

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

Doktori Disszertáció
2023.

Dér Asia

Én-határok

A rendező és a szereplő(k) kapcsolatának hatásai a hosszútávú,
személyes dokumentumfilmben

<https://doi.org/10.62395/SZFE.2024.005>

Témavezető:

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

Tartalomjegyzék

I.	Bevezetés.....	3
II.	A hosszútávú dokumentumfilmek rövid nemzetközi története.....	9
III.	Érzelmi bevonódás a hosszútávú film készítése során.....	13
III.1	“Nekem a dokumentumfilm az érzelmeket jelenti.” - A Rendezői jelenlét megerősödése a kortárs magyar dokumentumfilmben.....	17
III.2	A kamera mögötti valóság hatása a dramaturgiára - A rendező és a szereplők viszonya.....	20
III.3	Szórakoztatás vs. trauma - A szereplő védelme.....	28
III.4	“Ezek a dolgok velem is megtörténtek” - A filmkészítő védelme Kirsten Johnson: Camera Person.....	35
IV.	A dokumentumfilm és pszichológia.....	43
IV.1	Interperszonalitás a hosszútávú dokumentumfilmben.....	44
IV.2	A személyközpontú terápia módszere.....	51
IV.3	Irvin D. Yalom intelmei kezdő dokumentumfilmesek számára.....	52
	1 Kerüld a prekonceptiót!.....	52
	2 Légy transzparens!.....	58
	3 Dolgozz ki új terápiát minden páciens számára!.....	63
	4 Az „itt és most” módszere	67
	5 A Johar-i ablak.....	71
	6 Az önbecsapás csapdája.....	75
	7“Soha (szinte soha) ne dönts a páciens helyett” - Felelősségvállalás	78
V.	Helena Treštíková, az “időgyűjtőgető”.....	81
V.1	<i>René</i> - 20 év egy börtönből ki-be járó férfi életéből.....	85
VI.	Révész Bálint, Mikulán Dávid: <i>KIX - 10 évnyi zűr</i>	96
VII.	Összegzés és konklúzió.....	100
VIII.	Mellékletek	
VIII. 1	A kutatási időszak alatt forgatott filmek bemutatása	102
VIII. 2	Érzelmi bevonódás - kerekasztal beszélgetés leírata.....	108
VIII. 3	Interjú Helena Treštíkovával a hosszútávú filmezési módszeréről	131
VIII. 4	Interjú Mikulán Dáviddal és Révész Bálinttal a <i>KIX</i> című filmről.....	145
VIII. 5	Filmográfia.....	156
VIII. 6	Bibliográfia.....	156

I. Bevezetés

Lassan száz évvel az első dokumentumfilm születése után még mindig azzal az egyszerű kérdéssel kezdődik a dokumentumfilmmel foglalkozó szövegek többsége, hogy mi a dokumentumfilm? A műfajban rejlő alapvető ellentmondás, miszerint az a „*valóság kreatív bemutatása*”¹ a filmrendező által, számos elméleti vitát eredményez a mai napig.

A filmtudósok általában a valóságreferencialitás, igazság és a hitelesség kérdése köré építik fel elméleteiket, két véglet között foglalva állást.

Egyik álláspont szerint a „*természetes anyag*”, a dokumentum vágása és a válogatása során már manipuláció történik, így minden fikció², dokumentumfilmnek maximum a biztonsági kamera felvétele nevezhető, amely kizárja az emberi beavatkozást. Ezen elméletek végeredményben azt állítják, hogy „igazi” dokumentumfilmet csak robotok hozhatnak létre.

A másik véglet szerint a dokumentumfilm lényege a valóság hiteles ábrázolása, feladata a társadalmi hasznosság és nevelés, az agitáció. Stóhr Lóránt találóan jegyzi meg³, hogy olyan elvárásokat támasztanak a korabeli teoretikusok a dokumentumfilm felé, évtizedekre befolyásolva a műfaj fejlődését, amelyeket a játékfilmekkel kapcsolatban csak államszocialista diktatúrák kultúrpropagandájában találhatunk. Mind a két elmélet abból, a megkérdőjelezhető alapvetésből indul ki, hogy „*a dokumentumfilmet a dokumentummal és a dokumentációval azonosítja, ahelyett, hogy úgy tekintene a dokumentumfilmre, mint alapvetően egy strukturált retorikai diskurzusra.*”⁴ Plantinga szerint ez a „*cinema direct*” számlájára írható, mivel a mozgalom alkotói azt állították, hogy „*légy a falon*”

¹ „Creative treatment of actuality” John Grierson definíciója a dokumentumfilmre. Vö. John Grierson: *A dokumentumfilm alapelvei*. In: Zalán Vince (szerk.): *Fejezetek a filmesztétikából*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Bp., 1983.

² „A dokumentumfilmesnek, mint bármely más médiumban dolgozó kommunikátornak, végtelen számú választási lehetősége van. Kiválaszt témákat, embereket, nézőpontokat, szöveket, objektíveket, ellentéteket, hangokat, szavakat. Minden egyes válogatás az ő nézőpontját fejezi ki, akár tudatában van ennek, akár nem, akár elismeri, akár nem.” Erik Barnouw: *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (second, revised edition). Oxford University Press, New York, 1993, 287. (Ford. tölem - D.A)

³ Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás - paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2019. 17.o (A továbbiakban Stóhr 2019.)

⁴ Carl Plantinga: Dokumentumfilm in. *Metropolis*, 2019.4 13.o

megfigyelőként képesek a valóságot lefilmezni beavatkozás nélkül. Ez a vágy azonban a gyakorlatban nem kivitelezhető. A természettudományokban, pszichológiában⁵ már közhelyek számít az állítás, miszerint a megfigyelés minden esetben befolyásolja valamilyen szinten a megfigyeltet. Ez a dokumentumfilmhez sincsen másképp. „...*A kamera és a forgatócsoport szükségszerű behatolók, ami szükségszerűen megváltoztat minden helyzetet, amelybe belépnek.*”⁶ Tehát, a dokumentumfilm rendező pont akkor vét a hitelesség etikai normái ellen, ha úgy tesz, mintha a tőle független, tiszta valóságot mutatná meg a nézőnek.

Michael Renov a dokumentumfilmes hagyományt „*tévútra jutott modernista magabiztosságnak nevezi*”⁷, mivel a műfaj képtelen az objektivitásra, hiszen nem tudja kizárni a szubjektumot, a perspektívát, a személyes véleményt. Brian Winston egyenesen szkeptikus az objektív dokumentumfilm létjogosultságával kapcsolatban, szerinte „*a dokumentumfilm, mint projekt egészében megvalósíthatatlan*”.⁸

Az eddig felsorolt elméletekből hiányozni látszik az alkotó „én” nézőpontja, mintha a dokumentumfilmnek nem lenne szerzője. „*Az objektivitásra való képtelenség*” nem a technikai adottságokból fakadó hiányosság, hanem ez az emberi viselkedésből, szubjektumból, az alkotói folyamatból származtatható alapvetés. Ha elfogadjuk, hogy bármely más művészeti ághoz hasonlóan a dokumentumfilmben is egy alkotói szubjektumon átszűrt világnézetet, véleményt, szempontot kapunk a valóság képein keresztül, akkor mit lehet kezdeni a hitelesség fogalmával?

Feltehető a kérdés, hogy nem érdemes-e elmozdulni a valóságrepresentáció és hitelesség koordináta-rendszeréből és keresni más megközelítést a kortárs dokumentumfilm megértéséhez, amely közelebb áll a korai (Vertov, Flaherty) kreatív, auto-reflexív dokumentumfilmet feltételező elméletekhez.

Tegyük fel, hogy a dokumentumfilm griersoni definícióját, „*a valóság kreatív feldolgozását*” nem „*az invenció és a mechanikus reprodukció összeegyeztethetetlen egysége*” -ként, hanem

⁵ Id. A Hawthorne effektus, A határozatlansági reláció, A megfigyelői hatás

⁶ Stella Bruzzi: *New Documentary*, second edition, Routledge, New York, 2006. 157.o. (Ford. tőlem - D.A) (A továbbiakban Bruzzi 2006.)

⁷ Renov, Michael: *The subject of documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. 136-137. (Ford. tőlem - D.A)

⁸ Winston, Brian: *Claiming the real: The documentary film revisited*. 48-49. (Ford. tőlem - D.A) (A továbbiakban Winston 1995.)

ezen összeütközést „*kirobbanó, költői*”⁹ elemként értelmezzük, amely a dokumentumfilm speciális lényegét jelenti. Ahogy Brian Winston fogalmaz Flaherty munkássága kapcsán: „*a megfigyelés folyamata által jön létre a valóság drámaisága.*”¹⁰

Balázs Béla 1948-ban írta a dokumentumfilm kapcsán: „*A valóság öntudatunktól független objektív realitás, tehát független az ember művészi szemléletétől. (...) A művészet és műfaja a valóságot szemlélő ember szemléletmódja és nincs eleve benne a szemlélt valóságban.*”¹¹

Tehát ha a dokumentumfilmet a filmművészethez tartozó műfajnak tekintjük, az ismeretterjesztő, riport és híradó filmfajták csoportja helyett¹², akkor nincs okunk számonkérni rajta a valóság objektív bemutatását. Mert nem ez az alkotói intenció, nem erre vállalkozik a kortárs dokumentumfilm készítő. „*A dokumentumfilm korábban evidensként tételezett, eltéphetetlen kapcsolata a valósággal meglazult, sőt egyenesen megkérdőjeleződött.*”¹³, írja Stöhr Lóránt a dokumentumfilmben a 80-es években kezdődő változásról.

A dokumentumfilm, mint forma is felszabadult, nem kötik többé a valóság referencialitásból adódó szabályok, a játékfilmben látható dramaturgiai, narratív eszközöket látjuk viszont kreatívan használva. Az, hogy milyen filmnyelvi technikájú film készül el nemcsak műfajelméleti kérdés, nagyban függ a rendező személyiségétől, világnézetétől, így a film definiálása is függ az adott rendező szerep vállalásától, céljaitól.

Azt azonban nem lehet elfelejteni, hogy a dokumentumfilm valós emberekről szól és a nézők-, még ha a régi beidegződések miatt is-, az igazság és a valóság reprezentációs eszközöként tekintenek rá.

⁹ Michael Renov: *A dokumentumfilm poétikájának megelölegetése*, in. *Metropolis*, 2019.4 64.o

¹⁰ „*Flaherty understood the need to make a drama arise from the life being observed (or better, being constructed through the process of observation).*” 89.o. Brian Winston: *Life as narrativised*, in.: *The documentary film book*, szerkesztő: Brian Winston, London, British Film Institute, 2013. 89. (Ford. tőlem - D.A)

¹¹ Balázs Béla: *Filmkultúra, A film művészetfilozófiája*. Szikra kiadás, Bp., 1948. 224.

¹² Grierson eredetileg a dokumentumfilm nevet pont azért találta ki, hogy megkülönböztesse a művészi, dramatizált megfigyelői non-fiction filmeket a hírműsoroktól és a 20. század elején nagyon népszerű úti-filmektől.
Lásd még Zalán Vince felosztását. In Uő: *Fejezetek a dokumentumfilm történetéből*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Bp., 1983. 39.

¹³ Stöhr 2019.

Így a rendező nem bánhat kedvére a “talált” anyaggal, egyszerre tartozik felelősséggel a nézőknek és a szereplőknek is. Mivel a szereplő-filmkészítő kapcsolata utólag kiegészül a néző értelmezésével, ezért ezt a filmkészítés jelenében is figyelembe kell venni.

Az évtizedek során a technológia lehetővé tette az egyre kifinomultabb filmes eszközöket a dokumentumfilmben, ezzel a manipuláció lehetőségei is kiterjedtebbek lettek, a filmben bemutatott életekről egyre nehezebb eldönteni mekkora a valóságtartalmuk. Ezt a problémát dolgozatomban azonban nem a történeti valóságrepresentáció felől járom körbe, hanem a rendező személye, az alkotói szándék felől.

A kortárs dokumentumfilmben a fikciós formájú megfigyeléses filmek mellett, egyre több filmben jelenik meg a rendező, nyíltan vállalva és megmutatva, hogy a filmben látott valóságot az ő szemén keresztül látja a néző. A realitás, amit a néző filmként néz, nem más, mint a rendező és a szereplő találkozása egy adott szituációban és egy behatárolt időintervallumban azzal a céllal, hogy egy film készüljön. Ennek a találkozásnak a valóságát mutatja meg a dokumentumfilm. A rendező és a szereplő kapcsolata egy „köztes, személyes terű”¹⁴ “performatív”¹⁵ valóság, mivel a film készítésének szándéka hívta életre, a kamera és a rendező jelenléte befolyással van a történésekre, amelyekből mind a két fél annyit és azt mutat meg, amennyit ők maguk megengednek, vagy jónak látnak.¹⁶ Ezt a jelenséget több teoretikus a dokumentumfilm problémájának tartja, a valóság megmásításának, egyenesen hazugságnak.¹⁷

Számomra azonban megmutatja a műfaj lényegét, azt, ami miatt dokumentumfilmet érdemes csinálni. Ahogy Errol Morris mondja: „*Nincs ok, miért ne lehetne egy dokumentumfilm olyan személyes, mint a játékfilm; magán hordozza készítőjének a lenyomatát. Az igazságot nem a*

¹⁴ így nevezi I. D. Yalom a személyközpontú terápia tilésén kialakult közeget in.: Irvin D. Yalom: *A terápia ajándéka- Műhelytitkok*, Budapest, Park Könyvkiadó, 2013.

¹⁵ A kifejezés nem összekeverendő a Bill Nichols-i performatív dokumentumfilm típus meghatározásával. Stella Bruzzi szerint “A dokumentumfilmek performatív aktusok, amelyek természetüknél fogva képlékenyek és instabilak, és a performansz és a performativitás kérdései által meghatározottak.”, “A dokumentumfilmet performatív aktusnak kell tekinteni.”, “performatív fluiditás”. In: Stella Bruzzi: *New Documentary*. (Second edition) Routledge, New York, 2006. 1-2.o, 5.o. (A továbbiakban Bruzzi 2006.)

A kortárs dokumentumfilmben megerősödött az a felfogás, hogy a film a rendezőt is leleplezi: „A rendező elsősorban önmagát dokumentálja” (Ember Judit) in.: Zalán Vince, Szilágyi Erzsébet: *Az Ember-lépték – Ember Judit portréja*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003. „A rendező magát ugyanúgy leleplezi, mint alanyait” (Michael Rabiger). in.: Michael Rabiger: *Directing the documentary*, 6th edition, Focal Press, Burlington, 2015.

¹⁷ „The supposition that »any actuality« is left after »creative treatment« can now be seen as being at best naïve and at worst a mark of duplicity.” (By Brian Winston in.: Bruzzi 2006. 8.o)

stílus vagy a kifejezés mód garantálja. Az igazságot semmi sem garantálja.”¹⁸ Hasonló gondolatot fogalmaz meg Stella Bruzzi, aki annyira fontosnak érezte a dokumentumfilmben végbement gyors és lényegi változásokat, hogy teljesen átírta és újra kiadta hat évvel azelőtt írt könyvét¹⁹ az “új” dokumentumfilmről. A dokumentumfilmet “*képlékeny*”, “*performatív aktusnak*”²⁰ nevezi, amelynek, igazsága abban a pillanatban jön létre, hogy lefilmezik. A rendező (és a stáb többi tagja az alkotás folyamán) kiválasztja a szemszöveget, a beállítást, a szavakat, vágóképeket, a jelenet ritmusát, esetleg zenét, asszociatív gondolatokat társít a valóban felvett képek mellé és ezt mutatja meg a nézőnek. A filmkészítő dönt és perspektívát ad a látottaknak, “*abban a pillanatban, hogy egy individuum közvetíti a néző számára a valóságot, a valóság integritása visszafordíthatatlanul elveszik.*”²¹ De mit kezd ezzel az alapvetéssel a rendező?

Dolgozatom alaptézise, hogy az egyik legkézenfekvőbb eszköz, ami hitelesítheti a látott képeket, az a rendező személye, a szereplővel való kapcsolata, a beavatkozás tényére való reflektálás. A rendezői jelenlét, a filmezett valóságba való behatolása, arra való befolyással levés nem etikai és esztétikai hiba, hanem a dokumentumfilm lényegi mozzanata, amelyre időről időre figyelmeztetni kell a nézőt is.

A dokumentumfilm készítője és nézőjeként is azok a határhelyzetek érdekelnek, ahol a film “bruzzi-i értelemben” performatívvá válik, tehát a megfigyelő filmes a filmezett jelenet, vagy személy hatására kilép külső, megfigyelő pozíciójából és reflektál önmaga jelenlétére, a szereplővel való viszonyára: résztvevővé válik saját filmjében (akkor is, ha ez csak egy nüansz az egész filmben). A megfigyelői és résztvevői filmes attitűd párhuzamos jelenlétét, és a két attitűd egymásra gyakorolt hatását szeretném vizsgálni saját dokumentumfilmjeim, valamint magyar- és nemzetközi példák elemzésén keresztül. A rendező és a szereplők valósága kölcsönösen befolyásolják egymást, amely dramaturgiai hatással is van az elkészült filmre. Sok dokumentumfilmben pont ezt a viszonyt próbálják az alkotók elfedni a vágás és a

¹⁸ “There’s no reason why documentaries can’t be as personal as fiction filmmaking and bear the imprint of those who made them. Truth isn’t guaranteed by style or expression. It isn’t guaranteed by anything.” (Bruzzi 2006. 14.)

¹⁹ Bruzzi 2006. 9.o.

²⁰ u.o.

²¹ “*the minute an individual becomes involved in the representation of reality, the integrity of that reality is irretrievably lost.*” Bruzzi i. m. 6. (Ford. tőlem - D.A)

forgatás közben, talán azért, hogy fikciós filmhez hasonlatosabbá (és ezáltal eladhatóbbá) tegyék az elkészült alkotást vagy azért, hogy valamiféle félre értelmezett autenticitást adjanak filmjüknek. Ennek eredményeként viszont az a veszély fenyeget, hogy a dokumentumfilm pont a lényegét veszítheti el.

Dolgozatomban olyan szerzői, egészestés, karakterközpontú dokumentumfilmeket vizsgálok, amelyekben a rendező és a szereplő kapcsolata hangsúlyosan megjelenik. Külön fejezetet szentelek a hosszútávú (több éven át forgatott) filmeknek, azt feltételezve, hogy a forgatás hosszú éveit alatt szükségszerűen kialakul egy mély kapcsolat a rendező és a szereplő(k) között, amely mindenképpen hatással van az elkészült filmalkotásra és a résztvevő felekre.

A dolgozatom hipotézise az, hogy a rendezői bevonódás és a különféle rendezői szerepek kialakulása szükségszerű egy több éven át forgatott, személyes dokumentumfilm készítése közben, sőt, az érzelmi hatásokra adott dramaturgiai válaszok alakítják az adott dokumentumfilm narratíváját, műfaját, filmnyelvi eszközeit. Adott esetben fontos lehet, hogy a rendező résztvevő jelenléte által ezek a hatások az elkészült filmben is megjelenjenek; így a nézői értelmezés számára is elérhető legyen a rendező pozíciója. Empirikus módon, saját és generációm dokumentumfilm rendezői tapasztalatai alapján vizsgálom a filmkészítés folyamatának lélektani oldalát is, amely véleményem szerint sokkal nagyobb jelentőségű a filmes munka során, mint amennyire a diskurzus része. Kutatásom fő célja, hogy olyan határhelyzetekre találjak inspiráló megoldásokat, ahol a rendező és a szereplők közötti viszonyuláshoz a filmalkotói attitűd nem elég, hanem messze a filmes képzésen tanultakon túlmutató esetekben kell jól reagálni és létezni: alkotóként és a szituációban jelenlevő személyként egyaránt. Ilyen helyzetekkel dokumentumfilm készítés során lépten nyomon találkozom, de a dokumentumfilmes szakmán belül általában tárgyalt etikai szempontok²² bár nagyon fontos, alapvető erkölcsi normákat fektetnek le, nem adnak hozzájuk segítséget, mert nem térnek ki az adott viszony pszichológiai vetületeire. Ezért érzem szükségét egy újfajta megközelítésnek, amely közelebb áll a kortárs dokumentumfilmek kihívásaihoz.

Fontosnak tartom, hogy az etikai-esztétikai szempontok mellett megjelenjenek más segítő szakmák, legfőképpen a pszichológia szempontjai is a dokumentumfilm körüli diskurzusban,

²² Kékesi Attila dokumentumfilmes etikával foglalkozó DLA dolgozatában sorra veszi a fontos etikai intelmeket a filmkészítők számára: *"Ne árts!, Ne élj vissza mások kiszolgáltatott helyzetével Légy tapintatos és figyelmes!, ne adj pénzt a szereplőknek! ne avatkozz a sorsukba! stb."*

mivel számomra ez a műfaj nem az objektív valóságanalízis eszköze, hanem egy személyes, érzelmi hatásokkal teli világ leképezése.

Dolgozatomban számos szerzői, karaktervezérelt filmet említek, de részletesen két hosszútávú filmet elemzek, (Helena Treštíková: *René* és Révész Bálint, Mikulán Dávid: *KIX* című filmjeit) mert azt gondolom, hogy a dokumentumfilm műfaján belül ez megközelítés igényli az egyik legösszetettebb attitűdöt: a hosszú együtt töltött időszak egyre mélyíti az érzelmi bevonódást, erősödik a felelősség érzete, mind a két fél részéről, ez nehezíti azt az eltávolodást, ami szükséges a helyes dramaturgiai döntések meghozatalához²³, így tökéletes kutatási lehetőséget jelentenek az általam tárgyalt témához. A rendezőnek szem előtt kell tartania a történet művészi kibontását és hatásosságát, a szereplő igazságának megmutatását, miközben olyan közel kerül a főhőséhez, mint egy családtag. Ez a két szint együttesen kell, hogy jelen legyen, bár sokszor a filmezés folyamata alatt egymást kizárónak tűnnek, Kierkegaard szavaival: ”amikor megjelenik az emberben az etikai, teljes mértékben megsemmisíti az esztétikait”.

II. A hosszútávú dokumentumfilmek rövid nemzetközi története

Mielőtt továbbsmennénk a rendező és szereplő kapcsolatának mélyebb elemzésébe, tekintsük át a hosszútávú film területét történeti és elméleti szempontból.

Nincs egzakt definíciója a hosszútávú dokumentumfilmnek, Helena Treštíková például akár a több hónapig forgó filmeket is ebbe a csoportba sorolja, a kitétele csupán annyi, hogy “*a hosszú forgatási időt nem a forgatás technikai korlátai okozták, hanem kezdettől fogva ez volt a szándék.*”²⁴

Az angol nyelv többféleképpen nevezi ezt a műfajt: *time-lapse*, *longitudinal*, *long-term observation*, *period drama*. Magyarul hosszútávú dokumentumfilmnek, vagy az angol alapján longitudinális filmnek szokás nevezni.

²³ Kirkegaard, Sören: Sören Kierkegaard: *Vagy-vagy*; Osiris Kiadó, 2001.

²⁴ Helena Treštíková, Michael Treštík: *A hosszútávú dokumentumfilm*, 2015. Prága

A magyar filmtörténet és filmelmélet nem sok támpontot ad a hosszútávú dokumentumfilm definiálására. Pedig van számos magyar példa is, mint Almási Tamás Ózd sorozata²⁵, B. Révész László *Nádudvari krónikája*²⁶, Schiffer Pál: *A Videoton sztori*²⁷, Gulyás Gyula: *Szembesítés* sorozata²⁸ vagy a fotográfia területéről Korniss Péter: *Vendégmunkás*²⁹ című szocioportré sorozata.

A legelső hosszútávú dokumentumfilm Winfried Junge: *Die Kinder von Golzow* című filmje, amely 1961-2007-ig tizennyolc 1953 és 1955 között született golzowi lakos életének mindennapjait követi. A szociális-politikai kontextust kelet és nyugat Németország különletének és egyesülésének folyamata adja. A "Golzow-projekt" köré egy állandó kiállítás is készült, amelynek egy saját múzeum ad helyet.

A műfaj legnépszerűbb darabja: Michael Apted: *Up (1964)* sorozata. A film struktúráját az alapgondolat adja, hogy a sejtek hét évente teljesen megújulnak ezért a rendező hét évente keresi fel és mutatja be egy különálló filmben azt a 14 gyereket, akiket 1964-ben gondosan kiválasztott a szociális helyzetük alapján. 2012-ben volt az eddigi utolsó rész, az 56UP és a rendező továbbra is tervezi a forgatást.

A filmnek nagyon pontos vállalása volt, hogy a kiválasztott gyerekeken keresztül bemutassa Angliát, a szociális osztályok közötti mobilitás lehetetlenségét. "Miért hozzuk össze ezeket a gyerekeket?" - teszi fel a kérdést a narrátor a filmben, - "Mert szeretnénk bepillantást nyerni a 2000-es évek Angliájába. A 2000-es év boltvezetője és ügyvezetője most hétéves." Bár a rendező kezdeti szociológiai vállalása fokozatosan alakult egy személyesebb nézőponttá ennek a sorozatnak az intenciója nagyon meghatározott. "Nem beszélgetnek absztrakt

²⁵ Almási Tamás: Ózd sorozat, 1987-1998. Almási a az Ózdi Kohászati Üzem pusztulását és az ott élő emberek sorsának alakulását követte nyomon 10 éven keresztül.

²⁶ B. Révész László *Nádudvari krónika, 1988-2008*. A rendező a nádudvari TSZ gazdaság összeomlását és az átalakulás utáni évtizedet mutatja be interjúkon alapuló filmjében.

²⁷ Schiffer Pál: *A Videoton sztori I-III*, 1992. Schiffer 1991 januárja és 1993 áprilisa között készített interjút százhusz emberrel a tönk szélére került Videoton vállalat három üzemében; végül tizenöt alany került be *A Videoton sztoriba*, akik közül néhányak sorsát később is nyomon követte.

²⁸ Gulyás Gyula: *Szembesítés*, 1990-2013. A 11 részes sorozatban Gulyás az 1990-es Marosvásárhelyi program történéseit és emlékezetét próbálja rekonstruálni, újra és újra rákérdezve az eredeti eseményekre évtizedeken keresztül.

²⁹ Korniss Péter: *A vendégmunkás* (1988) című sorozatában 10 éven keresztül fotózta egy ingázó munkás ember mindennapjait.

politikai kérdésekről, az életük maga politikai állítás.³⁰ A rendezőt nem a szereplők



Részlet a *“Seven Up!”* (1964) című filmből

személye érdekli, hanem az, amit képviselnek a társadalomban. Kérdései és az előfeltevései a fontosak a filmben, az idő, a forgatás hét évente csak egy technikai, konceptuális eszköz.

A film nagyon sok hasonló projektet inspirált Afrikától Japánig³¹. Az eddig felsorolt példákban egyáltalán nem hangsúlyos a rendező-szereplő viszony, így az érzelmi bevonódás



Jelenetkép a *Valami jó kezdete* című filmből

és a munka lélektani vetületeit is hiába keresnénk. Be kell látnom, hogy az idő faktor önmagában még nem elengedő ahhoz, hogy a dolgozatomban vizsgálat személyesség és a

³⁰ Roger Ebert Michael Apted rendezővel beszélget az Up sorozatról, 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=rGu470P7yfc>

³¹ [7 Up in South Africa](#), [Born in the USSR](#), [Age 7 in America](#), Giovanni Piperno and Agostino Ferrente :
Intervista a mia madre (2000), Le cose belle (2014),

lelki folyamatok megjelenjenek. Ehhez szükség van egyfajta lelki diszpozícióra a rendező részéről.

A hosszútávú dokumentumfilm egyik emblemikus rendezője, Hana Polak. A lengyel származású, Moszkvában élő rendezőnő egészen más oldalról közelít a dokumentumfilmhez. Őt elsősorban a szociális érzékenység vezette először az utcagyerekekhez 1997-ben, akiket azóta sem tudott elhagyni. Civilszervezetet alapított és vezet azóta is a gyerekek megsegítésére, miközben elkezdte forgatni filmjét, a *“Leningrádi pályaudvar gyermekei-t (Children of Leningradsky, 2005.)* hogy pénzt gyűjtsön a gyerekeknek, de a projekt túl nőtt eredeti céljain és majdnem tíz évig készült. A film, amely brutális őszinteséggel mutatta be a moszkvai utcagyerekek harcokkal teli életét óriási port kavart, 2005-ben, bemutatásakor. Oscar jelölése miatt a politikusok nem tudták figyelmen hagyni a közfelháborodást, ami a gyerekek helyzete körül támadt és lépniük kellett. Még mindig tragikus az utcán élő gyerekek száma és helyzete Moszkvában, de a filmnek köszönhetően sokat javult, ahogy az utcagyerekek nyilvános megítélése is. Ez a film tipikus példája a szociális változást is elérő dokumentumfilmnek.

Polak tovább folytatta a filmet, egy történeti szálát kiemelve. A tíz éves Yula, már Polak első filmjében is feltűnik, majd a *Valami jó kezdete (Something Better To Come, 2015)* című filmben tizennégy éven keresztül követi életét, a szeméttelről az első saját lakásán át az anyaságig.

Ezt a filmet is a “social change” motiválja, de mégis attól, hogy egy ember sorsára koncentrál a rendező, ettől Yula története rétegzettebbé tud válni, nem csak egy társadalmi probléma szimbólumává válik, mint ahogy azt a *Leningrádi pályaudvar gyermekei* névtelen gyerekszereplőinél látjuk. Ezek a filmek klasszikus megfigyelő módszerrel készültek, a rendező szinte egyáltalán nem jelenik meg filmjeiben, a szereplővel való kapcsolatáról is keveset tudhat meg a néző csak a filmet nézve, bár valószínűsíthető a rendezőnő mély bizalmi kapcsolat a gyerekekkel. Polak filmográfiáját nézve feltűnő, hogy szerzői filmjeiben csak utcagyerekekkel foglalkozik, ez egyfajta elköteleződés, vagy mánia a részéről. Ezen okokból kifolyólag nem is foglalkozom részletesebben Hana Polak filmjeivel, inkább rátérek a hosszútávú filmzés egy másik emblemikus képviselőjére, Helena Treštíkovára, aki számos hosszútávú filmet forgatott a legkülönbözőbb típusú emberekről. Treštíkova szintén egy kelet-európai nő, aki Prágában él és dolgozik, a FAMU-n tanít, rövid ideig még

Csehország kulturális minisztere is volt. A cseh filmrendező filmjei és dokumentumfilmes attitűdje kutatásom egyik fő pillérét jelentik, mert őt a szereplők sorsa mögött húzódo, szociális-politikai helyzeten túl mindig is a személyes történetek érdekelték egy évtizedet (vagy többet) végigkövetve. Treštíkova szerint *“az idő talán a legfontosabb és legkevésbé értett eleme egy olyan filmnek, amely az igazságot próbálja bemutatni.”*³² Folyamatában akarja meglátni a változást egy ember élettörténetében, lehántva minden adalék tudás anyagtól, mint a filmművészet pionírjai. (*“filmszem, mint tetten ért élet”* Dziga Vertov)³³ Több, mint harminc filmet készített eddigi élete során, kutatásomban két filmjével foglalkozom részletesen: *René* (2008) és *Katka* (2010), amelyek mind a címszereplő főhősök személyes kálváriáját követik nyomon több évtizedig. Azért ezt a két filmet választottam, mert érzésem szerint ezekben a filmekben érezhető leginkább a rendező és a szereplő közötti mély kapcsolat, bár Třeštíková minden filmjét mélyen áthatja az együtt eltöltött évtizedek alatt kialakult mély bizalom és törődés érzete.

III. Érzelmi bevonódás a hosszú távú film készítése során

Mi a francot keresek egy vadidegen család vacsora asztalánál? Miért van empirikus emlékem arról, milyen érzés örökbefogadni egy kislányt hosszú évek várakozása után, miközben sosem volt gyerekem? Nem olyan egyszerű azt válaszolni ezekre a kérdésekre, hogy mert ez a munkám, dokumentumfilm-rendező vagyok. A jelenlétemnek hatása van a környezetre és a forgatott környezetnek rám. Ezekkel a hatásokkal kezdenem kell valamit. Sokan a film elkészítése után *“impact kampányba”* kezdenek a téma kapcsán, hogy más eszközökkel is feldolgozzák az őket ért hatásokat, sőt van olyan rendező, aki örökre rabja marad az ügynek magánemberként is, önkéntes munkát vállal, segítő szervezetet hoz létre, erre talán a legjobb példa Hanna Polak, lengyel rendező, aki az orosz utcagyerekek segítésére tette fel életét miután elkészítette a *Leningrádi pályaudvar gyermekei* (Children of Leningradsky, 2005.) című filmjét.

Dokumentumfilm-rendező egyetemi tanulmányaim kezdete óta küzdök a távolság és a határok megtartásának nehézségével a filmkészítés során. Filmezés közben egy teljesen

³² Saját interjúm Helena Třeštíkovával ld. 3-as számú melléklet

³³ Dziga Vertov: A FILMSZEM születése (1924) <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/vertov.htm>

idegen emberrel alakul ki egy olyan erős viszony, amelyben a rendező nem csak a film készítőjeként van jelen, hanem szociális munkás, barát, szülő, gyóntató, pszichológus stb. szerepbe is könnyen belecsúszhat. Aztán ez a viszony a film befejeztével hirtelen megszűnik, hogy aztán újra létrejöjjön egy újabb szereplővel, a következő film forgatásakor.

Tanulmányaim során a 70-es években megerősödött, szociológiai filmes attitűdben gyökerező magyar dokumentumfilmes hagyománnyal találkoztam. Ezek a drámai, újszerű dokumentumfilmek nagyon sokfélék voltak filmnyelvileg³⁴, mégis mélyen összekötötte őket a hitvallásuk: a társadalmi struktúrákról, a mindennapi emberekről akartak pontos képet adni, a valóság minél pontosabb analizésére vállalkoztak. A filmkészítő számára fontos szabály volt, hogy nem szabad beleavatkoznia a szereplői életébe, mert azzal megváltoztatja azt a valóságot, amelyet be kíván mutatni. E felfogás szerint a beavatkozás a hitelesség ellentétéként fogalmazódik meg, a rendező feladata: az objektív valóság analizis. Kiragadva egy példát a sok közül álljon itt Salamon András művészi hitvallása, amely véleményem szerint jól érzékelteti azt a fajta hozzáállást a dokumentumfilmhez, amelyhez képest élesen látszik a kortárs, fiatalabb generáció paradigmaváltása: *"Vannak alapszabályok, de ezt inkább az alapszabályból vezetném le: azt nem szabad a dokumentumfilmben, amit nem szabad az életben. Nem szabad embereket megalázni, bántani, megszegényíteni, rossz hírbe hozni. Minden egyebet viszont lehet. A produkció minőségét kell a végén megnézni. A nézőre nem tartozik hogyan készül a film."*³⁵ Kékesi Attilának adott interjújában pedig ezt mondja: *"Nem hiszem, hogy felelősséget lehet vállalni. Én mindig hangoztattam azt, hogy nem szociális munkásnak szegődtem. Hiszek abban, hogy egy film szociális ügyekben, nehéz sorsú emberek életében tudhat segíteni akkor, ha jó a film, és akkor, ha ezzel bizonyos társadalmi*

³⁴ Gelencsér Gábor a szociografikus látásmód szempontjából összekapcsolja az 1973-74-ben készült *Nevelésügyi sorozat*-ot, Schiffer Pál, Ember Judit, Mihályfy Sándor, a Gulyás testvérek munkáit, a dokumentum-játékfilmes irányzatot (Dárday István – Szalai Györgyi, Tarr Béla, Ember Judit, Schiffer Pál, Vitézy László) vagy a Bódy Gábor nevével fémjelzett experimentális törekvéseket (Filmnyelvi sorozat, K/3 csoport), sőt, szerinte ez a látásmód meghatározta „a hagyományos, realista indíttatású fikciós filmek”-et is. In: Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Kijárat Kiadó, Bp., 2023. 202.

³⁵ Almási Tamás. *AHOGY ÉN LÁTOM* (26 év alkotói tapasztalata a dokumentumfilm készítésben) DLA pályamunka, SZFE. Budapest, 2005, 88.o.

érzékenységet tud növelni. De ha egy filmkészítő összekeveri magában a szociális munkást és a filmkészítőt, akkor abból szerintem nem lesz jó dolog.”³⁶

Egy másik dokumentumfilm rendező, Sós Ágnes szerint pedig: *„A dokumentumfilmekben, hacsak nem portréfilm egy híres emberről, a szereplők, úgy gondolom, hogy a szó legnemesebb értelmében eszközök. Nem a nevük számít, amit sokszor szinte felesleges kiírni - én magamról is így gondolkodom -, hanem arra használja őket a filmkészítő, hogy tartalmakat, tanulságokat, szépségeket közöljön. Véleményem szerint az emberek egy jó dokumentumfilmben felcserélhetőek. Nem a személy, a név fontos, hanem az, hogy mit képvisel. Mert a szereplő eszköz. Mi számít? A film tartalma.”³⁷* Ez természetesen nem azt jelenti, hogy ne született volna számos olyan film, amely karakterközpontú, szerzői filmes attitűdöt választott a történetmesélés módjának, illetve nem lett volna mély, bizalmi kapcsolat a szereplő és a rendező között.³⁸ De az általános uralkodó hozzáállás a szociológiai szempontokat érvényesítő attitűd volt évtizedekig, amely megkockáztatom, hogy a 2010-es évekig meghatározta a magyar dokumentumfilmet.³⁹

Hamar rá kellett jönnöm, hogy személyiségemből fakadóan nem tudom és nem is szeretném tisztas távoból, szenttelen kamerával rögzítve figyelni a történéseket, viszont az is kétségbe vonhatatlan, hogy szükség van az absztrakcióra, hogy a való élet történeté, a szereplő pedig karakterré tudjon végül válni a filmvászonon. A dramaturgiai szempontok mellett érzelmi okokból is szükség van a távolságtartásra, mivel a túlzott bevonódás és felelősségvállalás akár pszichés problémákhoz is vezethet mind a két oldalon.

Eleinte azt gondoltam, hogy ezek a rendező és főszereplő kapcsolatából eredő kihívások csak az én személyiségemből fakadnak. A közvetlen kapcsolat (forgatás, forgatásokon kívüli találkozások) során nem is próbálom a távolságot tartani, egyszerűen természetellenesnek érzem, ahogy más interperszonális kapcsolataimban is. A rálátáshoz szükséges távolság a

³⁶ Kékesi Attila: A DOKUMENTUMFILM-RENDEZŐ FELELŐSSÉGE, avagy a dokumentumfilm készítésének erkölcsi kérdései (különös tekintettel „A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában” című dokumentumfilmre), DLA disszertáció, SZFE, Budapest, 2009.

³⁷ u.o.

³⁸ Fontos megemlíteni Almási Tamás, Bálint Arthúr, Zsigmond Dezső, Székely Orsolya filmjeit.

³⁹ Ugyanez a tendencia természetesen megfigyelhető a nemzetközi dokumentumfilmben is: a griersoni hagyomány és a nicholsi értelmezés egészen a 80-as, 90-es évekig az edukáció, tudomány és politika területére szorította be a műfajt. Bill Nicholsnak köszönhetjük Brian Winston szerint, hogy a műfaj *„gyakorlatilag az unalom garanciája”*. in.: Brian Winston, *Claiming the Real: the Documentary Film Revisited*. BFI, London, 1995, 254.



A budapesti Verzió Filmfesztiválon 2022 novemberében szervezett szakmai beszélgetés témája volt a “Kiegész: Hogyan vigyázzunk a mentális egészségünkre dokumentumfilmesként?” A képen Kőrösi Máté és Bakony Alexa látható.

közvetett kapcsolat során (treatment írás, pályázás, vágás) jelenik meg, így tudom a főhős életét történetként is, és közösen megélt élményként is látni párhuzamosan. A rendezői pozíciómat nem adom fel -, ezt gyakran jelzem a szereplőim felé is, ha szükségét látom- és nem keverem össze a szociális munkás, terapeuta, vagy egy jóbarát szerepével, de ez nem jelenti azt, hogy ne lehetnénk barátok, és ne vállalnék egy bizonyos fokú felelősséget. A rendezői és egyéb szerepek váltakozása azonban rendszeresen nehéz helyzeteket okozott munkám során.

Amikor a generációm fiatal dokumentumfilm-es-alkotóival⁴⁰ osztottam meg kutatási tervemet, azt láttam, hogy ők is nagyon hasonló módon, abban látják a dokumentumfilm lényegét, ahogyan rendezőként őszintén jelen vannak a szereplők életében, eszükben sincsen letagadni, hogy a dokumentumfilm *“elkerülhetetlen eredménye a filmkészítő behatolásának az általa lefilmezett szituációba”*.⁴¹ Ugyanakkor hasonló, érzelmi bevonódásból, egy másik ember valóságába való *“behatolásból”* fakadó problémákba ütköznek, mint én. Többen megosztották velem, hogy filmes élményeiket gyakran viszik be egyéni terápiájukba, vagy kérnek szupervíziós tanácsot, mert nem tudják segítség nélkül feldolgozni, amit átéltek, sőt van, aki pszichológusi képzés megszerzését is fontosnak érzi a dokumentumfilm-es végzettségük mellé (pl.: Tuza-Ritter Bernadett, Szakonyi Noémi Veronika, Kiss Viki Réka). Beszéltem

⁴⁰ a könnyebb tárgyalhatóság okán a Színházművészeti Egyetem DOKMA és DOCNOMADS képzés 2012-es kezdetétől számolom az új generációt.

⁴¹ *“... documentaries are inevitably the result of the intrusion of the filmmaker onto the situation being filmed, that they are performative because they acknowledge the construction”* Bruzzi i. m. 11. (Ford. tőlem - D.A)

olyan fiatal kollégámmal, aki még egyetlen egy filmjét sem mutatta be a szereplői iránt érzett túlzott felelősség érzet miatt, többen pedig a műfaj váltáson gondolkodnak, annyira nehezen élik meg a munka érzelmi oldalát. Tuza-Ritter Bernadett így foglalja össze a pszichológia tanszékre írt szakdolgozatában a lelki nehézségeket a filmkészítés során: *“A filmszakma egy rendkívül erősen hierarchikus szakma, mely a munka során egyfajta hipnózisban tartja a dolgozóit. A megjelenő lelki nehézségek között szerepel (...) az etikai helyzetekben való döntés nehézsége, az alkotói magány, az agresszió a kamera mögött, az idegenekkel létrejött intimitás, a szégyenérzet, a fenyegetés, a fizikai veszélyhelyzet, a függés, a felelősség vállalásának terhe.”*⁴²

A kortárs, szerzői dokumentumfilm kevésbé foglalkozik a nagy politikai és társadalmi kérdésekkel, vagy ha mégis, akkor is az egyén szerepét és lehetőségeit, a felelősségvállalás kérdését járják körül, személyes hangvételen.⁴³ *“A módszerek terén egyre jobban terjed a személyesség, a rendező személyének előtérbe helyezése, ám nem az önreflexivitás, a dokumentumfilm mibenlétének firtatása céljából, mint a hetvenes években, hanem a nézővel való közvetlen kapcsolatteremtés, illetve a mozgóképes vallomástétel, lélektani önelemzése végett.”*⁴⁴

Ez az újfajta személyesség azonban gyakrabban ad a filmezésnek terapeutikus irányt is, még akkor is, ha a rendezőnek nem ez volt az eredeti szándéka. A szereplővel való közeli viszony és az érzékeny, hosszútávú munka során komplex érzelmek kerülhetnek a felszínre mind a két félnél, amelyek akár öntudatlan módon is, de oda vezethetnek, hogy saját lélektani kérdéseivel szembesüljön a rendező. Erre egyrészt nincs felkészülve, másrészt pedig se idő se energia nem marad rá a filmkészítés során. Nagyon káros következményei lehetnek, ha a terápia és a filmkészítés folyamata összemosódik, a filmkészítés célja semmilyen esetben nem lehet a gyógyítás, vagy gyógyulás (erre a témára még részletesen ki fogok térni később egy külön fejezetben). Az viszont világos, hogy az interperszonalitás miatt elkerülhetetlen

⁴² Tuza-Ritter Bernadett: “PSZYCHO” Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Pszichológiai továbbképző Központ, Mentálhigiénés segítő szakirányú továbbképzési szak, szakdolgozat, 2022. Az idézetből szándékosan kihagytam a játékfilm specifikus nehézségeket.

⁴³ Tuza-Ritter Bernadett: *Egy nő fogságban*, Körösi Máté: *Dívák*, Ugron Réka: *Ragadozók*, Püsök Botond: *Túl közel*, Oláh Judit: *Visszatérés Epipóba*, Haragonics Sára: *Szia Sári!*, Kálmán Mátyás: *Fortuna vendégei*, Somogyvári Gergő: *Tündéerkert*, Dér Asia – Haragonics Sára: *Anyáim története*.

⁴⁴ Stöhr 2019. 9.

érzelmi bevonódás olyan érzelmi nehézségek elé állítja a dokumentumfilmeseket, amelyekkel a segítő szakmák már évtizedek óta foglalkoznak beépítve őket az egyetemi oktatásba.

Nagy fesztiválok is megjelent a téma, az utóbbi években rendszeresen vannak filmesek mentális egészségével foglalkozó workshopok. A Berlinale és a Karlovy Vary fesztiválon Louise H Johansen, a Sane Cinema szervezeten keresztül tartott foglalkozást a filmeknek, az egyik legnagyobb európai dokumentumfilm fesztiválon, az IDFA-n pedig Rebecca Day, aki produceri tevékenysége mellett pszichoterapeuta. A hozzá szupervízióra járó dokumentumfilmes szakemberek több, mint felének terápiáját a produkciós cég fizeti, egyre elfogadottabb, hogy terápiás költségeket is be lehet emelni szükség esetén a filmes büdzsébe. Másik oldalról viszont az egyre inkább kommercializálódó dokumentumfilmes ipar nagyon is megerősíti abban a rendezőket, hogy nehéz helyzetben lévő „áldozat” típusú főszereplővel forgassanak, vagy a saját traumáikat tárják a nyilvánosság elé filmjeikben.

Ezért gondolom azt, hogy szükség van arra, hogy újra gondoljuk a rendező és a szereplő viszonyát, pszichológiai és alkotói megfontolások mentén. A pszichológia tudomány tapasztalatainak beemelése a dokumentumfilmes módszertanba olyan új szempontokat adhat, amelyek segíthet abban, hogyan tud együtt dolgozni hosszú éveken át a rendező és a főszereplő, hogy egyikük se sérüljön, mégis létre tudjon jönni egy művészi produktum, a film.

III. 1. “Nekem a dokumentumfilm az érzelmeket jelenti.”⁴⁵

A Rendezői jelenlét megerősödése a kortárs magyar dokumentumfilmben

Stella Bruzzi a nemzetközi dokumentumfilm kapcsán írja, hogy a 90-es években kezdődik egy nagy váltás a rendezői attitűdben. A legfőképpen cinema-direct hagyományát követő filmek egyre szűkösebbnek érezték a forma adta lehetőségeket, a beavatkozás nélküli jelenlét egyre frusztrálóbbá vált számukra. *“Ami a közelmúlt dokumentumfilmes módszerben megjelent, az egy újfajta megközelítése az autenticitásnak, ami egyaránt eltér a megfigyeléshez ragaszkodó hagyománytól vagy a Bazin-i értelemben vett filmes*

⁴⁵ Takács J. Máté megfogalmazása arra a kérdésre, hogy neki mi a dokumentumfilm. Ebben a témában nagyon kevés a szakirodalom, pár nemzetközi rendezővel készített interjún kívül a kutatás során szervezett kerekasztal beszélgetés illetve egy általam összeállított kérdőívre érkezett válaszokra támaszkodom, ld. 2-es számú melléklet.

transzparenciától. Az újfajta dokumentumfilmben mindezt leváltja a szereplők, filmkészítők és a nézők között több rétegben létrejövő, performatív oda-vissza hatás."⁴⁶

Főként Nick Broomfield munkásságában érhető könnyen tetten ez a váltás, korai filmjei *Soldier Girls*, vagy a *Tetovált könnyek (Soldier Girls, 1981, Tattooed Tears, 1985.)* tökéletes példái a "légy a falon" filmezésnek, a kamera szenvtelenül nézi végig, ahogy a katonai kiképző táborban verbálisan bántalmazták a lányokat. A nézőpont végig nagyon zavarba ejtő, nem tudni kinek a pártján áll a filmkészítő, vajon kamerán kívül beavatkoztak-e, támogatták-e a lányokat. Broomfield maga is azt mondja később egy interjúban, hogy ez a filmezési stílus túl "tisztá" és "őszintétlen". Későbbi filmjei a performatív filmezés iskolapéldái, a filmezés folyamata maga a film. A film azáltal bontakozik ki, hogy ő, Nick Broomfield kutat, kérdez, a szereplői veszekednek vele, viszonyulnak hozzá, nélküle nem jött volna létre az, amit lefilmezett. *"Ami számomra fontos, az a szereplők és a filmkészítő közötti interakció, a néző tudatában van ennek az interakciónak, így saját maga ítélheti meg a látottakat."*⁴⁷

Magyarországon ez a paradigmaváltás körülbelül a 2010-es évekre vált általánosabbá. *"Amikor dokumentumfilm rendező szakra jelentkeztem, akkor megfigyeléssel, fikciós filmre hajazó filmeket akartam csinálni."* - mondja Körösi Máté fiatal rendező. *"Nekem ez egy tanuló folyamat volt saját magammal kapcsolatban, hogy számomra a kamera mögötti valóság megmutatása a legfontosabb a filmjeimben. Még a témaválasztást is meghatározza. Amikor hirtelen valami nagyon valós reflexió történik a szereplők részéről arra, hogy egy filmezés folyik és ezáltal bekapcsolódik az én valóságom is a filmbe. Ezek a legizgalmasabb pillanatok számomra a filmezés során."* Hasonló módszertani váltáson mentünk keresztül Haragonics Sára rendezőtársammal az *Anyáim története (2020.)* forgatása során. Egy tiszta megfigyeléssel filmet terveztünk, két év forgatás után döbrentünk rá, hogy a film "elmegy" mellettünk, hiszen a szereplőink sokszor nem tudták, vagy nem akarták egymás felé kifejezni legfőbb kétségeiket, de felénk, a rendezők felé igen. Csak úgy mutathattuk meg ezeket a pillanatok, ha kilépünk a megfigyelői pozícióból és bevállaljuk, hogy a szereplők megszólítanak minket a kamera mögött. Nemzetközi dokumentumfilm fesztiválokon járva is

⁴⁶ "What has emerged in recent documentary practice is a new definition of authenticity, one that eschews the traditional adherence to observation or to a Bazinian notion of the transparency of film and replaces this with a multi-layered, performative exchange between subjects, film-makers/apparatus and spectators." Bruzzi 10.

⁴⁷ Bruzzi, 210.o.

egyre feltűnőbb lett a filmekben a rendező nem öncélú jelenlétének megerősödése, és ebből a jelenlétből (nem a formai megoldásokból) fakadó performativitás.

Ez a tendencia a kortárs, magyar dokumentumfilm generáción is tetten érhető, az interperszonalitás nagyon hangsúlyosan jelenik meg a filmkészítés során és a film dramaturgiájában is. Természetesen ez előtt is készültek olyan filmek, amelyekben a rendező személyisége, a főhőssel való bizalmi kapcsolata egyértelmű volt még akkor is, ha a rendező egyáltalán nem jelent meg a kamera előtt.⁴⁸ De mindenképpen szemmel látható egy paradigmaváltás, amely során ez a szubjektív viszony a valósággal, az érzelmi, személyes szempontok és a felelősségvállalás nemcsak fontosabbakká, hanem általános jellegűvé váltak a kortárs, szerzői dokumentumfilmekben.⁴⁹

Stöhr Lóránt szerint a *“személyesség, a jelenlét és a narrativitás”*, a kulcsfogalmak az új generációs dokumentumfilmek megértéséhez. *“... a kétezres évek első évtizedében színre lépő generációk radikálisan új megközelítésmódján, a személyesség provokatív felvállalásának és a rendezői beavatkozás, az alkotói jelenlét tudatos alkalmazásának elfogadtatásán keresztül ment végbe a paradigmaváltás.”*⁵⁰ Szerinte a filmeseket a *“a közönségre való erőteljesebb hatás elérésé”*⁵¹-nek vágya hajtja. Az kétségtelen, hogy a műfajnak újfajta kihívásokkal kell szembenéznie, a közönség elfordulása a műfajtól, a nemzetközi fesztivál világ elvárásai, a finanszírozási nehézségek és a kereskedelmi TV-k és streaming platformok szórakoztató ipari “hangos” filmnyelve miatt, de nem gondolom, hogy ez lenne a fő indok.

Túl a tényeken

Az utóbbi 10-20 évben egyre elfogadottabb a társadalomban az érzelmekről beszélni, nyíltan vállalni, hogy bizonyos történések, a munkánk érzelmi reakciókat váltanak ki az emberekben, létezik kiégés, pszichés túlterheltség. Ugyanakkor a munka, az alkotás és a privát szféra

⁴⁸ Pl.: Almási Tamás, Bálint Arthúr, Zsigmond Dezső, Székely Orsolya, Sos Ágnes filmjei

⁴⁹ ld. Ugron Réka: *Ragadozók, Fiam, Julian*, Meggyes Krisztina: *Hiányzó tíz óra*, Haragonics Sára: *Szia Sári!*, Püsök Botond: *Túl közel*, Körösi Máté: *Dívák*, Fuchs Máté: *Keltető*. De ebbe a sorba tartozik Tuza-Ritter Bernadett: *Egy nő fogságban*, vagy Oláh Judit: *Visszatérés Epipóba*, Somogyvári Gergő: *Fanni kertje* című filmje is.

⁵⁰ Stöhr 10.

⁵¹ u.o

összefonódik, a szubjektivitás egyre elfogadottabb, sőt egyre inkább elvárt. Egyetértek Almási Tamással, amikor azt írja, hogy a *"filmkészítő saját magán keresztül átszűri, átértelmezi, újraformálja"*⁵² a világot, így a generációs sajátosságok hangsúlyosan jelennek meg az elkészült filmekben. A fiatal rendezők társadalomhoz, traumákhoz és önmagunkhoz való megváltozott viszonyulása meghatározza a dokumentumfilmeket is, amelyeket készítenek. Egyre fontosabb a személyes felelősség, a mentális egészségünk, elfogadottá vált a terápiába járás, de a társadalmi-történelmi traumákkal való szembenézés helyett előtérbe kerültek a családi traumák, sőt ezek megosztása is a nyilvánosság felé. *"Szerintem sokkal jobban merünk nyitni, sokkal személyesebbek vagyunk. Ez egy generációs kérdés."* - válaszolja a kérdésre Szakonyi Noémi. *"A New York University Tisch School of the Arts-ra jártam, ott folyamatosan azt tanították nekünk, hogy itt van a személyesség ideje. Ez a zeitgeist, nem csak a dokumentumfilmben tetten érhető."*⁵³

Az individualizálódó társadalomban, ahol a hitelességét veszített mediatizált, álló és mozgóképek által reprezentált valóság veszi körül az embereket a világ megismerése ugyanúgy vágya minden alkotónak, de mintha beszűkült volna a hiteles forrás találásának a lehetősége, minden megkérdőjelezhető. Nincs biztonság a tényekben, sem az ideológiailag motivált megfejtésekben. A szorongásra, amelyet ez az érzés okoz a személyesség és az interperszonalitás kínálhat egyfajta választ. Ha nincs egyfajta igazság, akkor az igazság sokrétű, személyes aspektusa van, ezt keresik a másik felé fordulás gesztusában, így a másik emberhez való kapcsolódás kap hangsúlyt a filmekben.

Az Oxford dictionary szerint 2016 szava a post-truth lett. A 2010-es évek zeitgeist-ja számos gondolkodó szerint is a "pos-truth era" az "valóságon-túli korszak". Ralph Keys könyvében az elfogadott, mindennapi hazugságoktól indulva kutatja, hogy milyen hatása van a megtévesztésnek a társadalomra. ⁵⁴ *"Az igazság utáni korszakban már nem csak igazság és hazugság van, hanem egy harmadik kategória, a kétértelmű kijelentések, amelyek nem egészen az igazságot jelentik, de éppen csak elmaradnak a hazugságtól. Ezt nevezhetnénk továbbfejlesztett igazságnak. Neo-igazság. Puha igazság. Hamis igazság. Könnyű igazság. Az amerikai társadalmat tetőtől talpig átjárta a megtévesztés. Ennek mélyreható következményei*

⁵² Almási Tamás: Ahogy én látom, 89.o

⁵³ Id. 2-es számú melléklet

⁵⁴ Ralph Keys: The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life, New York: St. Martin's Press, 2004.

vannak a közbeszéd, a média, az üzleti élet, az irodalom, a tudományos élet és a politika természetére.” Keys főként politikai kontextusban használja a kifejezést, a politikai közbeszéd és az álhírek kapcsán, de azt gondolom, hogy pontosan a közbeszéd folyamatosan kétségbevonató valósága az, ami a generációkra nagy hatással van, és kihat a módszerre is, ahogy érzelmünk, illetve elmondani vágyunk egy történetet. Krekó Péter 2023-as könyvében azt járja körbe, mit is jelent a post-truth, illetve a dezinformáció kora és hangsúlyozza, hogy ez a jelenség nemcsak a keleti diktatórikus államokban érhető tetten. “A világ nyugati felén nem beszélhetünk klasszikus, felülről jövő, intézményes agymosásról. Az emberek a saját agyukat mossák át az álhírekkel – és ehhez a bulvár- és álhírmédia, illetve a populista politikusok csak a szappant adják. A közösségi média pedig a lavór. A post-truth inkább nyugati, mint keleti jelenség.”⁵⁵ Katharine Viner, a The Guardian főszerkesztője szerint is az újságíráson túlmutató következményei vannak annak, hogy az igazság egyre kevésbé számonkérhető.⁵⁶ “Úgy tűnik, hogy az újságíróknak már nem kell elhinniük, hogy a saját történeteik igazak, és úgy tűnik, nem is kell bizonyítékokat szolgáltatniuk. Ehelyett az olvasóra - aki még a forrás kilétét sem ismeri - hárul a feladat, hogy maga döntsön. De mi alapján? Ösztön, megérzés, hangulat alapján?” A hírek és tények áradatában mindenki annak és abban hisz, ami a leginkább hasonlít arra, amiben hinni szeretne. Az emberek az érzelmeik alapján döntenek a számukra szimpatikus igazságnak látszó tények mellett. A szűrő algoritmusok miatt pedig nagy valószínűséggel senki sem fog találkozni olyan ellentétes tényekkel, amelyek megcáfolnák hiedelmeiket. Ellentétes erők zűrzavarában létezünk, amely igazság és hazugság, tény, pletyka, tájékozottak és megvezetettek, közösségi média nyílt és zárt csoportjai között. “Ezekben a küzdelmekben az a közös - és ez teszi megoldásukat sürgőssé -, hogy mindegyik az igazság csökkenő státuszát érinti. Ez nem azt jelenti, hogy nincsenek igazságok. Egyszerűen csak azt jelenti (...) hogy nem tudunk megegyezni abban, hogy mik ezek az igazságok, és amikor nincs konszenzus az igazságról és nincs mód az igazság elérésére, akkor hamarosan káosz következik.”

⁵⁵ Krekó Péter: Tömegparanoia 2.0, Budapest, Athenaeum Kiadó, 2023.

⁵⁶ Katharine Viner: How technology disrupted the truth, The Guardian, 2016.
<https://www.theguardian.com/media/2016/jul/12/how-technology-disrupted-the-truth>

Ez a gondolatment vezetett el Paul B. Preciado spanyol származású, transznemű író, filozófus, kurátor szövegeihez⁵⁷, - akit főként szélsőséges gender elméleti gondolatai kapcsán szoktak emlegetni. Preciado a társadalmi nemek teljes dekonstrukciójának vízióján keresztül jutott el a társadalmi alapvetések lebontásáig és forradalmához. A queer elméletet állítva gondolkodásának előterébe fogalmaz meg általános érvényű felszabadulás vágyat a társadalmi konstrukciók béklyóiból kiáltvány szerű szövegeiben. Fontos számára, hogy ha ír, vagy beszél, azt nem a transz közösség, a férfiak, vagy a nők nevében teszi, csakis a saját, szubjektív megélése kapcsán tud nyilatkozni.⁵⁸ Lebontaná a tanult és ránk hagyományozott identitásokat, hogy ezzel lehetővé tegye mindenki számára a rákérdezés, újragondolás, személyesség lehetőségét. “Azzal, hogy ragaszkodunk önmagunk definiálásához és újradefiniálásához, rengeteg identitást hoztunk létre. De vajon több szabadságot is létrehoztunk-e?”⁵⁹ “A szubjektivitást létre kell hoznunk, majd újra kell telepítenünk, és a módszer kidolgozásának kockázatát közösen kell vállalnunk.”⁶⁰

„A fentebbi példák a politikai közbeszéd, a médiatudomány és a gender elmélet területéhez kapcsolódóan beszél valami nagyon hasonlóról. Valószínűnek tartom, hogy mindezek összessége hat erősen a kortárs dokumentumfilmekre és a filmjeikre, és ez az új attitűd vezetett el egyfajta paradigma váltáshoz is a kortárs dokumentumfilmben. A rendezők éveket szánnak szereplőkkel való kapcsolat építésre, a történetek megismerésére, mintha ezzel szeretnék ellensúlyozni a minket körülvevő kapkodó, ellenőrizhetetlen és ezáltal manipulatív információ folyam szorongató valóságát. A tényeknek már nehéz hinni, ezért ezeknek a történeteknek a kötőelemei a kamerák előtt, jelen-időben lejátszódó érzelmek. Ez a dedikált odafordulás, a személyesség és a jelenlét egyre inkább része az alkotófolyamatnak és az

⁵⁷ A nemzetközi képzőművészeti szcénában gyakran hivatkoznak rá, megosztó és gyakran provokatív könyvei sajnos magyarul még nem olvashatóak, a dokumentumfilmes diskurzusba a Berlinaleen bemutatott önéletrajzi ihletésű filmjével lépett be. Paul B. Preciado: *Orlando, my political biography*, 2023.

⁵⁸ LETTER FROM A TRANS MAN TO THE OLD SEXUAL REGIME. BY PAUL B. PRECIADO
<https://www.textezurkunst.de/en/articles/letter-trans-man-old-sexual-regime-paul-b-preciado/>

⁵⁹ “By insisting on defining and redefining ourselves, we have produced a lot of identities. But have we produced more freedom?” <https://mikehoolboom.com/?p=20883>

⁶⁰ “we must collectively risk inventing new ways of installing and reinstalling subjectivity.”
https://monoskop.org/images/4/48/Preciado_Beatriz_2008_Pharmaco-pornographic_Politics_Towards_a_New_Gender_Ecology.pdf

elkészült filmeknek is, nem válik szét élesen a privát én és a rendezői én. Ez a “skizofrén”⁶¹ állapot új szempontokat hoz be a dokumentumfilmes diskurzusba.

III.2 A kamera mögötti valóság hatása a dramaturgiára

A rendező és a szereplők viszonya

Dokumentumfilmesként ugyanúgy a történetet keresem, mint egy játékfilmes, de ezt a történetet egy hús-vér ember sorsa szüli. Valaki kitarja előttem az életét, amiből én kiemelek egy bizonyos időszakot, konkrét eseményeket, amelyeknek dramaturgiai ívet adok, történetté alakítom és ebből születik meg a dokumentumfilm.

"Nem a kamera jelenléte változtatja meg az emberek viselkedését, hanem a kapcsolatuk a kamera mögött álló emberekkel". Mondja Nick Broomfield egy interjúban⁶². Ugyanaz a történet akár teljesen ellentétes irányt vehet, ha egy másik rendező meséli el és nem csak azért, mert mást tart fontosnak elmondani. A szereplő és rendező közötti viszony, amely a kamera mögött alakul ki alapjaiban van hatással az elkészült filmre.

Ez a viszony az egyik legfontosabb pillére a dokumentumfilmnek, ezért azt gondolom, hogy érdemes többet foglalkozni vele. Püsök Botond szerint *"ez egy nagyon nehezen meghatározható, semmi máshoz nem hasonlítható viszony. Olyan mély bizalmon alapul, ami kevés más ismerősömmel van, mégsem barátság, de a terápiás viszohnál mégis mélyebb. Szerintem ezt kívülről kevesen látják, hogy a dokumentumfilm az nem csak egy szervező munka, ahol a rendező megtalálja a témáját, leszervezi a stábot, a szereplőt és forgat. A rendező hogyléte, hogy mennyit ad és kap, hogy milyen a viszonya a szereplővel, hogyan tud jelen lenni a szereplővel való kapcsolatában... ez mind meghatározza a filmet."* Souki Mehdaoui szerint, aki filmrendezés mellett *"subject-coordinator"*⁶³-ként is dolgozik

⁶¹ Márton Dorottya nevezi skizofrénnak rendezői jelenlétét filmezés során a kérdőívben adott egyik válaszában. "Egyszerre kell érzelmileg jelen lennem a szereplőmmel, közben a jelenetet kívülről is kell nézmem (egy skizofrén lelki állapot). Ha érzelmileg kisiklik a szereplő, akkor azt nekem kell kezelnem. Közben figyelmem kell a képre és a technikára- gyakran nagyon intim helyzetekben vagyok, ezért egyedül veszem, mindig egyszerre vagyok rendező, operatőr, hangmérnök, és gyártás. Mindez nagyon leterhelő tud lenni érzelmileg és fizikálisan- egy-egy forgatás után napokig kimerült vagyok."

⁶² "it's not the presence of the camera that changes people's behaviour, it's the relationship they have with the people behind it" Steve Thomas: Why documentaries matter in an era of fake news?, 2017.

⁶³ A subject coordinator feladata a szereplő jólétének felügyelése, főleg nagy költségvetésű corporate dokumentumfilmekben része a stábnak, ahol a szereplők hogyléte másodlagos a produkció létrejöttével szemben.

dokumentumfilm forgatásokon ez a kapcsolat nagyon hasonlít a párkapcsolati dinamikára, egyfajta hatalmi harc is, amelynek fontos tisztázni a kereteit a későbbi félreértések elkerülésére. *“Bizonyos fókig ez egy megállapodás két ember között, akik megpróbálnak tárgyalni arról, hogy milyen hatalmuk van a saját életükben, és milyen hatalmuk van a másik ember felett.”*⁶⁴ A szereplővel való jól működő kapcsolat kialakításán az első perctől kezdve tudatosan kell dolgozni. Az egyik legfontosabb dolog a transzparencia és az őszinteség, hogy a szereplő a lehető legpontosabban fel tudja mérni, mi vár rá a forgatás közben, az elkészült filmmel való szembesülés során és a film bemutatása után.

A forgatás előtt általában születik a főszereplő és a produkciós cég között egy kétoldalú szerződés (nem azonos a mellékszereplők által aláírt jogelmondóval), amelyben megegyezik a két fél, a forgatás menetéről, a szerzői jogokról stb. Ez egy jó alkalom arra, hogy aprólékosan átbeszéljék a felek, hogy fog kinézni a forgatás, mert a legtöbb ember, aki még nem vett részt dokumentumfilmes forgatáson a TV-ben látott műsorok alapján képzelel el a munkát. Én mindig el szoktam mesélni a legijesztőbbnek ható forgatási szituációkat, hogy majd ott leszünk kamerával és a stábbal a vacsora asztal körül, a munkahelyen, a nehéz és intim pillanatokban is. El szoktam magyarázni, hogy mi a megfigyelés és a résztvevői filmezés, hogy fogunk-e interjút csinálni például, tisztázzuk, hogy beszélhet-e a stábtagnakhoz forgatás közben, belenézhet-e a kamerába. Ha érdekli, akkor megmutatom régebbi filmjeimet is. Nagyon fontos, hogy már a filmezés legelejétől kezdve egy egyenrangú kapcsolat alakuljon ki a szereplővel. Az első forgatási napok általában még nem “hasznosak”, inkább az összecsiszolódásról szólnak és személy függő, hogy mennyi időre van szüksége, hogy megtalálja a kamera előtti jelenlét természetességét. *“Amikor megismertem a rendezőt, akkor kezdetekben félttem megnyílni előtte, próbáltam eljátszani, hogy jobb vagyok, mint valójában, de aztán rájöttem, hogy felesleges maszkokat felvennem: ő rám kíváncsi minden gyengeséggemmel és erősségemmel együtt.”* Írja Mariann, Fuchs Máté: *Keltető* (2023) című filmjének főszereplője⁶⁵.

Ritka, hogy egy szereplő szemszögét is megismerjük, de Mariann a forgatás lezárása után megírta élményeit Máténak. Ebből a levélből az is látható, hogy a rendező figyelme megerősíti Mariannt abban, hogy érdekes, amit csinál és őszintén megmutathatja magát a

⁶⁴ The relationship between the filmmaker and the subject - Rough Cut podcast

⁶⁵ ld. 2-es számú melléklet



Állókép Fuchs Máté: *Keltető* című filmjéből

filmben. *“Autistaként gyakran azt hiszik rólam, hogy zseni vagyok, vagy éppen fogyatékos. Átmenet nincs. Örülök, hogy a film bizonyítja, hogy az autizmus spektrumán is színes és változatos az élet, és talán reményt ad hasonló cipőben járó sorstársaimnak: semmi sem lehetetlen, csak lehet, hosszabb idő vagy kerülőutak vezetnek a célig. Pár hónap múlva a rendező a mindennapjaim része lett: meghallgatott, segített, ott volt, amikor történtek velem a jó vagy éppen rossz dolgok. A film is szívügyemmé vált, mivel sok idő után végre valaki fontosnak tartotta, hogy ebben a formában létezem, és meg akarta örökíteni a legjelentősebb pillanataimat, hogy majd öreg koromban visszanézve elámulhassak rajta, honnan indultam.”*

Ebben az első időszakban is fontos, hogy merjen kérdezni a szereplő, ha valamit nem ért, vagy kényelmetlenül érzi magát és érdemes nyomatékosítani, hogy bármikor szólhat, hogy állítsuk le a kamerát. Nagyon fontos, hogy világos legyen a számára, hogy bár beleegyezett, hogy egy stáb filmezheti az életét, ettől még nem veszi el a kontrollt saját élete felett. Még akkor sem, hogyha bizonyos esetekben pénzt, vagy egyéb juttatásokat kap a “szereplésért”. Mélyen egyetértek Helena Třeštíková cseh filmrendező gondolataival, amikor azt mondja, hogy *“a szerződéseknek inkább erkölcsi, mint jogi jelentősége van, mert ha a főszereplő már nem járul hozzá a forgatáshoz, nem lehet kényszeríteni a folytatásra, és ha a szerződés meg is engedné, a forgatás akkor sem hozna semmi hasznosat. A szerződések biztosítják a hozzájárulást a forgatott anyag nyilvánosságra hozatalához, de még ebben az esetben is etikusabb a becsületes hozzájárulást egy elkészült mű felett elérni, mint a szerződéses biztonságra támaszkodni.”*⁶⁶

Ezt érdemes minden új szereplő megjelenésekor elmondani, hiszen egy szituatív forgatás során mindig felbukkannak új emberek, akik jönnek-mennek főszereplők életében. Ez az első

⁶⁶ Helena Třeštíková, Michael Třeštík: A hosszútávú dokumentumfilm, Prága, Akademie múzických umění, 2015.

találkozáskor “elronthatja” a felvételt, de idővel mindenki megismeri a stábot és hozzászokik a kamera jelenlétéhez, azt gondolom, hogy hosszútávon megtérül ez a fajta tudatosság a forgatás elején.

A következő sarkalatos pillanat az elkészült filmben megjelenő történettel való szembesülés. Egyáltalán nem biztos, hogy a szereplő én-képével egyezik az, ahogy a filmben a rendező őt láttatja. Stóhr Lóránt hangsúlyozza, hogy a kortárs dokumentumfilm a fikciós dramaturgiát követi, a történetmesélés szabályai, a három felvonásos struktúra alapján szorítja narratív történetbe egy ember “*cseppfolyós*” életét. Ez könnyen mehet a szereplő által megélt valóság rovására. De kanyarodjunk vissza a kezdeti felvetéshez, hogy a kortárs rendezők a szubjektivitást hangsúlyozzák filmjeikben, akár tudatos performatív gesztusokkal a nézőt is emlékeztetve arra, hogy a látott történet “*a filmkészítő(k) története, amelynek a szereplő élete csak a médiuma, vagy jobb esetben a társszerzője*”⁶⁷ értelmezői pedig a nézők. Ez a tény megnyugtathatja a rendezőt és a nézőt, de a szereplőt aligha. Ez az a pont, ahol az emberi és az alkotói szempont a leginkább ellentétbe kerülhet. Az az általános szokás, hogy az elkészült “*picture-locked*” filmet nézi meg először a főszereplő, amely a rendező szemében végleges verzió. Talán meglepő, de az általam megkérdezett filmkészítők között alig volt olyan tapasztalat, hogy a szereplő nagyon sarkalatos dolgokba próbált volna beleszólni. Inkább olyan problémák szoktak előfordulni, hogy túl sokat káromkodik, nem tetszik saját magának a kinézete egy-egy jelenetben, de ezeket együtt átbeszélve meg lehet győzni őket arról, hogy benne maradhassanak a filmben. Azt gondolom, hogy ennek az összhangnak az alapja, a forgatás közbeni folyamatos figyelem és kommunikáció, hogy a megélt és az elmesélt valóság ne térjen el egymástól radikálisan. A szereplő számára, akár revelatív is lehet saját életére történetként tekinteni, amely a narratív terápia szerint segíthet a múlt feldolgozásában, a szembenézésben is. Amikor az *Anyáim története* szereplőinek megmutattuk a róluk szóló filmet, amelyben az örökbefogadási folyamatukat követtük végig, Virág azt mondta nekünk, hogy most már jobban érti milyen nehéz volt akkoriban nekik, legfőképpen párjának Nórának, rengeteg részletre nem emlékezett, mert a jelenben a továbblépésre, a túlélésre koncentrált. A szülők számára fontos mozzanat volt az is, hogy örökbefogadott kislányuk számára egy kész történetet mutathattak arról, hogyan lett a családjuk része, ezzel a múlt, a

⁶⁷ Stóhr 28.o.

film által, beépült a kislány narratív emlékezetébe, bár saját emlékei nem voltak erről az



Állókép az *Anyám története* című filmből

időszakról.

A *Nem halok meg* című filmben a főszereplő Gábor olyan- családtagjai és barátai számára is- nehezen megközelíthető figuraként jelenik meg, hogy végül az is a film részévé vált hogy hogyan láttatja és látja önmagát. A filmet nézve önkéntelenül is felmerül a kérdés, vajon csak a kamerának játssza az erős, kétségek nélküli embert? Amikor elkészült egy véglegesnek mondható verzió, megmutattuk Gábornak a filmet és ezt a eseményt rögzítettük is, abban bízva, hogy saját története elindít benne valami fajta önreflexív elmélkedést. De Gábor ugyanúgy csak nézője volt a filmnek, mint akárki más, így az ötlet inkább egy filmnyelvi önreflexív gesztussá vált.

A dokumentumfilmekben látható történetnek van egy valós előzménye és folytatása, jobb esetben még hosszú évekig. Nem lehet figyelmen kívül hagyni azt, hogy nemcsak a rendező, a stáb jelenléte, hanem a film elkészülése, bemutatása, interneten történő terjesztése is hatással lesz a szereplőkre. Ők sokszor nem tudják előre, mivel jár ez a folyamat, mit okozhat majd az életükben, még akkor is, ha a rendező a legjobb szándékkal készíti a filmet. Ha a film népszerűvé válik bemutatása után, az nem várt ismertséget jelenthet a főszereplőnek, amely negatívan is érintheti őt mindennapi életében, nem beszélve arról, ha egy olyan főhős

történetét meséli el a film, akit könnyű megítélni, mint például az *Ítéletlenül* Piroskája⁶⁸, vagy a *Daniel világa*⁶⁹ főhősét.

Az *Egy nő fogságban*⁷⁰ című filmben a modern kori rabszolgaságban élő főhősnő egy abszolút pozitív szereplő, a nézők végig szurkolják a filmet, hogy meg tudjon szökni megalázó helyzetéből. A film sikere miatt nagyon nagy nyilvánosságot kapott a történet, a legnagyobb számban megjelenő bulvárlapok is írtak róla, a főhősnő arcképével a címlapon. Erre senki sem számított. A főszereplő kétségbeesve hívta fel a filmkészítőket, hogy ő nem szeretne *“a felszabaduló modern kori rabszolga”* arca lenni, nem akar szimbólummá válni, szeretné nyugalomban élni végre az életét, amelyet egyébként a filmnek köszönhet.

Vajon, ha nem forgatunk, akkor is ugyanaz, ugyanígy történik meg, vagy a kamera provokálja a helyzetet, kiélezi a konfliktusokat, kérdéseim és jelenlétem előhoz-e olyan gondolatokat, amelyek eltemetve maradnának. Ha előjön egy konfliktus, mit kezdek vele? Kell-e kezdenem vele valamit? Kérhetek-e külső segítséget? Csupa olyan kérdés, amire rendezői tanulmányaim során nem voltam felkészítve, nem kaptam válaszokat.

Pedig talán nem túlzás azt állítani, hogy a szereplővel való kapcsolat milyensége határozza meg leginkább az elkészült filmet magát. *“Én sosem témát keresek, mindig a karakterből indulok ki. Azt keresem a dokumentumfilmben, hogy minél közelebb tudjak kerülni a szereplőkhöz. A pszichológiában van egy olyan elmélet, hogy a hasonló intenzitású traumát átélt emberek vonzzák egymást, kimondatlanul is. Magánemberként is szükségét érzem, hogy valami összekössön minket, ez az alapja a dokumentumfilmnek számomra.”* -mondja Püsök Botond.

Nem csak a szereplőre, hanem a rendezőre is hatással van a főszereplővel együtt megélt történet. Olyan, mintha egy párhuzamos életet is megtapasztalna a sajátjával együtt. Új nézőpontokat kap, olyan tapasztalati tudást, ami az ő életéből nem következne. Ennek rengeteg pozitív következménye van, növeli az empátiát, segít a körülvevő világ holisztikusabb felfogásában. De ezzel a párhuzamos élettapasztalattal sok nehézség is együtt jár, amire fel kell készülni.

⁶⁸ Almási Tamás 1991-es dokumentumfilmjében a kistarcsai női börtön egykori börtönőrt, Piroskát szembesíti a fogvatartott nővel.

⁶⁹ Veronika Lisková dokumentumfilmje egy fiatal, pedofil fiúról szól. Veronika Liskova: *Danieluv svet* (2014.)

⁷⁰ Tuza-Ritter Bernadett: *Egy nő fogságban* (2017.)

Helena Třeščíková egyik főhőse, René, a forgatás alatt betört a rendező házába és kirabolta őt. A filmben egy ponton bevallja a rendezőnek, hogy mit tett, majd hozzáteszi, hogy talán azért lopta meg a rendezőt, hogy fenntartsa az érdeklődését iránta és ne hagyja abba a film forgatását.

Rokhsareh Ghaemmaghami filmje, a *Sonita*⁷¹ egy fiatal afgán menekült lányról szól, aki szegényen él szüleivel, miközben arról álmodik, hogy rapper lesz. A filmben nagy fordulat történik, amikor a lány anyja el akarja adni őt egy idős férfinak, feleségnek. A rendező, aki már évek óta követi a lány sorsát 2000 dollárt fizet a szülőknek, hogy elhalasszák az esküvőt, majd megszökteti a lányt, aki a mai napig az Egyesült Államokban él.



Állókép a *Sonita* című filmből

A film azon a ponton, ahol a rendező fizet a lányért, dramaturgiai fordulatot vesz, a rendező is része lesz a történetnek, hiszen miatta változott meg a főszereplő sorsa. Ghaemmaghami nem bírja tétlenül nézni, ami a szeme előtt történik úgy, hogy pontosan tudja, hogy hatalmában állna megakadályozni. *„Sosem leszel légy a falon. Mindig is elefánt vagy a porcelánboltban. A jelenléted mindent megváltoztat. Nem gondolom, hogy az objektivitás fontos, de azt sem, hogy lehetséges. Az emberi történetek mindig szubjektívek és személyesek. A film készítője dönt, teremt.”*⁷² A rendező akkor is beavatkozott a történetbe, amikor a kilakoltatott szereplőit egy időre befogadja saját lakásába, majd új lakást talál nekik.

⁷¹ trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=-xI9Ch-rKU>

⁷² “It’s always a lie. You are never a fly on the wall. You are always an elephant in the room. You change everything with your presence. I don’t believe objectivity is important, or even happens. Human stories are always subjective and personal. The film-maker decides, creates.”
<https://www.theguardian.com/film/2016/oct/24/sonita-director-interview-rokhsareh-ghaem-maghani>

Eta és Amanda története, amelyet már tíz éve követek nyomon a kamerámmal sokszor súlyosan ül a vállamon. Nem tudok mindig segíteni, ha bajban vannak anyagilag, vagy érzelmileg. Nem dönthetek helyettük, hogy Amanda hova menjen tovább tanulni, vagy, hogy Eta kimenjen-e Németországba segédmunkásnak.

Eta egyszer azzal hívott fel, hogy Amanda menstruál, és hogy ő nem is tudta, hogy ilyen nagy lánya van már, mit tegyen, hogy megvédje azoktól a hibáktól, amiket ő maga fiatal lányként elkövetett. Amikor velük forgatok, ott lakom náluk. Hajnalban kelek, mint ők, zötykölődöm a közmunkásokat szállító kisbuszban, akkor és azt eszem, amit ők és ugyanúgy kibírom reggelig, hogy ne kelljen mínusz fokokban kimenni a kert végébe a wc-re.

Az *Anyáim története* című film forgatása közben, -amelyben egy párt követtünk két éven át, amint várakoznak jövőbeli kislányukra-, egy este az egyik szereplővel borozgattunk és őszintén beszélgettünk a párkapcsolatainkról, kétségeinkről, elmesélte, hogy épp sok a feszültség közöttük, nem tudja, hogy valóban jól döntöttek-e, hogy belevágnak a családalapításba. Alig két héttel később együtt zokogtunk velük a kocsis hátsó ülésén forgatás közben, amikor jött a hír, hogy van egy kislány, akit kizárólag nekik. Olyan érzelmeket élek át a szereplőim történeteinek keresztül, amelyek alaptól nem az enyéim, mégis mélyebben érintenek, mint azt gondolnám. Nehéz leválasztanom magamat ezekről a történetekről, hiszen szinte együtt élek velük éveken át, bőrömmön tapasztalom, esetenként felelősséget is érzek a történetekben.

A legtöbb dokumentumfilmre jellemző ez a kettős nézőpont: a történetmesélés és a történetmesélés által létrejövő érzelmi hatások, érzelmekkel való szembesülés, lényegében egyfajta terápia. Ez a kettősség még akkor is jelen lehet, ha nincs ilyen rendezői intenció.⁷³ Egyrészt történik egy oda-visszahatás a filmezés közben a rendező és a szereplő között, másrészt egy idegen ember történetének megismerése által a néző is szembesül önmagával. Ember Judit, - akinek az életműve jól mutatja, hogy ez a fajta személyes hozzáállás nem teljesen új keletű a magyar filmtörténetben, több interjúban beszél arról, hogy minden dokumentumfilm története rólunk is szól, ez adja az igazi erejét: az önmagunkra ismerés a másokban. *"Valamennyi filmem alanyi dokumentumfilm, ezek rólam szólnak akkor is, ha*

⁷³ Van, hogy a rendező kifejezetten terápiás jelleggel készíti filmjét. Ez lehet önterápia, amikor a rendező saját, vagy családja traumáit dolgozza fel (Dana Budisavljević: *Family meals*, 2012 Haragonics Sára: *Szembesülés*,) Egy kollektív, vagy történelmi traumát dolgoz fel Joshua Oppenheimer *Act of Killing* (2012) című filmjében, a rendező egyik világos célja a film készítésével, hogy egy népi társulat vezetőitől csoportot az önreflexió által rávezessen arra, hogy tettükkel őszintén nézzenek szembe, terápiás hatást szeretne elérni a szereplőinél.

mások sorsa bontakozik ki a vásznon. Ezek a történetek az én történeteim, úgy beszélek magamról, hogy másokba bújok".⁷⁴

III.3 Szórakoztatás vs. trauma

A szereplő védelme

Európában és főként Kelet-Európában még nem igazán beszélhetünk nagy bevétellel működő dokumentumfilmes szórakoztatóiparról, de a nálunk is közkedvelt streaming szolgáltatók térnyerése miatt azt gondolom, hogy előbb utóbb ez megváltozik és nálunk is megjelenik a kommercializálódott "docu-tainment"⁷⁵ filmeknek az a válfaja, melyek már nem csak felszínes életmód magazinok, hanem mély emberi traumákat dolgoznak fel könnyen nézhető módon. A 2010-es évekre Michael Moore dokumentumfilmjei, vagy Morgan Spurlock: *Supersize me* (2004), vagy *Az elátkozott: Robert Durst halálos élete (The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst, 2015)* és a *Making a murderer* (2015) típusú sorozatok áttörték a nézők ellenállását a dokumentumfilm felé és "hihetetlenül szexivé váltak"⁷⁶ új, olcsó lehetőséget kínáltak a streaming platformoknak, hogy hírnevet szerezzenek. A Netflix első három Oscar díját dokumentumfilmmel nyerte meg. *"De ahogy a Netflix és más streamingszolgáltatók a piaci részesedésért küzdöttek, maguk a dokumentumfilmek is változni kezdtek. A streamingszolgáltatóknak elég adatuk volt ahhoz, hogy tudják, mit szeretnek az emberek - gyilkosságokat, hírességeket, cliffhangerrel végződő epizódokat -, és 2020-ra, amikor a Netflix minden héten új dokumentumfilmmel vagy doku-sorozattal jelentkezett, a streamingszolgáltatók már nem annyira a díjakért, mint inkább a következő igaz krimi-sikerért versenyeztek. 2018 és 2021 között több mint kétszeresére nőtt a kereslet a streamingszolgáltatások dokumentumfilmjei iránt, és azok a filmek, amelyek korábban néhány millió dollárt reméltek a kasszáknál, most 10, 15 vagy 20 millió dollárért keltek el a*

⁷⁴ Pörös Géza: „Ezek a történetek az én történeteim”. 209. o

⁷⁵ A dokumentumfilm és a szórakoztatás szavakból származott kifejezés, egyszerű fordításban szórakoztató dokumentumfilmek. Eredetileg olyan könnyed hangvételű dokumentumfilmekre használják, amelyeknek nincs komoly tartalma és triviális témákra koncentrálnak, mint például a hírességek életmódja.

⁷⁶ Edelstein: How Documentary Became the Most Exciting Kind of Filmmaking?, 2013.
<https://www.vulture.com/2013/04/edelstein-documentary-is-better-than-filmmaking.html>

*streamingszolgáltatóknál. (...) a dokumentumfilmek aranykora uta elérkezett a dokumentumfilmek corporate-kora.*⁷⁷

Hiába van még ettől a nézettségtől és bevételtől messze a kelet-európai dokumentumfilmes ipar, ezek a streaming doku-filmek, amelyek Európába főként az HBO MAX és a Netflix platformokon keresztül jutnak el nyomasztó módon uniformizálják a filmek esztétikáját és ezáltal a szereplők személyiségét és történeteit is.⁷⁸ Valamint óriási hatással vannak a magyar nézőkre is, hogy mit jelent ma nekik a dokumentumfilm. Általában a streaming platformokra úgy gondolunk, mint hasznos eszközökre a dokumentumfilmes műfaj népszerűsítésében, hiszen megkönnyíti a nézőkhöz való eljutást, a marketinget. És ebben sok igazság van, hiszen azzal, hogy Marvel és más kedvelt filmekkel együtt látható egy szolgáltató kínálatában a nyitó oldalon, az átlag néző, aki eddig azt gondolta, hogy a dokumentumfilm unalmas és nem neki való új asszociációkat kapcsol a műfajhoz és rákattint a színes ajánló képre, amelyet az algoritmus felajánl neki, sokszor végig is nézi a filmet.

Azáltal, hogy a dokumentumfilm egy kattintással elérhető tartalomává válik, belép a néző figyelméért folytatott médiapiaci versenybe ahol a legfontosabb kritériumok: a könnyen fogyasztható tartalom, a néző figyelmének gyors felkeltése és folyamatos lekötése olyan filmes eszközökkel, amelyeket más műfajú mozgóképekből megszokott. És ami egyszer bevált, azon nem is kell változtatni. Egyre elterjedtebb formátum a dokumentum sorozat, amely gyakran dolgoz fel, vagy követ egy bűnügyet, ahol a nézők az esküdt szék szerepébe képzelhetik magukat. A probléma, hogyha a “show runner”-ek, producerek és akár a rendezők is a fikciós tartalmakkal való versenyben, a gyors tartalom gyártásban “elfelejtkeznek” az egyik legfontosabb különbségről: hogy a bemutatott traumatikus és drámai történetek igazi emberekről, családokról szólnak. Minél sikeresebb egy film üzleti szempontból, minél többen látják és írnak róla aztán a social-mediában, annál nehezebb helyzetbe hozhaták a szereplőket. Egyértelmű, hogy több szinten van ellentmondás abban, hogy mi szolgálja a szereplő és mi a produkciós cég, vagy az alkotó érdekeit. Lehet, hogy a

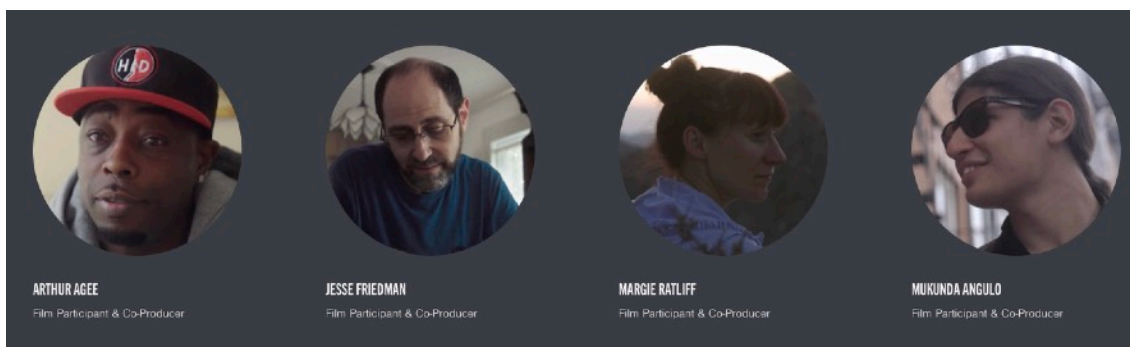
⁷⁷ Reeves Wiedeman: Reality Check The boom — or glut — in streaming documentaries has sparked a reckoning among filmmakers and their subjects, 2023.

https://www.vulture.com/article/tv-documentaries-ethical-standards.html?fbclid=IwAR0rbGRtUJTzte3XnEs_dwUac3UGRg5vU_CRMOWM93EmC4NVGbkO1HUTBd0

⁷⁸ Az XTR nevű észak-amerikai dokumentumfilmes tartalomgyártó cég egy (Blade Runner ihletésű) Rachel nevű software-t alkalmaz arra, hogy mindig up-to-date legyen a cég, hogy mi érdekli az embereket. A cég vezetője zeitgeist machine-bak hívja. Az interjú készülésének a pillanatában a tornádók vezették az érdeklődési listát (Reeves Wiedeman: The Documentary World’s Identity Crisis)

eddigiekben említett corporate filmgyártás még távol áll a magyar dokumentumfilmtől, de a szintén iparaggá nőtt nemzetközi filmfesztiválok hatása már erőteljesebben látszik és bár más esztétikai minőségben, de szintén uniformizálja a szerzői “fesztivál filmeket”. A fesztiválok program igazgatói nagyon jól látható, aktuális “divat témák” alapján állítják össze a verseny szekciókat, tovább görgetve az “áldozat” filmek tematikájának hagyományát. *“A griersoni dokumentumfilm egyik legfőbb öröksége a témaválasztás és a megközelítés tekintetében az úgynevezett áldozat-dokumentumfilm, amely a bemutatni kívánt társadalmi réteget, illetve annak képviselőit (...) áldozatként ábrázolják”*.⁷⁹- írja Stöhr Lóránt. Minél traumatizáltabb, sebzettebb, peremre szorultabb emberről szól a film, annál valószínűbb, hogy sikeres fesztivál körútra számíthat.

Ezeket a kérdéseket járja körül a 2022-ben sikerrel bemutatott *Subject*⁸⁰ című dokumentumfilm, amely utólag nagyon ismertté vált filmek (Kosaras álmok - *Hoop dreams* - 1994, *Elfogták Friedmanékat* - *Capturing the Friedmans* - 2003, *A mi farkánk* - *The Wolfpack* - 2015, *The staircase*- 2018) szereplőinek szemszögéből mutatja meg milyen volt nekik a filmben szerepelni és hogyan élték meg a film sikeres utóéletét.



A film szereplői egyben a co-producerek is
Forrás: <https://www.subject.film>

“A dokumentumfilm aranykorában, ki az, aki jól jár?” teszik fel a kérdést a film alkotói.⁸¹ A főszereplők számára ott kezdődött az újra-traumatizálódás veszélye, ami az alkotók számára a sikert jelentette. Az *Elfogták Friedmanékat* megnyerte a Sundance fesztivált, a *Staircase* című doku-sorozat több milliós nézettsége után a Netflix megvette a megfilmesítési jogait,

⁷⁹ Stöhr, 18.o

⁸⁰ <https://www.subject.film>

⁸¹ szimpatikus gesztus, hogy tudatosan változtatnak is szokásokon, amiket kritizálnak, a film főszereplői egyben a executive producerek is, amely azt is jelenti, hogy a film bevételéből ők is részesülnek majd.

Colin Firth játssza majd a gyilkossággal vádolt apát, lányát (aki a *Subjects*-ben megjelenik) a Trónok harcából ismert Sophie Turner. Margie Ratliff a filmben elmondja, hogy ahányszor meglátja a fikciós feldolgozást hirdető óriásplakáton, vagy a film előzetesében családja történetét újra átéli traumáját. Nem mellékesen a valós szereplők nem részesülnek az újra eladás és a fikciós adaptáció után fizetett jogdíjakból, hiszen 10-20 évvel ezelőtt, amikor az eredeti dokumentumfilm forgott, még senki sem foglalkozott ezekkel a kérdésekkel a szerződésekben.

A *Subject* alkotói érzékenyítési kampánnyal kapcsolják össze a filmbemutatókat, amelyeknek elsődleges célközönsége a dokumentumfilmes közösség. A filmfesztiválokön egy pszichológus vezetésével, és a filmszereplők részvételével szerveznek beszélgetéseket a filmkészítőknek. A céljuk, hogy megreformálják a filmkészítés folyamatát, hogy az “gyógyító, megerősítő” legyen minden résztvevő számára. A szomorú valóság azonban az, hogy egyetlen egy TV vagy streaming platform sem vette meg a filmet, hiába jutott el a legnagyobb fesztiválokra, így a nagyon szűk, szerzői filmes fesztivál közönségen túl, - ahol azt gondolnám, hogy ezekre a kérdésekre már eleve nyitott emberek vannak-, nem tudott eljutni a film.

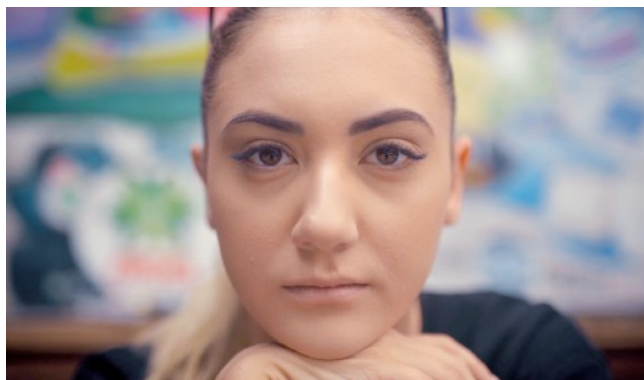
Pedig nem csak a filmek elkészülése után áll fenn a veszélye a szereplők újra-traumatizálódásának. Az észak-amerikai dokumentumfilmes szakmában felmerült a szükségessége egy olyan stábtagnak, aki a játékfilmes “*intimacy koordinátor*”-hoz hasonló szerepkörrel bír. Souki Mehdaoui, aki maga is rendező és operatőr egy traumatikus dokumentumfilm szereplés után döntött úgy, hogy “*subject coordinator*” lesz. Megtapasztalta, hogy a szereplő, aki film során egy traumatikus élményét osztja meg a filmkészítőkkel, milyen könnyen félreértelmezheti a rendezők figyelve által keltett jó érzést a valódi feldolgozással. “*Úgy beszéltem a rendezőkkel, mintha terapeuták lettek volna, de nem voltak azok. Így csak újra-traumatizálódtam és darabokra törtem. A filmesek nem akartak kivezetni engem a traumámból, benne tartani volt a céljuk, mert ez tett jót a filmnek. A traumákkal foglalkozó filmeknek jót tesz a káosz, ebben akartak engem megtartani. Pánik rohamom és PTSD-m lett a forgatás után. Egy buliban odajött hozzám egy srác és azt mondta, hogy annyira jól sírok. Ledöbbsentem, hogy a fájdalom számára szórakozás volt. Nagyon dühös lettem, de rájöttem, hogy ha beperlem a filmeseket, az csak még inkább hozzájuk köt engem, inkább valami jó dologba akartam visszaforgatni ezt a tapasztalatot*”. -

mondja egy podcastban⁸² Mehdaoui szerint szükség van egy olyan független szakemberre a forgatáson, aki egyfajta ütköző felületként a szereplő és a produkciós csapat között áll, akinek az egyedüli feladata az, hogy a szereplő jólétét tartsa szem előtt. *“Aki megteremti a személyes, bizalmas kapcsolatot a szereplővel, aki figyelmezteti arra, hogy mi van a joglemondó nyilatkozatban, elmagyarázza a szereplőnek a jogait, a filmezés kereteit, hogy tudja, hogy mi fog történni körülötte, mennyi ideig tart majd és hogy bármikor leállíthatja a forgatást, ha nem érzi magát biztonságban. Azt gondolnánk, hogy ez a rendező, vagy a producer feladata, de ezzel vitatkoznék, mert néha ők a legutolsók akiknek ezzel kellene foglalkozniuk, hisz hiába fontos nekik a szereplő, de sokszor éppen hogy egymásnak ellentmond a film és a szereplő alapvető igénye. A filmkészítőnek mindig a film lesz az első. Olyan ember kell, aki kívül van a gyártási feladatok rémálmán. Örület, hogy egy olyan filmes iparágban, amely alapvetően arra épül, hogy sebezhető emberek történeteit adják el szórakoztatás céljából senki sem figyel ezekre az emberekre. Közben a játékfilmekben szereplő sztárokat asszisztensek százai veszik körül, hogy minden rendben legyen.”* Az a filmkészítői hozzáállás, amit Souki itt leír, sokban eltér a szerzői dokumentumfilmes attitűdtől. Az interjúkból, amelyeket a kutatásomhoz készítettem tisztán kiderült, hogy a magyar fiatal rendezők számára inkább az jelenti a feszültséget, hogy mindig az ember, a szereplő iránti felelősségvállalás lesz az első a filmhez képest, így éppenhogy a rendezői szerepkör sérül, illetve a fesztivál sikerek, díjak megéléséhez is valamiféle szégyenérzet párosul. *”Hoztam magamnak egy szabályt, hogy az élet fontosabb, mint a film.”* - mondja Szakonyi Noémi. *“Tehát, ha az élet hoz szituációkat, akkor leforgatom, de én nem fogok jeleneteket provokálni, mert úgy gondolom, hogy nagyon törékeny egy ember intimitása. Bennem érzelmileg sok helyzet nyomot hagy. Amikor a börtönös filmemet forgattam, volt, hogy embrió pózban feküdvé hívtam fel a barátomat, mert annyira megviseltek azoknak a nőknek a története, akikkel forgattam. Gyakran előfordul az is, hogy interjúk közben elérékenyülök vagy sírok, mert nem bírom magamtól függetleníteni a történeteket, amiket hallok. Valószínűleg ezért is rendezek mostanában kevesebbet, és inkább producerkedem. Illetve rendezőként a játékfilm felé kezdtem nyitni, mert azt érzem, hogy ott olyan közel megyek a szereplőimhez, amennyire csak én szeretnék, és nem kell amiatt aggódnom folyamatosan, hogy mit okozok az életükben.”*

⁸² ROUGH CUT PODCAST - What do filmmaker owe their subject?

A szerzői filmnél egy subject-coordinator jelenléte éppen abban tudna segíteni, hogy a rendező legalább a forgatás ideje alatt bizonyos lehet abban, hogy van aki figyel a szereplőre, így ő koncentrálhat az alkotói szempontokra. Nem állíthatja le a rendező a kamerát és szaladhat oda megölelni a szereplőt abban a pillanatban, ahogy elsírja magát, vagy összetörik. Ahhoz, hogy egy film tudjon hatni a nézőkre, ezeknek a pillanatoknak is teret kell hagyni, fontos, hogy a szereplő meg tudja mutatni a sebezhetőségét, tudjon gyenge lenni, de ezekben a pillanatokban extrán nagy szüksége van a biztonság érzetre és az empátikus figyelemre a teljes stáb részéről.

A *Dívák* (Kőrösi Máté, 2021) című film egyik főszereplőjének, a 20 éves Szaninak, a film forgatása közben öngyilkos lett az anyukája. Mit tehet ilyenkor egy érzékeny rendező? *“Emlékszem, amikor ezt megtudtam, otthon ültem, és két gondolat ment párhuzamosan a fejemben: hogy Jézusom, mi lesz Szanival, hogy fogja ezt bírni, hogy tudok neki segíteni? És közben persze az is kúszott fel a fejemben, hogy ez iszonyú erős pillanata lehet a filmnek, és nagy lehetőség, amit nem szabad kihagyni.”* Mondja Kőrösi Máté rendezői dilemmájáról. *“Végül úgy döntöttem, hogy háttérbe rakom a filmezést és kamera nélkül találkozom vele. Megkérdezte, hogy nincs-e kedvem jönni forgatni, ahogy elköltözik a lakásából. Természetesen igent mondtam, és ez volt az a pillanat, amikor én magam bekerültem a kamera elé is, mert Szani megkért, hogy segítek neki ruhákat szortírozni, mintegy meginvitált a filmbe, a saját történetébe.”*



Szani a *Dívák* című filmben
Forrás: facebook.com/divasfilm

Ez egy nagyon jó példa arra is, hogyan alakítja a szereplő is nemcsak a film dramaturgiáját, hanem a filmnyelvet is. Eddig a pontig Máté, csak hangban illetve animációban jelent meg a filmben, de ezen a ponton a filmbe lépés gesztusával mutatja meg azt a bizalmi kapcsolatot,

amely közte és Szani között van. Ezért nem merül fel a nézőben a kizsákmányolás érzése, hogy a film hatásossága érdekében a rendező kihasználja a szereplő sérülékeny állapotát és tragédiáját. Azt gondolom, hogyha a szereplővel való kapcsolat kialakítása közben tudatosan figyel a filmkészítő arra, hogy a szereplő mindig pontosan tudja mi történik körülötte, mi a filmesek célja a történettel, mi fog történni a film elkészülése után, akkor sok traumatikus élmény megelőzhető. Gyakran a film intim légköre nem teszi lehetővé azt, hogy jelen legyen egy terapeuta forgatás közben, de segíthet, hogyha bevonjuk a munkába és felé is kialakul a szereplőnek egy bizalmi viszonya. Ez a szerepeket is segít külön választani és ezzel a rendező válláról le kerülhet egy nagy adag felelősség. Ha belefér a film költségvetésébe, akkor főleg egy nagyon sebezhető szereplő esetében ugyanolyan fontos lehet egy segítő szakember behívása a közös munkába, mint a többi, már megszokott stábtag.

III.4 “Ezek a dolgok velem is megtörténtek.”

A filmkészítő védelme

Rebecca Day pszichoterapeuta és film producer, a *Film in Mind* alapítója egy interjúban beszél arról, hogy a covid járvány óta erősebben vannak jelen a dokumentumfilm rendezőket eddig is érintő mentális problémák. *“Amellett, hogy a filmkészítők a pénzügyi támogatás hiánya és bizonytalansága, szorító határidők, hosszú és kiszámíthatatlan munkaidő miatt számos nehézséggel néznek szembe, más pszichológiai és érzelmi nehézségeknek is ki vannak téve. Ezek a nehézségek abból is fakadnak, hogy a filmkészítők mélyen elköteleződnek az általában kiszolgáltatott csoportokhoz tartozó, sebezhető szereplőik felé. Az érzés, hogy meg kell őket védeniük és a történet elmesélése iránt érzett felelősség gyakran felülírja a saját jólétükkel való foglalkozást.”*⁸³ Szerinte három szinten folyik a filmkészítés: kreatív munka, stratégiai munka (pályázás, disztribúciós feladatok, networking) és a pszichológiai munka, vagyis a kapcsolatok kezelése. *“Ez utóbbi mindaz a munka, ami a rendező és a szereplők meg a stáb között zajlik, de az a viszony is amit a rendező saját magával tart fent. A filmkészítőre*

⁸³ https://www.idfa.nl/en/article/169049/rebecca-day-filmmakers-need-mental-health-support-funds?utm_source=IDFA+Newsletters&utm_campaign=dc58414661-EMAIL_CAMPAIGN_2022_07_13_10_16&utm_medium=email&utm_term=0_32b31333b2-dc58414661-70454305

nagyon kevés figyelem irányul, pedig lényegi része a munkának. Ebben szeretnék segíteni a rendezőknek, hogy erre figyeljenek oda.”

Egyre gyakoribb, hogy rendezők saját traumájukat dolgozzák fel filmjükben, a már említett streaming platformok és fesztivál filmek által "megkövetelt" esztétika is erre sarkallja a filmkészítőt, számos többszörösen díjazott film témája a rendezők mentális vagy fizikai betegséggel küzdő családtagja, vagy saját traumája.⁸⁴

Ebben a dolgozatba nem foglalkozom ezekkel a filmekkel, egészen más kérdéseket vet fel, amikor a rendező szándéka az, hogy szembenézzon egy személyes problémájával, az viszont a kutatásom számára is érdekes, hogy ez a nyomás megjelenik olyan filmeknél is, amelyben a rendező egy idegen ember történetét mondja el. Dokumentumfilm műhelyeken, illetve pitch eseményeken rendszeresen vetődik fel a kérdés, hogy mi a rendező személyes kötődése a témához, mi az, ami miatt ezt a történetet szeretné elmesélni. Bevett szokás, hogy ha van személyes kapcsolódás, akkor a rendező ezzel a *“personal motivation”*-nel, kezdi a pitchet, sőt később akár magát a filmet is. A személyes érintettség egy nagyon fontos alkotói szempont, amelyet valóban fel kell tennie a rendezőnek magának, hiszen ez az, ami sokszor meghatározza a történetmesélés formáját, irányát és a rendezői pozíciót. Gyakori, hogy egy saját múltbéli tapasztalat, (nem feltétlenül trauma) vonzza a rendezőt egy téma vagy személy felé, a saját életével kapcsolatos kérdésekre is keresi a választ.

“A saját traumáink miatt foglalkozunk valamivel, mégha az nem is feltétlenül egy konkrét esemény a múltból, hanem valamilyen szorongásunk.

Ezeket érdemes felvállalnunk magunk előtt. Azonban nagyon kettős érzéseim vannak azzal kapcsolatban, mikor a “personal motivation” dolog kapitalizálódik.” -Mondja Nemes Anna, aki a női testépítőkről szóló filmjével⁸⁵ számos fejlesztési workshopon vett részt.

“Például nekem az anorexiám nagyon erős hajtóerő volt a dokumentumfilm készítésénél. Nem azért, hogy magamat meggyógyítsam a filmmel, hanem egy olyan érzelmi-egzisztenciális tudatállapotot adott, aminek a segítségével jobban értettem, miben van egy (női) testépítő. Amikor workshopokon csillogó szemekkel buzdítottak a szakemberek, hogy “Hú, ez nagyon jó, ezt mindenképp meséld el a pitchedben”, akkor nagyon rosszul éreztem magam, mert

⁸⁴ Jonathan Caouette: *Tarnation*, Sarah Polley: *Stories we tell*, Ross McElwee filmek,

⁸⁵ Nemes Anna: *Beauty of the beast*, 2022. <https://www.verzio.org/hu/2022/filmek/beauty-of-the-beast>

nevetségesnek tartom azt, hogy ez a személyes vonatkozás ekkora hangsúlyt kap a munka művészeti világának a rovására.”



Állókép a *Beauty of the beast* című filmből

Amikor a trauma kapitalizálódik azt nagyon problémásnak látom. A dokumentumfilmes ipar aktuális divatjának része, hogy a rendezők saját fájdalmukkal hitelesítsék a művészeti produktumukat, figyelmen kívül hagyva, hogy készen vannak-e erre vagy sem, szándékukban áll-e, vagy sem. Részben az etnográfiai filmes hagyomány kritikája miatt, a rendező pozíciója etikai szempontból már sokat tárgyalt téma. A filmkészítő tudatában van annak, hogy a filmkészítés aktusa önmagában könnyen hatalmi egyenlőtlenséget, kizsákmányolást, téves reprezentációt szülhet. Azonban ez nem jelenti azt, hogy csak akkor csinálhat egy rendező filmet egy másik emberről, ha ő maga is személyesen érintett. Az empátia, megértés és odafordulás képessége át tudja hidalni a személyes tapasztalat hiányát, sőt fontos külső nézőpontot is adhat. Természetesen ha a filmkészítő beépíti létező, saját tapasztalatát a filmbe, az egy erős érzelmi réteget jelenthet a filmben, ami a nézők kapcsolódását is segítheti, de amikor ez egyfajta elvárt követelménnyé válik, akkor az ugyanannyira kizsákmányolás, mintha a szereplővel tennénk. Sem piaci, sem fesztivál kurátori igény nem legitimálhatja.

Kirsten Johnson: *Camera Person*

A *Cameraperson*⁸⁶ című filmben a rendező, Kirsten Johnson összegyűjti több, mint 25 éves operatőri karrierjének olyan más filmekből kimaradt jeleneteit, amelyek örökké nyomot hagytak rajta. Olyan jeleneteket látunk kommentárok nélkül a néző elé tárva, amelyek az eredeti történet szempontjából érdektelenek voltak, ebben a filmben azonban új jelentést kapnak, szimbolikusan és konkrétan is megjelenítik a kamera mögött lévő valóságot, a filmkészítőt, aki egyrészt elrendezi a látványt a kamera előtt: letörli az ablaküvegről a foltokat, kitépke di a belógó gazokat és irányítja a szereplőt. Másrészt, aki megéli amit lát és láttat és viszi “magába zárva” tovább.

Örvényként ránt magába a film abban a pillanatban, hogy megjelenik az első kocka a képernyőn. Ugrál Szarajevó, Manhattan, Ghana, Libanon és a saját otthona között, születés, halál, nevetés, sírás, és mindebben az érzelmi hullámvasútban a filmkészítő, aki próbál empátiá kusan adaptálódni a kulturális, nyelvi és emberi szakadékokon át. Az első kockától nyilvánvaló, hogy Kirsten nem is próbál ellene menni az érzelmi bevonódásnak. A hangján és az általa felvett képeken keresztül is érezni azt a mély empátiát, ahogy a szereplőkhöz kapcsolódik.

“*Jövök egy kicsit magával*” - mondja a kamera mögöl a bosnyák pásztornak, ahogy mellé szegődik a kamerával, aki feltehetőleg egy szót sem ért angolul. Poroszkálnak együtt 1000 birkával, lóháton. Ez a jelenet gyönyörűen szimbolizálja a filmkészítő és szereplő semmiből kialakuló hirtelen kapcsolatát, ahogy egy darabon közös lesz az útjuk. (A kedvenc jelenetem a filmben, amikor Jacques Derrida miközben filmezik figyelmezteti az operatőrt egy buckára a lába előtt, majd nevetve a csillagok figyelése miatt a kútba zuhanó filozófusokhoz hasonlítja őt. “*Mindent lát maga körül, de teljesen vak.*”)

A következő jelenetben, amely feltehetőleg egy nagyon korai szakasza az adott film forgatásának, egy fekete bokszoló csapatot látunk felkészülni közelgő meccsükre, mindenki izgatott, feszült. Az edző észreveszi hogy nagyon közelről filmezik. Kicsit zavarban van, megkérdezi az operatőrt, hogy hogy van.

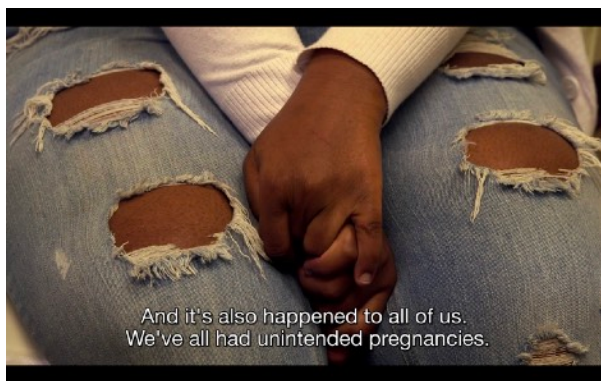
“- *Ma mindenkihez közel kerülök.*” - válaszolja nagyon közvetlen és baráti hangon, nem érződik, hogy zavarban lenne fehér, fiatal nőként az öltözőben. “*Nincs is semmi baj azzal, ha valaki közel van a másikhöz. - Én is ezt mondom. - Mindenkit megmelenget. - Így is van.*” Nevetnek, ez az egyszerű őszinte jelenlét már megteremt egy bizalmi légkört és a következő

⁸⁶ Kirsten Johnson: *Cameraperson*, 2016. <https://www.imdb.com/title/tt5375040/>

pillanatban már észrevétlenül követi a kamera az edzőt a boxmeccsre, az anyát a fia sírjához, elítélteket összeláncolt lábakkal, menekülteket, táncoló ugandai lányokat, lábatlan focistát, vagy szalad a tüntetők után.

Amikor kínzó lassúsággal egy védőügyvéd eseteli a kezében tartott csukott fotóalbumban látható képeket, amelyeken egy brutálisan meggyilkolt férfi teste látható, összeugrik a néző gyomra. Halljuk a férfit, ahogy beszél arról, amit a fotók ábrázolnak, a kamera közben az album fedelét mutatja, és mégis beleégnek a sosem látott képek az agyunkba. Ez a fajta nézőt és szereplőt is védő vizuális keretezés többször megjelenik a filmben.

Az egyik nagyon erős jelenetben, egy lány kezét nézzük, miközben beszél.



Jelenetképek a Cameraperson című filmből

A felirat szerint egy lelki segítyt nyújtó központban vagyunk és a beszélő anonimitást kért. Ahogy a fiatal lány arról beszél, milyen lehetetlennek látja helyzetét, mert nehezen boldogul egyedülálló anyaként munka és tanulás mellett és most újra teherbe esett, úgy fogalmaz többször is, hogy *“Nagyon rossz embernek tartom magam, mert hagytam, hogy ez újra megtörténjen velem.”* A kérdező, valószínűleg a lelki segítyt nyújtó személy empatikus hangon azt mondja, hogy egy szabályt behozna a beszélgetésbe, nem nevezheti magát többé rossz embernek. Ekkor több női hang is bekapcsolódik a beszélgetésbe, feltehetően a stáb tagok, akik elmondják, hogy nekik is volt már nem kívánt terhességük, ez nem az ő hibája, majd valaki hozzáteszi nevetve, hogy nézzen körül, már mindenki vele sír a szobában, ezt most már nem csinálhatja velük tovább. A lány is sírásból nevetésbe vált. Majd egy újabb gyomorszorító vallomás hangzik el. A jelenlévők, a stábtagek és a segítő szakemberek együttesen hoznak létre egy megértő és támogató közeget, amelyben a szereplő meg tud nyílni, megvan az érzelmi hatás a nézők felé (én magam mindig újra sírva fakadok akárhányszor nézem ezt a jelenetet) miközben a beszélő személyisége is védve marad, hiszen

nem látunk mást, mint egy közeli képkivágatot a kezekről. Ez a jelenet sem került be abba a filmbe, ahová az interjú készült.

Majd egy bosnyák muszlim nő beszámolója következik a megerőszkolásáról, amelyet egy afgán fiú története követ arról, hogyan kövezték halálra mellette a bátyját. Ezután néma képeket látunk percekig elhagyatott mezőkről, terekről, csak a feliratból tudjuk, hogy ezeket és tízezret ölték meg különböző háborúkban és etnikai tisztogatások nevében. Többször halljuk sírni a kamera mögött Kirstent. Ezen a ponton már sejthető mire szeretne rámutatni a film. A kortárs dokumentumfilmeket sokszor a traumatizált szereplők, társadalmi áldozatok története érdeklí, mintegy visszanyúlva a griersoni hagyományhoz. Amikor már szinte elviselhetetlen a feszültség, amelyet a látott képek okoznak az 53. percben egy bosnyák oknyomozó újságíró, és egy sofőr, aki a filmeket és kutatókat szokta vinni a gyilkosságok színhelyére, kimondják a néző helyett is, amit éreznek.



Jelenetképek a Cameraperson című filmből

“Nehéz ez a munka mert valahogy mi is elraktározzuk magunkban ezeket a történeteket. Hogyan kezeljük a saját traumáinkat és a PTSD-t, mi, akik összegyűjtjük ezeket a történeteket és a világ elég tárjuk? Hogy tudjuk mi megszabadítani magunkat tőle? Annyiszor álmodom ezeknek a nőknek a vallomásával, igen, ezek a dolgok velem is megtörténtek, rémálmaim vannak. Soha nem foglalkozunk azzal, hogyan traumatizál-e ez minket is, elintézzük azzal, hogy ez a munkánk, ezt kell csinálni. Igen, ez munka, de nagyon nehéz, és nincsenek csatornáink arra, hogy kiengedjük, amit elraktározunk önmagunkban.”

Ezek alig 3-4 perces részletek, amelyek mögött több hetes talán hónapos munkák állnak, mély kapcsolatok ezekkel a traumatizált emberekkel. A forgatás ideje alatt talán tud a kamera valamiféle pajzsként is szolgálni, de az interjú előtt és utáni pillanatok, a kapcsolattartás ettől még nagyobb felelősséget rakhatnak a filmkészítők vállára. Johnson a film DVD mellékletéhez egy szöveget írt arról, milyen hatásai vannak a film készítésének a készítőre és

a szereplőre. Változtatás nélkül közlöm alább a szöveget, mert azt gondolom, hogy gyönyörűen összefoglalja azokat a dilemmákat, amelyekről eddig írtam. Operatőri szemszögből ír Johnson, amely ebben az esetben könnyedén kitágítható a dokumentumfilm készítőre.

EGY HIÁNYOS LISTA ARRÓL, HOGY A KAMERA MIT TESZ LEHETŐVÉ

Az operatőr számára:

- Lehetőség és ürügy arra, hogy kilépjen saját világából.*
- Engedély arra, hogy a társadalmi normákon kívüli módon viselkedjen, kérdezzen, cselekedjen.*
- Teljes elvonatkoztatás a saját életétől.*
- Az élmény bizonyítékának megteremtése*
- Közelebb vagy távolabb kerülni valakihez (a lencsén keresztül), mint ami fizikailag lehetséges*
- Érzelmi kapcsolat*
- Trauma (közvetett, másodlagos és közvetlen)*
- Fokozott befolyásolás és hatalom érzet*
- A láthatatlanság érzése*
- A legyőzhetetlenség érzése*
- Mágikus gondolkodás*
- Az idő felfüggesztése*

A lefilmezett emberek számára:

- Lehetőség, hogy olyan dolgokról beszéljenek, amikről még soha nem beszéltek, így olyan dolgokat mondjanak, amikre nem számítottak.*
- Meghívás arra, hogy gondolkozzanak egy olyan jövőről, amikor ők már nem lesznek, de amit mondanak és tesznek, az más formában, de fennmarad.*
- Az esély, hogy önmagát szereplőként lássa.*
(A ráfordított időre és figyelemre méltónak)
- Esély, hogy különböző kimeneteket képzeljen el magának*
- A közösségben (családban, faluban, szakmában) betöltött státusz megváltozása.*

-Megnövekedett kockázat saját biztonságára és/vagy hírnevére nézve.

-Egy olyan énkép kialakítása, amelynek bemutatását nem lehet globálisan a továbbiakban ellenőrizni.

-A lehetőség, hogy más szemszögből lássák önmagunkat.

-Egy nézőpontváltás azzal kapcsolatban, hogy milyen áthágások lehetségesek.

-Érzelmi kapcsolat a filmes stábbal

-A remény, hogy a filmezés megváltoztathatja az ember sorsát, vagy hatással lehet rá a jövőben.⁸⁷

A film egyik utolsó jelenetben a disszidens szíriai film kollektív egyik tagja arról beszél a diákoknak, hogy miért látunk annyi halált a médiában? Mert ez az, ami eladható, ami felkelti a figyelmet. Szóval etikus-e a szenvedés aktusát filmre venni, majd bemutatni a nézőknek? A filmben eddig nem láttunk mást, mint halált és nyomorúságot, az előadó, mintha a film által feltett kérdésre adna egyszerű választ: lehet mutatni, ha megadjuk a halottnak is a legfontosabbat, ami jár neki, a tiszteletet. De hogyan tudja megadni a dokumentumfilmes önmagának azt a védelmet és támogatást, ami elengedhetetlen ehhez a hivatáshoz, ha valaki szeretné egy életen át gyakorolni?

Rebecca Day szerint az első és legfontosabb lépés, hogy ismerjük el a munkával járó kettős szerep nehézségének valóságát. Ez könnyen elmaradhat, hiszen a rendező annyira bevonódik és átadja magát a filmnek, hogy nem marad mentális tere észrevenni, hogy milyen árat fizet a részvételért. *“Tudatosítsuk, hogy ez a munka mit fog követelni tőled: fizikai, mentális és pszichológiai energiát, és egy jó nagy adag együttérzést. Úgy tudod visszaölni magadba ezt az energiát, hogy szüneteket tartasz, jól bánsz magaddal, és megtalálod a módját, hogy feldolgozd azt, amin keresztülélsz. Ez lehet strukturált konzultáció a stábtaggal, alkotótársaddal, filmes kollégákkal, vagy napló jegyzetekkel a magad számára - bármi azon túl, hogy azt mondogatod magadnak ‘Jól vagyok, kibírom, majd úgy teszek, mintha nem érezném ezeket az érzéseket’.* Azt hiszem, hogy a túlterheltség az az érzés, amit a

⁸⁷ Kirsten Johnson: AN INCOMPLETE LIST OF WHAT THE CAMERA ENABLES - Johnson szövege a film DVD mellékletében található. (A szöveg címét helytelenül írták az internetes hivatkozásban.) <https://www.are.na/block/14711765>

leginkább alulértékelünk ebben a szakmában. Amikor a szellemed és a tested is azt mondja, hogy muszáj szünetet tartanod, kulcsfontosságú, hogy megtaláljuk a módját.”⁸⁸

Egy 2011-es tanulmány, amelyet a budapesti, pécsi és szegedi Pszichológia Tanszék készített közösen⁸⁹ az érzelmi bevonódás és a kiégés összefüggéseit vizsgálta a pszichiáter rezidensek körében, mivel ők kerülnek az összes szakorvos közül a legösszetettebb interperszonális kapcsolatba a pácienseikkel. Az orvos-páciens kapcsolat, az *“odafordulás, megértés mint terápiás hatótényező”* egyre nagyobb hangsúlyt kap a gyógyulás folyamatában, de ezzel együtt megjelennek a módszer *“mellékhatásai, káros hatással lehetnek az orvos mentális és fizikai egészségére is”*. Kifejezetten a pályakezdő és a női szakorvosok körében tapasztalták a kiégés legmagasabb értékét: 40-75%-ot. *“(…) az eleinte megjelenő páciens-fókuszú megközelítés a gyakorlatban túl nagy érzelmi megterhelést jelent az orvostanhallgatóknak, így ezen attitűdváltás én-védő funkcióval bírhat az érzelmi kimerüléssel szemben. Tehát a kezdetben meglévő empátias odafordulást úgy tűnik, sok esetben „visszavonja” az orvos, a segítő.”* Az empátia egy olyan fogalom, amely a dokumentum film készítő számára alapvető, sőt elengedhetetlen *“munkaeszköz”*, amely nélkül elképzelhetetlen az a fajta személyes filmkészítés, amely a szerzői, kortárs dokumentumfilmek sajátja. Az fentebb leírt kutatásból kiderül, hogy a segítőszakmákban összekötik a kiégés, disszociáció, érzelmi kimerülés állapotát az empátia és az érzelmi bevonódás megjelenésével. Az empátia érzésének kialakulásánál azt vizsgálják, *“hogy vajon az empátias folyamat kialakulásához elengedhetetlen-e, hogy a befogadóban a másik érzéséhez, élményéhez hasonló érzés, élmény jelenjen meg. A legújabb kutatások a jelenség neurobiológiai hátterének vizsgálatára helyezik a hangsúlyt. (...) Eszerint tehát valóban van egy testi szintű alapja a másakra való ráhangolódásnak. Megjelenhet a másik affektív állapota nyomán a befogadóban parallel érzelmi válasz, ami a másik aktuális vagy feltételezett érzelmeihez hasonló emóciók*

⁸⁸ https://www.idfa.nl/en/article/169049/rebecca-day-filmmakers-need-mental-health-support-funds?utm_source=IDFA+Newsletters&utm_campaign=dc58414661-EMAIL_CAMPAIGN_2022_07_13_10_16&utm_medium=email&utm_term=0_32b31333b2-dc58414661-70454305

⁸⁹ FÜLÖP EMÔKE, DEVECSERY ÁGNES, CSABAI MÁRTA : Az érzelmi bevonódás és a kiégés összefüggései pszichiáter rezidensek körében
Simmelweis Egyetem, Alkalmazott Pszichológia Tanszék, Budapest
Pécsi Tudományegyetem, Pszichológia Doktori Iskola, Pécs
Szegedi Tudományegyetem, Pszichológiai Intézet, Szeged
<https://docplayer.hu/104620230-Az-erzelmi-bevonodas-es-a-kieges-osszefuggesei-pszichiater-rezidensek-koreben.html>

megjelenéséhez vezet. Ezzel szemben a reaktív empátia során a befogadóban keletkező érzés nem ugyanaz/hasonló, mint a kliensben, hanem odafordulást, törődést vált ki. (Miller, Birkholt, Scott, & Stage, 1995). Tehát ez utóbbi reakció sokkal inkább jellemezhető úgy, mint a másakra koncentrálo érzelmi törődés. Az előző érzelmi válasz esetében a segítő, aki átveszi a kliens negatív érzéseit, olyan mértékű distresszt élhet át, ami akadály lehet az empátias törődés alapját képező kognitív folyamatnak, nézőpontváltásnak. (...) a zaklatott érzelmi állapotban lévő klienssel/pácienssel történő interakció nyomán a segítőben elindul egy empátias folyamat, mely tudatos szabályozás, illetve megfelelő válaszreakció híján kiégéshez vezethet.” Az empátia és az érzelmi bevonódás, mint a kognitív folyamatok és a tudatos nézőpontváltás gátjai állandó nehézségek a dokumentumfilm készítés során is. Vajon lehet-e az interperszonalitáson alapuló szakmákban elkerülhetetlenül megjelenő az empátiát és a bevonódást nem gátként, hanem segítő munkaeszközzé alakítani? A fentebb leírt kutatásokból egyértelmű, hogy a pszichológiatudományban már léteznek erre irányuló törekvések.

IV. Dokumentumfilm és pszichológia

Az kijelenthető, hogy egy dokumentumfilmnek mindenképpen van valamiféle pszichológiai hatása, hiszen a rendezőben, a szereplőkben vagy egy nézőben még a legegyszerűbb történet is előhívhat olyan gondolatokat, érzéseket, amelyek hozzásegíthetik az önreflexióhoz.⁹⁰

Az, hogy ez a hatás terápiás élménnyé válik-e, nagyban függ a rendezői intenciótól és a forgatás hosszától is.

Egy TV számára készülő ismeretterjesztő, vagy hír műsor, amely rövid idő alatt, konkrét információ közlés céljából jön létre kisebb eséllyel tud terápiás hatást gyakorolni a felekre. Ebben a dolgozatban azokat a szerzői szándékú dokumentumfilmeket emelem be az elemzendő filmek közé, amelyek legalább két éven keresztül forognak, eredetileg nem terápiás céllal készül a film és a rendező és a szereplő kölcsönös bizalmán alapuló viszonyból építkeznek.

A film elkészülésének folyamata, ami nagyban befolyásolja a kész alkotás dramaturgiáját és műfaját, sőt, egyes esetekben a film részévé is válik, lényegi hasonlóságot mutat a terápiás

⁹⁰ A következőkben én a rendező és a szereplő személyére fogok koncentrálni, mivel nehezen elemezhetőnek tartom a nézői reakciókat, tekintve, hogy nem lehet tudni, hogy kinek milyen múltbéli traumatikus élménye van, ami miatt érzékenyebben reagál egy történetre.

folyamattal. Ebben a fejezetben ezeket a hasonlóságokat és különbségeket fogom sorra venni. Azt viszont fontosnak tartom mindenek előtt leszögezni, hogy egy film célja sosem lehet a terápia és egy pszichológus/pszichiáter képzettség nélküli rendező sosem gondolhat magára terapeutaként. Nagyon veszélyes következményei lehetnek a szereplőre és a rendezőre nézve is, ha ez a két folyamat nem a helyén van kezelve. Pusztán azt gondolom, hogy érdemes a terápia bizonyos szempontjait, szabályait figyelembe venni dokumentumfilm rendezőként éppen a folyamatban résztvevő személyek megóvásának érdekében.⁹¹ A szereplővel való bizalom kialakításában, a kapcsolat hosszabb távú fenntartásában, a határállításban és saját szerepünkről való gondolkodásban nagy segítséget nyújthat.

IV.1. Interperszonalitás

Egy terápiás folyamatban tiszta a felállás: van a terapeuta, a páciens(ek), akik egy adott térben találkoznak rendszeresen meghatározott időközönként, egy meghatározott összegért, hogy a terapeuta segítségével a páciens eljusson egy mélyebb önismerethez, vagy közelebb kerüljön egy konkrét probléma megoldásához.

A terápia egy intim, privát folyamat, amely a legritkább esetben kap csak nyilvánosságot, de ha mégis történet válik belőle, a szereplők álnéven szerepelnek, vagy a fikció területére toródik az elbeszélés.⁹²

Míg a terápiát egy képzett szakember vezeti, aki szakmailag fel van készülve a terápiás folyamattal járó érzelmek és konfliktus helyzetek kezelésére, a rendező (általában) nincs se felkészítve, se felkészülve arra, ami emberileg éri a forgatás során. Emiatt a rendező és a

⁹¹ Nagyon jól mutatja Ugron Réka története, mennyire figyelni kell arra, hogy a rendezői és a terapeuta szerep ne keveredjen. Ez az igény sokszor a szereplőben születik meg. *“Nagyon szoros viszony alakult ki köztem és a házaspár szereplők között, akik nagyon nehéz élethelyzetben voltak. Kezdem egyre jobban belefolyni az életükbe. Azt éreztem egy ponton, hogy jobb lenne nekik nélkülem és ezért szünetet kell tartanunk a forgatásban. És be is igazolódott hogy ennek így kellett lennie, mert ezalatt az idő alatt a főszereplő magától eljutott oda hogy elment terápiára. És el nem tudom mondani mennyire nagyon örülök hogy nélkülem hozta meg ezt a döntést. Meggyőződésem, hogy kellett neki is a távolság tőlem és a kamerától ahhoz hogy ezt meglépje. És nagyon büszke vagyok rá.”*

⁹² Pawel Łoziński: *You have no idea how much I love you* (2016) című filmje érdekes módszerrel dolgozza fel ezt a lehetetlen témát. A 70 perces filmben egy anyát és lányát látjuk különböző terápiás találkozásokon, csupa közeli beállásban ahogy megrázó érzelmi intenzitású párbeszédeik klausztrófóbiás helyzetbe hozzák a nézőt. A néző időről időre újra értetlenkedik, hogy lehetséges, hogy a szereplők ennyire nyíltan vállalják érzelmeiket a kamera előtt. A film utolsó képkockája után megjelenik egy felirat, amely tudatja velünk, hogy két színészt láttunk, akik egy valós terápia átiratát játszották el. Minden valós, csak éppen színészek mutatják be. https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=3pUKQWiF0Ns

szereplők helyzete is kitettebb, törekeny. A rendezőnek tisztában kell lennie a pozíciójával és a céljaival. A feltáró pszichoterápia célja belátás, a problémák kiváltó okainak mélyebb megértése.⁹³



Jelenetkép a *Tititá* című filmből

A rendező célja is lehet a bemutatás és a megértés mellett az, hogy a szereplőt (és a nézőt is) rávegye az önreflexióra, hogy jobban rálásson a saját életére. Azonban mivel a rendezőnek általában nincsen pszichológus, vagy pszichiáter képesítése, azt problémásnak tartom, ha valamiféle lelki vezető pozícióba teszi magát, aki meg akarja menteni szereplőjét önmagától, vagy környezetétől. Előfordulhat, hogy a filmezés folyamata olyan belátásokat indít el a főszereplőben, amely hozzásegíti változásokhoz, önreflexióhoz⁹⁴, de a gyógyulás nem lehet célja a film készítésnek.

A terápia analógiáját tovább folytatva, azt is mondhatjuk, hogy ahogy "a terápiás kapcsolat önmagában gyógyít", a rendező jelenléte, figyelme is kiválthat előre nem tervezett és nem szándékos pozitív változást a filmek szereplőiben. Almási Tamást egy interjú⁹⁵ kapcsán megkérdeztem, hogy a *Tititá* (2015) című film főhőse, Anti, aki Snétberger Ferenc nehézsorsú gyerekek számára szervezett tehetségsegítő zenei táborába jutott el-, vajon meddig bírta volna a terhelést a táborban, ha nincs ott a kamera.

⁹³ Glenn O. Gabbard: A pszichodinamikus pszichiátria tankönyve, negyedik kiadás, Budapest, Lélekben Otthon Kiadó, 2008.

⁹⁴ Erre jó példa lehet az *Ölés aktusa* (*Act of Killing*, r.: Joshua Oppenheimer, 2012.) vagy a *Nő fogságban* (Tuza-Ritter Bernadett, 2017) című film.

⁹⁵ <https://www.kortaronline.hu/aktual/film-vallalt-egy-penitenciat-is.html>

„Ez nekem is alapkérdés volt.” – válaszolta Almási- “Még az is lehet, hogy a harmadik nap elment volna. Mi bíztunk benne, és ő érezte ezt a bizalmat. A kamera jelenléte mindig beavatkozik a szereplő életébe, ha akarjuk, ha nem. Vagy azért, mert a szereplőnek van egy képe önmagáról, aminek meg akar felelni, vagy mert pont ennek szeretne ellene menni. Az alkotó és szereplő viszonya nagyon skizofrén a dokumentumfilm esetében. Alapvető, hogy lehetőleg ne avatkozzunk bele a szereplő életébe. Ha egy hajléktalannal készítesz filmet, nem szerencsés, ha mindennap meghívod ebédelni a Gundelbe. Ezért sem értek egyet a fizetéssel a dokumentumfilm-szereplők számára, mert akkor pont az válik hiteltelenné, amit be akarsz mutatni. Ugyanakkor ember vagy, szociális érzékenységgel és kötődéssel a szereplőid iránt. Emlékszem, elővettem egy almát és négyfelé vágtam, így mutattam meg Antinak, hogy ez a negyed-, ez a félhang. Erre ő azt mondta, hogy azt sem érti, mi az a zenei hang. Sokszor inkább aludt, nem gyakorolt, mert sosem tanulta meg, hogy kell tanulni. Fájt nekem, hogy ekkora hátránya van a többiekkel szemben.” Almási szavain tisztán átüt a felelősség érzete Anti életével szemben. A film végén Antit látjuk, ahogy szolfézsra tanítja a falu gyerekeit. Nem sikerült a zene áttörés számára, nem folytatta tanulmányait Snétberger táborában, a filmkészítő mégis úgy fejezi be a filmet, hogy legalább a filmben megélt történetben sikeresnek láthatjuk Antit, és talán ő is saját magát.

Carl Rogers, a személyközpontú terápia képviselője egy interjúban elmondja⁹⁶, hogy egy terápiás folyamatban a felelősség, a bevonódás és együttérzés érzése elkerülhetetlen. Ezeket az érzéseket meg kell őszintén mutatni, mert a folyamat részei.

Az egyik legalapvetőbb különbség terápia és dokumentumfilm között, hogy a terápiával szemben a dokumentumfilm a nyilvánosság számára készül. Bár egy terápiás folyamatba is belekerülhet valamilyen szinten a nyilvánosság, Rogers a már említett interjújában arra is kitér, hogy minden terápiás ülést rögzít egy hangfelvevővel. A beszélgetéseiket azután visszahallgatja olyan fontos pillanatokat keresve, amelyeket élőben esetleg elszalasztott. Valószínű, hogy ezeket a felvételeket soha nem hozta nyilvánosságra, de a rögzítő jelenléte önmagában befolyásolhatja, hogy mit mond el a kliens. Irvin D. Yalom amerikai pszichiáter, aki számos könyvet írt terápiás tapasztalatairól, esettanulmányokat is bemutatva megemlíti,

⁹⁶ A Conversation with Carl Rogers: The Job of a Therapist | Saybrook University, 1960.
https://www.youtube.com/watch?time_continue=157&v=cabN4yE2fZo&feature=emb_logo

hogy egyes pácienseit aggasztja, hogy bekerülhetnek egy könyvébe, mások pedig azon aggódnak, hogy nem lesznek elég érdekesek hozzá.⁹⁷

Bármilyen filmes alaphelyzetről is legyen szó, a legtöbb embernél a kamera jelenléte automatikusan megszűri, hogy mit, hogyan mond el. De az eltelt évek, a kapcsolat elmélyülése a rendezővel és adott esetben a szereplők reflektálatlansága gyorsan elfeledteti ezt az önvédelemnek is tekinthető gátat.⁹⁸ Ez az “önfeledtség” egyik oldalról lehetőséget ad arra, hogy a felszíntől és a kezdeti felvett szerepektől idővel mélyebbre jutva lényegi dolgokat tudjon megmutatni a film, ugyanakkor felelősséget is ró a rendezőre: mit mutathat meg nyilvánosan abból, amit a szereplő teljesen önként megmutatott magából neki.

A másik fő különbség a film és a terápiás folyamat között, hogy a terápia esetében a kliens az, aki felkeresi a szakembert egy többé-kevésbé konkrét problémával, hogy segítséget kérjen, majd közösen megfogalmazzanak egy célt, és elindul a kezelés. Bár elképzelhetőnek tartom azt a felállást, hogy valaki nagyon szeretné filmre vinni saját történetét és keres magának egy rendezőt⁹⁹, de az általánosabb mégis az, hogy a rendezőt kezdi el érdekelni egy problémakör és ehhez keres egy, vagy több szereplőt, akiről, - ha megvan a közös szimpátia és megegyezés-, filmet készít. Ezen a ponton viszont már nagyon fontos, hogy a terápiához hasonlóan mind a két félnek egyaránt meglegyen a motivációja a filmkészítésre. Segít, ha a rendezőnek és a szereplőnek is megvan a saját jól megfogalmazott célja, hogy mit szeretne közölni vagy elérni a filmmel. Ez a cél nagy valószínűséggel változni fog a filmkészítés folyamán, de fontos mindig szem előtt tartani és folyamatosan egyeztetni, nehogy a film végén legyen olyan nézeteltérés az alkotó és a szereplő között, amely a film bemutatását is ellehetetleníti.

A dokumentumfilm erénye, hogy könnyen létrehozható egy nagyon intim környezet, mivel általában kis stáb van jelen a forgatáson. Nagyon fontos, hogy a stáb többi tagjával is személyes és bizalmas legyen a főszereplő(k) kapcsolata, nem csak a rendezővel. Szerencsés esetben egy fő operatőr és hangmérnök vesz részt végig a forgatáson és csak ha nem ér rá

⁹⁷ Irvin D. Yalom: A terápia ajándéka, 87.o.

⁹⁸ Saját magamon tapasztaltam, hogy egy terápiás helyzetben is így reagálok. A terápia elején még vonakodom elmondani igazán hűsbavágó, vagy számomra negatív dolgokat. Szeretnék fentartani egy képet, amelyet az évek során magamról kényelmesre alakítottam. Ez a korlát az idő múlásával egyre gyengül.

⁹⁹ Egy ilyen konkrét esetről tudok. Oláh Kata rendezőt megkereste két fiatal, vidéki, Roma fiú, hogy szeretnének a szerelmükről csinálni egy musicalt. A rendező megígérte, hogy segít nekik és közben dokumentumfilmet is forgat a folyamatról, *Narrow path to happiness* címen 2023-ban el is készült a film.

valaki az eredeti stábból, akkor helyettesíti más. Tévesnek gondolom azt a feltételezést, hogy csak akkor lehet az intim atmoszférát fenntartani ha a rendező egyedül forgat. Bár nagyon gyakori, hogy a rendező operatőr vagy hangmérnök pozíciót is vállal, nem ez az egyedüli lehetőség. Visszatérve a terápiás analógiára, itt behozható a csoportterápia dinamikája. Gyakori, hogy a stáb empátikus jelenléte, spontán reakcióik, amelyek elérhetnek a rendezőtől jó hatással vannak a szereplőkre, más szituációkat teremtet, új lendületet hoznak be a forgatási viszonyrendszerbe. Én mindig arra ösztönözöm a jelenlévő stábtagokat, hogy érzékenyen, de bátran szóljanak közbe akár egy mélyinterjú készül, akár szituatív filmezés közben érzik azt, hogy meg vannak szólítva. Erre jó példa a már idézett helyzet a *Sonita* című filmben (a rendező beavatkozik a szereplő életébe, hogy megmentse nehéz helyzetéből), ahol a stábtagok is véleményezték a rendező reakcióját a szereplővel kapcsolatban. Érződik a mondataikon, hogy pontosan tisztában vannak az adott helyzet tétjével, a történet kifutásának lehetőségeivel. Fordulhat elő olyan spontán helyzet, ahol nincs idő arra, hogy a rendező instrukciókat adjon, vagy átbeszéljék a helyzetet, az operatőrnek gyorsan kell önállóan jól döntenie és cselekednie. A *Katka (2010)* című filmben a stáb 10 éven át követi egy droghasználó életét. A film rendezője Helena Třeštíková idéz fel egy helyzetet, amikor *“Katka egy orvosával folytatott beszélgetés során váratlanul dührohamot kapott, kirohant az utcára és becsapta maga mögött a rendelő ajtaját. Az operatőr azonnal kiment hozzá, és lefilmezte az utcán történt dühkitörését és vulgáris megnyilvánulásait, majd ahogy később visszatért az irodába.”*

Fontos, hogy mindenki önazonosan legyen jelen a kamera túl oldalán is, ha a stábtagok feszengenek, annak negatív hatása van a szereplőkre is. A *Nem halok meg* című filmet szinte végig egy operatőr, Domokos Balázs forgatta velem, többnyire én voltam a hangmérnök. A férfi főszereplőnek, Gábornak teljesen más volt a viszonya Balázshoz, mint hozzám, egyfajta humorizáló, “férfiak egymás közt” típusú kiszólásokkal bombázta őt, amire érezhetően szüksége volt a sokszor nehéz témájú beszélgetéseink között. Segítség lehet a stáb jelenléte olyankor is, amikor nekem rendezőként szükségem van arra, hogy elvonuljak és átgondoljam a következő lépéseket forgatás közben.

Ezzel szemben Etával és Amandával teljesen egyedül dolgozom, én veszem a hangot és a képet is, így minden érzelmi hatás csak közöttünk csapódik le, nagyobb a felelősség érzete is, hogy minden rajtam múlik, nekem kell jól reagálnom. Minden forgatási periódust azzal

kezdek, hogy leülünk az ágyra, felállítom állványra a kamerát és beszélgetünk az elmúlt időszakról. Én is elmesélem, hogy velem mi történt, majd Etáékat beszélgetem rákérdezve személyes, privát dolgokra is. Észrevettem, hogy az évek során egyre gördülékenyebben mesélnek magukról, és nem csak azért mert közelebb kerültünk egymáshoz. Elöttem senki nem kérdezte őket magukról, élményeikről, gondolataikról, nem szoktak hozzá, hogy összefüggően, reflektíven meséljenek magukról. Amandának egyszer fogalmazást kellett írnia az iskolába magáról és az anyukájáról, és megkért, hogy segítsék. Lényegében szóról szóra csikartam ki belőle a mondatokat önmagukról. Ekkor kértem meg őket arra, hogy időről időre küldjenek nekem hangüzeneteket és videó üzenetét messengeren. Mivel Eta lényegében analfabéta ez jobban működött, mint az írásos kommunikáció. Én is küldtem nekik üzeneteket és észrevettem, hogy sokszor Eta az én szavaimat, kérdéseimet ismétli, mintegy tanulja a magáról való beszédet az én megfogalmazásom által.

A bukaresti születésű, de az Egyesült Államokban élő pszichiáter, Jacob L. Moreno nevéhez köthető a pszichodráma alapítása. Moreno elméleteit filozófiai, antropológiai és pszichológiai megfigyelésekre alapozza, számára az interaktivitás, a kölcsönös viszony másokkal és a környezettel az, ami meghatározza az embereket. "*Moreno az egyes embert mindig másokhoz való kölcsönös kapcsolataiban vizsgálja.*"¹⁰⁰ Azt mondja, hogy „*az egyént sosem lehet absztrahálni, mindig kapcsolatban áll másokkal.*”¹⁰¹ A dokumentumfilm készítése során a főszereplő mindig a rendezővel való kölcsönös viszonyban van jelen, a stáb és a kamera jelenlétében. Akkor is, amikor a filmen a néző azt látja, hogy szűk családi körben ebédel, vagy kétségbeesetten zokog egyedül a szobájában. Minél inkább egyedül van a szereplő a filmben, annál fontosabb kérdéseket vet fel a rendezővel való viszonya. Kiszól-e a szereplő a kamera mögé? Segítséget kér, magyarázkodik, viccelődik? Beavatkozik-e a rendező, segít, vagy csak a kamerán keresztül figyel? Sok dokumentumfilmben pont ez a kölcsönös viszony van letagadva, például a jelent úgy ér véget, hogy nem szólal meg a szereplő, vagy a rendező, minden kamerába nézés ki van vágva stb. Számomra ez a kölcsönösség a dokumentumfilm legizgalmasabb jellemzője, ami leginkább megkülönbözteti a játékfilmtől, amit valamilyen szinten fontos megmutatni a nézők elé kerülő kész produktumban is.

¹⁰⁰ K.E.Zeintlinger: A pszichodráma-terápia tételeinek elemzése, pontosítása és újrafogalmazása J. L. Moreno után, 1991, 109.o.

¹⁰¹ Moreno J.L.: Soziometrie, 2. 1967, 108.

Ami a terapeutában és a rendezőben közös, az az erős felelősségérzet. Ha belevágok egy film forgatásába, az egy ígéret, hogy végig megyünk egy úton együtt, történjék bármi is ezen az úton. És általában sok minden történik, előre nem látott nehézségek mindenki életében, ami közös élménnyé válik. Helena Třeštková egyik főhőse, Katka komoly droghasználó, aki egyre lejjebb süllyedt az évek során a függőség okozta depresszióba.



Katka

Forrás: <https://www.taskovskifilms.com>

Amikor megkérdeztem a rendezőnőt, hogy nem merült-e fel benne olykor a gondolat, hogy Katka túl nagy felelősséget jelent, és abbahagyja a filmezést ezt válaszolta, „*Nem, ez sosem történt meg szerencsére. Katkát nagyon nehéz volt nézni és eléggé szenvedtem miatta. Mert mindig történt valami rossz, de mindig ott volt a remény is. És én nagyon beleéltem magam a reménybe és amikor összetört, az engem is nagyon összetört. De sosem jött el az a pont, hogy azt mondjam vége. Tudtam, hogy nem tehetem meg. Magamra vettem ezt az ígát, végig kellett csinálnom.*”¹⁰²

IV.2 A személyközpontú terápia módszere

A személyközpontú terápia az 1950-as években jelent- és erősödött meg, komoly vetélytársaként a pszichoanalízis és a behaviorizmus iskolájának, amelyek a páciens és terapeuta között alá-fölé rendelt viszonyt feltételeznek és objektív megfigyelésen alapuló terápiában hisznek. Ezzel szemben a humanisztikus pszichológia a szimmetrikus viszonyban

¹⁰² ld. 3-as számú melléklet Interjú Helena Třeštkovával

hisz, a személyre figyel, az egyénire teszi a hangsúlyt. „A terapeuta nem a saját elméleti tudására szerint értelmezi a kliens hozott témáit, hanem belehelyezkedik a kliens belső világába, abból indul ki, és a mentén halad. Ezt úgy is mondhatnám, hogy nem, mint szakértő jelenik meg a terapeuta személye, hanem inkább, mint kísérő. (...) Rogers a feltétel nélküli pozitív elfogadást tekinti a változás kulcsának. Nem technikákban hisz, hanem magában a kapcsolatban.”¹⁰³ Az iskola képviselői számára a terápia legfontosabb eleme az „itt és most”, nem a múltbéli traumákat próbálja visszabontani, hanem a kliens és a terapeuta között megjelenő jelen idejű kapcsolatra koncentrálnak. Legfontosabb képviselői Abraham Maslow és - Irvin D. Yalom közvetlen mesterei - Carl Rogers és Rollo May.

Az első fejezetben részletesen írtam arról, hogy Stella Bruzzi nyomán a dokumentumfilmes szituáció leírására a „találkozás” (encounter) kifejezést érzem legtalálhatóbb megközelítésnek. A személyközpontú terápia egyik fő eleme a Rogers-féle Encounter csoport. Ezeknek a csoportoknak a leírása sok hasonlóságot mutat egy hosszútávú dokumentumfilm forgatási alaphelyezettel.

„A Rogers-féle encounter csoport abban különbözik a többitől, hogy nem használ semmiféle strukturált gyakorlatot, szabadságot biztosít a csoporttagok számára, így kizárólag a résztvevők döntenek el, hogy hogyan használják fel a rendelkezésre álló időt, ők határozzák meg a csoport céljait és tevékenységét. A csoportvezetőt Rogers facilitátornak nevezi, aki a csoport természetes folyamatainak serkentője, a biztonságon alapuló légkör kialakulásának támogatója, a csoport kereteinek meghatározója, azonban nem irányít és nem értelmez. Szerepe a „megfigyelő”, „megtartó”, „biztonságot” adó kifejezésekkel jellemezhető, jelenlétével biztosított, hogy a csoportban legalább egyetlen ember van, aki figyel mindenre, ami elhangzik. (...) A személyközpontú encounter csoportban az "itt és most"-ban megjelenő, hiteles egyéni és csoportos élményekre és azok visszatükrözésére helyeződik a hangsúly.”¹⁰⁴

¹⁰³ Kiss Angelika: CARL ROGERS ÉS A SZEMÉLYKÖZPONTÚ SZEMLELET
<https://kissangelika.hu/carl-rogers-es-a-szemelykozpontu-szemlelet/>

¹⁰⁴ Hunyadi Anett (a Rogers Központ pszichiáttere): Mitől személyközpontú egy encounter csoport?, 2017.
<http://rogerskozpont.hu/component/k2/item/99-mitol-szemelykozpontu-egy-encounter-csoport>

IV. 3 Yalom intelmei kezdő dokumentumfilm rendezők számára

Dr. Irvin D. Yalom ma is élő, nagyhatású pszichiáter, aki főként a páciens-terapeuta viszonyt reformálta meg. Szerinte- ellentétben a freudi tanítással, miszerint a terapeuta csak keveset mutathat meg magából-, ennek a viszonyoknak transzparensnek és -a lehetőségekhez képest -, egyenlőnek kell lennie. A kulcs a bensőséges kapcsolat, és legfőképp a bizalom. Főként interperszonális és egzisztenciális megközelítést alkalmaz. A múlt feldolgozása helyett a jelenre és a jövőre koncentrálnak a beszélgetések során. Yalom azt gondolta, hogy a pszichoterápia a 20. század végére válságba került, mert a cél, hogy olcsó legyen, szükségszerűen rövidde és felületessé tette. A fiatal terapeuták elfelejtettek spontánok lenni és automatizmusok mentén dolgoztak, ezért írta meg 2001-ben a *Terápia ajándéka* című kézikönyvét fiatal terapeutáknak, amelyben összefoglalja tapasztalatait, intelmeit az új generációnak¹⁰⁵. Ez a könyv revelatíván hathat egy olyan fiatal dokumentumfilmre is, aki a munkája közben folyamatosan küzd a bevonódással és érzelmi reakcióival. Yalom pontosan ezekről a helyzetekről ír, sorra véve konkrét példákat és lehetséges megoldási módszereket. A következő fejezetben kiemelek pár olyan gondolatot, amelyek hasznos szempontokat adhatnak a dokumentumfilm-készítés folyamatához.

1. Kerüld a prekonceptiót!

A könyv első intelme így hangzik: "**Kerüld a diagnózist** (kivéve a biztosító társaságok számára)"¹⁰⁶. Ez filmesül úgy hangzana: Kerüld a prekonceptiót (kivéve, amikor pályázol). Amikor dokumentumfilmtervet írunk, nagyon fontos, hogy legyen egy részletes elképzelés és tudás a főszereplő(k)ről, közegről, témáról. Pontos koncepció nélkül szétfolyik a forgatás, nem lehet jól és rugalmasan reagálni a váratlanra, elveszik a történet a valóságos történések forgatagában. A prekonceptió a pályázatok írásánál elkerülhetetlen, hiszen a pályázat kiírói akár több oldalas treatmentet (kvázi dokumentumfilm forgatókönyv) és szinopszist kérnek, amely dokumentumfilmeknél gyakran fikcióba csap át, a szöveg egy valóságon alapuló, vágyott történetté válik. A kutatási vagy előkészítési szakaszban praktikus szerepe is van. Ez a fikciós filmekre emlékeztető folyamat segít, hogy "felkészüljünk a szereplőnkökből", vagyis tudjunk tervezni előre, hogy mi a fő történet, körülbelül meddig szeretnénk forgatni, milyen

¹⁰⁵ Irvin D. Yalom: *A terápia ajándéka*- Műhelytitkok, Budapest , Park Könyvkiadó, 2013,

¹⁰⁶ u.o. 18.o

büdzsére van szükség, technikai felszerelésre, vagy mekkora stábra. Ember Judit 1978-ban így beszél erről: „*Én nem hiszek azoknak, akik fognak egy felvevőgépet, egy magnót, pár ezer méter nyersanyagot, s elindulnak forgatni, hogy majd a valóság kinyílik előttük, s minél többet forgatnak, annál inkább kinyílik, s annál inkább valóság. Manapság nem oly kacér a lét, hogy csak úgy magától feltárulkozzék. S gyanítom, hogy soha nem is volt. Konceptió nélkül nem lehet filmet csinálni. Nem az a baj, hogy valakinek prekonceptiója van, hanem hogy milyen az a prekonceptió: múlt századi, század eleji, középei, mai vagy a jövő századig érő. Merev, görcsös vagy elég rugalmas ahhoz, hogy a forgatáson bekövetkezett, az előre elképzelt mért változásokat, másságokat be tudja építeni. De ha nincs meg előre az a valami, ha nem dolgozott ki többféle verziót, amihez képest a dolgok elmozdulnak, átalakulnak, visszájukra fordulnak, akkor csak a stagnálást észleljük, s elhisszük magunknak, hogy a világ áll, a Föld nem forog.*”¹⁰⁷

De abban a pillanatban, hogy elkezdünk forgatni, el kell felejteni a prekonceptiókat, mert csak bekorlátoz és kioltja a kíváncsiságot és előítélet mentes megismerést, ami a forgatás egyik legfontosabb eleme. A prekonceptió interpretációvá válik, a rendező a történet értelmezése által van jelen a filmben.

Yalom nagyon hasonlóan fogalmaz: "(...) *a pszichoterápia egy fokozatos megismerési folyamat, amelynek során a terapeuta megpróbálja minél alaposabban feltérképezni a páciensét. A diagnózis behatárolja a lehetőségeket és meggátol abban, hogy a másikkal emberként viszonyuljunk. Amint felállítottuk a diagnózist, figyelmen kívül hagyjuk a páciensnek azokat a vonásait, amelyek nem passzolnak az adott diagnózishoz, és túlértékeljük azokat, amelyek megerősíteni látszanak a kórképet. A diagnózis ráadásul önbeteljesítő próféciaként is működhet*"¹⁰⁸

A terapeuta diagnózisa párhuzamba állítható, azzal, ahogy a rendező értelmezi történetet. A szereplő sorsán való gondolkodás, az ezzel kapcsolatban megjelenő érzések, már a szinopszis és a treatment része. Az értelmezés maga a film. Gyakran előfordul, hogy a rendező beleszeret abba a történetbe, amit a film előkészítése során belelátott a szereplőbe. Hiába tárul ki a valóság a filmezés közben, a rendező ráerőszakolva a saját történetét a valóságra

¹⁰⁷ „*Jelenné tenni a múltat...*” in: Az Ember-lépték (Ember Judit portréja), szerkesztette: Zalán Vince, Osiris Kiadó, 2003. 187.o.

¹⁰⁸ A terápia ajándéka 19.o,

forog tovább. Ez az attitűd elfogadható például a dokumentum-játékfilmek esetében, mint a *Jutalomutazás*¹⁰⁹, a *Családi tűzfészek*¹¹⁰, vagy a belga rendező páros, a Dardenne fivérek filmjei. A dokumentumfilm viszont a lényegét veszti el, ha a főszereplő csak egy passzív bábként játssza el azt a történetet, amit a rendező róla gondol. Forgatás közben a cselekmény folyamatosan értelmezi újra a történetet, a karakter új színeket és rétegeket kap. Ha ezt nem vesszük figyelembe, akkor „*Vágóasztalon történő erőszaktevés*” történik, Trencsényi Klára szavaival.¹¹¹ Az ilyenfajta csúsztatások, narratív hazugságok nagyon érződnek egy kreatív dokumentumfilmben, a néző rögtön érzékeli, hogy valami nincs rendben a történettel, de ha jól működik a film, könnyen eltekintünk a gyanús részletektől. Pedig ezek a narratív hazugságok nem csak formai döntések, mint egy játékfilmnél, hanem egy ember élete forog kockán, akár csak a terápiában.



Az én vérem - áldozat főszereplője, Ola

Anna Zamecka 2019-ben Oscar díjra nevezett dokumentumfilmje, a *Az én vérem - áldozat* (*Komunia*, 2016.) egy csonka családról szól, ahol a 12 éves Ola gondoskodik anyja helyett autista öccséről és problémás apjáról. A film tele van olyan pillanatokkal, amelyek annyira konstruálnak hatnak, hogy már gyanússá válhatnak a néző számára. Ezt a rendező sem tagadja: *"Azért tisztázzunk valamit. Én forgatókönyv alapján forgattam, ez nem az a fajta*

¹⁰⁹Dárday István-Szalai Györgyi: *Jutalomutazás* (magyar filmszatíra, 81 perc, 1974)

¹¹⁰Tarr Béla: *Családi tűzfészek* (magyar filmdráma, 100 perc, 1979)

¹¹¹ szóbeli közlés

*film, ami a vágóasztalon születik...(...)*¹¹² mondja egy interjúban. Egy személyes beszélgetés során a film vágója elmesélte, hogy a film fő dramaturgiáját adó elsőáldozásra való készülés a rendező ötlete volt, mert úgy látta, hogy az egész család ezt szeretné. Ez önmagában még nem lenne nagy probléma, minden filmnek szüksége van egy tisztán követhető dramaturgiai ívre, ezt sokszor a legnehezebb megtalálni a dokumentumfilmben. A film feszültsége az anya hiányából származik, a két gyerek, az apa, mindnyájan arra vágnak titkon, hogy jöjjön végre haza. Az anya egy ponton meg is jelenik a filmben, majd egy kaotikus éjszaka után el is tűnik. A rendező elmondta nekem, hogy ő bátorította a főszereplő kislányt, Olát, hogy hívja haza anyját, mivel tudta, hogy erre vágyik, de azt is tudta, hogy a nő soha nem fog velük élni. Anna Zamecka maga is átélte, milyen az, ha kislány korában elhagyja az anyja, hiszen ő maga is így nőtt fel. Személyes tapasztalatai alapján azt gondolta, hogy Olának szüksége van arra, hogy csalódjon anyjában ahhoz, hogy tovább tudjon lépni és megerősödjön. *“Olvastam egy könyvet a ‘felnőtt gyerekről’ Alice Miler pszichológustól. Van ez a jelenség, hogy az ilyen gyerek számára kell egy felnőtt példakép. Egy olyan személy, aki megmondja a gyereknek, hogy, a teher, amit cipel, az túl sok. Nem azt mondja, hogy ez nem fair, hanem, hogy túl nehéz. A közös együtt töltött idő után egy ponton rájöttem, hogy lehetnék én ez a személy és a film lehet eszköz, ami segít neki (Olának), hogy meglássa és megértse ezt.”*¹¹³ Problémásnak látom, ha a rendező azt gondolja, hogy dönthet szereplője sorsa felől, még akkor is ha a legjobb szándékkal teszi is. Beláthatatlan következményei lehetnek egy ilyen döntésnek. Arról nem találtam információt, hogy a film befejezése után mennyire szoros kapcsolatban maradt Olával a rendező, továbbra is az a “személy” tudott-e maradni számára.

Ha a rendezői beavatkozást elfedi a rendező, akkor a nézővel szemben sem tisztességes, hiszen ezekről a háttértörténetekről semmi nem informál a filmben belül, bárki azt gondolhatja, hogy a manipulálatlan valóságot látja. Ez a formai elvárás a realista, transzparens elbeszélésmódot használó játékfilm sajátja, amelyben a szerkesztés folyamán, -elsősorban a vágással-, elfedi saját konstruáltságát, hogy a megfelelő hatást éri el a

¹¹² *“But just to be clear, I did shoot with a script, so this is not a film constructed in the editing room.”*
<https://filmmakermagazine.com/101722-truefalse-anna-zameck-on-her-transcendent-documentary-debut-communion/#.XD4rdVxKi00>

¹¹³ u.o. *I read a book by psychologist Alice Miller on the adult child. There is this phenomenon of having some adult in that child's life as a role model. That particular person is the one to tell the child that the burdens she or he is handling are too much. Not that it's "unfair," but that it's too much. I realized after some time spent with her that I could be that person and the film itself could be the vehicle that helps her to see and understand this.*

nézőnél, aki a valóság folytonos illúzióját akarja látni. Gyakran nyernek fődíjakat nagy, nemzetközi fesztiválokon az ehhez hasonló fikciós formát követő dokumentumfilmek, ami még inkább arra ösztökéli a filmkészítőket, hogy ilyen filmeket csináljanak.

A dokumentumfilm rendezőnek van másik lehetősége. Ha kénytelen beleavatkozni a valóságba dramaturgiai, pszichológiai, vagy etikai szempontok miatt, akkor az a beavatkozás képezheti a film integráns részét. A megfigyelő rendező résztvevővé válik, a megfigyelésre épülő film résztvevőivé. A váltás megjelenítésének nagyon sokféle műfaj adta alkotói gesztusa lehet: megjelenhet képben a rendező, hallhatjuk a hangját a kamera mögül, vagy narráció formájában, akár feliratban is megjelenhet a vásznon. De elfedni egy ilyen beavatkozás tényét komoly kérdéseket vet fel. A már említett *Sonita* című filmben, ahol a rendező kivásárolta fiatal, afgán főszereplőjét anyjától, amikor el akarták őt adni egy idős férfinak, a rendező nem akart elrejtteni semmit. A film ezen a ponton dramaturgiai fordulatot vesz, a rendező is része lesz a történetnek, hiszen miatta változott meg a főszereplő sorsa. Az elidegenítő megfigyelő szemszögből empatikus résztvevővé válik a rendező és a film maga is, először a rendező hangját halljuk, majd ő maga is belép a kamera elé.

Ez megoldja a dramaturgiai gikszt, de további problémákat szül, amely már a valós élet területére tolódik.¹¹⁴ A filmnek ott van vége, hogy az afgán fiatal lány a rendező segítségével az USA-ba költözik, beiratkozik egy iskolába és töretlen a bizalma abban, hogy énekesnő lesz, a néző is hihet benne, ha szeretne. Azt már csak újságcikkekből lehet tudni, hogy Sonitából nem lett egy második M.I.A. Külső segítség nélkül nem elég erős a kitartása, a tehetsége és elveszettségében oda fordul, amit már ismer: egy szélsőséges iszlám közösség tagja lesz, újra tetőtől talpig burkában jár, talán ma már egy öreg férj mellett éli az életét, elérte az a sors, ami elől, - a rendező segítségével-, elmenekült. Ha kivárja azt a pontos, hogy képes legyen saját erőből külföldre menekülnie alakulhatott volna máshogy a sorsa? Ezt már sosem tudjuk meg. De az beszédes ellenpélda, hogy Maris, az *Egy nő fogságban* főszereplője, aki magától szökött meg fogvatartóitól - Tuza-Ritter Bernadett rendező, csak támogató jelenlétével segítette - sikeresen váltott életet, rendbe jött a kapcsolata családjával és nem csúszott vissza a "csicska" élethelyzetbe.

¹¹⁴ "If you pay for every problem, you will never have a movie, the crew blamed me because they said Sonita didn't seem worried. She could see in my eyes I would pay it."
<https://www.theguardian.com/film/2016/oct/24/sonita-director-interview-rokhsareh-ghaem-maghani>

Amikor Etát és Amandát megismertem és leforgattam velük egy 15 perces vizsgafilmet én is hasonló hibába estem bele. Arról szerettem volna filmet csinálni, hogy egy anya és nagyanya nélkül felnőtt ötvenes nőben váratlanul fellángol az anyai szeretet és tigrisként küzd különlegesen okos kislányaért, hogy ne vegye el tőle a gyámhivatal. Már forgatás közben rájöttem, hogy ez az én illúzióm volt, amit Eta örömmel támogatott, mert tetszett neki ez a kép saját magáról. Mégis ragaszkodtam idő, pénz, tapasztalat és önbizalom hiányában az eredeti történethez.

Azóta sokat forgattunk, a vágás során fontos szempont lesz számomra, hogy ezt a projekciót a nézők is felismerjék a film elején, majd újraértelmezzék, ahogy megy előre a történet.

Tehát koncepciónak lennie kell, akárcsak egy előzetes értelmezésnek, amelyet a terapeuta felállít a pácienséről a terápia kezdetekor, de ezt az értelmezést vagy el kell engednie, különben torzítja a valóságot, vagy bele kell építeni a diagnózisba/filmbe.

2. Légy transzparens!

Yalom a terápiás kapcsolat leírására az "**útitárs**"¹¹⁵ szót használja, ezzel is jelezve, hogy az "*eredendő egyenlőtlenség*"-et meg kell próbálni folyamatosan áthidalni azzal, hogy be kell vonni a folyamatba a páciens is. És saját magunkat is. *"Én azt tanácsolom, engedd meg a pácienseidnek, hogy érezzék, fontosak számodra, oszd meg velük gondolataidat, hagyd, hogy befolyásoljanak, megváltoztassanak- és mindezt ne titkold előlük. Engedd őket közel magadhoz"*¹¹⁶ Carl Rogers, aki Yalom mestere is volt, a terápia egyik legfontosabb eszközének magát a terapeutát tartja.¹¹⁷ Akkor lehet jó kapcsolatot kialakítani a pácienssel, ha a terapeuta maga is „*transzparens*”, semmit nem titkol el, ami releváns kettejük kapcsolatára nézve. *"Röviden, ami a terápia mechanizmusát illeti, teljes nyíltságot javaslok."*¹¹⁸

¹¹⁵ u.o.21.o.

¹¹⁶ u.o. 39.o

¹¹⁷ A Conversation with Carl Rogers: The Job of a Therapist | Saybrook University, 1960.
https://www.youtube.com/watch?time_continue=157&v=cabN4yE2fZo&feature=emb_logo

¹¹⁸ Yalom, 100. o.

Rendezőként nem lehet kívül maradni a történeten érzelmileg, a kutatás során nem találkoztam senkivel aki erre képes lett volna egy hosszútávú munka során, sőt, lényegi eszközként tekint a bevonódás képességére a legtöbb rendező. A kívül maradás az egyébként is hierarchikus alaphelyzetet teljesen aránytalanná tenné. Ha a szereplő átadja nekem, mint rendezőnek az életét, megengedi, hogy megmutassam azt másoknak, úgy, ahogy én látom, én sem maradhatok egy zárt, megközelíthetetlen alak a hierarchia csúcsán. Tapasztalatom az, hogy ha én rendezőként távol maradok, akkor a szereplő sem nyílik meg. Azonban az, hogy a rendezői bevonódás mit jelent pontosan, nagyban függ a rendező személyiségétől, sőt a szereplők személyiségétől is. Ebben a kérdésben egészen extrém különbségeket tapasztaltam. Az interjú alanyaim egy része a teljes transzparencia mellett tette le a voksát, mint például Körösi Máté, a *Dívák* rendezője. *“A Dívák forgatása alatt én teljesen beleengedtem magam a filmbe, minden titkomat megosztottam velük. Én úgy működöm jól, ha rendezőként pont úgy viselkedem, mint mindennapi emberként, és én ilyen vagyok. Akkor érzem magam komfortosan, ha teljesen kitérülök, filmezés közben is ezt teszem. Amikor nagyon túl gondolom a forgatást és elhatározom, hogy kizárólag rendezőként leszek jelen, az a Dívákkal nagyon rosszul sült el. A lányok rögtön megérezték a manipulációt és kihasználva érezték magukat, amikor viszont spontán beleengedtem magam, sokkal jobban sülték el a forgatási napok.”* Előfordulhat, hogy éppen a szereplő védelmében kell megtartani a személyes határokat. *“Mivel Mariann autista és nagyon sokat kérdez, tanácsokat kér, nekem muszáj figyelmem arra, hogy ne befolyásoljam, csak őszintén beszéljünk.”* -mondja Fuchs Máté, a *Keltető (2023)* rendezője. *“Tudatosan készülök arra, hogy mi lesz, ha vége lesz a filmnek. Tartok egy lépés távolságot Marianntól, mert ha nincs ez a film, akkor nem valószínű, hogy mi ketten barátok lennénk. Ha vége a filmnek, akkor Mariann életében lesz egy hiány ebben biztos vagyok.”* Vincze Máté is sokkal visszahúzódozóbb attitűddel van jelen a filmjei forgatásán. *“Nekem a személyiségemből is fakad, hogy általában nehezen nyitok az emberek felé, így a forgatás közben is megtartok egy távolságot, egy erős határt. Én mindig rendező maradok a filmezés közben. Mindig én kamerázom a filmjeimben és a kamerát pajzsként is használom, ami mögé bebújok. Interjú közben sem mondom el magamról semmit, csak bólogatok és mosolygok. Sosem folyok be a történetbe, még akkor sem, ha nagyon nehéz távol maradni. Például, amikor az örökbefogadásról szóló filmemben a három főszereplő kislányt elszakították vér szerinti anyukájuktól és annyira sírtak, hogy elhányták magukat, nekem*

remegett a lábam, engem is a hányinger kerülgetett. Nekem könnyebb volt a kamera mögé bújni, mint bevonódni érzelmileg, mert akkor én is biztos elsírtam volna magam.” Máté elmondja, hogy a lányok évekkel később elmentek Máté esküvőjére is, a 12 éven át tartó forgatás alatt barátokká váltak.

Rám az a jellemző, hogy nagyon könnyen kapcsolódom és nyílok meg mások előtt. Gyorsan adaptálódom helyzetekhez és a legextrémebb helyeken is gyorsan otthon tudom érezni magam. Ez a jellemvonásom megjelenik filmezés közben is. Izgalmas kihívásnak érzem, hogy megtaláljam a hangot egy szinte írástudatlan, vidéki nővel, egy nálam jóval magasabb anyagi és társadalmi pozícióban élő galeristával, vagy mondjuk egy 5 éves gyerekkel. Gyakran előfordul egy forgatási nap után, a kamerát letéve még eltöltünk egy-két órát a szereplőkkel. Az őszinte közlésre, őszinte közlés a válasz; ez oda-vissza hat. A beszélgetés során sok minden szóba kerül, egyre bensőségebb viszony alakul ki, egyre nagyobb titkokat osztunk meg egymással. Ez az őszinteség teszi lehetővé azt, hogy a következő forgatási napokon már átértelmeződik a privát szféra, sok személyes közlés elhangzik újra a kamera előtt párbeszéd formájában a szereplők között, mivel az már nem titok, a rendező már tud róla. A forgatások során a kamera még (azt is mondhatnánk már) nem a nyilvánosságot vagy az eljövendő közönséget jelenti a szereplők számára, hanem a rendező személyét. Nórát, az *Anyáim története* egyik főszereplőjét egyszer megkérdezte egy újságíró, hogy nem zavarta-e őket, hogy olyan intim közelségből vette őket a kamera. Nóra azt válaszolta, hogy nem is látta a kamerát, mert számára nem a kamera volt közel hozzájuk hanem én (én voltam az operatőr is a filmben.) Nem a kamerát látta magával szemben a reggeliző asztalnál vagy az anyósülésen, hanem engem, nem a mikrofont, hanem Haragonics Sárít. Egy idő után teljesen összeolvadt számára a filmkészítés és a két új ismerős jelenléte az életében. Olyan sok időt töltöttünk együtt az otthonukban, hogy egyszer forgatás közben Melissza, az örökbefogadott kislányuk megkérdezte, hogy *“akkor a Sári és az Asia többé már soha nem megy el?”* Látható, hogy az egyenlőség és a közelség kialakítható a forgatási helyzetben, de nem szabad elfelejteni a már említett fontos különbséget a terápia és a film között: a nyilvánosságot.

A vágás fázisában az egyenlőtlenség megjelenése elkerülhetetlen, hiszen a rendező dönti el, hogy végül mi kerül bele a filmbe. Mivel a film a szereplőkről szól, és nem rólam, hiába hangzik el sok privát mondat tőlem is a forgatás során, nagy valószínűséggel ezek nem fognak belekerülni a filmbe, csak az a válasz, amit az én őszinteségem provokál ki (itt

szándékosan használom a pejoratív felhangú “provokál” szót). *“Nagy a veszélye annak, hogy egyszerű kérdező-technikává silányul az, hogy én megnyílok, hogy őt megnyissam, majd az őszinte megnyilvánulását felhasználom a filmben, a sajátomat meg nem. Egyszer alkalmaztam ezt a technikát és nagyon rosszul éreztem magam utána, soha többé nem tettem.”*, mondja Püsök Botond. Meggyes Krisztina alábbi története azt mutatja, hogy a megnyílás jelentheti a bizalom kifejezését is a szereplő felé. *“Egyszer egy börtönben lévő fiúval kellett valahogy megteremtenem a bizalmas légkört, láttam rajta, hogy egyáltalán nem hiszi, hogy én valaha meg fogom őt érteni, hogy miben van. Ott az működött, hogy beavattam a srácot a saját traumáimba, és láttam rajta, hogy elkezd bennem bízni. Ez akár manipulatívnak is érződhet, hogy csak ki akarom csalni belőle a titkait a film számára. De ez a megosztás arról is szól, hogy lássa a szereplő, hogy nekem is vannak félelmeim, fájdalmaim, tudjon bízni abban, hogy érzékenyen tudom majd kezelni az ő történetét rendezőként, vágás közben, az elkészült filmben.”* A streaming platformokon látható “corporate” dokumentumfilmekben, vagy az oknyomozó filmekben gyakran fordul elő, hogy a kérdező szándékosan provokál, szembesít, feszült helyzetet teremt, hogy a film drámaiságát erősítse. Ez rögtön egy alá-felé rendeltséget okoz, a szereplő sérülhet méltóságában, biztonság érzetében, amely teljességgel kioltja azt a bizalmi légkört, ami elengedhetetlen a forgatás folytatásához.

A bizalom kulcsfontosságú, hogy a forgatás közben minden lefilmezhető lehessen, mert a főszereplő elhiszi a rendezőnek, hogy a film végső változatába bekerülő jelenetekbe lesz beleszólása. Ez azért is fontos, mert a jelenben kimondhatatlannak tűnő gondolatok 2-3 év távlatából (általában ennyi idő, mire egy film elkészül, de hosszútávú filmezésnél ez lehet akár 10 év is) már nem tűnnek olyan megmutathatatatlannak. Ha kívülről néz rá a szereplő saját életére, már megmutatható egy olyan mozzanat, ami az adott pillanatban szégyenteli, vagy titkos volt. A szereplőnek hinnie kell a rendezőben, amikor ő azt kéri, hogy vegyék fel azt a számára fontos jelenetet, mert a rendező tudja, hogy a teljes történet számára elengedhetetlen részlet lesz. Ha nincs meg a bizalom, kulcsjelenetek maradnak ki. Az idő múlásával és a vágás segítségével történetté válik a szereplő számára saját élete is. Zurbó Dorottya *Könnyű leckék* című dokumentumfilmjének főszereplője, egy szomáliai menekült lány, miután megnézte a kész filmet, amely nagyon érzékenyen és drámaian mutatta be az integráció és felnőtté válás nehézségeit, azt mondta nekem nevetve, hogy ez a film nem is az

ő valós élete, hanem egy mese róla.¹¹⁹ Ez egy nagyon szép példája annak, amikor a film szereplője képes saját életét leválasztani a kész filmről és nem kéri számon rajta a saját igazságát.

Egy terapeutának segítségére vannak a terápia technikai feltételei: meghatározott időközönként, meghatározott időre, fizetés ellenében találkozik a pácienssel, aki önkéntesen, gyógyulást keresve kereste fel. Méghozzá nem is egy, hanem sokkal több. Ezzel szemben a forgatás keretei sokkal kevésbé körülhatároltak és könnyen folyik át a magán élet területére, akár megszállottságba. Rendszeresen fordul velem elő, hogy reggel első gondolatom filmem főszereplője, hogy mit miért tesz, hogy talán megint elszalasztottam egy fontos eseményt, hogy nem érdeklődtem eleget hogyléte iránt. Karácsony, születésnap, évforduló esik áldozatul ennek a megszállottságnak, hogy elszalasztok valami fontosat, forgatnom kell. Ez a fajta kettős tudatállapot, hogy a szereplőm életét és dilemmáit folyamatosan észben tartom a saját életem mellett egy 10-12 órás forgatási nap után élesen tetten érhető. Hazaérve tudatosan kell magamat "lehozni" ebből a felfokozott tudatállapotból, mert nem tudom egyszerűen átkapcsolni az agyamban a kapcsolót a magán életemre, a privát kapcsolataimra. Minden bosszant, ami emlékeztet a mindennapi életem és a filmen kívüli társas kapcsolataimmal összefüggő dolgokra, a prioritási lista legvégére kerülnek szemben a forgatott filmmel.

Ha nem sikerül fenntartani ezeket a szakmai határokat, a rendező magánéletébe is beleszólhat a film és a főszereplő, szélsőséges esetben tönkretéve azt. Yalom azt írja, hogy rendszeresen megkérdezik őt páciensei, hogy szokott-e rájuk gondolni, ha nincsenek ott. *"Egy-egy megjegyzéssel emlékeztetni szoktam a pácienszt a terápiás helyzet realitásaira, eredendő kegyetlenségére: a terapeutának sok páciense van, a páciensnek viszont csak egy terapeutája."*¹²⁰ Ez ismét egy fontos különbség: egy rendezőnek sosincs annyi készülő filmje, ahány páciense egy terapeutának van, így a határállítás megint csak nehezebb lehet egy filmes számára, hiszen a szereplő oldaláról ugyanúgy megjelenhet ez a kisajátító attitűd, "rólam forgatsz, velem foglalkozz".¹²¹ *"A filmek azt hajtogatják nekem, hogy a mentális*

¹¹⁹ személyes közlés

¹²⁰ Yalom, 58.o

¹²¹ Ez lényegében szóról szóra megtörtént Gáborral, a *Nem halok meg* című filmem szereplőjével, amikor a vele való öt éves forgatás ideje alatt elkészítettem egy másik filmet is Kassák Lajosról. Rendszeresen tett ironikus megjegyzést arra, hogy nem marad rá időm a másik munkám miatt, "elhanyagolom" őt, illetve, hogy biztos jobban szeretek egy halott emberről forgatni, mint vele, mert ott nincsenek elvárások. Érezhető volt a féltékenysége a másik "szereplő" felé.

egészségük nem számít, mert akikkel forgatnak annyival sebezhetőbbek, hogy muszáj róluk gondoskodniuk. De ha magadról nem gondoskods, hogyan tudsz róluk? Ha szétesel, minden szétesik körülötted.” Mondja Rebecca Day, aki szerint az egyik legfontosabb dolog, amit terapeutaként megtanult, az a határállítás a klienseivel. Ez az, amit a rendezőknek is el kellene sajátítania. *“Ha az egymás felé támasztott elvárások nem tiszták, az bizonytalansághoz és bonyolult viszonyrendszerekhez vezetnek, mert a filmkészítők gyakran úgy akarnak a szereplőikről gondoskodni, hogy mindent odaadnak.”*¹²²

Ha a rendező és a szereplő nem állítja fel saját szabályait a forgatás kezdetekor és nem erősíti meg őket folyamatosan, mind a két oldal sérülhet. *“Igen, a filmkészítő felelős azért, hogyan „bánik” a szereplőivel, hogyan forgatja, vágja a filmet, s felelős azért is, hogy a filmkészítői szándékát, motivációját a szereplők előtt feltárja őszintén.”* Mondja Pálos György,¹²³ de hozzát teszi *“Én a keretek tisztázását fontosnak gondolom: a forgatás mindenki számára „munka”, vagyis a szereplő és a filmkészítő is dolgozik, kvázi munkatársak vagyunk egy projektben, ami jó esetben kijelöli a határokat is. Nyilván nincsenek éles határvonalak mindig, a szereplő élete a munka tárgya is egyben, az enyém nem feltétlenül, illetve nem oly mértékben, mint az övé.”* *“Nekem fontos, hogy a filmkészítés alatt nem hívom meg a szereplőimet a lakásomban nem engedem be őket a személyes terembe.”* Mondja Bakony Alexa, *“De ez kapcsolódik a személyiségemhez, én nehezebben engedem közelebb magamhoz az embereket. Könnyebbséget jelent nekem, hogy a rendezői énemmel nem vagyok 100%-ig egy.”* A rendezői és a személyes én szétválasztására egy első hallásra talán meglepő tanácsa van Rebecca Daynek. Szerinte az egyik fő probléma ebben a dokumentumfilm iparban az alulfizettség. És nem csak azért mert sokat keresni jobb, mint keveset. Hanem mert a megfizetett munka segít az önértékelésben, segít elhinni, hogy értékes munkát végzünk. Ehhez hozzátenném, hogy egyáltalán segít abban, hogy munkának nevezzük, amely a megélhetésünket adja, vagy legalábbis nagyban hozzájárul, ezzel könnyebbé válhat leválasztani magunkról a vele járó érzelmi terheket is. Nem mosódnak össze a területek.

¹²² https://www.idfa.nl/en/article/169049/rebecca-day-filmmakers-need-mental-health-support-funds?utm_source=IDFA+Newsletters&utm_campaign=dc58414661-EMAIL_CAMPAIGN_2022_07_13_10_16&utm_medium=email&utm_term=0_32b31333b2-dc58414661-70454305

¹²³ Rendező. *A kenyereslány balladája, Mit tudjátok ti, ki vagyok én!, Let The Dragon Out*

3. Dolgozz ki új terápiát minden páciens számára!

Amikor egy filmkészítő eldönti, hogy ki lesz filmjének szereplője, fontos, hogy először minden oldalról körbejárja a témát. Megvizsgálja, hogy miben általános és miben rendhagyó, milyen filmes feldolgozások léteznek az adott témakörben. Előfordulnak dokumentumfilmes divattémák, aktuális politikai eseményekhez kapcsolódó történetek, pl. a bevándorlás, elnyomott kisebbségek, háború, áldozatok. De ebben a dolgozatban elemzett személyes dokumentumfilmek szereplőit nem egy társadalmi réteg, kisebbségi csoport általános képviselőjeként kezelik a rendezők, hanem individuusként: a szereplők nem behelyettesíthetők egymással. Pont az az érdekes bennük, amiben különböznek egymástól, a filmek egyik célja, hogy a hozzájuk kapcsolódó közhelyeket lebontsa és minél személyesebb történetet meséljenek el róluk.

Ehhez elengedhetetlen, hogy minden szereplőnél bepillantson a filmkészítő a közegéből, a társadalmi csoporthoz tartozásából fakadó általános mögé, hogy megtalálja az ő saját történetét, majd az ehhez tartozó dokumentumfilmes formát. Dr. Yalom azt írja, hogy **"a terapeuta dolgozzon ki új terápiát minden páciense számára."**¹²⁴ Szerencsés esetben egy dokumentumfilmben a film nyelve szorosan összefügg a szereplő karakterével, azzal a problematikával, amit személye, vagy az ügye behoz a történetbe (akár egy terápiában a páciens neurózisa). Takács J. Máté első filmje Fiers Ádám vágóról szól, aki egy ritka betegség miatt 53 évesen elvesztette minden emlékét, semmire sem emlékezett a múltjából. Meg kellett tanulnia újra beszélni, járni, életben maradni. *"A filmezés elején azt gondoltam, hogy ez egy archív anyagokkal játszó, Dosztojevszkij történet lesz egy idős művésről, aki elvesztette az emlékeit."* Mondja Máté. *"Hónapokig forgattam róla a filmet megfigyeléses módszerrel és gyártottam a hasznavehetetlen anyagot: az egész egy freak show volt. Rájöttem, hogy itt ez a módszer nem működik, be kell lépnem ebbe a filmbe, a viszonyunk maga a történet. Így Ádi története a közös beszélgetések, főzések nyomán bontakozott ki: Egy ember, aki 53 év szerelmét, művészeti sikereit, érzelmeit kutatja a velem való barátság kialakulásán keresztül."*

Helena Třeštíková minden filmjében megjelenik egy vezérmotívum, egy eszköz amelyen keresztül a szereplő kifejezi magát. Levelek, naplóiírás, üzenet rögzítőn hagyott vallomások.

¹²⁴ Irvin D. Yalom: A terápia ajándéka- Műhelytitkok. 46.o

“A legtöbb ötlet a forgatás közben jött.”¹²⁵ De egyiket sem a rendező találta ki, hanem a szereplő kezdett el így kommunikálni, amit Třeštíková örömmel beemelt a filmnyelvbe. Püsök Botond *Túl közel* (2023) című filmje egy családon belüli szexuális abúzus történetét meséli el érzékenyen, empatikusan, mindig a szereplőket helyezve a középpontba dramaturgiai és emberi szempontból is. Egy áldozatokról szóló filmben általában az áldozat szemszögéből van elmesélve a történet¹²⁶, fontos kérdés, hogy az elkövető mennyiben és hogyan jelenik meg a filmben. Ez a dilemma hangosodik ki Oláh Judit: *Visszatérés Epipóba* című filmjében is, ahol a rendező a narrációban, illetve más áldozatokkal beszélgetve is utal rá, hogy milyen összetett kérdés ez. Püsök Botond nagyon tudatosan, szereplőinek védelmében építette fel a film dramaturgiai ívét.

Végig a főszereplők, Andrea és Pirkó nézőpontjából meséli a történetet, egyetlen egyszer látjuk a volt férjet, amikor Andrea maga is meglátja őt elbiciklizni a ház előtt. Ezzel a film rendezője önmagát is pozicionálja, egyértelművé teszi, hogy a szereplői pártján áll, elhiszi, hogy igazat mondanak.



A *Túl közel* című film főszereplői

A filmben megszólaló falubeliek mondataiból derül ki, hogy ezt nem mindenkié gondolja így. Hiába az ítélet, az elkövető beismerő vallomása, a falubeliek nem hiszik el hogy a pap fia ilyet tett, inkább a városból érkezett színésznőt okolják a történetekért. A rendező a BDF-en a filmpremier után elmondta, biztos volt abban, hogy ahhoz, hogy a család élethelyzetét meg

¹²⁵ interjú a rendezővel, ld. 2-es számú melléklet

¹²⁶ dokumentumfilmben nagyon ritka kivétel az *Ölés aktusa (Act of killing)* című film, ahol a gyilkosok szemszögéből ismerjük meg a véres történelmi eseményeket.

tudja érteni a néző, meg kell mutatni a falu ellenséges szembenállását a családdal, hiszen a film narratív motivációja a vágy, hogy végre el tudják adni a házat és elköltözhessenek a faluból. Azt azonban nem akarta, hogy szereplőit még több vegzálás érje a falubeliektől, ezért a majdnem 5 éven át tartó forgatást titokban tartotta, csak a házban forgatott Andrea családjával, amely megteremtette a film egészen különleges intim hangvételét, ahogy a kamera jelen volt a családi ebédeknél, délutáni alvásnál, vitáknál. A szereplők védelmében egészen addig nem forgatott a falubeliekkel, ameddig Andreának nem sikerült elkötöznie a faluból. Csak utólag járta körbe a szomszédokat és készített mindenkivel interjút, volt, aki csak hangfelvételen vállalta véleményét. A filmben ezek a mondatok végül csak hangban jelennek meg, megtestesítve a falu “pletykás” nyelvét, a vélemények arctalan karát, mint egy ókori drámában, amely időről időre megszólal, mintha a kerítésen keresztül szivárognának ki a hangok, miközben a film nyelvétől markánsan eltérő elvont képeket láttunk a falu mindennapjairól.

Akad erre példa al-műfajok, vagy akár irányzatok kialakulásban is. Magyarországon a kommunista hatalomátvételt követően a korabeli tömegkommunikációs médiumok nem a valóságot tükrözték. A TV-ben illetve a Mozikban látható híradókban, ahonnan az emberek tájékozódhattak volna az átlagember valóságáról, nem használtak interjúkat, csak előre megírt narrációkkal manipulálták a nézőt.¹²⁷ Érthető az akkori dokumentumfilmesek vágya, hogy a mozgóképen megjelenő embert halljuk, lássuk beszélni, elmondhassa - Ember Judit szavaival élve - „*száz baját*”. A főként fiatalokból álló Balázs Béla Stúdió filmjeiben sokszor látjuk, hogy mostani kifejezéssel élve “beszélő fejes” interjúkban hagyják beszélni az embereket, akár vágás nélkül, több órán keresztül.¹²⁸ Ember Judit több betiltott filmjének is maga a kimondás, a soha addig el nem mondott szavakkal és történetekkel való szembesülés a témája: mivel a főhősök tele vannak elhallgatott fájdalommal, engedi őket beszélni, alig szerkesztve a hömpölygő folyamatot. Visszaemlékezésekből tudjuk, hogy a korabeli nézők döbbenettel nézték végig ezeket az akár több órás filmeket, és másolt kazettákon terjesztették

¹²⁷ Az ekkor készült dokumentumfilmek munkamenetéről mondja Jancsó: „Írókat is szerződtettünk. Valódit. Az Író vagy az Újságíró szövetség tagját... elfogadás, vita előzte meg minden ilyen mű forgatókönyvét. Esetleg átírás. Így indult akkoriban egy »dokumentumfilm«. Több napot, sokszor több hetet forgattunk tíz percért. A parasztokkal előre megbeszéltünk mindent. Tudták a dolgukat. Legjobb ruhájukba öltöztek. Akinek volt felvette az ünneplőjét. Munkaéremrend: kitűzve. A »szereplőket« néha még sminkeltük is. Ha mindennel elkészültünk, kezdődhetett a disznóetetés.” in: Rejtőzködő Történelem (Szerk.: Kisfaludy András, Made, 2003.)

¹²⁸ Szélsőséges példa Ember Judit: Menedékjog, vagy a Hagyd beszélni a Kutruczot! című filmjei.

titokban egymást között. A korszakra jellemző ironikus-szatirikus, "drámaiatlanított" dokumentumfilmek¹²⁹ stílusa is a kimondás lehetetlenségéből fakadtak. A formai döntés az adott filmes helyzetből teremtődött meg.

Az *Anyáim történetében*, az örökbefogadó párról szóló filmünknel előre eldöntöttük, hogy szituatív filmezési módszerrel dolgozunk majd, ami azt jelenti, hogy interjúk nélkül, "légy a falon" módon vagyunk jelen, vagyis nem vagyunk jelen, amíg forog a kamera. Azért döntöttünk így, mert nem akartunk felszínes, TV műsorok stílusát idéző, interjúk filmet készíteni. Ez egy óriási kezdő filmes hiba volt, hiszen önmagában az alkalmazott technika miatt nem lesz a film felszínesebb, vagy mélyebb. Már másfél éve forgattunk, amikor rájöttünk, hogy a szereplőink aktivista küldetéstudata miatt üzeni szeretnének a társadalomnak a filmmel, ezért úgy érzik, hogy nem mutathatják meg a gyengeségeiket, még egymás előtt sem. Velünk beszélgetve azonban folyamatosan a nehézségekről, személyes félelmeikről beszéltek. Sehogy sem akart összeállni a film a vágóasztalon, mert hiányzott belőle a főszereplő nők igazi arca, hiába engedték, hogy a legintimebb pillanatokban is forgassunk velünk. Egyszer egy forgatás után, nem kapcsoltuk ki a kamerát és a mikrofont, amikor leültünk velük borozni, hanem beszélgetés közben is folyamatosan forgattunk, a szereplők számára is teljesen egyértelműen. Ugyanúgy meséltek az aktuális nehézségekről, nagyon személyes beszédmódban, ahogy forgatáson kívül velünk beszélgetni szoktak. Amikor nem kellett "eljátszaniuk" saját történetüket megengedték maguknak a teljes őszinteséget. Végül az egyik ilyen momentum lett a film egyik fő dramaturgiai pontja. Egy feszült gyerek fektetés után, ahol az örökbefogadott kislányuk nem akart Nórával aludni, hanem kitartóan a másik anyukáját követelte, Nóra kétségek között vallotta meg nekünk, hogy retteg, hogy sosem lesz Virággal egyenértékű anya kislányuk szemében, ő csak egy meghatározhatatlan személy, a "dada" lesz. Ez a tapasztalat fontos volt számomra, hogy megértsem, a módszerek sokféleségét szem előtt tartva, nyitottan kell belekezdeni egy új dokumentumfilmbe, figyelve arra, hogy mit kíván és enged meg a szereplőnk története, személyisége.

¹²⁹ Gazdag Gyula: Válogatás, Hosszú futásodra mindig számíthatunk, Szomjas György: Nászutak,

4. Az „itt és most” módszere

Már említettem, hogy a személyközpontú terápia egyik legfontosabb tanítása, hogy a kliensek múltbéli traumái helyett a jelenre koncentrálnak. A terapeuta azt figyeli, hogy milyen jelen idejű érzések jönnek elő a vele szemben ülő emberekből az ülés alatt. *„Az itt és most a terápiai ülés tényleges eseményeire utal, ami itt, vagyis a pszichológus rendelőjében történik (a páciens és a terapeuta között, a köztes személyes térben) és most, ebben az órában. Ez alapvetően nem a múltba koncentrálnak megközelítés, nem fektet hangsúlyt a páciens múltjára (bár nem tagadja annak jelentőségét) vagy külső életének eseményeire.”*¹³⁰ Az „itt és most” kifejezetten az analógiáját érzem legerősebben megfeleltethetőnek a személyes dokumentumfilmek attitűdjével. A rendező nem retrospektív interjúban tárja fel a néző számára a szereplő múltjának elemeit, hanem jelen időben követi az életét, arra koncentrálnak, ami a kamera előtt megtörténik. Nem provokál, hanem engedi, hogy a szereplő azt mutassa meg, amit szeretne adott pillanatban. Természetesen, akár csak a terápia közben, ha előjönnek múltbéli dolgok a jelen kapcsán, akkor azok fontosak, mert befolyással vannak az adott történetre, segítenek a megértésben. De nem szerencsés, ha a rendező elmerül a szereplők múltjában való vájkálásban és messzemenő következtetések levonásában.

Helena Třeštíková az „itt és most” megragadásának a vágya terelte a hosszútávú dokumentumfilmek felé. *„A naplót egyszerűen csak írod, és nem akarsz semmit sem bizonyítani, csak megragadni az itt és most-ot, egyszerűen megragadni. Én sem akartam velük kezdeni semmit, csak szükségem volt arra, hogy naplót írjak. (...) Rájöttem, hogy az emlékek elmesélése nagyon különbözik attól, mint amin a hosszútávú dokumentumfilm alapul: az adott nap igazsága és a rákövetkező nap igazsága. A mostból a jövőbe tart a történet iránya. A retrospektív emlékezés iránya a mostból a múltba tart, mindazzal a történelmi tudással, ami közben ránk rakódott. Tudjuk hogyan végződött a második világháború, mi történt az 50-es években és hogyan értékeljük őket mai szemmel. Tehát az emlékezés szükségképpen más, mint a számvetés a jelennel és annak jelentése a hosszútávú filmben.”*¹³¹

Az egyik legnehezebb feladat számomra a hosszútávú filmezés során kivárni, hogy megtörténjenek a konfliktushelyzetek a kamera előtt. Ideális esetben a rendező már ismeri annyira a szereplőket és a történetet, amit el akar mesélni, hogy tudja hol vannak a

¹³⁰ Yalom, 59.o.

¹³¹ Interjú Helena Třeštíkovával, ld. 3-as számú melléklet

gócponatok, amelyek előmozdítják a szereplőkben a változást, előre viszik a cselekményt. De a valós életben nagyon nehéz előre megjósolni mik lesznek azok a konkrét események, amelyek kiváltják az érzelmi reakciót. Előfordul, hogy fontosnak vélt eseményekre nagyon felkészül a stáb, esetenként több kamerával és mikroporttal a szokásosnál, hogy ne maradjunk le fontos történésekről. Folyamatosan forgatunk órákon át és nem történik semmi. Legközelebb egy egyeztető telefonbeszélgetés során, forgatáson kívül a szereplő elmeséli a rendezőnek, hogy mi történt előző napon és részletesen leír egy olyan szituációt, amiről hónapok, vagy akár évek óta álmodik a rendező, hogy leforgassa. El kell fogadni, hogy lemaradunk fontos eseményekről, hiszen nem lehetünk ott mindig. Aztán egy váratlan, látszólag semmitmondó helyzetben megtörténik a vágyott jelenet. A türelem élő szobra, Ember Judit állítólag mestere volt a várakozásnak. Grunwalsky Ferenc, aki a rendezőnö osztálytársa volt, saját bevallása szerint azért nem csinált soha dokumentumfilmet, mert nem lett volna hozzá türelme.¹³² Egy forgatás során, ahol a tervezett csúcspontban mégsem vitatkozott össze a két szereplő, megkérdezte a rendezőnőt, hogyhogya nem bolondul ebbe bele, honnan tudja, hogy meg fog történni az, amire vár. Ember Judit azt válaszolta, hogy ha jól ismeri a szereplőit és a környezetüket, akkor tudja, hogy előbb-utóbb meg fog jelenni közöttük az a konfliktus, amire vár.¹³³

„Az emberi problémák többsége interperszonális jellegű, és a páciens kapcsolati problémái előbb-utóbb megjelennek a terápia ülés 'itt és most'-ja során” – szól Yalom szakszerűen megfogalmazott, de Ember Juditéhoz nagyon hasonló véleménye. Módszere szerint a kliens kapcsolati problémáit kivetíti a terapeutára egyfajta projekcióként, az így megjelent problémával kell a terapeutának dolgoznia. Ez egy újabb különbség a dokumentumfilmes helyzethez képest, hiszen bár forgatás közben könnyen előfordulhat konfliktus, vagy projekció¹³⁴ a filmkészítők és a szereplő között, mégis inkább a szereplők közötti valóságban

¹³² Bár ezt Grunwalsky Ferenc magáról mondta *Visszahúz a múlt – Ember Judit portréja* című filmben, de a hivatalos kánon szerint az *Anyaság* című 1974-es filmje dokumentumfilm.

¹³³ A történetet Grünwalsky Ferenc meséli el a *Visszahúz a múlt – Ember Judit portréja* című filmben (r.: Dér Asia, 2017.).

¹³⁴ erről még lesz szó később egy külön fejezetben

szeretnénk tetten érni a cselekményt.¹³⁵ Viszont a szereplő megismerésében és a treatment írásban nagyon jó módszer lehet Yalom javaslata, miszerint „*a páciens életének problémáit fel lehet ismerni a terapeutával való kapcsolatában*”¹³⁶. „*Nem győzőm hangsúlyozni, hogy a terapeuta legértékesebb információforrása önmaga. Ha a terápia során úgy érzed, a páciens elzárkózó, félnék, kihívó, dühös, provokatív, gyerekes, vagy bármilyen más, emberek közt szokásos viselkedést tanúsít, azt tekintsd információnak, mégpedig értékes információnak, és keresd meg a módját, hogy a terápia javára fordítsd.*”¹³⁷ Milyen problémák jönnek elő köztem és a szereplők között? Például sokszor idegesítőnek tartom Etát, hogy folyton írogat Messengeren, olyan rossz az íráskészsége, hogy alig tudom kihámozni mit szeretne mondani. Valószínűnek tartom, hogy a gyerekei és a volt férje is így vannak vele és ebből fakadhat, hogy Eta sokszor mellőzöttnek érzi magát, fáj neki, hogy nem foglalkoznak vele. Mivel ez a problémakör fontos része a dramaturgiának, hogy miért nem sikerül neki soha semmi, és jut egyre lejjebb, meg szeretném mutatni. Olyan jelenetet kell generálnom, ahol ez valahogyan megjelenik. Ebből az alapjelzetről jutott eszembe az az ötlet is, hogy írás helyett küldjön nekem Eta hang- és videó üzeneteket, arról, ahogy éppen érzi magát, amit csinál. Így könnyebben ki tudja fejezni magát, illetve majd a filmbe is bele kerülhetnek ezek a felvételek sokkal organikusabban, mint a messenger üzenetei. Az ötletnek nem várt hatása lett: nem csak a film narratívájába hozott egy egészen új nézőpontot, hanem a kettőnk közötti kapcsolat építésében is új eszköz lett. Eta rendszeresen kérdezte, hogy miről csináljon videót én meg feladatokat találtam ki neki, hogy mit mutasson meg, miről beszéljen. Eta imádta ezeket a kéréseket és egyre ügyesebben mesélt. Egy idő után kérte, hogy én is küldjek neki videókat, amikben magamról mesélek. Az én jelenlétem a hangomon keresztül eddig is erős volt a filmben, de ezekkel a videó-napló bejelentkezésekkel én is szereplőjévé váltam a filmnek.

Egy másik példa, hogy Eta velem szemben mindig alárendeli magát, meg akar felelni nekem, nem tudja saját magát képviselni. Ebből kifolyólag el tudom képzelni, hogy ha meg

¹³⁵ Természetesen, ha a szereplő projekciója (vagy akár a rendezőé) megváltoztatja a film dramaturgiáját, akkor ennek a viszonyoknak is helye van a történetben. Például, amikor Trestiková egyik főszereplője, René, beleszeret a rendezőnőbe ezért meglopja, hogy fentartsa az érdeklődését és ne hagyja abba a filmezést. Vagy, amikor egy főszereplőnek konkrét agendája van, hogy mit vár el a filmtől és a rendezőtől. Erről is lesz még szó a továbbiakban.

¹³⁶ Yalom, 72.o

¹³⁷ Yalom, 101.

szeretném mutatni ezt a tulajdonságát, akkor egy olyan helyzetet kell leforgatnom, ahol egy pozícióban felette álló emberrel találkozok, mint mondjuk egy állásinterjú, vagy szülői értekezlet.

A *Nem halok meg című* filmemben azt vettem észre, hogy a Gáborral való kommunikáció során nem tudom őszintén kimondani, amit gondolok a betegségéről, vagy az életmódjával kapcsolatban. Gábor stratégiája a túlélésre az volt, hogy nem vesz tudomást a rákbetegségéről, a túlélés százalékos esélyéről, a halálról. Többször elhatároztam forgatás előtt, hogy aznap rákérdézek a halállal való viszonyára, hiszen a film "itt és most"-jában ezt fontos tudni. Forgatás közben azonban képtelen voltam erre, kerestem a szavakat, eufemizáltam, körülírtam a halál szót ezer különféle módon. Ez a hatás nem csak nálam volt megfigyelhető. Amikor a családtagjai, közeli barátai kerültek olyan beszédhelyzetbe, ahol Gábort egy különvéleménnyel lehetett volna szembesíteni, az addigi folyékony beszédmód elakadt, elkezdtek dadogni, elharapták a szavakat, végül hagyták kisiklani a témát. Elkezdtem ezeket a pillanatokot keresni és amikor rájöttem, hogy maguktól alig történnek meg, mert mintha mindenki Gábor közelében belefáradt volna a védőpajzs ostromlásába, én provokáltam ki a kérdést családtagok és közeli barátok jelenlétében. Szinte mindig a dadogás és a szavak elharapása volt az eredmény, de ez, lefilmezve, a filmbe beemelve már fontos információ elem lett a néző számára.

5. A Johari-ablak

Az egyik fejezetben Yalom részletesen ír a Johari-ablacról, amely egy gyakran használt önismereti modell csoportos és egyéni terápiában. A modell négy negyedre osztja fel egy személy életében jelen lévő tudatos és nem tudatos önismereti szinteket.

	Önmaga számára ismert	Önmaga számára ismertetlen
Mások számára ismert	1. Nyilvános	2. Vak
Mások számára ismeretlen	3. Titkban tartott	4. Nem tudatos/tudattalan

A terápia célja, hogy a nyilvános részt növelje a másik három rész kárára. *“Az önfeltárások révén a páciens titkos énye egyre kisebbre zsugorodik - kezdetben csak a terapeuta, később a páciens életének más fontos szereplői előtt.”*¹³⁸ Ebben a folyamatban nagyon nagy a hasonlóság a dokumentumfilm főszereplőjének életének feltárásával. Amikor egy rendező megismer egy embert, akiről elkezd a filmjét forgatni, van egy erős benyomása, ami alapján eldönti, hogy róla szeretne forgatni. Ez a döntés születhet egy nagyon tudatos érzésből, például a személy egy olyan élet helyzetben, vagy ügyben van, ami izgalmassá teszi a rendező számára, de lehet egy nehezebben megfogalmazható érzés is, ami, mintha vonzaná a rendezőt a szereplő felé, “nem engedi” továbbmenni. Mindenképpen az első találkozásnál rögtön kiderül, hogy mely információk tartoznak a “nyilvános” én-részbe. Az alapvető, hogy az az “ügy”, ami érdekessé teszi a szereplőt, az megmutatható legyen a filmben, vagy legalábbis a film készítése ideje alatt a “titkos-én” területéről áttolódjon a “nyilvános”-ra. Ugrin Julianna és Vízkelety Márton filmje, *A döntés* egy katolikus papról szól, akinek becsülettel ellátott papi szolgálatai mellett családja is van. Amikor a rendezők megismerték Robit, a főszereplőt, még papként élt, titokban tartva családját a gyülekezete előtt. De Robi abban is biztos volt, hogy nem tudja sokáig fenntartani a kettős életet, hamarosan dönteni akar. Ez egy fontos információ volt a rendezők számára, hiszen ameddig szereplőjük nem vállalja családját a nyilvánosság előtt, addig a film sem kerülhet nyilvánosságra. Belevágtak a közös munkába, filmezve a pap nyilvános életét és titkos életét is családapaként egy távoli faluban. Fél év múlva jutott el oda Robi, hogy vallomást tesz és egy szívbemarkoló jelenetben láthatjuk is, ahogy a síró gyülekezet előtt beszél maga is sírással küszködve. Mondhatni, hogy ez az alaphelyzet nagyon tiszta volt, és a felek is egyenrangúan, őszintén meg tudták beszélni egymással a munkafolyamatot. Tapasztalatom szerint sokszor éppen azért mond igent egy ember arra, hogy filmet forgassanak róla, mert van egy “titka”, amivel szeretne végre szembenézni, szeretné levetni a vele járó szégyen érzetet, vagy éppen a nyilvánosság elé tárással segíteni másoknak, akik hasonló helyzetben vannak.¹³⁹ A 4. énrész, a mások és önmaga által is ismeretlen rész nehezen feltérképezhető és nehéz vele előre

¹³⁸ Yalom: A terápia ajándéka 128.o.

¹³⁹ Ez leggyakrabban traumatizált szereplők esetében figyelhetjük meg. Püsök Botond: *Túl közel* című filmjének főszereplői, egy abúzált kislány és anyukája a BDF közönségtalálkozóján elmondták, hogy azért vállalták a filmezést, mert elégük volt a bujkálásból és remélték, hogy a történetük segíteni tud más családokon, akiknek hasonló trauma van az életükben.

tervezni. Ez adja a dokumentumfilm legspontánabb részét, ha évekig követünk valakit, akkor biztosra vehetjük, hogy ebből az én-részből sok meglepetés vár még ránk.

A legbonyolultabb helyzet a 2. “vak” én-részből fakad. Ez a negyed Yalom szerint a terápia során is “*a legfontosabb célpont*”. “*A terápia célja a valóság jobb megismerése, hogy az emberekben tudatosuljon, hogy mások milyenek látják őket. Az önmaga által nem látott rész csökkentésének legfontosabb eszköze a visszajelzés.*” Ez a meglátás fontos, olyan szempontból, hogy fel kell készítenünk időről időre a szereplőt, hogy miről fog szólni a film, milyenek láttatja majd őt, különben törés következhet be a rendezővel való kapcsolatában (vagy szélsőséges esetben saját pszichéjében is), ha merőben más filmre számít és a csak a kész filmet, vagy a nézők reakcióit látva szembesül azzal, milyenek érzékeli őt a külvilág.

Azonban dokumentumfilmes szempontból más óriási feszültségek adódhatnak a “vak” énrésszel való munka során.

Ebben a helyzetben is megkülönböztetnék két irányt. Az első, amikor a szereplő számára ismeretlen önrész a szociális körülményekből, az iskolázatlanságból fakad. Antropológiai filmes alaphelyzet, amikor a rendező privilegizált társadalmi helyzetéből fakadóan, van egy alapvető alá-főlé rendeltség, amit még tudatos munkával is szinte lehetetlen leküzdeni. Ez a felállás számos alkalommal előfordul dokumentumfilmes helyzetben, hiszen gyakori téma a marginalizált, hátrányos helyzetű szereplőről, forgatott film. De ez a helyzet inkább az etika terepére tartozik és számos tanulmány foglalkozik a kérdéssel.

De mi van akkor, ha ami a film számára igazán izgalmas réteget a szereplőben meglévő kognitív disszonancia feszültsége adja. Amikor Gáborral, a *Nem halok meg* című film főszereplőjével először találkoztam épp az első kemoterápiás kezelését kapta a Szent László kórházban. Egy közös orvos ismerősünk “hozott minket össze”, akinek meséltem tervemről, hogy szeretnék forgatni valakivel, aki egy halálos betegség diagnózisával szembesül. Telefonon egyeztetünk előtte Gáborral, aki elmondta, hogy szívesen vállalja a filmet. Első találkozásonkra menet felkészítettem magam, hogy nem lesz könnyű, hiszen Gábornak kevesebb, mint egy százalék esélye van a fél éves túlélésre, számomra is érzékeny a téma, apukám ekkoriban éppen sugárkezelésre járt, lehet, hogy nem várt hatással lesz számomra az onkológiára való belépés. Döbbenetes volt a kontraszt, ami ehhez képest várt rám. Gábor a beteg ágyán “fogadott”, utcai ruhában feküdt az ágyon, haja frissen mosva, körülötte papírok, laptop, karjába vezetve a kanül. Egyáltalán nem keltette egy beteg ember, főként nem egy

haldokló ember benyomását. Némiképp megrökönyödve kérdezte, hogy hol a kamera. Mondtam, hogy első alkalommal még nem szoktam kamerával érkezni, hanem csak beszélgetni, kideríteni szimpatikusak vagyunk-e egymásnak, bele vágunk-e együtt a filmbe, és ha igen, milyen feltételekkel. Vállat vont és rögtön őszintén és mélyre menően kezdtünk beszélgetni a magán életről, ami éppen romokban volt. A betegségről pragmatikus dolgokon kívül nem beszéltünk, inkább arról kérdezett, hogy fog kinézni a forgatás. Egyértelmű volt, hogy Gábor életében a “nyilvános” én-rész nagyon nagy, ami jó hír egy rendező számára, viszont a rendhagyó betegséghez való hozzáállása, a szavaival ellentétes inkább melankolikusnak nevezhető tekintete felkeltette érdeklődésemet és kíváncsivá tett, hogy nála mi tartozik a titok és a vak részhez. A titok rész általában hamar kiderül és nem mindig van mögötte konkrét trauma. Van, hogy csak a természetes határokat kell empatikusan, vagy türelmesen leküzdeni, van, aki nehezebben enged be az otthonába forgatni, más pont a munkahelyét tartja távol a kamerától, sok esetben a kollégák miatt, akik majd “furán” néznek rá a forgatás miatt. Eleinte úgy tűnt Gábornak nincs ilyen rejtett terület az életében, bárhova mehettünk forgatni, amit előre megbeszéltünk vele.

Egy idő után azonban egyre nagyobb lett a távolság Gábor valósága és aközött amit mindenki más, én magam is érzékelttem. Nem lehetett Gábort a betegségéről, félelmeiről, a halál témájáról kérdezni, illetve valahogy lebénult a párbeszéd, mintha Gábor tudatalatti irányította volna azt, amikor ilyen témára került sor, ahogy ezt már fentebb részletesebben leírtam. Nehéz helyzet volt, mert úgy tűnt Gábornak ez a stratégiája a túlélésre: ha nem vesz tudomást a halálról, akkor a halál is elfelejtkezik róla. És a stratégia működni látszott, hiszen teltek a hónapok és Gábor túlélési esélyei egyre nőttek, a film viszont megrekedt, nem tudott mélyebbre menni. Elértünk egy falat, ami áttörhetetlennek látszott, és egy idő után felmerült bennem a kérdés, hogy talán ez a fal nem csak mások számára létezik. Talán Gábor saját maga előtt is hordja a. Felkerestem Riskó Ágnes, onkopszichológust, aki több, mint ötven éve onkológiai betegekkel foglalkozik. Ágnes megnézte a film trailerét, illetve rövid részleteket a filmből és megerősített abban, hogy egy aktív traumában levő rákos beteg ember számára a szembesítés akár beláthatatlan következményekkel is járhat. A legtöbb rákos beteg egy gyerek- vagy fiatal korban tanult megküzdési technikához nyúl vissza, ha Gábor saját erejében való hitből merít erőt a túléléshez, akkor ebben meg kell erősíteni. Akkor lehet az önismerettel foglalkozni, ha az aktív trauma időszakán túljut illetve benne megszületik erre

az igény. Emellett Gábor a diagnózis pillanatától kezdve terápiába jár, így lehet bízni abban, hogy a szembesítés meg is történik szakember által a maga idejében. Számomra egy fontos szabály, hogy a film sosem lehet fontosabb az életnél, így eldöntöttem, hogy türelemmel leszek és folytatom a forgatást, addig, amíg eljön az önreflexió lehetőségének az ideje és ha Gábor is egyetért, akkor a film második fele a trauma feldolgozásról fog majd szólni. Közben egyre több jel érkezett, hogy van valamiféle diszkrepancia, ami nem csak az én számomra jelent problémát dramaturgiai értelemben, hanem emberi vonatkozásban is. Gábor legjobb barátja egy kórházi látogatás során arról beszélt neki, hogy hiába barátok már több, mint harminc éve, mégis azt érzi, hogy nem őszinte vele, mert barátjának fontosabb a kirakat, hogy mit mutat kifelé, mint az ő barátságuk. Dr. Bodoky György, Gábor orvosa egy ponton elmondta nekem, hogy aggódik a filmért, hogy nem mutat majd valóságos képet a rák betegségről, mert Gábor egy “rózsaszín mesevilágot” épít. Ez engem is aggasztott, de nem az, hogy a betegségről nem mutat pontos képet, hiszen nem egy ismeretterjesztő filmet készítettünk, nem is gondoltam, hogy feladata lenne objektíven bemutatni a rákgyógyítást Magyarországon, az volt a félelmem, hogy nem tudunk továbbhaladni Gáborral az önismereti útján, mert nem engedi tovább tágítani a “nyilvános” én részt. Ezen a ponton döntöttem el, hogy a film éppen erről fog szólni, a halálos betegséggel és az önmagunkkal való szembenézés drámai harcáról. Arról, hogy mit is jelent pontosan a változás, és hogyan megy végbe. Ez a felvetés elvezet minket egy következő fontos témához.

6. Az önbecsapás csapdája

Yalom hangsúlyosan taglalja a projekció, az “áttét”, “érzelem áttét” jelenségét a terápiában. Ha a páciens egy traumáját nem tudja feldolgozni, a meg nem élt érzéseket, viselkedést a terapeuta kezdi magán tapasztalni. Ez a jelenség könnyedén megjelenhet mások érzéseire érzékeny filmkészítőknél is.

Mi a célja a szereplőnek a filmmel? Mi a rendező célja a filmmel? Minden embernek, aki vállalja, hogy készüljön róla egy film van valami motivációja a folyamattal kapcsolatban. Puzta exhibicionizmusból azt gondolom, hogy kevesen vállalkoznának egy ilyen hosszútávú, sok fáradsággal és egyéb nehézséggel járó folyamatra. Eta és Amanda érzésem szerint azért mondott igent a filmezésre, mert örült, hogy valaki ennyire érdekesnek találja

őket, valamiféle segítséget reméltek a velem való kapcsolatból, illetve mindennapi életük unalmát is feledtetni velük a filmezés, amit kifejezetten élveznek. Virágot és Nórát eleinte aktivista motiváció hajtotta, hogy megmutassák a magyar társadalomnak a többségtől eltérő család modelljüket, ezzel érzékenyítve és pozitív változást remélve. Majd amikor kislányuk megérkezett hozzájuk az örökbefogadási procedúra lezárultával megváltozott a motivációjuk és gyermekük számára szerettek volna egy eredettörténetet készíteni, hogy segítség az hosszútávú integrációját új családjába. Azt gondolom, hogy ezek általánosságban előforduló motivációk. Gábor azonban ebben is rendhagyónak bizonyult. Őszintén elmondta, hogy a azon túl, hogy reméli a film tud majd segíteni rákbetegeknek és családjuknak, azt várja a filmtől, hogy egyfajta tükröt tartson neki, segítse önismereti útján, mert könnyen visszatér régi, rossz szokásaihoz, amelyektől szeretne megszabadulni és új emberré válni a rákbetegséggel élményén keresztül. Utólag azt gondolom, hogy ezen a ponton a saját magam számára is egyértelműsíteniem kellett volna, hogy ez a fajta terápia nem lehet egy film célja, ezzel szemben engem megnyugtatott, hogy Gábornak is van motivációja a film készítéséhez. Teljesen általános, hogy a rendező és a szereplő motivációja a film üzenetét tekintve eltér egymástól. Az valószínűleg nem szerencsés, ha egymásnak ellentmondó irányt szeretnének, de érthető módon az emberi és a művészi intenció eltérhet egymástól. A *Nem halok meg* című filmmnél azonban ez a két intenció teljesen összekeveredett. Én azt szerettem volna, ha ez a film a változásról szól, arról, hogy egy halál közeli élmény hogyan változtatja meg az ember gondolkodását önmagáról, családtagjairól, a világról. Rengeteg élménybeszámolót lehet olvasni hasonló tapasztalatokról, számos fikciós film narratívájában visszaköszön ez az út. Yalom is azt írja, hogy a haldoklókkal való sok éve munkája alatt vette észre, hogy a halállal való szembenézés egy olyan határhelyzet amely bölccsé teszi a betegeket, *“mintha a rák kigyógyította volna őket a neurózisból - a főbiák és a bénító interperszonális problémák köddé váltak.”*¹⁴⁰ De Gábornál nem ez történt. Ő sosem tekintett magára haldoklóként, a halállal még a gondolat szintjén sem volt hajlandó foglalkozni, így az a katarzis, amire nem csak ő vágyott teljes szívéből, hanem én is rendezőként, nem jött el. Próbálkozott terápiával, jógával, különböző spirituális úttal, de egyik sem tudott áthatolni azon a gyémánt kemény falon, amiből személyiségét felépítette az évek során. Én azonban nem voltam hajlandó észrevenni, hogy a film más irányba indult, nem tudtam túllépni a prekoncepción, hogy a

¹⁴⁰ Yalom, 141.

filmnek meg kell mutatni “a halál árnyékában bekövetkező nagy változást”, segítenie kell Gábort az ehhez vezető úton, tehát a filmnek addig nem lehet vége, amíg ez a katarzisz el nem érkezik.

A filmtervvel részt vettem nemzetközi filmes workshopon, ahol számos visszacsatolást kaptam arról, hogy ebben a történetben éppen ez az érdekes és szokatlan, mégis nagyon emberi, hogy nincsen lényegi változás. Hasonló visszajelzést kaptam Kerekes Pétertől¹⁴¹ a film dramaturg konzulensétől illetve a film vágója, Szalai Károly¹⁴² is így gondolkozott. Én azonban nem tudtam elengedni a fixa ideámat, hogy ennek a filmnek “segítenie” kell Gáboron. Hozzá kell segítenie a változáshoz, a film nem végződhet máshogy, csak katarzissal. Megszállottja lettem ennek a gondolatnak. Sok mindennel próbálkoztam. Elvittem Gábort Dr. Riskó Ágneshez beszélgetni, fiatalokora helyszínére gyerekkori barátjával, soha meg nem valósult terápiás kezelések ötleteinek százával bombáztam. Amikor a film első vágata elkészült megmutattuk a filmet Gábornak, majd beszélgettünk vele a teljes stáb (Szalai Károly, vágó és Domokos Balázs operatőr) jelenlétében forgó kamerák előtt a forgatás ideje alatti érzéseinkről, benyomásokról amik értek minket. Szalai Károlynak nem sokkal azelőtt halt meg az anyukája rákban, Domokos Balázs pedig pár évvel azelőtt veszítette el édesapját, mind a ketten őszintén beszéltek saját legintimebb érzéseikről a veszteség kapcsán. Gábor érezhető módon váltott a beszélgetés alatt érdeklődésből feszengésbe, majd egy ügyes kifogással kihátrált a beszélgetésből. A teljes felvételben három rövid képet használtunk végül a filmben, ahogy Gábor nézi önmagát a laptop képernyőjén, szóltanul. Másnap borzalmasan éreztem magam, szégyelltem, hogy kihasználtam a stábtagok érzéseit annak érdekében, hogy kicsikarjak Gábortól egy olyan mondatot, amire én vágytam, hogy az én szempontomból jobb legyen a film, sőt a főszereplőt magát is sarokba próbáltam szorítani, pedig pontosan tudom, hogy vallomásra, őszinte önreflexióra senkit nem lehet kényszeríteni. Nem bírtam elfogadni, hogy valaki úgy lebegjen át egy ilyen élményen, hogy az látszólag semennyire nem érinti meg, ahogy maga fogalmaz az egyik jelenetben, szinte “diadalmenetben”. Dühös voltam rá, máskor csalódott, vagy önvád gyötört, hogy nem tettem meg mindent a forgatás alatt, túl sok minden privát dolognak, más filmeknek szenteltem az

¹⁴¹ szlovák filmrendező (Cooking History, 66 seasons, 107 mothers)

¹⁴² vágó (Enyedi Ildikó: *Testről és lélekről*, *Feleségem története*, Révész Bálint: *Granny story*, Zurbó Dorottya: *A monostor őrzői*)

időmet, ahelyett, hogy a filmre és Gáborra fókuszáltam volna. Nem bírtam elengedni a filmet. A vágás utolsó heteiben is alakítottunk még a filmen, Gábor és barátnője újra megnézte, amit szintén felvettünk kamerákkal. Ebből a felvételtől sem került bele semmi a végső vágatba. Végül mégis megtörtént a végső önreflexió: Gábor a film miatt drámai konfliktusba keveredett barátnőjével, aminek az lett a vége, hogy az egyetlen jelenetet, amiben arccal is megjelent a lány, ki kellett vágnunk. Gábor bejött a hangstúdióba, ahol dolgoztunk, három nappal a végső leadás előtt, azzal, hogy beszélni szeretne velem. Vasárnap éjjel, inkább hajnal volt már. Megkérdeztem, hogy felvehetem-e hangfelvevővel a beszélgetésünket, belement. Elmondta, hogy mindaz, amit még a betegsége hatására sem értett meg, hogy narcisztikus személyiségzavarral küzd, és azt gondolja, hogy mindent egyedül kell megoldania, azt most megértette, amikor azt hitte, hogy elveszti szerelmét. Végül ez a vallomásos monológ lett a film vége, én is és Gábor is képesek lettünk elengedni a filmet. A mai napig hálás vagyok a stáb tagoknak¹⁴³, hogy ebben a minden józanságot nélkülöző végső időszakban támogattak. A film befejezése után bevitettem ezt az élményt a személyes terápiámba. Ekkor jött elő az érzelem áttét fogalma, amely akkor jelenik meg például a terapeutában, amikor a páciens disszociáció miatt nem tudja megélni az érzéseit, amelyet az átélt trauma okozott benne, így az empátikus terapeuta felé adja át öntudatlanul ezeket a meg nem élt érzéseket. Ez a mi esetünkben nem csak velem történt meg, hanem minden egyes stábtaggal. A film vágója például hosszas beszélgetésekbe bonyolódott Gáborral és különböző azonosulási és megmentői szerepekbe került. Nehéz volt elfogadnom, hogy a professzionális távolságot nem tudtam megtartani Gábor felé, messze kiléptem a rendezői szerepből és elhittem, hogy rendezőként én, vagy a film képes segíteni a főszereplőjének. Ez nagyon visszavetette az alkotói folyamat hatékonyságát, illetve komoly problémát okozott az életemben az, hogy teljesen lebomlottak a határok a privát és a munka szféra között. Azt gondolom, hogy ez egy olyan határ, amit maximum egy-egy pillanatra lehet csak átlépni, hosszútávon sohasem. Ha rendezőként hiszünk benne, hogy az élet fontosabb, mint a film, ez a tétel mondat nem csak a szereplőnk életére vonatkozik, hanem a saját magunkéra és a stábtagokéra is.

¹⁴³ Producer: Meggyes Krisztina, Szakonyi Noémi, Vincze Máté. Hangmérnök: Várhegyi Rudolf. Vágó: Szalai Károly, Operatőr: Domokos Balázs

7. “Soha (szinte soha) ne dönts a páciens helyett” - Felelősségvállalás

Az eddigi eset példákból kiderül, hogy az egyik legerősebben jelenvaló érzés rendezői oldalról a felelősségvállalás. Azt gondolom, hogy egy bizonyos mértékű felelősség érzet megjelenése teljesen érthető emberi érzés, hiszen a társadalmi létezés alapja, hogy figyelünk egymásra, nincs ez másként egy munkakapcsolatban sem. Azonban egy hosszútávú filmezés alatt, amely során a szereplő bizalmába fogadja a rendezőt, megismerjük legmélyebb dilemmáit és traumáit sokszor egyedülként a közegéből, ezáltal extra felelősség érzet rakódhat a rendezőre. Mivel a kortárs dokumentumfilmeseket, legyünk őszinték, nagyon nagy százalékban a traumatikus történetek vonzzák, gyakran kerülnek olyan helyzetbe, hogy szereplőjük lelki vagy testi abúzus elszenvedője, kitalált, szenvedélybeteg, vagy öngyilkos hajlamú. Ráadásul nincs támogató közegük, senki, akivel szenvedésüket megosztanák, a legritkább esetben vesznek rész bármilyen önismereti munkában. Így könnyen kialakulhat egyfajta megmentő szerep, a rendező az, aki kivezeti a szereplőjét nehéz helyzetéből. Bár nincsen előképzettsége, a segítő szakmában az egyetemi évek alatt elsajátított önvédelmi módszerek sincsenek a zsebében. *“Túlzott felelősséget érzek nem csak a szereplőim iránt, hanem a stábtagnak felé is, ami nagyon sok energiát von el tőlem.”* - mondja Nemes Anna, aki testépítő nőkkel dolgozik képzőművészként és filmesként is hosszú évek óta. *“Néha van egy olyan nagyon taszító érzésem magammal (és más rendezőkkel) kapcsolatban, hogy mintha súlyos személyiségzavarom lenne (a nárcisztikus és az antiszociális közötti mezsgyén, amit a köznyelvben sociopatizmusnak neveznek), ahol istennek vagy messiásnak képzelem magam. Nagyon zavar, mikor a dokumentumfilm összekeveredik a civil kérdésekkel. Mikor egy dokumentumfilm workshopon vagy fesztiválon zabáljuk a jobbnál jobb kajákat, és hallgatom a nagy érzelmes messianisztikus-pedagógikus lózungokat arról, hogy megváltoztatjuk a világot, megmentjük a szereplőinket vagy azt a témát, amivel foglalkozunk, ideges leszek. Egyrészt azért, mert azt gondolom, hogy a művészetnek semmilyen értelemben nem tesz jót, ha propagandisztikus - akár jó ügyet szolgál, akár rosszat -, akkor egy applikációvá válik. Másrészt hazugnak tartom: magunkért csináljuk, mert minket valami foglalkoztat.”* Anna egymásnak ellentmondó mondataiból jól látszik, hogy hiába emeljük tudatos szintre a tényt, miszerint nem oldhatjuk meg szereplőink helyett az életüket, csak maguk tudják kivezetni önmagukat nehéz helyzetükből mégis újra és újra beleesünk ebbe a csapdába. A *Sonita* című filmben már idézett történet jól mutatja, hogy a rendezői

beavatkozás még ha pillanatnyilag javulást eredményezhet, hosszú távon csak a legritkább esetben jelenthet tényleges segítségnyújtást. Érdekesnek tartom, hogy a kutatás során itt is egy egyértelmű generációs különbség mutatkozott a túlzott felelősségvállalás terén. Az idősebb generáció nagyon pontosan meghúzta a határt önmagában, nem “mászik” bele olyan mélyen saját és szereplője érzéseibe. Yalom javaslata nagyon egyértelmű: *“Kifejezhetjük együttérzésünket, javasolhatunk néhány hatásos módszert a támadások és az élet igazságtalanságai ellen, segíthetjük a páciens az érzelmi biztonság elérésében, vagy megtaníthatjuk a környezetét sikeresebben alakítani.”* Nagyon sokszor az, hogy jelen vagyunk a szereplő életében egy teljesen más energiával, figyelemmel és életúttal, nagyon sokat tud segíteni. Apróbb gesztusok is lendíthetnek az életén, amelyek még beleférnek a mindkét fél számára biztonságos kapcsolatba: olyan tudás megosztása, amelyen nekünk természetes: google keresés, életrajz írás, de akár kisebb pénzügyi segítség, vagy egy közösen is élvezhető kulturális esemény. **“De soha (szinte soha) ne dönts a páciens helyett”**¹⁴⁴ hangzik Yalom egyértelmű tanácsa. Számtalan esetben kerültem olyan helyzetbe, hogy Eta kikérte a véleményemet a legkülönbözőbb esetekben. Ilyenkor nagyon figyelnem kellett arra, hogy mit mondok. Nem akartam befolyásolni, de azt is nehéz volt nézni, ahogy a szemem előtt hoz olyan döntéseket, amelyekről én azt gondoltam, hogy rosszak, legfőképpen Amanda szempontjából. De mégsem dönthetek helyette, már csak azért sem, mert semmi sem garantálja, hogy igazam van. És akkor a rosszul döntés felelősségét, az önvádat is magamra húzom. *“Fontos nekem, hogy a filmezés és az én jelenlétem ne generáljon olyan helyzeteket, amik a való életben az én jelenlétem nélkül nem történnének meg.”*- mondja Püsök Botond. *“De volt olyan, hogy azt éreztem, hogy be kell avatkoznom a történetbe. Egy nagyon rossz döntést akart meghozni a szereplőm, amiben biztos voltam, hogy nagyon rossz hatással lesz rá. Ott nagyon szétvált bennem a magánember és a rendező. És bár dominált a magán ember, végül nem avatkoztam be. Úgy döntöttem, hogy neki meg kell élnie a rossz döntést és annak a következményeit, hogy értse mi az ára. És végül így is lett, ezért utólag nem bántam meg, hogy így döntöttem. Amúgy sem hallgatott volna rám szerintem.”* Más rendezők tapasztalataiból is az derül ki, hogy még a legjobb szándékú tanács is felesleges, mert a szereplő amúgy is a maga feje után megy. Sajátságosan fogalmazza ezt meg Sanyi, a KIX¹⁴⁵

¹⁴⁴ Yalom 156.

¹⁴⁵ Mikulán Dávid, Révész Bálint: KIX, 2023.

című film főszereplője. *“Olyanok vagytok nekem mint a nagy tesók, jobban kijöttem veletek mint a szüleimmel, de mivel ellenszenves buzi vagyok nem fogok rátok hallgatni”* - mondja a rendezőknek, majd nem sokkal később egy baleset folytán felgyújtja a Markusovszky téri kollégiumot, a tűzben egy ember meghal.

Nagyon nehéz, ha a szereplő konkrétan abúzív élethelyzetben van. Nem vagyunk szakemberek, legfeljebb megpróbálhatjuk motiválni, hogy vegye fel a kapcsolatot egy segítő szervezettel, vagy terapeutával. *“Szörnyű, mikor látod, hogy valaki szenved és bajban van, és nem tehetsz semmit, csak várod, hogy végre összegyűjtse az erőt arra, hogy lépjen. Én most ezt várom, és ha végre elszánja magát, akkor akármiben segíték. De muszáj neki lépnie először.”* - mondja Nemes Anna, akinek egyik szereplőjét fizikailag és lelkileg is bántalmazza élettársa.

V. Helena Treštková, az „idő-gyűjtögető”

Yalom könyve és intelmei, illetve ezek kapcsán elemzett példák után jöjjön egy olyan “veterán” filmrendező, aki egész életét a hosszútávú filmkészítésnek, egyes emberek életének “real-time” követésének szentelte.

Az 1980-as évek óta készíti hosszútávú, soha véget nem érő filmjeit, módszerét "Time-lapse film"¹⁴⁶-nek, nyersfordításban igen találóan “idő-gyűjtögetés”-nek hívja. Filmjeiben a személyes történetek és a sorsok mögött húzódó, szociális-politikai helyzet, - amely erőteljesen kihat a főszereplők életére- szorosán összefonódik. Filmjei ezért művészi értékükön túl elképesztő kordokumentumok is. Treštková érdeklődése is a szociológiai megfigyeléstől indult, de hamar rájött, hogy ami őt igazán érdekli az az idő maga. Folyamatában akarja meglátni a változást egy ember élettörténetében, lehántva minden adalék tudás anyagtól, mint a filmművészet pionírjai. (*“filmszem, mint tetten ért élet”* Dziga Vertov)¹⁴⁷ Kislány kora óta naplót ír és a naplórészletben megjelenő vágya, hogy manipuláció

¹⁴⁶“časosběrna metoda”

¹⁴⁷ Dziga Vertov: A FILMSZEM születése (1924)

nélkül leírja azt a pillanatnyi igazságot, amelyet éppen megél, autentikusan fonódott össze alkotói filmnyelvének kialakulásával.

Első filmjeiben még öntudatlan módon jelenik meg vonzódása a idő és a változás megragadására. A *Csoda* című rövidfilmjében egy barátnőjét filmezi, a terhesség és első gyereke megszületése során. A rövidfilm ott ér véget, hogy Honza megszületik, de a rendező nem tudta abbahagyni a forgatást. *“Körülbelül egy év múlva jött az ötlet, hogy tovább kövessem az újszülött Honzát, anélkül, hogy tudtam volna, meddig és mit fogok kezdeni az anyaggal. (...) senki sem értette igazán a tervemet vagy a motivációmat. Így hát magam szerveztem a filmezést, időről időre forgattam, amikor valami történt Jana és Honza családjában, például amikor Honza először ment óvodába, amikor újabb gyermek született, amikor az egész család elköltözött a kis lakásból, amelyben a nagymamáiknál laktak Prágában, Liberecbe. Lényegében az *Élő víz* és a *Csoda* című filmek már teljesen kiteljesítették a time-lapse filmkészítés lényegét, de részemről ez még mindig inkább intuitív megközelítés volt, mint racionális és tudatos döntés.”*¹⁴⁸ Próbálkozott hagyományos esztétikájú filmkészítéssel is, amelyet annak ellenére, hogy díjakat is nyert nem folytatott. Hamar rájött, hogy ki akar törni az akkoriban bevett esztétikai és gyártási normák szabta filmkészítésből.

1980-ben kezdte el forgatni a *Házassági történet (Manželské etudy)*¹⁴⁹ című filmjét, amelyből később az első tudatosan készített hosszútávú filmje lett. A filmben szereplő, kiválasztott tíz házaspárhoz évtizedekig időről időre visszament forgatni, hogy megnézze, hogy alakul az életük. *“Egy olyan életet akartam bemutatni, amely apró ügyekben, apró vitákban, apró örömeiben játszódik, megragadni a csendet, a kicsiséget, a közepszerűséget. A fiatal párokat hat éven keresztül többé-kevésbé rendszeres időközönként követtük. Évente körülbelül háromszor látogattuk meg őket kamerával, és rögzítettük az aktuális eseményeket. Ha valami rendkívüli történt (per, gyermek születése, költözés stb.), azonnal reagáltunk.”*¹⁵⁰ Az akkori filmgyártásban teljesen ismeretlen módszer, illetve a cenzúra jelenléte miatt bizalmatlanság övezte a projektet. Hiába voltak nyugaton már létező példák, ezek 1989 előtt nem jutottak el

¹⁴⁸ Helena Třeštíková, Michael Třeštík: A hosszútávú dokumentumfilm, 2015. Prága, [Akademie múzických umění](#)

¹⁴⁹ <https://dafilms.com/film/10227-a-marriage-story>

¹⁵⁰ Helena Třeštíková, Michael Třeštík: A hosszútávú dokumentumfilm, 2015. Prága, [Akademie múzických umění](#)

a kelet-blokkba. A filmet végül hat részes sorozatként mutatták be nagy sikerrel a cseh TV-ben 1987-ben. A film egyes karakterei később egész estét filmek főszereplői is lettek (*Marcela*, 2006) a rendezőnőt is megerősítette abban, hogy nemcsak életképes ez a “time-lapse” módszer, hanem számtalan új lehetőséget is rejt magában. Ezzel megszületett a Třeštkovát máig is jellemző stílus: már-már banális történetek, ahol a főszereplő az idő, illetve szereplő és a rendező közösen megélt élettörténet szelete. A kezdeti szociológiai érdeklődés a téma választásában egész munkásságán érződik, olyan történeteket mesél el, amelyek mögött a társadalmi egyenlőtlenségek, marginalizált fiatalok, lakáshiány, önmegvalósítás lehetetlensége, szerfüggők kihívásai állnak.¹⁵¹

A rendező szerint a hosszútávú dokumentumfilm szerkezete ugyanúgy épül fel, mint bármelyik fikciós történet: a narratív emlékezet működéséhez hasonlóan az ember megképzí önnön identitását életének epizódjaiból *“Történetek vagyunk, olyan történetek, amelyeket magunkról mondunk el. Azzal, hogy összekötjük az emlékezetünkben őrzött epizódokat, értelmezzük is önmagunkat és ezzel értelmes történetté alakítjuk az élettörténetünket. A látszólag kaotikus epizódokból kialakított történet az identitásunkká válik. (...) Tévedhetünk is, akkor életünk végén felfedezzük, hogy az élettörténetünkben van egy rés, ami egyre csak növekszik, krízissé válik, amíg rá nem vagyunk kényszerítve, hogy újra értelmezzük saját történetünket. Egyedül, vagy egy terapeuta segítségével. Fontos hangsúlyozni, hogy először felhalmozzuk az elképesztő mennyiségű epizódot az emlékezetünkben és csak utána, valamennyi idő elteltével kezdi el a tudatunk és a tudatalattink kiválogatni a fontos darabokat, hogy megképezze az élettörténetünket és végül a személyiségünket.”*¹⁵²

Az itt leírt történet képzés folyamata szintről szintre megegyezik a forgatás és a vágás folyamatával. Éveken át forgatunk, gyűjtjük a résztörténeteket a szereplők életéről, majd a vágás során újra és újra válogatjuk, értelmezzük az epizódokat, mire elkészül egy élettörténet rendezői interpretációja: a dokumentumfilm. A megélt történettel szemben, ahol saját magunk életét értelmezzük, itt nem a főszereplő interpretál, hanem a rendező. Valószínűleg megszámlálhatatlan interpretáció létezik ugyanabból a forgatott anyagból, ezért is fontos szempont egy elkészült dokumentumfilmmél, hogy ki a rendező? Mit tudunk meg az ő

¹⁵¹ 1990-ben létrehoznak egy alapítványt is, ahol szociológusok és filmesek dolgoznak együtt közös projekteken.

¹⁵² Helena Třeštková: Time-lapse film as a story, text presented at IDFA masterclass

történetéről az interpretációján keresztül? Vajon mennyiben szól az elkészült film a rendezőről, és mennyiben a főszereplőről? *“Ez a lényege ezeknek a hosszú-távú filmeknek, hogy a kapcsolatokat jól alá van dúcolva az idővel. Annyi mindent éltetek át együtt, hogy van egy erős történetetek. Megírtunk közösen egy darabka történelmet, az ő életéből és az enyémből.”*¹⁵³

Óriási döntés a rendező számára kiválasztani azt a történetet, amelyről már a kiválasztás pillanatában tudja, hogy 1-2 évtizedig a foglya lesz. Třeštíková szerint a rizikó nem abban van, hogy esetleg unalmas lesz a főszereplő, hiszen minden ember története érdekes, csak elég idő kell ahhoz, hogy felismerjük, mi az igazán különleges az adott emberben. Ez a keresés, maga a film.¹⁵⁴ A rizikó abban van, hogy le tudjuk-e majd forgatni a történetet. Ehhez nyújt módszertani segítséget a hosszú-távú dokumentumfilm készítői számára a 2015-ben kiadott könyvében¹⁵⁵, amelyben főként saját tapasztalatait osztja meg a filmkészítésről. Mivel a hosszú-távú dokumentumfilm koncepcióját nehéz előre eltervezni, hiszen lényege, hogy a filmkészítő hagyja magát meglepni a történet alakulásával, az előkészítés, a forgatás, a vágás, a vetítés és a kész film befogadása során is számos eltérés van a hagyományos dokumentumfilmhez képest.

*“A hagyományos dokumentumfilm akkor kezdődik, amikor a téma értéke és jelentősége már megerősítést nyert, addig a time-lapse ott ér véget. A hosszú-távú dokumentumfilm egy olyan ponton kezdődik, amikor a film jövőbeli jelentősége talán még csak kezd kirajzolódni.”*¹⁵⁶ Bár számára minden sors érdekes, mégis javasol pár alapelvet, amit érdemes betartani ahhoz, hogy a film sikeres legyen. Fontos, hogy olyan főszereplőket válasszunk, amelyek nagy valószínűséggel fognak fejlődni és mérlegeljük, hogy a várt fejlődés megtörténik-e reális időtartamon belül. Vázoljuk fel magunknak a történet alakulásának lehetőségeit a téma szociológiai, pszichológiai, politikai aspektusaiból is. A főszereplő kiválasztásának

¹⁵³ saját interjúm a rendezőnővel ld. 3-as számú melléklet

¹⁵⁴ „If I can observe someone through a longer time it means I can observe exactly what is special, what is unique about this person. My general idea is that every life is interesting. My aim is to find the special topic in this life - what is the key in this life? I look for the topic and my film is a result of this search. It is very interesting and a great adventure.”
<https://www.europeanfilmacademy.org/Interview-with-Helena-Trestikova.184.0.html>

¹⁵⁵ Helena Třeštíková, Michael Třeštík: A hosszú-távú dokumentumfilm, Prága, Akademie múzických umění 2015.

¹⁵⁶ u.o

legfontosabb szempontjai: *“A főszereplő nyitottsága és hajlandósága a filmezésre, spontán kommunikáció, az önkifejezés képessége, elérhetőség.”* A rendező nem ajánlja a szereplők castingon való kiválasztását. *“A véletlenszerű kiválasztás minden bizonnyal jobb eredményeket hoz. A legjobb, ha több szereplőt kezdünk követni, így egy biztosan kitart mellettünk.”*¹⁵⁷

Több, mint negyven év alatt tizenegy hosszútávú filmet forgatott eddig és forgat is folyamatosan. Állítása szerint egyszerre 15 történetet követ általában.

A történetekből időről-időre születik egy film, amely a producerekkel szemben vállalt szerződéses kötelezettségeknek eleget tesz, a film lemegy a TV-ben, majd elfelejtik, a rendező meg tovább forgat, amíg azt nem érzi, hogy eljött a film vége. Ekkor készül el az a végleges film, amelyeknek a címeit a filmográfiákban, illetve fesztiválokra megtaláljuk.

Filmjeiben a lehető legmindennapibb emberek nagyon személyes kapcsolataira koncentrál, szerinte minden történet érdekes, hiszen őt a változás érdekli, amely valamilyen formában, akár hiányként is, de megjelenik. *“Hosszú ideje figyelem az embereket, hosszasan és lassan. Sokféle embert figyelek, a változásokat, amiket az idő okoz bennük. És minden ember változik, még akkor is, ha ők azt gondolják, hogy nem változnak; és engem pont ez a fajta változás érdekel – az apró, nem feltűnő, de állandó változás: ez az én témám. Régóta csinálom lassan, türelmesen, engem ez nem zavar. Nem okoz traumát, hogy sokáig tart egy-egy filmem, amivel együtt élek. Rám biztosan igaz a mondás, hogy az út már maga a cél.”*¹⁵⁸

Szerinte a hosszú-távú dokumentumfilm célja, hogy egy kiterjesztett világ tapasztalatot adjon a nézőknek, a szereplőnek pedig egy olyan értelmezését a saját életüknek, amelyet el tudnak fogadni sajátjukként.¹⁵⁹

¹⁵⁷ „Minden projektben több történet lakozik, szóval, ha a történeteket számolom, akár 15 is lehet egyszerre. Egy projektben lehet 6-10 történet is, egy másikban pedig csak egy. Szóval körülbelül 15 történetet követek folyamatosan.” Interjú a rendezővel, ld. 3-as számú melléklet

¹⁵⁸ Kutatásom során készített interjú Helena Třestíkovával, saját fordítás.

¹⁵⁹ „Thus, the purpose of a time-lapse film is to offer the audience an expanded experience of the world and to offer the protagonists such an interpretation of their lives, which they could accept as their true life stories.” Helena Trestikova: Time Lapse film as a story, text presented at IDFA masterclass

V.1 RENÉ – 20 év egy börtönből ki-be járó férfi életéből



René

Forrás: www.dafilms.com

1987-ben a cseh TV megbízására Helena Třeštíková filmsorozatot forgat a fiatalok börtönében öt fiúról. A sorozatok elkészülnek, a forgatás befejeződik. Az egyik fiú, René leveleket ír a rendezőnőnek, amelyekben javaslatokat ad, hogy miket kellene még forgatni vele. A rendező elhatározza, hogy folytatja a forgatást. Ezzel megkezdődik 20 évnyi közös élettörténet, amelyben a személyes szál mellett TV archív anyagokon követhetjük a nagy rendszerváltó történéseket is a Cseh társadalomban.

Bársonyos forradalom, 9/11, Csehország belép az EU-ba. Ezt a 20 évet René főként különböző börtönökben tölti bezárva, rövid próbálkozásokkal a szabad életben. Megjavul, visszaesik, regényt ír, szerelmes lesz a rendezőbe, majd kirabolja. A film során a szereplő folyamatosan konfrontálódik önmagával és a rendezővel is.

Ez a konfrontálódás leginkább a film vezérmotívumául szolgáló levelekben fogalmazódik meg, amelyeket René ír Třeštíkovának. Ezek a levelek René narrációjaként végig jelen vannak a filmben, általában megszólítva a rendezőt, aki ezáltal válik a film részévé. A levelekből tudunk meg a legtöbbet kettejük viszonyáról és a filmből hiányzó részleteket az élettörténetekből. René egyre gyakorlottabban és önreflektívebben fogalmaz, elhangzanak részletek később megjelent napló regényéből is, ezzel lényegében a film társ-szerzőjévé, a rendezővel egyenrangúvá válik, aki folyamatosan értelmezi önmagát.

A film legelején egy zenés montázst látunk egy férfiről, aki először börtönben ülve levelet ír, majd egy vonatállomáson, vélhetőleg szabadulás után várja az érkező vonatot. Megjelenik a képernyőn a neve, René, majd egy idézet tőle, egy Elfeledett ember naplójából című könyvből. Ez a napló vezet minket vissza 1987-be, ahol büntügyi nyilvántartási fotókat látunk a főszereplő fiatalkori énjéről. Ez a bevezetés olyan, mint a film vizuális logline-ja.

Majd elindul a történet 1987-ben, a fiatalok börtönében. A fiatal René interjúja és az idős René narrációja vezet be a filmbe. Az interjú a megszokott módon, tényszerűen leírja a történetet jelen időben, a narráció viszont már visszafelé értelmezi, egy elmúlt epizódként tekint akkori énjére. Az epilógus előrevetíti, hogy a filmben a főhős folyamatosan újra értelmezi majd önmagát, a filmhez való viszonyát a múltó idő és a rendező kérdéseinek hatására.

“Valami hasonlóság van a pszichológus és a filmrendező között, annyiban, hogy rákényszerítem a szereplőmet, hogy gondolkozzon és olyan kérdéseket teszek fel, amiket magának nem tenne fel. René egy nagyon intelligens srác volt, aki olyan emberekkel volt körülvéve a börtönben, akik mélyen alatta álltak intelligencia szintben. Neki nagyon hiányzott az értelmes beszélgetés, és ezért nagyon örült nekem, hogy velem lehet beszélgetni, hogy kérdezek és hogy valakit érdekel az élete. Ezt éreztem, láttam rajta. A figyelmem éltette. Ez volt számára az élet vize ott a börtönben, hogy valaki mindig jön és érdeklődik. Egyszerre csak fontossá vált, valaki számára, akit érdekeltek az érzései, a véleménye. Volt valaki, akivel lehetett kommunikálni. És neki erre szüksége volt. Abban a pillanatban volt az egésznek értelme, és talán segített is neki egy kicsit.”¹⁶⁰

Rögtön az első levélből megtudjuk, hogy a főhősnek nagyon fontos a filmforgatás, a rendező várható látogatása és a tőle érkező csomagok az “egyetlen jó dolog, amire várhat”. A következő jelenetben meghalljuk Třeštíková végtelenül empatikus, nyugodt hangját, amint a múltjáról kérdezzeti Renét, és teljesen érthetővé válik, hogy egy szeretet nélkül felnőtt, tinédzser éveit jobbára börtönben töltő fiú számára miért fontos a rendező érdeklődése és figyelme.

A narráció alatt a kiskorúak börtönének lehangoló mindennapjait látjuk, ahogy dolgoznak, sorban állnak az ételért, nézik a kicsi, nehezen látható TV képernyőjén a híradót, amelyben azt látjuk, hogy odakint, messze tőlük történik a történelem. A kint és a bent képeinek

¹⁶⁰ interjú a rendezővel, ld. 3-as számú melléklet

egymásra vágásával, megteremtődik a feszültség a marginalizálódott emberek és az állam között, aki nem törődik velük. Třeštková kamerája viszont állást foglal, a magára hagyott „kisember“ felé fordul, ő a főhőse.

Miközben René összekötözött kézzel távolodik egy folyósón, rácsukodik a rácsos ajtó, lezajlik a bársonyos forradalom, Václav Havelt pedig megválasztják Csehország köztársasági elnökének. Az eskütétel hangja alatt Renét látjuk, ahogy a börtön padlóját mossa fel.

Renét az 1989-es amnesztia miatt kiengedik a börtönből, a „szabad“ Prága ünnepel, reményekkel teli. A film folyamán többször látjuk, vagy halljuk a TV-t, de mindig René szűrőjén keresztül, azt látjuk, amit ő lát, vagy láthatna a kinti világból.

Renének nincs hova mennie, céltalanul lézeng a vonatállomáson alvó hajléktalanok között, sörözik, cigizik, keresi a helyét, végül hazamegy az anyjához.

Egy nagyon kellemetlen jelenetben René anyját látjuk főzés közben, ahogy a fiáról beszél, aki közben zavart mosollyal ül szegecses bőrkabátban és hallgatja, hogyan szapulja őt. Az anya elmondja, hogy nem dolgozik, nem segít otthon, nincs hobbi, csak kocsmákban lóg. René nem ellenkezik, csak annyit mond, hogy nincs mit csinálni a kisvárosban. Třeštková hangját nem halljuk ebben a jelenetben, nem kérdez, nem is kommenteli a hallottakat. Nem fogja egyikük pártját sem.

René próbál munkát találni, de az amnesztia miatt nagy a munkanélküliség, terve van egy romos házzal, hogy majd egyszer megveszi és felújítja. A lehetőség ott van, de a következő jelenetben megtudjuk, hogy újra elkövetett valamit, ami miatt börtönbe kerülhet. Párhuzamosan vágott snittek következnek, amelyekben Renét, az anyját és a jegyzőkönyvet készítő rendőrt látjuk. René állítása szerint az anyja elvette a pénzét és hazudott a rendőröknek, az anya sír, nem érti miért lett ilyen a fia, fél, hogy a testvérét is magával rántja, aki szintén elment otthonról és együtt lakik Renével. Nagyon könnyű lenne ezen a ponton ítélni, de Třeštková által nyújtott nézőpont megértő. Abszolút megérezzük a helyzet lehetetlenségét. Megértjük az anyát, aki a szocialista társadalmi normák szerint próbálja nevelni a fiát, hogy dolgozzon, legyen felelősség érzete, családja. Remeg a keze, kétségbeesett, lemondott a fiáról. Számára minden, amit fia szeretne az deviáns és érthetetlen. René nem akar úgy élni, mint az anyja, hajnali 5-től dolgozni a gyárban, mégis egy szobás panelben nyomorogni. „*Nem akarom szétmunkálni a seggem, hogy kocsit, vagy kanapét, vagy szőnyeget vegyek.*“ Inkább élne úgy, mint rockzenész apja, de az apja látni sem akarja. Nem

érződik rajta büntudat, inkább valami lázadó flegmaság, ami mögött talán szomorúság húzódik. Tele akarja magát tetováltatni, „*lábtól fejig kékre, mint a börtön ruhám színe, hadd nézzenek az emberek*“.

Lázad a kisvárosi szocialista kisember minta ellen, de nem tudja, hogy lehetne más életet élni, így a bűnözést választja, az legalább „más“.

René újra börtönben van, egy kocsi feltörése, magnó lopás, nevetséges pénzösszeg miatt kap 20 hónapot. De nem érzi rosszul magát a börtönben, sok az ismerős, dolgozik és ha nagyon unatkozik tetoválja magát. A kamera megmutatja a kezét, amelyen pár feliratot látunk csak, és eszünkbe juthat a legelső kép René kezéről, ahogy levelet ír, ahol már tele van firkálva. Egyértelművé válik, hogy sokszor és sokat lesz még börtönben, ahol unalmában majd nem lesz más elfoglaltsága, mint „*saját testét díszíteni*”. Bűnözőként identifikálja magát, nem hiszi, hogy tudna mást csinálni, vagy hogy mások elhinnék, hogy tud hasznos tagja lenni a társadalomnak.

Levelekben arra kéri Třeštíkovát, hogy csempésszen be neki borélesztőt, de ne aggódjon „*senki sem fogja megtudni*”, nem ismerjük meg Helena válaszát, vajon teljesítette-e a kérését. Ahogy René testvérét, a rendezőt is próbálja cinkossá tenni, bevonja a filmbe. Třeštíková második szereplővé válik a filmben, és ennek ára van.

A következő fejezet felirata így szól: „*1992-ben René kirámol pár lakást, az egyik Helenéé*”. René erről szóló beismerő levelét a rendező olvassa fel, a fiú helyett. „*Kedves Helena, gondolom én vagyok az utolsó embere a földön, akitől levelet akarsz olvasni*” – haljuk Helena hangján – „*Ami történt, azért engem lehet okolni. A legtöbb dolgot visszaadom majd, a magnót, fényképezőgépet és a videó kamerát leszámítva. Legalább 300.000 korona értékben loptam, szóval 10 évet biztos kapok. De volt időm elinni és elkurvázni, úgyhogy megérte. Az öcsémet is lecsukták Németországban. Mostanra ennyi. René.*”

Nehéz elképzelni, nagyobb bizalom törést rendező és szereplő között, mint ez az eset. Teljesen ésszerű válasz lett volna itt befejezni a filmet, ezzel a gesztussal, mondván, René nem tud megjavulni, lám, még engem is meglopott. De Třeštíková számára ez nem egy lezáró gesztus, hanem a film egyik mozzanata, amely része a közös élettörténetüknek, tehát a filmnek is. „*Nem tudom miért vallottam be, hogy én raboltam ki a lakásod. Talán kiszámított lépés volt, hogy fenntartsam az érdeklődésedet és folytasd a filmezést. Nem tudom, az is lehet, hogy csak büntudatom volt.*” - írja René a következő levelében. A filmben nincsen semmilyen

konkrétum, amiből kiderül, Třeštíková véleménye arról, ami történt. De az a gesztus, hogy ő olvassa fel a fiú levelét és az, hogy folytatja a filmezést, ugyanolyan nyitottsággal, mint előtte, azt mutatja, hogy elfogadta René bocsánatkérését. Interjúbán viszont elmondta, hogy *“örülten dühös volt”,* de egy idő után meggyőzte magát, hogy *“ér annyit René”,* hogy folytassa vele a filmezést. *“Ez volt az egyetlen eset, amikor a privát életem és a munkám közötti összhang megborult. Én éppen Berlinben voltam residency programon. Mikor hazaértem Berlinből kaptam egy levelet Renétől, amelyben bevallotta, hogy mit tett. Felolvastam a férjemnek, és rettenetesen éreztem magam. Ő meg azt mondja: „Na, ez elég jó pillanat lesz a filmedben!” Ez aztán a férfi, ez az én férjem, mondtam akkor magamnak. Azóta nem hívom meg a szereplőimet az otthonomba, mert akkor azt mondtam magamnak, hogy ezt nem tehetem meg a családommal, ez nem fair.”*¹⁶¹

Tehát lett a történetnek hatása a rendező privát életére, kihatott a többi szereplőjével való kapcsolatára is, de ez már nem része a filmnek.

Ami motiválhatja a rendezőt abban, hogy mindennek ellenére ne hagyja abba a filmezést, az az, hogy látja értelmét a folyamatnak. Önmagában az, hogy a film jó lesz, nem tarthat ki motivációként egy 15-20 éves időszakra. *„Az, hogy Renével találkoztunk, az segített neki, mert rájött, hogy ő nem csak egy csávó a börtönből, van más identitása, értékes énje is. Meg tudott írni két könyvet, és akkor hirtelen ezt az értékes másik énjét már nem csak a rabtársai látták, hanem mindenki. Egyszerre másnak látták őt. Az, hogy filmet csináltam róla biztos segített abban, hogy észrevegye, hogy értékes. Éreztem, hogy különleges abban, ahogy gondolkodik, ahogy reflektál önmagára, a tetteire, hogy milyen jól beszél. És én mindig próbáltam őt ebben támogatni, és szerintem már jól látja saját magát. Most már tényleg szeretnék hinni abban, hogy nem kerül újra börtönbe, hogy már érti milyen jó szabadon élni. És ez nagyon erős tudás. És amikor látom, hogy van egy felesége, aki szereti őt, és ő is szereti a lányt meg a gyereket az előző házasságából, gondoskodik róla, akkor nagyon meg tudok hatódni. Amikor látom, hogy a közös lakásukban, ahol laknak festi a falakat, vagy valamit javítgat, azon én nagyon meg tudok hatódni. Mert azt érzem, hogy rátalált valamire, amilye nem volt azelőtt. És remélem, hogy ehhez az egészhez van valami közöm. De tudod, ha ő nem akarta volna, akkor nem ment volna, nem szabad túlértékelnem a saját szerepemet. De az,*

¹⁶¹ interjú a rendezővel, ld. 3-as számú melléklet

hogy hittem benne, az talán segített egy kicsit. ¹⁶²

Amikor René megírja a könyvét, a rendező intézi el, hogy nyomtatásba kerüljön. A cellában ülve Helena átnyújtja neki a lektorált példányt, végül kiadják a könyvet, pénzt is kap érte, tetszik is az embereknek. Megváltoztathatja az identitását, a második könyve után, már maga is azt írja levelében, hogy kezd magára úgy gondolni, mint íróra.

Vajon ez elég motiváció lesz arra, hogy ne kerüljön vissza többé a rács mögé?



Helena Trestiková és René Plášil
Fotó: CTK

Amikor kijön a börtönből, senki sem várja, csak Třeštíková és a stáb. A lázadó kamasz helyett ez a René már egy szomorú felnőtt. Már látja a saját és a társadalom felelősségét is, és nem hisz benne, hogy helyrehozható. Szabadulás után beülnek egy teára a stábbal. Az írásról beszélgetnek, arról, hogy René még keresi a szövegei formáját. *„Ilyen posztmodern időkben, úgy írsz, ahogy csak akarsz.”*- mondja neki Helena. Teljesen egyenrangú félként beszélgetnek, mint két alkotó. A rendező munkamódszere az, hogy megadja a szereplőnek a lehetőséget, hogy olyan témát hozzon fel, ami neki fontos az adott pillanatban. Egy-két év elteltével majd úgyis kiderül, hogy az adott gondolat elfelejtődik, vagy épp vezérszállá válik a szereplő életében és/vagy a filmben. Elutasítja a „TV riporter” viselkedést, aki szándékosan provokál, ellentmondásba próbálja csalni a szereplőt, ezzel állítva elő drámai helyzetet. *„Filmezés közben a rendező nem lophatja el az igazságot a szereplő akarata*

¹⁶² interjú a rendezővel, ld. 3-as számú melléklet

ellenére, nem tehet fel olyan kérdéseket, amelyek szándékosan betámadnak olyan témákba, amikről a szereplő nem akar beszélni. Mindig egyenlő felekként kell létezni és a rendezőnek figyelni kell a szereplő lelki jól-létére és büszkeségére. ¹⁶³

Ez az egyenrangúság a végső vágás során már megszűnik, mivel a rendező lesz az, aki eldönti mit tart meg és vág ki a rengeteg párhuzamos szálon futó történetből. Éppen ezért a vágószobában még fontosabb a rendező erkölcsi érzékenysége, hogy ne hozza nevetséges, vagy nem igaz helyzetbe szereplőjét a film drámaiságának érdekében.

A film hosszának felénél sűrűbbé válik az időmúlás, egyre kevesebb jelenetet látunk, helyette szöveg inzeriben, René narrációjában kapjuk meg az információt, mialatt szubjektív (POV) képeket látunk egy cseh városról. Ezen a ponton sajnos a technika változása kihat a filmnyelvre is, az eddig 16 mm-es, szép, jobbra nyugodt kamera mozgás helyett már-már experimentális videós képeket látunk, az ültetett interjú helyzetek sem tartják azt a képi minőséget, amit eddig mutatott a film.

Itt muszáj megemlítenem a hosszútávú filmek finanszírozási nehézségeit, amely még nehezíti a spontán forgatás és az állandó készültségben levés miatt eleve megterhelő filmezési folyamatot. Van olyan forgatási nap vagy időszak, amikor éppen nem áll rendelkezésre anyagi háttér, megfelelő technika vagy stáb, mégis forgatni kell, vagy ha nem lehetett, vágás során kell valahogy kreatívan áthidalni a dramaturgiailag fontos hézagokat a forgatott anyagban. Véleményem szerint a film közepe táján egy ilyen nehézséget próbált áthidalni Třeštíková.

A 2000-es évektől újra visszatér a megszokott esztétikai minőség. A dolgok egyre rosszabbul állnak René újra börtönben van, élettársa meghal, őt sclerosis multiplex-szel diagnosztizálják. A levelei és beszélgetéseik a rendezőnővel egy filozofikusabbá válnak. Az élet értelméről, szabadságról, Istenről és a prioritásokról beszélgetve René eljut arra a pontra, hogy semmit

¹⁶³ „During the filming itself, the director establishes not only a friendly relationship with the characters of the film but a relationship of equals. The director must not approach an interview with the aggressiveness of a TV reporter, create tension intentionally, push the interviewee to give some kind of a testimony at any cost, callously dwell on sensitive issues or elaborate on them unnecessarily, try to catch the interviewee in a contradiction or inaccuracy. With a time-lapse documentary, such methods are inadmissible not only because they are stressful for the interviewee and weaken their will to continue the collaboration, deform their spontaneous testimony and, consequently, its truthfulness; not only because they bring artificial and therefore false tension into the material. This is inadmissible mainly for ethical reasons. The purpose of a time-lapse film is to present as truthful a testimony of the people and the times as possible but this testimony must be deliberate and voluntary even from the point of view of the protagonists. When filming, the director must not steal the “truth” against their will, must not ask questions to attack those issues, which the protagonist does not want to confide. The interviewee must always remain a partner and the director must constantly care about their inner well-being and dignity.” in TIME-LAPSE FILM AS A STORY by Helena Trestikova

sem ért volna el, nem tudott volna két könyvet megírni, ha nem készül róla film, ha Třeštíková nem segít neki. „*Miattad érzem azt, hogy az életem nem volt teljesen céltalan.*”



A stáb a *René* forgatása közben
Forrás: www.csfd.com

A rendező próbál ellenkezni és meggyőzni a fiút, hogy mindezt ő maga érte el.

A 48. percben azt kéri a rendező, hogy mivel nem tud több pénzt összeszedni a filmre, itt a vége, mondja el René az utolsó szavait. René azt mondja, hogy az utolsó szavakat majd elmondja egy kávé mellett, mondja meg a rendező, hogy mit szeretne a filmjében hallani. A következő dialógus a dokumentumfilm elmélet legfontosabb kérdéseit veti fel.

„*De hát ez a te filmed, nem az enyém*” - válaszolja Třeštíková.

„*Nem, ez a te filmed. Én csak egy statiszta vagyok.*”

„*Tőled jön minden input.*”

„*Persze, de csak a te kérdéseidre adott válaszként.*”

Itt nagyon sajnálom, hogy nem tudhatjuk hogyan folytatódik ez a beszélgetés, valószínűleg nem így van vége, de a rendező úgy döntött csak ennyit oszt meg.

René végül utolsó szó jogán bocsánatot kér a '90-es eseményekért, amikor kirabolta Třeštíková lakását, azt mondja, fontos neki, hogy ez benne legyen a filmben. „*Találkozunk még valaha, most, hogy vége a forgatásnak? Ha felkereslek Prágában, eljössz velem egy kávéra, mint egy normális emberrel, és nem, mint egy szerencsétlen bűnözővel, aki segítséget kér tőled?*”

Vajon csak a depresszió a kilátástalanság szomorúsága miatt beszél így René, vagy soha sem érezte magát egyenrangúnak, se a film társ-alkotójaként, se Helenával szemben? Hiába minden erőfeszítés, a filmkészítés alapvetése az alárendeltség? Vagy az eltérő társadalmi réteghez tartozás zárja ki az egyenrangúságot? René azt is elmondja most, hogy egy ideig szerelmes volt belé. *„Én mi vagyok neked? Egy normális ember, vagy csak egy megfigyelés tárgya?”* Talán ezért, vagy másért, de kikerülhetetlen, hogy egyfajta megfelelései vágy a szereplőben ne torzítsa azt a képet, ami a filmben megjelenik. Ebben a filmben ez a háttér motiváció tisztán megjelenik. René sokfajta szerepet játszik, a rendezőnek, a nézőnek, saját magának, a cellatársainak. Třeštíková mindegyik szerepében megmutatja a film során, nem dönti el helyettünk melyik szerinte az igazi, ha van egyáltalán olyan. Ezért olyan pontos pszichológiai portré ez a film, ami nem zárja ki a művészi interpretációt, nem moralizál mégis hiteles képet ad egy valós személyről.

A filmnek szerencsére nincs vége, René szabad emberként látogatja meg Třeštíkovát Prágában. Itt meglátjuk egy pillanatra a rendezőnőt is, ahogy automata filmes fényképezőgéppel fotózza, „megörökíti” a férfit. Ezután repetitív képek következnek, pontosan ugyanazok a szituációk, amelyekben fiatalon láttuk Renét: bóklászik, sörözik, cigizik, állomásokon hesszel. Talán annyi változott, hogy „polgárabb” a megjelenése, szegecses bőrkabát helyett öltöny és hosszú kabát. Az egyetlen időmúlás, amely után nem a börtönben látjuk viszont Renét, a film 57. percében történik. René szerelmes, Prágában él, nem akar visszamenni a börtönbe, a lány is szereti, vigyáz rá, nem engedi majd vissza. A szülők ellenük vannak, de ők szeretik egymást. A jelenet reménnyel teli, de a zene és az eddigi tapasztalataink alapján a néző már előre szorong, mi lesz a következő fejezet nyitó képe: rács vagy szabad élet?

Třeštíkovának tényleg fontos mi történik Renével, sikerül-e szabadnak maradnia, vagy végleg lecsúszik. Ez a mély érzelmi bevonódást át is tudja adni a nézőknek, végig gyomorgörccsel nézem a filmet, amikor megcsikordul újra és újra a rács ajtó, a fejezetek elején, szinte rákiáltanék a szereplőre, amikor egy-egy rossz döntést meghoz. Ezt a fokú drámaiságot egy részről az idő adja, általában csak családtagot, közeli barátot látunk felnőni kamasz kortól kezdve. Kialakul egy mély érzelmi kötődés. De ez az mély érzélem nem teremthető meg, ha elsődlegesen nem létezne a rendező és a szereplő között.

„A szereplőkkel való kapcsolatra jó analógia a barátság. Mindenkinek több barátja van, és ezeket a barátságokat is fent kell tartani egy életen át. Persze van különbség ezek között a kapcsolatok között, hiszen az emberek is különböznek egymástól, de mind valahogy örökre szól. Én így érzem.”¹⁶⁴

Felmerülhet a gondolat, hogy egy ilyen fajta film, csak halállal érhet véget. De a valóság másfajta módon is beleavatkozhat ezen a ponton a dramaturgiába. „A film körülbelüli végét a gyártási körülmények határozzák meg, attól függetlenül, hogy a film merre tart. Muszáj ehhez alkalmazkodni, ráadásul van benne valamifajta logikai hitelesség, hiszen elméletileg ahogy a film egy random pillanatban kezdődött, akár egy random pillanatban is érhet véget. Mivel a film nem lehet merev szabályok demonstrációja, hanem önálló filmalkotás, muszáj törekedni egy pontos dramaturgiai ívre, világosan értelmezhető befejezéssel.”¹⁶⁵ Třeštková általában a film vágása közben találja ki, hogyan végződjön a filmje, és amikor már pontosan látja a történet fő irányát és hogy mire van szüksége beiktat még egy utolsó forgatási napot. René történetének a végét a főszereplővel szeretne volna megírni. Miután újra kiszabadult, adott neki egy videó kamerát, hogy forgassa le a film végét. René nagyon fellelkesül, hogy ennyire bízik benne valaki, ígéri, olyan jeleneteket forgat majd, amelyeket riporterek sose mutattak még meg, „ha ezeket a felvételeket felhasználod majd, új életet lehel a filmedbe.”

A következő jelenetben a rendező hiába próbálja visszakérni a kamerát, René mellébeszél, de egyértelmű, hogy már régen nincs meg, sosem kerül vissza se a kamera, se a forgatott anyag. Třeštková először borul ki a film során. Reménytelennek nevezi Renét, keményen beszél vele. „Meg kell mondjam, hogy hittem abban, hogy visszaadja a kamerát. Tényleg reméltem. De azt mondtam magamnak, hogy ha lefilmezi, hogy mit jelent neki a szabadság és visszaadja a kamerát, akkor olyan vége lesz a filmnek, ahogy én szerettem volna. Ha nem adja vissza, az is egy állítás és az is a film vége lesz. Ez lett a beszélgetésünk, ahol tényleg elég dühös voltam. Mert mielőtt találkoztunk volna felvettük, hogy mit gondolunk, mi lesz. És én tényleg azt gondoltam, hogy visszahozza a kamerát, a hangmérnök szerint 50-50 százalék és az operatőr azt mondta, hogy nem fogja visszahozni. És amikor tényleg nem hozta vissza, úgy éreztem, hogy megcsalt, mert hittem benne. Úgyhogy dühös voltam.”¹⁶⁶

¹⁶⁴ interjú a rendezővel, ld. 3-as számú melléklet

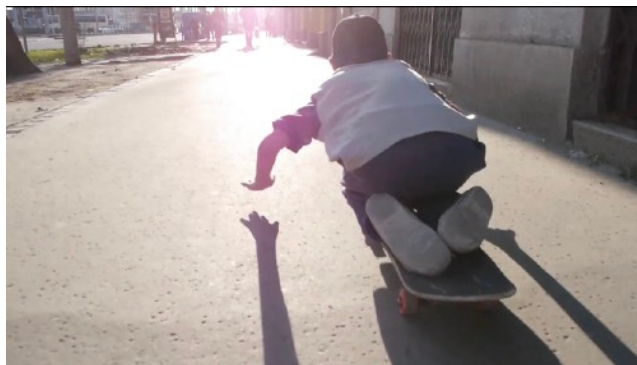
¹⁶⁵ u.o.

¹⁶⁶ u.o.

A film utolsó levelét megint Třeštíková olvassa fel, mint azután, hogy René kirabolta a lakását. „*Drága Helena, sokat gondolkoztam a rendező és a megfigyelt ember kapcsolatán. Eszedbe jutott valaha mennyire befolyásolod a szereplőid életét? Te profi vagy, szóval ez nem a te gondod. Fizetsz nekik, ők meg apránként eladják neked az életüket. Plásil (René) már lassan olyan, mint egy kurva, aki bármit elad egy kis apróért. Más világ, más élet: egyszerű és gyors. És talán felesleges is. Légy jó, ne dolgozz túl sokat. Üdv, René.*”

Třeštíková gesztusát, hogy ő olvassa fel René kettejük viszonyára vonatkozó kemény hangvétellű levelét úgy is lehet értelmezni, hogy elismeri az abban megfogalmazottak igazságát és ezzel, mintha megkísérelné visszaállítani az egyenlőséget a szereplő és a rendező között, de el is engedi szereplőjét. A kapcsolat nem szakad meg közöttük, időről-időre találkoznak, René néha kér kisebb szívességeket a rendezőtől, de a filmezés lezárul. Bár Třeštíková egyik filmjét sem tekinti befejezett, lezárt alkotásnak. Ha pénzügyi lehetőségei engedik, akkor minden történethez egy kicsit hozzáfogat, újravágja őket. Ez egy “never ending story”.

VI. Révész Bálint, Mikulán Dávid: *KIX - 10 évnyi zűr*



Jelenetfotó a *KIX* című filmből

A *KIX*, egy megrázó dokumentumfilm Sanyiról, aki mondhatni utca gyerekként nő fel egy nehéz körülmények között élő családban. Mikulán Dávid képzőművészként kezdett el forgatni vele, majd tizenkét éven át vett részt a fiú életében. Különösen izgalmassá teszi a

film nézőpontját, hogy nem csak Sanyit mutatja be, hanem a filmkészítőkkel való kapcsolatát, annak alakulását is, lehetővé téve a néző számára, hogy a rendezői dilemmákat megismerje, ezzel maga is jobban bevonódjon a történet alakulásába.

A prologusban azt a filmben ritkán látható pillanatot látjuk, amikor a rendező kiválasztja a szereplőjét. A kamera gyorsan suhan az utcán, hétköznapi szituációk, arcok villannak meg. Egy-egy embernél elidőzik a kamera, mintegy belehallgat a mondandójába, majd suhan tovább. Szemlélődik, figyel, rögzít, vonalakat követ. Magával ragad a zene, a gyorsan változó képek, 90-es évek videó esztétika, megértjük, hogy a kamera egy gördeszkán van, eszünkbe juthat Spike Jonze mára már kultikussá vált *Video Days* című filmje, illetve a *People I Could Have Been and Maybe Am*¹⁶⁷ című film, amely azt üzeni a nézőnek, mindneki érdekes, bárkiről lehet filmet csinálni, aki beenged az életébe. Aztán a szimbolikus és a fizikai vonalak is egy irányba terelik a kamerát, Sanyi felé.

“Én akkoriban abban a korszakomban voltam, hogy állandóan ment a kamera, szóval mindent fel kellett venni. A filmet megelőzte egy... nevezzük kutatómunkának. Én akkor már deszkáztam egy jó ideje, tehát nagyon sokat voltam kint az utcán, meg nagyon sokat mozogtam, meg találkoztam emberekkel ugyanilyen módon, mint ahogy a Sanyikáékkal, hogy kint vagy a téren, veled van a deszka, és akkor ez egy ilyen elfogadott bizalmi belépőkártya, hogy jaj, persze, akkor span vagy. Tehát a legtermészetesebb dolognak éltem meg akkor, kb, hogy “ja, csőstök, kik vagytok? Mi a helyzet? Menjünk!” Egy kilenc-tíz éves gyerek meg egy kora huszonéves művészeti egyetemista körülbelül egy szinten van.”¹⁶⁸ - mondja Mikulán Dávid a film egyik rendezője.

Elkezdenek filmet forgatni, *“cső Dávid vagyok”* mondja a hang a kamera mögött, sőt, rögtön meg is mutatja magát, átadva Sanyinak a kamerát és bemutat egy trükköt a gördeszkán. Rögtön érthető a viszony a néző számára is, megismerjük a rendezőt, a közös nyelvet, amely a bizalom alapja: a gördeszkát. Az egész először csak játék, együtt *“lógnak”*, Sanyiek örülnek, hogy a nagyfiúkkal lehetnek, Dávid kezében pedig mindig forog a kamera, de nincs filmkészítési szándéka, az egész egyfajta kísérletezés, keresés. A netre feltöltött *“deszkás videók”* és a filmezés között nincsen különbség. A szülők szemében sem komoly a dolog, amennyire foglalkoznak a kérdéssel, megbíznak a *“gyógyegerekben, akiknek az a dilijük,*

¹⁶⁷ rendező: Borris Gerrets (2010.)
<https://www.youtube.com/watch?v=atVSINFO71E>

¹⁶⁸ Interjú Mikulán Dáviddal és Révész Bálinttal ld. 4-es számú melléklet

hogy filmeznek”. Egyértelműen a gyerekek szemszögéből szól a történet, a szülőknek sokáig nem is látjuk az arcát, csak addig mutatja a kamera a képet, ameddig Sanyikáék érnek, derék tájékgig. Az egyértelmű a szűk képekből is, hogy a gyerekek nagyon rossz körülmények között élnek, amennyire össze lehet számolni, legalább 5-en laknak egy földszinti, szoba-konyhás sötét lakásban. Állandó a kiabálás, káromkodás, szidalmazás hangja, cigi füst és alkohol látványa. A fiúk amikor csak lehet kint vannak az utcán, deszkáznak, verekednek, rosszkodnak. A kamera, - ami már egyértelműen Dávidot jelenti- jelen van, amikor focilabdával rúgva az autókat beindítják a riasztót, vagy amikor a Bakáts-téri templom ajtaját sorozzák és kinéz a pap, a kamera nem győz elbűjni, őt szidják le. Sanyiék nevetnek, tapintható a kapcsolat a rendezővel, cinkosok.



Sanyi a *KIX* című filmben

A következő pillanatban a piros lámpánál mennek át a gördeszkán az autók között, majd egy utcán talált gyógyszert nyalogatnak. Nem lehet semlegesen jelen a filmkészítő, lépten nyomon rászól a gyerekekre, kiüti kezükből a gyógyszert. *“Amikor elkezdtek csinálni a filmet, akkor kb. az volt a koncepció, hogy nem rakjuk bele saját magunkat, hogy a néző döntsön, hogy nem mondjuk meg neki, hogy mit szabad vagy nem szabad gondolnia. De aztán sok idő eltelt, mi is felnőttünk és próbáltuk egy ilyen etikai mérlegre rakni az egésze történetet, és végül is arra jutottunk, hogyha ezek a jelenetek nincsenek benne, akkor lehet, hogy a nézők kényelmetlenebbül érzi magát, vagy nincs akkora bizalma a filmalkotók felé. Szóval ez így alakult, hogy egyre fontosabb lett a jelenlétünk.”* Révész Bálint még hozzát teszi: *“ahogy kiderült, hogy bukásra állnak a gyerekek, elindult egy megkérdőjelezése, vagy újrarahuzalozása a viszonynak. Hogy először legyen kész a házi, és csak utána játszunk. Nem azt mondom, hogy hierarchikus lett ez a viszony, de lettek kondíciói az együtt töltött időnek. A*

“csak úgy együtt lógunk”-ra egyre inkább rákerült az a réteg, hogy van bennünk egy aktív segítségnyújtási akarat, segítünk megoldani a Sanyinak a tanulási problémáit, segítünk felújítani a lakást.” Ami véglegesen eldöntötte a filmkészítők pozícióját a filmben, az egy végzetes baleset volt, ami Sanyi 16 éves korában következett be. Egyre több az intő jel, hogy a fiúk élete rossz irányba megy. A fiatalkori csínyekből egyre durvább és erőszakosabb tettek felé fordulnak, gyakran gyújtogatnak. Az egyik gyújtogatásból tragédia lesz, leég egy kollégium, és meghal egy négy gyermekes apa. Sanyit és két barátját letartóztatják, a büntetés hét év börtön. Valaki meghalt, a tét megváltozik, ez már nem játék többé. Mit tesz ilyenkor a filmkészítő, aki már hat éve ismeri a szereplőt és talán abba a hitbe ringatja magát, hogy van hatása a jelenlétének? “A megkérdőjelezése a saját jelenlétünknek, az nagyon intenzíven része volt a tragédia utáni egy-másfél évnek. Egzisztenciális szinten kérdőjeleződött meg, hogy van-e létjogosultságunk folytatni ezt a filmet, akarjuk-e egyáltalán.”- mondja Révész Bálint. “rengeteget ventiláltunk és beszélgettünk, fontos része volt, hogy tisztázzuk a saját szerepünket a megtörtént dolgok fényében.” Végül úgy döntöttek, hogy folytatják a filmezést, de úgy, hogy ők maguk aktív szereplők lesznek. Ezen a ponton dőlt el, hogy saját pozíciójukat nem hagyhatják ki a filmből, a film már nem csak Sanyika történetéről szól, hanem azt a kérdést is felveti, hogy mit tehet a filmkészítő, lehetséges-e a valós segítség, illetve feladata-e ez a filmeseknek. “Mi nagyon beleálltunk, hogy segítünk tanulni, munkát, pszichológust keresni, felújítani a lakásukat és majd ez segít, de ez egyszerűen nem így van. És akkor átértékelődött a mi szerepünk is, és hogy ez hogyan jelenjen meg a filmben.” Dávid szerint “Az egyik legnehezebb egy ilyen szituban, hogyha látsz intő jeleket, akkor mennyire vagy bátor lépni, milyen eszközeid vannak, milyen fajta segítségekhez tudsz vagy mersz nyúlni. És itt volt egy csomó intő jel. Nekem nincs gyerekem, de el tudom képzelni, hogyha a saját gyereked elindul a lejtőn, akkor mikor hívod rá a rendőrséget a saját gyerekedre. Ezt a fajta segítséget nem kapta meg a család se a gyámügyesektől, de tőlünk se. (...) valamiféle konstans vagy következetes jelenlétnél többet igazából nem nagyon tud adni az ember.” Sanyikának van erre egy tökéletes válasza, amit a gyújtogatás után mond egy interjúban: “itt voltatok, és néha jobban kijöttünk veletek, mint a saját szüleinkkel, meg a haverokkal, olyanok vagytok nekünk, mint a nagytesók és próbáltok nekünk segíteni, de hülye buzik vagyunk, úgyhogy nem hallgatunk rátok. Az a baj hogy a feszültséget azzal vezeted, le ha valakinek szétkúrod az agyát.. vagy ordibálsz vele.” Ekkor a film is visszakanyarodik egy

erősebben megfigyelő pozícióba, elfogadja új szerepét, nem tud segíteni, akkor pedig a beavatkozás is felesleges, a film visszatér a kiindulási szemszögébe, a kamera útitárs. Nem tűnik el teljesen a filmkészítő, így a film a folyamatosan jelenlévő “voyeurizmus” veszélyét nagyjából elkerüli. De a frusztráló dilemma mégis érezhető a film második felében, miért nézzem a filmet tovább nézőként, ha a média szenzáció nem vonz? *“Az fontos, hogy az embernek van egy privát szférája, de az valahol közügy, hogy hatan élnek egy szobában. Tehát azt fontos megmutatni, hogy van egy család, aki így él. Én azt szoktam mondani, hogy a Sanyika már akkora galibát okozott, hogy ő valószínűleg soha nem fogja tudni ezt a kárt megfizetni, mert van a törvényben, hogy te, ami kárt okozol, azt neked ki kell fizetni. Sanyinak akkor van egy 3 milliárd forintos tartozása. És hogy talán ezzel a filmmel valamit tud törleszteni, hogy akkor az ő sztoriját bedobja a közösbe, de nem tudom, hogy én mondhatok-e ilyet. Érted, hogy ez nem tőle jön ez a gesztus. De egy picikét mi mindig is a Sanyi mankói voltunk. Tehát, ez a film is az.”*

Izgalmas, ahogy Sanyika sorsa, a filmkészítők pozíciója és a film nyelve, narratívja egymást átfonva folyamatosan alakul. A kezdeti laza, kísérleti rendezői nézőpont a l’art por l’art, asszociatív, montázsos mesélés technikának erőszakkal vége lesz, amikor megtörténik a mindent átértelmező tragédia és a filmkészítők rákényszerülnek, hogy “ábrázolják magukat”, a viszonyukat, de mégse törjön meg az addig megismert filmnyelv. Itt eltér a két rendező megközelítésmódja. *“Én a mai napig hiszek abban, hogy amit és ahogyan mutatsz, filmkészítőként, az vagy te.”* - mondja Dávid, aki eredetileg képzőművész. *“Tehát, hogy azt az érzékeny jelenléte, amit most itt egy-két helyen ki is mondunk a filmben, az egyébként is létre tud jönni, a filmkészítő fizikai jelenlét nélkül is, de nagyon nehéz az átlag néző fejével gondolkodni, hogy ő mit fog megérteni.”* Bálint, aki filmkészítőként később érkezett meg a forgatóstádba, hisz abban, hogy ábrázolni kell az alkotót is a filmben. *“Ha nem kapcsolható egy autentikus személy a történethez, akkor mindig ott van az a gyanú pici szikrája, hogy a rendezői intenció nem OK. Jó lenne, ha ez a film egyszerűen lehetne egy óda az emberhez. Mit kell ezen magyarázni, hogy itt voltunk 12 éven keresztül, nézzétek a filmet. De miért lenne bizodalmas a filmkészítő felé egy ilyen szar média világban?”*

Sanyi élete kezd rendbejönni, amíg vár az ítéletére, lesz egy támogató barátnője, leérettségizik és elkezd dolgozni. De a börtön valószínűsége ott lebeg a feje fölött. Ez az a

pont, ahol a filmkészítők elengedik Sanyi történetét. Nézőként nagyon nehéz ítéletet mondani, és a film azt sugallja, nem is kell.

VII. Összegzés és konklúzió

Kutatásom kezdetekor legfontosabb célom az volt, hogy a dokumentumfilm rendezésnek számomra legégetőbb, legszemélyesebb és alkotási értelemben is legizgalmasabb kérdéseit tisztázzam és ha lehet megoldásokat találjak rájuk.

Azt igyekeztem vizsgálni, hogy milyen problémákat vet fel a rendező személye a dokumentumfilm készítése közben, illetve, hogy jelenlétem és a szereplővel való viszonyom alakulása hogyan befolyásolja magát az elkészült filmet. Ezt a kérdést nem etikai szempontból jártam körbe, hanem lélektani szempontok szerint. Hogyan hat az alkotó az alkotás tárgyára és viszont? Egyáltalán elválasztható-e, és mennyiben elválasztható mindaz ami a kamera előtt történik attól, hogy ki áll a kamera mögött, és attól, hogy az a személy hogyan alakítja a kamera előtti “valóságot”? A pszichológia tudományának bevonása a dokumentumfilmes alapfelállás értelmezésébe nagyon inspiráló volt a gondolkodásom számára. Az elkészített interjúk alapján és a nemzetközi kortárs filmeket vizsgálva szemmel látható az a tendencia, hogy a dokumentumfilm rendezők a szakmai érdeklődésen túl mutató felelősséget vállalnak szereplőik felé és nem is próbálják letagadni az érzelmi bevonódást tényét, ahogyan azt sem, hogy jelenlétük befolyással van szereplőik életére. Ez a rendezői hozzáállás sokban rokonítható segítő szakmákban (terapeuta, szociális munkás) dolgozó szakemberek attitűdjével. Azonban ezekben az ágazatokban dolgozók számára már évtizedek óta elérhető egyfajta önvédelmi szabályrendszer, amely abban segíti őket, hogy hosszútávon, kiegészés nélkül tudják végezni segítő munkájukat. Az remélem, hogy Irvin D. Yalom fatal pszichoterapeutáknak szóló könyve analógiájára sikerült megfogalmaznom olyan módszertani javaslatokat, amelyek a dokumentumfilmes szakmában dolgozó filmesek számára is segítséget nyújthat.

A kutatás elején azt feltételeztem, hogy az érzelmi bevonódás kialakulásához két fő dolog szükséges. Az első az a személyesség és interperszonális személet megléte a rendezői attitűdben. A másik pedig az idő faktor. Az egyik legfontosabb felismerésem volt a kutatás

során, hogy az idő faktor önmagában még nem elengedő ahhoz, hogy a dolgozatomban vizsgálat személyesség és a lelki folyamatok megjelenjenek. A 7UP és az ehhez hasonló évtizedekig forgatott sorozatokban, vagy akár B. Révész László, Shciffer Pál hosszabb távon forgó filmjeiben, (amennyire ezt tudni lehet) a kamera mögötti valóság, az érzelmi hatások nem jelennek meg a forgatás alatt rendező és szereplők között. Az azonban tisztán kirajzolódik, hogyha egyfajta lelki diszpozíció meg van a rendezőben, akkor a bevonódás és személyesség megjelenik rövidebb, akár egy pár hónapos forgatás során is.

A dokumentumfilmmezés egy gyönyörű alkotói és lelki folyamat lehet, amely a készítőnek, szereplőnek és nézőnek is egyaránt lehetőséget ad arra, hogy új perspektívából lássa saját és a mellette élő emberek életét. De ez csak akkor lehetséges, ha a film készítője tisztában van az alkotói folyamattal együtt járó lelki nehézségekkel. Nem tagadja, zárja ki a közelkerülés, bevonódás, túlterhelődés, kettős tudatállapotból fakadó dilemmákat, hanem tudatosítja őket. Így válhatnak a rendező érzelmei, a szereplővel való közeli kapcsolata gátló tényezők helyett a film készítés egyik legfontosabb eszközévé.

VIII. Mellékletek

1. A kutatási időszak alatt forgatott szerzői filmek bemutatása



Költözés (munkacím)

Magyarország | készülés alatt álló dokumentumfilm | 2012-2025.

A Színház- és Filmművészeti Egyetem Dokumentumfilm-rendező művész MA tanulmányaim alatt kezdtem forgatni Etával és Amandával, egy anyaotthonban élő anyával és lányával. Eta állami gondozásban nőtt fel és két első gyerekéről is lemondott, de a harmadik gyerekénél, Amandánál ösztönös féltés ébredt benne, és elhatározta, hogy őt fel fogja nevelni, nem engedi, hogy elvegye tőle a gyámügy. Folyamatosan költöznek, az anya közmunkából él, a lánya a céltalanság nyomorával küzd, csak azt tudja, hogy mit nem akar: olyan életet, amilyen az anyjának jutott, de azt nem tudja hogyan lehetne az ő élete más. Ahogy idősödik, ez a kérdés egyre fontosabb az életében.

Az egyetem alatt elkészítettem a Etával és Amandával egy 26 perces rövid vizsga-filmet, amely arról szólt, hogy van ez a két ember a társadalom peremén, akik csak egymásra számíthatnak és folyamatosan költöznek. A filmmel nem voltam elégedett.

Rájöttem, hogy az igazi kérdés, ami engem foglalkoztat ebben a történetben, hogy van-e esélye a film főhősének, a 10 éves Amandának kitörni azokból a keretből, amiket a szociális és családi környezete, az anyja és nagyanyja kijelölnek számára. Általánosabban

szólva a kérdés az, hogy a társadalmi környezet határozza meg az egyén jövőjét, vagy van-e az egyénnek autonómiája, megváltoztathatja determinálnak tűnő jövőjét.¹⁶⁹

Rá kellett jönnöm, hogy egy rövidfilmben nem fogok válaszokat kapni a kérdéseimre. Bár ehhez önmagában még nem szükségszerű egy 10 évnyi életút követés, egy jól megválasztott jelenet mindent meg tud mutatni a predesztinált életből és Amanda lehetőségeiből. Engem azonban nem egy konkrét, jól megragadható jelenet, vagy lezárható történet érdekelt, hanem pont a megragadhatatlan: az idő, a változás maga. Tetten szerettem volna érní valami változást a szereplőimben, akiknek az élete éppen arról szól, hogy nem változik semmi sem, generációk óta.

Szociológusok, kutatók, filmesek próbálnak választ adni erre a kilátástalanságra, a társadalmi mobilitás nehézségére.

Elhatároztam, hogy követni fogom Amanda életét 8-18 éves koráig, 2012-2022-ig. Szerettem volna megmutatni a lány életében bekövetkező változásokat, kihívásokat, érdekelt, hogy vajon utólag hogyan tekintünk a jelenben jónak és rossznak tartott döntésekre. Ez az időintervallum annyiban módosult, hogy Amanda 2024-ben fogja befejezni a szakmunkásképzőt, ami felnőtt élete kezdetét is jelenti, így ez lesz a film várható záróeseménye.

Ez a napló szerű forgatás, amely - tíz éven keresztül -, mindig az adott pillanat igazságára, a szereplők megmásíthatatlan motivációira vet fényt, ez az, ami miatt a hosszútávú filmezést választottam ennek a filmnek az esetében. Az élet lassan folydogáló éveit 70 perces filmmé sűrítő narratíva és az eltelt idő elmosza a felesleges mellékutakat, és kiemeli a dramaturgiaiailag fontos történéseket. Reményeim szerint a film láthatóvá teszi a nevelés, a felnövekedés narratíváját, a döntéseket és következményeit is. Eta és Amanda szoros kapcsolatát követő film intim jeleneteiből ítékezés nélkül nézhetjük végig egy fiatal lány életének alakulását.

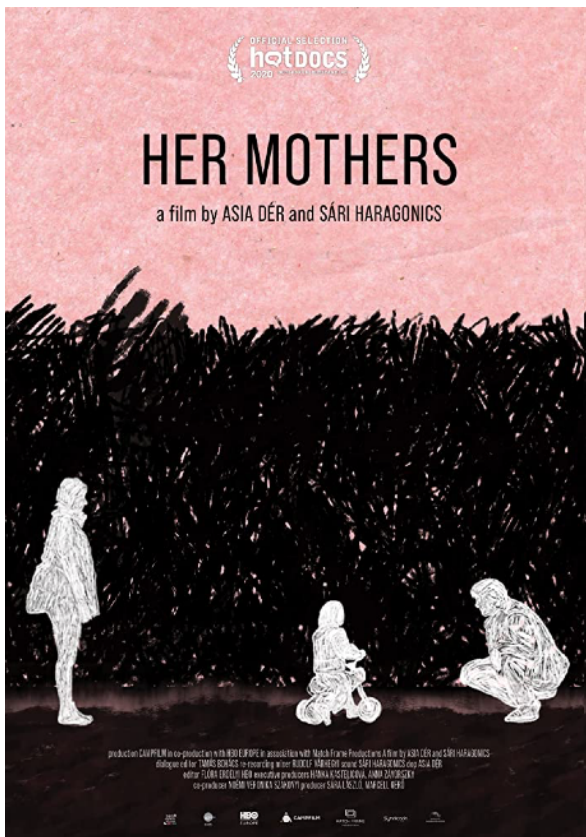
¹⁶⁹ A bennem felmerült kérdés a szociológiában már egy régóta húzódo vita, "a társadalomtudományokban kibékíthetetlen ellentétnek tűnő `objektívizmus` és `szubjektívizmus` álláspontja. Az `objektívista felfogás` az emberek gondolkodását, cselekvéseit és a szellemi szférák teljesítményeit általában is, az adott korok természeti és társadalmi környezete által meghatározottnak tekinti - és ezer jel mutat arra, hogy a "lét tényleg meghatározza a tudatot" sok szempontból. Ezen álláspont tarthatatlanságára teszi hangsúlyt az egyén autonóm cselekvésének és gondolkodásának autonómiáját `elfogadó szubjektívista kiindulópont, és ezen jel mutat arra, hogy valóban végletesen eltúlzott a létfeltételek merev determinista felfogása az egyéni cselekvések felett." (Pokol Béla: Bourdieu elméletének alapkategóriái, ELMÉLETI SZOCIOLÓGIA, A Miskolci Egyetem Szociológia Tanszékének folyóirata, 1995/2, Szerkesztő: Pokol Béla)

Meg szeretném érteni, hogy milyen nehéz egy kamaszlányt nevelni annak, akinek sosem volt anyja méghozzá egy olyan szociális környezetben, amely csírájában fojt el minden lehetséges változást. Eta és Amanda demotiváló, bizalmatlan, antiszociális közege és a társadalmi rendszer, amiben élnek, szinte ellehetetleníti a másképp gondolkodást, és legfőképp a kitörést.

Talán, amire a tudomány nem talál választ, egy dokumentumfilm, -amely bárki számára átélhetően tudja megmutatni az egyén évtizeden átívelő pillanatnyi életútját-, releváns, új szempontokat képes behozni a diskurzusba.

A filmezés alatt nagyon sok problémába ütköztem, amelyek részben a személyiségemből, részben pedig a hosszútávú filmezés műfajának nehézségeiből adódtak. Sokszor éreztem azt a film készítése során, hogy az etikus jelenlétem és a film drámaisága érdekében hozott alkotói döntések kizárják egymást.

Azt a változást, amit a szereplőimben szeretnék felfedezni éppen annyira megmutatja a film majd, mint azt a változást, ami önmagamban fog majd végbemenni. Tíz év rengeteg idő és a forgatott anyag engem is bemutat majd egy fontos életszakaszomban. Ezt nem lehet, de nem is szeretném letagadni. A dokumentumfilm éppen olyan pontos láttelepet ad készítőjéről, mint főhőseiről, egy érzékeny nézői szem számára.



Anyáim története

(társrendező: Haragonics Sára)

Magyarország | dokumentumfilm | 75 perc | Camp

Film – HBO Europe- Match Frame Production|

2020 | rendező | IMDb: https://www.imdb.com/title/tt12216968/?ref_=tt_mv_close

[TRAILER](#)

DÍJAK:

2021. CROSSING EUROPE festival Linz - Social Awareness Award – Legjobb dokumentumfilm

2021. Moscow International Documentary Film Festival - Legjobb dokumentumfilm és Legjobb vágás díja

26th Chéries-Chéris LMBTQ Film Festival, Paris - A zsüri fődíja

6th Festival de Cine LGTBI - Közönség-díj // A nagy zsüri és a diákszüri különdíja

Közel 5 éven keresztül készítettük a filmet, melynek egyik főszereplője Virág, volt parlamenti képviselő, aki belefáradt a számára kilátástalannak tűnő ellenzéki létbe és otthagyta a politikai pályát. Zenész barátnőjével, Nórával úgy döntenek, hogy gyereket vállalnak, annak ellenére, hogy Magyarországon kifejezetten nehéz az azonos nemű pároknak családot alapítani. Két év bizonytalan várakozás után hírt kapnak egy örökbefogadásra váró roma származású kislányról. A két és fél éves Melissa nevelőszülőknél él és jelentősen le van maradva kortársaitól. Nóra és Virág habozás nélkül igent mondanak.

A film első részében a várakozás intenzív időszakát mutatjuk be, majd a családdá válás örömteli és küzdelmes mindennapjait. Míg Virág ösztönösen ráérez az anya-szerepre, Nóra nehezen találja a helyét a családban. Féelme, hogy Melisszának nincs szüksége két anyára, alapjaiban kérdőjelezi meg, amit addig önmagáról gondolt.

A szülővé válás nehézségei mellett a szivárvány családok kirekesztettségével is meg kell küzdeniük, amely egyre növekvő mértékben befolyásolja életük és jövőbeli terveik alakulását. Az volt a szándékunk, hogy intim közelségből kövessük végig a folyamat

leghétköznapibb helyzeteit és interjúk nélkül, szituatív filmezési módszerrel mondjuk el a pár családdá válásának történetét.

A film több nemzetközi fejlesztési programban is részt vett: az Eurodoc régiós projektfejlesztő workshopján, a DunaDock programban, ahol elnyerte az IDF-East Doc Platform legjobb pitchének járó díjat, a ZagrebDox Pro-n pedig az HBO Adria díjat. Ezek mellett szerepelt, az East European Forum és a Verzio DocLab workshopján, valamint a Sarajevo Docu Rough Cut Boutique utómunka workshopon ahol szintén a díjazottak között volt. Az Anyáim története producere László Sára és Gerő Marcell (Campfilm), koproducere Szakonyi Noémi Veronika (Match Frame Productions), executive producerei Hanka Kastelicová és Závorszky Anna (HBO Europe), vágója Erdélyi Flóra. Az Anyáim története utómunkálatait a Sundance Institute Documentary Film Program támogatta. A film premierje a kanadai Hot Docs Nemzetközi filmfesztiválon volt, ezt követően több mint harminc fesztiválra jutott el. Számos díjat nyert, többek között megkapta a legjobb filmnek járó díjat a Linz nemzetközi dokumentumfilm fesztiválon illetve a DOKER moszkvai filmfesztiválon.



Nem halok meg

Magyarország | dokumentumfilm | 92 perc |

Match Frame Production – Magyar Nemzeti

Filmalap Inkubátor programja | 2023 |

IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt19846046/>

Cannes Docs - Marche du Films, 2022.

DOCCircle Accelerator, 2019.

Varsói Nemzetközi Filmfesztivál, 2023.

Verzió nemzetközi emberjogi filmfesztivál, 2023.

A film főszereplője Gábor, a sikeres, életimádó galerista, a budapesti művészvilág megkerülhetetlen alakja. Sok ember veszi körül, szüntelenül elfoglalt, mindig van egy magasabb célja, amely motiválja a továbblépés felé. Egy fájdalmas szakítás és egy halálos betegség diagnózisa kényszeríti rá, hogy megtorpanjon és szembenézzon addigi, látszólag tökéletes életével.

Gábor egész életében arra törekedett, arra trenírozta magát hogy erős legyen, önálló, sikeres. Ebben a harcban sok mindent beáldozott. Érti hogy valami hiányzik, folyamatosan keresi az eszközt ami segít szembenézni ezzel az ürrel, vagy betölteni azt. Saját galéria, szerelem, rák, pszichológusok és egy róla készülő dokumentumfilm.

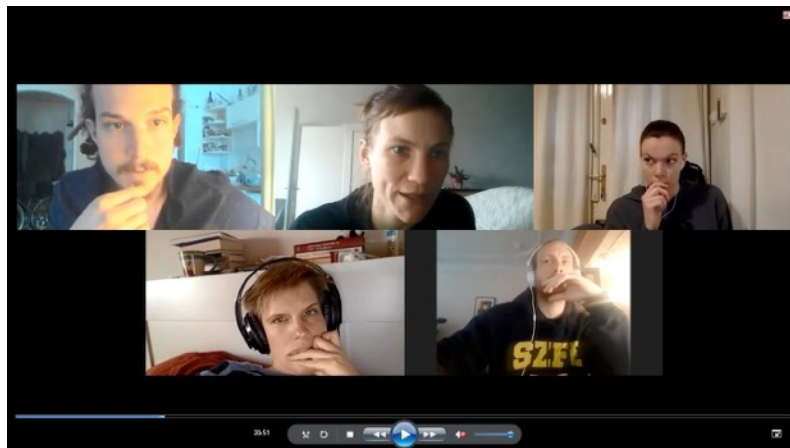
50 évesen Gábor szembesül azzal, hogy amikor már páncéllá szilárdult a személyisége maszkja, nem könnyű repedést találni ami mentén mélyebbre hatolhat önmagában. Gábor nagyon erős, ami sok mindenben átsegítette életében. De az erő elszigetelődést, magányt is jelent.

Ha egy olyan betegséggel kerül szembe az ember ami 98 százalékban halálos az előhozza-e változás igényét, segít-e szembenézni?

A film végigköveti Gábort a kemoterápia intenzív hónapjain keresztül, egy életmentő műtéten át egészen az azt követő három évig, ahogy a betegségből felépülve újrakezdi az életét. Gábor intim portréján keresztül a *'Nem halok meg'* azt kutatja mit jelent a siker, az erő modern világunk egzisztenciális kihívásai közepette.

A filmet a Doccircle és a Verzió Doclab nemzetközi workshopokon fejlesztették és a Cannes Marche du Film, Docs in Progress szekciójában mutatkozott be 2022-ben.

2. Érzelmi bevonódás - kerekasztal beszélgetés levonata (A Covid miatt a kerekasztal online formában valósult meg), Budapest, 2020.



Résztevők: Bakony Alexa, Fuchs Máté, Haragonics Sári, Kőrösi Máté, Meggyes Krisztina, Püsök Botond, Szakonyi Noémi, Takács J. Máté, Ugron Réka, Vincze Máté

Neked mi a dokumentumfilm?

Kőrösi Máté: Nekem a véletlen, spontaneitás és a hitelesség a kulcsfogalmak. Ezért fontos nekem alkotóként megjelenni a filmben, így tudom beleengedni magam a forgatás esetlegességébe: amikor hirtelen valami nagyon valós reflexió történik a szereplők részéről arra, hogy egy filmezés folyik és ezáltal bekapcsolódik az én valóságom is a filmbe. Ezek a legizgalmasabb pillanatok számomra a filmezés során.

Bakony Alexa: Mindig azt mondják, hogy a dokumentumfilmben az élet a rendező.

Szerintem inkább az élet a forgatókönyvíró, aki folyamatosan kitalál új ötleteket és mindig felülírja az addigi munkafolyamatot és nekem ebben kell rendezőként Újra és újra egyeztetnem a forgatókönyvíróval.

Fuchs Máté: A rendező felrajzol egy képet a valóságról, amit aztán szétszed majd újra más sorrendben összerak. Mint egy amorf puzzle.

Takács J. Máté: Nekem a dokumentumfilm az érzelmeket jelenti.

Szakonyi Noémi: Nekem a dokumentumfilm lényege, hogy egy láttelelet arról, én hogy látom a világot. Én szeretem ezt az érzést, hogy átadhatom az én perspektívámat másoknak. Nézőként is szeretem érezni, hogy mit gondol a rendező, hol áll a történetben.

Vincze Máté: Én a megfigyeléses, beavatkozás mentes filmes módszert csinálom és ezt is szeretem nézni.

Püsök Botond: Én sosem témát keresek, mindig a karakterből indulok ki. Azt keresem a dokumentumfilmben, hogy minél közelebb tudjak kerülni a szereplőkhöz. A pszichológiában van egy olyan elmélet, hogy a hasonló intenzitású traumát átélt emberek vonzzák egymást, kimondatlanul is. Magánemberként is szükségét érzem, hogy valami összekössön minket, ez az alapja a dokumentumfilmnek számomra.



Dér Asia és Püsök Botond

Hogy tudnád jellemezni a szereplő és rendező közötti kapcsolatot?

P.B Ez egy nagyon nehezen meghatározható, semmi máshoz nem hasonlítható viszony. Olyan

mély bizalmon alapul, ami kevés más ismerősömmel van, mégsem barátság, de a terápiás viszonynál mégis mélyebb.

Szereplőkkel való viszony mennyiben részese a filmjeidnek?

Kőrösi Máté: Amikor dokumentumfilm rendező szakra jelentkeztem, akkor megfigyelésem, fikciós filmre hajazó filmeket akartam csinálni. Nekem ez egy tanuló folyamat volt saját magammal kapcsolatban, hogy számomra a kamera mögötti valóság megmutatása a legfontosabb a filmjeimben. Még a témaválasztást is meghatározza.

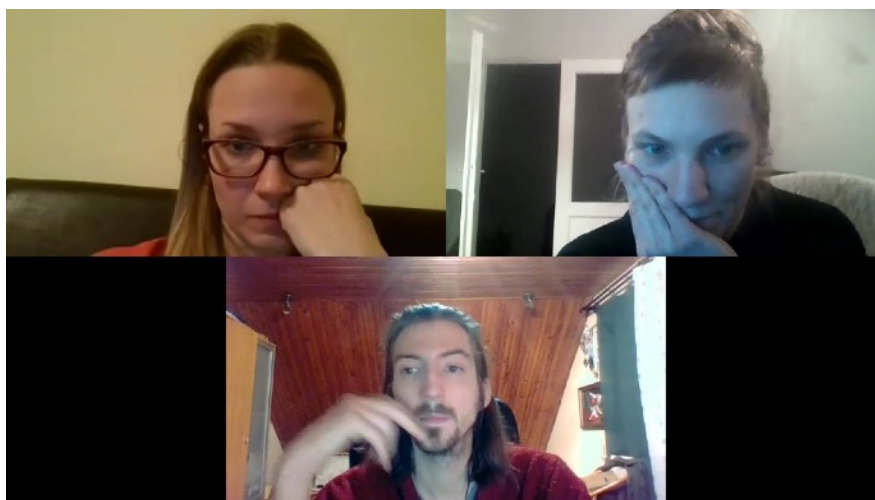
Bakony Alexa: Ha nincs személyes viszonyom a szereplőkkel, nem érdemes forgatni. Azzal, ha jelen vagy, hatsz a szereplőid életére, még akkor is, ha ez nem látszik a filmben, hiba, ha úgy teszünk, mintha ez a hatás nem lenne. Vannak terápiás hatásai a kimondásnak, amit a filmezés közben mondanak ki. A Tobi színei című filmemben, olyan erős volt a két főszereplő- Anya fia kapcsolata, hogy én oda nem fértem már be. Ezért nem vagyok benne a filmben.

Püsök Botond: Ezt nagyon spirituális módon fogom fel. Minél jobban megértem és közelebb kerülök a szereplőkhöz, az annál jobban jelenik meg a filmben is a nézők számára. Én akkor is filmezek, ha simán csak beszélgetünk, mindig forog a kamera. Nem szeretek interjúzni és ha a szereplő hozzászokik ahhoz, hogy én minden beszélgetés alatt kamerával vagyok jelen, akkor az interjú helyett vallomássá alakulnak ezek a monológok.

Szerintem ezt kívülről kevesen látják, hogy a dokumentumfilm az nem csak egy szervező munka, ahol a rendező megtalálja a témáját, leszervezi a stábot, a szereplőt és forgat. A rendező hogyléte, hogy mennyit ad és kap, hogy milyen a viszonya a szereplővel, hogyan tud jelen lenni a szereplővel való kapcsolatában... ez mind meghatározza a filmet.

Szakonyi Noémi: Én minden filmet úgy nézek, hogy tudom, hogy ott van egy rendező a

kamera mögött. Azon tűnődöm egy film nézése közben, hogy mire gondolhat éppen a rendező még akkor is, ha soha semmit nem mutat meg a film a kamera mögötti valóságból.



Meggyes Krisztina és Takács J. Máté

TJM: Én elkezdtem forgatni a filmemet Fiers Ádám vágóról, akinek pár éve súlyos balesete volt, aminek következtében kitörlődött minden emléke, a teljes múltja. A filmezés elején azt gondoltam, hogy ez egy archív anyagokkal játszó, Dosztojevszkij történet lesz egy idős művésről, aki elvesztette az emlékeit. Hónapokig forgattam róla a filmemet megfigyeléses módszerrel és gyártottam a hasznavehetetlen anyagot: az egész egy freak show volt. Rájöttem, hogy itt ez a módszer nem működik, be kell lépnem ebbe a filmbe, a viszonyunk maga a történet. Így Ádi története a közös beszélgetések, főzések nyomán bontakoznak ki: Egy ember, aki 53 év szerelmét, művészeti sikereit, érzelmeit kutatja a velem való barátság kialakulásán keresztül.

Mennyire engeded közel magadhoz a szereplőket? Beavatod a szereplőket a magánéletedbe? Megnyílsz előttük? Húzol egy határt, amin nem engeded őket beljebb?

B.A: Én nem szoktam elmondani a legbelsőbb dolgaimat, nem mutatom, ha egy forgatási napon nem vagyok jól. Nekem fontos, hogy a filmkészítés alatt nem hívom meg a szereplőimet a lakásomban nem engedem be őket a személyes terembe. De ez kapcsolódik a személyiségemhez, én nehezebben engedem közelebb magamhoz az embereket.

Könnyebbséget jelent nekem, hogy a rendezői és a privát énem valamennyire elkülönül.

P.B Én nem mutatok meg magamból, a magánéletemről sokat. Számomra ez olyan, mint egy terápiás alaphelyzet: ott vagyok, figyelek, empatikus vagyok, de nem rajtam van a fókusz. Persze, ha valamit kérdez, akkor válaszolok. Ettől még az én megélésem nagyon intenzív, engem is katalizál az ő történetük, de abban nem vagyok biztos, hogy jót tesz velük, ha én ezeket nekik elmondom. Nagy a veszélye annak is, hogy egyszerű kérdező-technikává silányul az, hogy én megnyílok, hogy őt megnyissam, majd az őszinte megnyilvánulását felhasználok a filmben, a sajátomat meg nem. Egyszer alkalmaztam ezt a technikát és nagyon rosszul éreztem magam utána, soha többé nem tettem.

Haragonics Sári: Volt, hogy nagyon büntudatom volt, hogy miért mindig csak forgatok a családommal és nem időt töltök velük. Amikor ezt megosztottam az öcsémmel egy konkrét helyzetben, ő azt felelte, hogy neki nagyon fontos lenne, ha leforgatnánk azt a jelenetet, ez megnyugtató. Szóval néha jó dolognak tartom megosztani a kétségeinket a szereplőkkel.

Kőrösi Máté: A Dívák forgatása alatt én teljesen beleengedtem magam a filmbe, minden titkomat megosztottam velük. Én úgy működöm jól, ha rendezőként pont úgy viselkedem, mint mindennapi emberként, és én ilyen vagyok. Akkor érzem magam komfortosan, ha teljesen kitárulkozom, filmezés közben is ezt teszem. Amikor nagyon túl gondolom a forgatást és elhatározom, hogy kizárólag rendezőként leszek jelen, az a Dívákkal nagyon rosszul sült el. A lányok rögtön megéreztek a manipulációt és kihasználva érezték magukat, amikor viszont spontán beleengedtem magam, sokkal jobban sülték el a forgatási napok.

Fuchs Máté: Alap emberi viszonyoknál sem szoktam elvárni másoktól azt, amit én magam sem tennék meg. Így forgatások során is meg szoktam osztani magamról dolgokat, de azért általában olyan információkat, amik kapcsolódnak a film témájához és remélem, hogy a

válasz hasznos lesz a filmben is. A filmem központi témája Mariann önállósága. Mivel Mariann autista és nagyon sokat kérdez, tanácsokat kér, nekem muszáj figyelnem arra, hogy ne befolyásoljam, csak őszintén beszéljünk. Nálam nem válik el a rendezői énem a mindennapi énemtől. Tudatosan készülök arra, hogy mi lesz, ha vége lesz a filmnek. Tartok egy lépés távolságot Marianntól, mert ha nincs ez a film, akkor nem valószínű, hogy mi ketten barátok lennénk. Ha vége a filmnek, akkor Mariann életében lesz egy hiány ebben biztos vagyok.

Meggyes Krisztina: Én nagyon megosztós vagyok, de részben azért is, mert unfairnek érzem, hogy a szereplőktől elvárjuk, hogy minden titkukat odaadjanak nekünk, mi meg semmit sem mutatunk. De ennek van egy tudatos része is, egy szimpla TV-s interjúnál is játszom azzal, hogy oda-vissza megosztással teszem beszélgetőssé, mert hamarabb eljutunk mélyebb regiszterekbe. De persze ez helyzetfüggő is. Egyszer egy börtönben lévő fiúval kellett valahogy megteremtenem a bizalmas légkört, láttam rajta, hogy egyáltalán nem hiszi, hogy én valaha meg fogom őt érteni, hogy miben van. Ott az működött, hogy beavattam a srácot a saját traumáimba, és láttam rajta, hogy elkezd bennem bízni. Ez akár manipulatívnak is érződhet, hogy csak ki akarom csalni belőle a titkait a film számára. De ez a megosztás arról is szól, hogy lássa a szereplő, hogy nekem is vannak félelmeim, fájdalmaim, tudjon bízni abban, hogy érzékenyen tudom majd kezelni az ő történetét rendezőként, vágás közben, az elkészült filmben.

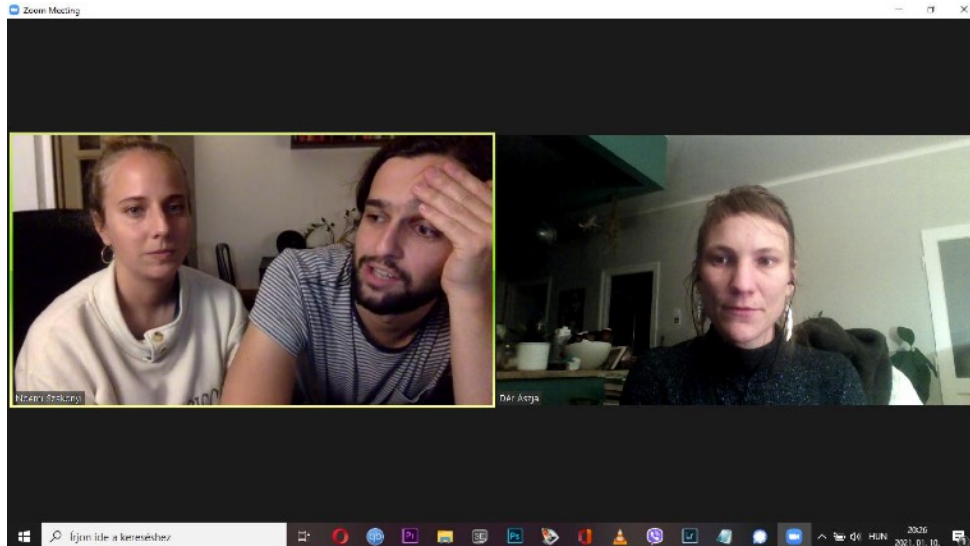
V.M Nekem a személyiségemből is fakad, hogy általában nehezen nyitok az emberek felé, így a forgatás közben is megtartok egy távolságot, egy erős határt. Én mindig rendező maradok a filmezés közben. Mindig én kamerázom a filmjeimben és a kamerát pajzsként is használom, ami mögé bebújok. Interjú közben sem mondok el magamról semmit, csak bólogatok és mosolygok. Sosem folyok be a történetbe, még akkor sem, ha nagyon nehéz távol maradni. Például, amikor az örökbefogadásról szóló filmemben a három főszereplő

kislányt elszakították vér szerinti anyukájuktól és annyira sírtak, hogy elhányták magukat, nekem remegett a lábam, engem is a hányinger kerülgetett. Nekem könnyebb volt a kamera mögé bújni, mint bevonódni érzelmileg, mert akkor én is biztos elsírtam volna magam. Egyszer voltam egy boncoláson forgatni és mondták nekem, hogy biztos el fogok ájulni. De én a kamerán keresztül néztem az egészet, máshova helyeztem a fókuszot, így semmi bajom nem volt. De ha 12 évet tartó filmet csinálsz, akkor azért meg kell nyílnod. Még akkor is, ha nem vagy ilyen személyiség.

Eljöttek például az esküvőnkre, barátokká váltunk.

Sz.N Nekem ez, amit most Máté mondott az igazán riasztó a dokumentumfilmezésben. Azt érzem, hogy szükséges hozzá egyfajta kegyetlenség, amire én nem vagyok képes. Meg tud rémíteni, hogy kiszolgáltatam a világnak a legintimebb pillanatait a szereplőinek. Nekem a kamera nem pajzs, hanem egy kurva nagy felkiáltójel, hogy itt vagyok, ahol amúgy semmi keresnivalóm sincs. (nevetés)

Hoztam magamnak egy szabályt, hogy az élet fontosabb, mint a film. Tehát, ha az élet hoz szituációkat, akkor leforgatom, de én nem fogok jeleneteket provokálni, mert nagyon törekeny egy ember intimitása. Az a tapasztalatom, hogy ezek a kiprovokált jelenetek nem is lesznek végül jók. Amúgy is érzelmileg minden megvisel. Amikor a börtönös filmemet forgattam, volt, hogy embrió pózban hívtam fel a barátomat, mert annyira megviseltek azoknak a nőknek a történetei, akikkel forgattam. Amúgy is én minden interjút végig sírok, nem bírom magamtól függetleníteni a történeteket, amiket hallok. Valószínűleg ezért is rendezek mostanában kevesebbet, és inkább producerkedem. Illetve rendezőként a játékfilm felé kezdtem nyitni, mert azt érzem, hogy ott olyan közel megyek a szereplőimhez, amennyire csak én szeretnék, és nem kell amiatt aggódnom folyamatosan, hogy mit okozok az életükben.



Szakonyi Noémi Veronika és Vincze Máté

Mennyire szoktál beavatkozni a szereplők életébe?

P.B Fontos nekem, hogy a filmezés és az én jelenlétem ne generáljon olyan helyzeteket, amik a való életben az én jelenlétem nélkül ne történjen meg. De volt olyan, hogy azt éreztem, hogy be kell avatkoznom a történetbe. Egy nagyon rossz döntést akart meghozni a szereplőm, amiben biztos voltam, hogy nagyon rossz hatással lesz rá. Ott nagyon szétvált bennem a magánember és a rendező. És bár dominált a magán ember, végül nem avatkoztam be. Úgy döntöttem, hogy neki meg kell élnie a rossz döntést és annak a következményeit, hogy értse mi az ára. És végül így is lett, ezért utólag nem bántam meg, hogy így döntöttem. Amúgy sem hallgatott volna rám szerintem.

TJM: Ádám egy 6 éves gyerek egy 53 emberbe zárva. Mindent újra tanul, de nagyon kell rá vigyáznom, hogy ne befolyásoljam. Nem akarom, hogy az én látásmódomon keresztül tanulja újra a világ dolgait. Hiába én vezetem bele a világba, de szabadságot kell neki adnom. „Máté mit jelent az, hogy kiszellőztetni, vagy az, hogy sütőtöklé?” Kérdezi például. Máskor meg azt, hogy mi a szerelem, vagy, hogy hogy tud visszaintegrálódni a filmes világba. nehéz elmagyarázni neki, hogy a barátai miért nem nyitnak ajtót, ha csönget. Neki rajtam kívül most nincs senkije, egy Németországban élő bátyján kívül. Nagyon nehéz hosszú távon

elviselni őt, idegesítő tud lenni az egészségi állapota miatt. De 180 millióból egy ember éli túl azt, ami vele történt, mit mondhatnék neki? Abban tudok neki segíteni, hogy újra megismerje a világot, abba viszont nem szólhatok bele, hogy a világ összefüggéseit meglássa újra.

Fognom kell a kezét addig, amíg rá nem jön, hogy a filmkészítésen kívül rengeteg más dolog van, amivel új életet kezdhet. Nem válhat újra csúcs vágóvá, ami előtte volt. Most mindig felhív engem mielőtt, elküld egy vágott videót valahova és én leállítom, hogy ne csináld, ez nem lesz ez így jó.

F.M Volt olyan, hogy a szereplőm és a barátnője ki akartak venni egy lakást és el akarták hazudni, hogy leszbikusok. Én a kamera mögül odaszóltam, hogy szerintem nem kéne hazudniuk. Meghallgattak, de nem fogadták meg a tanácsomat.

K.M 4-5 hónapon keresztül nagyon intenzíven voltam jelen a fiatal szereplőim életében. A 20 éves Szaninak az anyukája öngyilkos lett a film forgatása alatt, tudtam, hogy nincsenek közeli rokonai, akikkel ezt meg tudja beszélni. Emlékszem, amikor ezt megtudtam, otthon ültem, és két gondolat ment párhuzamosan a fejemben: hogy Jézusom, mi lesz Szanival, hogy fogja ezt bírni, hogy tudok neki segíteni? És közben persze az is kúszott fel a fejemben, hogy ez iszonyú erős pillanata lehet a filmnek, és nagy lehetőség, amit nem szabad kihagyni. Végül úgy döntöttem, hogy háttérbe raktam a filmezést és kamera nélkül találkoztam vele.

Megkérdezte, hogy nincs-e kedvem jönni forgatni, ahogy elköltözik a lakásából.

Természetesen igent mondtam, és ez volt az a pillanat, amikor én magam bekerültem a kamera elé is, mert Szani megkért, hogy segítsek neki ruhákat szortírozni, mintegy meginvitált a filmbe, a saját történetébe.

Ugron Réka: Nagyon szoros viszony alakult ki köztem és a házaspár szereplők között, akik nagyon nehéz élethelyzetben voltak. Kezdtem egyre jobban belefolyni az életükbe. Azt éreztem egy ponton, hogy jobb lenne nekik nélkülem és ezért szünetet kell tartanunk a

forgatásban. És be is igazolódott hogy ennek így kellett lennie, mert ezalatt az idő alatt a főszereplő magától eljutott oda hogy elment terápiára. És el nem tudom mondani mennyire nagyon örülök hogy nélkülem hozta meg ezt a döntést. Meggyőződésem, hogy kellett neki is a távolság tőlem és a kamerától ahhoz hogy ezt meglépje. És nagyon büszke vagyok rá.

Szoktál pénzt adni a szereplőknek?

K.M. Nekem az egy határ volt mindig, hogy nem fizetek a szereplőimnek. Amúgy is egy függő viszony alakul ki a forgatás miatt, de ha még fizetnék is, akkor azt érzem, hogy káros helyzetet szülne, ha a kitárulkozásért cserébe én pénzt adnék nekik. De a Dívákban a film végi nyaralást azt én fizettem ki, amit egyfajta jutalomnak éreztem a lányok felé.

Valószínűleg, ha én nem vagyok, akkor nem mennek el nyaralni, mert nem volt rá pénzük. Talán ezért történt, hogy ez az egész szitu valahogy nem volt természetes és végül alig vágtam be ebből az utazásból a filmbe.

V.M Én tárgyai ajándékokkal szoktam segíteni a nehéz sorban lévő szereplőket. Ruhát, kiságyat vittem nekik. Vicces is volt, hogy egy 3 éves kislány a telepen Ralph Lauren pólóban szaladgál. Pénzt viszont soha nem adok szereplőknek. Az egy fizetőeszköz, ami a munkához kapcsolódik, és én nem akarom, hogy munkának fogják fel a filmezést.

P.B Pénzt nem szoktam adni a szereplőknek a film forgatása alatt, de amikor elkészül a film, és a szereplőknek szüksége van segítségre, akkor szerintem lehet nekik gyűjteni anyagi támogatást.

Sz.N A börtönös filmben elintéztem, hogy azok a lányok, akik beleegyeztek a forgatásba plusz pontokat kaptak a felügyelőjüktől. Ez nekik sokat jelentett, mert beszélőn hosszabban lehettek bent a gyerekeikkel, meg más előnyök származtak belőle.

Amikor a börtönből szabadult az egyik szereplőm, akkor nem ment elé senki. Én mentem el

érte és vittem haza a családjához a cigánytelepre. De pénzt sosem adnék, mert az behoz egy alá-főlé rendelt faktort, valahogy piszkossá teszi a viszonyunkat. De egyébként nem kértek még tőlem pénzt.

F.M. Mariannak az életében központi kérdés a pénz, az önálló lábra állás. Ezért ez nekem nagyon fontos, hogy tőlem ne kapjon pénzt. Ha együtt vonatozunk akkor is külön-külön vesszük meg a jegyet. Mivel kaptam NFI támogatást erre a filmre, szeretnék a film végén valamit adni majd Mariannak.

H.S. Nálam ez tudatos dolog, hogy sosem forgatok olyan emberrel, akikkel szemben nagy erkölcsi dilemmát okoz a kérdés, hogy fizessek-e nekik, vagy nem. Nem komfortos érzés, hogy ha azt érzem, hogy a film nem elég ajándék a szereplőimnek.

B.A Szerintem a forgatás alatt nem jó ötlet pénzt adni, mert a kapcsolat onnantól már nem őszinte, olyan, mintha megvenném valakinek az életét. Azonban azt is gondolom, hogy a szereplők részéről is nagyon sok időt és energiát kíván a forgatás, amit valamilyen formában illik honorálni. Étél is ital ellátása a forgatás alatt szerintem jól tud esni vagy az utazási költségek megtérítése, illetve utólag százalékot adni a bevételből szerintem abszolút rendben van.

M K: Producerként dolgozom egy Magyarországon forgó dán filmben, ahol a 18 éves fiú egyik napról a másikra “coming outolt” a stábnak. Kiderült, hogy senki sem tud arról, hogy ő meleg, a szüleivel nagyon rossz a kapcsolata, a nagyszüleivel él, akikkel gyakran összeveszik, ilyenkor nincs hol aludnia. Van ez a klasszikus szabály, hogy pénzt nem adunk, de ez teljesen átértelmeződött számomra, hiszen értem, hogy nem szerencsés pénzt adni, de az sem szerencsés, hogy az utcára kerül a srác. Persze az sem működik, hogy mostantól mi pénzeljük őket, hol a határ? Lesz egy pont, ahol mondanom kell egy végső nemet. Ráadásul

már én vagyok a legfőbb bizalmasa, hetente hív, hogy az utcára került, szállás kell neki, vagy, hogy beszéljem rá valamire a nagyapját, mert vele nem beszél. Karácsony előtt azzal hívott fel, hogy ő azért lett meleg, mert a nagybátyja megerőszakolta. Most mit kezdjek egy ilyen telefonnal karácsony előtt 2 nappal?

Ráadásul sokszor a szereplőink helyett is kell gondolkodni, és megvédeni őket. Például el kell magyaráznom nekik, hogy ha ebben a filmben kiderül, hogy melegek, akkor nincs az az isten, hogy ez az információ ne kerüljön vissza a szüleikhez. Tehát, ha ezt a döntést meghozzák, akkor annak következménye lesz.

Mennyire érzitek magatokat felelősnek a szereplőitekért?

Sz.N Szerintem önmagában iszonyú nagy hatással van a szereplőkre, hogy mi ott vagyunk és filmezünk. Felnagyítódnak a dolgok az életében, másfajta fénybe kerülnek. Ezért nagyon nagy felelősség van a dokumentumfilmeseken. Fel kell készítenünk előre a szereplőket, hogy mivel fog járni a filmezés. Az örökbefogadásról szóló filmben 5 éves kislányokat filmeztünk, akik nem tudják felmérni mit jelent az, hogy film forog róluk. Nagyon felelősnek érzem magam a szereplőimért és nagyon bevonódom minden filmembe, minden szereplőmmel a mai napig tartom a kapcsolatot.

P.B A forgatás alatt nem érzem magam annyira felelősnek, mert ott vagyok végig, kapcsolatban vagyunk, csinálom a filmet. De a bemutató utáni időszakért nagyon aggódom. Hogy milyen hatással lesz az életükre a film. Ezért magát a filmezést témává teszem már forgatás alatt is. Félévenként beszélgetünk, hogy merre tart a film, milyen konfliktusok lesznek benne, miket fedeztem fel a vágás során. Más dokumentumfilmekről is mesélek nekik, hogy megértsék, hogy mi ez a műfaj. El akarom kerülni, hogy nagyon más legyen a vízióink, hogy sokkolja őket a kész film majd.

Meggyes Kriszti: Engem általában jobban érdekel rendezőként és producerként is, hogy hogy

vannak a szereplők, mint, hogy jó lesz-e a film. A dokumentumfilmben a felelősségvállalás egy kulcs fogalom. Átmeneti felelősségvállalás más emberek életéért, aminek viszont egyszer vége szakad, és akkor mi lesz?

Ugron Réka: Én nagyon sokat őrlődöm azon, hogy mit okozom egy filmmel a szereplőim életében. Amikor úgy volt, hogy az HBO beszáll a filmembe producerként, rájöttem, hogy még nem látom át a filmet, nem vagyok benne 10000%-ig biztos h a szereplőknek nem lesz semmiféle bántódásuk, így nem adhatom el (csúnyán mondva) az HBO-nak így. Úgy hogy én is bizonytalan vagyok, nem tudom magamra vállalni. Ez az egész őrlődés és lelkiismereti kérdés vezetett arra hogy jobb lenne egy kicsit békén hagyni a témát és később visszatérni hozzá új lendülettel és új inspirációval.

Milyen szerepekben találtad már magadat a rendezői szerep mellett?

F.M Volt már, hogy Mariann kikérte a véleményemet, hogy melyik cipőt vegye meg. Máskor egy robogót akart venni, a kereskedő csávó meg nagyon rossz stílusban beszélt vele, egy idő után már velem tárgyalt, mint férfi a férfival. Mariann is tőlem várta, hogy döntsem el helyette, hogy megvegye-e, vagy nem. Én határozottan elhárítottam ezt a szerepet. Mariann másnap visszament egy barátjával és megvette a robogót.

P.B Fontos nekem, hogy megtartsam a kereteket, ne történjen határátlépés. De persze sokféle szerepben vagyok: a gyerekekkel én vagyok a nagytesó, aki megérti őket kevés szóból is. Az édesanyával nagyon szoros a viszonyom, ami egy egészen különleges, máshoz nem hasonlítható viszony, hiszen élete egyik legnehezebb periódusában voltam mellette huzamosabb ideig. Plusz nincs férfi a családban. Lakásfelújítás alatt elmentem vele csempét válogatni, festéket választani a falra, vagy bevásároltam egyedül a nagy családnak a piacon.

H.S Nagyon sokszor lépek ki a klasszikus rendezői szerepből. Természetesen alakul ki egy

barát, tanácsadó, bizalmas, baby-szitter szerep és szerintem ez teljesen rendben van, nem érzem, hogy elbillent volna valaha.

K.M Fiatallányokkal forgattam idősebb fiúként, így volt valamiféle veszélye annak, hogy megjelenik egy szerelmi szál. Ebben sokat segített, hogy nekem 7 kisebb testvérem van, kettő közülük pont annyi idős, mint a Dívák. Így ez a báty viszony alakult ki nagyon hamar közöttünk, ami a forgatás vége óta még erősebbé vált. Viszont ebből a viszonyból nem léphetek ki, ha szükségük van rám, akkor ott kell lennem, ami nekem nem terhes dolog

B.A Az anyukával, Évával rengeteget beszéltem a forgatási éveim alatt. Legalább heti egyszer beszélünk órákon át telefonon vagy akár élőben is. Valamiféle barátnő vagy társalkodónő lettem számára, aki megérti és elfogadja őt. Egy idő után már én voltam az első, akit felhívott, ha valami fontos történt az életében.

TJM: Én Ádi mellett egyben vagyok barát, apa, testvér, szociális munkás. De voltam már szerelmi tanácsadó is. Kellene terápiába járnia, van is egy pszichológusa, de nem jár hozzá a kötelező kontrollra, mert utálja látni ezeken a sessionökön, hogy mi lett belőle.

M.K A már említett dán filmben én vagyok az egyetlen épkezláb felnőtt szereplő fiúknak, akit meg tudnak kérdezni alap dolgokról. Hogy kell munkát keresni, szállást keresni. Hogy kell örökbefogadni melegként? Legutóbb konkrétan párkapcsolati mediátor lettem, a fejem fölött kiabált egymással a két srác, miközben sétáltunk az utcán. Akkor jöttem rá, hogy őket tényleg soha senki nem tanította meg arra, hogy kell kifejezni az érzéseiket, átadni, hogy mire van szükségük, hogy kell együtt élni a másikkal. Szerencsésebb emberek az anyjukat, testvérüket, legjobb barátjukat hívják fel ilyen esetekben. Mi, a stáb voltunk az elsők, akik elfogadással viszonyultak a "coming out"-jukhoz. Eddig, aki megtudta, hogy ők egy pár, kitagadta őket, letiltotta Facebookról, sértegette stb. A mi reakciónkból értették meg, hogy

lehet ehhez máshogy is viszonyulni, nem mindenki gondolkodik úgy, ahogy a közvetlen környezetük. Ez rengeteg erőt ad nekik.

Egyik portré filmben, ahol szintén producer voltam, a halott főszereplő testvére nagyon aggódott, hogy lesz-e elég érzékenysége a rendezőnek ehhez a témához. Órákon keresztül beszélünk hétről hétre, a félelmeiről, veszteségeiről, ahol rájöttünk, hogy nagyon hasonlóan gondolkodunk a világról. Neki meghalt a testvére, nekem meg sosem volt nővérem, akkor azt éreztem, hogy egymás pótnővérvé váltunk. Végül kialakult a bizalom és belement a filmezésbe, miután már meg tudott bennem bízni.

Sz.N A börtönös filmekben nagyon nehéz volt a jó viszonyt kialakítani. Nagyon ritka a raboknak, hogy valakivel egyedül vannak egy szobában, és ez a kamerával kiegészülve rögtön egy alá-fölé rendelt pozíciót alakít ki. Nagyon kiszolgáltatott helyzetben vannak. Ott én minden szerepben voltam, lelki társ, terapeuta, szociális munkás, aki meghallgat, együttérez, munkát keres nekik. De én mondjuk mindig elsírom magam minden interjú közben, ami általában segít hamar közel kerülni az interjúalanyokhoz.

Milyen hatással van rád a szereplőd, vagy az általa átélt történet?

P.B Nem vagyok egy előítéletes ember, de küzdök a sztereotípiákkal. A filmek, amiket csinálok mindig ráébresztenek arra, hogy mennyi mindent nem tudok és nem értek. hajlamos vagyok túlbonyolítani emberi kérdéseket, és akkor valaki a kamera előtt egy tiszta egyszerű mondattal megvilágítja ezt nekem. Az nagyon erős tud lenni. Amikor azt látom, hogy a szereplőm rájön valamire, ott abban a pillanatban a kamera előtt, az nekem nagyon nagy élmény.

Az egyik legerősebb jelenet, aminek tanúja voltam, az az volt, amikor az anyuka megpróbálta elmagyarázni, hogy a kislányát milyen fizikai hatások érik, amik emlékeztetik az abúzusra, amit elszenvedett. A vízívás hangja, simogatás hangja, egy bizonyos szag... ez mindig padlóra tesz, ahányszor a vágóasztalon újra meghallgatom. Ez az egyik legnagyobb kihívás,

hogy valamit, amiben nincs empirikus tapasztalata a nézőknek, hogyan tudod elmesélni filmen úgy, hogy az legyen az érzése, hogy megtörténik velük.

Arra nehéz előre felkészülni, hogy milyen hatással lesz rád a szereplőd története a forgatás során. Nagyon küzdöttem éppen a filmmel, amikor láttam Kirsten Johnson *Camera Person* című filmjét, ahol bosnyák erőszak túlélőkkel foglalkozó szociális munkásokat mutatott be a kamera, arról beszélnek, hogy mennyi történetet kapnak nap, mint nap, és a jelenlétükkel oldaniuk kell a helyzetüket. Az egyikük belenéz a kamerába és azt kérdezi, hogy “de mi történik velünk?”.

Ez motivált arra, hogy a bennem felmerülő félelmeket és problémákat fogalmazzam meg magamnak és kérjek segítséget. Nem csak tanácsadásért fordultam pszichológushoz, hogy jobban megértsem a szereplőimet, hanem átfordítottam és elmentem én magam is terápiára, hogy rájöjjek, hogy a filmes élményeim által elindított gondolataim hova vezetnek.

B.A Én nem gondoltam, hogy ilyen sokat fog nekem is adni a filmezési folyamat, mint amennyit kaptam. Az a családi dinamika, amit ott láttam, hogy mindent nyíltan átbeszélnek, őszintén elfogadják egymást, számomra példaértékű, ezt szeretném tovább vinni a saját családomban is.

TJM: Nekem a film, amit most forgatok nagyon sokat adott. Ádi nagyon nagy hatással van rám. Amiatt, hogy olyan sokat kell törődnöm a szereplőmmel, hogy felelősséget vállaltam érte, az összeszedetté, türelmes és megfontolt döntéseket hozó emberré tett, ami egyáltalán nem volt rám igaz előtte. Rengeteg sok hibámat láttam meg rajta keresztül.

Ő is sokat kap tőlem. Hajnali kettőkor csörgött a telefonom, Ádi hívott. Nekikezdett felolvasni egy búcsúlevelet. Mondtam neki, hogy most nem vagyok Pesten, de ne csinálj semmi hülyeséget. Beszélgettünk több órát, aztán lassan megnyugodott. Másnap írt nekem egy levelet, hogy köszöni, hogy azokon az éjjeleken, amikor nem tud aludni és rossz gondolatai vannak, van kit felhívnia. Teljesen mindegy hogy fog sikerülni ez a film, de

nagyon azon leszek, hogy amíg energiám, pénzem engedi segíteni tudjak. De nagyon sok egyszerű dolog van, amit tudok neki mutatni, ami javít az állapotán. Például a Shazam, hogy azzal tud zenéket felismertetni a telefonjával. Ettől teljesen készen volt, hogy ez micsoda program.

Ez az emberei kapcsolat, ami kialakult közöttünk a hónapok alatt az elég erős ahhoz, hogy összeálljon egy filmmé.

Sz. N. A bátyám esküvőjén forgattunk a filmemhez. Az volt az a pillanat, ahol a bátyám, anyukám és a volt férje, aki elszakította tőle a fiát csecsemőkorában egy helyen voltak életükben először. Sosem felejttem el anyukám arcát, hogy milyen fájdalom tükröződött rajta. Három tönkrement, összeomlott életet látsz, iszonyú a feszültség és mindez egy esküvőn történik. Ha nem forgatok, akkor valószínűleg a második sorban ülök a teremben és soha nem látom anyám arcát, amikor a szertartás vezetője felolvassa anyám nevét, megnevezi a bátyám, a vőlegény anyját.

Vagy az a kép, amikor a börtönben egy anyuka bilincsbe láncolt kézzel próbálja fogni a kisbabáját én meg közeliben veszem hosszan ezt a kezét a babával... ezt a képet örökre a zsebemben fogom magammal hordozni, pedig a filmbe bele sem került.

Mennyire tudod megtartani a határvonalat a filmed/filmed szereplői és a mindennapjaid között? MI erre a módszered?

H.S Folyamatos büntudat érzéssel küzdök, ha nem vagyok ott, nem forgatok a szereplőkkel, félek, hogy lemaradok valami fontosról. Ezen dolgozom most, ez egy nagyon fontos belső munka, hogy el tudjam engedni a kontrollt. És kamera nélkül is fontos találkozni, hogy élvezzük a közös együttlétet, az is sokat ad.

SZ.N Én folyamatosan versenyt futok azzal az érzéssel, hogy lemaradok valami fontosról, nagyon nehezen viselem a bizonytalanság faktort, ami a dokumentumfilm sajátja.

V.M A FOMO érzést, a bizonytalanságot nagyon érzem. Nap, mint nap szóba kerül, hogy most éppen mit csinálhatnak, forgatni kellene. Például az amerikai elnökválasztás és a Capitoliumban történtek vajon hogy hatnak a lányokra, akik New Yorkban élnek? De a covid miatt most nem lehet forgatni.

Én azt szoktam, hogy amikor elkezdek forgatni hosszú idő után, addig forgatok, amíg egy igazán jó jelenet megvan, akkor egy kicsit megnyugszom és hátra tudok dőlni.

F.M Folyamatos FOMO érzet, igen. A szereplő nem tudja magától, hogy mi a fontos a filmbe, ezért azt érzem, hogy folyamatosan telefonálgatnom kell neki, hogy épp mit csinál. Pedig, amikor sikerül elengednem a forgatást egy időre, a következő alkalom, sokkal jobban sikerül, mert friss szemmel tudok kapcsolódni újra.

K.M Nekem sokat segített, hogy kitaláltuk a videó napló formátumot, amit a szereplők maguk csinálnak és küldenek. Ez sok szorongást feloldott, hogyha esetleg lemaradok bármi fontosról, akkor ezen a filmes eszközön keresztül elmondható, sőt utólag is leforgatható, ha arra van szükség. De az a tapasztalatom, hogy semmiről sem lehet lemaradni, mert mindig meg lehet találni azt a filmes eszközt, amivel utólag be tud kerülni az az érzelmi állapot, ami szükséges. Például nagyon szerettem volna elmenni Szani anyukájának a temetésére, de nem mertem megkérdezni és végül teljesen kimaradt a filmből. A temetés után 3 hónappal ültünk csak le beszélgetni arról, hogyan élte meg Szani, ami történt és a film legfontosabb jelenete lett így is.

H.S Ha valamit nem sikerül felvenni fel, akkor az egy lehetőség arra is, hogy kreatívan megoldjuk az adott helyzetet. Vagy egészen egyszerűen más irányba indul a dramaturgia, mint gondoltam volna és még az is lehet, hogy jót tesz a filmnek.

TJM: Most, hogy közeledem a “picture lock”-hoz, kezdek aggódni, hogy fogom tudni elengedni a kezét. Mi van, ha kész a film és megint felhív egy sztorival, amitől a szívem szakad meg, akkor mit fogok csinálni? Hogy lesz vége ennek a sztorinak?

M.K: Én az utóbbi időben nagyon tudatosan elkezdtem védeni magamat a munkától. Ez a dokumentumfilmekre is vonatkozik. Ez egy örök harc, hogy persze, ne hagyjam cserben a szereplőmet, de magamat sem szabad cserben hagyni és a páromat sem. Szóval ezt meg kéne tanulni, hogy kell jól csinálni.

P.B Nagyon fontos, hogy beszéljek rendező társaimmal, akár pszichológussal is a nehézségeimről, nem szabad bezárkózni és magadra maradni a kétségeiddel.

A filmben a fő dramaturgiai stációkat el kell engedni, lehetetlen, hogy mindegyiknél ott legyek, nem jó erre építeni. Az persze bosszantó, ha a szereplő nem mond el egy fontos eseményt, nem azért, mert titkolni akarta, hanem azért, mert egyszerűen elfelejtette, nekik ez nem annyira fontos, mint nekünk.

Volt olyan, amikor azt érezted, hogy az adott jelenet nagyon erős lenne a filmben, de muszáj leállnod a szereplőd érdekében?

P.B A filmem szereplői egy anya és lánya, akik abúzus áldozatai lettek, de a volt férj még mindig ott lakik egy kis faluban velük együtt. Megígértem a szereplőknek, hogy addig, amíg nem költöznek el a faluból, inkognitóban forgatunk. Bár nagyon fontos lett volna a film számára, hogy forgassak interakciót, falubeliek reakcióit a főszereplő családra, belementem ebbe a “deal”-be természetesen.

Rengeteg olyan dolgot mondott el nekem már szereplő a kamerába, ami, bár nagyon erős, nem fogom beletenni a filmbe, mert védenem kell őt néha saját maga helyett is. Amúgy is sok olyan intim történet van, ami nem szolgálja a film dramaturgiáját, ezeknek semmi keresnivalója a filmben.

H.S Az unokatesóm sokat iszik és ez a felvételeken is látszik. A film szempontjából fontos, hogy ő iszik, de iszonyú állapotba tud kerülni az alkohol miatt, ami már vállalhatatlan, de ő nem tud már magáról. Ilyenkor egy darabig forgatok, de nagyon rossz érzésem van tőle, abba is hagyom általában hamar.

F.M Mariann egyszer nagyon rossz állapotban volt érzelmileg és sírva fakadt interjú közben, és egyre csak sírt miközben mesélt tovább, egy idő után azt éreztem, hogy muszáj oda mennem és megölelnem, hamarosan az operatőr is csatlakozott az öleléshez. Szerencsére nem kapcsolta ki a kamerát és ez az egész része lehet majd a filmnek.

TJM: Volt egy alkalom, hogy Ádám megtalálta a házassági fotóit a pincében. Leírhatatlan volt az arca abban a pillanatban. A ráébredés, hogy 7 év házasságból semmi emléke nincs: egy érintés, illat, hang, hogy miért váltak el? Tudtam, hogy ezek a felvételek aranyat érnek, de muszáj volt letennem a kamerát és jelen lenni az ő számára. Tele volt kérdésekkel és tőlem Mátétól volt szüksége a válaszokra. Ha be akarom mutatni az ő újratanulási folyamatát, annak időt kell még adnom, előtte még emberként kell jelen lennem.

Egyszer megkért a szereplőm, egy mormon lány, akinek éppen öngyilkos lett a legjobb barátnője, hogy ne forgassak, mert nagyon rosszul van. Sírt, teljesen ki volt készülve én meg azt gondoltam, hogy ez lesz a “golden shot” a filmben. Megöleltem és kimentem a szobából, de bekapcsolva hagytam a kamerát. Amikor otthon megnéztem a felvételt a laptopomon, a világ gecijének éreztem maga. Soha azóta többé nem csináltam ilyet.

M.K. A *Missing 10 hours* című filmemben volt egy ideig egy francia nő, aki szörnyű traumán ment át. Szerettem volna, hogy ha ő is benne lesz a filmben. Kiderült, hogy a megerőszkolásának a történetét még senkinek sem mondta el, még a saját férjének és gyerekének sem. Elkezdett Párizsban egy trauma feldolgozó terápiát, én is kirepültem hozzá,

hogyan kezdjünk együtt forgatni. Egyetlen egy snitt készült egy hét alatt. Anyira mélyen érintette a terápia, hogy képtelen voltam bekapcsolni a kamerát, láttam, hogy semmi másra nem vágyik, csak arra, hogy mellette legyek ezen a héten és tudjon kivel beszélgetni. Tudtam, hogy biztonságra van szüksége, amit én tudok neki megadni, nem kapcsolhatom be a kamerát, bármennyire is erős lenne ez a filmben.

Sz.N Életem legnehezebb döntése volt, hogy végül nem forgattam le, amikor a Szilánkok című filmemben anyukám és a bátyám, - akit csecsemő korában elraboltak -, 28 év után újra találkoztak. Ott álltunk kamerával, a stábbal és azt éreztem, hogy ezt nem tehetem meg velük, hogy ezt felveszem. Azt gondolom, hogy egy film sem ér annyit, mint nekik az a pillanat, amikor újra látják egymást.

Filmkészítés folyamata mennyire hasonlítható egy terápiás helyzethez?

P.B A kamerának van trauma feldolgozás elősegítő hatása, ebben biztos vagyok. Juliet Mitchell pszichoterapeuta írja, hogy akkor lehet elkezdni egy trauma feldolgozást valakivel, ha az az ember készen van arra, hogy beszélni kezdjen róla. Ez a tapasztalatom azokkal a szereplőkkel, akikkel eddig forgattam, hogy velük egy olyan pillanatban kezdtünk el filmezni, amikor eljutottak abba a fázisba, hogy készen vannak a közös munkára. A filmem főszereplője egy ponton elkezdett terápiába járni, forgattam ezeken az üléseken is. Ahogy hallgattam az üléseiket feltűnt, hogy sok mindent nem mondott el, amiket nekem elmondott. Vagy kevesebbet, máshogy mondja el. Nekem mindent abban a pillanatban mondd ki, fogalmazza meg az érzelmeit, amikor az adott dolog megtörtént vele, még állapotban van. Egy héttel később a terapeutának már jóval kevesebb intenzitással adja át a történetet. A terapeuta nem lát bele a szereplő mindennapi életébe, csak a beszámolókból ismer meg mindent. A rendező direkt szituációkat él át a szereplővel, ismeri a közeget, a közeget élő embereket, ez valamilyen szempontból mélyebb viszony. De nekem nagyon fontos, hogy rengeteget olvassak a témában, konzultálok pszichológussal folyamatosan a filmmel

kapcsolatban.

K.M Én azt érzem, hogy inkább a filmkészítés folyamata a terapeuta és én is, meg a szereplők is a páciensek. És az a jó, ha mind megengedjük magunknak, hogy hasson ránk ez a folyamat.

F.M Nekem nagyon fontos volt vigyáznom, hogy ne csússzak bele a pszichologizálásba, mert Mariann autistaként gyerekkora óta jár pszichiáterhez, gyógyszert szed.

Sz.N A terápiára való készség mindig egy nyitottságot felételez és ha valaki bevállal egy dokumentumfilmet, az azt jelenti, hogy nyitott a közös munkára, akár csak egy terápiában. Szerintem minden filmnek van valamilyen terápiás hatása a szereplőkre. Nyitottá tesz, jobban reflektáltá, felfedeznek magukban olyan dolgokat, amiket addig nem láttak.

V.M Az, hogy a szereplők megnézik a filmet amik saját magukról szólnak, hogy az életüket 26 és 52 percben látják összefoglalva egy másik ember szemén keresztül, az nagyon nagy hatású lehet. Tényleg egy különleges reflektáltságot adhat. És a nézők számára, akik adott esetben egy vetítésen láthatják a filmet a szereplőkkel együtt egy fesztiválon, az nagyon meghatározó tud lenni.

Volt olyan, hogy a szereplő, vagy az adott helyzet adott ötletet egy filmnyelvi megoldáshoz?

Sz.N Amikor a börtönben forgattam ott nem kaptam engedélyt, hogy az interjúkon kívül bármi mást forgassak. Így jött az ötlet, hogy a történeteket, amiket meséltek nekem animációval mutassuk be

V.M A nevelőszülőknél élő kislányokat amerikai család fogadta örökbe. Félttem, hogy ha

rájönnek, hogy én tudok magyarul is és angolul is, akkor folyamatosan hozzám fognak szaladgálni, hogy fordítsak nekik, hogy az amerikai család mit mond. Ezért azt hazudtam, hogy én is angol vagyok és csak angolul beszéltem előttük. Ha ez nincs, akkor valószínűleg nem tudok láthatatlanul forgatni tovább, közvetítőként, vagy fordítóként meg kellett volna jelennem. Mire felfedtem, hogy tudok magyarul, addigra ők már elfelejtettek magyarul Amerikában és hiába próbáltam velük beszélgetni, nem értették. Szóval én soha sem beszéltem velük magyarul.

Volt már olyan, hogy nem tudtál tovább csinálni egy filmet a kialakult viszony miatt?

TJM: Panni szexwebcam modellként dolgozott, a vizsgafilmem főszereplője volt. Egy 3 éves kislánya volt, akit nevelőszülők neveltek, ő közben Németországban dolgozott. A film valahogy eljutott a nevelőszülőkhöz, akik felhívták Pannit, hogy a filmből látják, hogy mennyire szereti a kislányát, csak a szociális környezete nem kedvez annak, hogy együtt maradjanak, de jöjjön haza, kivesznek neki egy lakást magukhoz közel és akkor együtt maradhatnak. Panni hazajött és felhívott engem, hogy csinálunk egy másfél órás filmet mert ebből nagyon sok pénzt lehetne csinálni és én használjam őt meg a kislányát arra, amire csak akarom, ő bármiben benne van. Én akkor azt mondtam neki, hogy soha többé ne kérj ilyet tőlem, mert nem két darab szotyit vagyok, hanem a kislányoddal kell törődnöd, hogy egészségesen nőjön fel. Nem is folytattam a filmet.

SZ.N Én a családomról szóló filmben folyamatosan azzal küzdök, hogy rendezőként akarom folytatni a filmet, de közben nem akarok ártani nekik.

Mi lehet az oka ennek a paradigma váltásnak, ami a fiatal magyar dokumentumfilmeseket jellemzi?

SZ.N Szerintem sokkal jobban merünk nyitni, sokkal személyesebbek vagyunk a játékfilmekben is. Ez egy generációs kérdés. az irodalomban megjelentek a családregegyek, a

világban már a 2000 években elkezdődött ez. Amerikában folyamatosan azt tanították nekünk, hogy itt van a személyesség ideje. Ez a zeitgeist, nem csak a dokumentumfilmben tetten érhető. Nanuktól eljutottunk oda, hogy megmérjük magunkat teljességgel mutatni a filmjeinkben.

V.M Szerintem ebben az is benne van, hogy ott lapul mindenki zsebében egy kamera, a telefonja. És annyi történetet látunk, hogy most már muszáj sok eszközt felhasználva bemutatni valakit.

3. Interjú Helena Třeštíkovával a hosszútávú filmezési módszeréről, Budapest, 2019.

Mi volt a víziód, amikor elkezdted a filmezést?

Számomra a *Házassági történetek* tényleg alapvető film volt. Amikor elkezdtem forgatni, egy idő után rájöttem, hogy ez az én utam. Az volt a vízióm, hogy ilyen hosszú-távú dokumentumfilmeket akarok csinálni, mert ez érdekel, ettől vagyok boldog. Ezt már akkor éreztem, amikor még nem volt kész a film. Amikor még simán zátonyra futhatott volna. Ekkor tudatosult a dolog, de már előtte bennem volt tudat alatt. A *Private Universe* egy 15 perces rövid filmből indult, amit közvetlenül diploma után csináltam arról, hogyan született meg Honza. *Csoda* volt a címe. 15 perces film volt arról, hogyan születik meg egy gyerek, és ez hogyan változtatja meg egy nő életét. Elhatároztam, hogy filmezni fogom Honzát. Ez kb. 5 évvel volt a *Házassági történetek* előtt. Mindenki tudta rólam, hogy filmezem ezt a gyereket ezért vágták hozzám a *Házassági történetek* filmet is. Már abban volt valami tudatalatti: követni a változást, a múltó időt. A szemem előtt született meg egy gyerek és engem rettenetesen érdekelt, hogy mi lesz abból a gyerekből. Szóval előbb volt az öntudatlan gondolat, majd a *Történetek* forgatása közben definiáltam magamnak, hogy mit is akarok csinálni.

Amikor elkezdted a filmezést, nagyon zárt volt a világ. És most mész Cannes-ba...

Ez elég váratlan. Akkoriban tényleg nagyon zárt világ volt, és mind azt éreztük, hogy így is

marad. Nem volt remény, hogy bármi változhat, mert az országok geopolitikai adottságai megváltoztathatatlanok. Amikor 1989-ben minden hirtelen megváltozott, az hihetetlen volt. Csodálatos volt, de tényleg váratlan. Én akkoriban kétségbe voltam esve, hogy milyen világban nőnek fel a gyerekeim. Persze most már nehéz erről beszélni, most, hogy már tudom mi lett az egészből, akkoriban teljesen máshogy éreztem. Erről szól a naplóírás. A naplót egyszerűen írod, és nem akarsz semmit sem bizonyítani, csak megragadni az itt és most-ot, egyszerűen megragadni. Én sem akartam velük semmit sem kezdeni, csak szükségem volt arra, hogy naplót írjak. És ez váltott át ebbe a fajta forgatásba, amihez intuitíve felnőttem. Mert nekem nem volt semmi előképem a dokumentumfilmhez. Kisképzőbe jártam gimiben, egyáltalán nem voltam harcias vagy törtető, mint a befőtt, olyan voltam. Egyszer a lányokkal azt játszottuk, hogy mindenki elmondja a másiknak, amit róla gondol, de őszintén. A legjobb barátnőm azt mondta nekem: -Helena, te rettenetesen nehézkes vagy. Ilyen voltam, nehézkes, egy befőtt, egyáltalán nem harcias.

Most, hogy így visszagondolok, megértem, hogy a szüleim teljesen készen voltak a döntésemtől. Az osztálytársaim meg kinevettek. Egyszerűen nem voltam filmesnek való, mégis, valahogy leküzdöttem a sok hendikeppemet.

Szóval volt egy elképzelésem, hogy filmet akarok csinálni, és mindenki körülöttem ellenezte, hogy nem nekem való, hogy ez hülyeség, és hogy nem lesz jó vége. A FAMU-ra csak egy év gyakorlat után lehetett felvételizni, ezért egy évet asszisztensként dolgoztam a TV-ben. Ott is amikor mondtam, hogy a FAMU-ra akarok menni dokumentumfilmre, mindenki úgy reagál, hogy te JÓISTEN! TE?? De felvettek. És ott teljesen magamra találtam és boldog voltam és egyszerűen elkezdtem filmeket csinálni.

Hány filmen dolgozol egyszerre, ha egyiket 20, másikat 35 évig forgatod?

Minden projektben több történet lakozik, szóval, ha a történeteket számolom, akár 15 is lehet egyszerre. Egy projektben lehet 6-10 történet is, egy másikban pedig csak egy. Szóval körülbelül 15 történetet követek folyamatosan.

A főszereplőid először idegen emberek, szóval a kapcsolatokat nulláról indul. A *Private Universe*-en kívül, ahol egy jó barátnődet filmezted, soha nem forgattál közeli ismerősről filmet. A forgatás során a szereplőid egyre közelebb kerülnek hozzád, hogy

tudsz ennyi kapcsolatot életben tartani?

Erre jó analógia a barátság. Mindenkinek több barátja van, és ezeket a barátságokat is fent kell tartani egy életen át. Persze van különbség ezek között a kapcsolatok között, hiszen az emberek is különböznek egymástól, de mind valahogy örökre szól. Én így érzem.

Azért van valami különbség a legbensőbb barátok és a filmes barátságok között.

A családotat hogyan érinti a munkád?

A családban mindenki elfogadta azt, amit csinálok és nem hiszem, hogy félteneék. Az egyetlen eset, amikor a privát életem és a munka közötti összhang felborult az volt, amikor René -az egyik filmem főhőse-, kirabolta a lakásunkat. Ez pont akkor történt, amikor egy hónapos residency programon vettem részt Berlinben, szóval a rablás következményeivel a férjemnek kellett foglalkoznia, aki az akkor még kicsit gyerekeinkkel volt otthon. Felhívott Berlinben, elmondta mi történt, de akkor még fogalmunk sem volt, hogy René volt a tettes. Az egész ajtót újra kellett csináltatni, mert kerettestül rúgták be. Szóval elég nagy káosz volt. Ellopták a fényképezőgépet, magnót, a gyerekek perselyét – ezt a gyerekeim soha nem bocsátották meg Renének. Szörnyű volt. Mikor hazaértem Berlinből kaptam egy levelet Renétől, amelyben bevallotta, hogy mit tett. Felolvastam a férjemnek, és rettenetesen éreztem magam. Ő meg azt mondja: „Na, ez elég jó mozzanata lesz a filmnek!“ Ez aztán a férfi, ez az én férjem, mondtam akkor magamnak.

Szerinted igaz, amit René a filmben mond, hogy azért rabolt ki, hogy érdekes maradjon számodra?

Hát lehet, hogy így akarta magára felhívni a figyelmemet. És sikerült neki. Elég rizikós húzás volt, de sikerült neki.

Visszaadta legalább a perselyeket?

Nem.

Hány éves volt akkor René?

Kb 21.

Hogy tudta ezt megbocsátani neki?

Ez egy nagy lehetőség volt neki. Tudta, hogy Berlinben vagyok és azt is, hogy a férjem és a gyerekeim elutaznak vidékre, én mondtam el neki. Szóval nagy lehetőség volt, és egy ilyennek nem lehet ellenállni. És tényleg azt hiszem, hogy volt benne valami abból is, hogy fel akarta magára hívni a figyelmemet. Fura alak.

Történ máskor is, hogy a magán életed ilyen csúnyán összeütközött a filmjeiddel?

Talán ez volt a legdurvább ütközés, amúgy... Amikor a Katka című filmet forgattam, ott tényleg folyamatosan egy rettenetes étellel szembesültem és az nagyon hatott rám. Akkoriban sok forgatás után hosszú időn át küzdöttem a depresszióval. Most is kapcsolatban vagyok Katkával és néha adok neki valamennyi pénzt. A múltkor kérte, hogy mossak ki neki egy adag ruhát. Na, gondoltam, ő egy olyan ember, akinek hepatitise van, meg mindenféle más betegsége, szóval beszéltem az orvosommal, hogy mit öntsek a mosógépbe utána, hogy kifertőtlenítsen. Valamit javasolt, remélem, hogy nem lesz semmi következménye.

Van olyan határ, amint túl már nem engeded a szereplőidet? Belső vagy küldő határ?

Sose hívnám meg őket az otthonomba. Renét akkoriban meghívtam, átjött vendégségbe, aztán kirabolt, akkor azt mondtam magamnak, hogy ezt nem tehetem a családommal, ez nem fair. Szóval az otthonomba nem hívom meg őket, a születésnapomra igen, de az egy kocsmában volt. Ez a munkám része, és így kell felfogni. Ha számomra a munkám az, hogy forgatom, amit az élet elém tár, akkor nem hagyhatom abba a filmezést abban a pillanatban, amikor az élet olyat hoz, amitől frusztrálódóm, vagy depressziós leszek. Egyszerűen muszáj folytatnom. Ez a hivatásom része, része annak, hogy önkéntesen választottam magamnak egy utat, aminek viselnem kell a következményeit.

Akkor is ha árt?

Igen, akkor is, ha kiszívja belőlem az erőt. Magam választottam ezt a munkát és a témákat is, aminek ára van, amit el kell viselnem még akkor is, ha néha azt érzem, hogy elviselhetetlen. De nem mondhatom ilyenkor azt, hogy elég, már nem bírom tovább. Valahogy fel kell magamban dolgoznom, mert ez a hivatásom. Pont, ahogy egy orvos sem mondhatja a műtét közben, hogy elég, ez már túl sok nekem... talán hülyeség ez a párhuzam... de egyszerűen

muszáj csinálnom.

Történt veled olyan, hogy nem bírtad nézni, ami történik és abbahagytad a filmezést?

Nem, ez sosem történt meg szerencsére. Katkát nagyon nehéz volt nézni és eléggé szenvedtem miatta. Mert mindig történt valami rossz, de mindig ott volt a remény is. És én nagyon beleéltem magam a reménybe és amikor összetört, az engem is nagyon összetört. De sosem jött el az a pont, hogy azt mondjam vége. Tudtam, hogy nem tehetem meg. Magamra vettem ezt az igát, végig kellett csinálnom.

Honnan tudod, hogy hol a vége egy filmnek?

Ez legtöbbször a producereken múlik. Ha nagyon gazdag nő lennék, és tudnám finanszírozni a filmjeimet, akkor teljesen más lenne a dilemma. Így függök a pénz adó intézményektől, a velük kötött szerződéstől. Az sosincs, hogy “menjen csak forgasson, aztán ha készen van, szóljon! “Ilyen nincs. Aláírunk egy szerződést, amely szerint az adott filmet hat évig fogom forgatni. Szóval én végig tudom, hogy ennyi időm van és eszerint tervezek. Lejár az idő és új szerződést kötünk, sose megy egybe a húsz év. Maximum akkor tudok egy év halasztást kérni, ha valami alapvető változás történik. De ilyesmi nem történt még, mindig le kell adnom adott időre a filmet. Szóval tudom, hogy mikor kell elkezdenem azon gondolkodni, hogy valahogy be kell fejeznem a filmet. Én mindig próbálok valahogy kitalálni a film végét, hogy ne csak úgy véget érjen. Mint amikor Renének adtam egy kamerát, hogy forgassa le a film végét. Hogy legyen valami állítás benne.

Mondjuk mindig azt mondom, hogy a filmnek akkor van vége, ha meghalok. Amikor ezt nemrég mondtam Renének, azt válaszolta, hogy az az érzése, hogy előttem fog meghalni. Pedig legalább húsz évvel fiatalabb.

Szerintem én előbb halok meg. És akkor vége lesz. De talán mégsem, talán átveszik a gyerekeim és folytatják... de nem tudom, ez már nem az én hatásköröm. Szóval egyelőre próbálok életben maradni. Minden erőmmel.

Elnézve a szereplőid történetét az lehet az érzésünk, hogy valahogy beljük van kódolva a szerencsétlenség. Még ha történik is velük valami jó, az is rosszra fordul.

Próbálok racionális maradni, de néha az az érzésem, hogy vannak emberek, akik tényleg

önsors rontóak a rossz energiáikkal. Azt érzik, hogy minden rosszra fordul, és tényleg rosszra fordul. De ez talán nem is irracionalitás, hanem inkább arról szól, hogy nem gondolják végig, hogy ha tesznek valamit, az mivel jár. Mondjuk Marcelának meghalt a lánya. Erre nem mondható más, mint hogy pusztán szerencsétlenség. De abban is van valami végiggondolatlanság, hogy rossz megállóban szállt le a vonatról, elindult haza a vonatsínek mellett és elütötte egy vonat. Marcela folyamatosan pénzt kér kölcsön, nem gondolja végig, hogyan fogja tudni visszaadni. Póker játszmában él úgy, hogy fogalma sincs róla. Ezek rossz döntések.

Mennyire szabad tanácsod adni nekik?

Én próbálok véleményt formálni természetesen, de nem lehetek az, aki megjelenik és rögtön tanácsokat osztogat. Nem nagyon kedvelnének akkor az emberek. Az nem egy szimpatikus ember, aki folyamatosan arról beszél, hogy mit csinálsz rosszul, és mit kéne máshogy csinálnod. Szóval próbálok nem lenni túl erőszakos. Nem tudom, látszik-e. Persze, ha kérdezik, hogy mit gondolok valamiről, akkor elmondhatom. Néha feltűnés nélkül próbálom mondani, hogy a helyedben én ezt vagy azt tenném. De nem mondhatom folyamatosan, hogy „Marcela, ezt ne tegye, ez csak rosszat okoz magának! “És a többieknek sem. Katkát x-szer próbáltam különböző módokon meggyőzni, hogy hagyja abba a drogozást. De ez egyszerűen nem sikerülhet.

Katkának talán nem tudtál segíteni, de a története túl mutat önmagán, országszerte drogmegelőző programokon vetítik. Így az élet története egy újfajta minőséget kap.

Ez nagyon fontos nekem és ad valamennyi kárpótlást, hogy látom, hogy iskolai vetítéseken működik a film drog prevencióként. Mindig, amikor mondják, hogy gyerekek nézik és tanárok használják a filmet, arra gondolok, hogy mégiscsak el kellett készülnie. És maga Katka is tudja ezt, szokta mondani, hogy ahogy élek és amit átélek az legalább segít másoknak. Mivel milliószor beszéltünk róla, tudom, hogy Katka nem akar leállni a drogokkal. Egyszerűen nem akar. És nem lehet rákényszeríteni erre, annyit tudok tenni, hogy kicsit kevesebbet szenvedjen.

Ha nagyon szarul van, akkor adok neki pénzt, hogy segítsen valamivel magán, ami segít neki. És itt, ebben fontos az, hogy a film tud segíteni valakinek, különben teljes depresszió lenne

az egész.

Renén látod, hogy fontos neki a figyelmed, hogy várja a látogatásodat, a leveleidet

Az, hogy Renével találkoztunk, az segített neki, mert rájött, hogy ő nem csak egy csávó a börtönből, van más identitása, értékes énje is. Meg tudott írni két könyvet, és akkor hirtelen ezt az értékes másik énjét már nem csak a rabtársai látták, hanem mindenki. Egyszerre másnak látták őt. Tényleg rengeteg nő beleszeretett miután látták a filmet, ez igaz, ezt nem René találta ki.

Az, hogy filmet csináltam róla biztos segített abban, hogy észrevegye, hogy értékes. Éreztem, hogy különleges abban, ahogy gondolkodik, ahogy reflektál önmagára, a tetteire, hogy milyen jól beszél. És én mindig próbáltam őt ebben támogatni, és szerintem már jól látja saját magát. Most már tényleg szeretnék hinni abban, hogy nem kerül újra börtönbe, hogy már érti milyen jó szabadon élni. És ez nagyon erős tudás. És amikor látom, hogy van egy felesége, aki szereti őt, és ő is szereti a lányt meg a gyereket az előző házasságából, gondoskodik róla, akkor nagyon meg tudok hatódni. Amikor látom, hogy a közös lakásukban, ahol laknak festi a falakat, vagy valamit javítgat, azon én nagyon meg tudok hatódni. Mert azt érzem, hogy rátalált valamire, amilye nem volt azelőtt. Sosem volt otthona, mert a szülei folyton veszekedtek, és ő abból sokat magával vitt. És remélem, hogy ehhez az egészhez van valami közöm. De tudod, ha ő nem akarta volna, akkor nem ment volna, nem szabad túlértékelnem a saját szerepemet. De az, hogy hittem benne, az talán segített egy kicsit.

Talán az is fontos volt, hogy nem fordultál el tőle még azután sem, hogy kirabolt, ez is a szeretetedet bizonyította.

Hát igen. A vicces az, hogy egyszer mondta, hogy ő szerelmes volt belém. Hát én ezt egyáltalán nem vettem észre. Egyáltalán. Ha nem mondta volna, sose gondoltam volna, hogy voltak benne ilyen érzések is. Ez nagyon érdekes.

Azt mondod, hogy a szereplőid a barátaid is. De, amikor René elhív egy kávéra, akkor azt mondod, hogy jövök, de kamerástul. Ez mindig ilyen direkt? Hogy barátok vagytok, de csak azért, mert filmet csináltok együtt?

Nem. Azt direkt raktam bele a filmbe, mert szórakoztató volt a reakciója. De mi sokszor

találkozunk kamera nélkül is. A kamera nem elengedhetetlen útitársunk.

Ez a lényege ezeknek a hosszú-távú filmeknek, hogy a kapcsolatokat jól alá van dúcolva az idővel. Annyi mindent éltetek át együtt, hogy van egy erős történetetek. Megírtunk közösen egy darabka történelmet, az ő életéből és az enyémből. És ez egy olyan érték, amire lehet építkezni.

A naplóírás motívuma sok filmedben megjelenik. Maguktól írták, vagy te kérted, hogy írjanak?

Nem, nem. A *Private Universe*-ben az apa tőlem függetlenül írt naplót. Ez volt az ő hobbija, és volt hozzá érzéke is, én nem mondtam nekik semmit. René esetében a vezérmotívum a hozzám írt levelei, ő tényleg grafomán volt. Öt fiatal fiúról kezdtünk forgatni, de egyedül René írt leveleket. Folyton érkeztek a levelei. Szóval megértettem, hogy ő olyan, aki ír. És akkor eszembe jutott, hogy írhatna könyvet is. És akkor rávettem, hogy írjon. Mondtam neki, hogy jól beszél, de jól is ír. „Írjál, írjál!” és elkezdett írni. Ennek én is nagyon örültem és eszembe jutott, hogy ezekben a levelekben vannak a történet fontos részei. Elraktam mindegyiket, aztán felolvastattam vele őket. Hogy benne lehessen a filmben, felolvasta őket. Mallory film vezérmotívuma, hogy üzeneteket hagy az üzenet rögzítőmön. Mindet elraktam és később felhasználtuk a filmben. A legtöbb ötlet a forgatás közben jött.

A te leveleidet nem akartad beletenni a filmbe? Vagy azt, amikor kikészülsz René miatt? A kérdéseid, amik benne vannak a filmben mindig nagyon nyugodtak, bölcssek.

Annyira nem akarok belekerülni a filmjeimbe! Annyira vagyok benne, amennyire mindenképpen muszáj. Csak akkor teszem bele a kérdéseimet, ha azok nélkül nem működne a válasz. Nagyon sok kérdésem ki van vágva. Mert nem akarom, hogy a film rólam szóljon. észrevétlen próbálok maradni. De van egy ilyen trend most, nem tudom, hogy az egész világon, vagy csak nálunk, hogy a diákjaink állandóan beleteszik magukat a filmjeikbe és kommentálják ami történik és önmagukat. Én mindig próbálok a háttérben maradni, amíg csak lehetséges.

A film végén azért nagyon dühös leszel Renére, amikor nem adja vissza a kamerádat. Ott valamit megérzek rólad is, még úgy is, hogy nem lépsz a kamera elé.

Az fontos volt, mert úgy terveztem, hogy a film úgy fejezem be, hogy adok Renének egy kamerát és az ő felvételei zárják majd a filmet. Akkor a kollegáim azt mondták, hogy sose kapom vissza a kamerát. Meg kell mondjam, hogy hittem abban, hogy visszaadja. Tényleg reméltem. De azt mondtam magamnak, hogy ha lefilmezi, hogy mit jelent neki a szabadság és visszaadja a kamerát, akkor olyan vége lesz a filmnek, ahogy én szerettem volna. Ha nem adja vissza, az is egy állítás és az is a film vége lesz. Ez lett a beszélgetésünk, ahol tényleg elég dühös voltam. Mert mielőtt találkoztunk volna felvettük, hogy mit gondolunk, mi lesz. És én tényleg azt gondoltam, hogy visszahozza a kamerát, a hangmérnök szerint 50-50 százalék és az operatőr azt mondta, hogy nem fogja visszahozni. És amikor tényleg nem hozta vissza, úgy éreztem, hogy megcsalt, mert hittem benne. Úgyhogy dühös voltam. Aztán lenyugodtam.

A szereplőid híresek lettek a filmek közben és után, ami egyfajta nyomást is jelentett számukra. Milyen mértékben érzed magad felelősnek ezért? Félted őket?

Félttem őket, de nem ennyire egyértelműek ezek a dolgok. Amikor a *Házassági történeteket*-ami azzal végződött, hogy Marcellának meghalt a lánya-, levetítették a TV-ben, teljesen spontán módon az emberek elkezdtek pénzt küldeni a szerkesztőségbe Marcellának. Majdnem egy millió cseh korona összejött, így át tudott költözni faluról Prágába, ami számára nagyon fontos volt. Azért került vidékre, mert kilakoltatták a prágai lakásából és abban a kisvárosban ütötte el a vonat a lányát. Minden egyes alkalommal, hogy feljött Prágába, ez a tragédia volt a fejében. Teljesen kétségbe volt esve már abban a kisvárosban, száműzetésként élte meg. Szóval nagy segítség volt neki, hogy felköltözhetett Prágába, hála az embereknek. És az e szolidaritás még mindig él. Adtam neki egy laptopot, amit összetört, szóval a fiam kirakta Facebookra, hogy nincs-e valakinek egy felesleges laptopja. És sokan jelentkeztek. Befizettem neki két év korlátlan internet előfizetést. És még valami nő is jelentkezett, akinek egy étel bank szervezete van, ő azóta is minden pénteken visz neki ételt. Szóval igen, híres lett. Talán volt ebben negatívum is, de közben olyan háló alakult ki körülötte, ami számára nagyon fontos. Az, hogy tud csatlakozni a nethez, és van egy kis laptopja, az tényleg megváltoztatta az életét.

Katka számára ez a hírnév már kettős. Időről időre odamondanak neki valami rosszat, de jót is és adnak neki egy kis pénzt. Az utcán. Mert felismerik.

És a bulvár média? Fel tudtok rá együtt készülni?

Ez sajnos egy olyan elem, amivel nem tudom mit lehetne tenni. Katka körül nagy volt a bulvár figyelem. És egy konkrét ember, mindig felbukkant körülötte. Mondtam neki, hogy ne foglalkozzon vele, ne beszéljen vele. Ez nagyon zavar, és főleg mióta megtudtam, hogy amit ez a pasas forgat vele, azt felteszi a netre, és Katka 11 éves lánya látta a felvételeket. Ezt Katka mesélte. Nem tudom mit lehet ezzel kezdeni, de nagyon zavar. Én sosem adom ki a főszereplőim elérhetőségét anélkül, hogy megkérdezném tőlük, hogy szabad-e. És ha olyan kéri, aki a bulvár médiától van, akkor figyelmeztetem a szereplőimet, hogy gondolja át, hogy akarja-e, hogy felkeressék. De, hogy megfogadják-e a tanácsom, azt már nem tudom. Remélem, hogy nem okoznak maradandó sérülést nekik.

Amikor elkezdted a *Házassági Történeteket*, akkor még nem volt se bulvár, se reality show.

Igen, akkoriban még az volt, hogy megszólítottuk őket az Anyakönyvi hivatal előtt és úgy néztek ránk, mintha földönkívüliek lennének. Teljesen más idők voltak. A producerek és a cseh TV most folytatni akarja a filmet, ezért összehívtam őket egy kis kávézóba. Mind ott voltak, az összes család, és mondtam nekik, hogy szeretném folytatni a filmet és mind igent mondtak. Annyi minden történt 1987 óta, minden megváltozott a bulvársajtó miatt, megismerik őket az emberek az utcán, és mégis azt mondták, hogy csináljuk.

Amikor naplót olvasol a „ma” igazságát olvasod. Nem mindegy, hogy retrospektív beszélünk a múlttól, vagy jelen időben éljük meg

A munkásságom egyik vonala a hosszú-távú dokumentumfilm, de a 90-es években csináltam néhány filmet, amit 20. századi Emlékezet-nek neveztem. Érdekes embereket kerestem, akiknek érdekes 20. századi történetük volt. Rájöttem, hogy ezek az emberek, amikor a sorsukról mesélnek: hogyan élték meg a koncentrációs táborokat, az 50-es évek elnyomását, mindazt, amit a 20. századi Közép-Európa jelentett, két elnyomó rendszerével az emberi életben, akkor akarva-akaratlanul annak fényében beszélnek, hogy már tudják mi lett mindannak a vége. Ha tegyük fel, forgathattam volna velük akkoriban, akkor a történet

szükségképpen máshogy alakulna, mert akkoriban még nem lehetett tudni, hogy alakul majd minden. Rájöttem, hogy az emlékek elmesélése nagyon különbözik attól, mint amin a hosszú-távú dokumentumfilm alapul: az adott nap igazsága és a rákövetkező nap igazsága. A mostból a jövőbe tart a történet iránya. A retrospektív emlékezés iránya a mostból a múltba tart, mindazzal a történelmi tudással, ami közben ránk rakódott. Tudjuk hogyan végződött a második világháború, mi történt az 50-es években és hogyan értékeljük őket mai szemmel. Tehát az emlékezés szükségképpen más, mint a számvetés a jelennel és annak jelentése a hosszú-távú filmben. Ha ma találkozónék az *Házassági etűdök* szereplőivel és hagynám, hogy a házasságukról mesélnének, teljesen más képet kapnék arról, ami történt, mint amit leforgattam. Mert szükségszerűen teljesen máshogy látnák magukat.

A Lida Baarováról szóló film is teljesen más lenne, ha jelen időben forgattam volna, ahogy Goebbels-szel való kapcsolatáról mesél abban az időben, amikor még szerelmes volt belé, Goebbels pedig egy különös, de karizmatikus férfi volt. Ma már úgy beszél róla, mint egy nyilvánosan elítélt háborús bűnösről. Akkoriban is tudhatta volna, hogy ki a férfi, de nem akart tudomást venni róla. Most már muszáj tudomást vennie róla és nem teheti meg nem törtéنتé a történeteket. Az a történet teljesen máshogy szólt volna, az már sose történik meg többé.

Ez a naplók igazsága...

Igen, hogy a jelen igazságát nem lehet megmásítani. Én fiatal lányként talán beleszerettem valakibe, akiről ma már tudom, hogy egy mamlasz. De akkoriban nem tudtam. Ezt magamról mondom, amikor olvasom a saját naplóimat, hogy szerelmes voltam egy osztálytársamba. Úristen, de csodálatos fiú volt... aztán figyeltem tovább az életét és már tudom, hogy egy mamlasz volt. De a szerelem elvakított.

Melyikkel értenél egyet: hogy az idő majd megmutatja, vagy pont, hogy elferdíti?

Hát valószínűleg bizonyos dolgok kicsit kikristályosodnak idővel, igen...

Az idő gyógyít?

Ha a saját tapasztalataimat nézem, mondjuk miután René kirabolt minket, örültem dühös voltam, de egy idő után azt mondtam magamnak, nem, ez az ember ér annyit, hogy

folytassam vele. Ugyanez történt, amikor nem adta vissza a kamerát, akkor is nagyon dühös voltam... az egy aranyos pillanat volt, ahogy utána beszélünk, hogy nem adta vissza a kamerát, tényleg dühös voltam, nagyon fel voltam dűlva. Volt még egy szintje a dolognak, mert írt, hogy a kamerát már cseszhetjük, de pár anyag, amit felvett az megvan. Szóval írtam neki egy sms-t, hogy mi van az anyagokkal? Már készen voltunk a vágással, be kellett fejezni a filmet. Visszaírt: Keresem. Kb. egy hét múlva újra ráírtam, na mi van, már megtaláltad? Visszaírt: meg. De csupa pornó. Ez téged nem nagyon fog érdekelni. Belerakhatom ezt a vége főcímbe? – kérdeztem. Mire ő: Ha ez hozzáad a filmhez, akkor igen. és kérek két jegyet a premierre. Aztán írt, hogy kér négy jegyet, magának, a barátnőjének, és testvérének a barátnőjével. És a premierre mind eljöttek, még a kutya is. Ott ültek az első sorban és iszonyú felfordulást csináltak. Például ahányszor megjelent az anya a képernyős, örülten vihogtak és üvöltöttek. Valami újságíró csinált egy beszélgetést utána Renével, egy kanapén ültek ketten, meg René kutyája, aki a beszélgetés alatt megette az újságíró papírját, amin a kérdései voltak. Az nagyon tetszett nekem. A végén René iszonyúan berűgott, én hazamentem korábban, mert teljesen készen voltam, de ők még folytatták. Aztán másnap megtudtam, hogy Renét lecsukták, mert ki volt tiltva Prágából, én ezt nem tudtam. Reggel mentek emelkedett állapotban a vonatállomásra a barátnőjével meg a kutyával, erre lecsukták. Egy napot börtönben volt, aztán elengedték.

Mondtad, hogy nem akarsz terapeutává válni, de vannak azok a pillanatai a filmnek, amikor csak ütök egymással szemben és beszélgettek a jövőbeli tervekről, félelmekről... mennyire hasonlítható a rendező egy pszichológushoz?

Valami hasonlóság van a pszichológus és a filmrendező között, annyiban, hogy rákényszerítem a szereplőmet, hogy gondolkozzon és olyan kérdéseket teszek fel, amiket magának nem tenne fel. De egy pszichológusnak kellene visszajelzéseket is adnia, valamiféle tanácsot. Azt én nem merném. Lehetőséget adok a párbeszédre, a visszajelzésre is, ha kéri, de nem érzem magam rá felhatalmazva. Megoszthatom a véleményemet, vagy a megérzéseimet, ha kérdezik, de nincs képesítésem arra, hogy pszichológus legyek. Valamiféle élettapasztalatom van, de mindig két lábbal a földön kell maradnom, nehogy összekeverjem magam egy szakemberrel.

René egy nagyon intelligens srác volt, aki olyan emberekkel volt körűlve a börtönben, akik

mélyen alatta álltak intelligencia szintben. Neki nagyon hiányzott az értelmes beszélgetés, és ezért nagyon örült nekem, hogy velem lehet beszélgetni, hogy kérdezik és hogy valakit érdekel az élete.

Ezt éreztem, láttam rajta. A figyelmem éltette. Ez volt számára az élet vize ott a börtönben, hogy valaki mindig jön és érdeklődik. Egyszerre csak fontossá vált, valaki számára, akit érdekeltek az érzései, a véleménye. Volt valaki, akivel lehetett kommunikálni. És neki erre szüksége volt. Abban a pillanatban volt az egésznek értelme, és talán segített is neki egy kicsit.

Talán Katkának is fontos volt bizonyos pillanatokban a figyelmem, de arra már nem volt elég, hogy hosszú távon segítsen rajta, hogy meg tudjon változni. Szóval ott nem sikerült, nem változott meg. Mallory imádta a figyelmet, fürdőzött benne. Neki szerintem nagyon sokat segített a film, imádja a vetítések utána közönségtalálkozókat, mindig részt vesz a beszélgetésekben a nézőkkel. Én már rég kikészültem attól, hogy ezek a beszélgetések mindig ugyanarról szólnak, Mallory meg még mindig imádja. Újra és újra. Ha szükségetek lenne valakire, aki visszajelzést tudna adni, milyen egy hosszú-távú filmben benne lenni, őt ajánlom. És kiválóan beszél. Imádják a nézők.

Hány naplód van?

Már a számítógépbe írok, de talán 50 füzetem és most már mind a számítógépemen.

Van a lassúságnak olyan része, amit nem bírsz elviselni?

Erre pontosan tudok válaszolni. Nem bírom elviselni a kertészkedést. Hogy elültetsz valamit, aztán évekig vársz, hogy majd kinő belőle valami. Az összes türelmemet elhasználom a filmjeimre, a bokrokra már nem maradt. A gyerekeimmel is türelmes voltam. 44 évvel ezelőtt mentem férjhez, vettünk egy tanyát, megbeszéltük, hogy kéne sövényt ültetni. Azóta sincs.

Történt valaha, hogy a rendező Helena és az ember Helena összeütközésbe került?

Ez egy érdekes kérdés. Van egy ilyen örök ellentét aközött, ahogy rendezőként és ahogy emberként befogadok. Mint rendező, akinek az a feladata, hogy megcsináljon egy filmet el tudok képzelni bizonyos kontroverzív jeleneteket, amelyektől emberként menekülök erkölcsi okok miatt. Egyszerre az ember megérzi, hogy vannak ilyen határhelyzetek, amelyek nagyon

jót tennének a filmnek, de emberileg nem értesz vele egyet. És ilyen dilemmákból rengeteg volt. És vannak olyan jelenetek, amik nem léteznek, mert vagy le sem forgattuk, vagy nem vágtuk be, úgyhogy arról nem is érdemes beszélni. De van például az a jelenet amikor Marcela elájul, miközben a lánya hamvait pakolja éppen el. Ez egy olyan jelenet volt, amin nagyon sokat hezitáltunk. Először beraktuk, aztán kiszedtük, végül hagytam, hogy Marcela döntsön. Bejött a vágóba, megnézte, és mondtam, hogy döntse el ő. Azt mondta, hogy ő alig emlékszik erre, és amikor látta a filmen, akkor értette csak meg, hogy mennyire nehéz volt ez akkor neki és hogy lehet, hogy fontos ez, mert amikor csak mesél róla, az nem annyira hiteles, mint amikor látjuk, hogy elvágódik. Hagyjuk benne, mondta.

Szóval benne maradt, és kelthet valakiben rossz érzéseket, és mondhatja valaki, hogy nem etikus.

Volt már, hogy te azt gondoltad, hogy rendben van a jelenet, de a szereplőd szerint nem?

Nem. Mindig tudták, hogy forgatunk. Soha nem forgattam olyat, amit nem akartak, sose használtam rejtett kamerát. Amikor csak jelezték, hogy ezt nem, nem erőltettem tovább. Nem kényszerítettem őket olyanról beszélni, amiről nem akarnak. Ha volt is valami megjegyzésük, csak kis dolgokban. Egyszer Katka részletesen mesél egy rablásról és arról, hogyan főzött drogokat. És ezt nem tettük bele a filmbe, mert az büntetendő. Nem akarok szemét lenni, se hiéna. Bár voltak emberek, akik azt mondták, hogy egy hiéna vagyok, mert Katkát követem. Meg azt is mondták, hogy lehet, hogy pénzt adok neki. Ez egy nagyon megosztó téma volt. De én mindig mondom, hogy persze, hogy adok. Mindig. Minden forgatási nap után adok valamennyi pénzt, általában 1000 koronát, mert az az ember nekem adja az idejét. Katkának is adtam, mint másoknak és nem ellenőrzöm, hogy mit csinál a pénzzel. Gondolom, hogy drogokra költi, de ha én nem adok neki, akkor lop, vagy főz magának, vagy kiáll az utcára. Neki kell a pénz, az nem úgy van, hogy ha nem adok neki pénzt, akkor majd nem drogozik. Minden nap belövi magát, mert szüksége van rá.

Katka hogyan tudott beleegyezni a forgatásba, amikor éppen be volt löve?

Ezek olyan kérdések, amiket én is feltettem magamnak. De az van, hogy ő önálló, önmagáért felelős, nem volt gyámja. Ha az lenne az alapvetésem, hogy nem lehet megegyezni olyan emberrel, aki szer hatása alatt áll, akkor ezt a filmet nem forgathattam volna le, mert ő

folyamatosan a hatása alatt állt. És fog is. Szóval, ha ezt az etikai határt húztam volna meg magamnak, akkor az nem lett volna reális. De nem bánthatunk, manipulálhatunk tudatosan. Törekednünk kell erre. A világ nem fekete-fehér és ezt a sokféle értelmezési lehetőséget meg kell mutatni. Marcela egy áldozat, szerencsétlen, aki sajnálhatunk, de látnunk kell azt is, hogy felelőtlen és sokszor hülyén viselkedik, nem gondolja végig a tetteit. Van bennünk hajlam arra, hogy alap archetípusokat kreáljunk és ez nagyon veszélyes. A játékfilmben elfogadom, hogy ott lehetnek egy bizonyos mértékig konstruált karakterek. De a való világban erre nagyon vigyázni kell, hogy ne tuszkoljuk bele sablonokba az embereket. Egy bizonyos szempontból ez a dolgok leegyszerűsítése, így segítünk magunkon, hogy fiókokat gyártunk magunknak. Beismerni, hogy a világ ennél bonyolultabb azt is jelenti, hogy nehezítjük a saját életünket. Egyszerűbb lenne valakit egyszerűen gyűlölni. Ha valakiről azt gondolod, hogy egy debil, hülye, szar alak, akkor az olyan megnyugtató. Szépen beraktad egy fiókba. De ha elkezdesz azon gondolkozni, hogy miért olyan amilyen, mi a motivációja, hogy úgy viselkedjen, ahogy, akkor talán még meg is sajnálsz. Ezzel meg bonyolítod az életed. Most a privát életemről beszélek és nem a szereplőimről: nekem sokkal egyszerűbb dühösnek lenni valakire, mint sajnálni őt. Egyszerűen annyit mondasz, hogy ez egy hülye és kész. Ha úgy veszük archetípusokat gyártani az élet egyszerűbbé tételét a saját magunk számára.

Hogy állsz neki egy új filmnek, új szereplővel való foglalkozásnak?

A legfontosabb, hogy soha semmi nem adott, megoldott, készen kapott a filmben. Én minden forgatási napot úgy kezdek, mintha a legelső lenne. Sosincs az az érzésem, hogy tudom, hogy kezdjek hozzá. Persze van már valami tapasztalatom abba, hogy tudom, hogy mindent meg lehet oldani, hogy ha van valami komplikáció, akkor ki fogom gondolni a megoldást... de mindig azt érzem, hogy kezdő vagyok és minden kihívás.

Tudom, hogy ahhoz, hogy sikerüljön energiát kell kifejtenem, nem remélhetem, hogy csak úgy magától kialakul. Ha megszorulok, akkor be kell kapcsolnom az agyamat, gondolkodnom kell, reagálnom, tennem kell valamit. Már annyiszor sikerült, már tudnom kéne, hogy kezdjek neki. De sose tudom. Mindig kezdő vagyok. Minden nap egy új kihívás.

4. Interjú Mikulán Dáviddal és Révész Bálinttal, a KIX rendezőivel, Budapest, 2023.

Nagyon érdekes az, hogy amit általában a néző nem láthat, hogy hogyan találja meg a rendező a szereplőjét, és alakul ki a viszonyuk, az megjelenik ebben a filmben. Megy a kamera a világban, látunk sok arcot egy bizonyos szubkultúrából és egyszer csak a szimbolikus és reális vonalak is egy gyerek csoporthoz vezetik a kamerát: és elindul a film róluk.

Mikulán Dávid: Én akkoriban abban a korszakomban voltam, hogy állandóan ment a kamera, szóval mindent fel kellett venni. A filmet megelőzte egy... nevezzük kutatómunkának. Én akkor már deszkáztam egy jó ideje, tehát nagyon sokat voltam kint az utcán, meg nagyon sokat mozogtam, meg találkoztam emberekkel ugyanilyen módon, mint ahogy a Sanyikáékkal, hogy kint vagy a téren, veled van a deszka, és akkor ez egy ilyen elfogadott bizalmi belépőkártya, hogy jaj, persze, akkor span vagy. Tehát a legtermészetesebb dolognak éltem meg akkor, kb, hogy “ja, csósztok, kik vagytok? Mi a helyzet? Menjünk!” Egy kilenc-tíz éves gyerek meg egy kora huszonéves művészeti egyetemista körülbelül egy szinten van. Ugyanazt akartuk: minél érdekesebb meg viccesebb játékokat kitalálni. Tehát az első pár év, az nagyon simán ment ilyen szempontból. Nagyon ráncsuppantak a srácok, tetszett nekik, hogy a nagyfiúkkal lehet lógni, állandóan velünk akartak lenni. Nyilván szépen lassan azért ez változott, meg megismertem a családjukat, meg azért össze lehetett rakni a képet, hogy Budapesten 7-8 évesen kint lógni az utcán, az mondjuk nem ugyanaz, mint egy ilyen kisvárosban vagy vidéken.

Nagyon közel laktak hozzám, és nekem nagyon sok szabadidőm is volt, mert a képzőművészeti egyetemre jártam, szóval ez egy ilyen perfekt match-nek tűnt, én egy kreatív babysitter voltam nekik és közben tudtam kamerázni. Volt bennem egy csomó energia, meg kísérletezési vágy, így én kiélhettem az én kreatitásomat, ők meg a sajátjukat. Az elején egyébként ez egészen balanszban volt, hogy ők hétköznapi 4-ig iskolában voltak, és mi voltunk velük a szabadidejükben és egyébként délután 7-8-ra nekik otthon kellett lenniük.

Nagyon hangsúlyos az egész filmben a filmkészítők és a főszereplő, Sanyika kapcsolata, miért tartottátok fontosnak, hogy ez is benne legyen a filmben?

M. D.: Igen, most nagyon hangsúlyos a jelenlétünk. Amikor elkezdtük csinálni a filmet, akkor kb. az volt a koncepció, hogy nem rakjuk bele saját magunkat, hogy a néző döntsön,

hogy nem mondjuk meg neki, hogy mit szabad vagy nem szabad gondolnia. De aztán sok idő eltelt, mi is felnőttünk és próbáltuk egy ilyen etikai mérlegre rakni az egésze történetet, és végül is arra jutottunk, hogyha ezek a jelenetek nincsenek benne, akkor lehet, hogy a nézők kényelmetlenebbül érzi magát, vagy nincs akkora bizalma a filmalkotók felé. Szóval ez inkább alakult, hogy ez egyre fontosabb lett.

Akkor volt egy nagyobb szemléletváltás, amikor elkezdődtek a problémák az iskolában. Vége lett a napközinek, és utána már sosem írták meg a házijukat. És azért a Sanyikák mindig kicsit ősemberek voltak, nem alap, hogy mossanak kezet, stb. Akkor kezdődött az, hogy mi megpróbálunk segíteni nekik, nevelni őket, meg hogy csináljuk meg a házijukat.

Révész Bálint: Az elején volt egy adok-kapok, játékos szemlélet, és ahogy kiderült, hogy bukásra állnak a gyerekek, elindult egy megkérdőjelezése, vagy újrarahuzalozása a viszonynak. Hogy először legyen kész a házi, és csak utána játszunk. Nem azt mondom, hogy hierarchikus lett ez a viszony, de lettek kondíciói az együtt töltött időnek. A "csak úgy együtt lógunk"-ra egyre inkább rákerült az a réteg, hogy van bennünk egy aktív segítségnyújtási akarat, segítünk megoldani a Sanyinak a tanulási problémáit, segítünk felújítani a lakást, satöbbi. Aztán amikor beütött a ménkü, onnantól kezdve inkább a segítségadás lehetetlensége lett a hangsúlyos, tehát, hogy mi nem tudunk segíteni, egyszerűen "együtt levés"-ről lehet csak beszélni. Szimbolikusan visszatért az eredeti gondolat, hogy mi nem azért vagyunk ott velük, hogy segítsünk, csak összebarátkoztunk, szeretjük őket, és mi ettől függetlenül, bár ezt nyilván nem lehet teljesen függetleníteni, de csinálunk egy filmet róluk. Tehát körülbelül így írható le ez az íve a mi kapcsolatunknak.

Mi volt a megegyezés Sanyikkal meg a szülőkkel a filmezéssel kapcsolatban?

M.D.: Az első perctől kezdve tiszta volt, hogy mi filmezünk. De ennek sosem volt nagy jelentősége igazából. Én voltam a Dávid a gördeszkával, aki mindig kamrázik. És akkoriban állandóan hülye deszkás videókat csinált mindenki.

R.B.: Szerintem fontos itt behozni ezt a médiatudatosságot, hogy ez egyáltalán nem volt meg a szereplőkben. Ez talán naivitás, meg hogy tényleg nem volt ezzel tapasztalatuk, egyszerűen

nem fogják fel, hogy ez egy film lesz, vagy azt tudják, hogy film lesz, de hogy mi az, hogy eu mivel jár majd, milyen perspektívái vannak, az nem jelent semmit nekik.

Tehát, hogy kognitív értik, hogy ez egy film, de arról nincs tudásuk, hogy egy film vetítve lesz, kiket ér el, milyen szinteken tud működni érzelmileg, hogy tudja involválni a nézőket, és milyen rétegeit tudja megmutatni egy-egy ilyen családi dinamikának, mondjuk az ő esetükben. Nekik tényleg az volt, hogy, jöttünk, hogy filmez szeretnénk csinálni, ők megmondták, hogy csináljátok, ha már ez a dilitek.

Gyógyegerek! Így hívta a Móni (Sanyi anyukája) a csapatot.

Kicsit minden ellenkező módon történt itt. Ahogy Dávid mondta, egy ilyen kollaboratív művészeti kísérletként, video art-ként indult, inkább kísérleti dokumentumfilm szemlélettel. Aztán 2017-ben a Képzőművészeti Egyetemen egy kipakoláson láttam és mondtam Dávidnak, hogy csináljunk belőle egy egész estés filmet. És onnantól indult el egy sokkal konkrétabb fókuszált munka azzal, hogy ez egy 75+ perces doksi lesz.

Amikor beütött a ménkű, tehát Sanyi és a haverjai véletlenül felgyújtottak egy kollégiumot, ahol egy négy gyermekes apa bennégett, azért az traumatikus lehetett rátok nézve is, hogy ott voltatok, de nem tudtatok változtatni a történeteken.

R.B.: A megkérdőjelezése a saját jelenlétünknek, az nagyon intenzíven része volt a tragédia utáni egy-másfél évnek. Egzisztenciális szinten kérdőjeleződött meg, hogy van-e létjogosultságunk folytatni ezt a filmet, akarjuk-e egyáltalán. Aztán ahogy ezen túllendültünk, arra jutottunk, hogy ezt a meccset folytatni kell, sőt ez a becsületes dolog, hogy nem hagyunk ott valakit a szarban. De persze azért fel is vesszük, ahogy éppen ott van a szarban. Szóval az egésznek volt egy klasszikus dokumentumfilmes dilemmája, hogy akkor most mi ott szipolyozzuk a “fame”-t, merthogy a gyerek megírta a saját fináléját, a gyújtogatással, mert a tárgyalással. Szóval ez az egész folyamat nagyon bizarr volt, rengeteget ventilláltunk és beszélgettünk, fontos része volt, hogy tisztázzuk a saját szerepünket a megtörtént dolgok fényében.

Én kb ott kapcsolódtam be a történetbe, hogy megszületik Sanyi kishúga a Timi, akkor jött egy nyár, amikor végig ment a lakás felújítás, amiben aktívan segítettünk és akkor utána egy pár hónapra rá, történt ez a tragédia.

Onnantól kezdve nekünk egy hosszú folyamat volt, hogy realizáljuk, hogy nem tudtunk segíteni. Pedig mi nagyon beleálltunk, hogy segítünk munkát, pszichológust keresni és majd ez segít, meg az, de ez egyszerűen nem így van. És akkor átértékelődött a mi szerepünk is, és hogy ez hogyan jelenjen meg a filmben.

Tehát hogy ez a film arról szól, hogy van egy elmeroggyant filmes csapat, akkor orrba-szájba együtt lógnak ezekkel a gyerekekkel, aztán csökken ez az együtt lét a gyakoriságát tekintve, de mégis 12 évig folyamatosan jelen vannak egymás életében. És ez az unikum ebben az egészben.

Szerintem ez az egyik legnagyobb erénye a filmek, hogy megmutatja, hogy egy szereplő-filmkészítő kapcsolatnak milyen dinamikája van egy ilyen hosszú idő alatt. A segítségnyújtás és a változtatás lehetetlenségét, de azt is, hogy az aktív jelenléttel együtt jár a bevonódás is, így persze, hogy próbál segíteni is.

R.B.: Igen, ezek nagyon lassú folyamatok, és nyilván várja az ember, hogy akkor majd a Sanyika becsatlakozik a csapatba és egyenértékűvé válik a kapcsolat.

De a Sanyi elég jó tag, ezt nehéz kimondani, mert megtörtént, ami megtörtént és innentől kezdve ő kapott egy hatalmas téglát a batyujába.

De az az igazság, hogy főleg az utóbbi pár évben, tényleg egyenesben jött az élete, és mindentől függetlenül keresztülment egy progresszió a család, ami persze valószínűleg a filmezés nélkül is létrejött volna, mert az ember azért fejlődik. Meg mi is fejlődtünk.

M.D.: Igen, igaz, hogy nem tudtunk segíteni, de az van, hogy volt egy csomó apró dolog, és belegondoltok, hogy most 18-20 éves felnőttként olyan jól van, amennyire még sosem. Szóval, hogy a Sanyikára még sok minden vár.

Az egyik legnehezebb szerintem egy ilyen szituban, hogyha látsz intő jeleket, akkor mennyire vagy bátor lépni, milyen eszközeid vannak, milyen fajta segítségekhez tudsz vagy mersz nyúlni. És itt volt egy csomó intő jel. Nekem nincs gyerekem, de el tudom képzelni, hogyha a saját gyereked elindul a lejtőn, akkor mikor hívod rá a rendőrséget a saját gyerekedre. Ezt a fajta segítséget nem kapta meg a család se a gyámügyesektől, de tőlünk se. És akkor még mindig benne van az is, hogy ez az egész egy véletlen, hogy ezt nem lehetett megakadályozni.

R.B.: A gyámügyet fel is hívtuk. Össze akartunk hívni egy megbeszélést 2018 novemberében, ahol az összes résztvevő, beleértve az osztályfőnök, iskolaügyi elnök, kerületi gyámügyes, pszichológus, anya, apa, mindenki részt vesz, és reméltük, hogy akkor lehet kezdeni valamit. És akkor az volt a reakciója, hogy felhívta a Sanyi anyját a Mónit, hogy pedofil felvételeket készítünk-e a gyerekről.

És két hét múlva megtörtént a gyűjtogatás és véletlenül meghalt egy ember. Mindegy, ez így jól hangzik, de igazából tényleg az az esszencia, amit a Dávid mondott, hogy mi barátként hogy jutunk el arra a pontra, hogy hívjuk el a rendőrséget.

Igen, de ő mégsem a barátotok, hiszen egy film is készül közben róla.

M.D Nagyon sokat foglalkoztat, hogy a szereplők a filmezés miatt sérülhetnek-e. Az fontos, hogy az embernek van egy privát szférája, de az valahol közügy, hogy hatan élnek egy szobában. Tehát azt fontos megmutatni, hogy van egy család, aki így él.

Én nem tartom magam egy nagyon hidegvérű filmkészítőnek, nem dolgoztam médiában, ahol hetente van egy ilyen sztori. Kimész, felveszed, ha megvannak a snittek, mész tovább, rakod össze, még akkor is ha ez a szereplőknek nem OK. Nekem amúgy is fontos, hogy az emberi kapcsolataimat jó minőségben tartsam. És én nagyon sokat kaptam ettől a családtól, sokat röhögünk. Én sokszor csináltam dolgokat csak úgy önmagáért. Nem feltétlenül olyan intencióval, hogy na, akkor ezt majd meglátja világ, meg az emberek majd másképp gondolkoznak tőle, hanem inkább kutatói szemlélettel.

Ha most nem lenne bemutatva ez a film, nekem az is tök oké lenne. Tehát az idő, amit együtt eltöltöttünk, az élmények, kérdések, gondolatok, amik az alkotás alatt létrejöttek, az engem valahol kárpótol.

Mennyire tudtatok segítséget kérni szakemberektől ebben az esetben, hiszen olyan helyzettel szembesültetek, ami nem a filmkészítők dolga megoldani?

M.D.: Sanyinak volt egy viszonylag komoly gyámügyi eljárása, ami a filmből nem teljesen derül ki, mert egy hónapig nem ment suliba, és kapott egy ultimátumot, hogyha még többet hiányzik, akkor őt berakják egy bentlakásos intézetbe.

Tehát szakemberek foglalkoztak a Sanyival, de én azt láttam, hogy inkább egy ilyen bürokratikus vonalon. Nem merték meghozni azt a döntést, hogy kiemeljék a családból.

Miközben Sanyinak az egyik barátjával készítettünk interjút, aki volt ilyen intézetben, sőt kb egy munkatáborban volt rossz gyerekeknek, tehát ő a legdurvább helyen volt és ő például pozitívan jött ki ezekből az intézményekből.

Értelmesen, reflektáltan tudott arról beszélni, hogy segített neki az intézményi rendszer. És ezt mi sem realizáltuk időben.

R.B.: Beszéltünk gyermekvédelmi szakértővel, aki így kiokosított minket, hogy alapvetően az a szemlélete a gyermekvédelemnek, hogy a lehető legextrémebb szituban kell csak kiemelni a gyereket, minden esetben hosszú távon statisztikák által bizonyított, hogy otthon marad, a családi környezetben, akkor sérül a legkevésbé. Tehát az a srác, akivel interjúztunk, ő az úgynevezett 4 százalék. 100-ból kb. négy gyerek jön ki jól az állami intézményrendszerből pozitívan. A maradék kilencvenhat, az ugyanúgy vagy rosszabbul.

M.D.: Mindenesetre, mi is inkább azon a trekken voltunk, hogy ne vigyék el Sanyit. De nagyon nem az volt a vibe, hogy sziasztok gyámügyesek, mi vagyunk a filmesek, fogjunk össze.

Milyen határokat állítottak magatoknak és a Sanyieknek? Mi az, ami belefért a viszonyotokba és mi az amire nemet mondtatok?

M.D: Hát például volt ilyen, hogy a Sanyika bekopogott hétköznapi délelőtt tíz órakor, hogy cső, nem mentem a suliba. És az egy elég nehéz pillanat volt, hogy na, akkor most mit csinálsz? Behívod, hogy akkor gyere be Sanyi, hogyha már nem mentél? Én akkor elküldtem, tudván, hogy akkor most kilenc-tíz évesen egész nap kint lesz az utcán, meg ki tudja mi lesz vele.

Azért akkoriban volt egy ilyen jövőképük is, hogy mi van, hogyha a Sanyika mondjuk hajléktalan lesz, és akkor majd úgy csenget be, hogy szia, nincs hova mennem. Amikor kicsik voltak, akkor volt egy-két alkalom, hogy nálam aludtak. De nem engedtem sokszor, nem akartam egy határon túllépni, nem az én gyerekeim, meg főleg én is ilyen huszonéves fejjel.

Egy hosszú távú filmben, főleg amikor egy társadalmilag nehéz helyzetben levő szereplő van, akkor nagyon sokszor találja magát a filmkészítő szocmunkás vagy

terapeuta szerepben, és ezeknek a segítő szakmáknak van egy nagyon erős szabályrendszere. Tehát mi az, amit nem tehetsz meg, mi az, amit ha megteszel, akkor tudod, hogy átléptél egy határt, és ez most egy kivétel. Tehát, hogy ott van egy csomó olyan mankó, ami segít.

R.B.: Ez nagyon-nagyon valid. Nagyon sokat beszéltünk erről, és kicsit visszatérnék erre az alap gondolatra, hogy egy ilyen intézményrendszerrel, ami Magyarországon van, meg azzal a közömbösséggel, ami világít az utcán, minden szabály újraértelmeződik, mert nincs alternatíva, illetve te vagy az alternatíva. Nyilván vannak etikai, morális kérdőjelek. A segítségben mindig benne van az, hogy rosszul segítesz, de maga az intenció egyáltalán az, ami számít, hogy egyszerűen foglalkozol valakivel, az talán mindent felülír. És ezért is jutottunk ide, hogy igazából segíteni nem tudsz, de van valamiféle konstans vagy következetes jelenlét. Tehát, hogy ennél többet igazából nem nagyon tud adni az ember. És ez meg már határmezsgyéje a barátságnak, vagy az is nagyon hasonlóan működik.

Szóval, hogy elmondhatod a haverodnak, hogy szakítson már a csajával, de valószínűleg nem a te hatásodra fog szakítani, hanem amikor majd ő eljut abba a fázisba. De akkor majd te segítesz a költözésben.

Az kiderült, hogy sok minden változott a filmezés és a vágás során, Sanyikának a fejlődéstörténete, és a film fejlődéstörténete, az kéz a kézben ment. Hogyan alakult, hatott egymásra a szereplő, a kapcsolatok és a dramaturgia?

M.D.: Hát, igen indult az egész ezzel az attitűddel, hogy deszkázunk és együtt vagyunk és videóznak. Aztán megtörténik ez a tüzeset, amit valahogy fel kell dolgozni, szeretttük volna, hogy Sanyi is ki tudja magát fejezni. Mi van a fejében? És akkor csináltunk vele sok interjút, dumáltunk vele erről.

A tragédia katalizálta azt, hogy beszéljünk komolyan, meg rágjuk át a dolgokat. Ha van kamera akkor minden sokkal strukturáltabb.

Ezt a filmezés védelmében mondom, hogy motivált minket és a szereplőket is, hogy helyzetbe hozzuk magunkat. Hogy, ha már megtörtént kezdjünk vele valamit.

Amikor ez a bűnügy publikus lett, olvastuk az interneten a kommenteket, akkor azért elég sokan küldték el ezeket a gyerekeket a bányába, hogy akkor most harminc évig legyenek ott, és dolgozzanak 100 forintért.

De visszatérve a dramaturgiai kérdésekre, én mint képzőművész, magát a nyersanyagot tartom a műnek, annak a formátumnak, ami a leginkább reprezentálja az együttlétünket, a film, az tulajdonképpen egy trailere a nyersanyagoknak, mert nagyon össze vannak sűrítve dolgok benne.

Az egész anyag 150-200 óra. Tehát van egy adott nap, azt vagy kibontod, vagy sűríted, és akkor emiatt használnunk kell narrációt, hogy így valami összefogja.

R.B.: Szerintem ez az átütő, expresszív, dadaista alapszemlélete Dávidnak az, ami engem is így bevonzott ebben a filmben. Ez az eredetileg installációként készült film, ahol lehet asszociatív módon fogalmazni, és alapvetően inkább zsigeri, metaforikus szinteken működnek a jelentések. És az kérdés volt, hogy át tudjuk-e ültetni egész estés filmbe, ami építkezik, ahol izgul a néző.

Tehát itt nyilván beemelődött egy klasszikusabb narratív szemléletmód, vagy fogalmazásmód. Ennek a kettőnek az elegyét akartuk elérni, hogy úgy legyen elmondva ez a történet, ahogy eddig még nem volt, megtartva azokat az izgalmas képi fogalmazásmódokat, amikkel Dávid indult, és hogyan tudjuk továbbfűzni a tinikor, meg a felnőttkorban. A kérdés alapvetően, hogy hogyan lehet úgy mesélni, hogy legyenek elemeltebb pillanatok, amelyek asszociatív módon hordoznak információkat, de mindezek mellett legyen meg a kötődés, tehát azok konkrét dolgok, amik mentén a néző involválódva tud maradni.

És akkor a szereplővel való kapcsolat és a kamera mögötti valóság megjelenésének fontossága az lényegében a tűzesetből indult el?

R.B.: Az elején ez egyáltalán nem volt koncepció, csak mindig be volt kapcsolva a kamera, ergo, ezek az interakciók is fel lettek véve, de nem tudatosan. Aztán ahogy elkezdünk együtt dolgozni, egyre inkább megjelent, de még ott is úgy, hogy az egész maradjon meg egy ilyen, kicsit ilyen l'art pour l'art dolognak. És akkor ez a baleset az úgy igazán, kérlelhetetlenül kieroszakolta belőlünk, hogy a jelenlétünkkel foglalkozni, ábrázolni kell. Hogyan ábrázoljuk? Miért ábrázoljuk? Mikor ábrázoljuk? Képben vagy csak hangban? És akkor ez amúgy egy elég nagy szerkesztési kihívás volt, hogy sok ember van a kamera mögött, akkor az összezavarja a nézőt. Nem akartam megeroszakolni, azt ahogy a Dávid elkezdte ezt a filmet, de muszáj volt szerkeszteni.

M.D.: Én a mai napig hiszek abban, hogy amit és ahogyan mutatsz, filmkészítőként, az vagy te. Tehát, hogy azt az érzékeny jelenlétet, amit most itt egy-két helyen ki is mondunk a filmben, az egyébként is létre tud jönni, a filmkészítő fizikai jelenlét nélkül is, de nagyon nehéz az átlag néző fejével gondolkodni, hogy ő mit fog megérteni.

R.B.: Igen, létre tud jönni, hogy ha van bizodalmad a filmkészítőben. De miért lenne bizodalmad egy ilyen szar média világban? Abszolút megyek a Dáviddal, jó lenne, ha ez a film egyszerűen lehetne egy óda az emberhez. Mit kell ezen magyarázni, hogy itt voltunk 12 éven keresztül, nézzétek a filmet. De egyszerűen hogyha nem kapcsolható egy autentikus személy a történethez, akkor mindig ott van az a kicsi kis gyanú szikrája annak, hogy a rendezői intenció nem ok.

Honnan tudtátok, hogy vége a filmnek, nem forgattok tovább, befejezitek?

M.D.: Volt egy csomó olyan pont, hogy azt gondoltam, hogy befejezem, mert hogy kamaszok lettek a Sanyikáék, és már más zenét hallgattak, nem deszkáztak és akkor azon gondolkoztam, hogy mit keresek én itt, lógatok a saját haverjaitokkal. Az intermédián elég sok szocmunkással találkoztam, voltak közös óráik, és ők mondták, hogy végül is a siker, hogyha már nincs rád szükség. Kicsit ez volt a dinamika, hogy mindig ha valami baj van, akkor csörög a telefon, meg számítanak ránk, hogy akkor mi odajövünk. És akkor jött az, hogy felújították a lakásukat, meg lett egy ilyen vízió, ez volt a forgatókönyvben, hogy akkor a Sanyika megtalálja a helyét. Picit rendezettebb lett a környezet, lett a Sanyika barátnője, a Rami, aki átvette a mi szerepünket, és így azóta is ő vigyáz rá. Szóval vannak már más őrangyalai, és ilyen szempontból ez sikeres történet, és ha a baleset nem történik meg, akkor a Sanyi tulajdonképpen leválik rólunk.

De megtörtént és folytatni kellett.

M.D.: Igen. Minden nap ezer ilyen tragédia megy a tévében, és aztán alig emlékszünk rájuk, de nyilván, hogyha az ember részese, akkor ez tök más. Azt gondolom, hogy ez a világ sokkal jobb lenne, ha minden baráti társaságnak lenne egy Sanyikája, akit felkarol, ez az alap koncept ez a módszer szerintem jó. Csak itt volt egy ilyen öngól. Van az embereknek egy

sorsa, ez, ami itt megtörtént, az egymillióból lehet, hogy egy. Azért erre így nem sok esély volt. A film vágója, Szacsa azt mondta erre, hogy a műtét sikeres volt, de a beteg meghalt.

Arról beszéltünk már, hogy sokat segítettetek a srácoknak, a filmben benne van, hogy vesztek nekik pizzát, meg segítettetek a felújításban. Konkrét anyagi támogatást is kaptak tőletek?

R.B.: Igen, végig támogattuk őket anyagilag, amire éppen szükségük volt. A felújítást is mi fizettük. Ha készen lesz a film, akkor kívánunk adni Sanyinak pénzt, a többieknek meg inkább gesztus szinten, de azért normális összegeket.

M.D.: Nyilván ez, egy fontos kérdés, mert befolyásolhatja a jelenlétet. De annyi ilyen doksi készül már, mint játékfilmek. És a színészek kapnak gázsit. Mi ezt mi próbáltuk valahogy elegánsabban csinálni, például hogy a felújítást kifizettük. Meg mi is részt vettünk ebben, malteroztunk, meg hordtuk a cuccokat.

Mindig nehéz ezeknél a filmeknél, amik kis stábbal, producerek nélkül indulnak, a bemutató előtti jogi dolgok elintézése. Nektek hogy sikerült?

R.B.: Ugye arról mindig szó volt, hogy ebből film lesz, de senkivel nem volt semmi aláíratva. Ahogy én beszálltam, és kaptunk pénzt, úgy egyszerűen előfeltétele lett különböző szerződések aláírásának az, hogy mi biztonsággal tudjuk állítani, hogy megvannak az engedélyeink. Az első forgatási naphoz képest azt hiszem 8-9 évvel később történt meg az első joglemondó. Három hullámban történtek az aláírások, fokozatosan.

És mi a helyzet most vele?

M.D.: Most nagyon szigorúan fogva dolgozik, és tényleg már-már kis polgári életet él a barátnőjével, meg a barátnőjének a családjával, mert most velük él. Még tart a büntetőper, nem volt Sanyi még börtönben. És az ügyvédek azt tanácsolták, hogy amíg az nincsen lezárva, addig ne legyen bemutatva a film Magyarországon, hogy az semmilyen irányban ne befolyásolja a kimenetelét, ne lássák a bírók például.

Én azt szoktam mondani, hogy a Sanyika már akkora galibát okozott, hogy ő valószínűleg soha nem fogja tudni ezt a kárt megfizetni, mert van a törvényben, hogy te, ami kárt okozol,

azt neked ki kell fizetni. Sanyinak akkor van egy 3 milliárd forintos tartozása. És hogy talán ezzel a filmmel valamit tud törleszteni, hogy akkor az ő sztoriját bedobja a közösbe, de nem tudom, hogy én mondhatok-e ilyet. Érted, hogy ez nem tőle jön ez a gesztus. De egy picikét mi mindig is a Sanyi mankói voltunk. Tehát, ez a film is az.

5. Filmográfia

Dér Asia: *Költözés* (2012-2024)

Dér Asia, Haragonics Sára: *Anyáim története* (2016-2020)

Dér Asia: *Nem halok meg* (2018-2022)

Helena Trestikova: *René* (1988-2008)

Mikulán Dávid, Révész Bálint: *KIX* (2011-2023)

Kirsten Johnson: *Cameraperson* (2016)

Püsök Botond: *Túl közel* (2022)

Körösi Máté: *Dívák* (2021)

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

Bakony Alexa: *Tobi színei* (2021)

Fuchs Máté: *Keltető* (2023)

Helena Trestikova: *Katka* (2010)

Anna Zamecka: *Komunia* (2016)

6. Bibliográfia:

Almási Tamás: *Ahogy én látom*, DLA disszertáció, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2005.

https://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/almasi_tamas_dolgozat.pdf

Barthes, Roland: *A kép retorikája*. In: *Filmkultúra*, 1990/5.

Bíró Yvett: *A film drámaisága*. Budapest, Gondolat kiadó, 1967.

Bordwell, David: Narration in the Fiction Film, Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

B. Révész László - Hanák Gábor - Római Róbert: Pogány – egy magyar falu évtizedei, 1970–2012. Budapest, Éghajlat könyvkiadó kiadó, 2012.

Barnouw, Erik: Documentary: A History of the Non-Fiction Film, second revised edition, New York, Oxford University Press, 1993.

<https://doi.org/10.1093/oso/9780195078985.001.0001>

Bruzzi, Stella: New Documentary, second edition, London-New York, Routledge, 2006.

<https://doi.org/10.4324/9780203967386>

PMCID:PMC2563975

Gelencsér Gábor: A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében, Budapest, Osiris Könyvtár, 2002.

Jauss, Hans Robert: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika, Budapest, Osiris Könyvtár, 1999.

Kékesi Attila: A DOKUMENTUMFILM-RENDEZŐ FELELŐSSÉGE, avagy a dokumentumfilm készítésének erkölcsi kérdései, DLA disszertáció, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2009.

https://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/kekesi_attila_dolgozat.pdf

Keyes, Ralph: The post-truth era: dishonesty and deception in contemporary life. New York: St. Martin's Press, 2004.

Kirkegaards, Sören: Vagy-vagy, Budapest, Osiris Kiadó, 2001.

Krekó Péter: Tömegparanoia 2.0, Budapest, Athenaeum Kiadó, 2023.

FÜLÖP EMŐKE - DEVECSERY ÁGNES - CSABAI MÁRTA: Az érzelmi bevonódás és a kiegész összefüggései pszichiáter rezidensek körében, Semmelweis Egyetem, Alkalmazott Pszichológia Tanszék, Budapest, Pécsi Tudományegyetem, Pszichológia Doktori Iskola, Pécs Szegedi Tudományegyetem, Pszichológiai Intézet, Szeged, 2012.

<https://docplayer.hu/104620230-Az-erzelmi-bevonodas-es-a-kieges-osszefuggesei-pszichiater-rezidensek-koreben.html>

Grierson, John: A Dokumentumfilm Alapelvei. In: Fejezetek a filmesztétikából [Kép-Mozgókép-Kultúra], Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983.

Nichols, Bill: Introduction to Documentary, Second Edition, Bloomington: Indiana University Press, 2010.

Nichols, Bill: Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Plantinga, Carl: Dokumentumfilm, Metropolis Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat, 2009, 4. szám

Pryluck, Calvin: Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming, Journal of the University Film Association, 1976.

Renov, Michael: A dokumentumfilm poetikájának megelőlegzése, Metropolis Filmelméleti és filmtörténeti folyóirat, 2009, 4. szám

Renov, Michael: The subject of documentary, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

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

Rogers, C. R.: Counselling and psychotherapy: Newer concepts in practice. Boston: Houghton Mifflin. 1942.

Rogers, C. R. Client-centred therapy: It's current practice, implications and theory. Boston: Houghton Mifflin, 1951.

Rosenthal, Alan: New Challenges for Documentary, New York, Manchester University Press, 2005.

Stóhr Lóránt: Személyesség, jelenlét, narrativitás - Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben, Budapest, Gondolat Kiadó, 2019.

Třeštková, Helena és Třeštk, Michael: A hosszútávú dokumentumfilm, Prága, Akademie múzických umění, 2015.

Tuza-Ritter Bernadett: "PSZYCHO" szakdolgozat, Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Pszichológiai továbbképző Központ, Mentálhigiénés segítő szakirányú továbbképzési szak, 2022.

Winston, Brian: Claiming the real: The documentary film revisited, British Film Institute, 1995.

Winston, Brian: The documentary film book, London, British Film Institute, 2013.
<https://doi.org/10.1007/978-1-349-92625-1>

Yalom, Irvin D.: A terápia ajándéka- Műhelytitkok, Budapest, Park Könyvkiadó, 2013.

Glenn O. Gabbard: A pszicho-dinamikus pszichiátria tankönyve, Budapest, Lélekben otthon kiadó, 2008.

Zalán Vince, Szilágyi Erzsébet: Az Ember-lépték – Ember Judit portréja, Budapest, Osiris Kiadó, 2003.

Zalán Vince: Fejezetek a dokumentumfilm történetéből, Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1983.

Zeintlinger - Karoline Erika: A pszichodráma-terápia tételeinek elemzése, pontosítása és újrafogalmazása J. L. Moreno után, (Fordította: Blümel Ferenc, Fiers Péter), Párbeszéd (Dialógus) Alapítvány, 1991.

Patricia Aufderheide - Mridu Chandra - Peter Jaszi: Honest Truth: Documentary filmmakers on ethical challenges in their work, School of Communications, American University, 2009.

Internetes hivatkozás:

Staszczyszyn, Bartosz: Oroszország láthatatlan gyerekei - interjú Hanna Polakkal, 2015.

<http://culture.pl/en/article/russias-invisible-children-an-interview-with-hanna-polak>

Utolsó letöltés 2023. 08.20.

Intejú Hana Polakkal, a *Valami jobbra várva* című film rendező-producerével

<https://agnesfilms.com/interviews/interview-with-hanna-polak-director-and-producer-of-something-better-to-come/>

Utolsó letöltés 2022. 05.26.

Edelstein, David: How Documentary Became the Most Exciting Kind of Filmmaking?, 2013.

<https://www.vulture.com/2013/04/edelstein-documentary-is-better-than-filmmaking.html>

Utolsó letöltés 2023. 08.25.

Nichols, Bill: What to Do About Documentary Distortion? Toward a Code of Ethics, IDA, 2006.

<https://www.documentary.org/feature/what-do-about-documentary-distortion-toward-code-ethics>

Utolsó letöltés 2023. 08.20.

Thomas, Steve: Why documentaries matter in an era of fake news?, 2015

<https://findanexpert.unimelb.edu.au/news/1157-why-documentaries-matter-in-an-era-of-fake-news>

Utolsó letöltés 2023. 08.25.

Viner, Kathrine: How technology disrupted the truth, The Guardian, 2016.

<https://www.theguardian.com/media/2016/jul/12/how-technology-disrupted-the-truth>

Utolsó letöltés 2023. 07.26.

Wiedeman, Reeves: Reality Check The boom — or glut — in streaming documentaries has sparked a reckoning among filmmakers and their subjects, 2023.

https://www.vulture.com/article/tv-documentaries-ethical-standards.html?fbclid=IwAR0rbGRtUJTzte3XnEs_dwUac3UGRg5vU_CRMOWM93EmC4NVGbkO1HUTBd0

Utolsó letöltés 2023. 08.25.

Online elérhető mozgóképes tartalmak

Institute of documentary film - Interjú Helena Třeštkovával

<https://vimeo.com/41155691>

Utolsó letöltés 2023. 08.20.

IDFA 2010 - interjú Helena Třeštkovával, a *Katka* rendezőjével

<http://www.cafebabel.co.uk/nisimasa/article/idfa-2010-interview-with-helena-trestikova-director-of-katka.html>

Utolsó letöltés 2020. 02.10.

Z1 interjú, vendég: Helena Třeštková, 2009. 10.22

<https://www.youtube.com/watch?v=NvqHfJ1QtBo>

David Feldman interjúja Hanna Polakkal, 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=tOl6JLb5eA>

Podcastok

Mivel tartoznak a filmkészítők a szereplőiknek? (What Do Filmmakers Owe Their Subjects?)
- Rough Cut podcast

https://open.spotify.com/episode/2BXToefZZYU5u8JnvbnQHj?si=oRG8JKMQSzSt3f3DC14eBw&fbclid=IwAR2ngBd2MyeZRbNGVkmjRVkzW_rfk5n3dKuJT1XnflL9rktX82VI0u_Ljsk&nd=1

A filmkészítő és a szereplő közötti kapcsolat (The relationship between the filmmaker and the subject) - Rough Cut podcast

https://open.spotify.com/episode/4xJUojijGFmNemSrPmLhct?si=DwcQJDkQQ0WcIpHCk6E6PA&fbclid=IwAR1ZnrWNMoaHKTpM_kji_AN5pp5g4GB_QtjBAIYxgaz0yAR__TQsimmYh-s&nd=1

Köszönet nyilvánítás

Hálás vagyok a rengeteg segítségért, iránymutatásért beszélgetésért témavezetőmnek, Almási Tamásnak továbbá Stóhr Lórántnak a disszertáció számtalanszor való újraolvasásáért, pontos kritikai megjegyzéseiért. Köszönöm a pályatársaknak a beszélgetéseket, és az interjút, illetve gyönyörű és érzékeny filmjeiket, amelyek inspiráltak a disszertáció megírásában.

Köszönöm a filmjeim szereplőinek, hogy megengedték, hogy részt vegyek évekig az életükben és még egy doktori disszertáció is születhetett az élményekből.

Köszönöm a doktori iskola tanárainak, vezetőinek és a csoporttársaimnak az inspiráló 5 évet.