

**Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola DLA Képzés**

**Kutatás és előkészítés a dokumentumfilmben**

Doktori értekezés

Papp Bojána

Budapest, 2018.

Témavezető: Almási Tamás filmrendező, DLA habil. egyetemi tanár

## TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS .....	3
1. FEJEZET A dokumentumfilm műfaji kérdései a kutatás és előkészítés folyamata felől .....	8
2. FEJEZET A dokumentumfilmes kutatás-előkészítés folyamata alkotói szemszögből .....	16
2.1. Témaválasztás, motivációk .....	16
2.2. Megrendelésre, koprodukcióban készült filmek .....	24
2.3 A kutatás-előkészítés fázisai .....	28
2.3.1. Háttéranyag, háttérkutatás .....	31
2.3.2. A stáb összeállítása .....	38
2.3.3. Szereplőválasztás, casting, szereplőkutatás .....	46
2.3.4. A szereplőkkel való viszony kiépítése .....	52
2.3.5. Narratív forma, szerkezet meghatározása .....	57
2.3.6. Formanyelv meghatározása .....	64
2.3.7. Írásos anyagok – logline, szinopszis, treatment, outline .....	66
2.3.8. Trailer .....	70
2.4. Az előkészítés produkciós aspektusai .....	73
2.4.1. Együttműködés a producerrel – a pályázati anyag összeállítása .....	73
2.4.2. Nemzetközi workshopok .....	77
2.4.3. Pitching fórumok .....	80
2.5. Rövid dokumentumfilm, mint kutatási, előkészítési anyag .....	82
3. FEJEZET A <i>Jules szökése</i> című film elkészítésének kutatási aspektusai .....	86
4. FEJEZET A <i>Partizántól kurtizánig</i> című el-nem készült film kutatási aspektusai .....	107
ÖSSZEGZÉS .....	128
KÖSZÖNET .....	130
BIBLIOGRÁFIA, FILMOGRÁFIA .....	131

## Bevezetés

Számomra a dokumentumfilm a Színház- és Filmművészeti Egyetemen nyílt meg, ahova Szabó István mozgóképtudomány, dramaturg osztályába jártam, nem terveztem rendezői pályafutást. Szabó egy tanéven át tartott nekünk dokumentumfilmes kurzust, amely során kronológiai sorrendben haladtunk a filmtörténet legnagyobb dokumentumfilmjeit megnézve és elemezve. Természetesen a Lumière fivérekkel kezdődött a tanév – a dokumentálás ereje, a képrögzítés időbeliségének kiemelésével, ezen belül is *A kisbaba reggelije című*<sup>1</sup> 1895-ös filmben a mozgó falevelek nézőkre tett sokkoló hatásának említésével. Szabó a dokumentumfilm manipulációs hatását emelte ki és mutatta be, számos klasszikus kapcsán. *A Nanouk*, az *Éjszakai posta*, Leni Riefenstahl filmjei, az 1956-bos forradalom alatt Zsigmond Vilmos és Kovács László által készített felvételek utóélete, a *Sötétség és köd*, a *Shoah*, az *Emberpiramis* vagy a *Primary* éppúgy a vetített filmek, történetek közé tartozott, mint a *Fotográfia* vagy a *Cséplő Gyuri*<sup>2</sup>, ami rám a legnagyobb hatást tette. Ebből a filmből értettem meg, hogy dokumentumfilm és fikció között alkotói szempontból nincs különbség, hogy a filmes történetmesélésnek különböző eszközei lehetnek, de ezek mind ugyanazt célozzák meg: emberi történeteket mesélnek el vizuálisan. A valóság kreatív ábrázolása, amelyet a Cséplő Gyuriban láttam, amelyben a filmes valóságot egy valós szereplőt az akkori valóságra építve, annak ismeretével alátámasztva, de fiktív, azaz teremtő módon helyzetekbe helyezve teremtette meg Schiffer Pál, különösen izgalmasnak tűnt számomra. Itt nem azt láttam, hogy felkutatva, megismerve, feltárva, elemezve, tehát leíró módon, a valóságot szerkesztve akart egy rendező elmesélni egy történetet, hanem azzal, hogy mindezt háttérmunkában, a forgatást megelőző kutatással és szereplőválasztással végezte el, és ezt követően Cséplő Gyurit útnak indította, nem pusztán a film lefilmezhető valóságát teremtette meg, hanem egy ember valóságát is megváltoztatta. Számomra ennek a folyamatnak az összhangja volt igazán izgalmas a dokumentumfilmben.

Alkotóként azonban egy történelmi téma vitt a dokumentumfilm felé: Kozma Lajos egyik rózsadombi villájáról olvastam Thassy Jenő *Veszélyes vidék*<sup>3</sup> című könyvében. Thassy annyira érzékletesen írta le a villát, különös tekintettel a villa lakóinak sorsára, valamint a villa és az ostromlott Budapest világára, hogy kíváncsi lettem, és elmentem a villához, hogy megnézzem. Találkoztam az idős házmester házaspárral, akik elmesélték, hogy 1945. áprilisában költöztek be a házba, az előttük ott élő nyilas házaspárt váltották a házmesteri lakásban. Azt is elmesélték,

---

<sup>1</sup> *A kisbaba reggelije*, (Le répas de bébé, Louis Lumière, 1895)

<sup>2</sup> *Cséplő Gyuri* (Cséplő Gyuri, Schiffer Pál, 1978)

<sup>3</sup> Thassy Jenő: *Veszélyes vidék*. Budapest, Pesti Szalon, 1996.

hogy éppen lekéstem az egykori tulajdonossal való találkozásról, aki egy héttel látogatásom előtt hunyt el, és, hogy a lakása pontosan ugyanúgy néz ki, az eredeti Kozma Lajos által tervezett bútorokkal berendezve, mint amikor 1932-ben építették. Egyértelmű volt, hogy ez az utolsó pillanat arra, hogy egy világszínvonalú ház történetét elmeséljük, szemtanúk által. Úgy éreztem, ezt az összetett pillanatot az időben, amelyben múlt és jelen együttél, másnak is látnia kell. Noha nyilvánvalóan nem lett jó film *A magyar-villa*<sup>4</sup> (2001), mégis, a dokumentumfilm kutató szerepével, alapvető szempontjaival rögtön az első filmemben szembesültem. A helyszín, a ház volt a kiindulási alap, amin keresztül a házban évtizedek óta élő két család, az eredeti zsidó gyártulajdonos Magyar család és az 1946-ban Szabolcs megyéből érkező közlekedési rendőr házmester és családja történetén keresztül a 20. századi történelem aspektusai, és a család fogalmának változásai rajzolódtak ki. Az egyik, a házmesternével készített interjúnkban hágmérnökünk, Vámosi András rákérdezett arra, hogy brikettel fűtötték-e a házat régebben, mire a házmesternéből, aki addig elég tartózkodóan válaszolt a kérdéseimre, ömleni kezdett a szó, és a házzal és a benne élő lakók életével kapcsolatban rengeteg történetet kezdett mesélni, mindet a házmester nézőpontjából. (Például, hogy 1956-ban, mikor a legfelső szinten lakó emigrált, hónapokig nem fizette senki a fűtést a lakásukban.) Megnyílt a ház története. Én nem tudtam volna feltenni a brikettes kérdést: nem volt fűtőtechnikai ismeretem. Ugyanakkor a tulajdonos unokájával, aki dokumentumfilm vágó volt, én is tudtam beszélgetni, sőt, a megteremtett bizalmi viszonyoknak volt köszönhető, hogy a nagymamájával készített interjút is átadta nekünk. Vele könnyű volt számomra a bizalmi viszonyt megteremtennem, volt közös nyelvünk, a dokumentumfilmezés.

Azt is megértettem ebből a filmből, hogy a múltbeli történetek, noha emlékként is izgalmasak, valójában a jelenbeli összetett pillantok fényében érdekesek igazán, a múlt összes elemével összhangban és abból táplálkozva: a házmester házaspár a Kozma Lajos által tervezett ház egykor tökéletes, kertépítőkkal megtervezett kertjében, a Rózsadomb elegáns utcájában krumplit termesztett, de a „gazda” panaszkodott, mert a föld a sajnos nem olyan termékeny és laza, mint Szabolcsban. A krumplikapálás ebben a közegben, a két párhuzamos (gazdag zsidó gyáros és szabolcsi paraszt) családtörténetet ismerve egyszerre a múltra és a jelenre reflektáló jelenet lett a filmben. Mindez azért volt izgalmas, mert a *Magyar-villa* készítésének folyamata és élménye hívta fel a figyelmemet arra, hogy a téma megfelelő háttérismerete szükséges ahhoz, amelyet élettapasztalat híján egy dokumentumfilm kutatóval, a film előkészítésével, jó stáb összeállításával tud megszerezni, hogy egy forgatás során az adott pillanatban a megfelelő

---

<sup>4</sup> *A Magyar-villa* (A Magyar-villa, Papp Bojána – Bőjte Ágnes, 2001)

kérdést fel tudja tenni, megfelelő módon tudja „insturálni”, helyzetbe hozni a szereplőjét, hogy a lefilmezendő valóság hiteles legyen.

Az elmúlt 17 évben számos filmet készítettem, ezek témájukat és formájukat illetően is sokfélék voltak: saját ötlet alapján, külföldi megrendelésre, rövid dokumentumfilmeket internetes bemutatásra, cégek, civil szervezetek, vagy televíziós csatornák megrendelésére. Számos külföldi filmes képzésen és pitching fórumon vettem részt. Általános tapasztalatot, ha levonhatok, az mindannyiszor ugyanarra vonatkozik – azok a jelenetek, filmek NEM sikerültek jól (és nyilván ezekből van több), amelyekben alkotóként nem éreztem magam biztonságban, legfőképpen azért, mert nem végeztem el a megfelelő, témára, szereplőre, formára vonatkozó kutatási és előkészítési munkát. Írásomban példákat hozok sikeres és nem elég alapos előkészítői munka bemutatására is.

Dolgozatomban a kutatás-előkészítés fázisait, gyakorlati menetét összegezem, a dokumentumfilm ötlet megszületésétől az első forgatásig, elsősorban a kreatív dokumentumfilm készítésének folyamatában – független filmkészítőként ez az a dokumentumfilm forma, amely a legnagyobb alkotói szabadságot adja, amikor egy témához nyúl egy alkotó. Ugyanakkor minden egyes kreatív dokumentumfilm elkészültének sajátos, többnyire egyedi története van, amelyben a véletleneknek sokszor ugyanakkora szerepe van, mint a filmkészítői módszerek professzionális alkalmazásának. Ezért dolgozatomban olyan példákat említek, amelyek erre nézve tanulságokkal szolgálhatnak a jövő filmkészítői számára. Egy alkotó és producer által közösen vezetett kreatív dokumentumfilm előkészítési folyamata sokrétű: emberi, művészi, tartalmi, etikai, anyagi és jogi kérdések egyformán részei a folyamatnak. Véleményem szerint az az ideális, ha a kutatás-előkészítés fázisában az elméleti felkészülés (háttéranyagok összeállítása, szakértők bevonása), a stáb összeállítása (producer, operatőr, hangmérnök, vágó), a treatment, szinopszis összeállítása, a vizuális terv (moodboard stb.) elkészítése, valamint előforgatás is lezajlik a potenciális szereplőket bevonva. A mai piaci keretek között ez többnyire időben összecúszik – ritkán fordul elő, hogy nemzetközi finanszírozásig jusson egy magyar film anélkül, hogy a film egy része ne lenne leforgatva. Ez utóbbira jó megoldás lehet egy rövidfilm elkészítése, amelyet trailerként is lehet használni, ugyanakkor kicsit komplexebb feladat, mint pusztán egy előforgatott anyagot készíteni egy filmhez. Dolgozatomban erre is kitérek.

A kutatás-előkészítési folyamat finansziális háttéréről is írok, noha különösen a kutatás legelső fázisa, amíg az ötletből filmterv születik, a legkritább esetben kap helyet a dokumentumfilm-

finanszírozási folyamatban. Kevés pályázat van erre, különösen nem pályakezdőknek. (Örökös alkotói téma a dokumentumfilmmezés anyagi bizonytalansága, ez nem tűnik változni a filmtörténetben. A filmjeim készítése mellett nekem többnyire mindig állásom volt valahol, kivéve, amikor megszülettek a gyerekeim, és a GYED és a doktori ösztöndíjam mellett megengedhettem magamnak azt a luxust, hogy egyszerre három dokumentumfilmet is előkészítsek). Ez a fázis egyébként nemcsak itthon, szinte mindenhol a világon a legsérülékenyebb időszak egy dokumentumfilm esetében, pedig az alapos kutatás, előkészítés, szereplőválasztás és hozzáférés megteremtése alapján kidolgozott anyagok billenthetik át a filmtervet a megvalósítás felé a finanszírozási folyamatban.

A producerrel folytatott közös munka alkotói aspektusaira is kitérek – tekintve, hogy optimális esetben egy kreatív dokumentumfilm közös produceri-rendezői munka eredménye, és e közös munka hosszú folyamatot, sokféle feladat közös elvégzését jelenti egy dokumentumfilm készítése során. Pályafutásomat 2001-ben a Fórum Film Alapítványnál kezdtem rendezőként, első filmemnek Fehéri Tamás volt a producere, azóta több producerrel is együtt dolgoztam, hazai és nemzetközi produkcióban is, valamint saját filmjeimnek is voltam producere.

Azt, hogy az előkészítés folyamata hogyan halad, milyen kutatási feladatokat szükséges elvégezni, hogyan találjuk meg a szereplőinket, hogyan kommunikáljunk velük, milyen módon készítsük elő a forgatást, milyen finanszírozási lehetőségeket keressünk, hogyan képzeljük el a film jövőbeli forgalmazását, vetítését, erőteljesen befolyásolja a film narratív és formai megvalósulása. Karakter (character driven) vagy téma orientált filmet szeretnénk készíteni? Interjúkat készítünk vagy eseményeket szeretnénk rögzíteni? Archív anyagokat szeretnénk-e használni, vagy megrendezett jelenetekkel elevenítjük fel az esetlegesen múltban megtörtént jeleneteket? Mi az a narratív forma, ami a témának, ötletnek és karakternek a legmegfelelőbb? Milyen valóságban élünk most, melyről egy dokumentumfilm egyáltalán gondolkodhat? Ezek a tényezők mind befolyásolják ma egy dokumentumfilm kutatás-előkészítését.

Összetett és sokféle szempontnak kell megfelelnie egy történelmi filmnek, amelynek Magyarországon erősek a hagyományai, ugyanakkor ma kevésbé respektált műfaj, keresi a formáját (és a helyét is). 2011-ben alkalmam adódott egy „klasszikus” történelmi dokumentumfilmet elkezdeni a recski kényszermunkatáborból egyetlen megszökött rab, Michnay Gyula történetéről *Jules szökése*<sup>5</sup> címmel. A film megrendelésre készült, produceri

---

<sup>5</sup> *Jules szökése* (Jules szökése, Papp Bojána, 2016)

munkáit nem én, hanem a film producere, Csontos Szabó Sándor (Budapest Film, Baraka Média) végezte el. A film célkitűzése az volt, hogy friss, de „hagyományos” történelmi filmes eszközökkel meséljünk el egy izgalmas történetet, olyan formában, ami ma érvényes. Ennek elméleti és gyakorlati tanulságairól szintén írok.

2006-2017 között kutattam, előkészítettem és forgattam egy dokumentumfilmet D. Kardos Éváról, *Partizántól kurtizánig* munkacímmel. E film, noha az előkészítési és kutatási fázisai lényegében minden elemét megvalósítottam, mégis megrekedt, egyelőre nem született meg. Ennek okairól és tanulságairól az utolsó fejezetben írok részletesen.

Dolgozatomban két dokumentumfimes kézikönyv alapvetéseit vettem figyelembe – Michael Rabiger: *Directing the Documentary*<sup>6</sup>, és Alan Rosenthal: *Writing, Directing and Producing Documentaries*<sup>7</sup> című könyveit. Mindkettő jó kiindulópont a kutatás-előkészítés-fejlesztés munkafolyamatának áttekintésekor, számos esettanulmány és példa is olvasható a filmben, különös tekintettel a narratív, karaktert központba helyező filmekre. A finanszírozási háttér, nemzetközi piaci feltételek áttekintéséhez az Ex Oriente kelet-európai workshopjának két szakmai kiadványa (*Documentary Handbook 1-2*<sup>8</sup>), amelyek a kelet-európai dokumentumfilmek lehetőségeire és hátterére fókuszálnak az európai piacon belül, és intézetének honlapja<sup>9</sup>, valamint a European Documentary Network honlapja<sup>10</sup> és évente kiadott kézikönyve nagyszerű az áttekintéshez. Az egyéni kutatási módszertan kialakításához a gyakorlat, különböző típusú filmek készítése és tapasztalt kollégákkal folytatott konzultációk segíthetnek, valamint filmvetítésekhez kapcsolódó esettanulmányok, háttérbeszélgetések látogatása.

Mi az, ami elindít egy rendezőt a filmkészítés útján? Hogyan választ témát egy rendező? Hogyan vág bele a film elkészítésébe? Milyen kutatási, előkészítési, fejlesztési folyamat előzi meg ideális esetben a dokumentumfilmes forgatást? Hogyan készülhet fel egy alkotó a dokumentumfilmes forgatás váratlan helyzeteire? Hogyan áll össze egy film szakmai, formai és anyagi háttere? Disszertációmban ezekre a kérdésekre kerestem a választ.

---

<sup>6</sup> Michael Rabiger: *Directing the Documentary*. Negyedik kiadás, Focal Press, Oxford, 2004

<sup>7</sup> Alan Rosenthal: *Writing, Directing and Producing Documentary Films*. Harmadik kiadás, Illinois, Southern Illinois University Press, 2002.

<sup>8</sup> *Documentary Handbook*, (Szerk. Radka Weiserová), Praha, Institute of Documentary Film, 2005. és 2007.

<sup>9</sup> Institute of Documentary Film, Praha, [www.dokweb.net](http://www.dokweb.net)

<sup>10</sup> European Documentary Network, [www.edn.dk](http://www.edn.dk)

## 1. fejezet

### A dokumentumfilm műfaji alapvetései a kutatás és előkészítés folyamata felől

Ahhoz, hogy a kutatás-előkészítés szempontrendszerét felállítsuk, valamelyest szükség van a dokumentumfilmek alapkérdésének ismételt felvetésére: mi a dokumentumfilm?

A filmes valóság megteremtésében fikció és nemfikció azonos dramaturgiai eszközökkel él, sűrít, a felvétel módjától (teremtett vagy rögzített) függetlenül. Éppen ezért, valamint azért is, mert annyi féle formája létezik különböző csatornákon, hogy nehéz meghatározni, mi ma a dokumentumfilm. Dolgozatomban a  *kreatív dokumentumfilm* műfajára fókuszálok, amelynek piaci szabályai, megvalósulási lehetőségei és formái a nemzetközi szakmai térben valamelyest szabályszerűek, így a kutatás-előkészítési munka fázisai leírhatóak. A magyar dokumentumfilmek új generációja is e nemzetközi standardok mentén dolgozik, különösen, hogy ennek stabil intézményi háttere az egyetemi képzések mentén már körvonalazódott (Színház- és Filmművészeti Egyetem DokMA illetve Docnomads képzés), a finanszírozás keretein belül egyelőre azonban nem pontosan alkalmazkodik a nemzetközi finanszírozási keretekhez. Alkotóként alapvetően a Grierson-i dokumentumfilmes definícióból indulok ki, amely szerint „*a dokumentumfilm a valóság alkotó módon történő feldolgozása és átalakítása*<sup>11</sup>” („*creative treatment of actuality*”). Úgy tűnik, hogy ma a dokumentumfilm visszatért ehhez a definícióhoz, sokkal inkább, mint Grierson óta valaha. Ahogy Stella Bruzzi szellemesen reflektál a dokumentumfilmes definíciók évtizedek során megfogalmazott sokszínűségére: „Grierson, a szovjet filmkészítők, Paul Rotha és más korai gyakorló dokumentumfilmek és teoretikusok jóval lazábbak voltak a dokumentumfilm kategóriájával kapcsolatban, mint amilyenné mi váltunk.”<sup>12</sup>

Grierson-t sokan kritizálták különböző szempontok miatt, elsősorban túl általánosnak nevezve meghatározását. Írásában a dokumentumfilmre nemfikciós film értelmében tekintett, és elsősorban a kor műtermi filmezési gyakorlatával ellentétben határozta meg a dokumentumfilmet, mint olyan lehetséges művészi formát, amely a valóságban, külső helyszínen, valós, „eredeti” szereplőkről készül, s ezzel a megközelítéssel szebb, filozófiai értelemben valóságosabb a műteremben készült filmeknél. Ennek a definíciónak Grierson

---

<sup>11</sup> John Grierson: *Dokumentumfilm és valóság*. (olaszból fordította: Iványi Norbert), Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet, 1964. p.45.

<sup>12</sup> Stella Bruzzi: *New Documentary: A Critical Introduction*, Oxon, Routledge, 2000. p. 5.



alárendelte a filmkészítői módszereket – ennél aktuálisabb meghatározása a dokumentumfilmnek ma nem is nagyon lehetne: szabad alkotói módszerek, a valóság hiteles ábrázolása jegyében.

Dolgozatomban Stella Bruzzi dokumentumfilm-meghatározása mentén gondolkozom a kutatás-előkészítés fázisairól: „A dokumentumfilm elkerülhetetlenül a filmkészítő éppen filmezett helyzetbe történő beavatkozásának következménye, így performatív, mert elismeri még a nemfikciós filmek mesterségességét és konstruáltságát is, ezzel képezve igazságalapját. Az igazság eszerint a filmkészítő, a film tárgya és a néző találkozásából születik meg.<sup>13</sup>” Arra a folyamatra fókuszálok, amelyen egy alkotó egy dokumentumfilm készítése során elindul. A dokumentumfilmre, mint kommunikációs folyamatra tekintek, de elsősorban nem elméleti vagy művészi, mint inkább *morális* és *financiális* okok miatt. A dokumentumfilm morális aspektusaiban két kiemelkedő szempont érvényes az alkotó felől: a nézővel kötött szerződés alapján a valóság és igazság kérdései, valamint az alkotó és szereplő viszonya alapján az alkotói felelősségvállalás. A finansziális okok közé tartozik a mindenkori piaci feltételek összjátéka, egy dokumentumfilm létrejöttének lehetőségei, valamint a tény, hogy a dokumentumfilm a filmgyártási struktúrában mindig is a kevésbé finanszírozott műfajok közé tartozott, ami sok szempontból korlátozza egy film lehetőségeit. A következőkben ezekről írok.

### *Morális felelősségvállalás a néző felé – valóság és igazság kérdései*

A dokumentumfilmre a nézők mindig valamilyen módon a valóságot bemutató filmre tekintenek, olyan filmre, aminek köze van a létező valósághoz, tehát eleve prekonceptióval nézik. Plantinga szerint a film szociokulturális háttere meghatározza a dokumentumfilm (nemfikció) befogadását: „A film nemfikciósnak való megjelölésével az alkotó felkészíti a nézőt, hogy úgy értse és úgy értékelje a látottakat, mint nem fikció.<sup>14</sup>” Ez alapján pedig elvárásokat támaszt a dokumentumfilmmel szemben – a valóságot fogja valamilyen módon számon kérni a filmen. Még akkor is, amikor áldokumentumfilmet néz valaki (pl. Siklósi Szilveszter: *Az igazi Mao*<sup>15</sup>, Ziga Virč: *Houston, van egy kis problémánk!*<sup>16</sup>), a film után azt a kérdést teszi fel először, hogy „*Ilyen létezik? Ez igaz?*” Tehát a valóságra, és nem a filmre kérdez rá először. Csak azután kezd el kritikusan gondolkodni a látottakon, a filmes kifejezésmód és saját referenciáinak együttműködésén (különösen, ha már a filmben felhívják erre a figyelmét). Ez az alkotót

<sup>13</sup> Bruzzi i.m. 8.

<sup>14</sup> Carl L. Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press, 1997. p. 19.

<sup>15</sup> *Az igazi Mao* (Az Igazi Mao, Siklósi Szilveszter, 1994)

<sup>16</sup> *Houston, van egy kis problémánk!* (Houston, we have a problem!, Ziga Virč, 2016)

felelőssé teszi a történetmesélés, információközlés szándékával kapcsolatban. Természetesen ismerünk olyan alkotókat a filmtörténetben, akik óriási művészi teljesítményt hoztak létre erősen megkérőjelezhető morális alapokra építve (ld. Leni Riefenstahl), ezzel együtt, és azt is figyelembe véve, hogy a dokumentumfilm soha nem volt objektív műfaj, ezek ritka esetek. Egy dokumentumfilm rendezője erkölcsi kötéláncot jár a mindenkori jelen és jövő nézőivel szemben, és ezzel kapcsolatban jó, ha előre végiggondolja, a valóság és igazság viszonyának átgondolásakor milyen morális vezérelv mentén, milyen alkotói szándékkal fog a filmkészítésbe.

A jelenkori, posztmodern utáni valóságunkat ma egyenesen posztvalóságnak vagy posztigazságnak neveznek sokan. Tekintettel arra, hogy a filmes műfajok között egyre kevésbé tesz különbséget a szakma is, noha ez egyelőre a befogadói oldalról még nem erősített meg, a dokumentumfilm-eszközök spektruma kitárult. Ma a dokumentumfilm formanyelve annyira sokszínű, hogy filmnyelvi szempontok felől megközelítve kevésbé juthatunk el a műfaj definiálásához, hiszen a valóság képe, a valóságról alkotott szubjektív kép egyre sokszínűbben jut el a nézőkhöz. Ennek jó példája, hogy az A kategóriás fesztiválok versenymezőnyében is egyre többször jelennek meg dokumentumfilmek műfaji alkategória nélkül (Berlin, Cannes), valamint, hogy a piaci fórumok között is számos olyan létezik már, amely nem különbözteti meg a fikciós- és dokumentumfilm-es mezőnyt (pl. a triezsi *When East Meets West* pitching fórum). A médiakritikusság befogadói oldalról az internetnek köszönhetően szerencsére egyre erősebb, még akkor is, ha ezt a globális politikai akarat egyre hevesebben igyekszik felülbírálni, relativizálni vagy akár eltüntetni. A valódi valóság és a mediális tér, a valóság képének valóságra való visszahatása gyors és kölcsönös folyamat lett mára, számos példát lehet találni arra, amikor a médiában megjelent információ visszahatott a valóságra, vegyük csupán azt az egyszerű példát, ahogyan Trump elnök Twitteres posztjai hatnak a nemzetközi diplomáciára.

A dokumentumfilm szerepe ebben a helyzetben lehet aktuális – a valódi, megtörténő/t valóság narratíváját tudja visszaadni, amennyiben egy alkotó eléggé elkötelezett, és hisz abban, hogy tények márpedig léteznek, még a körülöttünk lévő zavaros mediális térben. Errol Morris így nyilatkozik erről a *Megragadni a valóságot* című dokumentumfilmkészítésről szóló dokumentumfilmben *A keskeny kék vonal*<sup>17</sup>-ra reflektálva: „Ez a gondolat, hogy nincs olyan, hogy abszolút igazság, neked is van igazságod, nekem is van igazságom, mindenkinek megvan a saját igazsága... Számomra ez nonszensz. Van egy létező világ, amit örökölünk. Dolgok megtörténnek. Valaki a vezetőüléson ül, és meghúzza a ravaszt. Ez nem relativizálható. Nincs

---

<sup>17</sup> *A keskeny kék vonal* (Thin Blue Line, Errol Morris, 1988)

olyan, hogy ennek vagy annak a fickónak az igazsága. Ott van az az igazság, ami konkrétan megtörtént aznap este.<sup>18</sup>” Noha *A keskeny kék vonal* az igazsághoz való viszonyát tekintve oknyomozó film, és legfőbb szerepe éppen az évek során Randall Adams történetére ráakódott szubjektív igazságokhoz képest a tények feltárása, mégis, a film formanyelvének köszönhetően, amelyben Morris a bűncselekményt újra- és újra, az egyébként is megkérdőjelezhető hitelességű szemtanúk egymásnak ellentmondó vallomásának megfelelően eljátsszatja, a néző fejében az amerikai igazságszolgáltatás valósága kérdőjeleződik meg – hogyan lehetséges, hogy ennyi bizonytalan tényező mentén mégis halálra ítélték és évtizedek óta halálsoron tartanak egy embert? A Morris filmjének készítése során (következtében) feltároló igazság azonban helyreállítja a néző hitét, bizalmát, amely abban csúcspontot ér el, hogy a film végül megmenti egy ember életét. Dokumentumfilmalkotóként a folyamatra kérdezek rá – vajon Morris elkötelezettsége, nyitottsága, kitartása tette lehetővé, hogy a szereplők megnyíljanak, az igazság és valóság újra összeérjen, és egy ember élete megmeneküljön? A dokumentumfilm műfajának és történetének egyik legkoherensebb és legszebb példája ez a film, azért tértem ki rá ilyen hosszasan, mert szerintem a műfaj sokszínűsége és szubjektivitása idején érdemes egy ennyire komplex művet újra és újra megnézni inspirációként.

A dokumentumfilmalkotók szélsőséges utak között választhatnak ma. Vagy megpróbálják a lehető legobjektívebben, az amerikai újságírás egykori hagyományai szerint, több forrásra támaszkodva feltárni a valóságot – ez azonban ritkán volt nehezebb, mint mostanában, nem véletlen, hogy egyre több olyan alkotócsoporthoz, kutatócsoporthoz születik, akik különböző területeket összegezve, több szakma nézőpontjából megközelítve próbálják kikutatni és feltárni az igazságot igen kényes, elsősorban gazdasági és politikai ügyekben<sup>19</sup>. A másik út, hogy a teljes szubjektivitást választva az emberi tapasztalást mutatják meg a lehető legközelebről, az elérhető (felkutatott, talált vagy forgatott) képanyagokat személyes történetbe ágyazva. A harmadik lehetséges út maga a dokumentáció, noha ez nyilvánvalóan nem a művészet útja: ez a fajta forrásteremtés kiemelkedően fontossá vált mára, amikor a képrögzítés demokratizálódott, és egy-egy esemény rögzítése lehetővé teszi az alternatív tények leleplezését. A valóság kreatív ábrázolásának formai kísérleteinek ma leginkább az alkotók etikai döntései szabnak határt.

---

<sup>18</sup> *Megragadni a valóságot* (Capturing reality, Pepita Ferrari, 2008) dokumentumfilm, Errol Morris, 39:30-40:16

<sup>19</sup> pl. A Forensic Architecture kutatóügynökség, melynek tagjai jogászok, építészek, filmesek, szociológusok és vizuális művészek, oknyomozó újságírók, tudósok, szoftverfejlesztők, akik az építészet, térelemzés, a számítógépes modellezés, az oknyomozás különféle eszközeivel szinte újrátjátssza az eseményeket, hogy megragadható legyen az a képlekeny valami, amit igazságnak nevezünk.

<https://www.forensic-architecture.org/>

Ahogy Barry Hampe fogalmaz: „Egy újságíró a dokumentumfilmes etikáról írt cikket, és megkérdezte tőlem, hogy szerintem szükség lenne-e egy dokumentumfilmes etikai kódexre. Azt válaszoltam, hogy szerintem az óvodai szabályok épp megfelelőek: Ne hazudj. Ne bánts embereket.”<sup>20</sup>

Tehát mielőtt egy dokumentumfilmes elkezd kutatómunkáját ma, arra is érdemes rákérdeznie, mit gondol a valóságról? Hol a határa a valóság megrendezésének? Morális vagy esztétikai szabályok döntenek-e a kérdésben? Mi a felelőssége egy filmesnek ma, amikor a hitelesség megkérdőjeleződött, a források sokszor ellenőrizhetetlenek, a különböző politikai irányzatok és az óriási életmódbeli különbségek pedig párhuzamos „valóságokat” teremtettek? És vajon maga a filmkészítői folyamat merre vezet majd? Biztos, hogy az előre átgondolt és megtervezett formai koncepciónak megfelel majd a valóság alakulása? Képes lesz-e engedni az alkotói koncepcióból, ha a valóság máshogy alakul?

### *Morális felelősségvállalás a szereplő felé*

A másik morális ok, ami meghatároz egy dokumentumfilmet, az a szereplők valóságossága, illetve az a tény, hogy a dokumentumfilmben élő, és a filmes valóságban önazonos, tehát nem szerepet játszó emberek szerepelnek – még akkor is így van ez, ha a film a múltban játszódó eseményeket idéz fel, vagy rekonstruál. A valós személyekhez fűződő viszony a a film szintjén is felelősségvállalásra kényszeríti a dokumentumfilmest, hiszen nem fiktív történetet mesél el, hanem egy élő vagy holt, de mindenképpen valóságos emberrel folytat (akárcsak filmes) viszonyt. 2004-ben, amikor az első nemzetközi dokumentumfilmes képzésen, az Esodoc-on részt vettem, nagy hatással volt rám egy indiai dokumentumfilmrendező, Neelima Mathur szenvedélyes tanítása, melyben azt emelte ki, hogy egy dokumentumfilmes egész életre szóló viszonyt vállal a szereplőivel, amikor filmezni kezdi őket, ahogy ő fogalmazott, onnantól kezdve nyitva áll a nappalija a szereplők előtt. Barbara Kopple a *Harlan County USA* című film rendezője is arról számol be<sup>21</sup>, hogy filmjeinek szereplőivel egy életre kötött viszonyt, kapcsolatuk a filmet követően is megmaradt, olyan mély bizalmi viszonyt alakított ki velük a forgatás során. Ez a felelősségvállalás a filmezett eseményekre is vonatkozik – morális döntés egy rendező részéről, hogy a szereplőit mire kéri, hogyan „rendezi” őket, milyen valóságot teremt számukra, meddig

---

<sup>20</sup> Barry Hampe: *Making documentary Films and Videos*. New York, Holt Paperbacks, 2010. p. XVI.

<sup>21</sup> Paula Bernstein interjúja Barbara Kopple-lel, *No Film School*, 2018. 03.14.

<https://nofilmschool.com/2018/03/oscar-winning-documentarian-barbara-kopple-establishing-trust-filming-life> Utolsó letöltés: 2018.06.19.

megy el a szereplők életének bemutatásában. Alan Rosenthal így fogalmaz ezzel kapcsolatban kézikönyvében: „Amikor embereket filmezünk, az életüket használjuk arra, hogy pénzt keressünk. A motivációjuk, hogy ebben részt vegyenek, eltérő lehet, a segítő szándéktól, a szervezetük nyilvánosságának növelése vágyán át addig az óhajig, hogy élményeik, fájdalmaik és örömeik megosztása másoknak segítsen. Amikor mindezt tisztáztuk, ezzel a rendező vállára nagy felelősség súlya nehezedik. Ha a film végén a rendező és a szereplő még mindig jóban vannak, nincs miért aggódnunk.”<sup>22</sup>

Az alkotó morális felelősségvállalására, amely egyébként tapasztalataim szerint a legtöbb dokumentumfilmest vezérli, számos jó példa létezik, ezek közül egy Tuza Ritter Bernadett *Egy nő fogságban*<sup>23</sup> című filmje, amely egy fogságban tartott nő sorsát és szabadulását mutatja be – a rendező itt is éveken át követte, kísérte és segítette a főszereplőt, aki a film megvalósulásának és a rendezővel való kapcsolatának köszönheti a szabadulását. Szintén éveig tartó kapcsolat és közös munka során talált új utakra a *Toto és nővérei*<sup>24</sup> című film főszereplője. Joshua Oppenheimer *Az ölés aktusa*<sup>25</sup> és *A csend képe*<sup>26</sup> című filmjeinek szereplőkkel és stábtaggal kialakított viszonya összetett felelősségvállalásra készítette a rendezőt a film tíz éves készítése során, melynek egyik megnyilvánulása a film végén olvasható stáblista, amelyen rengeteg Anonymus felirat szerepel: a rendező így védte a stáb tagjait, akik valószínűleg az életüket kockáztatták a film készítése közben. A személyes történeteket, családi eseményeket feldolgozó filmek esetében, melyekről később írok, különösen fontos a felelősségvállalás. Ezek a filmek mind azt mutatják, hogy a dokumentumfilmrendezőnek mindig figyelembe kell vennie, hogy filmje milyen hatással lehet a szereplők életére, és aszerint alakítania, szerveznie akár a film cselekményét is, de a forgatás kereteit biztosan.

### *Alapvető pénzügyi aspektusok a dokumentumfilmben*

Élesen különbözik a fikciós és nemfikciós filmek pénzügyi háttere, és ennek sokszor csupán a rossz hagyomány az oka, különösen a magyar finanszírozás jelenlegi rendszerében. Amikor filmes pályafutásomat elkezdtem, a független alkotóként készített dokumentumfilmeknek számos televíziós csatornán volt megjelenési lehetősége, és a finanszírozás ennek mentén

---

<sup>22</sup> Alan Rosenthal: *Writing, Directing and Producing Documentary Films*, harmadik kiadás, Illinois, Southern Illinois University Press, 2002., p. 192.

<sup>23</sup> *Egy nő fogságban* (Egy nő fogságban, Tuza-Ritter Bernadett, 2017)

<sup>24</sup> *Toto és nővérei* (Toto and his sisters, Alexander Nanau, 2014)

<sup>25</sup> *Az ölés aktusa* (The Act of Killing, Joshua Oppenheimer, 2012)

<sup>26</sup> *A csend képe* (The Look of Silence, Joshua Oppenheimer, 2014)

szerveződött. A Magyar Mozgóképek Közalapítvány és a Nemzeti Kulturális Alap dokumentumfilmes pályázataira építve fenntartható volt számos alkotó pályája, kisebb cégek dokumentumfilmes tevékenysége, ha szakmai fejlődésre kevésbé adott lehetőséget a filmek alacsony költségvetése. A dokumentumfilm műfaja azonban az elmúlt 17 évben mind megjelenési helyein, mind nemzetközi elfogadottságában rengeteget változott, és a nemzetközi piaci keretek más léptékű és költségvetésű filmeket, gyártási folyamatot igényelnek, különösen, ha nemzetközi koprodukcióban készülnek. Ma már a kreatív dokumentumfilmes gyártási folyamat hasonlóan épül fel, mint a játékfilmeké, és ennek jóval nagyobbak a költségei, mint amit a jelenlegi finanszírozási keretek lehetővé tesznek – a Magyar Média Mecenatúra Ember Judit pályázatán elnyerhető maximális támogatási összeg 2018-ban 10 000 000 Ft, (25 %-os önrésszel) ami, tekintve, hogy egy dokumentumfilm gyártásának költségvetési tételei nem különböznek a játékfilmekétől (pl. az operatőr, az archív anyagok, a fényelés, a hangkeverés, a marketing és fesztiváloztatás ugyanannyiba kerül) messze nem elég egy nemzetközi színvonalú film elkészítéséhez. A dokumentumfilm finanszírozása véleményem szerint egy rossz hagyományra épül itthon, és nem igazán ad teret a színvonalas, nemzetközi terepre lépni képes filmek elkészítésének. Noha dolgozatomnak nem célja a finanszírozási rendszer átfogó értékelése, mindezt azért tartottam fontosnak megjegyezni, mert a kutatás és előkészítés finanszírozása ezeken a kereteken belül talán még nehezebb, és szinte csak egyetlen hazai lehetőség van ennek biztosítására, az HBO Europe kutatás-előkészítési forrása. Ezen túl egy dokumentumfilmes kutatás-előkészítési folyamat finanszírozása elsősorban a producereken múlik, illetve leginkább azon, hogy egy alkotó mennyire elhivatott, és mennyi időt és energiát képes saját filmjébe befektetni.

A kutatás-fejlesztés területén persze nincs könnyebb feladata a nemzetközi produkcióknak sem, számos fórumon vettem részt olyan beszélgetéseken, ahol arról volt szó, hogy ezt a fázist nehéz finanszírozni szinte mindenhol, és a gyártás finanszírozási háttere is jóval kevésbé biztonságos, mint a játékfilmeknél. Ennek ellenére nem egy európai dokumentumfilmes producert hallottam arról nyilatkozni, hogy, noha tisztában vannak azzal, hogy a dokumentumfilmes piac nem biztosít ugyanakkora sikert és anyagi jólétet, mint a játékfilmek piaca, mégis, tudatosan választják a dokumentumfilmes pályát, egyrészt, mert a játékfilmes világ túlságosan versenyorientált, másrészt, mert egy dokumentumfilmmel sok esetben társadalmi változást lehet elérni. (Persze vannak olyanok is, akik sikeres dokumentumfilmes pályát hagynak maguk mögött, a fikció felé kanyarodva, talán éppen anyagi okok miatt is. Kevin McDonald (1972 *September, Touching the Void*), vagy Michael Upton (*Up sorozat*) jó példa erre)

A filmkészítés folyamatában az elmélyült és megfelelő kutatás-előkészítés hosszú időt tesz ki, ennek során a lehető legtöbb bizonytalan tényezőt megpróbáljuk biztosítani a forgatás előtt, még a cinema verité jellegű, azaz a követéses dokumentumfilm esetében is. A következőkben a dokumentumfilmes kutatás-fejlesztés folyamatának munkafázisait tekintem át alkotói szemszögből.

## 2. fejezet

### A dokumentumfilmes kutatás-előkészítés folyamata alkotói szemszögből

#### *A rendező szerepe a dokumentumfilmben*

Az előző fejezetben kifejtett alkotói felelősségvállalás kijelöli a dokumentumfilmrendező morális hozzáállását, azt, hogy filmjeiben milyen szerepet tölthet be a nézők, azaz a társadalom, és szereplője, azaz az emberek felé. De a dokumentumfilmes filmkészítő is, így számos szakmai kompetenciával kell rendelkeznie, ahhoz, hogy hitelesen és filmszerűen tudjon filmet készíteni témájáról. Ugyanakkor választott stílustól függően kell alkalmazkodnia témájához, szereplői életéhez vagy a körülötte változó valósághoz – erre véleményem szerint egy recept van, minél több filmet kell készíteni és azok során különböző tapasztalatokra szert tenni. Rosenthal ugyanakkor könyvében összegzi azt, hogy alapvetően milyen kompetenciákkal kell rendelkeznie egy dokumentumfilmesnek<sup>27</sup>:

*Tisztában kell lennie a szándékaival.* Rendezőként biztosnak kell lennie abban, hogy miről, miért és hogyan szeretne filmet készíteni, azaz fókuszáltan kell tudnia témájával foglalkoznia. Ennek jó ellenpéldája saját, el nem készült filmem, a *Partizántól kurtizánig*, amelynek tanulságaival a 4. fejezetben foglalkozom.

*Legyen stílusa.* A vizuális stílus megfogalmazása filmenként is különbözhet, a rendezőnek azonban tudnia kell, hogy milyen filmezési stílust miér választ.

*Figyelemre való képesség.* Evidenciának tűnhet, de önismereti munkát igényel annak felmérése, hogy mennyire tudunk figyelni másokra, eseményekre. Ez sokszor egyenlő a jól időzített hallgatással, ugyanakkor azzal is, hogy a filmes folyamat irányítása mellett nyitottnak és megfigyelőnek is kell maradnunk. Ahhoz, hogy egy ember, csoport, esemény lényegét feltárjuk, képesnek kell lennünk arra, hogy azt észrevegyük egyáltalán, erre az egyetlen mód az értő figyelem.

*Döntéshozatali képesség és rugalmasság.* Mivel a dokumentumfilmezés lényege sokszor, különösen a követéses filmek esetében, vagy interjúkészítés közben a folyamatos változás és az azokra hozott gyors reakciók, fontos, hogy a rendező gyorsan tudjon döntéseket hozni akár krízishelyzetekben is.

*Etikus ragadozó legyen.* A fogalmat Almási Tamástól kölcsönzöm – a dokumentumfilmes alapvető morális dilemmája, hogy egyszerre kell lecsapnia a témára, valamiféle vadászösztön

---

<sup>27</sup> Rosenthal p. 166.



által vezérelve, ugyanakkor, mivel valódi szereplőkkel dolgozik, mindenképpen az ő kezében van szereplői sorsa, akikkel kíméletesen kell bánnia.

*Gondolkodjon képekben.* Mindezek mellett pedig a valósággal való találkozásakor a gyors döntések és felelősségvállalás mellett képekben kell gondolkodnia, hiszen alapvető célja, hogy jó, látványos filmet készítsen.

## 2.1. Témaválasztás, motivációk

Alkotóként a fenti kérdések tisztázása után mindenekelőtt arra kell választ találnunk, hogy miért kezdünk bele egy film elkészítésébe? Mi az, ami annyira erősen motivál arra, hogy egy dokumentumfilm készítésébe belevágjunk? Alan Rosenthal szinte költőien jellemzi a dokumentumfilmes kiindulóponjtát: „A válasz gyakran az, hogy nincs más választásod. A téma megszállottjává válsz. Évek óta üldöz. Szinte könyörög neked. Vonzza a képzeletedet, az érzelmeidet, a politikai nézeteidet. A témád egy sor olyan emberi tapasztalást mutat be, amelyről úgy érzed, mindenképpen beszélned kell, és úgy érzed, leginkább filmen tudod ezt megtenni. Nagyon erősen úgy érzem, hogy így születnek a legjobb filmek. Égető szendvedélyből kelnek életre, hogy az emberi természetéről valami érdekes, élő és megrendítő állítást tegyenek.”<sup>28</sup>

Almási Tamás így ír erről *Ahogy én látom*<sup>29</sup> című doktori dolgozatában: „A művész szolidáris a másik ember iránt. A dokumentumfilmes „hivatalból” az. Elkötelezett a szegények, betegek, vesztesek, kisémmizettek iránt. Pártfogolja a kisebbet, a más színűt, az eltérően gondolkodót. Filmek százai bizonyítják nap mint nap.” Ez a hitvallás nem szabad, hogy eltűnjön a dokumentumfilmezésben, a már említett morális okok miatt. Hogy hogyan találkozunk egy témával, arra végtelen a lehetőség, Ember Judit egy szakmai beszélgetésen egyszer azt mondta: „A téma az utcán hever.”, amit szó szerint értett, a hajléktalanokra célozva. Almási Tamás kiemeli, hogy a dokumentumfilmes témaválasztás veszélyes tendenciája és motivációja a szenzációhajhászás, az eladható, várhatóan sikert hozó témák választása, s ezzel a nézőt érő ingerek fokozása. Különösen akkor veszélyes ez, ha az alkotók a kiszolgáltatottak kihasználására épülve teszik ezt. A dokumentumfilmesnek nem szabad elfelejtenie, hogy ő a valóság emberi arcát mutatja meg, és ennek fényében nem szabad megfélekeznie magáról az emberről.

---

<sup>28</sup> Rosenthal, p. 9.

<sup>29</sup> Almási Tamás: *Ahogy én látom, 26 év alkotói tapasztalata a dokumentumfilmkészítésben.* DLA Pályamunka, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005. p. 33.

A témaválasztás motivációi alkotónként különbözhetnek, azonban ahhoz, hogy elkezdjünk egy dokumentumfilmet, ismernünk kell saját motivációinkat, még hozzá a folyamat kiszámíthatatlansága, nehézsége miatt. Ahogy Michael Rabiger jellemzi a dokumentumfilmkészítés folyamatát: „A dokumentumfilmkészítés – ezt hangosan és tisztán akarom mondani – hosszú és lassú folyamat. Készülj fel, hogy a kezdeti lelkesedés az idővel elhalványul. Egy múltó vonzalomnál erősebb köteléket kell kötnöd. Próbálj olyan kérdéseket feltenni magadnak, amelyek önmagadba ásnak, és a témát elrendezik, leginkább ahhoz hasonlóan, mintha társat választanál, vagy egy új országba költöznél.<sup>30</sup>” Ezeknek a válaszoknak ugyanis morális következményei lesznek, mindenekelőtt a dokumentumfilmezési folyamat másik végén a nézőben. A dokumentumfilmkészítés folyamata együtt jár a valóság és az alkotóként hozzá fűzött viszonyunk folyamatos átértékelésével. A dokumentumfilmezés folyamatos jelenidőben zajlik, ez a megismerési folyamat, állandó jelenlét és sok szempontból kiszámíthatatlansága teszi a készítését hihetetlenül izgalmassá, ugyanakkor nehézé.

Amikor egy filmkészítő elkezdi egy témával foglalkozni, biztos lehet benne, hogy az első kérdés, amelyre önmagától választ kell kapnia, az a „*Miért akarom elkészíteni ezt a filmet?*” kérdés lesz, amelyet a gyártási folyamat során időről időre fel kell tennie magának, és amelyet neki is biztosan fel fognak tenni számos alkalommal. Noha a folyamat során erre természetesen sokféle válasz születhet, erről az alapkérdésről és az arra adott válaszról nem szabad megfeledkezni, különösen akkor nem, amikor már számos ember bevonódik a projektbe. Amennyiben szabadon választott témával foglalkozik valaki, és nem megrendelésre készít dokumentumfilmet, a kérdésfeltevés különösen releváns, és mindig aktuális marad, és a válaszok szerencsére irányt is mutatnak a továbbiakhoz.

Számos egyéni alkotói válasz létezik és érvényes arra, hogy egy rendező miért kezd el egy adott témával foglalkozni, amikor ezt szabadon teheti meg. Rosenthal így ír a témaválasztásról: „Ötletek és témák mindenfelől jönnek. Gyerekkori emlékek, tévén látottak alapján, újságolvasás közben találkozol velük, vagy egy barátod mesél neked valamiről. Bárhonnan is érkezzen egy téma, valamit megmozgat benned. Intellektuális és érzelmi kíváncsiságod felkelti annyira, hogy úgy érzed, kész vagy rá, hogy időt és energiát szánj arra, hogy a halvány ötletből filmet készíts.<sup>31</sup>”

---

<sup>30</sup> Michael Rabiger: *Directing the Documentary*. Negyedik kiadás, Focal Press, Oxford, 2004. p. 132.

<sup>31</sup> Rosenthal, p. 24.

Rabiger és Rosenthal kézikönyvében a dokumentumfilmzés, mint stabil és reális pályaválasztás a kiindulási pont, tehát mindketten olyanoknak írták a könyvüket, akik reálisan felmérték, hogy professzionális dokumentumfilmesek akarnak lenni. Míg Rabiger az amerikai, Rosenthal az angol hagyományok alapján készít filmeket és írta meg könyvét – mindkét könyv a narratív, karakterfókuszált filmre koncentrálnak, és nem szólnak az esszéfilmekről, vagy más, nem narratív formákról. Mindketten az alkotó felől közelítik meg a témaválasztás kérdését, és a motivációkra kérdeznék rá, azok tisztázására javasolnak megoldásokat. Ez természetesen csupán az egyik eleme a témaválasztásnak, ugyanakkor ha pusztán alkotói oldal felől nézzük, a legfontosabb. Rabiger a témaválasztással kapcsolatban a művészi identitásra, kifejezésmódra koncentrálnak, és olyan kérdéseket tesz fel, amelyek a művészi identitás meghatározásában segíthetik a rendezőt:

- Hogyan használhatod fel fejlődő és gyarapodó tudásodat a világban?
- Milyen témák izgatnak?
- Mi az, amit a tanulási folyamatban elkerülsz?
- Létezik-e már művészi identitásod, és meg tudod-e fogalmazni pontosan?<sup>32</sup>

Rabiger művészi identitáson azt a hajtóerőt, motivációt érti, amely arra irányul, hogy valaki a rend érzetét és érzelmi jelentést teremtsen, önmagának és közönségének, bizonyos témákon keresztül. („*a drive to create a sense of order and emotional meaning, for yourself and for an audience, in connection of particular issues in life*”)<sup>33</sup> Ennek filmnyelvi megvalósulása sokféle lehet, a kutatás irányait egyelőre nem befolyásolva. Függetlenül alkotói módszertől, témától, finanszírozástól, azzal kapcsolatban, hogy egy jó dokumentumfilm elkészítése rengeteg áldozattal jár, minden filmkészítő, akivel valaha beszélgettem vagy nyilatkozni hallottam, egyetért – az idő, amit egy dokumentumfilmes egy film elkészítésével tölt, a folyamat elején felmérhetetlen. Számomra leginkább egy zen mondas jellemzi a dokumentumfilmkészítés folyamatának időkezelését, időhöz való viszonyát: „*Minden nap meditálj 20 percet, kivéve, ha nagyon elfoglalt vagy – akkor egy órát.*”

Miután választ kerestünk a motivációinkra, a következő feladat a téma meghatározása, amelyre a folyamat további része épül. Ezt egyetlen mondatban is meg tudjuk tenni, és a piaci szabályok ma már itthon is megkövetelik a hollywood-i módszert, amelyet többek között Hampe vagy Rabiger is javasol, amely szerint egyetlen mondatban jelöljük meg témánkat: „*Arról akarok*

---

<sup>32</sup> Rabiger, p. 119.

<sup>33</sup> Rabiger, p. 120.

*filmet készíteni, hogy...*<sup>34</sup>” Sokszor igen nehéz pontosan meghatározni, mi az, ami egy emberrel, témával kapcsolatban érdekel minket, tapasztalataim szerint ilyenkor az segít, ha visszafelé is gondolkodunk, és a mondat megfogalmazásakor abból indulunk ki, hogy mi fog történni, mi lesz látható a filmben. Rosenthal így összegzi a témaválasztás első meghatározásának szempontjait, elsősorban a potenciális finanszírozókkal folytatott találkozókra felkészülve: „Azt kell megcéloznod, hogy a film célját meghatározd, egy alapvető kinyilatkoztatást, amely világosan közli, miről szól a film, mit és kinek szeretne mondani, és mit szeretne elérni. Mindezekkel abszolút tisztában kell lenned, mielőtt a filmmel kapcsolatban bármilyen találkozón részt veszel.”<sup>35</sup>”

#### *Példák és motivációk saját filmjeim témaválasztásában*

Saját filmjeim esetében ez így néz ki: „Arról akarok filmet készíteni, hogy erősen determinált sorsú fiatalok esetében a tehetség miben nyilvánul meg, a tököli börtönben megrendezett rapverseny bemutatásán keresztül.” (*Börtönrap*<sup>36</sup>) „Arról akarok filmet készíteni, hogy a női magány érzése miből táplálkozik, egy, a huszadik századi történelmet viharos helyzetekben megélt nő életén keresztül.” (*Partizántól kurtizánig*) „Arról akarok filmet készíteni egy televíziórajongó életének bemutatásán keresztül, hogy a média hogyan használja a nézőit.” (*A tévé és én*<sup>37</sup>). Természetesen a legritkább esetben sikerül elsőre megfogalmazni a film témájának megjelölését, a téma megfelelő háttérkutatása után azonban ez valószínűleg már menni fog. A mondat megfogalmazása a filmkészítés további fázisaiban lesz majd fontos, mert amikor a kutatás, és később a forgatás során már elveszni tűntünk az anyagban, információkban, (ami a projekt valamelyik fázisában biztosan meg fog történni), vissza tudunk nyúlni saját eredeti elképzelésünkhöz, amely (remélhetőleg) utat mutat a folytatáshoz. Egyben azt is meghatározza, hogy milyen módon strukturáljunk egy történetet, később pedig, hogy merre irányítsuk a kamerát. Sok esetben fordul elő, hogy, noha a témafelvetésünk pontos, a felvett anyagból nem tudjuk azt a filmet elkészíteni, amit szerettünk volna – a rendrakáshoz, esetleges további forgatásokhoz is szükséges, hogy szemünk előtt lebegjen, hogy mi volt az eredeti szándékunk.

Filmjeim témáját mindig intuitív módon választottam, függetlenül attól, hogy bizonyos téma érdekelt vagy egy találkozás egy érdekes karakterrel. Pályakezdőként az izgatott, hogy egy számomra valamiért izgalmas témát megvalósítsak, elmeséljek. Számos dokumentumfilm

---

<sup>34</sup> Hampe, p. 51.

<sup>35</sup> Rosenthal, p. 24.

<sup>36</sup> *Börtönrap* (Börtönrap, Papp Bojána, 2012)

<sup>37</sup> *A tévé és én* (A tévé és én, Papp Bojána, 2004)

egyik témától halad a következő felé, egyéb munkák során találkozok újabb témákkal, szereplőkkel, így, ha egyszer elindulunk a dokumentumfilmzés útján, nehezen tudunk nemet mondani az újabb és újabb felmerülő témákra. Én majdnem minden alkalommal újságírói munkám során találkoztam azokkal a témákkal, amelyeket később filmre vittem. Noha az újságírást soha nem tekintettem szakmámnak, a korai kutatómunka, első ötlet megtalálásához nagyon jó kiindulási alapot adhat egy rövid írásos anyag összeállítása cikk formájában. Ráadásul azonnal tesztelni lehet a témát, hiszen minimálisan szerkesztői, de előfordulhat, hogy olvasói vélemények is érkeznek a publikált cikkekre, különösen, ha online formában is megjelenik. Újságíróként nem csupán érdeklődőként lehet közel kerülni egy-egy témához, egy cikk megírása módot ad arra, hogy elmélyültebben foglalkozzunk a témával, sőt, hogy megszólaltassunk a témában érintetteket vagy szakértőket, mielőtt egy film elkészítése mellett elköteleződünk.

Sokszor előfordul egy alkotó témaválasztásakor, hogy az elméleti kutatást, a témára való felkészülést anélkül végzi el, hogy tudná, egyszer majd filmet fog forgatni róla. *A tévé és én* című filmem főszereplőjével, Alexával egy szakmai lap, a *Médiamix* című újság számára az *Esti Showder Fábri Sándorral* című műsorról készített riport során találkoztam. Mivel akkor már néhány éve a Magyar Televíziónál dolgoztam, és ismertem a televíziózás belső világát, valamint a *Médiamix* című újságnak számos riportot készítettem kereskedelmi csatornákról, láttam, hogy a műsorkészítők sokszor cinikusan kezelik az általuk gyártott műsorok nézőit, és ez nagyon zavart. Amikor Alexával találkoztam, akiről az *Esti Showder* egyik munkatársa egyébként kedvesen megjegyezte, hogy „dilis”, tudtam, hogy ő az a karakter, akin keresztül a nézőt, és saját, addigra erős médiakritikámat meg tudom fogalmazni. Ilyen értelemben az elméleti kutatómunkát, a morális alapvetést már jóval a film forgatása előtt elvégeztem, ismertem a terepet, és az Alexával való találkozás volt az, amely az eredeti témámat, érzéseimet realizálta. A film egyébként végül nem pusztán a nézőt mutatta be, sőt, Alexa karaktere jóval érdekesebb és árnyaltabb volt annál, mintsem, hogy egy egyszerű gondolatot felfűzzek az ő bemutatására, így a film végül az elfogadásról, a normalitás megkérdőjelezéséről szólt.

A *Börtönrap*<sup>38</sup> című filmem témájával ugyancsak egy riport során találkoztam, amikor a BVOP belsős, börtönőröknek szóló újságának néhány számába írtam. Kicsit morbidnak tűnhet az összevetés, de amikor ez megtörtént, már négy éve kisgyerekekkel voltam otthon, és a mentális bezártság, determináltság érzése ismerős volt az életemben. A rap műfaját mindig is bonyolult, sokszínű műfajnak tartottam kulturális értelemben, amely erősen kötődik a bűnözés világához,

---

<sup>38</sup> *Börtönrap* (Börtönrap, Papp Bojána, 2012)

így amikor a versenyről hallottam, az intuícióm azt sugallta, hogy a téma és a saját belső motivációm e verseny mentén kapcsolódik és fogalmazódik meg egy történetben. Mindemellett pedig 2011-ben csúcson volt a kereskedelmi csatornákon a tehetségkutató versenyek nézettsége, amit a börtön falain belül megrendezve ugyanolyan fordított társadalmi képnek éreztem, mint Alexán keresztül bemutatni a televízió világát. A fő kérdésem az volt, hogy egy ennyire esély nélküli helyen, jelenthet-e bármit a tehetség vagy a verseny fogalma? Zártabb-e egy börtönbeli tehetségkutató verseny, ami a nyilvánosság kizárásával történik, mint a média által szabályzott, valójában álságos és zárt rendszerű verseny, amit viszont milliók néznek?

A *Generáció L*<sup>39</sup> című filmmennél a kiindulást az anyámmal, illetve az ő barátnőivel való viszonyom inspirálta, a kutatómunka tehát itt évtizedes volt – arra voltam kíváncsi, hogy az ő generációjuk, akik a háborúban, vagy közvetlenül utána születtek, 2007-ben már 50 fölötti nők generációja milyen terheket cipelt magával több politikai rendszeren keresztül, hogyan tudtak kiteljesedni, ha egyáltalán ki tudtak. A témát kortársaimon, elsősorban férfiakon teszteltem, és amikor többen is azt reagálták, hogy „Az én anyámban nincs semmi érdekes, dolgozik és főz vasárnap.”, tudtam, hogy jó helyen keresgélek. Az eredeti kérdésfeltevés természetesen a forgatás során itt is változott – a sok nővel, többnyire anyákkal folytatott beszélgetésem rávilágított arra, hogy a saját anyámnak nem tettem fel életem során bizonyos kérdéseket, vagy ha igen, akkor azokra ő egyféle módon tudott válaszolni, így a film egyben arra is alkalmat adott, hogy a női életút legégetőbb hétköznapi kérdéseit (munkavállalás, gyermekvállalás, párkapcsolat, szexualitás stb.) különböző társadalmi háttérből érkező nőknek feltegyem, és saját életemre nézve gyűjtsek más mintákat, mint amit én kaptam. A belső motivációm azonban másoknak is érdekes lehetett ebben az esetben – a nagy női tanítások átadásának a mai hétköznapijainkban vagy nincs, vagy nagyon formális és megkérdőjelezhető színvonalú megjelenési helyei léteznek, noha nagy szükség lenne rájuk.

#### *A téma tesztelése*

Ahhoz, hogy egy témáról érdekes filmet készítsünk, nem árt a kutatás megkezdése előtt „tesztelnünk”, hogy másokat is érdekel-e az, amit mi érdekesnek találunk, és ha igen, annak milyen aspektusai. A téma tesztelésével kapcsolatban Rabiger fontos kérdéseket javasol, amelyeket egy alkotó feltehet magának, hogy ne evidenciákat fogalmazzon meg a továbbiakban:

- Mi a téma mögöttes jelentősége számomra?
- Mi az, amit a témáról a legtöbb ember – beleértve saját magamat is – már ismer?

---

<sup>39</sup> *Generáció L* (Generáció L, Papp Bojána, 2007)

- Mi az, amit én – és a többi ember – a leginkább felfedezne a témával kapcsolatban?
- Mi az, ami szokatlan vagy érdekes a témával kapcsolatban?
- Miben és hogyan válik láthatóvá a különlegessége?
- Mennyire tudom leszűkíteni (azaz milyen mélységben) a filmem központi fókuszát?
- Mi az, amit meg tudok mutatni?

Ugyanitt Rabiger felhívja a figyelmet arra is, hogy a szokatlan vagy váratlan nézőpontok bemutatása különösen fontos, ha friss, addig nem látott nézőpontból és módon szeretnénk bemutatni egy témát, és ez a szándék kivétel nélkül mindig azt eredményezi, hogy egyre szűkíteniünk szükséges azt, mit akarunk megmutatni, ezzel párhuzamosan pedig meghatározni, hogy mi az, amit nem. (Egy személyes példa: *A tévé és én*-ben a film legelején kiderül, hogy Alexa levélkézbesítőként dolgozik, és munka után jár a televíziós csatornához a műsorok felvételeire. De az már nem derül ki a filmből, hogy a zsidó hitközségnél dolgozik évtizedek óta, még hozzá azért nem, mert egy vallási aspektus bevonása túlságosan megterhelte volna a történetet, így azt a döntést hoztam, hogy, noha nagyon fontos szerepet tölt be az életében zsidósága és hitközségbeli élete, nem mutatom be életének ezt az aspektusát, mert az nem fontos a film fő témáját illetően.)

„Gondolkozz kicsiben. Gondolkozz helyben. Rengeteg nagyszerű elkészíthető film van a lakóhelyedtől egy vagy két mérföldes távolságon belül. A legtöbben nem is gondolnak arra, hogy a saját kertjüket fedezzék fel, és ne a szomszédét. Gondolkozz kisléptékben, gondolkozz helyben, és gondolkozz röviden. Próbálgasd a képességeidet részletekben elsőre, vagy kockáztasd, hogy túlterhelt és csalódott leszel.<sup>40</sup>” Ez a felhívás elementáris pályakezdők, diákok számára, de gyakorlott filmkészítők számára is hasznos. Rosenthal is felhívja a figyelmet arra, hogy egy film fókuszának, vezérfonalának meghatározása, szűkítése nagyon fontos, hogy ne vesszünk el a téma részleteiben már a kutatás során sem. Az elmélyült kutatást ő is kulcsfontosságúnak érzi ahhoz, hogy a forgatást fókuszálva tudjuk majd megtenni.

Amikor *A tévé és én* című filmemben Alexa hazaviszi a legújabb televízióját és segítségünkkel beüzemeli, az első kép, amit bekapcsolás után látunk, egy film, amelyben Terence Hill megkeresztel egy csecsemőt. A témaválasztás alkotói alapjairól szóló részt egy Rabiger által említett Goethe idézettel zárom: „Abban a pillanatban, amikor valaki határozottan elkötelezi magát, a Gondviselés is működésbe lép”.

---

<sup>40</sup> Rabiger, p. 133.

## 2.2. Megrendelésre, koprodukcióban, felkérésre készült filmek alkotói szempontjai

Külön említem azokat a filmeket, amelyek nem saját alkotásként, hanem megrendelő számára készülnek, mivel a kutatási fázist itt befolyásolja, hogy nem saját ötlet, elképzelés mentén dolgozunk, akár nemzetközi koprodukcióban való részvétel esetén, akár cégeknek, egyéb szervezeteknek készített filmek esetén. Az előbbi esetben a szabadság ugyan módszertani és témaválasztásban szabadságot ad, ugyanakkor megnehezítheti a kutatás irányának kijelölését. Amikor megrendelésre készült filmet készítünk elő, akkor a kutatási szakaszokat alapvetően meghatározza a megrendelő személye, az intézmény, cég, a megrendelő által kitűzött célok, nézők, dokumentarista irány. Első olvasásra alkotói szemszögből nézve talán erősnek érezhető e megkülönböztetés, de amikor megrendelő számára készítünk filmet, a kutatás első fázisa a megrendelő megismerése – milyen munkatempót, munkamorált vár el tőlünk, milyen munkastílust, igényli-e a folyamatos kommunikációt, tájékoztatást, milyen formában tartja azt ideálisnak, e-mailben, személyes találkozón, telefonon. A közös munka megkezdése előtt ezeket a szempontokat feltétlenül tisztázzuk, hogy a továbbiakban felmerülő helyzeteket az alapokra építve tudjuk megbeszélni. További szempontok, amelyeket egy megrendelésre készült filmnél tisztáznunk kell:

- Mit gondolunk dokumentumfilmnek? A közös nevező megtalálása...
- Mi a film dramaturgiai és formai know-how-ja? Miről szól a történet és milyen vizuális stílusban?
- Milyen fázisban van a produkció?
- Mit vár el tőlünk a megrendelő? Feladatok, kompetenciák tisztázása.
- Kommunikáció formájának tisztázása (e-mailek, telefonok találkozók)
- Milyen közös nyelven fogunk dolgozni (ha külföldi megrendelővel dolgozunk)?
- Mi a film célcsoportja? Tervezett felhasználása?

Jó esettanulmány erre az esetre Stefano Tealdi olasz producer/rendező *Európai vásárcsarnokok: A város gyomrában*,<sup>41</sup> című dokumentumfilmsorozata, amelynek budapesti epizódjában társrendezőként dolgoztam. Arra is hasznos esettanulmány, hogyan születik a témából filmterv, hogyan befolyásolja a narratívát a kutatás és a kutatás során hogyan lesz a tervből rögzíthető történet.

A sorozatban a budapesti Központi Vásárcsarnokról szóló rész társrendezője voltam, az epizód koproducere Stalter Judit volt (Laokoon Film), A közös munka tapasztalatairól a továbbiakban

---

<sup>41</sup> *Európai Vásárcsarnokok: A város gyomrában* (Food Market: In the Belly of the City, Stefano Tealdi, Papp Bojána 2013-)



több pontban is írni fogok, mert számos kutatással kapcsolatos aspektust érintett. A sorozat legelső rögzített felvételeit Budapesten forgattuk, egy olyan fázisban, amikor a sorozat formai, filmnyelvi kódexe, know-how-ja még nem volt pontosan kidolgozott, és ez néhány esetben kommunikációs nehézséget okozott a munka során. Szerencsére menet közben sikerült ezeket tisztázni, de tény, hogy a kutatási és forgatási szakasz összecúsúzása nem volt szerencsés, bár az időzítés miatt nem tehattünk mást. A film a tervek szerint négy évszakot ölelt fel, az előkészítés pedig októberében kezdődött, így a karácsonyi időszakban már muszáj volt forgatnunk, anélkül, hogy pontosan tudtuk volna, milyen beállításokat szeretne a sorozat rendezője (egyben producere) látni. Fontos, hogy egy nemzetközi koprodukcióban az alapfogalmakat is tisztázzuk. Stefano Tealdi az egyik első levelében, amelyben a sorozat formájáról írt, azt kérte, hogy a felvételek „ne legyenek televíziósak” – ez egy olyan kérés volt, amibe később bele is bonyolódtunk, mert azok a példák, amiket említett, számomra éppen a televíziós felvételeket takarták, illetve nem jelölte meg pontosan, hogy milyen kameramozgást, milyen plánozást, milyen optikahasználatot jelent pontosan számára a „nem televíziós” jellegű felvételi mód. A több hónapig tartó forgatási folyamatban végül kikísérleteztük a megfelelő felvételi módokat, különösen, hogy a budapesti forgatással párhuzamosan ő Torinóban forgatott, saját operatőrével számos felvételi módot kipróbálva.

Egy nemzetközi koprodukcióban ugyancsak megnehezíti a közös munkát a nemzetközi angol használata – szinte senki nem beszél tökéletesen angolul egy ilyen helyzetben, így a legszerencsésebb, ha a lehető legtöbb képi referenciát tudjuk egymásnak mutatni a közös munka során. Ennek a sorozatnak a témaválasztása viszonylag jól behatárolt volt, mégis, az egyes al-epizódok témáin sokat dolgoztunk közösen a producerrel, elsősorban azért, mert számomra nem ugyanazok az ételek, piacon kapható termékek voltak érdekesek magyarként, mint számára. A sorozat alaptémája egy-egy európai nagyváros csarnokaiban található, elsősorban helyi termelők, készítők által a csarnokban árult termékek bemutatása volt, ehhez kapcsolódóan pedig a helyi ételek, étkezési hagyományok, kultúra bemutatása volt. Nem karakterfókuszált dokumentumfilmeket rendelt meg az ARTE Germany, hanem rövid epizódokból összeálló részeket, amelyekben minden rövid epizód egy-egy árust, személyt mutat be, akinek a termék valamilyen módon kötődik az adott csarnokhoz, vagy azt, honnan jut egy bizonyos termék a Vásárcsarnokba, milyen termelőktől. (A karakterek kutatásáról a szereplőválasztásról szóló résznél írok.) Számunkra az első feladat az volt, hogy olyan kiemelt témákat keressünk, amelyek csak a Központi Vásárcsarnokra vagy a magyar étkezési szokásokra jellemzőek. Stefanoval folytatott hónapokon át tartó számos emailváltás és beszélgetés során derült ki, hogy mi az, ami számunkra magyarként evidencia, a nemzetközi közönség számára azonban nem – ez egy olyan szempont egy nemzetközi koprodukcióban, amelyre mindig érdemes gondolni. Kifejezetten nem

turisztikai elemeket keresett Stefano, így, noha például a paprika jelenléte elkerülhetetlen volt a filmben, ennek is azt az aspektusát kellett megkeresnünk, amely kevésbé ismert, kevésbé van fókuszban, így a paprikaszedést, és készítést mutattuk be.

A felmerülő témák közül egyet emelek ki, és írok le, mert ez jól példázza, hogy egy nemzetközi koprodukciónban milyen távoli szempontokat kell adott esetben kreatív módon egyeztetni. Stefano többször végigment a csarnokon, és kiválasztotta a számára érdekes karaktereket, termékeket. Egyik megbeszélésünkön különböző zöldségekről mutatott fényképeket, amelyeket a csarnokban talált és amelyek számára ismeretlenek voltak, mind gyökérzöldség volt. Számunkra a gyökérzöldségek a téli időszak főzési alapanyagai közé tartoznak, az olaszok számára azonban nem, a téma így merült fel. A következő kutatási feladat a zöldségek egy karakter történetébe ágyazása volt, akinek a Vásárcsarnokhoz is köze van, és valamiért különleges. Egy barátom, Sárdi Dániel ebben az időszakban lakáséttermet üzemeltetett, amelyet kis baráti társaságok látogattak. Róla tudtam, hogy a Vásárcsarnokba gyakran jár, további kutatási beszélgetés során pedig kiderült, hogy gyerekkorában a nagymamájának segített rendszeresen bevásárolni ott, így a Vásárcsarnok hagyománya, története, a magyar családi szokások, kötődések is kiderülnek az ő személyén keresztül (különösen, hogy a lakásétterem a nagymamájától örökölt lakásban működött, így az emléket vizuálisan is meg tudtuk idézni a lakásban található fényképeken keresztül). A következő feladat a lefilmezendő helyzet kitalálása volt – ennyi „alapanyagból” szinte adódott a helyzet: Dani a lakáséttermében gyökérzöldségekből álló menüt főz, ahhoz vásárolja meg a Vásárcsarnokban az alapanyagokat. Fontos szempont volt, hogy helyi termelők kerüljenek a filmbe, így az árus kiválasztása is egyértelművé vált: a Vásárcsarnok hátsó, kisebb csarnok részéből egy idős nénit kértünk fel a szereplésre, akihez Dani gyakran járt, így ezen a jeleneten keresztül az is kiderült, hogy a vásárlók és az árusok gyakran évtizedes kapcsolatot tartanak fent a Vásárcsarnokban. Ez a kb. 3 perces epizód így egyszerre több funkciót is betöltött a filmben, egy karakter történetén keresztül számos aspektusát bemutattuk a Vásárcsarnoknak, és a magyar történelemnek is. A megfelelő történet megformálásához pedig az alapos kutatómunka során lépésről lépésre, szinte szükségszerűen jutottunk el.

A dokumentumfilm műfaja ma számos üzleti területen egyre népszerűbb, és előfordulhat, hogy független dokumentumfilmesként is munkát kapunk cégektől, civil szervezetektől stb. A dokumentumfilm ilyen értelemben alkalmazott műfajként jól működik, és sok esetben a megrendelői korlátok alkotói szabadságot adnak, különösen a finanszírozás biztonsága miatt. Természetesen egy cégnek készített employer branding film, vagy egy civil szervezetnek készített bemutatkozó film nem kreatív dokumentumfilm, sokszor jobban hasonlít egy televíziós

munkához, kutatási szempontból azonban nem különböznek a gyakorlati feladatok a független alkotóként végzett kutatási feladatoktól, így az a szakmai tudás és gyakorlat, amit egy megrendelt munka során szerzünk, sokat segíthet a saját projektekből.

Alan Rosenthal könyvében külön fejezetet<sup>42</sup> szentel a megrendelésre, PR célból készült filmeknek, amelyek egyre gyakoribbak itthon is. Hat különböző típust ír le ezen belül is, amelyek mind másként határozzák meg a film célját: toborzás és képzés, szolgáltatás reklámozása, termék bemutatása, image-építés, tanácsadás és oktatás illetve adománygyűjtés. Számos ötletet ír le azzal kapcsolatban, hogy hogyan lehet ezeknek a céloknak dramaturgiaiailag megfelelni, de még fontosabb talán könyvének az a része, amelyben arról ír, hogyan lehet együttműködni az ügyféllel. Ez kevésbé szabályozott módon, de tapasztalataim szerint a nemzetközi koprodukciónak is felmerül, mint szempontrendszer – persze egy jóval együttműködőbb, kommunikatív közegben. Egyelőre elsősorban reklámügynökségek rendelnek meg ilyen dokumentumfilmeket itthon, és kevésbé lehet felkészülve valaki az ügyfél által megrendelt filmek nem alkotói aspektusaira, melyeket Rosenthal pontokba szedve sorol fel<sup>43</sup>:

1. Meg kell értened, pontosan mit szeretne az ügyfél, erre kérj tőle egy mondatos összefoglalást.
2. Tisztázd, hogy mi az, aminek mindenképpen bele kell kerülnie a filmbe.
3. Tisztázd, hogy ki az az egyetlen ember, akivel a forgatókönyvet egyeztetned kell majd, ezzel rengeteg időt spórolsz.
4. Legyél biztos benne, hogy a költségvetés reális – egy ügyfél nem várhat el egy nagyobb költségvetésűnek tűnő filmet kevesebb pénzért. “Nem várhatsz Cadillac-et, ha Bogárhátút veszel”. A költségvetést tisztázd az ügyféllel, mert sokan nem tudják, mennyibe kerül egy film elkészítése. (Véleményem szerint ez Magyarországon még nagy különbségeket és nehéz tárgyalási helyzeteket okozhat)
5. Az ügyfél soha nem reális az időbeosztást illetően – legyen pontos gyártási ütemterv.
6. Legyen világos számodra, hogy a filmet milyen célból és milyen célcsoportnak vetítik majd, milyen helyszínen, zárt vagy nyilvános felhasználásra készül stb.

Ehhez a helyzethez hasonlít az is, amikor nem a rendező ötlete alapján készül egy film, hanem egy producer megbízásából, kevésbé szab megrendelői kereteket, mint egy céges megrendelés, ugyanakkor a közös munka kereteit erősebben rajzolja fel, mint amikor saját rendezői ötletet valósítunk meg. A hazai dokumentumfilm gyakorlatban egyelőre ritka, amikor egy kreatív producer keres fel egy rendezőt egy témával, és a kutatás finanszírozását biztosítja, de ha ez

---

<sup>42</sup> Rosenthal p. 329.

<sup>43</sup> Rosenthal p. 336-337.

megtörténik velünk, akkor a producerrel kötött megállapodásnak hasonlóak a feltételei, mint a megrendelő esetén. 2011-ben Csontos Szabó Sándor keresett meg azzal az ötlettel, hogy készítsünk közösen egy filmet Michnay Gyuláról, az egyetlen emberől, aki a recski kényszermunkatáborból megszökött. Az ő történetét dolgozza fel a *Jules szökése* című film, amelyről a 3. fejezetben írok.

### 2.3 A kutatás-előkészítés fázisai

Különbözik a témaválasztás és a kutatási szakasz, attól függően, hogy a tervezett film témája mikor játszódik. Ebben a tekintetben Barry Hampe: *Making documentary Films and Videos*<sup>44</sup> című könyve megfelelő iránymutatást ad. Hampe négy altípust különböztet meg a dokumentumfilmben annak rendezői megközelítéséből, valamint a jelenhez képest való időbeli elhelyezkedéséből kiindulva: 1. Jelent rögzítő filmek (*Recording the Present*) 2. Múltat megidéző filmek (*Recalling the Past*) 3. Jelent és múltat kombináló filmek (*Past and Present Combined*) 4. Oknyomozó filmek (*Investigative Documentaries*)<sup>45</sup>. A kutatás tekintetében Hampe módszertani besorolását alkalmazom, mivel ez elsősorban az alkotási folyamat felől szab meg műfaji kereteket, és ezek különböző feladatokat jelölnek ki.

#### 1. Jelent rögzítő filmek (*Recording the Present*)

A jelenben rögzített filmek azok a filmek, amelyek a jelenben történő eseményeket egyidejűleg filmezik, és amelyeknél a történések kimenetele ismeretlen, vagy a filmezett emberek/állatok viselkedését mutatják be. Hampe ezek közé sorolja a cinema verité, a direct cinema vagy spontaneous cinema filmjeit.

#### 2. Múltat megidéző filmek (*Recalling the Past*)

Történelmi vagy életrajzi filmek gyakran e kategóriába tartoznak, amelyek a múltban megtörtént eseményeket mutatják be, vagy folytatnak azokról nyomozást. A mai televíziós és oktatási piacon ez a típus a legnépszerűbb forma. A múltból, múltbeli eseményekről szóló filmeknél az elsődleges kutatási feladat a múltbeli esemény témájának alapos kutatása.

#### 3. Jelent és múltat kombináló filmek (*Past and Present Combined*)

A legtöbb dokumentumfilm múltbeli események jelenre tett hatását vizsgálja, valamilyen módon – vagy a múlt jelenbe mutató folyamatát ábrázolják, vagy a jelenben a múltra vonatkozó

---

<sup>44</sup> Barry Hampe: *Making documentary Films and Videos*, New York, Holt Paperbacks, 2010

<sup>45</sup> Hampe, p. 14-15.

kérdéseket, témákat vizsgálják.

#### *4. Oknyomozó filmek (Investigative Documentaries)*

Hampe szerint minden dokumentumfilmnek az igazság kíméletlen kutatásáról kellene szólnia. A tények kiásásáról, a bizonyítékok felkutatásáról, és az ezekből alapos gondolkodás után levont következtetések bemutatásáról.

Rosenthal a következő sorrendben látja a filmkészítés, ezen belül a kutatás-előkészítés fázisait, melyek elsősorban az általa gyakorolt angol hagyományra építő ismeretterjesztő jellegű filmekre, és a dokudrámákra vonatkoznak, és egy jól működő finanszírozási folyamatba vannak ágyazva<sup>46</sup>. Ezek egy magyar dokumentumfilm esetében számos esetben összecsúsznak. Mégis felsorolom őket, mert a kutatás strukturálása szempontjából a hazai filmkészítők számára is hozhat megfontolásra érdemes szempontokat. Kreatív dokumentumfilm esetén a szereplők felkutatása, illetve a velük folytatott bizalmi viszony kiépítése sok esetben a kutatás-előkészítés feladata, Rosenthal erről és az etikai kérdésekről a forgatási szakaszban ír, én azonban a fejlesztési szakaszban tárgyalom azokat, mert sok esetben egy kreatív dokumentumfilm kiindulópontja nem a téma, hanem a szereplő(k), a vele való találkozás, így az előkészítés része az is, hogy a bizalmi viszonyt megteremtjük vele.

#### *Egy film elkészítésének folyamata:*

1. A forgatókönyv fejlesztése, ezen belül:

- :: az ötlet és annak fejlesztése
- :: tárgyalás a megrendelőkkel (televíziós szerkesztők, támogatók, ügyfelek)
- :: Háttérkutatás
- :: A filmterv megírása
- :: Költségvetési megállapodás
- :: A mély kutatás
- :: Forgatási könyv, lista megírása
- :: A forgatókönyv elfogadása, esetleges módosítása

2. Előkészítés a forgatókönyv alapján

3. Forgatás

4. Vágás, beleértve a narráció megírását és felvételét

5. Képi- és hangi utómunka

---

<sup>46</sup> Rosenthal p. 16-17.

Noha a tematikus meghatározás fontos a gondolkodás irányának meghatározásában, a munkafolyamat fázisai, időzítése tapasztalataim szerint nem különbözik, így aszerint haladok az előkészítési munka folyamatának leírásában, ami az évek során tapasztalataim szerint működött. A 18 évvel ezelőtti pályakezdésemhez képest rengeteget változott a filmkészítés tempója, és véleményem szerint ez rosszat tesz a dokumentumfilmzésnek – tekintve, hogy a dokumentumfilmzés egyik alapja az alkotó folyamatos reakciója a történésekre, ha nincs időnk rendszerezni, strukturálni az anyagot, és az azzal kapcsolatos gondolatainkat, valamint a szereplővel való emberi és filmes viszonyunkat, mert a körülmények nem engedik (anyagi helyzetünk, finanszírozás változása, finanszírozók cserélődése, szereplővel történt változás stb.), kevés esélyünk van arra, hogy jó filmet készítsünk.

Természetesen az az ideális, ha a kutatási fázis megelőzi a forgatást, erre azonban a mai finanszírozási keretek között nem igazán van mód, kevés esély van egy film finanszírozására megmutatható vizuális, előforgatott anyagok nélkül, legyen az egy koncepcionális teaser, vagy már a forgatott anyagból egy-egy jelenet. A forgatott anyagok azt is aláámasztják, hogy a témához, szereplőhöz valódi hozzáférésünk (*access*) van, amit fontos egy finanszírozó felé jól kommunikálni.

A dokumentumfilmes előkészítés folyamatának a következők a fázisai:

1. Háttéranyag, háttérkutatás
2. Stáb összeállítása
3. Szereplőválasztás, casting, szereplőkutatás
4. A szereplőkkel való viszony építése
5. Narratív forma, szerkezet meghatározása
6. Formanyelv, stílus meghatározása
7. Írásos anyagok – logline, szinopszis, treatment, outline
8. Trailer

A következőkben ezekről írok bővebben.

### 2.3.1. Háttéranyag, háttérkutatás

Amikor egy filmötlet felmerül bennünk, ahhoz, hogy dönteni tudjunk arról, hogy belevágunk-e egy film készítésébe, azaz elköteleződünk-e, szükségünk van háttértudásra a témával, szereplővel kapcsolatban. Rosenthal, akinek szenvedélyessége a kutatással kapcsolatban olyan erős, hogy az a gyanúm, számára ez a szakasz a legizgalmasabb, így összegzi a munka szellemi kihívásait: „Kutatóként egy jó újságíró elvetemült pimaszságát egy PhD hallgató minden részletre kiterjedő alaposágával kell ötvöznöd. Egyszerre kell megfigyelőnek, elemzőnek, diáknak és jegyzetkészítőnek lenned. Akár pár napos, akár hónapokig tartó kutatásra van módod, a film témájának szakértőjévé kell válnod, akkor is, ha a témával pár héttel ezelőtt még soha nem találkoztál. Nem könnyű feladat, de mindig lenyűgöző. És erre alapozva, a téma határait ismerve fogsz mindent, ami drámai, érdekes, meglepő, megtalálni, felkutatni.<sup>47</sup>” Rosenthal felhívja a figyelmet arra is, hogy a kutatást mindig a film fókusza, a „*Miről szól a film?*” kérdésre adott válasz vezérelje, egyébként tényleg végleg elveszhetünk a részletekben, újabb és újabb izgalmas, ám a film szempontjából lényegtelen témákat találva.

Ez a fázis a leendő írásos anyagok előkészítésének is része – a dokumentumfilm esetében az írás különböző fázisai nagy segítséget jelenthetnek az anyag és a gondolataink strukturálásában, és már a legelső fázisban szükség lehet írásos anyagra, szinopszusra, hogy pontosan artikuláljuk az ötletünket. Jegyzetkészítés, naplóvezetés, cédulázás – egyénileg választható módszerek a gondolataink, ötleteink egyelőre stukturálatlan lejegyzésére. Érdemes az egyes produkcióknál előre tisztázni a kutatás módszertanát, és annak a projektben legjobban működő dokumentálási formáját, hogy később ne vesszünk el az anyagban, és megtaláljuk azt, amit keresünk. Míg egy követéses dokumentumfilmnél a háttérkutatás a szereplővel való időtöltést takarhatja, ezt például naplóformában érdemesebb lejegyezni, történelmi dokumentumfilm esetében a háttérkutatás módszertana lehet a pontos hivatkozásokkal rögzített forráskutatás.

A háttérkutatás során mélyülhetünk el először igazán a témában, kaphatunk választ azokra a kérdésekre, hogy mi az, ami igazán érdekel minket a témában, hol kaphatunk a kérdéseinkre válaszokat, hogyan és honnan tudunk hiteles forrásból tájékozódni, mi az, ami alátámasztja/megkérdőjelezi az eredeti koncepciókat, ötletünket, mit tudunk megmutatni a filmben, hogy az adott téma láthatóvá váljon? Ugyanakkor ez az a fázis, ami valószínűleg a legtöbb időt veszi igénybe, akár hónapokat, éveket, és a folyamat elején nem igazán lehet

---

<sup>47</sup> Rosenthal p. 50.

felmérni az alapos kutatásból mi válik láthatóvá a filmben, mégis, mindig megéri az alapos kutatómunkát elvégezni.

A kutatás során felfedezett vagy megismert anyagok filmre, majd valóságra tett hatására Rosenthal *Adolf Eichmann: A titkos emlékiratok*<sup>48</sup> című 2002-es filmje jó példa. Könyvében csupán megemlíti a film kutatásának körülményeit, amely azonban jóval izgalmasabb, mint amennyi szó esik róla ott. A filmnek eredetileg Eichmann 1960-61-ben Jeruzsálemben zajló tárgyalása ideje alatt a börtönben írt naplója lett volna a bázisa, amely egyébként 2000-ig titkosított volt. Rosenthal 1960-61-ben rendezőasszisztensként dolgozott az Eichmann-per rögzítésén, így számára a per személyes és mély emlék volt, 40 éve benne dolgozó kérdéseket hagyott nyitva – ki volt a valódi Eichmann, milyen ember volt valójában? Erre kereste a választ Eichmann naplójában, amit azonban Eichmann kifejezetten azzal a céllal írt, hogy a bírókra jó benyomást keltsen, saját szerepét minimalizálva, a felelősséget a rendszerre hárítva. Rosenthal a kutatás során talált rá újra a Sassen-szalagokra, melyek többórányi, 1957-ben, egy korábbi holland Waffen-SS tiszt által Eichmannal készített interjút tartalmaztak. Ezekből teljesen más kép rajzolódott ki Eichmannról, mint a tárgyalások során vagy sajtó naplójából, így a film bázisát, Eichmann személyiségének rajzát a tárgyaláson készült felvételek, a napló, valamint interjúk mellett a Sassen-szalagok adták.<sup>49</sup> A film kutatása során egyébként nemcsak Eichmannal kapcsolatban változtattak a történelmen a készítők. Rosenthal munkatársa, Nissim Mossek producer a film elkészítése után beperelte Izrael államot, hogy hozzák nyilvánosságra és tegyék ingyenesen hozzáférhetővé mindenki számára a tárgyaláson készült felvételeket, amelyekért addig nagy összegeket kellett fizetni. A tárgyalások 200 órányi felvétele 2011-ben vált elérhetővé mindenki számára<sup>50</sup>.

### *Olvasás*

A munkát többnyire érdemes olvasással kezdeni, témától függetlenül. Könyvtárak, könyvek, az internet, újságok stb. – számos lehetőségünk van arra, hogy a kutatás első fázisában elmerüljünk a témában, szereplők életének körülményeiben. Noha ebben a fázisban az elsődleges tájékozódás a fontos, az olvasott információk valamilyen formában, feliratként, narrációban

---

<sup>48</sup> *Adolf Eichmann: A titkos emlékiratok* (Adolf Eichmann: The Secret Memoirs, Nissim Mossek, Alan Rosenthal, 2002)

<sup>49</sup> Alan Rosenthal: Eichmann, Revisited. In: *Jerusalem Post*, 2011. 04. 20.

<https://www.jpost.com/Jerusalem-Report/Jewish-World/Eichmann-Revisited> Utolsó letöltés 2018.06.16.

<sup>50</sup> Az Eichmann-per Youtube csatornája: <https://www.youtube.com/user/EichmannTrialEN> Utolsó letöltés 2018.06.18.



később belekerülhetnek a filmbe, így érdemes idéző jegyzeteket is készítenünk. Az olvasás során lehetséges szereplőkről is tudomást szerezhethetünk, szakértőkről, akiket bevonnánk a munkába stb. Rosenthal felhívja a figyelmet arra, hogy egy adott témával kapcsolatban, különösen, ha az politikai vagy történelmi jellegű, mindig érdemes az eredeti forrásokat, jegyzőkönyveket kutatni, mert az lesz a leghitelesebb.

### *Beszélgetések, kutatási interjúk*

A kutatás fontos része mind a négy filmtípus esetében a szakértőkkel, szereplőkkel, érintett emberekkel folytatott beszélgetés – ennek egyfelől oka a tájékozottságunk bővítése, ugyanakkor minden beszélgetésből újabb információkat és kapcsolatokat tudunk szerezni, amelyek vagy akik szerepelhetnek majd a filmben.

A jelenről és a múltból készített filmek esetében egyaránt a háttérkutatás része a szereplővel való kapcsolatfelvétel, a forgatás előtti találkozók. Ha még nem tudjuk, ki lesz a filmünk szereplője, mert téma alapján indultunk el, akkor a témához kötődő emberekkel érdemes beszélgetni minél többet, hisz elképzelhető, hogy így találjuk meg majdani szereplőinket is. Ha ez helyszínen, akkor minél több időt eltölteni a helyszínen stb. A kutatási interjúk során szerezhethetünk információkat a filmben esetleg majd felhasználni kívánt nyersanyagokról, talált tárgyokról, fotókról stb. Hampe a háttérbeszélgetésekre nézve jó tanácsokat ad: merjünk nem jól-informáltak lenni, vagyis azokat a kérdéseket feltenni, amelyekre kíváncsiak vagyunk, vagy előre viheti a projektet, még akkor is, ha úgy érezzük, már elég sokat tudunk róla. Ne áruljuk el, hogy mennyit tudunk már a témáról – ez egy bonyolult kérdés, különösen az oknyomozó filmek esetében, hiszen egy-egy szakértő vagy megszólaló esetleg éppen attól nyílik meg és mond el nekünk új dolgokat, ha látja, hogy kutatásunkat valóban komolyan vesszük, nem csupán a felszínen tapogatózunk. Kérdezzünk rá arra, hogy mi az, amit nem kérdeztünk meg. Ezekből a beszélgetésekből az első nézői reakciók is kiderülnek – miért lehet valaki kíváncsi egy filmre, mi az, amit a témában a nézőket is érdekelheti?

Noha oknyomozó filmet nem készítettem még, ennek elméleti előkészítése nyilvánvalóan bonyolultabb munkát igényel, és megfelelő kapcsolatokat, amelyek kiépítése hosszú időt és speciális módszereket vesz igénybe. Én mindenképpen azzal kezdeném a háttérkutatást, hogy a lehető legtöbb újságcikket elolvasok a témával kapcsolatban, és azt követően háttérinterjúkat készítek, elsősorban a témát feldolgozó újságírókkal, amelyek során megpróbálom a beszélgetőpartnereim hitelességét a lehető legjobban felmérni, ellenőrizni. Oknyomozó filmek esetében már a kutatás során ügyelni kell a saját biztonságunkra, kifejezetten célszerű már a

kutatás elején egy bizalmi embert találunk, akivel adott esetben azt is megosztjuk, hogy mikor és kivel találkozunk a filmmel kapcsolatban. Laura Poitras *Citizenfour*<sup>51</sup> című filmjéből, amely Edward Snowden ügyét mutatja be, az oknyomozó filmek készítésének háttéréről is pontosabb képet kaphatunk. A kutatás ma elsősorban online indul, így az online biztonságunk megszervezése (biztonságos e-mailcímek, adatvédelem, számítógépvédelem stb) fontos lehet, ehhez segítséget kaphatunk például a berlini *Tactical Tech*<sup>52</sup> nevű civil szervezet honlapján.

### *Vizuális anyagok (fotók, filmek)*

Különösen a történelmi dokumentumfilmek esetében, de a jelenről készült filmek esetében is szükségünk lehet vizuális referenciákra, korábban forgatott, rögzített vizuális anyagokra. Nyilván érdemes online keresni anyagokat először, és innen elindulni a kutatásban.

A Magyar Nemzeti Filmarchívumban 1957-ig, a televíziós adások hazai indulásáig készült filmeket, filmhíradókat őriznek, de az 1957 után készült játékfilmek, dokumentumfilmek is megtalálhatóak a gyűjteményben, mivel a Magyarországon megjelent filmek kötelezpéldányait itt, valamint a Széchenyi Könyvtárban őrzik 1959 óta<sup>53</sup>. Honlapjukon, illetve a Filmhíradók Online<sup>54</sup> oldalon rengeteg filmrészlet, gyűjteményismertetés található. Ezek megtekintésére a kópia minőségétől és technikájától függően van lehetőség. A Magyar Televízió 1957. május 1. óta sugároz rendszeresen, archívumának kutatása nem nyilvános, de hozzáférhető, ugyanakkor az adások katalogizálása nem hiánytalan, így nehezen kereshető.

A hazai közgyűjtemények és könyvtárak fotótárait érdemes tematikusan keresni. Kiindulásnak a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtárának<sup>55</sup> általános történelmi témájú képgyűjteménye lehet jó, amelynek legkorábbi darabja 1859-es. Tapasztalataim szerint a fényképes anyagok gyűjtése majdnem minden múzeumban és archívumban jól működik, eddig számos helyen kerestem képeket, és mindig találtam a témára vonatkozó anyagokat.

A Fortepan<sup>56</sup> online fényképtára különösen nagy kincs a mai dokumentumfilmeseknek – a felhasználók által feltöltött, és kurátorok által gyűjtött 1900-1990 között készült nagyméretű fényképek ingyenesen felhasználhatóak. (Jelenleg 101 974 kép van az oldalon.)

---

<sup>51</sup> *Citizenfour* (Citizen Four, Laura Poitras, 2014)

<sup>52</sup> Tactical Tech: <https://tacticaltech.org/>

<sup>53</sup> A Magyar Nemzeti Filmarchívum kötelezpéldány szolgáltatásának honlapja: <http://filmarchiv.hu/hu/gyujtemenyek/szolgaltatasok/kotelespeldanyok>

<sup>54</sup> Filmhíradók Online: <https://filmhiradokonline.hu/>

<sup>55</sup> A Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Fényképtárának honlapja: <https://mnm.hu/hu/gyujtemenyek/torteneti-fenykeptar>

<sup>56</sup> Fortepan, [www.fortepan.hu](http://www.fortepan.hu)

### *Élet (véletlenek, sors)*

Kicsit furcsának tűnhet az élet, mint kutatómódszertani elem, de egyfelől a személyes dokumentumfilmek egyre növekvő népszerűsége alátámasztja, hogy sok esetben a kutatás alapvető részét, motivációját elvégzi helyettünk az életünk, vagyis az elmúlt évek, és a velünk történt események. Ez egyben könnyíti és nehezíti is a kutatási munkát.

A személyes dokumentumfilmekben túl is számos olyan példát láttam, amikor az kutatás elmélyülését nem az aktív kutatómunka teszi ki, hanem az élet, amit az alkotó élt, sőt, sok olyan dokumentumfilm is van, akit a véletlen sodort a dokumentumfilmzés felé, illetve első filmjének erős személyes motivációja volt. Saját példám erre *A tévé és én*, hiszen abban az esetben anyám televíziós munkái már 12 éves koromtól kezdve ismerőssé tették a közeget, ismertem a szakmai szereplőket, tudtam, hogyan működik a televíziózás szakmai világa, kihez forduljak forgatási engedélyért, sőt, az, hogy én magam is televízióban dolgoztam, nyilván meg is könnyítette a showműsorok felvételén való részvételt. De jó példa erre John Appel *Rosszkor, rossz helyen*<sup>57</sup> című filmje is, amelynek producerei, Carmen Cobos és Kees Rijninks a 2013-as DunaDock Masterclass-on mesélték el kutatási hátterét. Cobos és Appel több filmen dolgoztak már közösen, és évek óta terveztek egy dokumentumfilmet készíteni a véletlenről, az ember sorsba vetettségéről. Appel számos történelmi példát kutatott, pszichológiai könyvet olvasott el ezzel kapcsolatban, de nem találta meg azt a történetet, amelyre rendezőként intuitíven ráugrott volna, amelybe ágyazva el tudta volna mesélni a véletlen témáját. 2011. július 22-én azonban a norvégiai Oslóban és Utoya szigetén Anders Behring Brejvik 77 halálos áldozatot követelő terrortámadást követett el, és ez lett az az eseménysorozat, amely végül Appel filmjének története lett – 5 túlélővel és elhunytak hozzátartozóival készített interjúk alapján keresték a lehetséges válaszokat az emberi élet és halál összefüggéseire, és éppen amiatt, mert elméletileg, alkotóként teljesen világosak voltak a kérdéseik, néhány hónappal azután, hogy a merényletek megtörténtek, ők már forgattak – a filmet 2012. novemberében mutatták be az amszterdami IDFA fesztivál nyitófilmjeként. Műfajválasztás szempontjából is jó példa ez a film a dokumentumfilm feldolgozásra, hiszen nyilvánvaló, hogy ez nem oknyomozó film, nem az események feltárására, magyarázatára kerestek választ, hanem arra, amire az áldozatok is, a véletlen és sors megmagyarázhatatlanságára: miért pont azok haltak meg, akik meghaltak, miért voltak pont akkor és pont ott azok stb. Ugyanez a témavezetés teszi a film végén látható tárgyalási jelenetet, amelyen Brejvik is megjelenik, egy riporton túlmutatóvá, személyessé: a grúz áldozat édesapját követjük a tárgyalóterembe, és azt látjuk, ahogyan ő reagál arra, ahogyan

---

<sup>57</sup> *Rosszkor, rossz helyen* (Wrong Time, Wrong Place, John Appel, 2012)

Brejvik belép a terembe. Az ilyen emberi reakciók, érzelmek láthatóvá tétele egy dokumentumfilm feladata.

A személyes, családi történeteket vagy nyomozásokat követő filmek esetében a rendező személyes életútja sok szempontból alapos anyagismeretet takar, ugyanakkor éppen a legszemélyesebb, legfájdalmasabb kérdések feltételére ad alkalmat egy ilyen film. Nem nagyon van olyan kutatási eleme egy ilyen filmnek, amely érzelmileg nem érinti a film rendezőjét, legyen az egy gyerekkori, vagy régi családi felvétel megtalálása, egy közeli hozzátartozója írásának elolvasása, tárgyainak felbukkanása stb. Kutatási szempontból nagy segítség lehet, ha már a film elején bevonunk egy alkotótársat, dramaturgot, író, akinek nincsenek érzelmei a kutatandó anyaggal kapcsolatban. Tekintve, hogy a huszadik század éppen elég történelmi traumát okozott az európai családoknak, nem nagyon van olyan család Magyarországon, ahol nincsenek mélyre temetett fájdalmak, eltakart, de be nem gyógyított sebek. Sok olyan példa van, ahol ezek feltárása és kitisztítása gyengéden, a szereplők, érintettek érzelmeinek lehető leginkább tiszteletben tartásával történik meg (Pigniczky Réka: *Hazatérés*<sup>58</sup>, Révész Bálint: *Nagyi projekt*<sup>59</sup>, Tom Fassaert: *Egy családi ügy*,<sup>60</sup> Sami Saif, Phie Amboo: *Család*<sup>61</sup>, Gimes Miklós: *Anya*<sup>62</sup>, Mila Turajlic: *A másik oldal*<sup>63</sup>), és vannak olyanok amelyekben a családi múlt, különösen ha azok hazugságra épülnek, kellemetlen titkokat rejtnek, a jelenben konfliktusokat, csalódást okozhatnak (Csángó Mónika: *Örökké tied*<sup>64</sup>, Kincses Réka: *Balkán bajnok*<sup>65</sup>). Kutatási szempontból a feladat ilyenkor annak felmérése a háttéranyagok alapján, hogy mi az, amit a családtörténet feltárásakor megmutatunk, és mi az, amit nem. Ez elsősorban morális kérdéseket vet fel, ugyanakkor az ilyen filmet készítő rendezőnek már a kutatás során aktívan figyelnie kell a beszélgetések jó időzítésére, hiszen ha valamivel ő vagy a szereplői kamerán kívül szembesülnek, akkor a film nem történik meg, illetve nem a hiteles reakcióját fogjuk látni a szereplőknek. Természetesen előfordulhat, hogy a kutatási szakaszban derül ki olyan információ, amely érzelmileg érint minket, de nincs nálunk kamera, ugyanakkor a filmben mindenképpen szerepelnie kell a jelenetnek – erre példa Sarah Polley: *Apáim története*<sup>66</sup>, amely szintén személyes történetet dolgoz fel, azonban azokat a jeleneteket, amely a rendezővel a forgatási

---

<sup>58</sup> *Hazatérés* (Hazatérés, Journey Home, Pigniczky Réka, 2006)

<sup>59</sup> *Nagyi projekt* (Nagyi projekt, Granny Project, Révész Bálint, 2017)

<sup>60</sup> *Egy családi ügy* (A Family Affair, Tom Fassaert, 2015)

<sup>61</sup> *Család* (Family, Sami Saif, Phie Amboo, 2001)

<sup>62</sup> *Anya* (Mutter, Gimes Miklós, 2002)

<sup>63</sup> *A másik oldal* (The Other Side of Everything, Mila Turajlic, 2017)

<sup>64</sup> *Örökké tied* (Forever yours, Monika Csango, 2005)

<sup>65</sup> *Balkán bajnok* (Balkán bajnok, Kincses Réka, 2006)

<sup>66</sup> *Apáim története* (Stories We Tell, Sarah Polley, 2012)

szakasz előtt, a múltban történt, rekonstruálva jelenítette meg Polley. Rosenthal könyvében külön fejezetet szán a családi filmeknek, melyeket egyébként kockázatosnak tart. Két alkotóval készített interjújából kiderül, hogy milyen alkotói dilemmák merülnek fel egy családi film elkészítésekor<sup>67</sup>.

### *Referenciák*

Elsősorban játékfilmes gyakorlat, de ma már a dokumentumfilmes piacon és írásos anyagokban is gyakran megjelennek a filmes referenciák. A dokumentumfilm aktuális irányjaival, kiemelkedőbb alkotásaival fontos tisztában lennünk, egyfelől azért, hogy tudjuk, a mi filmünk valamiért más nézőpontból közelít meg adott esetben olyan témákat, amelyeket már más filmekben láttunk. Saját művészi identitásunk meghatározása miatt is fontos ismernünk a kortárs filmeket, jó, ha tudjuk, mi az, ami inspirál, milyen típusú filmet szeretnénk készíteni, honnan indulunk. Az aktuális projektekre nézve pedig azért lehet fontos, hogy inspiráló filmeket nézzünk, hogy a film vizualitását, történetkezelési sajátosságait definiálni tudjuk többek között a finanszírozóknak. Még akkor is, ha a dokumentumfilmtörténet kiemelkedő alkotását hozzuk éppen létre, amiben mélyen hiszünk, jól jöhet egy-egy korábbi filmes példa akkor, amikor egy commissioning editornak szeretnénk elmagyarázni, hogy milyen filmet képzelünk el tulajdonképpen, mivel nagy valószínűség szerint, különösen pályakezdőként, nem lesz ilyen referenciánk. Ugyanilyen jól jöhet, ha dokumentumfilmrendezők filmjeinek esettanulmányait, alkotói folyamatának leírását, vallomásait tanulmányozzuk, különös tekintettel azokra a filmekre és alkotókra, akik inspirálnak minket. Számomra Errol Morris pályafutása a legizgalmasabb ebben a tekintetben, a honlapján számos interjú, esettanulmány olvasható<sup>68</sup>. Magyar alkotók közül Almási Tamás *Ahogy én látom című*<sup>69</sup> doktori dolgozata, amely letölthető a Színház- és Filmművészeti Egyetem honlapjáról szintén inspiráló példa, de számos magyar nyelvű cikk és tanulmány is született egy-egy film elkészültéről, kutatási munkáinak leírásáról<sup>70</sup>.

Nemcsak dokumentumfilmekre hivatkozhatunk és nézhetünk, bármi, ami a projekt elkészítését inspirálhatja, hasznos lehet a kutatási fázisban. Ma már nincsenek formai szabályok a dokumentumfilmezésben sem, így elképzelhető, hogy egy holland festmény, egy reklámfilm vagy egy francia szimbolikus költő verse jobban fog inspirálni történetünk elmesélésében, mint az összes korábban elkészült dokumentumfilm a témában.

---

<sup>67</sup> Rosenthal, p. 310.

<sup>68</sup> <http://www.errolmorris.com/>

<sup>69</sup> Almási Tamás: *Ahogy én látom. 26 év alkotói tapasztalata a dokumentumfilmkészítésben*, DLA Pályamunka, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005.

<sup>70</sup> Ld. Bibliográfia

### *A kutatási folyamat lezárása (Postresearch)*

Pályakezdőként jóval kevésbé tudatosan kezdtem egy film készítésébe, ez azonban hamar megváltozott, amikor rájöttem, a kutatás hiányosságai milyen hibákat okozhatnak a film készítése során. Ugyanakkor a kutatás alapossága, sokszínűsége könnyen összezavarhat egy alkotót, és a kutatási anyagok káoszában sokszor nehéz megtalálni a kapaszkodókat. Mint minden fázisban, a kutatás végén is érdemes visszatérni az eredeti kérdésünkhöz, témánkhoz, hogy megvizsgáljuk, érvényes-e a témafelvetés egyáltalán, vagy a valóság nem olyan, ahogyan azt a kutatás elején gondoltuk, akármilyen kreatív filmet is képzeltünk el. Rosenthal tanácsa a kutatási fázis lezárására nézve is hasznos: „Miután elvégezted az aknamunkát, adj magadnak lélegzetvételnyi szünetet. Hagyd, hogy az összegyűjtött anyagok a gondolataidban tudattalanul kavargjanak. Ez segít abban, hogy a romokat eltakarítsd, és hagyja, hogy meglásd, mi az, ami valóban fontos az anyaggal kapcsolatban. Gyakran a kutatás során új utak nyílnak, új stratégiák, új és váratlan anyagok bukkanhatnak elő, amelyek átírják az eredeti elképzeléseidet. A kutatás lezárásának szakasza jó időzítés arra, hogy átgondold a teljes koncepciót. Korábban csupán gyanítottad, miről szól majd a film, most viszont már pontosan tudod, és a tudás mentén fókuszálhatsz az eredeti kérdésre, mielőtt beleugrasz a film elkészítésébe.”<sup>71</sup>

### **2.3.2. A stáb összeállítása**

A kutatás-előkészítés során érkezik el az a pillanat, amikor leendő munkatársainkból összeállítjuk a csapatunkat. Amikor először vettem részt nemzetközi workshopon 2004-ben (Esodoc), Heino Deckert, a német Ma.Ja.De. producere és Stefano Tealdi, az olasz Stefilm producere azt a legfontosabb tanácsot adták, hogy tulajdonképpen mindegy, milyen filmet csinálunk, a legfontosabb, hogy olyan emberrel dolgozzunk, akit szeretünk, és akiben megbízunk, akivel jó időt tölteni. Akkor ezt két befutott nyugat-európai producertől kissé nagyképűnek éreztem, de az azóta eltelt 14 év alatt szerzett tapasztalataim során megértettem, miért pont ezt a tanácsot adták. A filmkészítés folyamata, technikája tanulható, ha sikerül valamelyest gyakorlatban maradni, de arról, hogy miért készítünk dokumentumfilmet közösen, kevesebb emberrel lehet elmélyülten, értő módon beszélgetni.

A dokumentumfilmezés többnyire nem magányos műfaj. Vannak ellenpéldák, amelyben egyetlen alkotó visz végig egyedül egy előkészítői, majd a forgatási szakaszt, de véleményem

---

<sup>71</sup> Rosenthal, p. 58.

szerint legkésőbb az utómunka szakaszában, vagy azelőtt érdemes külső szemet bevonni, és különösen érdemes egy producerrel együttműködni. Egyfelől a film szerkezetét, vágását illetően – ha egy alkotó egyedül dolgozik, előbb utóbb annyira elmélyül a filmben, a szereplője életében, hogy nehezen tud meghozni az elhagyásra, vágásra, rendrakásra, szerkezeti felépítésre vonatkozó döntéseket. Ez elsősorban a jelent rögzítő filmekre igaz, hiszen a múlt eseményeit rögzítő filmek eleve több ember csapatmunkáját igénylik, elsősorban szakértői, kutatói feladatokra gondolok. Azért sem érdemes producer nélkül dolgozni, mert a film disztribúciója, a fesztiváloztatás, a forgalmazási stratégia és tárgyalási folyamat, és az ezzel járó feladatok több ember tárgyalói és szervezői munkáját igénylik, és, hacsak nem akarjuk saját filmünkön megtanulni, kiépíteni a nemzetközi kapcsolati hálónkat, rengeteg időt spórolunk egy tapasztalt producerrel való együttműködéssel.

#### *A rendező és producer viszonya*

A magyar filmkészítői gyakorlat még mindig rendező-központú, azaz gyakrabban fordul elő, hogy egy rendező keres meg producereket egy filmötlettel, akik elsősorban finansziális projektnek tekintik a leendő filmet. Helyes, ha egy producer felméri egy film megvalósításának piaci realitását, és a rendezők sokszor ragaszkodnak olyan ölteteikhez, amelyek nem valósíthatóak meg reális keretek között, vagy valamilyen szempontból túlvállalás lenne foglalkozni velük. Ennek elsősorban szakmai okai vannak – a filmes víziók sokszor jóval erősebbek, mint a valós kapcsolat a témával, történettel, és ezt egy külső professzionális ember, különösen, ha a kutatás során/után prezentáljuk az ötletünket, szerencsére többnyire fel tudja mérni.

Természetesen az az ideális, ha hosszú éveken keresztül csapatban tud egy rendező és egy producer dolgozni, hiszen a számos közös tapasztalat során épül egy munkakapcsolat, egyre jobban értjük meg egymást, ez azonban viszonylag ritkán fordul elő itthon a gyakorlatban. Az sokkal inkább, hogy rendezőként több producerrel dolgozunk együtt pályánk során, különböző projekteken. Ezekben az esetekben őszintén szólva rendezőként jóval kiszolgáltatottabb dolgozni, hiszen, míg egy producer életében legalább a cég ad stabilitást, kontinuitást időben és térben, egy rendezőnek minden egyes projektnél lényegében újra kell kezdenie a munkarendszer felépítését. (Amit tartalmilag amúgy is meg kell tennie.) Tehát, ha pályakezdőknek lehet egy javaslatom, próbáljanak meg állandó munkatársa(ka)t találni, közösen csapatot építeni, akikkel a fejlődés íve éveken, akár évtizedeken keresztül épülhet. Jóval biztonságosabb így egy rendezői pályát is tudatosan felépíteni. A közös munkához nemcsak a projektfejlesztés, hanem különböző módokon együtt töltött idő is tartozik – közös utazások és pitchelések, anyagi kérdések

megvitatása, esztétikai és morális kérdések megvitatása, más emberekkel folytatott tárgyalások, amelyben azonban rendező és producer egy oldalt képviselnek. A hazai és nemzetközi finanszírozók, csatornák felé kommunikálni kell a filmet, így a rendező és a producer mindet közösen, egyetértésben kell, hogy képviseljének, egyébként a projekt maga tűnik bizonytalanoknak, és reálisan nem kivitelezhetőnek.

Ha azonban nekünk van egy ötletünk, amelyet meg szeretnénk valósítani, elsőként az a feladatunk, hogy meggyőzzünk egy producert arról, hogy miért érdemes az ötletünket elindítani a megvalósítás útján, illetve, hogy miért pont mi vagyunk alkalmasak arra, hogy ezt a filmet elkészítsük. Ez utóbbit szakmai referenciákkal, vizsgafilmekkel tudjuk alátámasztani. Az előbbit a téma alapos kutatásával biztosíthatjuk, illetve azzal, ha tisztában vagyunk azzal, hogy mit szeretnénk – erre a legalkalmasabb, ha minél pontosabban fogalmazzuk meg az *„Arról akarok filmet csinálni, hogy...”* mondatot.

Noha Hampe és Rabiger is hivatkozik az „elevator pitch”-re, vagyis egy potenciális producernek egy liftben is elmesélhető, egymondatos, hollywoodi tempót diktáló pitch-re, ez számomra mindig ijesztően hangzott, legfőképpen azért, mert túlságosan általános. (Ennek ellenére, azon tudjuk tesztelni, hogy lényegében igaz, amikor mások ötletei hallgatjuk meg – rögtön világossá válik, hogy miről szól az ötlet valójában, illetve az is, hogy az alkotó tudja-e azt.) Ezeket az egymondatokot azonban csak alapos kutatás, felkészülés után lehet megfogalmazni, és többnyire olyan pillanatokban, amikor már elég nagy a zavar a fejünkben a témával kapcsolatban. Hampe tanácsa szerint próbáljunk meg különböző strukturális trükköket alkalmazni ilyenkor, hogy a figyelmet felkeltsük, például beszéljünk a témánkról úgy, mintha az egy nyomozás, vagy megoldandó probléma lenne. Próbáljuk különböző nézőpontokból megközelíteni azokat.

Egy rendezőnek többnyire érdemes szenvedélyt mutatnia, hitelesnek lennie a saját projektjével kapcsolatban. Őszintén szólva ebben a tekintetben a magyar filmes szakmai teret nehéz kommunikációs térnek érzem, amelyben sokszor szembesül egy alkotó azzal, hogy megpróbálják az ötletét, filmtervét banalizálni. Évek teltek el, mire rájöttem, hogy ettől nem kell megijednem, hanem tekinthetem inspirációnak, kihívásnak, megtalálni azt a formát, módot, amelyben egy projekt ebben a fázisban is érvényesen hangzik. Egy producer részéről is nagy elkötelezettséget kíván egy projekt vállalása, különösen egy anyagilag annyira bizonytalan műfajban, mint a dokumentumfilm, a projekt anyagi és jogi értelemben az ő felelőssége lesz a továbbiakban (hacsak másfajta megállapodást kötünk vele). Ráadásul a mi várható elakadásainkat, kríziseinket is kezelnie kell valamilyen módon, így alapvetően bíznia kell bennünk, és viszont. Így amikor



egy producer először találkozik egy filmötlettel, filmtervvel, muszáj, hogy hinni kezdjen benne. Magunkkal szemben is azzal teszünk jót rendezőként, ha a műfaj és a mi filmünk iránt elkötelezett producerrel dolgozunk együtt, és ez sajnos egyáltalán nem evidens. Az a pillanat, amikor a hosszú bizalmi folyamat, egy több évig tartó munka első lépése egy rendező-produceri viszonyban elkezdődik, hasonló a „szerelem első látásra” érzéséhez, szakmai értelemben tegyünk meg mindent, hogy ez a találkozás jól sikerüljön. A producerek szakmai pályafutását megvizsgálva viszonylag könnyű felmérni, hogy kit milyen típusú filmek, projektek érdekelnek – nagy valószínűséggel egy kizárólag reklámfilmekkel foglalkozó producer nem fog lecsapni egy éveken át tartó követős dokumentumfilmes ötletre, így várhatóan alkotóként a saját munkánkat nehezítjük és terheljük a fimmal kapcsolatos nem közös elvárásainkkal és célkitűzéseinkkel egy előre nem tisztázott viszonyban. Alkotóként is próbáljuk felmérni a realitást.

Hamar kiderül, hogy ízlésben, filmről való gondolkodásban, ambíciókban, emberi viszonyokról, valóságról való gondolkodásban stb. hasonlóak-e az elképzeléseink egy producerrel vagy sem. Ezeket azért is fontos tisztázni, mert a hosszú munkafolyamat során ugyanazt kell képviselnünk számos esetben, elsősorban a finanszírozókkal való találkozókon.

Ugyanilyen fontos a feladatok és kompetenciák tisztázása, amelyet egy szerződés szabályoz – rendezőként se habozzunk ügyvédi tanácsot kérni egy szerződés megkötése előtt. Egy ügyvéd segít tisztázni a feladatköröket, a filmkészítés szakaszait, a szerzői jogainkat és kompetenciánkat, hogy kié az utolsó vágás joga, kié a film eladási jogai, milyen kreditet kapunk.

Ahhoz, hogy stábtagokat vonjunk be egy film további kutatásába/fejlesztésébe, már szükség van a film minimális finanszírozására. Mivel erre hazai forrás nem nagyon létezik, a rendező vagy egyedül szokta elvégezni kutatási munkát, vagy korábbi filmjében közreműködő, már fizetett munkatárssal dolgozik együtt egy következő filmen. Előfordulhat szerencsés esetben az is, hogy a producer infrastruktúrájára támaszkodva haladhatunk rendezőként a kutatásban.

Megjegyzés: Forrásmegjelölés nélkül, számomra nagyon inspiráló volt egy Szabó István interjúban azt olvasni, hogy Szabó legalább egy évig dolgozik egy játékfilm szinopszisan, mielőtt egy producernek megmutatja azt. A kutatómunka akkor is „jövédelmző”, ha egy ötletből soha nem lesz film – lehet, hogy bizonyos munkánk megvalósítása egy producernek az adott pillanában nem reális, ugyanakkor a prezentációnk, alátámasztott, kidolgozott ötlet és az erre adott produceri reakció alapján kölcsönösen fel tudjuk mérni, akarunk-e a jövőben együtt dolgozni egyáltalán. *További stábtagok a kutatás-előkészítés fázisában:*

### *Kutató/asszisztens*

A rendező jobbkeze, aki a munkafázisok kezdetétől részt vesz a folyamatban. Elsősorban adminisztratív vagy kapcsolattartási feladatokat bíz rá a rendező. A szereplőkkel, mellékszereplőkkel, stábtaggal való kapcsolattartásban is segíthet, valamint a kutatási anyag rendszerezésében is. Jó, ha az ötlet megszületésétől kezdve együtt tudunk dolgozni, és az asszisztens kézben tartja a projekttel kapcsolatos adminisztratív folyamatokat. Érdekes hatékony közös munkamódszert kialakítani egy asszisztenssel hosszútávon. Én hosszú Bőjte Ágnessel dolgoztam együtt, aki mindazokat a feladatokat alaposan végezte el, amelyekre nekem akkor még rendező/producerként nem maradt időm, energiám – a filmötlet megszületésétől kezdve a szereplőkkel való találkozásig, a pályázati anyagok elkészítéséig, adminisztráció, és sokszor a forgatás is az ő feladata volt, így az évek során hatékony közös munkavégzést tudunk kialakítani, annak ellenére is, hogy nekem egyébként sokszor nehézséget okoz a munkát delegálni.

### *Szakértő*

Akár jelenidejű, akár múltban játszódó filmet készítünk elő, szükségünk lehet a téma szakértőjét, szakértőit bevonni a kutatási fázisban. Egy szakértő mind a filmben szereplő lehetséges szereplők, archív anyagok, források, megszólalók, helyszínek felkutatásában lehet segítségünkre, mind pedig a film struktúrájának kialakításában, hiszen ő az, aki egy témához, vagy téma hátteréhez ért. *Generáció L* című filmemben Neményi Mária szociológust kértem meg, hogy segítsen a gender kutatások mentén kialakítani azt az interjústruktúrát, amellyel egy filmes interjúhelyzet is működhet. Mivel a film sok megszólalóra épült, fontos volt, hogy a számukra feltett kérdéssorozat azonos mintára épüljön. Mivel én nem szociológus vagyok, szükségem volt segítségre, hogy azokat a kérdéseket tegyem fel, amelyekre minden alany tud válaszolni, személyesen, ugyanakkor több alany válasza már valamelyest általános képet adhat a kérdéstről. A *Börtönrap* című filmben ugyanakkor szakértőt, Fiegauf Gergely börtönpszichológust, már csak a rough cut fázisban vontam be, mert akkor volt arra szükségem, hogy valaki felmérje, valóban hiteles képet mutattunk-e be a magyar börtönök világáról. A *Jules szökése* című filmben a szakértők, Krasznay Béla, a Recski Szövetség elnöke, és Bank Barbara, történész szakértőnk szerepelnek is a filmben.

### *Író/dramaturg/társszerző*

Hampe kézikönyvében a kutatás-fejlesztés folyamatában külön személyként jelöli meg az író. Tapasztalataim szerint ebben a fázisban a projekt még „inkubátorban” van, így az egyes munkafolyamatok nem igazán különülnek el szakma szerint. Sok esetben a rendező maga a szerző, és ő írja meg a dokumentumfilmhez szükséges anyagokat (ld. később).

### *Archív kutató*

Különösen a múltban játszódó filmek esetében lehet szükségünk egy olyan munkatársra, aki ismeri az egyes archívumok tartalmát, működését és anyagait, azaz, tudja, hogy bizonyos témákban hova kell fordulnia, hogy a vonatkozó archív fotókat, felvételeket, egyéb vizuális anyagokat megtalálja. Nagy segítség egy szakértő archív kutató, aki time code-dal ellátott archív listát készít, és tisztázza a felhasználási feltételeket is, rengeteg időt spórol a produkció, ha sikerül ilyen szakembert találnunk. Eddigi munkáimban ezt a munkát sokszor magam végeztem el, elsősorban azért, mert látni szerettem volna az archívumok anyagait – sokszor volt olyan érzésem, hogy biztosan találok még releváns anyagot. Alan Berliner archív gyűjtő munkájának alapossága pedig mindig inspiráló volt számomra. Elsősorban a határidő befolyásolja azt, hogy egy rendezőnek szüksége van-e archív kutatóra.

### *Casting director, szereplőkereső*

Ha egy megrendelésre készült filmet készítünk, vagy nemzetközi koprodukcióban dolgozunk, előfordul, hogy szereplőkutatóval dolgozunk együtt, aki témától függetlenül a filmben megjelenő szereplőket megkeresi. Tapasztalataim szerint azonban mindig szerencsésebb, ha a rendező maga végzi el ezt a feladatot, akkor mindenképpen, ha valaki saját projekten dolgozik, de akkor is szerencsésebb, ha megrendelésre dolgozunk. Az *Európai vásárcsarnokok* sorozatban az egyik legfontosabb és leghosszabb ideig tartó kutatási feladat a Vásárcsarnokhoz kötődő szereplők felkutatása volt. Az a tapasztalatom, hogy ha főszereplőket keresünk (és ebben az esetben minden egyes kis epizódhoz tulajdonképpen főszereplőket kerestünk), akkor a szereplő rendezővel való viszonya, a választás folyamata, a szereplő közegének megismerése alapvetően befolyásolja az elkészült filmet. Ezért ez az a fázis, amit nem szívesen adok át másnak, még akkor sem, ha elég időigényes feladat.

Ugyanakkor volt már olyan munkám, amelyben casting directorral, szereplőválogatóval dolgoztam együtt, és az a kapcsolattartás miatt, a szervezési feladatok átvétele miatt nagyon jól működött. A *Jules szökésé*-ben is nagy segítség volt, hogy nem egyedül kellett felkutatnom a

még élő egykori fogvatartottakat. Tehát ebben az esetben általános receptek nincsenek, leginkább téma és közeg-függő, hogy szereplőválogató csatlakozik-e a produkcióhoz.

### *Operatőr*

Rendezőként érdemes a projekt kezdeti fázisában operatőrt bevonni, hogy a film vizuális formanyelvét együtt dolgozzuk ki. Ebből a szempontból kissé különböznek a jelenben, eseményt rögzítő filmek, mert itt elsősorban követéses felvételi módszert alkalmazunk, és ehhez érzékeny, ugyanakkor gyors és tapasztalt operatőrre van szükség. A kutatás fázisában az operatőrrel együtt referenciák alapján, előforgatásokkal tudjuk a film leendő nyelvét kikiísérletezni. Fontos, hogy a lehetséges forgatási helyzetekre felkészítsük az operatőrt – nem evidens talán, de velem többször előfordult, hogy egy operatőr a forgatás során nem érezte jól magát, mert nem kedvelte a szereplőt. Még ha nem is professzionális hozzáállás ez, a képeken látszódní fog, hogy egy operatőr hogy viszonyul a szereplőhöz. Véleményem szerint kevesen vannak, akik képesek bármilyen szituációban a helyzet változékonyságához alkalmazkodni, így mindenképpen érdemes felmérni, milyen korábbi munkái voltak az általunk választott operatőrnek. Az pedig, hogy érzékenyen reagál-e egy operatőr a szereplőre a forgatás során, valószínűleg csak a forgatási helyzetben derül ki. Tapasztalataim szerint azok az operatőrök, akik inkább játékfilmekben dolgoztak korábban, kevésbé tudnak alkalmazkodni egy-egy nehezebb, gyors reakciót megkívánó dokumentumfilmes helyzethez.

Témától is függ, hogy kivel dolgozunk együtt – én sok helyzetben preferálom a női operatőrökkel való együttműködést, egyfelől azért, mert többször készítettem nőkről szóló filmet, amelyeknél hátrányos lett volna, ha egy férfi tartja a kamerát, egyszerűen csak azért, mert a nők többsége másként viselkedik egy férfi jelenlétében. Ugyanez fordítva nem feltétlenül igaz. A *Generáció L*-nél egyértelmű volt, hogy nőekkel dolgozom együtt, mert kifejezetten intim témákra szerettem volna rákérdezni, ami egy férfi jelenlétében lehetetlen lett volna, ebben a projektben a hangmérnök is nő volt. Ahogy a *Partizántól kurtizánig* esetében is, amely során nagyon gyorsan kiderült a főszereplőről, hogy lételeme a férfiakkal való flörtölés, így minden megnyilatkozása aszerint alakult volna, ahogy az aktuális flört diktálja. Ugyanakkor a *Börtönrap* esetében egyértelmű volt, hogy férfi operatőrrel fogok forgatni a börtönben. Természetesen nem lehet pusztán nemi alapon munkatársakat választani, de a téma által meghatározott szempontokat ebben a tekintetben alaposan végig kell gondolni az előkészítés során. (Plusz elem, hogy pályafutásom során nem egyszer kerültem kellemetlen helyzetbe azért, mert a filmes nemi sztereotípiák még működtek, talán még most is működnek, és egy férfi munkatárs egyszerűen nem vett elég komolyan.)

### *Hangmérnök*

Egy film hangfelvételi technikáját is előre tisztáznunk kell – milyen módon rögzítjük a hangot követéses esetekben, hogyan készülünk fel az egyes helyzetekre stb. Noha extrém helyzetekben még nem dolgoztam (háború, nagy hideg, forróság), ennek technikai feltételeit is jó előre tisztázni. A hangnak kiemelten fontos szerepe van a dokumentumfilmben, akkor is használni tudjuk, és fontos történeti elem lehet, ha valamiért képet éppen nem rögzítünk. (Lásd Errol Morris hangfelvétele a valódi rendőrgyilkossal *A keskeny kék vonal-ban*). Tapasztalataim szerint erre majdnem minden esetben érdemes a forgatás előtt időt szánni, megtervezni, mert az esetek többségében alulbecsülik a rendezők a jó hangfelvétel jelentőségét. Eddigi filmjeimben többnyire helyszíni hangot rögzítettünk, amely az interjúk és az atmoszféra rögzítésére fókuszáltak, így nem tudok olyan tapasztalatról beszámolni, amely egyéb hangrögzítési, hangtervezési feladatokat takart volna.

### *Vágó*

A vágó szerepe a kutatás során kiterjedhet az előzetes konzultációra – jó, ha megbeszéljük egy vágóval, hogy a vágás, történetmesélés szempontjából mire figyeljünk a forgatás során, milyen felvételekre lesz szükség a megértéshez. Filmjeimben ezt Deszimira Georgievvel tettem meg korábban, akivel több filmemen is együtt dolgoztunk és már az előkészítési szakaszban megbeszéltük, hogyan fogjuk rendszerezni a forgatott anyagot. A vágás előkészítéséhez jó, ha van egy pontos script-gyűjtemény, a kutatási fázisban ez a tervezett jelenetekre, azok csoportosítására vonatkozhat. Már a kutatás során látható, hogy egy vágónak milyen munkát kell majd végeznie – míg egy követéses film esetén várhatóan hónapokig kell az anyagon dolgoznia, egy interjúra épülő film esetén, amelyet különböző egyéb vizuális anyagokkal illusztrálunk, a szerkesztés, az anyagrendszerezés lesz a vágás során kiemelt feladata. Mivel a dokumentumfilmek jelentős része a vágóasztalon készül, sokszor utólag megteremtve a történetet, jó, ha már a forgatás előtt konzultálunk vele. A vágó a kutatás-fejlesztési szakaszban az előforgatott anyagon, a traileren is dolgozik. Rosenthal könyvében interjút készített a Maysles-fivérek vágójával, Ellen Hovde-val, arról, hogyan zajlott a Grey Gardens vágási folyamata<sup>72</sup>. (Rosenthal úgy tűnik nincs nagy véleménnyel a cinema verité, vagy követéses módszerről, ennek többször hangot ad kézikönyvében.) Hovde azt meséli az interjúban, hogy a rendezőknek nem volt forgatási koncepciója, a filmnek nem volt struktúrája, a rendezők a két főszereplőt követték mindenféle élethelyzetben, így a vágás során kellett kialakítani a film

---

<sup>72</sup> Rosenthal p. 271.

szerkezetét. Noha nem közvetlenül a kutatás terepe ez a folyamat, mégis, jó, ha egy vágó felkészül e hosszabb folyamatra a rendezővel folytatott beszélgetések során.

### *Pszichológus, szupervízor*

Ő egy teoretikus csapattag. Véleményem szerint különösen, ha krízishelyzetről, erős vagy nehéz társadalmi témáról, politikai témáról vagy saját családjáról készítünk filmet, szükség lehet egy szupervízorra, pszichológusra. Nem azért, hogy szakértőként vegyen részt a folyamatban, hanem azért, mert a dokumentumfilmkészítés számos esetben hasonlít a segítő munkához, a rendező pedig hasonló az orvosokhoz, ápolókhoz, pszichológusokhoz, szociális munkásokhoz stb., csak még azzal a tényezővel nehezítve a viszonyrendszert, hogy mi vagyunk felelősek azért is, hogy felmérjük, hogyan hat a nyilvánosság a szereplőnk életére. Sok esetben azt érzem, hogy ez meghaladja egyetlen ember kompetenciáját, erejét, ezért nagyszerű lenne, ha szupervíziós céllal csatlakozhatna egy-egy pszichológus is egy dokumentumfilmcsapathoz, egyszerűen azért, hogy bizonyos mentális és érzelmi terheket, amelyek a filmkészítés összetett folyamatával együtt járnak, az alkotók (különösen a rendező) le tudjanak tenni. Ilyesmi még soha nem fordult elő velem, és nem is láttam rá példát, megérne egy kísérletet.

### **2.3.3. Szereplőválasztás, casting, szereplőkutatás**

A kutatási feladatok közé tartozik a megfelelő szereplők felkutatása, filmen való részvételük megszervezése, a kapcsolattartás biztosítása. Ez éppúgy igaz a jelenben, a múltban és jelenben és a múltban játszódó filmek esetében is. Szerencsénk van, ha eleve egy szereplővel való találkozás inspirált a film elkészítésére, ebben az esetben a bizalmi viszony felépítése az elsődleges feladatunk a kutatás, előkészítés során. (ld. később) Amennyiben valamilyen téma a kiindulási alapunk, akkor a téma feltárásához meg kell találnunk a legmegfelelőbb karaktert, akinek a történetén keresztül leírunk egy helyzetet, mesélni tudunk, és őt meg is kell tudnunk győzni arról, hogy filmünkben szerepeljen. Mivel dolgozatomban a karaktervezérelt narratív dokumentumfilmekre fókuszálok, a szereplőválasztás kérdéseit a narratív szerkezet, struktúra kérdése, feladatai előtt jellemzem. Ugyanakkor amennyiben egy téma, egy gondolat a filmünk kiindulópontja, a filmes elbeszélésmód meghatározása megelőzi a megfelelő szereplő felkutatását.

A kutatás során készítjük elő azt, hogy mit fogunk látni a filmen, ami egyúttal a forgatás eseményeit takarja – ebben a fázisban kell felmérnünk és megismernünk a szereplőink életét annyira, hogy előkészítsük a forgatást: mi az, amit velük kapcsolatban le tudunk filmezni? Mi az,

ahol filmesként jelen tudunk lenni? Mivel egy dokumentumfilm, mint minden film akkor működik, ha érzelmekre hat, olyan helyzetekre gondoljunk, amelyek a szereplőink életében kockázatosak, érzelmileg tétjük van. Ennek előkészítése elsősorban az időzítésen múlik – nem tehetünk fel érzelmeket kiváltó kérdéseket idő előtt, különösen nem, ha nem forog a kamera vagy a hang. Nyilván filmenként különbözik, hogy mi alapján választunk szereplőket, de fontos, hogy „kameraérzékeny” legyen a választott szereplőnk, azaz legyen fotogén és önazonos, hiteles a saját életében és közegében, és az is fontos, hogy a témát mennyire tudja reprezentálni.

A szereplőkeresésnek sokféle módja lehet, filmenként különbözik.

### *Nyilvános felhívás, casting*

Van olyan téma, amellyel kapcsolatban egyszerűen nyilvános felhívást érdemes a megcélzott szereplői csoportban végezni, különösen, ha az számukra nem ismerős társadalmi közeg. A *Generáció L* esetében az volt a célom, hogy minél több 50-es generációba tartozó nőt érjek el, különösen olyanokat, akikkel társadalmi réteg, életmód, lakhely stb. tekintetében még nem találkoztam, de mivel jól behatárolható volt a szereplők köre, az elérésük útjaként egy castingról szóló médiamegjelenést választottam. Szerencsére ehhez a sajtókapcsolataim megfelelőek voltak – több női magazinban adtuk ki felhívást Budapesten és két vidéki nagyvárosban, hogy szereplőket keresünk. Eredeti terveim szerint közülük választottunk volna olyat, akiket utána követünk, de maga a casting folyamata annyira érdekes volt, az összehasonlítás, hogy ugyanazokra a kérdésekre ki, milyen választ ad, hogy végül ebből született film. A szereplőválogatás alaphelyzete egyébként is jól felépíthető dramaturgiailag, így bizonyos témákkal kapcsolatban jól lehet használni. A véletlen – illetve az élet – ebben az esetben is mellém szegődött. Nyilvánvaló volt, hogy anyámat is megkérdezem az életéről, készítettem vele is egy hosszú interjút. Azt hiszem sem ő, sem én nem számítottam arra, hogy az apám előző felesége, akit az anyám miatt hagyott ott, szintén eljön a szereplőválogatásra. Amikor azonban megláttam a forgatáson, nyilván nem tehettem meg, hogy nem megyek bele a helyzetbe, még ha várhatóan elég személyes is lesz. (Az is lett.)

### *Casting director/munkatársak alkalmazása*

Ha nagyon nagylétszámú csoportból keressük a legalkalmasabb szereplőt, előfordulhat, hogy érdemes casting directorral, casting ügynökséggel, kutató munkatársakkal dolgoznunk, akik tudják, hogy egy adott csoport tagjait hogyan tudják elérni, mert már kiépített kapcsolati hálójuk van erre. (ez persze rengeteg pénzbe kerül). Ha kutatókat kérünk fel szereplőkeresésre, minél pontosabb szempontrendszert kell felállítanunk, ami alapján nekünk előválogatni kell majd, akár

egy fikciós filmben. Dokumentumfilm esetében még soha nem próbáltam ezt csinálni.

2015-ben castingosként dolgoztam Mundruczó Kornél *Jupiter Holdja*<sup>73</sup> című filmjében, amelynek eredeti tervei szerint nem egy színész, hanem egy valódi menekült, egy 14-20 éves fiú lett volna a főszereplője, így a 2015-ös menekültválság közepén egy elég nagy létszámú stáb különböző helyeken és módokon próbálta megtalálni a film főszereplőjét. (Ebben egyébként nem működött a létező hazai és külföldi casting ügynökségek bevonása, saját castingos csapatot állított fel a produkció, amelynek berlini munkáit végeztem én.) A casting folyamata számomra, aki teljesen más úton közelítettem a szereplőválasztás felé dokumentumfilmesként ugyanakkor sok tanulsággal járt. A casting kiterjedt rendszerének kiépítéséhez több jó szakemberre volt szükség (gyártásvezetők, asszisztensek), legalább 10 ember dolgozott a castingon. Ebből két csapatot dokumentumfilmes rendező vezetett. Én berlini menekülttáborokban folytattam intenzív kutatást, amely során próbafelvételeket készítettem, és rövid interjúkat is készítettem a potenciális szereplőkkel. Amellett, hogy valószínűleg egy nemzetközi sikereket elért rendező neve és a játékfilmes keretrendszer erősebb hívószó volt a jelentkezőknek, mint egy dokumentumfilm lett volna, a módszer működőképes lenne egy dokumentumfilm esetében is. Különösen, hogy az előválogatott szereplők között azok voltak nagyobb számban, akikkel elmélyültebb interjút tudtam készíteni, és több dolog derült ki róluk személyesen. Egy jó casting-rendszer kiépítése sok adminisztratív háttérmunkát és szervezést igényel, így ha ezt a módszert választjuk, biztos, hogy segítők munkatársakra lesz szükségünk.

Kerekes Péter *Hogyan főzték a történelmet?*<sup>74</sup> című filmjének szereplőkutatása is castingosok, kutatók bevonásával történt. A filmet öt éven keresztül készítette a rendező, amelynek leghosszabb fázisát a legjobb szereplők és történetek megtalálása jelentette, amelyet több országban, több kutató bevonásával folytatott. Miután a kutatók munkáját követően kiválasztotta a számára legérdekesebb történeteket, szereplőket, „minden szereplővel legalább háromszor találkozott a forgatás előtt, az első alkalom a kölcsönös bizalom elnyeréséről szól. Ekkor csak elbeszélget, lejegyez dolgokat, majd otthon elgondolkodik azon, hogy mire kíváncsi még. Második alkalommal felteszi az időközben felmerült kérdéseket, és tovább jegyzetel. A harmadik találka alkalmával pedig mélyebben belemegy a személyes történetekbe. Ezután megírja a forgatókönyvet. Leírja, hogy kivel hol fog forgatni. Kitalálja, hogy mit szeretne hallani a szereplőtől, és ez milyen helyzetben lenne a film számára a legjobb. Ez alapján állítja össze a

---

<sup>73</sup> *Jupiter Holdja* (Jupiter Holdja, Mundruczó Kornél, 2017)

<sup>74</sup> *Hogyan főzték a történelmet?* (Cooking History, Kerekes Péter, 2009)



kérdések listáját. Majd összeállít egy „hülye kérdések listáját” is.<sup>75</sup>”

#### *Alapos megfigyelés és beszélgetések – kiterjedt kapcsolati háló létrehozása*

Az *Európai Vásárcsarnokok* szereplőválasztásának esete szintén jól példázza azt, amikor a téma felől keresünk szereplőt – itt a helyszín adott volt, minden szereplőnek kötődnie kellett a Vásárcsarnokhoz, ugyanakkor ahhoz, hogy megtaláljuk a megfelelő 8-10 karaktert, alapos kutatásra volt szükség. Ebben a filmben kiemelt feladatom az volt, hogy a piachoz kapcsolódó személyes történeteken keresztül mutassuk meg, hogyan jut el egy áru a piacra. A munka során az előkészítés legfontosabb része a szereplőkutatás volt. A narratív szerkezet, a forma, a film alapjai ki voltak jelölve, amikor a munkát elkezdtem, ezt kellett megtölteni tartalommal, azaz megtalálni azokat a szereplőket és témákat, amelyek a leghitelesebbek, legérdekesebbek és (mivel ez egy ARTE által megrendelt sorozat volt) a legszórakoztatóbbak, és amelyek nemzetközileg is érthetőek, érdekesek. Ebben az esetben volt kutatási asszisztensem, aki részt vett a szereplőválasztásban is, ennek ellenére az működött, hogy rengeteg időt töltöttem a Nagycsarnokban, és rengeteg háttérbeszélgetés alapján mértem fel, hogy ki az, aki hitelesen fog szerepelni a filmben, és (ebben az esetben ez egyértelmű „veszélyhelyzet” volt) nem marketing célra fogja használni a filmet. Tapasztalatom szerint valamennyire mindig jó, ha a szereplőt a saját életünkbe is beavatjuk – a *Európai Vásárcsarnokok* kockázatmentes, kölcsönösen pozitív hozadékú terében ez nem volt bonyolult, ugyanakkor ahhoz, hogy a szereplők bízzanak bennem, arra is szükség volt, hogy néha a gyerekeimmel együtt mentem a csarnokba kutatni, tehát magánemberként is megmutattam magam.

Almási Tamás *Az út vége*<sup>76</sup> című filmjének szereplőkeresését írja le doktori dolgozatában, amelyhez olyan szereplőket keresett, akiknek a történetén keresztül megmutatkozik, vajon az emberekben rejlő innovatív készség, vállalkozási kedv függ-e a környezetüktől, és ha igen, mennyire. „Elkezdünk tehát Nyugat-Magyarországon olyan multinacionális cégeket keresni, amelyek nagy munkaerőfálók. Így találtunk rá a székesfehérvári Videoton Mechatronikára, ahol épp munkaerő-felvétel volt. Először a munkásszálláson lakókat kerestük meg. Az intézmény igazgatónöje segítőkészen összehívta az éppen nem műszakban lévő embereket. Elmondtuk, film forgatásához keresünk házaspárokat. Azzal a harminc emberrel, akik az elképzeléseinknek megfeleltek, elkezdtünk tájékoztató interjúkat készíteni.” Az interjúzás, noha a téma ismeretét

---

<sup>75</sup> Lakatos Róbert: *Kerekes Péter szocio-dokumentumfilmes módszeréről a rendező „Cooking History” avagy „Hogyan főzték a történelmet?” című dokumentumfilmje kapcsán.* <http://film.sapientia.ro/uploads/oktatas/segedanyagok/KerekesPeter.pdf>

<sup>76</sup> *Az út vége* (Az út vége, Almási Tamás, 2003)

elmélyítette, nem hozott eredményt. „Mindegyiküket végighallgattuk, és némi hiányérzettel – hogy tovább kell folytatni a keresést – már éppen távozni készültünk. Egyszer csak a teremben átvonult Ilona. Mint a szerelem első látásra: megéreztem, ő lesz a főszereplő.<sup>77</sup>” A *Valahol otthon lenni*<sup>78</sup> című, határon túl élő magyarok visszatelepüléséről szóló film szereplőkeresésének alapjait egy kérdőív adta, amelyben Almási és munkatársai a lehetséges szereplők adataira, előéletére, áttelepülésük történetére, kapcsolódó archív anyagokra, és a szereplőkkel a közeljövőben történő eseményekre is rákérdeztek, valamint a találkozások alapján jellemezték őket. Ez alapján a kiterjedt információgyűjtés alapján vált láthatóvá, kik lesznek a film követhető szereplői<sup>79</sup>. Almási Schiffer Pállal készített interjújában a Cséplő Gyuri szereplőválogatására kérdez rá, aki így mesél a folyamatról: „Harmincöt cigánytelepet jártunk végig Kemény István szociológussal. ’74 tavaszán végre, utolsóként, megtaláltuk Cséplő Gyurit. Gyuri elmondta élete addigi alakulását, és terveit, akkor megéreztem, hogy ő az én emberem.”<sup>80</sup> A budapesti iskola és a 70-es években készült dokumentumjátékfilmek szociológiai alaposágát is jól mutatja a Cséplő Gyuri esete – az ebben az időszakban készült hibrid műfajú filmek többségét alapos elméleti kutatás, felkészülés előzte meg, amely lehetővé tette még egy játékfilmes forgatókönyv megírását is, mivel a rendező pontosan tudta a kutatás alapján, hogy mi fog történni a főszereplőjével.

#### *Online kezdetek*

Szereplőválasztás kiindulásakor egy lehetséges terep az internetes fórumok böngészése – a létező Facebook vagy egyéb közösségi oldalak tematikus csoportjaiban találhatunk olyan embereket, akikkel a személyes találkozás során eljuthatunk odáig, hogy őket választjuk szereplőnek. Jelenleg egy olyan film kutatásán dolgozom, ahol egy zárt Facebook-csoport tagjai közül keresek szereplőket, a film témája miatt kifejezetten diszkréten – az online beszélgetések és jelentkezés nyomán találkoztam már pár emberrel, akikkel előzetes interjúkat készítettem.

#### *Véletlen, megérzések*

Szinte minden dokumentumfilm esetében jó, ha teret hagyunk a véletlennek, intuícióinknak, érzéseinknek, különösen szereplőválasztás tekintetében – nem biztos, hogy a racionális szempontjaink fognak elvezetni a valódi történethez. Erre rengeteg példa van a filmtörténetben,

---

<sup>77</sup> Almási p. 38.

<sup>78</sup> *Valahol otthon lenni* (Valahol otthon lenni, Almási Tamás, 2003)

<sup>79</sup> Almási p. 40.

<sup>80</sup> Almási p. 39.

csak egy ezek közül pl. Zolnay Pál *Fotográfia*<sup>81</sup> című filmje, amelynek eredeti célkitűzése a falubeli lakosok önreprezentációjának megrendezett kereteken belüli feltérképezése volt, és egy véletlennek, Zolnay egyik forgatási szünetben tett sétájának volt köszönhető, hogy rátalált egy kerítés mögött álldogáló asszonyt megpillantva a gyerekgyilkosság történetére.

Egy szereplő választásánál mindig fontos szempont a karakter egyénisége, határozottsága és életmódja – a választásnál előre kell terveznünk és felmérnünk, hogy mi az, amit majd a filmmel, film témájával kapcsolatban lefilmezünk a szereplő életéből, hogy egy választott szereplő valóban érdekes-e, alkalmas-e arra, hogy az életét bemutassuk, kövessük, rajta keresztül valóban rá tudunk-e világítani a témára, amit meg akartunk fogalmazni. Hiába találkoztunk egy lehangoló emberrel, karakterrel, ha a ő életmódja gyökeresen ellenkezik a témával, amiről forgatunk. Beavatkozhatunk a valóságába, „átkeretezhetjük” azt, de ha nem hiteles a saját közegében, akkor a film is hiteltelen lesz.

#### *A szereplő/karakter jellemzése*

A választott szereplőnket érdemes jellemezni, leírni – akár saját filmünkön dolgozunk, akár megrendelésre, mert a filmen megjelenő karakter jellemzésének átgondolásakor fel kell mérnünk, és tudnunk kell, miért pont azt a szereplőt választjuk. Az Európai Vásárcsarnokok esetében időről időre tájékoztatnom kellett a potenciális karakterekről a producert, a leírásból ki kellett derülnie, hogy a karakter megfelel-e a film témájának, mit ad hozzá, mit és hogyan lehet majd vele forgatni. A következő egy példa egy jellemzésre, amely mentén a felkutatott karakter története bekerült a filmbe (és a sorozat egyik legnépszerűbb mini-epizódjává vált).

#### *Gizi, a kávézós*

„A földszinten megtaláltam az egyetlen üzletet, ahol már korán reggel lehet kávézni. Ez egy kis hely, amelyen két hölgy szolgálja ki a vevőket, a tulajdonos és egy munkatársa. Reggel 6 és 7 körül majdnem minden árus és szállító itt áll sorban kávéért, ami egy nagyon kedves kép és jelenet. Fáradt férfiak támasztják a pultot, majdnem elalszanak, úgy kérik a „kapcsit” három, vagy még több cukorral. (A capuccino beceneve, kávé tejszínhabbal.) A két hölgy szinte mindenkit ismer a Vásárcsarnokban, és mindenkivel, aki kávéért kér, a kávé elkészítése alatt röviden elbeszélgetnek. Feltétlenül szerepeljenek a filmben egy rövid rész erejéig.”

A 3 perces epizód, amely a filmben Giziről és kávézójáról szól, nagyjából aszerint valósult meg,

---

<sup>81</sup> *Fotográfia* (Fotográfia, Zolnay Pál, 1973)

amit már ebben a korai, kutatási szakaszban leírtam – a hajnali órákban forgattunk a helyszínen, Gizi kávéfőzőt és közben az összes vásárlójához volt egy-két kedves mondata. Majdnem mindenkinél emlékezett arra, hogy milyen kávé kér, és az is kiderült a forgatás során, hogy minden kávé nevének saját története van, ami egy-egy konkrét személyhez fűződik. Gizi karaktere volt az egyik „helyi titok”, olyan karakter, akihez a külföldiek ritkán jutnak el, hiszen a boltja nem feltűnő, nem turisztikai elemeket árul. Ugyanakkor személye különlegesen jelenítette meg a csarnok személyességét és közegét.

#### *Szereplőkutatás történelmi film esetében*

Történelmi film esetén könnyebb a feladatunk – amennyiben vannak élő szemtanúk, elsősorban őket kell megtalálnunk, ha szerepeltetni nem is akarjuk őket, háttérinterjú elkészítéséhez mindenképpen. A megfelelő megszólaló szakértő megtalálása pedig elsősorban a témában való tájékozottságot igényel.

Szintén a kutatás része, hogy felmérjük, a szereplőinknek vannak-e a filmben felhasználható archív felvételei, olyan anyagok, amelyek a történethez sokat adhatnak.

#### **2.3.4. A szereplőkkel való viszony kiépítése az előkészítés során**

A kutatási folyamat része a szereplővel, szereplőkkel való kapcsolattartás és a megfelelő bizalmi viszony felépítése. Ennek alapvető eleme, hogy a szereplőt megbízhatóan tájékoztassuk arról, mikor és mi fog történni vele. A forgatás idejét is reálisan mérjük fel – ha két órányi forgatást tervezünk, és arról tájékoztatjuk, akkor az történjen is úgy. Különösen pályakezdőként nehéz ezeket a határokat magunknak megszabnunk és betartanunk.

A forgatás előtti beszélgetéseket ügyesen kell időzítenünk és elméltitenünk – noha a legfontosabb a figyelmünk, jobb, ha nem megyünk túlságosan mélyre az előkészítő beszélgetések során, nehogy olyasmi hangozzon el, amit már kamera előtt szerettünk volna hallani. Az előzetes interjúk során leginkább a szereplő jelenre ható múltjáról, gyerekkoráról, egyéb életmódbeli sajátosságokról szerzünk információt, amelyek alapján fel tudjuk mérni, hogy valaki alkalmas-e témánk reprezentálására. A szereplővel folytatott háttérbeszélgetések és viszony, a közösen eltöltött, akár forgatási szempontból „haszontalan” idő mindig fontos, mélyíti a kapcsolatot. Ebben a folyamatban talán a legnehezebb a folyamatos jelenlétünk biztosítása, ennek formája projektenként különbözik.

A rendező felelősége a dokumentumfilm készítési folyamatában talán legerősebben a szereplővel való viszonyban nyilvánul meg – az, hogy a film készítésének folyamatában mi történik, nem mindig derül ki a nézők számára, ugyanakkor az, hogy emberként milyen kapcsolati feltételeket teremtünk, biztosítunk, fontos, és esetenként különbözik. Tapasztalatom szerint az emberek többsége gyorsan hozzászokik a kamera jelenlétéhez, ha önazonos maradhat, azaz nem kérünk tőle többet, mint amit saját belső motivációiból fakadóan megtenne – ez rendezői felelősség, tapasztalatot kíván, ugyanakkor emberismeretet is.

Nem léteznek általános szabályok azzal kapcsolatban, hogy egy szereplőt hogyan vegyünk rá arra, hogy szerepeljen a filmünkben – ez nemcsak téma, de személyiségfüggő is minden esetben. Volt, hogy a professzionális keretek győzték meg a szereplőt arról, hogy bizalma legyen szerepelni a filmemben, és volt olyan is, amelyben a saját életem megosztása volt a kulcs egy szereplő megnyílásához. Könnyebb, ha valaki eleve motivált arra, hogy egy filmben szerepeljen, és vannak olyan pillanatok a történelemben, amikor erre nagyobb az esély. Ugyanakkor életem egyik legemlékezetesebb negatív pillanata egy szereplővel való viszony kialakításának teljes félreértése volt – hajléktalanokkal kellett volna forgatunk egy televíziós dokumentumfilmhez, és az egyik kollégám egy üveg sört hozott, arra számítva, hogy cserébe a hajléktalannal könnyebben fogunk dolgozni. Már nem tudtam megelőzni, hogy ne adja oda neki, és természetesen nagyon rosszul sült el az eset, az alkoholtól jóval nehezebben tudtunk dolgozni a szereplővel, ugyanakkor túl bennfenteskedő légkört is teremtett, ami miatt szintén nem lehetett vele kommunikálni. Rosenthal könyvében a közízlésnek, közmegegyezésnek megfelelő bánásmódot tekinti alapnak, amely ebben az esetben mélyen különbözött az én és a kollégám hozzáállásában.

A kapcsolattartásnak vannak praktikus aspektusai is – amikor egy-egy eseményt filmezünk, akkor arról az eseményről tudnunk kell, és könnyen előfordulhat, hogy választott szereplőnk nem értesít időben, mert valamiért nem gondolja fontosnak, hogy mi azt le szeretnénk filmezni. Vagy nem értesülünk időben egy szereplő helyszínváltoztatásáról, életében bekövetkezett változásról, és egyszerűen lemaradunk bizonyos eseményekről. A *Börtönrap* című filmemben például kiszámíthatatlan volt a foglyok börtön-beli elhelyezése, egyszerűen azért, mert a foglyok rendszeres áthelyezése a magyar fogvatartási gyakorlat része, így előfordult, hogy az a szereplő, aki az egyik együttes tagjaként szerepelt az egyik héten, a következő heti próbán és a versenyen már nem volt jelen, mert másik részlegbe szállították. Az ilyen helyzetek elkerülésére már a kutatási szakaszban próbáljunk meg kitalálni egy módszert, találjunk megbízható kapcsolatot a filmezendő közegeben.

Amennyiben nem tudjuk biztosítani a folyamatos jelenlétünket, elsősorban költségvetési vagy egyéb okok miatt, vagy túlságosan távol vagyunk a szereplők élethelyzetétől (társadalmilag vagy fizikailag) mindig opció a szereplőnket megkérni arra, hogy saját maguk dokumentálják az életüket. (Az amatőrök által rögzített, személyes dokumentumfilmek műfajjá válását a 2000-es évek elején lehetett követni a BBC *Video Diaries* majd *Video Nation* sorozatában, amelyek kifejezetten arra épültek, hogy filmkészítői beavatkozás nélkül forgattak szereplők filmeket a saját életükről, majd a BBC munkatársainak segítségével vágtak filmet a forgatott anyagból<sup>82</sup>.) Számos külföldi és hazai alkotó élt ezzel a módszerrel. (pl. Almási Tamás: *Alagsor*<sup>83</sup>, Ahmed Zaradasht: *Nincs hova bújnod*<sup>84</sup>, Alexander Nanau: *Toto és nővérei*)

### *Bizalom és egyensúly*

A kutatási fázisban kell megszabnunk a határokat – túlságosan közel sem engedhetjük a szereplőt magunkhoz, a filmes szereposztás kereteit nem szabad elhagynunk. Ez nem könnyű feladat, mert meg kell találnunk az egyensúlyt abban, hogy egyszerre építsünk ki szakmai és emberi kapcsolatot. A szakmai kapcsolatnak mi ismerjük a feltételeit, játékszabályait, így a felelősség minket terhel ennek előkészítésében, a keretek megszabásában. Már a film előkészítésénél fel kell mérnünk, hogy a szereplőink életére milyen hatással lehet egy film készítési folyamata, bemutatása, sikere, sikertelensége. Ennek tudatában kell a film forgatását, és különösen az utómunkáját felmérnünk és megterveznünk – mi az, ami belefér egy adott ember életének megmutatásakor, mi az, ami nem. A dokumentumfilmezés egyik legfontosabb etikai alapkérdése ez, amit már az előkészítés fázisában figyelembe kell vennünk. Ennek természetesen vannak jogi aspektusai is – a szereplőinkkel szerződünk kell a filmre vonatkozóan, a mellékszereplőkkel is felhasználási nyilatkozatot kell majd aláíratnunk, és ebben, mivel mi ismerjük a szakmai kereteket, nekünk kell tudatosan, akár saját magunkat korlátozva felkészülnünk különböző aspektusokra, még akkor is, ha előre fel nem mérhető eseményekről, történésekről forgatunk.

Rosenthal könyvében leír egy nagyon izgalmas kísérletet és példát Allan King *Egy házaspár*<sup>85</sup> című cinema verité stílusban készült filmjéről, amelynek szigorú forgatási szabályzata, módszertana, amely egyaránt vonatkozott a rendezőre és az operátorra, Richard Leitermanra is,

---

<sup>82</sup> Peter Keighron: Video Diaries: What's up Doc?, *Sight and Sound*, v3.n10. october, 2003. p.24-25.

<sup>83</sup> *Alagsor* (Alagsor, Almási Tamás, 2001)

<sup>84</sup> *Nincs hova bújnod* (Nowhere to Hide, Ahmed Zaradasht, 2016)

<sup>85</sup> *Egy házaspár* (A Married Couple, Allan King, 1969)

bizonyára már a kutatás-előkészítés során körvonalazódott<sup>86</sup>. Noha Rosenthal a cinema veritéről szóló fejezetben ír erről, a szereplőkkel folytatott viszony és kapcsolat tekintetében említi. A három alapszabály mindemellett egyaránt vonatkozik a film formanyelvére, stílusára, narratívájára, és nagyon pontosan kijelöli az alkotók és szereplők viszonyának kereteit. A filmkészítők a cinema verité követéses módszere alapján két hónapig éltek együtt a film főszereplőivel. Ezalatt az idő alatt 1. Egyáltalán nem érintkezhetek a szereplőkkel 2. Joguk volt bármikor érkezni és távozni, reggel vagy este, és mindent lefilmezni, kivéve, ha valami zárt ajtó mögött történt. 3. A szereplőknek folytatniuk kellett az éppen végzett tevékenységet, beszélgetést, mindegy, mi volt az, bármikor, amikor a filmkészítők beléptek a szobába vagy forgatni kezdtek. Rosenthal a film operatőrével folytatott beszélgetés alapján győződött meg arról, hogy ezek a szabályok azért működtek a forgatás során, mert a szereplők maximálisan megbíztak az operatőr ítéletében, hogy mi az, amit felvesz, és mi az, amit már nem.

A szereplőkre nézve veszélyes témát érintő filmeknél a kapcsolattartás, a bizalom kiépítése és a biztonságuk megteremtése egyaránt fontos, hiszen akár az életüket veszélyeztetheti egy film megjelenése. Jó példák erre Joshua Oppenheimer *Az ölés aktusa*<sup>87</sup> és *A csend képe*<sup>88</sup> című filmjei, amelyekkel az Indonéziában, a Suharto rendszerben elkövetett tömeggyilkosságokat tárja fel sokféle dokumentumfilmesei formai eszközzel a rendező. Oppenheimer úgy irányítja rá a nemzetközi közvélemény figyelmét ezekre a múltbeli eseményekre, hogy azok jelenbeli visszhangjaira figyel, vagyis arra, hogy miként lappanganak ezek az események a kortársak hétköznapi életében, identifikációs stratégiáiban. A film elméleti alapvetései, a történelmi reflexió és önreflexió kérdéseinek felvetése számos elemzés témája, itt azonban azt emelem ki, ahogy Oppenheimer a két film szereplőit a valóságban, azaz a dokumentumfilmkészítés folyamatában kezelte – noha a két filmet hosszabb, 10 éves időszakon keresztül forgatta a rendező, bemutatásuk között eltelt két év, még hozzá azért, hogy a szereplőket, közreműködőket ezalatt az időszak alatt biztonságba helyezze. *Az ölés aktusa* stáblistája egy hosszú lista Anonymus-okkal, egyértelművé téve, hogy a tömeggyilkosságok jelenbeli társadalmi elfogadottsága milyen veszélyes helyzetbe hozta a film készítőit. *A csend képe* forgatása során a főszereplőre minden forgatás után egy autó várt, hogy kimenekítse a helyszínről, a családja bepakolt bőröndökkel várta a forgatások végét, hogy ha szükséges, azonnal el tudják hagyni az országot. A film bemutatása után pedig el kellett költöznie Indonézia egy másik részébe, ahol

---

<sup>86</sup> Rosenthal p. 263.

<sup>87</sup> *Az ölés aktusa* (The Act of Killing, Joshua Oppenheimer, 2012)

<sup>88</sup> *A csend képe* (The Look of Silence, Joshua Oppenheimer, 2014)

azóta is öt ember vigyáz rá és családjára. A filmkészítők mindezt finanszírozták<sup>89</sup>. Oppenheimer a film bemutatása óta nem térhet vissza Indonéziába, ugyanakkor filmje megtörte a hallgatást a genocídiummal kapcsolatban az országban – az indonéz kormány a film Oscar díjra jelölése után nyilatkozatot adott ki először 1965 óta, miszerint tudják, hogy 1965-ben emberiség elleni bűntett történt, és szükség van az „igazság megismerésére”. A film történelmet írt az országban, akárcsak nálunk a 80-as évek végén készült történelmi dokumentumfilmek, melyekről később írok.

### *A szereplők díjazása*

Külön aspektusként említek egy fontos kérdést, a szereplők díjazását. Ez évtizedek óta felmerülő etikai kérdés, amire még akkor is egyedi szabályokat érdemes felállítanunk, ha vannak (vagy felmerülnek) jogi szabályok. Én azon az állásponton vagyok, hogy ma már nem etikátlan egy film szereplőjének fizetni, még akkor sem, ha ez egyébként a közös munka kezdetén nem merül fel. Vannak olyan szereplők, akik nem viselkednek hiteltelenebbül amiatt, mert pénzt kapnak a szereplésért, sőt, kevésbé tudnak önazonosak maradni, ha ezt a kérdést már az elején nem tisztázzuk, mert nyomasztani fogja őket a gondolat, hogy a filmhez pénz kapcsolódik. És vannak olyan emberek, akiket megzavar, ha pénzt ajánlunk. Talán az a legszerencsésebb, ha, amennyiben a film finanszírozása megengedi, utólag ajánlunk fel pénzt a szereplőknek. Tapasztalatom szerint az emberek többsége ma már elég reflektált módon, tudatosan gondolkodik a médiaszereplésről, jelenlétről, így előfordulhat, hogy a pénzre vonatkozóan fel fog tenni nekünk kérdéseket. Másfelől viszont azt is tapasztalom, hogy az emberek többsége jól érzi magát egy forgatás során, örül, hogy rá irányul a figyelem, így a pénz kérdését nem firtatja egyáltalán.

Ennek a kérdésnek egyik legextrémebb, anyagi és jogi üggyé váló példája volt Nicolas Philibert: *Én, te, ő*<sup>90</sup> című filmjének esete, amikor a filmben főszereplő tanár, George Lopez beperelte a filmrendezőt, hogy a film által termelt 2 millió eurós nyereségből ő és az iskolája is kapjon 250 000 Eurót. A pert első fokon elvesztette, a francia bíróság indoklása szerint nem járt neki fizetség a filmben való részvételért. Az ítéletben elemezték, mi tekinthető dokumentumfilmnek, és ez alapján Lopeznek nem volt jogosultsága a pénzre, mert nem alkotótársként, és nem színészként vett részt a filmben, hanem azt filmezték le, ahogy a mindennapi kötelezettségeit végzi. Azzal,

---

<sup>89</sup> Antonia Blyth interjúja Joshua Oppenheimerrel, *Deadline*, 2016/2  
<https://deadline.com/2016/02/look-of-silence-joshua-oppenheimer-oscars-interview-1201696228/> (Utolsó letöltés: 2018. május 24.)

<sup>90</sup> *Én, te, ő* (Etre et avoir, Nicolas Philibert, 2002)



hogy a filmezésbe beleegyezett, ahhoz is hozzájárult, hogy a róla alkotott képet (ki)használják. Az ügyre reagált a Francia Filmkészítők Szövetsége is, ugyancsak a dokumentumfilmek etikára hivatkozva: „A dokumentumfilm természete és gazdasági jegyei inkompatibilisek bármilyen díjazással.” Philibert képviselője pedig így nyilatkozott az ítélet után: „Elégedett vagyok azzal, hogy a bíróság úgy döntött, a valóságért nem kell fizetni. Ha valaki pénzt kapna azért, mert egy dokumentumfilmben szerepel, az azt jelentené, hogy színészként kezeljük, és ez a dokumentumfilmezés halálát jelentené.”<sup>91</sup> A dokumentumfilm definíciója kicsit sem teoretikus kérdéssé válik ebben az esetben. Ennek az esetben nem csupán az a fő kérdése, hogy adjunk-e pénzt a szereplőnek vagy sem, mint inkább az alkotó Philibert morális kivonulása. Számomra ez az eset már akkor megrendítő volt, és cinikus képet festett a társadalomról, még dokumentumfilmesként sem értettem egyet a francia bíróság döntésével – a film óriási nyereséget termelt, díjakat kapott, a rendező beutazta a világot a film révén. Noha elméleti alapon és akár még jogilag is értettem a döntést, mégis, igazságtalannak éreztem.

### **2.3.5. Narratív forma, szerkezet meghatározása**

Mivel dolgozatomban a kreatív dokumentumfilmre, ezen belül is a narratív formákra fókuszálok, nem foglalkozom az esszéfilmek vagy más nem narratív formák dramaturgiai meghatározásával. Ugyanakkor a kutatási fázisban nem látok különbséget igazán a dokumentumfilmek műfajokat illetően eddig a fázisig – ugyanazt a háttér munkát, kutatás kell elvégezni, mielőtt bármilyen narratív vagy formai alapvetés tesz egy alkotó. A fejlesztés folyamatában mindenképpen meg kell határozni a kutatásra építve a film történetét, struktúráját, narratív szerkezetét, cselekményét, vagyis azt meghatározni, hogy mi fog történni, mi és hogyan lesz látható a filmben? Az előző, szereplőről szóló fejezet elején utaltam arra, hogy amennyiben témavezérelt filmet készítünk, a szereplők felkutatása a film narratív szerkezetének meghatározását követi. Ez a cinema verité műfajánál fordítva igaz.

Ma már nincsenek formai, narratív szabályai a dokumentumfilmnek, minden és mindenhogyan elmesélhető. A film alapvető dramaturgiai keretei nem sokat változtak, így a dramaturgia hármas alapszabálya – egy filmnek kell, hogy legyen eleje, közepe és vége – a film időbelisége miatt alapvető, még ha ez nem is a konkrét cselekményben, történések időrendiségében nyilvánul meg. Hampe egy kreatív írásra vonatkozó idézettel írja le a szerkezetet, amelyben a film eleje az a pont, ami előtt (before) nincs mit megmutatni, a film vége pedig az a pont, amely után (beyond)

---

<sup>91</sup> Amelia Gentleman: Defeat for teacher who sued over film profits, *Guardian*, 2004. 09.29. <https://www.theguardian.com/world/2004/sep/29/france.film> (Utolsó letöltés: 2018.05.24.)

nincs mit megmutatni. A közepe a kettő között van<sup>92</sup>. A nagyvonalú felvázolás mögött tulajdonképpen az áll, hogy egy filmet hogyan indítunk (expozíció), amely a téma felvetést takarja, mit mutatunk meg menet közben, amely a drámai konfliktus felvázolását, és megoldását takarja, és hogyan zárjuk le, amely a megmutatott események alapján a nézőknek küldött üzenetet jelenti.

Minden dokumentumfilm egy megismerési folyamatot ábrázol, amely vonatkozhat a szereplő ismeretének bővülésére, az alkotóéra, vagy a nézőben végbe menő változásokra is. Rendezőként azt kell eldöntenünk a film elején, hogy ezt milyen dramaturgikus felépítésben mutatjuk meg. *Honnan hová tart a karakter, és ez milyen cselekvést fog benne előidézni?* Ugyanez a hollywoodi dramaturgia megfogalmazásában: *Milyen fejlődésen megy keresztül a főhős, milyen konfliktust kell megoldania, milyen küldetést kell útja során teljesítenie (McKee)?*

Ennek dramaturgiai módszertani kereteiről, lehetőségeiről érdemes fikciós dramaturgiáról szóló könyveket tanulmányozni, köztük is kiemelten Egri Lajos: *A drámaírás művészete*<sup>93</sup> című könyvét, amelyben a klasszikus arisztotelészi, cselekményre építő dramaturgiai alaphoz képest Egri a karakterben rejlő drámai potenciált és az abból eredő szükségszerűségeket tekinti a dráma alapjának, amelynek mentén szerveződik majd a cselekmény. Egri a premisszát tekinti a dráma bázisának, alapjának, amely majd a karakter fejlődésének szükségszerű útját fogalmazza meg. A premissza a bázis, az írói hitvallás a világról, valamint az alapállítás arról, hogy egy dráma milyen problémáról, jelenségről szól. Példák Egritől: a *Rómeó és Júlia* premisszája, hogy az igaz szerelem még a halállal is dacol. A *Lear királyé*: a vakhit pusztuláshoz vezet. A *Machbethé* és *Az ifjúság édes madararé*: a könyörtelen becsvágy saját pusztulásához vezet.

A dramaturgiai szerkezetet, alapvetést azért kell a fejlesztés fázisában megszabni, mert eszerint fog a néző tájékozódni a filmünkben, eszerint fogja megérteni (vagy nem megérteni) a cselekményt, számára ez lesz a rend a filmünk világban. Nagyon extrém fikciós példával illusztrálok – amikor Michael Haneke *Furcsa játék*<sup>94</sup> című filmjében a két főszereplő a kamerába nézve szól hozzánk, majd megváltoztatja a korábban látott cselekményt, nézőként a biztonságunkat veszítjük el teljesen a filmben, ezáltal pedig a világban. Dokumentumfilmeknél természetesen az utómunka során rengeteg dramaturgiai döntést hozunk még, azonban az előre

---

<sup>92</sup> Hampe. p. 173.

<sup>93</sup> Egri Lajos: *A drámaírás művészete*. (ford. Köbli Norbert) Budapest, Vox Nova Kiadó, 2010

<sup>94</sup> *Furcsa játék* (Funny Games, Michael Haneke, 1997)

meghatározott dramaturgiai szerkezet alapján határozzuk meg, hogy mit veszünk majd fel a forgatás során.

A jelenben rögzített, előre felmérhetetlen eseményeket bemutató filmeket tekintve érdemes eleve drámai alaphelyzetben gondolkodnunk, amelynek követése mindenképpen a szereplőink személyiségfejlődésével jár – ezt a munkamódszert alkalmazza Almási Tamás, amikor olyan helyzeteket filmez, mint a szívátültetés (*Szívügyem*<sup>95</sup>), a mesterséges megtermékenyítés (*Sejtjeink*<sup>96</sup>), amelyknél az alapvető tét, hogy sikerül-e elérnie a céljukat a szereplőknek vagy sem. Ilyen drámai alaphelyzetet dolgoz fel az *Előválasztás*<sup>97</sup> című film, és számos más dokumentumfilm a filmtörténetben, elsősorban a cinema verité műfaján belül. Ebben az esetben a kutatás, előkészítés folyamatában kell előre megismernünk és felvázolnunk a folyamat rögzíthető eseményeinek sorozatát, hogy tudjuk, mikor kell mindenképpen jelen lennünk, mit kell majd rögzítenünk. Különbséget kell tennünk a tervezéskor azt illetően, hogy mi az a jelenet, amit megrendezve, előre megtervezve, akár kétszer tudunk felvenni, és mi az, amit nem lehet előre megtervezni, egyszer fog megtörténni, és ha arról az egyszeri alkalomról lemaradunk, akkor a film drámai íve sérülni fog, elveszítjük a történetet, vagy csak nagyon mesterséges eszközökkel tudjuk visszaállítani a dramaturgiai rendet.

#### 2.3.5.1. Követés drámai helyzetekben

Előre felvázolható dramatikus ívet adhat minden versenyhelyzet (*Spellbound*<sup>98</sup>, *Börtönrap*), életbeli esemény (házasság, szülés, születés, halál, költözés stb – *Sejtjeink*, *306 Hollywood*<sup>99</sup>). De a hosszú követéses dokumentumfilmek, amelyek egy személy vagy csoport követését tűzik ki célul, szintén ide tartozhatnak – kutatási szempontból ezeknél is a rendező jelenléte, kapcsolata adja meg a kutatás alapjait a háttérkutatást követően. Ezek mentén előre tudjuk, milyen jelenetek rögzítésére van mindenképpen szükségünk, hogy a történet a néző számára is érthető legyen.

Ha nincs ilyen előre felvázolható dramatikus ív, amelyet követünk a felvételek során, akkor nekünk kell megértenünk, mi a szereplő(i)nk valódi drámája, és aszerint szervezni, rendezni, megírni és működtetni a film történetét, cselekményét, visszatérve Grierson eredeti dokumentumfilmes definíciójához, a dokumentumfilmes kiindulóponthoz, vagyis ahhoz, hogy a dokumentumfilm a valóság kreatív ábrázolása, kezelése, ma tulajdonképpen újra formai

<sup>95</sup> *Szívügyem* (Szívügyem, Almási Tamás, 1996)

<sup>96</sup> *Sejtjeink* (Sejtjeink, Almási Tamás, 2002)

<sup>97</sup> *Előválasztás* (Primary, Robert Drew, 1960)

<sup>98</sup> *Spellbound* (Spellbound, Jeffrey Blitz, 2002)

<sup>99</sup> *306 Hollywood* (306 Hollywood, Elan Bogarin, Jonathan Bogarin, 2018)

szabályok nélkül, fikciós módszerekkel dolgozva. Ezekben az esetekben a rendező mindenképpen beleavatkozik az eseményekbe már a forgatás során. E módszerek közül az alábbiakat választhatjuk, végtelenségig kísérletezve a műfaji határok tologatásával:

#### 2.3.5.2. Követés drámai cselekmény nélkül – nem narratív és interjúalapú filmek

Noha drámai konfliktus ezekben a filmekben is van, az azonban nem feltétlenül a szereplőkkel történő jelenkori eseményekben, hanem a múltban, a múlt és jelen közti feszültségben vagy a nézőben történik meg. Saját filmjeim közül ilyen volt *A tévé és én*, amely egy portré: formailag a szereplő idegenvezetését látjuk a saját életében, nem történik vele valódi dráma, az élete állandó és változatlan, a film leíró jellegű. Ugyanakkor a nézőben okozott fejlődést, változást a film végignézése, méghozzá azt a szembesülést, hogy saját, normalitásról való gondolkodását megkérdőjelezze. A portréfilmek többsége narratív és nem drámai film.

Leíró filmek a feltáró, szemtanúk elbeszélésére, interjúkra épülő filmek is, amelyek a maguk idejében formai innovációnak is számítottak, különös tekintettel a rendszerváltozás éveit megelőzően vagy közvetlenül azután készült magyar történelmi filmek, melyekről később írok részletesen. Ezeknél ugyancsak a nézőkben okoz elsősorban dramaturgiai változást, fejlődést a film, hiszen a fejlődés folyamata benne játszódik le, a tények megismerésének folyamatában. (pl. Böszörményi Géza – Gyarmathy Livia: *Recsk I-II*<sup>100</sup>) Talán ezért is volt ezeknek a filmeknek történelemíró ereje – a valóságot változtatták meg azzal, hogy a nézőkben tudatosítottak múltbeli eseményeket, fájdalmakat, és ezzel értek el felszabadító hatást. Ma már elsősorban televíziós műfaj, noha a történelem kiemelt pillanataiban nagy szerepük volt. A média mai rendszerében, a posztigazság és posztvalóság korában már nem elég erős a hatásuk.

#### 2.3.5.3. Megrendezett történetek, helyzetek

Ma már a legtöbb dokumentumfilm él a rendezés kreatív lehetőségeivel, „a valóság kreatív átalakításával”, ennek leginkább morális és kreatív határai vannak. A múlt és jelent feldolgozó filmeknél, valamint a múltból szóló filmeknél is használhatunk fikciós eszközöket, így a film, akár csak Grierson idejében, nem lesz kevésbé „igaz”, mintha kameránkkal követnénk az eseményeket, csupán dramaturgiailag sűrítjük a cselekményt. Egy filmben a teljes koncepció átívelően is működhet egy dramaturgiai koncepció, de egyes jelenetekben is. Ilyenkor a valóságot a rendező generálja, ő hozza helyzetbe a szereplőket, ő alakítja a koncepciót, konstruál

---

<sup>100</sup> *Recsk I-II* (Recsk I-II, Böszörményi Géza – Gyarmathy Livia, 1989)

jeleneteket, vezérli a cselekményt. Ezekre különböző dramaturgiai megoldások léteznek, amelyek már a kutatás/fejlesztés során körvonalazódnak.

:: *rekonstrukció és újrarájátszás (reconstruction, re-enactment)*

Múltbeli események feldolgozásánál alapvető lehet a rekonstrukció vagy az újrarájátszás archív anyagok hiányában, vagy, ha azok mellett is szeretnénk élővé, tenni a szereplőket, átélhetővé, átérzhetővé az eseményeket. Ennek kutatása fikciós alapossággal kell, hogy megtörténjen, az eredeti helyszínek, öltözetek, berendezés, környezet feltárása éppúgy fontos, mint a cselekmény pontos rekonstruálása, természetesen az alkotói nézőpont vállalásával. Errol Morris *A keskeny kék vonal* című filmje az újrarájátszás dekonstruálására, ugyanakkor szakmailag annak tökélyre fejlesztett megvalósítására jó példa. Szintén jó példa két különböző típusú rekonstrukcióra az utóbbi évekből Sarah Polley: *Apáim története* című filmje, amelyben a rendező egyfelől édesanyja életét eleveníti fel megrendezett, színésszel eljátszatott, Super8-as filmre rögzített jelenetekkel, amelyek a cselekményhez nem járulnak hozzá, de felidéznek a családi élet, az anya életének egyes pillanatait. Másfelől azokat a jeleneteket rekonstruálják, amelyek a rendezővel történtek meg, de nem volt jelen a kamera, így a szereplők saját maguk játsszák el, ami a múltban történt – különös tekintettel arra a jelenetre, amikor a rendező szembesül azzal, hogy ki a valódi apja. Rekonstrukció tekintetében a forgatókönyv pontosan, snittlistáig kidolgozott, vizuális megvalósításának stílusa az operatőr és a rendező közös feladata.

:: *drámai helyzetbe hozott szereplők*

Ezekben az esetekben a rendező olyan helyzetet teremt, amely a szereplőket olyan drámai helyzetbe hozza, amely egyébként valószínűleg nem történt volna meg velük. Nem nagy drámai helyzetteremtésre gondolok, hanem olyan jelenetekre, mint például Almási Tamás: *Ítéletlenül*<sup>101</sup> című filmje, amelyben Pirooska, a börtönőr találkozik egykori fogvatartottakkal. Nagyon erős alkotói döntés, még akkor is, ha Almási a filmkészítői folyamat végére időzítette a találkozót, amikor már minden szereplővel készített interjút, így a személyiségük ismeretében tudta, mi fog történni a jelenetben. (Almási Tamás elmesélése alapján egy mentőautó állt a ház előtt, mert az nem sejtették, hogy mekkora amplitúdójú érzelmeket vált majd ki a találkozó a szereplőkből.) Itt a rendező teremtette meg azt a valóságot, amely várhatóan erős érzelmi reakciót vált ki a szereplőkből, és amelyet aztán lefilmez. Ennek előkészítéséhez elsősorban bátorságra és tapasztalatra van szükség. Rendezői döntés tekintetében ide sorolom azokat a filmeket is, amikor a rendező kamerát ad a főszereplő kezébe, és megkéri, hogy forgasson saját életéről jeleneteket.

---

<sup>101</sup> *Ítéletlenül* (Ítéletlenül, Almási Tamás, 1991)

Szintén kiszámíthatatlan, hogy az milyen hatással lesz az életére, különösen oknyomozó filmek esetében.

Ugyancsak ide (is) tartoznak a személyes történetek számos esetben, amelyeknél a rendező azzal változtatja meg a család helyzetét, életét, hogy kamerát visz az egyébként kamerán kívüli térbe, és saját családtagjait szembesíti egy új élethelyzetben.

:: kutatás, nyomozás

Amikor a múltból szóló filmekről gondolkodunk, a kutatás, nyomozás adhatja a film teljes dramaturgiai ívét, ilyenkor egy castingolt, de valós főszereplő (kutató, narrátor, mesélő, nyomozó stb.) kutatását, nyomozását követjük a filmen (pl. Kékesi Attila: *A forradalom arca*<sup>102</sup>). Ezekben az esetekben a háttéranyag kutatását követően meg tudjuk és meg is kell írunk egy forgatókönyvet vagy jelenetlistát – itt nem igazán vannak meglepetések, a kutatás-előkészítés során kiderül, melyek azok a jelenetek, helyszínek stb., amelyekre szükségünk lesz ahhoz, hogy a film érthető legyen.

Óriási lehetőség, amikor talált tárgyakra, ismeretlen archív anyagokra, filmfelvételekre bukkan egy rendező – számos olyan híressé vált filmet ismerünk, amelyek talált filmekre épülnek, és a film valamilyen módon e talált tárgyak köré épülnek nyomozásként. Ilyen volt Andrew Jareczki: *Elfogták Friedmanékat*<sup>103</sup> című filmje vagy a *Vivian Maier nyomában*<sup>104</sup>.

:: a film alapötlete konstruált, fiktív valóság

Ilyenkor a rendező teremti meg azt a valóságot, amelybe belehelyezi a szereplőket. Ezzel a módszerrel például akkor érdemes élni, ha a szereplőknek újra átélhetővé szeretnénk tenni a múltat, hogy az azzal kapcsolatos érzelmi reakcióikat a jelenben rögzítsük. (Kerekes Péter filmjeire jellemző mód: *66 szezon*<sup>105</sup>, *Hogyan főzték a történelmet?*<sup>106</sup>), A kelet-európai dokumentumfilmek (főleg csehek) egy része ilyen, elsősorban a humorra építve (és elsősorban Jan Gogola rendező, dramaturg hatására) Ilyen például Filip Remunda: *Cseh álmom*<sup>107</sup> című filmje, amelyben egy fiktív áruház megnyitóját és az azt megelőző kampányt követ a rendező, majd a film végén leleplezi az olcsó áruért sorban álló emberek előtt a fiktív kampányt és

---

<sup>102</sup> *A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában* (A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában, Kékesi Attila, 2006)

<sup>103</sup> *Elfogták Friedmanékat* (Capturing the Friedmans, Andrew Jareczki, 2006)

<sup>104</sup> *Vivien Maier nyomában* (Finding Vivien Mayer, Charlie Siskel, John Maloof, 2013)

<sup>105</sup> *66 szezon* (66 sezón, Peter Kerekes, 2003)

<sup>106</sup> *Hogyan főzték a történelmet?* (Ako sa varia dejiny/Cooking History, Peter Kerekes, 2009)

<sup>107</sup> *Cseh álmom* (Cesky Sen, Vít Klusák, Filip Remunda, 2004)

önmagát. Ez a módszer, ha elég elegáns és ízléses a rendező, a dokumentumfilmben ritkán megnyilvánuló humor forrása lehet, feltéve, ha nézőként magunkon is nevetünk, és a film szereplő nem válnak kiszolgáltatottá. Nagyon nehéz megtalálni ennek a határait, mindenképpen hosszas és jó csapattal végzett dramaturgiai munkát igényel.

Hasonló dramatikus eszköz lehet drámajátékok, színpadi előadások, pszichodráma csoport szervezése és megrendezése, majd ennek filmes követése, amelyekben a szerepők önmagukat, saját történetüket játsszák el, ez ma már egyáltalán nem ritka dokumentumfilmes elem. Szerintem nagy szakértelmet kíván több területről, hogy az ilyen jelenetek rendezésére felkészüljünk. A tavalyi Berlinale fődíjas dokumentumfilmje, Raed Andoni: *Szellemvadászat*<sup>108</sup> című filmje erre példa: a film izraeli hatóságok által kényszervallatott palesztín foglyok pszichodramáját mutatja meg.

Hasonlóan működhet egy filmes kontextus megszervezése is, amikor a dokumentumfilm magát a filmkészítési folyamatot dokumentálja, vagy reflektál arra – az önnreflexió a dokumentumfilmben sokszor alkotói névjegy, különösen a személyes történetekben, egy film elkészítésének története önmagában pontosan tud reflektálni a minket körülvevő valóságra. De ilyen film a 2016-os *Casting JonBenet*<sup>109</sup> című film, amely egy JonBenet Ramsey nevű hatéves szépségkirálynő meggyilkolását mutatja be, még hozzá úgy, hogy a rendező egy castingot szervez egy JonBenet-ről szóló filmhez, és a castingolt szerepekre (JonBenet és családja) jelentkező emberekkel készített interjúkból (valamint az események rekonstrukciójából) áll össze a film, ami így egyszerre ad képet a történekről, és méginkább arról, hogyan gondolkodik a mai amerikai társadalom az esetről, illetve önmagáról.

:: valódi szereplő fiktív jelenetekben

Ez valamelyest hasonlít az előző kategóriára, annyiban különbözik attól, hogy itt a főszereplőre fókuszál a történet és a cselekmény, az ő útját követjük a rendező által megteremtett filmes valóságban, amelynek többnyire hiteles, kikutatott alapjai vannak. Ilyen volt a fikciós dokumentumfilmként definiált *Cséplő Gyuri*<sup>110</sup>, amelyben a hosszasan castingolt főszereplőt a valódi magyar társadalomban indította útjára a rendező Schiffer Pál. De ilyen a Michael Winterbottom által rendezett *Ezen a világon*<sup>111</sup> című film (2002), amely egy afgán fiú útját

---

<sup>108</sup> *Szellemvadászat* (Ghost Hunting, Raed Andoni, 2017)

<sup>109</sup> *Casting JonBenet* (Casting JonBenet, Kitty Green, 2017)

<sup>110</sup> *Cséplő Gyuri* (Cséplő Gyuri, Schiffer Pál, 1978)

<sup>111</sup> *Ezen a világon* (In this World, Michael Winterbottom, 2002)

követi egy pakisztáni menekülttáborból Londonig, amelyet embercsempészek segítségével tesz meg. A filmben főszerepet játszó fiú valóban megtette ugyanazt az utat, amelyet a filmben látunk és végigkövetünk, azonban ezt dokumentumfilm keretében nem lehetett volna megvalósítani biztonsági okok miatt. A film morálisan nem egyszerű helyzet – egy fiút, aki nagy valószínűség szerint elég traumatizált, de már biztonságban van, egy filmrendező visszavisz a kiinduló helyzetébe, és végigkíséri szervezett keretben ugyanazon a veszélyes úton, amit már egyszer megtett. Noha erős felháborodást keltett a film bemutatásakor, mégis óriási hatása volt, hisz elsők között tudta nagyon hatásos formában a nézőkkel megismertetni Winterbottom a menekültek helyzetét.

:: mindezek kombinációi

A dokumentumfilmek történetkezelésében mindezek különböző kombinációival lehet ma már történeteket mesélni, témától és alkotói módszerektől függetlenül. Sok esetben nehéz kihagyni például az interjú formáját, ami eleve egy irányított helyzet, így én jobban kedvelem azokat az interjúkat, amelyek valamilyen módon helyzetbe vannak hozva, van rá dramaturgiai magyarázat, hogy miért ül valakivel szemben a filmkészítő és miért beszélget vele (ld. casting), vagy legalábbis valamilyen helyzetben készül, ami reflektál arra, amiről beszél (pl. *Hogyan főzték a történelmet?*). Az interjúkat narrációként is használhatjuk képek, rekonstruktív jelenetek alátámasztásával, illusztrálásával (pl. *Zuhanás a csendbe*<sup>112</sup>).

Számos animációval kombinált vagy teljesen animált dokumentumfilm készül ma – véleményem szerint ezek strukturálisan nem különböznek dramaturgiaiilag a dokumentumfilmeketől, azonban, mivel az animációnál kockánként kell megterveznünk a filmet, a kutatási fázis tulajdonképpen a film teljes szövegére vonatkozik – mielőtt elkészítjük az animációs tervet, storyboardot, már pontosan tudnunk kell, mit és hogyan akarunk elmesélni, így a sűrítés, szerkesztés jóval erősebb, mint a forgatott dokumentumfilmek esetében. Így itt kész forgatókönyvet kell a fejlesztés során kidolgoznunk, ami jóval hosszabb időt vesz igénybe, mint egy forgatott film.

Miután az alapvető drámai struktúrát megfogalmazzuk, a film formanyelvét határozzuk meg.

### **2.3.6. Formanyelv, stílus meghatározása**

A kutatási fázisban azért fontos, hogy megtaláljuk a vizuális formanyelvet az operatőrrel és hangtervezővel közösen, mert ennek mentén fogjuk rögzíteni az eseményeket. Fontos, hogy már

---

<sup>112</sup> *Zuhanás a csendbe* (Touching the Void, Kevin Macdonald, 2003)



ebben a szakaszban legyen képünk arról, milyen stílusú filmet képzelünk el, illetve, hogy az megvalósítható-e egyáltalán a témánkat, szereplőnket illetően. Sok esetben nehéz megkülönböztetni a film tartalmi fejlesztésétől, hiszen ha például követéses, jelenben játszódó filmet készítünk, a témával egyidőben kell meghatároznunk, hogy milyen kamerával, milyen optikával, milyen színvilágban forgatunk, fix, vagy mozgó kamerát alkalmazunk-e, milyen plánozás jellemzi a filmet, használunk-e kameramozgató eszközöket stb.

Véleményem szerint egy jó dokumentumfilmnek hatalmas erőt ad egy határozott formanyelvi alapvetés, de nem a képi világon múlik elsősorban, hogy a film erős lesz-e vagy sem, hanem azon, hogy mit mutat meg, meg tudja-e mutatni a szereplőben lezajló drámát, változást. Kép nélkül, csak hangban is tud jelentést hordozni egy-egy jelenet, ha a jelenlétünk biztosított, azaz valamilyen módon rögzítve van. A dokumentumfilmes formanyelv, egyébként éppen a hagyományok szerinti alacsonyabb költségvetése miatt, sokszor szabadabb, kreatívabb – nem befolyásolja a választott technika ára, gyakran nincs lehetőség sem látványos vizuális eszközöket, technikát használni, így a kreativitás „szükségszerű”.

A képi világ megfogalmazásakor arra is gondolnunk kell, hogy a felvázolt eseményeket egyáltalán milyen technikával tervezzük rögzíteni, mi az a vizuális nyelv, amely a témához, a szereplőhöz a legjobban illik, leginkább kifejező, leginkább inspirál minket. Tuza-Ritter Bernadett: *Egy nő fogságban* című filmje jó példa arra, hogy egy kényszerű jogi elem, miszerint a főszereplő nő fogvatartói nem engedélyezték, hogy a rendező őket is felvegye, hogyan tud erős formai elemmé válni még egy viszonylag egyszerű technikával (egyetlen kézből tartott kamerával) rögzítve is – itt minden kép egyes szám első személyű, határozott nézőpontot tükröz, ezzel a kiszolgáltatott viszonyhelyzetet vizuálisan is sikerült megfogalmazni. Ez a film jó példa arra is, hogy az átgondolt dramaturgia, történetmesélési elv milyen szervezeten függ össze a vizualitás nyelvével.

Ugyanilyen formai döntés Sarah Polley *Apáink története* című filmjében a Super8-as nyersanyag használata a rekonstruált jelenetekben, amellyel a 60-as évek vizualitását és képrögzítési, azaz életmódbeli jellegzetességét ragadja meg a rendező a nyersanyagon keresztül is. Errol Morris *A vékony kék vonal* című filmje tele van formanyelvi ötlettel, újítással, elsősorban az újrarájtszott jelenetekben – a műtermi felvétel az események zártságát illusztrálja, a képek dekomponáltsága az események emlékek által szervezett csupán töredezetten, részletekben lehetséges leírását jeleníti meg. Ugyanakkor Morris Interrotron technikája (ld. később), amelyet ő fejlesztett ki, nagyon erős vizuális elem az interjúalany és néző viszonyának közelítésére – ezeken a

felvételeken az alanyok egyenesen az objektívbe néznek, így a néző úgy érzi, személyesen hozzá beszélnek az alanyok. Viktor Koszakovszkij: *Belov család*<sup>113</sup> című filmje a 16 mm-eres technikával rögzítve a 30-as évek orosz stílusvilágát idézi meg. *Börtönrap* című filmemben a televíziós tehetségkutató showműsorainak vizualitását szerettem volna megidézni, így párhuzamosan három kamerával vettük fel magát a versenyt, ennek köszönhetően sikerült az utómunkában a versenyzők egymásra való reakcióját, szavak nélküli párbeszédét megmutatni. (Ugyanakkor a költségvetés hiánya nem tette lehetővé a valóban televíziós felvételmódot, hiányoztak például a kameramozgatóeszközök, de így is sikerült egy erős vizuális koncepciót megvalósítani.) *A tévé és én*-ben ennek az ellenkezője történt – a televíziós showműsorok vizuális és hang-világának sűrűsége, színessége, túlterheltsége a lehető legpuritánabb felvételi módot igényelte, így a legfontosabb vizuális és hangrögzítési feladat a jelenlét, a rögzítés maga volt, így az volt fontos, hogy jó, érzékeny operatőrrel és hangmérnökkel dolgozzak (Lovasi Zoltán és Németh Viktor Csaba). A *Generáció L*-nél a casting keretei adottak voltak: fix interjúbeállítások, amelyek lehetőleg a leghasonlóbb beállításokban készülnek, így a vágásnál szinte stoptrükk-szerűen követik egymást az interjúalanyok a képen, így illusztrálva, hogy az egyéni történetek mögött közös generációs tapasztalat él (sajnos ennek a filmnek a felvétele, képi utómunkája nem sikerült tökéletesen, így a koncepció hiányos maradt...)

Ezek a formai és technikai döntések alapvetően határozzák meg egy film költségvetését, így már a kutatás-fejlesztési szakaszban tisztáznunk kell őket.

Ugyanez vonatkozik a hangfelvételi technikára, módszerre, tervezett hangkompozícióra. Sokszor ebbe a kutatás ideje alatt nem feltétlenül gondol bele egy dokumentumfilmkészítő, de valójában a hang rögzítése fontosabb, mint a képé, a már említett jelenlét fontossága miatt – ha hangban megvan egy fontos jelenet, a nézőt nem fogj zavarni a kép hiánya, a képzeletünk sokszor jóval pontosabban fogalmazza meg a nem-látottakat, mint a valóság, ilyen értelemben a dokumentumfilm sok esetben a hiány művészete, a belső képeké.

### **2.3.7. Írásos anyagok – szinopszis, treatment, outline**

A fejlesztési folyamat fontos része a pályázati anyagokhoz összeállított írásos anyagok elkészítése, és azok különböző formái, fázisai. Alkotói nézőpontból is kifejezetten szerencsésnek találok az egyes pályázati határidők strukturálásra kényszerítő rendszerét a kutatás-fejlesztési szakaszban – egy film többszöri átgondolása, írásos megfogalmazása a

---

<sup>113</sup> *A Belov család* (Belovi, Viktor Koszakovszkij, 1992)

különböző pályázatokra mindig segíti a rendszerezést, még az aktuális eseményeket feldolgozó filmeknél is, amelyeknél könnyen gondolhatjuk, hogy azonnal készek vagyunk a forgatásra.

A írásos anyagok a filmötlet egymondatos megfogalmazásától indulva terjedelemben és tartalmilag is bővülnek, a következő formákban:

:: *Logline*

Egy film tartalmának egymondatos leírása.

Többnyire minden pályázati anyagot ezzel kell kezdeni, és úgy kell megírni, hogy felkeltse a finanszírozók és a leendő nézők érdeklődését is.

Egyszerre hat az érzelmekre, ugyanakkor leírja a filmben látható történéseket is. Ezt talán a legnehezebb megfogalmazni, fő célja, hogy egy (maximum) két mondatban összegezzük, hogy miről, kiről fog szólni a film, mi a főszereplő útja. Nehéz jó logline-t írni jó példákat fesztiválkatalógusokból, workshopok case study-jaiból kereshetünk.

:: *Szinopszis*

A szinopszis a film cselekményének rövid, maximum egy oldalas leírása. Ebben azt kell összegezni, megfogalmazni, hogy kiről szól a film, mit, milyen eseményeket fogunk látni, mi a fő cselekményszál, milyen helyszíneken játszódik majd a film, honnan hová jut a főszereplő a cselekmény által meghatározott fejlődés útján. Vagyis a film cselekményét. Nagyon sokszor fordul elő, különösen dokumentumfilm esetén, méginkább, ha már valamennyi forgatott anyagunk is van, hogy elméleti, azaz leíró módon szólalunk meg egy szinopszisban, ez azonban nem fogja jól leírni a film cselekményét, könnyen belebonyolódunk a leíró részletekbe, amely ebben a fázisban nem szerencsés.

Érdeemes fikciós szerkezetben gondolkodni, esetleg azzal gyakorolni, hogy egy látott fikciós film szinopszisének megírásába, majd ennek gyakorlatával fogunk bele saját dokumentumfilmünk szinopszisének megírásába. Ha a logline felkeltette az érdeklődését, a szinopszis a következő lépés abban, hogy egy potenciális finanszírozó továbbhaladjon az olvasásban – érdemes realistának lennünk ebben a tekintetben, a comissioning editorok, pályázati kurátorok legtöbbször eddig jutnak egy filmterv olvasásában, ezért a szinopszisének minél pontosabban és érdeklődést felkeltően kell leírnia, hogy miről fog szólni a film, mi történik a filmben. Ebben a fázisban ez elsősorban a dramaturgiai ív felvázolását takarja.

A szinopszisban röviden kitérhetünk arra, hogy milyen alkotói módszerrel, szemszögből, vizualitással meséljük el a szinopszisban röviden jellemzett szereplőink történetét.

### :: *Treatment*

A treatment dokumentumfilmek esetében 2-7 oldalas részletesebb leírás, amely a következőket tartalmazza:

- logline-t (rövid leírás)
- szinopszis (cselekmény leírása)
- háttéranyag (a téma és annak hátterének leírása)
- környezet és szereplők jellemzése
- rendezői koncepció (narratív és formai megközelítés, szemszög, alkotói ars poetica)
- hozzáférés/access leírása

A treatment az az anyag, amely legtöbbször a különböző pályázatoknál, pitching fórumokon nyomtatásba kerül, még ha rövidített formában is. Ezt az anyagot többféle célra használjuk – része lesz a pályázati csomagunknak, és leendő munkatársainknak, tanácsadóinknak is ezt küldjük el legtöbbször. Filmenként eltérő, hogy pontosan milyen elemeket kell ahhoz tartalmaznia egy treatment-nek, hogy pontosan, de röviden leírja egy film minden jellemzőjét, hogy az az olvasó számára érthetővé és elképzelhetővé váljon. Mivel a finanszírozás folyamatában ez az az írásos elem, amely legtöbbször eljut a finanszírozókhoz, érdemes alaposan, az adott film legfontosabb szempontjait kiemelve kidolgozni.

### *Hozzáférés - Access*

A film pályázatadási szakaszba lépve fontos eleme, hogy valóban van-e hozzáférésünk (*access*) a témához, szereplőhöz, van-e már létező kapcsolatunk a témával, szereplővel, illetve, hogy az reális-e. Elképzelhetünk egy oknyomozó filmet a Kennedy-gyilkosságról, azonban pályakezdő magyar rendezőként várhatóan nem fogjuk tudni ennek dokumentumfilmes megvalósítását garantálni. De nem kell ilyen messzire mennünk a témaválasztás realitását tekintve. A piaci íratlan szabályok valójában erősen megszabják az alkotói munkát – egy elképzelt film realitását már az írásos anyagban, vagy előforgatott anyagokkal garantálni tudjuk. A szereplőkhöz fűződő személyes szál mindig megerősíti a hozzáférés realitását.

Az *access* része lehet a jogokkal kapcsolatos aspektus is. A *Börtönrap* című filmmel nemzetközi fórumokon már forgatott anyaggal tudtam pályázni, és még így sem sikerült nemzetközi koprodukciót megvalósítanom, többek között azért – és ehhez hasonló esetről

számos esettanulmányt lehet olvasni – mert a rapversenyen szerepelő amerikai rapszámok jogait szinte lehetetlen volt megszerezni.

Érdekes egy film nyelviségére, nyelvhez való kötöttségére is előre gondolni, ez is az acces egyik aspektusa. A *Börtönrap* esetében szinte esélytelenné tették a nemzetközi finanszírozást a magyar nyelvű rapszövegek, amelynek nemzetközi adaptációja csak feliratos formában lett volna elképzelhető, a nézők pedig nem igazán szeretnek sokat olvasni. Persze nem feltétlenül a nyelv szabja meg egy film nemzetközi megvalósításának lehetőségeit, sokszor éppen a helyspecifikus témákat keresik a nemzetközi csatornák, de alkotóként is érdemes odafigyelnünk, ha nemzetközi produkcióra készülünk, hogy mi lehet az a történetünkben, szereplőnk életében, ami egyetemes, általános, emberi. A kelet-európai filmek felé támasztott sokszor íratlan „előírás” a filmek különleges vizualitása, az ember természettel való viszonyának megmutatása, a vidéki (falusi) puritán éleforma feltárása. Közhelyesnek hangzik, de nem egy esetben talákoztam ezzel a tematikus elvárással különböző fórumokon.

*A rendezői koncepcióban* érdemes minél személyesebben, elhivatottabban fogalmazni, jó, ha a szövegből is kiderül, miért és hogyan szeretné valaki elkészíteni a filmet, és miért pont ő a legalkalmasabb arra, hogy elkészítse azt. Egy évek óta tartó szoros viszony a szereplővel például alátámasztja a rendező elhivatottságát, a finanszírozók reálisan fel tudják mérni, hogy egy rendezőben van-e annyi kitartás, szenvedély, hogy egy történetet el akar-e, el tud-e mesélni. Érdemes a személyes motivációkat megragadni – az alkotói hitvallás megfogalmazása egy dokumentumfilm esetében sokszor az ötlet kiindulópontjának leírása. A *Partizántól kurtizánig* című filmnél (néhány workshopon való részvétel után) az körvonalazódott, hogy a személyes motivációm „eladható”, érthető része az, hogy az ötletet az anyámtól kaptam, és ezt a kiindulópontot volt érdemes kihangsúlyozni a filmről szóló írásos anyagokban is. Nehéz megtalálni azt a formát és stílust, amelyben alkotóként hitelesen tudunk megszólalni az írásos anyagokban, és nyilván projektenként különbözik is. Ugyanakkor az a tapasztalatom, különösen mások projektjeit ismerve, hallgatva, hogy az alkotói „drive”, elhivatottság pontos megfogalmazása mindig realisabbá teszi egy film megvalósulását.

Érdekes fotókkal, képekkel, rajzokkal, vizuális elemekkel kiegészíteni, illusztrálni a treatmentet. Amennyiben valaki nem ért a grafikai tervezéshez, őszintén szólva azt javaslom, hogy grafikussal közösen dolgozza ki a treatmentet, előrevetítve a film teljes vizualitásának lehetőségét – a treatmentnél már a betűtípus megválasztása, filmcím grafikus megjelenítése is sokat elmondhat a leendő film, legfőképpen pedig a rendező stílusáról.

Személyes, alkotói elem lehet a treatmentben ugyanakkor egy jól megválasztott mottó, idézet, ami a film témáját, cselekményét kontextusba helyezi, alkotói ízlésünkről, stílusunkról ad képet. Noha sok olyan treatmentet láttam, amelyben létező filmek vannak referenciaként említve, ezt nem igazán javaslom leírni, hiszen befolyásolja az olvasót egy film elképzelésében.

:: *Outline/Script*

Fikciós filmeknél az outline a film jeleneteinek leírását takarja. Természetesen ez nem minden dokumentumfilm esetében végezhető el, a kutatási fázisban különösen nem, mégis, ilyenkor érdemes elképzelni azokat a jeleneteket, amelyeket majd a filmben látni szeretnénk, hasonlóan egy fikciós filmhez.

### **2.3.8. Trailer**

A kutatás-fejlesztés során készítjük el a fundraising trailert. A trailer szerkesztésére, elkészítésére talán még kevésbé jellemzők a szabályok, mint a treatment-re vagy szinopszisra, általában azt lehet mondani, hogy az a jó trailer, amely bemutatja a főszereplőt, szereplőket, a film vizuális stílusát, módszerét, és felkelti az érdeklődést, vagyis nyitva hagy egy drámai helyzetet, sorozatírói szóval, „cliff”-fel ér véget. Nem minden esetben kell megmutatni a szereplőt, különösen, ha még nem tudjuk ki az. De a film atmoszférájáról, legfontosabb célkitűzéseiről egy trailernek képi és hangyi információkat kell tartalmaznia, hogy felkeltse az érdeklődést.

A különböző workshopokon fejlesztett trailerek többségénél azt láttam, hogy az alkotók, akik addigra már elég sok forgatott nyersanyaggal rendelkeztek, többnyire minden fontos információt (helyszín, szereplő, események sűrítve, impozáns zeneválasztás stb.) megpróbálták berakni filmjük trailerébe, és a workshop keretein belül a tutorok (valamint a résztvevők) aztán ezeket kiszedették, kifejezetten arra bízattva az alkotót, hogy minél kevesebb információ szerepljen a trailerben. Jó példa erre Lieven Corthouts: *Little Heaven*<sup>114</sup> című filmjének első trailere, amit 2012-ben a DocInEurope pitching fórumra hozott. A pitch előtti workshopon a trailer gyökeresen megváltozott. A film egy 13 éves lányról, Lydiáról szól, aki egy etiópiai árvaházban él. 13. születésnapján átköltözhét a nagy gyerekek házába, így nagyon várja már azt a napot. Az a trailer, amelyet eredetileg mutatott a rendező, egy hosszú autós felvétellel kezdődött, amelyben

---

<sup>114</sup> *Little Heaven* (Little Heaven, Lieven Corthouts, 2011)

free jazz zenére vágva Addis Ababáról láthattunk képeket, majd Lydiát láttuk az árvaházban, különböző játékokat játszva és ugrálva az árvaház udvarán, naplójából részleteket felolvasva: egy gyerek életéről szóló kedves, hiteles és őszinte pillanatokkal. A workshopot Sigrid Dyekjaer dán producer tartotta, akinek a rendező elküldte a nyersanyag egy részletét, amit a trailer után Sigrid kérésére nekünk, a workshop résztvevőinek is megmutatott. Ezen a kb 3 perces felvételen egyetlen beállításban, vágás és zene nélkül az a jelenet látható, amikor ugyanezen a napon, Lydia 13. születésnapján a gondozója behívja őt egy szobába, leülteti, és elmondja neki, hogy HIV pozitív, amiről addig nem tudott. Mi, nézők pedig végignézzük, ahogy a 13 éves lány élete, álmai, vágyai 3 perc alatt összeomlanak. A pitching fórumon már mindössze ezt a felvételt mutatta be trailerként a rendező – ritkán láttam ennyire megrendült szerkesztőket, közönséget a számos pitching fórumon, amelyen jártam. A *Little Heaven* jó példa arra, hogy egy alkotó sokszor hosszú időt eltöltve a szereplőjével a helyszínen, már nem tudja megítélni, mi erős az anyagában, mi az, amivel egy trailerben fel tudja kelteni a nézők, finanszírozók figyelmét. Arra is jó példa, hogy egyetlen erős jelenet, egyetlen beállítás sokszor jóval többet mutat meg egy filmből, mint egy profin kidolgozott szekvencia. Természetesen nincsenek receptek, de egy jó trailer sokat tud tenni egy filmért – nemcsak a pitching fórumokon, hanem pályázatoknál is. Ez a trailerként használt felvétel azért is működött, mert azt is világossá tette, hogy melyik megjelent comissioning editornak reális egyáltalán beszállni a filmbe saját slot-ján, műsorsávján belül. Míg az eredeti trailerről még akár azt is el lehetett volna képzelni, hogy egy Addis Ababát gyermekszemmel bemutató filmről van szó, aminek az ifjúsági műsorsávban van helye, ez utóbbi jelenet, amelyről valójában a film szólt, vagyis, hogy egy 13 éves HIV pozitív lány hogy néz szembe az életével és közelgő halálával, nem a délelőtti műsorsávba illett, tehát nem ugyanazok a comissioning editorok fognak érdeklődni iránta.

Tapasztalataim szerint pitching fórumra ma már nem érdemes trailer, vagy jó teaser nélkül pályázni, mert nem választják be a projektet. Ezért, amikor traileren dolgozunk, a film koncepcióját, drámáját tartjuk szem előtt, valamint ne használjunk olyan elemeket, ami valamiért félrevezető lehet.

A Rosenthal könyv a kutatás-fejlesztés folyamat elejére<sup>115</sup> teszi a script / írásos anyagok kidolgozását, amely a film készítésének további lépéseit meghatározza. Én összegzésként ezeket sorolom fel, a fejlesztési szakasz tartalmi lezárásaként. Ha minden jól megy, mostanra már

---

<sup>115</sup> Rosenthal p. 15.

összeállhat legalább a fejünkben egy provizorikus forgatókönyv, mely a továbbiakban segít nekünk. A forgatókönyvnek sok funkciója van:

1. Szervező és strukturáló eszköz, valamint a proukció munkatársainak segít a tájékozódásban
2. Tartalmazza a film ötletét, egyszerűen, világosan és jól elképzelhetően. Abban segíti munkatársainkat, finanszírozókat, hogy megértsék, mit szeretnénk, és merre halad a film.
3. A technikai megvalósításért felelős személyeknek is esszenciális – meghatározza a stílust, hangulatot, cselekményt, kamerakezelési problémákat.  
(operatőr, hangmérnök, rendező)
4. A stáb többi tagja is ez alapján tájékozódik a munkafolyamat során. A forgatókönyv ugyanis meghatározza a film költségvetését, helyszíneit, fénykezelését, speciális effekteket, utómunka jellegét, kamera- és optikahasználatot.

A kutatás-előkészítés fázisaiban kb idáig tart az „inkubátor” szakasz, amíg a projektünk nem nyilvános, hanem egy belső csapattal dolgozunk rajta, végzünk elmélyült munkát. Amikor az eddigi anyagok elkészültek, elindul a finanszírozás folyamata, benne az első nyilvános és igen kockázatos megmérettetésekkel. Ebben a fázisban a produceri munka az aktívabb, alkotóként az elmélyült munkát illetően csendesebb, ugyanakkor a nyilvános szereplések és prezentációk, tárgyalások miatt jóval stresszesebb időszak következik az előkészítés ezen fázisában, melynek legfontosabb szakaszai a következők:

1. Együttműködés a producerrel – a pályázati anyag összeállítása
2. Nemzetközi fejlesztő workshopokon való részvétel
3. Pitching fórumokon való részvétel

A következőkben ezekről írok.



## 2.4. Az előkészítés produkciós aspektusai

### 2.4.1. Együttműködés a producerrel

#### *Pályázati anyag (proposal) összeállítása*

A producerrel közös munka kezdetén fontos tisztáznunk a produkciós kereteket és kompetenciákat. Erről a tartalmi résznél már írtam, a produkciós szakaszba lépés elején azonban jó, ha újra megtegyük. A producer valószínűleg ebben a fázisban javasolja legkésőbb, hogy szerződünk, s alkotóként is ez az érdekünk. Sokszor nehéz alkotóként, különösen pályakezdőként az alkotói szempontok mellett pragmatikus szempontokat figyelembe venni, de egy film gyártása, elkészítése (szerencsére) mindig a realitás talaján marad, folyamatos döntések sorozatából áll, és rendezőként ezzel már a folyamat elején érdemes tisztában lennünk, hiszen elsősorban a mi alkotói döntéseink mentén szerveződik majd egy stáb munkája. Tehát, miután az összes, saját filmünkkel kapcsolatos víziókat le- és felfestettük, ami nagyon fontos része a kutatás-fejlesztésnek, érdemes menedzserként vagy producerként is gondolkodnunk a filmünkről. Egy tapasztalt producer ebben sokat segíthet.

Egy dokumentumfilm felhasználási területei, finanszírozása sokféleképpen történhet, és még a kreatív dokumentumfilmnek is többféle módon elképzelhető a finanszírozása, nem csupán a klasszikus, nemzetközi televíziós finanszírozásban. Ma már keveredik a filmes, televíziós és internetes finanszírozás, és, mivel a dokumentumfilm több funkciót is betölthet, finanszírozására több lehetőség is elképzelhető. Jó, ha ezt az előkészítési folyamat elején tisztázzuk, megbeszéljük a producerrel. A filmes finanszírozási csatornáknak viszonylag pontos keretei vannak, de elképzelhető, hogy egy dokumentumfilmet egy oktatási programban is tudnak majd használni, így érdemes lehet edukációs forrásokat is kutatni. Ugyanígy egy kisebbségekről szóló film finanszírozása elképzelhető egy civil szervezettel vagy egy azokat finanszírozó alapítvánnyal való együttműködésben. Ennek előzetes felmérése a kutatás-fejlesztési szakasz feladata.

Amikor a filmen már producerrel együtt, produkciós háttérrel dolgozunk alkotóként, a különböző pályázati anyagok, proposal-ek összeállítása a következő lépés. Különböző pályázati rendszerekben különböző anyagokra van szükség, ezeknek megfelelően adott esetben az írásos anyagok különböző szempontú átírására, megfogalmazására.

Ebben a szakaszban már a produkcóra vonatkozó anyagok elkészítése is szerepel, amelyet a producerrel közösen dolgozunk ki, az alábbi, produkcóra vonatkozó szempontok mérlegelésével:

- Milyen finanszírozási formát képzelünk el? Televízióban vagy moziban szeretnénk bemutatni a filmet?
- Gyártási ütemterv átgondolása
- Fejlesztési ütemterv átgondolása – pályázati határidők, potenciális fejlesztési workshopokon részvétel
- A teljes költségvetés átgondolása a film bemutatójáig
- Lehetséges/reális koprodukciós partnerek (hazai és nemzetközi) feltérképezése
- Lehetséges egyéb finanszírozási formák megtervezése – egyéb támogató intézmények, programok, alternatív (esetleg internetes) forgalmazás
- Impact terv – a film várható nézőszámának megcélzása (ez egy új disztribúciós stratégia a dokumentumfilmek kreatív felhasználásának, bemutatásának felméréseivel és azok alapján várható nézőszámbecsléssel. <sup>116</sup>) Filmklubok, oktatási programok, egyéb intézményes felhasználás tervezése
- Gyártási ütemterv felállítása, tervezése
- Potenciális pitching fórumok, fejlesztési workshopok ütemezése, tervezése
- Forgalmazási terv
- Marketing elképzelések

A proposal része:

:: *Logline*

:: *Szinopszis*

:: *Treatment*

:: *Rendezői koncepció*

:: *Rendező szakmai életrajza*

:: *Produkciós cég, producer szakmai előélete*

:: *Gyártási ütemterv*

A tartalmi kérdések tisztázását követően alkotóként is valamelyest pontosan kell tudnunk megfogalmazni, hogy mik egy film elkészültének ütemezési tervei – ezt ebben a szakaszban

---

<sup>116</sup> <http://impactguide.org/>

hozzávetőlegesen kell megtennünk, hosszabb etapokra bontva a film készítésének különböző fázisait. Alkotóként is nagy segítség reálisan felmérni saját filmünk ütemezését. Amennyiben még nincs ezzel kapcsolatban tapasztalatunk, visszafelé is gondolkodhatunk – mi az a bemutatási dátum, elképzelés, ami mentén szervezni szeretnénk a gyártást?

#### *:: Finanszírozási terv*

Noha elsősorban produceri feladat, alkotóként tudnunk kell, kinek, hova szánjuk a filmet – nemzetközi közönségnek, hazai közönségnek, fesztiválokra, televízióba? Milyen hosszban? Ez a költségvetés mértékét is befolyásolja. A producer támogatásával és együttműködésében tudjuk összeállítani a finanszírozás reális forrásait.

#### *:: Költségvetés*

A vázlatos költségvetés összeállítása, produkciós szakaszokra bontás szerint (kutatás-előkészítés, produkció/forgatás, utómunka, forgalmazás). A kutatás-fejlesztés legelső szakasza többnyire finanszírozás nélkül történik meg, nekem ez az alkotói tapasztalatom. Ebben a fázisban fontos kitarónak maradnunk és alkotóként felmérni egy film elkészültének realitását: saját tapasztalatainkat, képességeinket és a piaci realitást is. Emiatt is jó, ha már a legelső fázisban már együtt tudunk dolgozni egy producerrel, alkotótárssal.

Ugyanakkor egy ideális, elképzelt költségvetés megszületése és összeállítása fontos már ebben a szakaszban, annak ellenére, hogy amíg a filmterv pontos képe nincs meg a fejünkben, nehezen lehet az első költségvetésre vonatkozó lépéseket megtenni. Alkotóként a költségvetés összeállításában aktívan részt kell vennünk, hiszen a költségvetés alapjait az alkotói elképzelésünk, és annak ebben a fázisban látható, leírt, megvalósítására vonatkozó információk: a szinopszis, a treatment, a rendezői koncepció fogja megadni. A költségvetésnek tükröznie kell a film formanyelvi megvalósításának reális költségeit – ha egy film műteremben játszódik, akkor a költségvetés eleme lesz a díszlet is, ha azonban kézi kamerával, egyedül (vagy egy hamgmérnökkel) szeretnénk rögzíteni egy filmet, nehezen tudunk költségvetni egy többszáz fős statisztériát.

#### *Hazai és külföldi finanszírozás néhány aspektusa*

Míg a magyar filmfinanszírozás, amelyben kezdő filmkészítőként szocializálódtam a 2000-es évek elején, lehetővé tette az alkotói témaválasztás szabadságát, a piaci feltételek realitása ma sokszor keményebb és szigorúbb kereteket szab, mint a politika. Amikor alkotóként témát

választunk, jó, ha előzetesen felmérjük, hogy mi az, ami a jelenlegi keretek között reálisan elkészíthető. A nemzetközi finanszírozás szabályait 2004-ben értettem meg, az Esodoc dokumentumfilmes workshopon részt véve, ahova Európai Unió csatlakozásunk másnapján érkeztem. E szabályrendszer egyik alapja, hogy a nemzetközi pályázatok és televíziós csatornák koprodukciónak előfeltétele a nemzeti részvétel. Amikor egy nemzetközi csatorna commissioning editor-jaival, megrendelő szerkesztőivel tárgyalásokat kezdünk, arra fognak elsősorban rákérdezni, hogy a választott téma vajon saját országunkban is annyira fontos-e, hogy finanszírozásra kerüljön. Tekintve, hogy a nyugat-európai demokráciákban a dokumentumfilmes tér valamelyest rendezett, onnan nézve logikus a kérdés, vajon hazánkban is annyira fontos-e a választott témánk, hogy a hazai finanszírozóknak érdeke a film támogatása? Fontosnak, értékesnek, kifejtendőnek találják-e ahhoz, hogy megvalósulásához pénzt adjanak? Ez lényegében egy értékrendszer felállítását teszi szükségessé – melyek azok a történetek, amelyeket dokumentumfilmes eszközökkel lehet, kell ma elmesélni? Mi a hazai értéke a valóságnak, és az egyes alkotók arról alkotott képének? Az elmúlt 17 évben, amióta dokumentumfilmeket készítek alkotóként, a finanszírozás, és az annak megfelelő szakmai elvárások jelentősen változtak. Azóta több produkciós irodával dolgoztam, több producerrel, saját filmjeimnek is voltam producere, így az a tapasztalatom, hogy a filmkészítés a dokumentumfilmek terén is erősen professzionalizálódott, ami nagyszerű. A hazai finanszírozásról dolgozatom elején írtam, így itt erre nem térnék vissza, csak annyiban, hogy a finanszírozási rendszer még mindig nem alkalmazkodott a nemzetközi standardokhoz, ami mindenképpen hátrányt jelent a magyar filmkészítőknek. Egyedi sikertörténetek persze vannak, ugyanakkor az előkészítés-gyártás-forgalmazás rendszerének kialakítására, ahogy a játékfilmeknél, a dokumentumfilmeknél is nagy szükség lenne végre.

## 2.4.2. Nemzetközi workshopok

Számos nemzetközi workshop létezik a dokumentumfilm műfajában Európában (és egyéb kontinenseken is). Ezek közül a többség olyan, amelyre a rendező együtt megy a producerrel, de vannak csak produceri vagy csak alkotói workshopok. A klasszikus fejlesztő workshopok általában két, de inkább három többnapos szekcióból állnak, amelyeken az egyes projektek fejlesztési munkáit lehet finomítani. Nagyon megéri egy-egy workshopra elmenni a kutatási szakasz végén, amikor már ismerjük a témát, meghatároztuk a formát, megvan a szereplőnk, de vagy elakadtunk, vagy tesztelni szeretnénk nemzetközi terepen a témát, koprodukciós partnert keresünk stb. A workshopok végén többnyire finanszírozókkal lehet találkozni különböző formában – vagy egy nyilvános pitching fórum keretein belül (pl. ExOriente), vagy szervezett, de zárt találkozókon finanszírozókkal (pl. Documentary Masterschool, Eurodoc) Amellett, hogy a fejlesztés folyamatának jót tesz, tehát alkotói szempontból is hasznos, a célzott workshop-választás a film megvalósításának fontos pillanata lehet, koprodukciós partner vagy finanszírozó beszállásával.

Alkotók számára ugyanakkor hátrányos lehet a túlelemzés, a túl sok kérdés – szinte mindenkivel előfordul egy-egy workshopon, hogy az amúgy is törekeny válaszait a „*Miért akarom ezt a filmet elkészíteni?*” kérdésre összezúzza egy-egy nemzetközi szakértő. Ez minden pályaszakaszban kétségbeejtő tud lenni, így csak azt tudom javasolni, hogy a bizonytalanság fázisában érdemes magunkban a folyamat elejéről kezdeni a válaszadást, és felmérni, hogy egy-egy kritika valóban építő jellegű, valóban érdemes-e megfogadnunk, vagy nem megfelelő szakmai tanács. (A tutorok is emberek, és nem minden esetben, nem minden projektnél tudnak hasznos tanácsot adni, különösen, ha éppen saját gondoljaikkal, egyéb projektjeikkel vannak elfoglalva. A workshopot vezető tanároktól tudunk tanácsot kérni ezzel kapcsolatban is.)

A workshopok fejlesztési folyamata során általában minden fejlesztési fázisról szó esik – hogyan kell jó írásos anyagokat készíteni, milyen pályázati lehetőségek állnak rendelkezésre általában és a konkrét projekt számára is, hogyan kell jó trailert készíteni, hogyan kell jól pitchelni stb. A hosszabb workshopokon konkrét munkát is kell végezni a saját projektünkkel kapcsolatban – számos alkalommal átírni az írásos anyagokat, két workshop között forgatni, tartalmi fejlesztést végezni, új trailert készíteni stb. Egy-egy workshopokra már finanszírozott fejlesztési szakaszban érdemes elmenni, egyfelől többnyire elég drágák, utazással és szállással együtt, másfelől az elvégzendő feladatok további fejlesztési költségekkel járnak.

A nemzetközi workshopok között szakmai és területi téren, színvonalban, kompetenciában és kapcsolati tőkében természetesen óriási különbségek vannak. Néhányat kiemelek ezek közül, azonban a European Documentary Network honlapján az összes workshop és elérhetősége megtalálható<sup>117</sup>.

:: *Eurodoc*: elsősorban produceri, dokumentumfilmfejlesztő workshop, német és francia nyelvű területekre fókuszál (egy francia és egy angol nyelvű csoportja is van) nagyon magas színvonalú, a fejlesztés, a finanszírozás aspektusaira képez, valamint lehetőséget teremt szakértőkkel, finanszírozókkal való találkozásra is ([www.eurodoc-net.com](http://www.eurodoc-net.com))

:: *EAVE*: kifejezetten producerekre fókuszáló workshop, amely egy éven keresztül 3 szekcióból áll. Játék- és dokumentumfilmprojektek egyaránt részt vehetnek rajta. [www.eave.org](http://www.eave.org)

:: *Sources 2*: német és skandináv területekre fókuszáló forgatókönyvfejlesztő workshop, 7 napos közös szekcióval, majd 3 hónapon át tartó egyéni fejlesztéssel. Játék- és dokumentumfilmprojektek egyaránt részt vehetnek rajta. [www.sources2.de](http://www.sources2.de)

:: *Documentary Campus Masterschool* – 3 képzési részből álló workshop, amelynek utolsó szakasza a DokLeipzig pitching fórumán való részvétellel ér véget. Német területre fókuszál, a televíziós dokumentumfilmek, egyéb, innovatív technológiával készülő dokumentarista projektek minden típusát várják, rendezők, producerek és egyéb médiaszakemberek egyaránt jelentkezhetnek. Finanszírozása egyedülálló – maga a workshop ingyenes, csupán az utazásért és szállásért kell fizetniük a résztvevőknek, azonban ha a projekt nemzetközi finanszírozásban megvalósul, 8000 EUR-os díjat kell beépíteni a film költségvetésébe, amelyet vissza kell fizetni a Masterclassnak. [www.documentary-campus.com](http://www.documentary-campus.com)

:: az *Archidoc* kifejezetten archív anyagokra épülő dokumentumfilmekre fókuszál

:: *Crossing Borders* – európai és ázsiai projektek koprodukciós együttműködésében készülő projektek számára indult workshop, amelyet mindig egy ázsiai országban rendeznek meg. (Nincs díja, az úti- és szállásköltséget kell állni) [www.documentary-campus.com](http://www.documentary-campus.com)

:: IDFAcademy Summer School – az IDFA nyári dokumentumfilmfesztiváljának pályakezdő dokumentumfilmfesztiváljának, [www.idfa.nl](http://www.idfa.nl)

Kicsit részletesebben azokról a workshopokról írok, amelyeken én is részt vettem projekttel (az évszám, amikor részt vettem, zárójelben szerepel):

---

<sup>117</sup> European Documentary Network EDN [www.edn.dk](http://www.edn.dk)

:: *Esodoc, European Social Documentary Workshop* (2004) – A legelső Esodocon vettem részt, amelyet 2005-ben és 2006-ban szerveztem is. Az indulásnál a szervezők eredeti szándéka az volt, hogy új dokumentumfilm irányokat, finanszírozási módokat mutassanak a megjelenteknek, akik között voltak filmesek, de számos civil szervezetnél dolgozó ember is. Az NGO szektor és a dokumentumfilm összekötése azóta is az egyik profilja az Esodocnak. Olyan innovatív és inspiráló formákkal ismerkedtem itt meg, mind a participatory video, advocacy video, NGO-k részére készített jó dokumentumfilmek, társadalmi célú kampányok, reklámok, *Video Nation* a BBC-n, *Video Letters* stb. Mára projektfejlesztő workshoppá is alakult, amelynek tanulmányi vezetője most Sabine Buubek Paz, az ARTE Germany szerkesztője, azonban még mindig keresik a hibrid műfajokat, hibrid megjelenési formákat, így valószínűleg nagyon innovatív továbbra is. Ide egy nem klasszikus formájú dokumentumfilm projektet vittem, *Karácsonyi üzenetek* címmel, amit egy évre rá a Magyar Televízióban megcsináltam, majd 2017-ben az online változatát is megvalósítottuk a Metropolitan Egyetem Integrált Lab-jén belül.

:: *Berlinale Talent Campus, DocClinic* (2005) – Ez egy igazi kapcsolatépítő workshop, ahova a világ minden tájáról érkeznek elsősorban fiatal filmesek. Akkor érdemes elmenni, amikor már valakinek van szakmai tapasztalata, és szeretné a nemzetközi kapcsolatait bővíteni. Tekintve, hogy többszázan érkeznek a workshopra, valódi szakmai munkát nem igazán lehet végezni, de számos, későbbiekben hasznosítható szakmai kapcsolatra lehet szert tenni. A dokumentumfilm szekció abban az évben indult, amikor én voltam, kísérleti fázisban volt. A mérete és a nemzetközisége miatt azonban érdemes részt venni rajta, mert viszonylag átfogó képet kapunk arról, hogy világszinten melyek azok a témák, formák, amelyek kurrenszek az adott évben.

:: *ExOriente kelet-európai dokumentumfilmfejlesztő workshop* (2006) – Klasszikus, három részből álló, tartalmi fejlesztő workshop, amely az East European Forum pitching fórumon való részvétellel ér véget. Nagyon hasznos, különösen első nemzetközi workshopként. Szinopszissal, treatmenttel lehetett 2006-ban pályázni – a projektek színvonala azóta jóval professzionálisabb lett, így ma már komplex, előkészített filmeket várnak, amelyek legalább trailerrel rendelkeznek. Ezen a workshopon fejlesztési, tartalmi, és finanszírozási ismereteket is tanítanak, valamint a konkrét projektet is lehet feljeszteni. 2006-ban még kevésbé voltak exponálva a kelet-európai dokumentumfilmek, ez ma már nincs így, az East European Forum egy számon tartott, piaci értelemben is hasznos workshoppá vált, köszönhetően a prágai Institute of Documentary Film (IDF<sup>118</sup>) intézményének, akik az elmúlt 17 évben aktív nemzetközi munkát végeztek.

---

<sup>118</sup> Institute of Documentary Film: <https://dokweb.net/en/>

:: *Eurodoc magyar workshop* (2011) – 2011-ben az Eurodoc magyarországi szekciójával párhuzamosan kifejezetten magyar filmeseknek szervezett egyhetes workshopot az Eurodoc. A workshop vezető tutora Martichka Bozilova bolgár producer volt, akinek szakmai tapasztalatai az európai szintéren szerteágazóak.

### **2.4.3. Pitching fórumok**

Az úgynevezett pitching fórumok olyan piaci események, amelyeken a nemzetközi finanszírozók, televíziós szerkesztők előtt prezentálhatjuk megadott formai keretek között a filmtervünket. Ez egy 14 perces, 7 perces prezentációból és 7 perces kérdések és válaszok szekcióból álló nyilvános prezentáció, amelyen a film alapötletét, tervét, finansziális bázisát, a producert és a rendezőt mutathatjuk be. Nagyon kevés film pitche működik trailer nélkül, amelyet a pitchben belül is jól kell tudnunk időzíteni. A pitching fórumok előtt általában pár napos workshopon készítik fel tutorok a pitchelőket a prezentációra, valamint a prezentációt követő személyes találkozókra.

A prezentáció mellett a megjelent finanszírozók egy katalógust is kapnak a projektekről, amelyben minden projekt 1-2 oldalas leírása található. A pitching leírások lényegében ugyanazokat az információkat tartalmazzák, mint a treatment, csak jóval rövidebben, frappánsabban, ezért alapos munkát igényel színvonalas kidolgozásuk – nem érdemes nem kidolgozni, mert ez az egyetlen nyomtatott anyag, amit a finanszírozók látnak, ez alapján várnak valamit a prezentációnktól. Amennyiben a filmünk felkelti valamelyik finanszírozó érdeklődését, személyes találkozóra van módunk.

Tapasztalatom szerint alkotóként ez az egyik legnehezebb fázis a film fejlesztésében, előkészítésében. Érdemes a pitching fórumokat megelőző workshopon felkészülni a megjelenő finanszírozókból, hogy tudjuk, kivel ülünk majd le tárgyalni, illetve, kivel kérjünk találkozót, kit célozzunk meg pitchünkkel. A személyes találkozókra érdemes további vizuális anyaggal készülnünk (forgatott anyagok elsősorban), amit meg tudunk mutatni az adott finanszírozónak. Ez az első alkalom, amikor munka-kapcsolat szerű találkozóra van módunk a finanszírozóval, aki többnyire külföldi csatorna bizonyos műsorsávjának, slot-jának képviselője, és akit alkotóként amellet, hogy biztosítani tudjuk, hogy alkalmasak vagyunk rá, hogy megrendezzünk egy filmet, művészi víziókkal, különleges látásmódunkkal felkeljtük az érdeklődését. Ebben a



fázisban alkotóként már tudnunk kell annyit a projektünkről, hogy a producerrel együtt minden kérdésre válaszolni tudjunk. Amennyiben nem, a pitch korai volt.

Az európai televíziós finanszírozási rendszerben három finanszírozási alaptípus van (*full commision/ teljes megrendelés, pre-sales/előrendelés, aquisition/vásárlás*). A pitching fórumokon a nemzetközi filmes alapítványok, támogatók mellett elsősorban televíziós csatornák műsorsávjait/slot.jait képviselő szerkesztők szoktak megjelenni, akik többnyire a következő évi, vagy két évvel későbbi adásaikhoz keresnek projekteket. A legtöbb szerkesztő szeret a projektek korai fázisában beszállni a filmekbe, ami egyfelől a legmagasabb finanszírozási összeget jelenti, ugyanakkor a legintenzívebb közös munkát a továbbiakban, és a legerősebb kontrollt a filmünk felett. A pre-sales ugyan kevesebb pénzzel és jogokkal jár, de kisebb kockázattal is, mind a filmkészítők, mind a finanszírozók számára, így leggyakrabban ezt szokták javasolni a pitching fórumokon a szerkesztők. Ez azonban azt is jelenti, hogy filmünket a rough cut, azaz elővágott fázisig kell eljuttatnunk, addig más forrásból kell megoldanunk a finanszírozást. (A legtöbb, amit pitching fórumon saját projekttel elértem, az a pre-sales-re vonatkozó szándéknyilatkozat volt, amely azonban nagyban segített abban, hogy az Európai Unió pályázat előkészítői pályázatán támogatást nyerjünk.)

Nem feltétlenül a fejlesztés fázisában lehet egy pitch időzítése a legalkalmasabb. Egy pitch és az azt követő találkozók alkotóként túl nagy nyomást jelenthetnek számunkra, különösen, ha a filmünk kreatív dokumentumfilm, amelynek készítési folyamatában éppen mélyen elmerültünk. Egy jó pitch nagyszerű marketingeszköz lehet ugyanakkor: a finanszírozás ütemezésében az utolsó fázisban talán a legideálisabb, amikor már nagy mennyiségű forgatott anyagunk van, és látható, milyen filmet készítünk, és minket sem az alkotómunka terhe nyomaszt, hanem biztosan állunk saját addigi munkánk által alátámasztva. Alkotóként nem igazán tudom eldönteni, hogy a pitching fórum egy dokumentumfilmes showbusiness elem, szakmai találkozási fórum, vagy valóban van-e értelme ennek a rendszernek. Tapasztalataim szerint a pitching fórumokon azoknak a filmeknek van esélye a támogatásra, elővásárlásra, amelyeknek jelentős része már le van forgatva.

A nagy európai pitcheken (IDFA, East European Forum, DokLeipzig, Sunny Side of the Doc, Sheffield) többnyire nagy költségvetésű, részben már finanszírozott filmek szoktak megjelenni, érdemes ezeknek a fórumoknak a honlapján kutatni, hogy milyen magyar filmes projektet jutottak el a pitch-ig, és, hogy azok megvalósultak-e.

Ugyanakkor érdemes a kisebb workshopokat, pitcheket is figyelnünk – előfordul, hogy egy éppen induló, vagy kis workshopon olyan finanszírozók vesznek részt, akikkel a találkozás egy film számára sorsfordító lehet. Jó példa volt erre Agnieszka Zwiefka *A csend királynője*<sup>119</sup> című filmje, amely az Esodocos fejlesztést követően sem tudott nemzetközi finanszírozóra találni, noha Lengyelországban már támogatták gyártását, így a rendező éveken keresztül le tudta forgatni filmje jelentős részét. A Verzió Fesztivál 2013-ban szervezett először dokumentumfilm workshopot DocLab néven, amelyre mindössze három projekt jutott be (véltetően nem sokkal több értékelhető projekt pályázott), ugyanakkor a workshop szakmai színvonala kivételes volt, a tutorok Rada Sesic, Stefano Tealdi és Leena Pasaanen voltak. (Én néhány Docnomadsos hallgatómmal vettem részt akkor megfigyelőként a workshopon.) A workshopot követő pitching fórumon pedig az HBO Europe commissioning editorja, Hanka Kastelicova is részt vett – ő itt találkozott először a projekttel, amely ekkorra egy kiforrott, szinte leforgatott film volt, és amelyre ez volt a legalkalmasabb pillanat és közeg, hogy a rendező nyilvánosan pitchelje. Sikert is aratott, a gyártásba beszállt az HBO, és a film elindult a nemzetközi siker útján. Ez arra jó példa, hogy alkotóként is a producerrel együtt kell figyelnünk a lehetőségeket már a kutatás-fejlesztés szakaszában, hogy egy esetleges workshop és pitching fórum részvételt jól időzítsünk.

## **2.5. Rövidfilm, mint kutatási, előkészítési anyag**

A rövid dokumentumfilm egy lehetséges formája, módja, útja egy dokumentumfilm elkészítésének, kutatásának, tesztelésének. Alkalmat ad arra, hogy a témában elmerüljön a rendező, ugyanakkor kis léptékben, de a szereplővel, stábbal folytatott viszony tesztje is lehet: egy rövid forgatáson kiderülhet, hogyan tudunk együtt dolgozni. És az ellenkezője is – az, hogy nem tudunk együtt dolgozni, és a témában nincs is egy hosszú dokumentumfilm lehetősége. Finanszírozása nem irreális, akkor is ki tudunk próbálni egy próbaforgatást, ha egyelőre nincs finanszírozása a filmnek, csak saját kamerával dolgozunk, ugyanakkor alkalmat ad a további fejlesztésekhez szükséges nyersanyagok leforgatására.

Ha eleve rövid dokumentumfilm struktúrában gondolkodunk, tehát a kutatás során összegyűjtött anyagok rövid rendszerezését elvégezzük, és célzottan, tudatosan dolgozunk, akkor egyrészt a forgatás is fókuszált tud lenni, azaz nem forgatunk túl sokat és céltalanul már az első forgatási napokon sem. Másrészt az is kiderül, hogy a téma valóban arról szól-e, amiről

---

<sup>119</sup> *A csend királynője* (The Queen of Silence, Agnieszka Zwiefka, 2014)

eredetileg terveztük, valóban azt a struktúrát adja-e ki az anyag, amit mi előre elképzeltünk, valóban hiteles-e a választott szereplőnk stb.

A mai dokumentumfilmes finanszírozási realitásban rövid dokumentumfilmek elkészítésére iskolai keretek között van a legtöbb lehetőség, így amennyiben valaki, aki jelen sorokat olvassa, valamely filmes közép- vagy felsőoktatási intézmény hallgatója éppen, fektessen különös hangsúlyt a vizsgafilmjei elkészítésébe, éljen az iskola adta felszerelési lehetőségekkel, csoporttársai és tanárai jelenlétével és segítségével, mert vizsgafilmjei belépőt jelenthetnek a fesztiválok világába és a professzionális életbe, és egyáltalán nem biztos, hogy az iskola elvégzése után erre lesz lehetősége. (A jövőt illetően pedig ki tudja, mit hozhat egy iskolai vizsgafilm, Tuza-Ritter Bernadett például a nagy sikert elérő *Egy nő fogságban* című filmjét vizsgafilmes projektként kezdte.) Eszerint válasszon témát is – olyan témát, ami valamiért ismerős számára, biztonságban mozoghat a téma mentén, közegében. Amennyiben ez idegen helyszín vagy kultúra miatt nem adott, mint például a Docnomads képzésen résztvevő hallgatók esetében, akkor (go to ten) Rabiger tanácsait megfogadva haladjon – keresse meg a fix, helyszín adta keretek között is a választott témának azt az aspektusát, ami személyes lehet számára, ami mélyen érdekelheti. A *Docnomads* képzés nagyszerű példa arra, hogy a különböző nemzetiségű diákok mit és miért találnak izgalmasnak egy számukra idegen közegben eltöltött félév során annyira, hogy végül filmet készítsenek róla. Amikor 2013-ban előkészítő, projektfejlesztő órát tartottam Docnomads-os hallgatóknak, valóban ezt tapasztaltam – nem annyira téma, mint inkább alkotói hitvallás, érettség kérdése volt, hogy egy alkotó el tudott-e készíteni egy filmet Budapesten.

Mindemellett számos internetes portálon jelennek meg rövid dokumentumfilmek itthon és külföldön is – ha más nem, a megjelenés lehetősége nyitott lehet ezeken a fórumokon, és a nézők elérése sokszor jóval nagyobb, mint a televíziós vagy egyéb csatornákon. Inspiráló webes csatornákat lehet találni nagy nyugati hírportálok oldalain: *The Intercept*, *New York Times Op-Doc*, *The Boston Globe*, *The Atlantic*, *The Guardian*.

2017-ben alkalmam volt néhány rövidfilmet készíteni az abcug.hu weboldalnak, amelyekből több hosszú film elkészítése után is sokat tanultam. Ezeket a filmeket hasonlóan készítettem elő, mint a hosszú alkotásokat – a védőnőkről szóló rövidfilmnél először a témát kutattam, majd az alapján castingoltam helyszínt és szereplőket, ezt követően pedig fókuszáltan tudtam forgatni a választott szereplőkkel. A bagi cigánytelepen működő felnőttképzés témájával a Bagázs Egyesület kereste meg az abcug.hu weboldalt, így itt a téma adott volt. A forgatás időpontja is –

ahhoz, hogy a képzést érzelmileg kiemelt helyzetben tudjam leforgatni, biztos voltam benne, hogy a záróvizsgát, és az arra való felkészülést kell forgatnom. A nézőket mindenképpen megéri, amikor egy 50 éves, többgyerekes, többunokás roma asszony magolja a magyar nyelvtant, hogy elvégezze az általános iskola harmadik osztályát – a film online videós megjelenése siker volt, kb. 42 000 ember látta. Ebben az esetben a kutatás-előkészítés is úgy működött, ahogy készültem rá, minél több időt kellett eltölteni a telepen a felkészülés közben, így, amikor a vizsgára mentünk kamerával, már vártak minket, hozzászórtak a jelenlétünkhöz, amelytől kezdetben idegenkedtek. A *Tamer* című rövidfilm, amelyet egy 17 éves szír menekültfiúról forgattam, ennek a személyes találkozásnak volt köszönhető – Berlinben találkoztam vele, és több, mint két évig leginkább beszélgettünk, személyes kapcsolatunk volt, beszélgettünk egy potenciális filmről, de nagyon lassan haladtunk a folyamatban. Engem egyrészt nagyon megrázott a fiú története, emiatt időre volt szükségem, hogy dolgozni tudjak az anyaggal, másrészt pedig nem zsákmánynálként akartam ráugrani a menekült-témára, ugyanakkor nem akartam nem célzottan készíteni róla filmet, ami elveszhet a mediális alapzajban. Így két évi személyes viszony után valósult meg az egyébként csak az ő felvételeiből szerkesztett rövidfilm, amelynek magyar visszhangja jóval nagyobb volt, mint amire számítottam, és ezért megérte ennyit várni az elkészítésével. A filmet itthon 90 000 ember látta online, s anélkül, hogy sajtókampányt szerveztem volna rá, szinte minden nagyobb portál átvette, sőt, még az RTL Klub Fókusz című műsorába is bekerültünk mindketten a film miatt.

Ezek a rövidfilmek azt a tapasztalatot hozták, hogy a dokumentarista módon elmesélt történetekre van nézői igény, különösen, ha nem kell ezért a tartalomért fizetnie a nézőknek. Akkor is, ha nem előkészítésre használunk egy-egy rövidfilmet, ez a műfaj arra alkalmas, hogy szakmailag felkészüljünk egy-egy hosszabb lélegzetvételű munkára. A mai finanszírozási rendszerben nem könnyű, hosszú évekig tartó folyamat egy film teljes finanszírozását összerakni, és a rövidfilmekkel egyszerűen azt tudjuk előkészíteni, hogy gyakorlatban maradjunk, hogy ne essünk ki a filmkészítési rutinból. Tulajdonképpen ezt is nevezhetjük egyfajta előkészítői munkafázisnak.

A továbbiakban két saját filmem kutatás-előkészítési munkáit összegzem. A *Jules szökése* című film egy elkészült, 52 perces történelmi dokumentumfilm, amelyet 2016-ban mutatott be a Duna Televízió, és amely Michnay Gyula, a recski kényszermunkatáborból egyetlen megszökött rab történetét meséli el. Ezt a filmet megrendelésre készítettem, ez azonban nem befolyásolta a kutatás-fejlesztési szakaszt, a producertől szabad kezet kaptam (bizonyos pénzügyi keretek között). Egy történelmi film elkészítése a mindenkori valóságról alkotott képünket befolyásolja

alapvetően alkotóként, így kifejezetten javasolnám, hogy legalább egy történelmi témájú filmet készítsen egy dokumentumfilmrendező, akár vizsgafeladatként. Ennek kutatási tapasztalatairól szól a következő fejezet.

### 3. fejezet

#### Jules szökése

#### Egy történelmi dokumentumfilm tanulságai kutatási szempontból

A Michnay Gyula szökéséről szóló film tervével Csontos Szabó Sándor producer keresett meg. A film alapötlete egyszerű volt – Michnay recski kényszermunkatáborból való szökését dolgozzuk fel egy dokumentumfilmben, az „apropóját” pedig az adta, hogy Michnay még élt, és a családi kapcsolatok miatt lehetőségünk volt vele interjút készíteni. Véleményem szerint még akkor is, ha valaki nem tervez történelmi témájú filmeket készíteni, érdemes kipróbálnia, hogyan lehet történelmi témáról filmet készíteni ahhoz, hogy a történelemtől, illetve a történelem jelenkori reprezentációjáról pontosabb képet kapjon.

*Michnay Gyula szökésének története röviden:*

1951. május 20-án nyolc rab szökött meg a recski táborból, a szökevényeket közel 30 000 rendőr, katona, ÁVH-s és határőr kereste az országban. Közülük egyedül Michnay Gyulának, becenevén Jules-nek, sikerült az országból kijutnia, a többieket, (Lócsey Géza, Kihut József, Stern Mendel, Stern Pál, Kertész János, Mózes Mihály, Haraszi József) elfogták. Heteken keresztül, teljes titokban tervezték a szökést, amelynek forgatókönyvét másodpercről másodpercre előre eltervezték és elpróbálták: egyikük ÁVH-s örneket öltözött, és így kísérte a tábor területén kívülre rabruhás társait. Az ál-őr ruháját heteken keresztül, a tábor különböző részlegeiben dolgozók készítették egymástól függetlenül, úgy, hogy fogalmuk sem volt, miért és mit készítenek. A forgatókönyv szerint a tábor kettős kerítésén ejtett kiskapun, amelyen a táboron kívüli építkezéshez hordták a rabok az építőanyagot, egy vasárnap délelőtt szöktek meg heten – a gondolat alapja az volt, hogy vasárnap szünnap van, aznap nem járnak ki a rabok az építkezéshez, de bízva abban, hogy nem tűnik fel a tábor monotonitásában az öröknek a trükk, az egyetlen szünnapon próbálkoztak. A beöltözött ál-ÁVH-s őr kísérte át a hét rabot a két őrtorony között. Ahogy Michnay Gyula leírja a jelenetet *Mint Mohamed koporsója*<sup>120</sup> című önéletrajzi könyvében: „A tornyok 40-40 méterre álltak, s nekünk 30 métert kellett az erődig megtennünk, a kerítésen keresztül. Lócsey kilépett a „nyomsávra”, kezében egy cigaretta. Kezét felemelte a szájához és mélyet slukkolt. Ezzel el is takarta az arcát a csapatot néző őr elől. Nyolc lépést tudott így megtenni, aztán elhajította a „csikket”. Ebben a pillanatban Kihut kiugrott a csikkre, az előzetes koreográfia szerint. Pszichológiai tény, hogy a szem önkéntelenül a mozgást követi. Míg

---

<sup>120</sup> Michnay Gyula: *Mint Mohamed koporsója, Életrajzi írások*. Szeged, Belvedere Kiadó, 2001.

az őt Kihutot nézte, aki keresgélte és felvette a „csikket”, jókorát slukkolva belőle, addig Lócsey újabb 10 lépést tehetett. Ekkor már csak a hátát lehetett látni a toronyból.<sup>121</sup>”

Számomra a történet legérdekesebb aspektusa ebben a filmszerűségben rejlett – lényegében egy felsnittelt jelenet volt maga a szökés, ami valószínűleg Michnay fejéből pattant ki, aki szenvedélyes filmrajongó volt. “Akkor este, amikor letartóztattak, moziba készültem. Különös és talán nevetséges, de egész idő alatt olthatatlan vágy égett bennem, hogy moziba mehessek. Talán ez a „bogár” is hozzájárult ahhoz, hogy intenzíven mindig csak a szökésre gondoltam. Egyszerűen: MOZIBA AKARTAM MENNI!<sup>122</sup>”

1951. júniusában Michnay arról számolt be egy amerikai tisztnek a bécsi US Refugee Control Section-nél érkezése után, hogy egy titkos magyarországi kényszermunkatáborból szökött meg, ahol őt és mintegy 1200 embert tartott fogva az Államvédelmi Hatóság. Az amerikai tiszt rögzítette vallomását, de gyanúsak minősítette. Michnay rövid időre amerikai fogságba került, majd elengedték, de szavait továbbra is megkérdőjelezték, az általa fejből diktált kb. 600 nevet tartalmazó listát nem hozták nyilvánosságra. Egy véletlen találkozásnak volt köszönhető hónapokkal később, hogy az Amerika Hangja végül mégis beolvasta a listáját 1951. októberében – báró Weiss Edit, a csatorna egyik finanszírozója amikor meghallotta Michnay listáját és rajta két ismerőse nevét, azonnal közölte a csatornán, további támogatása feltételeként. Később a Szabad Európa Rádió is leadta a listát. Ez volt az a pillanat, amikor a recski tábor létezése ismertté vált Nyugaton és Magyarországon is, a táborban raboskodók hozzátartozói pedig tudomást szereztek évek óta eltűnt rokonaikról. Michnay „küldetése” teljesült.

Mivel Recskről számos film készült a rendszerváltás megelőzően és utána is, számos tanulmány és könyv született a táborról, a tanúságtétel, oknyomozás nem volt feladatunk 2011-ben. Csupán önmagában a Recskről szóló filmek története a magyar történelmi gondolkodás izgalmas példája, hiszen ez egy viszonylag jól dokumentált, feldolgozott téma, különösen Böszörményi Géza és Gyarmathy Livia *Recsk*<sup>123</sup> filmje óta, így számunkra inkább az jelentette a kihívást, miben tud újat mutatni ma egy film Recskről, Michnay szökéséről.

Ugyanakkor a szökés története egy jól elmesélhető történet ma is ahhoz, hogy a Rákosi rendszer borzalmaival, a diktatúra működését érthetővé tegyük, így a mi feladatunk leginkább ez volt.

---

<sup>121</sup> Michnay p. 41.

<sup>122</sup> Michnay p. 37.

<sup>123</sup> *Recsk, I-III.*, (Recsk, I-III., Gyarmathy Livia – Böszörményi Géza, 1988)

„Minden diktatórikus rendszer működési mechanizmusa azonos: parancsuralmi rendszer, erőszakra támaszkodó korlátlan hatalom. A diktatúrának leginkább és alapvetően áldozatai vannak, gyűlöletet, félelmet, kiszolgáltatottságot, hatalmi pozíciókat szül, testileg-lelkileg megkínzott, meggyötört embereket, összetört életeket hagy maga után. Ezért tehát fontos és elengedhetetlen a diktatúra értő és időtől független működési mechanizmusát megismerni, megérteni és feltárni.”<sup>124</sup> Udvarnok Virág Almási Tamás *Ítéletlenül* című filmjével kapcsolatban írja ezt, de a recski kényszermunkatábor esetében egyrészt azért is fontos, mert a mai középiskolásoknak is kötelező tananyag a Rákosi rendszer ismerete, s benne a recski kényszermunkatábor története. Másrészt pedig azért, mert jelenben még mindig együttélünk a feldogozatlan történelmi múlt sebeivel, családi traumáival, és ez a jelenre, és jövőnkre is kihat. Doktori dolgozatomnak nem témája e feltáratlanság következményeit megjósolni, de az európai és hazai tapasztalat arra utal, hogy a be nem gyógyított történelmi sebek hosszú távon okoznak társadalmi fájdalmakat, amelyek az egyén életében okoznak akár konkrét életvezetési nehézségeket is. Tanítási tapasztalataim során nem egyszer talákoztam hasonló témákkal, helyzetekkel – a Metropolitan Egyetemen kameramanoknak tartott dokumentumfilmes felvételi módokról szóló kurzusomon dokumentumfilmes feladatként a „*Család*” témáját adtam meg. A többségükben férfi, 20-30 közötti tanítványok közül még azok is, akik nem saját családjuk témáit dolgozták fel, arról számoltak be, hogy szinte minden családban van olyan titok, amely egy előző, vagy még korábbi generációból érkezett. Sőt, olyan tanítványom is volt, aki a mindig békés nagymamájával készített interjú során döbbsent rá, hogy nagymamája milyen, soha ki nem beszélt traumákat élt át a 2. világháború során.

Sárközy Réka hivatkozik Jan Assmann emlékezetről való gondolataira doktori dolgozatában: “Assmann megkülönbözteti a kommunikatív és a kulturális emlékezet fogalmát. Kommunikatív emlékezet alatt azokat az emlékeket érti, amelyekben „*az ember kortársaival osztozik. Jellemző példa a nemzedéki emlékezet*”<sup>125</sup>. Az idő előrehaladtával az emlékek átalakulnak, vagy ha nem adják át őket, eltűnnek, s az új nemzed emlékezete váltja fel őket. Az egyes ember tudása a múlttól tehát saját nemzedékéhez kötődik, és ez az újabbak megjelenésével változik. Michnay Gyula történetének megismertekor még különleges helyzetben voltunk, hiszen a főszereplőnk, valamint a tábor egykori fogvatartottai közül többen még éltek, ugyanakkor a Recskről szóló

---

<sup>124</sup>Udvarnok Virág: Történelem és emlékezet dokumentumfilmen. Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. *Metropolis*, 2004/2 50-58.p.  
<http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=94> (Utolsó letöltés: 2018. 05.30.)

<sup>125</sup> Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politika identitás a korai magaskultúrában*, Budapest, Atlantisz, 1999. p.51-56.p. idézi: Sárközy Réka: *Dokumentumfilm és történelem*, Doktori értekezés, Budapest, SZFE, 2010. p. 139.



filmес narratívának már nem a tanúságtétel, hanem a kollektív emlékezés új formájának megtalálása volt a feladata és célja. Így egyszerre kettős funkciót tudott betölteni a film. Olyan formát kerestünk, ami mai nyelven meséli a recski kényszermunkatábor működését. „Minden elbeszélт emlékezet egy nemzedék emlékezete, amely 40-50 év elteltével módosul: kommunikációs emlékezetből kulturális emlékezetté válik. Ennek a transzformációs folyamatnak nagyszerű eszköze a film, a filmet pedig segíti minden generációs váltás, mert felerősíti a közlés vágyát, és megnő az adott téma jelenléte a különböző hordozókon. (...) A film így a történelem elmesélésének, megértésének és az ebből fakadó kérdések felkeltéséhez megfelelő eszköz lehet, de nem tekinthető objektívnek, csak a múlt szubjektív víziójának, mert magában hordozza korának társadalmi elvárásait, alkotóinak politikai világnézetét.”<sup>126</sup>

Számomra egészen a Michnayról szóló film elkészítéséig a történelem egy megközelíthetetlen, érinthetetlen tömb volt, amely különböző módokon és formában, de „leírt” módon közöl tényeket. Többek között a szökés történetével kapcsolatos kutatás során értettem meg, hogy ez mennyire nincs így, és, hogy a történelemírás mennyire szubjektív, azon túl is, hogy a posztmodern gondolkodás megsemmisítette a nagy történelmi narratívákat a 80-as években. Valamint figyelembe véve azt is, hogy egyes kutatók hogyan, miért és mikor fordulnak egy-egy témához, amely mindenkorі politikai és finanszírozási kérdéseket is felvet. A Recskről szóló filmek és szakirodalom kutatása során az is világossá vált, hogy maga a forráskutatás is sok szempontból esetleges, egyszerűen azért, mert bizonyos források nincsenek összekötve. Az Állambiztonsági Levéltárban kutató történész nem biztos, hogy eljut az Open Society archívumába, és viszont, az pedig egészen bizonyos, hogy egykori fogvatartottak özvegyeivel, vagy hozzátartozóival én készítettem először interjút.

### **3.1. A kutatás fázisai**

#### **3.1.1. Szakirodalom, korábbi filmek**

A Michnay Gyuláról szóló film kutatás-előkészítésének első fázisa a szakirodalom feltérképezése volt. Mindenekelőtt Michnay saját könyve, a *Mint Mohammed koporsója*, amely történelmi monográfia, emlékezés, így hitelességi szempontból nem tekinthetem forrásértékűnek, még akkor sem, ha a szökés főszereplőjének emlékeiről van szó benne. A könyvben részletesen le van írva a szökés terve és kivitelezése, valamint Michnay élete a szökés előtt és után. Könyvéből egyértelművé vált, hogy élete „főműve” volt a szökés, különösen az, hogy miután kijutott Ausztriába, kb. 600 recski társának listája, ezáltal pedig a tábor létezése

---

<sup>126</sup> Sárközy p.139.

nyilvánossá vált. Könyve egy szubjektív, évtizedekkel az események után, kissé megkeseredetten megírt könyv – Michnay katonatisztnak készült apja után, így az ő karrierjét már a zsidótörvények kettétörték, emigrációja után pedig sokáig sodródott, többé nem igazán sikerült megtalálnia hivatását. A szökés a könyvében részletesen és elevenen volt leírva, a történet filmszerűsége, beleértve az egyszerű dramaturgiai ívet és a szökés jelenetének „felszittelését”, jó kiindulási alap volt egy filmhez. Ugyanakkor Michnay könyve nem volt még elég egy dokumentumfilmhez – noha a történet alapján Gyarmathy Livia nagyjátékfilmet forgatott 1996-ban, 2011-ben azt kerestük, mitől lesz ez a történet ma elmesélhető, mi lehet ma érdekes benne?

A szakirodalom és filmek tanulmányozásában alapvető volt Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza életműve, a *Recsk* című háromrészes dokumentumfilmsorozat<sup>127</sup>, amely szemtanúk vallomásaira épül, és az ez alapján megjelent kétkötetes könyv<sup>128</sup>. Ennél alaposabb és sokoldalúbb munka nem született a tények feltárásával kapcsolatban. Márcsak azért sem, mivel a táborban egykor szolgálatot teljesítő ÁVH-sok többsége itt nyilatkozott először és utoljára – 1988-ban még politikai biztonságban tehették meg ezt, de a filmbeli nyilatkozataikból egyébként, különösen további évtizedek elteltével úgy tűnik, hogy többüknek belső motiváció is lehetett az évtizedes terhektől egy vallomás erejéig megszabadulni. A filmben megszólalók hosszabb interjúit, valamint egy alaposabb történeti leírást tartalmaz a könyv. Mivel ennek a könyvnek elsősorban a tanúságtétel és tényfeltárás volt a célja, ráadásul a film rendezője, Böszörményi Nagy Géza maga is rab volt a recski kényszermunkatáborban, érthető Gyarmathy Livia kérdéseinek szembesítő volta, a narratíva egyértelműsítése – a „jók” és „rosszak” szembeállítás. A rendszerváltást megelőző időszakban a történelmi dokumentumfilmek elsődleges szerepe a tényfeltárás, a történelmi tanúságtétel, az egykori történések megismertetése volt. „Arra, hogy a történelmi dokumentumfilmek ebben a pár évben a közéletben kitüntetett figyelmet vívtak ki maguknak, magyarázatul szolgálhat, hogy egyidejűleg három funkciónak tettek eleget: a társadalmi emlékezet fehér foltjainak feltárása lehetővé tette a közelmúlt kollektív birtokbavételét; feltárultak az addig elhallgatott személyes sorstörténetek, és a közönség beavatódott a kiszolgáltatottak, meghurcoltak világába; valamint a filmek dokumentálták a kortárs társadalom múlthoz való viszonyát is<sup>129</sup>”.

---

<sup>127</sup> *Recsk, I-III.* (Recsk I-III. Gyarmathy Livia – Böszörményi Géza, 1988)

<sup>128</sup> Böszörményi Géza: *Recsk 1950-53*, Második, bővített kiadás, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 2006

<sup>129</sup> Murai András: Szembesítés. Történelmi dokumentumfilmek a rendszerváltozás éveiben. In: *Apertúra*, 2015/ősz <http://uj.apertura.hu/2015/osz/murai-szembesites-tortenelmi-dokumentumfilmek-a-rendszervaltozas-eveiben/> Utolsó letöltés: 2018.05.28.

A *Recsk* esetében Böszörményi érintettsége különösen motiváltta, erőssé és alapossá tette ezt a feltárást, a film sokoldalúsága, a történelmi bevezető kontextusteremtése egyértelművé teszi, hogy Böszörményi nem akart „hibázni”. Erre az is bizonyíték, hogy a film stábjlistáján azok is szerepelnek, akik nem adtak nyilatkozatot, beleértve Péter Gábort, aki talán az egyetlen még élő személy volt 1988-ban, aki nyilvános és hivatalos választ adhatott volna Recsk létrehozásának körülményeire, köztük arra, hogy egyáltalán miért és hogyan jöhetett létre Recsk? „A múltat kutató dokumentumfilm közéleti értéke arányos a nemzeti amnézia mértékével: minél mélyebb az elfojtás, annál katartikusabb a bemutatott filmek hatása. Az eltitkolt emlékek felszabadítása a magyar rendszerváltozás éveiben sajnos bőven szolgáltatta a megtisztulás lehetőségét, mikor az alkotók sorra emelték a nyilvános diskurzusba a 20. századi történelem addig elhallgatott vagy hamisan reprezentált eseményeit, a tönkretett emberi sorsokat, a megrendítő élettörténeteket.<sup>130</sup>” S ugyanakkor e filmek történelmi tettet is végrehajtottak, hozzájárultak a rendszerváltozás megtörténtehez. „A klasszikus történettudomány szerint, és ennek Leopold von Ranke a megfogalmazója, a történelem az emberi világ egészének időben előrehaladó mozgása, amely a jelen felé tart, tehát megragadható időbelisége van, és módszertana is ezt leírni. Legfontosabb számára a történelmi forrás, de ezekhez kritikusan fordul, vagyis forráskritikával él, ezeknek a szabályoknak ismeretében ismeri meg a múltat. A történelem a múltból így a jelen felé tartó szakadatlan változások sora, egy egységes folyamat, amelyből okul a történész, és általa a jelen, akit a politikus személyesít meg, és aki a felelősséget viseli a történelem további alakításáért. A múlt így közvetlen hatással van a jelenre és a jövőre is, sőt megszabhatja azt. Ennek a klasszikus felfogásnak a szellemében született az összes olyan múltfeltáró dokumentumfilm a rendszerváltás előtt és annak éveiben Magyarországon, melyek nem csak hipotetikusán voltak hatással a politikára, hanem reflektálva a társadalom igényeire - mely meg akarta ismerni múltját, és fel akarta törni tabuját – közvetlen előkészítőivé váltak a kádárizmus bukásának. Ekkor a dokumentumfilm részt vett a történelem alakításában, és az alkotó osztozott ennek felelősségében a politikusokkal.<sup>131</sup>”

Csaknem egy évtizeddel később, 1997-ben készült el Gyarmathy Livia *Szökés*<sup>132</sup> című filmje, amely fikciós formában mesélte el Michnay és hét társa történetét. Az egyetlen valódi hőstörténet Recskkel kapcsolatban a szökés története, s csaknem minden visszaemlékezésben szerepel, leginkább a táborban maradottakra tett hatása. Filmkészítőként elképzelhetőnek

---

<sup>130</sup> uo.

<sup>131</sup> Sárközy Réka: p.124.

<sup>132</sup> *Szökés* (Szökés, Gyarmathy Livia, 1997)

találom, hogy a dokumentumfilm elkészítése után Gyarmathy Livia úgy érezte, hogy nem volt elég széleskörű a dokumentumfilm hatása, nem jutott el elég emberhez Recsk története, és olyan, rövidebb formát kerestek, amely más perspektívából, sűrítve tud beszámolni a recski életről, Recsk igazságának és nem valóságának történetét meséli el. Noha heroikus munka lehetett a forgatókönyvet megírni, s dramatikusan sűríteni a tábor hétköznapijait egy forgatókönyvbe, a tábor hitelesen megmutatni és felépíteni, a *Szökés* nem jól sikerült film, egyfelől azért, mert a dokumentumfilm ereje és hatása jóval nagyobb volt, másfelől pedig ez egy hollywoodi történet, amely azonban nem tudott hollywoodi keretek között elkészülni 1997-ben Magyarországon, elsősorban pénzügyi, és az ebből egyenesen következő szakmai hiányosságok miatt. (Talán a játékfilmgyártás mai szakmai keretei között már megvalósítható lenne.) Ettől pedig éppen a szökés története vált kevésbé hitelessé, noha a történet bonyolultságának ábrázolása szándékukban állt, ahogy M. Kiss Sándor, a téma történész szakértője, Gyarmathyék közvetlen munkatársa is írja: „A *Recsk* dokumentumfilmben a volt ávósok mellett, a volt rabok vallottak saját magukról. Vagyis önarcképek sorakoztak egymás mellett. A *Szökésben* viszont alkotók mondják el azt – mert Gyarmathy Livia akkor is dokumentarista, amikor esetleg éppen halat pucol, hogy miként egyénítik ők az egyes személyt, vagyis milyen politikai és erkölcsi tartású karakterek voltak a szökés részesei. Tudatosan törekedtek arra, hogy a nyolc szökevény-jelölt személyiségén keresztül a recski tábor rabjainak politikai és erkölcsi keresztmetszetét adják. Tudjuk, a szökevénynek mindig igaza van, a néző is hozzá vonzódik, hiszen a szabadságáért küzd. Azt is tudjuk, hogy a Recsk-dokumentumfilm etikai és politikai igazsága is megkérdőjelezhetetlen, mégis a *Szökés* mondja ki a kendőzetlen történeti igazságot, és tegyük hozzá; az időtlenül igaz történeti valót. A tábor rabjai között voltak olyanok, akik valóban azért kerültek szöges drót mögé, mert a diktatórikus rendszer demokratikus ellenfelei voltak. Másokból a rendszer csinált mártírt, mert a politikai bornírtság ezt követelte meg, míg még mások egyszerűen vagányok voltak, s ez vezette őket összeütközéshez a fennálló hatalommal. Ebben a játékfilmben ez a dokumentálhatóan kimutatható igazság keményebben van jelen, mint magában a dokumentumfilmben. Vagyis Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza, miután egyszer már megformálták az igaz és valós, és a film készítése idején politikailag hasznos általános elvi recski mítoszt, most továbbléptek: elkészítették egy kalandfilm ürügyén a mítosz valóságát.<sup>133</sup>” A film nem aratott sikert, ennek valószínűleg összetettek az okai, ugyanakkor az a szándék, amely (ezek szerint) vezérelte, nem is igazán derült ki. Elképzelhető, hogy Gyarmathyék

---

<sup>133</sup> M. Kiss Sándor: És újra Recsk: a Szökés, *Magyar Szemle, Új Folyam* VI. 5-6. Szám, 1997. Június 1.

[http://www.magyszemle.hu/szerzo/m\\_kiss\\_sandor](http://www.magyszemle.hu/szerzo/m_kiss_sandor) Utolsó letöltés: 2018.05.30.

egyszerűen túl sokat tudtak már Recskről, a szökésről, hogy egy egyszerű történetbe sűrítsék? Túl sok fikciós döntést kellett meghozni, amely a történet valódi árnyaltságát nem tudta megmutatni. Ezt akkor is éreztem, amikor a filmet a Filmszemlén láttam 1996-ban, de különösen akkor, miután 2011-es kutatásom során én is megértettem, hogy Michnay személye és története jóval bonyolultabb és összetettebb, mint a filmbeli Molnár Gyula karaktere, és sok szempontból nem egészen hőstörténet. Ahogy az 1996 óta eltelt évtizedek és önmagában csak az ügynökügy hazai alakulása is bizonyítja, hogy a rendszer működésének utóhatásai még a politikai játszmák szintjén sem szűntek meg, sőt, a traumafeldolgozásig el sem jutottunk társadalmilag. A diktatúra talán még sötétebb oldalát éppen azzal a politikai játszmázással tartják életben a rendszerváltozás óta a politikusok, amely az a rendszert egykor jellemezte. Erre ékes bizonyíték éppen Böszörményi Géza története, akit, 1953-ban ahogy kilépett a recski tábor kapuján, azonnal beszerveztek zsarolással ügynöknek. Az 1988 óta eltelt évtizedek történelmi tanulságaival, újabb rétegekkel kicsit később foglalkozom.

A Recskről szóló filmről való gondolkodásban ennyi évtized távlatából, kutatásom idején, Faludy György *Pokolbéli víg napjaim* című könyve<sup>134</sup> segített a legtöbbet, éppen szépirodalmi volta miatt, hiszen ebből a könyvből lehet arról egy film szempontjából pontos, jól megírt, képet kapni, hogy milyen élményt jelentett az internálás, és később a recski élet. Recskről számos visszaemlékezést írtak az egykori fogvatartottak, ezek többsége a Recski Szövetség honlapján online is fellelhető – attól is függően, hogy az emlékező, mikor és hol írta azt, s milyen íráskészséggel bírt, lehet képet kapni az egykori kitelepítésekről és táborról.<sup>135</sup> A rendszerváltás előtt természetesen csak külföldön jelenhettek meg visszaemlékezések, amelyek publikálásában az 1981-ben az USA-ban megalakult Recski Szövetség fontos szerepet játszott. Ezek mindegyikében a szökés az ottmaradtak szemszögéből van megírva, a fogvatartottak mindegyike ugyanarról számol be – az örök brutalitása megsokszorozódott a szökést követő időszakban, még kevesebb és rosszabb minőségű ételt kaptak a tábor lakói, s a szököttekhez közelebb állók többsége életre szóló fizikai károsodásokat szenvedett a verések következtében. Ugyanakkor a visszaemlékezők többsége hősnek tekintette Michnayt, és a névsor beolvasását valódi hőstettnek, amelynek következtében a táborbeli élet valamelyest enyhült. Böszörményi Géza már a *Recsk* című könyvben narrátorként megírja, hogy ez nem volt teljesen így, vagy ha igen, valószínűleg nem Michnay szökésének volt köszönhető: „A kosztjavítást sokan a felebaráti szeretet

---

<sup>134</sup> Faludy György: *Pokolbéli víg napjaim*, Budapest, Magyar Világ Kiadó, 1989.

Online kiadás:

[http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/FALUDY/faludy00690/faludy00690\\_o/faludy00690\\_o.html](http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/FALUDY/faludy00690/faludy00690_o/faludy00690_o.html)

<sup>135</sup> Online olvasható visszaemlékezések: <http://www.recskiszovetseg.hu/visszaeml.html>

megnyilvánulásának hitték, mások inkább külső nyomás hatásának tekintették, annak, hogy a sikeres szökés nyomán fény derült a szigorúan titkos koncentrációs láger létre, s ez retorziókkal járt. Tény az, hogy 1952 márciusa határátkelő volt a rabok életében: mindnyájan éreztük, hogy a tábor megsemmisítő jellege megszűnt. Hamarosan kiderült, hogy a koszt feljavítása csupán része a felső vezetés átfogóbb koncepciójának: legalizálni a külvilág előtt a kőbányai rabszolgamunkát, mintha az csupán szokványos börtönmunka lenne.<sup>136</sup>

Bevallom, nehéz valódi különbségnek érezni a szökés előtti és utáni időszakot a visszaemlékezések nyomán, és ismerve a nemzetközi fogadtatást, abban sem vagyok biztos, hogy az ÁVH-n kívül a tábor dekonspirálódása valóban számított volna a táborlakók életében a további kínzások tekintetében. Többen számoltak be ugyanakkor arról, hogy az emigrációban való találkozáskor Michnayt megkeseredett embernek találták.

Amikor a filmet készítettük, a téma kutatója, Bank Barbara még nem készült el monográfiájával, könyve 2017-ben jelent meg<sup>137</sup>, így elsősorban szakértői együttműködésére támaszkodtunk.

A Recski Szövetség, akkor még Krasznay Béla vezetésével sokat segített munkánkban.

### 3.1.2. Interjúk a túlélőkkel

Mivel a történet főhőse még élt, egyértelmű volt, hogy első feladatunk egy interjú készítése Michnay Gyulával. Sajnos Michnay annyira rossz állapotban volt, hogy ezt az interjút már nem tudtuk használni, egyértelművé vált, hogy megszemélyesítését könyve alapján fogjuk megtenni. A vele való találkozás ugyanakkor abban megerősített, hogy a szökést tartotta évtizedek elteltével is élete „főművének”, nehezen dolgozta fel a nemzetközi elutasítását. A szökést követően több országban is élt, először egy ausztriai menekülttáborban, majd Belgiumban, Németországban alapított családot, és a rendszerváltást követően hazaköltözött Magyarországra.

A szakirodalom tanulmányozása, valamint a Recski Szövetséggel folytatott közös munka során úgy döntöttünk, hogy még élő szemtanúkat, egykori fogvatartottakat kérdezzük meg a szökés történetéről. Több interjút vettünk fel, Michnay hozzátartozóival is, és egykori fogvatartottak hozzátartozóival is, ugyanakkor a velük készített interjúk mindegyikét a filmben nem használtuk fel, mert árnyalták volna a tábor és az internálások képét, de a szökés történetéhez nem járultak hozzá. Ugyanakkor a teljes képhez, a fő narratíva kialakításához elengedhetetlen volt például

---

<sup>136</sup> Böszörményi Géza: *Recsk 1950-53*, Második, bővített kiadás, Budapest, 2006, Széphalom Könyvműhely, p. 200.

<sup>137</sup> Bank Barbara: *Recsk*, Budapest, Szépművészeti Kiadó, 2017

Sasvári Andor özvegyével folytatott beszélgetés – a vele készített interjú a saját történelemről alkotott képemet árnyalta leginkább.

Az biztos volt, hogy Krasznay Bélával készítünk majd interjút a szökésről, egyfelől, mint a Recski Szövetség vezetője, ő volt a legilletékesebb képviselője Recsknek 2011-ben, másfelől a vele készített hosszú interjúban saját történetét is elmesélte, és élővé tette az internálótáborok világát. 2011-ben, túl a tényfeltáráson, a szembesítéseken, filmünk alapvető funkciója már az emlékhely-állítás volt, és Krasznay Béla volt az a személy, aki ezt a legpontosabban, legösszetettebben tudta ekkor megtenni. Rajta kívül több egykori fogvatartottal sikerült interjút készítenünk: Kiss Dániellel, Körösmezey Lászlóval, Klébl Mihállyal, aki szintén részt vett a szökés előkészítésében, Michnay legjobb barátjával, Dénes Istvánnal, aki nem vett részt a szökésben, de Michnay legjobb barátjaként talán a leginkább megbűnhődött érte, valamint Ruby Frigyessel. Szerettük volna, ha a szökés még egyetlen élő tagja, Mózes Mihály is nyilatkozik nekünk, ő először nemet mondott, de végül a Recski Szövetség rendszeres klubgyűlésén vele is tudtunk kamera előtt beszélgetni, bár érdemben nem járult hozzá igazán a szökés történetének megismeréséhez. Hónapokig tartó kutatás során rátaláltunk a szökés másik résztvevőjére is, Stern Mendelre, aki Bécsben élt, ő sajnos nem nyilatkozott.

Fontos szempont volt, hogy hasonlóan a recski tábor társadalmi sokszínűségéhez, az interjúalanyaink is több társadalmi réteget képviseljenek, így volt köztük egykori katona, fizikai munkás, mérnök stb. 60 évvel a történések után, 30 évvel a rendszerváltozás után lényegében megegyező narratívában, szinte ugyanazokkal a szavakkal mesélték el egykori élményeiket. Bartlett emlékezésről szóló elmélete ezeken az interjúkon keresztül beigazolódott: „A személyes érintettség meghatározza az észlelést és az emlékezést is. Mindig a jelen határozza meg az emlékezést, mindent a jelen horizontjából szemlél az emlékező. Az emlékezés narratív természetű, úgy emlékezünk, hogy emlékeinket összefüggő történetté alakítjuk. *„Erre elsősorban az identitás megteremtése végett van nagy szükségünk. A folyamatosan újraszerkesztett élettörténetre hárul ugyanis az én kontinuitásának, egységének és integritásának biztosítása.”* Egy életút elmesélése tehát nem események és történetek tárgyyszerű megfogalmazása, hanem ezek megkomponált megjelenítése. A felidézett események hihetőségét így nem a tényekhez fűződő amúgy ellenőrizhetetlen viszonyuk biztosítja, hanem, hogy mennyire relevánsak az adott, előadott történeten belül. A szerkesztés menetét a múlttól való távolság hossza és az utótörténet határozza meg elsősorban, és csak másodlagos jelentőségű az eredeti észlelés maga. A múlt tehát olyan, amilyennek a mából látjuk, látni kívánjuk, és ez megfelel a posztmodern történettudomány korábban ismertetett álláspontjának. A múlt, a

valamikor élt emberek, és a jelen, a mából visszaemlékezők horizontja egybeolvad.<sup>138</sup> Ilyen értelemben a rendszerváltozás utáni és a 2011-es emlékezet között nem volt különbség – számukra Recsk ugyanaz maradt az elmúlt harminc évben. Abban is megegyezett az interjúalanyok életútja, és az általuk elmeséltek, hogy pályájuk, életük az internálásokkal megtört, egyikük sem tudta azt folytatni, amit fiatal felnőttkorában elkezdett, így a történelmi és személyes narratíva is ebben is egységes volt. Ugyanakkor abban, ahogyan ezt a többségük számára fiatal felnőttkori élményt feldolgozták, sokat számított, hogy Magyarországon maradtak-e vagy sem – azoknak, akik többnyire 1956-ban távoztak az országból, jobb esélyeik voltak egy élhetőbb élet megteremtésére. Feltűnt, hogy többen ellentmondásosan beszéltek Michnayról, illetve hangsúlyozták, hogy „csak jót tudnak róla mondani”.

A tábor őreit is meg akartuk kérdezni arról, hogy mit váltott ki a szökés, hogyan reagált az ÁVH, ám az egykori örök közül ma már csak ketten élnek. Egyikük, a „Piroska“ becenevű belső őr 2011-ben még Recsken élt, ahol a tábor működésének ideje alatt külön lakótelepet építettek nekik, ám őt nem sikerült szóra bírni. „Piroska“ első és egyetlen nyilatkozatát Gyarmathy-Böszörményi *Recsk* filmjében tette.

Interjút készítettünk Michnay Gyula feleségével és gyermekeivel is Németországban, őket elsősorban Michnay családjáról, gyerekkoráról kérdeztük – Michnay édesanyja „ejtőernyővel érkezett titkos szövetséges megbízottakat<sup>139</sup>”, háborús hős lehetett volna, ha nem menekült volna a halálba a Gestapo elől. Michnay katonatisztnak készült, ám munkaszolgálatos lett Ukrajnában a háború alatt, származása miatt nem fejezte be iskoláit. A háború után orosz tudását is használva embercsempészként tevékenykedett, 1947-ben internálták először, s 1949-es, második internálása után már a szökés útján szabadult.

További interjúkat készítettünk Michnay barátaival, köztük Dénes Istvánnal, aki 1956 után Amerikába emigrált – őt Michnay legjobb barátjaként Recsken annyira megverték, hogy életre szóló károsodást szenvedett. Michnay az ő családjához látogatott el Budapesten a szökés során, és ez volt az egyik történet, amelynek feltárása számomra revelációt okozott a történelemmel kapcsolatban. „A filmnek nem feladata az abszolút igazság megfogalmazása, csak keresheti a különféle igazságokat. A megtalált igazság csak egy a sok lehetséges közül, személyessége emeli meg jelentőségét, így járulhat hozzá a múltból alkotott kép teljesség tételéhez.<sup>140</sup>” Azt az estét,

---

<sup>138</sup> Sárközy Réka: p. 135.

<sup>139</sup> Michnay p. 20.

<sup>140</sup> Sárközy Réka p. 155.



amikor Michnay meglátogatta Dénes István szüleit, Dénes István részletesen elmesélte, Michnay is ír róla a könyvében. Rajtuk kívül Dénes István húga, a szökés idején 18 éves Banovich Anna mesélt erről az estéről, amikor Michnay feltűnt a nappalijukban – mindhárom nézőpont különbözött egymástól, méghozzá, ha a részleteket nézzük, amelyek a Dénes család életét alapvetően forgatták fel, elég alaposan. Michnay leírása szerint: „Délután még felhívtam Dénes Pistiék lakását, az apja jelentkezett. Nem mondtam meg, ki vagyok, csak közöltem vele, hogy Pisti él, és Recsken van. Dr. Dénes nagyon kért, hogy menjek fel hozzájuk. Próbáltam megértetni vele, hogy „nincs eltávozási engedélyem”, és kellemetlenségük származhat belőle, ha felmegyek. Ennek ellenére annyira kérlelt, hogy az ő felelősségére menjek el hozzájuk, hogy taxiba ültem, s 2-3 órát időztem ott. Az AVO eljutott hozzájuk is, pedig még a nyugati kihallgató szerveknek sem árultam el, hogy mely ismerőseimnél, barátaimnál jártam a szökés után.”<sup>141</sup>

Dénes István szintén azt mesélte, hogy az apja könyörgött Michnaynak a telefonban, hogy látogassa meg őket, és hozzátette, hogy szerinte ez hiba volt, mert bármikor elkaphatták volna, nem szabadott volna ennyit időznie náluk. Ugyanakkor Banovich Anna, Dénes István húga teljesen másképp számolt be Michnay látogatásáról. Ő azt mesélte, hogy Michnay telefonjára az apja annyit reagált, hogy: „Hát jó, gyere.”, majd egy órán belül Michnay megjelent náluk, részletesen elmesélte a szökést, a további terveit térképpel illusztrálva, majd pénzt kért tőlük, náluk aludt, és hajnalban eltűnt. Banovich Anna azt is elmesélte, hogy Michnay felbukkanása súlyos következménnyel járt a család életére nézve – 50 éves ügyvéd apját kitiltották a Kamarából, három évre internálták Kistarcsára, őt nem vették fel semmilyen egyetemre, férjét Banovich Tamást elbocsájtották a Filmgyárból, ahogy műtősnő édesanyját is. Tekintve, hogy mindezt ráadásul ugyanabban a szobában vettük fel, ahol 60 évvel azelőtt megtörtént Michnay látogatása, még megrendítőbb volt hallani, hogy az ő életüket hogyan törte ketté a szökés. Ez olyan oldalát mutatta meg a korábban kizárólag hőstörténetként megismert eseménysorozatnak számomra, amely a történetek összetettségét, a diktatúra valódi működését árnyalta – mindenképpen szerettem volna megmutatni ezt a filmben. Azt is megértettem, hogy egy történelmi dokumentumfilm valójában csupán így működhet – kritikusan, több oldalról megközelítve és elmesélve az eseményeket. Konrád György 1989. áprilisában a Filmvilágban a Filmszemle kapcsán írta: „Lételméleti nonszensz, hogy csak szenvedő legyél évtizedeken át és sohasem cselekvő. Ha ilyet hallok, akkor valami turpisságra gyanakszom. Esztétikai-politikai turpisságra. Nehéz valami egyértelmű anyagból jó művészetet csinálni. Hogy áll elő a bűn és a bűnhődés, ha a nemzeti alapszemélyiség gyámoltalan, büntelen gyermek. Nehéz jó történetet csinálni olyan hősökkel, akikkel csak megesik a dolog. A politikai turpisság abban áll, hogy aki

---

<sup>141</sup> Michnay p. 57.

most művet formál a kommunizmus okozta különböző keltezésű szenvedésekből, az divatos filmet csinál. Az öreg parasztok bántalom-vallomása hiteles. Inkább azt nézem szkeptikusan, aki művet formál a mások szenvedéseiből, ha kimarad a történetből a lét cselekvő oldala, a dús jelenlét, a nagy hitelesítő.<sup>142</sup> Michnay történetében, noha nem lehet nem hőstörténetként elmesélni, de fontossá vált, hogy a rajta kívül állókra tett hatása mennyire nem volt egyértelmű, hány ember sorsát befolyásolta évtizedekre az, hogy ő tudásának és képességeinek birtokában, leleményesen Nyugatra jutott.

Interjút készítettünk még Weiss Andrással, Michnay barátjával, aki 1951 után élt együtt a salzburgi menekülttáborban Michnayval, így a szökés kinti fogadtatásáról, körülményeiről és az akkori Bécsről pontosabb képe volt, mint a táborban maradtaknak. Rajta kívül pedig Skultéty Csabával, aki külpolitikai szerkesztőként dolgozott a Szabad Európa Rádióban a rádió 1951-es indulásakor. Amikor Michnay megérkezett Bécsbe, először amerikai tisztek hallgatták ki, majd Lázár Ödön, a SZER munkatársa készített vele interjút. A hidegháború idején a Magyarországról szóló nemzetközi médiamegjelenések az információszerzés nehézsége miatt eleve korlátozottak voltak. Nem csupán az volt a nehéz, hogy egyáltalán információ jusson ki a vasfüggöny mögül, az információ hitelességét is sokszorosan ellenőrizni kellett – Skultéty Csaba elmesélte, hogy Lázár Ödön szerette volna, ha interjúja Michnayval, valamint Michnay listája nyilvánosságra kerül, de a SZER főszerkesztői nem járultak hozzá, Michnany megbízhatatlan forrásnak tartották. (Lázár Ödön rádiós pályafutását emiatt az eset miatt hagyta abba.)

A recski tábor és Michnay történelmi háttéréről az internálótáborok szakértője, Bank Barbara számolt be egy hosszú interjúban.

### **3.1.3. Történelmi források, történész szakértő bevonása**

Természetesen elsődleges forrásnak számított az Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltárának vonatkozó dossziéja – Recsk vonatkozásában annak ellenére, hogy a táborban rendszeresek voltak az írásos jelentések, nem sok irat maradt fent, a szökéssel kapcsolatban viszont külön dossziében gyűjtötték össze az elfogott szököttek és további recski rabok, örök vallomásait. Mivel korábban nem olvastam hasonló jelentéseket, számomra ezeknek az iratoknak mind a nyelvezete, mind a tartalma izgalmas volt – minél többet olvastam a megszökött és elfogott hét rab vallomásait, annál kevésbé pontos képem alakult ki a szökésről. Mind a hét

---

<sup>142</sup> Konrád György: Ideje van a kimondásnak és ideje van a formálásnak. Filmszemle margináliák, in: *Filmvilág*, 1989. április, p. 2-4.

rabnak több kihallgatási jegyzőkönyve volt – először közvetlenül az elfogásuk után, majd augusztusban, amikor Michnay listája még nem volt nyilvános. Michnay érintettsége a szökésben több társa által is különböző módon volt említve. Még az sem volt biztos információ a vallomások alapján, hogy egyáltalán Michnay ötlete volt-e a szökés. Kihut József, Haraszti József, Stern Pál és Stern Mendel vallomása alapján a szökést a szintén katonai iskolát végzett, majd munkaszolgálatos Lócsey Géza tervelte ki, Michnay pedig a szökés előtt pár nappal csatlakozott az addig négyfős csapathoz. Lócsey (akit június 19-én fogtak el) vallomásából pedig az derült ki, hogy, noha Michnajt beavatta a szökés terveibe, amelyet Kihut Józseffel, Stern Pállal és Kertész Jánossal gondoltak ki, a szökés napján, indulás előtt szólt Michnaynak és Mózes Mihálynak, hogy most indulnak. Talán a vallomások azért nem egyeznek, mert mindannyian tudták, hogy Michnajt nem fogták el, és egyikük sem akart ellene vallani. Talán azért, mert a szökést valóban nem ő tervelte ki, hanem Lócsey Géza. Kihut József még a nevét sem pontosan említi, Michnay Józsefnek nevezi, azt vallva, hogy a kerítés előtt 50 méterrel csatlakozott a csapathoz. Talán azért nem egyeznek a vallomások, mert mindannyiukat különböző módon és mértékben verték meg. Az egyetlen eredeti, hivatalos forrás, a fennmaradt dosszié a szökésről, tehát a legkevésbé sem adott pontos információkat ahhoz, hogy egy valós narratívát megalkossak. A jegyzőkönyvekből az vált leginkább érthetővé, hogy mind a vallatók, mind a kihallgatottak jól begyakorolt játszmát játszanak, amelyben a szabályok, a rendszer keretei világosak, de a tartalom hitelessége, valóságtartalma, különösen ennyi évtized távlatából, felmérhetetlen. Tudva, hogy a recski örökre is negatív hatással volt a szökés, az akkori táborvezetőt, Fóris Bélát el is távolították a szökés után, s egy jóval keményebb ÁVH-s tiszttel, Csete József vette át a tábor irányítását, aki mindenkin bosszút állt a szökésért. Mintegy harmincezren keresték Michnajt, az ÁVH számára kiemelten fontos volt az ügy, így az ÁVH munkatársai nyilván az elvárások mentén dolgoztak még keményebben. Természetesen mindez csupán egy filmkészítő értelmezése a hivatalos iratok alapján, de számomra ez volt talán a szökés történetének legizgalmasabb „fejleménye” – a rendszer működésének lenyomata, amely a teljes bizonytalansággal egyenértékű. Külön értelmezőszótárt igényelt az iratok megértése. Még az sem volt érvényes, hogy a töredékes források miatt pusztán a hatalom lenyomatáról alkothattam-e képet, hiszen a hatalom képviselői, az ÁVH-sok éppúgy rettegetek a feletteseiktől, magától a rendszertől, még, ha a másik oldalon is tették ezt. Ennyi évtized elteltével még szomorúbb látni a rendszer értelmetlenségét, hogy hány ember életét tette tönkre különböző módokon az országban a Rákosi-rendszer.

„A történetírás White szerint olyan poétikai, nyelvi eszközökkel létrehozott mentális konstrukció, amely a valóság benyomását kelti azzal, hogy jelentéssel látja el a múltbéli események láncolatát.

Az események (a múlt) kuszaságából tényekké (történelemmé) alakítja a múlt elemeit a belső összefüggések ismeretében. A múlt erkölcsi jelentést kap a narráció minden lehetséges technikájának (nyelvi, retorikai és kompozíciós) kiaknázásával. „*Ebben a tekintetben tehát a történetírás nem kevésbé a fikció formája, mint a regény a történelmi ábrázolása*”<sup>143</sup> Michnay szökéséről különösen a mai fiatalabb generáció nyelvén szóló filmet szerettünk volna készíteni, amely árnyalja Recsk totemesített történelmi képét. Szerencsésnek érzem magam, hogy ennek árnyalásában filmünkkel hozzájárulhattunk.

A szakirodalom tanulmányozása után éppen az volt számomra meglepő, hogy a rendszernek ezt a kaotikusságát, értelmetlenségét, amely azonban rendszerelvűen, tehát mégis jól szervezetten működött, nem igazán olvastam ki a mongráfiákból, történelmi írásokból, annál inkább találkoztam vele a személyes beszámolókból, azon belül is leginkább a Krasznay Bélával készített interjában. Ő volt az, aki elmesélte azt az epizódot, amikor a buda-déli internálótáborban propagandaelőadást tartottak a fogvatartottaknak arról, hogy Magyarországon nincsenek internálótáborok. Ez a történet elég pontosan világította meg a rendszer ellentmondásosságát.

Ugyanakkor az is világossá vált számomra, amikor Recsk (vagy más internálótáborok) létezésének okaira kerestem a választ, hogy a rendszer felépítése racionális volt – a világháború után pontosan azokat az embereket emelték ki, internálták, tették lehetetlenné az életüket, akik véleményükkel vagy cselekedeteikkel másokat befolyásolni tudtak volna, vagy társadalmi helyzetük miatt, vagy képzettségük miatt, vagy egyéb más szempontok miatt.

A Szabad Európa Rádió archív anyagait az Open Society Archives, valamint az Országos Széchényi Könyvtár őrzi – míg előbbiben az adások kivonata és egyéb archív írásos anyagok találhatóak, utóbbiban az adások hanganyagai az 1951. Október 6-diki indulást követően, valamint a Történelmi Interjúk Tárában a SZER egykori munkatásaival készített interjúk. Ezek között található Hanák Gábor Lázár Ödönnel készített interjúja is, melyben arról beszél, hogy nem tudta rádiós pályafutását folytatni azok után, hogy a Szabad Európa Rádió nem járult hozzá az interjú azonnali sugárzásához. Sajnos ezt az interjút a limitált költségvetési keretek miatt nem tudtuk használni.

---

<sup>143</sup> Hayden White: A ténybeli ábrázolás fikciói. *Műhely*, 1997/4. 62. Idézi: Sárközy Réka, p. 128-129.

Sipos Panna kutatónk az OSÁ-ban megtalált egy felbecsülhetetlen dokumentumot – Michnay 1951. júniusában, érzékése után Bécsben rögzített, a SZER-nek először adott interjújának szövegét, valamint azt a többszáz nevet tartalmazó listát, amelyben felsorolja a recski fogvatartottak neveit. Az iratot angol nyelven minősítették: *Source: fairly reliable. Information: Authenticity unknown. The above report seems to be exaggerated.* (Forrás: Elégé megbízható. Információ: Autentikussága ismeretlen. A fenti jelentés túlzottnak tűnik.) Talán ez volt az első olyan hivatalos irat, amely valóban azt támasztotta alá, amit a szakirodalom és az emlékiratok, valamint az általunk felvett interjúk említettek. Számomra megkönnyebbülés volt ezt a jelentést megtalálni, ráadásul, a források egymástól független létezésének „köszönhetően”, erről a jelentésről még a témát kutató történész sem tudott.

A Nemzeti Múzeum Történeti Fotótárában találtunk a buda-déli és kistarcsai internáló-táborról, valamint a recski kényszermunkatáborokról is néhány felvételt, amelyeket a helyszínek illusztrálására használni tudtunk.

A Michnay Gyulával kapcsolatos archív képeket a család képgyűjteményéből válogattuk. Ezekon kívül a Fortepan gyűjteményéből választotuk szabadon felhasználható képeket a kor illusztrálására.

Szerettük volna a Recsk filmből azt a részletet használni, amelyben Michnay beszél a szökésről, de ehhez Gyarmathy Livia nem járult hozzá.

A jelenlegi magyar (és külföldi) archívumok között nincs átjárás, így, ha valaki történelmi dokumentumfilm készítését tervezi, sokat kell különböző könyvtárakba, intézményekbe, archívumokba járnia. Igazából nem lehet tudni, hogy a kutató hol talál meg speciális, addig nem látott/hallott/olvasott dokumentumokat. Ebben sokat segíthet a tapasztalat, valamint egy segítőkész történész. Tekintve, hogy a filmkészítés ma már professzionális keretek között zajlik, egy-egy dokumentum, archív anyag felkutatása és használati jogai pénzbe kerülnek, nem várják a filmkészítőket titkos, rejtett, felfedezésre váró archívumok, a rendszerváltozás előtti történelem tényfeltáró időszaka lezárult, erősen függ egy film költségvetési kereteitől, hogy milyen mélyre tud menni a bemutatásban, mind tartalmilag, mind formailag.

A kutatás végeztével Michnay történetének narratíváját kellett tehát összeállítani – hogyan meséljük el egy hőstörténetnek tűnő, de annál jóval bonyolultabb történetet?

### 3.1.4. A film formai alapvetései, megvalósulása

A film elsődleges célkitűzése az volt, hogy Michnay történetét hitelesen, friss nyelven ám viszonylag szűkre szabott határidő (eredetileg 2011. januárjától a szökés 60. évfordulójáig, május 20-ig kellett volna elkészítenünk a filmet) és anyagi keretek között elmeséljük – noha a kutatás során számos ponton ellentmondást találtunk a történetben, rendezőként több szempontot is figyelembe vettem.

Az első döntés arra kellett, hogy vonatkozzon, hogy Michnay történetét milyen narratívában ábrázoljuk: valódi hőstörténetként vagy sem? Nem akartam megdönteni egy történelmi totem a kutatásom során is megerősített képét – tekintve, hogy a túlélők is arról számoltak be, hogy számos családtag akkor értesült Recsk létezéséről és hozzátartozóik hollétéről, mikor Michnay listáját végül beolvasta az Amerika Hangja, majd a Szabad Európa Rádió, szökése valóban hőstettnek számított. Ugyanakkor számos áldozattal járt a táborban maradottaknak és azoknak, akikkel szökése közben érintkezett, és ez korábban nem hangzott el, tekintve, hogy a hivatalos történelmi narratíva a Jó és Rossz szembeállítását célozta és célozza meg, ma talán jóval inkább, mint a rendszerváltozás utáni időszakban, amikor még elkészülhetett például az *Ítéletlenül*, amely egyedülálló módon párbeszédet teremtett a két oldal, fogvatartott és börtönőr között.

Nem volt kérdés, hogy a film a szemtanúk interjúira épül – amikor a filmet készítettük 2011-ben, még meg tudtuk szólaltatni őket, így ezt az alapvetést nem akartuk elengedni. Mint sok, főleg magyar film esetében előfordul, a kutatás egybeesett az előkészítés, sőt, a forgatás időszakával is. Több interjú a kutatás elemének is tekinthető volt, s ez nyilvánvalóan nem szerencsés helyzet. Ebben az esetben, mivel egy viszonylag ismert történetről volt szó, elég anyag állt rendelkezésünkre ahhoz, hogy felkészülten készítsük el az interjúkat, ám szerencsésebb lett volna, ha rövid előinterjú, háttérbeszélgetés előzhette volna meg a forgatási fázist.

Ugyanakkor fontosnak tartottuk, hogy az internálótáborok, ezen belül is a recski tábor történelmi kontextusát, a Rákosi rendszer működését világossá tegyük, valamint, hogy Michnay életrajzát, a szökést megelőző éveket is megismertessük. Az előbbit egyfelől a szakirodalom ismeretében és a szakértővel készített interjúra alapozva rajzoltuk fel. Ugyanakkor a kor vizuális megjelenítését, hangulatát is fel szeretnénk volna idézni, ehhez kerestünk korabeli filmhíradókat, melyekből Rákosi Mátyás parlamenti felszólalásából választottunk egy részletet, melyet a Magyar

Dolgozók Pártja megalakulása alkalmából mondott el<sup>144</sup> - az MDP megalakulása közvetlen előzménye volt az ÁVH, valamint a recski kényszermunkatábor létrehozásának, amelyet az internált szociáldemokratákkal építettek fel. Ehhez a híradórészlethez képest, amellyel a film indul, a további történetek mind arról szóltak, hogyan bántak ezzel a „néppel”.

Mivel Recsken felépítették az egykori tábor emlékhelyét, az eredeti helyszínen, a tábor eredeti alaprajza alapján, az egykori büntetőbarakkot újraképezve, biztos volt, hogy az egyik forgatási helyszínünk az emlékhely lesz. Itt egy kis múzeum is működik, ahol a szökés is meg van említve, s ahol az egykori térkép képe alkalmas volt arra, hogy Krasznay Béla bemutassa, hol és hogyan történt a szökés. További forgatási helyszíneként a Terror Háza, a Recski Szövetség irodája, valamint Michnay családjának otthona szerepelt.

Fontos narratív elem volt Michnay könyvének beemelése a filmbe, mivel vele nem tudtunk interjút készíteni, könyvét használtuk megszemélyesítésére. Talán az írás szubjektivitásával együtt jobb volt, hogy nem egy irányított beszélgetésben mesélte el a történetet, hanem egy korábbi időszakban, tudatosan, szerkesztve összegezve rögzítette emlékeit. A szövegekből narrátor olvasott fel egyes szám első személyben megírt részleteket.

Ugyanígy (egy másik) narrátort használtunk a hatalom megjelenítésére – elsősorban az akták szövegeit, a szökés után elfogottak kihallgatási jegyzőkönyveit használtuk erre a célra.

*A film szerkezete a következő volt:*

- 1. Az internálások politikai háttere 1945-1951 között – Buda-Dél és Kistarcsa ismertetése, internálások és ahhoz kapcsolódó történetek*
- 2. A recski tábor nagyon rövid bemutatása – rövid történetek arról, hogyan éltek a fogvatartottak a táborban, az ÁVO-sok kegyetlenkedései, valamint a tábor monotonitásának elviselhetlensége fontos téma volt*
- 3. Michnay Gyula életrajza Recsk előtt – gyerekkora, iskolái, korábbi internálásai*
- 4. A szökés története – mivel elsősorban a táborban maradtak nyilatkoztak a szökésről, a szökés történetének időrendbe tétele, dramaturgiai íve nehezen formálódott. Több lehetőség is volt: a tábor életében időrendben haladva, először az előkészítést, majd a szökést meséljük el. A*

---

<sup>144</sup> „Bennünket minden tettünkben népünk fölemelkedése, alázatos szolgálata vezetett. Ebben van erőnk, és ez biztosítja számunkra a jövő sikereit is.”

Magyar Filmhíradó 1948/15, 1948. június 12.

nyilatkozók közül azonban többen csak recski szabadulásuk után akár évtizedekkel tudtak meg részleteket a szökésről, arról azonban, hogy mi történt a táborban, miután az örök észrevették a szökést, igen intenzív emlékeik voltak. Ezért, különös tekintettel arra, hogy Krasznay Béla és Dénes István nagyon hatásosan és hitelesen, egymáshoz képest is koherensen meséltek élményeikről, azt az időrendiséget választottuk, hogy a nézők is a szökés utáni élményeket ismerik meg először, majd fokozatosan értik meg, hogyan szöktek meg Michnayék. Ezt követően Banovich Anna mesélt. Az ő története végén, amikor arról mesélt, hogy a család életét kettétörte Michnay felbukkanása, valamint, hogy édesapját három évre internálták Kistarcsára, rövid szünetet tartottunk – ezt különösen fontosnak tartottam beiktatni a siker, a Nyugatra távozás pillanatai előtt.

Ezt követte az elfogottak listája és történetei, az ÁVH reakciója a szökésre a jegyzőkönyvek alapján. Fontosnak tartottam azt is, hogy a vallomásokból valamelyest kiderüljenek az ellentmondások is. Végül Michnay határátlépésének leírása következett, emlékiratai alapján.

5. *A szökés nyugati fogadtatása* – ezt a SZER-ben dolgozó Skultéty Csaba és Michnay salzburgi menekülttáborban megismert barátja, Weiss András mesélte el.

6. *Michnay listája* – narrátor olvasta fel a neveket. (az eredeti SZER adás nincs meg)

7. *Összegzés* – az interjúalanyok véleménye a szökésről: minden megszólaló hősként írta le Michnajt.

8. *Jelen (a rendezői változatban)* – a recski kényszermunkatábor emlékhelyén a forgatás napján az emlékhely gondnoka felhívta Krasznay Béla figyelmét arra, hogy porral oltó készüléket kell majd beszerezni, mert a régiék szavatossága lejárt. Majd hárman, Körösmezey Lászlóval együtt leültek egy padra, és arról beszélgettek, hogy az emlékhely milyen réginek tűnik, öregebbnek, mint mikor ők voltak ott. A gondnok gyengéden emlékeztette az egykori fogvatartottakat arra, hogy az eredeti barakk mindössze három évig állt ott, az emlékhelyre épített „új” barakk pedig már 17 éves. Ez a pillanat 2011-ben nem fejezhette volna ki szebben és megrendítőbben a történelem élő voltát és az emlékezés sajátosságait – az idő időtlensége, a traumatikus élmények hosszútávú, időből kiemelő hatása gyönyörűen jelent meg a három ember beszélgetésében, fizikai módon is kapcsolódva az eredeti élmények helyszínéhez. Az emlék-épületnek hosszabb az emlékezése, mint az eredeti élménynek, amelynek viszont jóval tovább tart a hatása, s mindez a jelen pillanattól visszanezve egy őrizendő emlékké, tradícióvá, identitássá vált a magyar történelemben. Rettentően sajnáltam, hogy a Recski Szövetség nem járult hozzá a porral oltós jelenet használatához, véleményem szerint ennél előbb nem lehetett volna a történelemre reflektálni a jelenben.



A filmet azért zártuk végül Michnay családi életét bemutató képsorral, mert Michnay rendszerváltás utáni, időskori mottója az a mondat volt, hogy „*Engem a sors a gyerekeimben mindenért kárpótolt.*” Az utólagos, szerintem átírt életvégi narratíva kicsit hamisan csengett ugyan, Michnay személyisége valószínűleg annyira problémás volt, hogy legközelebbi hozzátartozói sem igazán hittek el neki sokmindent.

Az utómunka és a szerkesztés „könnyítése” volt, hogy ugyanazokról a kiemelt jelenetekről és élményekről többen is beszámoltak, ez egyfelől a történelmi hitelességet támasztotta alá, mint a Recskre szállítást leíró részletek, amelyről minden interjúalanyunknak erős, és, tekintve, hogy erős érzelmeket kiváltó élményről van szó, erősen vizuális emléke volt. Másfelől pedig a Dénes-családnál tett látogatás ellentmondásossága is kiemelhető volt a történések párhuzamos szerkesztésével – a tartalmi ellenpontozás jól kihozta a történet összetettségét. (Én pedig személy szerint mindig szerettem volna egy ilyen filmet vágni, amelyben ugyanazt a mondatot az egyik szereplő elkezdi, majd a másik fejezi be – erre itt nagyszerű lehetőség adódott.)

Az archív fotókat Kékesi Attila *Motalko* című dokumentumfilmjében látott 3D animációval élővé tett módszerének inspirálására alakítottuk át és használtuk. Többnyire a tábori élet jeleneteiről szóltak: különböző műhelyek munkáit, a beszélőt, tábori gyűléseket ábrázoló fényképek, talán megszólalóink is szerepeltek rajtuk. További animációs felvételeket készítettünk a tábor modellezésével, hogy élővé, térbeli látvánnyá tegyük a tábort. Ezen kívül a szökés útvonalát bemutató térképet is animáció segítségével mutattuk meg.

Az eredeti, nagyobb költségvetésre írt treatment alapján a szökést újrájátszott, re-enactment jelenetekben mutattuk volna meg, színészek főszereplésével. Ebből nem valósult meg semmi.

### **3.2. A film vetítése, terjesztése**

A filmet a Nemzeti Kulturális Alap támogatta, és a Duna Televízió sugározta 2016. Május 20-án, a szökés 65. évfordulóján. Azóta több kisebb-nagyobb filmklubban vetítették, melyeken általában én is részt veszek. Az Állambiztonsági Levéltár dokumentumfilmklubjában és az Eötvös 10 (Mérei Zsuzsanna) dokumentumfilmklubjában vetítették 2018-ban – mindkét helyen többnyire idős emberek voltak jelen, akiknek még közvetlen tapasztalatuk volt a diktatúra beli életéről. A film utáni beszélgetések tapasztalata azt mutatja, hogy a film kapcsán egyre-másra elhallgatott családi történetek jönnek elő, úgy tűnik, még mindig nagy szükség lenne a nem átpolitizált beszélgetésre a Rákosi rendszerről, a kommunista diktatúráról. Noha a Kádár-kor

felülírta a terror élményeit, a transzgenerációs hatások még mindig elevenek – csupán az én generációmban is.

Terveink között szerepel a film történelemórákon való terjesztése, valamint DVD kiadás is.

### **Jules szökése**

Dokumentumfilm, 52 perc

2016, Baraka Media,

Rendező: Papp Bojána

Producer: Csontos Szabó Sándor

Operatőr: Dobos Tamás

Hang, zene: Jávorka Ádám, Hammer Zsolt

Vágó: Gothár Márton

Asszisztensek: Dés Júlia, Bordos Anikó, Sipos Panna

Gyártásvezető: Koller István

Animáció: Bejó István

Történész szakértő: Bank Barbara, Hanák Gábor

Narrátor: Csík Csaba Krisztián, Papucsek Vilmos

### *Közreműködött:*

Kiss Dániel, Krasznay Béla, Ruby Frigyes, Dénes István, Klébl Márton, Kőrösmezei László, Mózes Mihály, Weiss András, Skultéty Csaba, Banovich Tamásné, Bank Barbara, Michnay Mária, Michnay Júlia, Michnay Diána

*Bemutató: 2016. Május 20. Duna Televízió*

#### 4. Fejezet

### A *Partizántól kurtizánig* című, el-nem-készült dokumentumfilm kutatás-előkészítési tapasztalatai



*„Hasonlítsz hozzám!”*

*D. Kardos Éva*

(Kép a forgatott anyagból, 2007, DOP: Mészáros Katalin)

Doktori dolgozatom alaptémájára, a kutatás-előkészítés folyamatára jó példa saját, egyelőre el nem készült filmem kutatási folyamata, amely az állatorvosi ló esetévé vált – azokat a szabályokat, amelyeket megpróbáltam betartani a kutatás előkészítés fázisaiban, sorra megdöntötte a valóság. A filmet 2006-ban kezdtem előkészíteni, és az elmúlt 12 évben nem sikerült megvalósítanom. Noha a kutatás-előkészítés többszáz órányi munka, forgatás, kapcsolatépítés, archív anyagok felkutatása, begyűjtése, nemzetközi workshopokon és pitching fórumokon való részvétel, elővágott anyagok elkészítése, trailer készítés, forgatókönyvírás és egyéb munka összességéből állt össze, a filmről e pillanatban le kell mondanom, számos, a későbbiekben kifejtett ok miatt. Ennek ellenére, a kutatás és előkészítés fázisai, azok folyamata elég tanulsággal szolgálhat arra nézve, hogy egy dokumentumfilm készítése során milyen problémák merülnek fel az előkészítés, majd a forgatás során, illetve, hogy egy film előkészítése milyen összetett folyamat. Ebben a fejezetben e film esettanulmányát írom le.

A *Partizántól kurtizánig* című film egy egészestés dokumentumfilm lett volna, amely D. Kardos Éva életéről szól. Bázisát, eredeti terveim szerint egy hosszú interjú adta volna, amelyet tudatos vizuális koncepció, az Errol Morris által fejlesztett Interrotron<sup>145</sup> rendszer inspirációja mentén vettünk fel 2007. februárjában. Az interjú ívét Éva monográfiája, a *Vörös alkony, Partizántól kurtizánig* című könyve<sup>146</sup> adta. A könyvben Éva alapvetően kronológiai rendben írja le élete eseményeit, nagyon szubjektíven, érzelmesen, néhol kifejezetten szentimentálisan. Mivel élete összefonódott a 20. század magyar és szovjet történelmével, fordulatokban igen gazdag volt, s e fordulatok többségében nem sok szépség akadt. Minimum ellentmondásos életút az övé, pontosan annyira, amennyire a kommunista mozgalom illegalitástól diktatúráig, majd összeomlásig vezető útja volt, amely Éva életében is a vezérfonalat jelentette: Rákosi Mátyás unokahúgaként született 1924-ben. „*Ez egy pötty, egy folt, ami rám esett, nekem semmi előnyöm nem származott ebből!*” – mondta erről a tényről az interjúban, igen zaklatottan. 83 éves volt, amikor az interjút készítettük vele, élete végén joggal kereste azt a narratívát, amit elfogadhat, elengedhet. És alapvetően igaza is volt, abban az értelemben, hogy valódi döntéseket hozni életével kapcsolatban nem sok lehetősége volt, sem történelmi, sem társadalmi, sem személyes okok miatt, noha életének számos politikailag inkorrekt, valószínűleg annál sötétebb fejezete is volt. De alapvetően inkább másokhoz viszonyulva élte az életét, különböző női szerepekben – lányként, unokahúgként, feleségként, anyaként. Tulajdonképpen a szabad élete 56 évesen kezdődött, amikor önként zárta be magát végleg egy bizarr élethelyzetbe azzal, hogy luxusszállókban prostituált lett. Legalábbis ezt állította magáról.

Amikor 2006-ban találkoztam vele, egyedül élt egy lakásban, kevés és furcsa barátja volt, akik többnyire adakozó hajlama miatt töltöttek vele időt. Gyerekeivel akkor már évtizedek óta megromlott a viszonya, és unokája sem volt – hiányzott neki a társaság, és motivált volt abban is, hogy elmesélje a történetét. Én akkor már régóta kerestem egy olyan történetet, amely a női magányról, kiszolgáltatottságról szólt, és Éva személyében pont egy ilyen film lehetőségét láttam meg. Noha a szenzációs történetekkel teli élete izgalmas projektként tálalható filmet vázolt fel, engem az érdekelt, hogy miért és hogyan került élete végére ebbe a nehéz egyedüllétbe? Vajon mi volt a valódi választása, és hogyan dobálta a történelem, a sors?

---

<sup>145</sup> Errol Morris: Eye Contact in: FLM Magazine, Winter issue, 2004  
<http://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html> Utolsó letöltés: 2018. május 20.  
ld. még: J. Hoberman: Warmonger blues, In: Sight and Sound, v14. N4, April, 2004. p.20-22.

<sup>146</sup> D. Kardos Éva: *Vörös alkony, Partizántól kurtizánig*, Budapest, Papyrusz Book, 2004. p. 341.

A róla készült filmet reflexív módon szerettem volna felvenni, sosem leíró történelmi filmet képzeltem el, a jelenlétem a kezdetektől fontos volt. „Ki kell emelnem, hogy én partizán vagyok. Meg vagyok róla győződve, hogy a filmkészítőknek, az antropológusokkal együtt etikai, politikai, esztétikai és tudományos kötelessége reflektívnek és önkritikusnak lenni munkájukkal kapcsolatban. Sőt, továbbmegyek, kiterjeszteném ezt a kötelességet mindazokra, akik bármilyen jelrendszert („symbolic system“) manipulálnak, bármilyen okból.“ – írja Jay Ruby szenvedélyesen<sup>147</sup>, a film témájára és címére furcsán reflektálva, s ezzel egyetértek alapvetően. Terveim szerint a filmbeli jelenlétem az Évával való viszonyomat írta volna le, hiszen én semmilyen más módon nem tudtam volna az ő személyiségét bemutatni, ez az a jelen, amit megteremteni, és dokumentálni tudtam, elveim, ízlésem és intuícióm mentén. Tekintve, hogy a forgatás kezdetekor még nem ismertem, menet közben derült ki, váratlan események következtében, hogy a reflexió önreflexióvá vált, és a kutatás igen mély témákat érintett a saját életemmel kapcsolatban is – a filmmel töltött idő alatt a kezdetben izgalmasnak tűnő kaland egy rémálommá vált. Ahogy újabb és újabb aspektusai merültek fel Éva történetének, mélyült a kapcsolatunk, valamint kerültem én magam is a történetbe, úgy változott a dramaturgia íve, a narratíva és a forma is. Éva történetét a ma már gyakran választott innovatív filmes eszközökkel meg tudtam volna fogalmazni, de ez csupán technikai megoldás lett volna – a dokumentumfilm kutatás folyamatának szükségszerűségei mentén a sztori és a storyline is változott, azzal együtt pedig a forma is. A grierson-i dokumentumfilm alapok, amely szerint én is gondolkodom a dokumentumfilmről, miszerint a dokumentumfilm „a valóság alkotó módon történő feldolgozása és átalakítása“<sup>148</sup>, nem tudott működni, mert a valóság változott annyira, hogy azon nem találtam alkotói fogást. Miért történhetett, hogy az alapos kutatómunka mégsem vezetett eredményre a *Partizán és kurtizán* című filmmel kapcsolatban? Mi az, amit hosszú tanulmányaim és munkáim tapasztalataival „felvértezve“ mégsem tudtam megoldani?

A kérdés valójában általános értelemben fordítva érvényes: vajon meg lehet-e fejteni, hogy egy dokumentumfilm elkészítése a kutatás-előkészítésen hogyan múlik? E film készítése közben értettem meg a tapasztalás szintjén is, hogy a kreatív tevékenység összetettsége egy dokumentumfilm esetében a valósággal és a szereplőkkel folytatott intenzív viszony(om)ra épül, s e kettőt maximum manipulálni, de irányítani nem lehet. Hogy mennyire nem, és, hogy egy kutatás mennyire mélyre tud menni, az menet közben derült ki.

---

<sup>147</sup> Jay Ruby: *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*, in: *New Challenges for Documentary*, Second Edition, Alan Rosenthal and John Corner (szerk.) Manchester University Press, 2005. p. 34.

<sup>148</sup> John Grierson: *Dokumentumfilm és valóság*, (olaszból ford. Iványi Norbert) Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet, 1964.

### *3.1. A kutatás kezdetei – ismerkedés és témaválasztás*

#### *A téma – D. Kardos Éva életrajza*

2006-ban találkoztam D. Kardos Évával, a Spinoza házban egy beszélgetésen, amely Éva könyvéről folyt. Életútja a beszélgetés alapján izgalmasnak tűnt, és éppen elég hihetetlennek ahhoz, hogy érdeklődésemet felkeltse. Rákosi Mátyás unokahúgaként született 1924-ben Makón, szülei elváltak, édesanyja, Rákosi Mária 4 évesen a nagyszülőknél hagyta, hogy Moszkvába emigráljon a kommunizmust építeni. Éva 8 évesen követte őt, ám nem élhettek együtt sokáig, anyja különböző rokonokhoz küldte élni, mert nem tudta eltartani, majd Éva 12 évesen árva maradt Moszkvában. Évekig különböző rokonoknál élt a Szovjetunióban, majd 16 éves korában a Komintern magyar képviselője, Vas Zoltán egy nemzetközi gyermekotthonba küldte Ivanovóba, ahol többek között Mao Ce Tung gyermekeivel járt együtt iskolába. 18 évesen egy 2000 fős ukrán lovas partizánosztaghoz csatlakozott rádiósként. Férjével, Dékán Istvánnal is itt találkozott (1953-56-ig belügyminiszterhelyettes, ÁVH-s vezérőrnagy), akivel még a háború alatt összeházasodtak. Három gyermekük született, és 30 éves házasságuk története szorosan összefüggött az aktuális politikai változásokkal: közös partizánsejtben tevékenykedtek a második világháborúban, majd részt vettek a debreceni Ideiglenes Kormány munkájában, az ötvenes évek belügyi viharaiiban mindketten változó pozícióban dolgoztak a Belügyminisztériumban. A Rajk-per idején orosz tolmácsként dolgozott a perben a szovjet tanácsadók mellett, míg az addig a kémelhárítást vezető Dékánt elvátoltatták pozíciójából, mert jelentette Rákosinak, hogy a per szerinte hamis bizonyítékokra épül. 1953-ban a Sztálin halálát követő belpolitikai fordulatok nyomán rehabilitálták, maga Rákosi hívta vissza, hogy belügyminiszterhelyettesként dolgozzon. 1956 után két évig Moszkvában éltek, onnan visszatérve a politikától távol éltek 1975-ig, amikor Dékán István egy moszkvai látogatása során meghalt, testét lezárt koporsóban hozták vissza, nem volt boncolása, soha nem derült ki, hogy miben hunyt el. Éva akkor is és azóta is azt gyanítja, hogy megölték, ami, tekintve, hogy pályafutása 1945 után az államvédelmi hatóságok legszűkebb köreiből zajlott, akár el is képzelhető.

Élete ezután furcsa, személyes fordulatot vett – immár távol a politikától, férj nélkül, néhány évnyi magányos élet után, úgy döntött, hogy 56 évesen, egy 30 éves házasság után prostituált lesz – saját állítása szerint. Főleg azokban a szállodákban dolgozott, amelyben férje (aki a Vendéglátóipari Technikum igazgatója volt a 70-es években) egykori tanítványai dolgoztak – a Béke Szállóban, a Royal Szállóban, Grand Hotelben, a Hyettben, a Forumban és más, a 70-es és 80-as évek elit szállodáiban. Kizárólag külföldiekből állt a „vevőköre“, és sok pénzt keresett. Éjszakai életét munka mellett élte: nappal a Lapkiadó Vállalatnál fordította a szovjet napisajtó

híreit, éjjel pedig a szállodákban barangolt. Arról, hogy beszervezték-e ebben az időszakban a szállodai munkája során, azt állította nekem, hogy nem, ami, életkorát tekintve hihető, politikai múltját tekintve valószínűtlen, hiszen a hírszerzés különösen aktív volt a budapesti szállodákban. Elmúlt 70 éves, amikor ezt a pályafutását lezárta, a rendszerváltást ő a szállodák halljaiból követte. Később vidékre költözött, ahol egy idős, őt gondozó asszonnyal élt. 2018. januárjában hunyt el 94 évesen.

Mivel Éva Rákosi Mátyás rokona volt, élete intenzíven kapcsolódott a Kommunista Párt történetének fázisaihoz – rokonsága miatt sem kerülhette el a Rákosi életútjához kapcsolódó történeteket. Rákosi (kezdetben hívő) kommunizmusa az egész családra hatott – Éva anyja a kommunizmust ment építeni Moszkvába, és hagyta a nagyszülőknél akkor 4 éves lányát. Privilegizált helyzetben volt gyerekkorában Moszkvában, ami a 30-as években nagyjából azzal volt egyenértékű, hogy mindig volt mit ennie, és, hogy a családja révén mindig volt, hol laknia is. Később a Belügyminisztériumban dolgozott, közvetlen családja a háború után természetesen részesült a zsákmányolt vagyonból, és ugyanilyen lendülettel vesztett el sokmindent 1956 után, amikor Rákosi a politikai színtérről végleg távozott – lényegében onnantól élt „saját“ életet férjével, a politikától távol. Férje az államvédelem legsötétebb korszakaiban töltött be vezető, titkosszolgálati pozíciókat, azzal együtt, hogy ő valószínűleg egy hivatalnok volt, egy jó szakember, és hívő kommunista. Közhely, hogy a történelmet újra- és újraírjuk, és valószínűleg Éva és a férje előtt sem volt titok, hogy munkájuk során bűnöket követnek el, de legalábbis asszisztálnak egy diktatúra kiépítésében, fenntartásában. Ennek ellenére, mint generációjuk sok tagja, ők mindketten valóban hittek a kommunizmusban, különösen a 2. Világháború utáni időszakban. Éva sokszor beszélt magáról és családjáról károsultként ezzel az időszakkal kapcsolatban, könyvében, és a vele készült beszélgetésekben is.

#### *Témameghatározás a háttéranyag alapján*

A kutatás **első elemeként** még a találkozásunk előtt elolvastam a könyvét: jó stílusban megírt monográfia, amelyből sok helyen áradt a harag és a keserűség, számos helyen nagyon szellemes, és humoros, és tele volt olyan részlettel, amelyet nyilvánvalóan nem lehet a levéltárak anyagai alapján igazolni. Írt arról, hogy az Andrássy út 60-ban dolgozva hogyan vásároltak szalámit; hogyan ellenőrizte Péter Gábor egy karórával, hogy megbízható-e; hogy a háború alatt hogyan vetélt el; hogy egy emigráló zsidó milliomostól hogyan szereztek meg a rózsadombi villával együtt a Lingel bútorsort; hogy férje halála előtt veszekedtek, de ennek ellenére kivasalta a nadrágját, mielőtt férje Moszkvába indult; hogy első kuncsaftja prostituáltként egy félkarú német férfi volt, ami őt azért nem lepte meg, mert a háború alatt dolgozott ápolónőként is – csupa olyan

élettapasztalat, amely távol van a politikai élettől, mégis, a hétköznapi szintjén mélyen összefonódik azzal. Számomra ezek a hétköznapi részletek tették izgalmassá történetét, az, hogy az élet, mindenféle dramaturgiai szabályok nélkül hogyan szerveződött a 20. századi történelem legsötétebb időszaiban. Ez persze önmagában nem adott volna ki egy filmet, de jó kiindulási alap volt. Éva könyve egy olyan filmet írt le, amely élővé teszi a történelmet, bepillantást ad a történelemkönyvek kulisszái mögé, egy olyan nézőpontból, amelyről ritkán hallunk: nőként, egy kommunista diktátor közeli hozzátartozójaként.

### *Kapcsolatépítés a főszereplővel*

A kutatási folyamat **második fázisa** a személyes találkozás volt. Már az első találkozásunkkor manipulálni kezdett – egyértelműen filmet szeretett volna látni fordultatos életéről, és úgy nyilatkozott, noha még egyetlen filmemet sem látta, hogy nagyobb rendező vagyok, mint Mészáros Márta. Nem az ambícióim, vagy a szenzációs történet, híres rokonság, bizarr időskori fordulat miatt kezdett el érdekelni Éva története, mert azt azonnal felmértem, hogy nehezen tudnám kinyomozni, vajon mi igaz belőle és mi nem, egyáltalán szükség lenne-e arra, hogy felmérjem, hanem, mert, noha nagyon színesen, szenvedélyesen, korát meghazudtoló módon beszélt magáról, ami izgalmas karaktert mutatott, az az első pillantásra látszott, hogy nagyon magányos.

### *3.2. A kutatás következő fázisa – a finanszírozás és a stílus alapjai*

Az előkészítés következő fázisában a **finanszírozás alapjait teremtettük meg**, ezúttal saját filmem producere voltam. Viszonylag gyorsan, egy éven belül tudtunk támogatást szerezni a Nemzeti Kulturális Alaptól egy film elkészítésére. 2006-ban, amikor pályáztunk, a hazai finanszírozási rendszerben a dokumentumfilmek pályázatok elsősorban szinopszist és háttéranyagot vártak el egy pályázattól, ez ezzel a filmmel kapcsolatban bőven rendelkezésünkre állt. Tudtam, hogy a filmet nemzetközi terepre szánom, így az is biztos volt, hogy a film teljes költségvetését nemzetközi koprodukcióban szeretném megteremteni, ehhez azonban már forgatott anyagra volt szükség, amelyből egy trailert készítünk, amelyből kiderül, ki a film főszereplője, hogy alapvetően miről szól a film, és azt milyen formában képzeljük el megvalósítani. Az NKA támogatás tökéletes megoldás volt a kutatás-előkészítés és első forgatás megvalósításához. Ugyanebben az időszakban kötöttünk Évával szerződést az együttműködésről, valamint adta át nekem személyes fényképtárát – egy nem túl sok darabot tartalmazó, de izgalmas képgyűjteményt.



A kutatás, és az Évával való találkozások alapján **a film formai alapvetése** kezdett kirajzolódni – a vele készített hosszú interjúban én, egy elképzelt unoka szerepében hallgatom történeteit, kritika, megkérdőjelezés nélkül. E helyzet, szerep tisztázását vizuálisan abban láttam, hogy én magam is szerepeltem a film előkészítő jeleneteiben, az Errol Morris által fejlesztett Interrotron<sup>149</sup> rendszer használata pedig a nagymama-unoka viszonyt erősítette. Alkotóként egyre biztosabb voltam abban, hogy azokat a dokumentumfilmeket látom izgalmasnak és hitelesnek, amelyekben valamilyen módon az alkotó is megjelenik, vagyis önreflexívek. Ennek konkrét formai megvalósulására számos lehetőség létezik, különböző alműfajokban Michael Moore politikai véleménynyilvánításától kezdve Nick Broomfield provokatív (pl. *Heidi Fleiss, Hollywood Madame*<sup>150</sup>) vagy Molly Dineen diszkrét, rendezői jelenlétet csak hangban felvállaló (pl. *Geri*<sup>151</sup>), Tuza Ritter Bernadett, jelenlétével egyenesen felszabadító (*Egy nő fogságban*) filmjein át a ma egyre népszerűbb, személyes történeteket, sorsokat bemutató egyes szám első személyben készített filmekig (pl. Tom Fassaer: *Egy családi ügy*, Joao Moreira Salles: *Santiago*<sup>152</sup> vagy Amy Hardie: *Az álom határai*<sup>153</sup>, vagy a 2017-es IDFA fődíjas Zaradasht Ahmed: *Nincs hova bújnod*<sup>154</sup> című filmje, amelyben a rendező egy kamerát adott a film főszereplőjének, aki önmagáról forgatott éveken keresztül Irakban, és a kamerán keresztül került viszonyba a rendezővel). Így készültem a Kardos Éva életét bemutató filmre is – biztosan jelezni akartam, hogy ez egy film, amelynek az alkotója is jelen van, és nem egy mindentudó elbeszélő meséli a történetet. Azt a film első forgatásakor még nem tudtam, hogy a felvételi módjában nagyon tudatosan megtervezett interjút hogyan fogom vizuálisan kibővíteni, mit és hogyan teszek láthatóvá Éva életéből, és mit nem. Ezt különösen azért volt nehéz megfogalmaznom, mert az biztos volt, hogy Éva története tele van politikai és történelmi állítással, amivel valamilyen módon, noha nem oknyomozó filmet terveztem, mégiscsak kezdenem kell majd valamit, ehhez pedig még rengeteg kutatásra volt szükségem.

### 3.3. Amikor a kutatás összeecsúszik a gyártási szakasszal

Így az első forgatás valójában még a kutatás-előkészítés része volt. **Az első forgatás** helyszínéül egy színház kerestünk, amelyben a hosszú interjút fel tudjuk venni, és amely alkalmas arra,

---

<sup>149</sup> Errol Morris: Eye Contact, *FLM Magazine*, Winter issue, 2004

<http://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html> Utolsó letöltés: 2018. május 20.  
J. Hoberman: Warmonger blues, In: *Sight and Sound*, v14. N4, April, 2004. p.20-22.

<sup>150</sup> *Heidi Fleiss: Hollywood Madame* (Heidi Fleiss: *Hollywood Madame*, Nick Broomfield, 1995)

<sup>151</sup> *Geri* (Geri, Molly Dineen, 1999)

<sup>152</sup> *Santiago* (Santiago, Joao Mireira Salles, 2007)

<sup>153</sup> *Az álom határai* (Edge of Dreaming, Amy Hardie, 2009)

<sup>154</sup> *Nincs hova bújnod* (Nowhere to Hide, Zaradasht Ahmed, 2016)

hogy kameramozgató eszközöket helyezzünk el benne. Mivel hosszú interjúra készültünk, olyan módon szerettem volna felvenni, ami lehetővé teszi a kép vágását egyéb anyagok nélkül is, és elég látványos ahhoz, hogy ne legyen unalmas, ha hosszú ideig nézzük. Éva arca önmagában is érdekes, szép asszony, és tekintete kedves, izgalmasan meséli saját történetét. Hosszas keresgélés után a Bethlen Téri Színházat választottuk, egyrészt, mert itt fordított volt a színpad, tehát ha Évát a színpadra ültettük, az üres nézőtér volt látható mögötte, másrészt pedig, mert a székek élénk vörös színűek voltak, ami jól mutatott, és reflektált a témára is. Az Interrotron<sup>155</sup>-által inspirált kamerarendszerben két sűgőgépből átalakított kamerát használtunk, amely lehetővé teszi, hogy az interjúalany egyenesen az objektívbe nézzen, ahová az interjúkészítő arca van vetítve. Így tulajdonképpen egymás vetített képével beszélgetnek, és az alany egyenesen az objektívbe néz. Önmagában ez sem tette volna változatossá a képet, csak kissé meglepővé, így továbbmentünk – a kamerát egy sínen mozgattuk, és három különböző optikával dolgoztunk. Ezen kívül még egy változó elem volt a képen, a háttérfény ereje, amelyet én állítottam az interjú közben, attól függően, hogy Éva éppen miről beszélt. Az interjút két egymást követő napon vettük fel, és a forgatás kezdetén az előkészületeket (bemutatkozás, sminkelés, mikrofonfelszerelés) is felvettük, amelyben én instruáltam Évát. Szórakoztató volt és különleges, ha máshonnan nem, onnan is sejthettem, hogy a jelenlévő (férfi) stábtagnak mindannyian nagyon érdeklődni kezdtek, hihetetlen történeteit hallva. Az interjú elkészült, ez alapján terveztem folytatni a kutatást és kitalálni a film végleges formáját.



*(Képek a forgatott anyagból, 2007, DOP: Mészáros Katalin)*

---

<sup>155</sup> Errol Morris így készítette többek között a *The Fog of War* című filmjében az interjút Robert McNamarával. <http://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html>  
J. Hoberman: Warmonger blues, *Sight and Sound*, v14. N4, April, 2004.p.20-22.

### 3.4. A kutatás-előkészítés megrekedése – nehézségek a kutatási folyamatban A személyes történetek visszahatása a dokumentumfilmre

Egyetlen tényezővel azonban nem számoltam, még hozzá a valósággal, ezen belül is saját személyes életem gyökeres megváltozásával – mire a film forgatását el tudtuk kezdeni 2007. februárjában, én 8 hónapos terhes voltam. Noha nyilvánvalóan egy ennyire személyes tény nem tartozik feltétlenül egy doktori dolgozat témái közé, mégis, ennél a filmnél az én történetem azon túl is, hogy filmet készítek róla, ami egy viszonylag tisztázott szerep, ezen a ponton kezdett összefonódni Éva életével, és kissé fel is gyorsultak az események. A következő 6 évben, miközben Évával tartottam a kapcsolatot, további finanszírozási módokat kerestem, pitcheltem a filmet, valamint elkészítettem három másik filmet (*Börtönrap* 2012, *Jules szökése* 2014, *A város gyomrában* 2014), született még egy gyermekem, és el is váltam, elveszítve a teljes egzisztenciámat. Ennyi változás ahhoz sok volt, hogy józanul el tudjak mesélni egy ilyen összetett történetet, amilyennek Évám bizonyult. Saját érzelmi és egzisztenciális mélyrepülésem szép lassan összefonódott a filmmel kapcsolatos dramaturgiai kérdésekkel. Pár év után, még úgyis, hogy 2014-ben nagyon közel került a megvalósuláshoz, mert új producerem lett, és az HBO Europe fejlesztési támogatást nyújtott, a film elkészítése rémálommá vált. Beragadtam Éva története, a finanszírozási és piaci körülmények és a saját krízisem köreibé. Egy izgalmas, feldolgozható témából egy óriási kudarc lett, amelyben lassan saját, rendezői identitásomat is elvesztettem.

A baj az volt, hogy, noha eredeti témameghatározásom, a kutatás fázisai, a bimbózó storyline még mind kiforratlan volt, amikor az engem körülvevő valóság változott meg elementárisan, és olyan kérdések merültek fel, amelyek megválaszolására egy film által teremtett valóság keretei már nem voltak elegendőek. Röviden: elvesztettem a fonalat. Rabiger így ír erről: „Fogalmazzunk tisztán. A rendezés nem egy rejtélyes folyamat. Ha egy rendező rejtélyesnek tűnik munka közben, az valószínűleg azért van, mert egy kimerítő belső folyamat leköti az energiáit. Egyetlen film sem, sőt, egyetlen művészi alkotás sem születik, csupán tudatos és felelős döntések mentén. Noha, amikor nézzük, az az érzésünk, hogy a témával közvetlen kapcsolatban vagyunk, a felvétel sohasem mediálatlan valóság. Ez egy konstruált élmény, amelyet olyan emberek hoztak létre, akik tudják, hogy a közönség tapasztalatai alapján felkészült arra, hogy egy filmtől azt várja, hogy minden felvétel minden aspektusa jelentést hordoz.<sup>156</sup> A film előkészítésének ideje alatt ráadásul a piaci feltételek is változtak: a két gyermekem születésének ideje alatt a hazai támogatási rendszer teljesen átalakult, de a dokumentumfilm

---

<sup>156</sup> Rabiger, 2004, p.10.

műfajának nemzetközi megítélése, formai sokszínűsége is változott. Mindemellett pedig a fake news terjedésével a hitelesség kérdései is újra aktuálissá váltak.

Mindez együtt sokszoros rendezői identitásválságot idézett elő bennem. A személyes életem változása dokumentumfilmesként valamelyest a storyline része, hiszen egy dokumentumfilmesnek a filmkészítés folyamata egyenlő a saját és főszereplője életének, kettejük viszonyának folyamatos változásainak követésével. Analitikus nyelvre lefordítva Bruzzi írja le ugyanezt: a dokumentumfilm „folyamatos tárgyalás a valós esemény és annak reprezentációja között. A kettő elkülönül egymástól, de interaktív marad.”<sup>157</sup> Tehát, noha a szakirodalom többnyire azt kutatja, hogyan változtatja meg egy szereplő életét egy dokumentumfilm, vagy, még inkább, hogyan változik meg a valóság egy dokumentumfilm készítése közben<sup>158</sup>, ebben az esetben a azt tapasztaltam meg, hogy ez a folyamat visszafelé éppen úgy működik, vagyis, hogy egy alkotó életét alapvetően befolyásolja a dokumentumfilm, amelyet éppen készít. És nem csupán abban az értelemben, hogy életének jelentős részét egy bizonyos, általa választott közegben tölti várhatóan hosszú időn keresztül, ami önmagában szűkíti a reflektálási lehetőségek kereteit, hanem, hogy ha az alkotó vagy főszereplő életében a filmkészítés folyamata alatt történik valami nagyon személyes, az oda-vissza hat a főszereplőre is, a filmkészítés folyamatára és magára a filmre is, és fordítva is.

Az az alkotó, aki nincs jelen a filmkészítés folyamatában, elveszíti a kontrollt saját munkája felett, és hiába keresi a stabil viszonyítási pontokat, azt, (most már tudom) biztosan nem a saját főszereplőjében találja meg. A valósághoz pedig ebben az esetben a teljes egésznek, amit most dokumentumfilmkészítésnek nevezünk, nagyjából annyi köze lesz, mint egy versnek<sup>159</sup>. Ahogy Rabiger fogalmaz kézikönyvében: „Dokumentumfilmet készíteni annyi, mint az élet egzisztenciális megélését gyakorolni, úgy, mintha minden napod az utolsó lenne. Azok, akik

---

<sup>157</sup> Idézi: Paul Ward, in: *Documentary, The Margins of Reality*, London, Wallflower Press, 2005, p. 11.

<sup>158</sup> Ahogy Bruzzi reflektál erre: „A legtöbb dokumentumfilmes elmélet és kritika arra az egyszerű, de téves állításra épül, miszerint abban a pillanatban, hogy amint egy személy a valóság reprezentálásában vesz részt, annak a valóságnak az integritása abban a pillanatban visszavonhatatlanul megváltozik”

idézi: Paul Ward, in: *Documentary, The Margins of Reality*, London, Wallflower Press, 2005, p. 10.

<sup>159</sup> Vö. Szabó Lőrinc: *Dzsuang Dszi álma*

<http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABOL/szabol00154/szabol00501/szabol00501.html>

dokumentumfilmeket készítenek, különösen értékelik a valódi létezés örömeit, fájdalmait, kompromisszumait és tanulási folyamatnak tekintik mindazt, ami a létezésből magából ered.<sup>160</sup>

Abban az időszakban, amikor a filmet definiálnom kellett volna, számomra átrendeződtek a prioritások, az Éváról szóló film háttérbe szorult a magánéletemhez képest, nagyobb léptékű volt sok szempontból, mint amit koordinálni tudtam. Egy film véleményem szerint akkor jó, ha hatással van a nézők érzelmeire, ez pedig minden bizonnyal érzelmi munkát igényel az alkotók részéről. Egy fikciós film esetében az érzelmek transzformációja a kiindulási pont, egy dokumentumfilmnél azonban, tekintve, hogy a mű a folyamatból magából keletkezik, az érzelmi tér szükségképpen átítatja az alkotást. Amikor a film készítése elején Éva magányosságát láttam, még a téma érdekelt, amikor azonban gyerekeim lettek, és az érzelmi életem más fókuszra kapott, a vele való találkozások is más fókuszra kaptak: már nem a filmem szereplője, hanem az ember magányossága vált számomra fontosabbá, és filmkészítőként tévesen azt gondoltam, hogy nekem az is feladatom, hogy az öregkori magányán enyhítsek, ami nyilvánvalóan hiba volt. Az egyik interjúban, amelyet én készítettem egy kis videókamerával, amikor Évát egyszer teljesen egyedül találtam otthonában, Éva pontosan reflektált erre a helyzetre: „Mindannyian szerepet játszunk. Én eljátszom, hogy szerepelek, te pedig eljátszod, hogy filmet csinálsz rólam.” Ahogyan ugyanebben az interjúban, hamarabb felismerve, mint én, arra is pontosan reflektált, milyen formában valósuljon meg a film: „Én: Te ezt úgy képzeld el, mint egy játékfilmet? Éva: Nem. Dokumentumfilm és fikció keveréke. Az benne a pláne.” Az Évával való viszonyom a következő években lelassult, és ő vélhetően jogosan, kissé meguntta, hogy én időről időre jelentkezem, de nem történik a filmmel semmi. Talán ez is közrejátszott abban, hogy 2010-ben vidékre költözött, s onnantól kezdve haláláig egy idős asszony, Mancsi gondozásában állt.

### *A krízis*

Noha a filmkészítés, különösen a dokumentumfilm, tapasztalataim szerint valóban emlékeztet egy pszichoterápiás folyamatra, különös tekintettel a főszereplőkkel folytatott hosszú és mély bizalmi viszonyra, ebben az esetben a viszonyunk nem haladt sehova, megragadt. Az én kezemből kicsúszott az irányítás, és így valóban nem lehet elkészíteni egy filmet. Egyfelől narratív szempontok miatt sem – a történet, narratíva vonalvezetése, a storyline alapvetően felborul személyes értékválság idején, hiszen nehéz megtalálni a biztos morális vagy érzelmi alapokat, így egy narratíva alapjai is kérdésesek. Másfelől gyártási szempontból sem stabil helyzet: egy döntéseiben instabil rendező veszélyezteti a produkciót, így a film

---

<sup>160</sup> Rabiger, p.4.

finanszírozásának megteremtése is irreálissá vált. A szakirodalomban nem igazán találtam arra nézve Michael Rabiger *Directing the Documentary* című könyvén kívül „útmutatást“ azzal kapcsolatban, milyen konkrét módon lehet átlendülni egy-egy krízisen, még akkor is, ha Rabiger könyve elég felszínesen és zanzásítva, kvázi életmódtanács-szerűen intéz el olykor nagyobb alkotói kérdéseket. „A sokrétegű alkotói tudatosságot nem a tehetség által lehet megvalósítani, hanem kemény, kitartó és ismételt gyakorlással, ahogy egy zenész is gyakorolja a hangszeres játékot. Számíts arra, hogy ez hosszú, megerőltető tanulási folyamat, és, hogy az első munkáid esetlenek és naivak lesznek. Készülj fel arra, hogy az újra és újra elkövetett hibákból vagy tévedésekből fájdalmasan fogsz tanulni és növekedni, és azt is tudd, hogy amikor úgy érzed, feladod, hitre és kitartásra lesz szükséged a továbblépéshez.<sup>161</sup>” Ezen kívül szakmai fórumokon hallani hasonló témáról beszámolni alkotókat, többnyire nézők vagy más szakmabeliek által feltett kérdésekre válaszolva. De az nyilvánvaló, hogy a kudarc megosztása, elemzése ma nem népszerű kommunikációs elem, noha rengeteget lehet(ne) belőle tanulni.

Persze nem én vagyok az első és egyetlen, akivel hasonló eseménysorozat történt, sőt, mások is készítettek hasonló alapon dokumentumfilmeket. Egy ilyen, számomra inspiráló példa Amy Hardy *Edge of Dreaming* című dokumentumfilmje, amelyben Hardy hasonlóan személyes utat járt be – természettudományos filmesként hitt a tények, a kutatások, a racionalitás birodalmában, és éppen a teljes irracionalitás kutatása vitte el a személyes felismeréseihez. Álmai, a tudatalattija vezették el először oda, hogy feltegye a kérdéseit spiritualitással, pszichoanalízissel kapcsolatban, majd, amikor a válaszok nem voltak elegendőek, jutott el egy fizikai krízishez, halálos, megmagyarázhatatlan betegséghez, amelyet egy álomban „megjósolt“ magának. Ez az élmény vezette el odáig, hogy a saját életére vonatkozó legmélyebb kérdésekkel szembenézzen, ezek közül is a legmélyebbel, a válása miatt érzett lelkiismeretfurdalással. Ezt a folyamatot filmjében is feltárja, de doktori dolgozatában külön kitér arra, hogy ez filmkészítőként milyen módszertani folyamattal volt párhuzamos – vagyis hitvallást tesz azzal kapcsolatban, hogy egy film értékét és élményét szerinte az alkotó elkötelezettsége határozza meg. Ír arról a folyamatról, amelyet egyetlen álomból kiindulva végzett nagyívű, interdiszciplináris, természettudományos megközelítésből indított kutatás során tapasztalt, amelyben megpróbált választ kapni arra is, hogy mi a film: „Rájöttem, hogy valójában délibábot kergetek – egy általános, objektív, abszolút tudást arról, hogy mi a dokumentumfilm. Egy olyan eszközt, amelyet egy dokumentumfilm „mélyszerkezetének“ nevezhetünk, amely talán elegánsabb és használhatóbb kapaszkodó egy párbeszédhez, mint egy tényalapú elemzés, amely a mozi elemzésének objektív jelentését

---

<sup>161</sup> Rabiger, 2004, p.10.

vizsgálja. Az a gyanúm, hogy a filmek jóval titokzatosabbak, és kevésbé objektívek. Minden olyan ismert definíciót támogatnék, amely elfogadja, hogy egy film jelentése, értéke és élménye nem a narratíváján, formáján vagy tartalmán múlik, vagy mindezek szintéziséen, bármilyen hipnotikusan legyen is artikulálva. Azt állítom, hogy egy film értéke és élménye az egyéni elkötelezettségen múlik.<sup>162</sup>“ Hardie Renovot idézi: a film „ablak egy másik térbe, egy másfajta szubjektivitásba; tükör, amelyben az egyén saját projekcióját látja, apró és kifogástalan részleteiben.<sup>162</sup>“ Tulajdonképpen én magam is hasonlóan a filmre, filmkészítésre vonatkozó önreflexív folyamatba keveredtem, amelynek kifejezésére Éva témája azonban nem volt jó anyag.

### *3.5. A kutatás újrakezdése – új alapok, a meglévő tudásra építkezve*

#### *Pitching fórumok*

2014-ben a film **kutatás-előkészítése újraindult**, új producerem lett, és az HBO Europe előkészítési támogatást adott a filmhez. Ekkorra már elég sok forgatott és írott anyagunk volt, amivel a fejlesztésben tovább lehetett haladni, és abban mindannyian egyet értettünk, produceri, HBO és rendezői oldalról is, hogy a filmnek ki kell valahogy mozdulnia a színházi térből a jelen felé. Újra forgatni kezdtünk Évánál, immár vidéki házában, Natasa Pavlovszkaja operatőrrel, új formanyelv mentén. A következő két évben többször is elmentünk Évához, hogy különböző évszakokban tudjuk bemutatni, hogyan élnek segítőjével, Mancival vidéken. Az első négy napos forgatási etapban sikerült jó kapcsolatot kialakítani velük, és a közvetlen környezetükkel – Éva ebben a közegben nem volt másmilyen, mint Budapesten, ugyanakkor Mancsi jelenléte, együttélésük új közeget teremtett, és ugyanígy az is, hogy orosz anyanyelvű operatőrrel mentem, Éva ugyanis teljesen máshogy beszélt Natasával, mint velem. A film attól, hogy Éva jelenbeli életét mutattuk be, természetesen más kontextusba helyezte a történetet, így a mai Magyarország, Éva kommunista múltja ebben a jelenben, ahogyan a közege reagál erre és a régi történeteire, ugyancsak része lett a filmnek. Arról még nem volt elképzelésem, hogy a korábban forgatott interjút, amelyen Éva még sokkal jobb állapotban volt, hogyan fogom használni.

A 2014-ben forgatott anyagok Éva és Mancsi napjairól szóltak, Éva, ekkor már kissé megromlott egészségi állapotban volt, sokat aludt, Mancsi főzött neki, gondosodott róla, és sokat beszélgettek a világ dolgairól, számolgatták a bevételeiket és kiadásait. Éva sokszor emlékezett múltjára, főleg partizán és kurtizán időszakából mesélt történeteket, de rengeteget politizáltak is. Többen

---

<sup>162</sup> Amy Hardie: *Edge of Dreaming, PhD by Practice*, Edinburgh, Film and Television, College of Art, 2010. p.19.

meglátogatták őket a házban, elsősorban Mancsi ismerősei, így azt lehet mondani, hogy Éva körül élet volt utolsó éveiben. Noha személyes értelemben ez megnyugtató volt, filmként továbbra sem állt össze alkotóként, hogy mit keresek ott. Ráadásul Éva és Mancsi nem könnyítették meg a közös munkát, sőt. Éva a forgatáson éppen úgy partizánként viselkedett, mint az életben, a „szabályokat“, amelyeket a forgatás keretei adtak, például, hogy többször kértük, hogy ne nézzen a kamerába, rendre megszegte, nem érdekelte. Bevallom, sose tudtam eldönteni, mikor szándékos ez a lázadás, és mikor köszönhető életkorának, vagy annak, hogy ekkor már elkezdett távolodni a jelen valóságától. Noha a 2014-ben a vidéki házban forgatott intim jelenetek éppolyan izgalmasnak bizonyultak a múltról való gondolkodásban, és két idős nő furcsa együttélésének feltárásában mint a hosszú interjú, a pár órányi újabb forgatott anyag mégsem adta meg a film történetkezelési formáját, dramaturgiai ívét – továbbra is hiányzott a „sztori“.

Egyre többet gondolkodtam, írtam, készítettem forgatókönyveket, elővágtam az anyagot, különböző módon párhuzamba állítva az új és régi forgatott anyagot, de sehogy nem működött a storyline. Az ebben az időszakban felvett jelenetek inkább arról szóltak, ami a mi viszonyunkat jellemezte továbbra is – egyikünk sem igazán tudott mit kezdeni a másikkal, viszont Éva és velem együtt Mancsi, élettapasztalatainak köszönhetően számos esetben provokáltak, lényegében kinevettek engem. Erről időről időre meggyőződtem, legfőképpen olyankor, amikor telefonon beszéltünk, és ők véletlenül nem tették le a telefont, én pedig világosan hallottam, amint a hátam mögött kibeszélnék.



*(Képek a forgatott anyagból, 2014 DOP: Natasa Pavlovszkaja)*

Néha Éva oroszul kezdett énekelni operákat, néha káromkodott, néha politizált, valószínűleg nem teljesen valószínűtlen alapokon, néha pedig egyszerűen csak aludt. Az együtt töltött idők így inkább egy bohókás együttlétre emlékeztettek, ami egyébként a forgatott anyagban nagyon szép és intim lett. Ebben a forgatási időszakban felmerült a film animációval való keverése (ld.



később) – Éva a könyvében, de egész életében felépített egy magánmitológiát, amelynek egyik fontos eleme volt a pöttyös labda. Terveim szerint többek között a pöttyös labdát, és Éva gyerekkorát elevenítettük volna meg animációban.

Ebben az időszakban indult újra a nemzetközi finanszírozás újraindítása is. 2007-ben már pitcheltem a filmet Karlovy Varyban, akkor túl korainak bizonyult a film marketing szempontú pitche. Ezt követően 2009-ben a DokLeipzig személyes találkozóin vettem részt még mindig csak a forgatott interjúra építve, azonban, tekintve, hogy még mindig nem volt világos, hogy miről szól a film, ezek a találkozók sem sikerültek. 2014-ben, már új produceremmel, az új forgatóanyagokkal kiegészítve a trailert pitcheltük a filmet Triesztben a *When East Meets West* pitching fórumon, ahol Éva személyének bizarrsága kifejezetten felkeltette a commissioning editorok érdeklődését, azonban nem tudtuk definiálni a filmet, nem volt olyan időszak, amelybe illett volna, hisz nem lehetett eldönteni, hogy történelmi dokumentumfilm, vagy szocio-téma, vagy gender témára fókuszáló film lesz a végén. Ebben az időszakban már animációval is kísérleteztünk, amelyet az interjú hanganyagára Hegedűs Márton rajzolt. (A trailerek változását a dolgozatomhoz csatolt műalkotások mappájában lehet megtekinteni.) Még egy fórumon pitcheltük, Firenzében, amely már pontosan tükrözte a teljes káoszt – fragmentált trailer, önreflexív gondolatok és a legkevesebb vizuális történetmesélés volt a film akkori állapota a fejekben.

### *3.6. Kutatás történelmi szempontok alapján – levéltárak, archívumok, vizuális anyagok. A hitelesítés*

Mivel még mindig nem találtam a sztorit, mindeközben folytattam a **levéltárakban, archívumokban** a kutatást Évával kapcsolatban – az Állambiztonsági Levéltárban nem találtam róla igazán érdelemleges iratokat, leszámítva egy jelentést egy „Mérnök“ fedőnevű ügynöktől 1951-ből arról, hogy annak ellenére, hogy Rákosi Mátyás rokona, szakmailag nem alkalmas a Közgépipari Minisztérium fordítóirodájának vezetésére, valamint egy 1971-es szigligeti alkotóházból írt jelentést, miszerint megpróbált egy vitát elsimítani írók között. Férje neve természetesen több helyen is szerepel, ám kettejük közös, vagy külön Éva életéről, ahogy sejtettem, nem sok információt találtam. Ráadásul, mint Ungváry Krisztiántól megtudtam, a fordítókról, tolmácsokról szóló jelentések eleve titkosak voltak vagy megsemmisítették őket. A neve és története leginkább nem tudományos történelmi anyagokban tűnik fel, korábban mint Rákosi Mátyás rokonát említették pár helyen, *Vörös alkony* című könyve megjelenése idején

pedig elsősorban saját maga által terjesztett pikáns történetei miatt publikáltak róla pár cikket, készült róla az RTL Klub *XXI. Század* című sorozatában epizód.

Az archívumokbeli kutatások során olyasmit, ami megerősítette volna, vagy ellent mondott volna a saját maga által elmesélt eseményeknek, nem találtam, sőt, valójában semmi olyasmit nem találtam, ami a magyar történelem szempontjából revelatív lett volna – Éva nem szerepel a történelemkönyvekben, legfeljebb a Nógrádi Sándor partizánegységében való második világháborús tevékenységével kapcsolatban van megemlítve. Ő egy katona volt, közel a hatalomhoz, aki, amíg megtehetette, élvezte ennek előnyeit, amikor pedig nem, akkor azt is tudomásul vette. Egyetlen időszak volt az életében, amikor saját értékei szerint is tisztán tudott létezni és harcolni, ez pedig a második világháborús partizánküldetése volt, amely során egy kétezer fős ukrán lovas hadtesttel vonult végig a keleti fronton kamaszként. Ennek igen plasztikus leírását adta mind könyveiben, mind az interjúban, férjével közös könyvet is írta róla<sup>163</sup>. Számos második világháborús történetet hallottam már, de engem még mindig lenyűgöznek azok az apró részletek, amelyekből egy világégés teljes morális összeomlásának képe kirajzolódik. A második világháború jelenre, az egyének személyes életére tett hatása még mindig megdöbbsen, különösen, hogy még mindig olyan házak között járunk Budapesten, amelyek fizikailag is hordozzák a háború sebeit. Éva a háborús eseményeket, beleértve például egy öthónapos magzat elvesztését a fronton, és a magyar tisztek arra tett elutasító reakcióját éppolyan kedéllyel és sziporkázóan mesélte el, mint a kurtizánéveit. „Engem a kaland érdekelt, mindig csak a kaland!” – mondta el többször is. A mód, ahogy ezeket a történeteket elmesélte, nagyon izgalmas volt, és összetett képet festett a magyar társadalmi változásokról, leginkább női vonatkozásban, és ilyen értelemben a vele készített interjú illeszkedik az „oral history” és a feminista történetírás itthon kevésbé gyakorolt, 70-es években elterjedt hagyományába, amelyek a francia Annales iskola hagyományaira is épültek. “Az ilyesfajta történetírás, a „Geschichte von unten” a mentalitással, a mindennapokkal foglalkozik, és természetszerűen vizsgálódási körébe vonta a nőket is, akiknek a történelme tulajdonképpen láthatatlan, mert a hivatalos történetírás kizárólag a közélettel foglalkozik, miközben a nők történelme a magánszférában játszódik, hiszen ide számúzták őket.”<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Dékán István – D. Kardos Éva: *Utak és ösvények*, Magvető, Budapest, 1975.

<sup>164</sup> Kozári Andrea: *Opponensi vélemény Pető Andrea: Láthatatlan elkövetők című doktori értekezéséről*, Budapest, 2013. p. 3.  
<http://real-d.mtak.hu/567/10/Koz%C3%A1ry%20Andrea.pdf>

Pető Andrea történész, akivel a film kapcsán konzultáltam, több könyvében írt az 1945 utáni magyar politikai élet szereplőiről nőtörténeti szempontból, és Éva történetét illetően az ő munkái fontosak, noha Éva személy szerint nem jelenik meg írásaiban, az őt körülvevő környezetről pontos képet fest – hogyan tudott beilleszkedni egyáltalán fiatal nőként Éva a pártpolitikai hatalmi játszmába? Pető Rajk Júlia történetén és alakján keresztül teszi egyértelművé, hogy abban a politikai játszmarendszerben, amelyet Rákosi diktatúrája diktált, a nőknek nem nagyon voltak esélyei önálló személyként létezni és dolgozni, annak ellenére sem, hogy 1945 után választójogot kaptak, hiszen ez valójában az MKP hatalmi játszmájának része volt. És annak ellenére sem, hogy 1947-ben előírták a kötelező munkát a nők számára is. Sokszor, sok tanulmányban írták már meg, hogy ez valójában nem teremtett valódi esélyegyenlőséget a magyar nők számára, hanem kényszert jelentett, ami dupla munkavégzéssel járt együtt, tekintve, hogy a háztartási munka elvégzése is az ő feladatuk maradt, s ennek az ál-egyenlőségnek a hatása még ma is eleven.

Éva életének szempontjából azért van ennek jelentősége, mert ebben a közegben élte felnőtt életét, s ez a társadalmi keretrendszer a legkevésbé sem adott számára szabad döntési lehetőségeket. A Rákosi által meghatározott rokonság, majd diktatúra feltételrendszere nem csupán az alattvalók életét korlátozta, hanem saját magát is – a pártfunkcionáriusok, rokonok éppen úgy zárt közegben, a rendszernek kiszolgáltatva éltek, mint bárki más a társadalomban. Szellemi értelemben talán a legszabadabb hely ebben az időszakban a börtönök, internálótáborok falain belül létezett, ahogy erről a recski filmem hősei, de többek között Almási Tamás *Ítéletlenül* című filmjének szereplői is beszámolnak.

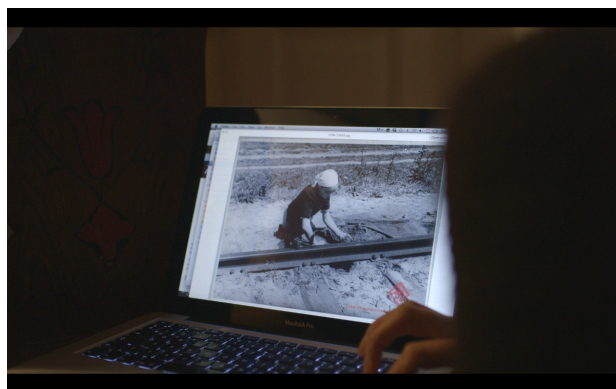
Anélkül, hogy erre tudatosan reflektált volna valaha, a kettős, munkahelyi és családi életre jellemző, nőket érintő prés Éva életére is rányomta bélyegét, és ezellen joggal tiltakozott, ami, mint oly sok nő életében Magyarországon, nem tudott másban megnyilvánulni, mint vagy otthoni veszekedésekben vagy önpusztító tevékenységekben. A történelemnek ez a hétköznapi életre tett hatása számomra nagyon érdekes volt. Éva történetében az egyik legnehezebb és legkilátástalanabb időszak a háború utáni időszak, három gyermeke születésének időszaka, ami egybeesett az MKP és Rákosi hatalomra kerülésével, a legsötétebb perek és letartóztatások, a teljes paranoia idejével, amelyben egyre kevésbé lehetett tudni, miszerint szerveződik a rendszer és a konspiráció. Ez a teher önmagában elég egy huszoneves nőnek, és Éva, hasonlóan sok kortársához, időnként nem bírta a terhelést – évente egy hétre kórházba ment, regeneráló, nyugtató injekciókúrára. Ebben az időszakban a hazai politikai életben tulajdonképpen mindegy volt, hogy ki melyik politikai oldalon állt, az egyén, különösen a nők sorsa nem a racionalitás, hanem Rákosi akarata mentén dőlt el. 2004-ben megjelent könyvében, immár összegezve aktív életét valamilyen módon, így ír: „Ha javasolhatnék valamit bárkinek is, hát legszívesebben azt

kiáltanám a világba, hogy: kedves asszonytársaim, ne törődjeteK semmivel! ÉljeteK a magatok életét, mert mi, szeretők és anyák, mindig mások életét alarjuk élni. Ez pedig boldogtalansághoz vezet. Mert felemésztjük magunkat bánatunkban, ami sokszor nem is bánat, csK a túl erős lelkiismeretünk. Asszonytársaim! Felejtjük el ezt a lelkiismeret szót! Dobjuk be a lomtárba!<sup>165</sup>«  
Éva a maga módján férje halála után vált valóban feministává, s ez abban a cselekedetében nyilvánult meg, hogy bevette magát a luxusszállókba, a teljes illegalitásba, vagyis valójában kivonult a társadalomból.

### *3.7. A kutatás fordulatai*

#### *A szereplővel való viszony megromlása*

Visszatérve saját filmemhez 2014-be, a Rákosi-kor megismerésével és saját kisgyermekes életszakaszom megtapasztalásával párhuzamosan jöttem rá, hogy a történetnek ez az aspektusa hordoz újdonságokat és, hogy Évának mennyire nehéz lehetett fiatal anyaként ebben az időszakban egyáltalán talpon maradnia. Az empátiám azonban a múltra vonatkozott, és egyáltalán nem volt adekvát a jelenben – Éva 2014-ben egyik pillanatról a másikra megváltozott. Kutatásom során 2014 őszén a Hadtörténeli Múzeum Fotótárában találtam róla olyan képeket, amelyeket addig még nem láttam. Karácsonykor, a téli forgatási terv részeként meglátogattuk hogy felvegyük azt a jelenetet, amikor megmutatom és átadom nekik a képeket, amiket találtam. A partizánképek mélyen hatottak Évára, volt köztük olyan, amit még ő sem látott soha. A forgatás és találkozó békében zajlott, és abban a tudatban tértem haza, hogy megvan egy újabb, egyébként igen fontos jelenet. Ugyanis azzal, hogy Éva történeteit fényképekkel támasztjuk alá, a filmben minden egyéb állítását is igazoljuk – ha a partizántörténetek „igazak” voltak, akkor bizonyára a többi történet is valid.



*(Képek a forgatott anyagból, 2014, DOP: Natasa Pavlovszkaja)*

<sup>165</sup> D. Kardos Éva: *Vörös alkony, Partizántól kurtizánig*, Budapest, Papyrusz Book, 2004. p. 305.

Azonban valószínűleg ez volt az az alkalom, amikor Éva és Mancsi számára világossá vált, hogy nem csupán szórakozásból járok hozzájuk, hanem valóban lehetővé, közelivé vált a film elkészítése, és beindult az ellenállási gépezet. Nagyjából úgy, mintha egy titkos konspirációba keveredtem volna. Két nappal a karácsonyi forgatás után letiltották a forgatást, majd amikor visszamentem hozzájuk, kamera nélkül, Éva, addig soha nem hallott módon üvölni kezdett velem, miszerint azonnal abba kell hagynom a munkát, minden fényképet vissza kell adnom neki, és soha többet ne keressem őt. Mindezt azzal nyomatékosította, hogy hozzám vágott egy üdítő üveget. Fogalmam sem volt, hogy mi történt, és igazából azóta sem kaptam rá magyarázatot, csak sejtéseim vannak. Azon túl, hogy a teljes családot és Éva környezetét átította az 50-es években tapasztalt konspiráció, amitől valószínűleg nem tudott szabadulni, a gyerekeivel való rossz viszonya valóban mély fájdalmat okozott neki, és azt hiszem ők ijesztettek rá igazán. Éva gyerekei ugyanis nem akarták, hogy ez a film elkészüljön, és ezt ügyvédi felszólításokban közölték velem, a produceremmel és az HBO-val is. Noha Évával érvényes szerződésem volt a kezdetektől, így jogilag nem fenyegetett veszély, ha a filmet befejezem, valójában értelmetlen lett volna egy hosszú és undorító pereskedésbe belekezdeni úgy, hogy a 90 éves főszereplőm hirtelen ellenem fordult. Éva érzéseit ismerve, inkább azt az utat választottam, hogy békén hagyom, és lemondok a további forgatásról.

A filmről ugyanakkor 2014-ben még nem teljesen mondtam le, így amikor az elküldésem után a *Vörös alkony* kiadója, Kemény András felhívott, hogy Éva egykori ismerőse, a Royal Szálló bárjának egykori vezetője, Béla szeretne találkozni velem, igen mondtam a találkozóra: úgy éreztem, nincs vesztenivalóm. A találkozás távolságtartóan indult, és gyorsan kiderült, hogy Béla története éppen annyira intenzíven kötődik a második világháborúhoz, mint kortársaié, ő a theresienstadt-i koncentrációs tábort járta meg. A háború után kezdett pincérként dolgozni s lett a 70-es években a Royal Szálló bárjának főpincére. Nyilvánvalóan rákérdeztem, hogy Éva valóban járt-e a bárba, s valóban kurtizánként dolgozott-e, amire Béla diszkréten válaszolt, egyértelműsítve, hogy a bárokban „Írónő“-ként ismert Éváról még ő sem tudja, hogy zárt ajtó mögött vajon mi történhetett vele, elfogadott-e pénzt kuncsaftoktól, vagy szórakozásból, az életet keresve járt a szállodai bárókba. Mivel a beszélgetés decens, „fact checking“ részét viszonylag gyorsan lebonyolítottuk, megkérdeztem, hogy egyébként kik jártak a szálloda bárjába. Mivel ebben az időszakban, a 80-as évek elején az apám pont a Royal (ma Corinthia) Szállóval szemben lakott, kérdésem mögött óvatosan, de az a szándék állt, hogy saját gyerekkoromról tudjak meg többet. Nem kellett sokáig várnom – Béla elmesélte, hogy jártak oda ismert emberek, és, nem elsöre, de kimondta az apám nevét is. A 70-es, 80-as években a luxusszállók különös világot jelentettek Budapest életében, külföldiek és közéleti emberek egyaránt jártak a szállókba,

azok ‚Duty Free‘ boltjaiba, bárjaiba, számos cikk jelent már meg arról is, hogy milyen politikai és gazdasági kapcsolatok indultak a budapesti szállodákban, így valami olyasmire számítottam, hogy apám, aki ebben az időszakban elég aktív életet élt, valamilyen módon balhéba keveredett a Royal Szállóban. De Béla nem ezt mesélte, hanem a lányáról kezdett mesélni, aki 19 évesen viszonyt kezdett az apámmal. Ennyi év távlatából is látható volt, hogy az emlékezés is felzaklatta, én pedig, őszintén, nem firtattam, hogy miért. Lassan kiderült, hogy a lánya volt az a nő, aki miatt végeredményben az apám elhagyta az anyámat, amikor én 3 éves voltam. Ez Bélát is meglepte, engem pedig annyira, hogy nem tudtam másként reagálni – hangosan felnevettem. Úgy éreztem, hogy az általam ismert és nem ismert, valamint az engem pillanatnyilag körülvevő valóság és a film, amelyet készítek, puzzle-szerűen rakódik össze, hogy felhívja a figyelmemet néhány, igazán lényegét érintő dologra. Amikor Bélától eljöttem, azonnal felhívtam a szüleimet, akik mindketten kedvesen és kissé távolságtartóan reagáltak, amiből megértettem, hogy ez a helyzet számomra releváns és időszerű, számukra azonban, akikkel mindez évtizedekkel történt, már nem. Az én jelenemnek már nincs köze az ő múltjukhoz.

Az azonban kérdés volt, hogy számomra miért releváns – egy mélyre ható terápiás folyamaton megyek keresztül éppen, vagy olyan kérdésekre keresem a választ, amelyek a jelenlegi életemre vonatkoznak csupán? S hogy jön mindez Rákosi Mátyás unokahúgához és a dokumentumfilmhez, amelyet róla készítek? Tényleg ennyire kicsi ez az ország? Mert abban biztos voltam, hogy Béla pontosan tudta, hogy miért akar velem találkozni, hogy tudta, hogy én az apám lánya vagyok, s évtizedes terheit szerette volna letenni, amikor találkozni szeretett volna velem. De vajon nekem mi közöm van mindehhez? Egyfelől nagyon felszabadító pillanat volt, ugyanakkor számos további kérdést vetett fel – hogyan tovább, az Éváról készült filmre nézve milyen következtetéseket vonhatok le mindebből? Ezekre a kérdésekre azonban nemhogy nem tudtam válaszolni, nem erőt adott az élmény a folytatáshoz, épp ellenkezőleg, soha nem kerültem távolabb attól, hogy ezt a filmet befejezzem, mint ekkor.

### *3.8. A kutatási fázis lezárása: a csend*

A rám nehezedő terheket és egy évek óta készülő film kudarcát a legkevésbé sem tudtam kezelni, úgy éreztem, ha ugyanebben a közegben kell tovább élnem, azt nem nagyon tudom kezelni, így megpályáztam egy ösztöndíjat Berlinben, amelyet a túlélésem szempontjából hihetetlen szerencsével, megkaptam. Egy évet töltöttem ott, és ezalatt az idő alatt más munkákkal, filmekkel foglalkoztam, ám ez a történet mélyen dolgozott bennem. Klasszikus alkotói csend volt ez a filmmel kapcsolatban – a városban tett hosszú sétáim során néha eszembe

jutott a film, de bizonyos értelemben kizártam. Ugyanakkor sok emberrel konzultáltam a történekről, ebben a fázisban ez egy jó megoldás egyáltalán kérdések feltételére. A nyersanyaggal minimálisan foglalkoztam. A film lehetséges formai megvalósulása ezalatt az idő alatt fogalmazódott meg bennem.

### *Konklúzió*

Számos alapkérdést vet fel a film készítésének folyamata dokumentumfilmek kutatásmódszertani szempontból, amelyeket jobb esetben egy alkotónak nem szükséges feltennie magának, mert az alapok adottak, vagy nem vesz ennyire személyes fordulatot egy történet, hanem szakmai keretek között marad. Számomra a kutatás odáig vezetett, hogy az alapokig jutottam el – nem Éva történetével kapcsolatban, hanem saját létezésem, legkorábbi, személyiségemet alapvetően meghatározó gyerekkori élményeim kerültek felszínre a film kutatása során, mintha valaki/valami úgy írná a film történetét, hogy a fent leírt jelenethez érkezzek el. Nem tekintem magam fatalistának, más következtetéseket és felismeréseket hozott számomra a film kutatása. Igen furcsa kerülőúton, de oda jutottam el, ahonnan kiindultam – egy dokumentumfilm nem függetleníthető az alkotójától, csak azt a filmet lehet elkészíteni, amit egy adott pillanatban egy alkotó képes elkészíteni. Ebben a filmben ez elég mély érzelmi elemeket jelentett, így ilyen értelemben valószínűleg magam generáltam az eseményeket, hisz én tettem fel a kérdéseket. Hogy ezek nem Évára vonatkoztak, hanem önmagamra, az engem is váratlanul ért. A legpragmatikusabb és valószínűbb magyarázat a történekre talán az, hogy mindannyian nagyon szűk társadalmi térben mozgunk Magyarországon, amelyben a véletlennek nem igazán van szerepe, elég látványosan függenek össze az események, amelyeket azonban időről időre új megvilágításba lehet és kell is helyezni. Mindemellettt abban biztos vagyok, hogy minden dokumentumfilm (vagy egyéb alkotói) kutatásnak olyan értelemben az alapoktól kell indulnia, ahogyan (többek között) Alan Berliner állította Edinburgh-ban: magában a folyamatban kell hinni, abban, hogy a film elkészül, és az alkotó képes arra, hogy ezt a folyamatot kézben tartsa és vezesse.

A film előkészítését formálisan lezártuk – tekintve a gyerekekkel zajló kellemetlen levelezésre, nem került gyártási szakaszba a film, miután Berlinből hazatértem. De az már nem is az a film lett volna, mint amit eredetileg elkezdtem, természetesen.

(A film forgatókönyvének, írásos anyagainak változását a mellékletekben csatolt írásos anyagokon keresztül mutatom be.)

## ÖSSZEGZÉS

Dolgozatomban a dokumentumfilmes kutatás, fejlesztés folyamatát, egyes fázisait, módszereit, és alkotói aspektusait összegeztem szakmai tapasztalataim alapján, valamint hazai és nemzetközi példákból kiindulva. Dolgozatom célja egy olyan oktatási segédanyag összeállítása volt, amely segítséget nyújthat azzal kapcsolatban, hogyan működik a dokumentumfilm, hogyan induljon el egy alkotó a filmkészítés útján. Noha hiszek a dokumentumfilm kreatív valóságábrázoló funkciójában, dolgozatomban morális és pénzügyi szempontok alapján tettem a megvalósítás szempontjából különbséget dokumentumfilm és fikció között.

A kutatás fázisainak áttekintésekor érintettem az alkotói hitvallás, elkötelezettség alapvetését, a téma meghatározását, a filmötlettől a filmtervig tartó szakaszt, amelyben alapos és kiterjedt háttérkutatással lehet tisztázni, miért akar egy alkotó elkészíteni egy dokumentumfilmet. A filmterv megszületését követően leírtam azokat a munkafázisokat, amelyek optimális esetben egymást követően építenek egy dokumentumfilmet: a szereplők felkutatása, a velük való bizalmi viszony felépítése, a film narratív szerkezetének és stílusának kialakítása, a film írásos anyagainak összeállítása. A rövidfilmekről, mint lehetséges kutatási formáról, előkészítő anyagról írtam. Ezt követően a finanszírozási háttér biztosításának megalapozásáról – a producerrel való munkakapcsolatról, a pályázati anyag összeállításáról, fejlesztő workshopon való részvételről, és a pitching fórumokról írtam. Saját példákkal és nemzetközi példákkal, esetekkel támasztottam alá, írtam le egy-egy kutatási fázis konkrét megvalósulását, illetve meg nem valósulását.

Az elmúlt évek során saját és más alkotók tapasztalatai alapján is azt láttam, hogy egy dokumentumfilm sikere alapvetően múlik azon, hogy mennyire alaposan van előkészítve egy projekt – ez hosszú, és elég kaotikus munkát igényel, amelynek alkotói rendszerezése lesz majd a kész film. Véleményem szerint ez a legnehezebb szakasz egy dokumentumfilm elkészítésében, a forgatás, az utómunka annak fényében fog alakulni, hogy hogyan alapoztuk meg a film építményét.

Dolgozatom második részében két saját filmem kutatási folyamatát írtam le, mivel mindkettőt érvényes esettanulmánynak látom azzal kapcsolatban, hogy hol vannak, miben nyilvánulnak meg egy dokumentumfilm előkészítésének nehézségei. A *Jules szökése* című történelmi dokumentumfilm iskolapéldája egy jól kutatható, megvalósítható, megrendelésre készült filmnek – ez egy olyan munka, amelyből hatékony finanszírozási keretek között sorozat is készülhetne



egy hazai televízióban. Kutatási feladatai, gyártási folyamata belátható, reális volt, a kitűzött célt és a filmet meg lehetett valósítani. Ugyanakkor a *Partizántól kurtizánig* című meg nem valósult film talán iskolapéldája annak, hogy egy film hogyan ragad meg a gyártási folyamatban, és marad alapvetően kutatás/előkészítési szakaszban. Reményeim szerint e két film esettanulmánya tanulsággal szolgálhat azoknak az alkotóknak, akik valamilyen oknál fogva megragadnak egy alkotói folyamatban, és a krízisen nehéz, vagy lehetetlen átlendülniük.

2014-ben alkalmam volt Alan Berliner előadásán részt venni Edinburgh-ban a Scottish Documentary Institute által szervezett beszélgetésen, ő így vallott saját alkotói pályájáról: „Minél több tapasztalatom van abban, amit csinálok, egyre fejlődik az úgynevezett mesterségbeli tudásom. De véleményem szerint, ami valójában számít, az az önbizalom és a magamban való hit, döntéshozóként, kreatív lényként, olyasvalakiként, aki magában a folyamatban hisz. Arról nem beszélnek eleget az iskolákban, hogy teljesen rendben van, ha eltévedsz. Emlékezz rá, hogy az út, amin jársz, ködön át is vezethet, és ha ebben bízni tudsz, amikor egy filmet elkezdedsz, akárhol is tartasz, akármennyire be vagy ragadva, vagy nem tudod, hogyan tovább, akkor is ki kell tartanod. Úgyhogy leginkább ezt az összegyűlt tudást vinném tovább a filmjeimből: a bizalmat magában a folyamatban, és a hitemet. Ez pont úgy működik, mint az élet: a bizonytalanság öngerjesztő, a bizonyosság pedig öngyógyító. (...) Minden film egy halvány szívdobbanással kezdődik, és egy erős személyiséggel ér véget. Egyszer csak muszáj feladnod önmagad, és hagynod kell, hogy a filmed mondja meg, hogy mire van szüksége, mit akar.”<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Beszélgetés Alan Berlinerrel és Viktor Kossakovskyval, 2013. június 24., The Traverse Theatre, a beszélgetést vezette Noé Mendelle, Scottish Documentary Institute  
<https://www.youtube.com/watch?v=dum6YPW6Ypo>

## KÖSZÖNET

Köszönöm témavezetőm, Almási Tamás segítségét, aki kutatásom során tanácsokkal látott el és közösen gondolkozott velem arról, melyek lehetnek a dokumentumfilmес kutatás-előkészítés rendszerezésének alapvető szempontjai. Köszönöm azt is, hogy lehetőséget adott arra, hogy a Docnomads és a dokumentumfilmес MA osztályban az előkészítés, projektelőkészítés oktatásának feladatait rám bízta – a tanterv végiggondolása segített a kutatási szempontok áttekintésében is. Köszönöm, hogy dokumentumfilmес pályafutásával példát mutatott nekem, és az őt következő generációknak.

Köszönöm Sárközy Rékának, Kékesi Attilának, Stóhr Lórántnak és Báron Györgynek, hogy munkámat inspiráló tanácsaikkal segítették. Köszönöm László Sárának és Gellér-Varga Zsuzsannának, hogy inspiráló beszélgetéseket folytathattam velük a témáról.

Köszönöm Kuti Editnek, hogy kitartó munkájával és gondosságával biztatott és támogatott.

Köszönöm a producereimnek, köztük is Fehéri Tamásnak, Csontos Szabó Sándornak és Stalter Juditnak, akikkel együtt dolgozhattam, és akik kitartottak mellettem a filmjeim elkészítése során – különös tekintettel azokra a pillanatokra, amikor valamiért elakadtam a dokumentumfilmес folyamatában.

Köszönöm minden szereplőmnek, akiről valaha filmet készítettem, amiért bíztak bennem és megnyitották előttem az életüket – köztük is Papp Andreának és D. Kardos Évának, valamint Mancinak, akik bátrak voltak a saját életüket élni, és ezt a nyilvánosság előtt is felvállalni.

Köszönöm édesanyámnak, aki a lelegehetlenebb élethelyzetekben is optimista volt, támogatott és inspirált tanulmányaimban és munkáim során is.

Köszönöm a gyerekeimnek, Zorkának és Artúrnak, hogy türelmesen várni tudtak és tudnak a közös kalandjainkra.

## BIBLIOGRÁFIA

- Almási Tamás: *Ahogy én látom. 26 év alkotói tapasztalata a dokumentumfilmkészítésben*, DLA Pályamunka, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005.
- Blyth, Antonia interjúja Joshua Oppenheimerrel, *Deadline*, 2016/2  
<https://deadline.com/2016/02/look-of-silence-joshua-oppenheimer-oscars-interview-1201696228/> (Utolsó letöltés: 2018. május 24.)
- Bruzzi, Stella: *New documentary: A critical introduction*. Oxon, Routledge, 2000
- Cousins, Mark – Macdonald, Kevin (szerk.): *Imagining reality: The Faber book of documentary*. London, Faber and Faber, 1996
- Egri Lajos: *A drámaírás művészete*. (fordította: Köbli Norbert) Budapest, Vox Nova, 2010
- Gellér-Varga Zsuzsanna: *Krónikás vagy történetmondó? Dokumentum és/vagy film? A történetmesélés dramaturgiai eszközei a dokumentumfilmben*. Doktori értekezés, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola 2018.
- Grierson, John: *Dokumentumfilm és valóság*. (olaszból fordította: Iványi Norbert) Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet, 1964,
- Hampe, Barry: *Making documentary Films and Videos*. Holt Paperbacks, New York, 2010.
- Hardie, Amy: *Edge of Dreaming, PhD by Practice*, Edinburgh, Film and Television, College of Art, 2010.
- Hoberman: Warmonger blues, *Sight and Sound*, v14. N4, April, 2004. p.20-22.
- M. Kiss Sándor: És újra Recsk: a Szökés, *Magyar Szemle, Új Folyam* VI. 5-6. Szám, 1997. Június 1.  
[http://www.magyszemle.hu/szerzo/m\\_kiss\\_sandor](http://www.magyszemle.hu/szerzo/m_kiss_sandor) Utolsó letöltés: 2018.05.30.
- margináliák, in: *Filmvilág*, 1989. április, p. 2-4.
- Errol Morris: Eye Contact in: *FLM Magazine*, Winter issue, 2004  
<http://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html> Utolsó letöltés: 2018. május 20.
- Murai András: Szembesítés. Történelmi dokumentumfilmek a rendszerváltozás éveiben. In: *Apertúra*, 2015/ősz <http://uj.apertura.hu/2015/osz/murai-szembesites-tortenelmi-dokumentumfilmek-a-rendszervaltozas-eveiben/> Utolsó letöltés: 2018.05.28.
- Püskösti Árpád: Rákosi, *Sztálin legjobb tanítványa*, Budapest, Európa Kiadó, 2004.
- Rabiger, Michael: *Directing the Documentary*. Negyedik kiadás, Focal Press, Oxford, 2004
- Rosenthal, Alan: *New challenges for documentary*. Manchester University Press, 2005
- Rosenthal, Alan: *Writing, Directing and Producing Documentary Films*. Harmadik kiadás, Illinois, Southern Illinois University Press, 2002.

Rotha, Paul: *A dokumentumfilm* (ford. Maár Gyula és Sándor András) Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1961

Ruby, Jay: *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film*, in: *New Challenges for Documentary*, Second Edition, Alan Rosenthal and John Corner (szerk.) Manchester University Press, 2005. p. 34.

Sárközy Réka: *Dokumentumfilm és történelem*, Doktori értekezés, Budapest, SZFE, 2010.

Török Ervin: *Az eljátszott történelem. Az ölés aktusa és A csend képe*, *Új Apertúra*, 2016. Nyár, <http://uj.apertura.hu/2016/nyar/torok-az-eljatszott-tortenelem-az-oles-aktusa-es-a-csend-kepe/> Utolsó letöltés: 2018. május 24.)

Udvarnoky Virág: *Történelem és emlékezet dokumentumfilmen. Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. Metropolis*, 2004/2 50-58.p. <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=94> Utolsó letöltés: 2018. 05.30.

Weiserová, Radka (Szerk.) *Documentary Handbook*. Praha, Institute of Documentary Film, 2005. és 2007.

Winston, Brian: *Claiming the Real: the Documentary Film Revisited*, BFI, London, 1995

*Az Ember-lépték*, (szerk. Zalán Vince) Budapest, Osiris Kiadó, 2003

## FILMOGRÁFIA

*A kisbaba reggelije*, (Le répas de bébé, Louis Lumière, 1895)

*Cséplő Gyuri* (Cséplő Gyuri, Schiffer Pál, 1978)

*Az igazi Mao* (Az Igazi Mao, Siklósi Szilveszter, 1994)

*Houston, we have a problem* (98 perc, 2016, Nukleus Film, Studio Virc, HBO Europe, op: Andrej Virc

*Megragadni a valóságot* (Capturing reality, Pepita Ferrari, 2008) dokumentumfilm, Errol Morris, 39:30-40:16

*A keskeny kék vonal* (Thin Blue Line, Errol Morris, 1988)

*Én, te, ő* (Etre et avoir, Nicolas Philibert, 2002)

*Az ölés aktusa* (The Act of Killing, Joshua Oppenheimer, 2012)

*A csend képe* (The Look of Silence, Joshua Oppenheimer, 2014)

*Egy nő fogságban* (Egy nő fogságban, Tuza-Ritter Bernadett, 2017)

*Toto és nővérei* (Toto and His Sisters, Alexander Nanau, 2014)

*Adolf Eichmann: A titkos emlékiratok* (Adolf Eichmann: The Secret Memoirs, Nissim Mossek, Alan Rosenthal, 2002)

*Citizenfour* (Citizen Four, Laura Poitras, 2014)  
*Rosszkor, rossz helyen* (Wrong Time, Wrong Place, John Appel, 2012)  
*Hazatérés* (Hazatérés, Journey Home, Pigniczky Réka, 2006)  
*Nagyi projekt* (Nagyi projekt, Granny Project, Révész Bálint, 2017)  
*Egy családi ügy* (A Family Affair, Tom Fassaert, 2015)  
*Család* (*Family*, Sami Saif, Phie Amboo, 2001)  
*Anya* (Mutter, Gimes Miklós, 2002)  
*A másik oldal* (The Other Side of Everything, Mila Turajlic, 2017)  
*Örökké tied* (Forever yours, Monika Csango, 2005)  
*Balkán bajnok* (Balkán bajnok, Kincses Réka, 2006)  
*Apáim története* (Stories We Tell, Sarah Polley, 2012)  
*Jupiter Holdja* (Jupiter Holdja, Mundruczó Kornél, 2017)  
*Alagsor* (Alagsor, Almási Tamás, 2001)  
*Nincs hova bújnod* (Nowhere to Hide, Ahmed Zaradasht, 2016)  
*Furcsa játék* (Funny Games, Michael Haneke, 1997)  
*Szívügyem* (Szívügyem, Almási Tamás, 1996)  
*Sejtjeink* (Sejtjeink, Almási Tamás, 2002)  
*Spellbound* (Spellbound, Jeffrey Blitz, 2002)  
*Előválasztás* (Primary, Robert Drewey, 1960)  
*306 Hollywood* (306 Hollywood, Elan Bogarin, Jonathan Bogarin, 2018)  
*A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában* (A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában, Kékesi Attila, 2006)  
*Elfogták Friedmanékat* (Capturing the Friedmans, Andrew Jarecki, 2006)  
*Vivien Maier nyomában* (Finding Vivien Mayer, Charlie Siskel, John Maloof, 2013)  
*66 szezon* (66 sezón, Peter Kerekes, 2003)  
*Gulyáságyú* (Ako sa varia dejiny/Cooking History, Peter Kerekes, 2009)  
*Cseh álom* (Cesky Sen, Vít Klusák, Filip Remunda, 2004)  
*Szellemvadászat* (Ghost Hunting, Raed Andoni, 2017)  
*Casting JonBenet* (Casting JonBenet, Kitty Green, 2017)  
*Cséplő Gyuri* (Cséplő Gyuri, Schiffer Pál, 1978)  
*Ezen a világon* (In this World, Michael Winterbottom, 2002)  
*Zuhanás a csendbe* (Touching the Void, Kevin Macdonald, 2003)  
*Little Heaven* (Little Heaven, Lieven Corthouts, 2011)

## **Saját filmek listája**

*A Magyar-villa, (Böjte Ágnessel) 2001.*

*A tévé és én, 2004*

*Generáció L, 2006*

*Börtönrap, 2012*

*Európai vásárcsarnokok, A város gyomrában, Budapesti Nagycsarnok, 2013*

*Jules szökése, 2016.*

*Tamer, 2017*

*Bagázs, 2017*

*Védőnők, 2017*