

Almási Tamás

AHOGY ÉN LÁTOM

(26 év alkotói tapasztalata a dokumentumfilm készítésben)

DLA pályamunka

Témavezető
Kálmán Gábor

SZFE. Budapest 2005.

Tartalomjegyzék

Összefoglaló	3
1. Bevezető	5
2. A dokumentumfilm, mint műfaj	7
2.1. Véleményem szerint a dokumentumfilm	7
2.2. A dokumentumfilm és a játékfilm műfaji különbségei	11
2.3. A dokumentumfilm esztétikája	19
2.4. Cinema verité és „dogumentar”	21
2.5. Valóság és igazság a dokumentumfilmben	25
3. Technológiai folyamat	29
3.1. Támogatási rendszerek	29
3.2. A pályázatírás módszere	32
3.3. Témaválasztás	33
3.4. Szereplőkeresés	38
3.5. Szereplőválasztás	39
3.6. A szereplők helye a projektben és viszonyuk a filmeshez	41
3.7. Beavatva az eseményekbe	43
3.8. Helyszínek, módszerek	44
3.9. Reprodukció - megismételhető-e a felvétel?	48
3.10. Beavatkozás a történetbe	51
3.11. A kamera jelenléte	51
3.12. A jelenben éledő múlt	54
3.13. Archív anyag használata a dokumentumfilmben	56
3.14. Illusztrálás és rekonstrukció	57
3.15. A dokumentumfilmes stáb	58
3.16. Helyem, szerepem a stábban	61

3.17. A technika: film vagy videó	62
3.18. Kamerakezelés	65
3.19. Riport, beszélgetés, vagy jelenlét?	67
3.20. Hangfelvétel.....	68
3.21. Utómunka.....	70
3.22. A film hangja	75
3.23. Filmzene.....	77
3.24. Narrálás	78
3.25. A feldolgozás módja: film vagy filmsorozat	80
3.26. Címadás	82
3.27. A film „becsomagolása”	83
3.28. Ne tévesszünk sorrendet	83
4. Alkotói módszer	84
4.1. Koncepció	84
4.2. Prekoncepció.....	85
4.3. Etika	87
4.4. Módszer - a közelítés módja	88
4.5. A (dokumentum)film hivatás	91
Mellékletek.....	93
DVD lemez melléklet	93
Irodalomjegyzék:.....	93
Szakmai tapasztalat.....	95
Válogatott.....	96
filmográfia	96

Összefoglaló

Ahogy én látom... Huszonhat esztendeje filmezem. A kamera mögül nem csupán a készülő film körvonalazódott ki számomra ennyi idő alatt, hanem gondolatok is napvilágot láttak magáról a filmezésről. Doktori pályamunkámban a két és fél évtized során felhalmozódott filmkészítési és alkotói tapasztalataimat igyekeztem rendszerezni és továbbgondolni.

Előbb megkíséreltem választ adni az alapkérdésre. Mi a dokumentumfilm, hogyan határozzuk meg? Hová sorolható a filmes műfajokon belül? Kerestem a valóság és igazság viszonyát, és óhatatlanul szembesültem a dokumentumfilm esztétikai kérdéseivel.

Ezután a dokumentumfilm-készítés technológiai folyamatát vettem sorra. Támaszkodva rendezői, operatóri, vágói, produceri munkám során szerzett ismereteimre – a technológiai sorrendet vizsgáltam a filmötlettől a kész film eladásáig. Kitértem a magyar filmtámogatási rendszerre, a pályázatírás módszerére, a dokumentumfilm-készítés alkotásának és gyártásának fázisaira, a stábon belüli együttműködésére, a filmzenére, a címadásra.

Végül az alkotói módszerről írtam, pontosabban személyes hitvallásomról a dokumentumfilm-készítéssel kapcsolatban. Külön hangsúlyt adtam az alkotói etika kérdésének.

A válaszok megfogalmazásához segítségül hívtam öt különböző felfogásban alkotó, magyar dokumentumfilm-rendezőt. Mondataikat rendszereztem és felhasználtam érvelésem igazolására - vagy ellenpontosítására. Munkám során támaszkodtam hazai és külföldi szerzők filmelméleti írásaira.

A dolgozat hivatkozási alapjául hét, más-más módszerrel, eltérő időpontban és körülmények között készített dokumentumfilmem szolgál, melyek alkalmat kínálnak elméleti kérdések felvetésére, alkotói és gyártási módszerek bemutatására.

Ahogy én látom... Nem több ez a doktori dolgozat a rendező meglátásánál – igaz, nem is kevesebb.

Summary

The Way I See It

The way I see it...I have been shooting films for 26 years. During this time not only the emerging film itself has taken shape through the lenses of my camera, but thoughts on film making have also formed. In my DLA thesis I have attempted to order and think through my two and half decades of film making and creating experience.

First I attempt to answer the basic question. What is a documentary film? How do we define it? Where does it belong to within film genres? I have searched for the relation between reality and truth, and inadvertently questions of aesthetic nature has had to be answered.

Then I continue with the technological process of film making. Relying on my knowledge acquired while working as a director, cinematographer, and film editor I look at the technological sequence beginning with the incipient idea all the way through the selling of the film. I dwell on the Hungarian film subsidy system, the application method, the various phases of the manufacturing and creating process, the cooperation among film crew members, the soundtrack, and the title.

Finally, I write about the creating method, more precisely about my personal creed regarding documentary film making. Ethical questions are of special importance.

I have relied on five Hungarian directors with different mindset in the construction of my argument, on several Hungarian and foreign authors writing on film theory.

Seven different documentary films of mine, shot at different times and places with various methods form the basis of this work, help me pose theoretical questions and present film making and production methods.

The way I see it... This DLA thesis is not more than the director's insight, yet it is not less either.

Aki ült repülőgépen, találkozhatott már függőleges felhőkkel. Bevallom, engem elvarázsolnak. Legszívesebben beléjük kapaszkodnék, élvezném vattafinom érintésüket. Útközben rájuk csodálkozom. Némelyik almacsutkára hasonlít, egy másik talán túlsúlyos mackóra. Vagy mégsem, inkább az ismert autógumi-márka reklámfigurájára. Ahogy közelebb szállunk, egyre élesebbé válnak a kontúrok, egyértelműbbé a figurák. Az almacsutka valójában cérnaspulni, talán piruettező jégtáncos lány. Kellene még néhány méter, hogy megbizonyosodjunk. Közelebb, egyre közelebb. Igen, mindjárt pontosan látszik... De mi ez a szürkeség? Köd, eső, felhő. Hiszen az előbb már majdnem megvolt... A gép szárnyát sem látni. Van egy pont, ahonnan minden kirajzolódik, van egy pillanat, amikor minden világossá válik. Egy pont a térben és az időben. Ezt keresem filmjeim készítésekor.

1. Bevezető

„A dokumentáló módszert az alkotó filmművészet születésének tekinthetjük.”

(Paul Rotha)

A Színház- és Filmművészeti Főiskolán, 1975-ben készítettem első riportdokumentumfilmemet. Enyhén szellemi fogyatékos gyerekekről forgattam, akiket szüleik intézetbe tettek, felejtettek kényelemből. Nagy ritkán meglátogatták, aztán megint otthagyták őket. Szívszorító élmény volt látni a szeretetre vágyó – egyébként is túlfokozott érzelmi életet élő - gyerekek várakozását, majd ismételt csalódását.

A vizsgafeladat meghaladni látszott erőmet, annak ellenére, hogy értékes pillanatokot sikerült rögzíteni. A kiválasztott helyzetek és a benne szereplők is jónak tűntek. Mégis elégedetlen voltam. Forgattam és vágtam, hozzáforgattam és megint vágtam. A megoldást mégsem találtam – hiába halmozódott a nyersanyag. A részletek „működtek” - egészében mégis esetlegesnek, zavarosnak éreztem az összes elkészült verziót.

Rendező tanárom végignézte a felvett anyagot és csak annyit mondott: „*Vizit*. Címnek sem rossz!”

Vizit, igen. Hiszen a látogatás lehet majd a film szervező ereje, kézenfekvő dramaturgiai megoldása.

Ezek után már alig pár óra alatt összeállt a film. Nem volt kétely. „Az anyag megvágta önmagát”, a film megtalálta formáját. A fontos részletek helyükre kerültek, más felvételek, bármennyire jól sikerültek is, kimaradtak.

Akkor megtanultam: fontos tudni, mit akarunk, és lényeges, hogyan, milyen formában akarjuk. De az igazán jó film elkészítéséhez emellett mégis kell valami plusz. Lehetne a nyersanyagból fakadó belső erőnek, rendező elvnek, kreatív dramaturgiának, hordozó rakétának stb. hívni, hiszen ott rejtőzik a felvételeinkben. Kellő tehetség, friss szem, gyakran némi rálátás kell, hogy megmutatkozzon, felfedje önmagát, segítse egyedivé és önjáróvá tenni filmünket.

Játékfilmesnek készültem. Többek között Fábri Zoltán, Szabó István, Jancsó Miklós, Radványi Géza rendezőktől lestem el, tanultam a szakmát. Őket nagyszerű játékfilmjeik tették híressé. Talán érthető, hogy a fent említett első találkozásom a dokumentumfilmmel nem hozott boldog beteljesülést. Évekig idegenként forogtam a non-fiction világában.

Aztán „szagot fogtam”. A gyakorlat kifejlesztette azt a speciális készséget, mellyel a dokumentumfilmesnek rendelkeznie kell.

Hogy mi ez? Több képesség együttes megléte: kihegyezett empátia, erkölcsi igényesség, tisztázott alapállás a világban, a jövőt sejtés képessége, kreativitás, szervezőképesség, gyors helyzetfelmérés és döntésképeség, állóképesség, szorgalom - és persze nagy adag szerencse.

2. A dokumentumfilm, mint műfaj

2.1. Véleményem szerint a dokumentumfilm....

Dokumentumfilmen sok mindent értenek, altípusait eltérő módon sorolják be, határozzák meg. Írásomban a drámai, vagy kreatív dokumentumfilmnek nevezett műfajjal, altípussal, és ezen belül a jelenidejű, avagy követéses módszerrel foglalkozom. Alapvetően azért, mert magam is ilyen filmeket készítek.

De mi ez a valami, melyet igazán megnevezni sem tudunk?

Mint gyakorló filmes, sokáig nem foglalkoztam - a feltétlenül szükségesnél többet - filmesztétikai kérdésekkel. Saját csapdámba sétáltam hát, amikor tanítani kezdtem. Diákjaim kérdéseire kénytelen voltam szavakba önteni, értelmes mondatokká formálni addigi tapasztalataimat. Végiggondolni az alkotás folyamatát, mibenlétét.

Tehát mi a dokumentumfilm - szerintem?

Megtörtént, és/vagy történő események, illetve folyamatok filmes eszközökkel megvalósított művészi ábrázolása. A filmkészítő saját magán keresztül átszűri, átértelmezi, újraformálja a megfigyelt, rögzítésre kerülő cselekményt, változást, eseményt. Éppen ezért a dokumentumfilm alkotójának erkölcsi tartása, felkészültsége és tehetsége határozza meg a film igazságát és hitelességét - melyek egyben a műfaj kereteit is jelentik.

Magyarán: a „valóság” elemeiből fikciót hozunk létre - annak minden törvényszerűségével együtt.

Játékfilm alkotójaként gondolok valamit a világról, kitalálok történeteket, és azokat a lehető leghatásosabban próbálom elmondani. A dokumentumfilmben is ugyanezt teszem. A különbség annyi, hogy itt a történetet nem kitalálok, hanem megtalálom.

A dokumentumfilmeket két kategóriába sorolom.

Az egyik a problémát közelíti meg, alapvetően magát a problémát vizsgálja. Mindannyian jól ismerjük az ismeretterjesztő tévécsatornák programjait. Filmek tucatját láthatjuk a Galapagos-szigetek madarainak párzási szokásairól, a II. világháború légi csatáiról, a globalizáció okozta kihívásokról, a környezetszennyezésről stb. A készítők ezekben a munkákban filmes eszközöket használnak. Gondolkodásuk iránya és közelítési módjuk azonban tudományos, ismeretterjesztő, propagandisztikus, vagy tényfeltáró, oknyomozó stb. A másik megközelítés az emberre összpontosít - az emberre, akit megérintenek a problémák.

Ez a megközelítés figyeli érzéseinket, indulatainkat, lelkünk rezdüléseit. Egymáshoz fűződő viszonyukban és a természethez való kapcsolatban mutat meg bennünket. Keresi tetteink belső mozgatórugóit. És persze így tovább.

Másféle osztályozás alapja lehet, hogy már megtörtént, vagy most, a jelenben történő eseményről készítünk filmet. A „jelenidőben” zajló történetek hitelesek és izgalmat keltenek - hiszen sem a készítők, sem a szereplők nem tudják pontosan, mi történik velük a következő pillanatban. Ez feszültséget teremt.

Vajon rendező kollégáim szerint hogyan definiálható, milyen műfaji határok mentén vázolható a dokumentumfilm?¹

Ember Judit, Schiffer Pál – aki már nincs közöttünk -, Gulyás Gyula, Forgács Péter és Salamon András egymást néhol fedő, néhol markánsan eltérő válaszai mutatják, mennyire nincs szakmai konszenzus a dokumentumfilm esztétikai, stiláris és módszertani kérdéseit illetően.

Schiffer Pál

Őrületes káosz uralkodik a hazai és a nemzetközi szakmában e kérdés körül... Alapállásom, hogy a dokumentumfilm nem filmműfaj, hanem módszer, amellyel sokféle filmet lehet előállítani. Azaz: nem-fikciós film módszerével készíthető népszerű tudományos film, történelmi dokumentumfilm, híradás, propaganda, riport, filmvers vagy akár filmelbeszélés.

¹ Válaszaikat 2001 és 2004 között fogalmazták meg a DLA pályamunka számára. AT.

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

Ha a három közül akár csak egy is hiányzik, már megkérdőjelezhető, egyáltalán dokumentumfilmet látunk-e. Ha már kettő, akkor erősen átcsúszunk az áldokumentumfilm típusába. A dokumentumfilm azért tudott talpon maradni, és időnként nagy hatásúvá válni egy-egy ország filmművészetében, mert a hitelesség kategóriáját emelte előtérbe, mutatta fel, és ezzel próbált valamilyen célt elérni.

Ember Judit

A dokumentumfilm olyan szubjektív műalkotás, ami az érzelmeken keresztül hat és mondja el azt, amit a rendező akar. A saját történetét mondatja el. A dokumentumfilm elsősorban a rendezőt dokumentálja.

Ettől a valóságtartalma nem változik meg. Már ha jó a történet, ha hihető, ha hiteles. Ha arról beszél, amiről én akarok beszélni, de senkit sem kényszerítek arra, hogy azt mondja el, amit nem akar.

A dokumentumfilm és a játékfilm között a nagy különbség a pénz, ugyanis arról van szó, hogy mondjam-e vagy mutassam. Ha mondom, akkor kevesebbe kerül, ha mutatom, akkor többbe. Nagy különbség, hogy színészekkel játszatom-e el, vagy azokkal a szereplőkkel, akikkel a történet megesett. Éppen ezért nincs különbség a dokumentumfilm és a játékfilm között: mind a kettő történetet mond el, mert az könnyen értelmezhető.

Forgács Péter

A dokumentumfilm műfaja természetesen nem mese, hanem „nemmese”. Nem azt akarom mondani, hogy valóság, mert a mese is lehet valóság. A játékfilm mesét mond el, a dokumentumfilm pedig nem mesélni akar, hanem egyfelől dokumentálni, másfelől feltárni. Vannak pusztán újságírói rétegei – ezek számomra tökéletesen közömbösek -, a dokumentumfilm ezen ága érintkezik a televíziós zsurnalizmussal, a

másik vége pedig a fikcióval, a mesélő filmmel. A mozgókép széles spektrumában ezek elválaszthatóak, de vannak persze átfedések is.

A Balázs Béla Stúdióban a hetvenes évek közepén (...) egy vita abban a nagyszerű paradigmában csúcsosodott ki, amit Bódy Gábor így fogalmazott meg: „A dokumentumfilm fikció, a fikció dokumentumfilm.”

Egy dokumentumfilmet is létre kell hozni fikcióként. Tehát valamit ábrázolok valamilyen szempontok szerint. A fikciós film viszont egyben dokumentumfilm is, mert nem csak azt közvetíti, ami az irodalmi alapja, a sztori, a mese, hanem ahogyan azt a filmet elkészítik. Dokumentálja saját korát.

Gulyás Gyula

Nem véletlenül mondják non-fiction-nek, a dokumentumfilm-alkotás folyamata nem a kitaláláson, a kreáláson, hanem sokkal inkább a megfigyelésen múlik. Ettől függetlenül lehet és kell is kreatívnak lenni - csak nem az íróasztal mellett, nem otthon, nem elvonatkoztatva, hanem ott, akkor, amikor zajlik a forgatás. Az a lényeg, milyen intenzitással, mekkora invencióval képes a rendező vizionálni, minél inkább képpé változtatni az anyagot.(...)

A dokumentumfilmet nem műfajként, hanem módszerként képelem el, amely tág határokon belül mozog: a képzőművészeti filmtől kezdve az ismeretterjesztő filmig vagy a filmesszéig. És persze külön mérlegre kell tenni a szellemiségét és a kvalitást, hogy az miben gyökerezik.

A dokumentumfilm inkább körülírható olyan dolgokkal, amelyek megkülönböztetik a játékfilmtől.

A hitelessége más töről fakad. Nem elpróbált, bármikor megismételhető, hanem az eredeti, soha vissza nem térő szituáció rögzítése. Talán ortodox a felfogásom, de azt gondolom, a dokumentumfilmben kerülni kell a fikciós elemeket, ideértve a túlméretezett technikai apparátust, a stábot, és azt a fajta forgatókönyvet, amely nem egy megfigyelés lenyomata, hanem kitalált, lepróbált mozzanatok hitelesítése.

Nem kiszámítható a hossza, és más a dokumentumfilm tér-idő élménye is, mert sok minden megtörténhet a kamera előtt felidézés vagy szembesítés formájában, archív anyagok szerepeltetésével. Jó, ha egy folyamat során a szereplők is reflektálhatnak,

korrigálhatják magukat vagy adott esetben a filmkészítőt, és helyesnek tartom azt is, ha megmutatkozik, milyen diszpozícióban készült egy interjú.

2.2. A dokumentumfilm és a játékfilm műfaji különbségei

A fikciós és nem fikciós formák különbségére a valósághoz való viszony, a szemiotika, a narráció és a színészi játék területén kereshetünk választ, de rögtön látszik, hogy egyik kategória mentén sem határolhatóak el egyértelműen egymástól.

A játékfilmet a dokumentumfilmtől elsősorban nem a valósághoz való viszony különbözteti meg, hiszen dokumentumfilm által ábrázolt - úgynevezett - objektív valóság nem létezik. A valóság számtalan alakban képes megnyilvánulni. Ez leginkább abban az egyszerű tényben érhető tetten, hogy mikor merre irányítom a kamerát, mit, honnan és hogyan veszek fel. Ezek ugyan objektív valóságelemek, de a filmben esetlegesen és szubjektív elemekkel, valamint a rendezői szándékkal keveredve nyerik el azt a végső formát. És ez a végső forma semmiképpen nem azonos a realitással. A dokumentumfilm által ábrázolt valóság abban az értelemben nem létezik, ahogyan a kamera a számtalan és kiszámíthatatlan összetevőből álló döntéssorozat eredményeképpen létrejött, szubjektumokon átszűrt valóságelemeket mutatja.

Létezik viszont az igazság, amit a dokumentumfilm megmutatni képes, de – ahogyan Lacan paradoxonként felállítja – ez a valósággal szemben épp egy fiktív struktúra szerint nyilvánul meg. Az igazság-valóság ellentételezésének filozófiai hagyományát folytatja Jacques Derrida, amikor a kettőt elválasztja: „Ami se nem igaz, se nem hamis, az a valóság.”²

Az ő meghatározása szerint az igazság egy konstrukció eredménye, míg a valóság egyszerűen „van”.

A dokumentumfilm, mint nem fikciós filmforma számos fiktív elemet kell tartalmazzon, ha a világot látszólag objektíven akarja ábrázolni. Létre kell hoznia egy kreatív struktúrát, megfelelő stílust, ami a hitelességet közvetíti, jelentést hordoz - és ezáltal hat.

² David Bordwell: Elbeszélés a játékfilmben

A dokumentumfilm-rendezőnek a filmes eszköztár technikai, művészi és dramaturgiai elemei ugyanúgy rendelkezésére állnak, mint a játékfilmnek. Lényeges, hogy a valóság elemeiből létrehozott rendszer igaz legyen, és ezáltal tükrözzön valóságot. Ezt igazolja a dokumentumfilm története, amely során gyakran alkalmazták a fikciós filmnyelv elemeit és struktúráját.

A mozgókép gyökerei körül összefonódott a fikciós és nem fikciós filmkészítés; a Meliés és Lumiére nevével fémjelzett két irány a játékfilm és a dokumentumfilm felé csak később körvonalazódott.

Kezdetben a technológia nehézsége miatt nem volt a dokumentumfilmmel szemben kritérium a realitás, elég volt, ha hiteles és tényszerű. Ez megengedte, hogy megtörtént eseményeket rekonstruáljanak megírt forgatókönyvvel és színészekkel – gondoljunk csak a *Patyomkin páncélosra* - vagy, mint Flaherty a *Nanookban*, kiemelt központi figura valós élethelyzeteire alkalmaztak narratív sémát.

„A filmet szószéknek tekintem és agitátorként használom”- jelentette ki Grierson, aki a francia *documentarie* (útirajz) szóból származtatva használta a harmincas években a dokumentumfilm kifejezést. Ezek a filmek egészen a hatvanas évekig száraz tény- és eseményközlő tudósítások voltak, leginkább a mai ismeretterjesztő filmkészítéshez vagy publicisztikához hasonlíthatóan.

Paul Rotha a dokumentumfilmet a társadalomformálás egyik leghatékonyabb eszközének tartotta, és a játékfilm mesterkélttségével szembeállítva a szórakoztatásnál jóval fontosabb szerepet szánt neki. A dokumentumfilm - véleménye szerint - a kor kritikája, és ez inkább megfelel a növekvő technikai és kulturális követelményeknek, pontosan képes felmérni a dolgok egészét, és segít azok összefüggéseinek vizsgálatában.

„Az ismeretterjesztés és a propaganda igénye által felszabadított új gyártási módszerek a kísérletezés sajátos útjait mutatják. A filmek bemutatásának módja új közönséget ígér. A nevelés és a közlés megszabta feladatok új formákat, és az anyag sajátos feldolgozását igénylik.”³

A dokumentumfilmes és a valóság kapcsolatában új korszakot nyitott a *cinema verité*, ahol a valósággal interaktív viszonyba kerülve hagyták, hogy az

³ Paul Rotha: A dokumentumfilm

életbeli történések alakítsák a filmet. A „megfigyelő” stílus a filmművészetben a hatvanas évek közepén jelentkezett, amikor antropológusok és szociográfusok léptek fel azzal az igénnyel, hogy objektív módszerekkel közeledjenek vizsgálatuk tárgyához. Ezt a hitelességet látszólag a filmmel érhették el - de hamar világossá vált, hogy a kamera ugyan képes résztvevőként beleolvadni a szituációba és közvetlenül bemutatni azt, mégsem válhat láthatatlanná. Bizonyos konvenciók és a filmes szakmai gyakorlat szintén befolyásolják a megfigyelési folyamatot.

A cinema verité elsőpró újdonsága a kamera láthatatlanságába vetett hitben gyökerezett. A kételyek kérdések a filmek tárgyával, dramaturgiai felépítésével kapcsolatosan csak később jelentkeztek.

*„Egyszerű megfigyelők voltunk. Nem lehet megrendezni egy ilyen filmet. Sőt, a szerkesztés is csak az események sorrendjét követheti. Csak azt kell eldöntened, hogy ezt, meg ezt, meg ezt meg akarom nézni, ezt, meg ezt, meg ezt nem... A későbbiekben már nem módosíthatasz, semmit nem lehet újra felvenni. Az eddigiektől egészen eltérő dolgot művelsz: megfigyelő vagy. Saját ötleteid és megközelítésmódod sokkal kevésbé lényeges, mint a téma érdekessége. Nem mutatod be a teljes témát. Szelektálsz. A szelektációd eredménye viszont nagyon is számít.”*⁴

A Leacock és a Maysle testvérek - Albert és David - mellett úttörő „megfigyelő filmes” Hancock jegyzeteiben legfőképp a felvétel egységének megteremtését tartja fontosnak, vállalva ezzel a kevesebb információ bemutatását és az anyag erősen szelektív felhasználását. Vágás helyett inkább kihagy jeleneteket, mintsem hogy a drámai hatás kedvéért lerövidített formában használná őket - hiszen azzal meghamisítaná az eredeti nyersanyagot.

David MacDougall írja egy esszéjében a megfigyelő filmről, hogy a módszert a gyakorlatban alkalmazva nem a Grierson óta ismert dokumentumfilmet, hanem a dramatikus fikciós filmet állították maguk elé modellként. Ebben a kamera nem mint résztvevő, hanem mint láthatatlan jelenlevő képes többféle alakot öltetni a megfelelően érzékeny dokumentumfilmes szolgálatában. A „láthatatlanság és mindentudás” a kamera számára előírt - teljesíthetetlen - feladat, amelyet kritika nélkül kell elvégeznie. A fénykép precizitásába és mágikus erejébe vetett hit gyakran az emberi észlelés és érzékelés tökéletlenségében gyökerező hiten alapul.

⁴ Ricky Leacock: A valóság filmjei (54. oldal)

„A kamera mágikus, megtévesztő hatása párhuzamba vonható a megfigyelés mindenhatóságának megtévesztő hatásával. Ez feltételezhetően abból ered, hogy úgy nézzük a filmeket, hogy abból, amit látunk, vissza akarunk következtetni arra, amit lefényképeztek. A film képei hatást gyakorolnak ránk teljességükkel - részben azért, mert pontosan visszaadják a részleteket, de még inkább azért, mert a valóságnak egy folyamatát állítják elénk, mely a film keretein túlnyúlik, és (paradox módon) úgy tűnik, nincs kirekesztve a filmből. Néhány kép egész világot tud megteremteni. Nem gondolunk azokra a képekre, amelyek benne lehetnének a filmben, de nincsenek benne. A legtöbb esetben nem is gondolkodunk azon, milyenek lehetnének ezek a képek.”⁵

A megfigyelő film hatalmas eredményeként a kamera újból megtanult „látni” - viszont a megfigyelés attitűdje merev és zárt lett. A megfigyelő és megfigyelt kapcsolatából hiányzik az interaktivitás. „Légy a falon” - így szól az ismert mondás, amely azt jelenti, hogy a filmkészítő passzívan szemlélődik. A „légy a levesben” esetén a rendező beleavatkozik a cselekménybe. Néha generálja.

A fikciós és nem-fikciós forma folyamatosan közeledik és távolodik egymástól, megtermékenyít, tágítja a másik határait.

Salamon András

Ha dokumentumfilmek, nagyon is működik bennem a játékfilmes tapasztalat: az igényességre való törekvés. Ha pedig játékfilmet készítek, akkor igyekszem a dokumentumfilmes szemlélet frissességét megőrizni. Megpróbálok a forgatás másodpercre kiszámított menetrendjében helyet adni azoknak a váratlan és spontán pillanatoknak, a rögtönzésnek, amelyek megtermékenyítik a játékfilmet.(...)

Meghatározó különbség szerintem az előre megírt szöveg. A párbeszéd, amelyekben az improvizációnak, a váratlanságnak a játékfilm esetében sokkal kisebb szerep jut, a dokumentumfilmben nincsenek előre megírva. A helyzetek is - ha már arra kényszerülünk, hogy forgatókönyvről beszéljünk - csak az elképzelések, illetve a

⁵ David Mc Dougall: A valóság filmjei (68. oldal)

koncepció mentén körvonalazódhatnak. Tehát az előre megírt forgatókönyv az, amelyben a különbséget leginkább látom. Sem a szereplők, sem a költségvetés, a stáb, a filmes eszközök nem különböznek jelentősen. De még a fikció sem, hiszen a dokumentumfilm is, a játékfilm is történetet mond, mondhat el.

Az említett szakmai feladatokat mindkettőnél el kell végezni, a játékfilm és a dokumentumfilm esetében is van kezdeményező személy, az alkotó ember, aki a szememben mindig főszereplője a projektnek. Lényeges kérdés, hogy a rendező abban a pillanatban, amikor dönt, és nekikezd a munkájának, emberileg milyen állapotban van. Szerintem alapvetően meghatározza a filmet, hogy jó-e az időpont, amikor ő és a téma találkoznak.

Nem kérdéses, hogy ugyanúgy létezik történet a dokumentumfilmben, mint ahogy játékfilm is történet nélkül. Egyiknek sem műfaji feltétele, hogy színészek vagy amatőrök játsszák, és mindkettő alkalmazhat egy vagy több hős köré szerkesztett narratívát. Mindkettőben használhatunk zenét, világítást, utólagos hangfelvételt, trükköt stb. Sőt! Megismételhetünk felvételt, akár „rendezhetünk” is a dokumentumfilmben. Persze bizonyos keretek között, és megfelelő feltételek esetén. De erről majd később.

Amíg egy játékfilmnél a rendező minden apró részletre kiterjedő pontossággal tud tervezni, addig egy (drámai-kreatív) dokumentumfilmnél csak várható eseménysorokat, helyzeteket, figurákat ismerhet előre. A bekövetkező drámai összecsapások intenzitását, azok ívét, jellegét és hosszát nem tudhatja. A játékfilm és a dokumentumfilm közötti különbség alapvetően az időkezelésükben rejlik.

A dokumentumfilm helyzeti előnye a játékfilmmel szemben, hogy hosszú folyamatokat képes rögzíteni. A fikció esetében a forgatókönyvben megírt változásokat elsősorban gyártási szempontok rendezik el. Nem jellemző, hogy az idő múlását valós idő szerint rögzítenék. (Inkább „öregítenek” a színészen öt, tíz, húsz évet művi eszközökkel, sminkkel, világítással esetleg új díszletekkel érnek el hatást.) A dokumentumfilm ezzel szemben valós idővel dolgozik. Mindig sokkolóan hat, ha emberi arcot látunk megöregedni a vásznon, különösen, ha ez az erős kifejezőeszköz nem öncélú, hanem azoknak a folyamatoknak velejárója, amelyeket a rendező rögzíteni akar.

Egy kis kitérő. Amikor az Ózd-sorozat szinopszisé⁶ írtam, láttam az „egy lábbon álló” város kilátástalan jövőjét, hogy a vas- és acélgyártás megszűnésével összeroskad majd, hogy az addig megbecsült munkások hamarosan feleslegessé válnak. Ez egyrészt konfliktus lesz a magyar társadalom számára, amely nem tudja elviselni a folyamatosan növekvő veszteséget, ezért fel kell számolnia a város lakosságát eltartó gyáróriást - másrészt konfliktus a munkások életében, akik évtizedek óta keményen és becsületesen dolgoznak. Velük meg kell értetni, hogy veszteséget termelnek, és önhibájukon kívül, de előbb-utóbb munkanélküliek lesznek. Ezeket a változásokat, és a velük járó konfliktusokat már akkor prognosztizálni lehetett. Érdekelt, hogyan reagálnak majd az elbocsátott kohászok, és vezetőik. Mi lesz a sok tízezer munkanélkülivel? Mit kezd magával a város? Egyáltalán: lesz-e elszántság, politikai bátorság a szocializmusban példátlan helyzet kezelésére?

A film szempontjából egyik legfontosabb kérdés, hogy mikor kezdi el a rendező a történetét mesélni - és mikor fejezi be. Az Ózd-sorozat forgatását kezddhettem volna korábban - és sokkal tovább is húzhattam volna.

Mégsem véletlen, hogy a film éppen addig forgott, ameddig. A felkészülés során világos volt: a film egy „leépülés-történet” lesz. Éreztem, nem várhatok tovább. Hogy meddig tart majd, mi lesz a végpontja, akkor még nem láttam. Inkább „csak” éreztem azt is. Utólag úgy gondolom, az a tizenegy év éppen elegendő volt, hogy a történet leírhasson egy átfogó, nagyjából töretlen drámai ívet.

Első teendőm volt, hogy munkások és vezetők között szereplőket kerestem - olyanokat, akik valószínűleg a leépítések első vesztesei lesznek. Majd megkerestem hozzátartozóikat, felmértem, milyen a kapcsolatrendszerük, családi helyzetük, milyen konfliktusok várhatóak az elbocsátás következtében, és kiválasztottam azokat - ez már szubjektív elem -, akik leginkább sorsuk reprezentánsai lehetnek.

⁶ Budapest Filmstúdió 1986. Öt évre tervezetem, ez idő alatt három egészestés dokumentumfilm készítését vállaltam. Az utolsó rész elkészülte után mutattuk volna be a trilógiát. AT.

Szereplőim mentalitásából, karakteréből tervezhetőnek tűntek a várható reakcióik: hogyan érinti őket egy ilyen csapás, mint munkájuk elvesztése. Azt viszont nem tudhattam, hogy ez a konfliktussor milyen hosszan tart, mekkora intenzitással tör elő, és milyen drámai súlyú lesz. Például mi történik, amikor szereplőmmel az adott jelenetben közlik, hogy felesleges, és ezért elbocsátják. Magába roskad vagy őrjöngeni kezd, esetleg összehívja munkatársait és lázadást szervez? Általában, ha vannak is ráutaló jelek, pontosan nem tudható, nem tervezhető a (film)jövő. Ezért a rendezőnek minden eshetőségre fel kell készülnie - technikailag, művésziileg készen kell állnia -, hogy a kamera a váratlan fordulatokat megfelelő minőségben rögzíteni tudja.

Itt lép be a már említett időkezelésbeli különbség a dokumentumfilm és a fikciós film között. A fent említett drámai helyzetek előre kiszámíthatatlan hosszúságban jelennek meg. Nem tervezhető minden elemük, mint a játékfilmben. Ott a forgatókönyv alapján percre, másodpercre pontosan lemérhető egy ilyen jelenet hossza, belső ritmusa. A dokumentumfilmben ez előre soha nem tudható.

Az *Ítéletlenül* című filmem egyik jelenetében 35 évvel azelőtt, ítélet nélkül, évekig fogva tartott asszonyokat szembesítettem egykori börtönőrükkel. Az előzetes felkészülésből, forgatásokból tudtam, hogy igen konfliktusos találkozás lesz. Tudtam, hogy az egykori rabok közül hányan toleránsak az őrrrel, és kik azok, akik gyűlölik. Hogy melyik erő fog felülkerekedni, kinek a hangja lesz a domináns, melyik pillanatban „robban” a jelenet, azt nem sejthettem.

A dokumentumfilm varázsa a jelen időben történő, előre nem pontosan számítható, kamera előtt zajló változás - a játékfilm (néha konzerv) világának valóságával szemben.

Szabó István meghatározása szerint: a filmművészet lényege az emberi arcon létrejövő változás.

Ide kívánczik Ingmar Bergman hasonló tartalmú vallomása. *„Filmrendezőnek lenni néha különös boldogság. Soha el nem próbált arckifejezés születik egy pillanatban, és a felvevőgép rögzíti ezt a kifejezést. Ma pontosan ez történt. Alexander váratlanul, eddig nem látott módon elsápadt, és valódi fájdalom jelent meg az arcán. A kamera rögzítette ezt a pillanatot. A megfoghatatlan fájdalom, melyet korábban nem láttunk,*

és később sem tért soha vissza, néhány másodpercre megjelent, és a filmszalag elfogta a pillanatot.”⁷

Ha mindez igaz a játékfilmre, akkor a dokumentumfilmre ezerszer igaz. Igen, a változás a lényeg, ami létrejöhet az arcon, egy gesztusban, minden drámai helyzetben, konfliktusban.

És ahogy Bergman mondja: a játékfilmnél a „változás” pontosan tervezhető, sőt, tervezett is. (A csoda persze nem!) Dokumentumfilmnél felkészülhetünk ugyan a várható változásra, de nem tervezhetjük meg pontosan. Ebből következik, hogy játékfilm forgatásakor a forgatókönyvhöz képest a jelenet általában alig különbözik. Zavart okozna a tervezettől jelentősen eltérő felvétel a film dramaturgiájában, szerkezetében, tempójában. A forgatás technológiája sem tűrné, ha a tervezettnél percekkel hosszabb jelenetet rögzítenénk.

A dokumentumfilmnél ritkán tudható előre, mi lesz a jelenet hossza, vége. Akkor és ott kell dönteni, hogy az adott helyzet meddig fontos számunkra, azaz meddig forogjon a kamera. Több szereplő esetében határoznunk kell, kit, kiket mutassunk képen, kinek elég a hangja is, maradunk a szereplővel, vagy egy másikkal megyünk tovább. Döntések sora, melyeket azonnal hozzá igazítani kell a film – várható – szerkezetéhez, drámai ívéhez.

A dokumentumfilm rendezőjének sok esetben a felvétel pillanatában kell fejben - a későbbi vágás szempontjából mérlegelve - szerkesztenie a filmet. Meghozott döntései, akár jók, akár rosszak, visszamenőleg szabályozzák, írják a történetet, annak ívét, intenzitását - a játékfilm forgatókönyvírója, rendezője előre megteremti.

Ember Judit

A dokumentumfilm ritmusa más, mint a játékfilmé, mert nem engem dokumentál, hanem a szereplőmet, aki úgy beszél, ahogy tud, vagy ahogy adódik.

Ez természetesen a dramaturgiára is kihat, de úgy gondolom, a történetek nem ott kezdődnek el, ahol a hagyományos filmdramaturgia, és nem is ott fejeződnek be. Nem szeretem azokat a vágásokat, amelyek egy érdekes részt szakítanak el, aztán folytatnak másutt. Ezzel időt spórol ez a módszer, de amennyit nyer azzal, hogy

⁷ Ingmar Bergman: *Laterna Magica*

elváágja és a másik szereplőt hozza oda, sokat veszít is, mert a rendező asszociációja határozza meg, hogy minden szereplő csak egy versszakot mond el, és abból állítja össze a verset.

Nagyon fontos - amit a francia klasszicizmus talált ki - a cselekmény, hely, idő és tér egysége. Ha valami történik egy bizonyos helyen, akkor azt majdhogynem az elejétől a végéig kísérem egy helyszínen.

Én azt mondom, hogy mindenki mondja el a maga versét, és a sok versből alakul ki a film. A néző ne az én gondolataimat kövesse, hanem a szereplő asszociációit. Ő ugrálhat - én nem. Én is vágok, de lehetőleg úgy, hogy ne is tűnjön fel.

Schiffer Pál

Akár Flaherty filmjét vagy az Éjszakai postát nézzük, nincsen ritmus-probléma. Ha a nouvelle vouage vagy a free cinema dokumentumfilmjeit nézzük, ott sem érzem ezt.

A belső ritmussal van, illetve lesz a probléma, ha nem tudod úgy lerövidíteni az anyagot, ahogy a forgatókönyvben előre elképzelted. Mert ha egyszer a helyzetet létrehozta, és abba belenyúlsz, akkor már elkövetted azt a bűnt, amellyel megszegted a négy dogmát. Ezzel nem az a baj, hogy ne volna bocsánatos bűn, hanem az, hogy rontja a dolgot a hossz miatt. Én egy jeleneten belül soha nem nyúlok bele. Ha mégsem működik, akkor ezt a jelenetet, úgy, ahogy van, el kell felejtetni. (...) Ez a csapdája is ennek a filmezési módszernek. De gyakran erősebb lesz az anyag.

2.3. A dokumentumfilm esztétikája

*„A halál az idő diadala az ember felett” – írja Andre Bazin *A fénykép ontológiája* című tanulmányában.⁸ Az ember megörökítés utáni vágyát mindig az emberi létezés konzerválása és a múltó időből való kiszakítása motiválta. Miután feltalálta a fotografikus rögzítést, az ábrázolás felszabadult a hasonlóság kötelezettsége alól, és a fényképre képes lett maguknak a dolgoknak a valóságát átvinni.*

⁸ André Bazin: *Mi a film?* (16. oldal)

Bazin ugyanitt azt írja a fotókról, hogy „...rajtuk keresztül az élet folyamatosságában, az időben megállított és a sorsuktól megszabadított embereknek meghökkentő jelenlétével találkozunk. S ezt nem a művészet tekintélye, hanem csak a mechanikus eljárás szenvtelensége teheti lehetővé, hiszen a fénykép a művészi alkotással ellentétben nem az örökkévalóságot ragadja meg, csak az időt balzsamozza be és menti meg az elmúlástól.”

Barthes elmélete szerint a fotó magával viszi referensét, tehát felállítja a lefotózott tárgy és a fotó, mint tárgy kapcsán felmerülő egyenlőségtételt. A fotográfia referenciális teljességéről árulkodik az „ez itt az!” pillanata, amit Bill Nichols a verite stílus formai jegyeinek és kódjainak használatakor a valós életfelvételeket megmutató „voila” csodálatos pillanataként említ.

„Először arra jöttem rá, hogy amit a Fénykép a végtelenségig örökkévalóvá reprodukál, csak egyszeri. A Fénykép gépiesen megismétli azt, ami a valóságban soha nem ismétlődhetné meg. A Fényképen az esemény soha nem lép túl önmagán, a Fénykép a korpust, amelyre szükségem van, visszavezeti a tárgyra, amelyet látok. A Fénykép maga az abszolút Különőség, a feltétlen, fakó, ostoba Esetlegesség.

A valóság jelölésére a buddhizmus a sunya (űr) szót használja, vagy egy még kifejezőbbet, a tathatá-t (valóságosnak, ilyennek lenni). Tat szanszkritül azt jelenti: az. A kisgyermek mozdulatát idézi, amikor ujjal rámutat valamire, és úgy mondja: az. A fénykép is mindig ilyen mozdulat kifejezője, azt mondja: az, ez az, ilyen!, de nem mond semmi mást. Egy fényképet nem lehet filozófiai értelemben (úgymond) transzformálni, teljes egészében annak az esetlegességnek a ballasztja terheli, amelyet áttetszőn, könnyedén körülölel. Mutassák csak meg a fényképeiket valakinek; ő is azonnal előszedi az övét: „Nézzék, ez itt a fivérem; az ott én vagyok gyerekkoromban”. A fénykép mindig csak egyik variációja a „nézze!” felszólításnak, az „itt van”-nak, ujjal mutat valami velünk szemköztire, vizavira, és képtelen túljutni ezen a tisztán deiktikus, rámutató nyelvezen. (...)

Egy adott fénykép valóban soha nem különbözik attól, amit ábrázol, vagy legalábbis nem első látásra, és nem mindenki számára különbözik tőle.

„*A Fotográfia (...) természeténél fogva tautologikus, egy fényképen egy pipa mindig pipa, változtathatatlanul.*”⁹

A filmen azonban nem a valóság rögzült, hanem – ezt Barry Hampe is írja a dokumentumfilmzés gyakorlatáról szóló könyvében – inkább magas szintű szimbolikus absztrakció, ami a beleértés által reprezentálhatja valaminek az analógiáját, ami a valóságban lett felvéve. Ennek az absztrakciónak a szintje, a használt kódok támogató és bizonyító ereje adja a film hitelességét.

A film a fotografikus objektivitást terjeszti ki időben - a mozgással kiegészítve.

Wim Wenders 1979-ben *Villanás a víz felett (Nick's Film – Lightning over Water)* címmel dokumentumfilmet készített haldokló barátjáról és kollegájáról, Nicholas Rayról. A film nem csak az ő munkásságának és utolsó heteinek dokumentációja, hanem az apafigura elvesztése felett érzett fájdalom, az alkotói válság és a mozgóképhez való viszony megfogalmazása.

Michael Renov írja a filmről szóló elemzésében: azzal, hogy Nicholas Ray egyszerre jelenik meg filmrendezőként (mint a film alanya) és lefilmezett szereplőként (mint a film tárgya), lehetőséget kap, hogy felülkerekedjék saját halálán. A rákkal vívott harcban egyre közelebb kerül az élet végéhez, amit ő az újraírás állapotaként él meg. Ez a tragikus eredetkeresés és tökéletes befejezés utáni vágy a filmkészítésben manifesztálódik, és magában a mozgóképi apparátusban keresi a halál ellenszerét.

Az alkotói szerepvállalás egy időben tesz alkalmassá a halál távoltartására és megragadására. A dokumentumfilmes forma azzal, hogy megadja a szerepjáték lehetőségét, segít kicselezni a halált.

2.4. Cinema verité és „dogumentar”

A hatvanas években egy félreértett tükörfordítás – Edgar Morin szociológus a Vertovtól származó orosz *kinopravda* kifejezést ülteti át franciára –

⁹ Roland Barthes: Világoskamra (8-9 oldal)

után nevezik el az egyre könnyebbé váló filmtechnika lehetőségeit kihasználó, forradalmian új dokumentumfilmes irányzatot. Morin és az etnográfus Jean Rouch módszere minden addiginál hitelesebb: a kamera által beavatkoznak az eseményekbe, és egyetlen pillanatba sűrítik a szereplők életének drámáját - miközben folyamatos jelenlétükkel reflektálnak és önreflexióra kényszerítenek.

Az akkor kialakult filmnyelv a mai napig él a cinema verite kódok használatában, amelyek a direktség, a kamera által nem befolyásolt pillanatnyiség érzését keltik. Ezen szimpla formai jegyek biztosítják a nézőben a hitelesség érzetét.

Bár a mai technika még inkább miniaturizálódott és mobillá vált, mégis: alapvetően a világ változott meg. A filmkészítés folyamata közelebb került az emberekhez. Bárki számára elérhetővé vált egy kis handycam, és sehol nem okoz meglepetést, ha dokumentumfilmet forgatnak. Maguk a szereplők sem úgy reagálnak a kamera jelenlétére, mint hajdan – ez gyakran szerepjátékhoz, modellkövetéshez vezet. De mint befogadók, magunk is áldozatai lettünk ennek a filmes deszakralizációnak.

A dokumentumfilm nyelvtana újra megállapítja önmagát: méghozzá a hitelességre való törekvés és a manipuláció egyre tökéletesedő és egyre nagyobb teret hódító, egymást erősítő kölcsönhatásában, a nézőhöz való viszonyban.

Annak ürügyén, hogy a néző a televízióban a valóságot láthatja, ingerküszöbét a fikciós filmekhez hasonlóan emelni „kell”. A néző már kondicionálva van a manipulációval felerősített erőszakélményekhez: nap mint nap ezt kapja, ezt látja, már meg sem hökken, nem érinti meg. Talán önvédelemből.

Láttam egyszer egy döbbenetes dokumentum-felvételt a halálról. A dzsipen utazó stábot katonák állítják meg, kiszállítják a rendezőt és minden előzmény nélkül lelövik. Nem sokkal később az operatórt is, akinek kiesik a kezéből - és továbbforog a kamera.

Hanem ez az eszköztelenül kegyetlen felvétel ma már nem hat. Nem tud elementáris hatást kiváltani, mert a nézőket a plázákban, effektekkel felerősített, művéres halálhoz szoktatták. Az igazit már kevésnek érzik. A valóság már nem hiteles. Vagy el sem merik hinni.

Lars von Trier '95-ös játékfilmre vonatkozó Dogma manifesztuma után a 2003-as Koppenhágai Nemzetközi Filmfesztiválon a Zentropa stúdió kihirdette a mozgalom új, dokumentumfilm-es kiáltványát, a *Dokumentart*.

„A *dogumentar* feléleszti a tisztát, az objektívet és a hitelest. Visszavezet minket az alapokhoz, vissza a tojáshoz. Azt a dokumentumfilmet és tv-s valóságot, amely a kameramanok, vágók és rendezők által egyre növekvő mértékben manipulálva és szűrve jelenik meg, el kell temetni.”

Lars von Trier felháborodása részben indokolt és jogos – bár része egy hatékony marketing-stratégiának is –, amennyiben valóban a néző bizalmát próbálja visszaállítani a dokumentumfilmben. Abban a dokumentumfilmben, amely „smink nélkül mutatja meg a világot, ráfókuszálva és eltávolodva tőle.”

A manifesztum törvénykönyve:

1. *A film összes helyszínét ismertetni kell (Ezt a képre helyezett szöveges inzertekkel kell megtenni. Ezeket az 5-ös szabálynak megfelelően kell megalkotni. Az összes szövegnek olvashatónak kell lennie.)*
2. *A film elején fel kell vázolni a rendező céljait és gondolatait. (Ezt meg kell mutatni a film „szereplőinek” és a technikusoknak, mielőtt a film elkezdődik.)*
3. *A film végén két percen belül a film „áldozatának” kell beszélnie. Az „áldozatnak” javaslatokkal kéne élniük a film tartalmára vonatkozóan és jóvá kéne hagynia az elkészített film e részét. Ha egyik közreműködő részéről sincs ellenkezés, akkor a filmnek nincs „áldozata” vagy „áldozatai”. Ez utóbbi magyarázataként egy szöveges inzertnek kell lennie a film végén.*
4. *Minden vágást jelölni kell 6-12 fekete képkockával (hacsak a vágás nem valós idejű, vagyis direkt vágás egy több kamerás filmezési helyzetben).*
5. *A hangot és/vagy képet manipulálni tilos. A szűrők, a kreatív világítás és/vagy az optikai effektek használata szigorúan tilos.*
6. *A hanganyag utólagos manipulálása tilos, csak az eredeti hang használható.*
7. *A koncepció megváltoztatása és a színészek rendezése nem fogadható el.*
8. *Semmilyen rejtett kamera nem használható.*

9. *Tilos archív képeket illetve nem az adott programhoz készült nyersanyagot használni.*

És Dziga Vertov sok-sok évtizeddel ezelőtt mintha megsejtette volna a dokumentar manifeszt megszületését. Előre kemény választ adott a fenti kilenc pont szerzőjének - akkor, amikor az még meg sem született! *„Teljesen felesleges arra törekednünk, hogy minden egyes képkocka valamiféle kérdőívre adott válaszokat tartalmazzon: hol, mikor, miért, születési év, családi állapot stb.... Hamis az az állítás, amely szerint az életből merített és a felvevőgép segítségével rögzített adatot nem lehet tényként kezelni abban az esetben, ha a filmszalagon nem tüntetik fel a címet, a dátumot, a helyet és a számot. Az utcán loholó kutya akkor is vizuális tény marad, ha nem eredünk a nyomába és nem olvassuk el, mit is írtak a nyakörvére. Az eszkimó eszkimó marad a filmvásznon akkor is, ha nincs ráírva "Nanuk".*¹⁰

Itt eszembe jut Radványi Géza érvényes megállapítása: a szüzsének legyen stílusa, ne a rendezőnek, mert az könnyen modorossághoz vezet.

A Dogma dogmatikusan és felszínesen ragaszkodik egy stílushoz, ahogy Kovács András Bálint egy riportban értékeli. Szellemissége egyedül a redukciónban foglalható össze, nincs mögötte közös szemlélet és gondolkodásmód. Ezek a manifesztum-pontok a lecsupaszított valóságra törekszenek, de semmi újat nem mutatnak fel esztétikailag, és csupán egy látszathitelesség formai jegyeit rögzítik elvárásként.

Egy film legyen öntörvényű és világteremtő, ne inzert-feliratok tájékoztassanak a helyszínről. A dokumentumfilmnek nem kell eredetiségvizsgálati jegyzőkönyvet mellékelnie. Ha elfogadjuk, hogy az igazság kreatív elemeken keresztül megnyilvánuló konstrukció, akkor a hitelességet a rendező etikai alapállása kell, hogy garantálja. Ennek hiányában von Trier szerződést eröltet az alkotóra, aki folyamatos elszámolással tartozik a támogató szervezetek, a stáb tagjai, a film „áldozatai” és a néző felé.

¹⁰ Dziga Vertov: Egy dologról többféleképpen (81-83 oldal)

Ez provokáció. Az etikai kérdéseket technicizálva - művészi kategóriák figyelmen kívül hagyásával - végtelenségig lecsupaszított és eszköztelen módon próbálja elérni a hitelességet.

Leni Riefensthal óta sejtjük, hogy a dokumentumfilm igazsága és a hatás független a rendező erkölcsi alapállásától, tehetség és alkotói etika mindig az adott kontextusban nyer értelmet.

Ezt a kérdést boncolja Alan Rosenthal *Writing, directing and producing documentary films and videos* című könyvében. A papi munkához hasonlítja az erkölcsi felelősséget, amelyet a rendező a filmkészítéskor visel. A könnyű kézikamera mobilitása adta lehetőséggel közelebb tudja hozni filmje alanyát a nézőhöz, de a legagresszívebb módon be is tud hatolni és avatkozni a szereplők életébe.

Schiffer Pál

A 70-es évek Magyarországon a játékfilm oly mértékben veszítette el hitelességét és hatásosságát, hogy volt mit keresnünk. És éppen azért, mert egy széteső, megváltozni akaró társadalom ült be a mozikba, a nézők igényelték és élvezték a valóság közvetlen ábrázolását, hiszen erről nem volt fogalmuk, nem voltak ismereteik. Ez hozta a technika változását is: az 50-es évek végén, a 60-as évek elején feltalált 16 mm-es keskeny hangos kamera, vagy később a beta kamerák, vagy még később a digitális kamerák. Ezeket mind az az igény szülte, hogy minél közelebb lehessen kerülni a valósághoz. Az eszközök mindig akkor jelentek meg, amikor az adott társadalom igényelte tudni, hogy milyen világban is élünk. A kérdés az volt, hogyan tudok minél közelebb kerülni az emberekhez úgy, hogy őket ne zavarja a jelenlétem. Az első 16-os film a Magyar Filmgyártó vállalatnál a Fekete vonat volt '69-ben. A hatás leírhatatlan volt. Hogy ennyire közel tudtunk menni az emberekhez, hogy ennyire a részévé tudtunk lenni annak, ami velük történik...

2.5. Valóság és igazság a dokumentumfilmben

Michael Rabiger írja a *Directing the Documentary* című könyvében: nem elég bátor a dokumentumfilm-rendező, hogy a saját véleményét elmondja, ezért valaki mással mondatja el. Ez az elsőre talán megmosolyogtatóan kategorikus megállapítás feltételezi, hogy a film alkotóinak és szereplőinek véleménye azonos.

A kreatív dokumentumfilmmél megkerülhetetlen a rendező személyisége. Nem elég a tehetség, vagy a filmes eszközök tökéletes alkalmazása, ha tolakodó, bántó mentalitással párosul. Michael Moore-t például kivételes képességű rendezőnek tartom, ugyanakkor exhibicionizmusa, erőszakos személyisége rányomja a bélyegét munkáira. Megfigyelhető ez a *Bowling for Columbine*-ban, és a *Fahrenheit 9/11*-ben legújabb cannes-i nagydíjas filmjében. Moore önmaga filmjeinek főszereplője. Megpróbálja véleményét mások mondandójaként interpretálni. Utóbbi filmjei – véleményem szerint - agresszívek és sok esetben megtévesztőek, inkább a politikai propaganda kategóriába sorolhatók.

Michael Moore jelenléte a vásznon önmagában hatásos eszköz, sokszor használt fogás. Ugyanis azzal, hogy neki, a rendező-riporternek lesz viszonya a szereplőkhöz, elemi módon tudja azonosulásra bírni a nézőt. A válaszolók – akik többnyire a kamerába néznek - neki, azaz nekünk válaszolnak. Ezért is nagy a felelőssége a dokumentumfilm készítőjének.

Brecht által tett és azóta használt különbségtétel, hogy a művészet egyrészt a társadalomnak tartott tükör, másrészt eszköz, amely változásra készíti a társadalmat. Rabiger innen eredeztet kétféle dokumentumfilmes megközelítést: a transzparensset vagy reflexívet. A mások nevében való beszéd transzparens-attitűd. Ilyenkor a rendező – Henry Breistrostól tanult elnevezéssel - a *behalf* szerepében azok érdekeit képviseli, akik a sajátjukat képtelenek: őket pedig a világra való kitekintéssel mutatja meg. Ennek veszélye, hogy az alkotó a maga identitásának és ars poétikájának szócsöveként használja a témát és szereplőit – ahelyett, hogy tapasztalatait szerkesztené olyan közléssé, ami az igazságot tükrözi, miközben alanyai saját életüket élik. De alkalmazhatja a filmes a világot tükörként az egyénnel szemben, hogy azok interakciójából vonjon le mindenki számára érvényes életigazságokat.

Truffaut állítja, hogy nincs hamisabb filmfajta a dokumentumnál, mert ugyanúgy megrendezi és beállítja a jeleneteket, összevonja az időt, mint a játékfilm. Ez súlyos

kijelentés és valóban bűn is volna, amennyiben a film szubsztanciáját érinti. De ha az adott helyzetben, jelenetben ennek nincs jelentősége, és nem hamisítja meg a szereplők attitűdjét, környezetét, ha ez segítő, színező elem, és harmonizál az egészszel, akkor kívánatos. A filmszerűség miatt pedig, azt gondolom, majdhogynem kötelező. Ennek a valósághoz semmi köze. Csupán nézhetőbb és élvezhetőbb: jobban átélhető lesz az alkotás.

Egy „jóhuzatú” filmben, ahol a szituáció erős, a hitelesség nem kérdés, hanem feltétel. Abban a helyzetben, amikor az ózdi munkást kirúgják munkahelyéről, nem foglalkozik azzal, hogy ott van-e a kamera. A vele történő esemény amplitúdója sokkal nagyobb, mint a kamera jelenléte okozta zavar. A dolog hitelessége, hiteltelensége akkor lepleződik le, amikor nem valós szituációban próbál meg a rendező hasonló intenzitású érzelmeket kiváltani.

Ha elfogadjuk, hogy valóban „a fikció az egyedüli módja a valóság megragadásának” (Jean Rouch), nem fér kétség a dokumentumfilm konstruált jellegéhez. Michael Rabiger írja a *Directing the documentary* című könyvében, hogy minden rendező a saját elképzeléseit, hitét és feltevéseit viszi filmre, ami által ugyanúgy leleplezi önmagát, mint alanyait. Elengedhetetlen, hogy a jó dokumentumfilmnek erős, de rugalmas prekoncepciója legyen. Ez, ha a valós történettel találkozik, átalakul, illetve a filmet alakítja az új hatások szerint. Csak a felkészült, tudatos művész képes improvizálni. Eltérrni csak a felállított konstrukciótól lehet.

Salamon András

Ezerszer kimondott tény: onnantól kezdve, hogy egy kamera jelen van valahol, az élet, a valóság elemi szinten megváltozik.

Engem nem érdekel a valóság. Engem a valóságnak azon arcai érdekelnek, amelyeket az alkotó elem tár. Ha dokumentumfilmet nézek – és most tekintsünk el a hírműfajtól vagy az ismeretterjesztéstől -, akkor csak az érdekel, hogy az az ember, aki elment a kamerájával és felvett valamit, az mit tartott fontosnak, és abból mit állított össze. A valóság mindig kompiláció, montázs - az alkotón keresztül van

áteresztve és megszűrve. A jó filmeknél mindig látom, hogy az illetőn „átment” az anyag - és ő is az anyagon.

Gulyás Gyula

A dokumentumfilm egy bizonyos szempontból ábrázolja a valóságot. Úgy, ahogyan az a készítő szubjektumán keresztül leképződik. Arra kell ügyelni a dokumentumfilmben, hogy arányaiban mennyi a tárgyilagosság. Nem az objektivitás az egyedüli igazság. Ha egy filmben látok egy parasztembert, aki ünneplőben táncol a templom oldalában, vagy éppenséggel arat, amit soha nem szokott ilyen öltözetben csinálni - az valóság, mert tud táncolni, de mivel soha az életben nem táncoltak a templomoldalba, és aratni se friss, patyolat ruhában mentek, akkor ez erősen módosított valóság. A filmesnek sokkal inkább partnernek kell lenni, akit megszoknak a szereplők, és így a kamera előtt természetesen viselkednek.

Forgács Péter

A dokumentumfilm nem a valóságot mutatja. Csak annyira, mint a jó szociológiai tanulmány: a valóságról szól, az abból kivett elemeket, mozzanatokot tartalmazza. Mert a valóság: maga az univerzum.

A dokumentumfilm nyilvánvalóan inkább ábrázolja a valóságot, mint a fikciós, mert valamiről be akar számolni. Érzékletesebben, érzéki módon, sokkal több réteget hat, mint egy antropológiai írás, mint a textus, mivel az nem használhatja a regény érzékletes, fantáziamegmozgató mozzanatait.

Az, hogy mit tekintek valóságnak, korról korra, ciklusról ciklusra változik. Amikor a Nanook, az első alapfilm műfajteremtővé vált, azt valóságnak fogták fel - az is. De eljátszott. És ezáltal be is határolta és megmeghatározta, hogyan lehet jól dokumentumfilmet csinálni. Gyakorlatilag a Nanook, az eszkimó című dokumentumfilm létrehozása bebizonyította, hogy a filmes nem lehet mindig ott,

amikor a dolog történik, ezért meg kell kreálnia egy valóságot, hogy láthatóvá tudja tenni, át tudja adni.

A valóság egyrészt univerzális, mert mindannyian Isten könnycseppjében úszkálunk, mint elemi részecskék. Másrészt viszont a kánon nagyon sokrétű – és nem csak a recepció vagy a forgalmazás, a közvetítés és a megvásárlás szempontjából -, a készítő szempontjából is állandóan alakul, változik.

3. Technológiai folyamat

Egy film elkészítése az ötlettől a bemutatóig, útjának egyengetése a forgalmazásig tart. Sajnálatos alapvetés: pénz nélkül nincs film. Mindkét oldalról volt tapasztalatom látni a struktúra defektusait: mint egykori kurátor, illetve mint pályázó is.

3.1. Támogatási rendszerek

Magyarországon a követelményrendszer nehézkes és bürokratikus. Manapság jogászt és könyvvizsgálót is kell foglalkoztatni egy-egy pályázat elkészítéséhez - ha odaítélték a támogatást, és a produkció el tud számolni a pénzekkel, akkor minden rendben van. Utólag senki nem kérdezi meg az alkotótól, miért olyan a filmje, amilyen. Újra és újra pályázhat - és kaphat pénzt. Nem derül ki, tud-e filmet készíteni. Belátom: fontos a pénzügyi fegyelem. De legalább akkora figyelmet kellene fordítani a támogatott művek művészi értékelésére.

Ma dokumentumfilmre pénzt csak pályázati úton lehet megszerezni, ez a pénz elosztásának a lehető legdemokratikusabb formája. A szisztéma 16-18 éve működik, folyamatosan alakul, mára önmagát folyton korrigáló struktúrát eredményezett. Általánosságban azonban valamiféle túlkompenzáció és félreértelmezett demokrácia felfogás jellemzi a döntéshozatalt. A kuratóriumok legtöbb esetben nem szabják meg – pontosabban nem szakmai alapon teszik -, kik indulhatnak egy-egy pályázaton. A résztvevő nem kötik filmszakmai tapasztalathoz vagy felkészültséghez.

Igazságosabb és méltányosabb lenne egy olyan rendszer, amely Európa több országában jól működik: külön kategóriába sorolják az amatőr, a pályakezdőt, és a

szakmai múlttal rendelkező pályázót. A bírálás középpontjában a tervezett mű esztétikai, formanyelvi értéke kellene, hogy álljon, mely párosul a téma fontosságával, eredetiségével. Fordított sorrend esetén – amikor a választott téma mindent felülír, függetlenül a megközelítés, megvalósítás módjától, várható értékétől – jó esetben is csak közepes minőségű filmes dokumentációt remélhet a döntéshozó. Megkerülhetetlen a létrehozott értékek mérése, nyilvántartása, és ezek visszacsatolása az új tervhez. Az utóbbi időben a filmes alapítványok törekednek az értékelő rendszerbe egyfajta elő- és utógondozást beépíteni, a Filmtörvényben is megjelentek olyan kényszerítő tényezők, amelyek a nézettséget, a kritikai visszhangot, a fesztiválszereplést is az elkészülő munkák alapfeltételévé teszik.

A másik probléma, hogy a rendelkezésre álló kevés pénzt a kuratóriumok túl sokfelé osztják - ahelyett, hogy határozottabb álláspontot vállalnának, és egységnyi pénzt kevesebb pályázónak juttatnák. Így persze kevesebb, de színvonalban kiemelkedőbb, igényesebb művek születnének. Ekkor talán Magyarországon is megváltozna a dokumentumfilmre jellemző közmegítélés. Kikerülne a „nézhetetlen, unalmas” kategóriából. Kevés pénzből nemigen jut látványra, technikára - így a vád, miszerint a dokumentumfilm a sötétben mozgó alakok, beszélő fejek, alig hallható szövegeinek rádiós műfaja, gyakran védhetetlen. Ám a meglévő gyakorlat előre kódolja a középszer túlsúlyát az elkészült művekben.

A roppant korlátozott anyagi lehetőségek és a rendelkezésre álló csekély idő a rendezőket, producereket – ők sok esetben ugyanazon személyek - megfeszített munkavégzésre sarkallják. Azért, hogy a rendelkezésre álló összegből minden forint a filmre fordítódjék, a filmkészítők számos munkakört látnak el. Olykor minden feladatot maguk végeznek. Sok esetben önmaguk ki nem fizetésével pótolják a hiányt. De az önkiszákmányolás csak ideig-óráig működik. A hajdanán világmegváltó tervekkel induló filmes energiáját, kedvét, pénzét veszti - maga és mindannyiunk kárára.

Mára a rendszer tehetetlensége és bürokratikusává válása miatt tehernek tűnik a filmkészítés. Az öröm, hogy forgatható történeted, háttérbe szorul az elszámolási kötelezettségekkel és a határidőkkel szemben.

A dokumentumfilm-rendezők kényszerből, a pénztelenség okán váltak botcsinálta producerré. Százszor is meggondolják, érdemes-e bevonni külső

producert a kis költségvetésű dokumentumfilmekbe, hiszen ettől is kevesebb jut filmre - eladás esetén pedig a producer, azaz az előállító rendelkezik a jogokkal. Marad tehát a robot, illetve az átállás a producer-központú filmkészítésre. (A hazai gyakorlat - az európai hagyományokhoz híven - a rendezőt tartja számon, őt preferálja. Amíg a producer a pénz megszerzésében, a pályázatok megformálásában nem vállal nagyobb szerepet, amíg a filmekben mindössze gyártásvezetői feladatot lát el, addig minden marad a régiben. Szakirányú képzéssel, változó gyakorlattal lehet és szükséges is a helyzeten változtatni.)

Az elszámoltatási szisztéma miatt szűkre szabott időkeret is az értékorientált filmkészítés ellen dolgozik. Egyes kuratóriumoknál a kiírások értelmében naptári éven belül kell pályázni, a filmet megvalósítani, archiválni, elszámolni és lezárni a pályázatot. Néhány filmes alapítványnál emiatt eleve lehetetlen hosszabb átfutású, folyamatokat követő, elemző, összegző filmtervekkel előállni. A szisztéma következményeként gyakori lett a néhány napos, lehetőleg budapesti forgatással készülő film. Ebben az esetben nincs rizikó, a film leforgatható, megvágható, a vállalat elszámolható. A kérdés az, hogy minek. A filmekhez igazítsuk a szisztémát, vagy a szisztémához a filmeket?!

Persze az éremnek két oldala van. A kuratóriumok megalapozott döntéseihez természetesen olyan pályázati anyagokra van szükség, melyekből kiolvasható a tervezett film.

Mivel magam is voltam kuratóriumi tag, találok néhány összeállított, végiggondolatlan tervekkel, dühöngtem átlátszó blöffök miatt, értetlenül álltam a saját gondolat csekély mértékű jelenlétét is nélkülöző, plagizáló tervekkel szemben. Egy igencsak kerülendő hiba. Tipikusnak mondható pályázatírási megoldás, hogy a pályázó úgynevezett szakanyagot állít filmtervének középpontjába. Mondanom sem kell, az adott – szociológiai, történelmi, antropológiai, egyébként mégoly kitűnő – írásoknak nincs igazán sok közük a leendő filmhez. Tudományos írás lehet oka, kiindulópontja gondolkodásunknak, de semmiképpen sem helyettesítheti a filmes megközelítést. Kuratóriumok a pályázatban megcélzott fontos események, személyek kapcsán néha hagyják „megvezetni” magukat. Így - valódi filmterv hiányában - a filmkészítő a forgatás során kénytelen improvizálni, kapkodni. Legtöbbször eredménytelenül.

3.2. A pályázatírás módszere

Sokaknak szenvedés előre leírni a majdan megvalósuló filmet, pedig ezt a munkát nem spórolhatjuk meg. Elkerülhetetlen végiggondolni, mit, miért és hogyan forgatunk? Ugyanakkor mások számára (támogatók, elbírálók, munkatársak) is pontos képet kell adunk elképzelésünkről.

Az utóbbi évek nemzetközi és a hazai gyakorlatában három-négy tételből álló pályázati anyagot várnak el. A csomagba szinopszis és/vagy forgatókönyv, a rendezői szemszög és a megvalósítási terv, néha szakanyagok, listák, egyéb információk kerülnek bele. Valószínűleg azért, mert ezek az írások együtt pontos képet mutatnak a tervezett filmről.

A *szinopszis* sokrétű – de nem irodalmi – műfaj. Tömör, pontos, díszítőelemek nélküli megfogalmazásokkal vázolja a témát, jelzi a szerkezetet. Ez az írás adja el a filmötletet.

Jelzi, milyen film várható, nem tartalmaz tartalmi leírást. Van kezdő és végpontja, drámai íve, valamint csúcspontja, csúcspontjai.

A szinopszist érdemes kiegészíteni egy *cselekményvázlattal*, amelyben szerepel, milyen fordulatok, történések várhatók a forgatás során: felsorolja a karaktereket, a motivációkat, a várható cselekedetekkel és reakciókkal együtt. Követéssel filmnél ezek – sok esetben – csupán szándéknak minősülnek.

Hasonlóan fontos írásos anyag az úgynevezett rendezői szemszög vagy rendezői nézet, mely az alkotó filmes közelítés módjáról és eszközeiről tájékoztat. Láttatja a tervezett film képi világát, érzékelteti hangulatát, stílusát, ritmusát. Amíg a szinopszis a *mit-re* ad feleletet, a rendezői szemszög a *hogyan-t* taglalja.

A megvalósítási terv a film finanszírozásáról, várható költségeiről, a gyártás - ezen belül a forgatás – ütemezéséről, a stáb összetételéről ad tájékoztatást.

(Filmjeink megvalósításához pénzt remélünk a kuratóriumoktól, mégsem élhetjük filmes életünket a pályázati naptár szerint. A téma nem vár, az események zajlanak. Ezért jó, ha - saját rizikónkra - előforgatunk, és mikor beadjuk a pályázati anyagot, már „beljebb” vagyunk a témában.)

A pályázathoz mellékelhetünk előzetes felvételeket. A filmrészletek az írásos formánál érzékletesebben jelzik a rendező elképzeléseit. Hasonlóképp mellékelhetünk fotókat, hanganyagot, ezek hitelesítik, kiegészítik és plasztikussá teszik a pályázatban foglaltakat.

Személyes tapasztalatom alapján egy tanács. A filmterv ne oldja meg a film problémáját; maradjanak nyitott, megválaszolatlan kérdések, melyek a felvételek folyamán a készítőkből - ezáltal a majdani nézőben is - fenntartják az érdeklődést, és hajtanak a megfejtés felé.

3.3. Témaválasztás

Mindenek előtt egy veszélyes tendenciáról. A dokumentumfilm a figyelem reményében egyre gyakrabban nyúl szenzációs témákhoz. (Sajtófotózásban is hasonló a helyzet, a World Press kiállítás képei évek óta ezt bizonyítják: háború, erőszak, vér, családi atrocitások, drog, deviancia.) Tudom, nehéz a közönséggel észrevétni a jelentős, de törékeny pillanatok. A szenzáció ígérete azonban felfokozza a befogadó várakozását. Nem járható út ez, mert a műfajból kifogy az erő, hiteltelenné válik és beteljesületlenül hagy minket.

A témát – önmagában - nem lehet a szenzációhajhászás okaként megnevezni. Kítűnő alkotásokat láthattunk a felsorolt példák kapcsán. A művész szolidáris a másik ember iránt. A dokumentumfilm „hivatalból” az. Elkötelezett a szegények, betegek, vesztesek, kisémmizettek iránt. Pártfogolja a kisebbet, a más színűt, az eltérően gondolkodót. Filmek százai bizonyítják nap mint nap. Más oldalról kénytelen vagyok erősödő gyanúmat megosztani. Az utcagyereket, a hajléktalant könnyű megszólaltatni. Emberi jogaikról nem is hallottak. Azt hiszik, nincs félnivalójuk, a felvétel, az ismertség segít majd bajukon. A filmesek kiszolgáltatott helyzetben lévő alanyukról, kevés munkával „ütős” felvételeket készíthetnek. Az is előfordul, hogy „üveggyöngyért” vásárolnak kamerájuk elé jól kifundált karaktereket, sorsokat és könnyeket. Mindent feláldoznak a sikerért - akár egy másik ember önbecsülését, tisztességét, hitét.

Alan Rosenthal írja a témaválasztásról:

„Olvasmányélményeink, politikai észrevételeink és a napi történések lehetséges irányokat jelölnek ki az elménkben. Aztán ezen ötlet-kezdemények az idővel megérnek és összeállnak egy-egy kiforrottabb gondolattá, amelyet valóban meg szeretnénk csinálni... Meg kell válaszolnunk azonban egy életbevágó kérdést, mielőtt bármit is elkezdenénk. Miért akarjuk igazából megcsinálni a filmet? Ez az a kérdés, amelyet mindenek előtt fel kell tenned komolyan magadnak, mielőtt bármilyen filmbe fogsz. A fenti kérdésre gyakran az a válasz, hogy nincs más választásod. A téma ragad magával. Évek óta vadászik rád. Neked tűnik fel, neked mutatja csak meg magát. Megragadja a képzeletedet, az érzelmeidet, a politikai elkötelezettségedet. A téma egy sor olyan emberi tapasztalatot tár fel, amiről úgy érzed, beszélned kell, tapasztalatot, amelyről úgy érzed, filmen keresztül tudsz leginkább beszélni. Erősen hiszem, hogy ez a módja annak, ahogyan a legjobb filmek születnek.”¹¹

Ember Judit

Van, aki jelenségeket próbál bemutatni dokumentumfilmben. Én ezt az utat sosem választottam. Mindig történetet mondtam el, amelyet hallottam vagy olvastam. (...) Csak azt a történetet tudom elmondani, amelybe beleszerettem, azzal kelek, azzal fekszem, állandóan az jár az agyamban - miközben lehet, hogy nem is ismerem. De bele tudom helyezni magam, mert az a történet rólam is szól. Azután igyekszem megismerni minden körülményt, hol történt, kivel történt, mikor, miért, elmegyek a helyszínre, megismerem a szereplőket. Lehet, hogy nem is az lesz a főszereplő, akire elsőre gondoltam - hanem valaki a háttérből. Mert a történet ilyen furcsa dolog. De minél kisebb, annál igazabb, annál többet mond. Nem a tengert kell bemutatni, mert az nem fér bele egy filmbe. Sőt, egy élet sem fér bele egy filmbe, hanem az életnek egy bizonyos része, amiről a történet szól. Holott a szereplő a történet előtt és után is élt, de minél kisebb, csepp alakú a történet, annál többet mond el. (...)

Elérkezettnek látom a pillanatot, hogy megosszam cukorspárga-cukrosvíz elméletemet. Mindannyian emlékezünk az általános iskolai kísérletre kémia órán:

¹¹ Alan.Rosenthal: Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos (9-10 oldal)

cukrot oldottunk sima csapvízben. Az oldatot felforraltuk, majd spárgát lógattunk bele, amelyen lehülés után kicsapódott a cukor.

Dokumentumfilmjeim esetében a történet, a cselekmény a spárga - a cukros oldatot pedig nevezhetem közegnek, témának, szférának, matériának. A film: a spárgán kicsapódott cukor, ami nem létezne sem „spárga”, sem „cukros víz” nélkül.

Átéltető, személyes történeteket, hiteles sorsokat keresek, melyek az engem foglalkoztató szférában mozognak. Ez a megközelítés - úgy vélem -, időt álló, mert az emberi tulajdonságok alig változnak. A matéria, szféra, a közeg viszont folyton alakul.

Dokumentumfilmek készülnek saját ötletből, hozott ötlet alapján, pályázat kínálta témákból, vagy megrendelésre. (A megrendelésre készített alkotás is lehet eredeti, a minőség nem ettől függ. A film hasznára válik, ha a rendező tudja, milyen feltételrendszerben mozoghat. Ennek alapján tud tervezni, készülni. Előnye még, hogy az eladással sem lesznek problémái.)

Az alapkérdés: mit miért viszünk filmre. Ez természetesen összefügg személyiségünkkel, kíváncsiságunkkal, felkészültségünkkel, nem utolsósorban lehetőségeinkkel. A lényegyet tekintve számomra például mindegy, hogy „csak úgy” belebotlok a jó történetekbe, érdekes figurákba, fura helyzetekbe - vagy engem izgató témák, jelentős társadalmi mozgások nyomába eredek. Ugyanoda jutok. Vagy a témához keresek történetet, vagy olyan történetből indulok ki, amely metszi a témát, amely engem izgat.

Történetek vesznek körül bennünket, csak meg kell látni, megtisztítani a zavaró motívumoktól, sorrendbe rakni és alkotássá formálni. Ahogy Michelangelo mondta, a márványtömbben ott a szobor, csak le kell faragni a felesleget. Eleve konfliktusos helyzeteket választok, drámai végkifejlettel. Így elkerülhető a cinema verité módszerének csapdájája: a végnélküli és súlypontokat nélkülöző forgatás.

Szívügyem című filmünk főszereplője szívre vár. Ideje véges. Ha nem kapja meg idejében, meghal. Remegve nézi az újságok, híradók baleseti jelentéseit, hátha éppen ma... Ha megkapja, akkor sem biztos, hogy tovább él. A *Sejtjeink* hőseinek történetében szintén ott található a drámai tét. Élet vagy halál. Pontosabban élet vagy nem születés. A kudarc átvitt értelemben halál ezeknek a családoknak. A gyermek utáni vágy felfokozza küzdelmük minden pillanatát. Elszántan, reménnyel és

kétségek közt haladnak „drámai” útjukon az igazság pillanatáig. Ilyenkor nem tévedhetünk, csak ki kell várni a folyamat idejét. Minden további probléma szakmai és etikai jellegű. Akárcsak a következő történetben.

A rendszerváltás pillanatnyi eufóriája után keserű volt a szembesülés a valós gazdasági helyzettel. Az ország állapota aggasztó volt, az emberek többsége csalódott. Igen kevesen sejtették, mennyire nehéz és hosszadalmas lesz a krachból való kilábalás.

1995-ben az államcsőd réme azonnali, és egyben drasztikus intézkedésre kényszerítette a kormányt. A Bokros-csomag hatására látványos fordulat következett be, mind több működő tőke érkezett az országba. Modern üzemek települtek az egyébként is fejlettebb régiókba. A gazdaság erősödött, aminek természetesen lettek nyertesei és vesztesei. Egyre nőtt a távolság a kis- és nagykeresetűek, a munkához jutók és az elbocsátottak között. A népesség egyharmada napi küzdelmet folytatott a megélhetésért. A lehetőségek szempontjából két részre szakadt az ország: a Duna vonalától nyugatra a rohamosan fejlődő, keletre pedig az elmaradó, leszakadó régiókra.

Mivel sokat forgattam Kelet-Magyarországon - főleg Ózd térségében -, láttam, hogy fejletlen az infrastruktúra, hiányzik a kvalifikált munkaerő, nagyon magas a cigányság aránya. Azon gondolkodtam, hogy ha valami csoda folytán pénz áramolna ide, és az országnak ez a része be tudná pótolni az említett infrastrukturális hátrányt, akkor ugyanaz a fejlődés indulna-e el, mint nyugaton. Vagy az emberek szocializációjából, röghöz kötöttségéből, kultúrájából fakadó mentalitás akadályozná a fejlődést? Izgalmas kérdésnek ígérkezett, mint ahogy az is volt.

Ózd-sorozatom *Miénk a gyár* című filmjében munkanélkülivé váló kohászok mondják, hogy itt mindig helyettük gondolkodtak. Mindig megmondták mások, mit tegyenek. Így most, amikor nekik kellene döntenie, kitalálni valamit - nem tudják, mit, hogyan tegyenek. Jellemző volt akkoriban, hogy a vasgyár bezárása miatt feleslegessé vált munkások nem mentek el Győrbe (nyugatra) dolgozni, ahol pedig a gépiparban munkát ígértek. A röghöz kötöttség erősebbnek bizonyult, mint a munka utáni vágy. Arra is emlékszem, hogy a 40 éves férfi szereplőm munkája elvesztése után sem jelentkezett az ingyenes átképzésre. Minek, mondta, menjenek a fiatalok. Mit kezdjek én magammal 40 évesen?!

Az *Út vége* című filmben arra voltam kíváncsi, hogy az emberekben rejlő innovatív készség, vállalkozási kedv, kreativitás függ-e a környezetünktől, tapasztalatainktól, és ha igen, mennyire. (Az elkészült film persze nem erről szól. Ez természetes. A preconcepció addig érvényes, amíg terveinket felül nem írja az élet.)

Adva volt a közeg - kerestem a megfelelő közelítési módot. És egyben a történetet is. Egyszer megláttam a könyvespolcon Simonffy András *Kompország katonái* című könyvét - a címéből jött a megoldás. A komp két part között jár. Legyen akkor egy család, amelyik Kelet-Magyarországról elindul Nyugat-Magyarországra szerencsét próbálni. Ha jól választok, vállalkozó szellemű főszereplőim idő- és térbeli utazásai, az otthon maradó mellékszereplők sorsának alakulása együttesen képesek reprezentálni a filmezni kívánt témát, közeget.

Praktikus okokból a helyszínt, a környezetet is fel kell térképeznünk. Ha az Északi-sarkra indulok forgatni, ismernem kell az ottani fény- és hőmérsékleti viszonyokat, hogyan kell táplálkoznom, és milyen felszerelésre van szükségem, hogy ne tévedjek el és ne fagyjak meg. Ugyanígy Ózdon is tisztában kellett lennem a gyártási technológiával. Izzó acéltömbök között, balesetveszélyes területeken is forgattunk. Ha rossz helyen állok, jó esetben csak elzavarnak, megsérülök, vagy tönkremegy a kamera. A választott témát, materiát a rendezőnek nem elég csupán ismerni, otthonosan is kell mozognia benne. Ám ez még édeskevés. Ahhoz, hogy biztonsággal mozoghassak az ózdi kohászok között, szimbolikus értelemben egy füstöt kell szívjak velük, át kell itatódjam izzadságukkal. Hogy megismerjem a közeget, nekem is benne kell élnem, meg kell teremtenem a hozzá való viszonyom. Az ezzel szerzett a tudást azonban megtartanom magamnak. Nem avatkozhatom bele a történetbe a frissen felszedett ismereteimmel, újdonsült tapasztalataimmal.

Általában utánaolvasok a témának vagy beszéllek hasonló sorsú emberekkel, akiket egyébként nem szerepeltetek a filmben. Kíváncsiságomat a rengeteg megszerzett információ ellenére nem szabad elveszítenem. Sokszor valamelyik munkatársamat kérem meg, hogy tájékozódjon, beszélgessen a szereplőkkel. Felhívom a figyelmüket, hogy jelentős érzelmi kitörést kiváltó kérdést ne tegyenek fel, kulcsfontosságú válaszokat ne akarjanak kicsikarni.

Ha magam kerülök kapcsolatba szereplőimmal, nagyon vigyázok, hogy a felvétel előtti napokban ne essék szó arról, amiről majd a felvétel készül.

Volt, amikor fejemet vertem a falba, amikor bekövetkezett a „csoda”: megnyílt az alany, rég várt mondatokat hallottam - és még nem forogott a kamera. Jelentős érzelmi kitörés, vallomás, hasonló intenzitással és hitelességgel - amatőr szereplő esetében - gyakorlatilag megismételhetetlen. Ne reménykedjünk abban, hogy majd másnap sikerül. Nem fog.

Ha pedig közvetlenül a forgatás előtt nem tudom elkerülni a beszélgetést, akkor rögtönözök magamnak elfoglaltságot – nem mintha nem lenne elég -, hogy ne tudjon hozzám szólni. Ha mégis elkerülhetetlen, akkor én irányítom a beszélgetést, találok más témát - amíg meg nem győződtem, hogy a hang, a kép készenlétben áll és elindulhatunk a rögzítéssel.

3.4. Szereplőkeresés

Elkezdünk tehát Nyugat-Magyarországon olyan multinacionális cégeket keresni, amelyek nagy munkaerőfalók. Így találtunk rá a székesfehérvári Videoton Mechatronikára, ahol épp munkaerő-felvétel volt. Először a munkásszálláson lakókat kerestük meg. Az intézmény igazgatónöje segítőkészen összehívta az éppen nem műszakban lévő embereket. Elmondtuk, film forgatásához keresünk házaspárokat. Azzal a harminc emberrel, akik az elképzeléseinknek megfeleltek, elkezdünk tájékoztató interjúkat készíteni.

Mindegyiküket végighallgattuk, és némi hiányérzettel - hogy tovább kell folytatni a keresést - már éppen távozni készültünk. Egyszer csak a teremben átvonult Ilona. Mint a szerelem első látásra: megéreztem, ő lesz a főszereplő. Udvariatlanul otthagytam a többi harminc embert, a kollégámat, és utánamentem – ez nyilván a dokumentumfilmes vadászösztön. A harmadik mondata után már pontosan tudtam: megtaláltam. Annyira szuggesztív volt a személyisége, szerethető a figurája, annyira jól beszélt és hihetetlenül érdekes volt a története. Így lettek a férjével ők a főszereplő pár.

Olyan családot is kerestünk, amelyik semmilyen körülmények között nem költözne el munka, jó fizetés és biztosnak tűnő perspektíva reményében. Akik nem vállalják az iszonyatos áldozatot: egy időre elhagyni a gyerekeket, munkásszálláson lakni, fejest ugrani a bizonytalanságba. Maradnak otthon és várnak, hátha csoda

történik. Egyszóval Ilonáék ellentétét kerestük. Hamar megleltük őket, mert szerencse is kell a filmezéshez. Legközelebbi barátaikban találtunk rá az olyannyira keresett „komplementer” családra, Magdiékra.

Schiffer Pál

Harmincöt cigánytelepet végigjártunk Kemény István szociológussal. '74 tavaszán végre, utolsóként, megtaláltuk Cséplő Gyurit.

Gyuri elmondta élete addigi alakulását, és terveit, akkor megéreztem, hogy ő az én emberem. Tudtam, hogy Pestre akar menni dolgozni és tanulni, csak késleltettem, mondtam neki, most még ne menjen, várjon kicsit. Nem én beszéltem rá és nem hamisítottam meg a terveit, szándékait. Csak időben csúszttam. Hogy majd szólok, ha érdemes jönnie.

A Dokumentum Stúdió azt mondta, ez nem is dokumentumfilm, a játékfilm stúdiók pedig, hogy nem az ő profiljuk. Azt mondták, ha játékfilm, akkor írjunk játékfilm-forgatókönyvet. Írtunk. Százhusz oldalt. Érdekes módon nem sokban különbözött ettől a film, holott a forgatás során soha nem vettük elő. Hagytuk, hogy a Gyuri „írja”. (...)

Tudtam, hogy jönni fog segítségért, tanácsokért. Hozzám fordult az egészségi állapota miatt, aztán azért is, mert át akart menni másik munkahelyre. Hogy hogyan kell telefonálni. Mondtam, ne tőlem kérdezd, hanem az öreg portástól - de ha én erre nem teremtek helyzetet, valami módon úgymint megtudta volna, és csak ezért nem megy haza. (...)

A munkahely-változtatásnál beépítettünk ugyan egy embert, aki segített neki, de ő erről nem tudott. Itt azt kell eldönteni, hogy alapjában véve az egész történetet megváltoztatja-e a beavatkozás vagy sem. Ha nem változtatja meg, akkor lehet.

3.5. Szereplőválasztás

Az eddigiekből kiderült: a szereplők kiválasztásánál a megézésnek és a szerencsének meghatározó szerepe van. Ugyanakkor felállíthatunk magunknak - a film szempontjait figyelembe vevő - racionális feltételrendszert, hogy ne menjünk

tévútra. Alapvető, hogy kiválasztandó szereplőnk pontosan és hitelesen képviselje önmagát. Legyen kisugárzása, lehetőleg legyen fotogén stb. (A néző nehezen tud azonosulni, ha a szereplő primitív, zavaros gondolkodású, vagy követhetetlenül hadar.)

Lényegi tényező, hogy a szereplőm sorsa mennyire metszi a közeget, melyet meg akarok mutatni, vannak-e a filmben figyelembe vehető kapcsolódásai más emberekkel munkahelyen, a családban, másutt. Akárcsak a játékfilm esetében, a dokumentumfilmben is erős karaktereket válogatok össze.

Ha több szereplős a tervezett film, általában egymástól eltérő karaktereket és szociális helyzetű embereket keresek. (A *Sejtjeink* esetében a forgatás négy éve alatt az öt szereplő családból¹² négy új lakásba vagy házba költözött. Ez ugyan nem a tartozott a film fősodrához – a gyermekért folytatott küzdelemhez –, a többletinformáció azonban színezte, gazdagította történetünket. A nézőhöz nem csak a történet jut el, hanem a háttérben megjelenő legapróbb motívumok is. Lakásberendezés, öltözet, autómárka, tárgyak, stb.)

A *Valahol otthon lenni* című filmünk határon túl élő magyarok visszatelepüléséről, egykori megpróbáltatásairól, beilleszkedésük nehézségeiről szól. Lényeges volt, hogy azoknak, akiket választunk, milyen a filmben megjeleníthető kapcsolatrendszere, milyen események zajlottak, zajlanak körülöttük, a határokon túl és a betelepülés után Magyarországon. Ezért munkatársaimmal összeállítottuk a keresés szempontjait is tartalmazó adatlapot

Név:

Kor:

Elérhetőség

Foglalkozás

Kötöttség, időbeosztás:

Áttelepülés oka, éve (röviden összefoglalva):

Sztorivonal:

Események a közeljövőben:

¹² A tévé sorozatban öt, a filmváltozatban három család szerepel. AT

Kapcsolódó archív: (mozgóképek, hang, sajtó, fotó, stb.)

Kapcsolathálózat: (linkek)

- *Beszédkésztség:*
- *Megjelenés:*
- *Személyisége varázsa (odafigyelés, szemkontaktus, stb.):*
- *Plusz vonások:*

A kitöltött adatlapok (valamint elő-interjúk, fotók mind) segítségünkre voltak a döntésben. A kép, akár a puzzle, összeállt. Több tucatnyi történetet viszonyítottunk egymáshoz, az azonos jellegűekből kiemeltük a karakteresebbet. Könnyen láthatóvá vált az ismétlődés veszélye. Végül egymásra utaló, egymást erősítő sorsokat fontunk filmmé.

3.6. A szereplők helye a projektben és viszonyuk a filmeshez

Tapasztalatom szerint jó folyamatosan kommunikálni a szereplőinkkel akkor is, amikor nem forog a kamera. Már az előkészítés, de az utómunka során is tájékoztassuk őket minden fontos – filmet érintő – döntésünkről. Egy-egy rosszul vagy el sem magyarázott folyamat, félreértett kifejezés tönkreteheti egész addigi munkánkat.

A *Ballagás* című játékfilmem amatőr főszereplőjét egy évig kerestük, és több mint tízezer diák közül választottam ki a negyedik gimnazista lányt, „Kiss Gabit”. Boldogan kezdtünk forgatni. A gyártási terv szerint az osztályteremben és az iskolában totálokkal kezdtünk, nagyrészt statisztákkal forgattunk. Azokat a jeleneteket, ahol a főszereplőnek személyes megjelenése volt, későbbre hagytuk, nem akartuk őt azzal fárasztani, hogy berángatjuk a tömegjelenetekre.

Eltelt három munkanap, és a lány szülei felhívtak. „Gabi” lemondta a forgatást, nem vállalta a filmet. Komoly udvarlásba telt, míg egyáltalán újra szóba állt velem, úgy meg volt sértve. Tudta, hogy már elkezdtük a forgatást, megírta az újság, fotók

jelentek meg - amelyeken ő nem látszott. „Gabi” azt hitte, nem találtuk elég jónak, és nem mertük neki megmondani, ezért nem hívtuk. Így vesztettük el majdnem a főszereplőt – csak azért, mert nem világosítottuk fel a filmgyártásról. Ki gondol ilyesmire?! Pedig a dokumentumfilmek esetében még inkább kell.

A *Sejtjeink* című film három házaspár gyermekért folytatott küzdelmét, mesterséges megtermékenyítéssel járó kálváriáját járja végig. Egyik kulcsjelenetében Györgyi a petesejt beültetését követően belázasodott. Ez azt jelentette, hogy valószínűleg nem sikerült a beavatkozás.

Már meg volt beszélve velük a forgatás az otthonukban, amikor Karcsi, a férje felhívott, hogy ne menjünk, mert mindketten szörnyen érzik magukat. Jó fél órás beszélgetésben sikerült csak meggyőzőnöm arról, hogy számukra figyelemelterelő lehet, ha ott vagyunk.

Mikor megérkeztünk, Györgyi még mindig lázas volt, fájt a torka, alig volt hangja. Aztán elővettük a kamerát. Négy órán keresztül forgattunk. Érezhetően jót tett nekik, hogy kibeszélték magukból problémáikat. Mire végeztünk, Györgyinek lement a láza, elmúlt a rekedtsége, oldottabb lett és reménytelibb. Talán merészség kimondani, de a ministáb és a kamera jelenléte segíteni tudott nekik abban a nehéz helyzetben. Természetesen, ehhez nélkülözhetetlen volt a jó kapcsolat, már-már barátság, amely közös ügynek tekintette a forgatást.¹³

Szintén a *Sejtjeink* forgatása idején történt, hogy másik szereplőnk, Tündi, veszélyeztetett terhesként kórházba került. Szerettünk volna folyamatosan bejárni hozzá. Beleegyezett, sőt, még abba is, hogy forgassunk a szülésen - ez dramaturgiai szempontból rendkívül fontos lett volna. Megkértem kolléganőmet, beszéljen az igazgatóval, a főorvossal és az osztályos orvossal, engedélyezzék a forgatást. Úgy tűnt, semmi akadály nem lesz. Két nap múlva felhívtam Tündit. Szó nélkül lecsapta a telefont. Férje mondta el, hogy iszonyú dühös ránk. Úgy érzi, bohócot csináltunk belőle.

Mint kiderült, bement hozzá a kórterembe az osztályos orvos - ahol még öt másik nő feküdt különböző nőgyógyászati problémákkal -, és fennhangon odaszólt neki: na, filmsztárkám, jönnek magához Hollywoodból, úgyhogy majd fesse ki

¹³ *Sejtjeink* 1. számú filmrészlet (DVD lemez melléklet)

magát, meg jól tegye szét a lábát. Ezt szereplőm – teljesen jogosan – végtelenül sértőnek érezte. Azt hitte, mi generáltuk ezt a helyzetet. Önhibánkon kívül talán így is volt. Mindenesetre első felindulásában lemondta a szereplést.

Mire a bizalmi viszony helyreállt, már nem akartam erőltetni a kórházi forgatást. Megkértem a férjét, készítsen felvételt a szülésről. Jó képeket vett fel az ikrek születéséről, de mégsem tudtuk használni. Így maradt ki egy igen fontos epizód a filmből.

3.7. Beavatva az eseményekbe

Szintén a *Sejtjeink* forgatásán történt. A mesterséges megtermékenyítés során vérvétellel állapítják meg, hogy a beültetett embrió megtapadt-e vagy sem. Az eredmény: élet vagy nem élet. A laborvizsgálat 2-3 óra hosszú, addig a párok várakoznak. Várják az „ítéletet.” Az „eredményhirdetésre” az orvosi szobában kerül sor. Egymás után szólítják be a őket, az orvos és a biológus közlik az eredményt. Gyakran együtt örülnek a sikernek. Más esetben elemzik a kudarc lehetséges okait. A párok lelki támogatást, biztatást kapnak az újrakezdéshez.

Egy alkalommal hamarabb értünk a rendelőbe, mint az érintett házaspár, ugyanis a főorvossal akartunk előtte forgatni. A doktort kiborult állapotban találtuk. Káromkodott, hogy szerencsétlen Györgyiéknek már megint nem sikerült (negyedszerre sem). Ez az emberi momentum, az orvos személyes érintettsége és erős érzelmi reakciója a film szempontjából akkor jól jött. De kértem, hogy soha többé ne mondja meg előre az eredményt.

Ha azt akarom, hogy a nézőt meglepetésként érje az információ, akkor csak úgy tudom azt hitelesen megmutatni, ha engem is váratlanul ér. A dokumentumfilm esetében a rendező mindentudása egyben ártatlanságának elvesztése és kívülállásának bizonyítéka.

Gulyás Gyula

Filmet forgattunk a szentlőrinci iskolakísérletről. Három-öt hetenként jelentünk meg az iskolában, addigra előhívták az előző tekercseket, csináltunk egy durva technikai vágást, és minden forgatás előtt megmutattuk a jelenlevőknek. Lett is hatása - ugyanis hihetetlenül felgyorsította a reakciókat. És mivel ez egy tantestületről és a gyerekekről szólt, nem kellett szájbarágós magyarázat ahhoz, hogy átérezzék, itt ők lesznek rögzítve. Ha így szerepelnek, akkor így látszanak, ha ezt kiegészítik, akkor ez a kép módosulhat - a filmforgatás folyamán számos ilyen módosulás lehetséges. (...) Sokan fanyalogtak rajta, hogy mi magunk is (a riporter és én) szerepelünk a filmben, de fontosnak tartom, hogy a néző számára is közvetítsük: itt nem egészen zavarmentes a helyzet. Ha valaki nyilatkozik, akkor ténylegesen ott vannak a belógatott mikrofonok. Sok támadás érte emiatt a filmet, magamutogatásnak fogták fel a szereplésünket, teljesen balgán, hogy ezek az elemek feleslegesek. (...) Persze, törekedni kell a képiség karakterisztikus megfogalmazására.. De nem ez a döntő. Hanem maga a lelkület. Ez néha esztétikailag kifogásolható megfogalmazásban mutatja meg magát. De attól az még lehet nagyon jó dokumentumfilm. Gyenge kamerákkal, rosszul exponálva is. Inkább afféle belső mozi, amelyre visszagondolva emlékek maradnak - és mindegy, hogy hifi minőségű volt-e a hang, és briliáns-e a kép.

3.8. Helyszínek, módszerek

A folyamatfilmezés gyakorlatában sokszor forgatunk szereplőink lakásán, munkahelyén. Tudnak rólunk, várnak minket. Előfordul, hogy a helyszíntől távolabb leállunk a kocsival, összerakjuk a kamerát, kipróbáljuk a hangot - csak akkor megyünk be, amikor felvételre kész a stáb és a technika is.

A *Sejtjeinkben* érkeztünk többször így, mert a szereplőkkel olyan bizalmas viszonyban voltunk, hogy összerakott, már forgó kamerával becsöngethettünk. Nem is lehetett másképp. A szereplő a közlési vágyát nem tudja visszatartani. Örömkötörésének vagy a fájdalmának első hullámát más esetben lekésnének. Esélyt teremtünk magunknak, hogy „Alexander arcán” meglássuk a valódi változást. Ha előre tervezhető eseményt akarok rögzíteni - mint például a *Harmadik találkozás* esetében, amely a *Ballagás* című játékfilmünk szereplőinek életútját dokumentálja

három osztálytalálkozó tükrében -, hosszú ideig keresem a hangulatban megfelelő és technikailag - képben, hangban – alkalmas teret, helyiséget.

Képzelnék el, hogy megtaláltuk álmaink helyszínét, de az forgalmas közút mellett épült, túl zajos, vagy nehezen világítható, mert alacsony a belmagassága, vagy divatos étterem és túl drága a bére. Általában kompromisszumot kötünk. De előbb el kell döntenünk, mi a prioritás, csak aztán választhatunk. Szempont lehet, hogy a találkozón mindenki lásson és halljon mindenkit, reagálhassanak egymásra - és ezt a kamera is „lássá”. Tudunk kell, szereplőink végigülnek-e az estét, vagy felkelnek, helyet cserélnek. Esznek-isznak-e közben, és ha igen, mit? (Csörög-zörög a tányér, teli a száj – mind-mind zavaró hatás.) Egyáltalán: hányan lesznek? Talán felvétel közben is érkeznek, és ezt használjuk, vagy éppen ellenkezőleg?

Minden döntésünknek visszavonhatatlan következménye lesz. A fenti példa alapján: ahhoz, hogy mindenki lásson mindenkit, úgy kell ültetni őket. De hová tesszük a kamerát, kamerákat, hogy a film is „lássá” őket? Ahhoz, hogy a reakciókat is rögzíthessük, biztosan több kamerára lesz szükségünk. Elég nagy a terem? Látják egymást a kamerák? Ha igen, belefér a koncepcióba? A kazettát cserélő technikus, a mikrofonos is? Apropó, mikrofon. Alulról mikrofonozunk vagy felülről? Felülről talán jobb, de csúnya árnyékot vetne a boomrúd és a puskamikrofon. Alulról is lehetne, ott viszont asztalok állják utunkat. Minden szereplőre akasztunk mikrofont? Ki dönti el, melyik szereplő szövege fontos? A hangmérnök? Helyszínen kever vagy mindent rögzít? Ő hol van?

Sorolhatnám oldalakon át, de azt hiszem, érthető: mindent lehet - de minden döntésünk behatárol bennünket. Példámban a *Harmadik találkozás* -t említettem. Nekünk is döntenünk kellett. Prioritásnak a találkozás egyszeri, megismételhetetlen voltát tettük, a folyamatfilmzéses közelítésnek megfelelően. Azaz: nem maradhattunk le egyetlen arcerezdülésről, konfliktusról, drámai momentumról sem. Ennek egyenes következménye volt néhány – előre sejtett – technikai probléma és esztétikai tökéletlenség (pontatlan kompozíció, mikrofonárnyék, bemozduló kamera, stb.)

Az angolszász típusú ismeretterjesztő vagy dokumentumfilmek más metódus szerint készülnek. Előbb alaposan körüljárt témából, megtörtént eseményből írnak forgatókönyvet. Felkutatják a szereplőket és a velük készített előinterjúk alapján

várható dialógusokat is megírják. Minden részletre kiterjedő terv készül. Tudják, a riporter mit kérdez, a szereplő mit válaszol, milyen intenzitással reagál és milyen hosszan. Pontosan, mint a játékfilm esetében.

A film készítői a felvételek során a már hallott, ismert mondatokat remélik felvenni, akár többször is, előre megtervezett körülmények között. A módszer előnye, hogy tervezhető. Ebből következik a kifogástalan technikai megvalósítás, a tudatos és egységes képi világ, tökéletes minőségű hang. A biztos időkezelés és a szerkesztett, hatáselemeiben tervezett előadásmód. Ismérve még az összekötő szöveg, a narráció használata.

Számos ok közül egy, amely ennek használatát indokolja: a filmeket többnyire televíziós bemutatásra készítik, ott pedig túl drága az adásidő a folyamatok ábrázolására, motívumok kibontására. Ezért csúcspontokat jelenítenek meg. A jellemzést és az információközlést a narrátor szövegébe építik be. Ezek képeznek hidat a fontosabb pillanatok között. A szereplők háttéré általában homogén, egyszínű – sokszor fekete -, a kompozícióval és a világítással kizárják a zavaró részleteket. Így eléri, hogy a néző csupán a beszélőre koncentráljon. Archív filmfelvételekkel, fotókkal gazdagon illusztrálják a történetet.

Ennek a típusú filmkészítésnek számos előnyét említettem. Hátránya viszont épp a módszerben rejlik. Ritkán következik be váratlan esemény, nem lehetünk tanúi a csoda születésének. Elvész az izgalom - amely a folyamatfilmmezés minden pillanatában benne rejlik.

Minden tervezésnek meghatározó eleme a pénz. Az összeg nagysága behatárolja a forgatási napok és helyszínek számát. Befolyásolja, mekkora stábbal dolgozhat a rendező, milyen technikai felszerelést használhat, megszabja az utómunka jellegét, hosszát.

A folyamatfilmmezés esetében megközelítőleg a film fele tervezhető előre, hónapokra, napokra lebontva. Másik – előre tervezhető, de nem pontosítható - része a történet önfejlődéséből következik.

Döntést igényel, mennyi anyagot vesz fel a stáb, vagy melyik szereplő szemszögéből láttatja az eseményeket - ennek is perdöntő következményei lesznek a továbbiakra nézve. Sokszor egyetlen pillanat alatt kell a rendezőnek határoznia, hogy

adott helyzetben kire fordítja a kamerát, melyik szereplő fontos, melyik történetszálát követi a párhuzamos cselekmények közül.

Előfordult, hogy egy nap három helyszínen is forgattunk, mégis, mindössze félkazettányi anyagot vettünk fel. De ez önmagában semmit nem jelent. Elképzelhető, hogy az a háromszor öt perc anyag sokkal erősebb, vagy jobban illeszkedik a film tervezett ívének egészébe, mintha négy órát forgattunk volna. Gyakran éppen csak egy helyzetet összegző mondatra, egy időmúlást érzékeltető hangulatképre van szükség.

A *Sejtjeink* egyik forgatási napján, valamikor karácsony táján a János Kórház Meddőségi Centrumában forgattunk Éva és János eredményhirdetésén. A beültetés – a kedvezőtlen előjelek után - sikeres lett, az embrió megtapadt. Nagy érzelemkitörések, interjú az orvossal, a biológussal, a házaspárral.

Ugyanazon a napon jött ki másik szereplőnk, Tündi az ikreivel a kórházból (ahol az említett félreértés miatt nem tudtunk forgatni). Ezt is mindenképpen szerettünk volna felvenni.

A legnagyobb örömujjongásba telefonált bele Laci, a férj, hogy ott várnak minket a másik kórházban, a város túlsó végén. Elnézéskérések közepette, mint az örült, rohantunk. Még nem értünk oda, mikor Laci újra hívott, hogy kint vannak az utcán mínusz öt fokban a két újszülöttel. Akkor már láttuk őket, a technikus menet közben bekapcsolta a kamerát. Az a rész maradt benn a filmben, hogy ők az autó előtt állnak, mi pedig indulunk feljűk.

Megismételhetetlen pillanat volt.

Azután még egy harmadik helyen is forgattunk, mert éppen egy napra estek azok a kulcsfontosságú események, amelyeket mindenképpen rögzíteni kellett – bár előzetes tervünkben ez nem szerepelt. Akkor még nem láttam magam előtt a film pontos szerkezetét, nem tudtam, hogy a megtapadt embrió később boldogság és egyben kudarc forrása is lesz - de azt igen, hogy ez egy hangsúlyos pillanat és valószínűleg fel fogom használni. Nem terveztük, így alakult (erről később).

Az út vége című filmünk forgatása egy sajátos pechsorozat volt. Semmi nem úgy jött be, ahogyan terveztem. Néha nem tudtam úgy követni a szereplők sorsának alakulását, mint kellett volna. Történetünkben igen fontos változás, amikor a két

gyerek végre leköltözhet a szülők után Székesfehérvárra. Vártuk a pillanatot, készültünk rá. Egyezségünk értelmében jelezniük kellett volna az időpontot. Telefonom nem szólalt meg. Eltelt két hét, én sem kerestem őket - és így nem lehettem ott, amikor a család a bérelt panelben összetalálkozott. Azóta is sajnálom.

Akkor sem forgattunk, amikor munkahelyükön felmondtak a házaspárnak, vagy amikor mindannyian visszaköltöztek Kunszentmártonba.

Ezeket a hézagokat nagyon keservesen, szakmai rutinnal és dramaturgiai trükkökkel tudtam ugyan pótolni, de pontosan tudom, mit vesztettem. Mindez azért, mert a két forgatás között nem tudtam érzékeltetni velük: abban az időszakban nekem a velük történő dolgok a legfontosabbak.

Ugyanakkor annak is megvan a veszélye, ha a rendező minden momentumot rögzít. Ha beleszeret bizonyos jelenetekbe, és ezeknél túl hosszan elidőzik. Minden egyes jelenetnek megvan a saját drámai íve, de a rendezőnek a tervezett film egészéhez viszonyítva kell mérlegelnie, döntenie: használható felvételeket készít vagy fájdalmas felesleget.

Többször ragaszkodtam hozzá, hogy a filmbe nem illő – hatásosnak tűnő - jelenetet vegyünk fel. Ez legtöbbször pénz-, idő- és energiavesztéssel jár, a koncentráció megosztásával, és csak utólag igazolja az eredmény. Ha igazolja.

3.9. Reprodukció - megismételhető-e a felvétel?

Igen, de csak komoly megkötésekkel. Hogy a felvétel megismételhető-e, azt mindig a történés egyedisége határozza meg. Kérésünkre a táncos tízszer is megismétli tanult mozdulatsorát, a háziasszony kilószámra pucolja a krumplit. Rutinfeladatot végez, mindennapi dolgát végzi. Az orvosasszisztens naponta százszor mér vérnyomást, így minden további nélkül megkérhető, hogy tegye meg újra. Nem számít beavatkozásnak. (Ez a metódus csak akkor nem válik be, ha az alany elkezd a kamera előtt „szerepelni” – de ez is kezelhető legtöbbször).

Vannak a történet lényegét érintő felvételek, amelyek szintén megismételhetőek, például ha a szereplő által átélt érzelem vagy indulat hosszabb ideig fennáll, vagy újra generálható.

1978-ban Kubában forgattuk *Hasta Manana* című filmünket. Egy koncerten, fekete afrikaiak énekeltek elnyomatásukról és a szabadságvágyukról egy erős érzelmi töltésű dalt. Visszafelé a schönefeldi repülőtéren az endékás vámosok a tiltó jelzés ellenére megröngenezték a filmtekercseket. Előhívás után derült ki, hogy a felvételek egyötöde használhatatlanná vált a sugárzás következtében. Dühös voltam és tehetetlen. Dobjam ki a nagyszerű hangulatú képanyagot? Mi mást tehetnék?

Hirtelen ötlettől vezérelve döntöttem. A felvételeken fekete háttér előtt katonaruhás harcosok énekelnek, kezükben fapuskával. Beszélgettem Budapesten tanuló afrikai diákokkal. Kiválasztottam közülük néhányat, akik hasonló módon látták a világot, hittek a szabadság eszméjében. A hangfelvétel alapján megtanulták a dalt. Az eredetihez hasonló katonaruhába öltöztettük őket, rekonstruáltuk a helyszínt, beállítottuk az eredeti fényviszonyokat, és elindítottuk a playback-eket. Nem sikerült, a felvétel, mert az egyetemista fiúk egyfolytában nevetgéltek. A sokadik sikertelen próbálkozás után keményen leteremttem a fiatalokat: amíg ők itt tanulnak, szórakoznak, addig társaikat otthon valódi fegyverrel a kezükben harcolnak a szabadságért. Instruáló szónoklatom hatott. Megismételtük a felvételt. Ezúttal sikerült. A diákok és a koncerten fellépő énekesek lelkiállapota akkor, ott összeért, lényegében eggyé vált. Könnycsepp gördült le a diák arcán - vagy a harcosén? A beavatkozás nem változtatta meg a jelenet eredeti jelentését, ellenkezőleg, megerősítette.¹⁴

A *Szorításban* című filmben is van rendezett jelenet. Az egyre nagyobb veszteséggel termelő hengerműben leállt egy száz éve működő, gőzzel hajtott gépsor, amelyen négy műszak dolgozott, többek között az én filmem szereplői. Mivel a hengersort csak egyszer állítják le véglegesen, tiszta volt, hogy csak egyetlen műszak lesz, amelyik akkor éppen ott dolgozik. Ez nem az a műszak volt, amelynek tagjaival addig forgattam. Így meg kellett beszélnem velük: képzeljék el, viselkedjenek úgy, hogy ez a hengersor, amelyen húsz éve dolgoznak, ma délután háromnegyed kettőkor leáll, soha többé nem indul újra és elvesztik munkájukat. (Nekik tényleg az utolsó műszakjuk volt. Valójában este tízkor, a következő műszak végén állították le a hengersort.)

¹⁴ *Hasta manana* 2. számú filmrészlet. (DVD lemez melléklet)

A leállás fázisait, mivel egy kamerával dolgoztunk, külön-külön rögzítettük, de arra figyeltem, hogy az „utolsó” bugakihengerlés, amikor a munkások állnak és nézik a formálódó acéltömböt, feltétlenül legyen meg. Szereplőim tekintetében akartam elcsípni a pillanatot, amikor végleg kifut az izzó anyag, megáll és elsötétül a hengercsor – nekem nem volt más dolgom, mint a feltételeket megteremteni ehhez.¹⁵

Vannak olyan kiegészítő képek, amelyek felvétele csupán szakmai kérdés. Például ha szükségem van egy üres üzemcsarnok képére. Majdnem mindegy, mikor veszem fel, amennyiben nem kapcsolódik másik jelenethez. (Ilyenkor kivárom a legmegfelelőbb fényviszonyokat, vagy megteremtem azokat.)

A szintén ózdi *Meddő* című filmben egy cigány családot elüldöznek a lakótelepről, hatóságilag kilakoltatják őket, így kénytelenek egy néhány kilométerrel odébb lévő faluba költözni - ahol szintén nem szívesen fogadják őket. Vesznek maguknak egy roskatag vityillót, de pár nap után azt is ott kell hagyniuk. Hiába kerestük őket egy héttel később, csak egy szemtanú tudta elmesélni, mi történt.

A történet zárása képileg nem lett volna igazán erős - nem tudtam, mivel fejezzem be a filmet. A cím: *Meddő*. A film nagyrészt ott is játszódik (szereplői egy meddőhányó vashulladékában guberálnak a megélhetésért), és tartalmában is a hiábavaló próbálkozásokról szól. Harcról a bennünk lévő előítéletek és rasszizmus ellen, vágyról a rend után. *Meddő* próbálkozás. A cigány családot ellehetetlenítik, nem tudnak dolgozni, minden próbálkozásuk meddő, sehol nem tűrik meg őket, végül hontalanná válnak.

A történet végét, mint egy játékfilmét, ki kellett találnom. A számkivetettség számomra egy bolyongó hajó menekültekkel, akiket senki sem fogad be – mint Leon Uris *Exodusában* a haláltáborokat túlélő, új hazát kereső zsidók hajója Palesztinánál a tengeren. Kibéreltünk egy teherautót, amellyel már költöztek korábban, teleraktuk szedett-vedett holmikkal, és felvettük, ahogy céltalanul kereng a meddőhányó úttalan útjain.

A lehangoló képek alatt cigány lány énekel. Sikoltó hangján érezni a fájdalmat, amit a cigány sors jelent.¹⁶

¹⁵ Szorításban 3. számú filmrészlet. (DVD lemez melléklet)

¹⁶ *Meddő* 4. számú filmrészlet. (DVD lemez melléklet)

A jelenet rendezett volt. Mégis, ennél hitelesebb kép a család sorsáról nem készülhetett volna. Ez nem beavatkozás, hanem stilizált módja a valóság megragadásának, összhatásában és erkölcsi értelemben is pontosan.

3.10. Beavatkozás a történetbe

Morális véték. Elképzelhetetlennek tartom, hogy az általam választott történet irányát, folyamát, motívumait alapvetően alakítsam, megváltoztassam. A kamera és a stáb által előidézett természetes elmozdulásokat megpróbálom a minimálisra csökkenteni, és az eseményeket a maguk medrében hagyom folyni.

A *Szorításban* egyik főhősét elbocsátják a tartósorról, Pécsre megy bányászni. Sok ózdi kohász ment oda akkor, örömmel fogadták őket, de munkásszállást csak kevesek kaptak. Ez pedig alapvető kérdés volt, albérletet nem tudtak volna fizetni. Főhősünknek is el kellett tartania családját két gyerekkel. Létkérdés volt, hogy megkapja a helyet a munkásszállón. Talán el is intézhettem volna. De a film arról szólt, hogy az Ózdról elbocsátott, családját otthagyni kényszerülő, idegen városban munkát kereső férfi talpon tud-e maradni - vagy végképp talajvesztetté és kisemmizetté válik. Ha abban a helyzetben – márpedig erkölcsileg indokolható lett volna – segíték, hogy megkapja a lehetőséget, meghamisítom a történetét.

A film elkészülte után, amikor hétköznapi emberré vedlünk vissza, amikor tudom, hogy a szereplőimmel nincsen már dolgom, csak az emberrel, persze gyakran segíték. De ennek már semmi köze a rendezői munkához.

3.11. A kamera jelenléte

A *Sejtjeink* bemutatója után egy riporter megkérdezte a beavatkozásokat végző orvost, nem volt-e zavaró a kamera jelenléte. Azt válaszolta, az első alkalmakkor a háta közepére kívánta a stábot. Ha nem kötelezi ígéret, biztosan le is mondja a forgatást. Azután voltak periódusok, amikor ritkábban voltunk jelen, és egy idő után már hiányzott neki a kamera. Elmondta, olyan volt neki a forgatás, mint a

tükör. Összeszedettebbnek, felkészültebbnek érezte magát, mint egyébként, jobban odafigyelt a körülményekre is, hogyan bánnak a beteggel abban az intim és kiszolgáltatott helyzetben.

(A legtöbb szereplő – tapasztalatom szerint többnyire értelmiségiek - az első néhány alkalommal a saját magával szemben támasztott elvárásnak próbál megfelelni. A filmekben és tévéműsorokban látott viselkedésmintákat követik. Mások inkább munkájukról beszélnek hosszan kifejtve speciális eljárásokat, új kutatási eredményeket. Nekik ez az életük, fontosnak érzik elmondani. Szakmai rutin és empátia kérdése, hogy ilyenkor megállítom-e a forgatást, vagy menjen csak a nyersanyag, mondja el a módszereit, felfedezéseit - miközben pontosan tudom, ezt nem használom fel. Általában hamar megérik, mire vagyunk kíváncsiak. Filmünk nem tudományos kísérletekről szól. Bármennyire érdekes is egyébként, most mégsem az.)

A kamera jelenléte tehát ad egyfajta fegyelmezettséget, kontrollt. Azt úgysem lehet eljátszani, hogy valaki jó szakember vagy emberséges. Előbb-utóbb lelepleződik, ha hamis a maga hazudta kép. A kamera leplezi le.

Sok esetben maguk a szereplők hívnak, kérik, legyen ott a kamera. A filmesnek tudni kell nemet mondania. Vagy legalábbis észnél kell lennie az egyébként jó kapcsolat miatt is: ne a házi fényképész szerepére kárhoztassa a szereplő. Elmegyünk természetesen a *Sejtjeink* családjában született gyerekek születésnapjára, mert ez a legkevesebb – de nem forgatunk.

A forgatás során mindig kérek annyi bizalmat, hogy én dönthessem el, mi az, amit felveszünk. Szereplőnek nincs rálátása a folyamat dramaturgiaiilag szükséges fázisaira és nem filmes szakember. Ezért sosem mutatok musztert. Arra kérem őket, a vágott filmet nézzék meg, mondják el, mit gondolnak: ha vállalhatatlan felvételt látnak, szóljanak. Ilyen eset szerencsére nem fordult elő. A kialakult bizalmi viszony már a forgatáson kijelölte az erkölcsi határokat, melyeket – szükség esetén – csak egymás tudtával és beleegyezésével lépünk át.

A kamera jelenléte nem csak pillanatnyi történést befolyásol, hanem hosszú, látenszen zajló folyamatokat, ki nem beszélt sérelmeket, fájdalmakat, múltból eredő komoly érzelmi vagy erkölcsi tartozásokat képes felszínre hozni. A szereplők a kamera előtt újra át tudják élni és fel tudják dolgozni az addig megoldhatatlan

élményeket, konfliktusokat. A kreatív vagy drámai dokumentumfilm rendezője a forgatási helyzetben gyakran a pszichoterapeuta vagy a döntőbíró szerepébe csöppen.

Kitüntetetten című filmem egy ruhagyári szocialista brigád munkásnőiről szól, akik '78-ban utolsóként kaptak kollektív Kossuth-díjat. A történet az odaítélés körülményeit meséli el, hogyan dolgozta ezt fel a brigád, mit váltott ki belőlük, hogyan értékelték a jutalmat. Életük - a mindennapos társadalmi munka és kollektivitás, amely egybefonódott a gyár életével, a brigádvezető asszonyé, munkásőr férjé és a brigádtagoké - együttesen szimbolizálta a kádári időszakot. Gyakran emlegették az igazgatót, Gyuri bácsi „apánkat”, aki, mint kiderült, nem munkásigazgató volt, hanem mérnökemberként került oda, és a tizenévesen a városba vetődött lányokat nevelte-tanította. Végigvitte a ruhagyár irányítását a rendszerváltásig, bevezette a legújabb technológiákat, és számos állami elismerést kapott. Felhívtam, részt venne-e a filmben. Nehezen ment. Kiderült, sértett ember. A rendszerváltás hajnalán leváltották, kitiltották a gyárból, amit ő épített. Tíz éve nem járt a környékén se. Arra sikerült csupán rávenni, hogy ha az épületbe nem is jön be, a gyár előtt várjon minket. És ott megtörtént a csoda.

A volt igazgató és a brigádtagok akkor már 10-12 éve nem látták egymást. Az első találkozás meghatódottsága után ez a kedves idős ember, mint hajdani május elsejéken, gyújtó hangú beszédet intézett a munkásasszonyokhoz. Nem állt pulpituson, de kimagaslott a csoportból. A munkásosztályról és az érdemtelen, értetlen utókorról beszélt. A brigádtagok könnyeztek. A múlt madara átröppent a fejük felett. Aztán öregúr befejezte a szónoklatát, összeölelkezett a szipogó a nőekkel, és ahogyan jött, magányosan elballagott.¹⁷

A valóságban ez a helyzet, ha én nem idézem elő a kamerám jelenlétével, ez soha nem történt volna meg. De megtörténhetett volna. És a viszony az igazgató és az asszonyok között, valóságos, egymásra találásuk hiteles. Nem tartom manipulációnak, ha a rendező kitalál új aspektusokat, segít létrehozni és a kamera elé vinni olyan folyamatokat, drámai helyzeteket, amelyeknek van valós alapjuk - és egyébként is létrejöhetnek.

¹⁷ *Kitüntetetten* 5. számú filmrészlet. (DVD lemez melléklet)

3.12. A jelenben éledő múlt

Egy ismerős keresett meg 1988-ban azzal, hogy kapcsolatban áll valakivel, akit 1950 és 53 között ítélet nélkül tartottak fogva a kistarcsai internálótáborban. Kiderült, ezek a hajdani rabok – ma idős hölgyek - azóta minden hónapban egyszer titokban összeülnek egy cukrászdában, nevetgélnek, mesélik a történeteiket. Ez volt az, ami felkeltette érdeklődésemet. A múltról, arról, amint elbeszélnek szenvedéseiket, nem akartam filmet készíteni (Arról, hogy volt internálás, lehetett hallani és olvasni. Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza már elkészítette Recsk című kitűnő filmjét.) A múlt csak annyiban érdekel, amennyire a mában rezonanciát vált ki. Ha a jelen része lehet. De hogyan tehetjük a múltat jelenidejűvé?

Heteket kellett várnom a társaság engedélyére, hogy - először csak kamera nélkül - elmehessek az összejövetelre. Mikor kiderült, hogy filmes vagyok, az egyik asszony sállal takarta az arcát és elviharzott. Az a nő, 35 évvel a történések után, olyan rettegésben élt, hogy képtelen volt múltját vállalni. Ekkor kezdtem el találkozgatni, beszélgetni a társaság tagjaival, de arra vigyáztam, hogy a társalgás a felszínen maradjon, érzelmeiket ne bolygassam túlzottan - azt a forgatásra tartogattam.

Meséltek félelemről és gyűlöletről, de szolidaritásról és összetartozásról is. Akit minden szereplő említett, az a bizonyos Piroska nevű fegyőr volt, egy személyben a másik oldal, a hatalom. Piroska láthatatlanul is egyre inkább részt kért a történetben.

Egy emlék süvölvény asszisztens koromból. Szabó István *Tűzoltó utca 25* című filmjének próbafelvételén találkoztam egy színésznővel, akit múltja miatt szakmailag ellehetetlenítettek, és akit annak idején szintén Kistarcsára internáltak. Azt gondoltam, az ő sorsának alakulása segít elhozni a történetet a mába. Kamilla lámpaoltás után szavalt a többieknek, Adyt, Arany-balladákat. Azt gondoltam, ha a régi állapotoknak megfelelően visszaalakítatom a cellát, odaviszem az asszonyokat, és Kamilla a gyertyafényben elkezd szavalni, a múlt felidéződik. Jó ötletnek tűnt. Mégis, azt éreztem, elképzelésem nem az igazi.

Mindeközben egyre többet motoszkált a fejemben Piroska. Felkutattam. Nem volt nehéz meggyőzni, hogy találkozzon a „lányokkal” - ahogy nevezte az egykori cellalakókat. Úgy érezte, számára egyfajta erkölcsi rehabilitáció lehet a találkozás. Rájöttem: Piroska és az asszonyok szembesítése teszi-teheti jelen idejűvé a filmet. Megkérdeztem mindegyiküket, vállalják-e a találkozást. Kettő kivételével igent mondtak. (Végtelenül eltérő módon várták a nagy eseményt. Érdekes volt látni, hányféleképpen emlékeznek a történetekre.)

Előbb vittük ki Kistarcsára az egykori foglyokat asszonyokat, mint Piroskát, hogy a börtönben legyen idő leforgatni az emlékezés jeleneteit. Piroskát külön kamera várta. Tudtam, hogy a találkozás érzelmi sokkot vált ki, a biztonság kedvéért mentőt kértünk. Két kamera forgott fent a cellában, egy hozta Piroskát. Így tudtuk felvenni a pillanatot, amikor belépett - és azt, ahogyan fogadták. Amitől érdekes volt ez a forgatás, hogy számomra egyszerre volt élő és valóságos - egyszerre színház és film. Minden pillanatban dönteni kellett, mi a határ, meddig engedhetem az indulatokat előtörni és hol a határa az „élveboncolásnak”.¹⁸

A konfliktusos találkozásban sorsok, világfelfogások, értékrendek ütköztek egymással. Rendezőként aranybányába csöppentem. Minden filmszerűen történt: indulatosan, hitelesen, felnagyítva (testközelben). Mindaddig kimondatlan sérelmek formálódtak szavakká. Az indulatok az egekig csaptak. Volt egy pont, amikor le kellett állítanom a forgatást, fel kellett oldanom a helyzetet, mert a konfliktus jellegénél fogva súlyos és kontrollálhatatlan következményekkel járt volna. Akkorra a hangadó kisebbség elmondta, amit akart, a szerényebbek alig-alig tudtak megszólalni. Folyamatos kontrollt kellett gyakorolnom.

Bár a találkozásra a filmnek volt „szüksége” - ezért generáltam -, mégis úgy érzem, nekik volt igazán hasznos. Az egykori rabok szembenézhettek hajdani börtönőrükkel. Azzal az emberrel, akit szenvedéseikért felelősnek tartottak. Hallhatták Piroska válaszait, elsorolt indítékait. Ezzel túlléphetek nyomasztó emlékeiken. Őszintén remélem és kívánom nekik.

Számomra szakmai és erkölcsi tanulság volt ez. Megfeszített koncentrációt igényelt figyelni – a forgatás olajozott menetére és a technikára ugyanúgy, mint a szereplőkre -, és minden pillanatban dönteni, miközben az asszonyok iszonyatos lelki

¹⁸ Ítéletlenül 6. számú filmrészlet (DVD lemez melléklet)

és fizikai próbatételnek voltak alávétve. A legnagyobb öröm, hogy végül is kezét fogtak, és azt mondták: bár nem felejtünk, megbocsátunk Piroskának.

A film után Piroska már nem tudta ugyanazt az életet élni, mint azelőtt, elköltözött. Egyetlen dokumentumfilm alkotója sem vállalhat felelősséget azért, amit a szereplője tett. Erkölcsi felelőssége a megjelenítésben van: annak hogyanjában és az arányokban.

3.13. Archív anyag használata a dokumentumfilmben

Hogy dokumentumfilmben használok-e archív anyagot, az dönti el, mi a célom, mit akarok igazolni, mondani és kiváltani a nézőből. A *Rendszerváltó évek* című televíziós filmsorozathoz készítettem két hatvanperces részt az MSZMP felbomlásáról, *Széthullás időrendben* címmel.

A sorozat előző darabjait a rendezők visszaemlékezés formájában mondták el az érintettekkel, majd archív felvételekkel illusztrálták. Én is így fogtam hozzá, elkészítettem az alapinterjúkat Nyers Rezsővel, Bereczel, Fejtivel, Barabással, Pozsgaival.

Az interjúk azonban óhatatlanul tele voltak utólagos értelmezéssel. A mából történő visszatekintés megszabta mondataikat. (Bár erről a problémáról is szívesen készítettem volna filmet, a megrendelés nem erre szólt.)

Úgy döntöttem, átolvasom az összes jegyzőkönyvet, felkutatom a meglévő vizuális rekvizitumokat, film, videó- és hangfelvételeket. Nyolc hónapig archívumokban és irattárakban tanulmányoztam, mi történt, hogyan történt. A korabeli felvételek kincsesbányát tartogattak számomra. Az egykori híradórészekből, riportokból mind plasztikusabban rajzolódott ki a személyes küzdelem a politika akkori vezetői között. A filmben Kádár és Grósz küzdelmét - és a többi egymással hadakozó politikai vezetőt tettem a középpontba, akiknek eltérő felfogása és szándéka átélhető módon jelenítette meg a lényegét. Hangsúlyozom, mindez ott lapult az archív anyagokban, mindössze meg kellett látni. A többi már szakmai rutinfeladatot jelentett: kreatív rendbe rakni, ellenpontosítani, kiemelni, sűríteni, a kapcsolódó politikai eseményeket. A drámai szerkezet keretét két temetés: Nagy Imre újratemetése, és Kádár halála, temetése adta.

A visszaemlékezéseket nem lehetett hitelesnek tekinteni. Ezért kellett archív anyagokért nyúlni, melyek ez esetben nem a mondandó illusztrálói voltak. Ellenkezőleg. Dokumentumfilmmé alakítva maga lett a mondandó.

Claude Lanzmann elkészítette a kilenc órás *Soah*-t a haláltáborok iszonyatáról, miközben nem használt archív dokumentumokat. Az eredetiből átalakított helyszínekre, korabeli makettekre és helyszínrajzokra, és a résztvevők elbeszélései alapján a képzeletünkre bízta, hogy megértsük és átérezzük a filmet. Egy Cahiers du Cinéma-ban közölt interjúban említi, hogy nem szereti az archív montázsokat, a fotókat és a kísérőszöveget. Ugyanis nincs jogunk illusztrálni és elmagyarázni a nézőnek, amit neki kellene megértenie. Zsidó, lengyel és náci tanúkkal készített riportokat, amelyekben néhány semleges kérdés után mindig szituációba állította az illetőt. A megtörténtehez hasonló filmjelenet létrehozásával próbálta étellel és erővel megtölteni a filmet (például a fodrásszal, aki a zsidók haját vágta, megismételteti ugyanazokat a mozdulatokat). Sok jelenetet megrendezett a filmben. Ezek az emberek tehát nem csak elmesélik, hanem, ahogy Lanzmann mondja, irrealizálják a szerepüket, elérnek egy bizonyos lelki és fizikai állapotot - és újra átélnek a történetet.

A korabeli megdöbbentő felvételek inkább valamiféle emblemikus lenyomatok, mintsem egy dokumentumfilm dinamikusan működő elemei. Ezért tette Lanzmann félre és indult el inkább tiszta terepen - ahogy én is próbáltam az *Ítéletlenülben*.

3.14. Illusztrálás és rekonstrukció

Láttam egy skandináv „dokumentumfilmet” egy XIX. század végi sarkkutató expedícióról. A produkció felépítette a hajót, megvarratta a ruhákat - mintha játékfilmről lett volna szó.

Hiteles-e egy ilyen dokumentumfilm? Dokumentumfilm-e egyáltalán?

A rendező a tragikus kimenetelű expedíció kapcsán szerelmi háromszög-történetet tárt elénk. Az egyik kutatónak feleségéhez és szerelméhez fűződő viszonya

bontakozik ki hozzájuk írt leveleiből. A férfi megoldhatatlan helyzete elől menekült el. Miközben látjuk az elemekkel vívott emberfeletti küzdelmét, lassacskán megértjük: számára nincs visszatérés. A nagyszerű dokumentumfilm középpontjában a választás örök kérdése áll. A díszletek a kort hitelesítik, melynek erkölcei egyirányú utat jelöltek a férfi számára.

Magam is használtam leveleket *Kölyköd voltam* című filmemben. A történet az Edda rock-zenekar sikereiről majd feloszlásáról szól. A vidéki együttes viharos gyorsasággal került a csúcsra. Hatalmas rajongótáborukat hátrányos helyzetű, reményvesztett fiatalok alkották. Róluk szóltak a dalok, az ő problémáikat énekelték lemezre. Engem valójában ezek a hányatott sorsú kölykök érdekelteltek. A filmben mégsem szólalnak meg, nem készítettem velük riportokat. Látjuk őket csápolni a búcsúkoncerten, közben levélrészleteket hallunk, melyeket az istenként tisztelt és rajongott zenekari tagoknak írtak. A papírra vetett sorokból fájdalmas történetek bontakoznak ki: csonka családkról, kiszolgáltatottságról, perspektívatlanságról, szeretethiányról. Mind egy-egy önálló film témája is lehetett volna. (Nem lehetett. Úgy gondoltam, rossz irány lenne.) A fent említett megoldást választottam. A levélrészleteket csak időnként halljuk: elmondják legféltebb titkaikat, tanácsot kérnek a szeretetett zenészeketől. Ők azonban a egymás szapulásával és pénz elosztásával vannak elfoglalva. Rég eltávolodtak a rajongóktól. A jelenetek drámaiságát a szimultanitás adja, melyet hangban tudtam megteremteni.¹⁹

3.15. A dokumentumfilmes stáb

A dokumentumfilm jellege és a vállalás volumene dönti el, mekkora stábbal dolgozom, de ez gyakran egy filmen belül sem állandó. Hosszabb forgatás során a csapat összetétele és létszáma is alakulhat. Az Ózd-sorozatot két-három emberrel fejeztem be, holott sokkal többen kezdtük. Csakhogy menet közben rájöttem, nyolctagú stábbal nem lehet követéses dokumentumfilmet készíteni.

Az említett megfontolásból egyre több feladatkört vállaltam a filmkészítésben. A helyi gyártási problémákat meg tudtam magam is oldani, hiszen

¹⁹ Kölyköd voltam 7. számú filmrészlet (DVD lemez melléklet)

ismertem a helyszíneket, kapcsolatot tartottam a szereplőkkel, és tudtam, mikor és hol akarok forgatni. Vidéki forgatások esetén felesleges még egy embert leutaztatni, szobákat kifizetni. A gyártásvezetés a forgatási szakaszok első és utolsó napján jött le szerződni és fizetni. Ez jól működött.

Ahol spórolni tudtunk még, az a hang. A felállítás a hangstáiban általában egy hangmérnök és egy mikrofonos. De sokszor csak egy embert vittünk: a mikrofonost, aki hozott professzionális hangrögzítőt, vagy egy hangmérnököt, aki maga mikrofonozott. Biztonságot jelent a rendezőnek, ha külön felvevővel (magnetofon stb) is rögzítik a hangot. A videotechnika használatánál a kamera vesz hangot a kazetta hangsávjára. Néha ugyan sérül a szalag, használhatatlanná válik a felvétel (kép, hang). Külön rögzítés esetében hangfelvételünk megmaradna. Úgy gondoltam, vállalom ezt a rizikót. Ez két emberrel kevesebbet jelentett – de annyival több jutott a filmre.

A világosítók létszáma szintén változó, előfordul például, hogy hengerműben kell forgatnunk éjszaka, ahol minden sötét és csak a fém izzik. Csapatnyi világosítót kell vinnünk: vezetékeket kiépíteni, a nagyteljesítményű lámpákat elhelyezni, elektromos ügyeletet kérni stb. A korszerű felvételtechnika egyre inkább lehetővé teszi, hogy minimális világítást használjunk

Még pályám elején busznyi vonultunk ki forgatni. Ha egy falusi ház előtt megáll egy Ikarus busz, már az egész utca tudja, itt forgatnak. Ez feszélyezi a szereplőt. Feleslegesen kelt zavart. A rendezőnek oda kell figyelnie, jó helyen parkol-e a busz, vagy távolabb kell küldeni, ahol nincs képből. Elküldi, hamar kiderül, hogy az egyik optika a buszon maradt, és így tovább. A bonyodalmakat kis fantáziával elképzelhetjük. Az eredmény szempontjából gyakorlatilag ágyúval lövünk verébre.

Saját gyakorlatomban bevált a kettő-négy emberes, könnyűtechnikával történő forgatás. A kevés embernek folyamatosan jut feladat, amelyre aztán oda is figyel. Mondanom sem kell, szervezési és anyagi szempontból mekkora könnyebbséget jelent a kis stáb. Legfontosabb azonban a jó munkamorál megteremtése. Ez pedig nagyságrendekkel egyszerűbb kis létszám esetén.

A pályázati rendszer szabadságot biztosít a munkatársak kiválasztásában. Olyan kollégákból állítom össze a stábot, akik közel állnak hozzám emberileg, ha

bajban vagyok, segítenek - és természetesen jó szakemberek. Filmjeim zömében kaptam impulzusokat, figyelmeztetést, ötleteket az „egyszerű” stábtagoktól, mi kerülte el a figyelmet, mit vegyek még fel, mit mondott a szakácsnő, amiről én nem tudtam, és sorolhatnám tovább. Ha érzi a stáb, mennyire fontosak a rendezőnek, nekik is fontos lesz a film, melyet az ő munkájuk ugyanúgy gazdagít és épít. A stábnak, mint mikroorganizmusnak kell együttműködni és megtennie mindent egymásért.

Forgatáskor bizonyos helyzetek megismételhetetlenek, nem lehet még egyszer felvenni. Ha a stáb ezekre a kritikus pillanatokra nem elég érzékeny, vagy tapintatlanul viselkedik - jön egy otromba mikrofonos, aki a legmeghittebb pillanatban elkezd mesélni a tegnapi meccs eredményét -, tönkreteszi a forgatást. Vagy az is elég, ha egy stábtag a liberális politikai nézeteit hangoztatja, miközben a szereplő köztudottan konzervatív pártállású - pillanatok alatt összeomolhat a bizalmi kapcsolat. Ugyanígy zavaró tényező lehet, ha a világosító sáros lábbal keresztültrappol a szobán, a mikrofonos a boom-rúddal lever egy vázát. Roppant kellemetlen szituációt teremt, tönkreteheti a forgatást.

Az Ózd-sorozatban volt egy kirobbanó humorú világosítónk, aki folyton rövidnadrágban járt. Egy alkalommal az Ipari Minisztériumba mentünk forgatni, és bár egyikünk sem volt öltönyben, mindenki illően felöltözött. Kivéve őt. Láttam, hogy szégyelli magát, mindvégig próbált a másik világosító mögött a háttérben maradni. Később többször kért elnézést. Bár akkor azt gondoltam, hogy az öltözködés az ő dolga, kétségkívül befolyásolhatta volna a forgatást, ha a miniszter kevésbé rugalmasan tekint a stábra.

A *Sejtjeink* című film forgatása közben kolleganóm állapotos lett. Pocakja egyre nőtt. Filmünk szereplői meddő párok voltak. Nem volt szerencsés helyzet, hogy terhes nő kérdezi őket kényes problémájukról. Megbeszéltük: a munka más fázisában vesz részt, ahol nem kell a szereplőkkel találkozni. Így állapota nem irritálhatja őket.

Az említett kollegával a későbbiekben is dolgoztam együtt. Forgatás során egy kisfiú folyton besétált a képbe és belenézett a kamerába, ami zavaró volt. Munkatársnőm szinte észrevétlenül kézen fogta a gyereket, kivitte játszani. Ezután

nyugodtan tudunk dolgozni. Kicsi dolgok ezek – mégis, alapvetően befolyásolják a munkát.

3.16. Helyem, szerepem a stábben

A rendezés mellett gyakran vállalom a producer szerepét, sokszor kényszerből, a szerepösszevonásokból adódóan. A rendező-producer tud igazán súlyozni, mi az, ami fontos a filmben, miből lehet lefaragni. Nekem a produkciót érintő összes gazdasági és adminisztratív kérdésben tájékozottnak kellennem. Előfordul, hogy hajnali háromkor írom az elszámolást, másolom a számlákat, szövegezem a szerződést.

Sokan tartják, hogy művészember ne foglalkozzék ilyen dolgokkal. Hanem? Mivel foglalkozzon? Amikor sorban állok az adóhivatalban, dühös vagyok a hosszú várakozás miatt. Amit ott hallok és látok, mind adalék egy következő dokumentumfilmhez. Élmények, benyomások nélkül sok mindent ki lehet találni. Dokumentumfilmet nem.

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

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

Az Ózd-sorozat már említett *Meddő* című részének egyik motívuma egy cigány család kilakoltatásának szívszorító története. A kicsi lakásba beszáfolódnak a processzus végrehajtói és a szállító munkások. Az önkormányzat egyik öntudatos hivatalnok megpróbál a kilakoltatott család kisfiának bizalmába férkőzni. Direkt a kamerának címezve, bizalmaskodva megkérdezi tőle: „ugye, te is rakodómunkás leszel?” Ekkor meglát egy csótányt szaladni a padlón, és rátapos.

Elképedve néztem a durva gesztust. Erős jelenet lesz majd a filmben, kifejezi a megalázó, képtelen helyzetet, gondoltam. Már persze, ha látta és felvette az operatőr. Különben a film számára nem történt meg. Szerencsére látta. Amíg a jó operatőr meglep és hozzáad, addig a gyengébb képességű tönkre tud tenni rendkívüli helyzeteket.

3.17. A technika: film vagy videó

Neves filmfesztiválok és szakmai versenyek (Karlovy Vary, Oscar) csak celluloid hordozón fogadnak be alkotásokat. A dokumentumfilmek zöme Magyarországon videóra készül.

Vannak témák, amelyek filmre fogalmazva erőteljesebbek, érzékletesebbek. A videó - számos előnye mellett - nem tudja ugyanazt az élményt nyújtani.

Sejtjeink című filmünket eredetileg Beta technikával, videóra forgattuk, majd a master kazettáról 35 mm-es filmkópiát készítettünk. Lézertechnikával, szakemberek segítségével újra fényeltük a felvételeket. Korrigáltuk a színeket, megváltoztattuk a kontrasztokat, szükség esetén módosítottuk a képen belüli fényarányokat is. A beavatkozással új minőség jött létre. Fényévnymi különbség mutatkozott a filmkópia javára. Ennek ellenére a végeredmény egy „majdnem film” lett. Miért? Mert videóra forgattunk és a forgatás során tévében, és nem pedig moziban gondolkodtunk.

Jó, ha a filmkészítő már forgatás előtt tudja: moziban vagy televízióban vetítik-e majd alkotását. A tévés feldolgozás más képkivágást, világítást, kameramozgást kíván. Több közelit, direktebb vizuális elemeket, kevésbé cizellált, középre kevert hangot stb. Más lehet a riportok aránya, hiszen a tévé a beszédet is jobban tűri.

Celluloidra történő forgatásnál a képi megfogalmazásnak, a képek minőségnek meghatározó szerepe van. A fényviszonyok, a perspektíva, a távlat, a kompozíció, a mélységelesség a színek mind-mind a filmnyelv alapelemei. A filmben fogalmazott összhatást aztán óriás vásznan élvezhetjük. Ezzel szemben a doboznyi méretű, 4:3-as arányú kép inkább információ közlésre alkalmas, mintsem vizuális élmény sugárzására, megélésére.

A videokamerák alapbeállításaikban biztonságiak, középértékre állítottak: a lényeg a biztos expozíció, helyes színvisszaadás stb. A videó kontrasztátfogó képessége, részletgazdagsága közel nem olyan gazdag, mint a celluloidé, ráadásul éppen attól, mert színesben látja a világot, a felvétel hihetetlenül reális lesz. A színek módosítása nélkül elvész az absztrakció lehetősége – a reális csupán reális lesz és nem több.

„Az élet színes, de a fekete-fehér sokkal valóságosabb” – mondatja Wim Wenders *A dolgok állása (Der Stand der Dinge)* című, a filmkészítésről vallott ars poétikus opusában a filmbeli rendezővel. Ebben az ellentmondásban rejlik az absztrakció hatásának abbéli magyarázata, amikor a dokumentumfilmes a realiztikus hatás elérése érdekében szándékosan visszavesz a színekből.

Másfajta gondolkodást és munkaszervezést is igényel videóra vagy filmre forgatni, mivel az eltérő matéria más viszonyulást követel a témához. Celluloid használatánál a filmtervnek teljes mértékben tisztázottnak kell lennie, melynek alapjául a tudatosan végiggondolt, alaposan megkonstruált forgatókönyv szolgálhat (például a már említett angolszász típusú dokumentumfilmeké).

Nagyobb önfegyelmet kíván a 35-ös kamera használata (még a 16-osé is), mint a videó-kameráé. A drága nyersanyag és a limitált kazettahossz pontos és sűrített megfogalmazást követel képben, szövegben egyaránt. A spontaneitásnak az a foka, amely a videó esetében működik, elkerülhetetlenül megszűnik a filmnyersanyag használatával „követéses” film készítése drága és nehézkes lenne. Ezért a 35-re forgatott dokumentumfilm ritkaságszámba megy. Persze, ha jut elég pénz – ritka pillanat -, van kivétel.

2003-ban Európa díjat kapott a magyarul *Én, te, ő (Etre et avoir)*²⁰ címen játszott, filmnyersanyagra forgatott francia dokumentumfilm. Az általam is kedvelt módszert használva egy francia tanyasi általános iskola életét követte egy teljes tanéven keresztül. Látjuk a történet középpontjában álló tanító hétköznapijait, szülőikkel, gyerekekkel vívott mindennapos konfliktusait. Látjuk a földből és állattartásból élő emberek végnélküli küzdelmét a fennmaradásért. A rendező látomásában kiemelt szerepet kap a zord táj, a szélborzolta vidék. A kamera türelemmel pásztáz, figyel. Elfog egy-egy szemrebbenést, búcsúzkodást,

²⁰ Nicolas Philibert filmje AT.

kölyökviháncolást. Szívünk melegséggel telik. Ha a film videóra forgott volna, érzékenysége, részletgazdagsága, képi fogalmazásban rejlő ereje nem lett volna ilyen erős.

Írtam, hogy a videó-technika használata könnyebb, olcsóbb, praktikusabb. Ilyenkor bátrabban nyomjuk a gombot, a nyersanyag nem tétel. Fogy is bőven. Sajnos – és éppen ezért - néha tunyaságra sarkall. Nem készülünk eléggé, kevésbé összpontosítunk. Minek is tennénk?! Forog a kamera, mindent vesz. Azt gondoljuk: a felvételek közt majd megleljük az aranyat.

Ki kell ábrándítsak mindenkit. Ritka és szerencsés kivételektől eltekintve nem találunk semmit. A technika nem koncentrálni helyettünk, nem készül, empátiája sem igen akad. Plánózni, világítani - de még kávéhozni sem tud. Jobb, ha mi tesszük.

A Valahol otthon lenni című filmünket videotechnikával készítettük. Beta Sp 400 kamerával forgattunk, mellette mini DV-t is használtunk. Célunk azonban nem a kamerák számának növelése volt. (Ebben az esetben még egy „betát” használtunk volna.)

Hogy miért a kis kamera? Többször említettem, hogy a stáb jelenléte beavatkozást jelent az események menetébe. Maga a jelenlét, a felszerelés, a világítás, hadonászás a mikrofonrúddal - mind zavaró tényezők. Alanyaink idővel hozzászoknak. Akad azonban még probléma így is épp elég. Szereplőink gyakorta másként viselkednek, míg forog a kamera. A kamera jelenléte fegyelmez. Amikor letesszük a kamerát, kikapcsoljuk a lámpát - a riportalany felszabadul, oldottabban reagál, ömleni kezd belőle a szó.

A Valahol otthon lenni forgatásakor éppen erre a pszichológiai helyzetre építettünk. A szereplőknek természetesen elmondtuk, hogy két kamera dolgozik majd: a „fő” kamera leállása után a kis kamera tovább forog. Tervem bevált. A beta kamerához nagyobb lámpákat, külön bumm-rudat, puskamikrofont használtunk. A jelenet végén kikapcsoltuk a fényeket, letettem a kamerát. A tovább forgó DV-kamera játékszernek tűnt. Szereplőink nem is vették komolyan - elszállt a „kameragörcsük”. Az „észrevétlenség” és mozgékonyabb intímabb, reflexívebb felvételeket eredményezett. Valódi, spontán megnyilvánulásokat sikerült rögzítenünk.

Két megjegyzés. Tudtuk, a digitális kamera képe, képminősége elűt a beta kamerával rögzítettől. Ennek megfelelően használtuk: funkcionálisan. Ez a metódus azonban könnyen vezethet visszaéléshez a szereplővel szemben. Vigyázzunk vele.

3.18. Kamerakezelés

Követéses filmkészítési módszer esetén érdemes kézből dolgozni a váratlan helyzetek fotografálása miatt. Magam gyakran választok nagylátószögű optikát, és inkább a kamerával mozgok közelebb vagy távolabb a témához a vario használata helyett. A nagylátószög előnye, hogy meg tudom tartani a kompozíciót, miközben kinézek a kamera mögül. Így szemkontaktusban tudok maradni a szereplővel. Ez a szükség diktálta helyzetben kiegészít: amikor a rendező egy személyben operatőr és riportert. Hozadéka: intim közelség a szereplőkhöz fizikai és lelki értelemben egyaránt, benne lenni és belevinni a nézőt az eseményekbe. Így ő is a történet részesének érzi magát, mintha ott lenne - abból az egyszerű tényből következően, hogy szereplőink a kamerába néznek. Ettől támad az az érzete, hogy neki a beszélnek, hozzá fordulnak.

A nagylátószögű optika fényérzékeny és majdnem végtelen élességhatárú, így használata kedvezőtlen körülmények között is – szűk tér, kevés fény, mélységben mozgó szereplők - technikai értelemben biztonságos. Variózni kézből csak végszükség esetén szabad. A kamerát így megtartani képtelenség - a kép beremeg, élettelené válhat.

Ha idős, karosszékében ülő ember vall életének súlyos pillanatairól, akkor a dráma a szemében fog tükröződni. Ha a szobában nincs olyan személy, aki az emléket viszonyra tenné, ráadásul felvétel közben elmozogva, akkor állványról dolgozom. Fontos, milyen távolságból és milyen optikával készül a felvétel. Ebben a helyzetben szerencsés, ha a háttér nem vonja el a figyelmet az arcra, melyen a történetek zajlanak.

Előfordulnak helyzetek, amikor a felvétel dokumentatív értéke olyan jelentős, hogy senki nem kéri számon, miért silány a kép. (Például a Kennedy gyilkosságot rögzítő képsor.) Valaki jókor volt jó helyen. De ettől ezek még nem filmek, csak véletlenszerű dokumentumértékű felvételek.

Mi magunk is kerülhetünk váratlan helyzetbe. A kiszámíthatatlanságból fakadó nehézségek gyakran bénító hatásúak. Csakhogy a felkészült szakember - koncentrált jelenléttel, kis szerencséivel - képes jól reagálni az ilyen szituációra. Akár pozitív hozadéka is lehet a véletlennek. A váratlanság hajtóerő a filmben.

A meddőségi centrumban forgattunk épp. Vártuk Györgyi – a *Sejtjeink* c. film főszereplője - vérvételének eredményét. Rossz ómen volt a fiatalasszony néhány nappal korábbi láza (már a huzamosabb hőemelkedés is elpusztítja az embriókat). Az „eredménytelenség” borítékolható volt. A több órás, idegtépő várakozás láthatóan megviselte Karcsit, a férjet is. Györgyi magába roskadva ült, amikor mögötte nyílt az ajtó, és belépett egy házaspár, nyakukban pár hónapos ikreikkel. A teremben várakozók felkapták fejüket. Kamerán keresztül egy képben láttam a reményvesztett párt és mögöttük a sikeres, büszke családot.

Akkor arra gondoltam, ezt sokan rendezett jelenetnek hiszik majd. Ekkora szerencse nincs is. A véletlen varázsolt ilyen erejű drámai pillanatot - az éppen megfelelő irányban és kompozícióban forgó - kamera elé. Abban a képben sűrűsödött a többéves harc lényege. Erős érzelmi töltetű, hiteles és ritkán elkapható pillanatok sikert rögzítenem. És még nem volt vége. A fokozhatatlannak tűnő helyzetben megjelent az orvos és biológus társa. Akkor és ott ismét megéreztem: a film számára nagyszerű helyzetet teremtett a véletlen. Szerencsém volt. Ritka nagy szerencsém, amit ki tudtam használni.²¹

Az alkotók helyzetfelismerő és beleérző képessége nagyban befolyásolja a felvétel sikerét. De türelem és kitartó figyelem is szükséges, amely előbb utóbb megszüli a „szerencsés” véletlent. A követéses dokumentumfilm kiszámíthatatlanságából fakadó nehézségek ellenére a rendezőnek éreznie, sejtenie kell, mi várható a felvétel során. Ezért ajánlott készülnie dramaturgiai és technikai szempontból a forgatásra.

²¹ Sejtjeink 8. számú filmrészlet (DVD lemez melléklet)

3.19. Riport, beszélgetés, vagy jelenlét?

Forgatások során jöttem rá, hogy nem riporterre van szükségem, hanem társra, aki a valóság megbúvó pillanatait előhívja, akiben a szereplő megbízik és megnyílik előtte, és aki hosszan hallgat, ha kell. Aki nem akar dominálni a jelenetben.

Laci, a Szívügyem főszereplője elbúcsúzott családjától, ismerőseitől, és belépett az elkülönítőbe. Megfürdették, levágták a körmét, leborotválták mellkasát, steril szobába fektették. Kétségei és félelmei órákig gyötörték. Rettegve várta a hírt a szívről, melyet egy másik kórházban vesznek ki az agyhalott fiatalemberből. Vajon megfelelő lesz-e? Vagy megint feleslegesen riadóztatták és szállították Budapestre? Még egy kudarcot nem él túl. Belénk kapaszkodott. Félt a haláltól, félt az élettől. Beszélt, aztán hosszan hallgatott. Később viccelődött: jó, hogy mi lemehetünk sört inni a forgatás után. Titkos tervéről is mesélt, a piros tetős kis házról az erdő szélén. Ott majd szívja a jó levegőt, eteti az őzeket, kipiheni a műtétet. Riportot készítettünk? Dehogy! Amikor tolták az ágyát a műtőbe, megszorította a kezünket, hálásan bólintott. Amikor meghalt, kicsit mi is vele haltunk.

Az Itéletlenül Piroskája 35 éve hallgatott. Nyugdíjasként házmester és fűtő volt egy jómódú házban, ott is lakott a szuterénben. Csendes, szorgalmas asszonynak ismerték. Ávós, börtönőr múltjáról senki sem tudott. Találkozásunkkor elmondtam neki, hogy az egykori kistarcsai foglyok beszéltek róla. Legtöbben közülük őt okolták szenvedésükért. Néhányan kegyetlenkedő szadistának festették le. Vállalta a beszélgetést. Mégsem a táborban történetekre voltunk kíváncsiak. Ártatlanságának bizonyítója nem lehet önmaga. Tudtuk, a bekövetkező találkozás az asszonyokkal pontosabb képet ad minden leleplező riportnál.

A riporter jó kérdéseket tesz fel, elképzelése van a beszélgetés menetéről, felépíti azt, majd lezárja. Minden egyes riport önálló művé kerekedik, melynek vágásánál bajban leszünk. A riporter általában akkor érzi magát egyenrangú munkatársnak, ha látszik, hallatszik. Riportfilmek, oknyomozó dokumentumfilmek

esetében támaszkodhatunk erre a módszerre. Követéses, drámai dokumentumfilmnél nem.

Mi folyamatokat rögzítünk. A történésfolyam adott pillanatában nincs szükségünk klasszikus értelemben vett riportra. A film egészében gondolkodunk. Jelen vagyunk, hagyjuk, segítjük a „csoda” megszületését. Társak vagyunk, akivel szereplőink megosztják érzéseiket, gondolataikat. A társ – foglalkozását tekintve – lehet riporter, lehet másvalaki. Az attitűd a meghatározó.

3.20. Hangfelvétel

A kamera néhol zavaró jelenlétét még súlyosbítja, hogy a hangot is megfelelő minőségben kell rögzíteni. A nem fikciós műfajoknál háromféle metódus alakult ki. Az egyik a kamerához kötött, vagy adó-vevővel ellátott riporter-mikrofon, amely - karakterisztikájából adódóan - 50 cm-es határon belül vesz használható hangot. (Hátránya az előnye. A háttérzajokra nem érzékeny.) Interjúhelyzetben lehet használni, amikor látszódnak a mikrofon, a riportot készítő keze, teste - de így nehéz elkerülni, hogy a hangja ne kerüljön be a filmbe. Azzal a döntéssel tehát, hogy a rendező voice mikrofont használ, az egész film stílusát, karakterét megszabja.

A videokamerán lévő puskamikrofonnak kiegészítő szerepe van. Használatakor - mivel csak a forgatási irányából vesz használható hangot – kötve vagyunk. Ha a kamera felvétel közben elfordul alanyáról, akkor annak hangja már nem hallatszik. Ráadásul elbizonytalaníthatja a szereplőt, kedvezőtlenül befolyásolja kommunikációját. Ilyenkor szerencsésebb a felvételt a kamera mozgásától függetleníthető, boomrúdon lévő puskamikrofonnal felvenni. A rúd hossza változó, 2-5 méteres, lehet teleszkópos vagy szétszedhető. Órákon keresztül jól megtartani - komoly fizikai és szakmai felkészültséget igényel. A technika ismeretén túl a mikrofonosnak tisztában kell lennie a felvétel szempontjaival. Az operatőrhöz hasonlóan munkájával gazdagíthatja, vagy tönkretelheti munkánkat. Folyamatosan figyelnie kell a hangminőségre, a szereplők és a kamera mozgására, a rendező instrukcióira. Játékfilmnél többször elpróbálják a jelenetet. Előre tudni ki, mikor, hol, milyen hangerővel szólal meg. Folyamatfilmezésnél csak sejthetjük mindezt és ritka

az ismétlés lehetősége. Az egyszeri történéseknél támaszkodnunk kell a mikrofonos szaktudására, empátiájára. Egyszerűsítve: amelyik hangforrás irányába tartja a mikrofont, az a hang kerül rögzítésre. Döntésével alapvetően befolyásolja filmünket. Felvétel előtt – minél korábban - hasznos beavatni elképzelésünkbe. Alkotótárs lévén, szerencsés a filmben végig ugyanazzal a mikrofonossal (hangmérnökkel) dolgozni.

Azért is írtam bővebben erről a hangfelvételi módszerről, mert a legnagyobb szabadságot remélhetjük használatától.

Hátránya méretéből adódik. Lehetetlen észrevétlenül mozogni ekkora „pecabottal”. Külső helyszínen a puskamikrofonra szélvédőt helyezünk, ettől még bizarrabb a látvány. Ilyenkor hatalmas partvisra emlékeztető szerkezettel hadonászunk derékmagasságban vagy a fejek felett. Térbeli dominanciájánál fogva sokszor maga a mikrofonrúd mozgása akadályozza, illetve határozza meg a cselekvés irányát. (Ez nem jó. Lehet persze a mikrofonos hibája. De jellemzőbb, hogy nem elég erős a történet, ezért figyelnek ránk.)

A harmadik, leginkább észrevétlen módja a hang rögzítésének a rádióadó-vevős mikroport. (Adó-vevőt az előző két módszernél is használhatunk.) A miniatűr mikrofont feltesszük a szereplőre. 30-40 cm távolságon belül viszonylag jó minőséget produkál. De azon túl szinte semmit sem vesz. Sem a mellette álló szereplő hangját, sem a hangkörnyezet zajait, atmoszféráját. A port használatával elfoglaljuk a videó-kamera mindkét hangsávját. Mi lesz akkor a többi szereplővel, az atmoszférával?

Előnye a mobilitása és a mérete. Majdnem észrevétlen. (A közeli képeken azért látszik a szerencsétlenül felhelyezett mikrofon, különösen, ha szélvédő szivacsot tettünk rá.) A szereplő sokszor elfelejti, hogy halljuk őt - azután is, hogy leállt a felvétel. Hátránya azonban, hogy miután felszereltük a mikrofont, elveszítjük a kontrollt felette. Szereplőnk ruhája, keze hozzáérhet, a felvétel sustorog, zörög, használhatatlanná válik. A technikai eszköz megválasztásánál mindig szem előtt kell tartani, hogy ne zavarja a szereplőt, ne korlátozza megnyilvánulásait, ne akadályozza egy-egy szituáció létrejöttét.

3.21. Utómunka

A forgatott anyag mennyisége többszöröse a film tervezett hosszának. Soha nem annyi, amennyit a rendező gondolt. Ennek magyarázata a módszerben rejlik. Több hónapon, néha éven át sok-sok órányi felvételt készítünk. Míg a pontosan tervezhető - angolszász típusú – dokumentumfilm készítésekor öt-hatszoros túlforgatással számolunk, jelen idejű, követéses filmeknél gyakori a tízes-húszas szorzó. Nyolcvan percesre tervezett filmmél, középértéket számolva, 23 óra! S mindez azért, mert nyomjuk a gombot, ha kell, ha nem. Sebaj, majd a vágásnál minden meglesz, gondoljuk. Nem is tippelünk rosszul. A hatalmas kazettamennyiség láttán a gyomorgörcs biztosan meglesz.

Az első kérdés, hogyan fogjunk hozzá, milyen módon szűkíthető az anyagrengeteg. Seregnyi módszer létezik. Az alábbiakban – továbbra is – saját gyakorlatomból veszek példákat.

A forgatási szakaszok szüneteiben, illetve a forgatás végén másolatot készíttetek a felvett anyagról. (Beta Sp, DV-CAM, film, stb.) Olyan hordozót választok, amely time code-dal jelölhető, és otthon lejátszható, vágóprogramba írható. (S-VHS, VHS, mini DV, DVD, stb.)

(Az úgynevezett átírás lehet az első mérce munkánk megítélését illetően. A televíziókban és a stúdiókban külön technikai személyzet végzi a műveletet. Egy ismeretlen ember - aki egész nap mások anyagait másolgatja, és semmilyen viszonya nincs filmünkhöz - ha ránk mosolyog, netán megkérdezi, hogyan és mi történt a szereplővel a látott felvételek óta, azt jelenti: érdekes az anyag. Ha mások ugyanígy reagálnak, valószínűleg jó úton járunk.)

Tehát kezembem a másolattal - és néhány hétre elég élelemmel – bezárkózom, nekilátok a munkának. A jelenetek minden mozzanatát kocka pontosan kijegyzetelem. (Azért kell a time code!) Részletes scriptet készítek, mi látható a képen, milyen a kameramozgás, és mi hangzik el. A később használható zajokat, atmoszférákat szintén jelölöm. Ez időigényes, fárasztó munka, mégsem sajnálom a ráfordított időt, valójában az anyagot tanulom. Ilyenkor győződöm meg arról, mit is

rögzítettünk, hiszen a forgatási emlékeink becsapósak. Illatok, hangulatok, ízek őrződnek meg bennünk - melyeket nem látunk, nem láthatunk viszont a felvételeken. Igyekszem a forgatási emlékeket lehántani a rögzített anyagról. Próbálok mind jobban távolodni, felejteni.

Ha tehetem, ezért is pihentetem két-három hónapig az anyagot. Aztán elfogultság nélkül tekintek a felvételekre. Két kategóriába sorolom: amit használok, és amit biztosan nem.

Amire szükségem lesz, gyűjtőkazettára teszem. Ezzel dolgozom tovább. Előfordult már, hogy a munka dandárjában visszanyúltam a félretett, még nem használt anyaghoz és a script segítségével találtam addig hiányzó atmoszférát, zajt, mondatot.

A gyűjtőbe általában a forgatott anyag egyharmada kerül, és még ez is hat-nyolcszorosa a kívánt hosszúnak. Amikor elkezdek dolgozni, akkor már a film teljes szerkezetében gondolkodom. Előbb önálló blokkokat alakítok ki, amelyeket aztán sorba rendezek - vagy a szerkezeti sorrendbe rakom a hat-nyolcszoros mennyiségű felvételt, és ezután kezdek a csomópontok, blokkok formálásához. Mindkét közelítés használható, magam az előbbi építkezési módot jobban kedvelem. Közelebb áll hozzám, mert a forgatás során, már a felvétel pillanatában keresem a kép helyét a filmben. Így nagyjából tudom, mi hová kerül.

Minden rendezőben erős látomásnak kell élnie készülő filmjéről. Ez azokból az eseményekből, folyamatokból, drámai helyzetekből táplálkozik, amelyet filmezünk. Kiinduló belső képünk szab irányt felvételeinknek, ugyanakkor a felvételek sora visszamenőleg módosítja és folyamatosan alakítja elképzelésünket. Ahhoz, hogy érezzem az anyag erejét és hatását, szinte készre kell vágnom a blokkokat. A blokkok egymáshoz való viszonya alakítja, módosítja azok jelentését. Más sorrendbe téve sokszor éppen az ellenkező hatást váltják ki.

A kigyűjtés, elővágás aprólékos munkafolyamatában a rendező nagyon egyedül tud maradni az anyaggal. Feltétlenül szüksége van olyan munkatársra - dramaturg, vágó vagy asszisztens -, aki nem vesz részt a forgatásokon, aki nem ismeri a stáb gondjait, nem találkozik a szereplőkkel, így szűz szemmel tekint az anyagra. Reminiszcenciáktól mentesen tanácsol, mond véleményt, kontrollként működik köztem és az anyag között. Ritka szerencsés esetben részt vállal a szűkítés

hosszadalmas folyamatában, majd együtt kezdjük kialakítani a sorrendet. Mérlegeljük a jelenetek súlyát - ez majdnem úgy működik, mint egy játékfilm esetében.

A Sejtjeink utómunkái során a dramaturggal végignéztük a durván összerakott anyagot. Akár egy műelemzésnél, azt vettük végig, hogy a filmbeli, egyébként valóságos figurák vajon egymás mellett, egymáshoz képest mit jelentenek a néző számára. Ezt mindig mérlegelni kell. Egy-egy jelenet alapján ugyanis kedvező vagy kedvezőtlen benyomás alakulhat ki róla – felelősségünk, hogy a hitelességet a film egészében megőrizzük. Akár azzal is, hogy szelektálunk a jelenetek között. Ha egy orvos minden jelenetben a kudarcairól számol be, és a film szereplőivel kapcsolatban nincs sikere akkor egy idő után akaratlanul is ellenszenvenné válik. Ám meglehet, ez a teljes képnek csak egyik szelete. Úgy tűnhet, ezzel a rendező a dolgok eredeti állapotát befolyásolja. Ez valóban beavatkozás az anyagba. De éppen azért, hogy a világ rendjét visszaállítsa. Azért kell a rendező és a külső szem ítélete, hogy egy figura visszanyerje eredeti súlyát és szerepét. Mint a fikciós forgatókönyvnél, meg kell határozni a szereplők személyiségjegyeit. A különbség csupán annyi, hogy itt a tulajdonságok és az emberi viszonyok adottak. Kétségkívül alakítom a filmbéli karaktereket azzal, hogy megszabom, mit vágok be a rögzített anyagból. De a kép, amely a film egészében kialakul róluk – igaz kell legyen. Rá és a történetre nézve is.

A munka első fázisában többnyire otthon birkózom a forgatott anyaggal, mert luxus lenne stúdiót bérelni, amíg csak ismerkedem vele.

Íme egy módszer. A script alapján „puskát” készítek magamnak. Apró cédulákra írom a film epizódjait, a figurákat, a történet tömörített fázisait. Külön jelzem a múlt idejű történéseket, archív felvételeket. A több száz cédulát leteszem a padlóra, és kirakom a történetet. A felvett, szűkített, elővágott anyagból visszafelé írok kottát.

A cédulák mérete az epizódok hosszát jelzi, a színek a motívumokat, szereplőket, és így tovább. Így ránézésre látom a történet vonalvezetésének hiányosságait, a ritmust, a mellékszálakat, a díszítő elemeket stb. Egy mozdulattal cserélhetem a sorrendet, kihagyhatok epizódokat, megerősíthetek motívumokat. (Egyszer egy nyári szélvihar kétnapi munkám eredményét felröpítette. Nem okozott

gondot. Mint az iskolai puskák készítése után, már a fejemben volt a lényeg. Percek alatt visszaállítottam a sorrendet.)

Ezek után igazi izgalmat és élvezetet jelent eljátszani a „kottát”. Korábban VHS, S-VHS magnón a cédulák alapján a gyűjtőből összeállítottam és sorrendbe raktam a jeleneteket.

Ma már számítógépen, vágóprogramok segítségével végzem, végezzük ugyanezt a munkát. Előnye, hogy vágólistával mehetünk a stúdióba és ott töredéknyi idő alatt tudjuk készre vágni az anyagot.

Mielőtt utómunkálati stúdióba indulnék, az első vágott, már mutatható - felirat, zene és vágóképek nélküli, keveretlen - verzióból baráti körben vetítéseket rendezek. A vetítés alatt próbálok úgy ülni, hogy lássam a résztvevők arcát. Figyelem a reakciókat, mely részeknél nevettek, kérdeztek valamit tőlem vagy a szomszédjuktól. Mindig fontos jelzés, ha nem értenek valamit. Ez fakadhat információhiányból és rámutathat dramaturgiai problémákra. Meghallgatom és összegyűjtöm a véleményeket, a hasznosítható észrevételeket megszívlelem. Szükségem van a visszacsatolásra, hogy lássam, mi „jön át” az általam elgondolt filmből. Második-harmadik körben más társaságot hívok vendégségbe. Egyrészt nem terhelhetem barátaimat a végtelenségig félkész – gyakran még igen hosszú – filmek vetítésével, másrészt az újabb nézők először látják az anyagot, így rajtuk mérem a változtatások eredményét.

A fentiekből egyértelműen látszik: a stúdióba megvalósítani megyek filmemet, nem kitalálni. A film vágójával természetesen nem az utómunkálati stúdióban találkozom először. Valójában a már a forgatás megkezdése előtt konzultálunk a film megvalósításának módozatairól. A napról napra fejlődő utómunkálati technika újabb és újabb lehetőségeket kínál, ugyanakkor gátakat is szab. Hibás döntéssel igencsak megnehezítjük saját munkánkat. (Például inkompatibilis eszközök kiválasztásával hiábavaló munkát végzünk. Tekintettel kell lenni a megbízhatóságra, a gyorsaságra, a hozzáférésre, árra stb.)

A vágó ismeri filmtervetem és átlátja a megvalósítás technológiai folyamatát. Bízhatom műszaki felkészültségében, rutinjában, tudom: a legmegfelelőbb megoldást ajánlja, melyért felelősséget vállal. A vágó fontos alkotótársam. Forgatásokra nem hívom, így friss szemmel látja a felvett anyagot. Észleli a prekonceptió (filmterv) és

a felvételek közti különbséget. Persze többnyire részt vesz az addigi otthoni munkálatokban.

Kevesen hiszik, pedig az utómunkálati stúdióban irigylésre méltó helyzetben dolgozunk. Nincs idegeskedés, kapkodás. Tudjuk, mi a dolgunk - és mennyi időnk jut rá. Kész „munkakópiával” érkezünk. Ugyanezt kell adásminőségben előállítani. Hátradőlhetünk és figyelhetjük a „másolást”. (Olyasmi munka ez, mint amikor kartonból varrt ruhát később selyemből is elkészítjük. A kartonon gyakoroltunk, a selyemben megyünk a bálba. Minden példa sántít kicsit, különösen, ha férfiember üti varrótűjét a szabászatba.) Mégsem egyszerű másolásról van szó. Megváltozik a hordozó, látjuk a korrekt színeket, halljuk a háttérhangokat, a zenét a helyére illesztjük. És minden egyes változtatás új helyzetet teremt. Kérdéseket vet fel, melyeket meg kell válaszolnunk. Ugyanakkor biztonságot ad a tudat, hogy nem tévedhetünk nagyot. A kreatív munka dandárját már rég elvégeztük.

A felvételek megtekintésétől az utómunka utolsó napjáig legkevesebb fél évig dolgozunk, mire kezünkbe vehetjük a master kazettát. Hetven-kilencven perces film esetében...

A stúdióban a vágás (vágáskorrekció) mellett általában fényelünk és hangot keverünk. Zenével, trükkökkel, feliratokkal nyeri el végső formáját a film. A master kazettáról másolatokat készítünk különféle hordozókon - Beta Sp, Digitális Beta, DV-CAM – és tucatnyi VHS kazettát, DVD-t.

A kész változatról dialóglistát írunk, íratunk, amely a későbbi idegen nyelvű fordítások alapja lesz. Szakosodott fordító lefordítja, majd szinkron dramaturg segítségével tömöríti a szöveget. Elfogadása után feliratozzák a filmet. A másolt kazettákat küldhetjük akár külföldi fesztiválokra is. Amennyiben eladásra gondolunk, célravezető nemzetközi verziót készítenünk. Jól tesszük, ha a vágás munkafázisaiban figyelünk erre. (Például a nemzetközi kópián ne legyen felirat. A vásárló - az angol feliratos kópia alapján - általában maga készíteti el a feliratot, vagy a szinkront. Biztosan láttunk már egymásra kopírozott, egymást kitakaró feliratokat. (alul a magyar, felette az angol). Ez kényszermegoldás és igen csúnya.

A zenét a kevert hangtól külön sávra kell tennünk. Hasonló a helyzet a narrációval is. A nemzetközi kópiát a dialóglistával együtt a világ bármely táján szívesen fogadják, és el is várják, hiszen erről könnyedén elkészíthetik saját nyelvű változatukat. A

televíziók általában digitális Betát kérnek. Tapasztalatból írom: megfelelő technikai paraméterek híján – magas zajszint, pontatlan fekete szint, kép és hanghibák – már álltak el a forgalmazók vásárlástól. Bosszantó. Odafigyeléssel – az esetek többségében – elkerülhetnénk a hibákat.

3.22. A film hangja

A filmhang - a képpel együtt - elbeszéli a filmet, szolgálja a megértést és egyenrangúan alkalmas érzelmi hatás kiváltására. A hangfelvétel technikájáról már esett szó. Az alábbiakban a hang dramaturgiai szerepéről írok saját példáim felhasználásával.

Ha olyan váratlan hanghatás zavarja meg a szereplőt a felvétel során, amelynek nincs hozadéka, azaz semmilyen jelentésbeli vagy érzelmi többletet nem hordoz, vagy nem idéz elő - akkor az utómunka során ezt ki fogom vágni (például a sziréna hangját, a csengetést, ugatást, harangozást, behallatszó kiabálást, autózajt, dudálást, hangrobbanást stb. Ezek mindegyike lehet hasznos, de más esetben zavaró tényező. Eltávolításuk azonban nem mindig megoldható. Gyakori, hogy megkondul a harang felvétel közben. Biztos vagyok benne, hogy a harangozást hallani fogjuk a kész filmben is - vagy pedig az egész jelenet kiesik. Nem lehet a beszéd mögül kivenni a harangszót. A szirénát sem. A többit sem. Dokumentumfilmről beszélek. (Játékfilmnél utószinkronnal, keveréssel megoldható a probléma. Fontos tanács: a dokumentumfilm felvétele után külön rögzítsük a helyszín atmoszféráját és zajait. Szükségünk lesz rá az utómunka során, kipótolni, megerősíteni a felvételek hangját.) Most bővebben arról, amikor a váratlan hanghatás segítségünkre jön. Ilyenkor a jeleneten belül nemcsak fokozza az érzelmi hatást, de önmagában is kiválthat emóciókat.

A *Sejtjeink* forgatása során Éva és János gyermekvállalásának történetében esett a szörnyű szerencsétlenség – feltehetően orvosi műhiba következtében –, hogy az ikerszülésnél az egyik baba meghalt. Tíz éve vágytak már gyermekre. Tíz éve próbálkoztak. Sok-sok szenvedés, áldozat és csalódás után Éva - a biológiailag még lehetséges életkor határán – terhes lett. Nagy volt a boldogság. Az asszony

könnyedén viselte állapotát. Berendezett gyerekszoba várta az érkezőket. A tragédia váratlan volt - és elviselhetetlen. Három héttel a történetek után találkoztunk, beszélgettünk kamera előtt. (Ők akarták. Ők is.)

Éva kilúgozott tekintettel, magába zárkózva ült. Hosszan hallgatott. Jánosból ömlött a szó, mind indulatosabban mesélte a történeteket. Fenyegetőzött, kiabált, dühös volt az orvosra, az egész világra. Amikor halott kisgyermekéről beszélt, elcsuklott a hangja. Aztán újra kezdte. Perelt és vádolt, egyre nagyobb hevülettel. Ekkor megszólalt a telefon. Egyre hangosabban csengetett. Dermedten figyeltem. A vártlan hívás tönkretetheti a vallomást. Megakaszthatja, elronthatja az ívét. Kitaróan csengett. Nem álltunk le a forgatással. Láttam, Jánosnak olyan fontos, amit mondani akar, hogy ha a szoba kigyullad, ő akkor is mondja tovább. És folytatta, sírva bizonygatva a maga igazát, keresztül beszélve a telefoncsöngést. A csengés idegesítő volta fokozta igazán drámaivá a helyzetet.

A jelenet további példával is szolgált. Akkor már második órája hallgattuk János és Éva önmarcangolását. Felvétel közben gondolkodtam, mi vezet ki a súlyos helyzetből, mivel tudom majd feloldani a tragédia hatását, a filmben. Nem lesz-e túlsúlyos az életigenlésről szóló filmben ez az epizód a halálról? Vágás során, persze, tudok rövidíteni, a hatást utólag eliminálni azonban képtelenség, nem is áll szándékomban. Akkor mi a megoldás? Tudtam, csak jeleneten belülről érkezhetsz. Akkor lesz hiteles. Igen, de várható, hogy ilyen állapotban feloldódjanak, mosolyogjanak?!

Ezen töprengtem, amikor a szobában alvó gyerek felsírt. Éva kinézett a képből, befejezte mondandóját, és aztán Jánossal együtt odamentek a csöppséghez. Az apa nagy szőrös kezébe vette a pirinyó gyereket, beszélt hozzá, simogatta, megnyugtatta. A gyerek újra elaludt. János intett kamerának, odahívott bennünket. „Halljátok a szuszogását? Ez nekem szebb zene, mint George Benson muzsikája.” Apa és a csecsemő a legteljesebb harmóniában együtt a képen. Igen, feloldódott a helyzet.²²

Az ózdi hengerműben olyan magas alapzaj van, hogy képtelenség beszélgetni. Egymás megértéséhez kiabálni kell. Hangmérnökök rémálma az ilyen helyszín. Túl zajos, menjünk a szereplővel inkább az üzem elé, javasolják. Esetleg

²² Sejtjeink 9. számú filmrészlet (DVD lemez melléklet)

várjuk meg a műszakváltást, akkor állnak a gépek. Igaz, mélyinterjú felvételére valóban alkalmatlan, de valós élethelyzetek rögzítését megkísérelhetjük zajos, lármás helyen is. A hengerészek munkahelyükön kiválóan megértik egymást. Erős gesztusokkal, testbeszéddel segítik mondandójukat. A gyári atmoszférában készített felvételeknek különös ereje lesz. A széles gesztusokkal kísért túlzott artikuláció hiteles az üzemi zajban, illetve a gépzaj hitelesíti az előadásmódot.

A valós (hang)közeget nem változtatom meg – utószinkronnal, helyszíncserével -, mert ekkor a jelenet hatása is megváltozik a filmben.

A *Tükör* sorozatban. kiválasztott emberek egy napját követtük. Riportot, narrációt nem használtunk a filmben. A *Marika* című tíz perces epizódban hangokra, zajokra vágtuk a képet: ahogy a boltos kihúzza a kenyeres kosarat, ahogy becsapódik az ajtó, villámlik, vagy elindul egy autó. Az erős hanghatások ugyanolyan vágópontok lehetnek, mint a képiek. (A vágásnak vannak alapvető technikai szabályai, amelyek alapján a mozgással és a plánozással összefüggésben a vágópontok megállapíthatóak a filmben, de ezek nagy része a klip-kultúra térhódításával megdőlt, és sokkal szabadabban kezelhető, már amennyire a tartalom megkövetelte forma engedi.)

A felvételben a szereplő mögött ketyeg az óra, és ez a mikrofon iránya miatt a kellenél hangosabb. A ketyegésnek a filmben dramaturgiai hatása lesz. Megállíthatjuk az órát, de a képben lévő, a felvételek alatt mindvégig ugyanannyi időt mutató órának is jelentése van - jobb, ha inkább más irányban forgatunk.

Ha nem akarjuk az idő múlását érzékeltetni, figyelniük kell a hangháttérre (például a rádióra, behallatszó utcai zenére). Ellenkező esetben a vágás után a szereplő folyamatosnak tűnő beszédje mögött hol híreket hallunk, hol időjárásjelentést, hol a felvonulók kórusát - egyetlen bővebb mondaton belül.

3.23. Filmzene

A zene és a kép egymást feltételezik és hatnak egymásra. Időkezelés, ritmus, tempó, szerkezet a zenében és filmben egyaránt meglévő fogalmak és hatáselemek.

Dokumentumfilmben – attól a kivételtől eltekintve, amikor a zene a téma vagy a matéria szerves része – a zene a történésen, cselekményen kívülről jövő hatáselem. Mindig az alkotók véleményét, érzéseit, ízlését tükrözi.

Szorításban című filmem (Ózd sorozat) egyik jelenetében karikírozásra használtam a zenét. A gyár vezetői értekezletre érkeznek. Ironizáló zenei betéttel minősítettem a helyzetet, felesleges és inproduktív munkájukat, a kicsinyes karaktereket. A közönség jókat derült. Ültek a zenei poénok. Ma úgy látom, szükségtelen volt karikírozni. A film egésze hordozta és kifejezte a lényegét. A vezetők magukat minősítették.

A film egy másik jelentében ezek a felsővezetők meglátogatják dolgozóikat. Az üzemi majálison elvegyülnek az ünneplők között, rámosolyognak a kohászfeleségekre, megsimogatják a kisgyerekeik buksiját. Szereplésük csúcspontján cigányért intenek. Az ital és a közszereplés hamar megteszi hatását, dalra fakad a vezérigazgató és díszkísérete. A tivornya látványától mind messzebb kerülünk. A fékevesztett mulatozás hangja visszhangzik még mindig, pedig a néző már az omladozó gyárkerítést, az agonizáló gyár képeit látja. A matériában lévő „zene” funkcionálisan vagy ellenpontként is használható.

A film egy harmadik jelenetében végleg leállítják a gőzzel hajtott hengsorsort, és ezzel az ott dolgozók elveszítik munkájukat. A drámai pillanatot műhelyzajokból, zörejekből, nyögésekből, óraketyegésből komponálta a zeneszerző. Aki nem tudta, tán észre sem vette a kitűnő zenét. Mégis hatott rá.

A zeneszerzővel általában a felvételek végeztével, a kulcsjelenetek megtekintésével kezdjük közös munkánkat. Kialakul a dialógus, melyben megbeszéljük benyomásait a látottakról. Aztán elmondja ötleteit, elzenéli érzéseit. Zenei gondolata kölcsönhatásba lép az elővágott filmmel. Az általa készített demó-felvételek alapján alakítom a képsort - és ő a képek alakulása szerint igazít a zenén. A zenefelvételen már „közös kottából” dolgozunk.

3.24. Narrálás

A filmjeimben nagyon ritkán használok narrálást, ha mégis kell, akkor azt a film elején teszem, amikor a megértéshez szükséges információkat közlöm a

nézővel. Közben soha. Ez ugyanis a jelenidejű dokumentumfilmben megbontaná a filmidőt és megakasztaná a cselekmény drámai ívét. Külső szemszöveget hozna be a történetbe.

Valahol otthon lenni című filmünk szereplői magyar családok, akik boldogulást remélve „baráti” szocialista országokból szöktek Magyarországra 1980 és 1990 között.

Trianon és következményeinek említése (ismerete) nélkül a megértés nehézkes és hiányos lett volna. Az indító képsorokban két percben összefoglaltuk a vonatkozó történelmi tényeket, a határok változását. (A politikai reminiszteniák elkerülése okán fiatal női hangot használtam a múlt elbeszélésére.)

Nem a filmet magyarítottuk, hanem a cselekvések kiindulópontját tisztáztuk. Ezek után szabadon használhattuk a felvételeket, művészi szempontjaink szerint.

Alain Rosenthal másként vélekedik. *„Napjainkban a dokumentumfilmesek egy része teljes mértékben ellenzi a narrátorhang használatát. Ez az éles szembenállás különböző okokkal magyarázható, kezdve attól a dogmatikus hittől, hogy a narrátorhang fasiszta gyakorlat, odáig, hogy a vérité használata kiiktatja a narrátorhang használatát. A gyakorlatban tényleg van a narrátorhang használatának néhány nagyon komoly hátránya, amelyet nem lehet figyelmen kívül hagyni. Nagyon gyakran túlzott tekintélyt sugároz a narrátorhang, azt a benyomást kelti, hogy egyenesen Isten beszél Charlton Heston, Kenneth Branagh, vagy Richard Burton hangján. A tónust meg lehet választani, de ha rosszul működik, az nagyon kényes probléma, gyakorlatilag nézhetetlenné teszi a filmet. Végül: a narrátorhang az aktív részvétel helyett hatalmas passzivitásba süllyeszti a nézőt, és így az nagyon távol kerül a filmtől.*

Ugyanakkor, azt gondolom, a narrátornak nagyon sok pozitív oldala is van. A narrátorhang nagyon gyorsan és egyszerűen építi fel a film háttérét, összetett információt ad a nézőnek egyszerűen - ezt képekben vagy párbeszédben bonyolult vagy lehetetlen volna megtenni. Megadhatja a film hangulatát, és mindenek felett kiemelhet, hangsúlyozhat dolgokat. Nem kell bírálnia azt, amit látunk, de segítheti a nézőt megérteni abban, amit lát. A narrátor gazdag lehetőségei közül a legfontosabb, hogy erősíti és tisztázza a látottakat. Segít felépíteni a filmet és elmondani a

*látványból nem közvetlenül érthető információt. Egyszerű, de hatásos módon segíti kiemelni a film mondanivalóját, továbbá megalapozza a film hangulatát.*²³

3.25. A feldolgozás módja: film vagy filmsorozat

A *Sejtjeink* esetében egy egészestés filmre készültünk. Öt házaspárt követtünk és vártnál bonyolultabban alakult történetük. Három és fél évig húzódott a forgatás. Rengeteg értékes felvételünk volt. Az első összerakott verzió öt órás lett. Komoly erőfeszítéssel sikerült két órát rövidíteni. Az anyag ellenállt további próbálkozásainknak. Felmerült a kérdés: mit kezdjünk a három órás dokumentumfilmmel. Ki fogja ezt végigülni?!

Radványi Géza mondta, hogy a mű valahol a vászon és a néző között születik meg. Film nélkül nincs közönség, de közönség nélkül nincs film sem.

Az világossá vált, hogy az egyes családok történetét nem rövidíthetjük tovább, mert már az érthetőség és az átélhetőség rovására menne. A folyamatoknak saját, belső idejük van. Nem gyorsíthatjuk kedvünk szerint, következmények nélkül. Kézenfekvő megoldásnak tűnt: ki kell hagyni két család történetét. (Az alkotók közül mindannyian régóta tudtuk, hogy nincs más megoldás, mégsem mertük magunknak bevallani. A zeneszerző segített kimondani. Talán nem véletlen, a saját területén ő is kompozícióban, motívumokban, ritmusban gondolkodik. Kristálytisztán látta a helyzetet.)

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy nem véletlenül választottunk öt párt, éppen azt az öt párt. A választott családok egymáshoz fűződő viszonya, viszonyítása formálja teljessé a képet. Erről kellett lemondani. Az elkészült 91 perces, egyfilmes változatban három család története bonyolódik. Pontosan tudom, mit veszítettünk. Tettük ezt annak érdekében, hogy fesztiválokra vetíthető, és televízióban jó műsoridőben adható, és moziforgalmazásra is alkalmas dokumentumfilm szülessen.

²³ Alain Rosenthal: Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos (219-220 oldal)

Ugyanakkor nem akartuk veszni hagyni a másik két házaspár történetét. Az eredeti, öt órás verzió alapján öt részes sorozatot készítettünk. Átlagban ötven perces epizódokban rendeztük össze az öt pár történetét.

A sorozat nyilván informatívabb, mint az egyfilmes változat, de mindkettőnek saját drámai íve, ritmusa tempója van, a másikhoz nem hasonlítható sajátos dramaturgiája és szerkesztési módja.

A *Valahol otthon lenni* esetében háromszor egy órás televíziós sorozatot készítésére nyertünk pályázati pénzt. Úgy szerkesztettük a forgatott anyagot, hogy a részek önmagukban is érthető, önálló művek legyenek. Az utómunka befejeztével azt gondoltuk, van olyan erős az anyag, hogy fesztiválokra is megállná a helyét. A feladat adott volt. Három önálló részből egyet összegyűrni. Kihagytunk szereplőket, megváltoztattuk a sorrendet, összeváltuk az egyfilmes verziót. Új film, más minőség született. Eddigi példáimban közös vonás, hogy az a kiinduló művek egy elhatározásra, egy lendületből születtek.

Az Ózd-sorozatot több nekifutásból készítettük. Nem tudhattuk, kapunk-e lehetőséget folytatásra egy-egy film befejezése után. A kényszerszünetekkel tarkított évtizedben hét önálló epizódot forgattunk. Választott szereplőink sorsát követtük. (Köztük S. Ferenc anyagvizsgálót, aki az egyik részben még a szocialista munkamorált kritizálja, a másik epizódban elveszti a munkáját, mert az üzem „kapitalista” tulajdonosa kényszernyugdíjba küldi, a következő részben az elégedetlenkedő munkások szószólója lesz, gyűjtő hangú beszédeket mond, és indul a polgármester-választáson. Megválasztják. Egy újabb epizódban már bukott polgármesterként látjuk viszont. H. István is szereplőnk volt. A forgatás kezdetén csillogó szemű hengerész, aki a kamera előtt veszíti el tartását, hitét a jövőben. A sorozat végére megroggyan, az alkohol és a betegség legyőzik.)

Mi, a filmek készítői természetesen ismertük szereplőink sorsának alakulását. A nézőktől azonban nem várhattuk el, hogy minden egyes epizódot megnézzenek. (Kinek van ideje és módja a tízórányi filmfolyam végigülésére?!)

Akkor merült fel a hét rész egy filmbe sűritésének ötlete. A művészet erős fegyvere az idővel való játék. Megállítani, felgyorsítani vagy kiemelni. Megmutatni az életnek az idő múlásában rejlő végtelen igazságtalanságát. Ezzel az ember primér módon soha nem szembesül.

(Ide kapcsolódik a *Tíz perc: Cselló* című film Jiri Menzel rendezte epizódja. Kedvenc színészét, Rudolf Hrusinskyt látjuk az egymásra montírozódó filmidézetekben fiatalon, szerelmesen, férfiként, érett befutott sztárként, elhízva, kopaszodva, végül csontsoványan, harangkondulásnyira a haláltól, mindezt 1 percben. Letaglózó élmény.)

Tehát nekiláttunk az összefoglaló film elkészítésének. Az epizódokból kiemelt nyolc-tíz perces részleteket időrendi sorrendbe tettük. Az újraserkesztés közben az anyag nem adta magát. Elképzelésünk hibásnak bizonyult. Ekkor elhatároztuk, hogy a már elkészült filmeket nyersanyagként tekintjük és - nem törődve az eredeti építkezéssel, melyek az egyes epizódokban működtek – újra vágjuk, építjük az egészet a sorsok, a történések ismeretében. Visszafelé építkeztünk, sűrítettünk. Hozzáforgatással növeltük a történet időívét. Az enyészet képeit látjuk: kongó üzemcsarnokokat, rozsdamarta gépeket, leomló kéményeket, és H. Istvánt gyászoló feleséget. 11 év elmúlást 101 percben. Ez a *Tehetetlenül az Ózd*-sorozat nyolcadik, befejező darabja.

3.26. Címadás

Radványi Géza mondta: a címadás külön mesterség. Amikor éppen nem dolgozott rendezőként, problémamegoldó és címadó szakemberként használták. Ilyen esetekben mindig elment fodrászhoz, mert azt mondta, az olló csattogása és a matatus a feje körül serkenti az agyműködését, akkor jönnek a legjobb ötletei.

Én magam soha nem tudtam jó címet adni a műveimnek, ez egy külön szakma, amelyre talán születni kell. Szeretem, ha egy cím kifejez valamit a film tartalmából. Próbáltam egyszavas címekbe tömöríteni elgondolásomat. Ezek a fosztóképzővel ellátott vagy műveltető igékből kialakított szavak azonban – *Tehetetlenül, Ítéletlenül, Kitüntetetten* -, bár kifejezik a történet lényegét, magyartalanok.

Egyetlen filmcímet éreztem találónak és frappánsnak - *Szerelem első hallásra* -, melyet profi reklámszövegíró javasolt, az általam kigondolt *Vakszerelem* helyett. A cím a film azonosító jele, tájékoztat a filmről, másrészt erős marketing értékkel bír. Fontos szempont a fordíthatóság. Idegen nyelven nem feltétlenül jelenti

ugyanazt, átültetve egy más kultúrába eltérő jelentéssel párosul. (Az *Alagsor* angol címe *Down and Out*, az *Ítéletlenül* címe *Women Condemned*, és az említett *Szerelem első hallásra: More Than Love*.)

3.27. A film „becsomagolása”

Az utómunka végén vágjuk meg filmünk – különböző hosszúságú – előzeteseit. Majd elkészítjük a promóciós anyagokat: egészestés filmünkhöz kazettaborítót, információs- és reklámanyagokat legalább két nyelven, amelyekben szerepel az előállító, a forgalmazó, a kontaktszemély. A média számára sajtótájékoztatót szervezünk, ismertetőkkal, fotókkal, érdekességekkel, a film VHS kazettaival, DVD lemezeivel. Filmbemutatót szereplőknek, barátoknak, kollégáknak. Hasznos önálló honlappal is megjelenni az interneten. Ezek nélkül egy produkció egyre kevésbé rúghat labdába.

(Számos egyéb lehetőség kínálkozik filmünk népszerűsítésére a felsoroltakon túl. Jó, ha ismerjük ezeket. Jó, mondhatom kötelező tudni a filmkészítés technológiájának fortélyait. Mégis! Véleményem szerint akkor járunk el helyesen, ha ismereteinkkel nem villogunk, nem akarunk többet tudni – saját szakterületén jóval jártasabb – kollégánknál. Ellenkezőleg. Tanácsot kérünk tőle, megvitatjuk az adott problémát, és ezek után döntünk. Így kialakulhat az egynyelven beszélő, egymást értő filmesek szövetsége a stáb, melynek minden tagja a film megvalósításának rendeli alá képességeit és munkáját).

3.28. Ne tévesszünk sorrendet

Végezetül pár szó csupán. A filmkészítési technológia megismerésével, az eszközhasználat elsajátításával nélkülözhetetlen ismeretek birtokába jutunk. Hozzáfoghatunk filmtervünk megvalósításához. Azonban ne tévesszünk sorrendet! Teljes mértékben osztom Alan Rosenthal szavait: „Filmrendező vagy, van célod, amit el akarsz érni és ehhez számos technikát (cinéma véré, narráció, kísérletezés, grafika, zene, líra stb.) használhatsz. Ezen technikák olyanok, mint a színek a festő

palettáján. A munkaeszközeid. Csak ki kell választani a legmegfelelőbbet, s irány forgatni.”²⁴

4. Alkotói módszer

4.1. Konceptió

Nehézsorsú tizenéves lakótelepi gyerekekről készítettük *Alagsor* című filmünket. Forgatás előtt több alkalommal találkoztam Lacival, későbbi főszereplőnkkel. A 14 éves srác azonnal egy kocsmába invitált, meghökkentő dolgokat mondott, az volt az érzésem, hogy előttem játssza a vagányt. Igyekeztem álarca mögé nézni, valódi vonásait megismerni, de próbálkozásom vajmi kevés sikerrel járt. Gyanítottam, a korkülönbség, valamint a szociális és kulturális különbözőség okozta korlátokat nem tudom lebontani. Elhatároztam, változtatok elképzelésemen és két eltérő szemszögből közelíték alanyom, alanyaim felé. Felveszem mindazt, ahogy én látom őket, egyúttal kamerát adok a kezükbe, hogy filmezzék egymást különböző élethelyzetekben, ahogyan ők látják.²⁵

Négy-öt alkalommal hagytam ott a kamerát, több napra. Már az első felvételek igazolták várakozásomat. Egymás előtt természetesen viselkedtek. Nyersek és kegyetlenül őszinték voltak. Olyan szituációkat rögzítettek, melyeket nem is ismertem, vagy forgatócsoportunk nem tudott volna felvenni anélkül, hogy jelenlétével azokat a helyzeteket alapjaiban ne befolyásolta volna.

²⁴ Alan Rosenhal: *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos* (13. oldal)

²⁵ Laci két óra alatt megtanulta HI 8-as kamera kezelését, Később a használat során igen tehetségesnek bizonyult. Pillanatnyi elfoglaltságot biztosított üres, értelmetlen óráiban. Mederbe terelte fékevesztett energiáit. Kis túlzással azt is mondhatnám: a rombolás helyett alkotás. Ez volt a forgatás terápiás hozadéka. És mi lesz vele a munka végeztével? Ez a mi felelőségünk? Vállalhatjuk? AT.

A fiúk képein erősen érződött a klippek, akciófilmek, videó-játékok hatása. A kamerát néha fegyverként fordították egymásra, más alkalommal megfélemeztek jelenlétéről. A forgatás másik erkölcsi tanulsággal is szolgált. Sokáig izgatott, hogy miért nem látni dokumentumfilmet erről a korosztályról - aztán megértettem.

Már készen volt a film, amikor úgy érzetem, nem szabad bemutatni. Ezek a tizenéves gyerekek nem tudták felmérni a mondataik és cselekedeteik hatását és lehetséges következményeit. Az ő érdekükben jobb, ha a kazetta egyelőre fiókban marad.

(Jogilag természetesen minden rendben volt. A szülők, a gyámok és gyerekek vállalták a forgatást és a film sugárzását. Szerződésben rögzítettük mindezt.)

Mitől tartottam mégis? Például, az egyik fiúról mondták társai, hogy pedofil férfival töltött néhány napot egy divatos edzőcipőért. A történetet édesanyja is elmesélte. A fiú akkor hetedikes volt. Arra gondoltam, ha ez a film lemegy a televízióban, és látja valaki az iskolából, beláthatatlan következményekkel járhat. Munkatársaimmal nehéz döntést hoztunk. Várunk néhány évig a bemutatással, amíg nagykorúak lesznek és kikerülnek abból a közegeből.

4.2. Prekonceptió

„A prekonceptió arra szolgál, hogy forgatás során legyen mitől megszabadulni.” Zolnay Pál mondta ezt a *Fotográfia*²⁶ című film munkálatai során. Igaz a sarkos megfogalmazás? Nézzük! A szobrász skicceket rajzol, mielőtt megvalósítaná elképzelését. A rajzok jelzik a témát, a formát, sok-sok mindent. Mégsem lehet pontos képünk a készülő alkotásról. A szobor háromdimenziós térben jelenik majd meg. Lesz anyaga, melyet a művész saját kezével, eszközök segítségével formál. Az alkotás folyamatában nyomot hagynak egymáson, egymásban. A megszületendő mű az alkotó és az anyag harca és egyben szimbiózisa lesz (beszélhetnék még léptékről, térről stb.)

A képzőművészhez hasonlóan mi is tervet készítünk önmagunk és mások számára. (De most csak az alkotóról beszélek.) A dokumentumfilmes anyaga maga

²⁶ Munkacíme *Retusőr* volt. AT

az élet. A közelítés a megismerés mélysége folyamatosan formálja prekoncepciókat. Előzetes terveink útjelzőként terelnek bennünket: el ne vétsük a helyes irányt. Támaszkodhatunk rá, mint egy térképre. De ne felejtsük, a térkép iránytű nélkül mit sem ér. Esetünkben az empátia, az érzékenység, a tehetség lehet az iránytű. Gyakran észre sem vesszük, és ellenkező irányba megyünk, mint eredetileg terveztük, hogy biztosan elérjük célunkat.

Az *Alagsor* első két évének forgatott anyagát nem használtuk fel a filmben. Főszereplőnk élethelyzete megváltozott, elkanyarodott a szinopszisban vázoltakhoz képest. Laci 6. osztályba járt, utálta a lakótelepi iskolagyárat, mindennapjait játékteremben töltötte. Idős édesanyja ráhagyta, nem bírta a fejvel magasabb fiúval. Egyedül nevelte Lacit és két testvérét, valamint unokáját is. Laci utált otthon lenni, iskola után rohant a játékterembe flipperezni, ott ő volt a király. Erről szólt az *Alagsor* eredetije a *Game Over* munkacímű szinopszis.

Hatásos felvételeket készítettünk Laciról és társairól, akik erőszakos videójátékban lötték egymást. A monitorokon megjelenő cyber-világról, a zajos tömegekről, melyben szereplőink magányosan bóklásztak. Egy nap Lacit kitiltották a játékteremből.

Ekkor költözött le az alagsorba. Színesre festette a lakótelepi pincét, lomtanításból szerzett néhány bútordarabot. Diszkófényekkel és zenével csábította oda haverjait. Az *Alagsor* itt kezdődik. Ökörködnek, táncolnak, isznak a mélyben. Néha lányokat is hoznak. Durván viselkednek velük. Megerőszakolják őket, szerencsére még csak szavakkal. Kegyetlen, kongó, magányos, szeretetlen világ az alagsor. A *Game Over* hasonló kérdésekről szólt volna. A pince, az alagsor szerencsésebben sűrítette, szervezte az anyagot. Elhagytuk a prekoncepciót, hogy visszataláljunk hozzá.

Gulyás Gyula

A dokumentumfilm kimenetelét előre nem igazán lehet tudni. Lehet más irányba dolgozni. Nem lehet számon kérni az előzetesen vázolt koncepciót, és elvárni, hogy az alkotó a végsőkig ragaszkodjon hozzá.

Az a filmes, aki azt mondja, hogy ő nem prekonceptiózus, az nincs tisztában a neveltetésével, szocializációjával, származásával, kultúreszményével. A kérdés csak az, mennyire képes valaki ezt a prekonceptiót kordában tartani. Ha a koncepcióját erőlteti bármi áron, az olyan, mint az idomítás: és az alany akkor majd eljátssza, amire a rendező úr vágyik. Ezt fordítva képzelem. Az esetek többségében - nálam ez több tucat filmet jelent - saját mániám hajt. Olyan ez, mint az örvény vagy a szerelem. Nem tudni a kimenetelét, bele kell menni, és majd lássuk, Uramisten, mire megyünk ketten.

4.3. Etika

Számomra legfontosabb etikai mérce: amit felvenni szándékozom, jelenlétem nélkül is megtörténne vagy sem.

A kamera jelenléte – általában – valamelyest változtat a természetes helyzeten. Döntő kérdéssé válik tehát a változás mértéke és iránya. Elméleti fejtegetés helyett álljon itt néhány példa. Az Alagsor kölykeit nem a stáb küldi a „mélybe”, a Sejtjeink gyerekei sem miattunk születnek meg, az ózdi vasgyár sem a forgatás miatt zár be. Amennyiben a kamera jelenléte idéz elő vagy alakít egy jelenetet, az súlyos etikai problémákat vethet fel.

Az első mondatban megfogalmazott sarkos véleményem némi bővítésre szorul. Abban tudatosan használtam feltételes módot. Tudniillik egyáltalán nem biztos, hogy éppen akkor történne, amikor forgatunk, de mert forgatunk, akkor és ott történik meg. Tehát a történés biztosra vehető, mert benne rejlik a matériában. Mértéke és iránya megközelítőleg behatárolható. Az alkotó esetleg segít létrejönni. A rendező szerepe hasonlítható a szülőorvoséhoz, aki segít megszületni a gyermeknek. Ahogy az orvos véthet műhibát - a rendező is elkövethet etikai vétséget.

Salamon András

Minden filmemben beavatkoztam az emberek életébe. Amíg a dokumentumfilm alkotmánybíróságát fel nem állítják, addig ezt mindenki megteszi valamilyen módon. Vannak alapszabályok, de ezt leginkább az alkotmányból vezetném le: azt nem

szabad a dokumentumfilmben, amit nem szabad az életben. Nem szabad embereket megalázni, bántani, megszegyeníteni, rossz hírbe hozni. Minden egyebet viszont lehet. A produkció minőségét kell a végén megnézni. A nézőre nem tartozik, hogyan készül a film.

Azaz a dokumentumfilm. Továbbgondolás miatt visszatérek az írás elején tett meghatározásomhoz. Mi is a dokumentumfilm?

Megtörtént, vagy (és) történő események illetve folyamatok filmes eszközökkel megvalósított művészi ábrázolása. A filmkészítő saját magán keresztül átszűri, átértelmezi, újraformálja a megfigyelt, rögzítésre kerülő cselekményt, változást, eseményt. Éppen ezért a dokumentumfilm alkotójának erkölcsi tartása, felkészültsége és tehetsége határozza meg a film igazságát és hitelességét - melyek egyben a műfaj kereteit is jelentik.

Az utolsó két mondat vonatkoztatható ide. A lényeg bennünk – filmkészítőkben – rejlik. Filmjeink a mi erkölceinket tükrözik. Olykor, bármennyire szeretnénk elrejtőzni, kilógunk a vetítövászon alól.

4.4. Módszer - a közelítés módja

Alkotótársaimmal olyan irányt képviselek, amelyet bizalmi elven működő filmkészítésnek nevezek. Lényege, hogy az általunk kiválasztott szereplők is alkotó részesei a film folyamatának. Nem meglessük és kikérdezzük őket, hanem részeseivé válunk életük egy bizonyos – számunkra is fontos - szakaszának, és kooperatív munkában megtaláljuk a közös nevezőt.

Az esetek túlnyomó többségében az alkotó keresi meg leendő alanyait filmkészítési szándékával. Szeretné rábírní őket a szereplésre. Ez a találkozás döntő jelentőségű a film szempontjából.

A *Sejtjeink* kényes kérdéseket érint. Amikor hozzáfogtunk a szereplőkereséséhez, a meddőség tabu témának tűnt Magyarországon. (Egyszerűsítve: az érintett asszonyok szégyellték magukat, a férjeik hiúsági kérdésként fogták fel állapotukat. Legtöbbször közvetlen környezetüknek sem beszéltek problémájukról. Ezek ismeretében nem tűnt egyszerűnek - a film

elvárásnak is megfelelő - családokat találni.²⁷ Alapvetően meddőségi centrumokban próbálkoztunk. Neveket, adatokat nyilván nem kérhettünk, a vezetővel egyeztetve felhívással toboroztuk a nyilvánosság elé állni hajlandó párokat.)

A jelentkezőkkel előbb tisztázni kellett egy tipikusnak mondható félreértést, miszerint nem az esti híradónak készítünk felvételt. Aztán egyenként megbeszéltük a családokkal, hogy hosszú hónapokig, esetleg évekig tart a filmezés. Ez idő alatt – természetesen velük egyeztetve – jelen leszünk életük filmet érintő eseményein. Ministákkal forgatunk, nem kell „szerepelniük” a kamera előtt, „csak” tenni szokásos dolgukat. Elmondtuk, miért készítjük a filmet. A némelyekben meglévő szereplési vágyon túl ez a meghatározó kapcsolódási pont: a film az ő és hasonló sorsú társaik kimondott és kimondatlan problémáival foglalkozik. Nekünk elmondhatják kétélyeiket, sírhatnak a vállunkon, támaszkodhatnak ránk, tanácsot kérhetnek, megoszthatják mások elől még eltitkolt örömeiket.

Természetesen építettünk küldetéstudatukra is. Aki tíz éve kénytelen titkolózni, aki állandóan a megbélyegzettnek érzi magát, az gyakran fellázad. Saját példáját, keserű tapasztalatait megosztja velünk és a nézőkkel. Missziót teljesít, amikor a nyilvánosság vállalásával sorstársainak példát mutat, reményt ad. Ilyenkor őszintén megmondjuk, hogy a forgatás befolyásolja majd életüket. Előnyük származhat a kiválasztottságból. Hamarabb sorra kerülnek az orvosnál nem kell órákig várakozniuk, jobban odafigyelnek rájuk stb. Ugyanakkor ismertségük miatt kikezdzhetik őket, ez feltétlen hátrány. A nézők pozitív visszajelzései azonban mindenért kárpótolják őket.

Néhány mondatban elmagyaráztam a felvétel technológiáját, az utómunka mikéntjét. Azt is kértem, jelezzék, ha a kamera zavarja őket adott helyzetben, szóljanak, ha a felvett anyagban valami zavarja őket.

A szereplő ritkán képes objektíven megítélni a felvételt. Mi látjuk át a film egészét, a snitt helyét és szerepét a szerkezetben. Ilyenkor azt mondom: összevágom, megnézi, aztán megbeszéljük, benne hagyjuk-e a filmben.

(A *Sejtjeink* orvosa az egyik szereplő páros sokadik eredménytelen próbálkozása után kiborult. Látván a vérvétel adatait, cifra káromkodásba kezdett a szobájában nekem mondta, megfeledkezve a kameráról. Mikor lehiggadt, szólt, „ugye,

²⁷ (Lásd: szereplőválasztás. AT)

letörlöd?”. Majd megnézzük összevágva, mondtam, mert tudtam: a film egésze meggyőzi majd a professzort. Hálás voltam a sorsnak, hogy a felvételen kibújtt belőle a gyarló ember a felkészült professzor szerepe mögül.)

A munka során nagyon intenzív, sokszor baráti kapcsolat jöhet létre szereplő és filmkészítő között. Bizalmi elven működő viszony ez, amelyért alapvetően a rendező felel. Neki kell tudnia, milyen következményekkel járhat szereplőjére nézve a filmbeli kitárulkozás. Néha komoly dilemmát okoz a helyes döntés meghozatala.

Michael Rabiger írja könyvében: „*A hétköznapi élet dokumentumfilmmé való átalakításának bizonyos nehézségei magukból a résztvevőkből (szereplőkből) adódnak. Hogyan lehet megmagyarázni a résztvevőknek, hogy olyasmit akarsz lefilmezni, ami számukra triviális?*

Ne akard igazolni a céljaidat, és ne akard biztosítani őket az irántuk való alázatos tiszteletedről. Más részről: ha érdeklődésed tiszta és jogos, sok ember magától értetődően, spontánul mellőzni fogja magánéletének a szempontjait (védelmét), mert a filmkészítési szándékod borzasztóan fontosnak fog tűnni. Egy megerőszakolt nő önként akarhat megjelenni a dokumentumfilmekben, mert azt akarja, hogy mások is sürgősen tudják meg, hogy mi történt vele. Úgy dönt, hogy feláldozza a magánéletét azért, hogy felhívja a közönség figyelmét a megerőszakolásra és a megerőszakolókra, hogy tudatosítsa ezt a társadalomban, és amiatt ahogyan a társadalom a megerőszakolt nők eseteihez viszonyul jogi szempontból. Ezt csak akkor teszi bölcsen, ha te tudatosítod benne a következményeket – és ez nem mindig könnyű.”²⁸

Bizalmi alapon kötött kapcsolatban mindkét érintett fél érti és tiszteli a másikat. A szereplő a maga harcát vívja nem a filmesét és fordítva. Ugyanakkor részeivé válunk egymás életének. A rendező (alkotó) olykor nagyon közel kerül alanyaihoz – közelebb, mint férjük, feleségük, gyerekeik -, és egyidejűleg távolról, hideg fejjel szemléli az eseményeket, összefüggéseket. Igen, a kulcsmondat egyszerre lenni távol és közel. Tapasztalataim szerint ez a „skizofrén” állapot a leghatásosabb eszköz a kezünkben a folyamatfilmzés során.

²⁸ Michael Rabiger: *Directing the Documentary* (28. fejezet 346. oldal)

Salamon András

A filmjeim nagy része nyomorúságos körülmények között élő emberekről készült - úgy látszik, a világnak ez a része engem jobban inspirál. A nyomorúság, a halmozottan hátrányos helyzet, minden, ami az élet szélsőséges és negatív tartományába tartozik, számomra olyasmi, amire a kíváncsiságom kinyílik, és rögtön elképzeléssel párosul. Innentől kezdve pedig az vezérel – és ez szakmai szempont, önző szempont! -, hogy jó filmet csináljak. Nagyon fontos, hogy nem küldetéstudatból készítem a szegénysorban élő emberekről a filmjeimet. Ez pusztán szakmai, alkotói küldetéstudat számomra.

Az alkotók többnyire az elesettek, a kisemberek, a vesztesek mellé állnak. A művészet a szolidaritásról is szól. A dokumentumfilmek témaválasztásában tükröződik a fenti állítás igazsága.

4.5. A (dokumentum)filmes hivatás

Filmes vagyok, aki jó ideje dokumentumfilmeket forgat, de készítettem játékfilmet, rövidfilmet, reklámfilmet, tévé-játékot. Ezek különböző képi kommunikációs módok, melyek alapvetően kifejezésvágyból születnek. Vannak problémák az ember életében, szűkebb és tágabb környezetében, az országban, ahol él, problémák, amelyek izgatják, amelyekről mondandója van és szeretné másokkal megosztani. Más ezt másképp teszi - én ezeket filmben gondolom végig.

Alain Robbe-Grillet, a francia új regény és filmes újhullám oszlopos tagja válaszolta arra a kérdésre, honnan tudja, hogy egy témát könyvben vagy filmben dolgoz fel: egyszerű, ha szavakat hallok, akkor regényben írom meg, ha képeket látok, akkor pedig filmet forgatok belőle.

Gondolkodtam azon, miért is készítek filmet. Ritkán foglalkozom ezzel, csak megyek és forgatok, de néha visszatérek az alapkérdéshez: miért ölök annyi energiát egy olyan dologba, ami nincs megfizetve, nincs igazán megbecsülve, elszívja energiámat, elrabolja szabadidőmet, elválaszt a családomtól, barátaimtól.

Ez a fajta dokumentumfilmzés öngerjesztő folyamat, rengeteg energiát, odaadást és figyelmet igényel. Ugyanakkor ahány filmet készítek, ahány sorssal találkozom, annyi életet élek. Ha hosszában nem is, intenzitásában megnövelem az életemet. Mások történeteit élem, amelyekből ki lehet lépni. Minden film során változom, szereplőim is változnak – adunk és kapunk egymástól, a közös élmények formálnak bennünket -, szimbiózisban élünk a filmzés okán.

Zsótér Sándor rendező mondta, hogy amikor színházat csinál, jobb ember lesz. Hiszem én is: ha filmet készítek, jobb emberré válok. A filmkészítés magamra kényszerít egyfajta erkölcsi normát.

Faludy György írja²⁹ egyik szonettjében

„Valómnál jobbnak, nemesebbnek játszom előtted magamat.

Attól vagyok jobb, hogy szeretlek s mert felemellek, magasabb.”

A költő szerelméhez írta sorait. Hiszem: nekünk, filmeseknek, a filmzés a szerelmünk.

²⁹ Faludy György: 200 szonett Magyar Világ Kiadó 1989. (22. szonett.)

Mellékletek

DVD lemez melléklet

Filmrészletek :

1. sz. *Sejtjeink* (42. old.) Györgyi lázasan fekszik. (6'45 perc)
2. sz. *Hasta manana* (49. old.) Könnycsepp. (2'29 perc)
3. sz. *Szorításban* (50. o.) Leáll a gépsor. (2'25 perc)
4. sz. *Meddő* (50. old.) Meddőhányón bolyongó teherautó (2'46 perc)
5. sz. *Kitüntetetten* (53. old.) Gyuri bácsi és az asszonyok (6'17 perc)
6. sz. *Ítéletlenül* (55. old.) Piroska és a foglyok (14'29 perc)
7. sz. *Kölyköd voltam* (58. old.) Levél a koncerten (3'13 perc)
8. sz. *Sejtjeink* (66. old.) Várakozás a folyosón (2'14 perc)
9. sz. *Sejtjeink* (76. old.) George Benson (3'05 perc)

Irodalomjegyzék:

A valóság filmjei (Tanulmányok az antropológiai filmekről)
Palantir Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Bp. 2004.

Barnouw Erik Documentary. A History Of Non-Fiction Film
Oxford University Press 1993.

Barthes Roland: Világoskamra
Európa Könyvkiadó, Bp. 2000.

Bazin Andre: Mi a film? (Esszék, tanulmányok)
Osiris Kiadó, Bp. 1999.

Bergman Ingmar: Laterna Magica.

Európa Könyvkiadó, Bp. 1988.

Bíró Yvette: Időformák, a filmritmus játéka
Osiris Kiadó, Bp. 2005.

Bíró Yvette: A hetedik művészet
Századvég Kiadó, Bp. 1994.

Bordwell David: Elbeszélés a játékfilmben
Magyar Filmintézet, Bp. 1996.

Coles Robert: Doing Documentary Work
Oxford University Press, 1997.

Faludy Görgy: 200 szonett
Magyar Világ Kiadó 1989.

Grierson John: Dokumentumfilm és valóság
Magyar Filmtudományi Intézet, Bp. 1964.

Grierson John: A dokumentumfilm alapelvei: Fejezetek a filmesztétikából (Kép-
Mozgóképek-Kultúra, Múzsák Budapest)

Hampe Barry: making Documentary Films and Reality Videos
Henry Holt and Company, New York 1997.

Ivens Joris: A dokumentumfilm rendezésének kérdései.
Gépelte kézirat. Ké. 49.9 Magyar Filmintézet, Bp. 1953.

Nichols Bill: Representing Reality
Indiana University Press, Bloomington 1991

Rabiger Michael: *Directing The Documentary*
Focal Press, Third Edition Butterworth-Heinemann 1998.

Renov Michael: *Theorizing Documentary*
Routledge, New York 1993.

Rosenthal Alan: *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Videos*
Southern Illinois University Press 1990.

Rotha Paul: *A dokumentumfilm*
Magyar Filmtudományi Intézet, Bp. 1961.

Sontag Susan: *A fényképezésről*
Európa Könyvkiadó, Bp. 1999.

Zalán Vince: *Fejezetek a dokumentumfilm történetéből*
Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Bp. 1983.

Báron György, Bori Erzsébet, Csala Károly, Fekete Ibolya, Gelencsér Gábor, Gervai András, Stóhr Loránt, Schubert Gusztáv, Szilágyi Erzsébet, Varga Balázs, Zalán Vince dokumentumfilmekkel foglalkozó írásai, alakították gondolkodásomat.

Szakmai tapasztalat

- 2000 – 2003 D.L.A. hallgató, *Színház- és Filmművészeti Egyetem* (doktori disszertáció témája: a dokumentumfilm)
- 2000 – Filmrendezést tanít és osztályt vezet *Színház- és Filmművészeti Egyetem*
- 1998 – 1999 Filmrendezést tanít *Roma Média Iskola, Fekete Doboz*
- 1997 – 1998 Filmrendezést tanít *ELTE Szociológiai Intézet – Fekete Doboz Alapítvány Dokumentumfilmek Iskola*
- 1992 – Filmrendező, *Filmdimenzió Kft.*

1979 – 1992 Filmrendező, *MAFILM*
1978 - 1979 Radványi Géza mellett társrendező
1975 – 1979 Film- és televízió rendező szak, *Színház- és Filmművészeti Főiskola*
1970 – 1975 Filmgyári rendezőasszisztens, *MAFILM* (Szabó István, Fábri Zoltán,
Jancsó Miklós, Zolnai Pál munkatársa)

Tagság szakmai szervezetekben

Dokumentumfilm Rendezők Klubja
Magyarországi Filmklub Szövetség Elnökségi tag
Magyar Történelmi Film Alapítvány (kuratóriumi tag 2005-ig)
Magyar Filmrendezők Céhe
Magyar Filmművész Szövetség
Magyar Újságírók Szövetsége
Színház és Filmművészeti Egyetem, Egyetemi Tanács tag

Kitüntetések

2005: A Magyar Köztársaság Érdemes Művésze
2003: Székesfehérvár Tiszteletbeli Polgára
2002: Magyar Köztársasági Érdemrend Lovagkeresztje
1999: Pulitzer-émlékdíj
1998: Bezerédj-díj
1998: Magyar Művészetért díj
1995: Balázs Béla díj

Válogatott filmográfia

Fontosabb filmek, díjak, fesztiválok:

Meddig él egy fa ? *How long does the tree live* 1976.
(rövid játékfilm, gyártó: Színház és Filmművészeti Főiskola)
1977: Washington, SILECT Festival. Main prize

Hasta Manana 1979.
(Dokumentumfilm, gyártó: Mafilm)
1980, Koszalin, Nemzetközi Filmfesztivál

Ballagás *Graduation* 1980.
(játékfilmfilm, gyártó: Dialóg Filmstúdió)
1981: 13. Magyar Játékfilmszemle. Legjobb első film.
1981: Taormina International Film Festival.

Sok húron pendülnek 1982.
(Dokumentumfilm, gyártó: Magyar Televízió).

Kölyköd voltam *I was your kid* 1983.
(dokumentumfilm, gyártó: Magyar Televízió)
1986: Miskolci TV fesztivál. Dokumentum kategória díja.
1987: Granada. Input Festival.

Budapesti kettős *Budapest Double* 1985.
(Dokumentumfilm, gyártó: Magyar Televízió).
Miskolc, TV fesztivál. Dokumentum – kategória díj

Teho-napló *Teho diary* 1987.
(dokumentumfilm, gyártó: Magyar Televízió)
1988: Miskolc TV fesztivál. Fődíj.

Szorításban *In a vise* 1987.
(dokumentumfilm, gyártó: Budapest Filmstúdió)
1988: 20. Magyar Játékfilmszemle. Különdíj.
1988: Nyon Documentary Festival

Ítéletlenül *Women condemned* 1991.
(dokumentumfilm, gyártó: Mozgóképek Innovációs Társulás)
1992: Nyon, Silver Sestertius Award
1992: Baltimore (USA) Input Festival
1992: Berlin, Prix Europa
1993: Magyar Filmkritikusok Díja

Miénk a gyár I-II The factory is ours I-II 1988 - 1993.
(dokumentumfilm, gyártó: Budapest Filmstúdió)
1983: 24. Magyar Filmszemle. Dokumentum Fődíj.

Acélkapocs *Steel Bonds* 1994.
(Dokumentumfilm, gyártó: Budapest Filmstúdió).

Pertrenkó 1995.
(Dokumentumfilm, gyártó: Budapest Filmstúdió).

Meddő *Barren* 1995.
(dokumentumfilm, gyártó: Budapest Filmstúdió)
1996: Berlin, Prix Europa
1997: Magyar Filmkritikusok Díja
1997: Lipcse. Dokumentumfilm Fesztivál
1997: Paris. Cinema du Réel. Special Mention
2003: Prága. One World Festival

Szívügyem *The matter of the heart* 1996.

(dokumentumfilm, gyártó: Film Plusz Kft.)

1996: Nápoly. Prix Italia Television Documentary Awards Special Commendation

1997: San Francisco. Golden Gate Awards, Certificate of Merit

1997: Lisbon. Encontros International Documentary Festival

1997: Biarritz. FIPA.

1997: Magyar Filmkritikusok Díja

1997: Karlovy Vary. Special Mention

1997: Paris. Cinema du Réel.

Széthullás időrendben I-II (rendszerváltó évek XXII/8-9. rész) 1997.

(Dokumentumfilm, gyártó: Magyar Televízió).

Tehetetlenül *Helpless* 1998.

(dokumentumfilm, gyártó: Budapest Filmstúdió)

1998: 29. Magyar Filmszemle. Dokumentum Fődíj.

1988: Chicago. International Television Competition-Silver Plaque.

1999: Magyar Filmkritikusok Díja

1999: Berlin. Prix Europa.

1999: Paris. Cinema du Réel. Special mention of Prix International de la SCAM.

1999: Kamera Hungária'99 Rendezői díj.

Kamera Hungária'99 Fődíj.

Szerelem első hallásra *More than love* 1999.

(dokumentumfilm, gyártó: Filmdimenzió Kft.)

2000: 31. Magyar Filmszemle Dokumentum Fődíj.

2000: Sepsiszentgyörgy. Magyar-Román Filmszemle.

Alagsor *Down and out* 2001.

(dokumentumfilm, gyártó: Filmdimenzió Kft.)

2001: Bucharest. DaKINO International Film Festival.

2004: Dialektus Fesztivál, Budapest Elismerő oklevél

2004: Leeuwarden, International Film Festival

Kitüntetetten *Being decorated* 2001.

(dokumentumfilm, gyártó: Filmdimenzió Kft.)

Sejtjeink *Our Cells* 2001.

(5x50 perces tévé sorozat, gyártó: Filmdimenzió Kft.)

Sejtjeink *Our cells* 2002.

(dokumentumfilm, gyártó: Filmdimenzió Kft.)

2002: Prix Italia

2002: Biarritz. FIPA.

2002: 33. Magyar Filmszemle Dokumentum Fődíj.

Diákzsűri különdíja a legdrámaibb dokumentumfilmnek.

2002: KAMERA-díj.
2002: Karlovy Vary 37. International Film Festival.
2002: Los Angeles Oscar-díj vetítések, Los Angeles
2003: Magyar Filmkritikusok Díja.
2003: Grenzland Filmtage
2003: Magyar Filmhét, Los Angeles
2003: Magyar Filmhét, Bukarest
2004: Documenta Madrid 04. /International Documentumfil Fesztival/

Az út vége. *The End of the Road* 2003.
(dokumentumfilm, gyártó: Filmdimenzió Kft.)
2003: 34. Magyar Filmszemle Dokumentum Fődíj
Diákzsűri Fődíj
2004: Vision du Real/Festival International de Cinéma/ Nyon
2004: Verzió emberi jogi dokumentumfilm fesztivál, Budapest

Valahol otthon lenni *From Home to Home* 2003.
(3x55 perces tévé sorozat, gyártó: Filmdimenzió Kft.)

Valahol otthon lenni. *From Home to Home* 2004.
(dokumentumfilm, gyártó: Filmdimenzió Kft.)
2004. 35. Magyar Filmszemle Schiffer-díj (A zsűri különdíja)
2004. Magyar - Román Dokumentumfilm Fesztivál, Sepsiszentgyörgy. Rendezői Díj
2005. 8th International 1001 Documentary Film Festival, Istanbul
2005. Houston World Fest a zsűri különdíja.

Harmadik találkozás. *Take Three* 2005.
(dokumentumfilm, gyártó: Filmdimenzió Kft).