

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

Krónikás vagy történetmondó? Dokumentum és/vagy film?
A történetmesélés dramaturgiai eszközei a dokumentumfilmben

Doktori disszertáció

Gellér-Varga Zsuzsanna

2018

Témavezetők:

Almási Tamás, D.L.A. habil. egyetemi tanár

Stóhr Lóránt, Ph.D. egyetemi docens

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS

<i>A dokumentumfilm történetmesélés – „Embermesék”</i>	4
--	---

1. Mi a dokumentumfilm?

<i>A definíció szükségessége és szempontjai</i>	11
---	----

1.1. Dokumentumfilm a filmkészítő szempontjából

1.1.1. A filmkészítói attitűdök különböző típusai	13
---	----

1.1.2. A filmkészítő “hangjai”

<i>Formális, nyitott és költői hang</i>	15
---	----

1.2. Dokumentumfilm a film/alkotás szempontjából

1.2.1. Fikció vs. nem-fikció	19
------------------------------------	----

1.2.2. Nem-fikció vs. dokumentumfilm	21
--	----

1.2.3. A dokumentumfilm típusai	22
---------------------------------------	----

1.3. A dokumentumfilm a néző/befogadó szempontjából

1.4. Végül is: mi a dokumentumfilm?

2. A fikciós filmek történetmesélési eszközeinek hatása a dokumentumfilmek dramaturgiájára.....

2.1. Fikciós és nem-fikciós történetmesélés	33
---	----

2.2. A történet a dokumentumfilmben	35
---	----

2.3. A „klasszikus” és a „művészfilmes” elbeszélismód a dokumentumfilmben	38
---	----

2.4. A háromfelvonásos drámai szerkezet „öntőformája”	46
---	----

2.5. A filmes elbeszélés építőkövei.....	49
--	----

2.6. A történet gerince: a küldetés	49
---	----

2.7. Első felvonás: a történet elindítása (a kiváltó incidens).....	52
---	----

2.8. A központi kérdés.....	54
-----------------------------	----

2.9. Második felvonás: hosszú és kanyargós út	55
---	----

2.10. Harmadik felvonás: válasz a központi kérdésre, drámai csúcspont	56
---	----

2.11. Végkifejlet: lezárás a közönségnek.....	58
---	----

3. A filmkészítő (mesélő) valóságkezelésének hatása a dokumentumfilmek dramaturgiájára.....

3.1. A mesélő jelenléte – <i>Egyes szám első személyű dokumentumfilmek elbeszélői stratégiái</i>	60
--	----

3.2. A mesélő hitele – <i>Rendezett jelenetek a dokumentumfilmben</i>	69
---	----

3.2.1. Rekonstrukció.....	72
---------------------------	----

3.2.2. Újrajátszás	75
--------------------------	----

3.2.3. Provokált jelenetek	77
----------------------------------	----

3.2.4. Megrendezett jelenetek	79
3.3. A mesélő felelőssége – A rendezői attitűddel kapcsolatos etikai dilemmák hatása a történetmesélésre	81
3.4. A mesélő ideje – A hosszútávú követő típusú dokumentumfilmek történetépítése az időkezelés szempontjából	86
4. Krónikás és történetmondó egy személyben – Az Angyali üzlet c. dokumentumfilm dramaturgiai tanulságai	97
4.1. Az exozicció telítettsége	99
4.2. A főszereplő kérdése	100
4.3. A narráció szerepe	101
4.4. A drámai ív megalkotása	103
4.5. Rendezői beavatkozás	108
4.6. A befejezés dilemmái	109
ÖSSZEGZÉS	
<i>A történetmondó szenvedélye</i>	111
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	114
A TÉMÁBAN MEGJELENT SAJÁT PUBLIKÁCIÓK	115
BIBLIOGRÁFIA	116
FILMOGRÁFIA	121
A DOKTORI DISSZERTÁCIÓ TÉZISEINEK ÖSSZEFOGLALÁSA	125
THESES OF THE DOCTORAL DISSERTATION	130
MELLÉKLETEK	135
1. Szakmai életrajz	135
2. A „Hosszútávon” c. vetítéssorozat műsorfüzete	136
3. Az Angyali üzlet c. dokumentumfilm plakátja	140

BEVEZETÉS

A dokumentumfilmes történetmesélés – „Embermesék”

Gyerekkori inspirációim közül az egyik legfontosabb volt Lengyel Nagy Anna rádióműsora, az *Embermesék*. Nagymamám rengeteget mesélt nekem, de időnként bekapcsolta a rádiót azzal, hogy most az ő meséje jön. Az *Embermesék* szignálja után azt éreztem, hogy ez a felnőttek meséje. A nagymamám úgy hallgatta ezt a műsort, mint én őt, miközben nekem mesélt. Egy idő után aztán együtt hallgattuk, és ha valamit nem értettem, ő utána elmagyarázta, továbbmesélte. Az emberi hangok és az emberi sorsok sokfélesége már akkor, ott megragadott.

A legjobban a műsor címe tetszett. *Embermesék*. Máig ez a szó írja le leginkább azt a fajta dokumentumfilmet, amelyért rajongok, amelyet sokkal szívesebben nézek, mint akármelyik nagyszabású, óriás költségvetésű, sztárokat felsorakoztató, gyakran igen kiváló, hatásos, elgondolkodtató vagy izgalmas nagyjátékfilmet. A dokumentumfilm is történeteket mesél – létező helyekről, megtörtént eseményekről, köztünk élő emberekről. Számomra a dokumentumfilm elsősorban és legfőképpen: embermese.

De mitől válik nézhető, élvezhető, szórakoztató, elgondolkodtató, egyszóval katartikus hatású műalkotássá a valóság filmre rögzített darabkáiból építkező elbeszélés? Mitől lesz több a dokumentumfilm egyszerű filmdokumentumnál? Hogyan lépi át azt a határt, ami dokumentálás és műalkotás között húzódik? Milyen dramaturgiai eszközök állnak rendelkezésre ennek a határnak az átlépéséhez? Hogyan hatnak a fikciós filmeknél megszokott dramaturgiai elemek a dokumentumfilm valóságábrázolására? Hogyan válik a dokumentumfilmes krónikásból történetmondóvá, mesélővé?

A dokumentumfilmezés világába az újságírásból érkeztem. Amerikában ez teljesen bevett szakmai út, ezt az is bizonyítja, hogy az egyik legelismertebb dokumentumfilmes képzés – ahol magam is tanultam – a kaliforniai Berkeley egyetem újságírás mesterképzésén belül zajlik, önálló szakágként, de mindenben támaszkodva az újságírás alapjaira. Ettől még nem lesz „tévés” az a dokumentumfilm, amelyet itt tanítanak, az alapok csak azt biztosítják, hogy van honnan elindulni, a tényszerűséget, a valósághoz való bizonyos fokú ragaszkodást tisztelik, ez a kiindulópont, utána jöhet a „művészet”, a hatáskeltés, jöhetnek a történetmesélés technikai és stilisztikai elemei.

A valóság bemutatása szempontjából nagyon hasznosnak tartom az újságírásban szerzett alapokat és tapasztalatokat. A dokumentumfilm forgatását megelőző kutatás, előinterjúzás sokszor megfelel egy tényfeltáró hosszú cikk vagy riport előkészítésének. Ha már minden tény a birtokunkban van, és alapos rálátásunk van a témára, akkor kezdődhet a filmes történetmesélés, és annak a kitalálása, hogy hogyan és mitől lesz hatásos és filmszerű a bemutatandó valóságszelet.

Több, mint tíz éve járok Amszterdamba az IDFA-ra (International Documentary Festival Amsterdam), ahol minden alkalommal megnézek 20-25 filmet a világ azévi dokumentumfilm-termésének legjavából. Ez a pár nap minden évben óriási inspiráció számomra, töltekezés, rácsodálkozás, a világban aktuálisan fontos ügyek, személyiségek, témák megismerése. Emellett itthon is rendszeres látogatója vagyok a nemzetközi és hazai dokumentumfilmes eseményeknek (Verzió, Titanic, Cinefest, amíg létezett, addig a Filmszemle, BIDF, stb.), és az interneten is követem és nézem az elérhető dokumentumfilmeket¹. Szerencsésnek tekintem magam, hiszen a hobbim egyben a szakmám és a hivatásom is. Ahogy sok éve nézem és készítem is a dokumentumfilmeket, egyre többet gondolkodom azon, hogy vajon mitől működnek filmként, műalkotásként? Mitől nem unalmas egy beszélő fejes, archívokkal teli film? Épp ellenkezőleg, mitől tud olykor akár hihetetlenül izgalmas is lenni? Vagy ha éppen unalmas, érdektelen, akkor mitől az? Hogyan lehetett volna izgalmassá tenni? Milyen dramaturgiai eszközök és rendezői hozzáállás segítségével válik művészetté a valóság a dokumentumfilmben?

Doktori dolgozatomban a „krónikás” és a „történetmondó”² közötti különbség mibenlétét szeretném megragadni a dokumentumfilmre vonatkoztatva. Nagyon leegyszerűsítve és kiindulásként: a „krónikást” a valóság rögzítőjének, dokumentálójának tartom, míg a „történetmondót” elbeszélőnek, aki a rögzített és dokumentált valóság-darabokból „mesélhető”, kerek egész történetet alkot.³

¹ Pl. <http://documentaryheaven.com/>, <http://dafilms.com/>, <http://topdocumentaryfilms.com/>, <http://watchdocumentary.com/>, stb.

² A „történetmondó” fogalmat a továbbiakban szinonimaként használom a „történetmesélő”, „mesemondó”, „elbeszélő” és „mesélő” megnevezésekkel.

³ A téma elméleti háttere azóta foglalkoztat, amióta dokumentumfilmeket készítek a gyakorlatban is; 2001-ben jelent meg egy hosszabb cikkem, amelyet az amerikai kórházi dokumentumfilm-sorozatok forgatásán szerzett tapasztalataimról írtam. Ld. Sz. Varga Zsuzsanna: *A reality televízió és a valóság találkozása a boncaszalonon*. in: Médiakutató - METROPOLIS, 2001.)

Általánosan elfogadott vélekedés, hogy már a dokumentumfilmes által rögzített valóság is szubjektív, mert a valóság elemeinek válogatása választáson és előzetes szűrőkön alapul. Alapkiindulásnak fogadjuk el, hogy a dokumentumfilmes szándéka és feladata, hogy nézőinek az általa szelektált valóság-darabokból összeállítva egy igaz történetet mondjon, meséljen el. Az igaz történet azonban nem „objektív”-et jelent a szó újságírói értelmében: egy művészi alkotásban nem lehet patikamérleggel adagolni az ellenkező álláspontú felek megszólalási idejét. Jelenti viszont az őszinteséget, az egyenességet és a manipuláció-mentességet. Ez a hozzáállás nemhogy kizárja, de megköveteli, hogy a filmkészítőnek legyen a témával, az eseményekkel kapcsolatban véleménye, álláspontja, amely közvetve vagy közvetlenül kiderül a filmből. Patricia Aufderhaide szerint „a rendező nézőpontjának felvállalása a jó és becsületes történetmesélés kulcsa, e nézőpont explicitté tételének átláthatósága része a dokumentumfilmes és a néző közti hallgatóságos egyezségnek.”⁴ (Erről bővebben ld. az 1.3. fejezetet.)

A dokumentumfilmes saját álláspontjának és ízlésének felvállalása és jelenléte a filmben azonban nem jelentheti a kamera előtt történő események, helyzetek igazságának feláldozását. A történetmesélés dramaturgiai „kényszerhelyzetei” csak bizonyos mértékig kényszeríthetik a dokumentumfilmest. Hiába lenne a háromfelvonásos drámai szerkezetnek megfelelőbb (ld. 2.4.), ha a film közepén válságba kerülne a hős, ha a valóságban nem kerül válságba, éppen ellenkezőleg, minden remekül alakul az életében. Ilyen esetben a dokumentumfilmes rendezőnek különösen kreatívnak kell lennie, hogy megtalálja, észrevegye, illetve a vágáskor megszerkessze a drámai csúcspontokat – úgy, hogy a történet igazságát ne változtassa meg. A krónikás választásai során létrejövő szubjektív valóság mindenképp meghatározza az elbeszélte történet művészi „igaz”-ságát, és művészi hatását. Az elbeszélő rendelkezésére álló építőelemeket és szerkesztésmódokat, a dokumentumfilmes dramaturgiát szeretném vizsgálni, együttesen a rendező választásaihoz vezető, azt kialakító rendezői-művészi attitűdökkel.

Dolgozatomban kifejezetten nem az újságírás hagyományain alapuló, egy témát szakértőkkel, interjúkkal, grafikákkal, stb. körbejáró (ún. issue-oriented, vagy egy másik

⁴ “Not only can taking a point of view not be avoided, but a point of view is a key feature of good and honest storytelling; transparency in making that point-of-view explicit is part of the pact between documentarian and viewer.” Aufderhaide, Patricia, é.n.: *Social-Issue Documentaries: A Mini-Curriculum*

tipológia szerint: kategorikus és retorikus - ld. 1.2.3 fejezet) dokumentumfilmekkel szeretnék foglalkozni, noha természetesen ezek között is akad sok értékes, fontos mű. Ezek műfajai elég jól behatárolhatók, bár széles skálán mozognak, a sokrészes történelmi ismeretterjesztő filmekről (pl. Ken Burns sorozatai, *Az amerikai polgárháború története*⁵, *Jazz* (1994), *Kosárlabda*⁶, stb.) a jelenkori jelenségeket körüljáró tényfeltáró filmekre át (pl. *Bennfentesek*⁷ a gazdasági válság okairól, vagy a *Parancsra tettük*⁸ c. film, mely az Abu Ghraib-i börtönben amerikai katonák által végrehajtott kínzásokról, bántalmazásokról szól kizárólag interjúkon, személyes visszaemlékezéseken keresztül, vagy a *Darwin rémálma*⁹ és a *Kellemetlen igazság*¹⁰ c. filmeket is említhetném, mint tudományos tényekkel és teóriákkal foglalkozó dokumentumfilmeket); egészen Michael Moore tényfeltáró eszközökkel operáló esszéfilmjeiig (*Kóla, puska, sültkrumpli*¹¹, *Fahrenheit 9/11*, 2004, stb.).

Számomra a fenti filmek nem lépnek be a történetmesélés bűvkörébe, adott esetben katartikus hatásukat nem narratív jellegű eszközökkel érik el, ezért ezeket a dolgozatomban nem vizsgálom. Történetmondónak tekintem magam, nem újságírónak. Kutatásom középpontjába ezért a narratív dokumentumfilmeket állítom, és azokat a dramaturgiai eszközöket vizsgálom, amelyek segítségével filmdokumentumból dokumentumfilmmé¹² válik egy alkotás.

A dolgozatom fő vizsgálódási területét képező narratív (történetmesélő) dokumentumfilmekre (a részletes tipológiát ld. az 1.2.3. fejezetben) a közelmúltban nemzetközileg és Magyarországon is elterjedt egy elnevezés, a „*kreatív dokumentumfilm* (creative documentary)”, amelyet pontatlannak tartok, hiszen a megnevezés azt sugallja, hogy léteznie kell „nem kreatív” dokumentumfilmnek is, ami a griersoni értelemben per definitionem lehetetlen (ld. 1.2.1. fejezet). Grierson definíciója szerint a „dokumentumfilm” magában foglalja a „kreatív” elemet, amennyiben a valóság kreatív

⁵ *Civil War*, 1990

⁶ *Basketball*, 2001

⁷ *Inside Job*, 2010 r. Charles Ferguson

⁸ *Standard Operating Procedure*, 2008 r. Errol Morris

⁹ *Darwin's Nightmare*, 2004 r. Hubert Sauper

¹⁰ *An Inconvenient Truth* 2006 r. Davis Guggenheim

¹¹ *Bowling For Columbine*, 2002

¹² Ungváry Rudolf tipológiája: „Meg kell különböztetni a dokumentumot magától a dokumentumfilmtől, mint alkotástól. A dokumentumfilm ugyanis alkotói invenció alapján, élmény, adott esetben esztétikai, művészi hatás megvalósítása érdekében készül, azaz műalkotás. Nem pusztá dokumentum, és nem is dokumentumok pusztá összeállítása.” Ld. Ungváry, 2004.

feldolgozását érti alatta. A „kreatív dokumentumfilm” kifejezés ezért tautológia. Az elnevezés mögötti szándék azonban vizsgálatra érdemes, nyilván a „hagyományos”, „beszélő fejés”, interjúkon alapuló dokumentumfilmekről akarja elkülöníteni a használóját. Hiába tekint mindkét elnevezés a filmalkotó szempontjából a dokumentumfilmre, a „kreatív dokumentumfilm” megnevezés másik dimenzióban mozog, mint a „narratív dokumentumfilm”, hiszen ez utóbbi a történetmesélést tényét állítja, míg az előbbi a film megvalósításának, a történetmesélésnek a mikéntjére utal.

Tóth Péter Pál vitacikke¹³ a „kreatív dokumentumfilm” elnevezés kapcsán a dokumentumfilm mint műfaj elbulvárosodásáról beszél, melynek elsődleges okát a kereskedelmi (és ennek nyomán a közszolgálati) televíziók (mint a „dokumentumfilmek publikálásának legtermészetesebb közege”) gyakorlatában látja: a „szükségtelen igények fölkeltése, és ezen hamis igények kielégítése”, a tudatos értékrelativizáció szerint mind odavezet, hogy „szellemi-erkölcsi értelemben egyre alacsonyabb színvonalú, ám technikailag egyre igényesebben kivitelezett produkciókkal kell felkelteni a fogyasztók érdeklődését”. Szerinte ennek a tendenciának estek áldozatul a dokumentumfilmek is. Tóth egy nagyon erős állítással zárja fejtegetését: „A dokumentumfilm a tényeket tette a szemlélet tárgyává, s a valóságot a tényekből próbálta megérteni, s a tények összefüggéseként mutatta meg. Kiterjesztve valójában a vizualitás értelmét az élet kevésbé látványos, nem forszírozottan hatásos látványt nyújtó területeire. A dokumentumfilm a belső képek mozija – volt. Az az ambiciózus, törtető újracsomagolás, amely a tényekre hivatkozva, s azokon élőködve voltaképpen e belső képekről igyekszik a figyelmet tudatosan elterelni, tehát ami most valójában történik: mindennek drasztikus visszavonása.”¹⁴

Az egyre inkább meggyökeresedő „kreatív dokumentumfilm” megnevezéssel magam is hadilábon állok, még ha álláspontom nem is ennyire elutasító a jelenséggel szemben, amire az elnevezés vonatkozik. Dolgozatom alapkérdését érinti ez a vita, hiszen kétségkívül szemtanúi vagyunk a dokumentumfilm nemzetközi és lassan idehaza is

¹³ Tóth Péter Pál: *Dokumentumfilm és kreativitás: A képmutatás kora* In: Filmvilág blog 2010. 06. 30. http://filmvilag.blog.hu/2010/06/30/dokumentumfilm_es_kreativitas_a_kepmutatas_kora
Utolsó letöltés: 2017. 12. 20.

¹⁴ Tóth Péter Pál, i.m.

bekövetkező paradigmaváltásának¹⁵ az elmúlt két-három évtizedben. Kérdésselvetésem (krónikás vagy történetmondó, dokumentum vagy film) éppen ennek az átmenetnek a narratív dokumentumfilmekre gyakorolt hatását érinti. Milyen dramaturgiai és hatáskeltő eszközök állnak a filmes rendelkezésére, melyekkel még hű marad a műfaj követelményeihez, de a néző számára könnyen befogadható és élvezetes, ugyanakkor továbbra is kellően elgondolkodtató, nem felszínes alkotást hozhat létre? Egyáltalán törekednie kell-e a dokumentumfilmnek a könnyű befogadhatóságra?

Disszertációmban az elméleti alapvetés felől haladok a gyakorlati példákig. A két szélső pontot egyrészt a dokumentumfilm szélesen értelmezett és szigorúan elméleti definíciója, másrészt a legutolsó saját filmem kifejezetten gyakorlati dramaturgiai tanulságainak tárgyalása jelentik. Dolgozatom első fejezetében a nemzetközi szakirodalom alapján definiálom a dokumentumfilmet mint műfajt. Különbséget teszek a dokumentumfilm típusai között a filmkészítő, a film/alkotás és a néző/befogadó szempontjából. A második fejezetben – elméleti alapokon, de részletes gyakorlati példákkal alátámasztva – áttekintem a fikciós filmek történetmesélési eszközeinek hatását a dokumentumfilmek dramaturgiájára. A harmadik fejezetben a filmkészítő/mesélő valóságkezelésének hatásait vizsgálom, néhány speciális rendezői attitűdre fókuszálva.

A második és a harmadik fejezetekben a jelenségek bemutatására, magyarázatára hozott filmes példákat mindenütt önkényesen választottam ki, az általam ismert dokumentumfilmekből mindig a bemutatni szándékozott jelenségnek legmegfelelőbb példát igyekeztem választani. A példáim egy része az alkotóktól, filmes kollégáimtól származó közvetlen információkon alapul. Személyes beszélgetések, saját korábbi cikkeimhez folytatott háttérinterjúk, illetve a filmfesztiválok szokásos vetítés utáni beszélgetések az alkotókkal (melyeket magam is vezettem a Budapesti Nemzetközi Dokumentumfilm-fesztiválon az elmúlt években) adják a közvetlen információk háttérét. A filmeket a szoros elemzés (close reading) módszerével vizsgálom, elsősorban a filmek dramaturgiájára fókuszálva. Harmadik fejezetem alfejezeteiben a filmkészítő/történetmondó olyan helyzeteit és dilemmáit vizsgáltam, amelyekkel kapcsolatban saját magamnak is voltak alkotóként problémáim, megoldandó feladataim. Az engem – alkotóként és elemzőként – leginkább érdeklő kérdésekre fókuszáltam ebben

¹⁵ Stóhr Lóránt Ph. D. disszertációjában részletesen kifejti ezt a jelenséget. Ld. Stóhr Lóránt: *A kortárs magyar dokumentumfilm útjai*. Doktori értekezés. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017.

a fejezetben, olyan példákkal, melyek az elmúlt néhány évben keletkeztek, és amelyek nagy nemzetközi fesztiválokon érdeklődésre tartottak számot.

A negyedik – utolsó – fejezetben saját, befejezés előtt álló dokumentumfilmem dramaturgiai tanulságait elemzem, a korábban tárgyalt elméleti alapokon. Kifejezetten kihívás volt a saját munkámra egyszerre belülről és kívülről is tekinteni: a dokumentumfilm elméleti kérdései iránt is kitartóan érdeklődő gyakorló filmesként kevés ennél izgalmasabb feladatot tudtam volna magam elé tűzni.

1. Mi a dokumentumfilm?

A definíció szükségessége és szempontjai

A dokumentumfilm definiálására szinte minden, a műfajjal foglalkozó elméleti írás szerzője kísérletet tesz. Ezek a kísérletek azonban olyan sokféle eredményre vezetnek, annyira nem egyértelműek, hogy magam is sokszor elcsodálkoztam, vajon miért olyan nehéz definiálni ezt a műfajt?

A téma egyik legismertebb teoretikusa, Bill Nichols „*fuzzy concept*”-nek¹⁶ („nehezen körvonalazható, homályos fogalom”-nak) nevezi a dokumentumfilmet, és így próbálja magyarázni a definíció nehézségeit. Az előre beharangozott nehézségek ellenére aztán mégis csak nekiáll a definiálásnak, nem is egyszer – több könyvében, több fejezetben, többször is nekifut a feladatnak.¹⁷

Annyit már itt a fejezet elején leszögezhetünk, hogy a „dokumentumfilm”, mint műfaji kategória, – egyetértve a teoretikusok konszenzuális megállapításával – nem egyértelműen leírható, sokkal kevésbé az, mint pl. a „játékfilm” műfaji kategóriája. Nem is egyértelmű szembenállásról beszélünk, már az is az értelmezésünktől függ, hogy mivel állítjuk szembe a dokumentumfilmet. A nem-fikciós egyéb műfajokkal? A fikciós műfajokkal? A szembeállítás és az elhatárolás kérdéseire jelentőségük miatt később részletesen kitérek.

De vajon szükség van-e – és ha igen, akkor miért – a definícióra, a pontosan körülírt kategóriákra? Véleményem szerint igen, és azért, mert akár elméleti (filmkritikák, elemzések), akár gyakorlati vonatkozásban (tankönyvek, módszertan) beszélünk a dokumentumfilmekről, tudatosan vagy öntudatlanul is használjuk a műfaji jellegzetességeket és az ezekből fakadó alkategóriákat, csoportosításokat. A rendszerezés segít a műfajról való gondolkodásban, ami az eszközeinek a feltárásához, számbavételéhez, végsősoron a dokumentumfilm működési mechanizmusainak a megértéséhez vezet.

¹⁶ Bill Nichols: *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington 2001. p.21. (Ahol a lábjegyzetben nem jelöltem meg fordítót, ott a saját fordításomban használom az idézett szövegeket.)

¹⁷ Nichols 2001. pp. 20-41. és Bill Nichols: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, Bloomington 1991. pp. 3-31.

A nem-fikciós filmek definiálásának nehézségeiről szólva Carl Plantinga is azt állítja¹⁸, hogy a műfajjal foglalkozó tanulmányok állításainak megalapozásához elengedhetetlen a műfaj körvonalainak rögzítése, körülhatárolása. Szerinte a nem-fikciós és dokumentumfilmek természetéről és funkciójáról szóló kérdések körüljárása a műfajról folytatott minden elméleti vitát alapvetően befolyásolja. Az objektivitás, a valóságábrázolás kérdései, a kép- és hangrögzítés mikéntjei, a dramaturgia elfogadható módszerei, mind függenek attól, hogy mit tekintünk dokumentumfilmnek, hogyan definiáljuk ezt a műfajt.

Abban egyetért az elméleti szakirodalom, hogy a dokumentumfilm definiálását három különböző szempontból kísérhetjük meg¹⁹: a *filmkészítő/alkotó* felől, a *film/mű* felől, és a *néző/befogadó* nézőpontja felől.

A *filmkészítői* szándékok, indítatások, az alkotó kulturális és politikai attitűdje, előzetes tudása, egyszóval a filmkészítői magatartás alapvetően befolyásolja azt, hogy milyen film, s azon belül milyen dokumentumfilm kerül ki a keze alól, hogyan értelmezi önmaga számára a műfajt.

A *film* önmagában, műalkotásként is értelmezhető, ugyanakkor meg kell határozni, hogy mitől dokumentumfilm a dokumentumfilm. Ennek érdekében először is különbséget kell tenni a fikció és nem-fikció között, majd definiálni kell, hogy a nem-fikció és a dokumentumfilm kategóriái hogyan viszonyulnak egymáshoz. Végül a dokumentumfilm műfaján belül is meg kell határozni különböző altípusokat, aszerint, hogy *mit* és *hogyan* mutat be a dokumentumfilm.

A *néző* szempontjából a dokumentumfilm egy sajátos befogadási mechanizmusként értelmezhető, ahol a nézőnek a dokumentumfilmes anyagra adott válaszában keresztül definiálódik a dokumentumfilm. A fő kérdés itt is az, hogy honnan tudja a néző, hogy amit éppen néz, az dokumentumfilm-e, mitől fogadja el annak.

Az alábbiakban ezt a három szempontot fogom részletesen megvizsgálni.

¹⁸ Carl R. Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press, 1997. p. 7.

¹⁹ Nichols 1991. p.12.

1.1. Dokumentumfilm a filmkészítő szempontjából

1.1.1. A filmkészítői attitűdök különböző típusai

Erik Barnouw megkerülhetetlen jelentőségű könyvében²⁰ a dokumentumfilm történetét tekinti át a kezdetektől az 1980-as évek végéig. A dokumentumfilmes alkotó különböző típusait írja le akként, hogy nevet ad a filmkészítői attitűdöknek, és ezek segítségével történetiségében tekinti át a dokumentumfilm műfajának változását. Ez a csoportosítás egyben tematikai és stilisztikai szempontú csoportosítás is. Barnouw szerint a megnevezett típusok sohasem elszigetelten állnak, hanem az adott történelmi helyzetben mindig hangsúlyosabbá válik valamelyik dokumentumfilmes attitűd.²¹

Barnouw szerint: „Az igazi dokumentumfilmesek szenvedélyesen elkötelezettek az iránt, amit képből és hangban találnak – és ez mindig jelentősegteljesebbnek tűnik számukra, mint bármi, amit ők kitalálhatnának. (...) A talált anyag kiválogatásával és elrendezésével fejezik ki magukat, ezek a választások tulajdonképpen a legfontosabb kommentárjaik. És akár a megfigyelő, akár a krónikás, vagy festő, vagy bárkinek a pozícióját veszik fel filmkészítőként, nem tudják elkerülni a szubjektivitást. A világról alkotott saját képüket mutatják meg.”²²

Barnouw tehát így definiálja a dokumentumfilmest általában, majd az alábbi tipográfiát állítja fel, amellyel ezt az általános definíciót különféle filmkészítői magatartásformákra, a valósággal kapcsolatos változó attitűdökre bontja szét.

Próféta – Prophet (pl. Lumiere, Edison, stb.) – a mozgókép felfedezői, atyjai, megalapozói, elterjesztői

Felfedező – Explorer (pl. Flaherty) – a filmezés felfedezői is és tematikailag is felfedezők: idegen tájak, népcsoportok, szokások bemutatói

Tudósító – Reporter (pl. Vertov) – híradó anyagok, háborús tudósítások készítői (orosz polgárháború)

²⁰ Erik Barnouw: *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* Oxford University Press, USA; 2nd revised edition, 1993.

²¹ Barnouw, 1993 p. 297.

²² Barnouw, 1993 p. 348.

Festő – Painter (pl. Ruttman, Kaufman, Vigo, Ivens, stb.) – a cselekmény, a dramaturgia hidegen hagyta őket, a képre mint művészeti alkotás lehetőségére tekintettek, a némafilm végével jelentősége csökkent

Szószóló – Advocate (pl. Grierson, Riefenstahl, stb.) – a hangosfilm megjelenésével a dokumentumfilm szerepe megnőtt. Grierson a társadalmi hatású és a társadalom problémáival foglalkozó dokumentumfilm készítését támogatta. Az „ügyek” minél hatékonyabb bemutatása (Riefenstahl)

„Kürtös”- mozgósító – Bugler – propagandafilmes, a film, mint harci eszköz használata (félelemkeltés mozgósítás, biztatás) (Frank Capra, Joris Ivens)

Ügyész-vádoló – Prosecutor (pl. Resnais) – a háború után filmes „bizonyítékok” összeállítója a háborús bűnök dokumentálására

Költő – Poet – poétikus témák dokumentálója, amelyek elszakadást tesznek lehetővé a rideg valóságtól (pl. a háború alatt és után), a természet, az állatvilág és ember kapcsolatát mutatják (pl. Sucksdorff), a vidéki élet szépségeit (pl. Storck), ritmust és mozgást a természetben és az iparban (pl. Haanstra)

Krónikás – Chronicler – a „krónikás”-t itt történelmi történetmondó értelemben használja. A háború után megerősödtek a történelemmel foglalkozó filmek, melyek már archív anyagokat is használhattak az elmúlt ötven évből. A jelenkori történelem is fontos témává vált (Rouch).

Hirdető – Promoter – az ipar fejlődése hatására ipari szponzorok is megtalálták maguknak a dokumentumfilm műfaját. Közvetlen hirdetések helyett gyakran tematikus dokumentumfilmeket készítettek (pl. Shell film units). Flaherty: *Louisiana Story* (1948., egy olajtársaság finanszírozta), Murrow: *See It Now* sorozat

Megfigyelő – Observer (pl. Leacock, Drew, Maysles testvérek, Wiseman, stb.) – a filmes a háttérben marad, követi az eseményeket. Nem ítélkezik, nem von le következtetéseket, ezt a nézőre hagyja. (Másképp direct cinema-nak is nevezik.)

Katalizátor-provokátor – Catalyst (pl. Rouch, Ophüls) – némiképp a megfigyelő típusból nőtt ki, sok közös vonásuk van, de a katalizátor típusú filmes felvállalja a jelenlétet, és a kamera hatását az eseményekre (cinema verité). Az interjú megjelenése a dokumentumfilmben. – Rouch: *Chronicle of a Summer*, Ophüls: *The Sorrow and the Pity*
Gerilla – Guerilla (kelet-európai és szovjet blokk-beli dokumentumfilmeket sorol ide többek közt, harcos nyugati filmeket is) – “fekete filmek” – abban az értelemben, hogy nem “vörösek”, vagyis szembemennek a hivatalos propagandával, esetenként kritikusak

a rendszerrel. Jerzy Bossak: *Warsaw 56*, Kovács András: *Nehéz emberek*. Nyugaton: politikai témájú filmek.

Barnouw csoportosítása – bár jó támpontot ad a történetmesélő attitűdök különbségeinek vizsgálatához – fenntartással kezelendő. Kategóriái hangzatos – és sokszor valóban találó – megnevezések, de nem egyszer zavart kelt a szempontrendszerek keveredése. Tisztán történeti szempontból csak a „Próféta” megnevezés állja meg a helyét (többek között Lumière-re vonatkozik, aki megteremtette a filmezés lehetőségét). Van, ahol a tematikát azonosítja a megnevezésben (felfedező – ismeretlen tájak, embercsoportok, etnografikus filmek; gerilla – harcos politikai filmek). Van, ahol a filmes módszert írja le a megnevezés (megfigyelő, ügyész-vádoló, költő, festő, tudósító, krónikás). Van, ahol pedig a film által elért eredményt minősíti a megnevezés (harci kürtös-mozgósító, katalizátor-provokátor, szószóló, hirdető).

1.1.2. A filmkészítő „hangjai”

Formális, nyitott és költői hang

Plantinga másként próbálja meg definiálni a dokumentumfilm készítői attitűdöt. Ő három „hangot” különböztet meg: **formális, nyitott és költői** hangot (Formal voice, Open voice and Poetic voice)²³ Szerinte a különbség abban áll köztük, hogy a megismerés felé tekintélyelvű alapon, kételkedve vagy esztétizálva közelítenek. A témáik és a kifejezőeszközeik nagyban különbözhetnek, de mindegyik nem-fikciós: a dokumentumfilm-készítők mindhárom esetben azt állítják, hogy az általuk bemutatott események a való világban gyökereznek.²⁴

Plantinga a megkülönböztetést arra alapozza, hogy milyen fokú narrációs autoritás jelenik meg a filmben (formális és nyitott), illetve a költői hang esetében a narrációs autoritás hiányát figyeli meg.

Formális hang:

1. A nézőnek valamiféle magyarázattal szolgál a világról (ez nagyon sok nem-fikciós filmnek a legfontosabb funkciója). Ismeretelméleti autoritás, ami azt jelenti, hogy ismeri a valóságot, a tudás birtokában van, amit megoszt a nézőkkel (epistemic authority).

²³ Plantinga 1997 p.106.

²⁴ Plantinga 1997 p.109.

2. Formában és stílusban általában a klasszikus filmek tartoznak ide, amelyek harmonikusak, egységesek, visszafogottak. Szimmetrikus, zárt struktúra, kommunikatív technika jellemzi őket.

3. Sok hasonlóságot mutat a klasszikus fikciós filmekkel. Kérdéseket tesz fel, melyekre válaszokat kap a néző.²⁵

Példának hozza fel a *The Times of Harvey Milk* és a *Why Vietnam* (1965) c. filmeket, ahol mindentudó elbeszélő magyaráz, tanít, irányít, felsőbb pozícióból.²⁶ Plantinga azonban hangsúlyozza, hogy a fenti jellemzők inkább konvenciók, semmint szabályok, és léteznek kivételek.

Nyitott hang:

Nem a tanító autoritást képviseli, hanem az ismeretelméleti téren kételkedőt (epistemically hesitant). Nincsenek tiszta kérdések, vagy ha vannak, akkor nincsenek rá válaszok. Ha vannak válaszok, akkor azok nem egyértelműek. Nem ad magyarázatot, nem tesz nagyívű állításokat a világról. Megfigyel és felfedez, nem magyaráz. A megfigyelő filmmel társítható (direct cinema és cinema verité). De nem szűkíthető le csak ezekre. A reflexív filmeknek is lehet nyílt hangjuk.²⁷

Plantinga sok példát hoz a nyitott hangra, melyet a modern dokumentumfilm szempontjából kiemelkedő fontosságúnak tart.²⁸ (*Highschool*²⁹, *Primary*³⁰, *Egy nyár krónikája*³¹, *Az ügynök*³², *Sherman's March*³³, *Don't Look Back*³⁴, stb.)³⁵

A nyitott hangú filmek megmutatnak, provokálnak, felfedeznek, javaslatokat tesznek a világ értelmezésére (de nem állítanak). Nyitott, megjósolhatatlan struktúrájuk van, mely nem feltétlenül kontextualizál, nem ad megoldást. Ezek a filmek megfigyelnek, és hagyják, hogy a néző vonja le a tanulságot.

²⁵ Plantinga 1997 p.110.

²⁶ Plantinga 1997 p.111.

²⁷ Plantinga 1997 p.108.

²⁸ Plantinga 1997 p.115.

²⁹ rendező: Fred Wiseman, 1968

³⁰ rendező: Robert Drew, 1960

³¹ eredeti címe: *Chronique d'un été*, rendező: Jean Rouch, 1961

³² eredeti címe: *Salesman*, rendező: Albert and Davis Maysles, 1969

³³ rendező: Ross McElwee, 1985

³⁴ rendező: D. A. Pennebaker, 1967

³⁵ A nem magyar nyelvű dokumentumfilmek címeit csak abban az esetben fordítom le, ha magyarul is eképpen hivatkozik rájuk a szakirodalom. Sok esetben az eredeti cím alapján egyértelműbben be lehet azonosítani az adott filmet.

A nyitott hang alapvető típusa a megfigyelő film, amely kétféle irányzaton alapszik. Az egyik a 60-as évektől kezdve óriási hatású amerikai „direct cinema” – ahol a filmes megpróbál „láthatatlan” maradni, nem beavatkozni, miközben a felvételt készíti (pl. Wiseman-filmek az intézményekről). A másik a francia cinema verité – ahol a filmes megfigyel ugyan, de gyakran aktív szerepet vállal az események előidézésében (pl. *Egy nyár krónikája, Sherman’s March*).³⁶

Költői hang:

Nem foglalkozik megfigyeléssel, felfedezéssel, magyarázattal. A nem-fikciós film, mint művészet érdekli, illetve magának a reprezentáció feltárásának eszközei. Ismeretelméleti téren esztétikai kiindulást vesz fel (epistemic aestheticism).

A griersoni puritánok ezeket a filmeket nem is tekintenék dokumentumfilmnek, de Plantinga szerint ezek fontos példái a nem-fikciós filmeknek. Ide tartoznak még a meta-dokumentumfilmek, az áldokumentumfilmek, a paródiák is.³⁷

A fenti három „hang”-on „megszólaló” filmeket Plantinga nem rangsorolja, egyiket sem tartja magasabbrendűnek a másikkal. Leszögezi, hogy a „hangok” által felállított kategóriák nem műfajok, hanem lehetőségek, sarokpontok, tendenciák, melyek természetesen keveredhetnek is egymással.³⁸

Plantinga fenti kategorizálása – bár sok szempontból működőképes és a filmkészítő szempontjából hatékonyan írja le a dokumentumfilmek típusait –, bizonyos ponton vitára ingerel. Véleményem szerint ez a három „hang” nem azonos skálán helyezkedik el. A formális és a nyitott tekinthető egy tengely két végpontjának, de a poétikus nem illik rá erre a tengelyre. Tulajdonképpen ebben a rendszerezésben a poétikus hang is „nyitott” hang, érvényesek rá az ott megfogalmazott kritériumok: nem magyaráz, nem állít, nem is feltétlenül kérdez. Ha a film fő szervezőelve az esztétikum, az nem értelmezhető a megismerés mikéntjei (állító vagy hezitáló) szempontjából. A formális és a nyitott akár képviselhetik egy skála két végpontját is (formális-zárt, nyitott-nyílt). Vagy ezen a skálán az állító (formális) és kételkedő (nyitott) mellett a tengely másik végpontja a „tagadó” hang lehetne, ha ez értelmezhető lenne egy dokumentumfilm esetében. (Valószínűleg a

³⁶ Plantinga 1997 p.117.

³⁷ Plantinga 1997 p.109.

³⁸ Plantinga 1997 p.110.

filmkészítés gyakorlatában a tagadás állításba fordulna, ha a tagadást valaminek az ellentétének az állításaként fogjuk fel.)

1.2. Dokumentumfilm a film/alkotás szempontjából

1.2.1. Fikció vs. nem-fikció

Ahhoz, hogy láthassuk, mi választja el a fikciós és a nem-fikciós filmet egymástól, előbb érdemes felsorolni, hogy mi az, ami közös bennük, tehát amire nem lehet a megkülönböztetést alapozni. A film általánosan és mindkét esetben is csak reprezentációja a valóságnak (képviseli, utal rá), nem prezentációja vagy imitációja, nem magának a valóságnak a lenyomata.³⁹ A nem-fikciós film ugyanúgy konstruált reprezentáció, mint a fikciós.⁴⁰ Hasonló eszközökkel manipulálják az anyagukat: képkivágás, szerkesztés, editálás, sorrendiség, hangmontázs, zene, stb.

Plantinga rámutat, hogy sokan épp a tiszta határok hiánya miatt tiltakoznak a fikció és nem-fikció közti megkülönböztetés ellen.⁴¹ Viszont ha a határok nem is tiszták, a kategóriákra akkor is szükség van.⁴² Plantinga két szélsőséges elméletet ír le: a „minden fikció” és a „minden dokumentum” elméletét.⁴³ Az előbbi szerint a „dokumentumanyag mindenfajta kreatív manipulálása szükségszerűen fikciót hoz létre”.⁴⁴ (Ennek az álláspontnak az elmélete és a szakirodalma igen kiterjedt, dolgozatomban nem tudok kitérni a részletes taglalásra.⁴⁵) Az utóbbi pedig „abból indul ki, hogy a dokumentumfilmek lényegében dokumentumok, leszögezi, hogy mindenféle film ennek vagy annak a dokumentuma, s így kikövetkezteti, hogy minden film dokumentumfilm.”⁴⁶ Plantinga hibának tartja a dokumentum és a dokumentumfilm összemosását. „A dokumentumfilm nem szimpla dokumentum, bár felhasználhat dokumentumokat.”⁴⁷

Ha a fikciót és a nem-fikciót egy kontinuum két végpontjának tekintjük, akkor a köztük feszülő egyenes különböző pontjain elhelyezhetjük a fikciós és a nem-fikciós, illetve a kettő különböző arányú keveredéséből született alműfajokat.

³⁹ Plantinga 1997 p. 10-11.

⁴⁰ Plantinga 1997 p. 37.

⁴¹ Plantinga 1997 p. 11.

⁴² Plantinga 1997 p. 12.

⁴³ Carl Plantinga: *Dokumentumfilm*. In: Metropolis 2009/4. sz. p. 10. Ford.: Tóth Tamás. A fordítás alapja: Plantinga, Carl: *Documentary*. In: Livingstone, Paisley – Plantinga, Carl (eds.): *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London – New York: Routledge, 2009. pp. 494-504

⁴⁴ Plantinga 2009. p. 11.

⁴⁵ Pl. Renov 2009. p. 57., ill. ő is idéz sok más szakmunkát e tárgyban.

⁴⁶ Plantinga 2009. p. 12.

⁴⁷ Plantinga 2009. p. 12.

Plantinga szerint – és ezzel egyet kell értenem – az eddigi elméletek, amelyek megpróbálták leírni a fikció/nem-fikció különbségét, illetve definiálni a dokumentumfilmet, túl tág vagy túl szűk kategóriák voltak. Tág értelmezésre hozza példának John Grierson híressé vált definícióját: „documentary is creative treatment of actuality”. (A dokumentumfilm a valóság kreatív feldolgozása.)⁴⁸ Eszerint a kategória szerint túl sok minden idetartozna, pl. a mesék és a mítoszok is, hiszen azok is a valóságból veszik a prototípusaikat, a valóságot „kreatívan” dolgozzák fel.⁴⁹

Grierson – azóta agyonidézett – „definíciójának” védelmében fontos megemlíteni, hogy ő nem egy tudományos szövegben írta le így a dokumentumfilmet, ezért tűnhet ma a megfogalmazása akár pongyolának, nem elég pontosnak. A szakirodalom egyetért abban, hogy a „documentary” kifejezést maga Grierson használta először a „dokumentumfilm” értelemben a *Moana* c. Flaherty-filmről írott kritikájában 1926-ban.⁵⁰ Mindaddig nem is igazán különböztették meg a dokumentumfilmet más filmtípusoktól. (Ld. Flaherty: *Nanuk, az eszkimó*⁵¹, 1922, Vertov: *Ember a felvevőgéppel*⁵², 1929, stb.)

Egy másik – túlságosan szűkítő – meghatározást Bill Nichols adott: szerinte a dokumentumfilmnek mindenképp érvelnie kell⁵³. Plantinga szerint viszont sok nem-fikciós film egyáltalán nem érvel, viszont sok játékfilm meg igen, tehát ez a szempont sem alkalmas a különbségtételre.⁵⁴

Nichols a dokumentumfilmet a „józanág diskurzusához” („discourse of sobriety”) tartozónak véli. Szerinte ide tartoznak más olyan nem-fikciós rendszerek, mint a tudomány, a közgazdaságtan, a politika, az oktatás, a vallás, a segélyezési rendszer – ezekben szerinte az a közös, hogy társadalmi hatásuk és hatalmuk van, „meg tudják és meg is kell változtatniuk a világot,”⁵⁵ akárcsak a dokumentumfilm. Nichols számára a

⁴⁸ A mondást Plantinga Forsyth Hardy előszavából idézi, melyet ehhez a műhöz írt: John Grierson: *Grierson on Documentary*, ed. Forsyth Hardy (Berkeley, Univ. of California Press, 1966), p. 13.

De Grierson saját maga is leírta ezt a megfogalmazását a dokumentumfilmnek, itt: Grierson, John: *Documentary*. Cinema Quarterly 1 (Winter 1932) no. 2. pp. 67-72. (Ezt idézi többek közt a Plantinga 2009 – cikk fordítója)

⁴⁹ Plantinga 1997 p.13.

⁵⁰ A kritika itt jelent meg: *New York Sun*, 1926. febr. 8.

⁵¹ eredeti címe: *Nanook of the North*

⁵² eredeti címe: *Man with the Movie Camera*

⁵³ Nichols 1991 p. 18, 25.

⁵⁴ Plantinga 1997 p. 13.

⁵⁵ Nichols 1991 p. 3. és Nichols 2001 p. 39.

dokumentumfilm esetében a tartalom, a téma és az információ fontosabb, mint a forma, a stílus vagy a film élvezeti értéke.

Nichols – aki a „nem-fikciós” és a „dokumentumfilm” kifejezéseket gyakran rokon értelemben használja – azt is állítja, hogy a dokumentumfilm abban tér el a fikciós filmtől, hogy a valós, a történelemben létező világot (historical world) ábrázolja, szemben egy elképzelt világgal (imaginary world).⁵⁶ Ez a definíció jó kiindulás lehet, hiszen az biztos, hogy a különbséget valahol a mű és az általa reflektált világ kapcsolatában kell keresnünk.

Plantinga ki is jelenti, hogy „nem a diskurzus formája az, ami megkülönbözteti egymástól a fikciós és a nem-fikciós filmet, hanem a bemutatott világhoz való hozzáállásuk.”⁵⁷ (A diskurzus fő elemeinek Plantinga a válogatást, sorrendet, a hangsúlyt, és a hang/nézőpontot tartja⁵⁸ – erről bővebben ld. 2.1.)

A fő kérdés tehát, hogy a világról való képalkotás milyen pozícióból történik? Plantinga szerint a nem-fikciós filmek esetében ez a pozíció az „assertive” (állító, kijelentő) pozíció. A nem-fikciós film azt állítja, hogy az adott tárgyak, entitások, tényállások, események vagy helyzetek úgy léteztek vagy történtek meg a való világban, ahogy be lettek mutatva.⁵⁹

1.2.2. Nem-fikció vs. dokumentumfilm

Evidenciának tűnhet, de itt érdemes megemlíteni a széles körben elfogadott állítást, mely szerint nem minden nem-fikciós film dokumentumfilm. Plantinga szerint a dokumentumfilm nem dokumentum vagy dokumentumok összessége, hanem strukturált retorikai diskurzus.⁶⁰ Renov szerint meg kell haladni azt az előfeltevést, miszerint a nem-fikciós film „nem más, mint ’tényfilm’ (film of fact), inkább az informálás és a bemutatás birodalma, mint a diegetikus bevonásé és a képzeleté, egyszóval: távolabb esik a filmművészet kreatív magjától.”⁶¹ Szintén Renov állítja, hogy „a közfelfogás szerint a

⁵⁶ Nichols 1991 p.15.

⁵⁷ („It isn't the form of discourse that distinguishes nonfiction from fiction, but the stance taken toward the world it projects.”) Plantinga 1997 p.84-85.

⁵⁸ Plantinga 1997 p. 85.

⁵⁹ Plantinga 1997 p. 17.

⁶⁰ Plantinga 2009 p. 13.

⁶¹ Michael Renov: *A dokumentumfilm poétikájának megelőlegezése*. In: Metropolis 2009/4. sz. p. 43. Ford.: Buglyá Zsófia és Czipra Réka. A fordítás alapja: Michael Renov: *Towards a Poetics of Documentary*. In: Renov (ed.): *Theorizing Documentary*. New York, Routledge, 1993. pp. 12-36.

dokumentarista gyakorlat célja és hatása (...) szükségszerűen az igazság, és csak másodsorban a gyönyörűség, már ha utóbbi az egyáltalán.”⁶² Renov rámutat a dokumentumfilm mint esztétikai forma vizsgálatának vitatott jellegére,⁶³ de cikkében később kiáll amellett, hogy a dokumentumfilmet lehet esztétikailag is vizsgálni, és hogy a dokumentumfilm képes esztétikai hatásokat elérni. A „szórakoztatva tanítást”⁶⁴ Renov a dokumentumfilm fontos jellemzőjének tartja, mely sajátosság a dokumentumfilmeket elválasztja az egyéb nem-fikciós filmekről.

Mivel disszertációm egyik központi témája a dokumentumfilm viszonya más nem-fikciós filmműfajokhoz, illetve az elhatárolódás mikéntjének a megértése, a későbbi fejezetek erről részletesebben szólnak.

1.2.3. A dokumentumfilm típusai

A dokumentumfilm meghatározásának, definiálásának szükségességét korábban kifejtettem. Ugyanúgy szükség van a dokumentumfilm műfaján belül is a tipologizálásra, az egyes alműfajok definiálására is. Hiszen a dokumentumfilm mint szöveg sokféle lehet. Ahogy a dokumentumfilm-készítő attitűdjei is különböztek egymástól, úgy a különféle dokumentumfilmes alműfajok is többféle szempontból csoportosíthatók. A tipologizálás ezúttal is segítséget nyújthat a műfaj jobb megértéséhez, megismeréséhez.

Az egyik legismertebb és széles körben használt dokumentumfilm-tipológia Bill Nichols-tól származik. A magyarul *költői, magyarázó, megfigyelő, résztvevő, reflexív és performatív*⁶⁵ típusok egymásutániségében Nichols időrendi fejlődést vél felfedezni, de azt is kijelenti, hogy egyik sem magasabb rendű vagy jobb a másikonál. Szerinte az újabb és újabb dokumentumfilm típusok különféle hangsúlyokat és következtetéseket jelentenek, új rendszerezési módokat hoznak, új magyarázatokat adnak a valósághoz való viszonyulásunkról, és új témákat vetnek fel.⁶⁶

⁶² Renov 2009 p. 44.

⁶³ Renov 2009 p. 44.

⁶⁴ Renov 2009 p. 65.

⁶⁵ Bill Nichols: *A dokumentumfilm típusai*. In: Metropolis 2009/4. sz. pp. 20-41. Ford.: Czifra Réka

⁶⁶ Nichols 2001. pp. 101-102.

Nichols az alábbi táblázatban foglalja össze a dokumentumfilmes ábrázolásmód hat típusának legfontosabb tulajdonságait és hiányosságait (—)⁶⁷

Hollywoodi fikció (1910-es évek):

egy elképzelt világ fikciós narratívája

— a „valóság” hiánya

„Költői” dokumentumfilm (1920-as évek):

a világ töredékeinek költői újrendezése

— a konkrétumok hiánya, túlságosan elvont

„Magyarázó” dokumentumfilm (1920-as évek):

közvetlenül beszél a történelmi valós világ dolgairól

— túlságosan didaktikus

„Megfigyelő” dokumentumfilm (1960-as évek):

elkerüli a kommentárt és a rekonstrukciót, az eseményeket folyamatában figyeli meg

— a történelmi perspektíva és a kontextus hiánya

„Résztevő” dokumentumfilm (1960-as évek):

interjú és interakció a film alanyaival, archív anyagok használata a történelem megidézésére

— túlságosan erős hit a szemtanúkban, naiv történelemszemlélet, túlzott beavatkozás

„Reflexív” dokumentumfilm (1980-as évek):

megkérdőjelezi a dokumentumfilm formát, elidegeníti a többi ábrázolásmódot

— túlságosan elvont, elveszti a kapcsolatát a mindennapi eseményekkel, ügyekkel.

„Performatív” dokumentumfilm (1980-as évek):

egy hagyományosan objektív diskurzus szubjektív aspektusait hangsúlyozza

— az objektivitás hangsúlyozásának elvesztése ezeket a filmeket az avant-garde körébe utalhatja; a stílus túlbujánzása

Az egyes típusoknak a fenténél részletesebb leírására jelen dolgozatomban nem térek ki, ezek megtalálhatók az idézett művekben.

Bill Nichols 1991-es könyvében⁶⁸ még négy típusról beszél (*expository, observational, interactive, reflexive*), aztán 2001-ben – valószínűleg Plantinga kritikájának hatására is –

⁶⁷ Nichols 2001 p. 138.

⁶⁸ Nichols 1991 p. 32.

már hat típust említ és az egyiket átnevezi (*poetic, expository, participatory, observational, reflexive, performative*). A „poetic” típus bevezetését Plantinga ajánlja⁶⁹.

Az újabb típusok (ábrázolásmódok) „létrejötteinek egyik oka, hogy a filmkészítők egyre elégedetlenebbek a korábbi ábrázolásmóddal. Ilyen értelemben az egymásra következő típusok valóban kirajzolnak egyfajta dokumentumfilm-történetet.”⁷⁰ Azt Nichols is elismeri, hogy a legtöbb dokumentumfilm keveri a típusokat, nagyon kevés példa van tiszta típusokra. A „magyarázó”-tól a „reflexív” felé való elmozdulásban Nichols evolúciót lát, mely egy komplexebb és öntudatosabb típus felé tart.⁷¹

A típusok fenti definiálása elfogadható és hasznos, de az időrendiséget vitathatónak és erőltetettnek tartom: a költői és magyarázó típusok szinte egy időben jöttek létre (pl. Joris Ivens: *Eső*, 1929, Pare Lorentz: *Az eke, mely feltörte a földet*⁷², 1936). Időbeli átfedések találhatóak a megfigyelő és a résztvevő típusok közt is (a 60-as években: Rouch: *Egy nyár krónikája*, 1961, Wiseman: *Titicut Follies*, 1967, Maysles fivérek: *Az ügynök*, 1968, vagy olyan korai „megfigyelő” típus, mint Leni Riefenstahl: *Az akarat diadala*⁷³, 1935.), valamint a reflexív és a performatív típusok között is (egész korai reflektív filmek pl. Dziga Vertov: *Ember a felvevőgéppel*, 1929, Luis Bunuel: *Föld kenyér nélkül*⁷⁴, 1932, viszonylag korai performatív film: Alain Resnais: *Éjszaka és köd*⁷⁵, 1955, későbbire példák Forgách Péter filmjei, stb.).

Plantinga egy másik szempontrendszer szerint **narratív, retorikus és kategorikus** struktúrákat különböztet meg a nem-fikciós filmek esetében.⁷⁶

Narratív: történelmi eseményeket mutat be – a hogyan-nál lép be a filmkészítő kreativitása. (A közelmúlt történelem is lehet, tehát a híryanag/riport és az újságírói dokumentumfilm is idetartozik) – önmagában se nem fikciós, se nem nem-fikciós ez a kategória.

⁶⁹ Plantinga 1997 p. 103.

⁷⁰ Nichols 2009 p. 21.

⁷¹ Nichols 1991 p. 33.

⁷² eredeti címe: *The Plow that Broke the Plains*

⁷³ eredeti címe: *Triumph des Willens*

⁷⁴ eredeti címe: *Las Hurdes*

⁷⁵ eredeti címe: *Nuit et brouillard*

⁷⁶ Plantinga, 1997 p. 104.

Kategorikus: témaközpontú megközelítés – pl. Les Blank: *Garlic Is As Good As Ten Mothers*, 1980 (a fokhagyma kulturális szerepéről). Mikro-narratívák, kis sztorik alkotják a szövetét, de típusa sokkal inkább tematikus, mint narratív.

Retorikus: érvel, meggyőz, cselekvésre hív fel, bizonyít, konklúzióra jut. Noha itt is gyakran mikro-sztorikból építkezik a film, az átfogó cél az érvelés, a meggyőzés, a „művészi bizonyítás”. (Pl.: Fred W. Friendly és Ed Murrow: *Harvest of Shame*, 1960, Michael Moore filmjei)

Nagyon ritka, hogy ezek tiszta kategóriákként jelentkeznek, leggyakrabban keverednek egy filmen belül a különböző struktúrák, akárcsak a korábban jellemzett hat típus esetében láttuk.

A dokumentumfilmek ábrázolásmódjának tipologizálásánál – mint a fentebbi kategóriák is bizonyítják – tulajdonképpen mindig tettenérhető a filmalkotó szándéka illetve attitűdje is. Ilyen szempontból az általam az 1.1.-es pontban leírt filmalkotói tipológiával szoros átfedést mutat a dokumentumfilm ábrázolásmódjának tipológiája, nehéz élesen elhatárolni őket egymástól. Az elhatárolás nehézségét jól példázza a számomra leginkább hasznosnak bizonyuló kategorizálás Michael Renovtól. Szerinte a dokumentumfilm négy diszkurzív funkciója **a megörökítés, a meggyőzés, az elemzés, és a kifejezés.**⁷⁷

„Az említett négy funkció a vágy modalitásaiként, a dokumentumfilmes diskurzust éltető impulzusként működik.”⁷⁸ Természetesen kölcsönhatásban állnak egymással és nem lehet teljesen elkülöníteni őket egymástól, bár a dokumentumfilm működésének megértése szempontjából érdemes behatárolni és leírni a négy modalitást.

I. Rögzíteni, megmutatni, megörökíteni: A dokumentumfilm funkciói közül Renov szerint ez a legalapvetőbb.⁷⁹ (Lumiere-féle aktualitások, fotográfia mint előzmény)

- a történelmi valóság reprodukciója, de: kedvünk szerint alakítva

- a rögzítés szándékába Renov szerint belefér a dramatizálás, újrarájátszás is

⁷⁷ Renov 2009 p. 52.

⁷⁸ Renov 2009 p. 52.

⁷⁹ Renov 2009 p. 55.

- fontosnak tartja leszögezni, hogy a rögzítésre irányuló vállalkozás komolytalan, „a végeredmény mindig *mediált*⁸⁰ lesz: olyan alkotói beavatkozások nyomán jön létre, amelyek szükségszerűen a filmi jel (a vásznon látottak) és annak referense (a világban létező dolgok) közé ékelődnek.”⁸¹

II. Meggyőzni, népszerűsíteni: „A dokumentumfilm meggyőző funkciójának egyik létfontosságú összetevője nem érvényesülhetne, ha az indexikus jelkészletnek tekintett dokumentumfilm nem vonná maga után a valóságábrázolás illúzióját, ami egyben az elsődleges dokumentumfilmek funkciójának tekintett rögzítésnek/megőrzésnek is alapvető feltétele.”⁸² Grierson óta a meggyőzés fontos attribútuma a dokumentumfilmeknek, de nem csak a kifejezetten propagandisztikus filmek tartoznak ide (pl. Capra: *Ezért harcolunk*⁸³, 1942, vagy Riefenstahl: *Az akarat diadala*, 1935), hanem az olyan, a kifejezőerővel meggyőzni kívánó filmek is mint pl. Resnais: *Éjszaka és köd* (1955) c. filmje.⁸⁴ „A dokumentumfilm hiteles valóságábrázolást ígérő állítása (amely a legszerényebb formában is így hangzik: 'Higgy nekem, én a világot mutatom meg neked!') jelenti a meggyőzőerő alapját minden nem-fikciós filmben, a propagandától a zenei témájú dokumentumfilmekig.”⁸⁵

III. Elemezni, rákérdezni: „az elemzés nem más, mint a kérdéseknek kitett felfedezés”⁸⁶

- reflexivitás a filmkészítés mikéntjére is: elismerése annak, hogy a mediatív struktúráknak formáló erejük van, nem pusztán díszítőelemek. (pl. Chris Marker: *Levél Szibériából*⁸⁷, 1957.)

- „a bemutatás nem jelent automatikus kérdezést is, ez utóbbi bármely nem-fikciós film értékes alkotóeleme lehet.”⁸⁸

⁸⁰ A magyar fordítást idéztem. Az eredetiben ez szerepel: „the results are indeed *mediated*”, amit magyarul inkább „közvetített”-nek fordítanék.

⁸¹ Renov 2009 p. 56.

⁸² Renov 2009 p. 58.

⁸³ eredeti címe: *Why We Fight*

⁸⁴ Renov 2009 p. 60.

⁸⁵ Renov 2009 p. 60.

⁸⁶ Renov 2009 p. 61.

⁸⁷ eredeti címe: *Lettre de Sibérie*

⁸⁸ Renov 2009 p. 62.

IV. Kifejezni: az expresszivitás a kezdetektől fogva jelen van a dokumentumfilmekben (*Nanuk*, városszimfónia-filmek, Joris Ivens: *A híd*⁸⁹, 1928, *Az eső*⁹⁰, 1929, stb.) Mégis, az expresszivitás mindig is „elnyomás” alatt állt a dokumentumfilm hagyományon belül.

„Ez a körülmény inkább fakad a művészet/tudomány opposíció intézményesüléséből, semmint valamiféle mélyen gyökerező korlátozottságból.”⁹¹

Az érzelmi reakciókat kiváltó film is mozgósíthat, nemritkán hatékonyabban is társainál, hiszen „szórakoztatva tanít”.⁹²

A fenti csoportosítások nem teljesen azonos dimenziókban próbálják meg leírni a dokumentumfilmek alapvető funkcióit és ábrázolási formáit, noha átfedések tapasztalhatók az egyes szempontrendszerekben. A legfontosabb közös vonásuk, hogy a filmalkotó vélt vagy valós – mindenesetre feltételezett – szándékát is figyelembe véve igyekeznek leírni a dokumentumfilm funkcióit.

Az alábbi táblázatban megpróbálom közös nevezőre hozni a dokumentumfilm típusait, és kiküszöbölni a Nicholsnál felfedezhető átfedéseket. Véleményem szerint Nichols „résztevő” és „reflexív” kategóriája egybevonható, hiszen mindkettő a filmkészítő viszonyulását teszi középpontba, az egyiknél a filmkészítő és az alanya, a másikonál a filmkészítő és a nézője közti viszonyt. Természetesen ez így meglehetősen leegyszerűsített megfogalmazás, de a tisztánlátást elősegíti. Összevonható továbbá Nichols „költői” és „performatív” kategóriája is, hiszen mindkettőre jellemző az erőteljes expresszivitás és szubjektivitás, a hagyományos formáktól való eltérés.

⁸⁹ eredeti címe: *De brug*

⁹⁰ eredeti címe: *Regen*

⁹¹ Renov 2009 p. 63.

⁹² Renov 2009 p. 65.

A dokumentumfilm típusai a filmalkotó feltételezett szándéka szerint

<i>Nichols 6</i>	<i>Renov 4</i>	<i>Plantinga 3</i>	<i>Saját 4</i>
magyarázó	meggyőző	retorikus	meggyőző, magyarázó
megfigyelő	rögzítő, megmutató	narratív	rögzítő, megmutató, megfigyelő
résztevő* *a filmkészítő és az alanya közti viszony a középpontban	elemző, rákérdező	[kategorikus]* *nem felel meg a másik két szempontrendszer-beli kategóriáknak	elemző, rákérdező, reflektáló
reflexív* *a filmkészítő és a néző közti viszony a középpontban			
költői performatív	kifejező		kifejező, költői

A dokumentumfilm típusainak a filmalkotó szándékait figyelembe vevő meghatározása számomra fontos kiindulás. Az ezekből a típusokból eredeztethető dokumentumfilmes történetmesélési eszközök és rendezői attitűdök közül mutatok be néhányat dolgozatom 3. fejezetében.

A filmalkotótól a filmen át el kell jutnunk a nézőig, a továbbiakban az ő szempontjából vizsgálom meg a dokumentumfilm mibenlétét.

1.3. A dokumentumfilm a néző/befogadó szempontjából

A recepció (befogadás) felől való megközelítés talán a fikció és nem-fikció közti különbségtétel legújabb fajtája. Plantinga – sok más teoretikussal együtt – a „nem-fikció”-t sokszor ugyanabban az értelemben használja, mint a „dokumentumfilm” fogalmát. Ebben vitatkozom vele – ld. 1.2.2. pont, de az alábbi gondolatmenetben az ő terminológiáját használom.

Plantinga szerint fikció és nem-fikció közt a fő különbség a film szociokulturális környezetében elfoglalt helyzetében ragadható meg, az indexálás (indexing) és a befogadó reakciója definiálja a nem-fikciós filmet, nem pedig a valóság látszólagos

imitálásának vagy rögzítésének mikéntje.⁹³ A film nem-fikciónak való megjelölésével az alkotó felkészíti a nézőt, hogy úgy értse és úgy értékelje a látottakat, mint nem fikció.⁹⁴ „Az indexálás utasítja a nézőt arra, hogy a konvencionálisan megfelelő befogadási módot alkalmazza, és meghatározott elvárásokat támasszon a filmmel szemben.”⁹⁵

Az indexálást társadalmi jelenségnek tartja Plantinga, amely független a film egyéni felhasználásától.⁹⁶ Nem fogadja el azokat az álláspontokat, amelyek a dokumentumfilmet kizárólag szubjektív olvasatnak tekintik: példának hozza Brian Winstont, aki szerint a dokumentumfilm és a fikciós film közti megkülönböztetés egyik legjobb eszköze a befogadás különböző formái közti különbségtétel. Eszerint „a dokumentumfilm csak a fejekben létezik.”⁹⁷ Egy másik hasonló példának a szubjektív befogadásra Dirk Eitzen említi, aki szerint a dokumentumfilm nem „szöveg”, hanem „olvasat”.⁹⁸ (Not „text”, but „reading”.)

A fenti két állásponttal vitatkozva Plantinga példákon keresztül bemutatja, hogy nem kizárólag a fejünkben van a különbség, mert hiába nem akarom dokumentumfilmnek tekinteni pl. az *Éjszaka és köd*-öt ezt nem tehetem meg, mert ezzel félremagyaráznám a filmet. Tehát a különbség fikció és nem fikció közt egyrészt a befogadás mikéntjében van (a fejünkben), másrészt viszont magukban a filmekben, valamint abban a kulturális és történelmi kontextusban, amelyben ezeket elkészítették és amelyben ezeket megnézzük.⁹⁹

A fentebb kifejtett indexálás és a befogadó reakciójának kapcsolatát fűzi össze Michael Rabiger, aki a dokumentumfilmet szerződésnek értelmezi, mely a filmkészítő és a közönsége között jön létre. Szerinte „ebben a fiatal műfajban nincsenek szabályok, csak döntések, hogy hol húzzuk meg a határokat, és hogyan maradjunk hűek a nézővel kötött szerződéshez”. A tényekhez való hűséget Rabiger alapvető fontosságúnak tartja, de a

⁹³ Plantinga 1997 p. 18.-19.

⁹⁴ Plantinga 1997 p. 19.

⁹⁵ Plantinga 2009, p. 14.

⁹⁶ Plantinga 1997 p. 20.

⁹⁷ Brian Winston: *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. (London: British Film Institute, 1995.), 259.

⁹⁸ Dirk Eitzen: *When is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception*. (Cinema Journal 35.1. Fall 1995.) 92.

⁹⁹ Plantinga 1997 p. 20.

rekonstrukciót, az újrarájátszást és a dokudráámát is idetartozónak véli, amelyek szerinte még beleférnek a nézővel kötött „szerződés”-be.¹⁰⁰

A nem-fikciós filmek sokkal összetettebbek annál, hogy le lehetne egyszerűsíteni a szerepüket arra, hogy „tényállásokat bizonyos módon mutatnak be.”¹⁰¹ Az indexálás sem egyértelmű feladat. Tisztán fikciós filmek is rendelkezhetnek a valóságra való utalásokkal, és a nem-fikciós filmekben is lehetnek fikciós jelenetek különböző funkcióval. (Pl. Errol Morris: *Keskeny kék vonal*¹⁰², 1988)¹⁰³

A fenti műfaj-meghatározási konvenciót néhány film eleve nem teszi lehetővé (pl. Olivier Stone: *JFK*, 1991, ahol az eredeti Zapruder-féle Kennedy-gyilkosság filmet¹⁰⁴ keverik hasonló stílusban és eszközökkel előállított kreált jelenetekkel. Ember legyen a talpán, aki a végtermékből megmondja, melyik az eredeti film és melyek a rendezett jelenetek.)¹⁰⁵ Tények és – beismerten – spekulációk keveréke ez a film. Ilyen esetekben teljességgel lehetetlen meghatározni, hogy egy film fikció-e vagy sem. De ha tiszta esetekről beszélünk, akkor Plantinga szerint az indexálás/állító magatartás tesztje megállja a helyét, még akkor is, ha nem minden filmet lehet egyértelműen besorolni a fikciós vagy nem-fikciós kategóriákba a fentiek alapján.¹⁰⁶

Plantinga kijelenti, hogy a fikciós és a nem-fikciós film között a manipuláció vagy az imitáció mentén, illetve a képzelet és a másolás mentén nem lehet különbséget tenni. Szerinte a legfőbb különbség abban rejlik, hogy a nem-fikciós film állító módon (assertively) mutatja be a dolgokat (state of affairs), nem pedig fiktív módon. A különbségtétel nem a rögzített képnek a filmen kívüli valósághoz való viszonyától függ, hanem ez egy társadalmi egyezség (social contract), egy ki nem mondott megállapodás a filmkészítő és a befogadók közt, mely szerint a filmet nem-fikciónak tekintik. Sok teoretikus túlhangsúlyozza a film imitáló, utánczó mivoltát, és alulértékeli a kreatív

¹⁰⁰ Michael Rabiger: *Directing the Documentary* 3rd ed. 1998 Focal Press p. 201.

¹⁰¹ Plantinga 1997 p. 21.

¹⁰² eredeti címe: *The Thin Blue Line*

¹⁰³ Plantinga 1997 p. 22.

¹⁰⁴ Abraham Zapruder saját filmkamerájával akaratán kívül rögzítette a pillanatot, amikor Kennedy elnököt lelőtték Dallasban 1963. nov. 22-én. A 26 másodperces film azután a nyomozásnak is fontos alapja lett és rengetegen használták fel később is.

¹⁰⁵ Plantinga 1997 p. 23.

¹⁰⁶ Plantinga 1997 p. 24.

kifejezőmódot és az állító jelleget, melyek alapvető kritériumai a dokumentumfilm műfajnak.¹⁰⁷

A dokumentumjelleg kizárólag egy befogadási módnak megfeleltetni Plantinga szerint hibás megközelítés.¹⁰⁸ „Ez a felfogás először is összetéveszti a dokumentumot a dokumentumfilmmel, másodsor nem veszi figyelembe a definíciók társadalmi mivoltát. Ha a fikciós-nem-fikciós megkülönböztetés az elmében jön létre, avagy abból fakad, ahogyan az egyének a filmet 'olvassák', akkor a különbségtétel messzemenően individualisztikussá és szubjektívvé válik, mintha bizony az egyén lenne a filmműfajok vagy -típusok legfőbb elbírálója.”¹⁰⁹

Plantingával egyetértve fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy „egy film fikciós, illetve dokumentumfilm-státusa *társadalmi konstrukció*, s abban a kommunikatív funkcióban gyökerezik, amit a dokumentumfilmeknek a szociális diskurzusban szánnak.”¹¹⁰ (Kiemelés tőlem.¹¹¹)

1.4. Végül is: mi a dokumentumfilm?

A fenti meghatározás-kísérletek különféleképpen mutatták be a dokumentumfilm értelmezési kereteit és szempontrendszeit. Ezek ismertetésekor sokszor utaltam Carl Plantinga tanulmányaira, az ő meghatározását érzem a legpontosabbnak és a leginkább relevánsnak az általam később tárgyalandó történetmesélési és dramaturgiai szempontokból. Eszerint a dokumentumfilm „*állító igazsághű ábrázolás*”.¹¹² („Asserted veridical representation”)¹¹³

„Ami az állítástartalmát illeti, a dokumentumfilm arra való, hogy igazmondónak tartsák; rögzített képeit, hangjait és azok elrendezését illetően pedig az a rendeltetése, hogy úgy

¹⁰⁷ Plantinga 1997 p. 40.

¹⁰⁸ Plantinga 2009, p. 12.

¹⁰⁹ Plantinga 2009, p. 12.-13.

¹¹⁰ Plantinga 2009, p. 13.

¹¹¹ A cikk fordítója „szociális konstrukció”-t ír, de szerintem a „social construction” itt „társadalmi konstrukció”-t jelent.

¹¹² Plantinga 2009, p. 15. (A Metropolis-beli fordításban Tóth Tamás ezt „kijelentett igazsághű ábrázolás”-nak fordítja, de szerintem az „asserted” jelentését ebben az esetben az „állító” jobban fedi.

¹¹³ Az eredeti szöveget ld. Carl R. Plantinga: *What a Documentary Is, After All*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 63, No. 2 (Spring, 2005), pp. 105-117.)

tekintsék, mint ami megbízható útmutatást ad a filmen kívüli jelenet releváns elemeiről – de ne feltétlenül tekintsék konkrét beszámolóknak a jelenet állítástartalmáról.”¹¹⁴

A dokumentumfilmnek ebből a definíciójából számomra viszont hiányzik a griersoni „*creative treatment of actuality*”, vagyis a valós világ „kreatív, vagyis alkotó jellegű feldolgozásának” eleme. A két megközelítés hasonlít abban, hogy mindkettő az alkotónak a valósághoz való viszonyát, a valóság feldolgozásának, bemutatásának mikéntjét próbálja megragadni, de míg Plantinga meghatározása inkább a fikcióval állítja szembe a dokumentumfilmet, addig Grierson számára az „aktualitásoktól”, vagyis a híradásoktól való elhatárolás a fő cél, ezért a „kreatív” jelző és a feldolgozás, a történetté formálás a hangsúlyos. Mindkét definíció hasznos a témám szempontjából és együtt írják le azt a fajta dokumentumfilmet, amelyről dolgozatomban beszélek. Viszont Grierson „kreatív” jelzője magyarul, a mai szóhasználatban félrevisne (ld. a „kreatív dokumentumfilm” kifejezéssel kapcsolatos vitát a Bevezetésben). Az angol „creative” melléknév alkotót, teremtőt is jelent, így a következőkben a „dokumentumfilm”-et „***alkotói szabadsággal kezelt, állító, igazsághű valóságábrázolás***”-értelemben fogom használni.

¹¹⁴ Plantinga 2009, p. 15.

2. A fikciós filmek történetmesélési eszközeinek hatása a dokumentumfilmek dramaturgiájára

2.1. Fikciós és nem-fikciós történetmesélés

A dokumentumfilmes rendelkezésre álló dramaturgiai eszközök vizsgálatakor az első kérdés, ami felvetődik, hogy miben más – és vajon más-e – a dokumentumfilmes történetmesélés, mint a fikciós történetmesélés? Dolgozatom első fejezetében áttekintettem, hogy mi a dokumentumfilm, hogyan különíthető el a fikciós és a nem-fikciós film egymástól. A dokumentumfilm típusainak meghatározására is röviden kitértem, és leszűkítettem dolgozatom kutatási témáját a narratív dokumentumfilmre. Ebben a fejezetben a narratív dokumentumfilmek dramaturgiáját a hollywoodi fikciós forgatókönyvek szerkezetét és eszközkészletét alapul véve elemzem.

A szakirodalom abban többnyire egyetért, hogy az elbeszélő típusú (narratív) fikciós és a nem-fikciós filmek rendezőinek rendelkezésre álló filmes és dramaturgiai eszközök tulajdonképpen azonosak. (Ezt az állítást a fejezet későbbi részeiben alátámasztom.) Több helyen találkozunk azzal a vélekedéssel – fikciós és nem-fikciós filmekre egyaránt vonatkoztatva –, hogy „a közönség nem a téma fontossága miatt fog megnézni egy filmet, hanem azért, mert érdekli a történet.”¹¹⁵ McKee ezt a gondolatot azzal egészíti ki, hogy „ha egy jól elmesélt hétköznapi történet és egy rosszul elmesélt mély történet között választhat, a hallgatóság mindig az előbbit fogja választani”.¹¹⁶ Ez a feltételezés, ha általában kérdeznénk meg a nézőt, lehet, hogy helytálló. A dokumentumfilmek esetében azonban kifejezetten ennek az ellenkezőjét gondolom igaznak, hiszen a néző a film rövid leírásából, ami alapján eldönti, hogy megnézi-e a filmet vagy sem, éppen a témával szembesül és nem a rendező kiváló történetmesélési képességeivel vagy a filmben játszó sztárok névsorával. A dokumentumfilmekkel szemben támasztott nézői elvárás a valósághoz, az aktualitáshoz való speciális kapcsolatuk alapján különbözik a fikciós filmekre jellemző nézői attitűdtől (ld. 1.3. fejezet). A játékfilmek esetében a néző gyakran műfaj szerint választ, a műfajt pedig a történetmesélés eszközei definiálják, illetve az

¹¹⁵ Sheila Curran Bernard: *Documentary Storytelling For Video And Filmmakers*. Focal Press 2004. 2nd revised edition 2007. (Kis eltérések találhatóak a két kiadás között, ezért külön hivatkozom mindkettőre, attól függően, hogy melyikből idéztem.) itt: Bernard 2004, p.112.

¹¹⁶ Robert McKee: *Story. A forgatókönyv anyaga, szerkezete, stílusa és alapelvei*. Ford: Jakab-Benke Nándor és Zágoni Balázs. Filmtett Egyesület, Kolozsvár, 2011. p.22.
Angol eredeti: Robert McKee: *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Harper Collins 1997.

adott műfajon belül a jól elmondott történetet preferálja. (Képzeljük el az alábbi fiktív párbeszédet: „Nézzünk meg egy romantikus komédiát! Erről azt hallottam, hogy nagyon jól összerakott, pörgős film.” – mondhatja egy pár egyik tagja a másiknak.) Egy dokumentumfilmet ellenben gyakran kifejezetten a témája miatt választ ki a néző. (Fiktív párbeszéd: „Bemutattak egy nagyon érdekes dokumentumfilmet az amerikai egészségügy anomáliáiról, menjünk, nézzük meg” Vagy: „Én is hallottam, hogy ez nagyon jól megcsinált film, de nem vagyok képes még egy kábítószeresekről szóló filmet megnézni, ne haragudj!”). Ha viszont egyszer a téma alapján a néző eldöntötte, hogy megnéz egy dokumentumfilmet, az, hogy élvezhetőnek találja-e, nagyban függ a történetmesélés mikéntjétől.

Az alkotó szempontjából nézve további különbség a fikciós és a nem-fikciós filmek között, hogy a dokumentumfilmesek megtörtént eseményekkel, létező dolgokkal vagy személyekkel dolgoznak és nem fikcióval. A cselekmény fordulatait és a szereplők tulajdonságait nem ők *találják ki*, azokat az élet által nyújtott nyersanyagban kell *megtalálniuk*. Az ő történeteik nem a „kreatív *inveniótól*”, hanem a „kreatív *elrendezéstől*” függenek.¹¹⁷ Barnouw is hangsúlyozza a kiválasztás és elrendezés¹¹⁸ fontosságát, szerinte ezeken keresztül fejezi ki mondanivalóját a dokumentumfilmesek. Plantinga ezt tovább bővíti, négy alkotói eljárást különböztet meg a dokumentumfilmesek diskurzus négy alkotóelemeként: a szelekciót (válogatást), a sorrendet (elrendezést), a hangsúlyt és a nézőpontot (hangvételt).¹¹⁹

A kiválasztás és az elrendezés fontosságáról ír Báron György is nagyon érzékletesen Almási Tamás *Sejtjeink* c. dokumentumfilmje kapcsán: „Amikor elkezd a forgatást, nem tudni, komédiába vagy tragédiába fordul-e szereplői élete, lesz-e meglepetés, boldog vagy boldogtalan vég. Mégis, filmjeit nem 'az élet' írja. Más ugyanebből fércművet készítené, tévéshow-s bővíti. Minden azon múlik, ahogy kezeli az anyagát: ahogy kiválasztja szereplőit, ahogy és ahová elkíséri őket, ahogy összevágja az évek aprómunkájával összegyűjtött felvételeket, ahogy megformálja azt a történetet, ami megtörtént, ám így, ebben a másfélórás drámai formában csak a filmvásznon van jelen. A dokumentumfilmek többsége azért fiaskó, mert két alkotója közül a Teremtő a

¹¹⁷ Bernard 2004. p.1.

¹¹⁸ Barnouw 1993. p. 348

¹¹⁹ Plantinga 1997. p. 86.

markánsabb tehetség; társa, a filmkészítő nem bír fölnőni a sztorijához. Nos, a legtöbb, ami Almásiról elmondható, hogy bírja a tempót: egészen összeillő szerzőpáros ők így ketten.”¹²⁰

2.2. A történet a dokumentumfilmben

Robert McKee definíciója szerint a történet (fikciós és nem-fikciós értelemben egyaránt) „jelentős változás”¹²¹, amely a szereplő életét a kezdeti állapotból a megváltozott végső állapotba juttatja. A végső állapotot előidéző változás abszolút és visszafordíthatatlan kell legyen”¹²². Ezt a bizonyos „jelentős változás”-t a narratív dokumentumfilmek esetében is megfigyelhetjük, ahogy az „abszolút és visszafordíthatatlan” változás is sok esetben tetten érhető. A *Sejtjeink*¹²³ c. filmben a „jelentős változás” a mesterséges megtermékenyítéssel való próbálkozás a meddő párok esetében. Az abszolút és visszafordíthatatlan változás pedig a gyermekek megszületése, illetve az egyik pár esetében az egyik gyermek halála. A *Daughter from Danang*¹²⁴ c. filmben a jelentős változást a főszereplő szándéka indítja el, hogy megkeresse biológiai anyját, az abszolút és visszafordíthatatlan változás pedig a megtalálást követő csalódás.

A dokumentumfilmek vonatkozásában érdekesek McKee további sztori-definíciói is: „A történet nem menekülés a valóságból, hanem egy olyan eszköz, amelynek segítségével a valóságot kutathatjuk; amellyel mindent megtehetünk azért, hogy a létezés anarchiájában értelmet találjunk.”¹²⁵ McKee itt ugyan a fikciós történetekről beszél, de ez a meghatározás a dokumentumfilmekre is áll, hiszen a történet médiumtól független konstrukció. A dokumentumfilm is – az alkotó szempontjából – értelmezi, strukturálja a valóságot, a néző szempontjából pedig kapaszkodót nyújt a világ megértéséhez. A valóság és az igazság között McKee különbséget tesz a fikciós történetben: „A történet nem azonos a realitással. A pusztá események nem visznek minket közelebb az igazsághoz. Ami megtörténik, az tény, de nem az igazság. Az igazság az, amit mi

¹²⁰ Báron György: *Sejtjeink. Teremtéstörténetek. Érzékenység, türelem, empátia. Almási Tamás szemle-fődíjas dokumentumfilmje a lombikbébi programról.* 2002/12 Filmvilág

¹²¹ McKee 1997, p. 12. A „jelentős változás” saját fordításom, mert a magyar kiadás – szerintem sután – „nagy változáshullám”-nak fordítja az eredetiben szereplő „great sweep of change” kifejezést.

¹²² McKee 2011, p. 33.

¹²³ rendező: Almási Tamás, 2002

¹²⁴ rendező: Gail Dolgin, 2002

¹²⁵ McKee 1997, p. 12. Itt is visszanyúltam az angol eredetihez, mert a magyar kiadásban a „flight from reality” szókapcsolatot „menekülés a valóságból” helyett „a valóság kifutójáról felszálló repülő”-nek fordították. Itt: McKee 2011, p.10.

gondolunk arról, ami történik.”¹²⁶ Mint ezt korábban láttuk (ld. 1.4. fejezet), a dokumentumfilm „alkotói szabadsággal kezelt, állító, igazsághű valóságábrázolás”, vagyis McKee fikciós történetre vonatkoztatott megállapításának érvényességét kiterjeszthetjük a nem-fikciós történetekre is. A történet meghatározásakor McKee még egy *bon mot*-t ajándékoz olvasóinak, mely szerint a történetmesélés „az emberi kapcsolatteremtés valutája”.¹²⁷ Ez a mondat – azon túl, hogy valóban hangzatos – leírja a történetmesélés egy igen fontos aspektusát: azt, hogy az emberi kultúrában a történetek ősidőktől fogva óriási jelentőséggel bírnak, kulturális, pszichológiai és szociológiai értelemben is.

A közönség ma sokkal szorosabb napi kapcsolatban áll „történetekkel”, mint a korábbi évszázadokban bármikor. A televízió és a mobil eszközök használatával és a szociális médián keresztül szinte percenként történetekbe ütközünk, ezért ma sokkal nagyobb kihívás történeteket mesélni, mint korábban. Hogyan lehet új történeteket elmondani? Hogyan lehet felülemelkedni a közhelyeken? McKee szerint: „Minden klisé egyetlen forrásra vezethető vissza: az író nem ismeri történetének a világát.”¹²⁸ Bár McKee kizárólag fikciós filmekről beszél, a fenti állítás fokozottan igaz dokumentumfilmekre is. Ha a dokumentumfilm nem tölt el kellő időt a kutatással, a bemutatott történet előzményeinek, okainak feltérképezésével, a szereplők alapos megismerésével és a velük való azonosulással, az általa elmondott történet nem fog tudni mélyre hatolni, felszínes és közhelyes marad. A fikciós filmmel szemben a dokumentumfilm pontos története előzetesen nem mindig ismert. Az események nem teljes biztonsággal jósolhatóak meg előre, éppen ezért még fontosabb, hogy a rendező nagyon alaposan megismerje a története világát még a forgatás kezdete előtt.

A dokumentumfilmeket különösen nehéz helyzetbe hozza, hogy ugyan nem feltétlenül ismerik történetük végső kimenetelét, ám a producerek és a leendő befektetők előtt mégis úgy kell prezentálniuk a filmtervet, mintha már ismernék a pontos végkifejletet. Mikael Opstrup dán producer ebből a szempontból ír a történet jelentőségéről, és amellet érvel, hogy dokumentumfilmnél az „elkerülhetetlen történet”-et („inevitable story”), vagyis a lehető legvalószínűbb történetet kell a filmeseknek előzetesen felvázolniuk a

¹²⁶ McKee 2011, p. 20.

¹²⁷ McKee 2011, p. 22.

¹²⁸ McKee 2011, p. 53.

finanszírozók és a vásárló szerkesztők számára. „Csak annyit tudunk, hogy a szereplőinkkel jelen leszünk egy adott szituációban, ahol *valami* biztosan történni fog. És ez a valami annyira drámai, releváns és érzelmes lesz, hogy mindenképpen látni akarjuk majd, *ahogy* történik, még akkor is, ha előre nem tudjuk, hogy *mi* fog történni.”¹²⁹ Opstrup szerint a dokumentumfilm történetmesélés lényege, hogy megtaláljuk ezeket a potenciális történeteket.¹³⁰ Ez a kényszer azonban – véleményem szerint – gátló hatással lehet a történetek sokféleségének bemutatására és feleslegesen nagy nyomást gyakorol a dokumentumfilm-rendezőkre, hogy mindenképpen „sztorit” adjanak el. Hiszen amiatt, hogy leginkább csak egy bizonyos séma szerint működő történetre vevők a finanszírozók, a filmkészítőknek már előzetesen, saját maguk számára is szűrniük kell a történeteket, amelyek elkészítésén gondolkoznak. Akárcsak a hollywoodi játékfilm-forgatókönyveknél – a McKee és társai féle, szigorú formulákat előíró iskolákra alapozva –, a dokumentumfilmeknél is a drámai, releváns, érzelmes, katartikus, stb. történetekre lesznek vevők a befektetők. A 90-es évek narratív dokumentumfilm hulláma részben ide vezethető vissza, ekkor kezdték a nagy filmalapok, támogató források és a televíziós vásárló szerkesztők is erőltetni a drámai történet szükségességét.¹³¹

A dokumentumfilm azonban lehet narratív úgy, hogy a története nem klasszikus drámai szerkezet (ld. később) szerint épül. Az *ügynök* c. film Biblia-árus ügynökök útját követi, ahogy Amerika különböző városaiban megpróbálják meggyőzni az embereket, hogy vegyenek tőlük Bibliát. A kis történetek egymásutánja és sorrendisége adja a film narratív ívét. A hol vicces, humoros, hol együttérzést kiváltó epizódok nagyszerű portrévá állnak össze, érdekes történetet mesélnek el – de egyáltalán nem a hollywoodi fikciós filmek sémája szerint. A cinema verité mozgalom ősatyjának tekintett Jean Rouch filmje, az *Egy nyár krónikája* gerincét személyes interjúk adják. A film hat párizsi ember mindennapi életébe enged bepillantást, „jelentőségét elsősorban az adja, hogy a nagyon is szubjektív interjúkon keresztül, melyekben az alanyok valóban saját problémáikról, érzéseikről beszélnek, képet kapunk egy kor érzésvilágáról, gondolkodásmódjáról.”¹³² Az *Egy nyár krónikája* is narratív dokumentumfilm, de ha Rouch-nak ma kellene prezentálnia tervét,

¹²⁹ Mikael Opstrup: *What's The Story? It's Inevitable!* In: DOX Magazine #93 Spring 2012 p. 11.

¹³⁰ Opstrup 2012, p. 11.

¹³¹ A jelenségről és általában a dokumentumfilm piaci helyzetének változásáról részletesen ld. Stóhr 2017. pp. 23.-29.

¹³² Kovács András Bálint: *Az etnográfus filmrendező.* In: Filmvilág 1985. július http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6073

a televíziós vásárló szerkesztők minden bizonnyal belekötnének a drámai ív hiányába. Ezeknek a dokumentumfilmeknek ma sokkal kisebb esélyük lenne az elkészülésre, mint a hatvanas-hetvenes években volt.

Mindazonáltal nem kizárólag a dokumentumfilmek nélkülözhetik a drámai ívet, nagyjátékfilmnél is előfordulhat hasonló szerkezet. Jim Jarmusch filmjében, az *Éjszaka a Földön*¹³³-ben sincs drámai célkitűzés a cselekmény elején, nincsen a megoldás felé vezető egyértelmű út, epizódok sorozatából áll össze a film, mégis narratívnek tekinthető, klasszikus szerkezet nélkül.

A történet fogalma, meghatározása tehát azonos fikciós és nem-fikciós filmeknél. A legnagyobb eltérés abból adódik, hogy a forgatást megelőzően mennyire lehet leírni a történetet: a fikciós filmeknél teljes egészében ismerhető előre a történet (bár a forgatás alatti improvizáció erősen változtathat a történet kimenetelén, vannak játékfilmes rendezők, akik úgy kezdenek forgatni, hogy nem biztosak a történet végében, pl. Jean-Luc Godard, Jean Renoir), a dokumentumfilmeknél viszont nem, ott a legvalószínűbb – az „elkerülhetetlen” – történetből kell kiindulni. Ha ettől a különbségtől eltekintünk, akkor mondhatjuk, hogy a történet univerzális, a fikciós és nem-fikciós történetek alkotóelemei ugyanazok. Mint ahogy a különböző történetmesélési módok (az elbeszélismódok) sem a fikció - nem-fikció mentén különböznek, a különböző elbeszélismódok egyaránt megtalálhatók fikciós és nem-fikciós filmeknél is. A következőkben az eltérő elbeszélismódokat és az ezekért „felelős” történet-alkotóelemeket vizsgálom.

2.3. A „klasszikus” és a „művészfilmes” elbeszélismód a dokumentumfilmben

Az elbeszélismódot¹³⁴ Bordwell műfajok, iskolák, irányzatok és nemzeti filmművészetek fölött álló, azokon túlmutató dolognak tekinti.¹³⁵ Kifejezetten a fikciós filmekkel foglalkozott könyvében, de az általa *klasszikus/hollywoodi-* és *művészfilmes elbeszélismódnak* nevezett kategóriák és ezek leírásai jól alkalmazhatók a narratív dokumentumfilmek dramaturgiájának elemzésekor is. Bordwell az elbeszélés alapelveit

¹³³ eredeti címe: *Night on Earth*, 1991

¹³⁴ Bordwell rendszere alapján. Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford.: Pócsik Andrea. Magyar Filmintézet, Budapest, 1996

¹³⁵ Bordwell 1996, p.163.

a *fabula*, a *szűzsé* és a *stílus* egymáshoz való viszonyából vezeti le. (A *fabula* és a *szűzsé* fogalmakat először Propp említi¹³⁶. Magyarul a *szűzsére* a „*cselekmény*”, a *fabulára* a „*történet*” megnevezés az elterjedt, innentől én is ezeket használom).

Bordwell alapállítása, hogy az irodalomhoz hasonlóan a játékfilmek esetében is különbség van a *cselekmény* (szűzsé) és a gyakorlatban megszülető ábrázolása (*fabula*, *történet*), tehát a befogadó által érzékelt forma között. A *történet* (egyres fordításokban „sztori”) „a cselekményt olyan események kronologikus, oksági láncaként testesíti meg, amelyek egy adott időtartamon és térségen belül mennek végbe.”¹³⁷ „A szűzsé (amelyet általában „*cselekmény*”-nek fordítanak) a *fabula* filmben megvalósuló elrendezése és megjelenítése”¹³⁸, „olyan jelzésekészlet, amely a történet információinak kikövetkeztetésére és összegyűjtésére készítet.”¹³⁹ „A stílus szintén rendszert képez, amennyiben alkotóelemeket mozgósít – adott filmes megoldásokat –, méghozzá az elrendezés alapelvei szerint.” Más értelemben: a stílus „a filmes eszközök rendszeres használata.”¹⁴⁰

A *cselekményt* a *történettel* Bordwell elmélete szerint háromféle elv kapcsolja össze:¹⁴¹ a narratív „logika”, az idő és a tér. Az események közötti térbeli, időbeli és logikai viszonyok megállapítása segít felfejteni a történetet, megérteni a *cselekményt*.¹⁴² A stílus a *cselekménnyel* többféle módon is kölcsönhatásba léphet, és az érzékelhető folyamatok más-más aspektusait érinti. „A *cselekmény* 'dramaturgiai', a stílus 'technikai' folyamatként testesíti meg a filmet.”¹⁴³

Az elbeszélést magát így definiálja Bordwell: „A játékfilmben az elbeszélés az a folyamat, amely során a film *szűzséje* és *stílusa* kölcsönös egymásra hatásukban váltják ki és irányítják a nézőben a *fabula* megszerkesztését. Az elbeszélés tehát nem csak abból áll, ahogy a *fabula*-információt a *szűzsé* elrendezi, hanem magába foglalja a stilisztikai folyamatokat is.”¹⁴⁴

¹³⁶ Vlagyimir Jakovlevics Propp: *A mese morfológiája*. Osiris Kiadó, 2005. Eredeti megjelenés: 1928. Leningrád

¹³⁷ Bordwell 1996, p.62.

¹³⁸ Bordwell 1996, p.63.

¹³⁹ Bordwell 1996, p.65.

¹⁴⁰ Bordwell 1996, p.63.

¹⁴¹ Bordwell 1996, p.64.

¹⁴² Bordwell 1996, p.65.

¹⁴³ Bordwell 1996, p.63.

¹⁴⁴ Bordwell 1996, p.66. Az idézet pontossága kedvéért it megtartottam a *szűzsé* és a *fabula* fogalmakat.

A *Capturing the Friedmans*¹⁴⁵ c. dokumentumfilm jó példa lehet arra, hogyan rekonstruálja a néző a történetet a cselekmény és a stílus alapján. A film fabulája Arnold és Jessie Friedman (apa és fia) 1980-as évekbeli gyerekmolesztálási ügye, ennek kiderülése, nyomozása és tárgyalása, illetve a család utóélete. A film cselekményének alapját a család – az apa majd a nagyobbik fiú – által készített házi videókon megőrzött jelenetek adják, ezt egészítik ki korabeli levelek, naplórészletek, fotók, hangfelvételek, a tárgyalás archív videó anyagai és a filmkészítés jelen idejében rögzített interjúk, visszaemlékezések. A meglehetősen bonyolult sztori rekonstruálásában a nézőt a cselekmény és a stílus segíti. A rendező végig nagy hangsúlyt fektet arra, hogy ne foglaljon egyértelműen állást apa és fia bűnösségének kérdésében. A jelenetek egymásutánja, a cselekmény kibomlása mindig az egyértelműsítés ellen dolgozik, egyik interjú ellentmond a másiknak, egy hangfelvétel egy naplórészletnek, a nézőre hagyva ezzel a gondolkodás, a döntés feladatát. Mindazonáltal a stílussal néhol kapaszkodót nyújt Jarecki, gondoljunk csak pl. a számítógépes tanfolyamon történt állítólagos molesztálás egyetlen tanújának interjújára, ahol az azonosíthatóságot nem vállaló interjúalanyról felvett kép (egy kanapén hever, szétvetett lábakkal) a tanú szavahihetősége ellen dolgozik. Az egymásnak ellentmondó „tények”, a cselekmény csavarjai és a stílus folyamatosan arra készítetik a nézőt, hogy megkérdőjelezze, mi is történhetett valójában. A film erejét az adja, hogy a történet ugyan kibomlik a cselekmény és a stílus által, de nem válik egyértelművé, a kétség és ezáltal az együttérzés a szereplőkkel végig megmarad.

Bordwell négy elbeszélésmódot különböztet meg, amelyek közül kettőt könnyen lehet a narratív dokumentumfilmre is vonatkoztatni.¹⁴⁶ a klasszikus/hollywoodi és a művészfilmes elbeszélésmódot. Bordwell szerint a klasszikus/hollywoodi a domináns narrációs típus, a másik hármat többé-kevésbé ennek ellenében határozza meg. A klasszikus/hollywoodi elbeszélésmód áll a legközelebb ahhoz, amit a mi kultúránkban „kanonikus történet”-nek nevezünk.¹⁴⁷ „A hollywoodi filmek lélektanilag meghatározott egyéneket ábrázolnak, akik világosan megfogalmazott kérdések megoldásáért vagy adott

¹⁴⁵ rendező: Andrew Jarecki, 2003

¹⁴⁶ A másik két bordwelli elbeszélésmód nem alkalmazható narratív dokumentumfilmekre. A „*történelmi materialista*” elbeszélésmód az ő definíciója szerint az erősen retorikus szovjet filmeket takarja, amelyek didaktikusak és céljuk a meggyőzés. (Bordwell, 1996, p. 246.) A „*parametrikus elbeszélésmód*” - nagyon leegyszerűsítve - a máshová nem sorolható, „stílusközpontú”, vagy „költői” narrációt jelenti. A meghatározás Bordwell számára is nehézségeket okoz. (Bordwell 1996, p. 283.)

¹⁴⁷ Bordwell 1996, p.170.

célok eléréséért küzdenek. A küzdelem során a hősök konfliktusba kerülnek másokkal vagy a külső körülményekkel. A történet döntő győzelemmel vagy vereséggel, a probléma megoldásával, a célok világos elérésével vagy el nem érésével végződik. Az ok-okozatiság alapvető megteremtője ezáltal a hős lesz, egy olyan megkülönböztetett egyén, akit egyértelmű és következetes jellemvonásokkal, értékekkel és viselkedésmóddal ruháznak fel. (...) A leginkább 'kidolgozott' szereplő a főhős lesz, aki a fő kauzális láncszemmé, minden narrációs korlátozás célpontjává és a nézői azonosulás legfőbb tárgyává válik. A cselekménynek ezek a jellegzetességei nem meglepőek, noha igen eltérnek más elbeszélésmódoktól (pl. a művészfilmből igencsak hiányoznak a következetes, célorientált hősök)."¹⁴⁸

A művészfilmes elbeszélésmódban az ok-okozatiság lazul, nagy kauzális hézagok lehetnek a történetben, a cselekmény epizódyszerűbben van szerkesztve, a véletlenszerűség beépül a szerkezetbe. A küzdő főhőst felváltja a sodródó főhős. A művészfilm a „jellemekre”, a hollywoodi film pedig a „cselekményre” helyez nagyobb hangsúlyt. A művészfilmes elbeszélésben gyakran fordul elő ún. „határhelyzet”, ahol „a film kauzális hajtóereje többnyire a hős azon felismeréséből ered, hogy a lét értelmének kérdésével kell szembenéznie.”¹⁴⁹ Érdekes módon Bordwell részletesen ír a művészfilmes elbeszélésmód cselekmény- és stílusnormáiról, de magáról a művészfilmes történetről annál kevesebbet.¹⁵⁰ Így tulajdonképpen a cselekmény és a stílus definícióiból kell visszavezetnünk a művészfilmes történetet meghatározó kritériumokat. Bordwell szerint a cselekmény a művészfilmes elbeszélésmódban kevésbé redundáns, mint a klasszikus filmekben; állandó és leplezett hézagokat használ.¹⁵¹ Ebből arra következtethetünk, hogy a művészfilmes történet számos ponton nem egyértelműsíthető, mert hiányoznak vagy ellentmondásosak a cselekmény és a stílus információi, tehát pl. a tér, az idő, a hős motivációi, adott esetben maga a cselekedet, akció is bizonytalan, kétértelmű marad. A történet nem függ egészen szorosan az elbeszélésmódtól. Összességében a művészfilmes elbeszélésmódra nem a probléma-centrikusság jellemző, hanem inkább egy helyzet, állapot leírása, dilemma felvetése.

¹⁴⁸ Bordwell 1996, p.170.

¹⁴⁹ Bordwell 1996, pp.218-220.

¹⁵⁰ "A hollywoodi fabula adott sémák, feltételezések és következtetések sorozatának terméke." – Amennyiben hollywoodi fabuláról beszél Bordwell, akkor fel kell tételeznünk, hogy létezik a rendszerén belül művészfilmes fabula is. (Bordwell 1996, p.177.)

¹⁵¹ Bordwell 1996, p.217.

Bordwell azt is kiemeli, hogy a művészfilmes elbeszélés-módban az exozicció késleltetett és nagymértékben szétszórt; az elbeszélés műfajilag kevésbé indokolható¹⁵². Ez szintén a történet bizonytalanságára, nehezen megkonstruálhatóságára utal, mint ahogyan a jellemeknek tulajdonított kiemelt fontosság is – a cselekménnyel szemben.

A narratív dokumentumfilmek gyakran rendelkeznek a bordwelli értelemben vett klasszikus cselekménnyel és stílussal, miközben a történetük sokkal inkább a művészfilmes elbeszélés-mód kritériumainak felel meg. Ezt – véleményem szerint – a dokumentumfilmnek az az alapvető sajátossága magyarázhatja, hogy a való életből vett sztorik korántsem annyira kerek, mesterségesen nem mindig gyömoszölhetők bele a klasszikus (Bordwell szerint „kanonikus”) történetek öntőformáiba. A néző kedvéért – a befogadhatóság megkönnyítése érdekében – a dokumentumfilmes a cselekmény szintjén gyakran megpróbálkozik ezzel a „gyömoszöléssel”, több-kevesebb sikerrel.

Jó példa erre a 2014-ben készült HBO-dokumentumfilm, a *Toto és nővérei*¹⁵³, mely a cselekmény felépítésében megpróbál a klasszikus elbeszélés-móddhoz alkalmazkodni (a főhősnek van közeli célja: testvérével együtt kikerülni a drogtanyáról, a történetben vannak csúcspontok, a cselekményvezetés lineáris, a tér és az idő egységes), de a sztori maga nem a bordwelli értelemben vett klasszikus hollywoodi történet, sokkal inkább emlékeztet a művészfilmes elbeszélés fabulájára: az ok-okozati összefüggés laza, a határhelyzetek felértékelődnek. Nem kapunk magyarázatot a filmből, hogy milyen szerepe van a román gyámhatóságnak és gyermekvédelemnek, miképp lehetséges, hogy kiskorú gyermekek gyakorlatilag felügyelet nélkül, illetve a drogkereskedés miatt elítélt anya szintén drogos bátyjára bízva élnek mindennapjaikat. Nem világos, hogy milyen szabályoknak kellene vonatkozniuk rájuk. A törvényi háttér magyarázatának híján a történet lyukait a nézőnek magának kell áthidalnia a rendelkezésére álló információkból. Andreea szakítása régi életükkel és bevonulása a gyermekotthonba tipikus művészfilmes „határhelyzet”: a főszereplő szembenéz addigi életével és rádöbben annak folytathatatlanságára, majd tesz is a változásért. A művészfilmes elbeszélés-módra jellemző az is, hogy a filmben a szereplők jelleme válik fontossá, ez bontakozik ki a film során: tanúi leszünk, ahogy az elkészülő kislány, Andreea a testvéreiért felelősséget érző, keményen küzdő és a jövőt bölcsen mérlegelő fiatal lánnyá változik a filmidő egy évében.

¹⁵² Bordwell 1996, p.217.

¹⁵³ eredeti címe: *Toto si surorile lui*, rendező: Alexander Nanau, 2014

Vannak alaptörténetek, amelyek tipikusan illeszkednek a klasszikus elbeszélésformába, akár dokumentumfilmről, akár játékfilmről beszélünk. Ahol a hős kitűz egy célt maga elé, majd a film során ennek a célnak az eléréséért, megvalósításáért küzd és vagy sikerrel jár vagy elbukik, az klasszikus fabulának nevezhető. Dokumentumfilmben ezek tipikusan pl. a versenyek szituációi¹⁵⁴ (*Spellbound*, *Mad Hot Ballroom*, *Autumn Gold*), választási kampányok (*Streetfight*, *Journeys With George*, *The War Room*, *Primary*), egy színházi vagy zenei előadás létrejötte (*Screw Your Courage*, *Sing Faster: The Stagehand's Ring Cycle*), betegséggel való küzdelem (*Hear and Now*, *I Am Still Breathing*, *Mellbevágó*, *Sejtjeink*), egy cég vagy (nem feltétlenül üzleti) vállalkozás alapítása és sikere/bukása (*Startup.com*, *The Call of the Entrepreneur*, *Overnighters*), egy bűntény felderítése, nyomozás (*Murder on a Sunday Morning*, *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*, *Paradise Lost: The Child Murders of Robin Hood Hills*), stb.

Tipikusan nem a klasszikus elbeszélésformát követve rendelkeznek a hosszú távú, követő típusú fejlődéstörténetek (*Hoop Dreams*, *Ballet Boys*, *7up sorozat*, *Die Kinderen von Golzow*, *Something Better To Come* – ezeknek a filmeknek a sajátos történetmesélési eszközeiről részletesebben írok a 3.4. fejezetben), amelyekben a főhős nem egy közvetlen cél eléréséért küzd, hanem éli az életét és az eközben adódó drámai helyzetekből építkezik a film a klasszikus elbeszélés cselekménye és stílusa szerint.

Bordwell a művészfilmes és a hollywoodi elbeszélésformák szembeállításánál mellett sok közös vonást is leír a két elbeszélésformák között, például hogy mindkettő támaszkodik a

¹⁵⁴ A gondolatmenet áttekinthetősége érdekében a felsorolt filmek filmográfiai adatait itt – témánként szétválasztva – de egyben közlöm: *Spellbound*, 2002, r. Jeffrey Blitz, *Mad Hot Ballroom*, 2005, r. Marilyn Agreló, *Autumn Gold*, 2010, r. Jan Tenhaven, *Streetfight*, 2005, r. Marshall Curry, *Journeys With George*, 2003, r. Alexandra Pelosi, Aaron Lubarsky, *The War Room*, 1993, r. D. A. Pennebaker, Chris Hegedus, *Primary*, 1960, r. Robert Drew, *Screw Your Courage* – magyar címe: *Macbeth munka után*, 2000, r. Gellér-Varga Zsuzsanna, *Sing Faster: The Stagehand's Ring Cycle*, 1999, r. Jon Else, *Hear and Now*, 2007, r. Irene Taylor Brodsky, *I Am Still Breathing*, 2013, r. Emma Davie, Morag McKinnon, *Mellbevágó*, 2007, r. Szalai Anett, *Sejtjeink*, 2002, r. Almási Tamás, *Startup.com*, 2001, r. Jehane Noujaim, Chris Hegedus, *The Call of the Entrepreneur*, 2007, r. Simon Scionka, *Overnighters*, 2014, r. Jesse Moss, *Murder on a Sunday Morning*, 2001, r. Jean-Xavier de Lestrade, *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*, 2003, r. Nick Broomfield, Joan Churchill, *Paradise Lost: The Child Murders of Robin Hood Hills*, 1996, r. Joe Berlinger, Bruce Sinofsky, *Hoop Dreams*, 1994, r. Steve James, *Ballet Boys*, 2014, r. Kenneth Elvebakk, *7up sorozat*, 1964-, r. Michael Apted, *Die Kinder von Golzow*, 1961-2007, r. Winfried és Barbara Junge, *Something Better To Come*, 2014, r. Hanna Polak

lélektani motivációkra.¹⁵⁵ A narratív dokumentumfilmek szempontjából fontos közös jellemvonás, hogy a klasszikus/hollywoodi elbeszélés is épít a karakter fejlődésére, az akadályok legyőzése és a cél elérése közben a főhős jelleme fejlődésen, változáson megy át, akárcsak a művészfilmes elbeszélésben.

A karakter- és a cselekménycentrikus elbeszélések között a narratív dokumentumfilmnek még sok olyan egyéb történettípusa van, ahol a filmkészítő a szereplők személyiségét, közegét, életét, fejlődését akarja bemutatni (a művészfilmes elbeszélésmód szerint), és mindezt egy kézzelfogható, könnyen nyomon követhető történeten keresztül teszi, amely történet általában a klasszikus szerkezet szerint téttel rendelkezik, eleje, közepe és vége van, lezárható és le is zárul belátható időn belül (mint a hollywoodi elbeszélésmódban). *A csend királynője*¹⁵⁶ a 2014-es IDFA versenyprogram egyik sikerfilmje volt¹⁵⁷. Főszereplője a tízéves Denisa, aki süket-néma, családjával egy roma közösség tagjaként egy lengyel kisváros szélén papundeikli házakban él. Denisa imád táncolni, a bollywoodi indiai filmek zenéje (illetve ritmusa, mert azt érzékeli) és látványvilága lenyűgözi, saját maga talál ki koreográfiákat. A filmes stáb a háttérből mindent elkövet, hogy Denisa visszanyerje a hallását, és valóra váljon az álma, mely szerint egy nagy koreográfiájú, városszerte megrendezett és felvett bollywoodi táncnak ő legyen a főszereplője. A filmben nagyon hangsúlyos a roma közösség élete, kapcsolatuk a helyiekkel, életmódjuk, nehézségeik. Fontossá válik a napi megélhetésért való küzdelmük, ahogy Denisa a kukában turkál – ekkor találja meg a bollywoodi DVD-t. A rendőrök gyakran vegzálják a telep lakóit, akik a közeli lakótelepen élőkkel is összetűzésbe kerülnek. A romatelep bemutatása, konfliktusaik és életkörülményeik ábrázolásával filmszociográfiába illő. De mindez Denisa különleges személyiségén és sorsán keresztül bomlik ki, így azt állíthatjuk, hogy a klasszikus és a művészfilmes elbeszélésmód keveredik a filmben.

Ide sorolom Hörcher Gábor *Drifter* (2014) c. filmjét is (a 2014-es IDFA-n megnyerte a legjobb elsőfilmnek járó díjat), ahol a főszereplő Ricsi álma, hogy egy rally-n indulhasson és a film egy részében erre is készül. A barátaival és a családja segítségével megpróbálnak összerakni és felturbózni egy rally-ra alkalmas autót, ez a főhős mozgatórugója (ld. a korábban említett versenyre való készülés, mint tipikus klasszikus történet), de közben nagyon hangsúlyos a háttérének, környezetének a bemutatása, a jellemének az ábrázolása,

¹⁵⁵ Bordwell, 1996 p. 219.

¹⁵⁶ eredeti címe: *Królowa Cizy*, 2014, rendező: Agnieszka Zwiefka

¹⁵⁷ A magyar közönség a 2015-ös BDF-en láthatta a filmet.

ami nem függ szorosan össze a versenyre való készülés eseménysorával. A rendező célja az volt, hogy kifejezetten játékfilmes dokumentumfilmet készítsen. Erről egy interjúban így nyilatkozott: „Azzal, hogy van egy hősnők, akinek van egy célja, de ennek az eléréséhez akadályokat kell leküzdenie, a klasszikus hollywoodi játékfilmes dramaturgiát követjük, ami természetesen dokumentumfilmben is tökéletesen működik.”¹⁵⁸ Azonban – úgy gondolom – ez a film jól megmutatja, hogy a „klasszikus/hollywoodi” elbeszélésmódú dokumentumfilm sem annyira klasszikusan cselekmény- és akcióközpontú, mint a hollywoodi játékfilmek. Ricsi történetében az apjával való kapcsolata személyisége megrajzolása szempontjából válik fontossá, ezáltal értjük meg, milyen fájdalokkal él együtt, miként próbál túljutni. Ez az érzelmi szál kiegészíti a szigorúan vett akciót. Akárcsak Ricsi barátnőjével való kapcsolata, majd közös gyerekük születése. Az érzelmi szál a klasszikus elbeszélésmód elengedhetetlen része, ennyiben még klasszikusnak tekinthető a *Drifter* elbeszélése. Azonban a klasszikus elbeszélésmód kívánalmainak nem felel meg, hogy sem az akciószál, sem az érzelmi szál nem teljeseedik ki a filmben, az információk töredékesek maradnak, sok kérdést megválaszolatlanul, sok részletet homályban hagy a film (pl. hogy pontosan mi történt az autókkal, hogyan törlesztették a hitelt, mi lett annak a kimenetele.) Ricsi barátnőjének vonakodása is érezhető a filmben való részvételtől, nem engedi közel magához a rendezőt, így ezt a történetiszál is csak részben kapja meg a néző. A töredékesség, elhallgatás pedig inkább a művészfilmes elbeszélésmódra jellemző.

Egy másik elsőfilmes 2014-es IDFA versenyfilmnél a történet inkább művészfilmes, a cselekmény és a stílus pedig keveri a klasszikus és a művészfilmes elbeszélésmódot. Az *Örökké együtt*¹⁵⁹ egy cseh családról szól, akik kilenc gyerekükkel elvonulva a civilizációtól, teljesen nomád körülmények között élnek az erdő közepén, nagyjából önfenntartóan, időnként mégis belekényszerülve az általuk elutasított társadalomba. A film a család életét követi egy bizonyos időszakon keresztül, a történet oda fut ki, hogy a családfő felpakolja az egész pereputtyot és elmennek lakókocsival Spanyolországba, hogy a hidegebb évszakot ott töltsék, szintén nomád körülmények között. Az út sikere lesz az a történetiszál, amelyre felfűzi a rendező a család életét, és amely viszonylag

¹⁵⁸ Gyárfás Dóra: *Jogsi nélkül vezet, fél lábbal a börtönben van*. In: Origo, 2015. 11. 02. <http://www.origo.hu/filmklub/blog/interju/exkluziv/20151101-horcher-gabor-interju-drifter-steinbach-richard.html>

¹⁵⁹ eredeti címe: *Stále spolu*, rendező: Eva Tomanová, 2014

klasszikus cselekményt eredményez, hiszen konkrét céllá válik az elutazás, melyhez a családfő megteszi a megfelelő lépéseket, majd az utazás – némi bonyodalommal fűszerezve – sikeres lesz. A film stílusa is a klasszikus elbeszéléssel rokon, követéses módszerrel a család hétköznapi életének közvetlen bemutatásával, sallangmentesen, minimális interjú-szituációval ábrázolja a rendező ezt a nomád világot. A történet azonban inkább művészfilmes, jelenetek laza egymásutánjából bomlik ki a család portréja, nincs egy központi konfliktus, egy mindent átfogó elérendő cél, vezérlő motiváció.

A fenti gondolatmenetből két következtetés is adódik. Egyrészt a dokumentumfilmek egyre inkább törekednek olyan narratív dokumentumfilmeket¹⁶⁰ készíteni, amelyek a bordwelli értelemben vett klasszikus elbeszélésmód cselekményével élnek, még akkor is, ha a történet nem mindig konstruálható meg eszerint. Mivel a cselekményt dokumentumfilmek esetében valós események, történések alkotják, előfordulhat, hogy a főszereplő nem rendelkezik a kanonikus történetek főhősének a tulajdonságaival. Az is előfordulhat, hogy a valóságos történésekből hiányoznak azok a célok, fordulatok, amelyek alapján a cselekmény megfelelné a kanonikus történetnek, hiába tartanának erre igényt a megrendelő szerkesztők. Másrészt sokszor hiába törekednek rá, mégsem képesek a valóságot öntőformába „gyömöszölni”, olyan hatékonyan, célratorően és pontosan megszerkeszteni a film cselekményét, mint a fikciós filmek rendezői. Ez alól kivételt képeznek a múltban játszódó, rekonstrukcióval élő dokumentumfilmek (ld. 3.2. fejezet), ahol a valóságos történések ugyan adóttak, de a cselekmény szabadon szerkeszthető, a hangsúlyok, drámai csúcspontok alakíthatóak és sokféle történet megkonstruálására van lehetőség.

2.4. A háromfelvonásos drámai szerkezet „öntőformája”

„Az Arisztotelész óta beidegződött és megszokott történetmesélési elvárások kiszolgálása vagy megkérdőjelezése nem kevésbé a feladata a dokumentumfilmnek, mint a drámaírónak.”¹⁶¹ Akár előre megírt, aprólékosan kidolgozott játékfilmes

¹⁶⁰ Azokat a dokumentumfilmeket, amelyek történet, cselekmény és stílus szempontjából is művészfilmes elbeszélést tekintethetők, nem nevezem narratív dokumentumfilmnek, ezért ehelyütt nem is elemzem. (Pl. *Tea Time*, 2014-es IDFA elsőfilmes versenyben, rendező: Maite Alberdi, *35 Cows and a Kalashnikov*, rendező: Oswald von Richthofen, szintén a 2014-es IDFA fő versenyprogramjában. Vagy a híres *The 3 Rooms of Melancholia*, rendező: Pirjo Honkasalo, 2004 - sok egyéb film mellett.)

¹⁶¹ Bernard 2004, p.13.

forgatókönyvről, akár a vágás közben kialakított dokumentumfilmes dramaturgiáról van szó, egyetértek Bernard fenti kijelentésével. A történetmesélés klasszikus hagyományát mindenképp érdemes megismernie a dokumentumfilmeknek is, és ezen a téren sokat tanulhatnak a játékfilmes forgatókönyvíróktól. (Az arisztotelészi vagy háromfelvonásos szerkezet alapvetően a klasszikus elbeszélés módú filmeknél vizsgálható, de néhány szerkezeti egységet a művészfilmes elbeszélésen belül is érdemes vizsgálni, ezekre ki fogok térni.)

Erről a témáról írt nagyon gyakorlatias cikket Karen Everett, vágó és dramaturgiai konzultáns.¹⁶² Everett tanulmánya összefoglalja az – egyébként hibásan¹⁶³ – Arisztotelésztől eredeztetett háromfelvonásos drámai szerkezet mibenlétét és gyakorlati példákon keresztül a dokumentumfilm dramaturgiájára alkalmazza azt. Terminológiáját a már idézett Robert McKee forgatókönyvírás terén megkerülhetetlen, *Story* c. művére alapozza,¹⁶⁴ illetve Sheila Currand Bernard kifejezetten dokumentumfilmre kihegyezett történetmesélésről szóló tanulmányára is hivatkozik.¹⁶⁵

Bernard hangsúlyozza, hogy a háromrészes drámai szerkezet szinte kódolva van a történetfogyasztási szokásainkban, és ennek dokumentumfilmre való lefordítása sok tanulsággal szolgálhat. A szabályokat természetesen megszeghetőnek tartja, kijelenti, hogy „a történetmesélés művészet, nem pedig tudomány”, vagyis ha a film jól működik, akkor nem kell törődni a szabályokkal.¹⁶⁶ Noha többszáz oldalas tanulmányában McKee végig szabályokat alkot és kategóriákat hoz létre, könyve elején ő is leszögezi, hogy „a történet sokkal titokzatosabb, komplexebb és rugalmasabb annál, hogy egy képletre lehessen redukálni.”¹⁶⁷ De a történet *formájának* megragadását elkerülhetetlennek tartja.

¹⁶² Everett, Karen: *Squeezing Reality Into Three Acts. What documentary filmmakers can learn from screenwriters*. Release Print, March/April 2006. p. 35-49.

¹⁶³ Arisztotelész a Poétikában a VII. fejezetben beszél „kezdet”-ről, „közép”-ről és „vég”-ről, a XVIII. fejezetben pedig „előzmény”-ről, „bonyodalom”-ról és „megoldás”-ról, vélhetőleg ezekből eredeztette a XVII. századi francia klasszicizmus a három felvonás követelményét, illetve az angolszász elméletben ez alapján honosodott meg és terjedt el az ún. „three act structure”, a három felvonásos szerkezet. Arisztotelész: *Poétika*. Ford.: Sarkady János. Magyar Helikon Könyvkiadó. 1963.

Ld: <http://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm>

¹⁶⁴ McKee 1997 és 2011.

¹⁶⁵ Bernard 2004 és 2007. Érdekes különbség – és az eltérő munkamódszerükbe is bepillantást enged –, hogy mindkét szerző sok gyakorlati példával illusztrálja az elméletet, de míg McKee szigorúan elméleti síkról, definíciókból indul, és utána, igazolásképpen hoz fel példákat, Bernard pont fordítva, mindent a dokumentumfilmzés gyakorlati példáin keresztül világít meg, és a példákból vonja le az elméleti következtetéseit.

¹⁶⁶ Bernard 2007 p.73.

¹⁶⁷ McKee 2011, p. 16.

Everett kiindulási pontja, hogy a dokumentumfilmek mozis sikerei miatt egyre többen hiszik el, hogy a nem-fikciós filmek is lehetnek legalább annyira drámaiak és szórakoztatóak, mint fikciós társaik. Cikkében azt vizsgálja, hogy hogyan alkalmazható a három részes drámai szerkezet a valódi embereket és eseményeket bemutató dokumentumfilmben. Hogyan alakíthatja a dramaturg és a vágó a valós életet és a valós szereplőket a drámai szerkezet csúcspontjaihoz és fordulataihoz?¹⁶⁸

Everett szerint a narratív ív megtervezése nem önkényes. Az első, a második és a harmadik felvonás jelentősen különböznek egymástól, és mindegyiknek különleges célja és szerepe van. Az első felvonás megmutatja a főszereplő vágyát, célját (pl. fiú és lány találkozik). A második felvonásban megjelennek az akadályok, amelyek megakadályozhatják a hőst célja elérésében (pl. a fiú elveszíti a lányt). A harmadik felvonás csúcspontja megmutatja, hogy a hős vajon eléri-e a célját (pl. boldogan élnek, míg meg nem halnak).

Mint azt korábban láttuk, a dokumentumfilm esetében csak akkor ismerjük már a filmkészítés kezdete előtt a sztori csúcspontját, ha múltbeli történetet mesélünk el. Cinema direct vagy megfigyelő típusú filmeknél nem tudjuk előre megjósolni a drámai csúcspontokat.¹⁶⁹ (Illetve gyakran megjósolható előre, hogy milyen eseményből lesz drámai csúcspont, de a valóságos történések nem feltétlenül alakulnak elképzeléseink szerint.) Az elég jól előrevetíthető, hogy lesz valamiféle drámai végkifejlet pl. versenyek, választások, egy előadás létrejötte esetén, vagy ha valamiféle kihívás képezi a történet gerincét (pl. egy baba születése vagy egy szakszervezet megszervezése). Az ilyen típusú mérhető kihívások önmagukban garantálnak megjósolható akadályokat, valószínűsíthető csúcspontokat előre meghatározható időkereten belül. (*Spellbound, Journeys with George*, stb.) A jelenben kibomló valóságos eseményeket a rendezőnek és a vágónak utólag kell – a később elemzett eszközök, alkotóelemek segítségével – drámai szerkezetbe rendezni.

Jon Else amerikai dokumentumfilm-rendező mondta egy interjúban: „a pályám nagy részét azzal töltöttem, hogy a valódi világ valós embereiből próbáltam Lady Macbeth-et,

¹⁶⁸ Everett 2006, p. 36. - 37.

¹⁶⁹ Everett 2006, p. 46.

Hamletet (...) vagy Lear királyt farigcsálni. (...) Megpróbáltam őket egy shakespeare-i öntőformába gyömöszölni.”¹⁷⁰ Dokumentumfilmes alkotóként állíthatom, hogy ez a „gyömöszölés” a dokumentumfilm vágásának legizgalmasabb és legnehezebb részfolyamata. Az alábbiakban megpróbálom összefoglalni, hogy milyen eszközök és módszerek állnak ehhez az alkotó rendelkezésére.

2.5. A filmes elbeszélés építőkövei

A történetmesélés eszközeiről szólva érdemes tisztázni az alapfogalmakat, meghatározni a film szerkezetének építőköveit: snitt (shot), jelenetépítő egység (beat¹⁷¹), jelenet (scene), szekvencia (sequence), felvonás (act).¹⁷² Dokumentumfilmes példákkal érzékeltetve, „snitt”-nek a két vágáspont közötti képsort nevezzük, ennek hossza néhány másodpercestől a néhány percesig terjedhet. Jellemzően hosszú snittek fordultak elő pl. a 60-as évek amerikai direct cinema dokumentumfilmjeiben (pl. *Titicut Follies*¹⁷³). „Jelenetépítő egység”-nek (beat) nevezzük a jelenet alkotórészeit, ez általában néhány snitt kombinációja, pl. amikor Denisa bemászik a szemeteskukába, turkál benne, majd ragyogó arccal kimászik és mutatja a talált DVD-t. (*A csend királynője*). A „jelenet” egy adott térben és viszonylag folyamatos, rövid idő alatt lejátszódó drámai egység. A jelenetnek van eleje, közepe, vége, beat-ekből áll össze. Az előző példánál maradva, az első beat-et követi ahogy Denisa bolondozva hazaugrál a DVD-vel, beteszi a játszósóba és a hangfalra tapasztott kézzel „hallgatja” a zene ritmusát, majd táncolni kezd rá. A „szekvencia” több jelenet együttese, pl. az előzőekben leírt DVD-megtalálás és táncolás jelenetét követi Denisa jelmezbe öltözése, majd anyjának haragja és értetlensége a tánc láttán. A „felvonás” pedig szekvenciákból épül fel. *A csend királynőjében* az első felvonást az előző szekvencián kívül kiegészíti a romatelep bemutatásának szekvenciája és az első rendőr-razzia.

2.6. A történet gerince: a küldetés

Az író szemszögéből nézve McKee szerint mindössze egyféle történet létezik: a küldetés. A történet íve maga a küldetés végrehajtása. A főhős életét egy esemény kibillentí egyensúlyi helyzetéből, ő mindenképp törekszik rá, hogy ez az egyensúly visszaálljon,

¹⁷⁰ Bernard 2004, p. 210.

¹⁷¹ A magyar fordítás „ütem”, de ezt nem érzem pontosnak.

¹⁷² McKee 2011, pp.28-32.

¹⁷³ rendező: Fred Wiseman, 1967

ezt a vágyott célja elérésével, illetve felkutatásával fogja megvalósítani. A küldetés belső és külső akadályozó erők közepette folyik, a főhős pedig végül vagy eléri célját, vagy sem. Dióhéjban – McKee szerint – így lehet összefoglalni a történetet.¹⁷⁴

A forgatókönyvírók tudják, hogy a legfontosabb feladatuk a hős útjának definiálása. A dokumentumfilmes számára ugyanilyen fontos a főszereplő vágyának legpontosabb megtalálása, még mielőtt egyáltalán elkezdene forgatni.¹⁷⁵

Fontosnak tartom leszögezni, hogy a többször idézett McKee és a fikciós forgatókönyvekről szóló elemzések és tankönyvek általában mind kizárólag a bordwelli értelemben vett hollywoodi elbeszélésmódról szólnak. A narratív dokumentumfilmek elemzésekor viszont az ún. művészfilmes elbeszélésmód is fontos szerepet kap. Dokumentumfilmek esetében vitatnom kell McKee azon megállapítását, hogy „minden történet a küldetés rugójára jár”¹⁷⁶. Korábban már bizonyítottam, hogy nem minden narratív dokumentumfilm gerincét képezi a küldetés. Alább áttekintem, hogy milyen típusú küldetések lehetségesek a dokumentumfilmben.

A főszereplő(k) küldetése/célja lehet kifejezetten konkrét, tárgyias: *Startup.com* – egy cég megalapítása és felvirágoztatása, *Streetfight*, – egy választás megnyerése, *Spellbound* – egy helyesírási verseny megnyerése, *Harlan County, USA*¹⁷⁷ – bányászok sztrájkja a biztonságosabb munkakörülményekért és elfogadható fizetésért, *Hear and Now* – hallássérült gyerekek és felnőttek hallásának visszaszerzése.

A küldetés lehet a szereplő „túlélése” is, mely általában egy múltbeli történet a jelenből elmesélve: *Ember a magasban*¹⁷⁸ – a World Trade Center tornyai közt kifeszített dróton átmenni, *Stranded*¹⁷⁹ – túlélni az andoki repülőgép-tragédiát, *Zuhanás a csendbe*¹⁸⁰ – megmenekülni a perui hegymászó-szerencsétlenségéből.

¹⁷⁴ McKee 2011, p. 154.

¹⁷⁵ Everett 2006, p. 38.

¹⁷⁶ McKee 2011, p.154.

¹⁷⁷ rendező: Barbara Kopple, 1976

¹⁷⁸ eredeti címe: *Man On Wire*, rendező: James Marsh, 2008

¹⁷⁹ rendező: Gonzalo Arijon, 2008

¹⁸⁰ eredeti címe: *Touching the Void*, rendező: Kevin McDonald, 2003

Van, hogy a szó szoros értelmében küldetést, kutatást foglal magában a főhős célja: a *Kiéz a dal?*¹⁸¹ c. filmben a bolgár rendező/főszereplő egy nemzetiségeken átívelő dal nyomába ered, annak az eredetét akarja felkutatni és ezen keresztül mesél a balkáni nemzetek közti hasonlóságokról és különbségekről. A *Daughter from Danang* c. filmben az amerikai örökbefogadott főszereplő vietnami biológiai anyja keresésére indul. A *Hazatérés*¹⁸² c. filmben a rendező a saját édesapja történetét kutatja.

Irányulhat a küldetés elvontabb cél felé is, pl. az igazság felderítésére vagy válaszkérésre. A *Murder on a Sunday Morning* c. filmben a főszereplő bebizonyítja, hogy a megvádolt és börtönbe zárt fekete fiú ártatlan. Az *Always a Bridesmaid*¹⁸³-ben az esküvői videós főszereplő a személyes dokumentumfilmben arra a magánéleti válságára keresi a választ, hogy miért nem talál magának megfelelő párt. (Nem összekeverendő azzal a fajta küldetéssel, feladattal, amelyet a dokumentumfilm rendezője ad saját magának, pl. *A keskeny kék vonal*-ban az igazság bebizonyítása.)

Megtestesíthet a dramaturgiai „küldetés” igazi társadalmi jelentőségű missziót is: A *Sisters in Law*¹⁸⁴ c. filmben kameruni női jogászok segítenek női honfitársaiknak bántalmazással kapcsolatos bírósági ügyekben. Az *Overnighters* c. filmben a főszereplő lelkes hajléktalanok megsegítését tűzi ki célul.

Természetesen sok olyan narratív dokumentumfilmet hozhatunk példának, ahol nem kifejezetten egy küldetés adja a történet gerincét. Tipikusan ilyenek a már említett hosszútávú követő dokumentumfilmek, ahol egy-egy szereplő vagy szereplőcsoport életét éveken, évtizedeken át követi a rendező. (*7up* sorozat, *A gólzow-i gyerekek*, *Harmadik találkozás*¹⁸⁵, stb.) Noha ezekre a filmekre is rá lehetne erőltetni a „küldetés” fogalmát, amennyiben a szereplők küldetése a saját életük konfliktusaival való szembesülés és azok megoldása. Ha ilyen tág értelemben beszélünk „küldetés”-ről, akkor viszont a fogalom elveszíti a jelentőségét, hiszen minden történetre rá lehetne húzni. Maradjunk tehát a McKee által is használt „küldetés”-fogalomnál, amely a főszereplő által közvetlenül végrehajtott – időben és térben behatárolt – küldetést jelenti.

¹⁸¹ eredeti címe: *Chia e тази pesen?*, (vagy: *Whose Is This Song?*), rendező: Adela Peeva, 2003

¹⁸² rendező: Pigniczky Réka, 2006

¹⁸³ rendező: Nina Davenport, 2000

¹⁸⁴ rendező: Kim Longinotto, 2005

¹⁸⁵ rendező: Almási Tamás, 2005

A direct cinema és a megfigyelő típusú filmek rendelkezhetnek kifejezett küldetéssel, lehetnek narratív dokumentumfilmek történeti gerinccel, ahol a drámai ívet viszont nehéz előre látni. (pl. *Primary, Gimme Shelter*¹⁸⁶). Gyakran előfordul azonban, hogy a megfigyelő típusú narratív dokumentumfilmek nem klasszikus/hollywoodi, hanem művészfilmes szerkesztéssel épülnek fel, és a fent részletezett „küldetés” fogalma náluk nem alkalmazható. A Maysles fivérek *Az ügynök* c. alkotása egyértelműen narratív, hiszen négy ember életének néhány hónapját követjük végig, fontos változás is történik benne, van a filmnek narratív íve, a végpont egy kudarc, amikor a főhős otthagyja a munkáját. Ugyanakkor nem klasszikus elbeszélésmódú a film, hiszen a hősöknek nincs aktív elérendő célja, küldetése. (További példák: *Samuel a felhők fölött*¹⁸⁷, *Tűz a tengeren*¹⁸⁸, stb. Magyar példaként említhető az *Alagsor*¹⁸⁹, a *Szekondlájf*¹⁹⁰, a *Káin gyermekei*¹⁹¹, vagy régebbi magyar dokumentumfilmek közül pl. a *Meddő*¹⁹², a *Kilencedik emelet*¹⁹³ vagy az *Együttélés*¹⁹⁴ c. filmek sok további mellett.)

2.7. Első felvonás: a történet elindítása (a kiváltó incidens)

Az első felvonás (másnéven expozíció) bemutatja a történet világát, megismerteti a karaktereket, és elindítja a főhőst az útján. Az első felvonásban látja a néző a kiváltó incidenst, azt az eseményt, amely felkavarja az állóvizet, óriási változtatásokat indít el, kilöki a hőst addigi pályájáról és elindítja őt drámai útján. Fikciós filmek esetében a kiváltó incidensre szigorú szabályok vonatkoznak: pl. hogy nem lehet narráción vagy háttértörténeten keresztül elmondani, hanem azonnal és a jelenben kell látni.¹⁹⁵

Dokumentumfilm esetében a kiváltó incidens komoly problémákat vet fel. Gyakori, hogy mire a dokumentumfilmes érdeklődni kezd egy téma iránt, a kiváltó incidens már megtörtént, és nagy valószínűséggel nem rögzítették filmre. Szerencsés esetben a filmezés elkezdése után (is) történik valami, amit fel lehet használni a kiváltó incidens bemutatására, vagy amitől teljesen más irányt vesz a film. Előfordul, hogy a filmes

¹⁸⁶ rendező: Albert Maysles, David Maysles, 1970

¹⁸⁷ rendező: Pieter Van Eecke, eredeti címe: *Samuel in the Clouds*, 2016

¹⁸⁸ rendező: Gianfranco Rosi, eredeti címe: *Fuocoammare*, 2016

¹⁸⁹ rendező: Almási Tamás, 2001

¹⁹⁰ rendező: Szalay Péter, 2011

¹⁹¹ rendező: Gerő Marcell, 2014

¹⁹² rendező: Almási Tamás, 1995

¹⁹³ rendező: Gyarmathy Lívía, 1977

¹⁹⁴ rendező: Gyarmathy Lívía, 1982

¹⁹⁵ McKee 2011, p.155.

szerencséjére régi házi videókra akad, vagy archív anyagokból tudja felépíteni a kiváltó incidenst. De mit tegyen a dokumentumfilmes, hogy ha nem ilyen szerencsés? Hogyan keltse életre a kiváltó incidenst?¹⁹⁶

A már említett *Toto és nővérei* c. filmben több kiváltó incidens is lejátszódott már, mielőtt a rendező forgatni kezdett volna: az anya börtönbe kerülése kábítószer-kereskedelem miatt, a nagyobbik lánytestvér, Ana droghasználóvá válása, az iskola utáni klub megnyitása, ahova Toto és Andreea járnak. A filmben ezekre az eseményekre még az expozícióban fény derül. A kiváltó incidens az a jelenet lesz, amikor az anyát a kegyelmi meghallgatáson látjuk, itt találkozik vele először a néző a filmben, és azonnal kiderül, hogy még nem engedik ki, továbbra sem tudja gondját viselni a gyerekeinek. Azért felel meg ez a jelent kiváltó incidensnek, mert a lányok várják őt haza, takarítanak, készülnek, és a csalódást követően az egyik lány még jobban lezüllik, a másik viszont éppen emiatt összeszedi magát.

Gyakori megoldás, hogy az interjúkban található meg ez a bizonyos mindent felkavaró esemény. Valaki elmeséli azt a pillanatot, ami megváltoztatta a szereplők sorsát. Pl. a *Capturing the Friedmans*-ben a hetedik percnél egy postai dolgozó meséli el, hogy hogyan buktatták le Arnold Friedman-t, aki gyerekpornó magazinokat kapott és küldött postán.¹⁹⁷ Ha egy interjúban elmesélt történet indítja el az egész filmet, akkor a vágónak komoly munkát kell végeznie, hogy részletes és erős legyen ez a történet. Szüksége lehet „adalékokra”, hogy kerekesebb, teljesebb legyen ez a pillanat: narrációra, felvételekre a helyszínről, újrarájátszásra esetleg animációra. Gyakran egy egész kiváltó *szekvenciára* van szüksége ahhoz, hogy hatásosan el tudjon indulni a történet.¹⁹⁸

A kiváltó incidens a főhős szempontjából jelenti a történet elindulását, de ez nem feltétlenül ugyanaz, mint a történetmesélés kezdőpontja, melyet Sheila Curran Bernard „point of attack”-nek nevez, magyarul a támadási pont helyett a szelídebb „belépőpont” megnevezést javaslom.¹⁹⁹ Ez az a pont, ahonnan a filmkészítő elkezd mesélni a történetet. A belépőpont behúzza a nézőt a film világába, elé tárja a témákat és a

¹⁹⁶ Everett 2006, p. 39.

¹⁹⁷ Everett 2006, p. 39.

¹⁹⁸ Everett 2006, p. 40.

¹⁹⁹ Bernard 2004, p. 47.

szereplőket. Bernard szerint ennek a megtalálása az egyik legnehezebb döntés az egész filmkészítési folyamatban. Többféle verziót kipróbálnak a filmesek vágás közben, új és új kezdetekkel kísérleteznek. Esetleg a döntést a vágási folyamat legvégére hagyják.

Pigniczky Réka *Hazatérés* c. filmjében a kiváltó incidens egy komplex szekvenciában jelenik meg a film legelején. Az 56-os forradalom archív anyagai és feliratok megmutatják a rendező édesapjának motivációit, majd egy jelenben játszódó családi jelenetben a rendező és kicsi gyerekei nézegetik a családi fotókat és elhangzik, hogy a nagypapa meghalt, közben a rendező személyes narrációjából megtudjuk, hogy testvérével egész életükben találgatták, mennyi lehet igaz az 1956-ban az USA-ba menekült apjuk történeteiből. 1 perc 36 másodperc telt el a filmből, de nézőként már birtokában vagyunk a legfontosabb információknak és motivációknak. A belépőpont itt nem teljesen egyezik meg a kiváltó incidenssel. A filmkészítő számára ott indul el a történet, hogy testvérével elhatározzák, apjuk halála után – kérésének megfelelően – hazahozzák hamvait és itthon temetik el. (Itt az is bonyolítja a helyzetet, hogy a filmkészítő és az egyik főszereplő ugyanaz a személy.) A kiváltó incidens tehát az apa halála az 56-os forradalommal a háttérben, a „küldetés” apjuk múltjának megismerése, személyes történetének feltárása. A belépőpontot a temetés megszervezésének elhatározása és a kutatás kezdete jelenti. A temetés jelenbeli megszervezésével párhuzamosan zajlik a múltbeli történet kutatása, a két történetszál több ponton összeér, a régi történeteket a rég nem látott családtagokból próbálják meg előhúzni, miközben történészeket, levéltári anyagokat is segítségül hívnak.

2.8. A központi kérdés

A kiváltó incidens elindítja a főhőst az útján, és magában foglalja a film központi kérdését is, mely mindig valami variációja az „Eléri-e a főhős a célját?” alapkérdésnek. A második felvonás küzdelmei után a harmadik felvonás csúcspontja válaszolja majd meg ezt a kérdést.

A fikciós filmekhez hasonlóan a dokumentumfilmek történetét akkor lehet a legerősebben felépíteni, ha a főhős célja és a film központi kérdése konkrét és specifikus. A *Troublesome Creek*-ben²⁰⁰ a család távlati célja az volt, hogy anyagilag túléljenek, meg

²⁰⁰ rendező: Steven Ascher, Jeanne Jordan, 1995

tudják őrizni a farmjukat, és folytatni tudják addigi életüket, munkájukat, de a közeli, konkrét cél a kölcsönük visszafizetése és a bank rossz adósainak listájáról való lekerülés volt. A *The Times Of Harvey Milk*-ben²⁰¹ a főhős távlati célja a melegek jogainak védelmezése, de ezt a célt egy közelebbi, konkrétabb célon keresztül mutatja meg a film: Milk San Francisco-ban képviselővé szeretné választatni magát. A *Spellbound* c. filmben szintén konkrét és közeli az elérendő cél: megnyerni az országos helyesírási versenyt.²⁰² Itt is beszélhetünk távlati célokról: a diákok közül nem egynek ez a kitörési lehetőség a szegénységből, tehetségük megmutatásának egyetlen módja, reményük egy jobb életre.

2.9. Második felvonás: hosszú és kanyargós út

A második felvonásban (bonyodalom) a főhős céljának elérése közben akadályokba ütközik. A film 50-60 százalékát kitevő résznek nincsenek olyan szigorú megkötései, mint az első és a harmadik felvonásnak. A forgatókönyvírók gyakran használnak egy középpont (midpoint) elnevezésű fordulópontot a második felvonásban. A középpont lehet egy krízis, gyakran akár élet-halál jelentőségű is, mely a második felvonást izgalmassá teszi. A *Capturing the Friedmans*-ben a film közepénél az anya, Elaine személyisége megváltozik, az addigi passzív, védő szereplőből aktívabbá, elítélővé válik. A film eleji kötelességtudó, feleségből, háziasszonyból és anyából a film végére öntudatos, magával törődő és magát sajnáló emberré válik, és ennek az átváltozásnak a kezdete a film középpontjában van.²⁰³

A második felvonásban a vágók számára a legnagyobb nehézség a figyelem és a tempó fenntartása. Mivel ez a leghosszabb része a filmnek, a vágónak erősítenie kell a konfliktust. Ideális esetben minden akadálnak, mellyel a főhős szembekerül, egyre komolyabbnak kellene lennie az előzőnél. Ez fikciós filmnél könnyebben megoldható, de a dokumentumfilmnek megoldásokat kell találnia, ha az események intenzitása hullámzik. Eseménydúsabbá kell tennie a történetet, miközben hű marad a tények igazságához. Az egyik lehetséges eszköz, hogy az események sorrendjén változtat, elismerve, Jon Else szavaival, hogy „egy krónikának nem feltétlenül kell kronologikusan felépülnie”. Múltbeli történeteket is bele lehet szőni a jelenkori történetbe, hogy a drámai

²⁰¹ rendező: Rob Epstein, 1984

²⁰² Everett 2006, p. 41.

²⁰³ Everett 2006, p. 43.

hatást fokozzuk.²⁰⁴ A *Capturing the Friedmans* erre is jó példa, a gazdag archív anyag lehetőséget ad a feszültség folyamatos fenntartására. Egy másik dramaturgiai megoldás lehet az ún. „vihár előtti csend” (reversal) beiktatása, amikor minden szép és jó, mielőtt hirtelen rosszra fordulnak a dolgok (*Complaints of a Dutiful Daughter*²⁰⁵, *51 Birch Street*²⁰⁶).²⁰⁷

2.10. Harmadik felvonás: válasz a központi kérdésre, drámai csúcspont

A második felvonás végére a dolgok annyira összezavarodnak, amennyire csak lehet. Aztán a harmadik felvonásban még annál is jobban. A harmadik felvonás elviselhetetlen krízise a főhóst egy utolsó óriási erőfeszítésre készíti. A krízis, a történet csúcspontja választ is fog adni a film központi kérdésére: eléri-e a hős a vágyott célját?²⁰⁸

A dokumentumfilm drámai csúcspontjának megtalálása és megszerkesztése a rendezőtől és a vágótól is nagyfokú dramaturgiai hozzáértést igényel. A rendezőtől azért, mert neki már a forgatásokon is dramaturgként kell jelen lennie, olyan felkészültséggel és előrelátással, ami az események kibomlása közben már lehetővé teszi számára a film szerkezetében való gondolkodást. Amikor megtörténik az az esemény, ami majd a film drámai csúcspontja lehet, a rendezőnek a történés pillanatában éreznie, de legalább sejtenie kell, hogy ez az, erre várt hosszú ideje. Hirtelen azt is végig kell gondolnia, hogy rendelkezésére áll-e minden olyan mellékjelenet, „körítés”, ami majd lehetővé teszi számára, hogy a drámai csúcspontot a lehető legizgalmasabban építse fel. Előfordul, hogy a rendező csak utólag azonosítja be a drámai csúcspontot, vagy kényszerszülte csúcspontot építenek fel vágás közben kellően izgalmas események hiányában. Ám ideális esetben a rendező mentálisan és fizikailag is jelen van, amikor megtörténik a nagy pillanat és erős lélekjelenléttel át is tudja gondolni a lehetséges drámai szerkezetet. A vágó dramaturgiai képességei is nagyon fontosak, de kevésbé intenzív a rá háruló feladat, őt nem szorítja satuba a pillanat, sokféle lehetőséget kipróbálhat és így tudja elérni a legerősebb hatást, a legfeszesebb szerkezetet.

²⁰⁴ Everett 2006, p. 44.

²⁰⁵ rendező: Deborah Hoffmann, 1994

²⁰⁶ rendező: Doug Block, 2005

²⁰⁷ Everett 2006, p. 45.

²⁰⁸ Everett 2006, p. 45.

Mindhárom felvonásnak van csúcspontja (climax): egy nagy érzelmi töltetű fordulópont, ahonnan a történet más irányt vesz, és a további események szükségszerűvé válnak. McKee szerint az első felvonás csúcspontja lehet a kiváltó incidens, de ez nem törvényszerű.²⁰⁹ A második felvonásé a „midpoint”, a harmadik felvonásé pedig az egész film drámai csúcspontja.

A *Hazatérés* c. filmben a rendező kétféle (egy pozitív és egy negatív) csúcspontot anticipált a forgatás kezdetén.²¹⁰ Előzetes ismeretei alapján jó esély volt arra, hogy kiderül: az édesapja történetei tódításokon, ferdítéseken alapulnak. Ahogy testvérével, Esztivel együtt elkezdtek levéltárakban kutatni, még romlott is a helyzet, megtudták, hogy apjukat katonai bíróság ítélte el sikkasztásért, és azért kellett elszöknie a forradalom leverése után, hogy ne kerüljön börtönbe. A krízis után – vagyis amikor úgy látszik, minden rosszra fordul, az apa csaló, történetei hazugok – jön a csúcspont, amikor fokozatosan valószínűvé válik, hogy mégis igaz lehetett a pozitív történetek egy része, majd egy levéltári dossziéból végleg bebizonyosodik, hogy az édesapjuk valóban hős volt, sok emberen segített. Ezt a lelki pillanatot a film nagyon szépen előkészítve, megszerkesztve és kimunkálva mutatja be (ez a vágót is dicséri). Viszont ha a rendező és az operatőr nem vették volna fel a forgatás pillanatában a meghatódást, Eszti elérzékenyülését, akkor nagyon nehéz lett volna utólag felépíteni ezt a katartikus csúcspontot. Külön szerencse volt, hogy mivel csak Rékának volt kutatói engedélye, Eszti nem nézhetett bele az iratokba, ezért Réka felolvasta neki, amit talált. Így nem csak két olvasó embert látunk, hanem közvetlenül halljuk az iratok tartalmát, és mindkettőjük reakcióival azonnal szembesülhetünk. A rendező számára az jelentett könnyebbséget, hogy a drámai csúcspont viszonylag pontosan megjósolható volt előre, lehetett tudni, hogy ha valamit találnak, akkor az a levéltárban lesz és egy olyan dossziében, amit még korábban nem láttak. De az is igaz, hogy több ezer oldal anyagot átnyálaztak, mire ide eljutottak. A vágó számára adottak voltak az építőkövek, a könnyező Eszti, az adatokat elcsukló hangon felolvasó Réka, de a csúcspont felépítését a hang- és képmontázs teszi különlegessé, a levéltári iratok közelije, a gördülő iratszekrények, a zene, és a felolvasott részletek hangbeli egymásba úsztatása adja a jelenet megrázó erejét.

²⁰⁹ Everett 2006, p. 42.

²¹⁰ A rendező személyes közlése.

2.11. Végkifejlet: lezárás a közönségnek

A végkifejletnek két célja van: egyrészt a csúcspont után a néző levegőhöz jut, elgondolkozhat, mielőtt a végfőcím kezdődne. Másrészt a végkifejlet bepillantást nyújthat, hogy milyen az élet azután, hogy a főhős az útja végére ért, függetlenül attól, hogy elérte-e az eredeti célját, a küzdelem hogyan változtatta meg a személyiségét és a körülményeit. A végkifejlet néha epilógus formájában jelenik meg, főleg dokumentumfilmek esetében. (Pl. *Daughter from Danang*: az epilógus egy „2 évvel később” jelenet.) Feliratokból is állhat, melyek elvarrják a befejezetlen szálakat és ismertetik, hogy mi történt azóta a szereplőkkel. Van példa a kettő kombinációjára is (pl. *Capturing the Friedmans*).²¹¹ A *Hazatérés*-ben a végkifejlet, a csúcspont utáni lezárás a temetés jelenete. Ez ad feloldást és egyben keretet a történetnek, hiszen a temetés megszervezésének elindulása volt a belépőpont a film elején, és ennek a megvalósulásával teljesedik ki ez a történet.

A bordwelli klasszikus elbeszélésmód lezárására, befejezésére az jellemző, hogy „nem is annyira szerkezetileg fontos, inkább önkényes helyreigazítása annak a világnak, amelyet az előző nyolcvan percben kizökkentettek.” Az epilógus pedig „a főhősök által elért stabil állapot rövid megszilárdítása”.²¹²

A művészfilmes elbeszélésmódban „a töprengésre készítő befejezés azt is tudatja, hogy a narráció nemcsak hatalommal, hanem alázattal is bír: tisztában van vele, hogy az élet sokkal összetettebb, mint amilyen a művészet bármikor is lehet, és – a realiztikus fordulat újabb jelzéseként – egyetlen módja az összetettség tiszteletben tartásának, ha az okok függőben, a kérdések pedig megválaszolatlanul maradnak.”²¹³ A művészfilmes elbeszélésmód nyíltan vállalja a megoldatlan befejezést. Erre példa többek között a *Toto és nővérei* c. film, amely egy kimerevített élethelyzettel ér véget, Toto és Andreea vonaton utaznak a frissen szabadult anyjukkal. Ez a jelenet zárja le a drámai ívet, de egyben rengeteg új kérdést vet fel. (Miből fognak megélni, hogyan fogja az anya eltartani a gyerekeit, hogyan fogja nekik megadni azt a biztonságot, amelyet a nevelőotthonban megkapnak, akar-e, fog-e változni?)

²¹¹ Everett 2006, p. 47.

²¹² Bordwell 1996, p. 172.

²¹³ Bordwell 1996, p. 221.

Dolgozatomnak ebben a fejezetében megvizsgáltam, hogy milyen – a fikciós filmek eszköztárában is jelen levő – dramaturgiai eszközöket használhatnak a narratív dokumentumfilmek. A McKee által leírt három felvonásos struktúra illetve Bordwell klasszikus/hollywoodi elbeszélsmódja sok narratív dokumentumfilm szerkezetére illik. Az izgalmas kivételeket azok a filmek adják, ahol a történet, a cselekmény és/vagy a stílus egyike vagy a háromból kettő a bordwelli művészfilmes elbeszélsmód eszközeit követi. Ezekben az esetekben – véleményem szerint – a dokumentumfilmet a kanonikus történet követelményeinek való megfelelni vágyás vezetheti, szinte rákényszerítve a klasszikus cselekményt a művészfilmes tartalomra vagy fordítva. Mindenesetre azt kijelenthetjük, hogy a klasszikus játékfilmes szerkezetek és dramaturgiai eszközök megismerése a dokumentumfilmesek számára is inspiráló lehet.²¹⁴

²¹⁴ Everett 2006, p. 47.

3. A filmkészítő (mesélő) valóságkezelésének hatása a dokumentumfilmek dramaturgiájára

3.1. A mesélő jelenléte – Egyes szám első személyű dokumentumfilmek elbeszélői stratégiái

Személyes dokumentumfilmnek („personal documentary”) a szaknyelv azokat a filmeket nevezi, amelyeknek a rendezője (gyakran operatőre is) a film főszereplője, vagy amelyben a rendező a közeli családjáról vagy önmagához igen közel álló témáról forgat filmet. Kézzelfogható az elmúlt évtizedek divatja: egyre több kifejezetten egyes szám első személyű dokumentumfilm készül, ahol a személyesség a történetmesélés központi szervezőereje.

De vajon mitől érdekes egy film, amelyet saját magáról készít a filmes? Elég izgalmas-e a története, hogy a számára „idegen” nézőt lekösse? Mennyire tud „közel menni” etikai és objektív szempontokból a tárgyához vagyis önmagához illetve saját családjához? Hol vannak az etikai határok? Például készíthet-e filmet egy középkorú filmes a kamasz barátnője haldoklásáról? Leleplezheti-e a rendező a családja törvénytelen tettét? A válaszok ezekre a kérdésekre szinte soha nem egyértelműek, és legtöbbször magából a filmből, a dramaturgiai megoldásokból következnek.²¹⁵

Az *Amerikai arab*²¹⁶ főszereplője és rendezője, Usama Alshaihi Irakban született és az USA-ban nőtt föl arab-amerikaiként. A film arról szól, hogy mit jelent ma ez a fogalom, bemutatja a két kultúra határmezsgyéjén zajló életet, az elvárásokat, előítéleteket, a gyanakvást és a sztereotípiákat, amelyekkel minden arab kinézetű és nevű amerikai találkozik.²¹⁷ Arra a központi kérdésre keres választ, hogy milyen mértékben határozza meg az identitást az az ország és kultúra, amelyben születünk és az, amelyikben felnövünk, élünk.

A rendező elsősorban saját narrációján keresztül formálja a filmet. Interjúk, filmbejátszások és grafikák adják a film szövetét, konkrét esemény kevés történik benne. A kiváltó incidens a 9/11 óta az amerikai társadalomban felerősödött arab-ellenesség

²¹⁵ A fejezet rövidebb verzióját közölte a Filmvilág: Gellér-Varga Zsuzsanna: *Én és énke a filmvászonon*. Egyre több dokumentumfilmes fogalmaz egyes szám első személyben. In: Filmvilág 2014.03.

²¹⁶ eredeti címe: *American Arab*, rendező: Usama Alshaihi, 2013

²¹⁷<https://www.idfa.nl/en/film/9cded34d-eb26-4655-8e50-63b357df3912/american-arab>
(Utolsó letöltés: 2018. 02. 07.)

(nem egy konkrét eseményről van szó), a történetbe a belépőpont pedig a rendező bátyjának, Samirnak a halála illetve a temetése, ennek kapcsán kezd el Alshaibi elmélkedni az identitásról. Samir már az USA-ban született, és kábítószer-függősége miatt fiatalon halt meg. A film drámai csúcspontját a rendező ellen elkövetett támadás jelenti: a film forgatása közben Usama első kézből is megtapasztalja a rasszizmust, az őt ért bántalmazás által – a film szerint részben a saját hibájából. (Esti bulizás után részegen beállít egy vadidegen házba, és az ajtóban azt kiabálja: „Én vagyok Usama!” – ennek a kiejtése ugyanaz, mint Osama bin Laden keresztneve: „Oszama”. Ezek után a házban tartózkodó tizenéves fehér fiúk megverik.) Alshaibi hibásnak érzi és szégyelli magát a részegsége és ostobasága miatt, de végül mégis gyűlölet-büntettnek bélyegzi az esetet és feljelentést tesz. Dramaturgiai eszközként felbecsülhetetlen a támadás szerepe a filmben (akármennyire is rosszul hangzik ez), a támadás a drámai csúcspont, ezután vesznek más fordulatot az események. A filmben Usama utal rá, hogy többen megkérdőjelezték a támadás hitelességét, azzal gyanúsították, hogy a film miatt saját maga provokálta ki megveretését.

A támadás konkrétumát és néhány életrajzi adalékot ismerhet meg a néző, de ezeken túl nem hatol mélyebb rétegekig a film. Láthatunk egy montázst hollywoodi filmekből, ahol az arabok mindig rossz fiúk, gonoszak vagy nevetségesek. A „végkifejlet” egy közhelyes tanulság, amelyben a rendező az éppen megszületett gyermeke jövőjén medítál. A mű legfőbb dramaturgiai hibája, hogy nincsen erős drámai íve, valódi tétje, tét nélkülisége pedig nem engedi a főszereplővel és az ő problémájával azonosulni a nézőjét.

Nem így a *Dokumentált*²¹⁸ c. film, melynek főszereplője a film egyes szám első személyű narrátora és tárrendezője. A filmnek óriási tétje van: nemcsak a filmkészítő, de további több millió ember sorsát befolyásolhatja a filmben bemutatott probléma és folyamat.

Jose Antonio Vargas Pulitzer-díjas újságíró az Amerikai Egyesült Államokban él.²¹⁹ Az amerikai álom megtestesítője lehetne: fiatal filippínó bevándorlóból sikeres értelmiségivé küzdötte fel magát. De Josenak volt egy titka, amelyet 2011-ben a New York Times Magazine-ban tárt a világ elé: „dokumentálatlan” bevándorló volt, ami azt jelentette, hogy

²¹⁸ eredeti címe: *Documented*, rendező: Jose Antonio Vargas, 2013

²¹⁹ A film szinopszist ld. az IDFA weboldalán: <https://www.idfa.nl/en/film/7aefc4ed-6181-4633-99a9-15cb5e351581/documented>
(Utolsó letöltés: 2018. 02. 07.)

illegálisan élt és dolgozott Amerikában. Édesanyja 12 éves korában küldte az USA-ba a jobb jövő reményében. A nagyszülei nevelték fel hivatalos papírok nélkül, illegálisan. Jose erről csak évekkel később, véletlenül szerzett tudomást. Rettegett a lelepleződéstől, de tenni is akart a helyzetének legalizálásáért. Megalapította a Define American projektet („Határozd meg azt, mi az, hogy amerikai”) és csatlakozott a Dreamers csoporthoz („Álmodozók”), akik mintegy 11 millió olyan Egyesült Államokban élő ember helyzetének legalizálásáért harcolnak, akik – Jose-hoz hasonlóan – gyermekkorban lépték át a határt és az életük már teljes egészében Amerikához köti őket. Jose számára a törvényen belültre kerülés elősegítené az édesanyjával való találkozást több mint húsz év után. Az édesanya nem kap vízumot a látogatáshoz, Jose pedig hivatalos papírok nélkül nem léphet ki az USA-ból. A dokumentumfilm több síkon járja be Jose útjait: az időbeli és földrajzi utat gyerekkora színhelyéről, a Fülöp-szigetektől az USA-ba, Amerikán belüli utazásait bevándorlási reform aktivistaként, és megmutatja, követi a lelki folyamatot is, melynek során újra képes lesz felvenni a kapcsolatot a több mint húsz éve nem látott édesanyjával.²²⁰

Dramaturgiai szempontból a kiváltó incidens kettős, egyrészt amikor a főszereplő 17 éves korában – a jogosítványa megszerzésekor – rájön, hogy mindaddig illegálisan élt az USA-ban, a nagyszüleitől kapott zöld kártya hamis volt, másrészt a 2011-es New York Times cikk jelenti, ahol Jose leírja a történetét. Mindkét kiváltó incidens – ahogy a dokumentumfilmeknél ez gyakori – már a forgatás kezdete előtt lezajlott. A filmben a belépőpontot a Define America megalakítása és a Dreamers csoporthoz való csatlakozás jelenti. A központi kérdés is kettős természetű: a közelebbi, személyes cél, hogy létrejön-e a főhős találkozója édesanyjával. A távlati cél, mely „küldetés”-nek is tekinthető, a Dreamers csoport tagjainak, a dokumentálatlan amerikaiak helyzetének tisztázása jogi eszközökkel.

Szép és egyszerű, a történetből szervesen eredő dramaturgiai eszközt használ a film a főszereplő életének, múltbeli történetének a bemutatására: egy, a főhős személyessége és érintettsége miatt rendkívül hatásos előadást, melyet volt középiskolájában tart a diákoknak és a tanároknak az életét meghatározó titokról. A hallgatóság soraiban jelen vannak múltjának legfontosabb szereplői, életének segítői is, akiket bemutat az előadás

²²⁰ <http://documented.us/synopsis>

közönségének. Az átélt érzelmek valódiak, az elmesélt történet személyessége magával ragadó. Az előadás mint történetmesélő eszköz keretet ad a múltbeli események elmesélésének: archív felvételek, régi fotók és interjúk adják a történet szövetét. Az előadásban elmesélt múltbeli történetet átszövi és vele párhuzamosan fut a jelen idejű történetes, amelyben Jose küzd a legalitásért. Ennek a harcnak az állomásai cinema verité jelenetekként épülnek be a filmbe és szintén erős drámai hatásúak (plakát hordozása és felszólalása a konzervatív képviselő kampányeseményén, fotózás a Dreamers csoporttal a Time magazin címlapjára, a kongresszusi meghallgatása, stb.).

A film drámai és érzelmi csúcsponttal jut el a jelenbe, de ez a csúcspont nem erőltetett, érzelmileg és dramaturgiailag is megfelelően elő van készítve. Jose hosszú idő után először beszél Skype-on az édesanyjával. Mindkét oldalon operatőrök rögzítik a beszélgetést, amely emiatt kínosan indul, de aztán felszakadnak az érzelmi gátak, és a két ember egymás iránt érzett őszinte és nem múltó szeretetének és megbocsátásának lehetnek a nézők tanúi. A film befejezése csak érzelmileg ad lezárást, az anya-fiú kapcsolatban az újrakezdés lehetőségét érezzük. A főszereplő jogi helyzete továbbra sem rendeződik, de elszántsága és az eddig elért eredményei megalapozzák a probléma jövőbeli pozitív megoldását. A személyes témát közvetlen közlő elmesélő filmnek sikerül általánosabb szintre emelnie a mondanivalóját, egy ember történetén keresztül milliók életébe pillanthatunk bele egy nagyon erős, drámai történeten keresztül. Az egyes szám első személyű elbeszélőn keresztül is sikeresen állította filmje szolgálatába a rendező a klasszikus hollywoodi elbeszélésmódot, és használta a fikciós filmek dramaturgiai eszköztárát.

Szintén nagyon erős drámai története van, de a filmes jelenléte több problémát is felvet a *Búcsú Hollywoodtól*²²¹ c. filmben, amely a filmkészítő saját meghatározása szerint „olyan szerelmi történet, amilyennel még sosem találkozál”. Henry Corra együtt jegyzi a filmet Regina Diane Nicholson-nal (Reggie), akiről a film legelején kiderül, hogy még a forgatás befejezése előtt meghalt rákban. A filmet kezdettől együtt rendezték, s már amikor elkezdtek forgatni, akkor is rákos volt a lány. A filmből az is kiderül, hogy már a forgatás kezdete előtt közelebbi kapcsolatba került egymással Corra és Nicholson. A film Reggie küzdelmét mutatja be a halálos betegséggel, de a dolgok bonyolulttá válnak, amikor

²²¹ eredeti címe: *Farewell to Hollywood*, rendező: Henry Corra, Regina Nicholson, 2013

kapcsolatukról tudomást szereznek a lány szülei. Amikor Reggie betölti a 18. évét, kenyértörésre kerül a sor a családjával, Corra viszont teljes mértékben melléáll, hogy végigkísérje hátralevő útján.

A 16 éves Nicholson és az 55 éves Corra egy filmfesztiválon ismerkedtek meg, ahol a lány egy rövid dokumentumfilmmel vett részt, melyben személyesen vall küzdelméről a rákbetegségével és vallásos megtéréséről (*Glimpse of Horizon*²²²). Reggie imádta a filmeket, értük és belőlük élt, mindig is filmrendező akart lenni. Története magával ragadta a férfit, aki megígérte, hogy segít neki megalkotni a „Filmét”, mielőtt a lány meghal. Hogy miről is szólna Reggie filmje, az sosem lett pontosan kimondva, sem a néző, sem önmaguk számára – legalábbis a filmen belül. A dokumentumfilmben részleteket láthatunk Reggie korábbi munkáiból, melyek inkább kisjátékfilmek vagy kísérleti filmek. Ezek a részletek azt erősítik, hogy Reggie ilyenféle filmet szeretett volna készíteni.

A film képi világa nagyon sokrétű. Videónapló-szerű felvételek, családi filmek keverednek a Corra és Reggie által rögzített, kettőjükéről szóló verité jelenetekkel. Ezeket egészítik ki a megőrzött SMS-szövegek, melyek a képernyőn kiírva-olvasva viszik előrébb a történetet. Reggie kedvenc filmjeiből is játszanak be részleteket, és megrendezett, tündérmeséhez hasonló, klipszerű zenés jelenetek is segítik a szomorú és ellentmondásos történet kibontakozását.²²³ A film drámai ívét a lány haldoklásának története adja, és ugyan kísérlet tesz a rendező a film klasszikus szerkezetűvé alakítására (van „küldetés” – a lány Filmjének elkészítése, „hosszú kanyargós út” – a haldoklás, búcsúzás jelenetei, a szülőkkal való konfliktusos kapcsolat állomásai, a kettőjük bonyolult érzelmi kapcsolatának bemutatása, „drámai csúcspont” – a szülőkkal való konfliktus, „végkifejlet” – Reggie temetése és elengedése, stb.), de a szerelemről, a szeretetről, az elmúlásról és a halálról való gondolkodás költői megfogalmazása, a stílus és a laza szerkesztésmód sokkal inkább a művészfilmes elbeszélésmódnak felel meg.

²²² <http://www.youtube.com/watch?v=1z3IRR0wug0&feature=share&list=UU7rP8hy2Ogu4-i5-YsIs33w&index=4>

²²³ A film szinopszisát ld. az IDFA weboldalán: <https://www.idfa.nl/en/film/868aa5bc-96b6-45e1-baa5-7510a2d1d788/farewell-to-hollywood> (Utolsó letöltés: 2018. 02. 07.)

Reggie erős és szeretettől túlcseresznyés személyisége lenyűgöző, humora szarkasztikus, bölcsessége a koránál érettebbnek mutatja őt. Ám mégiscsak egy naiv és könnyen befolyásolható kislány. Az etikai dilemma – meddig mehet el a filmes az alanyával való kapcsolatban – kézzelfoghatóvá válik, de nem nyer egyértelmű feloldást²²⁴. Az éveken át tartó küzdelem a súlyos betegséggel és annak végső stádiumai gyökeresen megváltoztatják a személyiséget, a szándékokat és a reakciókat. Ám a film erről hallgat. Reggie-t folyamatosan kívülről látjuk, egy hozzá nagyon közel álló ember nézőpontjából. A lehetséges viszonyítási pontok – a lány családja és korábbi barátai – kihátrálnak a filmből, a kezdeti lelkesedés után elutasítják azt, tiltakoznak a film, a kapcsolat és Reggie elszakadása miatt is. A mindent elsöprő szeretet ereje és szépsége – ahogy a film szinopszisában is megfogalmazzák²²⁵ – a néző számára távoli illúzió marad. Reggie személyiségébe és szenvedéseibe valóban bepillantást nyerünk, de mindent áthat – és ezzel utólag megkérdőjelez – Corra elszántsága, hogy mindezt filmmé kerekítse.

Az IDFA-premiert követő beszélgetés²²⁶ a rendezővel a filmhez hasonlóan ellentmondásos volt. Corra kérdés nélkül ezzel kezdte: „Nem szexeltünk, OK? ... Úgyis mindenki ezen gondolkodik most, nem igaz?” Majd később ezt mondta: „Olyan kapcsolatunk volt, ami a szexnél is jobb.” Corra elmondta: Regina megjósolta, hogy botrány lesz, ezért egy üzenetet küldött a film nézőinek Corra-n keresztül: miszerint ő a rendező „halott szűz menyasszonya” és a közös filmjük „egy szeplőtelen fogantatásból származó szerelemgyerek.” Egyértelmű, hogy Corra készült ezzel a sorral, nem ott rögtönözte, de kérdés, hogy miért nem kerültek be a filmbe is ezek az erős állítások.

A filmben nincs tisztázva Corra szerepe, és sehol sem lett kimondva, megfogalmazva, hogy ők ketten pontosan milyen filmet csinálnak együtt. Reggie gyaníthatóan érzelmi manipulálás áldozata lett, valószínűleg ennél többre vágyott volna, más filmet akart volna megrendezni, nem a saját élete utolsó hónapjait és a saját halálát. A motivációk végig zavarosak, sem a bemutatott főszereplők személyisége, sem a történet nem igazolja a film

²²⁴ Eric Kohn: *Moving or Offensive? Henry Corra's New Cancer Documentary 'Farewell to Hollywood' Is Both* in: IndieWire. 2013. nov. 23.

<http://www.indiewire.com/article/moving-or-offensive-henry-corras-new-cancer-documentary-farewell-to-hollywood-is-both>

(Utolsó letöltés: 2017. 12. 16.)

²²⁵ <https://www.idfa.nl/en/film/868aa5bc-96b6-45e1-baa5-7510a2d1d788/farewell-to-hollywood>

(Utolsó letöltés: 2018. 02. 07.)

²²⁶ 2013. novemberében az IDFA-n történt, saját jegyzeteimben és fordításomban van meg a beszélgetés.

elkészültét. A személyes elbeszélésmód itt nem segít felülemelkedni a voyeurisztikusan elmesélt történeten, mely ezáltal nem ad többet a nézőjének, mint egy bulvárhír. A film vége különlegesen szomorú, Corra zenével, narrációval is megerősíti, hogy nézőként ezt kell éreznünk. Valóban egy értékes, tehetséges, melegszívű lány halt meg szinte a szemünk előtt. A néző bánatos, de közben mégis mérhetetlenül kényelmetlenül érzi magát. A katarzis elmarad.

A tágabb kontextus viszont eleve adott a *Magasra célozz a teremtésben*²²⁷ c. film esetében. Az alaphelyzet szerint a filmrendező, Anna Broinowski egy békés kis faluban él Ausztráliában, de ezt a békét veszély fenyegeti, mert egy nemzetközi cég gázlelőhely-feltáró fúrásokat akar végezni a közelben. Broinowskit megijeszti a fúrással járó környezetszennyezés, és a kislánya egészségéért is aggódik. A forradalmi észak-koreai filmművészet ihletésére elhatározza, hogy készít egy igazi propagandafilmet a fúrások megállítására. Észak-Koreába utazik, ahol az ország legjobb filmes szakemberei, rendezői, színészei, vágói, zeneszerzői tanítják meg, hogy hogyan készítsen el egy filmet, amelyben a „rossz helyi politikus”-t legyőzik a „hősies és szorgalmas polgárok”. A filmrendező a „Nagy Vezető” Kim Jong-Il filmesztétikai szabályzatával felszerelve beáll gyakornoknak egy helyi rendezőhöz, színészet és taekwando órákat vesz, és a filmzenéről is tanul. A filmes szakemberek kezdetben óvatosak vele, megválogatják a szavaikat, de hamarosan szeretettel fogadják be maguk közé. Együtt dolgoznak a tervezett propagandafilm forgatókönyvén, a szereplők típusain, és a filmzenét is megírják neki.²²⁸ A film alapsztorija iskolapéldája a klasszikus hollywoodi elbeszélésmódnak megfelelő cselekménynek: a kisleány harcba száll a gonosz multi igazságtalansága ellen, végigmegy az úton és a végén sikerrel jár vagy elbukik. Ezt a sztorivonalat öleli körül és fonja át a „film a filmben” párhuzamos melléktörténete, az észak-koreai propagandafilm elkészülése, amelynek ugyanez az alapsztorija. A melléktörténet teljes mértékben a rendező fejéből pattant ki, semmiféle organikus kapcsolat nincs az ausztrál és az észak-koreai sztorivonal közt, de a filmrendező mint főszereplő személyisége mégis össze tudja kötni a kettőt.

²²⁷ eredeti címe: *Aim High in Creation*, rendező: Anna Broinowski, 2013

A film megtekinthető: <https://www.youtube.com/watch?v=eJPJZtW3U>

²²⁸ <https://www.idfa.nl/en/film/b4ee890b-5e95-444f-9227-6a96a34e8ab7/aim-high-in-creation>

Miközben a rendező Észak-Koreában a propagandafilm-készítés rejtelmait tanulmányozza, otthon Ausztráliában a színészei egy általa megszervezett „Kim Jong-Il kiképzőtáborban” vesznek részt: innentől kezdve az abszurd eluralja a filmet. A kiképzőtáboros jelenetek parodisztikusak, nem is valóságosak, minden bizonnyal eleve humorosnak szánta ezeket a rendező. Az észak-koreai jelenetekben belülről fakad az abszurditás: a két kultúra találkozásából és megismerkedéséből, a kulturális és az értékrendbeli különbségek óriási mértékéből. A filmrendező odafordulása hiteles marad, így a humoros és a komoly, a szürreális és a valóságos jelenetek határmezsgyéjén egyensúlyoz mindvégig a film – sikerrel. Az észak-koreai filmes szakma nagy öregjeivel kifejezetten megtalálja a hangot a rendező, elfogadják egymást és vevők lesznek egymás humorára. Broinowski méltósággal és tisztelettel mutatja be a koreaiakat, a humor ettől az elfogadás gesztusát erősíti, noha a háttérben nyilván működik valamiféle – ha óvatos is – rendszerkritika a rendező részéről.

A „film a filmben” dramaturgiája jól működő eszköz a két kultúra oda-vissza kapcsolásához, a készülő propagandafilmre kapott reflexiók (személyesen, Skype-on) tovább erősítik a dokumentumfilm szürrealitását. További filmes réteggént van jelen a koreai propagandafilmek megidézése, melyeket példaként és illusztrációként hoz a rendező. Nemegyszer annyira lenyűgözőek ezek a filmek – szokatlanságuknál fogva –, hogy a nézőt szinte elviszik a fősodortól, szívesebben néznék ezeket tovább.

Ez a rétegzettség csak a filmrendező személyének összetartó erején keresztül tud működni, kell hozzá Broinowski erős, nyitott és humoros személyisége, hogy a két teljesen különböző kultúrából, filmes módszerekből, világnézetből összeálljon egy kerek egész, élvezhető történet. A film végig szórakoztató, könnyed, de elgondolkodtató is. Kivételes hozzáférést, bepillantást nyújt egy mindentől elzárt világba, miközben a saját nyugati, kapitalista világrendünkre is rácsodálkoztat. A végkifejlet az elkészült mintegy 10 perces propagandafilmmel indul (a címe: *A kertész*). A propagandafilm vége után látjuk az észak-koreai csapatot, amint egy laptop-on nézik a filmet, majd gratulálnak – a kamerán keresztül – a rendezőnek. A film utolsó pár percében, az epilógusban, a rendező a saját útjára, tapasztalataira reflektál. A narrációban úgy fogalmaz, hogy „az én észak-koreai propagandafilmem nem állította le a gázkitermelés elterjedését” (ez nyilván képletesen értendő, hiszen arról nem esik szó, hogy le is vetítette volna valahol a filmet, inkább az elkészítése közben bejárt út az, amire itt reflektál), a gáz-kitermelés nem állt le a falujában, sőt azóta is folytatódik egyre több helyen Ausztrália keleti partjain. Annyi

pozitívuma azért volt a küzdelmének (bár azt nem fejtí ki részletesen, hogy milyen konkrét lépéseket tett a film elkészítésén kívül) és a helyiek ellenállásának, hogy a saját lakóhelyéhez legközelebbi parkban nem épült meg a gázkitermelő állomás.

A film lezárása ezáltal a rendező személyes útjának a lezárásává válik, a klasszikus szerkezetű történetben a kisember a nagy célt tekintve elbukott – ellentétben a propagandafilmmel, ahol viszont a főszereplő harcias kertész nő nyert, és meghiúsította a gázkitermelést. Az epilógusban a legfontosabb tanulságnak azt emeli ki a rendező, hogy akárhol élünk is, mindannyian áldozatai vagyunk az agy mosásnak, amikor a földjeink megvédéséről van szó. De az emberek ereje – mondja – nem valami örült szocialista fantázia, hanem egy olyan fegyver, amely mindannyiunké. A kifejezetten szórakoztatónak szánt film végére így még tanulság is kerül, mely kitekintésre, általánosításra ad lehetőséget. Emellett a klasszikus drámai történet és az erős személyiségű egyes szám első személyű elbeszélő is adott a film sikerességéhez.

A történetmesélés személyes indíttatása – mint láttuk – nem vezet magától értetődően élvezhető, hatásos vagy sokakat megérintő, fontos filmhez. A személyes filmek készítői gyakran a valóságosnál érdekesebbnek, vonzóbbnak gondolják saját történetüket, melyek a (korábban tárgyalt) erős drámai ív és szerkesztés nélkül súlytalanok maradnak. Az etikai dilemmák is felerősödnek ezeknél a filmeknél a filmes és a szereplők közelsége (vagy azonossága) miatt. Viszont ha egy „jó történetet jól mond el” (ld. McKee)²²⁹ a mesélő, akkor tulajdonképpen lényegtelen, hogy ezt milyen elbeszélői pozícióból teszi. Nyilván a sztori drámaiságát erősítheti az elbeszélő érintettsége, de ez – a fenti példák is bizonyítják – nem evidens. (Ld. *Amerikai arab* és *Búcsú Hollywoodtól*.) Természetesen a fent elemzett negatív példák mellett sok olyan filmet is említhetnék, ahol az egyes szám első személyű elbeszélés erős drámai ívben bontakozik ki, jelen fejezetben nem ezeket vizsgáltam. (Erős drámai ívű személyes filmre példa – sok más közül kiragadva – a már korábban említett *Daughter from Danang*, és a *Hazatérés*, vagy *A szovjet levelezőpajtás*²³⁰, és az *Öt törött kamera*²³¹.)

A drámaian szerkesztett, erős történeten kívül – vagy mellett – egy másik lehetséges történet-szervező erő a személyes filmeknél a filmkészítő-főszereplő személyisége,

²²⁹ McKee 1997, p. 21.

²³⁰ rendező: Papp Gábor Zsigmond, 2011

²³¹ eredeti címe: *Five Broken Cameras*, rendező: Emad Burnat, Guy Davidi, 2011

amennyiben az nem mindennapi, érdekes, vicces vagy bármilyen szempontból kiemelkedő, akkor az ő saját nézőpontja sokat adhat a történet erejéhez. (Ezt az aspektust nem részleteztem ebben a fejezetben, de példaként említhető filmek az alábbiak: *Always a Bridesmaid*, *Supersize Me*²³², *Apáim története*²³³, *Sherman's March*)

Egy harmadik lényeges elem pedig a kontextus, a kitekintés lehetősége mellyel a személyes filmeknek élniük kell azért, hogy ne váljanak beforduló, periferikus problémákat érintő, ezáltal kicsiny közönség érdeklődésére számot tartó alkotásokká. (Ld. a fentebb elemzett példák közül *Magasra célozz a teremtésben* és *Dokumentált*).

3.2. A mesélő hitele – Rendezett jelenetek a dokumentumfilmben

A dokumentumfilmes történetmesélés módszereinek egyik legérdekesebb változása az 1980-as évek végén következett be. A dokumentumfilm előtt álló új kihívásoknak Alan Rosenthal már 1988-ban egy egész könyvnyi tanulmányorozatot szentelt.²³⁴ Bevezetőjében Rosenthal kijelenti, hogy a 80-as évek közepére a cinema verité és általában a dokumentumfilm műfaja kifulladt, a dokumentumfilmes témák elcsépeltté váltak, mintha már minden témát leforgattak volna, háborús történetektől kezdve családi históriákon át.²³⁵ Rosenthal a megújulás szükségességét hangsúlyozza, tanulmánykötetét is e célból adja közre. Szerencsénkre Rosenthalnak nem volt igaza, éppen könyvének megjelenése évében, 1988-ban vett új lendületet a dokumentumfilmes forma és műfaj egy jelentős filmalkotással, Errol Morris *Keskeny kék vonal* c. filmjével. Természetesen korábban is éltek már a dokumentumfilmes alkotók rendezett jelenetekkel (az egyik legkorábbi dokumentumfilmtől, a *Nanuk, az eszkimó*-tól kezdve), de Morris óta új értelmet és létjogosultságot nyert ez az eszköz a dokumentumfilmben.²³⁶

A rendezett jelenetek felvetik a dokumentumfilmnek a hitelességhez és a valósághoz való viszonyát, amelyek a legalapvetőbb kérdések közé tartoznak a dokumentumfilmek tárgyalásakor. A dolgozatom első fejezetében kifejtett gondolat szerint a dokumentumfilmes történetmondó íratlan szerződést köt a nézőjével, aki a

²³² rendező: Morgan Spurlock, 2004

²³³ eredeti címe: *Stories We Tell*, rendező: Sarah Polley, 2013

²³⁴ Rosenthal, Alan (edited by): *New Challenges for Documentary*. University of California Press, 1988.

²³⁵ Rosenthal, 1988. p. 2.

²³⁶A *keskeny kék vonal* mérföldkő szerepéről bőséges szakirodalmat lehet találni, elsősorban ld. Stóhr Lóránt: *Hit nélkül élni In: Filmvilág* 2013/1. 24-30.

http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=11239

Utolsó letöltés: 2017. 12. 21.

dokumentumfilmet sokkal inkább a valóság reprezentálójának tekinti mint minden más mozgóképet (ld. 1.3.). Emiatt pedig nyilvánvalóan meg kell különböztetni a rendezett jeleneteket a nem rendezettektől. Errol Morris cikkében Jon Else-t idézi egy rádióinterjúból: „Senkinek nincs problémája az újrajátszással (re-enactment). Mindannyian használunk újrajátszást időnként. A kérdés az, hogy helyes-e olyan módon újrajátszást használni, hogy a néző nincsen tudatában annak, hogy újrajátszást lát.” Majd később ugyanebben a cikkben szintén Else mondja: „A probléma a *megettévesztő* újrajátszás. A nézőnek nincs módja, hogy kiderítse, mit is lát valójában.”²³⁷

A rendezett jelenetekkel foglalkozik a szakirodalom is, elsősorban Jonathan Kahana tanulmányát említeném. Ő Brian Winston csoportosítását idézi, aki az általam átfogóan „rendezett jelenetek”-nek nevezett eszközöket mind a rekonstrukció széles skáláján helyezi el, melynek egyik végpontjára a nagyon minimális filmkészítői „beavatkozást” teszi: pl. egy természeti katasztrófa vagy más, a filmes kontrollján kívül eső esemény „puszta” rögzítését. (Érdekes, hogy ő már a rögzítés tényét is beavatkozásnak tekinti.) A skála másik végpontját a történelmileg lehetetlen vagy fizikailag meg nem történt, kizárólag a filmes által konstruált (végülis fiktív) jelenetek képezik. Eközött a két végpont között a beavatkozás és a konstrukció fokozódó mértékben történik meg Winston szerint. A legelemibb beavatkozás, amikor a filmes engedélyt kér a szereplő életének követésére, lefilmezésére. Kicsit nagyobb mértékű, de még mindig elenyésző a beavatkozás, amikor a filmrendező megkéri alanyát, hogy ismétljen meg egy cselekedetet, amit az operatőr elmulasztott felvenni (pl. bejövétel egy ajtón). A beavatkozás egészen a már megtörtént jelenetek újrajátszatásáig terjedhet, akár az adott jelenet igazi szereplőivel, akár az őket megtestesítő színészekkel. Esetleg olyan jelenetek rekreálását is jelentheti, ami csak megtörténhetett (ld. *A keskeny kék vonal*), vagy amiről valaki úgy gondolja, hogy megtörtént.²³⁸

²³⁷ Errol Morris: *Play It Again, Sam (Re-enactments, Part One)* The New York Times, 2008. 04. 03. http://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/04/03/play-it-again-sam-re-enactments-part-one/?_php=true&_type=blogs&_r=0

Utolsó letöltés: 2018. 02. 08.

²³⁸ Jonathan Kahana idézi Brian Winstont a következő cikkében: *What Now? Presenting Reenactment*. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media* Vol. 50, No. 1/2 (SPRING & FALL 2009), pp. 46-60. Wayne State University Press

A Brian Winston-tól idézett rész ebben a műben található Kahana tanulmánya alapján: “‘Honest, Straightforward Re-enactment’: The Staging of Reality,” in *Joris Ivens and the Documentary Context*, ed. Kees Bakker (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999), p.169.

Ennél az összefoglaló megfogalmazásnál („minden rekonstrukció”) én részletesebb kategóriákat javaslok, elsősorban az etikai dilemmák miatt (ld. 3.3.), melyeket kiemelten fontosnak tartok a rendezett jelenetek és a dokumentumfilm kapcsolatában (is). Winston általánosításával ellentétben szerintem különbséget lehet tenni a rendezett jelenetek fajtái között stílusuk, funkciójuk és céljuk szerint, így a rendezett jelenetek alábbi csoportosítását javaslom:

Rekonstrukció (az angol szaknyelvben: reconstruction vagy recreation) – a klasszikus helyzet dokumentumfilmekben, amikor – leggyakrabban archív anyagok hiányában – szükség van arra, hogy a filmes láttassa a környezetet, szereplőket. Ilyenkor a fellelhető források (írásos vagy képi) alapján a rendező alkotja meg a jelenet helyszínét, háttérét, a szereplőket, a vizuális és/vagy verbális világot (a szöveg vagy a párbeszéd lehet forráshű). (Ld. később: *Once My Mother*²³⁹, *A Szent Könyv árnyéka*²⁴⁰, itt nem elemzett de sikeres film és idetartozó példa egyebek mellett: *Stranded*.)

Újrajátszás (re-enactment vagy dramatic reconstruction) – gyakran szinonimaként használják a „rekonstrukció”-val. Véleményem szerint nem teljesen fedi egymást a két fogalom, az „újrajátszás”-t én szűkebb értelemben használom: egy drámai jelenet komoly, mimikával, gesztusokkal dolgozó, színészi játékkal való megelevenítését értem alatta.

A rekonstrukció – mint majd példákkal igazolom – inkább a hangulat, a kor felelevenítésére szolgál, míg az újrajátszás bizonyos konkrét jeleneteket, eseményeket alkot újra. (Ld. később: *Apáim története*, *A keskeny kék vonal*, további példák: *Zuhanás a csendbe*, *Ember a magasban*)

Provokált helyzetek (prompted situations) – a rendező vagy a film egyik szereplője a rendező kérésére olyan helyzetet hoz létre, amely magától nem vagy nem úgy alakulna, és amelyben a film szereplője, szereplői másképp viselkednek, mint ahogyan a provokáció hiányában viselkednének (ld. később: *Besence Open*²⁴¹, *American shopper*²⁴², *Harmadik találkozás*). Ezzel a módszerrel dolgoznak a dokumentumfilm és a televíziós

²³⁹ rendező: Sofia Turkiewicz, 2014

²⁴⁰ eredeti címe: *Shadow of the Holy Book*, rendező: Arto Halonen, 2007

²⁴¹ rendező: Kovács Kristóf, 2013

²⁴² rendező: Tamas Bojtor, 2007

programok határmezsgyéjén mozgó műfajok, a docufiction, a reality show-k, az áldokumentumfilmek, stb., de ezekkel a dolgozatomban nem foglalkozom. A többségében provokált helyzetekből építkező film mindenképpen a dokumentumfilm és a fikció határára sodorja az alkotást. A provokáltság felvállalása vagy eltitkolása pedig etikai kérdés.

Megrendezett jelenetek (directed scenes, staged scenes) – Megrendezett jelenet alatt azt értem, amikor a filmrendező kifejezett kérésére, instrukciói alapján jön létre egy jelenet, a szereplők azt teszik, amire utasítják őket – kisebb-nagyobb improvizációs lehetőségekkel. Ennek a mértéke, illetve a filmben való felvállalása filmenként nagyon különböző lehet. (ld. *A sasvadász lány*²⁴³). Ha nem egyértelmű a néző számára, hogy megrendezett jelenetekkel áll szemben, az szintén komoly etikai dilemmákat vet fel (erről részletesen ld. a következő fejezetet.)

A legkorábbi megrendezett jelenetekkel operáló dokumentumfilm a *Nanuk, az eszkimó*, Robert J. Flaherty 1922-es dokumentumfilmje, bár tény, hogy itt Flaherty csupa olyan jelenetet „rendezett”, amelyek az életben is megtörténtek vagy megtörténhettek. De a filmben szereplő jelenetek akkor és ott a rendező kérésére jöttek létre. Szintén ide tartoznak *A csend királynője* c. film bollywoodi táncbetétei (ld. később). Ez a kategória a fikcióval mutat rokonságot, a jelenetek illusztratív célt szolgálnak.²⁴⁴

A következőkben áttekintem a rendezett jelenetek fajtáit és használatukat, dramaturgiai funkcióikat az egyes dokumentumfilmekben.

3.2.1. Rekonstrukció

A *Once My Mother* című ausztrál film jó példa arra, hogy milyen az, amikor egy rekonstrukció tökéletesen működik, és betölti a funkcióját. A nagyon személyes dokumentumfilmben a rendező az édesanyja élettörténetét, elsősorban a gyerek- és fiatalkorát meséli el, a saját gyerekkori történetével párhuzamosan. A mama története az 1920-as évek Lengyelországában kezdődik. A korán árvaságra jutó kislány az utcákon

²⁴³ eredeti címe: *The Eagle Huntress*, rendező: Otto Bell, 2016 – A magyar cím nem pontos, a sasvadász azt jelentené, hogy sasra vadászik. A szaknyelv a sassal vadászókat „sasász”-nak nevezi, a solymász mintájára.

²⁴⁴Természetesen a „rekonstrukció” és az „újrajátszás” is „megrendezett” jelenetekből áll a szó szoros értelmében. Igyekeztem bemutatni a különbséget a három kategória között, de nem biztos, hogy a „megrendezett jelenetek” a legalkalmasabb szókapcsolat ez utóbbi kategóriára.

kallódva él, majd közvetlenül a II. világháború kitörése után rengeteg lengyel honfitársával együtt a Gulag egyik koncentrációs táborába kerül. Évek múltán, csodák és hónapokon át tartó gyaloglások árán megmenekül, egy Dél-Afrikai menekülttáborban tölt hat évet, majd onnan érkezik Ausztráliába az 1940-es évek végén. A történet első szakaszához, azon belül is a lengyelországi kallódás-vándorlás bemutatásához és a szibériai történethez szinte alig található archív anyag. A filmkészítők ezért úgy döntöttek, hogy rekonstruált jelenetekkel idézik meg a múltbeli történet városait, helyszíneit, illetve magát a kislányt. A rekonstrukciót sikerült olyan jól megoldaniuk, hogy az valóban hozzátesz a film érzelmi és képi világához. A rekonstruált jelenetek nem fekete-fehérek, mint a korabeli archív anyagok, de nem is kifejezetten színesek, mint a filmben szereplő későbbi archívok, illetve a jelenben forgatott anyagok. A színek telítettségét csökkentették, a felvételek kissé életlenek, elmosódtak, a jelenetek ettől álom- illetve emlékszerűvé válnak, de nem túl direkten. A plánok közül elsősorban a nagyon közelit és a nagyított használták, ezzel is elemelve a képi világot a valóságostól. A másik eszközük, hogy a szereplőket és a helyszíneket is csak jelzésszerűen használják, a kislány arcát közelről sosem szemből látjuk, hanem hátulról, majdhogynem csak a profiljából egy kicsit, a helyszínek sem felismerhetők, inkább az atmoszférát teremtik meg és nem akarnak dokumentumértékűnek tűnni. Ezek a képek a rendező-főszereplő nagyon személyes hangú narrációjával és a jó ízlés határain belül maradó zenével költészetté emelik a filmnek ezeket a részeit.

Kevésbé jól beépülő és a tervezett hatással éppen ellentétes eredményt elérő rekonstruált jelenetekre találunk példát *A Szent Könyv árnyéka* c. filmben. 2008-ban az IDFA fő versenyprogramjában szerepelt a film, szerkezete igazi oknyomozó, tényfeltáró munkát sejtet. A finn rendező és amerikai újságíró barátja elhatározzák, hogy végére járnak, hogyan és miért segítik nagy nyugat-európai cégek a türkménisztáni diktatúra épülését és megszilárdítását üzleti megrendelések megszerzésével.

Az ország olaj- és gáztartalékaiból azok részesülhetnek, nagy építési, távközlési beruházásokat kizárólag olyan nyugati cégek kaphatnak meg, általában üzleti megrendelést csak azok szerezhettek, akik lefordítják saját nyelvükre a türkmén diktátor, Niyazov szent könyvét, a *Ruhnama*-t („A Lélek könyve”). Ez a könyv kitalált mítoszok, etikai szabályok és a diktátorhoz szóló dicsőítő versek gyűjteménye, mely mindenkinek

kötelező olvasmány, az iskolákban ebből tanulnak a gyerekek olvasni, a televízió adása szinte csak ebből áll.

A középkorban elzárt diktatúrában az emberi jogok sárbatiprása mindennapos gyakorlat, ám a nagy nyugati cégek (pl. Nokia, Caterpillar, stb.) szinte tülekednek azért, hogy lefordíthassák a Szent Könyvet és így állami megrendelésekhez, üzletekhez jussanak. Természetesen, amikor Halonenék megpróbálják színvállásra kényszeríteni – amúgy Michael Moore-osan – a cégek vezetőit, hogy miért is támogatnak egy ilyen diktatúrát a pénzükkel és a munkájukkal, mindenki elzárkózik előlük és kamerájuk előtt.

Türkmenisztán napi politikai életéről a nézők igen kis hányada rendelkezhet háttér-információval. A filmrendező hozzáállása, a filmben bemutatott helyzetek és tények szürrealitása, összességében a film által bemutatott valóság abszurditása a hihetőség határára sodorja az alkotást. A szereplők valószerűtlenek, a finn filmes és az amerikai újságíró kettőse – a finn által angolul narrálva – néha majdnem komikus de mindenképp ironikus. A cégvezetők rajtaütés-szerű felkeresése, illetve ennek kísérletei inkább tűnnek Michael Moore-paródiának (és annak tökéletesen működnek), mint valós oknyomozásnak.

A film vizuális világa is az abszurditás érzését – ezáltal a film paródia-jellegét – erősíti. A csodálatosan színpompás paloták, építmények maketteknek tűnnek a szegényebb tájak mellett, melyeket bármelyik kelet-ázsiai országban felvehettek volna. A filmben megszólaló Ausztriába emigrált türkmén emberjogi harcosok is inkább tűnnek statisztáknak, mint valódi elhivatott aktivistáknak. De a legabszurdabb megoldás a türkmén állami televízió adásainak rekonstruálása – angolul, színészekkel. Igaz ugyan, hogy a vége főcímben a filmkészítők elmagyarázzák, hogy a megrendezett TV adások a valódiakat szó szerint követik, azok leírt adásainak a pontos fordításai, és az archív anyagok elérhetetlensége miatt alkalmazták ezt a megoldást. De a népviseletben angolul szóló bementő, aki a Szent Könyv minden alkonyatkor kinyíló, húsz méter magas köztéri szobrának felállításáról tudósít, és a diktátort dicsőítő verseket olvas fel szintén népviseletbe öltözött gyermekek által körülvéve, inkább nevetésre ösztökéli a nézőt, mintsem a helyzet komolyságán való töprengésre.

A fő problémát itt tehát a TV-adások rekonstruált jeleneteinek ügyetlensége jelenti. Mivel nem derül ki magából a filmből, hogy pontosan milyen típusú „rendezett jelenet”-ről van szó, ettől bizonytalanná válik, hogy mennyire tekinthető hitelesnek a megjelenítés, illetve az elhangzó szöveg. A makettnek tűnő tájakkal, a diktatórikus hatalom abszurd megjelenési formáival együtt a rekonstruált de a filmben meg nem magyarázott jelenetek a hitelesség ellen dolgoznak, a stílus, a hangvétel, a képi világ, a dramatizált jelenetek mind hiteltelenítik a film mondanivalóját.

3.2.2. Újrajátszás

A szakirodalom egyetért abban, hogy Errol Morris 1988-as *A keskeny kék vonal* c. filmje volt az első, amely az újrajátszás eszközével céltudatosan élt. (A Filmakadémia nem is engedte Oscar-díjra jelölni a filmet dokumentumfilm kategóriában az újrajátszások miatt.) Morris-nak kifejezett célja volt ezzel az eszközzel: egy 1976-ban megölt dallasi rendőrtiszt valódi gyilkosát keresi a filmben nyomozva, interjúkkal, a rendőrségi jegyzőkönyvek aprólékos vizsgálatával, és a szemtanúk visszaemlékezéseinek megfilmesítésével, újrajátszásával. A bűnügy újrajátszása itt minden szemtanú szempontjából más és más, tehát ugyanannak a jelenetnek több verzióját is elkészíti Morris. A módszerről húsz évvel a film után a New York Times-ban megjelent írásában Morris összefoglalóan azt mondja: „Néha az újrajátszás az igazságot szolgálja, máskor épp ellenkezőleg, aláássa azt. Semmilyen kifejezőmód vagy produkciós technika nem vezet azonnal igazsághoz vagy hamissághoz.”²⁴⁵

A keskeny kék vonal-ban az újrajátszás szerepe túlmutat a felelevenítésen, megidézésen. Egy adott jelenetet a rendező sokféle nézőpontból mutat be, több szereplő egymástól eltérő tanúvallomása alapján újra- és újrajátszatja a gyilkosság jelenetét, megalapozva ezzel a kételyt, amely így az adott bírósági ítélettel szemben egyre erősebbé válik.

A rekonstrukcióra és az újrajátszásra is példa az *Apáim története*²⁴⁶ c. kanadai dokumentumfilm, de nem annyira sikeresen alkalmazza ezeket, mint pl. a *Once My Mother*. Az *Apáim története* is személyes dokumentumfilm, hasonlóan családi témájú, a

²⁴⁵ Errol Morris: *Play It Again, Sam (Re-enactments, Part One)* The New York Times, 2008. 04. 03.
http://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/04/03/play-it-again-sam-re-enactments-part-one/?_php=true&_type=blogs&_r=0

Utolsó letöltés: 2018. 02. 08.

²⁴⁶ A film magyar címét roppant szerencsétlennek tartom, hiszen megelőlegezi a film egyik csúcspontját, amikor fény derül a rendező apjának történetére.

rendező szüleitől szól. Rögtön a film elején kiderül, hogy a rendező édesanyja színésznő volt, és amúgy is sokat forgattak a családban egymásról Super 8 mm-es kamerával. Így nem lepődünk meg, amikor az édesanya élettörténetének elmesélése közben egyre-másra Super 8 mm-es filmre forgatott archívok illusztrálják a 20-40 évre visszanyúló, múltban játszódó sztorit. Az alapinformációkból kiindulva a néző egyértelműen valódi archívoknak tekinti az annak látszó részleteket, melyek teljes egységben állnak a régi fényképekkel és a valódi családi filmrészletekkel. Csak jóval a film felén túl kezd gyanússá válni, hogy az archívok látszó anyagok talán mégsem azok, hanem újrarájátszások. Egyre több olyan részlet látható, ahol a néző legszívesebben felkiáltana: jé, ez is megvolt, micsoda mázli! Később világossá válik, hogy ezek újrarájátszott anyagok, színészekkel, díszlettel, de így visszamenőleg is elbizonytalanodik a történet hitelessége.

Még egy csavart hoz a történetmesélésbe a jelenkori újrarájátszás is.²⁴⁷ A mindent feltáró nagy beszélgetést a rendező biológiai édesapjával a korábbi Super 8 mm-es archívok látszó anyagok stílusában rögzítették. Túlszínezt, szemcsés felvételek, szinkronhang nélkül. A narráció alatt zene szól, akárcsak a korábbi – archívok tünő – részletek esetében. Itt viszont a rendező és apja saját magukat „alakítják”, eltérően a korábbi „archív” jelenetek színészeitől, ez új elem. A film végén, a stáblistából kiderül, hogy színészek játszottak egyes szereplőket, de addigra már a néző magától is rájöhett erre. Itt az íratlan szerződés a filmalkotó és a néző között helyreáll, de ettől még ez utóbbi visszamenőleg neheztel – és hitetlenkedik – a film első felében vele űzött „játék” miatt. Bár egy cikkben a „történetmondás szerkezeti lebontásának”²⁴⁸ nevezik („structural deconstruction of storytelling”), egy történet sokféle igazságára és majdnem elmesélhetetlenségére tulajdonképpen rávilágít ez a módszer. Mégis az alábbi kritikával kell egyetértennem: „Sara Polley leleményes ámde egyenetlen dokumentumfilmje, az *Apáim története* meghitt családi portrénak indul, de a film végére meta-textuális, köldöknézős zürzavarrá válik.”²⁴⁹ A személyes történet, az igazi szereplők, a valós archív

²⁴⁷ A rendező saját blog post-jából derül ki biztosan, hogy ez a jelent is újrarájátszás volt. Ld. *Stories We Tell: A post by Sarah Polley* - August 29, 2012

<http://blog.nfb.ca/blog/2012/08/29/stories-we-tell-a-post-by-sarah-polley/> (Utolsó letöltés: 2018. 02. 08.)

²⁴⁸ Jose Solis: *Further Illuminating the 'Stories We Tell': An Interview with Sarah Polley* - 2013 May 15

<https://www.popmatters.com/171347-further-illuminating-the-stories-we-tell-2495758091.html>

Utolsó letöltés: 2018. 02. 08.)

²⁴⁹ Soheil Rezayazdi: *Made in Canada Review: Stories We Tell* (2012) – May 21, 2013

<http://nextprojection.com/2013/05/21/review-stories-we-tell-2012/>

(Utolsó letöltés: 2018. 02. 08.)

anyagok és az interjúk olyan erősek, hogy – azt gondolom –, az újrajátszások nélkül is mély, elgondolkodtató, érdekes és megindító film készülhetett volna.

3.2.3. Provokált jelenetek

A provokált jelenetekre hoz példát a *Besence Open* c. magyar dokumentumfilm. Az alaphelyzet szerint Besence EU-s pályázaton pénzt nyert egy tenispálya megépítésére. A falu kicsi, szegény, főleg romák lakta, majdnem teljes a munkanélküliség. A roma polgármester álma, hogy a tenispálya megépülése után a falu apraja-nagyja tanuljon meg teniszezni annyira, hogy csapatot tudjanak küldeni a területi bajnokságba. Éppen ezért a közeli városból szerződtetnek egy nyugdíjas teniszedzőt, aki valóban tanítja a falu népét teniszezni. A film ennek a folyamatnak a konfliktusait mutatja be. Néhány alapvető etikai problémán túl – a film gyakran nevetségessé teszi a falu lakóit, nem igazán enged közelkerülni hozzájuk –, a fő problémát egy olyan rendezői megoldás jelenti, ami a filmet végignézve sem derül ki egyértelműen. A bemutató utáni vetítést követő beszélgetésen a polgármester bökte ki, hogy a teniszedző meghívásának ötlete a rendezőé volt, és ennek a költségeit is a filmes stáb viselte. Innentől kezdve az egész filmet provokált jelenetek sorának tekinthetjük. A film nem jött volna létre a rendező cselekedete nélkül. Nem lenne gond ezzel, ha benne lett volna maga a meghívás aktusa a filmben is, de így kihagyva a film azt implikálja, hogy az ötlet a falué, a polgármesteré volt, ami teljesen más megvilágításba helyezi az ő személyiségét, motivációit.

A *Besence Open*-nel ellentétben az *American Shopper* felvállalja, hogy provokált helyzetre épül az egész film. Az Amerikában élő magyar filmrendező, Tamas Bojtor maga áldokumentumfilmnek tartja munkáját, én inkább nevezném hibrid dokumentumfilmnek, mert az alapszituáció tisztázása és elfogadása után dokumentumfilmként működik.

A film alaphelyzete teljesen fiktív, a rendező maga kitalált egy új „sportot”, melyből egy amerikai kisvárosban bajnokságot rendeznek. A sport kitalálóját és az esemény moderátorát egy színész alakítja. A szereplők – a bajnokság résztvevői – viszont valóságos emberek, akik tisztában vannak azzal, hogy egy kitalált sportág bajnokságában vesznek részt és erről egy film készül. A kitalált sport az ún. “aisling”, amit talán “folyosózás”-nak lehetne fordítani, azt jelenti, hogy a hatalmas szupermarketek polcsorai közt futó folyosókon a szereplők feldíszített bevásárlókocsikkal, jelmezbe öltözve zenére táncolnak, előadnak valamit. A rendező “kreatív bevásárlás”-ként határozza meg ötletét,

melyben az önkifejezés fontos szerephez jut, és ahol “beteljesedhet az ember átlagos fölé emelkedésének vágya”.²⁵⁰

Az IDFA-ra is beválogatott film a katalógus írói szerint “komikus és abszurd feltételeken alapszik, ereje a szereplőiben rejlik, akik hús-vér emberek és saját magukat alakítják a filmben. Az okok, amiért részt vesznek a játékban, túlmutatnak magán a versenyen. Néhányuk számára a ‘folyosózás’ a mindennapi megszokott életükből való kitörést jelenti, másoknak a saját magukban rejlő tehetség kibontakoztatását.”²⁵¹

A film a nyolc döntős versenyzőt követi, bemutatja az életüket, sorsukat, személyiségüket, és azt, ahogyan – a számukra valós kihívást jelentő – 1. Országos Folyosó Bajnokságra készülnek. A versenyhelyzet drámai fordulatokat hordoz magában, a szereplőkkel azonosulunk, szurkolunk nekik, a film sikeresen hozza őket közel a nézőkhöz, fontossá válik, hogy megismerjük életüket, motivációikat. Ebből a szempontból sikeres dokumentumfilmnek is tekinthető az alkotás, miközben a néző végig tudatában van annak, hogy egy kreált valóságban belüli világ részesei a szereplők.

Abban tér el a film a televíziós valóságshow-któl, hogy itt a kitalált bajnokság csupán keret ahhoz, hogy hús-vér embereket ismerjünk meg. A keretjátékon túllépve a szereplők valós élettörténetét, személyiségét, háttérét is megismeri a néző. Az is különbség a valóságshow-k-hoz képest, hogy a film klasszikus hollywoodi szerkezetű, erős drámai íve van, hiszen a versenyre való készülés és maga a verseny a tipikus klasszikus alaptörténetek egyike (ld. 2.3. fejezet).

Még egy példát említenék működő provokált jelenetre Almási Tamás *Harmadik találkozás* c. filmjéből. A hosszú távú követő filmekkel foglalkozó fejezetben részletesen írok a filmről (ld. 3.4. fejezet), itt az „osztálytalálkozó” ténye miatt fontos említeni. A *Harmadik találkozás* Almási *Ballagás* c. játékfilmjének fiktív osztályát követi, ez a harmadik ilyen „érettségi találkozó”, ahol a szereplők már 40+ évesek. Mindegyik találkozásos film elején elmagyarázza a rendező az alaphelyzetet, hogy valójában nem egy igazi osztályt láthat a néző. A film célja szempontjából – hogy évtizedeken keresztül nyomon kövesse egy generáció sorsát – ez nem is lényeges. A szereplőkkel külön-külön

²⁵⁰ Ld. <http://www.americanshoppermovie.com>

²⁵¹ Az IDFA weboldalán közölt szinopszison alapulva. Utolsó letöltés: 2014. 12. 18. (Már nem elérhető az oldal 2017. 12. 21-én.)

leforgatott interjúkból és élethelyzetekből összerakott kisfilmeket az osztálytalálkozón együtt levetítik az összegyűlt szereplőknek, akik reflektálnak egymás sorsára, dilemmáira, kialakul köztük egy párbeszéd. A találkozó provokált jelenete tehát eszköz, amely nyíltan felvállalva jól működő keretet ad a film történetének.

3.2.4. Megrendezett jelenetek

A provokált jelenetekben a rendező az alaphelyzetet teremti meg, aztán szabadjára engedi a szereplőit, és követi a velük megtörténő dolgokat, eseményeket. Ezzel szemben a megrendezett jelenetek felett teljes kontrollt gyakorol a rendező, tulajdonképpen fikciós részeket alkalmaz dokumentumfilmjében. *A csend királynője* (ld. a 2.3. és a 3.3. fejezeteket is) bollywoodi táncbetéteiben a film főszereplője, Denisa kiteljesedhet, a film utolsó, nagyszabású, az egész várost mozgósító táncjelenetében valóra válthatja álmát, hogy sminkkel, jelmezzel egy „igazi” bollywoodi filmben (legalábbis egy filmjelenetben) szerepeljen. Ez a fajta megrendezett jelenet nagyon jól működik a filmben, a profi koreográfia, a felvételek módja (sok kamerával, drónnal, stb. készített képek), a vágás ritmusa nyilvánvalóvá teszi a néző számára, hogy a filmkészítők váltják valóra Denisa álmát, hozzátesznek a film képi világához és meghatározzák az elbeszélés stílusát.

A megrendezettséget – a fenti példával ellentétben – egyáltalán nem vállalja fel *A sasvadász lány* c. film, illetve rendezője. A 2016-ban bemutatott film végigversenyezte a nagy dokumentumfilm-fesztiválokat²⁵², ám óriási vitát gerjesztett, hogy valójában dokumentumfilm-e. A vita részleteire itt most terjedelmi okokból nem térek ki, részletesen összefoglalja az érveket a BBC weboldalán megjelent cikk.²⁵³ Témám szempontjából a filmben világosan láthatóan megrendezett jelenetek az érdekesek.

“Aisholpan, a 13 éves kislány azért küzd, hogy 12 generáció óta először ő legyen az első női sas-vadász. Nurgaiv, Aisholpan édesapja úgy véli, hogy ha igazán elszánt, akkor egy lány is képes lehet ugyanarra, amire egy fiú. Hiába ellenzi hevesen számos idősebb kazah sasvadász még az ötletét is annak, hogy egy nő is részese legyen ennek az ősi hagyománynak, Aisholpan készen áll, hogy próbára tegye képességeit. Csodás 'vadász párjával' elindul a nagyhírű Arany Sas Fesztiválon, ahol Mongólia hetven legjobb kazah

²⁵² A hazai közönség a 2018-as BDF-en láthatta a filmet.

²⁵³ Stephen Mulvey: *Is the Eagle Huntress really a documentary?* – 2017. 02. 06.
<http://www.bbc.com/news/magazine-38874266> - Utolsó letöltés: 2018. 02. 09.

sasvadászával méri össze tudását. A mongol sztyeppe lélegzetelállító szépsége és egy fiatal kislány küldetésének meghitt története egy drámai erejű filmben.”²⁵⁴ Az idézett katalógus-szöveg már önmagában is súlyos ferdtéseket, hamisságokat tartalmaz, többek között: nem igaz az, hogy nincsenek női sasvadászok, erről a rendezőnek is kellett, hogy legyen tudomása. Emiatt az egész „girl-power” narráció hamis, kitaláció. Nem igaz az, hogy a közösség öregjei ellenzik, hogy lányok is vadásszanak sassal. Az igaz, hogy az említett fesztivált először nyerte meg nő, de a győzelem körülményei is vitathatóak a filmben. Nem szorosan a katalógusszöveggel kapcsolatos, de az idézett BBC-cikk referenciáiból kiderül, hogy az alaptörténet, mely szerint az apa megtanítja a lányt sassal vadászni először a lányt lefényképező fotós fejéből pattant ki és a filmrendező a fotót látva kapott az ötleten.

Végigolvasva a film hitelességével kapcsolatos írásokat, interjúkat, tanulmányokat, szemtanúk hozzászólásait, meggyőződésem, hogy a film jelentős része rendezett jelenetekből áll. Csak egy jelenetet kiragadva szemléltetésképpen: a fiatal sas befogása, amellyel majd a lány vadászni fog. A film által veszélyesnek bemutatott jelenet (alapos előkészületek, vészjósló zene, hosszú odaút) olyan alapossággal van „felszittelve”, ami csak egy többszöri, többkamerás felvételnél képzelhető el. Az apa egy kötélén ereszti le a lányt a sziklaoldalban megbúvó fészekhez, ahol neki a sziklafal szélén egyensúlyozva kell elkapnia és egy szőnyegbe csomagolva a kötélén fölküldeni a – nem kicsi – sasfiókat. A kamera (vagy kamerák) az egész jelenetet közeliből és totálból is veszik (vágóképek), olyan pozíciókból, amelyek elképzelhetetlenek a környezetet nézve. Ezen kívül is nagyon sok hasonlóan megoldott jelenet szerepel a filmben, melyeket a be nem avatott néző – ha kételkedve is – igaznak fogad el, mivel a film dokumentumfilmként van címkézve (ld. a nézővel kötött „szerződés”-ről az 1.3. fejezetet)²⁵⁵. A film teljesen szabályos klasszikus hollywoodi szerkezettel rendelkezik, az alapsztori – egy versenyre való felkészülés és az azon való sikeres szereplés – amúgy is a klasszikus elbeszélésmód tipikus története. A megrendezett jelenetek itt kizárólag a filmes dramaturgiai céljait és a jobb eladhatóságot szolgálják.

²⁵⁴ A BIDEF leírása a filmről Ld. <http://bidf.hu/film/the-eagle-huntress/> - Utolsó letöltés: 2018. 02. 09.

²⁵⁵ Személyes élményeim: A *sasvadász lány* BIDEF-vetítése utáni QA-t én vezettem, a meghívott vendég egy solymász volt. Egy néző a beszélgetés végéig feltette azt a kérdést, hogy ha ez egy dokumentumfilm fesztivál, akkor miért mutatnak fikciós filmet?... A film megnézése közben a solymász mellettem ült, és a vetítés után, még a sötétben a fülembé súgta, hogy „én nem tudom, mi volt itt, de ez a lány életében körülbelül háromszor fogta azt a madarat a kezében”. Ő a szakember, nekem ez az aspektus természetesen nem tűnt fel, bár addigra már ismertem a film hitelessége körüli vitát.

A rendezett jelenetek kérdésköre visszanyúlik az igazság-valóság problematikájához (ld. 1.2.1. fejezet). A fenti példákból – az eszköztár áttekintésén túl – az is kiderül, hogy a rendezett jelenetek nem-valódként is mutathatnak igazságot (*Once My Mother* és *American Shopper*), rész-igazságot vagy igazság-lehetőséget (*Keskeny, kék vonal, Apáim története* bizonyos részei). Arra is hoztam példát, hogy amit a dokumentumfilm-rendezők valóságként mutatnak be, az nem mindig az (*Besence Open, A sasvadász lány*). Ugyanakkor a valódit igazzá, hihetővé tenni és hitelesen megmutatni sem könnyű és magától értetődő feladat (*A Szent Könyv árnyéka*).

3.3. A mesélő felelőssége – A rendezői attitűddel kapcsolatos etikai dilemmák hatása a történetmesélésre

A rendezett jelenetek előző fejezetben kifejtett témájából következik a rendezői beavatkozás mikéntjének és mértékének kérdése a dokumentumfilmben. A rendezői attitűddel kapcsolatos etikai dilemmák a történetmesélésre is hatással vannak.

Megszoktuk, hogy a dokumentumfilm alkotóját is rendezőnek hívjuk, bár a „történetmondó” vagy a „mesélő” kifejezés jobban illene rá. Alapvető különbség kellene, hogy legyen a fikciós filmek „rendezője” és a dokumentumfilmek alkotója, történetmesélője között. A „rendező” a történetmondói attitűdök alapján sokféle szerepet ölthet²⁵⁶, egy dolog azonban biztosan távol áll a dokumentumfilmek elbeszélőjével szemben támasztott elvárásainktól: ha a rendező valóban „rendező”-ként, sorsformáló erőként lép fel. Pedig az utóbbi évek IDFA filmjeinek példái alapján ez a trend egyre nagyobb teret nyer.²⁵⁷

A 2016-os fesztivál egyik nagy vihart kavart versenyfilmje volt a lengyel *Fogalmad sincs arról, hogy mennyire szeretlek*²⁵⁸ című alkotás, amelyben végig a három főszereplő közelijeit látjuk felváltva, semmi mást. A pszichoterápiás üléseken anya és lánya bonyolult, megromlott kapcsolatát elemzik. A terapeuta segítségével a film végére jó eredményeket érnek el, a film a tisztázás lehetőségével, a megbocsátás és az egymáshoz

²⁵⁶ Ld. erről többek között Barnouw tipológiáját: Barnouw 1993. p.297.

²⁵⁷ A fejezet rövidebb verzióját közölte a Filmvilág: Gellér-Varga Zsuzsanna: *Sorsformáló rendezők*. Az IDFA visszatérő kérdése: hol húzódnak a dokumentumfilm műfaji és etikai határai? In: Filmvilág 2016.02.

²⁵⁸ eredeti címe: *Nawet nie wiesz, jak bardzo cie Kocham*, rendező: Pawel Lozinski, 2016

közeledés reményével zárul. És egy felirattal, amely szerint: „*Titoktartási kötelezettségek miatt nem tudtunk igazi családterápiás üléseket filmezni. A valóságban Ewa és Hania nem anya és lánya. Mindketten a személyes tapasztalataikból merítettek, előre megírt szöveg nélkül. A terápiás üléseket Bogdan de Barbaro professzor vezette.*”

A feliratot olvasva a mozi közönsége csalódottan morajlott fel. Még ha saját élményeikből merítettek is a szereplők, az egymásnak mondott szövegek, mutatott érzelmek teljességgel hitelüket veszítették, mint pl. a címadó mondat, amelyet az „anya”, könnyek közt, odafordulva mond a „lányának”: „Fogalmad sincs arról, mennyire szeretlek.” Színészi játéknak voltunk tanúi, melyről végig azt hittük, hogy valódi kapcsolódásokat, egymáshoz fordulást, érzelmeket látunk. Nyilván casting előzte meg a felvételt, és story board-nak is lennie kellett, különben honnan tudták volna, hogy mi a másik ember története, milyen „problémát” kell megoldaniuk. A közönség reakciója egyöntetű és egyértelmű volt (a moziból kifele jövet több beszélgetést hallottam), becsapottnak érezték magukat, a moziban töltött másfél órát pedig elfecsérelt időnek. Ha a film elején tudták volna ugyanezt az alkotók a nézőkkel, akkor más hozzáállással néztük volna végig a filmet, nem csalódtunk volna ekkorát, hogy dokumentumfilm helyett az „így is lejátszódhatott volna egy családterápiás kezelés” pusztá fikcióját kaptuk.

De valójában milyen elvárásokkal ül be a néző a moziba egy dokumentumfilm vetítésére? Ahogy ezt az 1.3. fejezetben már kifejtettem, Plantinga²⁵⁹ szerint egy film fikciós, illetve dokumentumfilm-státusa „társadalmi konstrukció”.²⁶⁰ Rabiger „szerződés”-ként értelmezi a dokumentumfilmet, mely a filmkészítő és a közönsége között jön létre, és ahol a tényekhez való hűség alapvető fontosságú.²⁶¹

A 2016-os IDFA nyitófilmje, az *Egy idegen a Paradicsomban*²⁶² is hasonló problémát vet fel. Az európai menekültválsággal foglalkozó film egy osztályteremben játszódik, ahol – több „felvonásban” – menekültek csoportjainak magyaráz egy tanár, pro és kontra érveket hoz fel amellet vagy azellen, hogy Európának be kell-e fogadnia a Szíriából, Irakból, Szomáliából, Pakisztánból, stb. érkező menedékkérőket. A film epilógusában ő

²⁵⁹ Plantinga 2009 p. 10.

²⁶⁰ Plantinga 2009 p. 13.

²⁶¹ Rabiger 1998 p. 201.

²⁶² eredeti címe: *A Stranger in Paradise*, rendező: Guido Hendriks, 2016 – a hazai közönség a 2018-as BDF-en láthatta

maga mondja el a menekülteknek, hogy ő valójában egy színész, aki ezt a feladatot kapta a rendezőtől. Ennél a filmnél a mesterséges szerkezet és eszközök („felvonások”-ra tagoltság, kifejezetten ellentétes érvek ugyanattól az embertől, demonstrált menekültstátusz-tárgyalás, stb.), már a film elejétől sejtethetővé teszik, hogy itt is erős rendezői beavatkozásról, konstruált valóságról van szó. A „szerződés” feltételei, ha nem is teljesen tisztázottak, mégsem annyira hazugok, mint a lengyel film esetében, dokumentumfilmnek azonban még a nagyon tágan értelmezett definíciók szerint sem tekinthető ez az alkotás.

A megkonstruáltság fokozatai szempontjából is érdekes a 2015-ös IDFA közönségdíjas iráni filmje, a *Sonita*²⁶³. A rendező fokozatosan vonódik be a filmbe és részvételét – látszólag – nem is titkolja. Szép az a jelenet, amikor először kerül bele képből is a filmbe, átadja kameráját a főszereplőjének, Sonitának, és egy kedves – de nem túl jelentős – párbeszéd zajlik le köztük. Innentől kezdve a rendező jelenléte egyre hangsúlyosabb, lassan részévé válik az eseményeknek.

Sonita afgán tinédzser, nyolcéves kora óta Iránban él, rap-pelni szeretne, iskolába járni és nem akarja, hogy édesanyja hazavigye Afganisztánba, ahol a hozzá hasonló korú és helyzetű lányokat eladják feleségnek náluk jóval idősebb férfiaknak. Az így szerzett pénzből Sonita bátyja akar feleséget venni magának. A hagyomány évszázadok óta rombolja le a fiatal lányok álmait. Sonita egy alapítványi iskolában tanul és dolgozik, ahol az igazgatónő szereti és mindenben segíti őt. Amikor az anya érte jön, hogy visszavigye, akkor is az igazgatónő próbálja meg lebeszélni erről. Sonita a rossz hírt hallva eltűnik, a rendező felkutatja őt, hiszen nélküle nincs film – ez el is hangzik a narrációban. A rendező pénzt ad az anyának, hogy időt nyerjenek. A teljes összeget, amivel megválthatná Sonita szabadságát (9000 dollár), nem tudja kifizetni, de 2000 dollárért kap néhány hónap haladékot, addig nem viszi vissza Sonitát az anyja. A rendező és csapata segít Sonitának elkészíteni egy videóklipet, a rap-szám szövegét és dallamát a lány és egy barátja írták. A dal arról szól, hogy milyen szörnyű sorsuk van az eladott gyerekmennyasszonyoknak. A klipet a rendező felteszi a YouTube-ra, ahol rengetegen megnézik. Azt is elintézi Sonitának, hogy elutazhasson Amerikába, ahol egy ösztöndíjjal három évig tanulhat és énekelhet egy középiskolában. Mindehhez többszörösen hazudniuk kell, a lány szüleinek, a hatóságoknak és az iskola-igazgatónőnek is. A videóklip megjelenését követően – mivel

²⁶³ rendező: Rokhsareh Ghaem Maghami, 2015 - a hazai közönség a 2016-os Verzió filmfesztiválon láthatta

Iránban törvény tiltja, hogy nők énekeljenek – az igazgatónőnek fájó szívvel meg kell válnia Sonitától, többé nem járhat az iskolába.

A rendező és az ő szándékai egyre jobban elhatalmasodnak a filmen. Ahogy Sonita, a fiatal, törekeny lány magányosan, gyámoltalanul ül a kabuli hotel szobájában, várva a hatóságok engedélyére, az útlevelére és a vízumára, ahogy – láthatóan, de a filmben ki nem mondva – mindenkit meg kellett vesztegetni, hogy ez az utazás létrejöhesse, hogy filmezhessenek hivatalos helyeken, ahogy még a biztonságos Amerikában is inkább a rendezőt kéri meg Sonita, hogy felhívja az anyját és elmondja neki, mi lett vele valójában – egyre világosabbá válik, hogy már nem egy dokumentumfilmben, hanem egy valóságshow-ban vagyunk: találnak egy tehetségesnek tűnő fiataalt, kisminkelik, köré tesznek egy hatásos videóklipet, lehetőségeket adnak neki, majd magára hagyják, esetleg figyelik, hogy boldogul-e vagy sem. A legnagyobb különbség az, hogy egy valóságshow-ban nincsenek „járulékos károk”, nem teszik közben tönkre mások életét. Nem így a *Sonita*-ban: a filmből nem derül ki, de a rendezővel folytatott beszélgetésből igen, hogy a többgyermekes igazgatónő elvesztette az állását a lány publikus éneklése, a videóklip, és a film miatt. Ha akár egy rövid utalás erejéig benne lett volna a filmben, hogy az igazgatónő tisztában volt a rizikóval és vállalta azt, sokkal becsületesebb lett volna az eljárás. A filmből végeredményben a rendező kerül ki hősként, ő mentette meg Sonitát az eladástól, ő biztosított neki új, szabad életet, karriert.

A valóság manipulálásának egy részét bemutatja – mintegy felvállalja – a rendező (a stáb keresi a lányt, a hangmérnök fiú beleszól, amikor pénzt akar adni a rendező az anyának, telefonhívás Amerikából, stb.), más részeit viszont nem (útlevelhivatal, anyakönyvi kivonat megszerzése, fegyveres őrök a szállodában, stb.) A manipulálás „beismerése”, filmbe helyezése további kérdéseket vet fel. Ha van olyan szituáció, amelyről nem ismerték be de feltételezhető, hogy beleavatkozott a rendező, akkor miért higgyük el, hogy több nincs? (Pl. az anya jelenetei, pénzkérés, beszélgetés az igazgatónő irodájában.) Miért gondoljuk azt nézőként, hogy nem fizetett a családnak, akár ajándékok formájában, hogy részt vehessen azon a vacsorán, ahol elég vonakodva, idegenként fogadták a rendezőt még így is? És amikor minden arról szól, hogy ennek a családnak csak a pénz kell és semmi más? Mi minden lett itt még „megvásárolva”, megrendezve?

A valóság „show”-vá válásával, a fikció ilyen erőteljes beszűrődésével a dokumentumfilmbe a szórakoztatás válik minden egyéb szempontnál fontosabbá. A digitális videó elterjedésével a műfaj ma szinte mindenki számára elérhető, a verseny nagyobb, mint bármikor korábban. A televíziós megrendelők elsődleges szempontja – a finanszírozás szűkülése miatt is – egyre inkább az eladhatóság. A szenzációhajhász, könnyen fogyasztható, extrém sztoriknak jobb esélyük van a kitűnésre. Van, aki úgy véli, hogy akár a fikciós, akár a dokumentumfilmek esetében minden alárendelhető a fogyaszthatóságnak, a szórakoztatásnak, de véleményem szerint ez a dokumentumfilm műfaji körvonalainak és ezzel együtt etikai határainak az elmosódásához vezet, ez pedig nagymértékben dekonstruálja és hosszú távon devalválja a dokumentumfilmet mint műfajt. Nem is egyszerűen a műfaj kiüresedéséről van szó, mindez egy nagyobb folyamat része, amelyben az álhírek (a fikció) összekeverednek a tényekkel (dokumentumokkal), ellehetetlenítve a tájékozódást, a valós tényeken alapuló véleményalkotást. A hitelesség és a ténytudás megőrzése – a kiszámíthatóság, hogy nézőként azt kapjuk, amire „befizettünk” –, a fő küldetése kellene, hogy legyen a dokumentumfilmnek.

Egy másik IDFA-versenyfilm, *A csend királynője* esetében az előző fejezetben említett táncbetétekkel sem etikai, sem dramaturgiai szempontból nem látok problémát, vállalt a rendezettség, tisztázottak a „szerződés” feltételei. Azonban a „rendezés” itt nem ér véget. A *Sonita*-hoz hasonlóan, segítségnyújtás ürügyén folynak bele a filmesek a lány és családja életébe, és abból a szempontból is hasonló a helyzet, hogy a beavatkozás nélkül sokkal kevésbé lenne hatásos, csattanós a történet. Denisa hallókészüléket kap, a filmből úgy tűnik, mintha ez a család ötlete lett volna, de a rendező később több helyen elmondta, hogy ő kezdeményezte, sőt finanszírozta is az orvosi ellátást. A film fontos jelenete, amikor a kislány az első hangfoszlányokat meghallja, az erre adott reakciói hatásosak, látványosak. A remény azonban rövid életű, folyamatos kezelések, audiológiai és logopédiai foglalkozás nélkül Denisa nemhogy beszélni, hallani sem tanulhat meg. A film egyik utolsó jelenetében látjuk, hogy a lányt vidékre viszik, a család elköltözik, a hallókészülék pedig a földön hever a szemét között. Az érzelmes zene, az elhagyott eszköz közelije – nem feltétlenül a rendező szándékának megfelelően – azt mutatja, hogy a kívülről jött „segítség” nem működött, nem okozott igazi változást.

A csend királynője és a *Sonita* esetében sem gondolták felelősen végig cselekedeteik következményeit a rendezők. Ha elsősorban a segítség szándéka vezette volna őket, akkor más módokat is választhattak volna. Viszont a sztorik kikerekedtek, a filmek elkészülhettek és sikeresek lettek.

Akár „szerződés”-ként, akár „társadalmi konstrukció”-ként fogadjuk el a dokumentumfilmet, a szerződés, a konstrukció feltételei mindkét fél számára ismertek és tisztázottak kell, hogy legyenek. A tárgyalt négy filmet az köti össze, hogy a rendezői beavatkozás mértéke és módja egyiknél sincs tisztázva, a nézővel kötött „szerződés” feltételei nem egyértelműek, mindezek pedig műfaji és etikai kérdéseket vetnek fel. Véleményem szerint csak akkor beszélhetünk dokumentumfilmről, ha egyértelmű és vállalt a „rendező” szerepe a filmben, ha világos, hogy hogyan, miért és mennyire nyúlt bele az események menetébe. A művészi hatás érdekében állított rendezői beavatkozás csak akkor fogadható el, ha erről a néző is megfelelő információval rendelkezik. Ennek hiányában a dokumentumfilm elveszti műfaji jellegét, lassan, körvonalazhatatlanul összemósodik a fikcióval, és ez a folyamat előbb-utóbb azt okozza, hogy a néző elveszíti hitét, bizalmát a műfajban.

3.4. A mesélő ideje – A hosszútávú követő típusú dokumentumfilmek történetépítése az időkezelés szempontjából

A rendezői beavatkozás és a dokumentumfilm hitelvesztésének szempontjából a fent elemzett filmekhez képest a skála másik végpontján állnak a hosszútávú követéses filmek. Számomra ezek a filmek képviselik a legletisztultabb dokumentumfilm-típust.

2004 áprilisában a Goethe Institute Budapest egy különlegesen érdekes dokumentumfilm fesztivált szervezett. A címe „Hosszútávon” volt, ahol a nézők nyolc napon keresztül négy évtized legizgalmasabb hosszútávú követő dokumentumfilm-sorozataival ismerkedhettek meg. Idézet a fesztivál műsorfüzetéből²⁶⁴: „A Goethe Intézet olyan külföldi és magyar dokumentumfilmeket gyűjtött csokorba, amelyek hosszabb időn át kísérik figyelemmel egy csoport életének alakulását. Ezekben a ‘hosszútávú megfigyelést’ alkalmazó munkákban közös, hogy az alkotók egy-egy általános iskolai

²⁶⁴ Szkenelve mellékelem a műsorfüzetet. Ld. MELLÉKLETEK

közösségből kiindulva tíz, húsz, vagy esetleg immár több mint negyven éve követik a szerteágazó emberi sorsokat. A személyiségek változásának rögzítésével párhuzamosan a filmek a szereplők életkörülményeinek, privát történelmének alakulásába is betekintést nyújtanak – miközben a résztvevők sorsát bizonyos mértékben maga a megfigyelés alakítja.”

A vetítés-sorozat óta újabb 13 év telt el, tehát mára már egy bő fél évszázad termésével foglalkozhatunk, ami – ha a film mint műfaj élethosszát tekintjük – rendkívüli lehetőség. A *golzow-i gyerekek* összefoglaló címen futott projekt 1961-ben azzal a céllal indult, hogy egy kelet-német kisvárosban a szocializmus kezdetén született és abban felnövő generáció életét mutassa be. A sorozat 2007-ben zárult le, a filmkészítő Junge házaspár (Winfried és Barbara Junge) idős korukra hivatkozva, két egyenként négy és fél órás összefoglaló filmmel fejezték be munkájukat, melynek keretében öt és fél évtized alatt 19 filmet készítettek.

A másik ilyen nagyszabású munka a *Jordbrö-sorozat*, Rainer Hartleb, német származású de Svédországban élő filmes forgatott Stockholm külvárosában egy lakótelepen 1972-1981-ig 12 egyórás tévéfilmet, két összefoglaló filmet ezeken alapulva, majd három hosszabb filmet, 1988-ban (*Vissza Jordbrö-be*²⁶⁵), 1994-ben (*Egy pizza Jordbrö-ben*²⁶⁶) és 2006-ban (*Mindenki jól van*²⁶⁷). A sorozat indíttatása szociológiai volt: Hartleb arra volt kíváncsi, hogy a kormány lakhatási törvényei hogyan hatnak egy új lakótelep beköltözőire. Bár a 2006-os filmet kifejezetten lezárásnak tekintette, 2014-ben a kezdeti sorozat szereplőinek immár a gyerekeit látogatta újra (*Távol Jordbrö-től*²⁶⁸).²⁶⁹

Michael Apted műfajteremtő sorozata, a “*Seven Up*” (1964-ben indult) még nem zárult le, 2012-ben bemutatták az eddigi utolsó részt, a *56up*-ot. „Az eredeti műsor célja az volt, hogy felhívja a háború után is továbbélő brit osztálykülönbségekre a nézők figyelmét. Apted és társai leginkább arra voltak kíváncsiak, hogy a születési körülmények vagy a

²⁶⁵ eredeti címe: *Tillbaka till Jordbro*

²⁶⁶ eredeti címe: *En pizza i Jordbro*

²⁶⁷ eredeti címe: *Alla mar bra*

²⁶⁸ eredeti címe: *Langt fran Jordbro*

²⁶⁹ Kilborn, Richard: *Taking the long view. A study of longitudinal documentary*. Manchester University Press 2010. p. 43.

tanult minták befolyásolják-e jobban egy gyermek jövőjét.”²⁷⁰ A *Seven Up* mintáján alapuló orosz, dél-afrikai és japán *7up* sorozatok²⁷¹ is folytatódnak.

A fesztiválon nem szerepelt, de munkássága nagy részét az ilyen típusú filmeknek szentelte a cseh Helena Trestikova (sz. 1949.). Hosszútávú követő filmjei címét legtöbbször a bemutatott személy keresztnéve adja, a sallangmentes címadási szokás előrevetíti a történetek letisztult drámai szerkesztését is: általában időrendben, lineárisan meséli el főszereplői életét *Mallory* (2015), *Life with Jester*²⁷² (2013), *Private Universe*²⁷³ (2012), *Katka* (2010), *René* (2008), *Marcela* (2007). Azért sem voltak benne Trestikova filmjei a Goethe intézet sorozatában, mert az ezredforduló környékén kezdte forgatni és egyre tovább fejleszteni ezeket a filmeket, kisebb részletek megjelentek korábban is, de igazából 2006-ban, a hatrészes *Házassági történetek 20 évvel később*²⁷⁴ volt a felütése ennek a sorozatnak (a *Házassági történetek*²⁷⁵ eredetije 1987-ben készült el). Illetve 2000-2001-ben mutatták be a *Women at the Turn of the Century*²⁷⁶ sorozatot, melyben már megjelennek a későbbi filmek szereplői is (pl. *Katka*).

Ha nem is teljesen azonos a kiindulásuk, de az *Up*-filmekhez és a gólow-i sorozathoz hasonlít Magyarországon Almási Tamás *Ballagás* c. játékfilmjét (1980) követő dokumentumfilm-sorozata. (*Ballagás után*, 1986. *Találkozás* 1994., *Harmadik találkozás*, 2005. Az egyszerűség kedvéért a továbbiakban *Ballagás-sorozatnak* nevezem.) Az *Ózd-sorozat*²⁷⁷ is hosszútávú és követő is, de olyan szempontból nem teljesen tartozik ide, hogy ott nem gyermekek vagy fiatalok életét követte a rendező, viszont egy közösség egy évtizeden átnyúló története fontos történelmi háttér előtt jelenik meg benne. A fent említett Goethe Intézet-beli fesztiválon szerepelt két magyar film is ebbe a vonulatba illeszkedik: Litauszki János és Józsa Márta *Esély-lesők* (1988) és *Esély-mesék* (2002) című filmjeiből egy roma közösség sorsának rendszerváltás-környéki

²⁷⁰ Kilborn 2010. p. 33.

²⁷¹ *Born in the USSR* (első rész 1991-ben), *Born in South Africa* és *7Up Japan* (1992-ben indultak)

²⁷² eredeti címe: *Zivot s Kasparem*

²⁷³ eredeti címe: *Soukromy vesmír*

²⁷⁴ eredeti címe: *Manzelské etudy po dvaceti letech*

²⁷⁵ eredeti címe: *Manzelské etudy*

²⁷⁶ eredeti címe: *Zeny na prelomu tisícileti*

²⁷⁷ Az *Ózd-sorozat* egy évtizeden át követte Ózdon a kohászat, a város és az ózdi munkások sorsát. Az évtized alatt 8 film készült (*Szorításban*, 1987, *Az első száz év*, 1988, *Lassítás*, 1991, *Miénk a gyár I-II.*, 1988 – 1993, *Acélkapocs*, 1994, *Meddő*, 1995, *Pertrenkő*, 1995, *Tehetetlenül*, 1998), majd 2006-ban egy újabb *Ózd*-filmet készített Almási Magyarország európai uniós csatlakozása apropóján. (*A mi kis Európánk*, 2006)

fordulatai rajzolódnak ki. Gerő Marcell *Káin gyermekei* c. filmjét is idesorolhatjuk, amely abból a szempontból tekinthető hosszútávúnak, hogy a 2014-ben készült film az 1985-ös *Bebukottak* (rendező: Monory-Mész András) szereplőivel veszi fel a fonalat 30 év elteltével.

Richard Kilborn²⁷⁸ könyvében hosszútávú dokumentumfilmeknek nevezi ezeket a filmeket (longitudinal documentary). Tanulmányában részletesen és sok szempontra kiterjedően elemzi a műfaj fent említett három legfontosabb sorozatát (*Up-filmek, A golzow-i gyerekek, Jordbrö-sorozat*). Az én témám szempontjából az időmúlás, mint történetformáló erő működése a legérdekesebb ezeknél a sorozatoknál. Kilborn kifejti, hogy a hosszútávú követéses dokumentumfilmek népszerűségének egyik legfontosabb oka az, hogy lehetőséget teremtenek a nézőnek, hogy a saját életútjára reflektáljon.²⁷⁹ Kilborn szerint az öregedés, az arcok változása az egyik legfontosabb öröme, élvezete a hosszútávú követő filmek nézőinek.²⁸⁰ Egyetértve ezzel a megállapítással nem becsülném le a szereplők sorsának változását, alakulását konstatáló nézőt sem, aki az életutakat történetként nézi és továbbra is érdekelt egy “jól elmesélt jó történetben” (ld. McKee). További fontos örömforrásnak gondolom az arcok öregedésén kívül a környezet változásának megfigyelését (pl. a *Golzow-sorozatban* a volt kelet-német lakásbelsőik változását, nyugatiasodását, a *Ballagás-sorozatban* a frizurák és a ruhák, a divat változását).

A három sorozat rendezőiről és munkamódszerükről Kilborn részletesen ír könyvében. Számomra az egyik érdekes kérdés, hogy krónikásnak vagy történetmondónak tekinthetjük-e őket, esetleg mindkettőnek? És ők miként határozzák meg saját szerepüket a filmsorozatokban? A disszertációm címében feltett kérdésekhez (*Krónikás vagy történetmondó? Dokumentum és/vagy film?*) ezeknek a dokumentumfilm-sorozatoknak a vizsgálatakor érünk a legközelebb, mivel esetükben a dokumentumérték annyira erős, hogy már-már felülírja a filmszerűség követelményét. Egyszerűbben fogalmazva: erős dramaturgiai eszközök nélkül is, pusztán interjúk és élethelyzetek egymás mellé szerkesztésével hatásos anyagot kapunk. Ennek oka az idő múlásának ereje, az élet

²⁷⁸ Kilborn 2010.

²⁷⁹ Kilborn 2010. p. 3.

²⁸⁰ Kilborn 2010. p. 5.

alakulásának nyomon követésében rejlő mágia, vonzódásunk a történetekhez, hiszen a legnagyobb történet minden bizonnyal egy ember élettörténete.

Kilborn idézi a Junge házaspárt, akik *A gólow-i gyerekek* kapcsán kifejezetten felvállalták a krónikás szerepet, céljuknak tekintették, hogy egy „generáció krónikáját” mutassák be, a háttérben Kelet-Németországgal és a politikai változásokkal. Ezzel szemben Michael Apted tiltakozik közösségi krónikás mivolta ellen, ő az egyes emberek életének bemutatását tartja fontosnak, nem akarja magára venni a társadalmi krónikás köpönyegét. Mindazonáltal a filmjeiből szándéka ellenére is kibontakozik a korrajz és a társadalmi háttér.²⁸¹

A svéd és a német sorozatban a kiindulás eleve a társadalmi-politikai helyzet és egy közösség bemutatása volt.²⁸² Az angol sorozat is egy jelenség bemutatásának szándékával indult, bár itt kezdettől fogva egyéneket követtek, egyéniségeket választottak ki szereplőnek, nem egy közösséget. A sorozat spin-off-jait pedig éppen azzal a céllal kezdték el forgatni, hogy megjósolható és erős társadalmi változásokat dokumentáljanak (pl. a *Born in the USSR* és a *Born in South Africa*, mindkettőt a brit Granada TV finanszírozta). Úgy akarták elkezdni a forgatást, hogy a sorozatban szereplő hétévesek először tapasztalják meg, milyen a poszt-kommunista illetve a poszt-apartheid államokban élni.²⁸³

A legnagyobb ívű dokumentum és a legerősebb társadalmi-történeti jelleggel bíró sorozat kétségkívül *A gólow-i gyerekek*, amely a berlini fal építésének idején indult, és jóval az ezredforduló után ért véget, tehát a fal leomlása és a rendszerváltás hatásai a szereplők életére is pontosan dokumentálva vannak benne. Egy másik érdekes krónikás funkciója *A gólow-i gyerekek*-nek, hogy a fal leomlása utáni időkben a Junge házaspár a diktatúra alatti filmkészítés mikéntjére is reflektált az újabb filmekben, ezért a történelmi és társadalmi változásokon kívül a cenzúra működését és a korábbi korlátozott filmkészítési lehetőségeket is dokumentálja a sorozat.²⁸⁴

²⁸¹ Kilborn 2010. p. 6.

²⁸² Kilborn 2010. p. 17.

²⁸³ Kilborn 2010. p. 18.

²⁸⁴ Kilborn 2010. p. 19.

Mindegyik említett sorozatnál megfigyelhetünk egy kettősséget a múlt felidézésében és a krónikás funkcióban. Egyrészt, amikor készülnek ezeknek a sorozatoknak az egyes filmjei, akkor jelen idejűek, de muszáj felidézniük a múltat a folytonosság érzékeltetése és a történetek érthetősége kedvéért. Másrészt, amikor 10-20-30 évvel később nézi a közönség az egyes epizódokat, az akkori jelen is múlttá válik és erősíti a krónika/dokumentum-jelleget.

A múlt rendszeres felidézése alapvető követelmény ezeknél a filmeknél.²⁸⁵ Mindig a jelenen van a hangsúly, de muszáj felidézni a múltbeli fontosabb pontokat viszonyításként.²⁸⁶ Ez a gesztus segít az életeseményeket összefüggésükben láttatni, értelmezni. A brit sorozat ezt legtöbbször oda-vissza időugrásokkal teszi²⁸⁷. A német sorozat epizódjai többségében lineárisan mesélik el a történetet, de ott is megtalálhatóak visszapillantások. A svéd sorozat is lineáris szerkezetet használ az első 12 filmben, de a későbbi, összefoglaló filmekben már él az időutazás eszközével. A *Ballagás-sorozatban* is megfigyelhető az egyes portrékon belül az időugrás alkalmazása. Mindegyik sorozatra igaz, hogy ezzel az eszközzel a drámai események jelentősége fokozható, az életesemények jobban szembeállíthatók, a különböző idősíkokban elhangzó gondolatok reflektálnak egymásra.

Az idősíkokkal való játékon kívül minimális vagy semmilyen manipulációt nem fedezhetünk fel, a rendezett jelenetek hiánya a jellemző. A követéses módszer (*A golzowi gyerekek* első filmjei és a *Jordbrö-sorozat* első 12 filmje részben), vagy a teljesen letisztult, interjúkra épülő narráció (*Up-sorozat*, *Ballagás-sorozat*) határozza meg a sorozatok dramaturgiáját. Az egyetlen eszköz, mely rendezői beavatkozás következménye, és több sorozat is él vele, az ún. osztálytalálkozó szituációja. Még ha nem is egy igazi osztályról van szó (mint a brit és a magyar sorozatok esetében), mindkettő él a módszerrel. A *Seven Up* legelső epizódja azzal kezdődik, hogy a gondosan kiválogatott szereplőgyerekeket együtt elviszik az Állatkertbe, és a narrációból ez alatt a jelenet alatt tudjuk meg, hogy mi a sorozat célja. A *Ballagás-sorozat* kiindulása eleve egy játékfilm, ahol egy szereplőválogatott „osztály” későbbi életét követi a sorozat, immár

²⁸⁵ Kilborn 2010. p. 20.

²⁸⁶ Kilborn 2010. p. 5.

²⁸⁷ Kilborn 2010. p. 26. Kilborn ezt az eszközt „time shuttle”-nak nevezi, melyet jobb híján fordíthatunk időutazó gépnek.

dokumentumfilmes módszerekkel. (Ld. 3.2.3. fejezet is.) De mivel az eredeti szituáció is egy iskolában, egy osztályközösségben játszódott, Almási a játékfilm elkészülte után is egy közösségként kezeli a szereplőket, és minden epizódban „osztálytalálkozó” keretében reflektáltatja őket egymásra illetve a korábbi gondolataikra. Legkifinomultabban ez az eddigi utolsó részben, a *Harmadik találkozás*-ban történik, ahol a találkozón levetítik a jelenben készült portré-interjúkat a teljes közösségnek, és ezekre a bejátszásokra, egymás és saját maguk történeteire együtt reflektálnak a szereplők. Ezzel a módszerrel az időbeli rétegzettség válik még megragadhatóbbá, hiszen a végső verziójában a filmnek a jelenbeli interjúkra, az ezekre való szintén jelenbeli reflektálásokra rárakódnak az előző epizódokból bevágott múltbeli megszólalások is.

Az idősíkok ilyen szintű összeszövése azt a célt is szolgálja, hogy a frissen bekapcsolódó nézők számára is egyértelmű legyen, mi a szereplők előélete, honnan jönnek, mire reflektálnak. Ez a jellemző a szappanoperákkal állítja kapcsolatba a hosszútávú követő sorozatokat, ott van fontos szerepe az „episode recap”-nek, az előtörténet elmesélésének, ezzel is szolgálva a néző kényelmét és a jobb érthetőséget.²⁸⁸ Ez a módszer egy további problémát is felvet, mely érinti a történetmesélés mikéntjét. Az idő előrehaladtával egyre több anyag áll a filmes rendelkezésére, évtizedek interjúi, jelenetei halmozódnak fel, de a műsoridő vagy a filmhossz általában másfél órában limitált. És mivel mindig a jelen a leghangsúlyosabb, a múltbeli történeteket, mondásokat egyre rövidebb idő alatt kell összefoglalni, a múlt felidézhető pillanatai kikristályosodnak, mintegy eposzi jelzőkként kísérik a szereplőket, azzal a céllal, hogy a nézők fejében felidézzék az adott szereplő arcát gyerekkorából, esetleg a legkedvesebb, legviccesebb, legfontosabb mondását a korábbi évekből.

Szintén az időugrásos technika és a sokasodó anyag következményeképp mindegyik sorozatnál megfigyelhető, hogy a kezdeti közösségi portrék és társadalmi rajzolat helyét átveszik az egyéni életutak ábrázolásai.²⁸⁹ Az idő előrehaladtával így a filmek krónikákból mesékké váltak, az adott kor és közösség társadalmi lenyomata helyett a hétköznapi hősök életével szembesülhet a néző. Az egyes portrékon belül a klasszikus

²⁸⁸ A szappanoperákkal való összehasonlítás során érdekes azt is megfigyelni, hogy a hosszútávú követő dokumentumfilm-sorozatok jócskán megelőzték a korukat. Kb. 2-3 évtizede a sorozatok egyre népszerűbbek, az egyrészes alkotásoknál jobban érdeklődnek irántuk a nézők és emiatt a megrendelő- és vásárló-szerkesztők is. Ld. Kilborn 2010. p. 48.

²⁸⁹ Kilborn 2010. p. 71.

elbeszélésmód (ld. 2. fejezet) hagyományai is jobban tudnak érvényesülni, és a rendezők élnek is a módszerrel. Az *Up*-sorozatnál már a kezdetektől az egyénekre fókuszált a rendező. A német, a svéd és a magyar sorozatnál az „osztálytársak”, iskolatársak az iskola befejeztével teljesen különböző életutakat járnak be, különböző helyzetekbe és helyekre kerülnek, tehát indokolttá válik az egyéni portrék készítése. Az egyes sorozatokon belül erre különféle megoldásokat találunk. A horizontális többes portréban az egyes életutak egy-egy fejezeteit alkotják a filmnek, és a portrékon belül megyünk bele az időugrásokkal a múlt felidézésébe. Az angol sorozat mindegyik része kizárólag így építkezik. A német és a svéd sorozat a csoportos portrék mellett egyénekről is készít önálló filmeket, ezek inkább tekinthetők hagyományos portréfilmeknek erős vertikális (történeti) jelleggel. A *Ballagás-sorozat* éppen a fent említett „osztálytalálkozó” módszer következetes használata miatt a kettő keveréke: a horizontális csoportos portrékba épülnek be az egyéni életutakat ábrázoló időben vertikálisan szerkesztett epizódok.

A csoport-portrék előnye az egyéni életutakat bemutató filmekkel szemben, hogy a rendező saját maga állíthatja szembe egymással az úgymond gyengébb és erősebb karaktereket, a csoportosítással is drámát generálhat. Hátránya viszont, hogy az egyéni sorsok mélységét nehezebben lehet így bemutatni.

A sorozatok időkezelésének fontos tényezője a periodicitás. Az *Up-sorozat* esetében a rendező szigorúan hét évente forgat, nem tesz kivételt, még fontos életesemények történésekor sem, ezért majdnem mindig utólag, elbeszélésből ismerjük meg az eseményeket, illetve emiatt az interjúkban fontosabb szerepet kapnak a reflexiók a szereplő saját életére az események felidézésénél. Michael Apted azt nyilatkozta, hogy így tudta megőrizni az évek során a „józanágát”, és így tudta mellette a játékfilmes karrierjét is felépíteni.²⁹⁰ A spektrum másik végén áll Winfried és Barbara Junge, akik szinte kizárólag *A golzow-i gyerekek* filmjeit készítették aktív alkotói életükben. Ők nem előre elhatározott rendszerességgel dolgoztak, hanem folyamatosan kapcsolatban álltak a szereplőikkel és követték az életüket, jelen voltak a fontosabb eseményeknél. Rainer Hartleb, a svéd sorozat rendezője az első 10 évben szinte folyamatosan jelen volt Jordbröben, éves-féléves gyakorisággal készítette a filmeket, majd az első szakasz lezárása után csak 8-12 évente látogatott vissza szereplőihez. Almási Tamás sorozatánál a találkozások

²⁹⁰ Kilborn 2010. p. 17.

ritkulása figyelhető meg, hat, nyolc, majd tíz év telt el az egyes epizódok között, a legutóbbi óta pedig már tizenkettő.

A *Ballagás-sorozat*, a *Seven Up* és utódsorozatai tehát egy részhalmazát képezik a hosszútávú követő filmeknek, mert meghatározott, többé-kevésbé szabályos időközökben forgatnak a rendezők a szereplőkkel, és nem akkor, amikor a fontos életesemények ezt megkívnának. A nagyobb halmazba tartoznak az ebből a szempontból „valódi” követéssel élő filmek, A *golzow-i gyerekek* mellett Trestikova már említett filmjei, de említhetnénk az *Ózd-sorozatot* vagy a *Pogány-sorozatot*²⁹¹ is, ezekben egy-egy ember vagy egy-egy közösség életének évtizedei jelennek meg.

A történetmesélés mikéntjére erőteljesen visszahat a megkívánt formátum, a megrendelő médium is. Alapvető különbség, hogy a német sorozat kivételével a többi televízió (vagy a *Ballagás-sorozat* esetében kezdetben a televízió, később a televíziós dokumentumfilmeket is támogató Magyar Mozgókép Közalapítvány) finanszírozta, emiatt a beszélő fejes, interjú sziituációk dominálnak, melyek közeli képekkel intimitást tesznek lehetővé. Az epizód szerű, mozaikos építkezés szintén a televíziós műsorszerkesztés szabályait követi. A német sorozatot viszont az első harminc évben az állami filmgyár finanszírozta, tehát az egyes filmek mozis bemutatást kaptak, ezekben dominálnak is a filmszerű megoldások, megfigyelésen, sziituációkon alapuló jelenetek.²⁹²

A filmek időkezelése szempontjából fontos, hogy mi volt elindulásukkor a producerek és a rendezők szándéka, ez mennyiben befolyásolta a kezdeti filmek szerkezeteit. A *golzow-i gyerekek* sorozatban már az első film is azzal a szándékkal született, hogy „egy generáció felnövekedését kísérje végig a szocialista társadalomban”, a filmsorozatot eredetileg 20-25 évig tervezték folytatni az alkotók.²⁹³

A *Seven Up* eredetileg egyetlen 40 perces műsornak indult, de a folytatás lehetősége már akkor benne volt, a narráció szövegében ez hangzik el: „Azért hoztuk össze ezeket a gyerekeket, hogy meglássuk, milyen lesz Anglia 2000-ben.”²⁹⁴ Azonban a „mi lesz ha nagy lesz”-tematika olyan erős volt már az első filmben is, és a gyerekek anyyira

²⁹¹ *Pogány* (magyar dokumentumfilm-sorozat, 1972-2001) rendező: B. Révész László, Hanák Gábor, Római Róbert

²⁹² Kilborn 2010. p. 74.

²⁹³ Kilborn 2010. p. 38.

²⁹⁴ Kilborn 2010. p. 34.

szerethetőek voltak, hogy önmagában ez a két tény előrevetítette a folytatás lehetőségét. Ha nem folytatták volna a sorozatot, lehetetlen lett volna válaszolni az eredetileg megfogalmazott kérdésre, hogy a származás, a családi és az osztály-háttér vajon tényleg annyira befolyásolja-e ezeknek a gyerekeknek a jövőjét, mint ahogy azt az eredeti filmben elképzelték?²⁹⁵

A *Jordbrö*-sorozatot a némethez hasonlóan eleve hosszútávra tervezték, de azzal a különbséggel, hogy a svéd tévécsatorna sikerességhez és nézettséghez kötötte a további epizódok megrendelését. Hartleb szerint ez hasznos volt, mert így nem tudott elúszni a filmekkel és évente újabb epizódokat kellett produkálnia az első évtizedben.²⁹⁶ A későbbiekben sokkal inkább saját magára hagyatkozva (nem konkrét megrendelésre) készítette az újabb összefoglaló részeket.

A magyar sorozat elkészülése a legvéletlenszerűbb a négy közül: a *Ballagás* c. játékfilm utáni első dokumentum-epizód még a televízió belső gyártásában készült, a további részek azonban már a rendszerváltás után saját filmjeinek producerévé is váló Almási Tamás saját felelősségére és pályázati sikerére voltak bízva.

Az események, történések folyamának lezáratlansága is érdekes dramaturgiai kérdéseket vet fel. Hiszen a filmsorozatok – *A gólzow-i gyerekek* kivételével – folytatódnak, az élet nem ér véget a filmidő egy-másfél órájának végével, de mégis valami konklúzióra kell jutni az adott részen belül, egy fejezetet legalább le kell zárni. Általában ez a fajta lezárás előrevetíti a folytatás lehetőségét is. Michael Apted mindig formulaszerű kérdéseket tesz fel, hogy biztosan tudja reflektáltatni az ezekre adott válaszokra a következő epizódokban a szereplőit. Almási sorozatának utolsó epizódja, a *Harmadik találkozás* is nyitott kérdésekkel ér véget, pl. az egyik legfontosabb, amikor a szereplők a gyerekvállalásról és a jövőbeni célokról beszélnek és Szulák Andrea azt kérdezi: miért lesz majd érdemes felkelni 50 évesen... – a folytatás lehetősége ebben a kérdésben kódolva van.

A nyitott narratív forma²⁹⁷ az, ami miatt leginkább távol állnak ezek a sorozatok illetve az egyes epizódjaik a klasszikus, háromrészes szerkezettől és a hollywoodi

²⁹⁵ Kilborn 2010. p. 54.

²⁹⁶ Kilborn 2010. p. 64.

²⁹⁷ Kilborn 2010. p. 131.

elbeszélésmódtól (ld. 2. fejezet). De éppen a lehetőséget is ez adja, hogy ne is érezzék az alkotók ennek kényszerét, hanem szabadabban elmozdulhassanak a laza szerkesztésű, reflexiók és gondolatok mentén építkező, epizodikus történetmesélés felé (mely sokkal inkább a művészfilmes elbeszélésmód sajátja). Minden bizonnyal a legnagyobb kihívás a hosszútávú követő dokumentumfilmeknél egy olyan narratív struktúra kialakítása, mely megfelelően reflektál a múlt és a jelen történéseinek összefüggéseire az egyén életében.²⁹⁸ A már korábban említett nehézség (egyre több az anyag, egyre rövidebb egységnyi idő alatt kell elmesélni korrektül az élettörténeteket) egyre inkább próbára teszi a filmkészítő történetmesélési képességeit. Az utólagos szelektáláson és elrendezésen (ld. Plantinga) múlik minden.

A filmek narratív eszközeinek időbeli változásával együtt a filmes és szereplői közti kapcsolat is változik. Feljebbvaló, tekintélyt követelő figurából a rendezők az idők során egyenrangúvá válnak szereplőikkel, ahogy a korkülönbség közöttük egyre lényegtelenebbé válik. (Filmkészítő és szereplői viszonyáról részletesen és több helyen is ír Kilborn tanulmányában, az én témámat szorosan nem érinti, ezért erre a jelen dolgozatban nem térek ki.)

A hosszútávú követő dokumentumfilm-sorozatok felbecsülhetetlen értéket képviselnek. Akár egy fél évszázadon keresztül is dokumentálhatják a történelmi és társadalmi változásokat az átlagember nézőpontjából, mintegy „alulnézetből”²⁹⁹, a kisember történeteinek keresztül, lehetőséget adva ezzel a nézőnek a saját életútjára való reflektálásra. Krónikák ezek a sorozatok, és egyes kiemelt epizódjai egyben mesékké is válnak.

Játékfilmben ismert egy hasonló ívű és napjainkban játszódó film, a *Srácok*³⁰⁰. Kérdés, hogy a megnövekedett médiatudatosság mellett egyáltalán lenne-e lehetősége bárkinek ma belefogni egy hasonlóan széles idősíkot átfogó dokumentumfilmes projektbe. Félő, hogy a szereplők (és hozzátartozóik) nem járulnának hozzá a reality- és celebprogramok alacsony megbecsültsége és intruzivitása miatt. A gyors nézői reakció kívánalma és a mai eltérő formátum-elvárások miatt az ilyen típusú filmeket, műsorokat pedig valószínűleg az intézmények (televíziók, filmalapok) sem támogatnák.

²⁹⁸ Kilborn 2010. p. 149.

²⁹⁹ Kilborn 2010. p. 21.

³⁰⁰ eredeti címe: *Boyhood*, rendező: Richard Linklater, 2014

4. Krónikás és történetmondó egy személyben – Az Angyali üzlet c.

dokumentumfilm dramaturgiai tanulságai

Hol volt, hol nem volt, élt egyszer egy ember, aki sikeres bankár volt, de a sok munkában, stresszben kiégett, elfáradt. Egy napon történt valami, ami mindent megváltoztatott. Kiderült, hogy egy veleszületett rendellenesség miatt, a kislánya sosem fog tudni beszélni. A szakmai és a magánéleti válságot Antal arra használja fel, hogy újragondolja önmagát, és változtasson addigi életén. Miközben kezdő vállalkozókat támogat, startupok elindulását segíti, próbálja megteremteni a családjá megélhetését, egy újfajta kommunikációt is kialakít a kislányával.

Doktori tanulmányaim kezdetével egy időben kezdtem el forgatni *Angyali üzlet* című dokumentumfilmemet, mely a magyar startup-világ korai szakaszának kialakulását, fejlődését mutatja be egy különleges befektető üzleti kalandjain keresztül. Klasszikus karakterközpontú és követéses filmet szerettem volna készíteni, végigkísérni egy ember útját, akár éveken át. A filmet négy éven keresztül forgattam és közel három évig vágtam. A hosszú utómunka oka a finanszírozás hiánya volt, de ez egy másik történet. Ebben a fejezetben a film elkészítésének dramaturgiai tanulságait szeretném bemutatni, a dolgozatomban idáig tárgyalt elméleti és gyakorlati példák egy részét saját tapasztalataimmal alátámasztani. Minden jelenetről és azok helyéről, dramaturgiai alakulásáról oldalakat lehetne írni. Adaléknak csak annyit, hogy a rough cut-okból a 25. verziót neveztük ki véglegesnek. Közel 250 óra nyersanyagból lett a film 56 perces. Ezért jelen dolgozatban csak a kifejezetten dramaturgiai jellegű megfigyelésekre, problémákra, és azok közül is csak a legfontosabbakra fogok fókuszálni. A fogalomkészletben a 2. fejezetre hagyatkozom, az ott tárgyalt dramaturgiai alkotóelemek közül itt csak azokkal foglalkozom, amelyek a filmem esetében problematikusnak bizonyultak.

A film egy optimista vállalkozóról szól, aki szaktudásán túl vagyonát is beveti azért, hogy megvalósítsa célját. Antal tizenöt évig Nyugat-Európában a bankszektorban vállalt munkát, de hét évvel ezelőtt úgy döntött, hogy családjával együtt hazatelepül és itthon kezdi újra az életét. Döntését elsősorban az motiválta, hogy saját kezébe akarta venni az élete irányítását: alkalmazottból vállalkozóvá szeretett volna válni. Még azon az áron is, hogy ezért jól fizető, londoni pénzügyi állását kellett feladnia. Antal itthon „üzleti angyal”-ként fekteti be megtakarított pénzét, vagyis nem csak tőkével segíti a kezdő

vállalkozókat és cégeiket, hanem szaktudásával és tapasztalatával is. A család hazatérésének másik oka az akkor négy éves kislányuk nagyon ritka, veleszületett agyi rendellenessége volt. Milinek – az orvosok szerint – csak akkor van egyáltalán esélye arra, hogy megtanuljon beszélni, ha egynyelvű környezetben él.

Antal egyik támogatott cégének alapítója András, akinek egykor saját reklámügynöksége volt. Az ő ötlete az *iLandGuide*, egy turisztikai mobilapplikáció, mely kedvelt nyaralószigeteken ad segítséget a turistáknak: látnivalókat, szolgáltatásokat mutat be a felhasználók számára ingyenesen, és nem kell hozzá közvetlen internetkapcsolat. A cég életének első éve izgalmasan alakult, András személyesen utazott a Karib-szigetekre franchise-partnereket oktatni, közben kalandjait videófelvevételekkel dokumentálta. A kezdeti nehézségek, majd a felívelés után két év elteltével a cég bajban van, a franchise-partnerek eladásai nem a terv szerint mennek, a tulajdonosok döntéshelyzet előtt állnak...

Antal kitart a cég mellett, bár a befektetni szánt tőkéje erősen fogyóban, a családja megélhetése veszélyben van. Az angyalok mellett bokszol, ejtőernyőzik, biciklizik, közben kommunikációs tréningeket és előadásokat tart leendő startuppereknek, pitch versenyeken zsűrizik, és egy egészen újfajta módot fedez fel a családjával együtt, hogy végre „beszélni” tudjanak Milivel...

Mielőtt a dramaturgiai kérdések taglalásába kezdenék, néhány szó a saját motivációimról, miért is éppen ezt a filmet akartam elkészíteni. Súlyos társadalmi problémákról számos fontos dokumentumfilm készült az elmúlt évtizedekben. Hajléktalanokról, szegénységről, diszkriminációról, háborúkról, betegségről, szociális és gazdasági konfliktusokról sok nemzetközi és magyar dokumentumfilm szól. Történelmi témákról, mint a Holokauszt percepciója és máig tartó hatása, magam is készítettem filmeket.

Mindezek után olyan témát kerestem, amely alapvetően pozitív kicsengésű, reményt adhat és jó irányba befolyásolhatja a nézők szemléletmódját. Azt gondolom, hogy korunk társadalmi és gazdasági kríziséből a kivezető utat a 21. század elképesztő tempójú technológiai fejlődése is biztosíthatja. Hiszem, hogy Magyarországnak, vele együtt a közép-kelet európai régióknak és az egész világnak bele kell kapaszkodnia a 2000-es évek óta tartó technológiai fellendülésbe, a remek ötleteknek meg kell találniuk a befektetőket és viszont, és ennek a folyamatnak az elsődleges terepe a startup-ok világa.³⁰¹

³⁰¹ További fontos érv volt számomra a témaválasztásnál, hogy a felső-középosztályról, a gazdasági elit tagjairól, üzletemberekről, vállalkozókról nagyon kevés dokumentumfilm készült Magyarországon. “Míg

Az *Angyali üzlet* globális jelenséget mutat be egy itthoni történet segítségével. A film főszereplője személyében is összeköti a Nyugatot és a Keletet, tizenöt évnyi nyugat-európai tapasztalatával igyekszik a magyarországi vállalkozókat közelebb hozni az általa jól ismert szellemiséghez. Személyes példája – és rajta keresztül szándékaim szerint a film is – pozitívan befolyásolhatja a társadalom bizonyos rétegeiben jelenlevő befektető- és tőkeellenes hangulatot. Az *Angyali üzlet* egy előremutató, pozitív, izgalmas történet emberi sorsokkal, összetett személyiségekkel, konfliktusokkal és azok megoldásával, mely remélem, sokak számára inspiráló lehet.

4.1. Az expozíció telítettsége

Az expozíció abszolút a legnehezebb része egy dokumentumfilmnek: sok alkotóval beszéltem, akik mind egyetértenek abban, hogy gyakran csak a vágási folyamat legvégére áll össze a film első 5-6 perce. Ez a jellemző ellentétes a fikciós filmek gyakorlatával, ott általában éppen a film elindítása a leghálásabb feladat.³⁰² A dokumentumfilm expozíciójában különleges jelentőségű minden másodperc, minden információ. Itt dől el, hogy meg tudjuk-e ragadni a néző figyelmét, velünk marad-e a következő egy-másfél órára. Az *Angyali üzlet* esetében a *kiváltó incidens* (ld. 2.7.) Antal kiégése és Mili veleszületett rendellenessége volt. Ahogy ezt a 2.7.-es alfejezetben is leírtam, dokumentumfilmeknél a kiváltó incidens gyakran a forgatás kezdete előtt zajlik le, így történt ez az én esetemben is. Ezért a múltbeli történetet csak narráción keresztül ismerhetjük meg. További probléma volt, hogy a kiégést, gazdasági válságot, hazaköltözést elmondhattuk a film legelején, de Mili történetét még nem. Bár dramaturgiailag ez még része Antal háttértörténetének és motivációinak, de mivel a kislány állapotának kiderülése a második felvonás drámai csúcspontja lett, az expozícióban még nem jelenhetett meg. (Bővebben ld. 4.4.) A belépőpont a történetbe (*point of attack*) viszont adott volt, Antal elkezdte az üzleti angyalságot itthon, létrejön az első befektetése.

Biztos vagyok benne, hogy a film első hat és fél percét, melyben nyolc jelenet található, többször vágtuk át, szedtük darabjaira, mint a további 50 percet. Nagyjából minden

a rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilmben kitüntetett szerepet kapott a lecsúszó rétegek és a mélyszegénység bemutatása, az új elit alig jelenik meg a filmvászonon.” Ld.: Stóhr Lóránt: *Üzlet a kirakatban*. Üzletemberek a rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilmben. *Apertúra*, 2015. ősz. <http://uj.apertura.hu/2015/osz/stohr-uzlet-a-kirakatban-uzletemberek-a-rendszervaltas-utani-magyar-dokumentumfilmben/> - Utolsó letöltés: 2018. 02. 11.

³⁰² Szabó Iván személyes közlése alapján.

sorrendet kipróbáltunk, mindegyik mást és máshogyan jelentett. A végső sorrendet az alakította ki, hogy derüljön ki minél hamarabb, hogy ki a film főszereplője, mik az ő motivációi, mi az ő háttere, és mi a sztori tétje, mi az üzleti vállalkozás, amibe beszáll. Nem kis feladat hat és fél percben. Emellett a startup világot is fel kellett tenni a “vászonra”, hiszen ez a film alapközege, ugyanakkor a célközönség számára (mely a laikus, nem a startup-okat ismerő közönség) egy ismeretlen világ.

Magának a sztorinak is minél hamarabb be kell indulnia, ami esetünkben azt jelentette, hogy Andrásnak el kellett utaznia Floridába, majd a Karib-szigetekre, hiszen az app-ot, ami az üzleti vállalkozásuk alapját képezi, ott kell eladnia. A film hetedik percében már Floridában is vagyunk, az összes fenti kérdésre választ kaptunk, indulhat a történet.

4.2. A főszereplő kérdése

Az egyik alapprobléma, amivel a vágás során szembesültem, a főszereplő kérdése volt. Számomra mindig is egyértelmű volt, hogy filmemnek egyetlen főszereplője van, Antal, az üzleti angyal, a többiek a partnerei, mellékszereplők: egyrészt az üzleti partnere, András, másrészt a családja, felesége, Judit és a két gyermeke, Bence és Mili. A korai tesztvetítéseken sorra kaptam a visszajelzéseket, hogy nem egyértelmű, hogy egy vagy két főszereplője van-e a filmnek, ha egy, akkor az nincs eléggé beexponálva, nem elég hangsúlyosan viszi el ő a hátán a filmet, ha kettő (András lenne a másik), akkor pedig nem világos, hogy kinek a szempontjából mesélem el a történetet. Illetve ha két főszereplő van, akkor pedig sokkal hangsúlyosabbá kellene tenni a másikat, András is.

Mivel egyértelműen Antalt láttam főszereplőnek ebben a filmben, meg kellett találnom azokat az eszközöket, amelyek az ő karakterét erősítik. Ilyen volt az ő erőteljes bemutatása a film elején, a biciklizős nyitószekvencia sok elemet exponál a személyiségéből (öltönyben biciklizik, Budapest nem gazdag környékein: öltönyt hord, tehát üzletember, meg kell jelennie, biciklizése egyszerre utalhat környezetbarát és luxuskerülő mivoltára is, a drónfelvétel egyből a helyszínt is beazonosítja). Előad, konferencián vesz részt, fiataloknak magyaráz, kiválóan beszél angolul – mindez kiderül a film első pár percéből. Majd a karakter-intró után Antal háttértörténetét is gyorsan kellett exponálnom, hogy minél hamarabb kiderüljön, honnan jön, hova tart, mi a történet tétje. Így bekerül szintén az első pár percbe a film egyik legfontosabb dramaturgiai alkotóeleme, a voice-over narráció.

Miután Antal karaktere és a kiindulási szituáció elég határozottan kirajzolódik, beléphetett András, a másik fontos szereplő, akit nem neveznék mellékszereplőnek, mert

a történet bizonyos pontjain teljesen egyenrangúak ők ketten. A következő dramaturgiai feladat kettőjük viszonyának bemutatása volt, mely részben interjúból, részben a squash-jelenetből, majd az azt követő térkép-gyerekkori álom jelenetből derül ki.

A squash jelenetben exponálódik a fura kettősség, hogy a „befektető” biciklin érkezik a helyszínre, míg „támogatottja” egy nagy Audival. Itt egy etikai dilemmával is szembesültem, mert utólag kiderült András elmondásából, hogy az autó nem az övé, hanem a családjáé és ő csak „használja”. De azt éreztem, hogy a szituáció erősebbé válik ettől a jelképes megérkezéstől, és a helyzetet nem hamisítja meg, a lényeg az, hogy ők ketten eltérő értékeket képviselnek, eltérően gondolkodnak sok dologról, ennek a képi megfeleltetése a bicikli-Audi párhuzam.

A kézzel rajzolt gyerekkori térkép jelenetének volt egy dramaturgiai érdekessége, amely rámutat a szereplők exponálásának nehézségeire, ami a filmkészítőnek és a nézőnek a történetről való eltérő tudásából ered. Sok pozícióban kipróbáltuk az epizódot, és volt egy olyan verzió, ahol ez volt András és Antal első közös jelenete. A helyszín András lakása, ahol egyébként a film több jelenete is játszódik, hiszen sokszor otthonról dolgoznak, nincs állandó irodájuk. A gyerekkorában kézzel, zsákvászonra rajzolt térképet a hálószobájában veszi elő, ahol egy letakaratlan ágyra pakolja ki a gyerekkori „kincses dobozt”. Majd mutatja Antalnak, akinek első megszólalása itt ez: „Hány éves is voltál ekkor?” Ebből a kettősből többen is azt gondolták, akik a film korai verzióit látták, hogy András Antal fia. Igazából mindössze 10 év a korkülönbség köztük, de ha az egyikőjük 5-6 évvel több, mint aminek látszik, a másik 5-6 évvel kevesebb, akkor akár lehetne is. Ez mindenképpen megzavarta a nézőket, így a jelenet elhelyezésén változtatnunk kellett. A squash jelenet után betéve a szituációt már teljesen egyértelmű, hogy nem apa-fiú kapcsolat van köztük, hanem üzleti-baráti.

4.3. A narráció szerepe

A voice-over narrációként használt darabokat interjú-formájában vettem fel. A forgatás éve alatt két-három havi rendszerességgel interjúztam, azzal a szándékkal, hogy a követésesen elmesélt történet hézagait majd ezekkel az interjú-darabokkal fogom megmagyarázni. Az interjúk felhasználásának mikéntjét előre kellett eldönteni, hiszen ez befolyásolta a felvétel módját. Másfajta háttérrel, világítást igényelt volna, ha képen is használni akartam volna az interjúkat. Ez rendezői döntés volt, amely a kreatív koncepció kialakításánál született meg, és végig következetesen tartottam az elképzelést, hogy csak

voice-overnek fogom használni az interjúkat. Azért úgy vettem fel a beszélgetéseket, hogy ha bármi történne, használhatóak legyenek képből is, tehát megfelelő háttérrel és kompozíciót használtam, de világítás nem volt, természetes fényben forgattam. A világítás ellen szólt az is, hogy anélkül meg tudtam tartani az egyszemélyes stáb-mivoltomat, mely végigkísérte a forgatást, a szereplőim megszokták, hogy egyedül velem állnak kapcsolatban és ez nagyban fokozta az interjúk bensőségességét. Az egyetlen eltérést az interjúhasználatban az epilógus mutatja, ahol szándékosan leülős-interjú formát használtam, klasszikusan komponálva és világítva, ezzel is hangsúlyozva, hogy itt valami mást látunk, mint eddig a filmben.

Semmi kifogásom az ún. „beszélő fejek” filmekkel szemben, sőt, az összes korábbi filmemben éltem az interjúk képi-hangi eszközével. De ennél a filmnél azt éreztem, megakasztaná a cselekményt, ha gyakran kilépnének belőle, és leülős interjúkban magyaráznánk meg, ami történik, vagy a szereplők érzéseit. Viszont a magyarázatokra szükség volt – ezt tudtam is előre – így az évek során folyamatosan reflektáltattam a szereplőimet saját helyzetükre, az interjúkból az események magyarázatán túl a gondolataik, érzéseik is kiderülnek.

A legfontosabb és legdrámaibb interjú-narrációt is ennek a módszernek köszönhetően sikerült elkészítenem. Egy pótforgatott interjúban beszélt Antal a kislánya állapotáról, illetve arról, hogy mikor és hogyan szembesültek a ténnyel, hogy Milivel probléma van. Tudni kell a helyzet megértéséhez, hogy Antal és Judit (a felesége) is nagyon visszafogottan beszéltek erről a helyzetről. Antal alapvetően nyitott és megközelíthető volt kezdettől fogva, az életéhez és az üzleti ügyeihez számomra adott hozzáférés különleges volt, enélkül nem készült volna el a film. Judit viszont – noha az évek során közel kerültünk egymáshoz, barátok lettünk –, nagyon nehezen beszélt erről és más dolgokról is.

Antallal ezen a pótforgatáson tényekről, néhány hiányzó részletről beszélünk, amikor elkezdtem őt újra kérdezni Mili helyzetéről, fejlődéséről. Szép lassan visszakanyarodtunk a kezdetekhez. Csak hangot rögzítettem (addigra már teljesen egyértelművé vált a vágás során, hogy a leülős interjúkat csak voice-overként fogom használni, nem is lett volna értelme lámpát kapcsolni), ezért egy félhomályos, nagyon csendes szobában (nem az ő otthonában) ültünk ketten, és egyszer csak megszületett az a beszélgetés, ami az előző öt év alatt nem tudott. Ekkor mondta el Antal, hogy milyen hatással volt rájuk, amikor kiderült Mili állapota és mennyire nehéz volt szembenézniük a ténnyel. A vallomáshoz

kellett az a viszony, ami addigra már kialakult köztünk, de legalább annyira kellett a félhomályos, csendes kis szoba is, ahol senki sem zavart minket, és ahol a megindultságunkon nem kellett erőt vennünk.

4.4. A drámai ív megalkotása

Nem véletlenül írok “megalkotás”-t a fejezet alcímében. Ennél a filmnél a drámai ív egyáltalán nem volt előre látható, megjósolható. Nem adta magát könnyen a történet a 2. fejezetben taglalt klasszikus drámai szerkezetnek, az ott említett „öntőformába gyömöszölés” elkerülhetetlen volt. A legnagyobb problémám ugyanis a filmmel az lett, hogy ahhoz képest, amit az elején elképzeltem, amit a pályázatoknál a szinopszisokban leírtam, nem vált szélsőségesen drámaivá a történet. Emiatt viszont óvatosan kellett bánni a nagy építkezéssel, illetve „gyömöszöléssel”, mert ha a dráma fel van vezetve, meg van alapozva, akkor a szakmai szemmel nézők látni is fogják ezeket az előkészületeket, és csalódás lesz, hogy mégis nagy dráma. Az *Angyali üzlet* alaptörténete, tipikusan illeszkedik a klasszikus elbeszélésformába, a hős kitűz egy célt maga elé majd a film során ennek a célnak az eléréseért, megvalósításáért küzd és vagy sikerrel jár vagy elbukik: ez klasszikus cselekménynek nevezhető. A drámai csúcspontok azonban korántsem adták magukat ennyire könnyen és magától értetődően, ott már valóban alakítani, időzíteni, formálni kellett a nyersanyagot.

Egyrészt párhuzamosan futott két történetvonal, az egyik Antal és András üzleti sztorija, a másik Antal családi története. A kettő közötti átjárásokat nehéz volt megtalálni, csak mesterségesen lehetett létrehozni, mivel Antal életében is teljesen elkülönült a két terület. Hazatérésük után ő teljes gőzzel belevetette magát az üzleti angyalságba, a család ügyei nagyrészt Juditra maradtak, még akkor is, ha Antal újrakezdésének egyik motivációja az volt, hogy több időt tölthessen a családjával. Az is lehet, hogy én nem figyeltem oda eléggé erre az aspektusra, mindenestre a hazaköltözésük utáni években – legalábbis forgatási szituációkban – ők négyen nem igazán voltak együtt. Ez azért volt probléma, mert a korai verziók teszt-nézőitől kifejezett igény volt arra, hogy viszonylag hamar együtt lássuk a családot, mind a négyen legyenek egy helyszínen, legyen közöttük valamiféle interakció. Így indulna el a családi szál és kifejezettebbé válna, hogy mi az üzleti befektetés tétje: a család anyagi boldogulása. Számomra is hihetetlen volt a nyersanyag áttekintésekor, de a forgatás négy éve alatt egyetlen közös jelentük volt: az ejtőernyős ugrás. Ezt pedig nem lehetett a film elején „jelölni”. A forgatás vége felé,

amikor rájöttem erre a hiányosságra, felvettem velük egy másik szép és bensőséges családi jelenetet a lakásukban majd egy falmászó klubban, ahol a gyerekek falat másztak a szülők biztosításával, de a közben eltelt négy év alatt a gyerekek annyit változtak, hogy lehetetlen volt összekombinálni a korábbi anyagokkal ezt a felvételt.

A szülők külön-külön szerepeltek a gyerekekkel, de négyen együtt nem. Így a végén az lett a megoldás, hogy az ugrás-jelenetet, melynek a vége mindenképp egy lezáró aktus, kettévágtam, és így mintegy keretként szolgál a családi szálhoz és a filmhez is. Tulajdonképpen nem jártam rosszul ezzel a megoldással, mert a jelenet elején ők négyen együtt vannak, aztán Antal elbúcsúzik a családtól, elindul a helikopter felé, ami elszáll vele. Ezzel az ő üzleti angyal útja is megkezdődik, idáig tart az exozicció. A film végén pedig, a katartikus szabadeséssel, majd földet éréssel visszatér a családhoz, egy szakasz az életéből lezárul.

A család exponálása után kérdés volt, hogy maga a családi történet hol és mikor induljon el. Ez is része volt még Antal háttértörténetének és motivációinak, de nem lehetett túl korán sem betenni, mert a kislány állapotának kiderülése tulajdonképpen a második felvonás drámai csúcspontja is. Viszont túl későre sem lehetett hagyni, mert a családi szituáció nehézségének kiderülése után minden sokkal kiélezettebbé válik, nagyobb a tét. Most a 13. percben kezd el kiderülni a családi háttértörténet, tehát a film első negyede végén, ami végül megfelelő helynek és időnek tűnik.

A két párhuzamosan épülő történetívnel is mindig el kellett dönteni, hogy melyik éppen a hangsúlyosabb, az üzleti vagy a családi szál. Sőt, az is egy fontos döntés volt, amikor elhatároztam, hogy csak egyetlen üzlet történetét mutatom be, noha Antal három különböző befektetését is végigkövettem az évek során. Az eredeti tervem az volt, hogy mindegyikbe bepillantunk, de a vágás során újfent bebizonyosodott a régi igazság, hogy „a kevesebb több”. A három befektetés közül ráadásul az egyik jóval sikeresebb lett, mint az iLandGuide, de az a sztori – egy e-könyv kiadó és self-publishing cég – nagyon kevés drámai elemmel rendelkezett, egyszerűen nem volt elég izgalmas – dramaturgiai szempontból. Végül is az eredeti célomat, hogy ablakot nyissak a néző számára egy olyan világba, amelybe amúgy nem sok betekintést kap, hogy beleláthasson egy üzleti vállalkozás buktatóiba egy központi figura történetén keresztül, jobban elértem egyetlen vállalkozás bemutatásával. Ez így egy közelkép lett, amely lehetővé tette, hogy egy

startup cég működésének részleteit is megismerjük, valamint a két ember, az üzlettársak viszonyát is árnyaltabban be tudtam mutatni.

A drámai csúcspontok megalkotását az is nehezítette, hogy a második felvonás „hosszú és kanyargós útját” (ld. 2.9. fejezet) nem én vettem fel, még csak jelen sem voltam. Hozott anyagból dolgoztam, mert – szintén a finanszírozás hiánya miatt – szóba sem került, hogy elutazzak Andrással a távoli szigetekre. Így az ottani történéseket az ő saját felvételeiből és az Antal és közte zajló – és rögzített – Skype- és telefonbeszélgetésekből ismertem meg. (Itthon közben forgattam Antallal természetesen, illetve egy-két Skype beszélgetésen én is jelen voltam és forgattam.) Ebből a szempontból óriási szerencsém volt Andrással, mert az első pillanattól kezdve partner volt a filmezésben, noha ő kész helyzetbe került bele, mert Antalt már akkor követtem, amikor ők megismerkedtek. Természetesen megbeszéltem vele és hozzájárulását adta a filmezéshez, de nem ő volt a „kiválasztott” szereplő. Azonban ha ő nem lett volna ennyire lelkes és szorgalmas a kinti felvételek elkészítésében és a beszélgetéseik rögzítésében, nem lett volna igazán izgalmas a filmnek ez a része. Így is sok problémánk volt a vágáskor a sztori ívének kialakításával, mert sok anyag volt, de a rendezői koncepció (rendező híján) értelemszerűen hiányzott a felvételeknél. A filmnek ezért ez maradt a legproblematisabb része, nem minden világos és nem minden halad benne logikusan, de ezt felvállaltam azért, mert az a plusz, amit ezek a képek és jelenetek hozzátesznek az üzleti szálhoz és kettőjük kapcsolatához, nagyon értékes.

András felvételein kívül még több más forrásból is származnak felvételek, barátok, kollégák itthon és külföldön besegítettek a filmbe, mindenki szívességből, ezért aztán nem is igazán tudtam rajtuk számon kérni semmit. Örültem annak, amit kaptam, és dolgoztam a hozott anyagból.

A drámai ív szerkesztésekor a fentiekből is következett a legnagyobb kihívás: összefésülni az abszurd-groteszk, nyaralós, koktélozós, utazós jeleneteket Mili és az ő állapotát bemutató megható, erősen drámai jelenetekkel. Mivel a Skype-olós, utazós részekbe lassan beszivárog a konfliktus és feszültség keletkezik Antal és András közt a csúszások és a késlekedések miatt, a két szálát érzelmi alapon próbáltuk összefonni – utólag úgy látom, nem teljes sikerrel. Egyszerűen nem volt elég részletgazdag anyag András kintlétéről ahhoz, hogy kellő finomsággal lehessen felépíteni a konfliktusokat és

a hangulati váltásokat, ahogyan a kedves jópofaságból átmegy a dolog feszültségbe, majd szép lassan elindulnak az eladások és sikeressé válik az üzlet. Amennyire lehetett, érzékeltettük ezt a hullámzást, és felvállaltuk³⁰³, hogy ha darabosan is, ha nagyobb ugrásokkal is, de legyen benne a filmben a történetnek ez a része is. Elsődleges célunk volt ebben a részben a kettőjük kapcsolatának megvilágítása, azokat a részeket helyeztük előtérbe, ahol kiderül, hogy András kintléte, cselekedetei hogyan hatnak Antalra, érzelmileg hogyan involválódik. Igyekeztünk ekkor is Antalra fókuszálni, és hagyni, hogy András az ő drámáját katalizálja. Nem tartottuk fontosnak részletesen elmagyarázni, hogy mi volt az app-pal, miért nem lett kész, mik a részletei a munkának vagy a hibái az üzleti modellnek. Az üzleti bonyodalmak másodlagosak, arra törekedtünk, hogy éppen annyi derüljön ki a sztoriból, hogy volt itt egy srác, akinek volt egy ötlete, amiről később megtudjuk, hogy nem volt teljesen megalapozott, de a srác megfőzte a befektetőt, aki a zsebébe nyúlt és kétszer annyit adott végül, mint tervezte eredetileg. Azt még fontosnak tartottuk, hogy kiderüljön, hogy mindketten keményen dolgoztak, szívvel-lélekkel küzdöttek, a kudarc nem azon múlt, hogy nem tettek meg mindent. Tisztességesen és barátságban váltak el az anyagi bukás ellenére is.

A bonyodalom és a konfliktus alakulása, majd a kezdeti sikerek után természetesen adta magát az első pozitív csúcspont jelenete: a közös szivarozás András hazatérése után. Az első félév sikerére koccintanak, dominikai szivart szívnak, egyelőre minden felszálló ágban van. Itt csak egy picit kellett az öntőformába „gyömöszölni” az anyagot, mivel volt egy olyan karácsonyi borozás jelenet, ami inkább adta volna magát a felszálló ág csúcspontjának, de azon a partin sokkal többen voltak jelen, addigra a cégnek már 6-7 (főleg külsős) alkalmazottja volt, és az egész jelenet szervetlenebbé vált ezáltal. Nem lehetett érteni, kik ezek az új emberek, Antal és András eddig mindig ketten voltak, a többiekről csak beszéltek. Mivel a csapat eddig nem épült fel a filmben, a munkatársak statisztáknak tűntek, ezért az egész jelenet dramaturgiailag hiteltelenné vált. A csoportos jelenet felborította a főszereplők közt szépen épülő viszonyrendszert, ezért kihagytuk és megtettük a szivarozást csúcspontnak. Sokkal erősebbnek gondoltuk, hogy ők végig

³⁰³ A többes szám mindvégig a dramaturg és vágó kollégáimra, Wizner Balázusra és Feszt Juditra vonatkozik. A vágás első időszakában egyedül dolgoztam, a 250 órányi nyersanyagot leszűkítettem 10-12 órára. Itt lépett be Wizner Balázs, dramaturg-vágóként, és vele juttattuk el a filmet egy kb. másfél órás rough cut verzióig. Utána pedig Feszt Judittal dolgoztam tovább, Balázssal teljes egyetértésben, szükség volt a friss szemre.

ketten tolják ezt a vállalkozást, együtt vannak jóban-rosszban, együtt élik meg a sikereket és végül majd a kudarcot is.

A kettőjük zárt kapcsolata felvet egy másik dramaturgiai problémát is: hogyan reprezentálódik a két legfontosabb szereplő? Számomra lényeges volt, hogy mindketten szerethetőek legyenek a filmben, ne érezze a néző Antalról azt, hogy ő egy „lúzer”, akit itt jól átvágtak (mert valójában nem ez történt), vagy Andrásról, hogy ő egy szélhámos, aki utazott egy jót a másik pénzén (mert valóban nem erről volt szó). A jelenetek sorrendiségével, a vágással – tudjuk – szinte bármi és annak az ellentéte is kifejezhető, itt tehát nagyon szigorú voltam magammal szemben. Ugyanakkor nem akartam a dolog groteskségét sem eltagadni, hiszen van abban valami abszurd, hogy a befektető, aki a pénzt adja, az esős, szürke budapesti utcák pocsolyáit kerülgeti, míg üzleti partnere, akinek mindez egy fillérjébe sem kerül (legalábbis eleinte), napsütötte pálmafák és koktélok között laptop-ozgat a tengerparton. Meg kellett találni ebben az egyensúlyt, ezt úgy érzem, sikerült, és ennek elsősorban Antal reflexiói az okai és a Skype-beszélgetések, ahol kiderül, hogy András keményen dolgozik, az üzlet a kezdeti megtorpanások után halad előre.

Megoldatlan probléma maradt viszont, hogy a két főszereplő nem protagonist és antagonist, így nincs köztük igazi feszültség. Időnként András átveszi Antal helyét, szerepét. (Pl. amikor ő mondja, hogy már csak két hónap van hátra, vagy hogy mik a problémák az üzletben, stb.) Ez a helyzet nem erősíti a film drámai szerkezetét, sőt. Viszont ez megint egy rajtam kívül álló tény, hiába, nem ugraszthatom őket egymásnak, ha amúgy a viszonyukban minden rendben van. Mindketten becsületes, tisztességes, jószándékú emberek, a bukás dacára máig jó viszonyban vannak. Ez a része a történetnek „sajnos” nem fért bele az „öntőformába”.

A szivarozás-jelenet pozitív csúcspontja után a leszálló ágat szintén építeni kellett, bár sokkal organikusabb volt a folyamat, mivel az események többsége Magyarországon zajlott, és én magam forgathattam. Addigra Antal is pontosabban értette, miről is szól ez a dokumentumfilm és milyen módon dolgozom. A követéses módszer lényegét sokszor el kellett magyaráznom, mert eleinte mindig utólag beszéltük meg, hogy jaj, de kár, hogy nem voltam ott múlt héten, amikor ez és ez történt, és az milyen érdekes volt. Antal maga is fotózik és filmes-improvizációs táborokban is részt vesz. Egy ilyen nyári tábor

alkalmával, nagyjából egy évvel a forgatás kezdete után mondta nekem, hogy akkor értette meg pontosan a követéses módszer lényegét. Onnantól kezdve mindig szólt előre, ha valami érdekes esemény volt kilátásban – ez is egy tanulási folyamat volt, mindkettőnknek.

4.5. Rendezői beavatkozás

A forgatás során egyáltalán nem avatkoztam be az események menetébe, leszámítva persze a szokásos „gyere be még egyszer az ajtón” típusú kéréseket, melyek még az én szigorú etikai normáimmal is bőven összeegyeztethetők. De jeleneteket nem instruáltam, nem provokáltam és nem is szabotáltam. Egyedül a családi jelenetet próbáltam meg összehozni, azt a bizonyos falmászást, de ott is annyi volt a szerepem, hogy megkértem őket, tervezzenek valami közös családi programot a hétvégére, ahova velük mehetnek. És a végén még ez sem került be a filmbe.

Kaptam is azért kritikát a tesztvetítéseken, hogy nem elég képi, nem elég izgalmas a film, nem az érzelmek dominálnak, és jobban bele kellett volna nyúlni, alakítani, erőteljesebb érzelmi hatásokkal operálni. A legnagyobb hiányérzet abból fakad, hogy a feleség, Judit kifakadása után („Most már azért tényleg kéne valami bevétel, ezt így nem lehet tovább csinálni...”, stb.) Antal és közte nincsen semmi reakció, konfrontáció. Itt tényleg szükség lett volna valami reakcióra Antaltól, illetve valamiféle konfrontációra kettőjük közt, ezzel kiélezettebb, drámaibb lehetett volna ez a szituáció. Ennek a rendezői megteremtése egy érdekes kérdés, mert nyilván ezeket a dolgokat külön-külön mondták el, és mint írtam korábban, szinte sosem voltak együtt, nem reflektáltak egymásra, csak maximum szóban, az interjúkban, kérdésre válaszolva. Számomra ez nagy tanulság volt: előre eltervezhet az ember dolgokat, kitalálhatja a drámai csúcspontokat, mélypontokat, de ott kell lenni, nyitott szívvel és ésszel, és amikor valami ilyen elhangzik, akkor meg kell keresni, találni, és teremteni a reakciókat. Ez azonban már beavatkozás lett volna részemről, mely a forgatás során követett módszereimmel egyáltalán nem fért össze.

Egy ponton el kellett fogadnom, hogy ebben az anyagban ennyi drámai potenciál van. Szélsőséges drámai hatások helyett finom emberi viszonylatokat kapunk, humort, iróniát, szerethető és esendő szereplőket, nehéz családi helyzeteket és bepillantást egy érdekes, sokak számára ismeretlen szeletébe a mai valóságnak: a startupok világába.

Van azért a filmben egy előre eltervezett jelenet: a nyitó szekvencia biciklizése, mely a drónfelvétellel és a grafitti angyalszárnyakkal ér véget. Ezt a jelenetet a forgatási időszak legvégén vettük fel, amikor már teljesen összeállt a fejemben, hogy ez pontosan hova

és miért kell. Az angyalszárnyak a falon összecsendenek és megelőlegezik a későbbi játékot a gyerekkori rajzolt térképpel is. A szárnyakat természetesen utólag, grafikus és kompozitőr segítségével tettük rá a képre, de olyan jól sikerült a munkájuk, hogy a tesztvetítések nézői közül többen azt gondolták, hogy igazi graffitit látnak. A főcímszekvencia részeként ennyi alkotói szabadság szerintem megengedhető.

A vágás során viszont annál erősebben avatkoztam be, a fent ismertetett dramaturgiai munka elengedhetetlen része az anyag 250 órából egy órára való szűkítésének, és élvezhető formába öntésének.

4.6. A befejezés dilemmái

A befejezésnél hasonló dilemmákkal szembesültem, mint az expozícióban, ha nem is volt annyira bonyolult a helyzet. Az ugrásjelenet elhelyezéséről már szoltam korábban: teljesen mást jelent, ha maga az ugrás is a film elején lett volna (akkor inkább Antal rizikóvállalási hajlandóságát erősítette volna, „ugrás az ismeretlenbe”-toposzként), és mást jelent a végén, ott sem mindegy, hogy a kudarc-konferencia monológot követi-e vagy megelőzi. Ha az ugrás a film legvége (végül így lett, megelőzve az epilógust), akkor az azt jelenti, hogy Antal visszatért, a földre és a családjához, de kellene neki továbbra is a kihívások. Ha megelőzné a kudarc-konferenciát, akkor kétszer érne véget a film (sőt, az epilógussal háromszor), viszont a kudarc-konferencia lezáróbb jellegű befejező aktussal ér véget (Antal befejezi, megköszöni, lejön a színpadról totálban, miközben a közönség tapsol). Leginkább az szoltam amellet, hogy az ugrás legyen a legutolsó jelenet, hogy utána nagyon leesik az érzelmi szint, az ugrás és a földetérés annyira erős és euforikus, hogy utána mondhatna Antal akármilyen okosakat a kudarc-konferencián, senki nem figyelne már rá. A zenével és a fiával való öleléssel az az érzelmi elemelkedés is megtörténik így a film végén, ami a kudarc-konferencián csak intellektuálisan tudna bekövetkezni, érzelmileg nem.

Szintén a rendezői be nem avatkozásnak látja kárát András és Antal kettősének lezáratlansága. Hiányzik, hogy valami tisztázó, kimondó gesztus legyen kettőjük közt. Jelen formájában Antal fejezi be a filmet, kettőjük utolsó jelenete még bizonyos további lehetőségeket rejt magában, nem teljesen egyértelmű, hogy itt a vége a vállalkozásuknak. (Éppen ezért volt szükség az ő utolsó beszélgetésük és az azt követő kudarc-konferencia közé egy átkötésre, valamire, amiből jobban sejthető, hogy ez itt már a végjáték. Ezt a szerepet tölti be most a kettőjük udvaron történő beszélgetése, melyet hangban már nem

követünk, alatta egy kissé vészjósló de inkább lezáró hatású zene szól, és a kettőjük gesztusai, testbeszédük és Antal arckifejezése hivatottak jelezni, hogy a dolgok egyáltalán nem állnak jól, majd az ajtó becsukódása és a zene megszakadása ad erre még erősebb utalást.) Egy Antal és András közti lezáró beszélgetésnek kétszer is nekifutottam velük, de egyik alkalommal sem jött ki belőle elég érdekes és határozott lezárás, aminek az az oka, hogy András körömszakadtáig harcolt az üzletért, rengetegszer átalakította a terméket és az üzleti modellt is, nem volt képes elengedni és beismerni a kudarcot, még magának sem, nemhogy Antalnak.

A beismerés, elengedés gesztusa végül csak az epilógusban valósul meg, ezért erre nagyon nagy szükség is van, igazából itt lesz teljesen egyértelmű, hogy az iLandGuide bukással ért véget. Viszont az epilógus csavarja – András mostani sikeres vállalkozása – megint új fénybe helyezi a szereplőt és elemeli a kudarc hétköznapiságától. Antal epilógus-megszólalása is pozitív, bár inkább realista, ő is elismeri a korábbi hibákat, és a tanulási folyamatra helyezi a hangsúlyt.

Szeretném hangsúlyozni, hogy az epilógus szerepe nem csak a történet lekerekítése szempontjából fontos. Itt történik meg az igazságtétel a szereplők irányában. Ha nem lenne ez a pár perces monológ- és felirat-kombináció, egész más fényben búcsúznánk el a szereplőinktől. Itt megkapják a lehetőséget, hogy ők maguk mondják ki, hogy miben hibáztak, de egyben azt is bebizonyíthatják, hogy azóta sikeresebbek lettek, jó dolgok történtek velük.

A fejezet címében krónikásnak ÉS történetmondónak nevezem magam egyszerre, szemben a disszertáció címével, ahol VAGY szerepel. Azt gondolom, hogy az *Angyali üzlet* c. film elkészítése közben mindkét szerepet betöltöttem. Dokumentáltam, majd szerkesztettem, megalkottam és alakítottam a történetet. A krónikási szakaszban szigorúan ragaszkodtam a nem-beavatkozás elvéhez, de történetmesélőként igyekeztem a – szerintem – jó történetet jól elmesélni (ld. McKee). A dokumentumfilmes diskurzus elemeit hadrendbe állítottam: szelektáltam, kreatívan elrendeztem, hangsúlyokat és nézőpontot adtam az anyagnak (ld. Plantinga és Bernard), és a klasszikus hollywoodi elbeszélésmód (ld. Bordwell) eszközeiből is bevettem, amit csak lehetett. Összességében úgy érzem, összeállt a film, a hiányosságaival és döccenéseivel együtt is egy érzelmekre és az értelemre is ható kerek egész lett belőle, egy olyan történet, mely bepillantást nyújt a világunk egy sokak által nem ismert szeletébe. Krónikásként és történetmondóként ennél nem is kívánhatnék sokkal többet.

ÖSSZEGZÉS

A történetmondó szenvedélye

Krónikás vagy történetmondó? Dokumentum és/vagy film? – tettem fel a kérdést disszertációm címében. A dolgozat elméleti rendszerezését, tipológiáit, definíciókísérleteit és gyakorlati példáit, elemzéseit végigkövetve beláthatjuk, hogy ezek a fogalmak nem kizárólagosak, sokkal inkább időrendi kapcsolatban állnak egymással. A krónikás által filmre rögzített valóságdarabkákból szerkeszti, szövi össze a történetmondó a mesét, a történet szövetét. Ennek a szerkesztési folyamatnak az egyes állomásait és eszközeit tekintettem át dolgozatomban.

Alapvető állításom, hogy noha a narratív dokumentumfilm élhet és az elmúlt évtizedekben egyre inkább él is a narratív fikciós filmek dramaturgiai eszközeivel, szerkezetével és formuláival, mégis meg kell különböztetnünk a dokumentumfilmet a nem-dokumentumfilmtől, ha az előbbit akarjuk értelmezni. Ennek okát a dokumentumfilmnek a valósághoz való különleges kapcsolatában látom. Ahhoz, hogy legyen értelme dokumentumfilmről beszélni, el kell fogadnunk, hogy a dokumentumfilm más kiindulópontból beszél a világról, mint a nem-dokumentumfilm. Ha „szerződés”-ként, vagy „társadalmi konstrukció”-ként fogadjuk el a dokumentumfilmet, akkor a szerződés, a konstrukció feltételei mindkét fél (alkotó és néző) számára ismertek és tisztázottak kell, hogy legyenek. A dokumentumfilmes nem hághatja át ennek a szerződésnek a szabályait, még egy „jó” történet „jó” elmesélése végett sem. A drámai hatáskeltés vágyát felül kell, hogy írja a történet igazságához való hűség belső parancsa.

Ha hűek akarnak maradni a dokumentumfilm műfaji követelményeihez, a dokumentumfilmes alkotók mindig hátrányban lesznek játékfilmes kollégáikkal szemben a „sztori” szempontjából. A jelenben játszódó, előre nem ismert történetű narratív dokumentumfilmeket nem mindig lehet beleszuszakolni a klasszikus hollywoodi elbeszélés öntőformájába, de még a lazább szövéssű, elmosódottabb művészfilmes elbeszélésébe sem. Ennek hiányában pedig nem feltétlenül fogják kielégíteni ezek a filmek a piaci igényeket, a televíziós vásárló szerkesztők kívánalmait.

Az idő azonban a dokumentumfilmeknek dolgozik – több szinten is. Ungváry Rudolf mondta³⁰⁴, hogy a mai – akár közepes színvonalú – dokumentumfilmek 50-100 év múlva sokkal értékesebbek lesznek a mai, közepes játékfilmeknél, dokumentum-értékükénél fogva. Ungváry ezzel azt állítja, hogy a történetmesélő sikere vagy kudarca ellenére ezek a filmek pusztán dokumentáló mivoltuk miatt lesznek értékesek. Egyfelől igazat adok neki, hiszen egy nem túl sikeresen elmesélt történet esetében is izgalmas lehet megfigyelni a benne szereplők életkörülményeit, a helyszíneket, stb. Azonban állításával vitatkozni is lehet, hiszen az emberi élet alapvető értékeiről szóló történet hatásosan elmesélve időtől és koroktól függetlenül, mindig vonzó marad.³⁰⁵ A krónika időbeli meghatározottságából kiutat nyújt a történetmesélés időtlensége.

Disszertációmban a dokumentumfilmes történetmesélés dramaturgiai eszközei közül azokból szemezgettem, amelyek alkotó filmesként és nézőként engem is foglalkoztatnak. A megkísérelt rendszerezés és az alkotó rendelkezésére álló eszközök számbavétele és elemzése után – Alan Rosenthal-lal egyetértve – az alapkérdés ez marad: „Mit akarsz elmondani és mennyire szenvedélyesen akarod elmondani azt?”³⁰⁶

Rosenthal szerint a téma és a film elkészülése iránti elkötelezettségből, etika, művészet és technikai tudás találkozásából jön létre a csoda³⁰⁷. A csoda, amelyben – teszem hozzá én – minden összetevő nagyon is emberi és nagyon is valós: a világ iránt érdeklődő filmes, a világra nyitott néző, és a világ rejtett zugai, szereplői, történetei, melyek megismertetése önmagában is világjobbító cselekedet.

A technikát, a történetmesélési eszközöket fel lehet fejteni, el lehet sajátítani. A jó recepteket lehet alkalmazni. De ahhoz, hogy ne csak jó, hanem kiemelkedő, művészileg is élvezhető filmeket készítsünk, ahhoz több kell: szenvedély. Rosenthal szavait kissé átértelmezve: szenvedély a tények iránt, amelyeket krónikásként rögzítettünk, és amelyeket muszáj felfednünk, megmutatnunk; és szenvedély a történet iránt, melyet

³⁰⁴ Több szakmai beszélgetésen is hallottam tőle ezt a kijelentést.

³⁰⁵ Az előbbire példák Frederick Wiseman 60-as, 70-es években forgatott filmjei, pl. *Titicut Follies* (1967), *High School* (1968), *Hospital* (1970), stb. Az utóbbira példa Almási Tamás *Sejtjeink* (2002) c. filmje.

³⁰⁶ Rosenthal, Alan: *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos, Revised Edition*. Southern Illinois University Press; 1996. p. 287.

³⁰⁷ Rosenthal 1996 p. 287.

történetmondóként – a rendelkezésünkre álló dramaturgiai eszközök segítségével –
muszáj elmesélnünk.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönetet mondok témavezetőimnek az iránymutatásért, türelmükért és bátorításukért.

Almási Tamásnak köszönet a gyakorlati tanácsokért, és a két dokumentumfilmért, amelyekben együtt dolgozhattam vele (*Valahol otthon lenni*, 2004 és *Harmadik találkozás*, 2005). A közös munkából és beszélgetéseinkből többet tanultam a dokumentumfilmes történetmesélésről, mint bármilyen elméleti oktatásból. Továbbá köszönöm a lehetőséget, hogy a dokumentumfilmzés fontos etikai kérdéseit oktatóként a DocNomads program diákjaival is megvitathattam.

Stóhr Lórántnak köszönöm a dolgozat elméleti háttéréhez nyújtott segítséget, a szakirodalomra vonatkozó tanácsait, alapos és értő szöveggondozását, a szövegíró szemináriumok konstruktív hangulatát. Köszönöm az izgalmas beszélgetéseket egyes dokumentumfilmekről, melyekből sokat merítettem a filmelemzéseknél.

Kuti Editnek, a doktori iskola DLA koordinátorának köszönöm a biztatást és türelmes segítségét, mellyel átvezetett a bürokratikus akadályokon.

Schulze Évának és Pálos Györgynek köszönöm az értékes dramaturgiai tanácsokat, amelyeket az *Angyali üzlet* című filmem vágása alatt kaptam tőlük.

Hálával tartozom az *Angyali üzlet* szereplőinek, Károlyi Antalnak és családjának, valamint Perényi Andrásnak, amiért megosztották velem az életüket.

Köszönöm a családomnak, hogy a doktori tanulmányok elvégzése, a disszertáció megírása és a dokumentumfilm párhuzamos elkészülésének hat éve alatt szeretettel és türelemmel támogattak.

A TÉMÁBAN MEGJELENT SAJÁT PUBLIKÁCIÓK

Fogalmunk sincs, hogy ki és hogyan él a szomszédunkban

Teltházás vetítéseken mutatkozott be két magyar dokumentumfilm Amszterdamban

(Megjelent: 24.hu 2017. 11. 28.)

Sorsformáló rendezők

Fesztivál beszámoló – Amszterdam, IDFA 2016

(Megjelent: FILMVILÁG 2017/02)

Én és énke a filmvászonon

Fesztivál beszámoló - Amszterdam, IDFA 2013

(Megjelent: FILMVILÁG 2014/03)

Intellektuális izgalmak az IDFA-n

Szubjektív dokumentumfilm-napló Amszterdamból

(Megjelent: Tűsarok.org, 2008. január)

A reality televízió és a valóság találkozása a boncasztalon

(Sz. Varga Zsuzsanna néven jegyezve)

(Megjelent: Médiakutató - METROPOLIS közös szám, 2001.)

Mindegyik írás PDF-ben letölthető a weboldalamról:

<https://www.zsurlofilm.com/irasok/>

BIBLIOGRÁFIA

Almási Tamás:

Ahogy én látom (26 év alkotói tapasztalata a dokumentumfilm –készítésben)

DLA pályamunka

Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005.

Arisztotelész:

Poétika

Ford.: Sarkady János. Magyar Helikon Könyvkiadó. 1963.

<http://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm>

Utolsó letöltés: 2017. 12. 15.

Aufderheide, Patricia:

Social-Issue Documentaries: A Mini-Curriculum

POV's website (É. n.):

http://www.pbs.org/pov/docs/POV%20social%20issues_FINAL%20LP.pdf

Utolsó letöltés: 2017. 12. 15.

Documentary Film: A Very Short Introduction

Oxford University Press; 1st edition, 2007.

Báron György:

*Sejtjeink. Teremtéstörténetek. Érzékenység, türelem, empátia. Almási Tamás szemle-
fődíjas dokumentumfilmje a lombikbébi programról*

In: Filmvilág 2002/12

http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2776

Utolsó letöltés: 2018. 02. 05.

Barnouw, Erik:

Documentary: A History of the Non-Fiction Film

Oxford University Press, USA; 2nd revised edition, 1993.

Bernard, Sheila Curran:

Documentary Storytelling For Video And Filmmakers

Focal Press 2004.

*Documentary Storytelling, Second Edition: Making Stronger and More Dramatic
Nonfiction Films*

Focal Press; 2nd edition, 2007.

Bordwell, David:

Elbeszélés a játékfilmben

Ford.: Pócsik Andrea.

Magyar Filmintézet, Budapest, 1996

Narration in the Fictional Film

The University of Wisconsin Press, 1985

Cunningham, Megan:

The Art of the Documentary: Ten Conversations with Leading Directors, Cinematographers, Editors, and Producers
New Riders Press, 2005.

Eitzen, Dirk:

When is a Documentary? as a Mode of Reception
Cinema Journal 35.1. Fall 1995. p. 92

Everett, Karen:

Squeezing Reality Into Three Acts. What documentary filmmakers can learn from screenwriters
Release Print, March/April 2006.

Grant, Barry and Sloniowski, Jeannette:

Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video
Detroit: Wayne State University Press, 1998.

Grierson, John:

Documentary
Cinema Quarterly 1 (Winter 1932) no. 2. pp. 67-72.

Gyárfás Dóra:

Jogsi nélkül vezet, fél lábbal a börtönben van
Origo, 2015. 11. 02. <http://www.origo.hu/filmklub/blog/interju/exkluziv/20151101-horcher-gabor-interju-drifter-steinbach-richard.html>
Utolsó letöltés: 2017. 12. 15.

Kahana, Jonathan:

What Now? Presenting Reenactment
In: *Framework: The Journal of Cinema and Media* Vol. 50, No. 1/2 (SPRING & FALL 2009), pp. 46-60. Wayne State University Press

Kilborn, Richard:

Taking the long view. A study of longitudinal documentary
Manchester University Press, 2010.

Kékesi Attila:

A dokumentumfilm-rendező felelőssége, avagy a dokumentumfilm készítésének erkölcsi kérdései (különös tekintettel „A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában” című dokumentumfilmre) DLA doktori dolgozat
Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2009.

Kohn, Eric:

Moving or Offensive? Henry Corra's New Cancer Documentary 'Farewell to Hollywood' Is Both
In: IndieWire 2013. nov. 23.
<http://www.indiewire.com/article/moving-or-offensive-henry-corras-new-cancer-documentary-farewell-to-hollywood-is-both>
Utolsó letöltés: 2017. 12. 16.

Kovács András Bálint:

Az etnográfus filmrendező.

In: Filmvilág 1985. július

http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6073

Utolsó letöltés: 2017. 12. 15.

McKee, Robert:

Story. A forgatókönyv anyaga, szerkezete, stílusa és alapelvei

Ford.: Jakab-Benke Nándor és Zágoni Balázs.

Filmtett Egyesület, Kolozsvár, 2011.

Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting

Harper Collins 1997.

Morris, Errol:

Play It Again, Sam (Re-enactments, Part One)

In: The New York Times, 2008. 04. 03.

http://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/04/03/play-it-again-sam-re-enactments-part-one/?_php=true&_type=blogs&_r=0

Utolsó letöltés: 2017. 12. 17.

Mulvey, Stephen:

Is the Eagle Huntress really a documentary? – 2017. 02. 06.

<http://www.bbc.com/news/magazine-38874266>

Utolsó letöltés: 2018. 02. 09.

Nichols, Bill:

Introduction to Documentary

Indiana University Press, 2001.

Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary

Indiana University Press, 1991.

A dokumentumfilm típusai

Ford.: Czifra Réka

In: Metropolis 2009/4. sz. pp. 20-41.

Opstrup, Mikael:

What's The Story? It's Inevitable!

In: DOX Magazine #93 Spring 2012

Plantinga, Carl R.:

Rhetoric and Representation in Nonfiction Film

Cambridge University Press, 1997.

What a Documentary Is, After All

In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 63, No. 2 (Spring, 2005), pp. 105-117.

Dokumentumfilm

In: *Metropolis* 2009/4. sz. pp. 10-19. Ford.: Tóth Tamás. A fordítás alapja: Plantinga, Carl: *Documentary*. In: Livingstone, Paisley – Plantinga, Carl (eds.): *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London – New York: Routledge, 2009. pp. 494-504

Polley, Sarah:

Stories We Tell: A post by Sarah Polley - August 29, 2012

<http://blog.nfb.ca/blog/2012/08/29/stories-we-tell-a-post-by-sarah-polley/>

Utolsó letöltés: 2018. 02. 08.

Propp, Vlagyimir Jakovlevics:

A mese morfológiája

Osiris Kiadó, 2005.

Rabiger, Michael:

Directing the Documentary

Focal Press; 4th edition, 2004.

Renov, Michael:

Theorizing Documentary (Afi Film Reader)

London: Routledge, 1993.

The Subject of Documentary

Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

A dokumentumfilm poétikájának megelõlegezése

In: *Metropolis* 2009/4. sz. pp. 43-65.

Ford.: Buglya Zsófia és Czifra Réka.

A fordítás alapja: Michael Renov: *Towards a Poetics of Documentary*. In: Renov (ed.):

Theorizing Documentary. New York, Routledge, 1993. pp. 12-36.

Rezayazdi, Soheil:

Made in Canada Review: Stories We Tell (2012) – May 21, 2013

<http://nextprojection.com/2013/05/21/review-stories-we-tell-2012/>

Utolsó letöltés: 2018. 02. 08.

Rosenthal, Alan (edited by):

New Challenges for Documentary

University of California Press, 1988.

Rosenthal, Alan & Corner, John:

New Challenges for Documentary

Manchester University Press, 2005.

Rosenthal, Alan:

Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos, Revised Edition

Southern Illinois University Press; 1996.

Solis, Jose:

Further Illuminating the 'Stories We Tell': An Interview with Sarah Polley - 2013 May 15

<https://www.popmatters.com/171347-further-illuminating-the-stories-we-tell-2495758091.html>

Utolsó letöltés: 2018. 02. 08.

Stóhr Lóránt:

A kortárs magyar dokumentumfilm újtjai

Doktori értekezés

Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017.

Hit nélkül élni

In: Filmvilág 2013/1. 24-30. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=11239

Utolsó letöltés: 2017. 12. 21.

Üzlet a kirakatban. Üzletemberek a rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilmben

In: Apertúra, 2015. ősz.

<http://uj.apertura.hu/2015/osz/stohr-uzlet-a-kirakatban-uzletemberek-a-rendszervaltas-utani-magyar-dokumentumfilmben/>

Utolsó letöltés: 2018. 02. 11.

Tóth Péter Pál:

Dokumentumfilm és kreativitás: A képmutatás kora

In: Filmvilág blog 2010. 06. 30.

http://filmvilag.blog.hu/2010/06/30/dokumentumfilm_es_kreativitas_a_kepmutasas_kora

Utolsó letöltés: 2017. 12. 20.

Ungváry Rudolf:

Dokumentumfilm-tipológia (filmontológia)

In: Filmhu 2004. jan. 22.

http://magyar.film.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=10285&catid=3&Itemid=6

Utolsó letöltés: 2014. 11. 10. (Már nem elérhető 2017. 12. 15-én)

Vaughan, Dai:

For Documentary: Twelve Essays

Berkeley: University of California Press, 1999.

Winston, Brian:

Lies, Damn Lies and Documentaries

London: British Film Institute, 2000.

Claiming the Real: The Documentary Film Revisited

London: British Film Institute, 1995.

FILMOGRÁFIA

*A disszertációban hivatkozott filmek listája*³⁰⁸

- 51 Birch Street* r. Doug Block, 2005
- 7up-sorozat*, r. Michael Apted, 1964-
- A csend királynője (Królowa Cizy)*, r. Agnieszka Zwiefka, 2014
- A golzow-i gyerekek (Die Kinder von Golzow)*, r. Winfried és Barbara Junge, 1961-2007
- A híd, (De brug)*, r. Joris Ivens, 1928
- A sasvadász lánya (The Eagle Huntress)*, r. Otto Bell, 2016
- A Szent Könyv árnyéka. (Shadow of the Holy Book)*, r. Arto Halonen, 2007
- A szovjet levelezőpajtás*, r. Papp Gábor Zsigmond, 2011
- Aileen: Life and Death of a Serial Killer*, r. Nick Broomfield, Joan Churchill, 2003
- Alagsor*, r. Almási Tamás, 2001
- Always a Bridesmaid*, r. Nina Davenport, 2000
- American shopper*, r. Tamas Bojtor, 2007
- Amerikai arab (American Arab)*, r. Usama Alshaibi, 2013
- Apáim története (Stories We Tell)*, r. Sarah Polley, 2013
- Autumn Gold*, r. Jan Tenhaven, 2010
- Az akarat diadala (Triumph des Willens)*, r. Leni Riefenstahl, 1935
- Az amerikai polgárháború története (Civil War)*, r: Ken Burns, 1990
- Az eke, mely feltörte a földet (The Plow that Broke the Plains)*, r. Pare Lorentz, 1936
- Az ügynök (Salesman)*, r. Albert and Davis Maysles, 1969
- Ballagás után*, r. Almási Tamás, 1986
- Ballagás*, r. Almási Tamás, 1980
- Ballet Boys*, r. Kenneth Elvebakk, 2014
- Bennfentesek (Inside Job)*, r. Charles Ferguson, 2010
- Besence Open*, r. Kovács Kristóf, 2013
- Búcsú Hollywoodtól (Farewell to Hollywood)*, r. Henry Corra, Regina Nicholson, 2013
- Capturing the Friedmans*, r. Andrew Jarecki, 2003
- Complaints of a Dutiful Daughter*, r. Deborah Hoffmann, 1994
- Darwin rémálma (Darwin's Nightmare)*, r. Hubert Sauper, 2004

³⁰⁸ A nem magyar nyelvű filmek címeit csak abban az esetben fordítom le, ha magyarul is eképpen hivatkozik rájuk a szakirodalom. Sok esetben az eredeti cím alapján egyértelműbben be lehet azonosítani az adott filmet. A hivatkozás formája: cím, eredeti cím (ha van), rendező (r.), a készítés éve.

Daughter from Danang, r. Gail Dolgin, 2002
Dokumentált (Documented), r. Jose Antonio Vargas, 2013
Don't Look Back, r. D. A. Pennebaker, 1967
Drifter, r. Hörcher Gábor, 2014
Egy idegen a Paradicsomban (A Stranger in Paradise), r. Guido Hendrikx, 2016
Egy nyár krónikája (Chronique d'un été), r. Jean Rouch, 1961
Egy pizza Jordbrö-ben (En pizza i Jordbro), r. Rainer Hartleb, 1994
Együttélés, r. Gyarmathy Livia, 1982
Éjszaka a Földön (Night on Earth), r. Jim Jarmusch, 1991
Éjszaka és köd (Nuit et brouillard), r. Alain Resnais, 1955
Ember a felvevőgéppel (Man with the Movie Camera), r. Dziga Vertov, 1929
Ember a magasban (Man On Wire), r. James Marsh, 2008
Esély-lesők, r. Litauszki János és Józsa Márta, 1988
Esély-mesék, r. Litauszki János és Józsa Márta, 2002
Eső (Regen), r. Joris Ivens, 1929
Ezért harcolunk (Why We Fight), r. Frank Capra, 1942
Fahrenheit 9/11, r. Michael Moore, 2004
Fogalmad sincs arról, hogy mennyire szeretlek (Nawet nie wiesz, jak bardzo cie kocham), r. Pawel Lozinski, 2016
Föld, kenyér nélkül (Las Hurdes), r. Luis Bunuel, 1932
Garlic Is As Good As Ten Mothers, r. Les Blank 1980
Gimme Shelter, r. Albert Maysles, David Maysles, 1970
Harlan County, USA, r. Barbara Kopple, 1976
Harmadik találkozás, r. Almási Tamás, 2005
Harvest of Shame, r. Fred W. Friendly és Ed Murrow, 1960
Házassági történetek (Manzelské etudy), r. Helena Trestikova, 1987
Házassági történetek 20 évvel később (Manzelské etudy po dvaceti letech), r. Helena Trestikova, 2006
Hazatérés, r. Pigniczky Réka, 2006
Hear and Now, r. Irene Taylor Brodsky, 2007
Highschool, r. Fred Wiseman, 1968
Hoop Dreams, r. Steve James, 1994
I Am Breathing, r. Emma Davie, Morag McKinnon, 2013
Jazz, r. Ken Burns, 1994

Jordbrö-sorozat, r. Rainer Hartleb, 1972-1981
Journeys With George, r. Alexandra Pelosi, Aaron Lubarsky, 2003
Káin gyermekei, r. Gerő Marcell, 2014
Katka, r. Helena Trestikova, 2010
Kellemetlen igazság (An Inconvenient Truth), r. Davis Guggenheim, 2006
Keskeny kék vonal (The Thin Blue Line), r. Errol Morris, 1988
Kié ez a dal? (Chia e тази pesen? vagy: Whose Is This Song?), r. Adela Peeva, 2003
Kilencedik emelet, r. Gyarmathy Lívía, 1977
Kóla, puska, sültkrumpli (Bowling For Columbine), r. Michael Moore, 2002
Kosárlabda (Basketball), r. Ken Burns, 2001
Levél Szibériából (Lettre de Sibérie), r. Chris Marker, 1957
Life with Jester (Zivot s Kasparem), r. Helena Trestikova, 2013
Mad Hot Ballroom, r. Marilyn Agrelo, 2005
Magasra célozz a teremtésben (Aim High in Creation), r. Anna Broinowski, 2013
Mallory, r. Helena Trestikova, 2015
Marcela, r. Helena Trestikova, 2007
Mellbevágó, r. Szalai Anett, 2007
Mindenki jól van (Alla mar bra), r. Rainer Hartleb, 2006
Murder on a Sunday Morning, r. Jean-Xavier de Lestrade, 2001
Nanuk, az eszkimó (Nanook of the North), r. Robert Flaherty, 1922
Once My Mother r. Sofia Turkiewicz, 2014
Overnighters, r. Jesse Moss, 2014
Ózd-sorozat, r. Almási Tamás (*Szorításban*, 1987, *Az első száz év*, 1988, *Lassítás*, 1991, *Miénk a gyár I-II.*, 1988 – 1993, *Acélkapocs*, 1994, *Meddő*, 1995, *Pertrenkó*, 1995, *Tehetetlenül*, 1998, *A mi kis Európánk*, 2006)
Örökké együtt (Stále spolu), r. Eva Tomanová, 2014
Öt törött kamera (Five Broken Cameras), r. Emad Burnat, Guy Davidi, 2011
Paradise Lost: The Child Murders of Robin Hood Hills, r. Joe Berlinger, Bruce Sinofsky, 1996
Parancsra tettük (Standard Operating Procedure), r. Errol Morris, 2008
Pogány, r. B. Révész László, Hanák Gábor, Római Róbert, 1972-2001
Primary, r. Robert Drew, 1960
Private Universe (Soukromy vesmír), r. Helena Trestikova, 2012
René, r. Helena Trestikova, 2008

Samuel a felhők fölött (Samuel in the Clouds), r. Pieter Van Eecke, 2016
Screw Your Courage (Macbeth munka után), r. Gellér-Varga Zsuzsanna, 2000
Sejtjeink, r. Almási Tamás, 2002
Sherman's March, r. Ross McElwee, 1985
Sing Faster: The Stagehand's Ring Cycle, r. Jon Else, 1999
Sisters in Law, r. Kim Longinotto, 2005
Something Better To Come, r. Hanna Polak, 2014
Sonita, r. Rokhsareh Ghaem Maghami, 2016
Spellbound, r. Jeffrey Blitz, 2002
Srácok (Boyhood), r. Richard Linklater, 2014
Startup.com, r. Jehane Noujaim, Chris Hegedus, 2001
Stranded, r. Gonzalo Arijon, 2008
Streetfight, r. Marshall Curry, 2005
Supersize Me, r. Morgan Spurlock, 2004
Szekondlájf, r. Szalay Péter, 2011
Találkozás, r. Almási Tamás, 1994
Távol Jordbrö-től (Langt fran Jordbro) r. Rainer Hartleb, 2014
The Call of the Entrepreneur, r. Simon Scionka, 2007
The Times Of Harvey Milk, r. Rob Epstein, 1984
The War Room, r. D. A. Pennebaker, Chris Hegedus, 1993
Titicut Follies, r. Fred Wiseman, 1967
Toto és nővérei (Toto si surorile lui), r. Alexander Nanau, 2014
Troublesome Creek, r. Steven Ascher, Jeanne Jordan, 1995
Tűz a tengeren (Fuocoammare), r. Gianfranco Rosi, 2016
Vissza Jordbrö-be (Tillbaka till Jordbro), r. Rainer Hartleb, 1988
Women at the Turn of the Century (Zeny na prelomu tisícileti), r. Helena Trestikova, 2001
Zuhanás a csendbe (Touching the Void), r. Kevin McDonald, 2003

A DOKTORI DISSZERTÁCIÓ TÉZISEINEK ÖSSZEFOGLALÁSA

Krónikás vagy történetmondó? Dokumentum és/vagy film? – teszem fel a kérdést disszertációm címében. A dolgozat elméleti rendszerezését, tipológiáit, definíció-kísérleteit és gyakorlati példáit, elemzéseit végigkövetve beláthatjuk, hogy ezek a fogalmak nem kizárólagosak, sokkal inkább időrendi kapcsolatban állnak egymással. A „krónikást” a valóság rögzítőjének, dokumentálójának tartom, míg a „történetmondót” az elbeszélőnek, aki a rögzített és dokumentált valóság-darabokból „mesélhető”, kerek egész történetet alkot. Ennek az alkotási folyamatnak az egyes állomásait és eszközeit tekintettem át dolgozatomban.

Mitől válik nézhető, élvezhető, szórakoztató, elgondolkodtató, katartikus hatású műalkotássá a valóság filmre rögzített darabkáiból építkező elbeszélés? Mitől lesz több a dokumentumfilm egyszerű filmdokumentumnál? Hogyan lépi át azt a határt, ami dokumentálás és műalkotás között húzódik? Milyen dramaturgiai eszközök állnak rendelkezésre ennek a határnak az átlépéséhez? Hogyan hatnak a dramaturgiai elemek a dokumentumfilm valóságábrázolására? Hogyan válik a dokumentumfilmes krónikásból történetmondóvá?

Alapvető állításom, hogy noha a narratív dokumentumfilm élhet és az elmúlt évtizedekben egyre inkább él is a narratív fikciós filmek dramaturgiai eszközeivel, szerkezetével és formuláival, mégis meg kell különböztetnünk a dokumentumfilmet a nem-dokumentumfilmtől, ha az előbbit akarjuk értelmezni. Ennek okát a dokumentumfilmnek a valósághoz való különleges kapcsolatában látom. Az alkotó szempontjából nézve ez azt jelenti, hogy a dokumentumfilmesek megtörtént eseményekkel, létező dolgokkal vagy személyekkel dolgoznak és nem fikcióval. A cselekmény fordulatait és a szereplők tulajdonságait nem ők *találják ki*, azokat az élet által nyújtott nyersanyagban kell *megtalálniuk*. Az ő történeteik nem a „kreatív *inveniótól*”, hanem a „kreatív *elrendezéstől*” függnék.³⁰⁹ Eric Barnouw, a dokumentumfilm egyik alapvető teoretikusa is hangsúlyozza a kiválasztás és elrendezés³¹⁰ fontosságát, szerinte ezeken keresztül fejezi ki mondanivalóját a dokumentumfilmes. Carl Plantinga ezt tovább bővíti, négy alkotói eljárást különböztet

³⁰⁹ Bernard 2004, p. 1.

³¹⁰ Barnouw 1993. p. 348

meg a dokumentumfilm diskurzus négy alkotóelemeként: a szelekciót (válogatást), a sorrendet (elrendezést), a hangsúlyt és a nézőpontot (hangvételt).³¹¹

A dokumentumfilm értelmezési kereteit és szempontrendszerait áttekintve Plantinga és Grierson definícióiból hoztam létre egy új – az általam tárgyalt történetmesélési és dramaturgiai szempontokból az eddigiéknél talán pontosabb – meghatározást. Plantinga szerint a dokumentumfilm „*állító igazsághű ábrázolás*”³¹² („asserted veridical representation”),³¹³ Grierson „*a valós világ kreatív jellegű feldolgozása*” („creative treatment of actuality”)³¹⁴ meghatározást használja. A két definíció együtt írja le azt a fajta dokumentumfilmet, amelyről dolgozatomban beszélek. Grierson „kreatív” jelzője magyarul, a mai szóhasználatban a „kreatív dokumentumfilm” ellentmondásos fogalma miatt nem megfelelő, de az angol „creative” melléknév alkotót, teremtőt is jelent. Így a „dokumentumfilm”-fogalmat a disszertációban „*alkotói szabadsággal kezelt, állító, igazsághű valóságábrázolás*”-értelemben használom.

Ahhoz, hogy legyen értelme dokumentumfilmről beszélni, el kell fogadnunk, hogy a dokumentumfilm más kiindulópontból beszél a világról, mint a nem-dokumentumfilm. Ha „*szerződés*”-ként (Rabiger), vagy „*társadalmi konstrukció*”-ként (Plantinga) fogadjuk el a dokumentumfilmet, akkor a szerződés, a konstrukció feltételei mindkét fél (alkotó és néző) számára ismertek és tisztázottak kell, hogy legyenek. Ha a rendezői alapállás, a beavatkozás mértéke és módja nincs tisztázva, akkor a nézővel kötött „szerződés” feltételei nem egyértelműek, ez pedig műfaji és etikai kérdéseket vet fel. Véleményem szerint csak akkor beszélhetünk dokumentumfilmről, ha egyértelmű és vállalt a „rendező” szerepe a filmben, ha világos, hogy hogyan, miért és mennyire nyúlt bele az események menetébe. A művészi hatás érdekébe állított rendezői beavatkozás csak akkor fogadható el, ha erről a néző is megfelelő információval rendelkezik. Ennek hiányában a dokumentumfilm elveszíti műfaji jellegét, lassan, körvonalazhatatlanul összemosódik a fikcióval, és ez a folyamat előbb-utóbb azt okozza, hogy a néző elveszíti hitét, bizalmát a műfajban. A dokumentumfilm nem hághatja át a „szerződés” szabályait, még egy „jó”

³¹¹ Plantinga 1997. p. 86.

³¹² Plantinga 2009, p. 15. (A Metropolis-beli fordításban Tóth Tamás ezt „kijelentett igazsághű ábrázolás”-nak fordítja, de szerintem az „asserted” jelentését ebben az esetben az „állító” jobban fedi.

³¹³ Az eredeti szöveget ld. Carl R. Plantinga: *What a Documentary Is, After All*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 63, No. 2 (Spring, 2005), pp. 105-117)

³¹⁴ Grierson 1932, pp. 67-72.

történet „jó” elmesélése³¹⁵ végett sem. A drámai hatáskeltés vágyát felül kell, hogy írja a történet igazságához való hűség belső parancsa.

A valóság „show”-vá válásával, a fikció erőteljes beszűrődésével a dokumentumfilmbe a szórakoztatás válik minden egyéb szempontnál fontosabbá. A digitális videó elterjedésével a műfaj ma szinte mindenki számára elérhető, a verseny nagyobb, mint bármikor korábban. A televíziós megrendelők elsődleges szempontja – a finanszírozás szűkülése miatt is – egyre inkább az eladhatóság. A szenzációhajhász, könnyen fogyasztható, extrém sztoriknak jobb esélyük van a kitűnésre. Van, aki úgy véli, hogy akár a fikciós, akár a dokumentumfilmek esetében a fogyaszthatóságnak, a szórakoztatásnak minden alárendelhető, de véleményem szerint ez a dokumentumfilm műfaji körvonalainak és ezzel együtt etikai határainak az elmosódásához vezet, ez pedig nagymértékben dekonstruálja és hosszú távon devalválja a dokumentumfilmet mint műfajt. Nem is egyszerűen a műfaj kiüresedéséről van szó, mindez egy nagyobb folyamat része, amelyben az álhírek (a fikció) összekeverednek a tényekkel (dokumentumokkal), ellehetetlenítve a tájékozódást, a valós tényeken alapuló véleményalkotást. A hitelesség és a ténszerűség megőrzése – a kiszámíthatóság, hogy nézőként azt kapjuk, amire „befizettünk” –, a fő küldetése kellene, hogy legyen a dokumentumfilmnek.

Ha hűek akarnak maradni a dokumentumfilm műfaji követelményeihez, a dokumentumfilmes alkotók mindig hátrányban lesznek játékfilmes kollégáikkal szemben a „sztori” szempontjából. A jelenben játszódó, előre nem ismert történetű narratív dokumentumfilmeket nem mindig lehet beleszuszakolni a klasszikus hollywoodi elbeszélés öntőformájába, de még a lazább szövéssé, elmosódottabb művészfilmes elbeszélésébe sem. Ennek hiányában pedig nem feltétlenül fogják kielégíteni a piaci igényeket, a televíziós vásárló szerkesztők kívánalmait.

Az idő azonban a dokumentumfilmeknek dolgozik. A krónika időbeli meghatározottságából kiutat nyújt a történetmesélés időtlensége. Az elbeszélés technikáját, a történetmesélési eszközöket fel lehet fejteni, el lehet sajátítani. A jó recepteket lehet alkalmazni. De ahhoz, hogy ne csak jó, hanem kiemelkedő, művészileg is élvezhető filmeket készítsünk, ahhoz több kell: szenvedély a tények iránt, amelyeket krónikásként rögzítettünk, és amelyeket muszáj felfednünk, megmutatnunk; és

³¹⁵ McKee 1997, p. 21.

szenvedély a történet iránt, melyet történetmondóként – a rendelkezésünkre álló dramaturgiai eszközök segítségével – muszáj elmesélnünk.

Módszertan

Disszertációmban az elméleti alapvetés felől haladok a gyakorlati példákig. A két szélső pontot egyrészt a dokumentumfilm szélesen értelmezett és szigorúan elméleti definíciója, másrészt a legutolsó saját filmem kifejezetten gyakorlati dramaturgiai tanulságainak tárgyalása jelentik. Dolgozatom első fejezetében a nemzetközi szakirodalom alapján definiálom a dokumentumfilmet mint műfajt. Különbséget teszek a dokumentumfilm típusai között a filmkészítő, a film/alkotás és a néző/befogadó szempontjából. A második fejezetben – elméleti alapokon, de részletes gyakorlati példákkal alátámasztva – áttekintem a fikciós filmek történetmesélési eszközeinek hatását a dokumentumfilmek dramaturgiájára. A harmadik fejezetben a filmkészítő/mesélő valóságkezelésének hatásait vizsgálom, néhány speciális rendezői attitűdre fókuszálva.

A második és a harmadik fejezetekben a jelenségek bemutatására, magyarázatára hozott filmes példákat mindenütt önkényesen választottam ki, az általam ismert dokumentumfilmekből mindig a bemutatni szándékozott jelenségnek legmegfelelőbb példát igyekeztem választani. A példáim egy része az alkotóktól, filmes kollégáimtól származó közvetlen információkon alapul. Személyes beszélgetések, saját korábbi cikkeimhez folytatott háttérinterjúk, illetve a filmfesztiválok szokásos vetítés utáni beszélgetések az alkotókkal (melyeket magam is vezettem a Budapesti Nemzetközi Dokumentumfilm-fesztiválon az elmúlt években) adják a közvetlen információk háttérét. A filmeket a szoros elemzés (close reading) módszerével vizsgálom, elsősorban a filmek dramaturgiájára fókuszálva. Harmadik fejezetem alfejezeteiben a filmkészítő/történetmondó olyan helyzeteit és dilemmáit vizsgáltam, amelyekkel kapcsolatban saját magamnak is voltak alkotóként problémáim, megoldandó feladataim. Az engem – alkotóként és elemzőként – leginkább érdeklő kérdésekre fókuszáltam ebben a fejezetben, olyan példákkal, melyek az elmúlt néhány évben keletkeztek, és amelyek nagy nemzetközi fesztiválokra érdeklődésre tartottak számot.

A negyedik – utolsó – fejezetben saját, befejezés előtt álló dokumentumfilmem dramaturgiai tanulságait elemzem, a korábban tárgyalt elméleti alapokon. Kifejezetten kihívás volt a saját munkámra egyszerre belülről és kívülről is tekinteni: a

dokumentumfilm elméleti kérdései iránt is kitartóan érdeklődő gyakorló filmsként kevés ennél izgalmasabb feladatot tudtam volna magam elé tűzni.

THESES OF THE DOCTORAL DISSERTATION

Chronicler or storyteller? Document and/or film? This is the question posed by the title of my dissertation. In following the dissertation's theoretical systematization, typologies, proposed definitions and concrete examples, we will see that these concepts are not mutually exclusive. Rather, they are all parts of a single chronological process. In my view, the "chronicler" records and documents reality; the "storyteller", based on the recorded and documented pieces of reality, then creates a comprehensive story. My dissertation reviews the phases and the tools of this creative process.

What is it that can take a narration, based on pieces of reality recorded on film, and turn it into a watchable, enjoyable, amusing, thought-provoking and cathartic work of art? What differentiates a documentary film from a film document? What allows the work to cross the line from documentation to work of art? Which storytelling (dramaturgical) tools are available to help the work to cross this line? How do those storytelling devices affect the documentary film's representation of reality? And how does the documentary filmmaker undergo the transformation from chronicler into storyteller?

Naturally, narrative documentary films can make use of the storytelling tools of feature films, and they have increasingly done so in recent years. However, one of my essential premises is that in order to analyze how a documentary film works, we must differentiate it from a non-documentary film – because a documentary film has a special relationship to reality. From the standpoint of the filmmaker, this relationship means that he or she works with events that actually happened, with things and persons who actually exist – not with fiction. Documentary filmmakers do not *invent* the turns of the story or the personality of the characters; they must *find* these in the raw material of real life. Their stories require not „*creative invention*“, but rather „*creative arrangement*.“³¹⁶ Eric Barnouw, a key documentary theorist, too, emphasizes the importance of selecting and arranging³¹⁷; in his view, these are the means by which the documentary filmmaker expresses his/her message. Carl Plantinga takes this further, differentiating four separate

³¹⁶ Sheila Curran Bernard: *Documentary Storytelling For Video And Filmmakers*. Focal Press 2004. p. 1.

³¹⁷ Erik Barnouw: *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* Oxford University Press, USA; 2nd revised edition, 1993. p. 348

creative processes as the four creative elements of documentary film discourse: selection, order, emphasis, and voice.³¹⁸

Reviewing the analytic and conceptual frameworks of documentary film, I have identified an additional definition, based on Plantinga and Grierson's definitions, which I believe more precisely captures the narrative and storytelling aspects I have focused on. According to Plantinga, the documentary film is „*asserted veridical representation*“, while Grierson calls it „*creative treatment of actuality*“.³¹⁹ These two definitions, taken together, describe the kind of documentary film I am addressing. In this dissertation, then, I define documentary film as „*a creative, asserted, and veridical representation of reality.*“

At the outset, we must accept the premise that a documentary film views the world from a different starting point than a non-documentary film. If we accept a documentary film as a „*contract*“³²⁰ (Rabiger) or as a „*social construction*“³²¹ (Plantinga), then the conditions of this contract or construction must be clarified and understood by the filmmaker and the film viewer alike. If the director's premise and the extent and means of her intervention into the subject are not spelled out, then the conditions of her „contract“ with the viewer remain ambiguous, which raises ethical issues as well as questions about the film's genre. I believe that in order to call a film a documentary, its „director“ must unambiguously define her role and explicitly take it on; she must clarify how, why and to what extent she has intervened into the course of the depicted events. A director's intervention undertaken for artistic effect is acceptable only if the viewer possesses this information. Otherwise, the film ceases to be a documentary; it gradually and imperceptibly blurs into fiction; and this process sooner or later causes the viewer to lose faith in the very idea of documentary. The documentary filmmaker must not breach the terms of the „contract“, not even in the service of „a good story well told“³²². The

³¹⁸ Carl L. Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press, 1997. p. 86.

³¹⁹ Carl L. Plantinga: *What a Documentary Is, After All*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 63, No. 2 (Spring, 2005), pp. 105-117)

³²⁰ Michael Rabiger: *Directing the Documentary* 3rd ed. 1998 Focal Press p. 201.

³²¹ Carl L. Plantinga: *Documentary*. In: Livingstone, Paisley – Plantinga, Carl (eds.): *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London – New York: Routledge, 2009. pp. 494-504.

³²² Robert McKee: *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Harper Collins 1997. p. 21.

commitment to remain faithful to the true story must supersede the desire for dramatic effect.

As reality has become „show”, and as fictional elements have increasingly intruded into documentaries, a film’s entertainment value has come to trump all other values. With the advance of digital video, just about anyone can make a film, and competition is greater than ever. As financial backing becomes more elusive, television’s commissioning editors focus increasingly and primarily on a program’s salability. Stories that are sensational, aggressive, and easy to process thus have a better chance at being noticed. Some believe that accessibility and entertainment value must be the primary measure of any film, whether documentary or feature. I believe, however, that this attitude leads to a blurring of the definition of documentary film and a blurring of ethical boundaries, and in the long term, to a large-scale deconstruction and depreciation of the documentary as genre. This entails not just the hollowing out of the documentary as genre; it is part and parcel of a larger trend in which fake news (fiction) is mixed in with the facts (documents), making it impossible for a viewer to become informed or to develop fact-based opinions. The main mission of documentaries ought to be the preservation of credibility and factual reporting; to be a reliable source for viewers to “get what they paid for”.

If they remain faithful to the requirements of their genre, then documentary filmmakers will always be in an unfavorable position compared to their colleagues who make feature films – at least insofar as the “story” is concerned. Narrative documentaries which take place in the present, whose outcome is not known ahead of time, do not always fit neatly into the mold of a classic Hollywood narration. The same is true even of more loosely constructed, abstract works of art-cinema narration (Bordwell³²³). In the absence of this kind of “story”, the documentary film will not always meet the demands of the market or commissioning editors.

But time is on the side of documentary films. The timeless nature of storytelling provides a way out of the time-frame limits in which the chronicler is confined. Narrative and storytelling techniques and tools can be learned and used; tried and true methods can be applied. But in order to make a film which is not merely good, which is outstanding and

³²³ David Bordwell: *Narration in the Fictional Film*. The University of Wisconsin Press, 1985. p. 205.

artistically enjoyable, requires something more: a passion for the facts which we have recorded in our role of chronicler, which must be discovered and presented; and a passion for the story which we must tell, using available dramaturgical devices, in our role of storyteller.

Methodology

My dissertation begins with theoretical foundations and then moves on to actual examples. The two endpoints of this span are, at one end, strictly theoretical definition of documentary film, based on a broad, multifaceted examination of the genre; and at the other end, a discussion of very practical storytelling lessons gleaned from my own latest film.

In the first chapter, I provide a definition of the documentary film as genre, based on the international professional literature. I distinguish the types of documentary films from the standpoints of the filmmaker, the film as artefact, and the viewer/recipient. The second chapter provides an overview – based in theory, but supported by detailed practical examples - of the influence of storytelling devices from feature films on documentary film storytelling. The third chapter examines the impact that results from the filmmaker's/storyteller's handling of reality, focusing on a number of particular directorial attitudes.

In the second and third chapters, the film examples used to demonstrate and explain the phenomena are chosen arbitrarily; I sought to use the best examples available from the documentary films I am familiar with. Some of my examples are based on direct information from filmmakers and other colleagues. The background to these data have been personal conversations, background interviews conducted for earlier articles I wrote, and Q-and-A sessions at film festivals (some of which I moderated in recent years at the Budapest International Documentary Film Festival). I examine films using the close reading methodology, focusing primarily on their storytelling devices. Sections of the third chapter examine situations and dilemmas which I have confronted personally, as filmmaker/storyteller. This chapter focuses on the issues that most interest me as creator and critic, citing examples which have emerged in recent years and garnered interest at major international festivals.

The fourth and last chapter analyzes the dramaturgical lessons of my own latest film (currently being completed), considered against the theoretical bases presented in earlier chapters. Examining my own work both from the inside and the outside was quite a challenge: as a working filmmaker with a longstanding interest in the theoretical issues of documentaries, I could not have imagined a more engaging assignment.

MELLÉKLETEK

1. Szakmai életrajz

Gellér-Varga Zsuzsanna dokumentumfilm-rendező, operatőr. Az ELTE Magyar Nyelv és Irodalom valamint Kommunikáció szakának elvégzése közben a *Népszabadság* Kultúra rovatában jelentek meg cikkei. A TV3 indulásától a *Hír3* című esti hírműsorban dolgozott. A kaliforniai Berkeley egyetemen Fulbright ösztöndíjasként újságírásból szerzett Masters fokozatot dokumentumfilm-készítésre szakosodva. Diplomafilmje (*Screw Your Courage*, magyar címe: *Macbeth munka után*) számos filmfesztiválon szerepelt, Atlantában és San Antonióban megnyerte a Legjobb Rövid Dokumentumfilm díját. 2000-től a New York Times Television-nél videojournalist-ként televíziós dokumentumfilm-sorozatokban dolgozott. 2001 óta Budapesten független dokumentumfilmesként több egészestés film készítésében vett részt. (*Valahol otthon lenni*, 2003. *Harmadik találkozás*, 2004. Rendező: Almási Tamás, *Hazatérés*, 2007. *Inkubátor*, 2009. *Lövészek*, 2017. Rendező: Pigniczky Réka) 2013-15 között a Színház- és Filmművészeti Egyetem angol nyelvű DocNomads mesterprogramjában dokumentumfilmes etikát tanított. Saját dokumentumfilmjeit (*Szomszédok voltak*, 2005; *Zsinagógát vegyenek!* 2006; *Apacsavar*, 2009; *Angyali üzlet*, 2018), rendezőként és operatőrként is jegyezi. A filmeket több hazai és nemzetközi fesztivál is sikerrel bemutatta, illetve sugárzásra megvásárolta a Magyar Televízió és a Duna Televízió.

Filmográfia (rendező-operatőr)

Macbeth munka után (eredeti címe: Screw Your Courage), 2000

Szomszédok voltak, 2005

Zsinagógát vegyenek! 2006

Apacsavar, 2009

Angyali üzlet, 2018

2. A „Hosszútávon” c. vetítéssorozat műsorfüzete

HOSSZÚTÁVON

2004. április 14-21.

Dokumentumfilm fesztivál az
Örökmozgó Filmmúzeumban és a
Goethe Intézetben



<ul style="list-style-type: none"> ■ Április 14., 18.00, Goethe Intézet Forgatókönyv - Azok az évek I. (D) [A Golzow-sorozatból] ■ Április 15., 18.00, Goethe Intézet Forgatókönyv - Azok az évek II. (D) [A Golzow-sorozatból] ■ Április 16., 18.00, Örökmozgó Igazából erdész akartam lenni - Berni története (D) [A Golzow-sorozatból] A film után beszélgetés a rendezővel ■ Április 17., 18.00, Örökmozgó 42 Up (GB) ■ Április 18., 18.00, Örökmozgó Eszély-lesők (H) Eszély mesék (H) ■ Április 19., 14.00, Goethe Intézet A jordbrói gyerekek (S) Az élet Jordbróban (S) A film után beszélgetés a rendezővel 	<ul style="list-style-type: none"> ■ Április 19., 18.00 Örökmozgó A furnai gyerekek (CH) Évekkel később (CH) ■ Április 20., 18.00, Örökmozgó Tizenhárom éves lányok (NL) Tizenhárom éves lányok - tíz évvel később (NL) ■ Április 21., 14.00, Goethe Intézet Vissza Jordbróba (S) Egy pizza Jordbróban (S) ■ Április 21., 18.00, Goethe Intézet Ez itt az életem - Marieluise története (D) [A Golzow-sorozatból]
--	---




Goethe Intézet
1061 Budapest, Andrássy út 24., Tel.: 374 4070

Örökmozgó Filmmúzeum
1073 Budapest, Erzsébet krt. 39., Tel.: 342 2167

„... csillapítja a valódi élet
iránti éhséget...” [Winfried Junge]

A Goethe Intézet olyan külföldi és magyar dokumentumfilmeket gyűjtött csokorba, amelyek hosszabb időn át kísérik figyelemmel egy csoport életének alakulását. Ezekben a "hosszútávú megfigyelést" alkalmazó munkákban közös, hogy az alkotók egy-egy általános iskolai közösségből kiindulva tíz, húsz, vagy esetleg immár több mint negyven éve követik a szerteágazó emberi sorsokat. A személyiségek változásának rögzítésével párhuzamosan a filmek a szereplők életkörülményeinek, privát történelmének alakulásába is betekintést nyújtanak - miközben a résztvevők sorsát bizonyos mértékben maga a megfigyelés alakítja. A sorozatban német, angol, magyar, svájci, holland és svéd filmeket mutatunk be, két helyszínen, az Örökmozgó Filmmúzeumban és a Goethe Intézet rendezvénytermében.






A filmhét tulajdonképpen mégis egyszerre két, egymásba fonódó filmsorozatot tartalmaz, hiszen a nemzetközi példák sora mellett fókuszba kerül a filmtörténet leghosszabb, időközben legendássá vált német dokumentációja, „A golzow-i gyerekek” is. A sorozat két rendezőjével – csakúgy, mint a svéd film német származású alkotójával – a nézők személyesen is találkozhatnak.

A filmhét szervezésében együttműködő partnerek:
Goethe Intézet, Pro Helvetia Svájci Kulturális Alapítvány, Ambassade van het Koninkrijk der Nederlanden, British Council, Progress Film-Verleih, Magyar Nemzeti Filmarchívum










április 14., 18.00
április 15., 18.00
Goethe Intézet


 német, 1961-1993.
 r. Barbara és Winfried Junge,
 2x142 perc, hb/G
 (A Golzow-sorozatból)

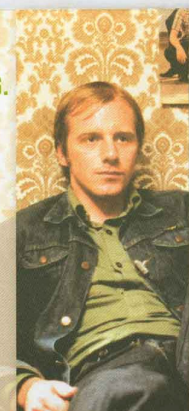


Forgatókönyv
– Azok az évek I-II.
(Drehbuch - Die Zeiten)

A golzow-i gyerekek első filmes visszatekintése a berlini fal leomlása és az NDK megszűnése után. Az egykori iskolatársak a Német Egység napjának első évfordulóján újra találkoznak. A gyermek- és ifjúkori felvételek összefoglalása mellett betekintést nyerünk az új németországi viszonyokba, képet kaphatunk a golzow-iak gondolatairól, érzéseiről, életük változásairól. Megszólalnak a film készítői is, és visszatekintve értékelik az akkoriban már több mint harminc éves hosszútávú dokumentációt. Önkritikus film, egyben a német-német történelem kor-dokumentuma, számos olyan jelenettel, amely 1989 előtt elképzelhetetlen lett volna.

április 16.
18.00
Örökmozgó
Filmmuzeum



 német, 2003.
 r. Barbara és Winfried Junge, hb/G,
 140 perc
 (A Golzow-sorozatból)



Igazából erdész akartam lenni
– Bernd története
(Eigentlich wollte ich Förster werden
– Bernd aus Golzow)


1961-ben, néhány nappal a berlini fal felépítése után kezdett hozzá Winfried Junge a golzow-i gyerekek iskolakezdeséről szóló dokumentumfilmjéhez. A rendező – hosszú ideje már feleségével együtt – egyedülálló módon azóta is folyamatosan figyelemmel kíséri az egykori iskolások sorsát: a golzow-i gyerekek története így ma már a filmtörténet leghosszabb dokumentációja. A Bernd, azaz Bernhard Dostreich életét bemutató film a sorozat nyolcadik egyéni portréja, amelyben egy sorsáról gondolkodó, pragmatikus embert ismerhetünk meg. Bepillantást nyerünk az egykori Petrol-kémiai Kombínát (ma Finomító Kft.) dolgozóinak változó és mégis állandó munkakörnyezetébe, otthonába. Mint egy gyorsított felvételen: a szereplők arcáról olvashatjuk le azokat az álmokat és hétköznapi örömeiket, amelyek az elmúlt negyven évben három generáció életét meghatározták.

április 17.
18.00
Örökmozgó
Filmmúzeum



42 Up

Michael Apter filmprojektje, melynek első része, az 1964-es "Seven up" egy londoni iskola hétéves diákjaival készített interjúkra épül, mára a brit társadalom keresztmetszetét nyújtó, számos díjjal kitüntetett sorozat tévéműsége lett. Az időközben hollywoodi karriert befutott Apter hétévente újra és újra meglátogatta a egykori iskolásokat; tehát az 1998-ban készült „42 Up” a sorozat immár hatodik, talán utolsó darabja. Az egykori tizenégy meginterjúvolt diákból tizenegy tűnik fel a "42 Up"-ban is, köztük Tony, az életvidám taxifofór, aki egykor zsoké szeretett volna lenni, Nick, az Amerikába költözött tudós; Neil, aki a "35 Up"-ban még hajléktalan volt, most pedig igyekvő városi képviselő, vagy Suzy, aki szeszélyes és színtelen tinédzserből boldog, öntudatos asszonyá és anyává vált.

 1998, GB,
r. Michael Apter,
hb/E, 139 perc

április 18.
18.00
Örökmozgó
Filmmúzeum



Esély-lesők
Esély-mesék

Magyarmecseke, Gilvánfa, Kisasszonyfa aprófalvak az Őrmánságban. 1988-ban a körzeti iskola lelkes pedagógusai megpróbálták esélyt teremteni a szegény roma szülők gyermekei számára. Ezt örökítette meg az Esély-lesők című dokumentumfilm. 2002-ben az alkotók visszatértek a forgatás színhelyére. Az egykori diákok nyolcvan százaléka munkanélküli. Tanáruk, Derdák Tibor a nyomor ellenére is optimista. Azt nézi, ami sikerült, megvalósult: az általános iskolának kémia-szertára van, számítástechnikát is oktatnak. Egy volt tanítványa Rómában tanul. De az elsősök közül csak két család tudta kifizetni a tankönyvcsomagot.

 magyar, 1988, r.
Litauskai János,
Józsa Márta, 20 perc

magyar, 2002, r.
Litauskai János,
Józsa Márta, 50 perc

április 19.
18.00
Örökmozgó
Filmmúzeum



Furnai gyerekek
(Die Kinder von Furna)

Klara, Menga és Stina, Joos, Luzi és Andreas, Elsbeth, Margreth és Annagreth voltak a szereplői Christian Schocher első filmjének, a Furnai gyerekeknek. A rendező régi barátja, Heinz Lüdi akkoriban tanító volt Furnában, együtt készítették ezt a spontán, szeretetreméltó portrét a bündeni hegyi faluról és ottani gyerekekről. A gyerekek a hétköznapjairól, vágyaikról, álmikról beszélnek a finoman restaurált, fekete-fehér filmben, amely negyedszázad elteltével sem veszített naiv bájából.

Évekkel később (Jahre später)

Húsz évvel később a rendező ismét elkíséri barátját egy furnai utazásra. A lázadó tanítóból időközben református lelkész lett, aki kíváncsi arra, hogy mi történt egykori tanítványaival. Régi osztályt üressen találja, de a terem lassan megtelik emlékekkel és új találkozások színterévé válik. A Furnai gyerekek folytatása érzékeny, hangulatos utazás az idő és az élet kifürkészhetetlen útján.

 svájci, 1975,
r. Christian Schocher,
hb/svájci német,
70 perc

svájci, 1997,
r. Christian Schocher,
hb/svájci német,
70 perc

április 19., 14.00
április 21., 14.00
Goethe Intézet



A jordbrói gyerekek
(Barnen fran Jordbro)

Rainer Hartleb 1972 augusztusában kezdte megvalósítani ötletét: kamerájával végigkíséri egy osztály iskolai éveit az újonnan épült stockholmi beton-élvárosban Jordbróban. A kezdeményezésből 12 film született, amelyeket a svéd televízió 2-3 évente tűzött műsorra. A projekt az iskola befejezésével lezárult. Amikor azonban az 1981-ben végzett diákok öt éves osztálytalálkozójára a meghívott rendező kamera nélkül érkezett, nagy volt a szereplők csalódása. Ez indította Hartlebet arra, hogy egy harmadik filmet is készítsen a fiatalokról. Végül pedig a negyedik rész... A pizza Jordbróban, az egyik lány, Mona életét meséli el, az esküvőtől az anyasáig, miközben az elmesélt történetekben felbukkannak az egykori iskolatársak is.

A jordbrói gyerekek, 1972-1975, 75 perc,
Az élet Jordbróban, 1975-1981, 81 perc,
Vissza Jordbróba, 1988, 71 perc,
Egy pizza Jordbróban, 1994, 73 perc

svéd, 1972-1994,
r: Rainer Hartleb,
360 perc hb/S

április 20.
18.00
Örökmúzeum
Filmmúzeum



Tizenhárom éves lányok
(Meisjes van 13)

A háromrészes holland filmben tizenhárom éves lányok beszélnek a gyermekkor végéről, a magányról, a legjobb barátról, aki akár egy játékmackó is lehet. Egyikük meg akarja dízeni gyermekarcát, másukuk már inkább felnőtt szeretne lenni. Mariska, Esther, Swaan és Linda rövid vallomást a titkokról, az első szerelemtől, az iskola mindennapi problémáiról, a lázadásokról, a szülőkről, és általában a felnőttekről.

Tizenhárom éves lányok
- tíz évvel később
(Meisjes van 13 - Tien Jaar later)

Tíz év telt el az első forgatás óta, a négy lány újra a kamerák elé állt. Mi történt velük az eltelt időben, milyen az életük felnőttként? Valóra váltak-e álmaik? Mariska ma ikrek édesanyja, Swaan, aki akkoriban fotomodellnek készült, elvégezte a filmfőiskolát. Esther, aki tizenhárom évesen inkább fiú akart volna lenni, külföldön szeretne élni. Linda, miután rövid ideig egy pszichiátriai klinikán kezelték, most új élet küszöbén áll.

holland, 1992,
r: Lioni Schröderhof,
hb/NL, 3x28 perc

holland, 2002,
r: Nicolette de Wolf,
2x31 perc, hb/NL

április 21.
18.00
Goethe Intézet



Ez itt az életem
- Marieluise története
(Da habt ihr mein Leben
- Marieluise, Kind von Goltzow)

Marieluise tíz éven át Goltzow-ban járt iskolába, majd egy vegyi laboratóriumban kezdett dolgozni az Odera melletti Frankfurtban. Ezt a munkát nem kedvelte, szeretett volna valami hozzá jobban illő feladatot. A film készítése idején, nyolcvenkét évesen fogászati asszisztens. A csinos, intelligens lány már az iskolában is vonzotta a fiúkat, sokszor volt szerelmes, de csak viszonylag későn ment férjhez. Férje hivatásos katona volt az NDK népi hadseregében. Marieluise fellelegzett, amikor a falat lebontották, bár nem lehetett tudni, mi lesz az állásával, hiszen egy haditechnikai intézetben dolgozott. Az is bizonytalan volt, hogy férje megtarthatja-e a munkáját. Steifent végül átképezte a német hadsereg, és ma a kölni repülőtérén teljesít szolgálatot. Az immár négyfős család tehát "Nyugatra" költözött Goltzow-ból – eddig ők az egyetlenek –, ezzel zárul a film.

német, 1997,
r: Barbara és Winfried Junge,
hb/G, 141 perc
(A Goltzow-sorozatból)

3. Az Angyali üzlet c. dokumentumfilm plakátja

