

UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI, CLUJ – NAPOCA
FACULTATEA DE ȘTIINȚE POLITICE, ADMINISTRATIVE ȘI ALE
COMUNICĂRII

ȘCOALA DOCTORALĂ DE HUNGAROLOGIE

Confluente ale metodelor regizorale în filmul documentar și cel de
ficțiune în Europa Centrală și de Est în primul deceniu al secolului XXI

TEZĂ DE DOCTORAT

- DOMENIUL FILOLOGIE -

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC
PROF. UNIV. DR. CSEKE PÉTER

DOCTORAND
LAKATOS RÓBERT – ÁRPÁD

2013

Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanțat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/107/1.5/S/76841, cu titlul „Studii doctorale moderne: internaționalizare și interdisciplinaritate”.

Cuprins

I. INTRODUCERE.....	13
I. 1. Importanța tematicii și motivația cercetării.....	13
I. 2. Încadrarea tematicii (generație, teritoriu, perioadă, gen).....	19
I. 3. Dificultățile cercetării.....	22
I. 4. Ipoteza și obiectivele cercetării.....	24
II. ABORDĂRI TEORETICE, CLARIFICAREA NOȚIUNILOR.....	26
II. 1. Filmul documentar.....	26
II. 2. Filmul de ficțiune.....	28
II. 3. Relații între filmul documentar și cel de ficțiune.....	30
II. 4. Definirea unor stiluri ale filmul documentar.....	31
III. METODOLOGIA CERCETĂRII.....	39
III. 1. Motive și indicatori.....	39
III. 2. Convenții ale limbajului cinematografic în filmul documentar și cel de ficțiune – Precizarea indicatorilor cercetării.....	42
III. 2. 1. Structura narativă.....	43
III. 2. 2. Alegerea și modalitățile de abordare a personajelor, munca cu actorii.....	45
III. 2. 3. Concepția audiovizuală.....	46
III. 3. Fazele cercetării.....	50
III. 3. 1. Criterii de selecție a filmelor analizate.....	50
III. 3.2. Observația ca punct de plecare.....	52
III. 3. 3. Interviu.....	53
III. 3. 4. Concluzii.....	57
IV. ANALIZA DIFERITELOR METODE DE REGIZORALE.....	58
IV. 1. România.....	58
IV. 1. 1. Situația generală.....	58
IV. 1. 2. Caracterul documentar al noului val din cinematografia română.....	59
IV. 1. 2. 1. Cristi Puiu.....	59
IV. 1. 2. 2. Cristian Mungiu.....	71
IV. 1. 2. 3. Corneliu Porumboiu.....	75
IV. 1. 2. 4. Radu Jude.....	79

IV. 1. 2. 5. Adrian Sitaru.....	81
IV. 1. 2. 6. Florin Șerban	83
IV. 1. 3. Alte filme interesante cu caracter documentar din România.....	85
IV. 1. 4. Concluzii parțiale.....	88
IV. 2. Ungaria	90
IV. 2. 1. Situația generală.....	90
IV. 2. 2. Caracterul documentar al unor filme de ficțiune din Ungaria	92
IV. 2. 2. 1. Benedek Fliegauf	92
IV. 2. 2. 2. Csaba Bollók.....	101
IV. 2. 2. 3. György Pálfi.....	109
IV. 2. 2. 4. Gyula Nemes	113
IV. 2. 3. Alte filme interesante cu caracter documentar din Ungaria	124
IV. 2. 4. Concluzii parțiale.....	127
IV. 3. Republica Cehă.....	131
IV. 3. 1. Situația generală.....	131
IV. 3. 2. Documentare creative din Cehia.....	131
IV. 3. 2. 1. Filip Remunda și Vít Klusák	133
IV. 3. 3. Concluzii parțiale.....	134
IV. 4. Slovacia.....	137
IV. 4. 1. Situația generală.....	137
IV. 4. 2. Documentarul creativ din Slovacia.....	139
IV. 4. 2. 1. Péter Kerekes	139
IV. 4. 3. Concluzii parțiale.....	152
IV. 4. 4. Caracterul documentar al noului val slovac.....	155
IV. 4. 4. 1. Mátyás Prikler.....	155
IV. 4. 4. 3. Zuzana Liová	161
IV. 4. 4. 2. Iveta Grófová	163
IV. 4. 5. Alte filme interesante cu caracter documentar din Slovacia	168
IV. 4. 6. Concluzii parțiale legate de filmele de ficțiune din Slovacia	172
IV. 5. Polonia	175
IV. 5. 1. Situația generală.....	175
IV. 5. 2. Caracterul documentar al unor filme de ficțiune din Polonia.....	176
IV. 5. 2. 1. Sławomir Fabicki.....	176
IV. 5. 3. Documentare cu caracter ficțional din Polonia.....	178

IV. 5. 3. 1. Mihał Marczak.....	178
IV. 5. 4. Alte filme interesante cu caracter documentar din Polonia.....	179
IV. 5. 5. Concluzii parțiale.....	180
V. POSIBILITĂȚI DE EXTINDERE ALE CERCETĂRII.....	182
VI. CONCLUZII FINALE.....	184
VII. BIBLIOGRAFIE.....	194
VII. 1. Lucrări de doctorat.....	194
VII. 2. Apariții editoriale.....	194
VII. 3. Volume colective.....	198
VII. 4. Articole din periodice.....	199
VII. 5. Documente electronice.....	201
VIII. FILMOGRAFIE	204
VIII. 1. Filme contemporane.....	204
VIII. 1. 1. România.....	204
VIII. 1. 1. 1. Filme de ficțiune.....	204
VIII. 1. 1. 2. Documentare.....	205
VIII. 1. 2. Ungaria.....	206
VIII. 1. 2. 1. Filme de ficțiune.....	206
VIII. 1. 2. 2. Documentare.....	207
VIII. 1. 3. Republica Cehă.....	208
VIII. 1. 3. 1. Filme de ficțiune.....	208
VIII. 1. 3. 2. Documentare.....	208
VIII. 1. 4. Slovacia.....	209
VIII. 1. 4. 1. Filme de ficțiune.....	209
VIII. 1. 4. 2. Documentare.....	209
VIII. 1. 5. Polonia.....	210
VIII. 1. 5. 1. Filme de ficțiune.....	210
VIII. 1. 5. 2. Documentare.....	210
VIII. 1. 6. Alte filme contemporane interesante.....	211
VIII. 2. Filme consacrate.....	211
VIII. 2. 1. Filme de ficțiune.....	211
Neorealismul Italian.....	211
Noul val Cehoslovac.....	212
Școala de Budapesta.....	212

Polonia – cinematograful neliniștii morale și urmările sale.....	212
Independenții.....	213
Dogma '95	213
Found footage	213
Altele.....	213
VIII. 2. 2. Documentare	214
Cinéma vérité și direct cinema.....	214
Documentare false	214
Altele.....	214
IX. ANEXE	215
IX. 1. Imagini vorbitoare (articol de Gábor Gelencsér despre filmele autorului acestei lucrări).....	215
IX. 2. Anexă DVD: audio-interviuri	226
1. Cristi Puiu	226
2. Benedek Fliegauf	226
3. Csaba Bollók.....	226
4. György Pálfi.....	226
5. Gyula Nemes.....	226
6. Márton Szirmai	226
7. Tamás Almási	226
8. Kornél Mundruczó	226
9. Mátyás Prikler.....	226
10. Péter Kerekes	226
11. Iveta Grófová és Juraj Buzalski	226
12. Zuzana Liová	226
13. Jan Gogola	226

BABEŞ–BOLYAI TUDOMÁNYEGYETEM, KOLOZSVÁR
POLITIKA-, KÖZIGAZGATÁS ÉS KOMMUNIKÁCIÓTUDOMÁNYI
KAR
HUNGAROLÓGIA DOKTORI ISKOLA

**Dokumentum- és játékfilmes rendezői módszerek kölcsönhatása
a közép-kelet-európai filmművészetben
az ezredfordulót követő első évtizedben**

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

– BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI SZAKIRÁNY –

SZAKMAI IRÁNYÍTÓ

DR. CSEKE PÉTER EGYETEMI TANÁR

SZERZŐ

LAKATOS RÓBERT - ÁRPÁD

2013

A dolgozat megírásához szükséges anyagi támogatást a Humánerőforrás-fejlesztési Operatív Program 2007–2013 és az Európai Szociális Alap biztosította a POSDRU/107/1.5/S/76841 projekt A doktori tanulmányok időszere: nemzetköziség és interdiszciplinaritás keretéből.

Tartalom

I. BEVEZETŐ.....	13
I. 1. A témaválasztás jelentősége és a kutatás indoklása	13
I. 2. A téma behatárolása (korosztály, terület, időszak, műfaj)	19
I. 3. A kutatás nehézségei	22
I. 4. Hipotézis és kutatási célkitűzések	24
II. ELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSEK, FOGALOMTISZTÁZÁS	26
II. 1. Dokumentumfilm	26
II. 2. Játékfilm	28
II. 3. Dokumentum- és játékfilm viszonya.....	30
II. 4. Egyes dokumentarista stílusok meghatározása	31
III. A KUTATÁS MÓDSZERTANA.....	39
III. 1. Indítékok és indikátorok	39
III. 2. Dokumentum- és játékfilmes filmnyelvi konvenciók. A kutatási <i>indikátorok</i> pontosítása.....	42
III. 2. 1. A narratív struktúra	43
III. 2. 2. A szereplőválogatás, a szereplők megközelítésének módja és a színészvezetés	45
III. 2. 3. Az audiovizuális koncepció	46
III. 3. A kutatás fázisai	50
III. 3. 1. Az elemzésre szánt filmek kiválasztása.....	50
III. 3.2. Kiinduló megfigyelés.....	52
III. 3. 3. Interjúkészítés	53
III. 3. 4. Következtetések levonása	57
IV. KÜLÖNBÖZŐ RENDEZŐI MÓDSZEREK ELEMZÉSE.....	58
IV. 1. Románia.....	58
IV. 1. 1. Az általános helyzet.....	58
IV. 1. 2. A román új hullám dokumentarizmusa.....	59
IV. 1. 2. 1. Cristi Puiu	59
IV. 1. 2. 2. Cristian Mungiu	71

IV. 1. 2. 3. Corneliu Porumboiu.....	75
IV. 1. 2. 4. Radu Jude.....	79
IV. 1. 2. 5. Adrian Sitaru.....	81
IV. 1. 2. 6. Florin Șerban	83
IV. 1. 3. Egyéb romániai dokumentarista érdekességek.....	85
IV. 1. 4. Részkövetkeztetések	88
IV. 2. Magyarország	90
IV. 2. 1. Az általános helyzet	90
IV. 2. 2. Magyar játékfilmek dokumentarizmusa	92
IV. 2. 2. 1. Fliegauf Benedek	92
IV. 2. 2. 2. Bollók Csaba.....	101
IV. 2. 2. 3. Pálfi György.....	109
IV. 2. 2. 4. Nemes Gyula	113
IV. 2. 3. Egyéb magyarországi dokumentarista érdekességek.....	124
IV. 2. 4. Részkövetkeztetések	127
IV. 3. Csehország.....	131
IV. 3. 1. Az általános helyzet	131
IV. 3. 2. Kreatív cseh dokumentumfilmek.....	131
IV. 3. 2. 1. Filip Remunda és Vít Klusák.....	133
IV. 3. 3. Részkövetkeztetések	134
IV. 4. Szlovákia.....	137
IV. 4. 1. Az általános helyzet	137
IV. 4. 2. A kreatív szlovákiai dokumentumfilm	139
IV. 4. 2. 1. Kerekes Péter	139
IV. 4. 3. Részkövetkeztetések	152
IV. 4. 4. A szlovák új hullám dokumentarizmusa.....	155
IV. 4. 4. 1. Prikler Mátyás.....	155
IV. 4. 4. 3. Zuzana Liová	161
IV. 4. 4. 2. Iveta Grófová	163
IV. 4. 5. Egyéb szlovákiai dokumentarista érdekességek.....	168
IV. 4. 6. Játékfilmes részkövetkeztetések	172
IV. 5. Lengyelország.....	175
IV. 5. 1. Az általános helyzet	175
IV. 5. 2. Lengyel játékfilmek dokumentarizmusa.....	176

IV. 5. 2. 1. Sławomir Fabicki.....	176
IV. 5. 3. Lengyel dokumentum-játékfilmek.....	178
IV. 5. 3. 1. Mihał Marczak.....	178
IV. 5. 4. Egyéb lengyelországi érdekességek	179
IV. 5. 5. Részkövetkeztetések	180
V. A KUTATÁS KITERJESZTÉSÉNEK LEHETŐSÉGEI.....	182
VI. KÖVETKEZTETÉSEK.....	184
VII. BIBLIOGRÁFIA.....	194
VII. 1. Szakdolgozatok	194
VII. 2. Könyvek	194
VII. 3. Gyűjteményes kötetek	198
VII. 4. Folyóiratok, tanulmányok	199
VII. 5. Online források.....	201
VIII. FILMOGRÁFIA	204
VIII. 1. Kortárs filmek	204
VIII. 1. 1. Románia	204
VIII. 1. 1. 1. Játékfilmek.....	204
VIII. 1. 1. 2. Dokumentumfilmek	205
VIII. 1. 2. Magyarország.....	206
VIII. 1. 2. 1. Játékfilmek.....	206
VIII. 1. 2. 2. Dokumentumfilmek	207
VIII. 1. 3. Csehország	208
VIII. 1. 3. 1. Játékfilmek.....	208
VIII. 1. 3. 2. Dokumentumfilmek	208
VIII. 1. 4. Szlovákia.....	209
VIII. 1. 4. 1. Játékfilmek.....	209
VIII. 1. 4. 2. Dokumentumfilmek	209
VIII. 1. 5. Lengyelország	210
VIII. 1. 5. 1. Játékfilmek.....	210
VIII. 1. 5. 2. Dokumentumfilmek	210
VIII. 1. 6. Egyéb érdekes kortárs dokumentumfilmek.....	211
VIII. 2. Filmtörténeti jelentőségű filmek	211
VIII. 2. 1. Játékfilmek.....	211
Olasz neorealizmus	211

Csehszlovák új hullám	212
Budapesti iskola	212
Lengyelország (a morális nyugtalanság mozija és egyes kihatásai)	212
Függetlenek	213
Dogma '95	213
Found footage	213
Egyéb	213
VIII. 2. 2. Dokumentumfilmek	214
Cinéma vérité és direct cinema	214
Áldokumentumfilmek	214
Egyéb	214
IX. MELLÉKLETEK	215
IX. 1. Szóra bírt kép (Gelencsér Gábor tanulmánya a szerző filmjeiről)	215
IX. 2. DVD-melléklet: Hanginterjúk	226
1. Cristi Puiu	226
2. Flieg auf Benedek	226
3. Bollók Csaba	226
4. Pálfi György	226
5. Nemes Gyula	226
6. Szirmai Márton	226
7. Almási Tamás	226
8. Mundruczó Kornél	226
9. Prikler Mátyás	226
10. Kerekes Péter	226
11. Iveta Grófová és Juraj Buzalski	226
12. Zuzana Liová	226
13. Jan Gogola	226

I. BEVEZETŐ

A módszer nem egy olyan dolog, amit valaki megtanul valakitől, hanem tanul sok mindent sok mindenkitől, és aztán kidolgozza a saját módszerét, mely csak saját maga számára lesz hasznos. De ez üdítő is, mert megszabadít attól, hogy meg kell felelnünk valamilyen elvárásnak.¹

I. 1. A témaválasztás jelentősége és a kutatás indoklása

A szóban forgó téma kutatására az a személyes indíték készített, hogy kiderítsem magam és diákjaim számára: hogyan lehet manapság a közép-kelet-európai szűkös anyagi keretek között jó filmet készíteni? Ez szinte minden pályakezdő filmes személyes problémája, ugyanis a filmkészítés sok pénzbe kerül, és nem könnyű kezdőként jelentős anyagi támogatásban részesülni. Léteznek ugyan kivételek, akikre rámosolygott a sors, és még fiatalon, végzős rendező szakos hallgató korukban megajándékozta őket egy nagyjátékfilm elkészítésének lehetőségével. És ha ez sikeres volt, következő filmkészítési lehetőséghez jutottak (mint pl. a Simó Sándor által vezetett rendező szakos osztály a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen), de általánosságban véve nem ez a jellemző.

A dokumentumfilm általában kis stábot igényel, és jóval olcsóbb, mint a játékfilmkészítés. A dokumentarista játékfilmek hasonló körülmények közt készülnek, mint a dokumentumfilmek, ezért gyártási költségeik általában jóval alacsonyabbak a megszokott játékfilmek büdzséjénél. Tehát a több járható út közül ez az egyik kézenfekvő lehetőség a pályakezdő fiatalok számára.

Szeretném már az elején leszögezni, hogy szinte mindent a filmes alkotó szemszögéből nézek, hiszen magam is alkotó vagyok. Ekként jó ismerősi viszonyt tartok fenn az általam vizsgált filmek alkotóinak kb. felével (akikkel főleg filmfesztiválokon, illetve filmfinanszírozási nemzetközi fórumokon találkozom, és

¹ Bollók Csaba – a mellékelt DVD-n található hanginterjú részlete

ilyenkor főleg terveinkről, valamint a filmezéssel kapcsolatos gondolatainkról beszélgetünk).

A szóban forgó időszakot én is kezdő alkotóként éltem meg. 2000-ben diplomáztam a Lengyel Állami Filmművészeti Főiskola operatóri szakán, 2002-ben Magyarországon lett belőlem rendező (és azóta is főleg magyarországi finanszírozásból és stúdióban készítem filmjeimet). 2003–2004-ben magyar rendezőként együtt dolgoztam egy osztrák kezdeményezésű lengyel–cseh–szlovák–magyar–szlovén dokumentumfilm-es projektben, 2003 óta ismét Kolozsváron élek, 2006–2010 között szoros kapcsolatot tartottam a csehországi IDF-fel (Institut of Documentary Film), ahonnan cseh, szlovák, szerb, horvát kapcsolataim származnak.

Személyes tapasztalatomból kiindulva, sorstársaim és/vagy kortársaim munkáját vizsgálva próbálom összefoglalni, mi is zajlott a térségben a mindannyiunk útkeresése szempontjából igencsak fontos évtizedben a dokumentum- és játékfilm kölcsönhatásának területén, ugyanis az a véleményem, hogy jelentős változások álltak be ahhoz viszonyítva, amit a filmiskolák padjaiban ülve tanultunk és gondoltunk.

A fiatal filmesek számára sokáig az egyik járhatónak tűnő út az volt, hogy nagyon sikeres kisjátékfilmet készítettek, vagyis bejutottak vele egy jelentős fesztiválra (mint pl. Cannes-i vagy Berliini Nemzetközi Filmfesztivál), esetleg díjat is nyertek, és ennek következményeként megszerezték a filmgyártási finanszírozásról döntő kuratórium bizalmát, akitől egész estés filmkészítési lehetőséget kaptak. Azért kisjátékfilmet, mert a költségvetés egy jelentős részét a filmes nyersanyag és ennek laborálása tette ki. Egy másik komoly tétel pedig az igencsak drága filmes technika bérlése volt. A kilencvenes években viszont elkezdődött a digitális képforradalom, vagyis megjelent az olcsó technológia, mely egyelőre nem tudta nyújtani sem azt a technikai minőséget, sem azokat az esztétikai lehetőségeket, mint a film, de bizonyos minőségi korlátok között alkalmas nyújtott hosszabb filmes alkotások elkészítésére. Az akkor félprofesszionálisnak tekintett digitális videotechnológiát (DV CAM) a filmkészítés nagypályáján 1995-ben egyes befutott rendezők a filmkészítés megújítására vonatkozó kiáltványára, az úgynevezett *Dogma '95*-ös (vagy *Dán Dogma*) kiáltvány fogadtatta el, amelyről a későbbiekben részletesebben is lesz szó. Ettől kezdve, akinek sikerült a korabeli digitális kép korlátait kijátszó vagy éppen ebből fakadó képi esztétikát találni filmjéhez, az immár egész estés filmmel is dobbanthatott (mint pl. Flieg auf Benedek a *Rengeteg* című filmjével).

Az, hogy a digitális videotechnológiát nem lehet ugyanúgy használni, mint a filmest, egyből nyilvánvaló volt a filmkészítők számára, ugyanis a kisebb képformátum nagyobb mélységélességet eredményezett – vagyis megfosztotta a filmkészítőket a kis mélységélesség figyelemirányító erejétől (ha kicsi a mélységélesség, a néző tekintete a képen automatikusan az élesen látható pontra összpontosul – tehát irányítani lehet vele a néző figyelmét). A kis kontrasztátfogás megvilágításbeli gondokat okozott, a kis képfelbontás és az elektronikus jel sajátosságai apró minták esetében vibráló felületet eredményezett, stb. Meg kellett hát találni az új technológia sajátosságaiból fakadó esztétikai lehetőségeket, miközben jóval több volt a korlát, mint a lehetőség.

A digitális kép elődjét, az analóg videót már jóval korábban, gyakorlatilag a hetvenes években való megjelenése óta befogadta a televízió. (Az elektronikus képjel mondhatni a televíziózás lényegéből született.) A nyolcvanas években már nagyon sok tévés forgalmazásra készült dokumentumfilm analóg videóra forgott (az igényesebb televízióknál BETA CAM-re, kisebb televízióknál Super VHS-re), vagyis a dokumentumfilm már jóval korábban befogadta a videotechnológiát a maga képi korlátaival együtt. Nem csoda hát, hogy azok, akik erre kényszerültek forgatni játékfilmet, fontos inspirációs forrásnak tekintették a dokumentumfilmet (ha nem másként, hát képi szempontból). Ebből a kényszerből új stílusbeli és esztétikai vívmányok születtek, melyek nemcsak önmagukban érdekesek (vagyis nemcsak azt érdemes vizsgálni, hogyan sikerült egyeseknek jó filmet készíteni videokamerával), hanem ezek a videoképpel kapcsolatos esztétikai és stílusbeli felfedezések visszahatottak a celluloidra készült játékfilmekre is.

Szerencsés esetben a téma és a történetmesélés jellege határozza meg a képi kifejezőeszközöket, amelyek a maguk során eldöntik a használandó képi technológiát. A tények viszont arra mutatnak rá, hogy ez történhet fordítva is – nem is ritkán –, vagyis egyes technológiák bizonyos tartalmak ábrázolásának kedveznek inkább, tehát ezek megjelenítésére ösztönzik az alkotót. Nem szeretném azonban erre az egy tényezőre, vagyis a technológia és tartalom összefüggéseire leszűkíteni tanulmányomat. Mindez csak az alkotók szempontjából fontos, és számukra is csupán egyetlen tényező a sok közül. Egyáltalán nem biztos, hogy minden játékfilmet, aki dokumentarista stílusban vagy esztétikában készít filmet, a technológiai korlátok vezettek el a dokumentumfilmhez mint inspirációs forráshoz. Sheila Curran Bernard a

dokumentumfilmről szóló *Kreatív elbeszélés* című könyve lengyel kiadásának borítóján például a következő szöveg áll:

„A filmtörténet több mint száz éve a technológia és az elbeszélés művészetének fejlődéséről szól. A játékfilm kidolgozott néhány forgatókönyvmintát, melyeket klasszikus könyvek segítségével elterjesztett. Ez jó is, meg rossz is. A játékfilm egységesedett, és bizonyos értelemben falba ütközött.

A dokumentumfilm fejlődése sokkal dinamikusabb. [...] Az egész estés dokumentumfilmek bevették a mozitermeket. [...]

Sheila Bernard, látván ezt a folyamatot, írt egy tankönyvként is használható művet arról, hogyan lehet egész estés dokumentumfilmet készíteni. Arról, hogy a dokumentumfilm is ELBESZÉLÉS, amelyhez az alkotói folyamat egyes fázisaiban ugyanúgy kell viszonyulni, mint a játékfilmhez... És a falba ütközés veszélye a dokumentumfilm esetében nem áll fenn...”²

Ez eléggé radikális megfogalmazás, de alapjában véve igaz. Tény, hogy mikor valamelyik irányzat odafejlődött, hogy elérte saját korlátait (falba ütközött), más műfajokhoz fordult inspirációért. Ez a játékfilmes műfajokon belül is igaz – gondoljunk csak például a spagettiwesternre – de a dokumentum- és a játékfilm is folyamatos kölcsönhatásban áll egymással. Az sem teljesen igaz, hogy a dokumentumfilm ne termelt volna ki bizonyos recepteket, amelyek alapján nézhetetlen, unalmas dokumentumfilmek ezrei születnek évente. Sőt a legtöbbjük sajnos ilyen, viszont ha az alkotó nem megélhetési filmezésként készít dokumentumfilmet (vagy legalábbis nemcsak ezért), akkor az tény, hogy minden egyes téma és minden egyes ember (dokumentumfilm-szereplő) más megközelítést igényel, nagyobb nyitottságra készíti a szerzőt, és sok esetben eredeti megoldásokat szül. Ezen az is segít, hogy a dokumentumfilmterven sem lehet számon kérni olyan pontosságot, mint a játékfilmterv esetében, tehát a finanszírozók sem kényszeríthetik általuk biztonságosnak vélt keretek (sémák) közé a filmtervet, illetve a szerzőt is nyitottságra ösztönzi a véletlenek felhasználásának terén. A kreativitásban azonban

² Sheila Curran Bernard, *Film Dokumentalny – Kreatywne opowiadanie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011, saját fordítás, borítószöveg

sokszor a véletlen is jelentős szerepet játszik: hirtelen reagálva olyan megoldások szülehetnek, amelyekre a szerző nem is gondolt. Játékfilmbe viszont nehezebb beengedni a véletlent. Mindkét esetben az alkotókban, de a finanszírozásról döntő személyekben is fellép a sémákban való gondolkodás kísértése, de dokumentumfilmekben könnyebb elkerülni.

Tanulmányomban tehát olyan alkotók is szerepelnek, akik nem feltétlenül a digitális technológiára keresett esztétikai válaszuk miatt fordultak a dokumentumfilmhez mint inspirációs forráshoz, hanem amiatt, amit a fentebbi idézet is említ, vagyis mert számukra a játékfilm „falba ütközött”.

A szóban forgó időszakban (és az azt megelőző pár évtizedben is) jóval több dokumentumfilm készült, mint játékfilm, de moziforgalmazásra szánt dokumentumfilm jóval kevesebb. Ezért ezen a téren úgy lehetett kimagaslót alkotni, ha valaki egész estés dokumentumfilm-készítésre adta a fejét, amely magában hordozta a moziforgalmazás lehetőségét. Alacsony költségvetésű dokumentumfilmek esetében, amelyek jó esetben televíziós forgalmazásra számíthattak, jóval korábban bevett szokás volt a gyengébb minőségű videó használata, mint a játékfilm esetében. Ezért a kimagasló moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmterveknek jobb minőségű, drágább technológiát szántak (ami lehetett nagy felbontású videó is), aminek következtében ezeknek a filmeknek a büdzséje már vetekedett egy low budget játékfilm költségvetésével, ezért sok esetben külföldi koprodukciós partnert igényeltek. A finanszírozók viszont ha már sok pénzt fektettek bele, a lehető legpontosabban szeretnék volna tudni, mit kapnak a megítélt támogatásért. Az előre eltervezettség óhatatlanul elmozdította az alkotókat a belerendezés, vagyis a játékfilmes módszerek irányába. A hamisság elkerülése végett egyes rendezők igyekeztek felfedni filmjeikben rendezői módszerüket, vagy más megoldásokat próbáltak találni arra, hogy alkotásaikat ne illessék hazugság vádjával (például dokumentum-játékfilmnek deklarálták őket).

Ez a lelkiismereti kérdés sok esetben igencsak eredeti megoldásokat szült. Az újszerű kifejezőeszközök keresésének következtében a filmkészítők körében elterjedt a *kreatív dokumentumfilm* fogalma, melyet még nem kanonizált a filmelméleti szakma. Szirmai Márton a jelen dolgozat céljából készült hanginterjúban beszél arról, hogy egy dokumentumfilmes szakmai találkozón milyen konfliktus kerekedett a nemzetközi fórumokra járó fiatalabb generáció és a kevesebb külföldi tapasztalattal rendelkező, idősebb generáció között a *kreatív dokumentumfilm* kapcsán. Olyanok is

támadták a *kreatív dokumentumfilm*et, akik maguk is készítették ilyet.³ Ez arra mutat rá, hogy még a filmesek közt sincs konszenzus a dokumentumfilm terminológiát illetően.

Kutatásom más oldalról való indoklása érdekében pedig két gondolatot idézek:

„Bár a mai technika még inkább miniatürizálódott, 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 sem 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.”⁴

Tény, hogy a technika könnyedsége miatt könnyebb közel kerülni az emberekhez, mert kevesebb a mesterséges gát. Ezért elvileg könnyebb őszinte pillanatokot rögzíteni, de ugyanakkor az emberek is egyre felkészültebbek a filmes szerepjátékra, arra, hogy kamera előtt egy kreált képet mutassanak magukról. A szereplők önvédelmi maszkjainak lehántására irányuló törekvés viszont, mint azt a későbbiekben látni fogjuk, sok eredeti filmes megoldást szült. Az, hogy képkorszakban élünk, nagymértékben deszakralizálta a kép mágikus jellegét, viszont véleményem szerint befogadóként is igényesebbé váltunk a kép tartalmának hitelességét illetően.

„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

³ Szirmai Mártonnal készült hanginterjú, DVD-melléklet

⁴ Almási Tamás, *Ahogy én látom – DLA-pályamunka – SZ. F. E.*, <http://www.filmacademy.hu/uploads/dokumentumtar/almasitdolgozat.pdf>, Budapest, 2005, p. 22.

mint nap ezt kapja, ezt látja, már meg sem hökken, nem érinti meg. Talán önvédelemből.”⁵

Az idézet első bekezdésének értelmében érdemes megvizsgálni, hogy a filmes manipuláció hogyan válik önreflexívvé a hitelességre való törekvés következményeként. Másrészt viszont manapság, amikor egyre több az információ, és válogatni kell közülük, már nem elég, hogy „igazat mondunk”, hanem azt érdekfeszítően is kell elmondani. Lehetőleg történet formájában, mert a néző keresi a történetet, ezért ezzel lehet megragadni a figyelmét. Ha nincs is történet a filmben, a néző történetet próbál összerakni a látottakból. Legalábbis ez derül ki Flieg auf Benedek két filmes kísérletéből is, amelyről a későbbiekben bővebben is lesz szó.

I. 2. A téma behatárolása (korosztály, terület, időszak, műfaj)

Korosztálybeli szempontból kizárólag a pályakezdő, avagy útkereső rendezők munkáira fókuszálok, olyanokéra, akiknek karrierje 2000 után kezdődött.

Ami a *területi behatárolást* illeti, elsősorban a magyar kultúra területe érdekel. A kultúrának viszont nincsenek éles határai, sok az átfedés főleg egy olyan nemzetközi nyelvterületen, mint amilyen a filmnyelv, ezért kutatásom kiterjed olyan országok filmgyártásának vizsgálatára is, amelyek befolyásolták vagy befolyásolhatják a magyar filmesek munkáit. Ezek a volt keleti blokk országai, leszámítva közülük a volt szovjet államokat és a kifejezetten balkáni országokat (a volt jugoszláv államokat és Bulgáriát), ahol a filmgyártás finanszírozásának mostohább sors jutott. A nem EU-s tagállamok eleve elestek bizonyos EU-s forrásoktól (Media Program, Eurimage-lehetőségek stb.). A kis országokban pedig az a hatalmas hátrány, hogy adminisztrációs szempontból egyesek nem látják fontosnak egy külön filmfinanszírozási szerv létrehozását, így hát a filmgyártás finanszírozása politikusok kezébe kerül (Kultuszminisztérium), akik általában nem filmszeretők, vagy filmhez értők, és könnyen felháborodnak azon, hogy mi az, hogy ennyi pénzt elvisz a kultúra területéről a film!? Ha nincs egy filmgyártás-finanszírozási szerv, könnyedén átkerülnek a pénzek a kultúra más területeire, és akkor a filmesek sem tudnak előre gondolkodni, márpedig a filmkészítés terén gyakran évekkal előre

⁵ Almási Tamás, i.m. p. 22.

szoktak tervezni. Ha pedig kisebb a merítés (kevesebb film készül), csökken a sikerek elérésének lehetősége is.

Lengyelországban, Csehországban, Szlovákiában és Romániában a magyarországihoz hasonló helyzet alakult ki, és ezen országok filmesei között átjárások is vannak. Nemes Gyula például a cseh filmiskolában a FAMU dokumentumfilmes szakán végezte mesteris filmes tanulmányait, és első nagyjátékfilmjének, az *Egyetlenseimnek* végső formáját nagymértékben befolyásolták Věra Chytilová tanácsai, aki annak idején a cseh filmes új hullám egyik fontos személyisége volt.⁶ De nemcsak rá hatott a cseh iskola, ugyanis a szlovákiai Kerekes Péterre, aki Pozsonyban tanult ugyan, de saját bevallása szerint nagy hatással volt rá Jan Gogola fiatal cseh rendező *Nonstop* című filmje, illetve az egész cseh dokumentumfilmes iskola. Jan Gogola munkásságát pedig Kerekes Péter diplomafilmje, a *Lutomirovai legendák és mondák* befolyásolta.⁷ Egyébként a cseh iskola hatott a szlovákra, ugyanis a szlovák filmiskola egészen fiatal (csak 1989-ben alapították), és akik ott tanítottak, azok is Prágába jártak tanulni. Manapság is nehéz olyan szlovák filmet találni, mely ne cseh koprodukcióban készült volna. Prikler Mátyás pozsonyi magyar filmrendező első, félig magyarul, félig szlovákul beszélő nagyjátékfilmje ilyen szempontból kivétel, mert kizárólag szlovák finanszírozásból és szlovák stábbal készült. De olyan szempontból is kivétel, hogy habár Prikler jelentős részben a magyar filmkultúra hatása alatt áll, filmjében nincs magyar finanszírozás. Romániában Felméri Cecéliának még nincs nagyjátékfilmje, de miután a filmes alapképzést a kolozsvári Sapientia EMTE filmes szakán végezte, a bukaresti filmiskolában mesterizett, és *Boldogságpasztila* című kisjátékfilmjén már nagyon érződik a román új hullám hatása. Én Lengyelországban tanultam, ahol azt tanították, hogyan kell drága filmeket készíteni ahhoz, hogy utána egy jó ideig ne nagyon kapjanak filmkészítési lehetőséget a lengyelországi fiatalok, ezért a filmiskola elvégzése után teljesen átnyergeltem más stílusra, és főleg magyarországi finanszírozásból készítettem filmjeimet. De érzem magamon a lengyel iskola hatását, de Romániában élve a román új hullám mellett sem tudok érdektelenül elmenni. A saját filmjeimről, habár beleillenének ebbe a tanulmányba, nem írok.⁸

⁶ Lásd Nemes Gyulával készült hanginterjú, DVD-melléklet

⁷ Mindkét rendező hanginterjúbán nyilatkozik a kölcsönhatásról, lásd DVD-melléklet

⁸ A mellékletek közt található az eddigi filmes munkásságomról szóló tanulmány, melyet Gelencsér Gábor közölt a *Filmvilág* című mozgóképes havilap 2013. januári számában.

Sokakban felmerülhet a kérdés, hogy a huszonegyedik században, amikor pl. egy friss dán vagy akár iráni film ugyanúgy elérhető Kolozsvárról, mint Londonból, miért van szükség területi behatárolásra? Illetve miközben Budapestről is többen utaznak pl. Párizsba, mint Bukarestbe, de Bukarestből is többen bármilyen nagy nyugat-európai városba, mint Budapestre, miért nem a magyar és francia filmet vizsgálom? Azért, mert az általam vizsgált időszakban is létezett egy bizonyos kelet-európai és ezen belül egy bizonyos közép-kelet-európai sorsközösség. És ennek a közös élményvilágnak ízlésformáló hatása is van. Például a kommunista propagandafilmeik és elnyomás tapasztalata után nehezen tudom elképzelni, hogy kelet-európai filmrendező Michael Moore *Kóla, Puska, sült krumpli* vagy *Fahrenheit* című filmjeinek stílusában forgasson filmet – egyrészt, mert túlságosan propagandisztikusnak érezné, másrészt, mert nem merne olyan direkt módon nekimenni a politikumnak. A cseh Filip Remunda és Vít Klusák, a *Cseh álom* című film szerzői habár ugyancsak provokatívak, provokációjuk rafináltabb.

A piactudományra való átállás még ha kicsit másképp is zajlott mindegyik országban, mégiscsak egy hasonló folyamatról volt szó – legalábbis Nyugat-Európából nézve. Ez egyfajta közös élményanyagot generált, ami a filmekben meg is jelenik, továbbá hasonló filmgyártás-finanszírozási lehetőségeket is jelent. Az anyagi korlátok és lehetőségek pedig jelentős mértékben alakítják azt, hogy milyen filmek készülhetnek el széles körű forgalmazásra alkalmas technológiai színvonalon, illetve milyen filmek lesznek kellőképpen népszerűsítve. Minden kelet-európai producer inkább koprodukál egy német vagy francia producerrel, mert köztudott, hogy az több pénzt tud behozni a költségébe, mint egy másik kelet-európai társa, és esetleg lobbizik is annak érdekében, hogy a film bekerüljön a cannes-i vagy berlini filmfesztiválra, az európai film két nagy bástyájába. Ugyanakkor minden francia vagy német producer korlátozza a kelet-európai koprodukcióinak számát, hiszen a kelet-európai producerek kisebb valószínűséggel meg kisebb összeggel tudják majd viszonzni a korábbi közreműködés szívességét egy nyugat-európai film kapcsán. Ugyanakkor a forgalmazóknak sem áll érdekükben elárasztani a nyugat-európai filmpiacot kelet-európai produkciókkal, ezért a kelet-európai filmesek konkurenciát is jelentenek egymás számára, és arra mindenképp érdemes odafigyelni, hogy mit készítenek a versenytársak.

Az *időszakbeli behatárolás* mind a kezdetét, mind a végét tekintve technológiai szempontból indokolt. Körülbelül 2000-re került ki a filmiskolák

padjaiból az a filmes generáció, amelyik habár még hagyományos celluloidra tanulta a filmkészítést, de már kézhez kapta a digitális videotechnológia kezdetleges formáját. Tehát az általam vizsgált időszak egy átmeneti korszakot jelent a filmkészítési technológia területén. Ez az az időszak, amelynek elején színre lép az új, sokkal olcsóbb és sokkal gyengébb minőségű technológia, és a végére megmarad ugyanolyan olcsónak, de minőségben annyira feljavul, hogy kezd versenyképessé válni a hagyományos, jó minőségű, de jóval drágább technológiával szemben. Mondhatjuk, tíz év alatt volt ideje kitombolnia magát a kezdetleges digitális technológiának, és a filmesek leleményességével, illetve több egyéb tényezővel együttműködve meghozni bizonyos esztétikai változásokat, melyek valószínűleg a jobb minőségű digitális kép elterjedése ellenére sem múlnak el nyomtalanul. A korszak lezárását pedig a jobb minőségű digitális technológia elterjedése jelenti, melyre már ismét lehet a filmes nyersanyaghoz hasonlóan forgatni, mert el lehet érni vele kis mélységélességet, és a kontrasztátfogása is jelentőset javult. Ez gyakorlatilag a kisméretű CCD típusú fényérzékelők CMOS-ra való lecserélése jelentette.

Az időszaki behatárolást a területi elkülönítéshez hasonlóan nem értelmezem túlságosan szigorúan: ha vannak olyan fontos filmek, amelyeknek gyártása 2010 előtt elkezdődött, de csak később fejeződött be, és később mutatták be őket, azokra is kitérek.

Műfaji szempontból kizárólag a hangsúlyosan dokumentumfilmese jelleget mutató nagyjátékfilmek, illetve a moziforgalmazásra szánt, erőteljes rendezői beavatkozás jegyeit mutató egész estés dokumentumfilmek alkotói módszereire fókuszálok.

I. 3. A kutatás nehézségei

A dokumentum- és játékfilmese módszerek kölcsönhatása nem újdonság a filmművészetben. A dokumentumfilmnek az *olasz neorealizmusra, csehszlovák új hullámra, Budapesti iskolára, Dogma '95-re, found footage horrorra* stb.-re tett hatásáról sokan írtak, akár csak a különböző dokumentumfilmese irányzatokban fellelhető játékfilmese hatásokról (*cinéma vérité, direct cinema*), illetve az olyan köztes műfajokról is, mint az *áldokumentumfilmese, dokudramák* stb.

Ezek az írások, amelyek közt olyanok is találhatóak, amelyek az alkotói folyamatra is kitérnek, hasznosnak bizonyultak számomra, ugyanis azt, ami egy későbbi időszakban történt, nem lehet az előzmények ismerete nélkül értelmezni. Az általam kutatott idősakkal és térséggel kapcsolatban ismereteim szerint csak a *román új hullámról* jelentek meg összefoglaló jellegű írások, mint Andrei Gorzo *Lucruri care nu pot fi spuse altfel*⁹ (Dolgok, amelyeket nem lehet másként elmondani) és Gorács Anikó *Forradalmárok*¹⁰ című könyve, de ezek a kész filmeket és nem az alkotói folyamatot elemzik. Az általam vizsgált időszak közepén Mihai Fulger készített interjúkötetet a fiatal román filmes nemzedékkel¹¹, de ezek az interjúk azonkívül, hogy csak félig fedik az általam vizsgált időszakot, nem térnek ki a bennem felmerülő kérdések zömére.

A cseh és szlovák dokumentumfilm és játékfilm kölcsönhatásokkal pedig Mária Ridzoňová Ferenčuhová foglalkozott, akinek szlovák nyelvű írásait nem tudtam elolvasni, de konzultáltam vele az általam elemzendő cseh és szlovák filmek kiválasztása kapcsán.

A lengyel szakirodalom foglalkozik ugyan az engem érdeklő köztes műfajokkal (lásd bibliográfia), de nem a lengyel vonatkozású filmekkel. 2012-ben részt vettem egy varsói konferencián, amelynek témája épp a dokumentum- és játékfilm köztes műfajok voltak, de egyetlen szakdolgozat sem volt lengyel tematikájú – ami azt igazolja, amiről a későbbiekben részletesebben is szó lesz, hogy a lengyel filmgyártás mennyire más irányba halad, mint a többi országban, amelyekre érdeklődésem kiterjed.

Az általam vizsgált filmekről minden bizonnyal több hír, recenzió és rendezőikkel készített interjú is megjelent – hiszen sikeres filmekről van szó, de ezek, amelyekből esetleg lehetne következtetni az alkotófolyamatra, elsősorban a nagyközönség és nem a szakmai közeg számára készültek, ezért nem tudom őket teljes információforrásként használni.

⁹ Andrei Gorzo, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel – un mod de a gândi cinematograficul de la André Bazin la Cristi Puiu*, Editura Humanitas, București, 2012

¹⁰ Gorács Anikó, *Forradalmárok – Az új évezred román filmművészete*, Mozinet könyvek, Budapest, 2010

¹¹ Mihai Fulger, „*Noul val*” *în cinematografia românească*, Grup Editorial Art, București, 2006

Fontos gondolatokat olvastam Szekfű András DLA-s dolgozatában is, és értékes beszélgetéseket folytattam Muhi Klárával, akinek a Zsigmond Király Főiskolán előadott dokumentumfilm tantervében az egyes filmek elemzése kapcsán fontos szerepet játszik az alkotói folyamat dekódolása is. Az *alkotói indíték* vizsgálata szempontjából viszont talán Almási Tamás *Ahogy én látom* című 2005-ös DLA doktori pályamunkája bizonyult a leghasznosabbnak, melyben a szerző a saját meglátásairól vall 26 éves személyes dokumentum- és játékfilm tapasztalata alapján.

Kutatásom első számú nehézsége, hogy a rendezői módszerek elemzésének nincs tudományos módszertana, ezért sajátot kell kialakítanom.

További nehézségek forrása, hogy a dokumentumfilm-készítésnek, illetve kutatásnak nincs egy annyira kanonizálódott terminológiája, mint pl. a játékfilmnek, ezért az alapfogalmak tisztázása kapcsán ezeket is meg kell határoznom.

„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, stílári és módszertani kérdéseit illetően.”¹²

I. 4. Hipotézis és kutatási célkitűzések

A közép-kelet-európai térségben az ezredfordulót követő első évtizedben, részben a rendszerváltozás körüli időszakban zajló társadalmi, politikai és gazdasági események, részben pedig a digitális filmes technológia elterjedése, arra készítette a fiatal filmes alkotók jelentős részét, hogy átértékeljék a valósághoz való filmes viszonyulásukat. Ezek következtében ismét észlelhető egy olyan hullám, amelyben a játékfilmek a dokumentumfilmek esztétikai vívmányaiból és alkotói módszereiből merítenek, és egyes dokumentumfilmek bátran nyúlnak a játékfilmek eszköztárához – mondhatni, hogy Közép-Kelet-Európában az ezredfordulót követő első évtizedben a filmes realizmus újrafogalmazza önmagát.

¹² Almási Tamás, i. m. p. 8.

Hipotézisem természetesen nem kiáltványok megfogalmazására vonatkozik, hanem elsősorban arra, hogyan tükrözik az egyes művek szerzőik hétköznapi és filmes valósághoz való viszonyulását, amely részben a témaválasztásból, részben pedig a művek strukturális alkotóegységeinek specifikumaiból derül ki. Ezeket a sajátosságokat (a narratív struktúra és az audiovizuális koncepció sajátossága, a színészvezetés, avagy a szereplők megközelítésének módja) a filmtervek, a *forgatókönyv* mellett *rendezői koncepció* gyűjtőnéven szokták tartalmazni, és jelentős részük dekódolható a kész filmekből is. Tehát kutatásom célkitűzése, felfedezni a játékfilmekben a dokumentumfilmes sajátosságokat, és fordítva. Hogy ennek érdekében milyen tényezőket vizsgálok, és miért, a módszertani fejezetben tárgyalom.

II. ELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSEK, FOGALOMTISZTÁZÁS

II. 1. Dokumentumfilm

Dokumentumfilm (nonfiction film): „megtörtént eseményekről, valóságos személyek, közösségek életéről, konfliktusairól, a tudomány, a művészetek egy-egy fontos vagy érdekes problémájáról, eredményeiről tudósít – mint az elnevezés is utal rá – tényszerűen, pontosan, szándéka szerint objektíven...”¹³

A dokumentumfilmben létezhet ugyan a fentebbi definícióban szereplő objektivitás szándéka, de dokumentumfilmes objektivitás olyan formában, mint azt a laikus nézők döntő többsége elvárná, nem létezhet. Rejtett kamerával lehet ugyan rögzíteni bizonyos nézőpontból egy valós eseményt (ha ki akarjuk küszöbölni, hogy a szereplő másként viselkedjen a kamera jelenlétében), de az szerkesztetlen formában még nem film. Viszont abban a pillanatban, hogy a felvételtől kihagyunk általunk kevésbé fontosnak tartott részeket (időnként kikapcsoljuk a kamerát, vagy kivágunk részeket), már nem objektív, hiszen már tartalmazza a személyes véleményünket arra vonatkozóan, hogy mi fontosabb, és mi kevésbé fontos a rögzített valóságból.

Egy másik megnyilvánulása a szerzői szelektivitásnak már a felvétel készítésének pillanatában megtörténik. A kamera előtt zajlik a jelenet, és a képkivágással is döntésre kényszerül: az összes szereplőt mutatssa egyszerre tágabb képkivágásban, vagy csak az egyik szereplőre koncentráljon? A képkivágás mérete kiemel bizonyos tartalmakat, miközben más dolgokat képen kívül hagy. Ha pedig képen belül is marad, nem mindegy, hogy milyen plánban látjuk, mert közeliben a szereplő arcán megjelenő érzelmek dominálnak, míg egy tágabban a mozgás, avagy a kontextus, és az érzelmek kevésbé hangsúlyosan jelentkeznek – pedig ugyanarról a valóságról van szó.

A kamera nézőpontját illetően nem mindegy, hogy szemből vagy hátulról mutatjuk a szereplőt. A képélesség és a megvilágítás szelektív jellegét illetően a néző

¹³ Hartai László – Muhi Klára – Pápai Zsolt – Varró Attila – Vidovszky György, *Film- és médiafogalmak kishoztára*, Korona Kiadó, Budapest, 2002. p. 38.

tekintete odairányul, ahol megpihenhet a tekintete – vagyis ahol éles a kép, és ahol se nem sötétebb és se nem világosabb a számára optimálisnál. A néző tekintete arra irányul, amit a legtisztábban lát, és ahol megpihenhet. Ez ugyanakkor a hangra is érvényes: ha pl. egy kocsmajelenetben egy távolabb zajló párbeszédet jobban hallunk, mint a kamerához közelebb ülő szereplőkét, akaratlanul is azokra figyelünk, akiknek halljuk a hangját. Tehát ezekkel az eszközökkel oda irányíthatjuk a néző tekintetét a képen, amit szerzőként fontosnak tartunk. Érdekes példája annak, hogy mennyire keresi a néző tekintete az optimális látási viszonyokat, az, amit egyszer Roman Polanski mesélt filmiskolás koromban egy nyílt órán. A *Rosemary gyermeke* című filmjében van egy jelenet, melyben a szereplő bemegy a szobába telefonálni, és úgy áll meg a képen, hogy a szoba ajtaja balról félig eltakarja őt. Érdekfeszítő jelenetről lévén szó, ebben a pillanatban a moziban a nézősereg háromnegyede eldőlt jobbra a székben, hátha beláthat a szobába, és egészben láthatja a szereplőt.

A látószöggel is lehet manipulálni, mert például egy tüntetésen ha távolról, keskeny látószöggel filmezzük, a keskeny látószögű objektív összetömöríti a teret – vagyis a szereplők közti távolság a képen kisebbnek tűnik, mint a valóságban, minek következtében fejek hullámzó tömegét fogjuk látni. Ha ugyanazt a tüntetést széles látószögű objektívvel filmezzük közletről, a széles látószög kinyújtja a teret, a szereplők közt látszólag megnő a távolság, és az előző megoldáshoz képest, ahol az volt a benyomásunk, hogy félelmetes tömeg hömpölyög az utcán, az az érzésünk lehet, hogy alig lézengtek egy páran az illető eseményen. Ugyanakkor a széles látószög felgyorsítja a kamera optikai tengelye mentén történő mozgás érzetét, a keskeny látószög pedig a valóságnál lassabb mozgás érzetét kelti. Az előbbieket értelmében:

„A dokumentumfilm: 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. [...] Magyarán: a „valóság” elemeiből fikciót hozunk létre – annak minden törvényszerűségével együtt.”¹⁴

¹⁴ Almási Tamás, i.m. p. 7.

II. 2. Játékfilm

„A játékfilm: Történetmesélő film, melynek cselekménye többnyire kitalált (fiktív). A játékfilm a filmbeli eseményeket jelenetekbe tagolja (fikciós film). Szereplői amatőr vagy professzionális színészek, s többnyire magasan szervezett ipari körülmények közt készül...”¹⁵

A fikció számomra egy elme szüleményének a dokumentuma, és ez kisebb-nagyobb mértékben lehet valóságalapú, avagy fantázia – ami a maga során táplálkozhat valóságból vagy mások fantáziájának szüleményéből, például irodalmi műből vagy más filmekből – mert nem akarok arra gondolni, hogy például a horrorfilmek rendezői csak saját tapasztalatból inspirálódhatnak.

A dokumentumfilmmel való összehasonlítás terén a játékfilmnek nem is annyira a fikciós jellegét, hanem az előre eltervezettségét emelném ki. A forgatókönyv általában pontos (csak nagyon kevesen kapnak finanszírozást nem kidolgozott forgatókönyv alapján), és a szerző a történetet előre tudja, és a legtöbb esetben azt is, hogy mit hogyan fog felvenni (milyen nézőpontból, milyen kameramozgással, milyen megvilágításban stb.). Ezzel szemben a dokumentumfilmben nem tudja, hogy merre viszi az élet a történetet. Továbbá ha múltbeli történetről van szó, akkor mire, hogyan fog reagálni a szereplő. A képi megoldásokat illetően ajánlatos, hogy legyen egy előzetes koncepciója, de ez sem lehet olyan pontos, mint játékfilmek esetében, mert lekövetéses filmezés esetében nem tudhatja pontosan előre, hova fog menni a szereplő, mi lesz a pontos cselekmény, hol fog vágni, stb.

Az, hogy a játékfilm az eseményeket jelenetekbe tagolja (vagyis analízáló montázst alkalmaz, ami egy adott térben zajló cselekmény folytonosságára hívja fel a figyelmet) – kimondottan játékfilmes sajátosság. Már a dokumentumfilmek egy része is képes erre, illetve a játékfilmek már régóta beiktatnak olyan passzázsokat, melyekben hosszabb időintervallumban zajlott események lényegét foglalják össze, vagyis korábban a dokumentumfilmekre jellemző szintetizáló montázst alkalmaznak.

¹⁵ Hartai – László – Muhi Klára – Pápai Zsolt – Varró Attila – Vidovszky György, i. m. p. 104.

„A legtöbb játékfilmnek is meg kell őriznie (nem tehet mást, minthogy megőriz) bizonyos dokumentációs minőséget (egy referenciát, mondja Branigan), hogy a közönség hihetőnek fogadja el a történetet. Ugyanakkor minden dokumentumfilm rendezője bizonyos mértékben játékfilmes módon beavatkozik a „valóságba” – ez elkerülhetetlenül következik magából a filmkészítés folyamatából, annak személyes és társadalmi beágyazottságából.”¹⁶

A játékfilm valósághoz való viszonyáról már esett szó. Amit hozzátennék, az a történet hihetőségére vonatkozik: nemcsak a valósággal kapcsolatban álló referenciák határozzák meg a hihetőséget, hanem a filmbeli történet belső logikájának egységessége és a film strukturális elemeinek egymáshoz való szerves kapcsolódása is – illetve ezek egységessége. Ahogy Jerzy Wójcik tanárom mondta, a rész magában kell hordozzon bizonyos információt az egészről, akárcsak a DNS-molekula. A részek olyanok, mint a hópihék: különböznek egymástól, de ugyanazon strukturális szabályok szerint épülnek fel. A *2001: Űrödüsszeia* (Stanley Kubrick 1968-as filmje), azért hisszük el, hogy nem a Földön vagyunk, mert nyolcszögű minden díszletelem, és a megszokottnál másabb térben vagyunk. És figyelem! – nem valóságosságról, hanem hihetőségről volt szó.

A fentebb említett tényezők nemcsak a hihetőséget, hanem a követhetőséget is szolgálják. A film elején megtanítjuk a nézőt egy bizonyos módon látni, és innen kezdve, ha ezt a stílust tartjuk, a néző könnyebben tudja követni a filmet. Ha szétesik a stílus, követhetlenné válik a mű, mert belefárad a néző, lankad a figyelme és elunja. De mindez nemcsak a játékfilmre, hanem a dokumentumfilmre is érvényes. A struktúra nagyon fontos szerepet játszik a nem fikciós műfajok esetében is, márpedig egy struktúrát betartani egy filmen belül, szerzői beavatkozást igényel. Jó példa erre, amit Almási Tamás a DVD-mellékletben szereplő, vele készített interjúmban elmesél a *Sejtjeink* (2001) című dokumentumfilmje kapcsán. A film három olyan házaspár próbálkozásait követi le, akiknek természetes módon nem lehet gyerekük, ezért mesterséges megtermékenyítéshez folyamodnak, amely során többször is kudarcot vallanak, mert nem él meg a magzat. Aztán egy idő után van, akiknek sikerül, és van, akiknek nem. A rendező soha nem kérdezte meg előre az orvost, hogy sikerült-e, vagy sem, hanem minden egyes alkalommal bement a szereplőkkel (és a kamerával), és

¹⁶ Szekfü András, i.m. p. 28.

velük együtt tudta meg az eredményt. Egyszer viszont titokban az érintettek előtt közölték vele a hírt, és előre tudta, mire koncentráljon a kamerával. Ez a jelenet végül nem került be a filmbe, mert a vágáskor a rendező úgy érezte, hogy megbontaná a film stílusának egységességét.

II. 3. Dokumentum- és játékfilm viszonya

A dokumentumfilm valóságalapú, még ha szubjektív és kreatív bemutatása is ennek, ugyanakkor a játékfilmek jelentős része is valóságalapú. Tehát nem a valósághoz való viszony, ami elsősorban megkülönbözteti őket egymástól, hanem a korábbiakban már említett előre eltervezhetőség foka, illetve az, hogy a dokumentumfilmekben a szereplők önmagukat játsszák.

A dokumentumfilm megszerkesztettségét, illetve dramaturgiáját tekintve alapállásból magában hordoz egy játékfilmes jelleget. A filmes stáb pusztá jelenléte is befolyásolja kisebb vagy nagyobb mértékben a valóság alakulását, vagyis a szereplők viselkedését.

Az audiovizuális kifejezőeszközök használata, vagyis az, hogyan képezzük le a háromdimenziós valóságot egy kétdimenziós képre, szintén szerzői interpretációra késztet – és ez már kreáció, ami jelen kontextusban játékfilmes jelleget jelent. A dokumentumfilm minden aspektusát tekintve alapállásból bizonyos mértékben játékfilmszerű – csak az a kérdés, milyen szempontból és milyen mértékben?

„Játékfilm alkotójaként gondolok valamit a világról, kitalálok történeteket, és azokat a lehető leghatásosabban próbálom elmondani. A dokumentumfilmekben is ugyanezt teszem. A különbség annyi, hogy a történetet itt nem kitalálok, hanem megtalálom”.¹⁷

Persze játékfilmben is feldolgozhatók megtalált történetet. Ez nem azt jelenti, hogy az idézetben elhangzó állítás nem igaz, hanem azt, hogy egyetlen állítás sem vonatkozhat az összes dokumentum- vagy játékfilmre. Mert az abszolút dokumentumfilm olyan, mint a véglet, avagy az origó, ami önmagában véve nem létezik, de viszonyítási alapul szolgál. Ilyen az abszolút játékfilm is, hiszen a

¹⁷ Almási Tamás, i.m. p. 7.

kitalációnak is mindig van valamiféle valóságalapja ha nem máshol, hát legalább a szerző tudatalattijában. A két véglet között pedig kisebb vagy nagyobb mértékben játékfilmes jellegű dokumentumfilmek és dokumentumfilmes jellegű játékfilmek halmaza található. Általános érvényű kijelentések pedig nincsenek, vagy ha mégis, akkor azok a domináns jellegre vonatkoznak, és nem a szóban forgó mű vagy művek egészére.

„A dokumentumfilm [...] az egyre meseszerűbb, valószínűtlenebb játékfilmek mellett szinte a film „élő lelkiismerete”, melynek eszköztárából sok frissen induló filmes stílusirányzat merít.”¹⁸ Ilyenek például a korábbiakban már említett *olasz neorealizmus*, a *free cinema*, a *csehszlovák új hullám*, a *Budapesti iskola*, a *Dogma '95* (*Dán Dogma*). Azonban a dokumentumfilm is a fejlődése során inspirálódott a játékfilmek vívmányaiból. Ilyen például az 50-es, 60-as években a világ több országában, Franciaországban és Kanadában lábra kapó *cinéma verité* mozgalom, illetve az USA-ban kialakult változata, a *direct cinema*, melyek paradigmaváltást hoztak a dokumentumfilm-készítésben, és véleményem szerint lefektették a modern és színvonalas dokumentumfilm alapjait, ezért a későbbiekben elemzéseim alapjául szolgálnak.

II. 4. Egyes dokumentarista stílusok meghatározása

A dokumentumfilmeket több szempontból lehet kategorizálni. A pályázatkiírók és a tudósok egy jelentős része általában a tematika szempontjából osztályozza őket. Én alkotóként soha nem értettem, hogyan lehet egy kategóriába, adott esetben portréfilm-kategóriába sorolni egy siketnéma kisfiúról szóló, jelen filmidejű filmet (vagyis amelyben a kamera leköveti a szereplő életének fontosabb momentumait) egy híres emberrel készült interjún alapuló filmmel, melyben az illető a múltjáról vall. Ilyen szemszögből nézve számomra üdítően hatott, amikor találkoztam azzal a két különböző szempontból való felosztással (1. a megközelítés és 2. a filmbeli cselekmény ideje szerinti felosztás), amelyeket Almási Tamás fogalmaz meg doktori pályamunkájában. A problémafelvetés, avagy a téma szempontjából a következő kettős felosztást javasolja:

¹⁸ Hartai László – Muhi Klára – Pápai Zsolt – Varró Attila – Vidovszky György, i. m. p. 38.

„Az egyik a problémát közelíti meg, alapvetően magát a problémát vizsgálja. [...] Gondolkodásuk iránya és közelítési módjuk azonban a tudományos, ismeretterjesztő, propagandisztikus vagy tényfeltáró, oknyomozó stb. [...] A második megközelítés az emberre összpontosít – az emberre, akit megérintenek a problémák. Ez a megközelítés figyelni érzéseinket, indulatainkat, lelkünk rezdüléseit. Egymáshoz fűződő viszonyunkban és a természethez való kapcsolatunkban mutat meg bennünket. Keresi tetteink belső mozgatórugóit.”¹⁹

Ilyen szempontból a második megközelítés az, amelyik játékfilmes jellegű. A játékfilmek témájuktól függetlenül a szereplők megközelítésének módját tekintve ugyanezt teszik. Az emberre, vagyis annak jellemére (és ennek változásaira) koncentrálnak, amely reakcióiból és döntéseiből derül ki a különböző élethelyzetekből a történet folyamán.

Az Almási által javasolt másik felosztás pedig a történet filmbeli idejének szempontjából történik:

„Másfajta osztályozás alapja lehet, hogy már megtörtént vagy most a jelenben történő eseményekről készítünk filmet. A jelen időben zajló történetek hitelesek és izgalmat keltenek – hiszen sem a készítő, sem a szereplő nem tudja pontosan, mi történik velük a következő pillanatban. Ez feszültséget teremt.”²⁰

A jelen filmidőben zajló jelenetek annál hitelesebbek, minél hosszabb beállításokban látjuk őket, hiszen ha közben a rendező instruálná a szereplőt, az észrevevődne. A vágás már gyanús, mert annak függvényében, hogy mit vágunk mire, meghamisíthatjuk a valóságot (példa rá a közismert Kulesov-kísérlet, melyben a nézők ugyanazon színész változatlan arcán különböző érzelmeket láttak megjelenni annak függvényében, hogy a színész portréja után mi lett bevágva: egy koporsó = gyász, egy nő = szerelmi vágy vagy étel = éhség). Egyébként a hosszú beállításokon

¹⁹ Almási Tamás, i. m. p. 8.

²⁰ Almási Tamás, i. m. p. 8.

alapuló filmes gondolatiság egy jelentős irányzatát szülte a *direct cinemának*, amely fontos alapját képezi elemzéseimnek, de erről majd a megfelelő helyen.

Egy másik fontos aspektusa a filmbeli jelen időnek, hogy a drámai helyzetben azonosulni tudunk a szereplővel. Együtt tudunk izgulni vele, mert nem tudjuk, mit hoz a következő pillanat, bele tudjuk élni magunkat a filmbeli történetbe. Ha a kamera előtt valaki meséli a múltbeli történetét, az kevésbé izgalmas, mert bármilyen drámai is volt a helyzet, tudjuk, hogy túlélte, hisz itt ül a kamera előtt. Az ilyen interjúfilmekben is az az izgalmas, ami jelen időben zajlik, vagyis hogy az illető hogyan reagál, milyen érzelmek jelennek meg az arcán. Ugyanakkor ez a filmes jelen idő is játékfilmes sajátosság: nem azért, mert dokumentumfilmben nem lehet ilyen, hanem azért, mert játékfilmben csak ilyen lehetséges. A játékfilm a múltat is filmes jelen időben jeleníti meg.

Az elkövetkezőkben ezt a kétfajta felosztást hívom segítségül egy pár dokumentumfilmes kifejezés tisztázásában.

Arról, hogy a dokumentumfilmes terminológia használatában mennyire nincs konszenzus, már a bevezetőben is volt szó. Ilyen bizonytalan terminusok például a *situációs dokumentumfilm* és a *kreatív dokumentumfilm*. Nem céлом definiálni ezeket a kifejezéseket, csak körülírni őket, hogy érthetővé váljon, hogy adott kontextusban, mire vonatkoznak, és mit jelenthetnek. Egyébként, mint a későbbiekben kiderül, voltak már ilyen kifejezésegységesítő definíciós próbálkozások más dokumentumfilmes kifejezések kapcsán is, és akkor sem vált be egyik sem. Erről külön tanulmányt lehetne írni (és írtak is – lásd a későbbiekben), ezért nem mélyítem el ezt a témát.

A *situációs dokumentumfilm* kifejezés a magyar alkotók között igencsak elterjedt, de ha beírjuk valamilyen internetes keresőbe a kifejezés szó szerinti angol fordítását, vagyis azt, hogy *situational documentary*, csak egyes magyar dokumentumfilmesek saját filmjeikről írt szövegei jönnek elő, a magyar *Film- és médiafogalmak kishoztára* című könyvben pedig nem szerepel ez a kifejezés. Hasonló a helyzet a *megfigyelésen alapuló* (vagy egyszerűen: *megfigyelő*) *dokumentumfilmmel* (*observational documentary*). A fentebbi, Almási-féle kategorizálásból kiindulva *situációs dokumentumfilmnek* és *megfigyelésen alapuló dokumentumfilmnek* tekintem azokat, amelyek:

1. A problémának az egyes emberekre (adott esetben a főhősre) gyakorolt hatását tekintik témának.

2. Cselekményük jelen időben, a kamera előtt történik – vagyis a kamera leköveti a szereplő(k) életének egyes fejezeteit.

A *situációs* és a *megfigyelő dokumentumfilm* közötti különbséget pedig a kamera attitűdjében kereshet. *Situációs dokumentumfilm* az, amikor a kamera szereplőként részt vesz a cselekményben, vagyis közel megy hozzá, és jobbra-balra „forgatja a fejét”. *Megfigyelő dokumentumfilm*ben a kamera távolabbról, külső megfigyelőként követi a cselekményt. Ez részben annak a felosztásnak felel meg, amelyet a régebbi angolszász szakzsargonban *légy a levesben*, illetve *légy a falon* nézőpontnak neveztek (hogyan miért csak részben, az a későbbiekből kiderül). Ugyanakkor *situációs dokumentumfilmekben* is előfordul, hogy a kamera hagyja eltávolodni a cselekményt, és külső megfigyelő álláspontra helyezkedik. Ezért a két típus nagyon közel áll egymáshoz, és sok esetben nehéz eldönteni, hogy adott filmre melyik a találóbb kifejezés. Ily módon a *situációs dokumentumfilm* és a *megfigyelő dokumentumfilm* kifejezés egymás szinonimájaként is használható, és ha nagyon pontosak akarunk lenni, *megfigyelő dokumentumfilm* helyett a *külső megfigyelői szemponton alapuló dokumentumfilm* kifejezést kell használnunk. Az árnyalatbeli különbségek a kamera attitűdjében keresendők: *situációs dokumentumfilmekben* az is előfordulhat, hogy a kamera egy adott ponton a szerzői szubjektív (kívülálló szereplő) nézőpontból átvált valamelyik szereplő szubjektív nézőpontjára. Ez azonban a *megfigyelő dokumentumfilm* esetében nem fordul elő. A *situációs dokumentumfilm*ben is tulajdonképpen megfigyelő a kamera, hiszen közvetlenül nem avatkozik be a cselekménybe, csak úgy amíg a *megfigyelő dokumentumfilm*ben általában a külső megfigyelő szemszöveget értjük, a *situációs dokumentumfilm*ben a kamera gyakran átlép egy bizonyos intimitási határt, és belső megfigyelővé, azaz közletről figyelő, láthatatlan szereplővé válik. A *légy a falon* és a *légy a levesben* felosztás azért nem fedti pontosan mindezt, mert a *légy a levesben* már egy zavaró tényező, és nemcsak az intimitás határának az átlépését, hanem egy bizonyos, a filmtől független valóságba bezavaró (provokáló, irányító stb.) szerzői beavatkozásra is utal. Ergo ezek a kifejezések nem annyira jelentenek konkrét dolgokat, mint inkább utalnak a szerzői attitűd bizonyos aspektusaira.

*Dokumentum-játékfilm*ben a rendező irányítja is a szereplők viselkedését oly módon, hogy olyan helyzetekbe hozza őket, amelyekbe maguktól csak kis valószínűséggel kerülnének, vagy olyan cselekvésekre veszi rá őket, amelyeket a filmes helyzet hiányában önmaguktól nem csinálnának. Ezzel szemben a

dokumentumfilmben a rendező nem csinál semmi ilyesmit, és a játékfilmes jelleg csupán az audiovizuális rendezői döntésekben és a megszerkesztettségben merül ki. Interjú esetében általában a filmbeli történet cselekménye múlt idejű. Akkor nem az, amikor az interjú tartalma reflexív jellegű, vagyis történetek helyett véleményeket hallunk, de ez már inkább a zsurnalizmus felé való elmozdulást jelent, mintsem a játékfilm irányába. Ugyanakkor lehet ez is kreatív, főleg, amikor a szerző felfedi provokatív jelenlétét, amitől az alkotás önreflexívvé (*légy a szemben*) válik – mert akárhogy is nézzük, az interjú intézménye bizonyos szerzői provokációt jelent.

A játékfilm versus dokumentumfilm, illetve a kettő közötti kölcsönhatások térképét felrajzolva Gary D. Rhodes és John Parris Springer által szerkesztett *Docufictions – Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* című kötet bevezetőjében a következő felosztás szerepel:

„Dokumentarista tartalom + Dokumentarista forma = Dokumentumfilm
Dokumentarista tartalom + Játékfilmes forma = Dokudráma
Játékfilmes tartalom + Dokumentarista forma = Mockumentary
Játékfilmes tartalom + Játékfilmes forma = Játékfilm”²¹

Ugyanebben a kötetben a *dokudráma* és a *mockumentary* kifejezések eredetéről, fejlődéséről és átalakulásáról Steven N. Lipkin, Derek Paget és Jane Roscoe közölt tanulmányt *Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons* címmel. Ennek az esetelésébe nem bonyolódnék bele, de a lényeg, hogy ebből a tanulmányból is látszik, hogy egy-egy kifejezés nem minden kontextusban jelenti ugyanazt, vagyis sok kifejezés nem kanonizálódott, csak esetleg bizonyos időszakokban, bizonyos körökben. A *dokudráma* és a *mockumentary* kifejezések nem szerepelnek külön tételként a magyar *Film- és médiafogalmak kyszótárában*. A leírások alapján arra a következtetésre jutottam, hogy a *dokudráma* kifejezés helyett a magyar nyelvben inkább a dokumentum-játékfilm kifejezés honosodott meg. A *mockumentary* helyett pedig az *áldokumentumfilm* kifejezés használatos.

Természetesen a fentebb említett kategorizálásnak a gyakorlatban több árnyalata is létezik annak függvényében, hogy milyen mértékben játék-, avagy

²¹ Gary D. Rhodes – John Parris Springer: *Docufictions – Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland and Company, 2006. p. 4., saját fordításom

dokumentumfilmes a forma vagy a tartalom. Ezek a kifejezések is az esetek többségében inkább referenciapontként szolgálnak.

A *dokudráma* eléggé pejoratív értelmet nyert a magyar filmkészítők körében, ugyanis az utóbbi években a televíziós műsorfüzetek ezzel a kifejezéssel illették azokat a történelmi ismeretterjesztő filmeket, amelyek kosztümös szereplőkkel rekonstruáltak bizonyos történelmi eseményeket, és ebből fakadó hamisságuk elfogadhatatlannak minősült a dokumentumfilmesek számára. Azt a tényt, hogy mennyire nincs nemzetközi konszenzus ezeket a kifejezéseket illetően, az is bizonyítja, hogy a lengyel szakma például a *para-document* (vagyis dokumentumfilm-szerű, de nem igazán dokumentumfilm), illetve a *fabularizovany-document* (meseszerűvé tett – vagyis dramatizált dokumentumfilm) kifejezéseket használja. A *dokumentum-játékfilmek* eredete Jean Rouchnak a *cinéma vérité* irányzaton belül készített filmjeihez vezethető vissza (pl. *Én, a néger*, 1958, melyről a kutatások kapcsán bővebben is lesz szó), és az egyik legerősebb irányzata Magyarországon született a *Budapesti iskolának* nevezett irányzat keretében (melyre ugyancsak kitérek majd a későbbiekben).

Ami a *kreatív dokumentumfilm* kifejezést illeti, ezzel a megfogalmazással a nemzetközi dokumentumfilm-finanszírozási fórumokon találkoztam először, és úgy tűnt, hogy használatát illetően a potenciális finanszírozók, főleg dokumentumfilmes televíziós műsorsávok szerkesztői, illetve a portékájukat (vagyis filmterveiket) kínáló alkotók közös nyelvet beszélnek. Aztán kiderült, hogy talán mégsem. Számomra az volt furcsa, hogy ha tudjuk, hogy a dokumentumfilmes történetmesélés vagy a nem történetmesélő filmek esetében a megszerkesztésük alapállásból kreatív jellegű, minek kell odabiggyeszteni a dokumentumfilm szó elé a „kreatív” jelzőt? A kifejezés tisztázására irányuló keresgéléseim során találkoztam egyfajta megfontolandó felvetéssel: Sheila Curran Bernard, a dokumentumfilmes kreatív elbeszéléstről írt könyvében a kreatív nem fikciós írás tulajdonságaiból indul ki:

„Philip Gerard a *Creative Nonfiction: Researching and Crafting Stories of Real Life* – (A tények kreatív irodalma: dokumentálódás és az elbeszélés kialakítása az életből vett dolgok alapján) a következő 5 jellemzőt határozza meg, melyek a nem fikciós írást kreatívvá teszik:

– Elsősorban az egyik téma egyértelmű, a másik pedig rejtett kell legyen.

– Másodsorban az előbb említett kettősségnek köszönhetően az ilyenfajta nem fikciós írás felszabadul a történet aktualitásának kényszere alól – ami az újságírásra jellemző.

– Harmadsorban a kreatív nem fikciós írásnak narratív jelleggel kell rendelkeznie, vagyis jó történetet kell elmesélnie (itt Gerard egy másik író, Lee Gurkindot idézi, aki elmagyarázza, hogy az író a tények irodalmának alkotása alatt »olyan univerzális írói eszközökhöz nyúl, mint a főhős, intrika, párbeszéd. [...] És mindezt a cselekmény felé irányítja. A tények irodalmának legtöbb pozitív kreatív példája jelenetekből épül fel«.

– Negyedsorban a tények kreatív irodalmára jellemző a szerzői reflexivitás. [...] Tulajdonképpen egy befejezett gondolat [...]

– Ötödsorban pedig az ilyen irodalomra igencsak jellemző a kifinomult forma.”²²

Ezek után a szerzőnő nem folytatja, hanem hagyja az olvasót, hogy mindezt a kreatív nem fikciós filmre (dokumentumfilmre) is vonatkoztassa. Számomra eddig ez a legtalálhatóbb viszonyítási alap, tehát továbbragozva, *kreatív dokumentumfilm* az, amelyben:

1. A konkrét témán kívül, mely a cselekményt szolgáltatja, a filmnek létezik egy univerzálisabb olvasata is.

2. Az előbbi kettősség következtében (mivel a lényeg a rejtett, egyetemesebb tartalom hordozza) az ilyen *nem fikciós film* felszabadul a történet aktualitásának kényszere alól – ami a tévériportok (zsurnalizmus) sajátossága.

3. Narratív jelleggel rendelkezik, vagyis jó történetet (vagy történeteket) mesél el, aminek érdekében gyakran játékfilmes eszközökhöz nyúl, és ebből fakadóan az ilyen művek legtöbb pozitív példája jelenetekből épül fel.

4. Jellemző rá a szerzői reflexivitás. Tulajdonképpen egy befejezett gondolat.

5. Sajátossága a kifinomult forma.

Dokumentarista játékfilm pedig az, amely játékfilm ugyan, tehát fiktív történetet mutat be (még ha az valóságalapú is), de bizonyos mértékben alkalmaz dokumentumfilmes filmnyelvi konvenciókat, mint pl. dokumentumfilmekre jellemző

²² Sheila Curran Bernard, i. m. p. 5.

képi világ, amatőr szereplők alkalmazása, a narratív struktúrának a szereplők által történő alakítása stb.

III. A KUTATÁS MÓDSZERTANA

III. 1. Indítékok és indikátorok

Kutatási módszereim meghatározásában Kovács András Bálint *Mozgóképelemzés* című könyvét tekintem kiindulópontnak, amely abszolút hiánypótló a magyar nyelvű, filmelemzés módszertanára vonatkozó szakirodalom terén.

„Függően attól, hogy mi az elemzés célja, ezt valamilyen hipotézis felállítása követi, amely kijelöli az elemzendő motívumokat, és meghatározza az elemzési módszert.”²³ Ennek értelmében hipotézisemből következik, hogy játékfilmekben a dokumentarista, dokumentumfilmekben pedig a játékfilmes sajátosságokat keresem. Hogy melyek ezek a sajátosságok, külön alfejezetben tárgyalom.

Rögtön az elején ki szeretném emelni, hogy nem a kész művek elemzése a célom, hanem az alkotó módszerek vizsgálata. Pontosabban az egyes rendezők *alkotófolyamatbeli indítékon* alapuló elemzésének a kiderítése. Ez az az elemzés, melyet a rendezők a filmterv kidolgozása kapcsán elvégeznek, és *rendezői koncepciónak* neveznek.

A *rendezői koncepció* a szinopszis, forgatókönyv, gyártási ütemterv, finanszírozási terv és forgalmazási terv mellett a filmgyártás-finanszírozási pályázati csomagot alkotó filmterv szerves része. Ebben mondja el a filmrendező, hogy mit hogyan és miért épp úgy akar megvalósítani. A rendező koncepciónak – pl. a játékfilmes forgatókönyvhöz képest, melynek szigorú forma és stílusrendszere alakult ki – nincs standard formája. Ennek ellenére a filmkészítés jellegéből adódóan kialakultak bizonyos témakörök, melyeket a koncepció leírásakor érinteni szoktak. Például a rendező leírja, hogyan választja ki a színészeket, és miért gondolja, hogy ez a legmegfelelőbb módszer az adott esetben. Milyen színészvezetési módszert választ, és miért? Milyen lesz a film vizuális és hangvilága, miért gondolja, hogy az adott történethez ez a fajta megközelítés a legtalálób, és esetleg hogyan akarja ezt megvalósítani? Mekkora stábot használ, és miért? Számára melyek a film üzenetének

²³ Kovács András Bálint, *Mozgóképelemzés*, Palatinus Kiadó, Budapest, 2009. p. 28.

legfontosabb aspektusai, vagyis mit szeretne kidomborítani? Mit szeretne elkerülni? Ha a forgatókönyvből nem derül ki eléggé egyértelműen a narratív struktúra lényege, a rendezői koncepcióban reflektálhat rá. Egyes pályázatok meg is szokták határozni pontokba foglalva, melyek ezek a témakörök, de ez nem általánosan elterjedt.

Dokumentumfilmek esetében általában nincs pontos forgatókönyv, mert sok az előreláthatatlan tényező. Ebben az esetben forgatókönyv helyett egy *forgatókönyvvázlatot*, avagy *treatmentet*²⁴ szokás írni. A dokumentumfilmes *treatment* abban különbözik a játékfilmtől, hogy míg a játékfilmes csak a filmterv történetének a pontos leírására törekszik (párbeszéd nélkül), a dokumentumfilmes egy lehetséges verziót vázol fel, melyből kiderül, hogy milyen helyszíneken és milyen helyzetekben szeretne forgatni a rendező, és esetleg hol milyen cselekményre számít – de nem tudja mindezt pontosan állítani. Ugyanakkor mivel nem tudhatja előre, hogy a majdani történések milyen a témával kapcsolatos információt hordoznak (amit játékfilmben tudnak, és bele is írnak), ezért a *treatment* elejére még odakerül egy fejezet, melynek célja a téma bemutatása (melybe olyan információk is belekerülnek, amelyek nem biztos, hogy a filmben is megjelennek majd).

E miatt a lazább eltervezettség miatt dokumentumfilmek esetében különösen fontos a rendezői koncepció. Ebben az esetben a játékfilmhez képest (ahol a mesélés módja jó esetben kiderül a forgatókönyvből) nagyon fontos a *rendezői koncepció*nak a *narratív struktúrára* vonatkozó része. Itt lehet elmagyarázni, hogy a rendező szerint hogyan áll majd össze dramaturgiai egységgé a filmezett anyag. Mi lesz a bevezetésben, mi lesz az első fordulópont, a középpont, az utolsó fordulópont, illetve hogyan fog kinézni az új egyensúlyállapot bemutatása. Ha nem ezt a felvázolt, klasszikus, lineáris dramaturgiát fogja követni a film, akkor milyen? Persze ezek részben találgatások, lehetséges megoldások, de ajánlott előre elgondolkodni rajtuk, illetve szükséges felvázolni az alternatív lehetőségeket is. Ebből látszik, hogy a rendező tudja, hogy mit akar, fel van készülve a váratlan helyzetekre is, és film lesz az anyagból, még ha nem is minden úgy jön össze, ahogyan azt előre elképzelte.

Dokumentumfilm esetében általában a szereplőbe botlik bele a rendező, és utána jön rá, hogy az illető szereplő életéhez kapcsolódik egy történet és téma. Azonban igaz ennek fordítottja is (mint azt látni fogjuk) – ilyenkor a szereplőválogatásról, illetve annak módjáról is írnak.

²⁴ A *treatment* az esemény sor leírását jelenti. Szinte ugyanaz, mint a forgatókönyvvázlat. Magyar nyelvű szakmai körökben is az angol kifejezés használatos.

Mivel a dokumentumfilm csak ritkán használ professzionális színészeket, itt nem *színészszevetésről*, hanem *a szereplők megközelítésének módjáról* ír a rendező. Arról, hogy melyik szereplő milyen egyéniség, és a rendező hogyan fogja elérni, hogy a film szükségleteihez találóan nyilvánuljon meg. Ezeknek a módszereknek is nagyon sok variációja létezik, és ezekből a leírásokból is látszik, hogy a rendező mennyire eredeti és mennyire felkészült. Az *audiovizuális koncepció* a dokumentumfilmek esetében is nagyon fontos szerepet játszik, mert például nem mindegy, hogy az operatőr kézbe veszi a kamerát, és egy szélesebb látószöggel bemegy vele az események sűrűjébe, és közlőrl filmez mindent, vagy távolabbról, állványról, keskenyebb látószöggel, külső megfigyelőként követi az eseményeket. Ez nemcsak a szereplőkre gyakorolt hatása miatt, hanem a vizuális világ miatt is fontos. Közlőrl, széles látószöggel kiszolgáltatottnak érezzük a szereplőt, míg elég távolról egy teleobjektívvel készített felvételek esetében, mely elhomályosíthatja a környezetet, megszülethet a szubjektív tér.

A fentebbiek alapján a következő témakörök körvonalazódnak:

1. a *narratív struktúra* – mind dokumentum-, mind játékfilm esetében
2. a *szereplőválogatás és színészszevetés* – játékfilm esetében, *szereplőválogatás és a szereplők megközelítésének módja* – dokumentumfilm esetében
3. az *audiovizuális koncepció* – mind dokumentum-, mind játékfilm esetében

Ezekben a témakörökben keresem játékfilm esetében a dokumentumfilmes, dokumentumfilm esetében pedig a játékfilmes *stílselemeket* – kutatásom *indikátorait*.

Miközben az egyes rendezők alkotófolyamatbeli indítékon alapuló elemzéseit vizsgálom, kutatásom elméleti indítékon alapul:

„*Elméleti indíték*: Múalkotások elemzését gyakran abból a célból végezzük el, hogy bizonyos filozófiai, esztétikai vagy más természetű elméleteinket illusztráljuk vele. Az ilyen elemzések nagyon gyakran nem veszik figyelembe a múalkotás egészét, hanem annak csupán egy részére

vonatkoznak. Ilyenkor bizonyos nyomokat keresünk, amelyeket valamilyen feltételezés igazolására fogunk felhasználni.”²⁵

Ennek értelmében én sem veszem figyelembe a művek egészét csak annyira, amennyire feltétlenül szükséges ahhoz, hogy például egy játékfilm esetében ki tudjam hámozni belőle a dokumentarista nyomokat. Ha egy játékfilmben valami egyértelműen játékfilmes jellegű, és nyoma sincs benne dokumentarizmusnak, akkor ezt nem írom le külön. Tehát ha egy játékfilmről kevesebbet írok, mint egy másikról, azt jelenti, hogy az illető játékfilmben kevesebb a dokumentarista jelleg.

III. 2. Dokumentum- és játékfilmes filmnyelvi konvenciók. A kutatási indikátorok pontosítása

A filmnyelvi konvenciók meghatározása egyben kutatásom *indikátorainak* a kijelölését is jelenti. Fontos megjegyezni, hogy mindaz, amit itt leírok a 2000-ben általánosan elfogadott filmnyelvre vonatkozik, arra, amit én addig a lengyel filmiskolában tanultam, illetve ami magyarországi és romániai filmiskolásokkal beszélgetve kiderült, hogy ők is ugyanúgy tanultak. Manapság nyilván más a helyzet, és az, hogy miben és mitől más, az kutatásom lényege, ezért ezekre dolgozatom végén, a következtetésekben térek ki.

A dokumentum- és játékfilmes filmnyelvi konvenciók közötti különbségek abból a hozzáállásbeli elvárásból fakadnak, hogy az ideális játékfilmben minden előre eltervezett, vagyis az alkotók pontosan tudják előre, mit és hogyan akarnak közölni, és semmit sem bíznak a véletlenre. Az ideális dokumentumfilmben viszont a cselekmény terén semmi sem előre eltervezett (csak maximum az, hogy milyen helyzetben filmeznek), vagyis nem befolyásolják a szereplő döntéseit, reakcióit, természetes viselkedésmódját, mert ez beavatkozást jelentene a filmtől független, objektív valóságba, ami egyben ennek eltorzítását is jelentené.

²⁵ Kovács András Bálint, i. m. p. 28.

III. 2. 1. A narratív struktúra

A fentebbiekből kiindulva a *narratív struktúra* terén játékfilmes sajátosságnak számít az előre eltervezettség, illetve ha minden pontos ok-okozati viszonyokra épül, és semmi sem történik hiába. Erre tanít a bibliográfiában szereplő összes forgatókönyv-írói szakkönyv. Ezt a struktúrát először a deklaráltan is dokumentarista olasz neorealizmus lazította fel: ebben az ok-okozati viszonyok helyett nagy szerepet kapnak a véletlenek, mint pl. amikor Vittorio de Sica *Biciklitolvajok* című filmjében Ricci és Bruno váratlanul meglátják a tolvajt. „A neorealista filmek gyakran átugorják a bemutatott események fontos okait. [...] Egy B jelenet voltaképpen csak azért követi az A jelenetet, mert később történt, s nem azért, mert A-ból következik.”²⁶ Ugyanakkor ezek a filmek tele vannak olyan apró életrészletekkel, melyek szükségtelenek az ok-okozati viszonyok szempontjából. „Az elbeszélő szerkezet rendhagyó felfogása tette lehetővé, hogy a neorealista rendezők a mindennapi életet alkotó irreleváns részletekre irányítsák a néző figyelmét.”²⁷

A jelen filmidejű cselekménnyel rendelkező dokumentumfilmek nyílán nem rendelkezhetnek előre eltervezett, pontos dramaturgiai struktúrával. A szerző csak érzi, hogy érdemes belépni a szereplő életébe, és lekövetni azt kamerával, aztán egy adott ponton kilép a szereplő életéből. Ebből az élet folyásából való kilépésből ered a nyitott vég. Persze ez nem azt jelenti, hogy az élet nem produkál fordulópontokat, és azok nem kerülhetnek be a dokumentumfilmbe, de az élet a cselekményt általában nem tiszta ok-okozati viszonyokra építi, hanem közben más apróságok is zajlanak, melyeket nehéz lenne kivágni a fő történetszál folyásából. Ezek azok, amelyeket Bordwell a fentebbi idézetben *irreleváns részleteknek* nevez az olasz neorealizmus kapcsán. A megfigyelő dokumentumfilmek tele vannak ilyenekkel. Míg a klasszikus játékfilmekben a szereplők jellemzésének fő eszköze, hogyan reagálnak a történet szempontjából is fontos dolgokra, a dokumentumfilmekben nemcsak a lényeges dolgokra produkált reakcióik jelentősek, hanem az is, hogyan reagálnak a történet szempontjából lényegtelen dolgokra. Ebből kifolyólag jellemzésükben a valós környezetük bemutatása is jelentős szerepet játszik, mert játékfilmben a szereplőt jellemző reakciót be lehet írni a forgatókönyvbe, de a dokumentumfilmben mi

²⁶Kristin Thompson – David Bordwell, *A film története*, Palatinus, 2007, Budapest. p. 389 old

²⁷Kristin Thompson – David Bordwell, i. m. p. 389.

történik, ha a szereplő történetesen nem reagál látványosan? Azokkal az eszközökkel kell élni, melyek rendelkezésünkre állnak – és az eredmény gyakran homályos.

Játékfilmben abból indulunk ki, hogy a szerző mindent előre tud, ezért ha valami egy adott ponton nem egyértelmű a néző számára, az azért van, mert az alkotó az információ adagolását dramaturgiai szempontból így tartja jónak. De előbb-utóbb tisztázódnak a dolgok, és mindenre rájövünk, hogy miért történt úgy, ahogy. Dokumentumfilmben viszont a szerző nem tud mindent, maximum sejt dolgokat, és ez érződik a kamera attitűdjében is. Lekövet szinte mindent, ami történik, nehogy véletlenül elszalasszon valami lényeges cselekményt. A lényegtelen dolgokat pedig az utólagos szerkesztés alatt kivágja. Dokumentumfilmben az ok-okozati szempontból lényeges és lényegtelen dolgok életbeli keveredése hozza be a dramaturgiai struktúrába az *irreleváns részleteket*, ugyanis nem lehet minden „lényegtelen” dolgot kivágni a lényegesek közül.

Ha a jeleneteken belüli narratív struktúrát vesszük figyelembe, akkor jövünk rá, hogy a filmnyelv mennyire képlékeny. A könnyű kamerák megjelenése előtt még abszolút játékfilmes sajátosságnak számított az *analizáló montázs*, amely a jeleneten belüli események időbeli folytonosságát érzékeltette azáltal, hogy két beállítás között a színész mozdulata közben történik a vágás (a mozdulat elkezdődik az egyik beállításban, és az ezt követően folytatódik), tehát a vágás nem jelent időbeli ugrást, illetve azáltal, hogy folyamatos párbeszéd esetében (a térben való tájékozódás érdekében az akciótengely szabályát betartva) hol az egyik, hol a másik szereplőt látjuk. Ezzel szemben a *szintetizáló montázs*, ami azt foglalja össze, hogy egy hosszabb időintervallum alatt milyen lényeges dolgok történtek (és a folytonosság elve helyett az ellentétek elvére épített, érzékeltetve ezáltal az időbeli ugrásokat is), tipikusan dokumentumfilmes sajátosság volt. Ez a fajta montázs abból fakadt, hogy a vágási szabályok szerint a különböző nézőpontok vágódnak jól egymással, a kamera viszont képtelen volt olyan gyorsan átállni egyik nézőpontról a másikra. Manapság viszont játékfilmek zöme használja a szintetizáló vágást – gondoljunk csak arra, hogyan mutatják be sok esetben fél perc alatt, hogy a szereplő elutazott A pontból B pontba, illetve a szituációs dokumentumfilmek világában sok esetben egy-egy jeleneten belül időbeli folytonosságérzetünk van. Ennek egyik oka, hogy párbeszéd esetében (de nemcsak) az akció és reakció között eltelik bizonyos idő, és a kézben tartott könnyű kamera képes olyan gyorsan átállni egyik nézőpontról a másikra, hogy ha az átállás idejét kivágjuk, ne érződjön, hogy a filmből kiesett a kamera átállásának

ideje – mert egyébként is azt szoktuk meg, hogy a filmekben az akció és reakció közötti idő rövidebb, mint az életben (a film időtömörítési szándékából kifolyólag).

A játékfilmes „mozdulatfolytató” analizáló montázsból kiindulva pedig kialakult egy ehhez hasonlító megoldás. Ez arra alapoz, hogy ha a képen a domináns elem egy mozdulat, ezt elvágva, erre egy másik beállításból felvett hasonló mozdulat folytatását montírozzuk (vagyis az egyik mozdulatnak a kezdetét, a másiknak pedig a végét használjuk), olyan, mintha ugyanazt a mozdulatot látnánk (a két különböző helyett egyet – ami a valóságban nem is létezett, mert két különböző mozdulat kombinációja). Ezzel az időbeli folytonosság érzését keltjük: ha ezek a mozdulatok, illetve a kettőből született hibrid eléggé domináns a képen, a néző még azt sem veszi észre, hogy vágás közben esetleg átkerültünk egy helyszínről egy másikra. Tehát az analizáló montázs (ami egyben jeleneten belüli narratív struktúrát is jelent) megtalálta a módját, hogy lényege bekerüljön a dokumentumfilm világába. Még ha vizuálisan ziláltabb is, mint játékfilmes megfelelője, a jeleneten belüli narratív struktúra szempontjából ugyanazt jelenti.

A lényeg egyelőre, hogy az előre eltervezettséget, amellyel együtt a film belső logikájából fakadó ok-okozati viszonyok pontossága és tisztasága jár, játékfilmes sajátosságnak tekintem. Ezzel szemben az utólagos szerkesztést és az *irreleváns részletek* jelenlétét dokumentumfilmes sajátosságként kezelem.

III. 2. 2. A szereplőválogatás, a szereplők megközelítésének módja és a színészvezetés

A játékfilmekre professzionális színészek használata jellemző, akik azt szokták meg, hogy megpróbáljanak felépíteni egy, a saját jellemüktől független karaktert. Persze, ők is saját magukból táplálkoznak, és nem tudnak teljes mértékben függetlenedni saját jellemüktől, de alapvetően tudatosan más bőrébe bújnak. Ők fokozatosan felépítik magukban a szerepet. Ha játékfilmben civil szereplőt használnak, ő nem képes erre, csak önmaga tud lenni az adott helyzetben, és az, hogy önmagát hozza, már eleve az ő személyiségének dokumentuma.

Azok a rendezők, akik civileket használnak, eleve arra építenek, hogy az illető pont olyan, mint a megírt szereplő, és ennek köszönhetően a rendelkezésére álló színészeknél hitelesebben tudja hozni a szerepet. Ha a civil szereplő mégis képes más

személyiséget hozni, mint a sajátja, azt jelenti, hogy időközben professzionális színész vált belőle (ami, mint elég sok példa is mutatja, diplomafüggetlen).

Dokumentumfilmben azt feltételezzük, hogy a szereplő önmagát mutatja. Ugyanakkor ez nem ilyen egyszerű, mert gyakran még a hétköznapi életünkben sem képviseljük valódi énünket, és csak ritkán vetjük le önvédelmi maszkjainkat. Gyakran, elfojtva saját természetünket, magunk számára előre gyártott viselkedési sémák mögé bújunk, és azt a szerepet játsszuk el, amilyenek szeretnénk lenni, és nem azt, amilyenek vagyunk. Annál inkább így van ez olyan helyzetben, amikor tudjuk, hogy filmeznek bennünket, ezért paradox módon, amikor egy szerep mögé bújhatunk, többet megmutatunk valós természetünkből, mint amikor önmagunkat játsszuk. Erre épít a pszichodráma, és erre jött rá Jean Rouch filmrendező is – akinek módszeréről a konkrét elemzések kapcsán bővebben is lesz szó. A lényeg egyelőre, hogy a köztes megoldásoktól eltekintve az elkövetkezőkben a civil szereplőhasználatot dokumentumfilmes sajátosságnak, a profi szereplőhasználatot játékfilmes sajátosságnak tekintem.

III. 2. 3. Az audiovizuális koncepció

Játékfilmben az alapvető törekvés, hogy a néző a filmet egy valóságfolyamként élje meg, azonosuljon a főhőssel, felejtse el, hogy ő egy különálló entitás, élje bele magát a történetbe, és lehetőleg semmi se zökkentse ki őt ebből az élményből. Mikor filmiskolás diák voltam operatőr szakon, az oktatás nagy része arról szólt, hogyan érjük el azt az érzést, hogy a nézőben ne tudatosuljon a kamera jelenléte. Ha egy szereplő belenéz a kamerába, az már hiba – mert ez azt jelenti, hogy a szereplő szembenéz a nézővel, és ezáltal felhívja a néző figyelmét arra, hogy amit lát, az csak egy kép, illetve a nézőben az is tudatosul, hogy ő egy különálló valaki, aki nem része annak, amit néz. Vagyis kizökkenti a nézőt a filmélményből. De ugyanezt teszi a kameramozgás tökéletlensége, vagyis ha a kamera nem mozdul idejében a cselekmény után, és nem azt mutatja zavartalanul, amit a néző látni szeretne. A néző addig hajlandó elfogadni, hogy ő tulajdonképpen arra kíváncsi, amit a kamera mutat, ameddig ez nem hívja fel a figyelmet a saját tökéletlenségére (mert, ha minden tökéletes, nincs baj). Ahhoz, hogy ne érződjön a kamera jelenléte pl. az is szükséges, hogy ha egy szereplő megmozdul, és le akarjuk követni, a kamera sem korábban, sem

későbbben mozduljon utána, hanem a szereplővel szinkronban tegye. A színész testében érezni kell a kimozdulás előtti apró lendületet, és akkor kell bemozdulni a kamerával. Ha ketten állnak egy képben, majd az egyik elmegy, és a kompozíció érdekében szűkíteni akarunk a képen, vagyis közelebb akarunk kerülni ahhoz, aki képben marad, a kamera a kimozduló (képből kilépő) szereplő mozdulatával szinkronban kell hogy bemozduljon, és ráközelítsen az egyedül maradó szereplőre. A bemozduláshoz mindig valamilyen domináns vizuális, de legalább hangbeli jelre van szükség, amely magára vonja a figyelmet, és elrejt a néző elől, a kevésbé domináns történést, vagyis azt, hogy a kamera megmozdult. Ugyanez a helyzet a vágással is, ott is valami mozdulaton vagy hangbeli jelen vágunk, ami magára vonja a figyelmet, és elrejt a képi beavatkozást.

Játékfilm esetében a képi tökéletességre való törekvés érződik a megvilágítás terén is. Ajánlatos bonyolult fény-árnyék konstrukciókat létrehozni a háromdimenziós tér illúziójának felkeltése végett, és nyugodtan lehet a barokk festők műveiből inspirálódni (akik rájöttek arra, hogy nemcsak a központi perspektívával lehet kétdimenziós képen háromdimenziós tér látszatát kelteni, hanem a megvilágítás, a fény-árnyék hatás segítségével is). Ilyen esetben a színész mozgása korlátozott, mert úgy kell mozognia, hogy pont jól essen rá a fény. Az éjszakahatást pedig a látás fiziológiájának leginkább megfelelő módon kell felépíteni, oly módon, hogy ne érződjön a mesterséges (filmés) megvilágítás. Ezt a hatást nem úgy érik el, hogy minden sötétebb lesz a képen, hanem úgy, hogy a képen az árnyékok dominálnak, növelik a megvilágítás kontrasztját (vagyis, ami fényben van, akár túlexponált is lehet), az élénk színek hiányára törekszenek (mert sötétben monokróm a látásunk), stb.

Ezekkel szemben a fény-árnyék hatás hiánya, a mindent betöltő szórt fény és a frontális megvilágítás nemcsak nem annyira esztétikus, hanem lapos (kétdimenziós) képet eredményez, megfosztván a nézőt a háromdimenziós tér illúziójából fakadó valóságérettől.

Az objektív látószögét illetően pedig a természetes látás szabályait kell követni, ami azt jelenti, hogy egy jeleneten belül a tágabb plánokat szélesebb látószögekkel, a közeliket pedig keskeny látószöggel kell felvenni, hogy olyan legyen, mintha a közelit is távolabbról néznénk, csak leszűkített látószöggel – mintha egy szempillantás alatt (és ez a pillantás a vágás) átirányult volna a figyelmünk a színész teljes alakjáról a portréjára. Ez a fajta figyelemfókuszálás pedig kisebb

mélységelességet eredményez, mely szintén megfelel a természetes látás fiziológiájának. Tehát a játékfilmben érezhető egy, a természetes látás utánzására való törekvés. Emellett paradox módon a természetes látás utánzása a fentebb említett tényezőkön kívül még egyfajta letisztult képi világot is jelent, ugyanis a látás folyamata nemcsak azt jelenti, amit a szem mechanikusan lát, hanem egy bonyolult folyamat, melybe beleszól az agy is. Letisztítja a fölösleges elemektől azt a látványt, amelyet szemünk a retinánkra leképez, ezért nem azt látjuk, amit a szemünk, hanem azt, amit ebből az agyunk fontosnak tart. A valóságban a mindenféle fölösleges dolgokat észre sem vesszük, de amikor a valóságot egy kép közvetítésén keresztül nézzük, ezek a fölösleges dolgok zavarni kezdenek, mert „vizuális kosz” formájában tudatosítják jelenlétüket. Ezért a játékfilmképet meg szokták tisztítani a fölösleges, de főleg a mindenféle félig-meddig belógó, zavaró dolgoktól, amelyek a kép keretének korlátaira és ezáltal a kamera jelenlétére is felhívják a figyelmet.

A film képi világát illetően a dokumentumfilmes sajátosságok abból fakadnak, hogy a filmesek nem tudják pontosan előre, hol és mi történik. Ezért ajánlatos a mindent betöltő fény használata. Nem fontos, ha nem annyira esztétikus, a lényeg, hogy legyen annyi fény, hogy létre tudjon jönni a kép, és azon látható legyen a történés.

Ami pedig a kameramozgást illeti, a játékfilmhez képest minden esetleges. Előfordul, hogy a kamera a cselekmény lekövetésekor szinkronban indul el a szereplő mozdulatával, de gyakran le is kési az elindulást. Előfordul, hogy a kamera elkezd önkényesen viselkedni, vagyis egy kívülálló szereplő szubjektívjeként, vizuális jel nélkül, ide-oda nézve keresgél. A részt vevő kamera használata dokumentumfilmben elképzelhetetlen, ha nem kézi kamerát használunk. Erre a kamera mobilitása szempontjából van szükség, és ez a szélesebb látószögű objektívek használatának kedvez egyrészt, mert azzal tudunk igazán közel menni a cselekményhez, másrészt pedig kevésbé rezeg be a kép a kézi kamerázás következtében. Kívülálló megfigyelő kamera esetében pedig a témától való távolság áthidalhatósága érdekében keskeny látószögű objektív használatos, és az állványra helyezett kamera az elterjedt (hogy ne rezegjen be annyira a kép), illetve számolni kell azzal, főleg a szélesebb plánok esetében, hogy gyakran belóghat a képbe valamilyen, a kompozíció letisztultsága szempontjából zavaró tényező. A montázs terén pedig (mindkét esetben különböző okokból) nem mindig lehet úgy vágni a jelenetet, mint a játékfilm esetében, csak néha, és az „ugró vágások” felhívják a néző figyelmét a filmes helyzetre. Tehát a film

vizualitását tekintve a játékfilmekhez hasonló módon jelen filmidőben zajló történeteket elmesélő dokumentumfilmekben a képi világra egyfajta tökéletlenség jellemző, a játékfilmek képi világához képest.

A filmek hangját illetően játékfilmek esetében, ha a párbeszédet a helyszínen is rögzítik, a mozdulatokkal járó zajokat és zörejeket (mint pl. a lépések zaja) általában utószinkronnal valósítják meg. Dokumentumfilmben ez nem szokás, itt általában a helyszínen a legfontosabb zajokat és zörejeket rögzítik, és a hangsáv többi részét, vagyis a képhez tartozó többi hangot és esetleg a képen kívüli hangot meghagyják olyannak, ahogyan azt az adott körülmények között sikerült rögzíteni, de nem fordítanak különösebb energiát a hangsáv felépítésére, minek következtében az ilyen filmek egy nyersebb hangvilággal rendelkeznek.

A hang kontinuitása sokkal erősebb tényező az időbeli folytonosság érzésének felkeltésében, mint a kép. Ezért mindkét esetben fel szoktak venni külön folyamatos hangatmoszférákat, amelyeket odapakolnak az egész jelenet alá, hogy ez az atmoszférhang egységesítse a jelenet háttérzajait (elnyomja a különböző beállítások különböző hangatmoszféráit). Ha mégsem, akkor legalább összeúsztatják a jeleneten belüli különböző beállítások háttérzaját. Ha ezt sem teszik, és két különböző beállításnak különböző a háttérzaja, akkor a nézőben tudatosul, hogy ugrottunk időben. Ugyanakkor képen kívüli hangokat, effekteket is használnak arra, hogy egységesítse a jelenet különböző beállításait, vagyis elrejtse a vágópontokat. Ha a külön felvett és a jelenet alá pakolt hangatmoszférában a távolban elmegegy egy mentőautó, az már egységesít, de ha egy jeleneten belül az egyik beállításban elmegegy a háttérben egy mentőautó, azt nem lehet összevágni egy olyan beállítással, amelyben ez a hang nincs jelen, mert a hang megszakadása felhívja a figyelmet a vágásra. Erre dokumentumfilmben is szoktak figyelni.

III. 3. A kutatás fázisai

III. 3. 1. Az elemzésre szánt filmek kiválasztása

Elsősorban az olyan filmek érdekelnek, amelyek nagy hatást képesek gyakorolni a többi filmes alkotóra. Ebben meghatározó tényező a film nemzetközi sikere, pontosabban, hogy milyen jelentős nemzetközi fesztivál válogatta be a filmet versenybe, és milyen díjakat nyert. Ez azért lényeges, mert a filmgyártást finanszírozó pályázati rendszerekben az alkotó korábbi filmje sikerének függvényében kap támogatást következő filmtervének megvalósítására. A legfontosabb játékfilmes fesztiválok (úgynevezett A kategóriás fesztiválok) hozzávetőlegesen csökkenő fontossági sorrendben: Cannes, Berlin, Velence, Karlovy Vary, Locarno, Rotterdam stb., dokumentumfilmes fesztiválok pedig: IDFA Amszterdam, Hot Docs – Kanada, Marseille, Nyon, Lipcse stb. – de egyes fontos játékfilmes fesztiválok is mutatnak be dokumentumfilmeket. Az ilyen fesztiválokra való részvétel elősegíti a nemzetközi mozi- és televíziós forgalmazást is. Egyébként ezeknek a fesztiváloknak a részletes listája és kategorizálása megtalálható a román filmalap, a *Centrul Național al Cinematografiei* honlapján, és az is, hogy a rendezőnek milyen fesztiválszereplésért vagy díjért hány pályázati pont jár. Ugyanakkor a Magyar Mozgóképek Közalapítvány honlapján a normatív támogatási rovatban is megtalálható volt 2010-ig, ameddig létezett MMKA.

Mint azt már említettem, a filmek sikerességétől függetlenül kizárólag a dokumentarista stílusjegyeket mutató játékfilmek és a játékfilmes módszereket használó dokumentumfilmek érdekelnek. Tehát hiába nagyon sikeres rendező Mundruczó Kornél vagy Hajdú Szabolcs, az ő filmjeikkel és alkotói módszereikkel nem foglalkozom. Ugyanakkor lemondok a filmes jelen idő miatt és a dramaturgiai szerkesztettség következtében játékfilmként nézhető szituációs és megfigyelésen alapuló dokumentumfilmekről (annak ellenére, hogy a játékfilmek ezekből inspirálódnak leginkább), legalábbis azokról, amelyeken nem érezhető a valóságba való rendezői beavatkozás, ugyanis a dramaturgiai szerkesztést – még ha játékfilmes forgatókönyv-írói szakkönyvekből tanuljuk is leginkább – nem tartom kifejezetten játékfilmes sajátosságnak.

A magyarországi és romániai alkotókat és filmjeiket ismerem, hiszen alkotóként magam is figyelemmel követem 2000 óta a filmes termést és a nemzetközi sikereket – ugyanis én 2000-ben léptem ki a filmiskolából, és akkor kezdett el igazán érdekelni az iskolán kívüli filmes világ. A többi ország filmes termésére is volt némi rálátásom, de hogy nehogy kimaradjon valami, ami fontos lehet kutatásom szempontjából, felvettem a kapcsolatot Szlovákia esetében Alexandra Strelkovával, a Szlovák Filmintézet nemzetközi fesztiváloztatásért felelős alkalmazottjával, illetve Mária Ridzoňová Ferenčuhová filmkritikussal, aki az én témakörömmel is foglalkozott mind a szlovák, mind a cseh film esetében. Csehországból még nagy segítségemre volt Jan Gogola és Filip Remunda, mindketten rendezők és a FAMU tanárai. A cseh filmre még nagy rálátása van Kerekes Péter és Prikler Mátyás szlovákiai rendezőbarátainknak is. Lengyelországból pedig Jadwiga Glowa segített, aki a Krakkói Jagelló Egyetem filmesztétika szakának professzora és a Krakkói Nemzetközi Rövidfilm- és Dokumentumfilm-fesztivál igazgatója, illetve 2011-ben egy, a témába vágó varsói konferencián is részt vettem. A fentebb említett személyek segítettek kiválasztani és beszerezni a számomra fontos filmeket. Ugyanakkor a kiválasztott filmekkel kapcsolatban konzultáltam dr. Báron Györggyel a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem professzorával, dr. Gelencsér Gáborral, dr. Vincze Terézszel és dr. Varga Balázsszal, a Eötvös Loránd Tudományegyetem filmesztétika szakának tanáraival, dr. Muhi András producerrel és Muhi Klára filmkritikussal, a Zsigmond Király Főiskola filmesztétika szakának tanáraival, illetve nagy segítségemre volt a budapesti Palantír Film Alapítvány által működtetett Doku Art mozi filmtára is.

A rendezői módszer elválaszthatatlan az alkotók személyétől, ezért amennyiben a rendezői egyéniség kialakulásában jelentős szerepet játszottak az illető egyes korábbi munkái, esetleg más alkotók kisebb munkái, azokra is kitérek. Ezért a kutatás alfejezeteit nem egyes filmek, hanem alkotók személye szerint rendezem. Azon szerzőknek, akiknek filmjeiben az általam vizsgált tényezők hangsúlyosan jelentkeznek, és/vagy jelentős nemzetközi sikereket értek el, külön alfejezeteket szentelek. Az olyan rendezőket viszont, akiknek filmjei habár érdekesek, de kisebb sikereket értek el, vagy pedig csak kismértékben tartalmazznak kutatásom szempontjából fontos jegyeket, országonként, gyűjtőfejezetekben tárgyalom. Röviden, a kutatásom szempontjából fontosabb filmekről többet, a kevésbé fontosakkal pedig kevesebbet foglalkozok.

Az egyes országok filmterméseit tárgyaló fejezetek különbözhetnek egymástól. Ennek oka, hogy például a magyarországi filmtermésről nem lehet ugyanúgy írni, mint a románról, ugyanis román új hullám egységes gondolatiságon alapul, tehát magától adódik, hogy egymáshoz hasonlítjuk ezeket a filmeket (és rendezői módszereiket), mintha egymásból következnének, a magyarországi termésre viszont az egymástól nagyon eltérő alkotások jellemzőek, amelyeket nem érdemes egymáshoz hasonlítani. Míg ezekben az országokban a játékfilmes termés erősebb, Csehországban a kreatív dokumentumfilm a domináns, mely szintén kialakított egy többé-kevésbé egységes stílust, ami átszivárgott Szlovákiába is. Lengyelországban viszont a klasszikusabb filmkészítés dominál, és alig találunk a témám szempontjából jelentős filmeket. Ezekből a tényezőkből kifolyólag minden egyes ország esetében másfajta megközelítés a célszerű.

Ami pedig a sorrendet illeti, az időrendi tényezőt tartom a legfontosabbnak, ugyanis ami korábban volt, hathat a későbbiekre. Ebből kiindulva a román új hullám az első, mert az 2001-ben kezdődik. A szlovák meg a lengyel pedig a vége felé helyezkedik el, ugyanis itt a jelentős filmek zöme az általam vizsgált időszak vége felé született. A másik rendszerező tényező pedig (ha nem sokat segít az időrendi) a földrajzi tényező. Ilyen szempontból az a fontosabb, ami közelebb van hozzánk, vagyis az erdélyi magyar kultúrkörhöz. A harmadik sorrendalakító tényező pedig az illető ország filmes termésének témám szempontjából való fontossága. Ez helyezi például a földrajzi tényezővel együtt utolsó helyre Lengyelországot.

III. 3.2. Kiinduló megfigyelés

Habár kutatásom nem a művek, hanem az alkotói módszerek elemzésére irányul, elkerülhetetlen a filmek előzetes vizsgálata, hiszen a végeredmény az esetek döntő többségében utal a módszerre. Még ha nem is minden esetben lehet megállapítani a filmből a pontos módszert, de egy gyakorló filmes számára alapos sejtéseket szülhet.

„A kiinduló megfigyelés vonatkozhat egy hatáselemre, egy stíloselemre, egy gondolati asszociációra vagy a műalkotás bármely elemére. Minden, ami felkeltette a figyelmünket, érdemes az elemzésre.

Lehet, hogy nem jutunk vele messzire, de az elemzés során olyan dolgokra is fény derülhet, amelyek korábban nem jutottak eszünkbe.”²⁸

Kiinduló megfigyelésem azon stíuselemekre (*indikátorok* felismerésére) irányul melyek dokumentumfilmek sajátosságát képviselnek játékfilmekben, illetve, melyek játékfilmek stíuselemeknek számítanak a dokumentumfilmekben. Mivel magam is némi tapasztalattal rendelkező, gyakorló filmes vagyok, az eredményből bizonyos *filmnyelvi konvenciókra* alapozva sok esetben következtetek az eredmény elérésének a módszerére is. Ugyanakkor sok filmet eredeti DVD-n vásároltam meg, és ezek általában werkfilmeket is tartalmaznak a filmkészítés hogyanjáról, ami szintén fontos információforrás. Ha pedig nincs werkfilm, és/vagy többet szeretnék megtudni, mint ami a filmekből számomra kiderül, interjút készítek a rendezővel.

III. 3. 3. Interjúkészítés

„Az, hogy egy filmben (játék- vagy dokumentumfilmben) hogyan alakul a fikciós (a kitaláltság) és a tényszerű elemek aránya, viszonya, a néző számára nem követhető nyomon. E kérdés eldöntésében egy-egy filmnél pusztán az alkotók közléseire (áttételesebb módon pedig a filmnyelvi konvenciókra) támaszkodhatunk.”²⁹

Tehát megfigyeléseim alapján bizonyos *filmnyelvi konvenciókra* alapozva hipotéziseket állítok fel arra vonatkozóan, hogy milyen *stíuselem (módszer, kifejezőeszköz)* dokumentumfilm jellegű vagy indíttatású a vizsgált játékfilmben, illetve milyen *stíuselem* játékfilm jellegű a vizsgált dokumentumfilmben.

„Az interjúkészítés mint módszer nem elsősorban adatok, hanem vélemények és attitűdök megismerésére szolgál, tehát csak akkor használjuk, ha ezek elemzésünk tárgyául szolgálnak, ezek alapján döntjük el, helytálló-e hipotézisünk.”³⁰

²⁸ Kovács András Bálint, i. m. p. 29.

²⁹ Hartai László és a többiek, i. m. p. 51.

³⁰ Jane Stokes, *A média- és kultúrakutatás gyakorlata*, Budapest–Pécs, Gondolat Kiadó, 2008. p. 132

Hipotéziseimet tehát, ha érvelésem vagy következtetésem logikája nem elég egyértelmű, a rendezőkkel készített interjúkkal támasztom alá, az interjúk szövege viszont csak ritka esetben szolgál elemzésem tárgyául. Csak olyan esetben, amikor a szöveg tartalma nem egy tény visszaigazolását jelenti, hanem egy általánosabb eszmefuttatás, melynek konkrét kicsapódása csak nagyon áttételesen vagy egyáltalán nem érzékelhető a kész műben.

Az előzetes megfigyelésem alapján leszűrt következtetések alátámasztására gyakran szükség lehet, ugyanis a fentebb említett *filmnyelvi konvenciók* eléggé képlékenyek, és folyamatosan változnak – mint ahogyan az a dokumentum- és játékfilmes stíluselemek meghatározásáról szóló fejezetből is kiderül. Az interjúk teljes szövege hanganyagként a mellékletek közt található.

„Az interjúkészítést is használhatjuk elsődleges vagy kiegészítő módszerként egyaránt – az utóbbi esetében csak háttér-információkat gyűjtünk a megkérdezett személytől.”³¹ Egyes területeken, mint pl. a szereplőválogatás és a színészvezetés módja, amikor a kész műből nemigen tudunk következtetni a módszerre, az interjút sok esetben elsődleges módszerként vagyok kénytelen használni. Olyan esetekben, viszont, mint pl. a film audiovizuális koncepciója, amikor a képi világot megfigyelve eléggé pontosan meg tudom állapítani a módszert (mert a filmes technika ugyanúgy viselkedik változó emberi körülmények között is), és nagyrészt következtetni tudok a „miértre” is, az interjúkészítés kiegészítő módszer jellegét ölti.

A film narratív struktúráját illetően is csak akkor szorulok interjúra, amikor az hangsúlyosan eltér a forgatókönyv-írói szakkönyvekből jól ismert dramaturgiai sémáktól.

Az interjúk kérdésköre a standard rendezői koncepciók pontjait és alpontjait járja körül. Ha nem készítek interjút, a kutatási rész leírásában az előzetes megfigyelés alapján levont következtéseim (feltételezéseim) kerülnek, amelyeket részletes elemzéssel igazolok. Ha ellenben az interjúban a szerző ugyanazt mondja, amit én az előzetes megfigyelésem alapján gondoltam, gyakran behelyettesítem elemzésemet a szerző szavaival (az ő alkotófolyamatbeli indítékon alapuló elemzésével), vagy legalábbis egy rövid mondatrészt idézek, mely alátámasztja elemzésem helyességét – mert a rendező saját bevallása hitelesebben

³¹ Jane Stokes, i. m. p. 129.

közli és jobban jellemzi szándékait és gondolkodásmódját, mint az én megfogalmazásom.

Ami a kérdezés módját illeti, nincs standard kérdéshálóm, ugyanis az alkotási folyamatra nincs recept. Minden egyes alkotó más-más kiindulópontból kezdi gondolatmenetét, ennek függvényében más kifejezőeszközt tart a legfontosabbnak, és ennek rendeli alá a többit. Mondhatni a kifejezőeszközöknek minden egyes műben más-más hierarchiájuk van. Tehát minden interjút a kiinduló megfigyelésem alapján legfontosabbnak tartott tényezőtől indítok, és a rendező választától függ, hogyan folytatom – mert például ha a kamerakezelésről magától rátér a színészi játékra, hagyom kibontakozni, és nem szakítom meg a beszélgetés menetét azzal, hogy pl. áttereljem a szót a narratív struktúrára. Ugyanakkor minden egyes, számomra fontos kérdéskört többféle megközelítésből is körbejárok, ugyanis a filmkészítésről való alkotói gondolkodásra nem az a jellemző, hogy az egyik kifejezőeszközből lineárisan következik a másik milyensége, de még csak nem is piramisszerűen, hanem inkább térbeli molekulaszervezethez hasonló struktúrákat alkotnak, vagyis szinte mindegyik összefügg a többivel.

A fentebbiek értelmében az interjúk szövegét általában nem használhatom egy az egyben, hiszen ha tematikusan összeollóznám őket az általam kiválasztott indikátorok szerint, egy nehezen értelmezhető kollázst kapnék. Mert pl. egy rendező a saját filmje kapcsán egy mondaton belül három különböző, általam külön kérdéskörként kezelt *indikátor*ról is beszélhet, ami azt jelenti, hogy szó szerinti felhasználás esetében szét kellene faricskálnom darabjaira a mondatot. Ezért az interjúkból származó információkat a csoportosítás folyamán parafrázálnom kell. Az ily módon nyert szöveg már nemcsak a film szerzőjének a reflexióját tartalmazza, hanem az én interpretációm is. Az információ hitelességét viszont minden egyes gondolatkör kapcsán igyekszem rövid, maximum háromsoros, szó szerinti idézetekkel alátámasztani – melyek nem rádupláznak arra, amit mondok, hanem folytatják a saját szavaimmal megfogalmazott gondolatokat, aláhúzván ezáltal a korábbi mondatok valóságtartalmát.

Az interjúkészítés folyamata már eleve egyfajta szerzői értelmezés és elemzés részemről, ugyanis kérdezőként arra kényszerítem az alanyt, hogy az én nézőpontomból vizsgálja a dolgokat, az én előzetes elemzésem alapján. Olyan ez, mint a valóság lefilmezésekor a nézőpont, látószög, megvilágítás stb. használata. Ugyanakkor ha az alany válaszaiban időnként nagyon elkalandozik ettől, azokat a

részeket nem használom fel, tehát az egyes rendezőktől származó információ rendszerezése olyan szempontból is szerzői interpretáció részéről, mint dokumentumfilmben a vágás.

Az olyan rendezői gondolatmeneteket, melyek hatása nem jelentkezik egyértelműen látható eredményként a kész műben, nagyobb szövegblokkokban, szó szerint idézem. Ezek a látszólag nem fontos „filozofálások” is jelentősek, ugyanis minden műnek van egy *rejtett rendje*, ami nem látható. Ugyancsak Jerzy Wójcik tanárom szavaival élve, a film olyan, mint az óceán hullámai. Kibontakozik, látható formát ölt, majd integrálódik abba, amiből született, és fel is oldódik benne. Mi azonban csak a hullámnak a formáját látjuk, az óceán vizének alkotóelemeit nem figyeljük, és még kevésbé látjuk azokat az erőket, melyek következtében hullámformát ölt. Pedig azok is fontosak, nemcsak az anyag, amiből születik.

Ami az interjúk szövegének hitelességét illeti, csak akkor van okom megkérdőjelezni, ha kifejezett ellentmondást vélek felfedezni a rendező gondolata és annak eredménye között: ha például a rendező azt állítja, hogy Y módszert alkalmazott az A hatás elérése érdekében, én pedig úgy gondolom, hogy B hatást ért el vele. Ennek viszont egyrészt nagyon kicsi a valószínűsége, másrészt pedig, ha elő is fordul ilyen, egyáltalán nem elsődleges fontosságú kutatásom szempontjából – mert számomra a módszer a fontos, és a hatást döntse el az, aki megnézi a filmet.

A módszerrel elért hatás téves értelmezésének azért alacsony a valószínűsége, mert a filmkészítés csapatmunka, ami egyfajta alkotótársi kontrollt is jelent, ugyanis folyamatosan elemzik, amit csinálnak, szavakba öntik, kommunikálnak róla – nem, mint egy magányos író, aki esetleg nem veszi észre, hogy épp a pszichikai deformációja miatt lesz jó a mű, vagy egy képzőművész, aki saját elefántcsonttoronyában élve adott ponton elengedheti a tudatosságot, és csupán intuíciójára alapozhat. A filmkészítés épp a hatalmas és sokrétű infrastruktúrája miatt nemcsak intuitív, hanem talán a legnagyobb tudatosságot igényli az összes művészet közül. Nem ismerek olyan sikeres filmrendezőt, aki habár a fejével a fellegekben jár, de ne állna közben két lábbal, stabilan a földön - és jelen esetben kizárólag sikeres rendezőkről van szó. Persze így is előfordulhat, hogy az alkotó nagyobb jelentőséget tulajdonít saját munkájában olyan aspektusoknak, amelyek mások számára nem bírnak nagy jelentőséggel, és azokat, amiért mások a művet szeretik, kevésbé értékeli – de mindez, kutatásom szempontjából csak sokadrendű fontosságú. Ismételten hangsúlyozom, nem a mű elemzése és értékelése, hanem a módszer kiderítése, illetve

annak jellege fontos számomra. Az érdekel, hogy amit elért, azt hogyan érte el, nem pedig az, hogy milyen (jó vagy rossz), amit létrehozott, de még csak az sem, hogy a szerző valójában mit akart elérni az adott módszerrel.

Az egyes rendezőkről szóló fejezetekben az idézetek kapcsán csak akkor teszek lábjegyzetet, ha az idézet nem a szerzővel általam készített hanginterjúból származik.

Az interjúk kivétel nélkül 2013. január 15–július 15. között készültek. A román és angol nyelvű interjúk szövegét pedig saját fordításomban használom.

III. 3. 4. Következtetések levonása

Az eredmények összegzése saját elemzéseim és az általam készített interjúk alapján két lépésben történik. Egyrészt igyekszem összehasonlítani az egyes egyéni stílusokat filmtörténeti előzményeikkel, illetve részkövetkeztetéseket vonok le minden egyes ország kapcsán, másrészt pedig a dolgozat végén összevetem őket, és hipotézisemre reflektálva összefoglalom következtetésem lényegét. Ellenben a részkövetkeztetések tartalmilag legalább ugyanolyan fontosak, mint az összesítés. A legtanulságosabb részek pedig maguk az elemzések.

IV. KÜLÖNBÖZŐ RENDEZŐI MÓDSZEREK ELEMZÉSE

IV. 1. Románia

IV. 1. 1. Az általános helyzet

Annak a fiatal román játékfilmes irányzatnak, amelyet román új hullámként emlegetnek, talán legmeghatározóbb alkotója Cristi Puiu. Az ő első nagyjátékfilmje, a *Zseton és beton* (Marfa și banii, 2001) jelenti azt a paradigmaváltást a román filmművészetben, amely után a fiatal román filmesek elfordulnak az elődjek sokszorosan művészi kifejezőeszközökbe burkolt kifejezési formuláiktól, és filmjeik nyers realizmust követve, közvetlen módon fogalmazzák meg a jelen és közelmúlt társadalomkritikáját. Cristi Puiu radikális esztétikai nézetei, melyek a filmkészítés etikájáról alkotott véleményében gyökereznek, jó alapot szolgáltatnak a többi román új hullámos rendező kifejezőeszköz-tárának elemzésére is.

Cristi Puiu filmes sikerei előkészítették a nemzetközi terepet a többi román film befogadására, és felhívták a figyelmet arra, hogy érdemes odafigyelni a fiatal román filmes nemzedékre. 2001-ben a *Zseton és beton* bejutott Cannes-ba a *Quinzaine des Réalisateurs* (Rendezők kéthete) kategóriába. Liviu Ciulei (*Akaszttak erdeje, 1964*) óta a román filmnek nem volt hasonló sikere. Minden bizonnyal erre a fiatal román filmes nemzedék is felkapta a fejét, hogy vajon milyen filmet kell készíteni ahhoz, hogy az kijusson Cannes-ba. 2004-ben a *Kávé és cigaretta* című kisjátékfilmjével *Aranymedvét* nyer Berlinben, az európai film második nagy bástyájában. Majd 2005-ben a *Lăzărescu úr halála* című filmjével elnyeri Cannes-ban az *Un Certain Regard* kategória díját. 2010-es *Aurora* című nagyjátékfilmje már a cannes-i nagyversenyben indulhatott.

A rendezői módszerek és a rendezői koncepció elemzése csak részben alapulhat a kész mű megfigyelésén és bizonyos indikátorok alapján történő elemzésén, ugyanis az elkészült film alapján csak feltételezéseink lehetnek a filmkészítés folyamatáról és az alkotói hozzáállásról. Ezért interjút készítettem Cristi Puiuval, és az ebben megfogalmazott nézeteit, illetve a filmjeiből levont

következtetéseimet veszem viszonyítási alapul a többi román új hullámos alkotás elemzésekor is.

IV. 1. 2. A román új hullám dokumentarizmusa

IV. 1. 2. 1. Cristi Puiu

Cristi Puiu magas fokú szakmai alázatot vár el a filmesektől, beleértve a film teljes alkotógárdáját (rendező, színészek, operatőr stb.). Megvetően nyilatkozik az olyan alkotókról, akik azt hiszik, hogy filmjeikkel világot teremtenek. Számára egyetlen teremtés létezik, Isten teremtése. Amit a filmesek csinálnak, nem egyebek, mint holmi szimulációk. Az a gondolat foglalkoztatja, hogyan tudná közölni filmes kifejezőeszközök segítségével a nézővel, hogy ő „tudja, hogy nem tudja” az igazat, csak azt hiszi, hogy „valahogy így lehet”. Szerinte a filmrendezőnek folyamatosan kérdéseket kell feltennie magában, és megpróbálnia meghallani az ezekre érkező válaszokat. Egy aktív figyelésre hívja fel az alkotókat, amelynek alapját az előzetesen megfogalmazott kérdéseik jelentik.

Cristi Puiu nagy jelentőséget tulajdonít a nézővel kötött szerződésnek, mely számára azt jelenti, hogy a rendező a film elején nem feliratban vagy szóban, vagyis nem közvetlen módon, hanem filmes eszközökkel közli a nézővel az elbeszélés játékszabályait. „A film elején a szerzőnek van egy pár perce arra, hogy aláírjon egy szerződést a nézővel a saját pozíciójáról. Ekkor van meg a lehetőség arra, hogy a szerző felmutassa jelenlétét.”

A fentebbiek kontextusában egészül ki plusztartalmakkal számomra Cristi Puiunak az az állítása, melyet egy korábbi interjúban fogalmazott meg: „Ha filmet készítesz, el kell mondanod általa a témával kapcsolatos véleményed, de ki kell fejezned benne a filmkészítés folyamatáról alkotott koncepciódat is.”³²

Ez a fajta etikai hozzáállás vezet el a történetről, cselekményről, vagyis a film narratívájáról, illetve a képi és hangbeli megjelenítésről, valamint a színészi játékról alkotott véleményéhez.

³² Mihai Fulger, „*Noul val*” în *cinematografia românească*, București. Grup Editorial Art, 2006. p. 53., saját fordításom

A történet és témakeresés kapcsán Cristi Puiu a diákjainak azt szokta mondani, hogy nézzenek magukba, és keressék azokat az eseményeket és szituációkat, amelyekben szegényteljes helyzetbe kerültek, mert ezekben több igazság van, mint amikor sziporkáztak. Szerinte le kell menni a dolgok mélyére, és ott a titkot és a félelmet kell keresni, mert ez a két tényező a történet lényege. Ezek alapján születethet egy őszinte vallomás. Mert Puiut nem érdeklik a kitalált történetek, helyette arra összpontosítja figyelmét, ami körülötte zajlik. Szerinte a fikció fogyasztása esetében behelyettesítjük a minket körülvevő valóságot egy másikkal, mert valószínűleg félünk a sajátunktól, és menekülni próbálunk előle.

Habár filmjei erős társadalomkritikát fogalmaznak meg, a negatívumokat nem feltétlenül a politikai hatalom nyakába varrják, hanem inkább az az állítás érződik ki belőlük, hogy a társadalom azért ilyen, mert az egyes emberek olyanok, amilyenek. Annak ellenére, hogy viselkedésük által kritizálja szereplőit, nem ítéli el őket, hanem megértéssel próbál viszonyulni hozzájuk. Szerinte emberszeretet nélkül nem lehet maradandó filmet alkotni.

A narratív struktúra: Cristi Puiu nem tagadja teljesen, de megkérdőjelezi a filmbeli narratíva (történetmesélés) ok-okozatisági viszonyon alapuló létjogosultságát, mert ez azt jelenti számára, hogy a szerző tudja, hogy mi miből következik, és miért jut el a történet oda, ahova. Szerinte a szerző mindezt nem állíthatja biztosan, csupán a sejtését fogalmazhatja meg. A történetmesélés arroganciájának nevezi azt, amikor a rendező úgy mesél történetet, mintha mindennek értené a lényegét. „Ha te felfogod, hogy az a mód, ahogyan te felveszed ezeket az eseményeket, az tökéletlen, akkor elkezded relativizálni a történetmesélés jelentőségét, mert te sosem láthatod az egész történetet, csak egy részét.” A hagyományos filmekben az az állítás, hogy a szerző ismeri a teljes történetet. Minden, ami nem tartozik ehhez a szerző által ismert történethez, kiesik vágáskor. Tehát nincs csend, és nem mutatunk meg egyetlen tekintetet sem anélkül, hogy az valamilyen szándékot jelezne, ami elindíthat valamit. Az ilyen történet elkezdődik, nő, lelohad és lezárul. „És ezáltal egy tárgy lesz belőle, ami idegen az élő világtól és a kozmosztól. [...] És azt hiszem, az a probléma, hogy abban a pillanatban, amikor a történet ilyen pontosan kibontakozik, a propaganda hatáskörébe kerültünk.”

A fentebbiekből következik, hogy filmjeinek cselekménye jó pár, a történet ok-okozatisága szempontjából jelentéktelennek tűnő részletet, egyesek szerint

irreleváns részleteket tartalmaz. Ilyen például a *Zseton és beton*ban, amikor a film elején a főhős anyukája kávéfőz, vagy útközben a fiatalok az út aszfaltozási technológiáján vitatkoznak. Épp ezek a jelentéktelen, avagy jelentőségükhöz képest az eddig megszokottaknál nagyobb hangsúllyal felruházott részletek éreztetik a nézővel azt a szerzői állítást, amely szerint a szerző nem tudja, hogy valójában melyik fontos, és melyik jelentéktelen részlet. Ezek az atmoszféracselekményeknek is nevezhető életrészletek valójában egyáltalán nem jelentéktelenek, hiszen bevezetnek a szereplők világába, jellemzik a szereplőket, és ezáltal nagyon is hozzátartoznak a történethez – hiszen más karakterek más irányba alakítanák életük folyását. Az úgynevezett amerikai tömegfilmekből sem hiányzik ez a dimenzió, hiszen ott sem mellékesek a főszereplők és a fontosabb mellékszereplők személyiségei, és ott is az a recept, hogy a főhős személyiségéből fakadóan kell bekövetkeznie a változásoknak, de ezek a személyiségek távolról sincsenek annyira beágyazva a társadalmi valóságba, mint a román új hullám filmjeinek szereplői, hanem inkább egyes műfajok, avagy szerzői világok alapján kialakult saját belső szabályrendszerrel rendelkező fantáziavalóságok részei.

A klasszikus dramaturgia szerint, amelyről a forgatókönyvírásról szóló tankönyvek döntő többsége szól, a szerző a szereplők saját viselkedésük, gesztusaik, viszonyulásaik és reakcióik által történő jellemzését a film bevezetésében, még az első fordulópont előtt végzik el, majd az így kialakított karaktereket konzekvensen végigvezetik a történeten (beleértve a karakterváltozások pontos bemutatását és motivációit is), de nem térnek vissza folyamatosan a szereplőjellemezésre. Cristi Puiu-nál viszont az egész filmen keresztül, folyamatosan láthatunk ilyen, csupán a szereplők jellemzéséről szóló vagy a film világát bemutató jeleneteket. Ilyen például a *Zseton és beton*ban, amikor a film vége felé a fiúk elmennek bevásárolni egy bukaresti piacra, és a kocsinál hagyják a lányt, akinek a lelkére kötik, hogy ne menjen el az autó mellől. A fiúk bevásárlási folyamata továbbra is a film világát mutatja be, és a lányról utólag tudjuk meg, hogy a tiltás ellenére mégis elment a kocsni mellől fagyaltot vásárolni, de ennek nem lett semmi következménye. A film világát már ismertük, a lányról már régóta tudjuk, hogy liba, tehát semmi újat nem tudunk meg, ami fontos lenne a történet szempontjából. Cristi Puiu dramaturgiai zsenialitása viszont abban rejlik, hogy a narratívában olyan pontokon helyezi el ezeket az önmaguk tartalma szempontjából immár kis jelentőségű jeleneteket, hogy közben folyamatos veszélyérzetünk van, hiszen a szereplők nyugodtan végzik a dolgukat,

miközben bármikor lecsaphat rájuk az ellenség. A *Lăzărescu úr halálában* pedig onnan kezdve, hogy Lăzărescut elviszik a mentők, az egész film a látszólag jelentéktelen részletek és a főhős szempontjából fontos dolgok ütköztetésére épül, hiszen, miközben főhősünk, akivel azonosulunk – vagy legalábbis empátiát érzünk iránta, életéért küzd, mindenki a saját maga kis dolgával van elfoglalva.

A hiteles és a közvetlen ok-okozati összefüggések szempontjából látszólag jelentéktelen életrészletek bevezetése a filmművészetbe az olasz neorealizmus innovációja (mint arról már volt szó). A *mindennapi életet alkotó irreleváns részletekből* való építkezés a későbbiekben nagy hatással van a megfigyelésen alapuló dokumentumfilm stílus kialakulásában ahhoz, hogy ezeken keresztül visszahasson majd a különböző realista játékfilmes irányzatokra.

Cristi Puiu, saját bevallása szerint, amikor forgatókönyvet ír, nem tud játékfilmeket nézni, csak dokumentumfilmeket (főleg megfigyelésen alapuló dokumentumfilmeket) valószínűleg azért, mert ezek akaratlanul is tartalmazznak olyan részleteket, amelyek folyamatosan emlékeztetik őt arra, hogy elsősorban ne a történetet hajtsa, és ne feledkezzen meg az apró, jelentéktelennek tűnő életrészletek fontosságáról. A sok *irreleváns részlet*, amelyről már tudjuk, hogy egyáltalán nem mellébeszélés, a film világának komplexitását, hitelességét és valóságosságát erősíti, miközben általuk a szerzői világnézet is megkérdőjelezni önmagát. Az alkotó azt mondja a nézőnek: „nézd, szerintem így van”, aztán itt van ez a sok minden, és abból vond te le magadnak a következtetést, hogy szerinted is így van? – illetve ebből a sok mindenből (emberi tulajdonságok, társadalmi helyzet stb.), amiket megmutattam neked, szerinted vajon mi miatt van így?” Véleményem szerint épp ezek a gyakran látszólag szükségtelen részletek hordozzák magukban a szerzői vélemény lényegét (és nemcsak a történet), hiszen közvetett módon ezek jellemzik a szereplőt és a film világát, utalva ezáltal egyfajta ok-okozatisági viszonyra, csak hogy itt az ok nem annyira a cselekményben, hanem inkább a szereplő jellemében és a film világában található, az okozat pedig továbbra is a cselekményben keresendő. Ezt is tekinthetjük ok-okozati viszonynak, csak egy mélyebb és rejtettebb formája annak az eddig megszokottakhoz képest.

Cristi Puiu filmjei az ellesett életrészleteken kívül a klasszikus ok-okozatisági viszony hiányának kapcsán is némi rokonságot mutatnak az olasz neorealizmussal.

A *Lăzărescu úr halála* című filmben a főhős sorsa pont azon múlik, amit Bordwell az olasz neorealizmus kapcsán *a hétköznapi élet véletlen találkozásainak*

nevez. A közvetlen ok-okozati viszonyok talán ebből a filmből hiányoznak a leginkább, hiszen a főhős sorsa végig a véletlen találkozásokon múlik, azon, hogy adott ponton milyen jellemű orvos kezére kerül.

Az, hogy a neorealista filmek gyakran átugorják a bemutatott események fontos okait, dokumentarista sajátosság, hiszen a megfigyelésen alapuló dokumentumfilmekben a filmes csapat általában a fontos ok bekövetkezte után kezdi el követni a főhős életét.

A szereplők viselkedésük által történő folyamatos jellemzésének másik alapvető funkciója, felhívni a néző figyelmét arra, hogy itt szó sincs látványos karakterfejlődésről. Nem is nagyon lehet, hiszen filmjeinek cselekménye rövid időintervallumon belül játszódik. A *Zseton és beton* reggeltől estig, a *Lăzărescu úr halála* pedig estétől hajnalig. Mindkét történetben a főhős életének egy rövid, de meghatározó szakaszát látjuk, melyben hősünk válsághelyzetbe kerül. Az olasz neorealizmus kapcsán gyakran emlegetett *Biciklitolvajokban* is egy nap történetét látjuk, de ezenkívül a Cristi Puiu-féle megközelítés talán közelebbi rokonságban áll azzal, amit a *direct cinema* egyes alkotóitól ismerünk. Az Egyesült Államokban a *direct cinema* kialakulásának egyik meghatározó személyisége Robert Drew. „A Drew-csoport legtöbb filmje komoly tétre menő, pár nap vagy óra leforgása alatt megoldandó helyzeteket mutat meg. A film konfliktus, feszültség és döntő következmény bemutatásával csigázza fel a néző érdeklődését.”³³ Robert Drew szerint: „Minden történetben eljön az a pont, amikor az ember súlyos feszültséggel teli, feltárást és döntést igénylő pillanatokat él át. Minket ezek a pillanatok érdekelnek leginkább.”³⁴

„Drew véleménye szerint a *direct cinema* annak révén ragadja meg a közönséget, ami krízisstruktúra néven vált ismertté [...] A *Primary* a krízisstruktúrát aknázza ki, mint ahogyan a *The Chair* is, amelyben egy ügyvéd küzd azért, hogy egy elítéltet megmentsen a villamosszéktől. A krízis stresszállapotot vált ki a résztvevőkben, és megmutatkozik személyiségük.”³⁵

³³ Kristin Thompson – David Bordwell, i. m. p. 513.

³⁴ Robert Drew, idézi Kristin Thompson – David Bordwell, i. m. p. 513.

³⁵ Kristin Thompson – David Bordwell, i. m. p. 513.

Ez a fajta megközelítés, amely a dokumentumfilmből származik, már korábban is megjelent játékfilmekben, mind a *Dán Dogmában* (pl. Thomas Wintenber *Születésnapjában*), mind a francia új hullámban (pl. Ágnes Varda *Cléo 5-től 7-ig*). Említhetnénk ugyanakkor akár Sydney Lumet 1957-es filmjét, a *12 dühös embert* is (melyben a már említett *The Chair*hoz hasonlóan, ugyancsak egy vádlott ártatlanságán folyik a vita). Ebbe a kategóriába tartozik a már említett *Bicilitolvajok* is. De ez a fajta krízisstruktúra talán egyetlen játékfilmes irányzatra sem annyira jellemző, mint a román új hullámra, melyben, mint a későbbiekben látni fogjuk, a filmek döntő többsége egy rövid lefolyású válsághelyzetet jár körül, és szinte nem is találunk kivételt a cselekmény időintervallumának rövidségét illetően. Másrészt Cristi Puiu megfogalmazásában a néző nem azért megy moziba, hogy lássa a történetet. Őt öntudatlanul nem a történet érdekli, hanem az, hogyan látja a szerző a történetet. Csakhogy a szerzői szubjektivitásra Cristi Puiu szerint valahogy fel kell hívni a néző figyelmét. És ehhez talán a legjobb kifejezőeszköz a film képi és hangvilága. A narratív struktúra szintjén ez abban nyilvánul meg a leginkább, hogy hiányzik a párhuzamos montázs, vagyis az egyidejű cselekmények párhuzamos bemutatása, hiszen a szerző nem lehet egyszerre két helyen a kamerával.

Szereplőválogatás és színészvezetés: Cristi Puiu filmjeit nézve sokakban, akik már hozzászórtak, hogy a színházi színészekről az esetek döntő többségében szinte reménytelen próbálkozás levakarni a színpadi manírokat és maszkokat, felmerül az a kérdés, hogy ezek vajon hivatásos színészek vagy inkább jól kiválasztott amatőrök, akik önmagukat játsszák? A színészi játék természetessége miatt pedig az a kérdés fogalmazódik meg, hogy vajon nem-e attól ennyire hitelesek a szereplők, hogy nem egy szilárd forgatókönyvet követnek, hanem inkább saját belátásuk szerint improvizálnak? Ezek a kérdések adnak okot arra, hogy habár játékfilmről van szó, a dokumentarista nyomokat keresve a színészvezetésre is kitérjek, és részletesebben is foglalkozzak vele, habár nagyon hamar kiderül, hogy ilyen téren a Puiu-filmek egyáltalán nem dokumentaristák. Ugyanis Cristi Puiu csak profi színészekkel dolgozik saját bevallása szerint csupán azért, mert attól fél, hogy a civilek, akik nem színészkedésből élnek, forgatás közben otthagyhadják. Egyébként amatőrökkel dolgozna, mert szeretné kizökkenteni a nézőt a sztárrendszer konvenciójából. „Ezért erősek a dokumentumfilmek, mert ott nem színészekkel van dolgod, hanem emberekkel. És ha annak sikerül megjelenítenie saját magát a kamera előtt, te

elképedve nézed, még ha látszólag jelentéktelen dolgokat is csinál vagy mond. Mert az a valós élet.”

Puiu elítéli az olyan színészvezetési módszereket, amelyekben egyes rendezők annak érdekében, hogy egy konkrét célt elérjenek a színésszel, és ez friss legyen, félrevezetik azt, majd meglepik. Őt az érdekli, hogy a színész értse, amit tőle elvár, és sokat dolgozzon rajta. Számára a színészvezetés nehézsége a többszereplős jelenetekben rejlik, ugyanis a színészek egymáshoz viszonyítják önmagukat, ezért ha valamelyikkel többet kezd el foglalkozni a rendező, az azt érzi, hogy őt gyengébbnek tekintik és leblokkol.

Ugyanakkor a színészvezetés egyik legnagyobb problémája, hogy a színészek zöme elvárja a rendezőtől, hogy az elmagyarázza neki, hogyan építse fel a szerepet. Puiu számára viszont a színésznek semmi értelme, ha az a színész számára nem egy önmegismerési forma, és az öntudat hiányának tekinti, ha valaki nem így gondolkodik. Az ő szempontjából egy szerep eljátszása a színésznek az önmagával való találkozását kell jelentenie, és ez is, mint minden kreatív tevékenység, személyes keresést és magányos munkát jelent. A rendező nem arra való, hogy megoldásokat nyújtson a színész számára, hanem arra, hogy létrehozza a megfelelő keretet, mely segít a szereplőnek. „Az egyedüli dolgok, amelyek érdekesek a színészi, rendezői stb. mesterségben, azok a dolgok, amelyeket nem te teszel oda.” Szerinte azok a színészek, akik azt hiszik magukról, hogy tehetségesek, nagy tévedésben élnek. Ugyanakkor meggyőződése, hogy az igazi színészi megoldás csak egyszer születik meg, és megismételhetetlen – vagy legalábbis csak nagyon nehezen ismételtető meg.

„És akkor kijönnek a filmezésre, és azt mondják, hogy megcsinálom neked egyből. Soha nem csinálják meg egyből! – Ha meg tudod csinálni egyből, akkor másodszorra is meg kell tudnod csinálni. Gyere, csináljuk meg még egyszer! És lám nem sikerül. [...] Mert tulajdonképpen egy csoda történik ott. [...] Ha őszinte vagy saját magaddal, nem teheted meg, hogy ne lásd be, hogy nem te voltál ott. Persze te ott voltál, mert ott voltál és hallgattál.”

Ez a hallgatás bizonyos kérdéseket feltételez, amelyeket korábban az alkotó feltesz magában. Fel kell legyen készülve a válaszok meghallására és befogadására, mert lehetséges, hogy egyszer csak érkezik a számára szükséges információ, de ha

benne nem fogalmazódott meg korábban a kérdés, akkor meg sem hallja. Mert nem tudja, hogy mire kell figyelnie. Mert csak az tudatosulhat bennünk igazán, amivel kapcsolatban kérdéseket teszünk fel magunkban. A többi érdektelen. Ezért nagyon fontos a megfelelő kérdések megfogalmazása.

Cristi Puiu forgatásait tehát hosszadalmas próbafolyamat előzi meg, egy felkészülés azokra a „csodákra”, melyek a forgatáson remélhetőleg majd megszületnek. Ahhoz, hogy megszülethessenek, a korábban említetteken kívül még le kell küzdeni egy pár akadályt. Az egyik, hogy a színészek is ugyanúgy, mint általában mindenki, védik az önmagukról kialakított képüket. A másik nagy gond a párbeszéd szövege, ezért egyes rendezők, akik hajlanak a dokumentarizmus fele, mint pl. Cristi Puiu példaképe, John Cassavetes, de akár Mike Leigh is, a színészekkel végzett próbafolyamat alatt alakították ki sok esetben nemcsak a párbeszéd szövegét, de magát a forgatókönyvet is. Cristi Puiu viszont kész forgatókönyvvel és pontosan megírt párbeszédekkel érkezik a próbákra. Igyekszik nyitott lenni a színészekkel való párbeszédre, de tapasztalata szerint az a probléma, hogy a színészek általában olyan javaslatokat hoznak, amelyek számukra előnyösek, és nem a mű egészét nézik. Például sokakat frusztrál, hogy kevés a szövegük. Mert azt hiszik, hogy attól jobb színészek, ha több szövegük van. „Erre én azt szoktam mondani, hogy egy színész attól nagy, ha akkor is nagy, amikor hallgatni kell. Lássuk, tudsz hallgatni itt nekem a jelenetben úgy, hogy én téged nézzelek annak ellenére, hogy most valaki más beszél?”

Ugyanakkor Puiu nem gondolja feltétlenül, hogy a forgatókönyv szent olyan értelemben, hogy a filmből épp ugyanaz kell lejöjjön majd, ami a forgatókönyvből. Mert szerinte ha a színész „[...] jelen van, és sikerül elmondania a szöveget jól, és azt összeveted a forgatókönyvbéli szöveggel, akkor látni fogod, hogy az már nem ugyanaz a szöveg. Mert nem a szavak számítanak.”

Puiu szerint a színész számára a legfontosabb, hogy felejteni tudjon mindent a szövegen kívül – amely a részévé kell váljon. Ugyanakkor az összes, a magánéletből hozott zavaró tényezőről meg kell tudnia feledkezni.

Az audiovizuális koncepció: A szerző a film elején vezeti be a nézőt a film világába, és ekkor kötni meg a nézővel a szerződést arra vonatkozóan, hogy mit fogunk látni – vagyis meghatározza a saját álláspontját. Cristi Puiu ennek a fontosságát a vele készített interjúmban is kiemeli, kiegészítvén azzal, amit a saját ars

poeticája szempontjából fontosnak tart, hogy: „Ekkor van meg a lehetőség arra, hogy a szerző felmutassa a jelenlétét.” De elég megnézni pl. a *Zseton és beton* elejét ahhoz, hogy ez egyértelmű legyen. Már az első beállítás kézi kamerával készített totál egy lakótelepi tömbház aljában kialakított bódéről, amely előtt egy szereplő áll, és a bódé ablakán keresztül kommunikál az elárusítóval. A kézi kamera következtében eléggé inog a kép. Ez a filmnyelvi konvenciók alapján jelentheti egy szereplő szubjektívjét vagy egy tökéletlen szerzői nézőpontot. A következő beállítás már félközeli a vásárló és elárusító kommunikációjáról, de a két beállítás között akciótengely-ugrás van, mely megszegi az analizáló montázs szabályait, vagyis nem a látott cselekmény időbeli folytonosságra, hanem a szintetizáló montázs szabályai szerint épp az ellenkezőjére hívja fel a figyelmet, pontosabban arra, hogy a két beállítás között időugrás történt. Ugyanebben a második beállításban a kamera elkezd önálló életet élni. Konkrétan, elfordul az addig megfigyelt cselekményről, azt nézi, amint egy személygépkocsi érkezik a tömbház előtti parkolóba, de nem várja meg, míg a kocsi leparkol, hanem önkényesen visszafordul az előbb megfigyelt, egyébként jelentéktelen cselekményre.

A szerző külön kiemeli a kamera önkényességét azáltal, hogy nem próbálja meg elrejtetni a kameramozgást például azzal a jól bevált csellel, hogy valamilyen képen belüli mozgást keressen, melynek utánakomponálása érdekében elkezdhessen észrevétlenül mozogni a kamera, hogy valamilyen más témán köthessen ki, hanem a kamera épp akkor kezd el svenkelni, amikor semmiféle vizuális vagy hangbeli jel nem indokolja bemozdulását. Egyértelmű, hogy a kamera keresi, hogy mire érdemes figyelni, és báméskodásának önkényességére szándékosan felhívja a néző figyelmét. Vagyis a rendező megfogalmazásában „a kamera egy önálló megfigyelő, de nem követi a történet (cselekmény) belső logikáját”. A néző számára a filmben még itt sem teljesen nyilvánvaló, hogy a kamera nézőpontja mögött nem-e véletlenül egy szereplő szemszöge bújik meg, de egyre erősödik az az érzés, mely szerint egy szerzői nézőpontról van szó, ugyanis Cristi Puiu filmben nem képes elfogadni a személytelen szerzőt.

Ezek után a kamera a korábban említett autó mellé ugrik, melyből kiszáll egy szereplő. Itt már nyilvánvaló, hogy a kamera szemszöge szerzői nézőpontot képvisel, hiszen nem láttunk korábban a személygépkocsi környékén semmiféle szereplőt, akinek a nézőpontját képviselhetné. Mi több, a szerző belevág a szereplő kiszállási folyamatába, habár erre nem lenne szüksége – hiszen nem olyan hosszú az a kiszállás, hogy unnánk végignézni. Ráadásul a szereplőt önmagára vágja, és ezáltal ugrik is a

kép. Ezzel a vágással hívja fel a figyelmet arra, hogy igenis ebben a filmben gyakran ugrunk majd időben, és nem teljességükben látjuk majd az következő eseményeket, vagyis ne számítsunk arra, hogy teljes képet kapunk majd róluk. Ezek után folyamatosan és konzekvensen alkalmazza ugyanezeket a kifejezőeszközöket. A kamera nem mindig fut a cselekmény után, és a vágások felhívják a figyelmet arra, hogy a két beállítás közt időugrás történt. A megvilágítás egyszerű, és a kamera mozgásszabadságát hivatott biztosítani. Ami még fontos, hogy végig a normálnál szélesebb látószögű objektívet alkalmaz, mellyel egyrészt folyamatosan közel állhat a cselekményhez, másrészt muszáj részt vennie az eseményekben.

Ez a fajta vizuális koncepció a *cinéma vérité* által bevezetett *részt vevő kamerának* nevezett képi koncepcióhoz vezethető vissza.

A *Lăzărescu úr halálában* annyiban különbözik a film képi világa, hogy itt már nem vág bele a folyamatosan zajló cselekménybe, hanem inkább hosszan kitartja a képet. Ebben a filmben már több olyan jelenetet is találunk, mely egyetlen beállításból áll. Ez a fajta megközelítés is a dokumentumfilmhez, a *direct cinema* időszakához vezethető vissza, pontosabban a Hancock-féle koncepcióhoz, aki 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 az meghamisítaná az eredeti nyersanyagot.³⁶

Cristi Puiu filmjeiről nem mondható el, hogy ugyanahhoz a képi megjelenítésmóddhoz ragaszkodnak, hiszen egyik filmjében részt vevő kameráról beszélhetünk, a másokban kívülálló, megfigyelő kameráról, a harmadikban pedig az előzőekhez képest, melyekben kézi kamerát használ, állványra helyezi a kamerát, és fix nézőpontból svenkelve követi az eseményeket.

Miközben filmjeinek képi világa nem egyforma, mégis beszélhetünk egyfajta egységességről, amelynek alapja egy sajátos gondolatrendszer. Eszerint ugyanúgy, ahogyan létezik a történetnek az arroganciája, létezik a kamera nézőpontjának az arroganciája is. Szerinte a kamera akkor arrogáns, ha úgy figyeli az eseményeket, mintha előre tudná, mi fog történni. Véleménye szerint a kameramozgásnak mindig késnie kell egy kicsit az események lekövetésében, vagyis „a kamera nem követheti a történet belső logikáját”. Olyan ez, hogy ha egy söröskorsót véletlenül leverünk az

³⁶Almási Tamás, i. m. p. 13.

asztalról, akkor csak esetleg véletlenül láthatjuk, amint széttörik a földön, hiszen nem arra figyelünk, és nem lehetünk felkészülve rá. Jól illusztrálja ezt a *Zseton és beton* vége felé az, amikor a főszereplő ágyéka tájához hirtelen odakap a maffiózó, és a kamera megpróbálja lekövetni a mozdulatot, de lekési a pillanatot.

Ugyanúgy, ahogyan nem tudja elfogadni a személytelen szerzőt, azt sem akarja érteni: „Hogyan lehetett, hogy a kamera éppen ott volt, éppen oda nézett akkor, amikor megtörtént a dolog. Nem értem. Mert az nagy felelősséget jelent, amikor te az Isten pozícióját választod magad számára, aki mindent előre tud.” Ez a fajta diskurzus, melyben a szerző azt mondja a nézőnek: „nézzétek csak, hogyan is vannak a dolgok!” számára nagyon könnyen arrogánssá válhat.

A vele készített interjúban a továbbiakban Cristi Puiu kifejti, hogy ő nem érti (vagy inkább nem akarja érteni) egyes filmes képi kifejezőeszközök lényegét. A teleobjektívek használatát voyeurizmusnak és ezáltal csúnya dolognak tartja. A travelling sem fér bele az ő vizuális koncepciójába, ugyanúgy, mint a zoomolás. A filmkép kompozíciójáról folytatott diskurzus lényegét sem akarja érteni annak ellenére, hogy sokáig festészetet tanult, és pontosan ismeri az állóképek kompozíciójára vonatkozó elméleteket. Ezeknek a tudatos használatát kizárja kifejezőeszköz-tárából. A kamera szerepére vonatkozóan pedig azt szokta mondani az operatőrnek, hogy nem azért vannak ott, hogy egy filmet filmezzenek, hanem hogy embereket. Számára az, hogy honnan néz a kamera, intuíció kérdése. Ha sikerül rezonanciába kerülnie a szereplőkkel és a helyzettel, akkor már tudja, hogy mit és honnan kell nézni. Nagy veszélyt jelent számára az, hogy bizonyos filmzési konvenciókban gondolkodunk, és nem merjük megcsinálni azt, amit az intuíciónk sugall. Meghalljuk a kérdésünkre érkező intuitív belső válaszukat, fellelkesedünk eredeti ötletünkre, de hajlunk a hagyományos formulákra azért, hogy mások elfogadjanak. Talán ezért van az, hogy minden filmjének más a képi világa. Hogy ne ismételje a saját hagyományos formuláit sem.

A fentebbiek értelmében a filmes realizmusra adott válasza azon kérdés kapcsán, hogy mi a realistább filmes megjelenítés, az, ha úgy mutatjuk be a cselekményt, ahogyan azt belső szemünkkel látjuk vagy inkább a kamera objektivitására törekedve, egyértelműen az a válasza, hogy az, ahogyan a szerző a belső szemével látja. Mert „nem érti a személytelen szerzőt”, és mert a néző nem a történetre kíváncsi, hanem arra, hogyan látja a szerző a történetet. És ebbe belefér az is, ha a szerző nézőpontja azonosul egyik-másik szereplő nézőpontjával, mint

ahogyan a *Cigaretta és kávé* című kisjátékfilmjében is teszi. Egyébként számára a kézi kamera használata sem törvényszerű. Ezt bizonyítja a korábban említett kisjátékfilm is, de az *Aurora* című nagyjátékfilmje is, melyben állványon van a kamera, és az egyedüli kameramozgás a svenk.

Filmjeinek képi világa elősegíti a naturalista hanghasználatot. Ha széles látószöggel mindig ahhoz vagyunk közel, amit lényegesnek tartunk, természetes, hogy azt is halljuk leginkább. A filmekben az egyes, több beállításból álló jelenetek időbeli folytonosságérzetében fontos szerepet játszik a hang folytonossága – és ennek érdekében fel szoktak venni folyamatos atmoszférákat, képen kívüli úgynevezett aszinkron effektusokat, melyek fő funkciója, hogy az utómunkában a jelenet alá pakolva egységesítsék annak hangvilágát, és eltereljék a figyelmet a vágásokról. Míg képvágáskor ritka az egyik kép átúsztatása a másikba, hangvágásnál nagyon alkalmazott technika, hogy átúsztatással észrevétlenül csúszunk át egyik hangperspektívából a másikba vagy egyik jelenet hangvilágából a másikba. Ezzel szemben Cristi Puiu pl. a *Zseton és betonban* ugyanúgy használja a hangvágást, mint a képi vágást, vagyis azt húzza alá vele (a hirtelen hangatmoszféra-váltásokkal), hogy két beállítás között időugrás van. Ezenkívül nem használ nondiegetikus zenét, csak az eleje- és végefőcím alatt. Egy jelenetben viszont, amikor a főhős a nézővel együtt megtudja, hogy az őket útközben támadó egyéneket valaki megölte, manipulál a filmhanggal. Pontosabban a hang hiányával, a csenddel jeleníti meg a főhős szubjektív érzésvilágát.

Filmjeinek vizuális koncepciója egyértelműen visszavezethető a *cinéma vérité* és a *direct cinema* képi világához, és a történetábrázoláshoz való etikai viszonyulása is erős dokumentarista jeleket mutat. Talán épp ebben a kapcsolatban keresendő, hogy miért nem dokumentum-, hanem inkább játékfilmeket készít. Ugyanis Jean Rouch is annak ellenére, hogy ő dokumentumfilmese volt (pontosabban néprajzi filmes), azért mozdult el a fikció felé, mert szerinte „a fikció az egyedüli módja a valóság megragadásának”.³⁷

³⁷Hartai László – Muhi Klára – Pápai Zsolt – Varró Attila – Vidovszky György, i. m. p. 28 – 29.

IV. 1. 2. 2. Cristian Mungiu

Négy hónap, három hét, két nap (4,3,2) című filmjével nyert *cannes-i Aranypálmájával* mondhatni a legsikeresebb román filmrendező. Korábbi filmje a *Nyugat (Occident)* 2002-ben, egy évvel Cristi Puiu filmje után már kijut Cannes-ba, ugyancsak a *Rendezők kéthete* szekcióba. Vannak, akik ezt a filmet is a román új hullám kategóriájába sorolják, de ha a film formanyelvét nézzük, nem tartozik az irányzat dokumentarista alapokra helyezett stílusrendszerébe, ezért csak a 2007-ben készült *4,3,2*-vel foglalkozom. Ez a film viszont a cselekmény idejét és körülményeit tekintve jelentős rokonságot mutat Cristi Puiu filmjeivel. Az illegális abortusz történetének cselekménye rövid időintervallumban, mindössze egy nap alatt zajlik, valamint ugyancsak a *krízisstruktúrára* alapoz, amelyben „a krízis stresszállapotot vált ki a résztvevőkben, és megmutatkozik személyiségük.”³⁸

A narratív struktúra: Az első finom különbség a két szerző között, hogy Mungiu nem halmoz fel dokumentarista módon annyi jelentéktelennek tűnő életrészletet, mint Puiu, hanem csak annyit, amennyire épp szükség van arra, hogy bevezessen a film világába, és hitelesítse azt. Ez a különbség a későbbiekben fokozatosan a film audiovizuális világában is megmutatkozik.

A színészi játék: Realizmusa terén ez a film is igazodik a Cristi Puiu filmjei által felállított színészi mércéhez. Viszont Mungiu esetében annyira nincs semmi pluszban, vagyis nincsenek a történet belső logikájától látszólag független szövegek, hogy fel sem merül a színészi improvizáció kérdése. Nála hiányoznak a filmbeli világ hitelesítésének érdekében használatos életszagú kis atmoszféracselekmények, viszont az ok-okozati viszonyokra épülő színészi játéknak ezek nélkül is sikerül hitelesítenie önmagát.

Az audiovizuális koncepció: A nézővel történő *szereződéskötés* alatt Mungiu is felhívja a figyelmet arra, hogy a kamera egy kívülálló szerzői nézőpontot képvisel. Az első beállításban a kézi kamera, a film belső logikai motivációja nélkül eltávolodik az asztaltól, felhívván a figyelmet arra, hogy a kamera a cselekmény lekövetésében

³⁸ Kristin Thompson – David Bordwell, i. m. p. 513.

önálló életet él. Ráadásul a kamera olyan alacsonyan van, hogy az nem lehet egyetlen szereplő szemszöge sem. Mungiu viszont nem annyira radikális, mint Puiu, legalábbis azon a téren, melyet Cristi Puiu a kamera arroganciájának nevez.

Miután megtörténik a bevezetés, amely tényleg olyan, hogy akár egy Cristi Puiu film eleje is lehetne, több jelenetben a rendező felvállalja azt, hogy előre tudja, ha nem is azt, hogy mi fog történni, de azt, hogy hol fog történni a cselekmény, ugyanis több jelenet elején a kamera a helyszínt mutatja, és bevárja, amíg az illető térben megjelenik a szereplő. Vannak olyan jelenetek, amelyeknek a végét levágja a rendező, de olyanok is, amelyekben hagyja a szereplőt eltávolodni és kilépni a jelenetből. Ugyanakkor a film eleje táján a jeleneteket igyekeznek egyetlen hosszú beállításban tartani.

A film folyamán viszont Mungiu fokozatosan eltávolodik a Cristi Puiu nagyjátékfilmjeiből megszokott esztétikától egy klasszikusabb filmes formanyelv irányába. Például egy adott ponton már nemcsak bevárja a szereplőt a helyszínen, hanem lekövetve egy bicikliző postást, bemutatja a lakótelepi helyszínt, amelyre beérkezik egy piros Dacia személygépkocsi, amelyben már tudjuk, hogy a főszereplő ül. Ugyanebben a beállításban a piros Dacia előre eltervezett módon épp a kamera mellett áll meg.

Amikor a két szereplőnek a piros Daciában folytatott párbeszédét látjuk, a kamera a szélvédőn kívülről néz, nem úgy, mint a *Zseton és beton* esetében, ahol a kamera negyedik szereplőként beül a kocsiba a színészek közé. Amikor a lányok a szállodaszobába érnek, fokozatosan elkezd bevezetni az analizáló montázst is, legalábbis olyan szinten, hogy a szerzői szemszöget képviselő kamera elkezd azonosulni hol az egyik, hol a másik szereplő szubjektív nézőpontjával.

Mindezek ellenére teljesen értelmetlennek tartok bármilyen, a kamera arroganciájára vonatkozó filmetikai vitát. Ha dokumentumfilmben lennénk, teljesen más lenne a helyzet. Akkor, amit Mungiu csinál, a hamisság jele lenne. Viszont itt egyik szerző sem állítja azt, hogy dokumentumfilmben lennénk, tehát csupán arról van szó, hogy amíg Cristi Puiu konzekvensen végigvezet a filmjein egyfajta dokumentarista stílust, Mungiu, habár ugyancsak dokumentarista esztétikában kezdi a filmet, a film folyamán ugyanolyan konzekvensen és nagyon fokozatosan eltávolodik a dokumentarista hozzáállástól a klasszikusnak mondható játékfilmes stílus irányába.

Ennek ellenére nem lehet azt mondani, hogy ezt biztonságérzetének fokozása érdekében teszi, vagyis azért mozdul el a megszokottabb filmnyelv felé, hogy

könnyebben elfogadják, hiszen helyenként nagyon bátran alkalmaz nem konvencionális képkompozíciókat. Ilyen például, amikor az abortuszra jelentkező lány feláll, és állva hosszasan magyarázva könyörög az angyalcsináló férfinak, aki még nincs meggyőződve, hogy el fogja végezni az abortuszt. Ebben a beállításban az lenne a klasszikus megoldás, hogy amikor a lány belép a képbe, a kamera utána komponáljon, hogy az ő feje is képben legyen. Mungiu azonban nem ezt teszi. A képkereten kívül hagyja a lány fejét, és miközben a hangját halljuk, profilból csak a testének a játékát látjuk. Ezt a fajta kompozíciót még egyszer megismétli, amikor a film végén a vendéglőben ülő lányokat látjuk, és a hozzájuk beszélő pincér fejét vágja le a képkeret.

Ez a fajta kompozíció mindkét jelenetben más emocionális funkciót tölt be. Ugyanakkor ebből a nem konvencionális megoldásból sem állít fel merev koncepciót, hanem, amikor úgy gondolja, hogy a jelenet érzelmi töltete úgy kívánja, akkor a felpattanó és üvöltöző angyalcsináló férfi portréja után komponál. Ugyancsak merész megoldásnak lehet nevezni azt, amikor egy hosszú párbeszéd alatt végig csak az egyik szereplőt látjuk. Az ugró vágást sem általános konvencióként alkalmazza, hanem csupán ott, amikor ezt találja a jelenet érzelmi töltetének fokozása szempontjából a legmegfelelőbb képi kifejezőeszköznek – például a fürdőjelenetben, miután főhősünk fizetségképpen lefeküdt az angyalcsináló férfival.

Miközben Puiu a saját filmjeiben egységesen és emocionális szempontból egysíkúan alkalmazza az általa választott képi kifejezőeszközöket, Mungiu megteremti a képi kifejezőeszközök dramaturgiáját az érzések és érzelmek fokozásának érdekében. A szerző nézőpontjával azonosulva külső megfigyelőként kezdjük, majd fokozatosan belépünk a történet belső logikájába, és innen az egyes szereplők szemszögébe. Jelenleg a könnyű kamerák idejében szituációs dokumentumfilmek esetében is elképzelhető a Mungiu-féle kifejezőeszközök használata, és a Puiu-féle stílus csak azért tűnik dokumentaristábbnak, mert szituációs dokumentumfilm esetében a filmezés pillanatában még nem tudhatjuk a film végső struktúráját, és emiatt nehéz lenne Mungiu módjára épp ennyire konzekvensen megteremteni a képi kifejezőeszközök dramaturgiáját.

Nemcsak a kamera nézőpontja és a kép kompozíciója rendelkezik saját dramaturgiával, hanem a megvilágításban is fokozás észlelhető. Míg a film elején mindent semlegesnek nevezhető, szórt fényben látunk, egy adott ponton a lány barátjának a szobájában egy kis olvasólámpa világít, mely hatásfényként működik, és

elkezd a bevezetést a fény-árnyék és az éjszaka világába, ahol időnként a szereplőt szem elől veszítjük a sötétben, hogy kiszámíthatatlan pillanatban hirtelen ismét felbukkanjon a fényben, majd megint eltűnjön a sötétben, fokozván ezáltal a nyugtalanságérzetet. A fürdőszobai neoncső késleltetett és bizonytalanul vibráló felkapcsolódása is fokozza a bizonytalanságérzetet. A szálloda folyosóján való elég hosszú várakozást pedig egy elromlott neoncső vibrálása tölti fel plusz nyugtalansági emocionális töltettel.

Mungiu a látószögek használatában sem annyira radikális, mint Puiu. Nála is észrevehető egyfajta preferencia a szélesebb látószögek iránt, ezen a tartományon belül viszont több objektívet is használ, betartván némileg azt a filmes konvenciót, miszerint a közeliakat keskenyebb, a szélesebb plánokat szélesebb látószögű objektívvel veszik fel.

Mungiunál a hang használata sem annyira naturalistán dokumentarista, mint Puiunál, hanem inkább realista olyan értelemben, hogy az a realista hallás, ahogyan mi szelektíven hallunk. Ezzel szemben a dokumentarista hallás inkább mechanikus, mert a mikrofon mindent felvesz, amit hall, és ezt felvételtől visszahallgatva távolról sem azt kapjuk, amit az adott jelenetben a saját természetes és szelektív hallásunkkal hallanánk. Mungiu még ilyen szelektív értelemben sem mindig azt hallatja a nézővel, amit a kamera szemszögébe bújó szerző és néző hallana, hanem sokszor azt jeleníti meg, amit a szereplők hallanak. Ilyen például mikor a lakótelepen a távolban a főszereplő szőke lány beszélget az angyalcsináló férfival, pontosan halljuk mit beszélnek, viszont, amikor a férfi ugyanolyan távol beszélget az édesanyjával, már nem halljuk olyan tisztán a távolban zajló párbeszédet, hanem úgy, ahogy azt a kamerához közel, a kocsiban ülő lány hallhatja. A rendező emocionális dramaturgiai funkciót is szán a hangnak, pl. amik után a szőke lány közösült az angyalcsináló férfival, a fürdőben a képen kívül álló lány lihegését halljuk hangosan. Ugyanennek a jelenetnek az elején az éles hangvágásnak és a hirtelen csendnek szán dramaturgiai funkciót. Majd amikor a lány az elhajtott magzattól próbál megszabadulni az éjszakában a félelemérzet fokozására különböző lakótelepi zajokat erősít fel, pl. üvegcsörömpölés, ajtócsapódás stb., és az olyan atmoszférákat, amelyek ezen zörejek hatását gyengíthetnék, teljesen mellőzi. Mondhatni, hangvilágában ennek a filmnek köze sincs a dokumentarizmushoz, ha csak annyiban nem, hogy ebben a filmben sincs nondiegetikus zene.

Összességében véve a realista színészi játék és a szervesen keveredő dokumentarista és realista játékfilmes stílus között keletkező feszültség fontos szerepet játszik ennek a filmnek remekmű mivoltában.

IV. 1. 2. 3. Corneliu Porumboiu

2006-os első nagyjátékfilmje a *Forradalmárok* (A fost sau n-a fost) Aranykamerát (debütdíj) és Europa Cinemas Label díjat nyer Cannes-ban. Ennek a filmnek is a cselekménye csupán egy nap alatt játszódik. A történet egy provinciális tévéműsor köré szerveződik, amelybe meghívják beszélgetni egy alkoholista középiskolai történelemtanárt és egy a szenilitás felé haladó nyugdíjast, hogy arról beszélgessenek a szerkesztővel, forradalom volt-e, vagy sem városkájukban az 1989-es romániai események vetülete.

A narratív struktúra: A sok szatirikus humorral, de ennek ellenére a kisemberek szeretetével fűszerezett film krízisstruktúrája nem annyira nyilvánvaló, mint a Cristi Puiu-féle filmeké, de mégiscsak egyféle válsághelyzetről van szó, ugyanis a történelemtanár úgy próbálja beállítani magát a tévéműsorban, mintha forradalmár lett volna, de a betelefonálók szembesítik azzal, hogy hazudik. A szégyenérzet elleni személyes küzdelem és a lelkiismerettel való szembenézés pedig krízishelyzetként is felfogható. A film tragikomikuma és a megértés, amellyel a rendező szereplőikhez közelít, a Miloš Forman- és a Jiří Menzel-féle cseh új hullámos filmeket juttatja eszünkbe (*Tűz van, babám, Sörgyári Capriccio, Pacsirták cérnaszálon, Az én kis falum stb.*).

Míg Cristi Puiunál a részecselekmények, amelyek nem illeszkednek közvetlenül a filmbeli történet belső logikájába, hanem csak a szereplőket és a film világát hivatottak bemutatni és jellemezni, időnként csupán laza vagy semmilyen viszonyban sincsenek egymással, Porumboiunál az ilyenfajta cselekmények még ha a filmbeli történet belső logikájához nem is fűzik túl szoros szálak (mint pl. a fenyőfavásárlás esetében, amikor szereplőink megkérik a tévészerkesztőt, mivel neki van kocsija, műsor előtt ugorjon el velük a piacra karácsonyfát vásárolni), legalább

egymással eléggé közvetlen ok-okozati viszonyt ápolnak. Ilyenek például a Mikulás-jelmez, a petárdák stb. motívumokra épülő cselekmények.

A színészi játék: A szereplők teljesítménye a realizmus és a vígjátékokra jellemző stilizált túlzások sikeres ötvözete. Ezt úgy sikerül elérnie, hogy egy szereplő, az öregember komikusan játszik ugyan, de maga a figura olyan, hogy ez a túlzott színészi játék az adott szereplő (enyhén szenilis öregember) esetében akár realistának is felfogható – hiszen léteznek olyan emberek, akik az életben is így viselkednek. A helyenkénti mesterkéeltségnek pedig jó keretet szolgáltat a televízióműsor, hiszen ilyen helyzetekben, akik nincsenek hozzászokva, általában nem tudnak természetesen viselkedni. A szereplők a filmbeli történeten belül is többször szerepjátékokba bújnak, vagyis megpróbálják eljátszani, hogy mások, mint valójában – és ez is fontos eszköze annak, hogy a vígjátékokra jellemző túlzások ne hiteltelenségek el a film realizmusát.

Az audiovizuális koncepció: A film képi világa két részre osztható. Az egyik a felvezető rész, a másik, a film gerince, ami a tévéstúdióban történik. Míg a felvezető rész állványra helyezett, fix kamerával felvett, egyetlen hosszú beállításból álló jelenetekből áll, a televízióstúdióban mindent az amatőr tévéoperátor kameráján keresztül látunk. A tévés képi amatőrizmus bevezetésekor a rendező egy szakmai viccet is elrejt, amikor a kispolgár tévészerkesztő rászól az operátorra, hogy ne kézi kamerázzon, hanem tegye állványra azt a kamerát. Utalás ez a román új hullámos filmek zömére, melyekben a kézi kamerázás dominál.

A felvezető rész képi világa visszavezethető a már korábban említett dokumentarista megfigyelő kamerás *direct cinemás* radikálisabb koncepcióhoz, amely szerint a jeleneten belüli vágás meghamisítaná a valóságot. A mozdulatlan kamera koncepciójából eredhet az a döntés is, hogy a kamera nem ül be a szereplőkkel a kocsiba, hanem a szélvédő elé szerelve filmezi az autó belsejében zajló jelenetet. A tévéoperátorok kameráján keresztül látott részben pedig a rendező igyekszik felhalmozni minden lehetséges kamerakezelési tökéletlenséget (meginog a kamera az állványon, eléletlenedik a kép, nem folyamatos a zoom, késik a vágás, az operátor magára hagyja a kamerát, és emiatt dekomponálódik a kép, stb.), ami ilyen helyzetben és környezetben megtörténhet. Az ilyenfajta humoros utalások, amelyek felhívják a figyelmet a filmkép tökéletlenségére a film dokumentarista jellegű realizmusát erősítik. Ez a fajta realizmus érvényesül a megvilágítás esetében is, amelyben a szórt

fények dominálnak. Ugyanakkor belsőben, amikor a háttér világos, és az előtér sötét, és a szereplő bejön az előtérbe (fényből az árnyékba), akkor annyira alulexponálttá válik a kép, mint a dokumentumfilmekre jellemző naturalista megvilágításban.

A szűk terek ellenére az objektívek a normál látószögek tartományában mozognak, és nem feszegetik a határokat semmilyen irányba. Ha túl kicsi a tér, inkább a szomszéd helyiségbe helyezik a kamerát (pl. az előszobából látjuk, mi történik a szobában), mintsem átlépjenek a szélesebb látószögek tartományába. A filmben a fix kamerahelyzetekből és az egyetlen beállításban tartott jelenetek következtében használt szélesebb plánok esetében nem igazán merül fel a Cristi Puiu-féle megfogalmazással élve *a kamera arroganciájának* kérdése, csak maximum az olyan jelenetekben, amelyekben a szereplő belép a kamera által mutatott térbe, de Porumboiu nem csinál konvenciót ebből a kérdésből.

A plánok használatát illetően újdonságszámba megy, hogy a párbeszédnek nem közeliében, hanem más filmekből megszokott szélesebb, úgynevezett akcióplánokban zajlanak. Ennek eredményeként a kívülálló szerzői nézőpont nem azonosul egyetlen szereplő nézőpontjával sem, kivéve a tévéstúdió-jelenetet, amelyet az operatőr kameráján keresztül látunk, de figyelembe véve, hogy a kép időnként olyan, mintha az operatőr nem nézne a kamerába, az is inkább a televíziós kamera szubjektívje, mint a szereplőé. A film hangvilága is realista olyan értelemben, hogy azt halljuk, amit a szereplők hallanak, és a rendező csak diegetikus zenét használ.

Porumboiu 2009-es *Rendészet, nyelvészet* (Polițist, adjectiv) című második nagyjátékfilmjének történetében a fiatal rendőr főhős válsághelyzete a saját lelkiismerete és az érvényben levő drogtörvény közötti ellentétből fakad, pontosabban abból, hogy felettesei elvárják tőle, hogy elkapjon egy középiskolás fiút csupán azért, mert az hasist szív. Hősünk pedig mindent megpróbál megtenni annak érdekében, hogy az általa követett fiút megmentse, ugyanis tudja, hogy ha ő lefűleli, és elítélik ebben a korban, ezzel tönkreteszi a fiú életét.

A narratív struktúra: A cselekmény visszafogott. Sok benne a látszólag üresjárat, ami dokumentumfilmes sajátosság, ugyanis sokszor a beállítás elején és a végén történik valami, de a köztes rész, melyben „nem történik semmi” nem kivágható, mert közben a kamera nem vált nézőpontot, ami elősegíthetné a néző számára nem feltűnő vágás alkalmazását. Ugyanakkor a filmben bőven találhatóak

jellegtelennek tűnő, de a film világát hitelesítő életrészletek, amelyeknek egyik markáns példája, amikor hősünk kollégája bent felejt az irodában a kulcsát, de nem tér vissza érte, mert babonás. Ez semmivel sem mozdítja előre a történetet, csak egy epizódszereplőt jellemez.

A színészi játék is visszafogott – főleg, ami a befelé forduló főhősünk játékát illeti.

Az audiovizuális koncepció: A kamera attitűdjére egyfajta távolságtartás, azaz kívülálló, megfigyelő nézőpont jellemző. Az állványra helyezett kamera vagy fix beállításokban vagy a szereplő után svenkelve követi a szereplőt, aki fokozatosan kerül egyre közelebb a nézőhöz. A párbeszédnek is legfeljebb akcióplánban zajlanak.

A filmre a normál látószögű objektívek használata jellemző. Az elején az egyetlen beállításból álló jelenetek dominálnak, de a későbbiekben, habár továbbra is hosszú beállításokban követjük a cselekményt, bevezetődik a vágás is. Ennek jellemzője, hogy kifejezetten analízáló vágással, amely az időbeli folytonosságra hívja fel a figyelmet, nem annyira az egyes jelenetekben belül, hanem főleg az egyes jelenetek összekapcsolásánál találkozunk, pontosabban, amikor a főhős belép vagy kilép egy irodáján. Ez a sok ajtónyitás, -csukás a bürokrácia érzetét fokozza. A jelenetekben belüli vágások esetében pedig egyáltalán nem biztos, hogy nincs időbeli ugrás, mert a rendező általában nem mozdulaton, illetve annak a folytatására vág, hanem mindig egy-egy statikus pillanatban.

Néhol az egyetlen beállításból álló jelenetek esetében a kamera felhívja saját jelenlétére a figyelmet, ugyanis az állványra helyezett kamera nem tud magasságot változtatni. Ezért ha a szereplő a közelitől eltávolodik, és a kamera utána komponál, a totálisabb beállítást nem tudja mélyebbről mutatni, hogy pl. az ajtófélfák párhuzamos vonalai a képen is merőlegesek és párhuzamosak maradhassanak – mint azt a játékfilmekből megszoktuk, ezért ezek a vonalak ferdén jelentkeznek a képen, ami felhívja a figyelmet a kamera jelenlétére. Ez a fajta képi világ a dokumentumfilmekre jellemző, amikor a rendező nem tudhatja előre pontosan, mi fog történni, és amikor már zajlik a cselekmény, nem tudja közben mélyebbre engedni az állványra helyezett kamerát.

Cristi Puiu koncepciójával látszólag ellentétben a kamera sokszor előre tudja, hol fog megjelenni főhősünk, de ennek is sajátos logikája van, mert pl. a hosszú követési jelenetek alatt általában nem látjuk, hogy hősünk miért épp arra jár, amerre, és csak később derül ki, hogy nemcsak sétafikált, hanem valójában valakit követett.

Tehát olyan ez, mintha a kamera onnan tudná, hol fog megjelenni főhősünk, hogy tudja, hogy követ valakit, és a kamera is azt a valakit követi, de nem őt mutatja, hanem csak a követőt.

A megvilágításra itt is a szórt fények jellemzőek, amelyek szabadságot biztosítanak a szereplőknek a térbeli mozgásukat illetően.

Ez a film is csak diegetikus zenét használ, hangvilága pedig realistának nevezhető.

IV. 1. 2. 4. Radu Jude

Ő másodrendező volt Cristi Puiu *Lăzărescu úr halála* című filmjében. 2009-ben viszont *A legboldogabb lány a világon* (*Cea mai fericită fată din lume*) című saját nagyjátékfilmmel jelentkezett.

A narratív struktúra: Ennek a filmnek is a története csupán egy nap alatt játszódik, és itt is válsághelyzetben látjuk a főszereplőt, habár ez a szituáció nem olyan súlyos, mint a Cristi Puiu- vagy a Mungiu-filmekben, ahol élet-halál harcra van szó. Itt a helyzet azért drámai, mert a 17 éves lány azért küzd, hogy szülei ne vegyék el tőle, és ne adják el azt a személygépkocsit, amelyet három üdítőskupak beküldésével nyert. A pszichológiai küzdelmet viszont az a zavaró tényező nehezíti, hogy a személygépkocsi sorsáról szóló vita aközben zajlik, miközben a lánnyal és az általa nyert autóval üdítőreklámot forgatnak.

Az audiovizuális koncepció: Formai szempontból a film eleje olyan, mintha egy Puiu- és Mungiu-film keveréke lenne. Puiu-film, mert a kamera széles látószöggel beül a kocsiba a lány mellé, Mungiu-film, mert miközben a lány és szülei között egy hosszú párbeszéd zajlik, a kamera sokáig nem mutatja meg a szülőket. Az első beállításban egyáltalán nem látjuk őket, csak a másodikban, miután a rendező a két beállítás közötti vágással felhívja a figyelmet az időbeli ugrásra (a lányt vágja önmagára, miközben a szereplőnek megváltozott a térbeli helyzete).

Ezek után viszont a rendező valamennyire eltávolodik a korábban említett nagymesterek képi világától, nem azáltal, hogy állványra kerül (hiszen Cristi Puiu

Kávé és cigaretta című kisjátékfilmjében is állványon van, majd később az *Aurorában* is), hanem főleg azzal, hogy elkezd keskeny látószögű, majd teleobjektíveket is használni – épp olyanokat, amelyek használatát Cristi Puiu voyeurizmusnak nevezi.

A kamera nem mászik be a szereplők közé, és nem vesz részt a cselekményben, hanem távolabbról figyel és leköveti azt. Ettől aztán a film képi világa olyan lesz, mint a külső megfigyelő szemszögből felvett dokumentumfilmeké, melyekben távolról figyelik a cselekményt, hogy minél kevésbé zavarja a szereplőket a kamera jelenléte – szemben a Cristi Puiu *Zseton és beton* és a *Lăzărescu úr halála* című filmek képi világával, amelyek ebben a kontextusban olyanok, mint a szituációs dokumentumfilmek.

Erre a fajta megfigyelésen alapuló dokumentarizmusra (melyet szakzsargonban *légy a falon* nézőpontnak neveznek) a rendező rá is játszik. Az efféle dokumentarizmusnak egyik képi sajátossága, hogy akarva-akaratlanul nem lehet úgy komponálni a kamerával, hogy jobbról-balról időnként be ne lógjon valami véletlenül a képbe. Ha széles látószöggel közel mennénk, akkor ki lehetne komponálni ezeket a vizuálisan zavaró tényezőket a képből, de így távolról, keskeny látószöggel figyelve a dolgokat, sajnos sokkal nehezebb. Mivel játékfilmben vagyunk, a rendező megtehetné volna, hogy úgy helyezi el a statisztákat a térben, hogy jól komponálódjanak. Ennek ellenére ő direkt nem teszi, hanem hagyja, de az is elképzelhető, hogy megrendezi, hogy úgymond véletlenszerűen belógjon hol egy könyök, hol egy fél test vagy valami hasonló a kamera látóterébe.

Ezenkívül kiemeli a kameramozgás esetlenségét, mint pl. abban az esetben, amikor a kamera elsvenkel egy jelentéktelen járókelő után, vagy egy másik beállításban, amikor a lekövetett szereplő eltűnik egy bódé mögött, a kamera elkezd témát keresgélni, rááll valaki lekövetésére, aztán feladja. Aki volt már játékfilmforgatáson, tudja, hogy ilyen nincs. A kamera vezényszóra kezdi az előre megbeszélt dolgát, majd dolga befejeztével várja a leállási jelszót. Ha ez késik, legfeljebb nem csinál semmit, de nem áll neki önkényesen keresgélni. Tehát itt vagy egy tudatosan megrendezett kameraakcióról van szó, vagy pedig kameraimprovizációról, amelyet tudatosan bennehagytak a filmben (mert egyébként nyugodtan kirepülhetett volna vágáskor). Azonban bármelyik is lenne a kettő közül, az eredmény az, hogy felhívja a figyelmet a szerzői nézőpontra és a dokumentarista esztétikára, mely a nézői beidegződések alapján (amely szerint ha valami

dokumentumfilm, akkor az valóságfilm) a filmbeli valóság hitelességét hivatott erősíteni.

Ugyanakkor a keskeny látószögeknek fontos dramaturgiai funkciójuk is van. Minél inkább magára marad a főhős, annál keskenyebb látószöggel jelenítik meg, mert ennek a fajta optikának a sajátossága, hogy kiemeli a szereplőt a környezetből, erősítvén a nézőben a bemutatott személy magányosságának érzetét.

A keskeny látószögek használata ebben a filmben elsősorban a főszereplő szempontjából drámai helyzetekre jellemző, azokra a jelenetekre, melyekben a lány személyes küzdelmét vívja a szülei ellen. Amikor reklámot forgatnak vele, a kamera közelebb merészkedik a szituációhoz, és szélesebb látószöggel figyeli az eseményeket, de itt sem válik szereplővé. Itt is hagyja, hogy a munkájukat végző stáb tagjai minden oldalról dekomponátlanul belógjanak a képbe. A kamera úgy viselkedik, mintha éppen csak megtúrt, sokdrangú elem lenne a forgatáson, azaz csak egy bámészkodó, aki éppenséggel felfigyelt arra, hogy itt történik valami, de az intimebb jelenetekhez már nem mer közelebb menni, hanem csak távolról meri figyelni őket, nehogy valaki az orrára csapjon, hogy mi köze neki ehhez az egészhez. Mondhatni, fizikailag nem mer átlépni egy bizonyos intimitási határt, de a figyelmét az őt érdeklő lényegre tudja irányítani. Mintha észrevétlen akarna maradni.

Ugyanakkor vannak esetek, szűk terek, mint pl. a sminkes kocsi, melyben a rendező muszáj szélesebb látószögeket használjon, ha azt akarja, hogy a térből is látsszon valami. Ilyenkor pl. az anya és lánya közötti hosszú párbeszéd alatt visszatér a Mungiu-nál már látott stílushoz, amely szerint csak az egyik szereplőt látjuk hosszasan, és a kamera nem svenkel, és nem vág ide-oda, egyik szereplőről a másikra csak nagyon ritkán. Ezekben a szűk belsőkben, mint a lakókocsi vagy a film elején a közcé is, a megvilágítással, pontosabban az arcoknak a játékfilmekből megszokottnál erőteljesebb alulexponálásával éri el a dokumentarista hatást – mintha nem lenne elég lehetősége pluszban világítani, mint ahogyan az a dokumentumfilmek esetében gyakran előfordul.

IV. 1. 2. 5. Adrian Sitaru

Sporthorgászat (Pescuit sportív, 2009) című nagyjátékfilmjének forgatókönyve – a film stáblistája szerint – Radu Jude ötlete alapján íródott.

A narratív struktúra: Ennek a filmnek is a története egy válsághelyzeten alapul, és egyetlen nap leforgása alatt játszódik le. Mihai és szeretője, Mihaela piknikezni indulnak, és véletlenül elütnek egy útszéli prostituáltat. Első körben azt hiszik, hogy életveszélyes helyzetbe hozták a lányt, és igyekeznek megszabadulni tőle, de a lány váratlanul magához tér. Innen kezdve főszereplőink megpróbálják elrejtetni a lány elől, hogy valójában meg akartak szabadulni tőle. Ennek a titoknak a leplezési próbálkozásai működnek közre azzal a válsághelyzettel, amely abból fakad, hogy Mihaelának van egy férje, aki nem tud a nő szeretőjéről.

Az audiovizuális koncepció: A román új hullámos filmekből megszoktuk, hogy a kamera a szerző szubjektívjét képviseli. Ebben a filmben már az első beállításban, amelyben a kézi kamera a férfi főszereplőt követi, majdnem rácsukodik a tömbház bejárati ajtaja az operátorra, majd a későbbiekben kiderül, hogy ebben a beállításban a kamera a szerető (Mihaela) szubjektív nézőpontját képviselte – ugyanis a beállítás végén a kamera mögül benyúl a képbe egy női kéz, és ezután következik be az első vágás, amely után a kamera már a korábbi beállításban látott férfi főszereplő szubjektívjét képviseli. Ezzel a rendező azt a koncepciót vezeti be, mely szerint nincs objektív nézőpont, és a szerző mindig valamelyik szereplő szubjektívjével azonosul. Ugyanakkor ezzel a filmkép tökéletlenségére is felhívja a figyelmet, ugyanis amikor a kamera mögül az adott szereplő valamelyik végtagja benyúl a képbe, egyértelműen zavaró képkompozíciót látunk – olyat, mint amikor az amatőr filmes filmezés közben benyújt valamit a képbe a kamera mögül.

Másfajta látásmód ez, mint ahogyan azt a klasszikus játékfilmekből megszoktuk, amelyekben az ilyenfajta szereplőszubjektíveket keskenyebb látószögek és oldalsóbb nézőpontból veszik fel, gondosan vigyázva arra, hogy a kamera ne hívja fel saját jelenlétére a figyelmet. Sitaru nemcsak hogy nem próbálja elrejtetni ezt a zavaró tényezőt, hanem a kamera izgága jobbra-balra tekintgetésével még rá is játszik. Ezt a fajta mesterkéltséget az objektív széles látószöge is kiemeli, amely a természetes látásunk szerint szélesebb plánok természetességének kedvez, és nem az ilyen közelieknek, ugyanis, amikor valamit ilyen közeliben nézünk, látószögünk leszűkül, és csak azt látjuk élesen, amire figyelünk, nem pedig mindent, amit szemünk befog – mint a Sitaru-féle kép esetében.

Olyan is van, hogy a szereplő szubjektívjét önmagára vágja, felhívván ezzel a figyelmet az időbeli kihagyásokra. Az egyes szereplőket, a mellék-, és epizódszereplőket is a saját szubjektívjük által vezeti be – vagyis még mielőtt meglátnánk őket, az ő nézőpontjából látjuk a jelenetet.

Az is előfordul, hogy ugyanazt a helyzetet két beállításban, két különböző szereplő szemszögéből, ugyanabból az irányból látjuk – megszegvén ezáltal a klasszikus harmincfokos vágási szabályt. Ezek a szereplőszubjektívek különösen furcsán hatnak, amikor a szereplők például lefekszenek a földre, és a képen felborulnak az emlékképeinkben vízszintes és függőlegesként élő kompozíciós vonalak.

A szélsőségesen szubjektív nézőpont alkalmazása ellenére a szereplők nem néznek a kamerába – márpedig ezt kellene tegyék, ha ebben a konvencióban mélyen a másik szereplő szemébe néznének. Az akciótengely némileg be van tartva, habár a szerző ritkán vág tekinteteken. Helyette inkább részleteken vág, amelyeken át lehetne ugrani az akciótengelyt.

A megvilágítás a természetes napfényen alapul, habár nagy valószínűséggel időnként derítették az árnyékokat a realista hatás elérésének érdekében.

A kameramozgás által megteremtett vizuális világ egyáltalán nem kelt realista hatást, habár logikáját nézve ez lehetne az igazi filmes „gépies realizmus”. Gondolatiságában nemcsak a *cinéma vérité* részt vevő kamerájához vezethető vissza, hanem a Dziga Vertov-féle gépies realizmus felfogással is polemizál.

A film hangvilága is realista, ez a film sem használ nondiegetikus zenét.

IV. 1. 2. 6. Florin Șerban

Ha fütyülni akarok, fütyülök! (Eu când vreau să fluier, fluier, 2010) című filmje Ezüstmedve díjat nyert a Berliini Nemzetközi Filmfesztiválon.

A narratív struktúra: Ez a film is a válságstruktúrát alkalmazza. A börtönből szabadulni készülő főhős kiborul, és olyan cselekedetekbe sodródik, amelyekkel megfosztja magát a szabadulás esélyétől. A film egyik nagy erénye, hogy a rendező az úgynevezett *mikroszkopikus cselekmények* által hitelesen mutatja be a börtöni élet részleteit.

A szereplőválogatás és a színészi játék: A filmes csapat több évet készült erre a filmre. Eredetileg dokumentumfilmet szerettek volna forgatni a börtönben, a későbbiekben pedig valószínűleg rájöttek arra, hogy dokumentumfilmben nem tudnának bemutatni olyan részleteket, amelyekről tudnak ugyan, de a szereplők nem vállalnák fel őket. A színészi játék itt is realista, és a profi színészek keverednek az amatőr szereplőkkel.

Az audiovizuális koncepció: Erre a filmre is a kézi kamerázás jellemző. Viszont itt a rendező az első vágásnál már analizáló montázst alkalmaz, ugyanis a kezdeti nagytotálból a szereplő leülésének mozdulatán vált egy közelebbi plánra. A következő jelenetben pedig, amikor a foglyok mosdanak, tekintetek találkozásán vág. A rendező megelégszik azzal, hogy kézi kamerázással jelzi a szerzői szemszöveget. Egyébként a felplánozás és a szemszögváltások, de még a látószögek rendszere is olyan, mint ahogyan azt a klasszikus játékfilmekből megszoktuk. Ennek ellenére időnként előfordul a filmben egyfajta szerzői távolságtartás, például olyan, hogy a főhős elfordul tőlünk, és sokáig csak a tarkóját látjuk, ami eléggé egyértelműen felhívja a figyelmet a külső szerzői szempont jelenlétére, és közben azáltal, hogy nem kerül a szereplő elé, hogy szemből mutassa őt, nem zavarja a karakter intim szféráját.

Ezzel szemben főleg a párbeszédjelenetek esetében klasszikus módon hol az egyik, hol a másik szereplő szemszögével azonosul a kamera. A vágás nemcsak az időbeli folytonosságot sugallja, hanem az egyik kulcsjelenetben, amikor főhősünknek lelkében elszabadul a pokol, dinamizáló funkciót is betölt. A film végén, amikor a főhős egy rövid ideig élvezheti a szabadságot, állványra kerül a kamera, szembehelyezve ezt a látszólagos nyugodtságot (vagy inkább belenyugvást) a börtönképekre jellemző kézi kamera zilált hatásával. Az utóbbiban a kapkodás érzékeltetésének érdekében a szerző sokszor vágja a főhős képét önmagára. Az ilyen vágások következtében mintha nem is időugrást éreznénk, hanem azáltal, hogy a cselekvéseknek nem mutatja meg a kezdetét, olyan hatást ér el, mintha a főhős cselekedetei logikátlanul, ok nélkül történnének – ami egyébként teljesen összhangban van a szereplő lelkiállapotával és őrült cselekedeteivel.

A megvilágítás itt is a természetes fényeken alapul, vagy mesterséges megvilágítás esetében realista hatásra törekszik.

IV. 1. 3. Egyéb romániai dokumentarista érdekességek

A fentebbi elemzések sorát folytatni lehetne Radu Muntean *Boogie és Kedd, karácsony után*, Adrian Sitaru *Legjobb szándékkal, tiszta szeretetből*, Marian Crişan *Morgen* című alkotásaival és még sok más filmmel, ugyanis a román új hullám esetében a bőség zavarával küzdünk. A fentebbi elemzésekkel viszont nagyjából érintettük az irányzatra jellemző összes kifejezőeszközt, illetve azt is fontos megjegyezni, hogy a román új hullámnak van egy kevésbé dokumentarista vonulata is, mint pl. Cătălin Mitulescu *Hogyan életem meg a világvégét* és *Loverboy*, avagy Cristi Nemescu *California Dreaming* című filmjei. Ugyanakkor természetesen nem elegendő fiatalnak és románának lenni ahhoz, hogy a román új hullámhoz tartozzon egy rendező, például Nae Caranfil vagy akár Tudor Giurgiu teljesen más irányba haladnak filmjeikkel. Továbbá úgy tűnik, hogy Cristian Mungiu is kezd eltávolodni a dokumentarista esztétikától, mert utolsó nagyjátékfilmje, a *Dombok mögött* (După dealuri, 2012) habár valóság alapú történetet dolgoz fel (egy kolostorban ördögűzés kapcsán keresztre kötött lány történetét, mely pár éve nagy port kavart a román sajtóban) realista színészi játékkal, de már esztétizáló megvilágítással, komoly lámpaparkkal és kameramozgató eszközökkel készült, és habár továbbra is kedveli a hosszú beállításokat, de már gyakrabban jelentkeznek nála a több beállításból álló jelenetek.

Érdekes gesztusfilm az *Aranykori emlékek* (Amintiri din Epoca de Aur), amely egy többrészes román új hullámos szkeccsfilm. A film alapötlete Cristian Mungiu-tól származik. Ő kérte fel a fiatal román filmes generációt, hogy mindegyikük rendezzen egy-egy kisjátékfilmet, amelyekből összeáll a szóban forgó opus. Ez a film egyfajta leszámolás is a kommunista korszakkal, mert azóta egyetlen fiatal román rendező sem nyúlt vissza a Ceauşescu-féle korszakhoz.

A román dokumentumfilm is igyekezett leszámolni a rendszerváltozás előtti korszakkal. A román dokumentumfilm-rendezők közül nemzetközileg talán a legismertebbek Alexandru Solomon és Florin Iepan, mert ők léptek ki leghamarabb a nemzetközi piacra, és Solomon több moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmet is készített. Ő csupán rendőrségi archív anyagokból rakta össze *A nagy kommunista bankrablás* (Marele jaf comunist) című filmjét, majd a *Szabad Európa Rádió* román szerkesztőségéről készített dokumentumfilmet *Hullámháború* (Război pe calea undelor) címmel. Florin Iepan pedig a Ceauşescu-korszak abortusztörvénye kapcsán

készítette a *Rendelésre születtek* (Născuți la comandă – Decreței) című filmjét 2005-ben, ami azért is érdekes, mert elhangzik benne egy eset, amelyben egy autószerelő vállalt angyalcsinálást. Lehetséges, hogy ez fontos inspirációs forrás lett volna Mungiu számára?

Egy másik, a múlttal való leszámoló nagyméretű film Andrej Jijincának a *Nicolae Ceaușescu önéletrajza* (Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu) című filmje, mely szintén kizárólag archív anyagokból áll, és attól van önéletrajzjellege, hogy köztudott, hogy Ceaușescu kreálta a saját imidzsét, ezért csak olyan felvételek készülhettek róla, melyeket ő megengedett. Ezekon kívül persze még sok olyan román dokumentumfilm készült, amelyek egyrészt az aktuális korszak társadalomkritikáját fogalmazzák meg – mint pl. Thomas Ciuleinek az *Ez van* (Asta e, 2001) című filmje, Alexandru Solomonnak a *Titkos receptünk – a kapitalizmus* (Kapitalism – rețeta noastră secretă, 2010) vagy megfigyelésen alapuló dokumentumfilmek (pl. a *Constantin és Elena*, rendezte Andrei Dăscălescu, 2009), és még sorolhatnám, viszont sem ezek a filmek, sem a többi (portréfilmek, esszéfilmek), amelyeket nem említék, nem rendelkeznek kifejezett játékfilmes jelleggel.

Talán az egyedüli kifejezetten játékfilmszerű alkotás Adina Pintiliének a Lipcsében Aranygalambbal díjazott *Ne haragudj, de...* (Nu te supăra, dar..., 2006) című 50 perces dokumentumfilmje, mely egy elmeegógyintézetben játszódik. Én határozottan nem szeretem a szellemi fogyatékosokkal forgatott filmeket, de ez a film más: tartalma túlmutat az elsődleges értelmezési szinten, hogy „jaj, szegény emberek, milyen rossz nekik”.

A filmnek két szellemi fogyatékos főszereplője és két fontosabb szellemi fogyatékos mellékszereplője van a sok szerencsétlen epizódszereplőn kívül. A két főszereplő közül az egyik vallásos, a másik pedig a tudományra esküszik. A filmen keresztül folyamatosan arról vitáznak, hogyan lehet elállítani az esőt. A tudós, aki butaságnak tartja a vallást, tudományosan akarja elállítani – és erre saját elmélete van, hogy ha ő csokoládét eszik, és tejet iszik, akkor energiatöbblet halmozódik fel a szervezetében, amelynek segítségével elektromágneses hullámokat tud generálni, melyek eltérítik a felhőket. A vallásos pedig szidja őt, amiért ennyire arrogáns, hiszen az eső elállítására csak Isten képes.

Az egyik fontosabb mellékszereplő elvan a maga világában, és köveket rakosgat át egyik helyszínről a másikra, a másik pedig besegít az ápolók munkájába.

Mindegyik szereplő egy-egy főbb emberi jellemvonást képvisel. Tisztán jelenítik meg azokat a főbb indítékokat, amelyek folyamatosan harcot vívnak bennünk. És persze a film vége felé elered az eső, és aki köveket rakosgatott, sírni kezd, mert nem tudja folytatni a munkáját, a vallásos imádkozik, a tudós csokoládét eszik és koncentrálni szokott, az megvárja, míg eláll az eső, majd elsepri a pocsolóját.

A *narratív struktúra* klasszikus lineáris játékfilmes módon épül fel. Az elején viselkedésük által jellemzi a fontosabb szereplőket, a protagonista a vallásos – ezért őt többet látjuk, és vele kezdünk el szimpatizálni, illetve iránta érzünk inkább empátiát (ami a szereplővel való azonosulás legfőbb eszköze), és az antagonista, a tudós. Miután ez a rendszer felállt, bevezeti a filmen végigvonuló konfliktust is, mely az eső eleredtével csúcspontjához érkezik. A film attól nagyszerű, hogy a rendező felfedezte egy önmagán túlmutató, szimbolikus történetnek a lehetőségét. Végig állványra helyezett kamerát használt, és kevés helyszínt, amelyeket mindig ugyanabból a nézőpontból vett fel. A film letisztult kompozíciókat használ. A kamera nem mozog, nem követi a szereplőket, hanem megvárja, míg a szereplők besétálnak a képbe, majd kísértálnak belőle. Ezekben a beállításokban a rendező valószínűleg generálta a számára fontos párbeszédet, vagyis felkérte a szereplőket, hogy az adott témáról beszéljessenek. Ez a film *kreatív dokumentumfilm* a javából, ugyanis mindenféle szempontból megfelel annak a kritériumrendszernek, melyet a *kreatív dokumentumfilm* meghatározásakor felállítottam, és pedig:

1. A konkrét témán kívül, amely a film cselekményét szolgáltatja, a műnek létezik egy univerzálisabb olvasata is.

2. Az előbbi kettősség következtében (vagyis, mert a lényeg a rejtett, egyetemesebb tartalom hordozza) ez a nem fikciós alkotás felszabadul a történet aktualitásának kényszere alól – ami a tévériportok (zsurnalizmus) sajátossága.

3. Narratív jelleggel rendelkezik, vagyis jó történetet mesél el, minek érdekében gyakran játékfilmes eszközökhöz nyúl, és minek következtében jelenetekből épül fel.

4. Jellemző rá a szerzői reflexivitás – tulajdonképpen egy befejezett gondolat.

5. Kifinomult formával rendelkezik.

Egy másik érdekes színfolt a román mozgóképes alkotások palettáján Anca Damiannak a *Crulic* című egész estés *animációs dokumentumfilmje*, mely annak a

román fiúnak az esetét dolgozza fel, aki lengyelországi börtönbe került ártatlanul, a vizsgálati fogságban éhségstrájkba kezdett és belehalt. A film az animáció segítségével egy múlt időben zajlott történetet jelen időben mutat be. A *narratív struktúra* alapja a halott fiú monológja, melyet az ő börtönaplója alapján írtak, és természetesen egy más valaki olvas fel. A képi világ kombinálja a rajzot a valós szereplő tárgyainak, szülői házának, családtagjainak stb. fotóival. Tulajdonképpen nem is dokumentumfilm ez, hanem valóságalapú játékfilm, melybe a rendező belekomponálta azt a kevés valós tartalmi (naplójegyzetek) és vizuális információt (fotók, tévéhírek), mely a rendelkezésére állt. Mégis úgy nézzük, mintha dokumentumfilm lenne, egyrészt, mert tudjuk, hogy valóságalapú, másrészt az egyes szám első személyben beszélő hang moldvai falusi akcentussal beszél – és ez is hitelesít (ugyanúgy, mint a dokumentarista képi esztétika), ugyanis megszoktuk, hogy ami tökéletlen, az valósabb, mint ami kimunkált. Harmadrészt pedig azért, mert az animáció elvontsága is paradox módon hitelesít. Igazabbnak érezzük azt, ami kevésbé konkrét, és tudjuk, hogy nem is állítja magáról, hogy ő az, ami tudjuk, hogy nem. Ha valami nagyon konkrétat látnánk (pl. egy színész a rossz *dokudrámákban*), arról tudjuk, hogy nem az, aminek mutatja magát, ergo kevésbé vagyunk képesek elfogadni őt igaznak, és ezáltal az egész kontextus is megkérdőjeleződik bennünk.

IV. 1. 4. Részkövetkeztetések

A román új hullám nem azért egységes, mert egyformán gondolkodnak a szerzők, hanem mert egységes gondolatrendszeren alapul. Már a stáblistákból is kiderül, hogy létezik egyfajta kommunikáció a szerzők között, hiszen pl. Radu Jude, aki másodrendező Cristi Puiu *Lăzărescu úr halála* című filmjében, egy adott ponton saját filmmel jelentkezik, és Adrian Sitaru filmjének ötletadója. Ugyanakkor Răzvan Rădulescu forgatókönyvíró több új hullámos román rendezővel is dolgozott együtt.

A román új hullám legfőbb jellemzői:

A *narratív struktúra* válsághelyzetben alapul, és rövid időintervallumon belül játszódik – ez az, amit a *direct cinema* alkotói krízisstruktúrának neveznek. A történetmesélés lineáris struktúrát követ, szinte minden esetben végig a főhőssel

vagyunk. Hiányzik a párhuzamos vágás, vagyis nem mutatnak be egyidejűleg játszódó cselekményeket. Ez szegről-végről a szituációs és a megfigyelésen alapuló dokumentumfilmek világát idézi, hiszen általában ott sem lehet a szerző egyidejűleg két helyen. Ugyanúgy, mint az olasz neorealizmus esetében, a főhősök nem kivételes figurák, és a történetvezetésből gyakran hiányzik az ok-okozati viszony, viszont a cselekmény telítve van a történet belső logikája szempontjából irrelevánsnak tűnő életrészletekkel, amelyek hitelesítik a film világának a filmen kívüli valósághoz való közvetlen viszonyát. Ez játékfilmek esetében ugyancsak az olasz neorealizmushoz és annak sokat emlegetett dokumentarizmusához vezethető vissza.

A *szereplőválogatás* szintjén szinte kizárólag profi színészekkel dolgoznak. A *színészi játék* maximálisan realista. Tele van olyan apró részletekkel, gesztusokkal, melyeket André Bazin az *olasz neorealizmus* kapcsán mikroszkopikus részleteknek nevez. A színészi játék hitelessége érdekében a rendezők a filmezés előtt sokat próbálnak a színészekkel, illetve a filmek képi világa is ahhoz van alakítva, hogy a felvételek technikai oldala maximális szabadságot biztosítson a szereplők számára, vagyis ne kelljen centiméter-pontosan jelben megálljanak, mert ott éles a kép, és ott jók a fényviszonyok. Egyébként a színészi játék amilyen realista, épp annyira nem dokumentarista.

A *képi koncepció* terén a szórt fények használata és a képek nagy mélységelessége a színészi mozgás szabadságát biztosítják. A külső szerzői szemszög is ezt szolgálja. A kameramozgások lekövető jellegűek, és minden egyes esetben, legyen az részt vevő kamera vagy megfigyelő kamera, a nézőpontok és a kameramozgás (ami nem más, mint egy változó nézőpont) gondolatisága a *cinéma véritéhez* és a *direct cinemához* vezethető vissza. A román új hullám rendezői filmjeikben nem használnak digitális technológiát, hanem kizárólag celluloidra forgatnak. Ennek ellenére az irányzat több szempontból is rokonságot mutat a *Dán Dogmával*, és a filmek képi világán érződik a kezdeti digitális technológia esztétikai hatása (kis megvilágításbeli kontraszt – vagyis a fény-árnyék hatások mellőzése, a kis mélységelesség kifejezőerejének hanyagolása stb.).

A *filmek hangvilága* realista olyan értelemben, hogy a szelektív szerzői fül hangvilágát próbálja reprodukálni, de általában mellőzik a hang szerzői

kommentárként való használatát. Nem használnak nondiegetikus filmzenét. Annyiban más, mint a *Dán Dogma* kiáltvány szerinti hanghasználat, hogy a film elején és végén, a főcím alatt a román új hullám szerzői használnak hangulatkeltő zenei aláfestést.

Ideológiailag még a *Dán Dogma* kiáltványban az szerepel, hogy a szerző nem fontos, ezért ki sem szabad írni a filmre a nevét, a román új hullám rendezői direkt megpróbálják felhívni a néző figyelmét a film elején a sajátos szerzői látásmódra és ez által a szerzői jelenlétre.

Egyébként érdekes módon azt, amire Cristi Puiu saját bevallása szerint törekszik, vagyis, hogy közölje a nézővel, hogy „tudom, hogy nem tudom, hogyan volt pontosan”, azt a nézői érzés szintjén pont Cristian Mungiu-nak a legkevésbé új hullámos (és legkevésbé dokumentarista) filmje, a *Nyugat* (Occident) valósítja meg azáltal, hogy három különböző szemszögből (kameranézőpontból) meséli el ugyanazt a történetet.

IV. 2. Magyarország

IV. 2. 1. Az általános helyzet

Az ezredforduló környékén és az ezt követő időszakban talán Magyarországon volt a legvidámabb a fiatal filmesek helyzete. Már javában működött a Magyar Mozgóképek Közalapítvány, amely állami pénzből évi rendszerességgel finanszírozta a nagyjáték-, a dokumentum-, a tudományos-ismeretterjesztő, valamint a kisjáték- és kísérleti film gyártását. De ugyanakkor lehetett támogatást nyerni a Nemzeti Kulturális Alaptól is forgatókönyvírásra vagy dokumentumfilm-fejlesztésre, és időszakosan a Magyar Történelmi Film Alapítvány is meg az Országos Rádiós és Televíziós Társaság is írt ki pályázatokat. Ez a többablakos rendszer más közép-kelet-európai országokban nem létezett, ott a központi egyetlen finanszírozási részlegen kívül maximum a televíziók szálltak be a filmek gyártásába. Ugyanakkor magyar sajátosság az is, hogy a hetvenes és nyolcvanas években működött a Balázs Béla Stúdió, melyben nyugodtan lehetett kísérletezni. Habár a BBS a rendszerváltozás után egyre gyengült, majd gyakorlatilag megszűnt, megjelentek helyette más kísérletező

műhelyek, mint pl. a *Duna*-műhely vagy az Inforg Stúdió, ahova jelentkezhettek a fiatalok. Ennek köszönhetően olyanok is esélyhez jutottak, akik nem végeztek filmművészeti tanulmányokat, vagy külföldön tanultak, és a magyar rendszeren kívülről érkeztek. A négy rendező közül, akiket részletesebben elemzek, ketten az Inforg Stúdióban kezdték pályafutásukat. Ugyanakkor az ezredforduló környékén végzett a Színház- és Filmművészeti Egyetemen az úgynevezett Simó-osztály, amely abban a szerencsében részesült, hogy Simó Sándor osztályvezető tanárjuk kiharcolta számukra, hogy nagyjátékfilmmel zárhassák egyetemi tanulmányaikat. Simó Sándor már sajnos nem érte meg, hogy mindenki elkészüljön a filmjével, de ekkor dobbanthattott Hajdú Szabolcs, Pálfi György, Török Ferenc, Groó Diana, Miklajczik Bence és mások.

A korszak egyik problémája a dokumentumfilm-gyártás finanszírozása volt, és pedig az, hogy inkább több filmet támogattak kisebb összegekkel, vagyis felaprózták a támogatást. Mikor elkezdtünk nemzetközi finanszírozási fórumokra járni, meglepetten tapasztaltuk, hogy pl. egy átlag cseh dokumentumfilm büdzséje tízszer akkora, mint amennyit Magyarországon nyerni lehet rá, de Romániában is kb. ötször akkora összeget lehetett megpályázni egy dokumentumfilmre, mint Magyarországon. Persze jóval kevesebb dokumentumfilmet finanszíroztak, mint Magyarországon, ahol ezen a téren elterjedt a „megélhetési filmezés” kifejezés, ami azt jelenti, hogy ha már úgyszólván rá annyi pénz, hogy rendesen megcsináljuk, akkor megcsináljuk úgy-ahogy, és legalább kifizetjük magunkat belőle. De ha mégis becsületesen, legjobb belátása szerint szeretné elkészíteni a filmet, akkor hol spórol az alkotó? Hát a technológia minőségén. Ennek következtében hiába születtek nagyon jó dokumentumfilmek, mert azok nem jutottak ki jelentős nemzetközi fesztiválokra, ugyanis a fontos fesztiválok nem mentek egy bizonyos technikai szint alá. Almási Tamásnak a *Sejtjeink* című filmje például kijutott Amszterdamba az IDFA-ra, de ő is 35 mm-es filmes kópiát kellett készíttessen az egyébként videóra forgatott filmjének. Az ő filmjét korábbi nemzetközi hírneve miatt megnézték a fesztiválválogatók, de egy még ismeretlen fiatal filmes videóra készült munkáját – a beérkező nagy filmmennyiséget figyelembe véve – valószínűleg nem.

Játékfilm terén sokkal jobb volt a helyzet. A fiatal alkotók jelentős része viszont nem a dokumentum-játékfilm irányába keresgélt annak ellenére, hogy a magyar filmben, a térségben minden országnál nagyobb hagyománya van a

dokumentarizmusnak a *Budapesti iskola* irányzat filmjeinek köszönhetően. Mégis akad néhány alkotó, akiknek munkáiban felfedezhetőek dokumentarista behatások.

IV. 2. 2. Magyar játékfilmek dokumentarizmusa

IV. 2. 2. 1. Fliegauf Benedek

Fliegauf eddigi életműve azért is érdekes, mert ő nem végzett filmművészeti egyetemi tanulmányokat. Ennek ellenére filmjeinek sikersorozata után, a 2011-re elkészült *Csak a szél* című nagyjátékfilmjével elnyerte a 2012-es Berlieni Nemzetközi Filmfesztiválon a zsűri nagydíjával járó Ezüstmedvét. Ez a Tarr Béla *Torinói ló* című filmje mellett (mely egy évvel korábban ugyanazt az elismerést kapta) a magyar filmtermés elmúlt húsz évének talán legjelentősebb nemzetközi sikere. Az idáig vezető út valószínűleg nem lett volna lehetséges korábbi filmjeinek sikersorozata nélkül. *Beszélő fejek* című kisjátékfilmjével elnyeri a 2001-es Magyar Filmszemle legjobb kísérleti film díját. Ezt követően 2003-ban *Rengeteg* című low budget nagyjátékfilmjével a berlieni filmfesztivál *Fórum* szekciójának Wolfgang Staudtedíjában részesül, majd rá egy évre *Dealer* című nagyjátékfilmjével ugyancsak Berlinben a *Panoráma* szekcióban versenyez, és megkapja a *Berliner Zeitung* olvasói díját. 2007-ben pedig *Tejút* című filmjével Locarnóban nyer Aranyleopárdot.

Sikersorozata nem mentes hullámvölgyektől, ugyanis közben több olyan filmet is készít, melyek sikere alulmarad a már említett filmekéhez képest. Ezen kisebb visszhangot keltő filmjeiben folytatott folyamatos kísérletezései viszont minden bizonnyal hozzájárultak sikeres filmjeinek igencsak eredetinek mondható formanyelve kialakításához. Filmjei közül a *Csak a szél* a legdokumentaristább, de úgy gondolom, érdemes megvizsgálni a más munkáiban is lappangó dokumentarista jelleget. *Womb* című nagyjátékfilmjével (amely Locarnóban versenyzett, és a *Csak a szél* előtt készült) azért nem foglalkozom, mert az egy esztétizáló képi világgal rendelkező, profi színészekkel eljátszatott fantáziatörténet, és semmiféle dokumentarista jelleggel nem rendelkezik.

Fliegaufról elmondható, hogy bizonyos szempontból autodidakta. Furcsák számára a forgatókönyv-írói tanfolyamok és a rendezési gyakorlatok. Szerinte a filmkészítésnek nincsenek titkosított kódjai. A forgatókönyvek nagy része letölthető a

netről, azokat lehet tanulmányozni, majd össze lehet hasonlítani az elkészült filmmel. Ha valami tetszik, azt lehet utánozni. Amit mi készítünk, úgysem olyan lesz, mint az, amit utánzunk, és amiben különbözik, azok vagyunk igazán mi, az az alkotói kvintesszenciánk. Persze a többi is valahol mi vagyunk, mert azt utánozzuk, ami tetszik nekünk. Azt viszont, hogyan működik egy stáb, úgy lehet megtanulni, ha az ember kijár forgatásokra. El lehet menni asszisztensnek, Fliegauf az elején a *Duna Tv*-ben volt asszisztens, majd szerkesztő, utána meg Sopsits Árpádnak két, Jancsó Miklósnak meg egy nagyjátékfilmjében dolgozott.

A narratív struktúra: Fliegaufnak egyes sikeres filmjei úgy hatottak rám, mintha filmes gyakorlatok lennének. Mintha a rendező eldöntötte volna, hogy a *Beszélő fejek*ben megtanul egy szereplővel dolgozni, a *Rengeteg*ben megtanul párbeszédhelyzeteket rendezni, a *Dealer*ben megtanulja kezelni a teret, a *Tejút*ban pedig a néző fantáziájával és gondolkodásmódjával kísérletezik – ugyanis az említett filmek közül mindegyikben az általam említett kifejezőeszközt vagy tényezőt fejleszti szinte tökélyre. A vele készített interjú némileg visszaigazolta megérzésem.

A *Beszélő fejeket* nézve nehéz megállapítani, hogy interjúkon alapuló dokumentum-, avagy inkább játékfilm. Csupán a végfőcímben szereplő stáblista alapján erősödik fel arra vonatkozó gyanúnk, hogy ez inkább fikció, ugyanis a stábban olyan funkciók is megjelennek, melyek dokumentumfilmekre nem igazán jellemzőek. A film összes szereplője premier plánban, homogén, sötét háttér előtt egy-egy történetet mesél el, amelynek szemtanúja volt. Mindegyik elmesélt történetnek a szereplője egy bizonyos Laci. Nem derül ki, hogy ugyanarról a Laciról van-e szó, vagy sem. A történetekben Laci más-más egyéniségnek tűnik, és felmerül a gyanúja annak, hogy a szereplők valószínűleg nem ugyanarról a Laciról mesélnek. Közben a néző mégis megpróbál kitalálni egy Laci-élettörténetet arra az esetre, ha mégis ugyanarról a Laciról lenne szó – és ez teszi igazán izgalmassá a filmnézés folyamatát.

A *Beszélő fejek* úgy született, hogy Fliegauf, amikor a barátaival beszélgetett, gyakran előkerültek bizonyos teljesen abszurd és groteszk történetek, félig-meddig városi legendák. A rendező úgy gondolta, hogy ezeket a történeteket nagyon jó lenne egybefűzni, mert nagyon sokat elmondanak arról a korról, amelyben élünk. Ekkor jött rá arra, hogy ha egy olyan koncepciót alakít ki, hogy tematikusan csoportosítja a történeteket, elmesélteti őket a barátaival, és ugyanazt a nevet adja mindegyik történet főszereplőjének, akkor ezekből a történetekből a néző agya összeállít egy nagyobb ívű

történetet. „Mert nem tud mást csinálni. Mert az agy úgy működik, hogy ha mozaikszerű a történet, és hiányoznak belőle részletek, akkor kitölti a hézagokat, és egy történetté állítja össze az egészet.” Az elején csupán vicces kísérletnek indult, de mikor leült beszélgetni barátaival, kiderült számára, hogy az átláthatóság miatt ezt először meg kell írni. Utána nagyon sokszor lepróbálta a szereplőkkel a történetek elmesélését, majd egy adott ponton lefilmezte őket. A néző agyának történetformáló tulajdonságát Fliegauf egy későbbi filmjében, a 12 nagytotálban felvett, távolban zajló jelenetekből álló *Tejút*ban is próbára teszi. A film nézőivel beszélgetve kiderült, hogy mindenki mást vélt belelátni a képekbe, de nem tudtak nem elképzelni történeteket, mert akkor nehezen tudták volna végigülni a filmet.

A *Dealer* meg a *Rengeteg* esetében „volt 30-40 négy-öt oldalas novellám, amelyek történetét vagy én átéltem, és elég dokumentarista módon leírtam, vagy valakitől hallottam egy helyzetet és tulajdonképpen ezek képezik a két nagyjátékfilm alapját.” A *Dealer* forgatókönyve készült el korábban. Ezek mind különálló novellák voltak. Az, amelyben egy lány hallucinogén gomba fogyasztása után nem tud visszatérni a valóságba, egy különálló történet volt. A rendezőnek volt egy barátja, aki elaludt a szoláriumban, és szétégett, és ebből keletkezett egy másik novella, és így tovább. Fliegauf a filmterv kapcsán csupán annyit módosított az írásain, hogy a *Beszélő fejek*hez hasonlóan mindegyik novella történetébe bevezette ugyanazt a főhőst – jelent esetben nem Lacit, hanem a Dealert. A *Beszélő fejek* sikere ellenére, a Magyar Mozgóképek Közalapítvány első körben nem támogatta a *Dealer* gyártását, ezért Fliegauf szinte semmi pénzből elkészítette a *Rengeteg*et, mely ugyancsak saját novelláinak füzére, csak a *Dealer*rel szemben, amelyben ugyanaz a hős megy végig a láncszerűen felfűzött különálló történeteken, a *Rengeteg* epizódjai önálló, egymástól független történetek közös szereplők nélkül – de mindkét szóban forgó film ugyanannak az alkotói folyamatnak a terméke.

Míg a *Beszélő fejek* egyszereplős jelenetekből épül fel, a *Rengeteg* jelenetei kétszereplős párbeszédkekből állnak (egy kivételével, de abban is a harmadik szereplő csak kontrázik). Ennek a minimalizmusnak az oka, hogy Fliegauf nem járt filmművészeti egyetemre, ezért kis feladatokat adott magának. Úgy gondolta, hogy most az következik, hogy megtanuljon két ember között megcsinálni egy jelenetet egyelőre olyan helyzetben, amelyben nincs autós üldözés vagy szeretkezés, hanem egyszerűen csak beszélgetnek. Ha ebben meg tud teremteni egy feszültséget, akkor tulajdonképpen a legfontosabb dolgot megtanulta. A *Rengeteg* ennek a tanulmánya

volt. Ez után a vizualitás bonyolítását tűzte ki magának. És ebből lett a *Hypnos* című kisjátékfilm. Ez tulajdonképpen előtanulmánya a *Dealer*nek, mert akkor kezdett kialakulni nála a rá jellemző nagyon lassú stílus.

A *Csak a szél* egyszerű, klasszikus lineáris dramaturgiát követő története is a valóságból, a 2008–2009-es magyarországi romagyilkosságokból táplálkozik. A film cselekménye tele van dokumentarista módon bemutatott, a történet ok-okozatisága szempontjából irreleváns részletekkel. Ez a film annyiban más a Fliegauftól megszokott filmeknél, hogy nem a saját világában játszódik. „Mindegyik filmem olyan volt, hogy egy csomó objektív tapasztalaton alapult, és én ezekből egy képzeletbeli világot hoztam létre magamnak. A *Csak a szél* sokkal inkább valóságű.” Míg a *Dealer* habár valóságalapú, formailag nagyon stilizált, és egy erősen szubjektív látásmódot képvisel, a *Csak a szél* elmozdul az objektív realizmus irányába. Korábban Fliegauf nem volt fogékony a szociográfia iránt. A *Dealer*ben és a *Rengeteg*ben rejtett formában jelen van ugyan a budapesti társadalom deviáns elemeinek térképe, de a későbbi filmjeiből (*Tejút*, *Womb*) már teljesen hiányzik a valós szociológiai aspektus. Ezekhez képest a *Csak a szél* jelentős fordulat: „rájöttem arra, hogy egy társadalmi problémáról is érdemes filmet csinálni”.

A szereplőválogatás és színészvezetés: A *Womb* kivételével Fliegauf kizárólag amatőr szereplőkkel dolgozott. A *Beszélő fejek* úgy készült, hogy elmesélt valaki egy történetet. Ezt a történetet Fliegauf továbbmondta egy ismerősének, akivel ez nem történt meg. Az is elkezdte mesélni másoknak mint egy érdekes sztorit. Közben pedig a magáévá tette, mintha ez vele történt volna. „Tulajdonképpen az volt nagyon érdekes pszichológiailag, hogy mennyire folyékonyan tudunk hazudni mi, emberek. Azzal nem volt probléma, hogy úgy éreztem volna, hogy ez nem vele történt meg.” Mindenki el tudta úgy mondani, mintha ez a saját sztorija lett volna.

Fliegauf azért ment bele ebbe a játékba, mert saját bevallása szerint amikor rabul ejti őt egy történet, ezzel nem jár együtt az, hogy az a személy is felkelti az érdeklődését, aki elmesélte a sztorit. Ugyanakkor vannak emberek, akiket valamilyen szempontból karizmatikusnak tart, de a történeteik egyáltalán nem érdeklik őt – és ebben az a rendezés, hogy ezt a két dolgot összerakja egybe. Tulajdonképpen a *Rengeteg* is így készült. A rendező olyan emberekkel kezdte el lepróbálni ezeket a történeteket, akiken azt látta, hogy amikor ezeket a sztorikat elmeséli nekik mint vicces, ijesztő, szomorú, vagy bármilyen történetet, akkor az leköti őket. Kacagnak

rajta, vagy elszomorodnak, elszörnyülködnek stb. Ha ilyennel találkozott, úgy gondolta, érdemes készíteni az illetővel egy próbafelvételt.

Fliegaufr inkább szereti megtalálni a szereplőit, mint kitalálni. Ha kitalál egy figurát, akkor ahhoz hasonlót keres az életben. Ez közelebb áll hozzá, mint az, hogy egy színészben felépítse az általa kitalált karaktert. Persze soha sem találhatja meg épp ugyanazt, akit kitalált, de az eltérések inspirálóan hatnak rá. A rendező is táplálkozik a megtalált szereplő karakteréből.

Fliegaufrnál a szereplők nem szó szerint mondják a megírt szöveget. A filmbeli dialógus úgy nyeri el végső formáját, hogy a rendező ad a szereplőnek egy szöveget, aki az alapján elmond valamit. Ez valamilyen módon hat a rendezőre, aki módosít a szövegen vagy a szövegmondás stílusán, és ekkor derül ki, hogy a szereplő megfelelő-e? Mert vagy képes bevezetni a kért módosításokat, vagy sem. Ha képes, akkor folytatják, a rendező ismét hozzátesz valamit, és így tovább. Fliegaufr szerint lehetetlen élő beszédet írni. Szerinte az nem működik, hogy valaki megír egy szöveget, és a szereplő eljátssza úgy, mintha akkor és ott ez belőle spontán módon jönne. Azt látja lehetséges megoldásnak, hogy az egésznek van egy váza, hogy min keresztül mit szeretne elérni, és a szereplővel együtt feltöltik ezt a vázat az illető saját szavaival. Fliegaufr zenei improvizációhoz, jammeléshez hasonlítja a filmbeli párbeszéd születését, amelyben a szereplő az ő zenész partnere. És ilyen szempontból a szereplő személyiségének ereje kiemelkedő fontosságú.

Fliegaufr, amikor már a filmes térben próbál a szereplőkkel, első körben hagyja őket kibontakozni. Nem mondja meg, hogy ki hova álljon, hanem figyeli, hogy azok maguktól hogyan töltik be a teret, és ebből is inspirálódik. Például kezdi próbálni a szöveget, és látja, hogy az egyik szereplő szívesebben csinálná meg a jelenetet ülve, a másik pedig inkább járkálna közben, akkor azt, amelyik ül, nem állítja fel, hanem azt kéri tőle, hogy ha már ül, amikor ezt és ezt mondja, akkor üljön kicsit másképp, vagy amikor azt meg azt mondja, forduljon oldalra, vagy ennél és ennél a mondatnál jobb lenne, ha egy kicsit előredőlné, stb. Ezeket az instrukciókat fokozatosan, apránként adagolja. Amelyik járkál, annak például azt mondja, hogy rendben, járkálj, de ne ott az ablaknál, mert ott nem látunk jól, hanem gyere errébb, és itt járkálj. Tehát először megnézi, hogy a szereplők mit akarnak, és csak apránként változtat azon, hogyan csinálják. Folyamatos kölcsönhatás van közte és a szereplők között – mintha a rendező maga is egy szereplő lenne. Saját bevallása szerint azért kedveli jobban ezt az általa dokumentaristának nevezett szereplővezetési stílust: „mert a színész az

állandóan azt szeretné tudni, hogy én mit akarok. De amikor ilyen fikció és dokumentum között vagyunk amatőr szereplővel, akkor én legalább annyira akarom tudni, hogy ő mit akar. És ez óriási különbség.”

Az audiovizuális koncepció: Ha van Fliegaufnak saját filmes kézjegye, akkor az a képi minimalizmusán kívül mindenképpen az, hogy filmjeiben nagyon fontos szerepet szán a hangnak. Szerinte egy kicsi véletlenül múlt, hogy miért lett belőle sound designer, (mert annak tartja magát), és miért nem vizuális trükkökkel foglalkozik. Ennek oka, hogy amikor elkezdett a film iránt érdeklődni, akkor a személyi számítógépek még túl gyengék voltak a vizuális trükkök kezeléséhez, viszont a hangokkal már nagyon jól lehetett kísérletezni. Míg vizuálisan csak fotókon tudott próbálkozni, hangban már bármit meg tudott csinálni. Így kezdődött: „Én mindig azt gondoltam, hogy a hangja egy filmnek, ugyanolyan fontos, mint a kép. Azt szokták mondani, hogy a hangja tíz-húsz százaléka a filmnek, a többi meg a kép. Szerintem meg 50 százaléka.” Ezért szerinte az a tisztességes, ha a film hangját is nagyon alaposan kidolgozza. Így állt neki, és mivel rögtön be tudott húzni egy mozgókép alá a könyvtárból különböző atmoszférákat, például egy szelet és zörejeket, megtette, kísérletezgetett, és rádöbbsent, hogy különböző atmoszférákkal és zörejekkel mennyire mást fejez ki a jelenet. Akkor elkezdett faricskálni, lelassítani, begyorsítani, vagyis formálta a hangokat. A saját filmjeiben ő végzi a hangutómunkát, de már a forgatókönyvírás fázisában is nagyon fontos számára, hogy adott jelenet közben mit fogunk hallani. A *Csak a szél* esetében előre tudta: „... hogy egy állandó rovarzümmögést kell hallanom. Tehát az hozzátartozik a képhez, hogy hangban a legyek, tücskök, sáskák stb. jelen legyenek. Ez ugyanolyan fontos volt, mint az, hogy süt a nap, és hogy ez egy nyári film.” Ami még filmjeinek hangvilágára igencsak jellemző, hogy gyakran használ zúgó-búgó mesterséges atmoszférákat, amelyekkel nyomasztó hatást ér el.

Vizuális szempontból a *Beszélő fejek* olyan, mintha stúdióban felvett televíziós interjúsorozat lenne (premier plán, mesterséges megvilágítás egyszerű éles fényt adó lámpával, élfény, derítés és mesterséges, egyszínű, semleges háttér). Ezzel azt akarta elérni, hogy semmi se zavarja a nézőt, hogy ne nézzük, mi van a szereplő mögött, hanem rá koncentráljunk. Előtte készített olyan próbafelvételeket, amelyekben kocsiban ült a szereplő vagy olyan szórakozóhelyen, ahol akkora hangzavar volt, hogy szinte üvöltve kellett mondani a szöveget, de ezek után azt érezte, hogy a

környezet változása zavar a befogadásban. Ezért úgy gondolta, jobb lesz, ha egységes a háttér. „És azt, hogy ezek (a történetek) egy emberről szólnak, nagyon megerősítette, hogy ugyanazon homogén háttér előtt beszélnek.”

A *Rengeteg* sajátossága pedig az, hogy végig közeli plánokban játszódik. Keskeny látószöggel vették fel, ígynem csak a képkeretezés, de a kis mélységélesség is fontos szerepet játszik a szereplők körüli tér kizárásában. Ez azért működik, mert a film nem cselekménydús, hanem az emberek közötti interakciókról szól, és dialógusokra meg esetenként testbeszédre épül az egész. Ahhoz, hogy ezek a kifejezőeszközök érvényesülni tudjanak, a rendező úgy gondolta, hogy nem jó kiengedni, hogy egy laza térben járkáljanak a szereplők, hanem azt akarta: „... hogy össze legyenek kötözve, hogy az egyik ember gesztusáról a másik ember gesztusára csúszhasson át a kép”.

A kamera egy kívülálló megfigyelő szemszögét képviseli. „Én mindig is úgy gondoltam ezekre a filmekre mint a megfigyelésen alapuló dokumentumfilmekre, mert van a *Rengeteg*nek meg a *Csak a szél*nek is egy antropológiai jellege, legalábbis annyiban, hogy az, aki filmezi őket, az egy másik törzsből való.”

A *Csak a szél* is ezt a külső megfigyelő jelleget viszi végig azzal a különbséggel, hogy abban már nemcsak közeliekben, hanem különböző plánokban láthatjuk a cselekményt. Itt a rendezői szándék, hogy: „[...] jön valaki, és egy teljesen más nézőpontból figyeli ezt az egészet. Ez szerintem nagyon jó, mert, ha valaki így figyel, akkor olyan dolgokat láthat meg, amelyeket belülről nem lehet észrevenni.”

A *Rengeteg*ben a kívülálló szemszögből, a közeliekben történő kézi kamerás lekövetéstől „van a kameramozgásnak egy ide-oda hintázása, ami hipnotikus hatást fejt ki, mert így belering a néző a párbeszéd ritmusába”. Tény, hogy a kameramozgás koreográfiája olyan, mintha táncot, mintha a párbeszéd táncát követné. Kihhasználja az apró gesztusok irányát, hogy átsiklódjon valami másra. A képnek van egy folyamatos mozgása, melyet a vágás sem tör meg, és a dialógusok ritmusából fakadó apró szünetek még inkább kihangsúlyozzák a zenei jellegét az egésznek, és az emberi gesztusok táncszerűek lesznek tőle. „Ez szerintem nagyon fontos, ugyanis a találkozásoknak és az emberek közti szituációknak van egy rejtett koreográfiája. Az emberi kommunikációnak van egy olyan táncrendje, mely jóval túlmutat a beszélt nyelven.” Mondhatni, ez a fajta kameramozgás nagymértékben segít abban, hogy a metakommunikáció megfelelően hangsúlyossá váljon a mozgóképen.

A kameramozgás koreográfiájellege a *Dealer*ben is jelen van, csak nagyon másként. Fliegauf saját bevallása szerint miközben ezeket a vizuálisan nagyon redukált filmeket készítette (a *Beszélő fejeket* és a *Rengeteg*), volt egy másik, egy látványtervezői énje, mely nyomakodott előre, mert ő közben vizuálisan látott maga előtt egy világot, de azt nem tudta beengedni abba a stílusba, amelyről eddig beszéltünk. Egyre nőtt ez a nyomás, és akkor a *Dealer*ben ezt kiengedte. Megengedte magának, hogy úgymond esztétizáljon, tehát a környezetet is úgy mutassa meg, ahogyan az benne él.

A *Dealer*ben a próbafelvételek alatt az volt a nagy felismerése, hogy szereti a szereplők körüli kocsizást. Arra jött rá, hogy két ember között a dialógust ilyen helyzetben úgy lehet jól felvenni, ha le van téve körjük egy körsín, és azon szépen végigtolják a kamerát. Ez bezárja őket ugyan egy körbe, mely akkora lehet, amekkorának akarjuk (mert, ha egy egymáshoz közel ülő, beszélgető párost venne fel, akkor ez a kör kicsi lenne, de, ha járkálnak beszéd közben, akkor nagyobbat lehet építeni). Ez a kameramozgás ugyanazt csinálja, mint a svenkelés, vagyis békén hagyja a szereplőket. Tehát a szereplők közötti szituáció megteremtődhet háborítatlanul, nem úgy, mintha a kamera snitt-ansnittben venné fel a jelenetet.

Akkor úgy alakult, hogy nagyon nem tetszett neki, hogyan nézett ki, amikor normális tempóban tolták körbe a kamerát, ezért nagyon lelassította a kocsizást. „Úgy mondanám, hogy volt bennem egy metronóm, és ez a metronóm sokkal lassabban ketyegett bennem, mint másokban.” Ennek szerinte energetikai vonatkozásai is vannak, mert ő akkor nagyon ki volt merülve. „De a próbafelvételeken azt is megértettem, hogy ez a lassú mozgás egy olyan lebegést hoz létre, mintha az űrben lennénk.” Ez a lelassított kameramozgás olyan hatást produkált, mintha nem is a kamera, hanem inkább a tér forogna a szereplők körül. „Szerintem a *Dealer* ettől ilyen más világi film, olyan, mintha más világon játszódna.”

A filmjeiben használt megvilágítás minimális: általában szórt fényt használ, a kép legtöbbször alulexponált, színek szempontjából pedig szinte monokromatikus és szürkés a nyomasztó hatás elérésének érdekében.

A jelen fejezet bevezetőjében elhangzottak alapján ideje megvizsgálni, hogy milyen filmeket próbált utánozni Fliegauf Benedek egyes saját filmjei kapcsán. A *Rengeteg* esetében nagyon sokat nézte Vintenbergnak a *Születésnapját*. Ez azért is fontos volt számára, mert minimális, olcsó felszereléssel készült, és Fliegauf úgy gondolta, hogy ebből érdemes tanulni, mert ez a technológia neki is a rendelkezésére

áll. „Vagyis nem kell éveket várnom, hogy összepályázzam rá a pénzt, mert azt valami DV-re forgatták vagy HI 8-ra, de mindenképpen valami nagyon olcsó technológiával, és semmibe sem került.” Ugyanakor a Cassavetes-filmeket is nagyon szereti, pl. az *Arcokat meg Az egy hatás alatt álló nőt*, és azok is nagyon olcsó filmek, mert Cassavetes „egy lakásban a barátaival játszadozik, és ilyen filmek születnek”.

Pályán kívüli lévén, nem nagyon voltak esélyei pénzt szerezni a filmes finanszírozási rendszerből, sokat jelentett számára az a felismerés, hogy ilyen olcsó filmeket ő is tudna készíteni. Tarr Bélától addig csak a *Családi tűzfészek* című filmet látta – „és azt is nagyon szerettem, amikor a *Rengeteg* csináltam, mert abban is azt láttam, hogy meg lehet csinálni, mert miből áll? – van egy család, akikhez be lehet menni kamerával, és le lehet forgatni egy filmet.”

A *Dealer* esetében pedig Fehér Györgynek a *Szürkület* című filmje inspirálta. csinálom, amit csinállok, az abból jön. Az a ritmus, ami a *Szürkület*ben van, az is nagyon meghatározó volt, és akkor én még nem láttam a *Sátántangót*.”

A *Családi tűzfészek* és a *Rengeteg* közötti párhuzamok nyilvánvalóak. Mindkét film valós történeteken alapul, mindkét film képi világára a szórt fényben, keskeny látószöggel felvett közeli plánok jellemzőek. A *Szürkület* és a *Dealer* közötti párhuzamok is könnyen észrevehetőek: lassú, folyamatos kameramozgás, szürke tónusok, bűgő mesterséges hangatmoszféra.

Ami a Fliegauf-filmek sajátossága az említett filmekkel szemben, hogy képi világuk letisztultabbnak tűnik az említett Tarr Béla- és Fehér György-filmekéhez képest. Ennek egyik oka a kameramozgás koreográfiája, másik fő oka pedig a képi világ sajátos minimalizmusa, ami abból fakad, hogy nem használja a képi kifejezőeszközök arzenálját, hanem mindig csak egyet-kettőt, amelyeket nagyon konzekvensen végigvezet az egész filmen. Ilyen szempontból a *Rengeteg* – a film elején és végén megjelenő képsort leszámítva – végig keskeny látószöggel felvett közeli plánokból áll. A *Dealer*ben a kamera végig nagyon lassan mozog a szereplők körül, a *Tejút* végig óriástotálókban áll. A legbonyolultabb ilyen szempontból talán épp a *Csak a szél*, melynek képi világa a *Dogma '95*-filmekéhez, avagy a szituációs dokumentumfilmek képi világához hasonlít. Ha a Vintenberg-féle *Születésnap* hatása a *Rengeteg* esetében csupán a használt képi technológia és erkölcsi bátorítás szintjén érződik, a *Csak a szél* esetében filmformanyelvi hatásait is érezteti. A Fliegauf-filmek képi világának másik sajátossága a lassú tempó és szabályos ritmus szerint adagolt szünetek, úgynevezett vizuális csendek. Ez látszólag bizonyos fajta modorosság, de

ha csupán az lenne, akkor a filmek nagyon hamar unalmassá válnának. De ez nem következik be, hanem a már említett lassúság és a jól adagolt szünetek a nézőben keltett folyamatos feszültségnek a forrásai.

IV. 2. 2. 2. *Bollók Csaba*

2007-es *Iszka utazása* című harmadik nagyjátékfilmje a Berliini Nemzetközi Filmfesztivál *Generation* kategóriájában versenyzett.

A film főhőse egy kislány, akivel a rendező a helyszínen, a Zsil-völgyében találkozott, és akinek az élete a filmet is inspirálta. „Akkor még a filmről nem volt szó, hanem egy emberi kapcsolat szülte ezt a történetet. [...] Rám leginkább az emberek hatnak, és itt is egy gyerkőc hatott rám, akit megismertem, és sokat látogattam.” A kislány (Mária) és barátainak életét egyre jobban megismerve, a rendező úgy gondolta, hogy szeme előtt egy *Twist Olivér*-történet játszódik hasonló elemekkel és fordulatokkal azokhoz, amelyek a 19. századi angol regényben a kora kapitalizmusban megíródtak, és rájött, hogy lényegében ebben a régióban is a kora kapitalizmus zajlik. Ezek után fokozatosan megérett benne a gondolat, hogy a látottakból kiindulva filmet kellene készítenie. Ekkor írt egy 120 oldalas forgatókönyvet azok alapján, amiket a kislánnyal való bókászásai közben személyesen is tapasztalt, belefoglalván olyan apró életrészleteket, hogyan gyűjtik a gyerekek a vasat vagy az üvegeket, hogyan esznek, stb.

A narratív struktúra: Annak ellenére, hogy a cselekmény részletei a főhős életéből táplálkoznak, a történet kitalált. A forgatás pontos forgatókönyv alapján zajlott. Az elbeszélés hagyományos, lineáris dramaturgiát követ. A vezérfonal, hogy van egy fióka, aki beleszületik egy társadalomba, melyben mindenféle fészekből kiesik. Kiesik a családból, az iskolából, a társadalomnak az összes védőhálójából, intézményekből, utcára kerül és eltűnik, mert már senki nem keresi. „A világból való kiesésnek ezt a folyamatát akartam követni, és ezt végigcsináltuk a filmben.”

A film vége különbözik a forgatókönyvtől, amelyben még az állt, hogy a kislány megszökik arról a hajóról, amelyre több nála idősebb, prostituálnak szánt lánnyal együtt elviszik. De végül is a rendező inkább a nyitott véget választotta. Úgy

döntött, hogy jobb, ha ez már csak a néző fejében játszódik le, és jobb, ha bezárva marad a kislány, miközben érezzük, hogy ez egy nagyon életrevaló gyerek, aki hamar átlátja a felnőttek világát, ki fog állni magáért, és meg fogja találni azt az eszközt, amellyel megszökik. Mindezt azért nem mutatja már meg, mert Bollók Csaba azt vallja, hogy a életbeli problémák megoldásáért a rendező többet tesz azzal, ha nyitva hagyja őket a filmben, mert akkor mindenkiben dolgozik az a szükséglet, hogy valamit tennie kell az életben. „Míg hogyha a filmek megoldják helyettünk a problémákat, azt sugallják, hogy nekünk ezzel már nincs több dolgunk. Ezért gondolom, hogy a nyitott végek valamiféle hasznot hajtanak még akkor is, ha nehezebb a nézőnek elfogadni ezt.”

Mindez természetesen szemben áll a main stream filmekkel, amelyekben előírás, hogy valamilyen szinten meg kell oldani a filmben felmerülő problémákat.

A forgatókönyvben megírt, majd nem leforgatott vég nyomai észrevehetőek a filmben. A történetbe azért került bele az a jelenet, amelyben a gyerekek szárazon tanulnak úszni, hogy a néző számára majd hihetővé váljon, hogy ez a bányavidéken felnőtt kislány valahogy megtanult úszni. Egyébként ez a rendező bevallása szerint önéletrajzi ihletésű, ugyanis ő is sok olyan úszóleckén vett részt gyerekkorában, amelyet szárazon kellett végigcsinálnia, mert valamiért nem vitték el őket az uszodába. Ez a jelenet, amely a film kontextusában szimbólumként is működik, bevezet egy olyan szálát, amely nem teljesezik ki a film végén. Mivel kiesett a filmből az a vég, amiért bekerült az úszólecke, ezt is nyugodtan ki lehetett volna vágni. Főlegessége azért nem feltűnő részletesebb elemzés esetében sem, mert a történet alappilléreit jelentő jeleneteken kívül még bőven találunk olyan apró, *életszerű narratívákat (irreleváns részleteket)*, amelyek az ok-okozati viszonyok szempontjából főlegességek tünnek, és amilyenekről a román új hullám kapcsán bőven esett már szó. Ilyen például a focimeccsjelenet, az egyetlen, amely nem volt benne a forgatókönyvben, hanem a forgatáson született. Ebben az ragadta meg a rendezőt, hogy látta a gyerekeket, amint kavicsokat raknak flakonokba, és szurkolás közben ezeket rázva csinálják a ritmust. „Én nagyon szépnek találtam, hogy olyan életkedv van bennük, ami nincs meg a jóléti társadalmakban felnövő gyerekekben. Tehát ha egy szigetre vetődnének, ezek az utcagyerekek túlélnek a szigeti kalandot, a jóléti gyerekek meg nem annyira.”

A szereplőválogatás és a színészvezetés: A filmben egyaránt szerepelnek professzionális színészek, Marius Bodochi, Csere Ágnes, Csonka Ibolya, Bogdán Zsolt, Dan Tudor és civil szereplők. A rendező azokra a szerepekre hívott színészeket, amelyek a történetet vezették. Az amatőr mellékszereplőket pedig a helyi nevelőotthonból, kolóniákból, kocsmákból toborozta.

A film főhőse, az Iszka szerepét játszó Mária és testvére, Rózsika amatőr szereplők, akik önmagukat hozzák – mert a civil szereplő nem tehet mást, de nem feltétlenül saját élettörténetüket játsszák. A filmben nem a valós szülei szerepelnek, és a filmbeli házuk nem a valós házuk. Habár a történet kitalált, a rendező nem kért mást Máriától, csak olyan dolgokat, amiket az életben már csinált. Ilyen értelemben ő nem játszott, csak reprodukálta azt, amit már megtapasztalt. Más értelemben viszont elképesztő színészi alakítást nyújtott, amelyben a valós élményeit ölelte át. Ott van például a Csere Ágnessel való közös jelenetük, a pszichológusjelenet (mielőtt bevezetnék őket az árvaházi közösségbe, rutinszerűen kikérdezik az újonnan érkezőket, hogy megtudják milyen a családi háttérük, volt-e valamiféle abúzus, lopnak-e, stb.). Az ilyet nem lehet rutinszerűen reprodukálni, hanem annak tudatában, hogy mi a különbség a valóság és a játék között, teljesen bele kellett élnie magát a filmes valóságba. El kellett felejtene, hogy évek óta ismeri, és közeli viszonyban van Csere Ágnessel (aki egyébként a rendező élettársa). És sikerült. „Hihetetlen idegenséget produkált ott, bekerülve ebbe az új filmes helyzetbe. Tehát nem mondanám, hogy olyan, mint a civil szereplők, akik önmagukat adják, hanem, színésznővé érett a forgatás közben.”

A jelenet annyira jól sikerült, hogy több fesztiválon a vetítést követő beszélgetések után a közönségből többen is odamentek Csere Ágneshez, hogy elkérjék az elérhetőségét, mert szeretnék hozzávinni a gyerekeiket. Valamiért nem jött le a nézők egy részének, hogy ő színésznő és nem pszichológus.

Az eredeti forgatókönyvhöz való ragaszkodás szintjén, ahol a történetnek bizonyos pilléreihez érkeztek, Bollók Csaba ragaszkodott a forgatókönyvbeli pontossághoz mind a cselekmény, mind a párbeszéd terén. Ahol viszont nem a történet bonyolításán, hanem a karakter kibontásán volt a fő hangsúly (mint pl. a már említett pszichológusnő-jelenetben), ott irányított improvizáció zajlott. Az említett jelenetben például ez azt jelentette, hogy előzetes megbeszélés alapján Csere Ágnes improvizálta a kérdéseket megérzése alapján annak függvényében, hogyan reagált a kislány. Ezenkívül néha a rendező is tett fel kérdéseket felvétel közben, de az ő

kérdéseit utólag kivágták. „Ágival megbeszéltem bizonyos dolgokat, hogy hogyan kéne megismerni ezt az idegen gyereket, miket kellene kérdeznie, de Mária semmit sem tudott.” Ez a „semmit sem tudott” azt fedi, hogy nem mondtak neki semmit arra vonatkozóan, hogyan kellene reagálnia, és mit kell válaszolnia a kérdésekre. Azt sem mondták neki, hogy egyáltalán válaszolnia kell, vagy sem. Azonban azt elmagyarázták neki, hogy a filmes történetben először van itt, és ebben a helyzetben, vagyis a csavargásai után először viszik őt be egy intézménybe. A rendező arra törekedett, hogy a kislány lelkileg átérezze, hogy őt most ide bezárták, és megszűnt számára a „bármikor bármit tehetek” érzet.

Civil szereplők esetében nagy előny, hogy ha egy bizonyos karakterben gondolkodunk, és megtaláljuk azt az életben, akkor az már megvan, és nem kell kínlódnival azzal, hogyan is építsük fel. A lényeg, hogy olyan körülményeket teremtsünk neki, hogy a személyiségét bele is tudja vinni a színészi játékba. Ahhoz, hogy a civil szereplők át tudják érezni a történetet, és bele tudják élni magukat, az egyes jeleneteket kronologikus sorrendben vették fel. „Mert a civil szereplők esetében fontos, hogy az első megéléseket fel tudjuk venni, és ebben nagyon sokat segít, ha a szereplő abból tud táplálkozni, ami már megtörtént.” Fontos számára, hogy ne csak elmondják neki, hogy mi a jelenet kontextusa, és arról ő gondoljon valamit, hanem fel tudja eleveníteni azt, ami a tegnap történt vele. „És mivel egy forgatáson a filmbeli életet is éljük egy kicsit, nemcsak a szereplők, hanem a stáb is átlép egy külön valóságba.” Közel áll ez a gondolat ahhoz a Cassavetes-féle felfogáshoz, amely szerint Cassavetes hitt a filmnek az életre való kiterjesztésében – csak ő egy kicsit más szempontból nézte a dolgokat. Ugyanis ő az életben próbált hasonló kapcsolatokat teremteni a szereplők között, azokhoz, amelyek a filmben is megjelennek. Például a *Férjek* című filmjében (1970) arra törekedett, hogy a filmen kívüli testvériséget (összefogást) hozza létre a férfiszínészek között, hogy ez később érezhető legyen a filmvászonon is.³⁹

Bollók Csaba hasonlóképpen nyilatkozik: „Szerintem az a rendező dolga, hogy valahogy úgy varázsolja elő azt a helyzetet, hogy az ne váljon élesen külön az élettől, vagyis hogy az egy természetes folyamat legyen, amiben már nem tudjuk a határokat, hogy hol az élet vége, és hol kezdődik a forgatás, mert a kettő egybe tud

³⁹ Tom Kingdon – Sztuka rezyserii filmowei – Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2012, (orig.: Total directing: interacting camera and performance in film and television by Tom Kingdon) p. 387. alapján

folyni.” Cassavetesre terelve a szót Bollók főleg a szereplőivel fenntartott bensőséges viszonyt emeli ki, minek következtében a színészek megbíznak a rendezőben, és belemennek bizonyos helyzetekbe anélkül, hogy pontosan tudnák, milyen lesz az egésznek a végkifejlete. Ugyanis véleménye szerint nagyon fontos, hogy a színész ne analizálja saját magát, mert az életben sem akkor analizálunk, amikor megtörténnek velünk a dolgok, hanem utólag, napokkal vagy évekkel később elemezzük őket. Tehát nem az a felkészülés a színész számára, hogy megértse honnan hova tart az íve a történetnek, azt elég, ha tudja a rendező.

A civil szereplők esetében a korábbiakban említett előny azzal a hátránnyal jár együtt, hogy nem lehet tőlük bármit elvárni. „Például nagyon rá kell tudni hangolni őt, hogy ne reprodukálja önmagát, hanem ugyanúgy jelen legyen, mint ahogyan azt a színésztől is elvárjuk.” Ilyen szempontból a legnehezebb dolog, hogy a civil szereplő egyszer vagy kétszer tudja jól eljátszani a jelenetet, de többször nemigen képes megismételni, ami jó volt, és fejleszteni azokat a részleteket, amelyek kevésbé sikerültek jól. „Tehát itt arra van szükség, hogy olyan észrevétlen száraz próbát csináljon az ember, amiben rögzíti a teret és bizonyos irányokat, és amikor úgy érzi, hogy megérett a helyzet, akkor elsőre, másodikra fel kell tudni venni.” Ez konkrétan azt jelenti, hogy a próba alatt nem szabad játszaniuk, csak lejárniuk térben a jelenetet, és rögzíteniük mindezt (miközben velük együtt a kamera is próbál), és csak közvetlenül a felvétel előtt szabad lelkileg helyzetbe hozni őket.

A profi színész ezzel szemben tudja rögzíteni magában azt, ami jó volt (vagy legalábbis ezt várjuk el tőle), és felvételtől felvételre javítgatni a kevésbé sikerült részeket. Nála a legnagyobb probléma, hogy ne rutinból oldjon meg bizonyos, már rögzített részeket, hanem minden egyes felvétel minden részletében lelkileg „jelen legyen”. Ehhez Bollók Csaba megfogalmazásában „eszközteleníteni kell a színészt”. Le kell róla hántani azokat a berögzült módszereket, azt az eszköztárat, amellyel a színházból érkezik a forgatásra, hogy ne ugyanazokat a hangsúlyokat és gesztusokat alkalmazza, melyeket korábbi munkái kapcsán megszokott – legyen az nemcsak színházi, hanem akár egy másik filmes munka. „A begyakorlott dolgoktól, mint a tüztől, úgy kell félni egy filmben, mert az nem életszerű.” Ennek kapcsán Bollók Csaba elmesélte, hogy a Kaurasmaki színészeitől tudja, hogy Kaurismaki csupán egyszer vesz fel minden jelenetet, és csak akkor ismételi, ha valamilyen technikai hiba történt, de egyébként nem. „És ha belegondolok ennek ugyanaz a filozófiája, amit én is szeretek a filmezésben, hogy az egyszeri történéseknek van tétjük.” Az életben is

minden egyszer történik, és a szituációs dokumentumfilmek is ezt próbálják rögzíteni. „Hogyha át tudjuk menteni a filmbe ezt az egyszeriséget, hogy az életben általában minden egyszer sül ki, akkor erősebb lesz a matéria.”

Bollók Csaba szerint a civil és profi szereplők keveredésének esetében nagyon fontos harmonizálni a kétféle csoportot, ami azt jelenti, hogy lehetőleg nem a civil szereplőket kell egy gyorstalpalón kitanítani a színészi játék mesterségéből, hanem a színészeket, akik különböző helyekről jönnek, különböző színházakból, vagy különböző filmes élményeik vannak, őket kell *eszköztelessé* tenni. Tehát a profi színészek saját személyiségét kell inkább aktiválni, mert ha az ellenkező utat követjük, és megpróbálunk színészeket faragni a civil szereplőkből, akkor mind a ketten rosszak lesznek. A civil szereplő a megfelelési kényszer miatt elkezd izgulni, és merevvé válhat, de a profi szereplő is zavarba jöhet, hiszen nem a színészektől megszokott reakciókat kapja. *Eszközteleníteni* pedig azt jelenti, hogy leépíteni benne az általa megszokott játéktípust, hogy ennek következtében olyan módon tudjon viszonyulni a civil szereplőkhöz, mint ahogyan az életben is közeledne hozzájuk: hogy a profi színész semmiféle iskolát se kövessen, „hanem egy olyan hangnemet, melyet az életből ismer”.

A szereplőkkel való kommunikáció Bollók Csabánál nemcsak beszélgetést, hanem metakommunikációt is jelent. Ennek fontosságára a rendező akkor jött rá, amikor a kislány filmbeli kis szerelmével kommunikált, aki csak románul tudott. Egy idő után túl nagy áttételt jelentett a tolmács használata, ezért megpróbálta szuggerálni a kisfiút, illetve testbeszéd segítségével kommunikálni. Mikor látta, hogy ez működik, ezt a fajta kommunikációt a többi szereplővel is elkezdte tudatosan alkalmazni.

Egy másik fontos módszer, amelynek Bollók Csaba is híve: „bizonytalanságban tartani a színészt”. Ez a legenda szerint Antonionitól származik, de manapság már általánosan elterjedt: azt jelenti, hogy ha egy felvételt megbeszélnek, hogy ettől eddig tart, amikor ez lejár, a rendező nem mondja ki a felvételt leállító jelszót, hogy „ennyi”, hanem int, hogy „tovább”. Ekkor a színészek meglepetésükben valami egyszerit produkálnak, ami vagy jó, vagy nem. Lehet, hogy annyira jól sikerül, hogy végül is ez kerül be a filmbe, és nem az, amit előre elterveztek. Ilyenkor a színészek gyors döntés előtt állnak, és a reakciójuk utal arra, hogy sikerült-e beleélniük magukat a szerepbe, vagy végig kívül álltak. Ugyanennek a módszernek a lényegéből fakad az úgynevezett *trójai ló* alkalmazása, amikor a jeleneten belül produkál az egyik színész valami olyasmit, amire a másik nincs

felkészülve. Már a módszer alkalmazási lehetőségének a tudata is segít a színésznek abban, hogy koncentráltan végig jelen legyen. Ilyenkor a színészt megfosztjuk a már említett analízis lehetőségétől, aminek következtében a spontán élményeit vagy reakcióit tudja produkálni a begyakorlott dolgai helyett. Ez egyben a már említett életszerű egyszerűség elérésének, illetve a színész *eszköztelenítésének* egyik lehetséges módszere.

Az audiovizuális koncepció: Bollók Csabának nincsenek merev elképzelései a kamera attitűdjét illetően. A film úgy kezdődik, mint egy *Dogma* '95-ös keresőjáték, vagyis a kamera a gyerekekkel együtt keresi a begyűjtésre alkalmas vasat, de ezek után megszelídül. Az *Iszka utazása* végig kézi kamerával készült. Olyankor is kézben van a kamera, amikor kocsizik (vagyis a kocsin nem állványon áll, hanem az operatőr felül vele együtt, és kézben tartja). Ettől a képnek lett egy folyamatos finom ingása, melyet szakzsargonban lihegő kamerának neveznek, és egy külső szempont érzését kelti. Az objektív látószögei a normál látószögek tartományában maradnak, totálknál általában 25 mm-es, közelebbi plánoknál általában 50 mm-es objektív. Kerülték az extrém széles látószögeket, viszont két jelenetet távolabbról, keskeny látószögű objektívekkel vettek fel. A kép mélységélessége kicsi, vagyis látszik, hogy nagy blendenyílással filmeztek. Ennek egyik oka az lehetett, hogy kevés pluszmegevilágítást használtak. Általában napfényben forgattak, és csak éjszaka világítottak egy keveset. A kis mélységélesség eredményeként, illetve a szereplők mozgásszabadsága miatt előfordulnak képi életlenségek, amelyek a dokumentumfilmek képi világát idézik. A jeleneteket viszont felplánozták, ami már nem igazán dokumentumfilmes sajátosság. „Nem volt cél, hogy rájótsszunk erre a dokumentumstílusra. Csak ott, ahol a történet igényelte.” Ellenben nem volt előre kidolgozott technikai forgatókönyv, mivel Bollók Csaba a többi filmje esetében is a helyszínen plánozza fel a jeleneteket. Mindig a helyszínen találja ki, hogyan filmezze le a cselekményt.

Bollók Csaba elkülöníti a stílust a hozzáállástól. Szerinte a kézi kamerázás nem stílus, hanem hozzáállás kérdése – azé a hozzáállásé, mely alapján a kamera gyorsan tud reagálni (nézőpontot és irányt változtatni) minden véletlenszerű és életszerű dologra. „Tehát ha elindul egy életfolyamat, akkor nem kell leállni, hogy jó, akkor ez megvan, akkor most álljunk át, világítsuk át, és indítsuk el újra, mert akkor az már nem az életfolyamat, hanem annak a kreációja.”

Ebből a hozzáállásból fakad a Cassavetes-féle generál megvilágítás, aminek következtében a szereplők szabadon mozoghatnak a térben. „Azok a hosszú felvételek, amelyek Cassavetesnél születnek, amelyeket aztán ő lehet, hogy rövidebbre vág, mintha plánozva lennének a filmjei, valójában nagyon hosszú merítések az emberi helyzetekből meg állapotokból.” Ez csak úgy lehetséges, ha filmezés közben nem állnak le technikai okoknál fogva – az életlenség miatt vagy ha kiment a színész a fényből. Cassavetes példája azt tanítja, hogy az emberi történet a legfontosabb a filmben, és az felülírja a technikai tökéletességet. „Cassavetes azért nagy példakép számomra, mert őt jobban érdekli az emberi természet, mint a filmcsinálás. A filmcsinálás egy szeretett eszköz számára, de a lényeg az emberi természet megmutatása.”

Az *Iszka utazása* 35 mm-es filmes nyersanyagra forgott. Bollók Csaba szerint a celluloid esetében létrejön az a misztikus kapcsolat, ami az érintéssel írható le. Vagyis az analóg fotó és analóg film érintőleges kapcsolatban van a tárgyával azáltal, hogy a fénysugár érinti a tárgyat, visszaverődik róla, majd becsapódik a filmes nyersanyagba, és azon egy latens képet hoz létre. A digitális viszont szétbontja a becsapódott fénysugarat, analizálja azt, átalakítja elektromos információvá, majd a későbbiekben újraalkotja a képet. Ez egy analitikusabb folyamat. Bollók szerint a művészetek analóg, a tudományok pedig analitikus gondolkodáson alapulnak, mert szétbontanak, analizálnak, majd ismét összeraknak. Ez két különböző megközelítése a világnak. A kérdés persze, hogy megfeleltethető-e ennek az analóg és a digitális képi technológia? Valószínűleg nem, mert a technológia csak eszköz, de talán mégis képes átvinni az általa készült műre egy bizonyos jelleget. „De azt gondolom, hogy ha valaminek van szíve, akkor az ugyanúgy fog dobogni benne, vagy ugyanúgy átvérzi az anyagot, hogyha valóságos. Van egy pont, ameddig érezni ezeket a különbségeket, és ami után már nem.”

A digitális változás Bollók Csaba szerint azt hozta el, amit már a nyolcvanas években is leírtak, hogy ugyanaz történt a videóval, mint amikor az emberiség tollat kapott a kezébe. Szinte mindenki számára megadatott az eszköz, de nem mindenki tud ugyanúgy írni vele. „...ez devalválja is a mozgóképet, miközben nagyon demokratikus. De a misztikuma feloldódott. Nem egy nagy misztikum, hanem sok kicsi mágia, és ez persze visszahat az elit mozgóképkészítésre is.” Hogy szerintem hogyan, arra a végkövetkeztetésekben térek ki.

IV. 2. 2. 3. Pálfi György

1999-ben fejezte be rendezői tanulmányait a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen, a sokat emlegetett Simó-osztályban. Legsikeresebb nagyjátékfilmjei a *Hukkle* (2002), melyben felfedezhetőek dokumentarista jegyek, de nem ezek a film legfőbb jellemzői, és a *Taxidermia* (2006), mely semmilyen szempontból sem nevezhető dokumentaristának.

A *Nem vagyok a barátod* (2009) című trilógiája a legdokumentaristább játékfilmje, melynek elismerése alulmaradt a rendező korábbi filmjeinek sikerességével szemben, kutatásom szempontjából viszont egy nagyon érdekes színfoltnak tartom a dokumentarista játékfilmek palettáján. Ez a rendező által szárnyas oltárként⁴⁰ elképzelt film első része egy megfigyelésen alapuló dokumentumfilm, amelyet óvodásokkal forgatott. Harmadik része a középső rész szereplőválogatásának folyamatát mutatja be. Leglényegesebb része pedig a középső rész, ami dokumentum-játékfilm.

Pálfi György programszerűen más-más stílusú filmeket igyekszik készíteni, ezért nála nem a történet vagy a téma ötlete születik meg először, hanem a módszer. Ez nem az elbeszélési stílusra vonatkozik, hanem hogy milyen lépésekből áll a megvalósulás. Ezek az elképzelt munkafázisok megoldandó problémákat és ezáltal gondolatokat szülnek, amelyek végül meghatározóan hatnak a film tartalmára.

Jelen esetben módszerének lényege, hogy a kiválasztott szereplők bizonyos rendezői instrukciók alapján maguk alakítják saját történeteiket a forgatás folyamán. Mivel a *szereplővezetés* alakítja a film *narratív struktúráját*, jelen esetben nem lehet a kettőt különválasztani, mint a többi elemzett alkotói módszer esetében, ezért csak a *szereplőválogatás* folyamatát választom el, és a *színészvezetést* a *narratív struktúra* témakörével együtt tárgyalom.

A narratív struktúra és a színészvezetés: A trilógia első részében a rendező óvodásokkal forgatott, mert a színtiszta dokumentumfilmet kereste, és úgy gondolta, hogy ez csak ezzel a korosztállyal működik, akik még nem viselkednek másként a kamera előtt. A témát nem ő erőltette rá erre az ovis közösségre, hanem elkezdett forgatni, és rájött, hogy a gyerekek számára ez a legfontosabb kérdés, hogy ki kinek a barátja. Hogy semmi sem tudja annyira elkéséríteni őket, mint az, ha valaki, akit

⁴⁰ A dolgozatom céljából készített interjúban a rendező ezt a kifejezést használja

barátjuknak szeretnének tudni, azt mondja nekik, hogy nem a barátjuk. Ekkor kezdte el őt foglalkoztatni az a gondolat, hogyan lehetne a lehető legtöbbet megtudni egy felnőtt közösségről is, akik már értik, hogy mit jelent az, hogy őket filmezik, és már el tudják rejteni valós énjüket a kamera előtt. Erre egy olyan módszert keresett, amely szerint „az alkotó a lehető legtávolabb tud maradni a filmezett közösségtől, de mégis a lehető legtöbb derüljön ki arról, hogyan is élünk, vagy mi van ott legbelül, amit mi sem tudunk, hogy van, de valami van.”⁴¹

Erre találta ki azt a módszert, amely szerint olyan szereplőket választ, akik önmagukat tudják képviselni a kamera előtt, habár egy fikatív karakter bőrébe bújhatnak. Fikciós helyzetekbe hozza őket, amelyeken belül szabadon dönthetnek úgy, hogy nincs idejük elgondolkodni döntéseiken. Az a tény, hogy reflektálás nélkül kell cselekedniük, nagyon fontos tényező. Mert ilyenkor nincs idejük analizálni azt a fikatív személyiséget, amelynek a bőrébe bújtak, hanem azt teszik, amit amúgy az életben cselekednének. Nyilván ilyenkor nem lehet egy előre megírt forgatókönyv alapján dolgozni, mert a szereplők pillanatnyi döntései alapján magától alakul tovább a történet. Mindent csak egyszer vettek fel (mint a szituációs dokumentumfilmek világában, ahol az élet nem reprodukálja a történéseket). Ebben a kontextusban a szereplők drámai érzéke is fontos szerepet játszott. Pálfi György szerint „mindig sarkosították ezeket a helyzeteket”, de mivel nagyon gyorsan kellett dönteniük, nagyon sok őszinte pillanatot is sikerült összegyűjteniük.

„Mi egy vígjátékba kezdtünk bele, de a vége egy nagyon kegyetlen szappanopera lett. Mindenki mindenkivel minden helyzetben kavár. Mindenki mindenkivel elárul adott pillanatnyi döntéseinek vagy érdekeinek megfelelően. A mi dolgunk csak az volt, hogy egyre kegyetlenebb és drámaibb helyzetbe hozzuk őket, és megnézzük, hogy meddig lehet elmenni, valamint hogy ilyen extrém körülmények között ők hogyan döntenek.”

Itt a rendezői és forgatókönyvírói döntés az volt, hogy bátran használták a szappanopera-szituációkat, amelyek egyébként a leginkább leírják az emberi kapcsolatrendszer működését. Ugyanis a szappanopera működéséhez olyan kemény alapkonfliktusok kellenek, hogy az hetekig, hónapokig, évekig érdekes legyen, hogy muszáj a legösztönösebb és hűsbavágóbb helyzeteket kreálniuk – már-már görög

⁴¹ A rendező saját megfogalmazása – lásd hanginterjú.

sorstragédiákat, mint pl. „lefeküdtem a testvéremmel, de nem tudtam, hogy a testvérem”. Ezek a szappanoperáknak is és ezek a görög sorstragédiáknak is az alaphelyzetei.

A munka úgy kezdődött, hogy a rendező sokat beszélgetett a szereplőkkel, és ez alapján kiosztotta a filmbeli társadalmi státuszokat, és a szereplők közti viszonyrendszert – például azt, hogy valakik férj-feleség, és titokban megsúgta annak, akinek kellett, hogy kivel csalja meg a feleségét. De ezt nem mesterségesen osztotta ki, hanem a megfigyelései alapján. Megfigyelte, hogy ki kihez ült közel a büfében, kivel beszélgetett szívesen, kivel ment el bulizni a próba után, kivel ment el a buliról. Tehát a filmbeli viszonyrendszernek volt egy erős valóság alapja. A státuszalakításban pedig nagy szerepet játszott, hogy ki mennyi idős, honnan származik, mi a múltja. Mondhatni a rendező a valóságból kiindulva alkotta meg a fiktív karaktereket, hogy a filmbeli karaktereknek közülük legyen a valós karakterhez, hogy a civil szereplő hitelesebben tudja hozni a filmbeli szerepét.

Miután a viszonyokat lefektették, választottak egy helyszínt, és odavezényeltek három szereplőt, akik nem tartoznak egymáshoz, hanem ütik egymást. És megnézték, hogy azok mihez kezdenek egymással. Az alapján, ami köztük történt, megpróbálták kitalálni, hogy a kialakult helyzetet, hogyan lehetne folytatni.

„És akkor kérdeztük a szereplőt. Ha ő azt mondta, hogy ezt a szituációt nem folytatná, és inkább most hazamenne a férjéhez, azt mondtuk: Jó, akkor menj haza a férjedhez! Akkor legyen egy olyan szituáció, hogy a férj nagyon szeret vicceket csinálni. És azt a tréfát eszelte ki, hogy egy halott van a fürdőszobában. Rossz vicc, de működik. És akkor beeresztettük oda a szereplőnket, aki semmit sem tudott arról, hogy mit fog ott találni. Egy dolgot tudott, hogy az egyik a férje, a másikat meg nem ismeri, és hogy nem eshet ki a szituból. Mondtam nekik, hogy 90 perccet van, mert annyit tart egy kazetta, és ami eszetekbe jut! Jöhet!”

Felkapcsolták az összes lámpát a lakásban, és a szereplő oda mehetett ahova csak akart. Ha akart, akkor elrohant a helyszínről, és felült a trolira, és a filmes stáb követte, vagy nem. Még az operatőr is dönthetett, hogy elmegy vele a trolizhoz, vagy ott marad a lakásban a többi szereplővel. Persze ez a módszer csak úgy tudott

működni, ha minden egyes epizódnak meghatározták, ki a főszereplője, és a kamera azt követte. Ha pedig hagyta elmenni az illetőt, azzal gyakorlatilag lezárta a fejezetet.

Miután ily módon felvettek bizonyos mennyiségű anyagot, a forgatás befejezte után alakították ki a film dramaturgiai struktúráját. Természetesen kihagytak jeleneteket, sorrendeket cseréltek, stb.

Az alkotói kontroll tehát több szinten valósult meg. Egyrészt a vágásnál, de korábban a konfliktusgenerálásban is megjelent, ha nem is nagyon hangsúlyosan. Ha a rendező látta, hogy egy jelenetbe nagyon beragadtak a szereplők, és nem nagyon tudtak továbblépni, akkor például azt kérte, hogy valaki ájuljon el. Olyan utasítást próbált adni, mely nem befolyásolja a szereplők gondolkodását, mégis kimozdítja őket a bekövült szituációból. Azt azonban, hogy a szereplő utána felébred, vagy sem, vagy miért ájult el, azt mind neki kellett kitalálnia. Hasonló instrukció például az is, hogy „legyen egy pofon!”. Nem tartalmi konfliktus, hanem csak kizökkentés.

A tartalmi konfliktusoknak a meghatározott viszonyrendszer alapján a szereplők döntéseiből kellett fakadniuk. Ha valaki nem a feleségével vagy a férjével találta magát egy lakásban, akkor azzal a helyzettel kellett kezdenie valamit: de, hogy megcsalja-e a feleségét vagy a férjét, az teljesen rajta állt. „Olyan konfliktusokat generáltunk például, hogy nem tudta két szereplő, hogy megjelenik majd a harmadik, mert azt későbbre diszponáltuk. [...] De ezt a szereplőknek, anélkül, hogy kiestek volna a szerepükből, le kellett reagálniuk.”

A szereplőválogatás: A Nem vagyok a barátodnak a harmadik része magáról a castingról szól. Szabályos casting helyett a jelentkezőktől azt kérte a rendező, hogy meséljenek valamit saját életükről. Számára az volt fontos, hogy a lehető legrövidebb idő alatt érdekesnek tűnő mély titkokat tudjon meg a jelentkezőkről, ezért néha provokatív kérdéseket tett fel. Ha például egy lány már azt is intim kérdésnek tartotta, ha megkérdezték tőle, hogy van-e barátja, akkor azt nem választotta, mert nyilvánvaló volt, hogy az ilyen nem fog működni a filmben.

Volt egy néni, akitől a rendező megkérdezte, ha újra fiatal lenne, 20 éves, és újrakezdhetné az életét, mit változtatna rajta? Ez egy olyan castingkérdés, amely belekérdez a lényegbe, mert tulajdonképpen azt jelenti, hogy mit rontott el? Ha a néni azt felelte, hogy nem szülne gyereket, ettől kezdve volt miről beszélgetni. „Szerintem ezt a három filmet az köti össze, hogy nem mi próbáltunk erőltetni semmit, ami a mi preconcepciónk alapján készült volna, hanem az érdekelt, hogy mi jön ki a

rögtönzésekből, mi jön ki a gyerekekből, és mi jön ki ezekből az emberekből, akik castingra jöttek.”

Az audiovizuális koncepció: A rendező bevallása szerint nem volt *audiovizuális koncepciója* a filmnek. Szándékosan nem alakítottak ki semmiféle vizuális prekonceptiót, mert arra volt kíváncsi, hogy a szituációk ösztönszerű lekövetése milyen képi világot hoz létre. Ennek érdekében semmit sem változtattak a valóságon, vagyis nem takartak és nem tettek arrább semmit – hogy az ne legyen zavaró a képen. Nem használtak filmes megvilágítási eszközöket, csak annyit tettek, hogy a gyengébb izzókat kicserélték erősebbekre, hogy mégis legyen elegendő fény a felvételhez.

És nem figyeltek a filmes kontinuitásra, vagyis ha egyik nap felvettek egy jelenetet, hogy az egyik szereplő hazaindul, másnap pedig azt vették fel, hogy hazaérkezik, nem figyeltek arra, hogy a szereplő ugyanabban a ruhában legyen. A képi és hangvilág a forgatási helyzetből eredően olyan, mint a szituációs dokumentumfilmeké.

Mivel nagyrészt párbeszédhelyzeteket látunk, illetve a jelenetek döntő többsége a szereplők lelkiállapotáról és döntéseiről szól, a közeli plánok dominálnak. Ennek következtében a kis mélységélességből fakadó homályos háttér miatt nemigen látjuk a helyszíneket, hanem inkább érezzük őket. Nincsenek leíró totálok, ugyanis totál csak akkor jön létre, ha a szereplő eltávolodik a kamerától, és az operatőr nem követi őt.

Fontos tényezőnek tartom, hogy az operatőr azáltal, hogy maga is dönthetett, hogy ki után indul el, és kit hanyagol, önmaga is szereplővé vált. Mondhatni ennek a filmnek az esetében a rendezői módszer a saját következetessége miatt létrehozta a saját vizualitását.

IV. 2. 2. 4. Nemes Gyula

2001-ben debütált a 24 perces *Papagáj* című kisjátékfilmjével. Ekkor még az ELTE filmesztétika szakára járt. Ezután iratkozott be a prágai FAMU dokumentumfilmes osztályába. 2006-os *Egyetleneim* című nagyjátékfilmjének világpremierje a Velencei Nemzetközi Filmfesztiválhoz kötődik, ahol 25 éve nem

volt magyar film versenyben. 2008-as *Letűnt világ* című filmjével pedig megnyerte a Karlovy Vary-i Nemzetközi Filmfesztivál dokumentumfilmek kategóriájának fődíját.

A *Letűnt világ* kísérleti dokumentumfilm, ezért tanulmányomban nem foglalkozom vele részletesen.

Csehországban Věra Chytilová és Karel Vachek voltak a tanárjai, akik közül az utóbbit mesterének tekinti. Mikor még húszévesen járt Prágában megnézte az *Új Hyperion* című filmjét, ami egy háromórás keresztmetszete a cseh társadalomnak. Akkor azt hitte, hogy valami kivételes fiatal tehetséget fedezett fel a személyében. Kiderült, hogy ez egy hatvanéves úr, aki még a cseh új hullám idején kezdett el filmet készíteni, csak akkor annyira betiltották, hogy el kellett mennie Amerikába taxisofőrnek, és 20 évig nem készíthetett filmet.

Karel Vachek a megszokottnál egészen más módszerrel készít dokumentumfilmeket. Leghíresebb filmje egy tetralógia, ami egy négyszer négyórás filmfolyam, aminek valójában nincs témája, vagy nincsenek benne kapcsok, hanem leírja a társadalmat, és ő úgy forgat, hogy nincsenek kivágásai. 35 mm-es filmre forgat jeleneteket, de mindent benne hagy a filmben, és ő valójában megfordítja a dokumentum- és a játékfilmkészítésnek a folyamatát, mert valódi szereplőket rak be fiktív helyzetbe. Nemes Gyulának egyik kedvenc jelenete nála, amikor Karel Vachek egy fegyverelhárító fegyvernek a feltalálóját bevezeti egy olyan helyzetbe, ahol éppen egy hadgyakorlat zajlik. A kamera egy harckocsin köröz, látjuk a katonákat harcolni, a szereplőnk meg közben beszél. Más esetben pedig mitológiai figuráknak teszi meg szereplőit. Ez ennek ellenére dokumentumfilm, csak az egész szituáció kap egy fiktív idézőjelet, tehát nem dokumentum-játékfilm, hanem játék-dokumentumfilm. Jean Rouchnál is van ilyen, csak Karel Vacheknél teljesen vadidegen stilizált helyzetben látjuk a szereplőket, amelynek semmi köze hozzájuk. Ezt az általa kialakított művi helyzetet pedig teljesen megkonstruált módon veszi föl, szinte teljesen megfeledezve magáról az alapszereplőről, és a szerkesztés is ilyen, vagyis laza asszociációk alapján kapcsolódnak egymáshoz a különböző esetlen felvételek, amelyeket nem is vág meg, hanem meghagy teljes hosszában.

Karel Vachek tulajdonképpen egy teljesen másfajta filmkészítést művel, mint Nemes Gyula, aki nem a stílusbeli hasonlóságok miatt tartja őt mesterének, hanem mert mindketten ugyanolyan antifilmes mentalitással, provokációval, iróniával, anarchizmussal rúgják fel a filmkészítés rendszerét.

Csehszországban, a hetvenes években az új hullám rendezői nem készíthettek filmeket. Az egyetlen terep, ahol megengedték, hogy dolgozzanak, az a dokumentumfilm volt. És azzal a gazdag formanyelvvel, amivel ezek a rendezők rendelkeztek, Chytilová, Jakubisko stb. elkezdtek dokumentumfilmeket készíteni, és egy óriási gazdag termés kerekedett belőle. Ezek a rendezők Nemes Gyula filmiskolás idejében ott tanítottak a FAMU-n, és nagy hatást gyakoroltak a fiatal nemzedékre. Nemes Gyula is ekkor jött rá, hogy nem az a dokumentumfilm, amit ő addig annak hitt, rádöbbsent, hogy a dokumentumfilm egy sokkal kreatívabb és szabadabb forma, mint addig gondolta és, hogy tulajdonképpen ő is dokumentumfilmes.

A narratív struktúra: Nemes Gyula azon filmrendezők közé tartozik, akik megkérdőjelezzik a filmben bemutatott történetek létjogosultságát. Véleménye szerint a film a valóságot hivatott bemutatni, de a valóság nem történetekből áll. Szerinte az életben nincsenek kerek történetek, csak folyamatok, amelyek elindulnak, aztán egy időre félretevődnek, majd ismét előtérbe kerülnek. A filmben pedig az a fontos, hogy mit emelünk ki ezek közül az utólagos megszerkesztéssel. Utólag lehet történeteket kreálni megtörtént események alapján, és a filmek általában ezt teszik, de Nemes Gyula ezt egy hazug dolognak tartja. Ennek kikerülésére „mind a filmnek, mind az irodalomnak különböző megoldásai vannak: vagy hagyod az eseményeket eseménytelenül haladni, vagy pedig a belső lenyomatait rögzíted a képzelettel, a vágyakkal, az álmokkal keverve.” A szóban forgó filmben ő az utóbbit teszi.

A filmről alkotott véleménye, hogy valamiért ezt az eszközt, melyet 120-130 éve, feltaláltak arra, hogy a valóságot rögzítse, mindent rögzít, csak a valóságot nem. Helyette művi dolgokat hozunk létre azzal, hogy berakunk embereket egy térbe meg fénybe, ahol aztán úgy viselkednek, mint emberek soha. Ezt nevezik filmnek. „És ez engem ez borzasztóan zavar, ezért ezeket, az életet meg az életlent meg a hibákat próbálom a kamera elé helyezni, ami úgy történik, hogy a stáb fölépíti ezt a művi, filmszerű, borzalmas dolgot, és akkor én ezt lerombolom.”

A Nemes Gyula-féle rombolási módszer a színészvezetés, meg főleg az audiovizuális koncepció témakörébe tartozik. A narratív struktúrájánál maradván Nemes Gyulánál a dramaturgia azokra a folyamatokra épül, amelyek vagy a hősből vagy a nézőből, vagy a szerzőből megtörténnek. A történetmesélés helyett inkább szerkezetben gondolkodik. „És itt jön be a dokumentarizmus, mert ha valósan akarod

bemutatni a dolgokat, akkor ezeket az életszerű narratívákat fogod szem előtt tartani, és nem az irodalmi filmes kliséket.”

Az utólagos megszerkesztés logikája a témából kell fakadjon. Első körben az életből kiemeli azokat a részleteket, amelyek a témára vonatkoznak – például az *Egyetleneimben* a lányokkal való ismerkedési próbálkozásokat. A *Letűnt világban* pedig a környezet egyes elemeinek a változását. A *Papagájban* pedig a két szereplőnek az egymáshoz és önmagukhoz képest történő elmozdulására, változására koncentrálnak. Azután meg ezeket a kiemelt részleteket egy bizonyos szerkezeti logika szerint elrendezi időben.

Az *Egyetleneim*ről készült werkfilmből megtudhatjuk, hogy úgy született, hogy a rendező valamikor 1997-ben szomorúan üldögélt, mert nem volt barátnője. Akkor született meg benne az a gondolat, hogy erről filmet lehetne készíteni, és akkor találkozott Beregi Tamással, akinek elmondta ötletét, mire az elmesélte, hogy az elmúlt évben 97 lánnyal ismerkedett meg, és felvázolt egy pár jópofa ismerkedési történetet. Beregi Tamás azonos című regénye 2003-ban jelent meg, Nemes Gyula pedig ugyanabban az évben nyert támogatást a film elkészítésére. A film nem a regénynek az adaptációja, de sok esetben ugyanazokból a történetekből táplálkozik. Ugyanakkor közben a rendező átélt egy szerelmet, és annak a részleteit is beépítette a filmbe. Saját bevallása szerint a film arról szól, hogy „hogyan miért nem tud becsajozni [...], hogy az ember milyen hibákat követ el, és hogyan eszmél saját magára”.

A narratív struktúra kialakítása Nemes Gyula filmjeiben többfázisú. A filmkészítés minden egyes fázisát külön fejezetként kezeli. Az előkészítés alatt lát egy filmet maga előtt, a forgatás egyik szakasza után már egy másik filmet lát, a második szakasza után megint átalakulnak a dolgok, a vágás alatt ismét változik az elképzelése, és lehet, hogy a képi utómunka fogja rendbe rakni az egészet. „Most épp az *Amerikai Anzix* vetítéséről jöttem, úgyhogy vannak ilyenre példák. Mert ugye az úgy készült, hogy volt egy nézhetetlen film, s akkor trükkasztalon újraalkották.”

Mindez azt jelenti, hogy nem ragaszkodik mereven előzetes elképzeléseihez, hanem hagyja egyrészt, hogy a filmezett valóság, másrészt a filmkészítés folyamatának valósága is alakítsa a filmet.

Ami a forgatókönyvet, vagyis az előre eltervezettséget illeti, Nemes Gyula általában ír egy irodalmi forgatókönyvet, amelyet lead a gyártási finanszírozási pályázatokra, de utána jegyzeteket készít belőle (gyakorlatilag egy forgatókönyv-vázlatot), majd magát a forgatókönyvet félre szokta tenni.

Az *Egyetleneim* esetében több dialógot is írtak, de a rendező egyikkel sem volt megelégedve, ezért inkább a forgatáson improvizálták a szöveg nagy részét is, persze sok esetben a megírt dialógok tartalmából kiindulva. „Nagyon nem tudunk dialógot írni. Az is nagyon fontos tulajdonság, hogy az ember tudja a saját korlátait, és arra építsen, ami megy neki.”

De nemcsak a dialóg szintjén zajlott improvizáció, hanem a forgatáson kitalált jelenetek is vannak a filmben. Egyszer például nem jó helyszínre ment az amatőr mellékszereplő, és az egész stáb várakozott. Akkor Nemes Gyula a helyszínen átírta a jelenetet: volt ott egy bokor, és azt mondta a főhősnek (Krisztiánnak), hogy másszon fel arra a bokorra, és üvöltsön, mint egy mókus. És akkor felvették. Azt kérdezte erre az operatőr, hogy ezen kellett három évet gondolkodni?! – „És az az igazság, hogy igen, kell három év koncentráció, amíg megszületik az a vízió, mely adott esetben ott a forgatáson megszüli a jelenetet. Tehát kell gondolkodni, csak ez nem feltétlenül forgatókönyv formájában történik.”

Az *Egyetleneim* esetében az, hogy a rendező „lerombolja a filmet”, és próbálja a hibákat halmozni, egy tudatos munka eredménye. Ugyanis véleménye szerint a filmesek valamilyen okból kifolyólag sok pénzt és energiát fektetnek abba, hogy a valóság minden egyes porcikáját távol tartsák a forgatástól és az utómunkától, ő pedig abban igyekszik, hogy a valóság benne legyen a filmkészítésben - és ebből fakad ez tudatos amatőrség. „Egy nagyon hosszú tanulási folyamat eredményeként jutottam el az abszolút amatőrizmushoz és az abszolút káoszhoz.”

Az *Egyetleneim* esetében leforgatott egy normális félfilmet. A forgatást két részre bontotta, és leforgatták az első felét. Abból lett 6-7 óra anyag, amiből végül csak 8 perc került bele a végleges verzióba, „mert azt vettem észre, hogy a film így csinálódik magától, és megtörténnek a számomra borzalmas dolgok, hogy színészek beszélgetnek egy bevilágított térben, meg ilyesmi”. Pedig nagyon akarta, hogy ez ne így legyen, de a filmipar bedaráltta ezeket az elképzeléseit. „És akkor azt mondtam, hogy ennek a fele sem tréfa, maradt még egy picit pénz utómunkára, lementünk egy szál kézi kamerával az utcára forgatókönyv nélkül, az utcán találtam szereplőket abban a pillanatban, és akkor valamit fölvevünk.” Most, hogy jelenleg egy nagy költségvetésű filmet készít, már teljesen tudatosan használja ezt a módszert. A filmnek a jelentése nagymértékben abból fakad, hogy azt az adott dolgot hogyan vesszük fel.

„És én ezt komolyan felépítem. Ez egy kötött improvizáció, tehát a látszólagos káoszban vannak tudatos pontjai, határai. Mindig van egy tudatos része a formanyelvnek, melyet én felépítek, hogy honnan hová tart a film, hogy ezt a jelenetet adott formanyelvi dologra építem fel, a másikat másokra. De a megvalósítás folyamán ez egy nagyon improvizatív dolog lesz, mint a dzsessznél, hogy előre felépíted, de aztán hagyod a hangszereket vagy részlegeket kibontakozni – a színészeket, fényeket, természetet, járókelőket. És amikor mindez formát kap, az az utómunka.”

Az utómunka során következik az a szakmai alázat, hogy a rendező nem önmagát akarja megvalósítani, hanem azt, amit a felvett nyersanyag mond. Ha valami teljesen más van a nyersanyagban mint, amit ő akart, akkor elfogadja. „Például mint az is, hogy az Orsi kérdez valamit éjszaka, és a Krisztián válaszol rá nappal. Ez nem az, amit fel akartam venni. De benne volt az anyagban. Ezt alázatosan a filmkészítés folyamán is tisztelni kell, hogy ez benne van az anyagban.” Véleménye szerint nem szabad gögösen elhárítani mindent, ami megpróbál betüremkedni a filmbe, hanem meg kell tanulni elfogadni. „A tudatosság csak azért van, hogy tudjad, mit akarsz.”

A szereplőválogatás és színészvezetés: Nemes Gyula egyaránt dolgozik színészekkel és amatőr szereplőkkel. Ami a szereplőválogatást illeti, a werkfilmekben levő, a rendezővel készült interjú alapján kiderül, hogy a castingra sokan jöttek, akik egyből meg tudták csinálni jól, amit a rendező kért tőlük. Ekkor jött rá Nemes Gyula, hogy ő ilyenekkel nem tud dolgozni. Neki Kovács Krisztián tetszett meg, aki, „ha valami nem feküdt neki, azt nem volt hajlandó magából kiadni”. Valószínű Nemes Gyula számára az fontos, hogy a színész belevigye a saját egyéniségét a szerepbe, hiszen ettől lesz valóságos a jelenet, ezért lehet az, hogy olyan színészekkel nem tud dolgozni, akik azt a figurát csinálják meg, akit a rendező kitalál, mert ezáltal nem visznek bele semmi pluszt a műbe. Márpedig elsősorban nem a valóság táplálkozik a filmből, hanem a film a valóságból. És a korábban felvázolt alkotási attitűd szellemében elsősorban minél valóságosabb helyzetekre van szükség ahhoz, hogy azokból táplálkozni lehessen.

Az improvizáció nagyon fontos Nemes Gyula számára. Ennek oka ugyancsak az lehet, hogy az életben csak nagyon ritkán viselkedünk előre eltervezett sémák szerint. A forgatókönyvet általában nem adja oda a színészeknek, az úgynevezett

romboló módszerének egyik alaptaktikája, hogy meglepi a szereplőt, vagyis nem az történik, amire az számít. Erre egy illusztratív példa, egy zenére vágott jelenetben Krisztián elveszi a lány italát, amelyet valószínűleg ő rendelt a lánynak, és elmegy vele. A lány arcán olyan őszinte meglepetést látunk, amelyet nagyon jó színészként is csak nagyon nehezen lehetne megvalósítani.

Egy adott ponton Nemes Gyula megbeszélte Krisztiánnal, hogy az összeszedi a Művész mozi összes *Pesti Estjét*. És akkor a rendező leszólított lányokat az utcán, hogy figyelj! – akarsz szerepelni egy filmben? Ha a lány azt mondta, hogy igen, akkor azt mondta Nemes Gyula, hogy most az a feladat, hogy menj be a moziba, és hozz ki egy *Pesti Estet*. Akkor a lány bement, nem talált *Pesti Estet* (hiszen Krisztián előzőleg összeszedte őket), nézelődött, majd amikor kijött, Krisztián ráugrott, adott neki egy *Pesti Estet*, és elkérte a telefonszámát. Tehát az volt, hogy a lány csak annyit tudott, hogy itt valami filmről van szó, de nem az lett, amire számított – és ez pl. egy ilyen hibaépítő módszer. A dialógusok terén pedig vagy az volt, hogy a színészek a forgatás napján átírogatták maguknak a szöveget, hogy az elmondható legyen, vagy pedig sok esetben a rendező csak annyit mondott nekik, hogy miről beszélgessenek, és hova jussanak el vele, és ez alapján improvizáltak a szereplők.

Ellenben nem a fentebb említett jelenet az egyedüli, melyben Nemes Gyula bevonja a helyszínen véletlenszerűen előforduló embereket is, akik épp arra járnak. Ez már bevált módszer nála, hogy a filmes szituációt belehelyezi egy civil közegbe, például a pályaudvarra vagy az utcára, ahol a járókelők nem igazán sejtik, hogy filmforgatás zajlik, mert egy kicsi kamerával dolgoznak. És ilyen helyzetben az elhaladó emberek valahogy reagálnak arra, amit a beépített szereplők produkálnak. Erre a filmben számtalan szembetűnő példát találunk. Egy jelenetben Kovács Krisztián és Tóth Orsolya egy sörösbádogot rugdosva haladnak az utcán, időnként lepasszolva azt az épp arra járóknak. Egy másik jelenetben általuk fogott halakat próbálnak meg eladni járókelőknek. Miközben Krisztián egy virágszállal egy lányra várakozik, odamegy hozzá egy hontalan, aki egy folyóiratot próbál meg eladni – és akit nagy valószínűséggel a rendező küldött oda. Egy másik alkalommal, amikor Krisztián és filmbeli haverja (akit Kenyeres Bálint filmrendező alakít) megpróbálnak jegy nélkül átjutni a metró lejárataánál zajló ellenőrzésen, nem valószínű, hogy a metróellenőrök pontosan fel voltak készítve erre a jelenetre. Mikor a két jómadár botrányosan viselkedik a metróon, a szerelvény utasai sem valószínű, hogy szervezett statiszták lennének. A későbbiekben Kenyeres Bálint az aluljáróban

álldogáló rendőrbe is beleköt – akit valószínűleg felkészítettek a forgatási helyzetre, de arra, hogy neki valahogy reagálnia kellene arra, ha egy szereplő pár centiméterről az arcába ordibál, arra már nem. Ez esetben épp az tesz jót a filmnek, hogy a két randalírozó örült szereplő láttán a rendőr nem reagál.

Ismételten hangsúlyoznám, hogy az *Egyetleneim* esetében nem a forgatás kezdetétől volt jellemző ez a módszer, hanem főleg a második forgatási periódusban, amikor Nemes Gyula a klasszikusnak mondható játékfilmes módszerekkel felvett nyersanyag láttán kétségbeesett, és eldöntötte, hogy teljesen más módszerrel fog forgatni. Ő kezdettől fogva szerette volna megőrizni a forgatás szabadosságát, de sokan mondták neki, hogy filmben kell lámpa, kell kellékes, kell ez, kell az, hiszen ez egy nagyjátékfilm, nem a *Papagáj*, és a végén azt látta, hogy a film teljesen kikerült a kezéből. Egy technikai csapat csinált valamilyen standard dolgot. „És mondtam, hogy én ezt nem bírom. Akkor beszéltem az operatőrrel, hogy dobja el minden eszközét, és csak menjünk bele a nagyvilágba!”

Az audiovizuális koncepció: Nemes Gyula nagyon sajátos vizuális világának két alappillére Dobóczy Balázs operatőr és Völler Ágnes vágó. Együtt alakították ki azt a specifikus formanyelvet, amely segítségével egy belső, emlékképekből álló valóságot képesek ábrázolni. Ilyen szempontból a *Papagáj* című filmjük formanyelvi felkészülésnek tekinthető az *Egyetleneimre*. Az emlékek megjelenítésének egyik módszere, hogy nem lineárisan, kronológiai sorrendben látjuk az egyes jelenetek cselekményét, hanem például először lezajlik előttünk a jelenet közepe, majd az elejét látjuk, és utána következik a vége. Olyan ez, mint amikor egy szituációra emlékezünk, vagy elképzelünk dolgokat, először az illető helyzet leglényegesebb momentuma jut eszünkbe, aztán összerakjuk magunkban, hogyan is kezdődött az egész, illetve mi lett az eredménye. Ha pedig nem emlékszünk pontosan, több variációt is felvázolunk magunkban.

Illetve ha elképzelünk dolgokat, akkor is több lehetőséget vázolunk fel magunknak. Ilyen többvariációs jelenet például, amikor a főhős egy vendéglő bejárata előtt leszólít egy kijövő lányt. Megjelenik a lány, valahogy reagál a Krisztián szövegére és elmegy. Majd ismét kilép ugyanonnan, és másként reagál, de megint elmegy, stb. A gondolatainkban felmerülő variációk pedig nem egyenrangúak. Egyes lehetőségeket gyorsan elhessegetünk, és rögtön mást képzelünk el helyette. Néha ezt a célt szolgálják a nagyon röviden bevágott beállítások. Gondolataink nem

folyamatosak, hanem töredékesek, vagyis csak a legfontosabb pillanatokot ragadjuk ki abból a helyzetből, amelyre gondolunk. A szóban forgó filmben ennek a kifejezőeszköze az ugró vágás.

Ugyanakkor az is gyakran előfordul, hogy egyidejűleg több mindenre is gondolunk. A filmben ennek a kifejezőeszköze, hogy rövid beállításonként párhuzamosan vág két különböző helyszínen játszódó jelenetet, amelyeknek ugyanaz a szereplője. Ha nem ugyanaz lenne a szereplő, az eddigi filmes formanyelv alapján a párhuzamos vágás azt jelentené, hogy a két cselekmény egyidejűleg történik, de így, ugyanazzal a szereplővel teljesen mást jelent. Olyan is van, hogy amikor elképzelünk valakit, akkor azt nem közeliben, de se nem tetőtől talpig, hanem lelki szemünkkel egyidejűleg közeliben is meg egészben is látjuk. Ennek az emlékképnek megjelenítése érdekében a két különböző plánban felvett beállítást Völler Ágnes kockánként vágta össze. A szem tehetetlenségének következtében az eredmény egy vibráló kép, amelyen egyidejűleg közeliben is és totálban is látjuk a szereplőt. Ugyanazon megoldásnak egy másik variánsa, amikor a két, kockánként összevágott beállításban ugyanolyan közeli plánban látjuk a szereplőt, csak az egyik jobbra, a másikon pedig előre néz, ilyenkor egyidejűleg látjuk szemből és profilból az illetőt. Amikor pedig totálban, ugyanolyan plánban látjuk az illetőt, vagyis a helyszín is domináns elemmé válik, olyan, mintha az illető egyszerre két helyszínen lenne, jelentése pedig vagy az, hogy itt is volt, meg ott is volt az illető, vagy pedig az, hogy mindegy hol volt, mert ugyanolyan volt. A rövid snitteknek, ugró vágásnak, összességében véve a film vizuális világa ziláltságának nagyon kedvez a ritmusos gyors zene.

A párbeszédes jelenetek egyik sajátossága amellet, hogy ezekben is nagyon gyakran felcserélődik a cselekmény kronológiai sorrendje még az, hogy ezeket a jeleneteket a beszélt szöveg folytonossága tartja össze. A párbeszéd lineárisan, folyamatosan és kronologikusan halad, csak a képen belüli cselekménynek bomlik meg a linearitása. Olyan is van, hogy nemcsak a cselekmény, hanem az egyes szereplők jelenlétének folytonossága is megbomlik. A jelenet egyik beállításában (pl. közeli plánban) ott van egy bizonyos szereplő, a következőben (pl. egy totálban) már nincs ugyanazon a helyszínen, de a következő beállításban ismét ott van. Ettől olyan az egész, mintha valakinek az emlékfoszlányait látnánk, és nézőként ezekből a részletekből próbáljuk meg összerakni a főhős belső világát.

Egyik kedvenc részletem, amikor a kézi kamera Krisztián szubjektívjeként Orsi mellett halad, aki feltesz egy kérdést Krisztiánnak. Ez egy éjszaka felvett

beállítás. Krisztián válasza pedig nappal érkezik egy olyan kamera szemszögből, mely Orsi szubjektívjét jelenti – mint a párbeszéd jelenetekben általában. Egy ideig azt érezzük, hogy Krisztián Orsinak válaszol, aztán kiderül, hogy egy másik lánynak mondja a szöveget, vagyis a kamera tulajdonképpen már egy másik lány szubjektívjét képviselte.

A *Papagáj*ban volt olyan eset is, hogy felvették a jelenetet nappal is meg éjszaka is azzal, hogy majd összevágják a nappalt az éjszakával, aztán végül is csak bevillanásokban jelenik meg az éjszaka. Az *Egyetleneimben* ez a véletlen műve, és az utómunka szülte ezt a megoldást.

Ez egyébként a filmkészítés egyik alapproblémája, hogy mi történik akkor, amikor két ember beszélget? Ezt nagyon sokféleképpen fel lehet venni, de melyik az igazán találó megoldás? Nemes Gyula, bevallása szerint soha sem tudta reggel, hogy ezt hogyan veszik majd fel. Akkor született az ötlet, hogy görkorcsolyára kell rakni az operatőrt. Nem volt görkorcsolya, akkor legyen bicikli! De ne is lássuk a színésznőt, és ne is lássuk a beszélőt, az csak úgy menjen. Ez újból egy olyan dolog, hogy három évet kellett gondolkodnia rajta, hogy egyszer csak ez a gondolat megszülessen. A bicikli kormányát látjuk néha, aztán időnként Krisztián berohan a képbe, de pár pillanat után lemaradunk róla, és gyakorlatilag a nagy semmit látjuk. Ami egy szép formanyelvi játék. Nemes Gyula a névjegyének tartja ezt a jelenetet.

A rendező bevallása szerint a jelenetek végső formája nem előre eltervezett, hanem a vágás folyamán alakul ki, ezért mondja azt, hogy amit felvesznek, az egy film, aztán amit összevágunk belőle, az már egy másik film. A vágás folyamán pedig nem az előzetes elképzeléseiket követik, hanem azt, amit a felvett anyag mond, és ez gyakran olyasmiket szül, amire az eltervezés folyamán nem is gondoltak volna.

Az operatőr tudja mi a szituáció, és leköveti az eseményeket. „Pontosan, mint egy háborúban, hogy nem tudod előre, mi fog történni.” A kamera egy külső szemszögből figyeli a dolgokat, vagy pedig benne van az eseményekben mint egy harmadik szereplő. Időnként azonosul is a szereplők szemszögével, rengeteg olyan beállítás van, hogy a lányok nézik Krisztiánt, vagy a Krisztián szemszögéből látjuk a lányokat.

Miközben színészi improvizáció zajlik, az operatőr nem biztonsági totálokat vesz fel, hanem leköveti a cselekményt. Nem kaszál a kamerával, hanem logikusan próbálja felvenni az egészet.

Sokszor azt az adott, egyben felvett beállítást, melyben állandóan mozog a kamera, az utómunka során diribdarabokba szétszedi, azonban erre a feldarabolásra nem a véletlenszerűség a jellemző, mert Völler Ágnes egy nagyon tudatos alkotó, ugyanis ő egy animációs vágó. Aprólékossága abban is megnyilvánul, hogy gyöngyöket is fűz hobbiból. Tehát ő nagyon komolyan veszi, mint ahogyan Nemes Gyula is, hogy a film kockákból áll, ezért minden egyes képkockára odafigyel, és nagyon aprólékosan építi fel a filmet. Nem egy olyan részletet láthatunk a filmben, mely képkockánként vágta össze, aminek következtében a szem tehetetlenségéből fakadóan egy vibráló képsorban, egyszerre két beállításból látjuk a lefilmezett valóságot. Ennek ellenére a véletlenszerűsége is van példa. Egyszer a rendező, hogy elmagyarázza a vágónak, ő hogyan is képzelel el a dolgokat, találomra felvágdosott egy beállítást, és véletlenszerűen összekeverte ezeket a darabkákat. A vágó ezen úgy megsértődött, hogy többet nem nyúlt hozzá ehhez a jelenethez, úgyhogy ez a jelenet, a házibuli-jelenet, így maradt a filmben. Tehát felveszik egy bizonyos módon a kamera előtt zajló valóságot, majd a vágás folyamán Nemes Gyula ebből a nyersanyagból egy belső valóság képét próbálja megteremteni. Tulajdonképpen minden egyes fázisában megpróbálja dekonstruálni a kamera előtt zajló jelenetet: „Például úgy, hogy nem ott történik a dolog, amire számít az operatőr, nem az történik, amire számít a színész, vagy például, ami a legegyszerűbb eszköz, hogy amit normál módon egy filmbe bevágnál, azt én kivágom, és amit normál módon kivágnál, nálam az a film.”

Mivel napfényorsós filmes kamerára forgat, a nyersanyagban megjelennek bizonyos fénybeverések, slejfnik. Nagy különbség az *Amerikai Anzix*hoz képest, hogy ezek Nemes Gyulánál benne vannak az anyagban, tehát soha nem utólag rakja rá a képre, hanem tudatosan, néha még ki is nyitják a kamerát, hogy megjelenjenek ezek a fény-beverések, és ettől legyen egy belső ritmusa az anyagnak. Általában nem a snitt közepét használja, hanem az elejét meg a végét, ahol vannak a hibák. „Mert így látunk – ugyanis. Az egy tévedés, hogy jól látunk. Mert a képeink, amelyeket felveszünk a szemünkkel, azokban állandóan életlenségek vannak, és emlékek, álmok, fények, vágyak, képzelet megzavarják.” Szerinte ez az igazi, valóságos látás, nem pedig a naturális.

Arra a kérdésemre, hogy filmjeinek sajátos képi világát lehet-e a véletlen esztétikájának nevezni, Nemes Gyula azt válaszolta, hogy inkább a tökéletlenség esztétikájának nevezné, valószínűleg azért, mert a végső forma nem véletlenszerűen

születik – annak ellenére, hogy véletlenszerű dolgokból építkeznek. Véleménye szerint az életben mindenki a tökéletességre törekszik, a világ viszont tökéletlen. Nehéz elérni azt, hogy a tökéletlenségben találjuk meg a szépséget és nem a leegyszerűsített klisékben. „De a mai világ nagyon nem erre akar épülni, hanem a tökéletes lecsiszolt egyértelmű formákra, és ez most mindegy, hogy film vagy politika, gazdaság, társadalom. Elfogadhatatlan a tökéletlenség, a rücskösség. Pedig a világ az rücskös.”

Az *Egyetleneim* első forgatása komoly technológiával, lámpaparkkal stb. indult. Ezek azok a felvételek, amelyekből a rendező alig használt egy párat. A második forgatás már minimalizált stábbal zajlott, és 16 mm-es napfényorsós kamerával forgattak. A lámpapark mindössze két rizslámpába szerelt izzóból állt. „Ez a lámpa olyan volt, mintha egy lampion lenne. Az emberek azt hitték, hogy az a helyszínnek a része, és nem vették észre, hogy ez itt egy filmforgatás, de hála a Kodak nyersanyagok érzékenységének, az a filmen nem látszik.”

A filmben végéig kézi kamerát használnak. Az operatőrt és a kamerát mozgó eszközök a már említett biciklin kívül, amint azt a werkfilmen láthatjuk, csónak és motorbicikli jelentették. Nemes Gyula kizárólag filmre forgat, mert sajátos esztétikájához szüksége van a filmes nyersanyag hibáira, melyek a fénybeveréseknek az eredményei, illetve azokra a túlexponált képkockákra, melyek a kamera elindításakor vagy leállításakor keletkeznek. Ő is hasonlóképpen nyilatkozik, mint Bollók Csaba, csak radikálisabban. Számára a celluloidon kép keletkezik, a videó viszont nem kép, csak egy jel. Illetve azért van szüksége a jóval drágább és körülményesebb munkafolyamatot jelentő celluloidra, mert: „Szerintem ezek az általunk felvett vázlagszerű dolgok attól élnek meg, hogy mi márványba faragjuk őket”.

IV. 2. 3. Egyéb magyarországi dokumentarista érdekességek

Amatőr szereplőket használ Groó Diána *Vespa* (2009) és Mundruczó Kornél *Frankenstein-terv* (2007) című játékfilmje is, de ezek a filmek vizuális stílusukat és narratív struktúrájukat tekintve távolabb maradnak a dokumentumfilmtől, mint a hozzájuk legközelebb álló *Iszka utazása*. Mundruczóval interjút is készítettem, amely megtalálható a DVD-mellékleten.

Magyarországon ez az időszak is megszülte a maga áldokumentumfilmjét, 2005-ben Czigány Zoltán *Ecseri tekercsek* című filmjét. A film azt állítja, hogy a szerző az ecseri piacon vásárolt lejárt 16 mm-es filmtekercseket azzal, hogy még használhatóak, de otthon kiderült, hogy ezek leforgatott anyagot tartalmaznak. Előhívták a nyersanyagot, és kiderült, hogy a felvételek az '56-ból származnak, amikor fiatalok egy csoportja saját magát filmezte egy lakásban a forradalom alatt. A filmes nyersanyagból egy történet bontakozik ki, melyből nem hiányzik a szerelmi szál sem, a végén pedig tűzharcba bonyolódnak a lakás ablakán keresztül, és egyesek, köztük az operatőr is meghal. Ez az alkotás, amely ezekre a tekercsekre mint archív anyagra épít, olyan, mint egy dokumentumfilm. A rendező közben interjút is készít az egyetlen még élő állítólagos szereplővel – mert a többi akkori túlélő külföldre emigrált, és már meghaltak. Az egyetlen túlélő még történetfoszlányokat is mesél az emigráns barátainak életéből. A film a laikusok számára teljesen hihető. A szakember viszont elég hamar rájön, látván a lakásban levő világítást, hogy az akkori filmes nyersanyag nem lehetett olyan érzékenységgű, hogy a filmen látható megvilágítási körülmények között olyan minőségű képet rögzítsen, mint amelyet a filmben látunk. A hang is túl tiszta, de ami inkább feltűnő, hogy egyforma minőségű attól függetlenül hogy a képen látható mikrofon közelebb, avagy távolabb áll a beszélőtől. A laikus nézők egy jelentős része viszont igaznak gondolta, mert egyes televíziós műsorok dokumentumfilmnek konferálták be.

Íme két idézet a

[http://www.port.hu/ecseri tekercsek - filmfelvetelek az 1956-os forradalom napjaibol/pls/w/films.film_page?i_film_id=74798](http://www.port.hu/ecseri_tekercsek_-_filmfelvetelek_az_1956-os_forradalom_napjaibol/pls/w/films.film_page?i_film_id=74798) linkről:

1. Rám nagy hatással volt, megmondom kerekperec. Elkezdtem nézni, úgy tudtam dokufilm, és furcsa, gyanús volt, hogy túl értelmesen, affektálva beszélnek a szereplők. Megnéztem még egyszer az újságban, és az volt kiírva, hogy dokufilm (nem pedig az, hogy áldokumentumfilm). Hát akkor az affektálást betudtam annak, hogy ekkor még ilyen műveltek és szép kiejtésűek voltak az emberek, nem pedig egy színészi játék következménye. Megnéztem végig, és eltelt pár hét úgy, hogy azt hittem, ez igazi házi videó volt. Aztán később, mikor közölték, hogy ez áldoku, akkor nagyon mérges lettem. Miért nem azt írják ki az újságban akkor? Mert akkor nem lett volna nagy hatása? Lehet. Mindenesetre bosszantó az ilyen.

2. Teljesen egyetértek: a hamis, az hamis. Médiamunkásaink máshoz sem értenek csak a hamisításhoz.

Persze itt nem a szerző a hibás, hanem az ignoráns műsorszerkesztő vagy újságszerkesztő, ugyanis a szerző sehol sem állítja, hogy ez dokumentumfilm volna. Az áldokumentumfilmre több példát is találunk a magyar filmkészítésben. A legismertebb és az első magyar áldokumentumfilm Siklósi Szilveszternek az 1994-ben készült *Az igazi Mao* című filmje, melyben a történelmi tudományos ismeretterjesztő filmek stílusában mesél el egy teljesen hamis történetet Mao életéről. A film végén a következő figyelmeztetés olvasható:

„Figyelem, az imént látott filmből természetesen egy szó sem igaz. Minden állítása a fantázia szüleménye. Állítólagos dokumentumai meghamisítottak. Ön egy kísérlet részese volt. Be akartuk bizonyítani, hogy a legnagyobb képtelenség is elhitethető. Minden csupán attól függ, hogyan csomagoljuk mondandónkat.”

Egy másik példája az áldokumentumfilmnek a Kocsis Tibor által rendezett *Wapra-jelentés*, amely azt próbálja elhitetni a nézővel, hogy a legújabb felfedezések szerint a kocsik kipufogógáza jót tesz az asztmás betegeknek. Szoros tematikai rokonságot mutat ez a film Jan Sverák csehszlovák filmes 1987-ben készített vizsgafilmjével, az *Olajfalókkal*, melyben felfedeznek egy új állatfajt, mely kőolajjal táplálkozik. Mikor befognak egy ilyen állatkát, az a friss levegőn rosszul lesz, de amint egy autó kipufogócsövéhez tartják, helyrejön. Ekkor rájönnek, hogy az állatka szén-monoxid-alapú légzéssel él, vagyis az állatka szaporítása megoldást jelentene Földünk sok problémájára.

Hamis, utólag forgatott felvételeket használ Papp Gábor Zsigmond is *Az ügynök élete* (2004) című dokumentumfilmjében. Ez a film a Kádár-korszakban készült rendőrségi oktatófilmek nyersanyagára alapoz, de a titkos megfigyelések és filmfelvétel-készítések kapcsán nem használhatott konkrét nyersanyagokat a megfigyeltokról, ezért ő készített hasonló felvételeket színészekkel. Ezeken a felvételeken is érződik, hogy az akkori érzékenységű super 8-as vagy 16 mm-es filmek pluszmegvilágítás nélkül nem tudtak volna belsőben olyan minőségű képet

produkálni. A kiadott DVD-n a mellékletek között megnézhető hogyan készültek ezek a megrendezett felvételek.

Szirmai Márton szárnyait bontogató fiatal alkotó sem rendelkezik filmes képzéssel. Ő *Szalontüdő* (2006) című kisjátékfilmjében autentikus szereplőkkel egy urbánus legendaszámba menő helyet, a budapesti Kolozsvár téri piacnak a legendás Bádögbüfje körüli életet mutatja be autentikus szereplőkkel. *A süllyedő falu* (2007, 23 perc) című játékfilmes dokumentumfilmje viszont kijutott Amszterdamba az IDFA-ra. A szóban forgó faluban repedeznek az épületek falai, mert helyenként süllyed a talaj. Mikor kimentek forgatni a helyszínre, rájöttek, hogy nem nagyon van mit forgatni, mert nem nagyon történik semmi látványos, ezért felkérte, a falu egyik amatőr filmesét, aki folyamatosan EU-s pályázatokat ír, és angolul is tanul, hogy a falu megmentésére vonatkozó pályázatához készítsen filmmellékletet, amelynek ő is mondja fel a szövegét angolul. Ily módon egy generált jópofa történettel sikerült dramaturgiailag is érdekesen bemutatni a faluban uralkodó állapotokat. Egyébként dolgozatomban érdekében Szirmai Mártonnal is készítettem interjút, és ez is a dolgozat mellékleteként szereplő DVD-n található.

Ebben a fejezetben és talán a részletes elemzések között lenne a helye *Bahrtalo! – Jó szerencsét!* (2008) című egész estés dokumentum-játékfilmnek, és az ennek a stílusához elvezető út kapcsán *Csendország* (2002) című dokumentum-játékfilmnek, de egy PhD-dolgozatban nem tartom etikusnak azt, hogy a szerző a saját munkásságát is elemezze (ami egyébként egy DLA-dolgozatban teljesen helyénvaló lenne), ezért filmjeim dr. Gelencsér Gábor által végzett elemzését, amely a *Filmvilág* című havi filmes magazin 2013-as januári számában jelent meg, mellékletként csatolom.

IV. 2. 4. Részkövetkeztetések

Fliegauf Benedek filmjei a *Csak a szélen* kívül egyáltalán nem keltenek dokumentumfilmes hatást, de amint az elemzésekből kiderül, különböző szempontokból, habár közvetve ugyan, dokumentumfilmes töről fakadnak. Ennek a közvetett dokumentarizmusnak az alapja a *Budapesti iskola* filmjeihez vezethető vissza, ugyanis ennek az irányzatnak a rendezői játszottak el másokkal megtörtént történeteket olyan amatőrökkel, akikkel nem történt meg, de akár meg is történhetett

volna. Filmjeinek képi világát illetően Fliegauf ugyanúgy lép el a dokumentarista esztétikától a stilizáció útjára, mint ahogyan azt Tarr Béla is tette *Családi tűzfészek* című filmje után, ráadásul ugyanannak a Fehér Györgynek az audiovizuális világára alapozva, melyre Tarr Béla is alapozott. Ennek ellenére filmjei nem Tarr Béla-művek utánzatai, hanem mindegyik alkotása nagyon sajátos esztétikát képvisel. Utolsó és egyben legsikeresebb filmje viszont visszakanyarodás a szituációs dokumentumfilmek irányába.

Fontos megjegyezni, hogy a *Wombot* kivéve, mely közép-kelet-európai szemmel nézve gyártási szempontból nemzetközi szuperproduciónak számít, az összes, témám szempontjából fontos Fliegauf-nagyjátékfilm videóra forgott, és a későbbiekben lett digitálisan nagyították fel celluloidra. Ugyanakkor ő az első közép-kelet-európai fiatal filmrendező, akinek a videóra forgatott low budget nagyjátékfilmje kijut egy A kategóriás filmfesztiválra (2003-ban a *Rengeteg* Berlinbe), ugyanis a korábbi sikeres román új hullámos filmek, videószerű formanyelvük ellenére celluloidra forogtak. Fliegauf esetében igazolódik be a *Dogma '95* egyik nagy vívmánya, hogy azáltal, hogy már elismert és sikeres rendezők forgattak olcsó technológiával, amatőrnek nevezhető körülmények között, a nagy fesztiválok számára legitimizálta az olcsó technológiával készült filmek létjogosultságát is, reményt adva a fiatal pályakezdő, útkereső és alkotói szárnyaikat bontogató rendezők számára.

Fliegauf a 2013-as Trenyecsényteplici Nemzetközi Filmfesztiválon a *Csak a szél* közönségtalálkozóján azt nyilatkozta, hogy az ehhez a filmtervéhez való ily egyszerű hozzáállásra Bollók Csaba *Iszka utazása* című filmje bátorította fel.

Bollók Csaba szóban forgó filmjére minden szempontból a cassavetesi alkotói hozzáállás jellemző. A vele készült interjúban mind a színészvezetés, mind a vizuális koncepció kapcsán hivatkozik is rá. Kivétel a narratív struktúrájának a kialakítási módja, ez abból fakadhat, hogy Cassavetes maradandó művei kis költségvetésből és saját finanszírozásból készültek, illetve Cassavetes megtehetette, hogy bezárkózzon színészeivel, és velük együtt alakítsa ki a forgatókönyvet, amelyet Bollók Csaba egyrészt azért nem tehetett meg, mert főhőse nem színész. Másrészt viszont az *Iszka utazása* elég sokba került, ezért a kortárs magyarországi finanszírozási viszonyok között nehezen kapott volna gyártási támogatást pontos forgatókönyv nélkül.

A film dokumentarizmusa elsősorban a helyszínek és az amatőr szereplők hitelességéből fakad. Képi és hangvilága viszont nem visel erőteljes

dokumentumfilmes jellemzőket, csak egyszerűen olyan, hogy akár dokumentumfilm is lehetne.

Pálfi György *Nem vagyok a barátod* című filmjének esetében a szereplőválogatás és a szereplők feladatai megszabásának módszere, illetve az ezekből fakadó narratív struktúraalakítás a *Big Brother*-féle valóságshow világára emlékeztet. A különbség a kettő között, hogy a *Big Brother*ben nem kíváncsiak az emberre, hanem a nézőben lappangó voyeur hajlamok kielégítésére hajtanak. Ennek megnyilvánulása és egyben oka is, hogy a műsorképletből adódóan nem tudnak közel kerülni a kamerával az alanyokhoz, és úgy mutatni őket, hogy személyiségük is megnyilvánulhasson a képen. Ugyanakkor a valóságshow világa is arról szól, hogy meddig lehet az embert elvinni a döntéseiben, azzal a különbséggel, hogy Pálfi György arra is kíváncsi volt, hogy mi motiválja a szereplők döntéseit.

A *Nem vagyok a barátod* némi rokonságot mutat Tarr Béla *Családi tűzfészek* című filmjével is. „Igen. Ott is rájöttek arra, hogy azt a fajta történetet csak arcközeliekkel lehet elmesélni, és ott is improvizációs technikával dolgoztak, azzal a különbséggel, hogy ők mindent megírtak előre.” Ez a „mindent megírtak előre”, ha már improvizációs technikával dolgoztak, nyilván nem „mindenre” vonatkozik. A *Családi tűzfészek*ben, ha megfigyeljük, minden egyes jelenet konkrét konfliktussal rendelkezik – ami arra utal, hogy a rendező megmondta az egyik félnek, hogy milyen álláspontot képviseljen, és a másikat is mondott valamilyen, az előbbivel ellentétes álláspontot, majd hagyta, hogy improvizáljanak, illetve ragozzák, ameddig tudják az általa generált konfliktust. Persze a veszekedések alatt, miközben egymás fejébe vágdosnak dolgokat, más konfliktusok is előkerülnek, de ezeket akkor és ott nem bontják ki, hanem arra a későbbiekben visszatérnek, és immár egy másik jeleneteknek a fő konfliktusaivá (avagy első fordulópontjává) válnak. Mindez arra utal, hogy habár a történet kerete meg volt előre írva, de a rendező, a narratív struktúra terén abból is táplálkozott, amit a helyszínen a szereplők hoztak elő magukból.

A *Nem vagyok a barátod* rendezői módszere viszont leginkább a Jean Rouch által felfedezett, a pszichodráma felszabadító erején alapuló módszerre hasonlít. Rouch 1957-es készítette a *Bolond urak (Les maitres fous)* című etnográfiai filmjét, amely provokatív mivoltával nagy port kavart – ugyanis ebben a filmjében egy szertartás alatt transzba eső bennszülöttek megesznek egy kutyát. Rouch felhívja a figyelmet, hogy a rituálé alatt a szereplők kilépnek hétköznapi önmagukból és átlényegülnek. A hétköznapi dokkmunkásból és pásztorból katonatiszt, kormányzó,

avagy elegáns francia hölgy lesz. A szerepjáték következtében nem a hétköznapi ember, hanem az, akit megjelenít, eszi meg a kutyát. Talán ekkor születik meg a pszichodráma felszabadító erejéről szóló elméletnek a csírája, mely szerint a szereplő a szerepjáték biztonsága mögé bújva leveti hétköznapi önvédelmi maszkját, és szerepe mögé bújva olyan tartalmakat is megmutat saját magából, amelyeket másként (önvédelemből) elrejtene. Ha ez a gondolat akkor nem is tudatosult épp ebben a formában, valamilyen módon csak felmerülhetett, ugyanis Rouch a következő filmjében az *Én, a négerben* (*Moi un noir, 1959*) ugyanezzel a gondolattal kísérletezik. Elefántcsontparti kétkezi munkásokat tesz oda, hogy fehér embereket utánozzanak. A szereplők más neveket vesznek fel. A kamera követi őket miközben tánctermekekbe mennek, isznak, avagy munkát keresnek. Jean Rouch még sok jelentős filmet produkált, továbbalakítgatva a pszichodráma irányába interaktív rendezői módszerét, ami talán ilyen szempontból *Az emberi piramis* című filmjében csúcsonylik ki, de a *Nem vagyok a barátod* leginkább az *Én, a négerrel* rokon.

Az *Egyetlenem*, Nemes Gyula filmje annak ellenére, hogy játékfilm, több szempontból dokumentumfilm is. Egyrészt dokumentumfilm az utca embereinek a részvétele és a kiprovokált valós reakciók miatt. Másrészt dokumentumfilmes a kamerakezelés módja. De talán ami a leglényegesebb, hogy a narratív struktúrája dokumentumfilmes alapokkal rendelkezik. Az, hogy Nemes Gyula a történet szükségességét és létjogosultságát tagadja, és helyette a folyamat bemutatását és a struktúrát helyezi előtérbe, illetve az utólagos szerkesztésre alapoz, mind a dokumentumfilmes gondolkodás alapja – hiszen a jelen idejű dokumentumfilmben lehetséges az, hogy egy adott ponton belépünk egy szereplő életébe, megfigyeljük a folyamatot, majd egy adott ponton kilépünk az életéből. Továbbá az, hogy előzetes elképzeléseink vannak arról, hogy mi történhet majd, de nem lehetünk bizonyosak, ezért az utólagos szerkesztésre alapozunk.

IV. 3. Csehország

IV. 3. 1. Az általános helyzet

A cseh filmiskola, a FAMU nagy hagyománnyal rendelkezik, és mint azt a Nemes Gyuláról szóló fejezetből is megtudhattuk, a tanárok egy jelentős része komoly életművel rendelkező alkotó. Sok külföldi diák jár oda tanulni, a FAMU-n tanult például Emir Kusturica is. Ennek ellenére valahogy a cseh játékfilm nem nagyon tündökölt nemzetközi szinten az ezredfordulót követő első évtizedben, hanem inkább a hazai közönséget vette célba (ugyanis úgy tűnik, hogy a közép-kelet-európai országok közül leginkább Csehországban és Lengyelországban jár a közönség moziba), és a cseh játékfilmek között nemigen találunk olyanokat, amelyek közeli rokonságban lennének a dokumentumfilmmel. Talán szegről-végről lehetne keresni valamit Robert Sedláček, Bohdan Sláma vagy Zděnek Jiráský filmjeiben, de ezek a hasonlóságok inkább a korszellemmel járó formai felszabadulásnak, mintsem a dokumentarista behatásoknak az eredménye, és ezek a filmek becsületesen, klasszikus módon elkészített művek, amelyek nem igazán kísérleteznek, ergo nem hoznak olyan újításokat, mint az eddig elemzett filmek döntő többsége.

A FAMU sajátossága, hogy régóta külön dokumentumfilmes osztályt is működtet, amíg a többi közép-kelet-európai filmiskolában nem volt ilyen, hanem csak filmrendezői osztály, amelyben egyaránt tanultak játék- és dokumentumfilm-készítést.

IV. 3. 2. Kreatív cseh dokumentumfilmek

A különálló dokumentumfilmes képzés következtében sokan nagy igényességgel viseltettek a dokumentumfilm-készítés iránt, és még a videokorszak kezdete után is, amikor más iskolákban már videóra forgatták a dokumentumfilmeket, és fel sem merült annak a kérdése, hogy esetleg filmes nyersanyagra forgassanak, a fiatal cseh dokumentumfilm-rendezők azért küzdöttek, hogy továbbra is celluloidra készíthessék alkotásaikat, és ez többnyire össze is jött nekik. Ez a drága nyersanyagra való forgatás természetesen pontos előretervezést vont maga után, vagyis keveset lehetett bízni a véletlenre, és ez már a hozzáállás szintjén is egy játékfilmes megközelítést eredményezett. Erre rátevődött még az is, hogy az olyan

dokumentumfilmes tanárok, mint Karel Vachek és Věra Chytilová csehszlovák új hullámos játékfilmes múlttal rendelkeztek. Mindez elvezetett egy esszészzerű, gyakran önreflexív dokumentumfilmes irányzat kialakulásához, amely sajátos formanyelvet alakított ki.

Ezekben a filmekben gyakran belógatják a rúdon levő mikrofont a képbe, hogy felhívják a néző figyelmét a mesterséges forgatási helyzetre. Hasonló célból gyakran betartanak valamit a kamera mögül a képbe – például egy fényképet, vagy éppenséggel benyúlnak a képbe, és kivesznek valamit – például kihúznak egy ágat.

Az, hogy teljesen mesterséges szituációba vezetik be a szereplőt, általánosan elterjedt, mint ahogyan az is, hogy látszólag naiv kérdésekkel provokálják a szereplőt, ugyanis ezek a „buta” kérdések kizökkentik az alanyt az előre megfogalmazott sztereotip válaszainak világából, és spontaneitásra készítetik. A probléma ezekkel a kísérletező „játékos dokumentumfilmekkel” csupán annyi, hogy esszészzerűségük annyira a cseh valóság specifikumában gyökerezik, hogy nagyon kevés közülük, amely a nemzetközi közönség számára is érthető. Ugyanakkor nagyon intellektuálisak, és kevésbé alapoznak emberi érzelmekre – mintha attól tartanának, hogy az érzelmek giccsesek. Szereplőikkel, de önmagukkal szemben is jóval ironikusabbak, és kevésbé megértőek, mint a csehszlovák új hullám idejéből Miloš Forman és Jiří Menzel filmjei. Önreflexivitásukban gyakran törekszenek groteszk helyzetekre, amelyekben a szánalmasság gyakran maga alá gyűri a humorosságot.

Jan Gogola, ennek az irányzatnak az egyik vezéregyénisége (és melleleg a FAMU egyik tanára) megnézvén egyik filmemet azt mondta, hogy ez mind szép és jó, de már megint egy film a barátaimról, és mikor fogok már filmet készíteni olyan emberekkel, akikkel nem értek egyet? Esetleg az ellenségeimmel. Mert a filmesnek társadalmi feladata, hogy arról is beszéljen, ami nem tetszik neki, illetve a helyes hozzáállás nem minden esetben az, hogy megértően viszonyulunk mindenhez. Szerinte nem kell félni a kellemetlen helyzetektől, hanem be kell vállalni őket.

Jan Gogola egyébként ugyanolyan radikális ideológusa a cseh dokumentumfilmnek, mint Cristi Puiu a román új hullámnak – egy alapvető különbséggel, hogy Jan Gogolát külföldön nem igazán ismerik. A cseh és szlovákiai dokumentumfilmekre viszont, mint az a későbbiekből kiderül, hatással volt. Ő arra törekszik, amire Magyarországon Pálfi György, és pedig hogy minden filmje más legyen. A Gogola véleménye szerint játékfilmet csak olyan témáról érdemes készíteni,

amelyet semmilyen módon nem lehet dokumentumfilmben feldolgozni. Dolgozatom érdekében Jan Gogolával is készítettem interjút, ez is a DVD-mellékleten található.

Ebben a filmes kontextusban a legnagyobb nemzetközi sikert egy olyan cseh dokumentumfilm érte el, Filip Remunda és Vít Klusák *Cseh álom* (Czeski sen, 2004) című közös államvizsgafilmje, mely valamennyire eltávolodik a korábban felvázolt, sok esetben már manírosnak is nevezhető formanyelvtől, és az intellektuális fejtegetéseket nem a szereplőkre, hanem inkább a nézőre bizza, miközben cselekménye valóságközelibb, és emberi érzelmeket is implikál.

IV. 3. 2. 1. Filip Remunda és Vít Klusák

A narratív struktúra: A *Cseh álom* dramaturgiai alapja egy társadalmi provokáció. A film elején a hosszú hajú és szakállas rendezők kiállnak egy mezőre, és elmondják, hogy itt áll majd a Cseh álom nevezetű bevásárlóközpont, amelyben mindent féláron lehet majd kapni. Azt is elárulják, hogy ez egy társadalmi kísérlet, ugyanis a bevásárlóközpont csupán egy falból áll majd, amelyen szabályosan fel lesz tüntetve minden, ami egy ilyen bevásárlóközponton lenni szokott, de a fal mögött nem lesz semmi.

Ettől kezdve a film olyan lekövetett szituációkból áll, amelyekben a két diák átvedlik menedzserré (megborotválkoznak, megnyiratkoznak, öltönyt vásárolnak, stb.), és elkészítetik a bevásárlóközpont széles körű és lehető legprofibb reklámkampányát (óriásplakátok, tévéreklámok, rádióreklám). A kampány része az is, hogy minden lehető felületen arra buzdítják az embereket, hogy ne menjenek el az üzletlánc ünnepélyes megnyitójára. Ennek ellenére hatalmas tömeg gyűl össze a mezőn felállított kordon elé, ahonnan a távolban a bevásárlóközpont fala látható.

Miután a kordon mögé felállított színpadon lezajlik az ünnepélyes megnyitó tiszteletére szervezett koncert, és a két álmenedzser rendező elmondja, hogy ők a színpadon maradnak, és megválaszolják majd az üzletből kijövők kérdéseit, elvágják a kordont, és a tömeg meglódul. Eleinte csak sietnek, de egy idő után vannak, akik futásnak is erednek, hogy ők legyenek az elsők. A helyzet több esetben nemcsak komikus, hanem tragikomikus is, amikor például mankós meg sánta embereket vagy ruházatuk alapján igencsak szegényes anyagi körülmények között élő

öregasszonyokat látunk teljes erőbevetéssel szaladni, hogy majd a falhoz érve rájöjjenek, hogy minden csak ámitás volt, és ők egy vicc áldozatai.

Ezt követően a tömeg visszaszállingózik a rendezőkhöz, és ki-ki a maga módján, dühösen vagy önironikusan reagál az átverésre. A két rendező pedig nagyon izgul, és lelkiileg fel van készülve arra, hogy lehet, meg fogja lincselni őket a tömeg. De ez szerencsére nem következik be.

A szereplőválogatás és a szereplők megközelítésének módja: A reklámkampány elkészítői olyanok, akik a hétköznapi életben is a lehető legprofibb módon is ezzel foglalkoznak, tehát véletlenszerűen kerülnek be a filmbe ugyanúgy, mint az utca emberei, akiket beszippant az átverés. A film főszereplői, a két rendező egyes reklámszakembereket be is avat az átverésbe, akik különböző módon reagálnak.

Az alapvető szereplőkezelési módszer viszont egyes mellékszereplők és az epizódszereplők becsapásán alapul. A provokáció kibillenti lelki egyensúlyukból a szereplőket. Egy pillanatra leesik önvédelmi maszkjuk, és zavarodott állapotukban ösztönösen reagálnak.

Az audiovizuális koncepció: Stílusát tekintve a film szituációs dokumentumfilm, amelyben a kamera leköveti a rendezők által generált fiktív és provokatív helyzeteket.

IV. 3. 3. Részkövetkeztetések

A korábbi fejezetekből megszokott részkövetkeztetések helyett inkább vizsgáljuk meg, milyen út vezetett el eddig a filmig, ugyanis ebből derül ki, hogy mi az, amit cseh sajátosságnak nevezhetünk.

Filip Remunda korábbi filmjei klasszikusnak mondható dokumentumfilmek. Vít Klusák viszont kísérletezőbb volt: talán legjelentősebb korábbi filmje, egy 22 perces, fekete-fehér 16 mm-es filmre forgatott másodéves vizsgafilmje, a *Dzsesszháború*, mellyel 2001-ben megnyerte a FAMU fesztiválját.

A narratív struktúra: A film elején a rendező elmondja a kamerának, hogy apjáról szeretne filmet készíteni, mert arra gondol, hogy a filmezés kapcsán

megismerheti apját, aki soha nem törődött vele. A filmezés során egyetlen interjút sikerül készítenie apjával, ami után az úgy dönt, hogy nem akar részt venni a filmben. A rendezők jelentős része ilyenkor abbahagyná a film elkészítését, de Vít Klusák épp ezt használja ki kreatív módon.

A rendező felad egy hirdetést az újságban az apja képével, hogy egy ilyen arcú dublőrt keres filmjéhez. Erre jelentkezik is valaki, aki eljátssza az apa szerepét. A filmben a dublőrtől tudjuk meg, hogyan is került ebbe a filmes helyzetbe – miközben épp nyírják, hogy jobban hasonlítson az apához. Ezek után a rendező eljátszik az apadublőrrel olyan apró helyzeteket, amelyeket ő megélt az igazi apjával, és az apadublőrtől kérdi, hogy mit gondolhatott olykor az apja, hogy így és nem másként reagált.

Ezenkívül mindenféle szempontból körbejárja az apa figuráját, és több emberrel véleményt mond az apához valamilyen módon kapcsolódó dolgokról. Abból kiindulva, hogy az embert bizonyos szempontból a tulajdonában levő tárgyak is jellemzik, egy autószerelőt vezényel ki az apa leparkolt autójához, elmondhatja az autó paramétereit, majd megkérdezi a szerelőtől, hogy milyen emberek vásárolnak ilyen autót.

Ugyanezt eljátssza az apja által kidobott szeméttel: ellopja a szemetet, majd kiteríti azt egy filozófus, egy nutricionista és a prágai szemetesek egyik vezetője elé, hogy azok ez alapján szakszerű következtetéseket vonjanak le a szemetet produkáló személy jellemét illetően.

A film dramaturgiai szerkezetét tekintve a fentebbiekhez hasonló ötletek láncolatából áll.

A szereplőválogatás és a szereplők megközelítésének módja: A film főszereplője maga a rendező, aki végig rövidnadrágot és fehér laborköpenyt visel, utalva ezáltal arra, hogy az apja azt sem tudja, hogy fia hány éves, és még mindig gyerekek tekintik őt (ami ki is derül egy olyan jelenetből, melyben az apafigura rákérdez, hogy „te már kávézol?!”), illetve arra, hogy itt egy kutatási folyamat zajlik, pontosabban egy jellemkutatási kísérlet. A rendező-szereplő többször felhívja a néző figyelmét a szituációk mesterkéltségére azáltal, hogy besétál a képbe, és játékfilmrendező módjára instruálni kezdi a szereplőket.

A mellékszereplő apadublőr újságban meghirdetett casting alapján került elő. Az ő szerepe, hogy színészként átélje az általa eljátszott és a valóságban korábban

megtörtént jeleneteket, és reflektáljon saját szerepére – mint ahogyan azt a színészek is teszik, mielőtt megjelenítenék játékfilmben a forgatókönyvben megírt karaktert.

Az epizódszereplők véletlenszerűen kerültek elő, és ki-ki a saját szakterületét képviseli.

A szereplők megközelítésének alapvető módja, hogy abszurd, időnként szimbolikus, mesterséges helyzetekbe vezeti be őket a rendező, melyek kizökkentik őket a hétköznapi mivoltukban alkalmazott önvédelmi viselkedési sémáikból, és így olyan tartalmakat jeleníthetnek meg, amelyeket egyébként elrejtene az általánosan normálisnak tartott viselkedésformák sémái mögé. Például amikor az apadublőr zongorázik, a rendező nem az ajtón megy be hozzá, hanem egy darun felemelkedik a második emeletre, és az ablakon kopogtat be. Ez a helyzet nemcsak abszurd, hanem szimbolikus is, ugyanis a „ha kirúgnak az ajtón, menj vissza az ablakon” szólásmondásra utal.

Az audiovizuális koncepció: Az interjúkat több cseh és szlovák filmben már látott módon készítik – vagyis a mikrofon szándékosan belóg a képbe, de a szereplőt megvilágító lámpa is, felhívván a néző figyelmét a helyzet megrendezettségére.

A rendező tulajdonképpen mind a saját beavatkozásának, mind a képbe belógó mikrofon és lámpák megmutatása által a filmet kiterjeszti a filmezés folyamatára és a filmezéssel kapcsolatos helyzetre is. Olyan ez, mintha például egy játékfilmben 45 fokos látószög helyett 360 fokos látószöggel látnánk. Mintha a kamera nemcsak előre látna, hanem a tarkóján is szeme lenne. Ez a film is inkább egy intellektuális konstrukció, mintsem egy érzelmekre alapozó film. Viszont ebben a filmben is érezhető a *Cseh álom* csírája, vagyis a provokáció és a mesterségesen kreált, sok esetben abszurd helyzetekre való alapozás, illetve egyes helyzetek szimbolikussága. A *Cseh álomban* viszont az a jobb, hogy a kitalált abszurd helyzet (pontosabban az, hogy minden termék féláron lesz kapható) nemcsak hogy emberibb, hanem az egész társadalomra jellemző emberi szükségleteken alapul. Az pedig, hogy az álom helyett csupán egy kirakatot kapunk, amely mögött semmi tartalom, egy nagyon találó szimbólum.

IV. 4. Szlovákia

IV. 4. 1. Az általános helyzet

A szlovák filmiskola röviddel a rendszerváltás előtt, 1988-ban alapult. Addig minden fontos szak Prágában volt és a többi Szlovákiában. A Pozsonyi Technikai Egyetemet leszámítva Szlovákiában nemigen volt oktatási hagyomány. „Szerintem a prágai filmiskola, a FAMU egy igazi egyetem, a pozsonyi viszont bizonyos szempontokból érdekes, de még nem igazi egyetem. Ahhoz évekre és hagyományra van szükség.”⁴²

A nemzetközileg is jegyzett szlovák játékfilmgyártás eléggé későn indult be, gyakorlatilag 2010-ben. Ennek az oka Kerekes Péter kassai filmrendező szerint, hogy:

„Mindegyik nagy posztkommunista országban volt legalább egy filmkomplexum. Ezt privatizálták, azt hiszem egyik országban sem tisztán, és Szlovákia az egyetlen, ahol mindent eladtak, de a filmstúdiókat nem filmstúdióként privatizálták, hanem építkezési parcellákként adták el. A másik, hogy a kultuszminisztérium barátoknak osztotta szét a filmes pénzeket, de nem filmre, hanem politikai kampányra. Tehát még csak nem is rossz filmekre, hanem egyáltalán nem filmre ment el a pénz. Szerintem azért jött egy erős dokumentumfilmes generáció, mert kis költségvetésből képesek voltunk jó filmeket készíteni.”⁴³

A rendszerváltozás után az első nemzetközileg is jelentős sikereket elérő szlovákiai filmrendező a fentebb idézett Kerekes Péter. Az ő *66 szезon* című, moziforgalmazásra szánt dokumentum-játékfilmjét közel 60 országban mutatták be különböző moziforgalmazók és televíziók. Őt követte Juraj Lehotský, akinek a *Vak szerelmek* (Blind Loves, Slepé Lásky) című dokumentum-játékfilmje 2008-ban már Cannes-ba is kijutott. Más, nemzetközileg is jelentős dokumentumfilmesek filmjei, mint pl. Marko Škop vagy Jaro Vojtek, nem annyira játékfilmesek, mint a Kerekes vagy Lehotský filmjei, ezért ezekkel nem foglalkozom.

⁴² Kerekes Péter szlovákiai filmrendező, jelen dolgozat számára készített hanginterjú, lásd DVD-melléklet

⁴³ Kerekes Péter, idézett hanginterjú

Ami a fiatal szlovák játékfilmgyártást illeti, a frissen alakult Szlovák Filmalap csupán 2010-ben kezdte el működését. Addig csak a kultuszminisztériumhoz lehetett filmgyártásra pályázni. A nemzetközileg is sikeres fiatal szlovák filmes generáció munkáinak nagy része dokumentarista stílusjegyeket vagy legalábbis erős kortárs realista törekvéseket mutat. Ennek minden bizonnyal egyik fő oka, hogy ezek a filmek is nagyrészt kis költségvetésből készültek. Másik oka pedig az lehet, hogy ennek a generációnak meghatározó figurája Marek Leščák forgatókönyvíró, aki már a *Vak szerelmek* című dokumentum-játékfilmben is társ-forgatókönyvíró, a későbbiekben pedig szinte az összes sikeres dokumentum-játékfilmnek és játékfilmnek (Prikler Mátyás: *Köszönöm, jól...*, Iveta Grófová: *Ashban készült*) dramaturgja vagy társ-forgatókönyvírója.

Kerekes Péter, aki már a pozsonyi filmiskola rendezői szakán végzett, arra a kérdésre, hogy a szlovák rendezők figyelemmel követik-e, mi történik Csehországban, a következőt válaszolta: „Ez olyan, mintha azt kérdeznéd egy miskolcitól, hogy odafigyel-e arra, mi történik Budapesten? Számunkra Csehszlovákia természetes módon egy ország volt, tehát az is fontos volt, miket csinálnak a cseh filmek.”⁴⁴

Sok fiatal szlovák filmes Prágában tanul, vagy legalábbis áthallgat a FAMU-ra. Kevés olyan fiatal szlovák filmet találunk, amelyben ne lenne cseh gyártási pénz. Ennek ellenére úgy tűnik, hogy a fiatal szlovák játékfilmek alkotói módszerei nem a kortárs cseh játékfilmgyártásból inspirálódnak. A kölcsönhatások, ha vannak ilyenek, főleg a kortárs cseh dokumentumfilmben keresendők olyan fiatal alkotók munkáiban, mint Jan Gogola vagy Filip Remunda és Vít Klusák, avagy a prágai FAMU dokumentumfilmes szakán tanító „nagy öregek”, mint Věra Chytilová, de főleg Karel Vachek oktatási módszereiben.

Mielőtt rátérnék a konkrét filmekre, úgy érzem, el kell magyaráznom, hogy a saját filmjeimről miért a magyar filmgyártás és Prikler Mátyás, illetve Kerekes Péter filmjeiről miért a szlovák filmgyártás kapcsán írok. A magyarázat egyszerű, és pedig az, hogy a film nemzetiségét nemzetközileg nem a kultúra határozza meg, amelyben készül, sem a rendező vagy más alkotók származása, hanem a pénz eredete, amelyből készül. Ilyen értelemben Kerekes Péter és Prikler Mátyás filmjei szlovák filmek, mert ha részben magyarul is beszélnek bennük (elég sokat), egy csepp magyarországi gyártási finanszírozás sincs bennük.

⁴⁴ Kerekes Péter, idézett interjú

IV. 4. 2. A kreatív szlovákiai dokumentumfilm

IV. 4. 2. 1. Kerekes Péter

Kerekes Péter nemzetközi hírnevét *66 szезon* című egész estés, moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmje hozta meg 2003-ban. Ekkor figyelt fel a nemzetközi szakma az 1973-ban Kassán született rendezőre, aki 1999-ben végezte a híres prágai FAMU hatása alatt álló pozsonyi filmművészeti egyetemen a rendezői szakot, ahol azóta is tanít. Egy nagyon frissnek nevezhető, eredeti filmes stílust láthatott akkor a világ. A filmet közel 60 országban mutatták be különböző televíziók és moziforgalmazók.

Ettől kezdve a szakma nagy érdeklődéssel várta a rendező következő filmjét, amelyről csak annyit lehetett tudni, hogy munkacíme: *Hogyan főzték a történelmet?*, és különböző háborúkban edződött katonai szakácsokról fog szólni. Ez a film, amelynek nemzetközi címe *Cooking history* (magyar címe: *Gulyáságyú*), öt évig készült (ugyanolyan stílusban, mint a *66 szезon*), míg végre 2009 elejére elkészült. A film szerkezetileg 10 ételreceptre épül a második világháborútól a csecsen háborúig, Franciaországtól Oroszorszáig a Balkánon keresztül. Szinopszisa: 6 háború – 10 recept – 60 361 024 halott.

Kerekes Péter saját megfogalmazásában a *66 szезon* egy nagyon önző filmnek indult. Családi okokból akart filmet készíteni, fel szerette volna vidítani vele a nagymamáját, aki a férje, Kerekes Péter nagypapája halála után szomorú volt. Ezzel a filmmel eleinte nem voltak különösebb ambíciói, mert egy családi filmnek indult. „És ebből következően a film nagyon szabad volt. Anarchista, szerintem provokatív és szabad.”

A *66 szезon* sikerének köszönhetően, amely egy új, humoros filmnyelvet hozott, a *Gulyáságyú* már nagy, nemzetközi koprodukcióként jöhetett létre. „Akkor a producerek azt akarták, hogy nagy pénzből, felelősségérzettel csináljak egy ilyen anarchista filmet – ami természetesen lehetetlen. Számomra a különbség a két film között az, hogy az egyik egy nagyon személyes film, a másik pedig egy átgondolt film.”

A *66 szезon*ban Kerekes Péter kétszer is megkérdi a szereplőktől, hogy mennyire fontos a film az életben. Egyszer a legelején a bácsi mondja, hogy „a múlt

évben a kollégámmal filmezték itt, de sajnos ő már meghalt, de remélem, úgy lehet összeválni, mintha élne”. Itt vágás következik, és ott van a képen Kozák bácsi, mintha élne.

A téma: Kerekes Péter filmjeinek tematikája az egyén személyes és a társadalom történelmének egymáshoz való viszonyán alapul. A feszültség a kisember életének és a nagybetűs történelem gyakori érdekellentétéből ered.

„Számomra nagyon fontos a család. Az egyik nagyapámtól azt hallottam, hogy ő az oroszok ellen harcolt, és orosz fogságba került. A másiktól, hogy ő partizán volt, és német fogságba került. De én mindkét nagyapámat szerettem.” Igen, csak az egyik a győztesek, a másik pedig a vesztesek oldalán állt. Zajlik a nagy történelem, és a kisembereknek ezt fel kell dolgozniuk valahogyan magukban. A *66 szezon* az elején csak a nagymamájáról szólt. „Elejétől tudtam, hogy a film arról fog szólni, hogy nagymamám családja mindig is vágyott a tengerhez, de kénytelen volt beérnie a kassai uszodával.” Ez alapján kezdett el kutatni más érdekes, az uszodával és Kassa történelmével kapcsolatos történeteket.

A szakácsos filmben viszont az ételrecept a történelem eltervezésének reprezentációja. De ebben a filmben sem a hadvezérek és államfők, hanem a gépezet működéséhez szükséges egyes kisemberek, a hadiszakácsok véleményére kíváncsi a rendező.

Kerekes Péter filmes oktatói módszeréhez tartozik, hogy amikor meghallgatja valakinek a még homályos filmötletét – például ha valaki egy élsportolóról akar filmet készíteni –, ahhoz, hogy tudatosítsa az illetőben, hogy valójában miről is szól a filmje, azt a kérdést teszi fel, hogy: „Ha azt mondanám, hogy tilos élsportolókkal filmet készítened, akkor kiről forgatnád le ugyanezt a filmet?” Ebből egyértelműen kiderül, hogy a rendező számára az elsőrendű témát az univerzális emberi értékek jelentik, és a film látszólagos témaköre csupán egy játékkeret és ürügyet kínál a mélyebb tartalmak feltárására, ezért bármikor helyettesíthető valami mással.

A narratív struktúra: A cselekmény kitalálásában Kerekes Péter az *asszociációkon* alapuló behelyettesítésből indul ki. A *66 szezon*ban a tenger helyett strandot, hajók helyett játékhajókat, valós bombázó repülőgépek helyett játékreplőket stb. látunk. Azáltal, hogy a tárgyakat, cselekvéseket és helyszíneket nem a megszokott hétköznapi kontextusukban használja, tulajdonképpen

szimbólumszintre emeli őket. „A behelyettesítés művészete, a szimbolizmus, egy másfajta tapasztalat valós formákban történő megfogalmazása. Ami általa megjelenítődik, az egy magasabb rendű valósággá válik.”⁴⁵ „Én az asszociációk miatt készítek dokumentumfilmet” – vallja Kerekes Péter. Mert ebben a filmnyelvben az asszociációkkal sokkal szabadabban dolgozhat, mint játékfilm esetében. Az utóbbiban a történet annyira megkötné, hogy nem tudna olyan szabadon asszociálni és kép-verselni, mint a dokumentumfilmben. Tény, hogy valamilyen okból kifolyólag senkit sem hallottam még jól összefoglalni ennek a filmnek a lényegét, mert az asszociációkból származó élményt nehéz szavakba foglalni. Én is sokaknak ajánlom, és közben érzem, szavaim nem eléggé meggyőzőek. De akit eddig sikerült rávennem, hogy megnézze, mindenkinek nagyon tetszett.

Kerekes Péter filmjei mozaikszerűen személyes történetekből állnak össze, melyeket a történelmi események kronológiája rendez lineáris időrendi sorrendbe. Filmjeinek emocionális ereje viszont abban rejlik, hogy a múlt időben lezajlott dokumentumértékű erős személyes történetek beszédben történő felelevenítését jelen időben, a kamera előtt zajló játékfilmes cselekménnyel fűszerezi. Ha az interjúalanyt nem is kényszeríti minden egyes esetben cselekvésre, a háttérben zajló cselekményt általában pontosan megrendezi. Amikor a néni a bombázásról beszélt, időzítve voltak a srácok, akik a háttérben bombát ugrottak a vízbe. Mindegyik tudta, hogy amikor a rá vonatkozó ujját emeli fel a rendező, akkor kell ugorjon.

A *Gulyáságyú* című filmjében Kerekes a háborús archív anyagokat, ahol csak teheti, a főzési folyamatok képeivel helyettesíti, így a főzés folyamata a háborús cselekedetek *reprezentációjává* válik. Az archív anyagok használatának, főzési folyamatok bemutatása által történő behelyettesítésének játékszabályát a rendező igyekszik már a film elején bevezetni. Amikor az orosz néni elmondja, hogy milyen kemény volt a kenyér a háborúban, a képen archív anyagból származó, csonttá fagyott hullákat és testrészeket látunk. A palacsintával pedig, amelynek sülés közben, szuperközeliben nemcsak a színe, de a faktúrája is olyan, mint a korábbi archív képeken látható hóé, vizuálisan is megteremti a párhuzamot.

Miközben a zsidó bácsi, aki SS-tiszteket mérgezett meg általa sült kenyérral, a saját történetét meséli, a képen a kenyérsütés folyamatát látjuk. A méreg és a

⁴⁵ Paweł Floreński, *Ikonoostas i inne szkice*, Warszawa, 1984. p. 107., saját fordításom

mindennapi kenyér fogalmának ütköztetése érzékelteti a háborús idők veszélyességét és bizonytalanságát.

Az '56-os magyar szakács első mondata: „A szovjetek nagyon szerették a magyar kolbászt.” És erre már viszik is a filmben a magyar kolbász visító alapanyagát, a magyar disznót levágni (azaz főbe löni). Az egy szál disznót többen fogják le – azaz „sokan vannak, mint az oroszok”. A húsdaráló az embereket bedaráló gépezet szimbólumaként jelenik meg. A darálóból kijövő apró húsdarabkák tömegének képét archív anyagokból származó, tüntető tömegeket ábrázoló képek követik – azoknak a képe, akiket bedarált a gépezet. Amikor a magyar szakács pipára gyújt, a rendező felrobbantja a szakács mögött levő kályhát. A pipára gyújtás a magyar forradalmárok cselekedetének is lehet a szimbóluma, amire az oroszok reakcióképpen felrobbantják a kályhát (konyhát). A párhuzam egyértelmű, hiszen a szakács épp egy olyan történetet mesél, amelyben az orosz bomba beesett a konyhába, és minden megtelt babgulyással. Ez a robbantgatásos játék tovább folytatódik, amikor a tányérokon Jugoszlávia szimbólumaként megjelennek a különböző tagállamokból származó összetevőkből elkészült ételek, és egy adott ponton felrobbannak.

Abban a részben, amely az algériai francia beavatkozásokról szól, egy rövid archív anyagokból álló bevezetés után a francia szakács már kergeti is a kakast. Itt a kakas kettős szimbólum: Franciaország és egyben a francia katonaság áldozatainak is a szimbóluma. A filmbeli kontextus átértékeli ezt a szimbólumot, ugyanis amikor a bevezető odaér, hogy a francia csapatoknak be kellett avatkozniuk Algériában, akkor vált át a kép arra, hogy a francia szakács üldözi a kakast. Az erős beavatkozó a későbbiekben elfogyasztja az áldozatot. A szakács ki is mondja, hogy az életben minden egy szimbólum, és a kakas vigyáz a csirkéire, melyek valószínűleg a gyarmatok. Ez a párhuzam akkor válik egyértelművé, amikor Kerekes a francia oldalon harcoló katonától megkérdi, hogy azt érezte-e, hogy a saját területét védi? Mire a katona egy kis zavar után azt feleli, hogy igen, hiszen Algéria is Franciaország volt. Ezután Kerekes visszavág arra, hogy a kakas is védi a saját területét. Légy dongja a levágott kakast, mint a dögöt, és amikor a veterán az algírok barbarizmusáról beszél, elmesélvén hogyan vágták le a francia foglyok fejét, és hogyan belezték ki őket, a szöveggel párhuzamosan látjuk, amint a szakács ugyanezt teszi a kakással.

A pontos forgatókönyv (prológus, 12 fejezet, epilógus) ellenére a filmezés folyamata egy kaland volt. A forgatás folyamán a rendező is részesült meglepetésekben. Ilyenkor nyitott volt, és beépítette ezeket a filmbe: pl. a film végén

a tengeralattjáróban való virtuális főzés a véletlen műve, ugyanis a forgatáson derült ki, hogy filmezhetnek ugyan, de nem főzhetnek a tengeralattjáróban. Ennek eredményeként született meg az alternatív megoldás, hogy a szereplő mímeli a főzést, miközben halljuk a főzés hangjait (pl. a hús sercegését a forró zsírban), vagyis a volt szakács virtuális vacsorát készít a tengeralattjáró-katasztrófában elhunyt legénység, volt bajtársai számára.

Arra is van példa, hogy a rendező le szeretett volna forgatni valamit, de sehogy sem jött össze. Például voltak bosnyákok, akik megették azokat a lovakat, amelyek az élelmiszert szállították nekik. A lovak szövetségeseik voltak mindaddig, amíg maguktól, hajcsár nélkül hordták a táplálékot, aztán egy sokadik út alkalmával szépen elfogyasztották őket. Ezekkel végül is nem jött össze a forgatás, mert egy adott ponton kihátráltak az ügyből és eltűntek.

Olyan is előfordult, hogy a rendező a forgatás alatt fedezett fel új történetet, amely végül is bekerült a filmbe. Ilyen a zsidó bácsi története, aki általa süített kenyérrel mérgezett meg SS-tiszteket. Egy német történész eladta Péternek az archív anyagokat. A filmbeli szereplő már meghalt, de két társa, akik szintén részt vettek a mérgezésben, még élt a forgatáskor. Ezek különböző okokból nem vállalták a filmben való szereplést. Kerekes kétszer utazott ki Izraelbe ez ügyben, de mindkét esetben utolsó pillanatban visszamondták a forgatást. Ezért a rendező a meglévő archív anyagot használta fel, de nem egyszerűen bevágva a filmbe, hanem úgy, hogy a filmen belül egy tévékészülékben megy a felvétel, ezáltal is utalva az anyag archív jellegére (miközben ez egy jó technikai megoldásnak is bizonyult, hiszen az archív felvétel technikai minősége kilógott volna a többi kép minőségéhez képest a sorból).

Végül olyan jelenetek is vannak, amelyek lefilmeződtek ugyan, jól is sikerültek, de szerkesztési okok miatt nem találták meg helyüket a filmben. Ilyen például egy szarajevói szakács esete, aki elmagyarázta, hogy milyen arányban kell keverni a romlott húst az ételbe ahhoz, hogy még ehető legyen, és ne betegedjenek meg az emberek. Azonban a *66 szезон* című film nyersanyagából sem minden került be a filmbe. Például a forgatókönyv szintjén Kerekes Péter nagy jelentőséget tulajdonított a szereplők álmainak, pontosabban annak, hogy kinek melyik történelmi időszakban mi volt a vágyálma. Ezért bevitt a forgatókönyvbe egy aneszteziológust, aki úszás közben az altatás folyamatáról és az alvás közben született álmokról beszélt. Miután elkészült, ez a jelenet egy elvont intellektuális konstrukciónak bizonyult,

amelynek megértése gondokat okozhatott volna a néző számára, ezért inkább kihagyták a filmből.

A szereplőválogatás: Mivel Kerekes Péternél általában előbb születik meg a téma, majd ezután a témából kiindulva kénytelen megkeresni a szereplők döntő többségét, a szereplőválogatás terén három alapvető tényező fontos számára. Az egyik, hogy az alany rendelkezzen egy kerek, személyes, érdekes történettel, amely a múltban játszódik. A másik, hogy érdekes személyiség legyen, a történetét jól tudja előadni, együtt akarjon működni, és alkalmas legyen a rendezővel folytatandó játékos párbeszédre. A harmadik, hogy a története jól illeszkedjen a film struktúrájába – valamilyen összefüggésben álljon a többi szereplő történetével, de ne duplázzon rá mások történeteire.

A *Gulyásagyú* esetében a film előkészítési folyamata alatt a rendező 110 szakáccsal találkozott, akik közül csak 20 akart igazán együttműködni. Ezekkel komolyabban foglalkozott, és közülük kerültek ki a film szereplői. Hiába tűnt érdekesnek a potenciális szereplő, és hiába működött volna jól a kamera előtt, ha nem volt a témával kapcsolatos konkrét személyes története, nem került be a filmbe. Például két szerb szakács, akik túlélőszakácsságot tanítottak (vagyis, hogy mit és hogyan lehet főzni a katonák által fogott kígyókból, csigákból, galambokból), azért nem kerültek be a filmbe, mert egyrészt rádupláztak volna ha nem is dramaturgiailag, de tematikailag a filmben megjelenő szerb–horvát ellentétet megjelenítő szakácsos jelenetre. Másrészt ezek a szakácsok voltak Koszovóban is, és ezen a téren nem dupláztak volna rá tematikailag semmire (hiszen a koszovói háborút senki más nem képviseli a filmben), de mivel nem volt kerek történetük – azonkívül, hogy az erdőben bujdostak 30 napig, nem is kerültek harchelyzetbe –, továbbra is kimaradtak a filmből. Csupán egy epizódszerep erejéig jelennek meg egy szituatív jelenetben (miközben nem ez a szituatív stílus viszi a filmet, tehát másodlagos jelentőséggel bír). Ők azok, akik szabadidejükben meztelen nőket díszítenek fel élelmiszerekkel gazdag által rendezett fogadásokon. A katonai szakácsságot hivatásszerűen művelik, és ez a fusimunka pluszkeresetet jelent számukra, ugyanis a katonaságtól nagyon kevés fizetést kapnak. A sors iróniája, hogy a lány, akit a filmben feldíszítenek, egy emberjogi munkás, aki 130 euróért vállalta a szerepet. (Természetesen nemcsak a filmezés alkalmából, hanem máskor is szokott ilyen vállalni ugyanennyi pénzért.)

Ha valaki rendelkezik érdekes személyes történettel, de nem tudja jól elmondani, és nem tud belemenni a rendező által generált játékos jelenetekbe, szintén kimarad a filmből. Bosznia fő állatorvosával is készült interjú. Ő volt az, aki, miközben körbe volt véve a város, és éheztek, ellenőrizte az EU-s segítségként érkező élelmiszerek minőségét. A beérkezett élelmiszerek felének a szavatossági ideje le volt járva. Az is előfordult, hogy disznóhúst kaptak segélyként, de nem ették meg, mert az identitásukért harcoltak, amihez hozzátartozott, hogy nem fogyasztanak disznóhúst. Ő azért nem került be a filmbe, mert sajnos rossz mesélő volt.

A *66 szezon*ban a rendező a saját nagymamájának történetéből indult ki, és a későbbiekben az ismerősök között és ismerősökön keresztül keresett olyanokat, akik rendelkeznek az uszodához kapcsolódó olyan személyes történetekkel, amelyeknek közül van Kassa fontosabb történelmi eseményeihez is, megpróbálván lefedni velük Kassa huszadik századi történelmét, illetve az uszoda fennállásának 66 évét. Ezek után tért rá az általa *hiperlinkeknek* nevezett szimbolikus és metaforikus szituációk szereplőinek megkeresésére, vagyis a hajó- és repülőmodellezők, illetve a rádióamatőrök stb. kiválasztására. Ebből a filmből is kimaradtak olyan alanyok, akik a forgatókönyvben még szerepeltek, ugyanis a vágásnál kiderült, hogy a velük leforgatott jelenetek nem illeszkedtek jól a film egészébe – de ez már inkább a narratív struktúra kialakításának témaköréhez kapcsolódik.

A *szereplőválogatás* folyamata is, mely a *66 szezon* előkészítése alatt kezdett kialakulni, és a szakácsos film forgatásáig módszerré fejlődött, három szakaszra bontható. A potenciális szereplőkkel való első találkozás a kölcsönös bizalom elnyeréséről szól. Ekkor a rendező csak elbeszélget az emberekkel, lejegyez dolgokat, majd otthon elgondolkodik azon, hogy mire kíváncsi még. Második alkalommal felteszi az időközben felmerült kérdéseket, és tovább jegyzetel. A harmadik találkozás alkalmával pedig mélyebben belemegy a személyes dolgokba, részletekbe. Ezután kidolgozza a forgatókönyvet. Leírja, hogy kivel hol fog forgatni. Kitalálja, hogy filmezéskor pontosan mit szeretne hallani a szereplőtől, és ezt milyen megrendezett szituáció, illetve milyen provokatív kérdések segítségével tudja elérni.

A *rendezői provokáció módszere*: A *Gulyáságyú* című filmben a német háborús pék első mondata: „A német kenyér a legjobb a világon!”. Itt még nem észlelhető a rendezői provokáció, de amikor az orosz nénitől is megkérdi, hogy melyik kenyér a legjobb a világon, már benne hagyja a saját kérdését is. A néző

visszagondol a hasonló helyzetre, és rájön, hogy a német pék sem magától mondta, amit mondott.

Ezek a naivságuk miatt humorosnak tűnő, kisgyerekek stílusában feltett kérdések Kerekes Péter dokumentumfilmes eszköztárát képezik, ugyanis ezekkel oldja fel a szereplőket, és vonja el a figyelmüket arról, hogy előre gyártott, biztonságosnak látszó maszkok mögé bújjanak. Saját bevallása szerint azért nem kérdez rá az általános igazságra, mert akkor a szereplők nagy valószínűséggel sablonokban válaszolnának. Ellenben ha tettetett naivsággal kérdez valamit, a szereplő meglepődik, és egyszer csak előbukkan valamilyen formában az igazság – ha nem másként, hát „minden viccnek fele igaz” alapon. Például a német katonai pék, aki manapság valószínűleg nem szívesen vallaná be, hogy fiatalkorában azt hitte, hogy nemes célért harcol, egy látszólag naiv kérdés hatására kimondja, hogy: „A német kenyér a legjobb a világon!”. Ennél kedvesebben nehezen lehetne kibújtatni a szöveget a zsákból, azaz kiprovokálni, hogy a bácsi valamilyen módon kifejezze nemzeti felsőbbrendűségi érzését. Ez a fajta szeretetteljes és megértő rendezői hozzáállás a csehszlovák új hullám, pontosabban a Jiří Menzel (*Szigorúan ellenőrzött vonatok, Sörgyári Capriccio, Az én kis falum, Pacsirták cérnaszálon, Szeszélyes nyár* stb.) és a Miloš Forman (*Fekete Péter, Egy szösz szerelme, Tűz van, babám*) filmjeihez vezethető vissza, és szoros rokonságban áll azzal a hozzáállással, amelyet Corneliu Porumboiu *Forradalmárok* című játékfilmjében láthattunk.

A szereplők játékfilmes megközelítése: A szereplők önvédelmi maszkjai leépítésének másik módszere a fikciós, játékos helyzetekbe való bevonásuk. Kerekes Péter minden egyes esetben játékfilmszerű jelenetekbe vezeti be az önmagukat játszó szereplőit. „Színre viszek jeleneteket, pontosan, mint egy játékfilmben, csak valós szereplőket használok bennük azzal, hogy ők gyakran nem tudják, hogy mi fog történni velük. Mondhatni, egy játékfilmet készítetek dokumentumfilm-szereplőkkel.”

Amikor a forgatókönyvet írja, nemcsak arra gondol, hogy milyen kérdéseket tegyen majd fel a kívánt hatás elérésének érdekében, hanem arra is, hogy milyen helyszínen, milyen megrendezett szituációval tudja feloldani a szereplőt. Ezeket a helyzeteket nagyrészt a szereplők múltbeli történeteinek alapján találja ki, de arra is van példa, hogy a szereplő javaslatára hallgat. Például a szakácsos filmben az epilógus szereplőjével az interjút úgy tervezték el, hogy a bácsinak a tengeralattjáró katasztrófájáról szóló történetét úszás közben veszik fel, hiszen annak idején a vízzel

megtelő tengeralattjáróból a bácsinak ki kellett szabadulnia, és ki kellett úsznia a partra. Ezt az orvos akadályozta meg azzal, hogy a bácsi, aki fiatalkorában túlélte ugyan egy tengeralattjáró-katasztrófát, most a kora miatt belehalhat az úzásba. A filmbeli jelenet ötlete végül éppen a szereplőtől származott, ugyanis elmondta, hogy miközben a tengeralattjáró vízzel telt meg, a dolgok úgy kezdtek el úszni, mint dagály esetén a parton hagyott tárgyak. Így felmerült, hogy vajon jó lesz-e, ha a parton letesznek egy asztalt, melyen ő elkezd főzni, és miközben meséli a történetet, a dagály szépen elviszi az asztalról a tányérokat és az élelmiszert. És jó lett.

Ennek a fentebb leírt módszernek az oka Kerekes szerint: „Tudom, hogy fontos a dokumentumfilmnyelv, de nem tudom rendesen kifejezni magam általa, ezért kölcsönzök játékfilmes kifejezőeszközöket.”

Ez a fajta megközelítési mód a *cinéma vérité* dokumentumfilmes irányzathoz vezethető vissza. Jean Rouch szerint „a fikció az egyedüli módja a valóság megragadásának”⁴⁶. Ő az első, aki egyes dokumentum-játékfilmjeiben szerepvállalásra kéri fel szereplőit, mert hisz a pszichodráma felszabadító erejében, abban, amiről már Pálfi György kapcsán volt szó, hogy miközben szereplők más karaktereket játszanak, olyan tartalmakat is megmutatnak magukból, amelyeket, ha önmagukat játszanák, elrejtene.

Az egyes szereplők behelyettesítésének módszere: Kerekes Péternél a szereplőkezelés másik játékfilmes módja, hogy a rendező a néző szeme láttára kér fel egyes személyeket bizonyos szerepek eljátszására. Az egyes szereplők más szereplőkkel való behelyettesítése is hozzátartozik a rendező játékos módszereinek eszköztárához.

A *66 szezon* esetében a dublőrmotívum megideologizálása érdekében sok ikerpárral forgatott, de a végeredmény ebben az esetben is túl bonyolultnak tűnt, ezért inkább kihagyta őket. Csupán a film hivatalos plakátján maradt meg egy ikerpár, két 18 éves csinos lány, akik végül nem kerültek be a filmbe, de utalnak a film lényegének egy aspektusára, a *behelyettesíthetőség* motívumára. Ezt Kerekes Péter úgy fedezte fel, hogy egy adott ponton a nagymamája azt mondta, hogy „amikor én 17-18 éves lány voltam, mint ezek a lányok itten”. Akkor a rendező arra gondolt,

⁴⁶ Hartai László és a többiek, i. m. p. 28.

lehet mi is olyan fordulatot élünk most, mint a nagymamája '38-39-ben, akinek akkor az volt a legfontosabb, hogy milyen fürdőruhája lesz, kivel megy majd kávézni, ki lesz az udvarlója, és egyáltalán nem érdekelte őt a politikum. Kerekes azt gondolta, lehet, hogy most ugyanez a helyzet ezekkel a fiatal lányokkal, akikre a nagymama rámutatott. „Mert éppen akkor csapódtak be a repülőgépek a World Trade Centerbe New Yorkban, és arra gondoltam, nem tudhatják, de lehet, hogy ennek következtében jelentős változások állnak be majd a világon.”

Ekkor a rendező keresett egy dublőrt Patrick Mariannak, aki átélte a kassai bombázást. Akkor kezdődött a bombázás, amikor ő hátúszott a medencében, és látta úszás közben, amikor a repülők kiengednek magukból valamit, ami aztán nagyot robbant. Ez végül jól illeszkedett a filmbe, mert Patrick Mariann azt mondja, hogy: én már nem tudok háton úszni, és erre kellene keresni egy dublőrt. A behelyettesítés a Kerekes Péter ötlete volt, és mindenképpen be akarta hozni valahogy a filmbe, és szerencsés módon teljesen véletlenül úgy alakult, hogy a szereplő spontánul meghozta a megoldást. Ami még fontos Kerekes Péter számára a dublőrmotívum kapcsán, hogy mindenki egyéniség, de azért sok mindenben hasonlatosak vagyunk egymáshoz. Mindenkinek megvan az egyéni tragikus története, de az valamilyen módon hasonlít másnak a személyes tragédiájára.

A rendező a szereplő behelyettesítési módszerével él abban a jelenetben is, melyben felkéri azt a nénit, aki a háborúban eltűntnek nyilvánított vőlegényére emlékezik, hogy keressen az uszodában egy olyan férfit, aki az ő megboldogult vőlegényére emlékezteti. Ez pontosan olyan, mint egy játékfilmjelenet: fel van plánozva, ki volt találva a szituáció, csak a néninek nem volt megírva a szerepe. Nem mondta meg neki a rendező, hogy mit mondjon, sőt a végén meglepetést is okozott a néni, mert Kerekes Péter arra gondolt, hogy vagy talál valakit, vagy nem, de azt, hogy az operatőrt választja, végképp nem sejtette. Tehát ez egy játékfilmjelenet, amely valós karakterekkel forgott azzal az eltéréssel, hogy szereplők meglepődtek a szituációktól, amelyekbe a rendező belevitte őket, a rendező pedig nyitott volt a szereplők reakcióiból fakadó váratlan fordulatokra és meglepetésekre.

A véletlen szerepe a szereplők megnyilvánulásaiban: A 66 szezon egyik kezdőjelenetében, amikor a rendező nagymamája elmondja a szövegét, egy kis csend után megkérdezi, hogy „Akkor most azt is mondjam, Péter, hogy azóta a családból senkinek sem sikerült eljutnia a tengerhez?”. Erre a rendező azt válaszolja: „Nem. Az

olyan túl direkt lenne. Én azt szeretném, hogy a néző a filmből ezt megértse.” Ez a párbeszéd, amely megadja a film alaphangját, nem volt előre eltervezve, de mégis bekerült a filmbe. Ettől kezdve Péter megszerette a hibákat, és ha valamilyen jelentést fedezett fel bennük, tudatosan beépítette őket a filmbe.

A korábbi filmjében Kerekes Péter nem jelenik meg a képen. Abban hagyta az embereket beszélni, és ha hibáztak, addig ismételtette velük a szövegüket, ameddig nem volt elégedett a jelenettel. A *66. szezonban* viszont megszerette a hibákat, az életet, és ő is bekerült a filmbe, és nagyon nyílt és őszinte párbeszédet folytatott a szereplőkkel. Például van a kalapjelenet, amikor a bácsi ott áll a blokk tetején, mögötte napozik két félmeztelen lány (akiket Kerekes Péter rendelt oda), és a bácsi azt mondja, hogy az ember meghal, és nem baj, mert csak a teste hal meg, de a lélek él tovább. Akkor a rendező úgy gondolta, hogy az egy szép szimbólum lesz, ha a bácsi eldobja a kalapját, és mondta neki, hogy dobja el! Erre a bácsi megijedt, és nem akarta eldobni. Nem akart megválni attól az ócska 15 koronás kalaptól, hanem elkezdett ragaszkodni hozzá. Félt, hogy mi lesz vele. Aztán nagy nehezen sikerült rábeszélni, és végül csak eldobta. Ez a rendező számára egy szép szimbóluma volt annak, hogy racionálisan el tudjuk magyarázni, hogy a halál egy természetes dolog, aminek szükségszerűen be kell következnie, ezért meg kell békülnünk vele, de emocionálisan nem tudunk megbékélni, ugyanúgy, mint Illés bácsi sem tudott megválni egy ócska, vacak kalaptól. Ez egy hiba volt a filmezésnél, mert vagy eldobja, vagy nem, és akkor azt használod fel. De itt nem történt egyik sem, hanem esetlenül sikerült, és Kerekes szerint épp ettől az esetlenségétől életerős az egész.

A filmkép önreflexivitása: A szóban forgó filmek audiovizuális koncepciójának alapja, hogy felhívja a néző figyelmét a filmes helyzetre. Ezt ugyanolyan kedves és naiv módon teszi, ahogyan a rendező a szereplőit és a filmes situációkat is kezeli. Ilyen módszer például az, ahogyan egy adott ponton egy kéz betart a kamera mögül egy régi fényképet a képbe, majd kiveszi a képből, és meglátjuk a fotón szereplő nénit jóval idősebb korában, illetve az is, hogy a rúdra szerelt mikrofon nagyon gyakran szándékosan belóg a képbe. Ez egy technikai nehézségből is ered, mert zajos környezetben, pl. az uszodában, közel kell tartani a mikrofont a szereplőhöz, illetve a fürdőruhás szereplőkre nem lehet rádiómikrofont szerelni.

A kamera végig a rendező nézőpontját képviseli, és nem azonosul más szereplők nézőpontjával. A képen kívülről halljuk a rendezői utasításokat a szakácsos filmben, és a kamera mögül időnként besétál a képbe a rendező a *66. szezonban*.

Kerekes számára fontos, hogy felhívja a néző figyelmét a filmes helyzetre, ezért jelenik meg ő is a filmben meg a stáb is. Ugyanakkor játszik is ezzel, mert ott van az a szép jelenet, amikor belóg a mikrofon a képbe, és a néni arról beszél, hogyan tanították őt úszni, hogy az úszótanárnak volt egy hosszú rúdja, és a végén ott lógott ő kisgyerekként egy zsinóron. Akkor az operatőr a mikrofonrudat filmezi, majd végigsvenkel rajta, és a végén ott „lóg” a néni, aki szimbolikusan próbál valahogy „úszni” ebben a történetben. Ez történetesen nem egy előre eltervezett képi megoldás, hanem a rendező annyira össze volt hangolva az operatőrrel, hogy csak rámutatott beszélgetés közben a mikrofonrúdra, és az operatőr rögtön tudta, mit kell tennie.

Ezenkívül, amikor a bácsi zoknijain teniszezők vannak, és a kamera jobbra-balra svenkel az egyik zoknin levő teniszező figuráról a másikra, mintha a két teniszező játékának láthatatlan labdáját követné, a rendező nem is tudta, hogy az operatőr ezt lefilmezte.

Az operatőr mint alkotótárs: Kerekes Péter filmjeinek operatőre és alkotótársa, Martin Kollár alapvetően fényképész. Ritkán vállal operatőri munkát. Arra vonatkozóan, hogy miért épp Kollárral dolgozik, Kerekes Péter válasza a következő: „Mert nem értek a technikához. Nem tudok filmezni. Máig elfelejtem, hogy ha süt a nap, és valaki ül az ablak előtt, azt nem lehet lefilmezni, mert túl nagy a kontraszt.” Martin Kollár pedig nem kérdezi, hogy milyen optikát rakjon fel a kamerára, és milyen blendenyílást használjon, hanem csak arról beszélget Kerekessel, hogyan nézzen ki a kép.

Mikor az uszodás filmet készítették, a rendező csomó fotót mutatott az operatőrnek, hogy kb. milyenre szeretné a film képi világát, ennek ellenére nem ajánl neki technikai megoldást: „Mert van olyan, hogy én elmondom neki, hogy ezt most én széles látószöggel képzelem el így meg úgy, és akkor ő vesz egy keskeny látószögű optikát, és pontosan azt, amit érzek, megcsinálja. Valahogy érti, mit akarok.” Kerekes szerint Martin Kollár, másokkal szemben, azt hallja meg, amit a rendező gondol, és nem azt, amit mond. „Minden film után azt mondom, hogy Kollárral többet soha! – mert keményfejű, makacs, veszekszünk mindig, de neki

nagyon jó megérzése van arra vonatkozóan, hogy hamis vagy üres a beállítás, amit készítünk.” Kollár igyekszik nem a vágásra bízni a hibák kiküszöbölését.

„Dolgozik ő más rendezőkkel is, de ha megnézed a mi filmjeinket, amelyeket együtt csinálunk, akkor látsz bennük valami Martin Kollár-stílust. De ha megnézed a filmjeit, amelyeket más rendezőkkel forgatott, látod, hogy rendben van a kép, de nem látod belőle, hogy azt Martin Kollár készítette. Szerintem a többiekkel filmez, és velem alkot. Azért mert megadom neki a lehetőséget arra, hogy ezt tegye.”

Ahhoz, hogy Martin Kollár értse Kerekes Péter gondolatait, a rendező sok fotót gyűjt össze, és azokat mutogatja az operatőrnek, hogy kb. milyennek képzeletben el a film képi világát. A kép esztétikájára vonatkozóan Kerekes a következőt nyilatkozza: „Én szeretem a civil képet. Fényképeken Martin Parr stílusa a kedvencem, és az ő stílusában akartam a *66 szezont* is meg a *Gulyáságyút* is.”

A képi világ játékfilmszerűsége: Habár a szóban forgó filmekben találhatóak képileg improvizált jelenetek is, alapjában véve nem ez a jellemző. Az alkotók, ugyanúgy, ahogyan kitalálják előre a szituációkat, amelyekbe bevonják a szereplőket, általában előre eltervezik az egyes beállításokat is, illetve azt is, hogy ezek hogyan fognak kapcsolódni egymáshoz. Interjúhelyzetekről lévén szó, a szereplőknek nincs szükségük nagy mozgásszabadságra. Ez teszi lehetővé azt is, hogy az alkotók bátran bevilágíthassák a jeleneteket.

Kerekes Péter szerint nem az a fontos, ami a kamera előtt van, hanem ami rákerül a képre. A filmben egy illúziót hozunk létre, és emiatt világítani kell, mert a szem nem azt látja, ami a kamera előtt van, hanem a szem és az agy között nagyon sok szűrő található, melyek a személyes emlékeinkhez, bizonyos hangulatokhoz kötődnek, és a képpel tulajdonképpen egy hangulatot hozunk létre. A beállítások segítségével abból a valóságból, ami előttünk van, csinálhatunk sokféle képet, de a hangulat a fontos, nem az, hogy adott esetben hogyan is néz ki például egy zongora. A *66 szezomban* is világítottak külsőben is, például a diófa alatt is, hogy az természetesnek nézzen ki. Ott három darab kétezres lámpa világít nyáron. Kerekes azt szereti, ha minél természetesebb a kép, vagyis megvan az esztétikai értéke, de nincs mesterségesen túlkomponálva.

A filmek hangvilága: Kerekes Péter nagy szerepet szán a filmzenének, ugyanis ezzel teremti meg a hangulatokat, és fokozza a néző érzelmeit. Filmjeiben már kész zenét használ, amely alapján a néző egyértelműen asszociál valamire, vagy pedig külön zenét, sőt szöveget is írat egyes részekhez. A *66 szezon* elején, amikor játékhajókat látunk az uszoda vizében, görögös zenét hallunk, amely alapján a görög tengerpartra asszociálunk. A film végefőcím zenéjének dalszövege pedig az egyik szereplő egy kiemelt mondata alapján íródott. Sok esetben a kreatív hanghasználat nemcsak hangulatokat teremt, hanem a cselekményformálásban is szerepet játszik. Ilyen pl. amikor játékreplőt látunk a képen, de valós repülő hangját halljuk. Egy másik kedvenc jelenetem a szakácsos filmből, amikor a tengeralattjárón nem engedték meg, hogy főzzenek, az öreg szakács csak mímeli a sütést, mi pedig hangban halljuk, ahogy az üres serpenyőben serceg a láthatatlan olaj, klopfolódik a láthatatlan hús, stb. – vagyis készül a láthatatlan vacsora a láthatatlan, rég elhunyt legénység számára.

Kerekes Péter nemcsak szereplőket, eseményeket, tárgyakat helyettesít be másokkal, hanem hangokat is.

IV. 4. 3. Részkövetkeztetések

A filmbeli idő és történet egymáshoz való viszonyulását illetően alapvetően kétféle dokumentumfilm létezik. Az egyik, amelyben a történet jelen időben, a kamera előtt zajlik – ilyenek a megfigyelésen alapuló és a szituációs dokumentumfilmek –, a másik pedig, amikor a film a múltban lejátszódott történetet vagy történeteket elevenít fel.

A film nem jelenetekből, beállításokból, képekből, történetből, cselekményből, konfliktusból stb., hanem elsősorban érzelmekből épül fel – hangoztatják a rendező tanoncok számára a különböző filmiskolák tanárai. A dokumentumfilmek döntő többsége viszont azzal a nehézséggel küszködik, hogy bár értékes információkat közöl, de képtelen emocionálisan bevonni a nézőt a történetbe. Különösen jellemző ez az olyan dokumentumfilmekre, melyeknek története a múltban játszódik. Ennek legfőbb oka, hogy miközben egy történetet hallunk, legyen az bármennyire is személyes, a mesélőnek a jelenét látjuk. Empátiát érezni inkább az iránt tudunk, amit jelen időben látunk. A múltbeli történet csak közvetve, a beszéd tartalmán keresztül

jut el hozzánk. Miközben az audiovizuális médiumból a hozzánk eljutó információ kb. 80 százaléka vizuális, és csak 20 százaléka hangbeli információ, de ez utóbbi is nagymértékben zajokból, zörejekből, atmoszférákból, illetve a beszéd stílusjegyeiből tevődik össze, és csak bizonyos mértékben áll a beszéd tartalmából.

Gyakori probléma, hogy a múltbeli (főleg a beszéd tartalma által közvetített információ) és a jelen időben látott és hallott információ egymással konkurál, kölcsönösen gyengítvén egymás hatását. Egyszerűsítve, a filmbeli jelen sokkal erősebben hat, mint a filmbeli múlt. A múltat elmesélő filmek fő problémája abban áll, hogy a rendezők, a múltbeli történetek erejében bízva egy unalmas jelent mutatnak. Aminek tehát erős emocionális hatása lehetne – a jelen –, az gyenge a filmben, és az, ami a filmben erős – vagyis a múlt –, csak nagyon kis mértékben jut el a nézőhöz. Ettől unalmasak általában az ilyen filmek. Ezért, ha a rendező azt akarja, hogy filmje fokozottabb érzelmeket váltson ki a nézőben, fel kell erősítenie a jelent, vagyis azt, ami a kamera előtt történik. Ezt az általam behelyettesítési módszernek nevezett és önreflexív eszköztárat pl. Vít Klusáknak vagy a Karel Vacheknek a filmjeiből is ismerjük. Kerekes Péter alkotói módszerének ereje az említettekkel szemben abban rejlik, hogy a jelen időben történő, általa kiprovokált cselekménynek a múltbeli történethez való viszonyulása nemcsak intellektuális konstrukció, hanem erős érzelmeket kelt a szereplőkben és ezáltal a nézőben is.

Kerekes és Vít Klusák esetében nem tevődik fel az egymás másolásának kérdése, ugyanis a két elemzett film egyidejűleg készült.

A módszerek és az eszköztár hasonlóságának az lehet az oka, hogy a két rendező egyéni stílusa ugyanarról a töről, a cseh dokumentumfilmes hagyományból fakad. Ez annyira evidencia lehet Kerekes Péter számára, hogy már fel sem tűnik számára, ugyanis a vele folytatott beszélgetésben azt őt ért filmes hatások kapcsán elsősorban egy kortársának filmjét, Jan Gogola *Nonstop* című munkáját emeli ki. Amikor Kerekes elkezdte írni a *66 szezont*, volt neki egy korábbi filmje a *Ladomirovai véres történetek és legendák*, amely egy nagyon merev, statikus konstrukció, és úgy gondolta, hogy a *66 szezomban* is ezt a fajta filmkészítési módot fogja követni. Ekkor látta Jan Gogolának a *Nonstop* című filmjét, amely nagy hatást gyakorolt rá. Ez a film, amely a végtelenről szól, és az autópályán játszódik le Brünn és Prága között, több szinten zajlik. Az egyik a kozmológiai szint, hogy hogyan keletkezett a világ, az egész kozmosz. Ennek elmagyarázásához az autópálya szimbólumait használja. A második szint a metafizikai, melyben azzal foglalkozik,

hogy mi az embernek a szabad cselekedete, mi a sors, mi Isten, és mi Isten akarata – ehhez is ugyancsak autópálya-szimbólumokat használ. „Mindez számomra a szimbólumok szempontjából volt fontos [...] Szabad asszociációk, amelyek szerintem a *66. szezonra* is jellemzőek. [...] Gogola inspirált ahhoz, hogy szétvertem ezt a filmet, és egészen másként csináltam.”

Ez nem egy egyoldalú inspiráció volt, mert Kerekes korábbi filmje is inspirálta Gogolát. Ugyanazon a fesztiválon, amelyen Kerekes Péter látta a *Nonstopot*, Gogola is felfigyelt Kerekesnek a *Ladomirovai véres történetek és legendák* című filmjére. Ez utóbbi dokumentumfilm ugyan, de az emberek nagyon stilizáltan jelennek meg benne. Egy rutén faluról szól, de az összes beállítás, amelyekben a szereplők elmesélik a történeteket, merev, mint az ikonfestmények. „És neki az akkor nagyon tetszett, hogy mennyire lehetnek az emberek színészek, mennyire ikonikus író a személyi történelem, hogy mindenki lehet egy ikon saját maga számára.” Gogola ezek alapján készítette el a *Němcová nagymama naplóját* – aki az ő nagymamája, egy unalmas életet élt, és a rendező az ő naplóját illusztrálja nagyon szépen, stilizáltan és humorosan. Egy néni, aki megélte a nagy történelmi változásokat, de azt írta mindennap a naplójába, hogy milyen az időjárás, mit csinálnak a gyerekek, mit főzött, és „ja – mától új köztársasági elnökünk van, akit úgy hívnak, hogy Václav Havel”. Ez utóbbi volt a legkevésbé fontos számára.

Gogola a vele folytatott beszélgetésben még azt is kiemelte, hogy ami még nagyon inspirálóan hatott rá a későbbiekben a Kerekes-filmekből, az a második képsík, a háttértörténekek megrendezése. Azt, hogy a két rendező mennyire hasonlóan gondolkodik, az *Across the Border* című közös szkeccsfilmünk is igazolja (melyben Gogola készítette a cseh fejezetet, Kerekes a szlovákot, én a magyart, Paweł Łozinski a lengyelt és Biljana Čakić Veselić a szlovént). Nos ebben a filmben a Kerekes-féle epizód határ menti besúgókról szól, a Gogola-féle epizód pedig határ menti, a társadalomból valamilyen módon kilógó figurák határokkal kapcsolatos filozofálgatása. Két különböző téma, mégis mindketten megrendeztek egy illegális határátlépést. Azzal a különbséggel, hogy Gogola a határórt arról kérdezte az eset után, hogy most hogyan kell eljárni az illegális határátlépővel, és szerinte ezzel szemben mi volna a normális, Kerekes pedig arra volt kíváncsi, hogyan reagál manapság érzelmileg az egykori besúgó – akit ugyanúgy váratlanul ért az illegális határátlépés látványa, mint a Gogola szereplőjét. Gogola szereplője elkezdett esetlenül filozofálni, míg Kerekes szereplője, akinek nota bene már majdnem

megbocsájtottunk a múltjáért, üvöltözni kezdett, hogy hol egy telefon, hogy jelentse, amit lát.

Úgy tűnik, Kerekes Péter módszerének más hozadékai is vannak a Gogolára tett hatáson kívül. Pl. a bolgár Andrey Paunov dokumentumfilmje, *A szűnyogprobléma és egyéb történetek*, amely kijutott Cannes-ba, mindenféle szempontból nagyon hasonlít a Kerekes-féle stílushoz, csak egy Kerekes-féle nagyon találó parabola hiányában kevésbé összekapott. Nem állítom ezáltal, hogy Paunov Kerekest akarta utánozni, ugyanis maga Kerekes is rájött egy fesztiválon, hogy létezik egy mexikói rendező, Carlos Marcovich, aki a *Ki az ördög Juliet?* című filmjében ugyanolyan módszereket alkalmaz, mint ő.

A behelyettesítés módszere ugyanakkor a játékfilm alapja, hiszen a szereplőket, akikkel a filmbeli cselekményhez hasonló dolgok megtörténtek, más szereplőkkel helyettesíti be. A játékfilm is a valóságból inspirálódik, csak a valós történetrészleteket átalakítja, és egy más történetbe szerkeszti, miközben valójában behelyettesíti a megtörtént valóságot egy másikkal – mint ahogyan Kerekes is a múltbeli valóságot egy másikkal, egy jelen idejével helyettesíti.

IV. 4. 4. A szlovák új hullám dokumentarizmusa

IV. 4. 4. 1. Prikler Mátyás

2009-ben elkészült *Köszönöm jól...* című 40 perces egyetemi diplomamunkája kijutott Cannes-ba a *Cinéfondation* kategóriába, a diákt filmek versenyébe. Ez a film tulajdonképpen az azonos című nagyjátékfilmtervének volt egy fejezete. A nagyjátékfilm pedig a Rotterdami Nemzetközi Filmfesztiválon debütált 2013-ban. A félig szlovákul, félig magyarul beszélő, 134 perces nagyjátékfilm kizárólag szlovák pénzből készült. A szlovák filmalaptól előkészítésre, gyártásra, utómunkára majdnem 260 000 eurót kaptak (ami egyáltalán nem sok). Ezenkívül voltak benne különféle szolgáltatásbeli hozzájárulások, és így a film összköltségvetése 350 000 euró, „de ez nem mind készpénz, és ebbe már bele van számolva a premier utáni sült malac is, meg a plakát is, meg minden.”

A film alapötlete egy életérzésből született. Prikler és Marek Leščák (aki forgatókönyvíróként a szlovák filmgyártás egyik alappillére) egy lelkileg fura

időszakukat éltek. Barátok voltak, de soha sem dolgoztak még együtt. 2009-ben találkoztak, és elkezdtek beszélgetni, így természetes módon kezdett kialakulni a film alapötlete.

A narratív struktúra: A film négy fejezetből áll. A három külön fejezetet alkotó családi dráma a film végén összefut egy negyedik fejezetben. Ami az előzetes konstrukciót illeti, az elején volt három főszereplő: Miroslav, Béla, Attila. Volt egy olyan verzió is, melyben 30 perc jutott mindegyiknek, amire rájött még 30 perc a végén, amikor mindannyian találkoznak egy esküvőjelenetben. De erről a merevnek mondható konstrukcióról a későbbiekben lemondtak. Helyette Attila végigmegy a filmen. Az egyik történetben csak statiszta, a másodikban mellékszereplő, a harmadikban pedig főszereplő. Ezt elég szokatlan szerkezet. Alapvetően jó a film fogadtatása, de a szlovák kritika két dolgot ró fel. Az egyik, hogy 134 perc – amitől általában megijednek. A másik pedig, hogy a negyvenedik percben gyakorlatilag elkezdődik egy új film – „ami szerintem nem így van egyrészt, másrészt pedig ezt már Hitchcock megcsinálta a *Psychóban*, hogy nézed a filmet, és a negyvenedik percben már nincs film, mert a főszereplőt előtte kinyírják”. Leščák, a társ-forgatókönyvíró azt mondta a bemutató kapcsán rendezett sajtóértekezleten, hogy „ez nem egy klasszikus dramaturgia, meg nem klasszikus történetmesélés, de miért is kéne annak lennie?”

A film cselekménye a rendező és a forgatókönyvíró, személyes élményeiből és tapasztalataiból táplálkozik. A filmben megjelenő összes történet megtörtént eseten alapul, semmi sem teljes kitaláció, csak különböző emberekkel megtörtént különböző szituációkat kombináltak össze. Vannak olyan történetek, amelyekben a rendező vagy a társ-forgatókönyvíró szereplők voltak az életben, és vannak olyanok, amelyeket láttak vagy hallottak. „Mindig azt mondjuk, hogy körülnéztünk a világban, hogy mi történik, és arról csináltunk egy filmet.”

Egy konkrét példa az a jelenet, amikor karácsonykor a válófélben levő Attila próbálja menteni a menthetetlent. Kicsomagolják az ajándékokat, és Attila azt mondja, hogy van itt még egy ajándék. Megtalálják a dobozt, kibontják, látják, hogy egy kutya, és örülnek a gyerekek, hogy kaptak egy kutyát. Erre a feleség azt mondja, hogy nem lehet megtartani, mert asztmás a kislány. Akkor feldühödik Attila, fogja a kutyát, és kilógatja a balkonról, hogy „akkor most dobjam ki, vagy ne dobjam ki?” Ezt például úgy találták ki, hogy beszélgettek gyerekkori dolgokról, és Prikler Mátyásnak volt egy olyan története, amelyben az apja egyszer mondta, hogy „rossz

voltál, ezért most beszállsz az autóba, elviszlek a cigányokhoz és otthagylak”. Akkor a rendező nyolcéves gyerek volt, és nagyon félt, mert elhitte az apja állítását. Bementek egy panelházba, felmentek a tizedik emeletre, az apa valahova becsengetett, a gyerek meg azt hitte, hogy a cigányokhoz, de akkor egy ismerős kinyitotta az ajtót, és kérdezte, hogy: „jöttek a kiskutyáért? És apuka mondta, hogy ha-ha-ha, kapsz tőlem egy kiskutyát”. Leščáknak pedig volt egy olyan sztorija, hogy amikor gyerek volt, akkor a karácsonyfa alatt volt egy nagy doboz, és amikor azt kibontották, abban volt egy színes tévé. A gyerekek örültek, hogy kaptak egy színes tévét, és akkor az anya elkezdett káromkodni, hogy ez milyen sokba került, és ezt nem így beszéltek meg. Szentestén az anya azon veszekedett, hogy minek egy ilyen drága tévé. Akkor az apa feldühödött, fogta a tévét, kiment a balkonra, kilógatta, és azt mondta, hogy még egy szó és elengedi. Ebből a két történetből lett, hogy a filmben kutyát kaptak a gyerekek, és az apuka kilógatja a kutyát a balkonról. Tulajdonképpen két valós történetből született egy harmadik. Csak nem egy az egyben ugyanazok a szereplők. És a rendező tényleg ismert valakit, akinek két családja volt párhuzamosan – mint a film egyik történetében. „Volt egy másik felesége és egy másik gyereke, de ugyanakkor ennek az embernek nem halt meg a gyereke (mint a filmben) – az már egy másik ember története volt.”

Prikler Máttyás és Marek Leščák a megfigyelt konkrét valóságból való ihletődést nem munkamódszerként, hanem alapvető szükségletként fogja fel. A szóban forgó film esetében a forgatókönyvet egyes esetekben, főleg a főbb szereplők esetében már konkrét színészekre írták. Mokos Attilával régóta dolgozik együtt Prikler, tehát eleve rá írta a szerepet. Onnan lehet tudni, hogy melyik szereplő volt meg előre, hogy akire szerepet írtak, az a saját nevén szerepel a filmben is, de nem csak a konkrét szereplők, hanem egyes helyszínek is inspirálóan hatottak. Pl. már jó előre tudták, hogy a Kijev Szállóban lesz az esküvő, mert Prikler szerint: „én nem hiszem azt, hogy az úgy van, hogy először szinopszis, aztán meg treatment, utána forgatókönyv, aztán meg helyszínelés. Ez legyen egyben! [...] A helyszín is szereplője a filmnek.”

A szereplőválogatás és a színészvezetés: Mint a korábbiakból kiderül több szerepet már eleve konkrét színészekre írtak. Ezenkívül a forgatáson minden azt szolgálta, hogy a színészek beleélhessék magukat szerepeikbe, és lehetőleg ne zökkenjenek ki szerepkörükből. Ennek érdekében nem álltak le jelenet közben, mint

az játékfilmekben általában lenni szokott plán- vagy nézőpontváltáskor, hanem egyhuzamban játszottak el minden jelenetet az elejétől a végéig, illetve a színészek azt sem tudták, milyen plánban filmezik őket, vagy egyáltalán képben vannak-e. „Úgy, mint egy dokumentumfilmben ment a jelenet, és akkor mondtam az operatőrnek, hogy né, ott érdekes az a gyerek, gyorsan vedd fel, akkor felvettük, majd megint visszamentünk totálba.”

A színészi mozgásszabadság ellenére a szereplők nem improvizálnak, hanem egy pontos forgatókönyvet követnek. A párbeszéd szövegét is megírták, de a rendező nem ragaszkodott hozzá, hogy a színészek ugyanazt mondják. „Például az esküvőn a párbeszédet megírták, ezt tudtuk, de ott történt egy rakás olyan dolog is, amit nem tudhattunk előre.” Az esküvő jelenti a film csúcspontját, itt viszont az előre felállított pilléreken kívül elég sokat bíztak az improvizációra is. A filmet kiterjesztették az életre, és várták, hogy ebből mi fog kisülni. „Az esküvő egyrészt nagyon meg volt szervezve előre, meg végig volt gondolva, másrészt viszont ott ténylegesen mindenki be volt rúgva, ezért akkor nem tudhattuk pontosan előre, mi fog történni.” Délután 5-kor elkezdődött a mulatság, és reggel 5-kor ért véget. Tehát tizenkét óra alatt készült 35 percnyi film – ami nagyon sok, mert klasszikus játékfilmben általában napi 2-3 perc hasznos anyagot forgatnak. A szereplők feladata az volt, hogy elhiggyék, hogy esküvőn vannak. Amikor párbeszédjelenetet akartak felvenni, odahívták azt a három színészt, akiknek szerepelnie kellett benne, és elindították a felvételt. Volt egy vőfély, aki a filmbe bele sem került igazán, aki levezényelte az esküvői eseményeket (most leves, most menyasszonytánc stb.), és a filmesek ehhez az eseménysorhoz igazodtak. Ezenkívül voltak olyan beépített emberek is, akik úgy irányítottak, hogy ha a színészek kiestek a szerepükből, pl. a színésznő arról kezdett el beszélni, hogy ő most sorozatban fog szerepelni, és kérdezte a színészkollégát, hogy ezért neki mennyit kellene kérnie, akkor a beépített ember rászólt, hogy ez nem tartozik ide, és legyen szíves visszaállni a szerepébe. Prikler Mátyás azt mondta nekik, hogy bulizzanak, érezzék jól magukat, csak egyrészt felejtsek el most, hogy ők színészek, másrészt pedig mindig tudják, hogy szerepük szerint most kicsodák. Tehát ha két színésznő ismerte egymást a civil életben, de a filmen két különböző családból származtak, akkor nem kezdhettek el egyből barátnőként viselkedni.

Az audiovizuális koncepció: A képtechnikához való viszonyulás is elsősorban a szereplők szabadságát szolgálja. A filmet egy egyszerű kis HD videokamerával vették fel. Ennek két alapvető oka volt. Az egyik, hogy a kisjátékfilm kevés pénzből készült, és amikor az egész estés verzióra már kaptak jelentősebb támogatást, azt ugyanolyan stílusban kellett folytatni. „Másképp számára az nagyon fontos volt, hogy minél egyszerűbben csináljuk. Hogy ne legyen az, hogy élesítünk, világítunk, optikát cserélünk.” Elejétől kezdve az érdekelte a rendezőt, hogyan lehet ezt a filmet úgy elkészíteni, hogy játékfilm legyen, de minél kevésbé legyen játékfilmszagú.

„Játékfilmszagú az, amikor a színészeknek jeleket rajzolsz, hogy hova álljon, hol az élesség, hol a fény, várj, most menj a büfébe, mert most világítunk, s akkor most bevilágítottunk, gyere vissza, és játszd el, ha tudod! És akkor fura módon nem autentikus a dolog.” Saját bevallása szerint Prikler Mátyás egy adott pillanatban megunt a klasszikus játékfilmkészítést, „hogy vagyunk húszan-harmincan, és annyi falat építesz magad köré, hogy a szabadságodból önként lemondasz dolgokról, mert mondjuk, szebb lesz a fény, és szebb lesz a kép, de nem lesz annyira autentikus.”

Azért is forgatott ilyen egyszerűen, hogy könnyítsen a maga dolgán is, mert mindig feltette a kérdést, hogy mit kap cserébe? Ha van egy jobb kamera, ahhoz már kell egy asszisztens, és kell egy élesítő, egy fókuszpuller. És mit kapunk cserébe? A kép 5 százalékkal jobb minőségű lesz ugyan, de 50 százalékkal kevésbé autentikus lesz az egész jelenet. Akkor megéri, vagy sem? Prikler szerint nem. Számára fontos, hogy szabad legyen. Ha pl. eszébe jut, hogy valamit más szemszögből kellene inkább felvenni, akkor ne legyen az, hogy nem lehet egyből kivitelezni, mert képbe kerülnének a lámpák. Ezt átvilágítani egy fél nap, így meg csettint egyet, és gyorsan át tud állni.

„Másképp ez így nagyon olcsó volt, de nem ez volt az ok, hogy így csinálták. Ha egymillió eurónk lett volna rá, akkor is így csináltuk volna, mert így akartuk.” A stáb is kis létszámú volt. A rendezőn kívül volt egy operatőr, egy hangos, egy gyártásvezető, egy díszletes-jelmezes. Általában öten voltak állandó jelleggel. Voltak olyan jelenetek is, ahol tízfős stáb volt, és két kamerát használtak – mint pl. az esküvőn, ahol egyébként nem lehetett volna ide-oda vágni, mert megszakadt volna a háttérzene folytonossága – egyrészt. Másképp viszont a B kamera filmezte az atmoszférájellegű cselekményeket meg a kis érdekes történeteket, miközben a rendező meg az A kamerás operatőrrel vette fel a fő vonalat. „Két kamera volt a

halotti toron a kuratóriumi jelenetnél – ami nagyon lerövidült, meg amikor az öreglány hisztizik a balkonon.”

A felvételek pedig úgy zajlottak, „mint az egy klasszikus dokumentumfilmben lenni szokott”. A jelenet elindítása előtt a rendező mondta az operatőrnek, hogy most ezt vagy azt a szereplőt kellene figyelni. Kézi kamerát használtak. Találunk a filmben egy-két beállítást, aminél nem, de alapvetően kézi kamerázás az egész. A vágópontok viszont nem teljesen véletlenszerűek. Nagyjából tudták előre, hol szeretnének vágni.

A legtöbb jelenet eleve egy vagy két beállításból lett felvéve, csak levágták az elejét és a végét. Voltak egysnites, és voltak nagy jelenetek, amelyeket meg kellett vágni (pl. az esküvőjelenet).

Egyszerű generál megvilágításra törekedtek. Gyakorlatilag nem használtak filmes lámpaparkot. Egyszer még az öregemberes történetnél kivettek két Kinoflot, de rájöttek, hogy nem jó és kikapcsolták. A hajón pedig, ahol a reklámot forgatják a filmben, ott voltak filmes lámpák, de azok ott kellékek voltak. De persze nem volt véletlenszerű a megvilágítás, hanem az operatőr előre kitalálta minden egyes helyszín bevilágítását, vagyis kicserélte a helyszíni lámpákban az izzókat erősebbekre. Olyat csináltak, hogy bekapcsolták az összes helyszíni kislámpát, amelyek közül csak egy világított volna természetes körülmények között: például amikor az öregember otthon fekszik a tévé előtt, valószínűleg csak egy lett volna bekapcsolva, de a filmesek bekapcsoltak hármat. „Ahhoz képest elég jól néz ki ezzel a kis Panasonic kamerával – amivel egy ingatlanos tévéműsort forgatnak általában.”

Ami a technológiát illeti, Prikler Mátyás számára nem idegen a digitális világ, hiszen nemcsak, hogy nem tanult 35 mm-es filmre forgatni, hanem nem is dolgozott 35 mm-es filmmel, csupán 16 mm-essel, amellyel nem lehet olyan kis mélységélességet produkálni, mint a 35 mm-essel. „Én épp azt az időszakot fogtam ki, amikor az átállás volt. Az elsős filmemet digitálisan forgattam, és VHS-en adtuk le, a másodikot meg super 16-ra forgattuk, és Digit Beta volt a végtermék, és így tovább.”

A film pedig kizárólag diegetikus zenét használ.

IV. 4. 4. 3. Zuzana Liová

Zuzana Liová *A ház* (Dom, The house) 2011-es alkotása az első olyan szlovák nagyjátékfilm, amely 2000 után a Berlini Nemzetközi Filmfesztiválon versenyezhetett, és ezenkívül megnyerte a Pozsonyi Nemzetközi Filmfesztivál közönségdíját. Ez igencsak tiszteletreméltó teljesítmény figyelembe véve, hogy Zuzana Liová nem rendezői szakot végzett, hanem forgatókönyv-íróit, diákévei alatt mindössze egy dokumentumfilmet forgatott videóra, illetve közvetlenül diákévei után egy ugyancsak videóra forgatott tévéfilmmel debütált. *A ház* volt az első, 35 mm-es nyersanyagra forgatott filmje.

A rendező talán azért, mert korábban már tévéfilmmel bizonyított, azon kevés szerencsés fiatalok közé tartozik, aki komoly büdzséből forgathatta le filmjét. „A film körülbelül egymillió kétszázezer euróból készült, 35 forgatási napunk volt, utána még volt 3 nap pótforgatás.”

A narratív struktúra: A szóban forgó film alapkonfliktusa, hogy az apa fáradtságos munkával házat épít lányának, akinek esze ágában sincs beköltözni, ugyanis inkább külföldre vágyik, mert mindenképpen ki akar kerülni abból a falusi környezetből, amelyben felnőtt. Abban az osztályban, amelybe a rendező középiskolába járt, több olyan lány is volt, aki ugyanúgy gondolkodott, mint a film főszereplője. A film az apa és lánya közötti személyes konfliktusra épül, amelynek fő oka az általános generációs értékrendbeli ellentét.

A film hagyományos lineáris játékfilmes dramaturgiát követ. Cselekménye, habár tele van realista életrészletekkel, ezek pontos ok-okozati viszonyban állnak egymással. *A ház* forgatása előtt az alkotók tanulmányozták a *Fish tanket*, a *Wrestlert* és Mungiu-nak a 4, 3, 2-jét. A *Wrestler* az apa-lány viszony miatt volt fontos számukra.

A szereplőválogatás és színészvétel: A filmben kizárólag színészek szerepelnek. A színészi játékban nagyon kevés az improvizáció. A rendező olvasópróbát tartott a színészekkel külön-külön. Aztán összehozta őket párosával. Majd az összesen találkoztak, elolvasták a forgatókönyvet, és beszélgettek a motivációkról. Majd a forgatás előtt Zuzana Liová 3 napot töltött Miroslav Krobottal (az apával), és ez alatt sokat beszélgettek Ingridről (a főhősről). A színészeket

alaposan felkészítették már a forgatás előtt, és felvételkor már csak a térben való mozgásukkal kellett foglalkozni, mert a mély motivációkat már korábról ismerték.

A színészek térbeli mozgását már a forgatás előtt eltervezték. Először lefotózták a beállításokat, majd a rendező lejárta a jeleneteket térben, ezt is lefotózták, és ez alapján megírták a technikai forgatókönyvet.

Az audiovizuális koncepció: A dokumentarista behatások a film képi világában érezhetőek, amely a megfigyelésen alapuló dokumentumfilmek vizuális koncepciójához hasonló. Ami a kamera nézőpontját illeti, a rendező olyan távolságból akarta figyelni a szereplőket, hogy ne lépjen át közben a kamerával egy bizonyos határt. „Ez olyan, mint amikor elmész valakihez látogatóba, és úgy figyeled a jelenlétben kialakult helyzetet, az hogy ne is legyen nagyon tolakodó, de közömbös, vagy távolságtartó sem. Így akartam intimitáshatást elérni.”

Ez annyiban nem feltétlenül dokumentarista sajátosság, hogy léteznek olyan dokumentumfilmek, amelyek átlépi ezt a határt. Mégis a modern filmben a megfigyelésen alapuló dokumentumfilmek világát idézi. Ezzel az alapkoncepcióval szemben, amikor a helyzet drámaisága megkívánja, a filmben vannak olyan beállítások is, amikor a kamera közel került a szereplőkhöz. Egy kicsit emlékeztet ez a Mungiu 4, 3, 2-jének a koncepciójára, mely úgyszintén elkezdődik egy bizonyos dokumentarista stílusban, majd fokozatosan bevezet a klasszikus játékfilmekre jellemző képi kifejezőeszközöket is.

Ami a megvilágítást illeti: „Az alapkoncepció: plusz megvilágítás nélkül forgatni!” De a belsőkhöz volt egy erős lámpa, amivel világítottak, és sok fényvisszaverővel dolgoztak. A külsőkben nem alkalmaztak plusz megvilágítást, de fényvisszaverő felületeket ott is használtak, pl. egy nagy fehér vásznat. Éjszaka pedig kisebb narancssárga fényű lámpákkal világítottak, azonban olyan is előfordult, hogy éjszaka a kocsiban nem használtak lámpát. A szereplők sziluettben jelennek meg, és az időnkénti megvilágítást a szembejövő kocsik fényei szolgáltatták – mindezt azért, hogy legyen természetes a hatás, és ne manipuláljanak, ne dramatizáljanak a megvilágítással. Ezt az operatőr ajánlotta, miután elmagyarázta neki a rendező, hogy mit szeretne látni.

Hangkeverésnél manipuláltak a hangerővel. Néha kiemeltek valamit hangban, vagy különböző atmoszférákat raktak hozzá, de nincs olyan jelenet, amelyben különös szerephez jutott volna a hang. Filmzenét viszont használtak.

IV. 4. 4. 2. Iveta Grófová

Iveta Grófová filmes tanulmányait animáció szakon kezdte a Pozsonyi Filmművészeti Egyetemen, majd harmadéves korában átiratkozott a dokumentumfilmes osztályba. Első nagyjátékfilmje *Ashban készült* (Až do města Aš, Made in Ash, 2010) talán mindenféle szempontból a legdokumentaristább szlovák játékfilm. Ezt a filmet nagyon kis büdzsével kezdték el forgatni, mint egy amatőr filmet, és a koproducereket később jelentkezték, amikor már majdnem készen volt a film. Konkrétan egy cseh koproducer lépett be, mert sikerült pénzt szereznie a Cseh Filmalaptól. A szlovák tévérészvétele inkább komplikációt jelentett, mintsem valós segítséget. 5 producere van a filmnek. „Valahol azt olvastam, hogy 150 000 euróba került, aztán egy producer azt mondta, hogy valójában kétszer ennyi volt, de nem tudom elképzelni, mire ment el ez a pénz.”

A narratív struktúra: A film egy álmokkal teli szép fiatal cigánylány megrontásának története, aki Kelet-Szlovákiában elvégzi a középiskolát, majd egyedül egy jobb élet reményében elindul Nyugat-Csehországba, Ash városába, munkát keresni. A történetmesélés klasszikus, lineáris játékfilmes dramaturgiát követ.

A bevezetés alatt megismerjük a lány környezetét, a cigánytelepet, és az iskolát, amelybe jár. Ekkor még főhősünk, Dorotka jövőhöz kötődő álmainak világában él, ami lelki egyensúlyállapotot jelent számára. Az első fordulópont, hogy megérkezik Ash városába, ahol új, kemény élet kezdődik. Közvetlenül az egyensúlyállapotot követő első fordulópont után, mint az a forgatókönyv-írói nagykönyvekben meg van írva, megismerjük a segítőjét is, Sylvíát, aki fokozatosan rosszba viszi Dorotkát. Ugyanitt lépcsőzetesen bevezetődik a film legfőbb cselekményszálát jelentő, a fiatal kelet-európai lányokra vadászó idősebb német férfiak motívuma.

A film középpontja a következő fontos fordulópont, amikor Dorotka lefekszik egy ilyen férfival. Ezután felgyorsulnak az események, a lány egyre súlyosabb helyzetekbe kerül, lopásban vesz részt, sorra veszíti el munkahelyeit, míg végül lakbért sem tud fizetni a munkásszállóban, és az utcára kerül. A film rejtett csúcspontja, hogy feladja álmait, és összeköltözik az idősebb német férfival, akivel még beszélgetni sem tud rendesen, hiszen nem tud németül.

A film végére, vagyis a vágyálmok eltemetésére való utalás már a film elején is jelentkezik, abban a jelenetben, melyben Dorotka nyafogva egy divatlapból mutatja édesanyjának, hogy milyen báli ruhát szeretne az érettségi bankettjére. Ekkor az anya azt mondja neki, hogy nincs pénzük ilyenre, és vegye fel azt a ruháját, melyben temetésekre szokott járni.

A főszereplő változási folyamatának és a történetmesélés sajátosságait tekintve (fordulópontok, mellékszereplők, epizód szereplők) a film szinte a klasszikus lineáris játékfilmes dramaturgia mintapéldánya. A dokumentarista sajátosságok a cselekményformálás szintjén jelentkeznek. A rendező saját bevallása szerint úgy kezdte a filmen való munkát, hogy konkrét elképzelése volt a film témáját, illetve a történet elejét és végét illetően. Ezzel a vízióval látott neki a szereplőkeresésnek és a helyszínelésnek. A cselekmény egy jelentős részét a tervezett forgatási helyszíneken szerzett tapasztalatai alakították. Az ezeken a helyszíneken megfigyelt életrészletek, az itt megismert mellékszereplők, illetve a későbbiekben kiválasztott főszereplők alakították a film cselekményét.

A cselekmény legfőbb sajátossága, hogy a történet szempontjából fontos dramaturgiai fordulópontok épp hogy fel vannak vázolva, de a legerősebb részek nem ezek, hanem épp a történet ok-okozatisága szempontjából akár hanyagolható jelenetekben fellépő részletek megfigyelése. Az ilyen jelenetek egy részében, mondhatni, tulajdonképpen nem is a film főszereplőjét figyeljük, hanem valamilyen hiteles életrészlet, tárgy, avagy élettér (pattogzó vakolat a zuhanyzó falán, munkásszálló berendezése, putritelep) bemutatására helyeződik a fő hangsúly. Ilyen életrészletek például a munkásnők beszélgetései, a munkahelyükről elbocsájtott lányok hazatelefonálása, a prostituáltak egymásközi beszélgetései stb., melyeknek főhősünk szem és fültanúja, de csak passzív résztvevője.

Egyes jelenetek főszereplői bizonyos tárgyak, amelyek a film kontextusában szimbolikus jelentéssel bírnak. Ilyen például a film elején az ezüstcipő, melyet Dorotka kezében visz végig a putritelepen, és Csipkerózsikára utalhat (egyébként az elvesztett női cipő motívuma a későbbiekben egy bulin is megjelenik), vagy a film végén az idősebb német férfi autójában lógó díszcsontváz, amely a Dorotka álmainak halálára utal.

Dorotka álmainak bemutatására a rendező animációs betéteket használ, amelyek ikonográfiáját fiatal lányok naplójai és emlékkönyves bejegyzései

inspirálták. Ezenkívül a film telített olyan apró cselekményekkel, amelyek közvetlenül nem befolyásolják a történetet, de összefüggésben lehetnek vele (pontosabban a fiatal lány megrontásával) – habár ezekre az összefüggésekre nem történik semmiféle konkrét utalás. Ilyen például, amikor Sylvia dohányozni tanítja Dorotkát, piercinget tesz a szájába, vagy amikor Dorotka az idősebb, megkeseredett, az életben sikertelen nők férfiakról szóló beszélgetéseit hallgatja, melyek szemben állnak az ő ideális párkapcsolatképével.

A film nem minden esetben követi az előre megírt forgatókönyvet, ugyanis a forgatás során a filmes helyzet körül születtek olyan szituációk is, amelyeket a rendező a helyszínen improvizált. „Kevert a helyzet. Vannak erős improvizált jelenetek is, amelyek hatást gyakoroltak a többire, olyan fikciós jelenetekre, melyekre azért volt szükség, hogy egyáltalán érthető legyen a történet.”

A korábbiakban felvázolt történetmesélési fogások a szituációs és a megfigyelésen alapuló dokumentumfilmek világának a sajátossága, ugyanis ezekre a filmekre jellemző az, hogy miközben a főhős története araszolgat előre, egy rakás, nem túl cselekménydús, avagy a történet ok-okozatisága szempontjából hanyagolható, de a szereplő világára igencsak jellemző cselekmény zajlik. Ilyenkor a jelen levő stáb egyrészt ezekből kénytelen építkezni, másrészt azért is filmezi őket, mert soha sem lehet előre tudni, mikor hangzik majd el véletlenül valamilyen, a történet szempontjából is fontos információ.

A szereplők kiválasztásának módja és a színészszerzés: A rendező nem akart hagyományos castingot, mert véleménye szerint akik ilyenre jelentkeznek, szerepelni szeretnének, és úgy gondolta ez neki nem lesz jó. Ezért elment középiskolákba, és érdeklődött, kik azok a lányok, akiknek az a tervük, hogy Nyugat-Csehországba menjenek dolgozni. Nem vizsgáztatta őket, és nem készített próbafelvételeket, csak megfigyelte őket bizonyos élethelyzetekben, és ezek alapján döntött. „Például azt sem terveztem, hogy cigány lesz a főhős, de megláttam egy cigánylányt, akinek nagyon naiv elképzelései voltak az életről. Követtem őt, megfigyeltem, és végül őt választottam.”

Ilyen helyzetekben, amikor amatőr szereplőt választ a rendező, nagy erkölcsi felelősség terheli arra vonatkozóan, hogyan hat ki majd az illető életére a film. Különösen fontos kérdés ez jelen film esetében, hiszen a lány megrontásának történetét látjuk, amelyben lefekszik egy idősebb férfival. Nos a szexjelenetben a

rendezőnő dublőröket használt. Dorotka szerepére egy asszisztensnőt alkalmazott, aki magányos anya, és ezért időnként fotómodellként is dolgozik, az idősebb férfi szerepére pedig az egyik mellékszereplő apját, aki jelenleg börtönben ül kábítószer-kereskedés miatt.

Dorotka életére pedig remélhetően pozitívan hatott ki a film, ugyanis a rendezőnő bemutatta őt egy gazdag cigány embernek, aki megkérte a saját fia számára a lány kezét. Tehát az igencsak szegény környezetből származó Dorotka jelenleg egy olyan házban lakik, amelyet a saját kertjükben egy úszómedencéből alakítottak át a fiú szülei.

A főhős segítője, Sylvia pincérnő volt a hétköznapi életben. Aztán felvételizett a pozsonyi filmiskola dokumentumfilm szakára, ahova fel is vették, de ő egy év múlva otthagyta az egyetemet. Jelenleg egy kereskedelmi csatorna egyik sorozatának a szerkesztője. Ő nagyon fontos szerepet tölt be a filmben. Eredetileg ez a karakter nem kellett volna ennyire erős legyen, de Sylvia folyamatosan támadta a rendezőnőt, hogy szeretne szerepelni egy filmben, míg végül Iveta Grófová is úgy gondolta, jól kiegészítheti és irányíthatja Dorotkát. „Dorotka jól játssza a szerepét, de nem hoz be semmit pluszba. Sylvia viszont kreatív. Tulajdonképpen ő volt a segítóm. Tökéletesen értette, mit akartam.”

Ami a férfi szereplőket illeti, Dorotka filmbeli férfiya úgy került elő, hogy a rendezőnő elment egy tipikus helyi kocsmába, és megkérdezte, ki a legjobb színész ebből a környezetből. Akkor előállították számára azt a férfit, aki félig Csehországban, félig Németországban él (pontosabban „élt”, mert sajnos meghalt a forgatás időszaka alatt – de nem a forgatáson). Sok szeretője volt. Ő is valójában önmagát játssza. De a valós életben sokkal szegényebb volt, mint a filmben. Nem engedhette meg magának, hogy a filmbeli módon fűzze a lányokat.

Aki a Dorotka anyukáját játssza, az életben valóban a nagymamája. A női mellékszereplők valódiak, és önmagukat játsszák, de a filmben az Ash városában zajló egyes jeleneteket valójában nem Ashban vették fel (ugyanis a valós környezetben nem engedélyezték a forgatást), ezért ezek a nők sem valós Ashban élő nők.

Ebben a filmben a szereplők habár önmagukat játsszák, olyan fikciós élethelyzetekben látjuk őket, amelyek közel állnak az ő személyes világukhoz, de amilyen szituációkba valószínűleg soha sem kerültek volna, ha a filmrendező ezeket nem hozza létre számukra.

A fikciós helyzetek felszabadító erejének (amelyről Jean Rouch kapcsán már sok szó esett) meggyőző példája az a jelenet, amikor egy szórakozóhelyen Dorotka és Sylvia két másik lánnyal beszélget. Ebben az eredeti elképzelés szerint varrónők kellett volna prostituáltak szerepébe bújjanak. Ők nem vállalták, mert félték a következményektől. Ekkor a rendező két prostituáltat kért meg, hogy varrónői szerepet játsszon. Ezek a beszélgetés alatt felszabadultak, megfeledeztek arról, hogy milyen szerepet is kell alakítaniuk, és elkezdtek a saját munkájukról beszélgetni. Itt természetesen a beszélgetés improvizáción alapul, amint a film sok más jelenetében is.

A *színészvezetés* szempontjából a forgatás folyamán a legnehezebbnek az előre megírt párbeszédek megrendezése bizonyult, főleg a Dorotka és a Sylvia között zajló intim párbeszédeké. Nem voltak természetesek, mert túljátszották őket, viszont amikor a lányok megfeledeztek a kameráról, minden könnyedén működött. A kameráról való megfeledezés alapfeltétele amatőr szereplők esetében Yveta Grófová szerint az, amikor olyan a kitalált szituáció, hogy a szereplők megértik, és élvezik a helyzetet. Nem működik, ami játékfilmben, hogy elvárjuk, hogy eljátsszák, amit a rendező kitalál. Például egy intelligens párbeszéd Dorotka és a gyárigazgató között nem működne – mert az amatőr szereplők csak önmaguk tudnak lenni. Következtetésképpen, ha sikerül önmaguknak lenniük, minden színésznél hitelesebbek, viszont szűrőként is működhetnek, mert felhívhatják a rendező figyelmét egyes kitalált jelenetek hamisságára.

Az audiovizuális koncepció: A film képi világa a szituációs dokumentumfilmekre emlékeztet. A helyszínek valóságosak voltak, és volt egyfajta előre eltervezettség, mert kis fényerejű videokamerát használtak, és szükség volt pluszfényekre, mellyekkel a természetes megvilágítást próbálták utánozni, ellenben maga a kameravezetés improvizáció intuíció alapján. Úgy gondolkodtak, hol állhatna a kamera, hogy a megfelelő nézőpontból vehesse fel a cselekményt? Ehhez próbáltunk alkalmazkodni. „A dokumentarista stílus nem a megfelelő kifejezés. Inkább a megfigyelő módszer kifejezést használnám – mert a dokumentarista stílus sok mindent jelenthet. Lehet pl. a részt vevő kamera is.”

Az, hogy a részt vevő kamera mennyire működik egy adott esetben, az a csapaton múlik, a szereplőkön stb. „Ami a kamera nézőpontját illeti számomra egyik stílus sem realistább a másiknál. Sem a megfigyelő, sem a résztvevő, sem az, ha a

kamera valamelyik szereplő szubjektívjét képviseli.” Az, hogy a kamera valamelyik szereplő szubjektívjét képviselje, nem működött volna pl. a prostituáltakkal felvett jelenetben, az intim jelenetek civil szereplőkkel egyfajta távolságtartást igényelnek. Ezért ebben a filmben inkább a megfigyelő nézőpontot használták.

Ezen az alapkoncepción kívül a filmben különböző, ettől eltérő vizuális megoldásokat is láthatunk. Például az azt követő jelenet, hogy a lányok meglopják a férfiakat és elmenekülnek, olyan, mintha az ellopott mobiltelefonnal lenne filmezve. Ez némiképp összhangban van a filmre jellemző kézi kamerás stílussal. A már említett rajz-animációs betétek képi világa és a film vizuális alapkoncepciója között pedig némiképp hidat teremt a számítógép képernyőjén megjelenő *Google*-térképen megjelenő emberek mozgásának szaggatottsága azokban a jelenetekben, amelyekben Dorotka az otthon hagyott barátjával próbál *Skype*-on keresztül kommunikálni, de hasonló átvezetési célokat szolgál az is, amikor Dorotka rúzzsal rajzol tükörre.

Ami a film hangvilágát illeti, szelektív módon realista ugyanúgy, mint a nem amatőr filmek hangja általában – függetlenül attól, hogy dokumentum-, vagy játékfilmről van szó. Ha ami előtérben zajlik, nem lényeges, mint például a klubjelenetben, amelyben az előtérben férfiak beszélgetnek, miközben a fontos párbeszéd a lányok között zajlik a második képsíkban, a néző azt hallja, amit a kamerától távolabb levő lányok beszélnek. Ami pedig a szerzői kommentárként használatos zenét illeti: „Eleinte azt gondoltam, nem fogok filmzenét használni, de az utómunka alatt meggondoltam magam.”

IV. 4. 5. Egyéb szlovákiai dokumentarista érdekességek

Zuzana Liová és Iveta Grófová mellett a legsikeresebb szlovák rendezőnők közé tartozik Mira Fornay. Habár szlovák, de a prágai FAMU-n és az angliai NFTS-en tanult. A cseh–szlovák–ír koprodukcióban készült első nagyjátékfilmje, a *Kis rókák* a 2009-es Velencei Nemzetközi Filmfesztiválon debütált, majd következő nagyjátékfilmje a *Killer, a kutyám* elnyerte a 2013-as Rotterdami Nemzetközi Filmfesztivál fődíját. Mindkét film pontos ok-okozati viszonyokon alapuló forgatókönyvre épül. A történetek drámaiak és a hétköznapi valóság szervesen épül be a cselekménybe.

A *Kis róókák* főhőse egy Angliában élő fiatal szlovák lány. A film, habár egy izgatott jelenettel indul, amelyben a kézi kamera rohangál a szereplők után, és ugró, szintetizáló vágást is alkalmaz jeleneten belül, ami attól érdekes, hogy dinamikáról statikára vág, ami jól érezteti a főhős hirtelen hangulatváltásait, de a későbbiekben a kamera megnyugszik, és a film képi világa a klasszikusnak mondható játékfilmes stílusba lép át. A narratív struktúrában pedig retrospektív jeleneteket is láthatunk.

A *Killer, a kutyám* egy cigánygyűlölő skinhead fiatalember története, melyben a belső konfliktus abból ered, hogy a főhős féltestvére, egy tíz év körüli kisfiú félig cigány. A film dramaturgiája krízishelyzeten alapul, vagyis a skinhead srácnak rövid idő alatt meg kell oldania egy helyzetet, amelyben a megoldandó problémán kívül a számára legzavaróbb tényező, hogy nem tud megszabadulni cigány féltestvérének jelenlététől.

A dráma azzal zárul le, hogy egy szerencsétlen helyzet következtében a Killer névre hallgató „skinhead kutya” megöli a kistestvért. A *Killer, a kutyám* abban dokumentumfilmesebb a *Kis róókáknál*, hogy kizárólag amatőr szereplőket használ.

Juraj Buzalka, a film producere a 2013-as Transzszilvánia Nemzetközi Filmfesztivál (TIFF) közönségtalálkozóján elmondta, hogy ez egy nehéz és hosszadalmas döntés volt, de végül is a színészi játék egységessége érdekében döntöttek így, mert nehéz összehozni a profi színészek és a civil szereplők játékát. A szereplők ráadásul mind abból a környezetből származnak, ahol a filmbeli történet játszódik.

Mira Fornay mindkét filmje realista. Stílusuk viszont inkább egyes Ken Loach- és Mike Leigh-féle filmekre emlékeztet nemcsak azért, mert Ken Loach utóbbi filmjei (pl. *Szabad világ*, 2007) is nagy előszeretettel foglalkoznak a bevándorlók problémáival, és Mike Leigh egyik korábbi, talán legsikeresebb filmjében, a *Titkok és hazugságokban* (Secrets and Lies, 1996) a szegényebb társadalmi rétegekben jelentkező rasszizmus problémája is felmerül, hanem formanyelvi szinten is. Egyébként Mike Leigh is egy olyan rendező, akinek munkamódszere kapcsán gyakran felmerül a „dokumentarizmus” kifejezés, ugyanis ő is a Cassavetes módszerét vette át, és alakította át saját képére.

Prikler Mátyáson kívül a másik szlovákiai rendező, aki filmjével kijutott Cannes-ba, Juraj Lehotsky. *Vak szerelmek* (Blind loves, Slepe Lasky) című dokumentumfilmje 2008-ra készült el. A film négy párhuzamosan vágott szerelmi történetet mesél el, amelyeknek főszereplői vakok. A négy történet: egy idős vak

háaspár hétköznapi élete, egy cigány férfi és egy nem cigány vak lány szerelme – melyben a lányt tiltják a fiútól, egy vak anyuka története, akinek látó kisfia születik, és egy fiatal vak lány története, aki látó fiúkkal chattel, és izgalommal várja, mi lesz a találkozáskor, amikor a fiúk számára kiderül, hogy ő vak.

A film animációs betétet is tartalmaz, amelyben a rendező megjeleníti az idős vak férfi képzeletvilágát. Ezen a szereplő által elmesélt belső valóság egyértelműen fikciós képi leképzésén kívül, úgy tűnik, hogy megfigyelésen alapuló dokumentumfilmet látunk – hiszen vakokkal könnyű forgatni, mert nem zavarja őket a kamera, és mert térben való mozgási szándékaikat előre tudhatjuk, és van ideje a kamerának is beállni. Ellenben a forgatókönyvíró Marek Leščáktól tudom, hogy a filmben sok jelenet rekonstruált: például az, hogy az anyuka, akinek látó kisfia születik, terhesen fekszik a kórházban, már a gyerek megszületése után lett felvéve. Ezek a jelenetek azért állnak meg a lábukon, mert a nézőben az érzések az erősen drámai helyzetekből fakadnak, és nem a szereplők viselkedéséből. A helyzetek annyira drámaiak a látó közönség számára, hogy a szereplőknek elég ülniük, és semmit sem tenniük, vagy szentelen hangon elmondaniuk bizonyos mondatokat, és a néző elképzei, hogy mit érezhetnek. Sőt ha a szereplők kimutatnák érzelmeiket, az valószínű rontana is a jelenetek befogadásán. Így viszont ugyanaz a mechanizmus működik, amelyre Fliegaufr annak kapcsán hívta fel a figyelmet, hogy ha a képekben nincs is összefüggő történet, a néző agya történetet próbál meg összerakni, vagyis megpróbálja elképzei, és kiegészíteni a filmből hiányzó részeket. Nos itt is, ha a szereplők nem is élnek meg semmit, a néző agya kivetíti rájuk a helyzet drámaiságából fakadó saját érzelmeit, és ettől működnek ezek a szituációk. Persze ehhez erős támpontokra van szükség, amelyek jelen esetben az egyszerű és drámai helyzetekből fakadnak.

Ami a film vizuális stílusát illeti, az ugyanolyan, mint a megfigyelésen alapuló dokumentumfilmeké, de hát groteszk is lenne, ha a kamera valamelyik szereplő szubjektív nézőpontját próbálná képviselni, illetve a résztvevő-nézőpont sem ajánlott, mert az azt jelentené, hogy a kamera átlép egy bizonyos falon, és megsérti a szereplők intimitását.

Játékfilmként ez a film túlságosan érzélgősnek tünne, dokumentumfilmként azonban nem az. Ellenben dokumentumfilmként a puristák szemszögéből nézve hazug. Én meg ugyanazt gondolom erről, amit egyszer a producerem, Muhi András mondott, mikor egy filmes helyzetben azon dilemmáztam, hogy ha a szereplőm

sírását csak úgy bevágom egy adott helyzet után, amely után oka lett volna sírni a szereplőnek, de nem tette, akkor az azt jelenti, hogy az illető helyzet miatt sír, miközben a valóságban valami teljesen más miatt volt elkeseredve, ami teljesen érdektelen volt a film szempontjából. Nos ekkor Muhi András azt mondta, hogy a valóságnak megvan a maga igaza, és a filmnek is megvan a saját maga igaza. A kettőnek nem muszáj teljesen fednie egymást, és nem is tudná. Igen, de innentől kezdve már etikai kérdés, hogy meddig nevezzük a filmet dokumentum-, és honnan kezdve nevezzük dokumentum-játékfilmnek?

Viera Čákanyová szlovák ugyan, de ő is a prágai FAMU-n tanult, ahol két rövidfilmet is készített ugyanarról a témáról, egy játékfilmet, és egy dokumentumfilmet. Mivel Csehországban készítette őket cseh pénzből, ezek a filmek már cseh filmnek számítanak. Ezek arról szólnak, hogy egy Alzheimer-kóros nő mindent és mindenkit lefilmez, amit csinál, és akivel közelebbi kapcsolatba kerül, hogy mikor emlékezőképessége leépül, fel tudja eleveníteni magának, hogy ki kicsoda.

Először az *Alda* című 52 perces dokumentumfilm született meg 2009-ben, de utána a rendező rávette magát, és 2010-ben készített egy *Olda* című 80 perces játékfilmet is a dokumentumfilm alapján. A dokumentumfilmből láthatjuk, hogy a játékfilmben megjelenő cselekmények, részletek, emberi kapcsolatok mind a valóságból inspirálódtak. A dokumentumfilm verzióban a szereplő saját maga számára kommentálja az általa készített felvételeket és helyzeteket, amelyeket hol az általa kezelt kamerán keresztül, hol pedig külső szemszögből, a filmes stáb szemszögéből látunk szituációs dokumentumfilm-szerűen filmezve. A játékfilm annyiban különbözik a dokumentumverziótól, hogy ebben nincs filmes stáb, hanem kizárólag azokat a felvételeket használja, amelyeket a szereplő által különböző pozíciókba letett kamera rögzít, illetve, melyeket a szereplő kézből saját maga számára készít. Mindkét verzió annyira hiteles, hogy nehéz megmondani, hogy melyik a dokumentum- és melyik a játékfilm.

Peter Bebjak, aki korábban több televíziós sorozatot is rendezett, 2012-ben *Gonosz* (Evil, Zlo) címmel egy found footage horror áldokumentumfilmet készített. A found footage lényege, mint ahogyan neve is mutatja, hogy a film alapját szolgáltató állítólagos dokumentumfelvételek készítői a forgatás során eltűnnek, és valaki megtalálja a nyersanyagot (amelyben az eltűnt alkotók is szerepelnek), és egy filmet rak össze belőlük. Ennek a műfajnak első darabjaként az 1980-ban készült *Kannibál*

*holokausz*t (Cannibal Holocaust) tartják, viszont legnagyobb kasszasikert produkáló példánya az 1999-ben készült *Ideglelés* (Blair witch project) volt. A *Bebjak*-film alapötlete ugyanaz, mint az *Ideglelés*é, csak itt nem diák filmes stáb indul a titok felfedezésére, hanem egy paranormális eseményekről készülő televízió-műsor stábja, akik a végén ugyanúgy tűnnek el, mint az *Ideglelés* szereplői. A *Gonosz*, amely több szempontból is az *Ideglelés* másolata, kevésbé félelmetes, és tulajdonképpen az *Ideglelés* paródiájaként is felfogható.

IV. 4. 6. Játékfilmes részkövetkeztetések

A *Köszönöm, jól...* esztétikáját tekintve szabályos *Dogma '95*-film, hiszen a kiáltvány minden pontjának megfelel legalább annyira, mint a kezdeti, meghatározó jellegű *Dogma '95*-filmek. Az új, tiszta filmművészetet követelő kiáltványt a legenda szerint úgy született, hogy 1995-ben egy kimerítő ivászat után két dán rendező, Lars von Trier, és Thomas Vinterberg huszonöt perc alatt megfogalmazott egy kötelező szabályzatot azok számára, akik csatlakozni szeretnének az ő *Tisztasági fogadalmukhoz*. A kiáltványt a film születésének századik évfordulójára rendezett szimpóziumon osztogatták, de nem nagyon figyelt rá senki. Szerencséjükre Vinterberg *Dogme #1* jelzésű *Születésnap* (Festen) című filmje elnyerte Cannes-ban a zsűri különdíját. Utána meg Trier *Idiótákja* (Idioterne) – *Dogme #2* a kritikusok díját a Londoni Nemzetközi Filmfesztiválon. A *Dogme #3* Soren Kragh-Jakobsen *Mifune utolsó dala* (Mifune sidste sang, 1999) Berlinben megkapta a fődíjat, majd a nemzetközi vetítésekből 2 millió dollár nyereséget hozott. Ezek után nehéz lett volna nem figyelni arra, hogy mi is ez a fura csoportosulás. A *Dogma '95* bizonyítványt adott azoknak a műveknek, amelyek betartották a *Tisztasági fogadalmat*, ugyanakkor az ettől eltérő rendezők (a többség eltért) nyilvánosan beismerték bűnüket a *Dogma '95* honlapján.⁴⁷

A *Tisztasági fogadalom* kutatásom célkitűzései szempontjából a következőket tartalmazza:

⁴⁷ Kristin Thompson – David Bordwell, i.m. p. 751.

1. *A narratív struktúra:* Az elbeszélés terének és idejének valóságúnak kell lennie, ezért ajánlott természetes helyszínen forgatni, és kellék csak az lehet, ami természetes módon ott található a helyszínen. A rendezőnek meg kell fogadnia, hogy filmje nem műalkotás lesz, hanem „a karakterek és az emberi viszonyok igaz bemutatása.”⁴⁸ John Cassaveteshez hasonlóan ők is a megismételhetetlen itt és most rögzítésére törekedtek. A fogadalom azt is magában foglalta, hogy a rendezőnek „a pillanatot fontosabbnak kell tekintenie, mint az egészet”. A mű nem játszódhat más korban, és nem lehet zsánerfilm (kizárja tehát a rendőr- és akciófilmeket, a tudományos-fantasztikus filmeket és egyéb hollywoodi műfajokat). A film nem tartalmazhat „felszínes cselekményelemeket”: gyilkosság nem történhet, így fegyverek sem jelenhetnek meg, stb.⁴⁹

2. *Színészvezetés:* A munka egyik legfontosabb eleme a rendező és színészek együttműködése. *Dogma '95*-film általában úgy készült, hogy a színészek és a rendező kidolgozták a jelenetet – sokszor forgatókönyv nélkül –, majd eszközökben és módszerekben nem válogatva, felvették. A *Születésnap* forgatásakor néha a színészek kezelték a kamerát, és végignézték minden jelenetet. Vintenberg megjegyezte, hogy a színészek általában megfélemedtek a kis kamerák jelenlétéről. A *Dogme #4*, Kristian Levring *The King is Alive-ja* (A király él, 2001) három kamerával készült, így egyik színész sem tudta mikor készül éppen róla felvétel.⁵⁰

3. *Vizuális koncepció:* A dogmások véleménye szerint a filmkészítés egyre bonyolultabb technológiája és a hozzá kapcsolódó bürokrácia gátolja a valódi alkotómunkát, ezért egyszerűsíteni kell a filmezési folyamatot, amire kiválóan alkalmas a kis, akkor félprofesszionálisnak számító digitális videotechnika. A film formátuma kötelezően 1,33:1, színes nyersanyagra kell forgatni, szűrők használata és laboratóriumi utómunkák végzése tilos. Javallt a kézi kamera használata és a természetes fényforrás.⁵¹

⁴⁸ Kristin Thompson – David Bordwell, i.m. p. 751.

⁴⁹ Kristin Thompson – David Bordwell, i.m. p. 751.

⁵⁰ Kristin Thompson – David Bordwell, i.m. pp. 750–751.

⁵¹ Kristin Thompson – David Bordwell, i.m. pp. 750–751.

4. *A filmek hangvilága:* A hangot a helyszínen kell rögzíteni, tilos az utószinkron és a kísérőzene használata. Csak helyszíni, vagyis diegetikus zene hangozhat el a filmben.

Prikler Mátyásnak a *Tisztasági fogadalom* szempontjából elkövetett bűne csupán annyi, hogy előre megírt forgatókönyvvel érkezett a forgatásra, elképzelhető, hogy egy pár berendezési tárgyat is vitt a forgatások helyszínére, 9:16-os képaránnyal forgatott, mert az 1:1,33-as már kiment használatból, illetve, amit a *Dogma '95*-filmek esetében nem illik, feltüntette a stáblistán a film alkotóit. De ettől még, ha bevallaná bűnét, minden bizonnyal megkapná filmjére a *Dogma '95* bizonyítványát és pecsétjét.

A *Film- és médiafogalmak kieszótára* 2002-ben még a következőt írja a *Dogma '95*-ről: „*Napjaink sokat hivatkozott filmes stílusirányzata, melynek filmtörténeti rangja, tényleges hatása e pillanatban még kétséges.*”⁵² Manapság már elmondhatjuk, hogy minden bizonnyal nagy hatással volt a fiatal alkotókra, akik ily módon kis költségvetésből is tudtak forgatni. Véleményem szerint a *Dogma '95* legfontosabb hozadéka az volt, hogy a nagy filmfesztiválok számára legitimizálta az olcsóbb, félprofesszionális filmes technológia használatát.

A kolozsvári Transzszilvánia Nemzetközi Filmfesztivál (TIFF) válogatói felfigyeltek arra, hogy Szlovákiában érdekes játékfilmek születnek, és a 2013-as TIFF-en külön programkategoriót hoztak létre ezeknek a filmeknek a bemutatására *Focus Slovakia* címmel. A fesztiválújságban már *szlovák új hullámként* emlegették a fiatal szlovákiai filmesek alkotásait. Ezeknek a filmeknek a társadalomkritikája, a szereplőkhöz való hozzáállása, képi világa, realizmusa és minimalizmusa, mint az a részletes elemzésekből kiderül, igencsak hasonlatos a *román új hullám* filmjeinek stílusához. Prikler Mátyás, Iveta Grófová, Zuzana Liová a velük készített interjúimban mind nagyon pozitívan nyilatkoztak a *román új hullámról*. A két irányzat között sok tematikai párhuzamot is találunk. Az apa-lánya konfliktus ugyanúgy jelen van Zuzana Liová *A ház* című filmjében, mint Radu Jude *A legboldogabb lány a világon* című filmjében. Mira Fornay *Killer, a kutyámja*, és Iveta Grófová *Ashban készült* ugyanúgy a fiatalok bűnbeesésének problémáját vizsgálja, mint Cristi Puiu *Zseton és betonja*.

⁵² Hartai László és a többiek, i.m. p. 34.

A magukra maradt idős emberek problémái megjelennek Cristi Puiu *Lăzărescu úr halálában* és *Cigaretta és kávéjában*, mint ahogyan Prikler Máttyás *Köszönöm jól...* című filmjében. A felbomló házasságok és különböző házastársi problémák Prikler Máttyás már említett filmjéhez hasonlóan jelen vannak Radu Muntean *Boogie* és *Kedd, karácsony után* című filmjeiben. A sok hasonlóság ellenére mégsem a román új hullám másolatai a fiatal szlovák filmek. Miközben a román új hullámos filmek döntő többségének története az úgynevezett krízisstruktúrán alapul, amelynek sajátossága, hogy egy rövid, pár órás válságidőszakra épít a főhős életéből, a szlovák filmek közül ez csak Mira Fornay *Killer, a kutyámjáról* mondható el. A többi film egy-egy hosszabb időszakot fog át a főhős életéből, amely alatt a főhős személyisége változik. Miközben a román új hullámos rendezők kizárólag profi színészekkel dolgoznak, a *Killer, a kutyámban* és az *Ashban készült* csak amatőrök szerepelnek, de Prikler Máttyás is használ amatőröket – és ilyen szempontból ezek a filmek inkább Fliegauf Benedek, Nemes Gyula és Bollók Csaba filmjeivel rokonok.

IV. 5. Lengyelország

IV. 5. 1. Az általános helyzet

A filmiskola padjaiból az ezredforduló környékén kikerülő fiatal filmes generációnak elég sokat kellett várnia ahhoz, hogy filmkészítési lehetőséghez jusson, ugyanis csak az évtized közepe táján kezdte el működését a PISF (Polski Instytut Sztuki Filmowej – a Lengyel Filmművészeti Intézet). Addig a régi struktúra uralkodott, az Insytut Kinematografii, mely az idősebb, „megbízhatóbb” generáció filmterveit támogatta a televíziókkal együttesen. Csodával volt határos, ha egy fiatal lehetőséghez jutott így hát elég későn készítették el első nagyjátékfilmjüket olyan alkotók is, mint pl. Adam Guzinski, akinek *Jakub* című diákkönyve Aranypálmát nyert Cannes-ban 1998-ban a *Cinefondation* versenykategóriában vagy Slavomir Fabicki aki a 2001-es diákkönyvével, a *Férfiügyekkel* (*Męska sprawa*) bejutott az Oscar-díj versenyben az első 5 közé. A lengyel játékfilmek egyik jellemzője, hogy eléggé hiányoznak közülük az alacsony költségvetésű, kísérletezőbb jellegű filmek, ugyanis

egy-egy filmterv vagy rendes költségvetésből készült, vagy egyáltalán nem kapott finanszírozást.

Valamilyen okból kifolyólag a cseh filmhez hasonlóan a nagy hagyománnyal rendelkező lengyel film sem tűndökölt különösebben a nagy nemzetközi fesztiválokon. A filmek döntő többsége hagyományos lineáris dramaturgiával és kimunkált, de hagyományos képi világgal dolgozza fel a mai történeteket. Érdekes, hogy a fiatalok mennyire nem mernek szembefordulni a lengyel akadémiával. Persze ettől még nem rossz filmek ezek (mint pl. Andrzej Jakimowskié a *Trükkök* című 2007-es filmje, mely Velencében versenyzett), csak nem újító jellegűek. Ha már nagyon muszáj választani valamit, aminek szegről-végről köze van a dokumentarizmushoz, az Sławomir Fabickinek a *Visszaszerzésből (Z odzysku)* című első nagyjátékfilmje, mely 2006-ban az ökumenikus zsűri különdíját kapta Cannes-ban, ahol az *Un certain regard* kategóriában versenyzett.

A dokumentumfilmek terén sem sokkal másabb a helyzet. Sok jó dokumentumfilm született, amelyek általában nem kis költségvetésből készültek (a magyar dokumentumfilmekhez képest), de ezek formanyelve is általában eléggé klasszikus, és nem igazán közelít a játékfilmhez. Talán Mihał Marczkának az *Oroszország vége* című filmje az, amely leginkább játékfilmes jellegű.

IV. 5. 2. Lengyel játékfilmek dokumentarizmusa

IV. 5. 2. 1. Sławomir Fabicki

A *Visszaszerzésből* egy tizenkilenc éves fiú története, aki szerelmes egy nála tíz évvel idősebb egygyerekes ukrán emigráns nőbe. Az egykor ipari kisvárosi környezetben élő jóérzésű Vojtek megpróbál anyagilag zöld ágra vergődni, de beszipantja őt a helyi uzsorás maffia.

A film *narratív struktúrája* ok-okozati viszonyokra épülő lineáris dramaturgiát követ.

A szereplőválogatás és a szereplők megközelítésének módja: A rendező, mint az a DVD-n levő werkfilméből kiderül, különös gondot fordított a szereplőválogatásra,

nagyon sokat próbált forgatás előtt a színészekkel, és olyan is volt, hogy több hét próba után mondott le egy színészeiről.

A színészek mind profik, kivéve egy kisfiút. A kisfiú színészvezetése kapcsán a rendező azt mondja (ugyancsak a werkfilmben), hogy az okozta vele a legtöbb nehézséget, hogy a gyerek nagyon akart teljesíteni, és a szülei is, ezért alaposan megtanultatták vele a szövegét. Igen ám, de a betanult szövegnek a dallama is rögzült a gyerekben, és erről nagyon nehéz volt leszoktatni. Egyszerűen nem tudta másképp mondani, mint ahogyan az benne rögzült, ezért a forgatáson sok esetben át kellett írni a gyerek szövegét. Ugyanakkor sok esetben egy relaxációs színészgyakorlathoz is folyamodott vele, éspedig ahhoz, hogy elkezdte vele egyre hangosabban kiabáltatni a szöveget. Amikor elérték a maximális hangerőt, amelyre a gyerek képes volt, leálltak, és azt mondta a rendező, hogy „jó, akkor most mondd el természetesen”, és általában ez a trükk bevált.

Az audiovizuális koncepció: A film képi esztétikájában hasonlít helyenként a szituációs dokumentumfilmekre, ugyanis elég gyakran használnak benne kézi kamerát. Ennek oka a rendező szerint, hogy a kamera reszketése is közvetítse a főhős érzelmi világát. Ugyanakkor nem megfigyelő, hanem részt vevő kameráról van szó, mely közel áll a szereplőhöz, és ezáltal az érzelmi világához is. A rendező megfogalmazásában: „a kamera nem lehet objektív!”.

A jeleneteket gyakran hosszú beállításokban vették fel, ennek fő oka, hogy a főszereplő nem tudott rövid időre belépni a szerepbe, hanem általában szüksége volt hosszú ráfutásra, és folyamatában kellett megélnie a dolgokat. Ellenben a hosszú beállításokat utólag felvagdosták, ugyanis a jelenetek döntő többsége fel van plánozva, és több beállításból áll. Ugyanakkor nem volt technikai forgatókönyvük, hanem a helyszínen plánozták fel a jeleneteket. Amiben még hasonlít némileg a szituációs dokumentumfilmek világához, hogy a rendező azt mondta a berendezőnek és a díszletesnek, hogy 360 fokban akarja látni a teret. Azt akarja, hogy a kamera bármikor, bármilyen irányba nézhessen – miközben a klasszikus játékfilmfilmezéskor általában felveszik az egyik irányba néző összes beállítást, utána meg átállnak a másik irányra. Ez a rendezői igény sok esetben generál megvilágítást igényelt, illetve a megvilágítás teljes hiányát. Ugyanakkor a werkfilmről az is látszik, hogy elég nagy felszerelésparat vonultattak fel a forgatásra.

A film hangvilága nagyon kimunkált. Gyakran előfordul, hogy elhalkul a jelenetnek a hangja, és helyette felerősödik egy-egy effekt, ami a főhős érzelmeit tolmácsolja a nézőnek. Ez különösen a brutális jelenetek esetében működik jól, amikor a főhős úgymond hallása átkapcsol valami másra, hogy kibírható legyen számára a megélt valóság, azonban akkor is jól működik, amikor pl. a diszkóban egy adott ponton elhalkul a diegetikus zene, majd egy más zenét kezdünk el hallani, mint amire táncolnak. Röviden fogalmazva, a film hangja elég gyakran egyáltalán nem realista.

IV. 5. 3. Lengyel dokumentum-játékfilmek

A szóban forgó időszakban számos minőségi dokumentumfilm született Lengyelországban is (és ezekről az egyéb érdekességek, részkövetkeztetések és a kutatás kiterjesztésének lehetőségei kapcsán bővebben is lesz szó), viszont ezek is a játékfilmekhez hasonlóan egy jól bevált, klasszikusnak nevezhető vonulatot követnek. A kísérletibb jellegűek pedig nem annyira játékfilmes, mint inkább az esszé irányába keresgélnek. Talán az egyedüli, amelyben felmerül a játékfilmszerűség gyanúja, az Mihał Marczak az *Oroszország vége* (Koniec Rosji, 2009) című 72 perces filmje.

IV. 5. 3. 1. Mihał Marczak

A már említett filmben a 19 éves Alekszej repülővel érkezik az Oroszország északi részére, a hósivatag közepén található kis határőrbázisba katonai kötelezettségeit teljesíteni.

A *narratív struktúra* lineárisan végigköveti Alekszej idősebb kollégái által végzett kiképzését, és a katonai bázis hétköznapi életének apró részleteit, ahol 2-6 évig szoktak tartózkodni a katonák. A film apró konfliktushelyzetekből építkezik (kapcsolódás körüli vita, kiképzés kapcsán felmerülő apró sértések, harc a természettel, ábrándozás a távoli otthonról – mely potenciális konfliktusokat rejt magában).

Közben nem igazán kerülünk közel a szereplőkhöz, mert csupán egyetlen katona nyílik meg valamennyire érzelmileg, egy idősebb férfi, aki közel áll a leszereléshez, és bizonytalan abban, hogy időközben a felesége nem-e csalta meg. Ő is csak a film vége felé kezd megnyílni. A film, melynek legfőbb ereje a szituáció értelmetlensége, ugyanis Oroszországban több mint ötven hasonló bázis létezik, és még soha nem történt egyetlen határátlépési kísérlet sem, sok fontos dokumentumfilm-fesztivált bejárt Nyontól kezdve Karlovy Varyn keresztül a kanadai Hot Docsig, ahol két díjat is szerzett.

A nézői élvezet ennek a filmnek az esetében főleg abból fakad, hogy miközben „sokáig nézzük a semmit” nyugodtan fantáziálhatunk és kivetíthetjük a szereplőkre és történeteikre saját elképzeléseinket, illetve meditatív állapotba kerülhetünk. A rossz nyelvek (bizonyos szakmabeliek) viszont azt beszélik, hogy ez nem is dokumentumfilm, hanem a rendező valójában nem kapott forgatási engedélyt a katonai bázison, ezért felépített egy hasonló bázist a hősivatagban, és már leszerelt szereplőkkel rekonstruáltatta korábbi életüket. Ahhoz, hogy ezt kiderítsem, több interjút is végigolvastam a rendezővel, de ő nem vallja be ezt a feltételezést, hanem azt állítja, hogy egy évbe és sok utánajárásba tellett a forgatási engedély megszerzése.

A szereplőválogatás és szereplők megközelítésének módja: Látszólag nem szereplőket választottak, hanem helyszínt, és azokkal a személyekkel forgattak, akiket épp ott találtak a bázison. A rendező látszólag nem instruálja és nem provokálja a szereplőket, hanem csak megfigyeli őket.

Az audiovizuális koncepciót tekintve a film megfigyelésen alapuló dokumentumfilm.

IV. 5. 4. Egyéb lengyelországi érdekességek

Érdekes színfolt Bartek Konopkának a *Nyuszi á lá Berlin* (Królik po Berlinsku) című kreatív dokumentumfilmje, melyet 2010-ben Oscar-díjra jelöltek, és többek közt a kanadai Hot Docson is díjazták. A rendezőt az ragadta meg, hogy amikor felépítették a berlini falat, a két fal között, mivel nem voltak semmiféle természeti ellenségnek kitéve, nagyon elszaporodtak a vadnyulak. A kezdeti

paradicsomi állapotok után több viszontagságon is keresztülesett a nyúlállomány, majd a fal ledöntését követően ellepték a berlini parkokat, ahol egyesek vadásztak is rájuk – azaz, mondhatni homeless státuszba kerültek. A film alapötlete, hogy a berlini fal közé szorult nyuszik viszontagságai kapcsán és az ő szemszögükből mesélik el a berlini fal, illetve a németországi kommunizmus versus nyugati oldal történelmét. A megvalósítás nehézsége abban állt, hogy kevés nyuszi archív felvétel maradt fenn, így hát a vizuális hézagok betömésére sok felvételt kellett kreálni.

IV. 5. 5. Részkövetkeztetések

Érdekes, hogy az idősebb lengyel filmes generáció mennyire nem törekszik nemzetközi sikerre. Ezt kell gondolnom, ugyanis nagyon jó dokumentumfilmeket készítenek még ha klasszikus stílusban is, és azt kell hinnem, hogy ezek a filmek azért nem futottak jelentős nemzetközi köröket, mert nem foglalkoztak különösebben a forgalmazásukkal, és mintha a fiatal generáció is csak ímmel-ámmal törődne a nemzetközi hírnévvel. A játékfilmzés területén is meglepő, hogy a fiatalok filmjei mennyire hagyományosak. Mintha elsősorban az idősebb tanárjaiknak az ízlésvilágának próbálnának megfelelni, és nem kevésbé a hazai közönségnek. Ugyanis a lengyelek járnak moziba, főleg a lengyel filmekre. És közép-kelet-európai viszonylatban egy nagy országról van szó 40 millió lakossal. Érdekes lenne összevetni a lengyel filmes mentalitást a gazdasági mentalitással, ugyanis azt hallottam, hogy a térségben a lengyelek az egyedüliek, akik odafigyeltek arra, hogy az iparukat is fejlesszék. Ugyanakkor a filmfinanszírozás terén is egy kicsit úgy viselkednek, mintha nagy ország lennének. Gondolok itt arra, hogy bőven készültek Lengyelországban olyan dokumentumfilmek, amelyek külföldi témákat dolgoztak fel, mint pl. Krzysztof Kopczyńskinak a *Megkövült csend* (Kamienna cisza, 2007) című, egy hűtlen feleség megkövezéséről szóló, Afganisztánban forgatott filmje, mely Amszterdamban az IDFA-n és Lipcsében is versenyzett, vagy a Paweł Kloc *Altató Phnom Penhből* (Kołysanka z Phnom Penh, 2011) című filmje, mely Kambodzsában játszódik, és semmilyen lengyel vonatkozása sincsen vagy akár a már említett *Nyuszi á lá Berlin* és az *Oroszország vége*.

Magyarországon ebben az időszakban eleve csak magyar szociális vagy történelmi témákat feldolgozó dokumentumfilmek támogatására vonatkozó

pályázatok voltak (és nem is nagyon születtek külföldön forgatott filmek Moldoványi Ferenc filmjein kívül, leszámítva persze a határon túli magyar kisebbséghez kapcsolódó alkotásokat), de más országokban sem igazán találunk külföldön forgatott filmeket.

V. A KUTATÁS KITERJESZTÉSÉNEK LEHETŐSÉGEI

Első körben a téma kapcsán, általam csupán érdekességként említett filmek rendezői módszerei érdemelnének részletes elemzést.

Műfajilag a kutatást érdemes lenne kiterjeszteni a játékfilmként nézhető, jelen filmidőben zajló, szituációs és megfigyelésen alapuló, játékfilmes dramaturgiát követő dokumentumfilmekre, melyeket kihagytam kutatásomból, illetve csak azokat tárgyaltam, amelyek kapcsán felmerült a belerendezés gyanúja. Ilyen szempontból főleg a lengyel és a magyar filmtermés igazán gazdag.

Ezek közül meg is szeretnék említeni egy párat, amelyeket nagy sajnálattal hagytam ki dolgozatomból. Ilyen pl. Marcel Łozinskinek *Hogyan kell csinálni* (Jak to sie robi) című, megfigyelésen alapuló dokumentumfilmje, melyben egy diabolikus elmének tűnő, nagyon okos ember tanfolyamot hirdet olyanok számára, akik politikusok szeretnének lenni. A jelentkezők nagy részét már a felvételi interjún leépíti. Ezek után sorra tanít meg különböző fogásokat, de folyamatosan el is küld embereket azzal, hogy alkalmatlanok a politikusi pályára, ugyanis nem képesek megfelelően hozzáállni a számukra egyre kellemetlenebb helyzetekhez. Végül is egyetlen tanítványa marad, akinek a tragédiája az, hogy míg a film elején tele tervekkel liberális nézeteket képvisel, a film végére a szélsőségesen jobboldali és konzervatív parasztpártban, a Lepper-féle pártban köt ki, és kerül vezető pozícióba.

Ebbe a kategóriába sorolnám Leszek David *Bár a Győzelem téren* (Bar na Victorii, 2003) dokumentumfilmjét is, amely két kisvárosi munka nélküli fiatal férfit követ le, amint azok kimennek Londonba munkát keresni, Jakub Stożeknek *A hívott szám nem elérhető* (Poza zasięgiem) című filmje, mellyel 2011-ben a Sundancen nyert különdíjat vagy a magyar filmek közül Zsigmond Dezső és Bálint Arthur filmjeit.

Ezek azért nagyon fontosak, mert ezek hathatnak a leginkább inspirálóan a realista játékfilmekre. Sorin Botoseneanu, a bukaresti filmiskola dékánja például ezeket a filmeket tartja a játékfilm alapjának. Tény, hogy a megfigyelés a hiteles szereplőformálásnak az alapja, legalábbis a realista színészi játék esetében.

Ugyancsak a dokumentumfilmnél maradva, a kutatást ki lehetne terjeszteni az olyan kreatív dokumentumfilmekre is, melyek nem játékfilmesek, mint pl. az archív anyagokra épülő dokumentumfilmek, pl. a lengyel Maciej Drygas, *Külföldi levelek*

(Cudze listy, 2011) című filmje, mely a kommunista biztonsági szolgálat által elolvasott, külföldre szökött lengyelek levelezésére épül. De ki lehet terjeszteni a dokumentumalapú esszéfilmek kategóriájára, mint pl. a szerb Boris Mitic, *Viszlát! Hogy vagy? (Good bye, how are you?)* című filmje és számtalan más cseh film.

Térben a kutatást ki lehetne terjeszteni elsősorban a balkáni országokra, hiszen ott is születtek a témakörhöz tartozó fontos filmek, mint pl. Bulgáriában a már említett *A szűnyogprobléma és egyéb történetek* vagy Szerbiában a nemzetközi DVD-forgalmazásba is került a *Sutkai bajnokok* című dokumentumfilm, de a balti államok filmgyártása is igyekszik felzárkózni a közép-kelet-európai közé.

Ha időben visszamennénk a rendszerváltásig, ami úgyszintén indokolt, főleg a lengyel dokumentumfilmek paletta gazdagodna, elsősorban Paweł Łozinski filmjeivel (aki a már említett Marcel fia), akitől nagy kedvencem a *Szülohely (Miejsce urodzenia)* című oknyomozó filmje. Ebben egy Amerikában élő lengyel zsidó származású író látogat vissza szülőfalujába, ahol az emberekkel találkozáskor fokozatosan kiderül számára, hogy az ő apja az erdőben bujdosva túlélte a háborút, és a háború után az egyik szomszédja verte fejbe egy baltával, hogy ne kelljen visszaadja neki a tehenét, amelyet megőrzésre kapott kölcsön, amikor az apa elbujdosott.

VI. KÖVETKEZTETÉSEK

A hipotézisben megfogalmazott felvetések terén a következő eredményekre jutottam:

Ami az általam vizsgált filmek *tematikáját* illeti, a játékfilmek esetében, mindegyik film erős társadalomkritikát fogalmaz meg. A rendszert csak közvetve a társadalom bemutatott tagjain és az ő sorsukon keresztül kritizálja, ugyanakkor minden esetben egy szociálisan érzékeny kritikával állunk szemben. A rendezők megértéssel viszonyulnak az általuk kritizált szereplőkhöz.

Juraj Buzalka producer szerint mind a román, mind a szlovák új hullámban nemcsak arról van szó, hogy a fiatalok szembefordulnak a nagy öregek költőibb, lírai stílusával, hanem arról is, hogy csupán most jött el az ideje annak, hogy a művészek megfogalmazzák a rendszerváltozást követő társadalom kritikáját. Ha ezt közvetlenül a rendszerváltozást követően kezdték volna el, azt jelentette volna sokak számára, hogy az új rendszerrel szemben a régivel preferálják.

Az átlag filmtermést vizsgálva, érdekes, hogy az elemzett dokumentarista realizmus olyan országok filmművészetében jelentkezik hangsúlyosabban (Románia és Szlovákia), amelyeknek a filmtörténetéből ez határozottan hiányzik. Magyarországon, ahol mondhatni a *Budapesti iskola* részben már elvégezte ezt szociográfiai feladatot, már csak derivált formában jelentkezik. A *csehszlovák új hullámnak* is megvoltak a maga társadalomkritikai és dokumentarista vonatkozásai (a prágai tavasz utáni megszorítások miatt ezek a rendezők nem igazán készíthettek játékfilmet – amiről már volt szó), ugyanakkor Lengyelországban is megjelent a hetvenes évek közepén egyfajta realista irányzat, amelyre szintén jellemző volt a társadalomkritikai hozzáállás (lásd a hetvenes-nyolcvanas években született Andrzej Wajda-, Krzysztof Kieslowski-, Krzysztof Zanussi-filmeket). Ezt magyar nyelvű szakkönyvekben *erkölcsi kérdésekkel foglalkozó irányzatnak* nevezik⁵³, lengyelül viszont *Kino moralnego niepokoju*, szó szerinti fordításban *a morális nyugtalanság mozija* elnevezést viseli.

A korábbiakban említett szociálisan érzékeny társadalomkritikából fakad a főhősök megformálásának módja, ami már a narratív struktúra témaköréhez tartozik.

⁵³ Kristin Thompson – Dawid Bordwell, i.m. p. 657.

A narratív struktúra: A szereplők ugyanúgy részei a kritizált társadalomnak, és ugyanúgy hibásak saját sorsukért, mint az egész társadalom. A kiszolgáltatott főhős semmivel sem különb a többi szereplőnél, sőt sok esetben tökéletlenebb – ettől realista, mondhatni, a tökéletlensége hitelesíti őt. Más ez, mint a klasszikus játékfilmekre jellemző arisztotelészi tragédia-felfogás, amely szerint a tragédia nálunknál különb emberek drámájáról szól.

A főhős legpozitívabb tulajdonsága a többi szereplővel szemben, hogy ha hiábás is, sok esetben bután, de legalább küzd, valamit akar, erősebben akar, mint a többi szereplő. Nem feltétlenül a pozitív tulajdonságai miatt tartunk vele, hanem azért, mert úgy érezzük, hogy igazságtalan vele szemben a sors. Egyébként az empátia felkeltése a klasszikus játékfilmekben is a főhőssel való azonosulás legfőbb eszköze.

A vizsgált történetek folyamán a főhős nem megy át jelentős jellembeli fejlődésen, mint általában a klasszikus játékfilmekben, hanem ugyanolyan marad (kivételesen Dorotka, az *Ashban készült* című filmből és bizonyos mértékben Zuzana Liová főhőse *A ház* című filmből). Ennek legfőbb oka, hogy az elemzett filmek történetének döntő többsége rövid időintervallum alatt játszódik. Ebben a román új hullámos filmek viszik a prímet, ahol a történet gyakran egy nap vagy egy éjszaka alatt játszódik le. Nem nagy ívű történeteket látunk, hanem inkább egy fontosabb epizódot a főhős életéből.

Szinte mindegyik film történetének nyitott a vége. A probléma egyikben sem oldódik meg teljesen, semmi sem dől el végérvényesen, hanem a film vége bizonytalanságérzetben hagyja a szereplőit és ezáltal a nézőt is. Mindegyikben csak egy folyamat zárul le, és a probléma vagy továbbra is fennáll, vagy egy következő problémát szül. Ez a fajta vég egyáltalán nem újdonság a filmművészetben. Eredete az olasz neorealizmushoz vezethető vissza, de már ott is dokumentarista sajátosságként emlegetik, ugyanis a jelen idejű történetet mesélő dokumentumfilmek döntő többségében fellép az a helyzet, hogy egyszer csak a filmkészítő ki kell lépjen a szereplő életéből. Csak nagyon ritkán jön össze az, hogy a film központi problémája a forgatás alatt teljesen megoldódjon, és ne szüdjön más problémát.

Nemcsak a filmek vége nyitott, hanem bizonyos értelemben gyakran a filmek eleje is. A klasszikus játékfilmekben általában a film elején a főhős egyensúlyállapotban van, és egyszer csak jön valami, az első fordulópont, ami kizökkenti őt ebből az állapotból, és elindítja a történetet. Az általam vizsgált filmek

döntő többségében viszont már a film elején nincs egyensúlyállapot, a probléma (mely végigvonul a filmen) már létezik. A főhőst már eleve bizonyos krízishelyzetben ismerjük meg, gyakran már korábban megszületett a döntése, hogy elinduljon azon az úton, amelyen a filmben vele tartunk.

Az első fordulópontra pedig nem tesz egyebet, csak súlyosbítja azt a problémát, mely eleve létezik. Ez is dokumentumfilmek sajátossága, hiszen a szituációs vagy megfigyelő dokumentumfilmek esetében is, mikor belépünk a kamerával, már létezik a téma és a főhős életében a probléma.

A mindkét irányból nyitott struktúra és a bemutatott történet életpezítő-jellege alapján azt is mondhatnánk, hogy ezeknek a filmeknek döntő többsége dramaturgiailag olyan, mintha egy televíziósorozat egy epizódját látnánk. Csakhogy a sorozatokban általában több párhuzamos történetet látunk ezekből a filmekből, a Prikler Mátyás filmjét kivéve viszont teljesen hiányzik a párhuzamos vágás, vagyis az, hogy a cselekménynek azonos időben zajló két szálát egymást váltogatva lássuk. Azonban Priklernél sem egy történeten belül látunk párhuzamosan zajló cselekményeket, hanem különböző történetek cselekményeit látjuk párhuzamosan, és egyáltalán nem biztos, hogy azok egyidejűleg zajlanak, csak a filmnyelvi konvenciók alapján érezzük így. Párhuzamos montázs helyett ezekben a filmekben időben lineárisan bemutatott cselekményt látunk, ráadásul egyetlen szemszögből: a szerző vagy itt van, vagy ott van, de olyan nincs, hogy egyidejűleg itt is, meg ott is legyen. Nem a „mindentudó szerző” meséli a történetet, hanem az, aki egyszerre csak egy helyszínen tud lenni, és ott figyeli meg, vizsgálja és „dokumentálja” a valóságnak azt a kis szeletét, amely a szeme előtt zajlik.

A filmek cselekményének jelentős részében az ok-okozati viszonyokon kívül bőségesen képviseltetik magukat az ezektől független, Dawid Bordwell által *irreleváns részleteknek*, Prikler Mátyás által *atmoszféracselekményeknek*, Nemes Gyula által pedig *életszerű narratíváknak nevezett*, látszólag irreleváns részletek. Én ezeket inkább *periférikus tartalmaknak* nevezném – de erre a későbbiekben részletesebben is kitérek.

Mindkét fiatal szerző megfogalmazása jobb az *irreleváns részleteknél*, mert ezek valójában nem irrelevánsak, legalábbis az általam vizsgált korszak szerzőinek véleménye szerint, akiknek egy jelentős része tagadja azt a fajta koncepciót, amely alapján mindennek ok-okozati viszonyra kell épülnie a filmben. A szóban forgó részletek szerves részei a szereplők világának, vagyis a szereplők azért olyanok,

amilyenek, mert ezek a specifikus részletek hozzájuk tartoznak, és a világuk is azért olyan, amilyen, mert ilyen részletekből áll össze. Ez nem mond ellent annak a klasszikus dramaturgiai felfogásnak, amely szerint a szereplők és a világ milyenségéből fakad a történet, hanem mélyebben értelmezi, akár az ok-okozati összefüggéseket. Felhívja a figyelmet, hogy nemcsak a cselekményben, hanem ezekben a részletekben (*periférikus tartalmakban*) is keresendő a történet belső logikája. Mindez dokumentarista sajátosság, mert a történetmesélő dokumentumfilmek (mint pl. a szituációs dokumentumfilmek) azok, amelyek nagy figyelmet fordítanak az ilyen részletekre, ugyanis ezek jelentik a kötőanyagot az általában a játékfilmhez képest kevésbé egyértelmű cselekménytégelák között.

Egy másik életszerű jellemzője a szóban forgó játékfilmek cselekményének, hogy (ugyanúgy, mint az életben és ezáltal a dokumentumfilmekben) általában félmegoldások születnek, a problémák nem oldódnak meg teljesen, hogy aztán újat generáljanak maguk helyett (mint ahogyan az a játékfilmekben általában lenni szokott), hanem általában félig-meddig van rájuk megoldás, tobzódnak, és Damoklész kardjaként lógnak a főhős feje fölött. Ezekből viszont egy bizonyos kellemetlen feszültség fakad, amely dramaturgiai szempontból jót tesz ezeknek a filmeknek.

A fentebbi jellemzőkkel rendelkező *narratív struktúrák* tulajdonképpen továbbfejlesztik, avagy „átfogalmazzák” azt a dokumentumfilmes szerkezetekhez való közeledést, amelyet annak idején az *olasz neorealizmus* elkezdett, a filmtörténet során többször visszatért, és utoljára erős hullámként a *Dogma '95* irányzaton belül jelentkezett. Az egésznek az „átfogalmazásjellege” viszont főleg az *audiovizuális koncepció* szintjén jelentkezik, amelyre a megfelelő helyen részletesebben is kitérek.

A szereplőválogatás és a színészvezetés: A román új hullámos filmekben nagyjából ugyanazok a színészek szerepelnek. Úgy tűnik, Romániában kialakult egy fiatal filmszínészgárda, melynek legfőbb jellemzője, hogy civil arcuk van, szemben az olyanokkal, akikre az ember ránéz, és egyből látja, hogy ez az ember színész. A „színészarcnak” egyik oka minden bizonnyal az, hogy egy adott korszakban csak nagyon vonzó külsejű embereket vettek fel a színművészeti egyetemekre, kevés színészt képeztek, illetve már eleve inkább a vonzó külsejű fiatalok rendelkeztek akkora önbizalommal, hogy színészi pályával próbálkozzanak. A rendszerváltozás után viszont fokozatosan elkezdődött a színészképzés létszámnövelése, és valószínűleg ez is fontos szerepet játszott abban, hogy „civilebb arcú” emberek is

labdába rúghattak a színészi pályán. Az, hogy korábban mennyire számított a jó kinézet, az a berögződés is mutatja, melyre Cristi Puiu a vele készült hanginterjúban hívja fel a figyelmet, hogy az ő egyik kedvenc színésznőjének mindig rossz jegye volt külalaktól – ugyanis akkor még a kinézetre is külön jegyet adtak a színésztanoncoknak.

A filmszínészi státusz ritka jelenség Közép-Kelet-Európában, ahol olyan kevés film készül, hogy abból nem lehet megélni. A színház viszont bizonyos művészallűrökkel ruházza fel a színészeket. Számukra a színházi élet létforma, a filmes világba csak időnkénti kirándulásokat tesznek, és nem létfontosságú. Mondhatni, hogy a csodával határos, hogy Romániában egy ilyen jó filmszínészgárda alakult ki, és ez minden bizonnyal a rendezők fokozott igényességének is köszönhető.

Magyarországon és Szlovákiában viszont a realista filmek nagy előszeretettel alkalmaznak amatőr szereplőket. Ennek valószínűleg az is az oka, hogy kis országokról lévén szó, nem olyan széles a színészipaletta, hogy megfelelő arcot találjanak az általuk megálmodott szerephez. Ugyanakkor Magyarországon a *Budapesti iskolának* nevezett dokumentarista játékfilmes irányzatnak köszönhetően a civil szereplők használatának nagy hagyománya van, de a *csehszlovák új hullám* számára sem volt idegen az amatőr szereplők alkalmazása. Romániában viszont ennek nincs hagyománya, és úgy látszik, hogy a fiatal román rendezők emiatt nem is kockáztatnak ilyen irányba (kivétel Florin Șerban börtönfilmje, de nála is a főszereplő színész), az ő filmes forradalmuk számára bőven elég a sok formanyelvi újítás, amelyekkel kísérleteznek.

A színészezetést illetően, mint az az interjúkból kiderül, mindenkinek más a módszere. Ezek a módszerek személyiségfüggőek, és részben másoktól hallott cselekből, részben pedig saját felfedezés alapján alakultak ki. Amiben viszont konszenzus van, hogy a civil szereplőnél általában az első és második nekifutás sikerül jól, és utána egyre gyengébben teljesíti ugyanazt (mert nem tud fejleszteni és rögzíteni, vagyis átélésből dolgozik, és természetes módon önmagát hozza, ezért nem tud ismételni, mint ahogyan az életben sem szoktunk). A profi színész viszont az elején gyengébb, és később minden nekifutással egyre jobb lesz (mert ő fejleszti és felépíti magában a szerepet, illetve tud rögzíteni és ugyanúgy megismételni bizonyos dolgokat). Ezért nehéz összehangolni egy jeleneten belül egy profi és egy amatőr színészt.

A filmek döntő többségére ugyanakkor jellemző, hogy igyekeznek nagy mozgásszabadságot biztosítani a szereplőknek, vagyis nem korlátozni őket térbeli mozgásukban.

Az audiovizuális koncepció: Hipotézisemnek erre vonatkozó része azt állítja, hogy a videó elterjedése a realista játékfilmek képi világát illetően meghatározó jellegű. Ez egyértelmű az olyan rendezők esetében, mint Fliegauf, Prikler, Grófová, akik eleve videóra kényszerültek forgatni, hiszen muszáj volt olyan képi világot kitalálniuk, amelyben nem zavaróak a félprofesszionális elektronikus kép korlátai, és lehetőleg ki tudják használni a videó előnyeit a filmes nyersanyagra forgatott játékfilmekkel szemben. Véleményem szerint a videó nagymértékben visszahatott a celluloidra forgatott játékfilmekre is – másként a román új hullámos filmek és Bollók Csaba filmje esetében (amely közel áll a román új hullámhoz – és nemcsak azért, mert Romániában forgott), és másként Nemes Gyula esetében.

Nemes Gyulánál oly módon, hogy miközben filmre forgat, szembeállítja a film tulajdonságait a videó tulajdonságaival, és tudatosan főleg arra használja a filmes nyersanyagot, amire a videót nem lehet használni (pl. fénybeverések).

A román új hullámra a videotechnológia áttételesen a szituációs és megfigyelésen alapuló dokumentumfilmek képi világának koncepcióin keresztül hat vissza: ugyanis ezekben a dokumentumfilmekben jelen filmidőben, játékfilmszerűen lehet felvenni a cselekményt (aminek nagymértékben kedveznek a könnyű videokamerák), illetve elmesélni történeteket, amelyek realizmusa a valós szereplők által hitelesítődik. Ezek egy olyan mércét állítanak fel a realizmus terén, amelyre Cristi Puiu a vele készült interjúban többször is hivatkozik. Ő az, aki saját bevallása szerint dokumentumfilmekből inspirálódik, és aki (mivel először neki volt nemzetközi sikere) nagy hatással volt a fiatal román nemzedékre.

Több filmnél a színészi játék hitelességének érdekében olyan a képi világ (generál megvilágítás, kézi kamera vagy külső nézőpontot képviselő, megfigyelő kamera, hosszú beállítások stb.), hogy az a lehető legnagyobb szabadságot biztosítsa a szereplők számára. Az ebből fakadó képi esztétika, mely a videóra forgatott szlovák filmeknél és egyes magyar filmeknél a színészi szabadságot biztosító módszerből szükségletként fakad, a román új hullám esetében nem feltétlenül szükségből fakad, hisz ők profi színészekkel dolgoznak, akikkel sokat próbálnak, és filmes nyersanyagra forgatnak, tehát a képi világnak ez a fajta dokumentarizmusa tudatos képi esztétika.

Ahogy Andrei Gorzo könyvének címében nagyon találóan meg is fogalmazta, ezek olyan *Dolgok, amelyeket nem lehet másként elmondani*, ugyanis realista történethez és realista színészi játékhoz realista képi világ szükségeltetik. Manapság azonban már nem az a realista képi világ, ahogy a klasszikus játékfilmek esetében teszik, a filmkép az emberi látás fiziológiáját próbálja utánozni, hanem az, ha a dokumentumfilm kamera látásmódját követi. Nem az illúzió tökéletessége, hanem annak a tökéletlensége hitelesít!

Ha a dokumentumfilmekből ismert ez a fajta képi esztétika, és ezeket a valósághoz kötjük (mert a bemutatott emberek, terek, események, stb. valós létezését feltételezi), akkor ezzel az esztétikával tudjuk leginkább indukálni a nézőben a hitelesség érzését. Tehát ha a dokumentumfilmekből megszokott eszközökkel próbálunk realista hatást elérni, akkor azt dokumentarista realizmusnak (pontosabban: dokumentarista realista esztétikának) nevezhetjük. A Prikler, Pálfi, Grófová filmjeihez hasonlóan a *Dogma '95* irányzat esetében, melyben videóra forgattak, és sokat improvizáltak, a képi tökéletlenség a módszerből fakadt. De már akkor látszott, hogy a képi tökéletlenség hitelesít.

Egyébként azt, hogy a tökéletlenség hitelesít, a román új hullámhoz hasonló módon már az áldokumentumfilm korábban felfedezte, de a társadalmi témákat feldolgozó, filmes nyersanyagra forgatott játékfilmben igazából a román új hullámmal vonul be. Nem attól új ez a játékfilmes stílus, hogy a dokumentumfilmből táplálkozik (hiszen ilyenekre már volt példa a filmtörténet során), hanem attól, hogy a dokumentumfilm is, amelyből merít (a szituációs dokumentumfilm), az is folyamatosan megújodik – a mi esetünkben nagymértékben a videokamerák könnyedségének köszönhetően és korlátainak hatása alatt (pl. mélységélesség vagy kis kontrasztátfogás – ami a szórt fényt preferálja, és nem kedvez neki a kontrasztos megvilágítás – legalábbis az általam vizsgált korszakban). Ugyanakkor mindez nagymértékben a *Dogma '95*-re is igaz, különbségekre viszont most nem térek ki, mert azokat az egyes összehasonlításoknál már tárgyaltam.

Az általam vizsgált rendezők attól kezdve, hogy adoptáltak egyfajta dokumentarista esztétikát, már nem a kép dokumentarista jellege érdekli őket, hanem az, hogy játékfilmben ez mit fejez ki. Fontos tényezővé válik, hogy a kamera nem objektív, hanem a szerző szubjektívje annak függvényében, hogy a szerző mennyire áll közel vagy távol a cselekménytől (lásd Cristi Puiu „csúnya dolog a távolról való leskelődés” vagy Zuzana Liová „olyan, mintha látogatóban lennék valakinél. Nem

lépek át egy bizonyos intimitási távolságot” típusú kijelentéseit). Mundruczó Kornél pedig a vele készített interjúmban állítja, hogy a film félig dokumentum, félig mese, hangsúlyozza, hogy számára az operatőr is egy szereplő.

Ebben a kontextusban a filmes realizmus úgy fogalmazza újra önmagát, hogy a dokumentarista képi esztétika vagy inkább a dokumentarizmusból fakadó képi gondolkodásmód bevonulva a játékfilmbe, elveszti dokumentarista jellegét, és a játékfilm eszköztárának szerves részévé válik. Így hat vissza a videotechnológia a játékfilmre, és így jutunk el oda, hogy manapság jobban, mint bármikor korábban érvényes az a kijelentés, hogy nincs két filmnyelv, nincs külön dokumentum- és játékfilmnyelv, hanem csak egy filmnyelv létezik.

Ami a dokumentumfilmet illeti, a klasszikus dokumentumfilm elvesztette nézőtáborát. Itt a klasszikus alatt a televízió által forgalmazott (nem a tudományos és ismeretterjesztő filmek kategóriájába tartozó) dokumentumfilmeket értem. A nemzetközi finanszírozási fórumokra járva azt tapasztaltam, hogy még a nyugati televíziók is évről évre szüntetik meg dokumentumfilmes műsorsávjaik jelentős részét. Sok a dokumentumfilmes, és kicsi a dokumentumfilmekre való igény. Ennek egyik oka az lehet, hogy az audiovizuális ingerek bőségzavarában és mozgóképkészítés demokratizálódásában megnőtt a nézők ingerküszöbe, illetve csökkent a türelmük. Ezek alapján, ha egy dokumentumfilmes népszerűsége akar szert tenni, kötelező számára pontosan megszerkesztett, eredeti és nagyméretű produkcióval előállni. Közép-Kelet-Európában viszont ez csak keveseknek sikerült. Ezt a kevés esetet többnyire részletesen elemeztem, és nem ismételtem el a levont részkövetkeztetéseket, csak megpróbálom kiegészíteni egy pár gondolattal.

Úgy tűnik, hogy a XXI. század elején a politikai cenzúra helyét elfoglalja az etikai öncenzúra, mely szerint nem illik kihasználni szereplőidet. Márpedig ha rossz képet mutatsz róluk, még ha ők nem is jönnek rá, de a nézők egy része igen, akkor az kihasználás. Ha viszont mindenről pozitív képet mutatunk, akkor nincs konfliktus, a dramaturgia alapja pedig a konfliktus. Ha nincs konfliktus, nincs feszültség, és unalmas lesz a film. Ebben a kontextusban úgy tűnik, hogy a megoldás az, hogy a szerző is szereplővé válik, és magára vállalja a rosszfíú szerepét. A csehek felvállalják a provokátor szerepet, Kerekes Péter is ezt teszi, csak ő a naiv, kedves, már-már szellemi fogyatékos rendező szerepét vállalja fel, akire nehéz haragudni.

A szereplőkezelés alapvető módja pedig meglepni a szereplőt, hogy az ne használhassa az előre gyártott önvédelmi viselkedéssémáit, hanem kénytelen legyen hirtelen dönteni, és ezáltal saját, valós jellemét megmutatva reagálni. Ez pedig elsősorban fikciós helyzetek, váratlan és jó esetben ártatlan helyzetek generálásával lehetséges, illetve szituációs dokumentumfilmek esetében az élet is tud váratlan fordulatokat produkálni – csak ezeknek a potenciáljára jó előre rá kell éreznie a szerzőnek. Ha a váratlan helyzeteket szituációs dokumentumfilm esetében a rendező generálja (mint ahogyan *Csendország* és *Bahrta!* című filmjeimben tettem), akkor az már dokumentum-játékfilm, de mindenképpen nagyon közel állunk ahhoz a kissé sarkított Jean Rouch-féle kijelentéshez, mely szerint „a valóság megragadásának egyetlen lehetséges módja a fikció”.

Úgy tűnik, hogy egy fontos hitelesítési tényező, ha a rendező a filmben elárulja a módszerét, megmutatván a filmes kontextust. Ezáltal azt mondja a nézőnek, hogy íme, ilyen és ilyen faktorok hatása alatt így viselkedett a szereplő, én nem értelmezek semmit, a következtetéseket meg vond le magad!

Zárszóként anélkül, hogy megnevezném, hogy az említett filmek közül melyek a kedvenceim, annyit fűzök hozzá, hogy mind a dokumentum-, mind a játékfilmekre általánosan érvényes a lényegretörés valamilyen módon történő tudatos visszafogása. A lényeg nem más, mint a szerzői agy konstrukciója. Az alkotói alázatnak a műben való megnyilvánulása pedig az, ha ez a lényeg megkérdőjelezi önmagát, és ezt csak úgy teheti meg, ha beengedi a korábban *irreleváns részleteknek*, manapság pedig *atmoszféracselekményeknek*, avagy *életszerű narratíváknak* nevezett, a *lényeg szempontjából periférikus tartalmakat* is a műbe.

Sokak számára már nem elég a *szerzői igazságot* látniuk: már a *szerzői nem igazságokra* is kíváncsiak (ami nem azonos a hazugsággal), mert épp ezek azok, amelyekhez képest és amelyeknek köszönhetően hitelességgel telítődik a *szerzői igazság*. Egyesek számára ez a hazugságnak egy újabb nagyon rafinált módja, számomra viszont inkább egyfajta *szeptecista realizmus*, mert a *periférikus tartalmak* jelentőségének megnövekedése nemcsak a szerzői vélemény önmagának való megkérdőjelezéséből (önreflexivitásból) fakad, hanem a ma már szinte mindenki számára elérhető digitális képtechnológia szüleményeiből is.

Naponta fogyasztunk *periférikus tartalmakat* hordozó jópofa vagy nagyon durva, ellesett vagy nagyon mesterkélten megrendezett kis audiovizuális

szösszeneteket interneten keresztül, amelyekben nem keressük a szerzői lényegretörést és igazságot. Ezek meghatároznak egy bizonyos befogadói látásmódot és igényt (amatőr képi esztétika és *életszerű narratívákra* való igény), amelyek visszahatnak a nagyobb, kiforrottabb alkotásokkal szemben felállított igényrendszerünkre is.

Véleményem szerint ez a *periférikus tartalmak* létjogosultságának a kivívása, majd az ezekre való igény kifejlesztése a digitális technológiának a legnehezebben észrevehető, de talán a legmegkerülhetetlenebb visszahatása az elit filmkészítésre.

VII. BIBLIOGRÁFIA

VII. 1. Szakdolgozatok

Almási Tamás: *Ahogy én látom*, DLA-pályamunka, Sz. F. E. Budapest, 2005

Online: <http://www.filmacademy.hu/uploads/dokumentumtar/almasitdolgozat.pdf>

Szekfű András: *A dokumentumfilm néhány elméleti kérdése és a huszadik századi magyar dokumentumfilm*, doktori disszertáció, Sz. F. E., Budapest, 2010

Online: <http://www.filmacademy.hu/uploads/dokumentumtar/szekfuadolgozat.pdf>

VII. 2. Könyvek

Arijon, Daniel: *Grammar of the Film Language*, Los Angeles, 1976

Azap, Ioan – Pavel: *Daghero TIFFF*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2012

Azap, Ioan – Pavel: *Stop cadru*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2005

Bazin, André: *Mi a film?*, Osiris kiadó, Budapest, 1995

Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*, Palatinus kiadó, Budapest, 2005

Bíró Yvette: *Profán mitológia*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999

Bíró Yvette: *A hetedik művészet (A film formanyelve. A film drámaisága)*, Osiris Kiadó, Budapest, 2001

Block, Bruce – *Opowiadanie obrazem – tworzenie wizualnej struktury w filmie, telewizji i mediach cyfrowych*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2010, (orig. *The Visual Story, 2e by Bruce Block, 2008*)

Carrière, Jean-Claude: *Scenarzysta albo podróż do Brukseli*, P.W.S.F.Tv.iT Lódz, 1997

Curran Bernard, Sheila – *Film Dokumentalny – Kreatywne opowiadanie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa (orig. *Documentary Storytelling – Creative Nonfiction on Screen – Third Edition*)

Duló Károly: *A néző filmje*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2006

Egri Lajos: *A drámaírás művészete*, Vox Nova Produkció, Budapest, 2008

Field, Syd: *Forgatókönyv (kalauz lépésről lépésre, az ötlettől a kész könyvig)*, Corleonis, Budapest, 2011

Goldman, William: *Mit is hazudtam?*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002

Goodell, Gregory – *Sztuka produkcji filmowej – podrecznik dla producentów*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2011, (orig. *Independent Feature Film Production: A Complete Guide from Concept Through Distribution*).

Gorács Anikó: *Forradalmárok – Az új évezred román filmművészete*, Mozinet könyvek, Budapest, 2010

Gorzo, Andrei: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel – un mod de a gândi cinematograficul de la André Bazin la Cristi Puiu*, Editura Humanitas, București, 2012

Hartai László – Muhi Klára – Pápai Zsolt – Varró Attila – Vidovszky György: *Film- és médiafogalmak kieszótára*, Korona Kiadó, Budapest, 2002

Hartai László, Muhi Klára: *Mozgóképkultúra és Médiaismeret*, Korona Kiadó, Budapest, 1998

Hartai László, Muhi Klára: *Mozgókép és Médiaismeret 2.*, Korona Kiadó, Budapest, 2003

Karabasz, Kazimierz: *Odczytac Czas*, PWSFTViT kiadó, Łódź, 1999

Karabasz, Kazimierz: *Rozmowa o dokumencie*, PWSFTViT kiadó, Łódź, 1999

Kepes György: *A látás nyelve*, Gondolat Kiadó, Budapest 1979

Kingdon, Tom – *Sztuka reżyserii filmowej* – Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2012, (orig.: *Total directing: interacting camera and performance in film and television by Tom Kingdon* – C. 2004 by Tom Kingdon)

Király Jenő: *Mágikus mozi (műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában)*, Korona Kiadó, Budapest, 1998

Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*, Palatinus, Budapest 2008

Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*, Palatinus Kiadó, 2009

Kuzniak, Henryk: *Punkt Wyjscia dla ukszaltowania warstwy dzwiekowej filmu. Analiza strukturalna i tresciowa obrazu filmowego*, PWSFTViT kiadó, Łódź, 1995

Lewandowski, Mieczysław: *Swiatlo i cien w filmie*, P.W.S.F.Tv.iT Łódź, 1995

Lohr Ferenc: *A filmhang esztétikája*, Filmművészeti könyvtár sorozat, Budapest, 1966

Mascelli, Joseph V. – *5 tajników warsztatu filmowego* – Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2010, (orig. *The five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques*, C. 1965)

Margitházi Beja: *Az Arc mozija (Közelkép és filmstílus)*, Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 2008

McKee, Robert: *Story (a forgatókönyv anyaga, szerkezete, stílusa és alapelvei)*, Filmtett Egyesület, Kolozsvár, 2011

Michalski, Alojzy: *Kino Operatorów*, Instytut Wydawniczy Swiadectwo, Bydgosc, 1995

Mihály István: *A képernyő jótékony homálya*, Világhírnév Kiadó, Kolozsvár, 2009

Murch, Walter: *Egyetlen szempillantás alatt – Gondolatok a filmvágásról*, Francia újhullám kiadó kft., Szerzőifilmes Könyvtár, 2010

Präkel, David: *Világosítás*, Scolar Kiadó, Budapest, 2009

Rhodes, D. Garry and Parris Springer, John: *Docufictions – essays ont he intersection of documentary and fictional filmmaking*, McFarland and Company, 2006

Saunders, Dave: *Direct Cinema – obseravtional documentary and the politics of the sixties*, Wallflower Press – London and New York, 2007

Szabó Gábor: *Filmeskönyv – hogyan kommunikál a film?*, Ab Ovo Kiadó, 2002

Szalay Károly: *A Geg nyomában (A filmkomikum anatómiája, a filmkomikum történetéből)*, Budapest 2005, Mundus Kiadó – második kiadás

Sárközy Réka: *Elbeszélte múltjaink – A magyar történelmi dokumentumfilm útja*, L'harmattan Kiadó, Budapest, 2011

Schubert Gusztáv: *Képektérítők*, Filmvilág könyvek, Budapest 2010

Simonffy Katalin: *Képnyelv – szónyelv (szemiotikai modell tévéműfajok elemzésére)*, Kriterion Kiadó, Kolozsvár, 2010

Stokes, Jane: *A média- és kultúrakutatás gyakorlata*, Budapest–Pécs, Gondolat Kiadó, 2008

Strauss, Frédéric– Huet, Anne: *Cum se fac filmele*, Editura Humanitas, Bucuresti, 2006

Tari János: *A néprajzi és antropológiai filmkészítés*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2012

Thurlow, Clifford: *Totul despre scurt metraj*, IBU Publishing, București, 2010

Thompson, Kristin és Bordwell, David: *A film története*, Palatinus Kiadó, 2007, Budapest

Tóth Klára: *A láthatatlan ország, A magyar dokumentumfilm és a média 1992–2010*, Magyar Szemle Alapítvány, 2011

Țuțui, Marian: *Orient Express: Filmul românesc și filmul balcanic*, Noi Media Print, București, 2008

Zonn, Lidia: *Zasady montażu filmowego – Film dokumentalny*, wydawnictwo PWSFTv I T, Łódź, 1994

VII. 3. Gyűjteményes kötetek

Ex Oriente Film: *Documentary handbook: Making a documentary in Central and Eastern Europe in the context of international co-production*, IDF, Prague, 2005

Ex Oriente Film: *Documentary handbook 2: Making creative documentary in Europe*, IDF, Prague, 2007

Fulger, Mihai: *„Noul val” în cinematografia românească*, Grup Editorial Art, București, 2006

Füredi Zoltán: *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*, Dialektus fesztiválkatalógus, Budapest, 2004

Füredi Zoltán: *Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*, Dialektus fesztiválkatalógus, Budapest, 2002

Gelencsér Gábor: *Képkorszak (szöveggyűjtemény)*, Korona Kiadó, Budapest, 1998

Kisfaludy András: *Kerekasztalon a dokumentumfilm – Viták: Műfaji kategóriák a dokumentumfilmben. Rendszerváltozás – dokumentumfilm – társadalom*, MADE (Magyar Dokumentumfilm rendezők Egyesülete), Budapest, 2004

Vagyóczky Tibor: *Kézikönyv film és tv alkotóknak*, HSC, Budapest, 2005

Zalán Vince: *Magyar filmrendezőportrék*, Osiris Kiadó, Budapest, 2004

Zalán Vincze: *Budapesti Iskola, magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*, MADE, Budapest, 2005

VII. 4. Folyóiratok, tanulmányok

Aperitif – special edition: *The New Romanian Cinema*, 2010

Blos – Jáni Melinda: „In and Out of Context. On the Reality Effect and Evidentiary Status of Home Videos”, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, vol I.* 2009. pp. 149–167.

Busłowska, Elżbieta: „Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr’s Creative Exploration of Reality”, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, vol I.* 2009. pp. 106–117.

Gyenge Zsolt: „Illusions of Reality and Fiction or the Desired Reality of Fiction: Dogme 95 and the representation of Reality”, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, vol I. 2009. pp. 69–80.

Helman, Alicja: „Á propos realizmu”, *Kwartalnik Filmowy* Nr. 75–76, jesien – zima, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2011. pp. 30–50

Kosinska-Krippner, Beata: „Docusoap po Polsku, czyli telenowela dokumentalna”, *Kwartalnik Filmowy* Nr. 75–76, jesien – zima, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2011. pp. 273–295.

Kwiatkowska, Paulina: „Kino i rzeczywistosc”, *Kwartalnik Filmowy* Nr. 75–76, jesien – zima, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2011. pp. 50–63.

Frac, Waldemar: „Kino i twarda rzeczywistosc”, *Kwartalnik Filmowy* Nr. 75–76, jesien – zima, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2011. pp. 63–68.

Füzi Izabella: „Where is reality?” Photographic Trace and Infinite Image in Gábor Bódy’s Film Theory, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, vol I. 2009. pp. 34–47.

Sarbiewska, Joanna: Obraz szukajacy prawdy – „realizm metafizyczny” jako realizacja filmowej ontologii fenomenologicznej, *Kwartalnik Filmowy* Nr. 75–76, jesien – zima, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2011. pp. 68–86 .

Hendrykowski, Marek: „Dokument – fikcja – realizm, Teoria wobec praktyki”, *Kwartalnik Filmowy* Nr. 75 -76, jesien – zima, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2011. pp. 86–110.

Maron, Marcin: „Głowa Meduzy, czyli realizm filmów Kina Moralnego Niepokoju”, *Kwartalnik Filmowy* Nr. 75–76, jesien – zima, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2011. pp. 122–149.

Metropolis: *Magyar dokumentumfilm a rendszerváltozás után*, Metropolis filmelméleti és filmtörténeti folyóirat, 2004/2

Nichols, Bill: „Jak mozemy zdefiniowac film dokumentalny?”, *Kwartalnik Filmowy* Nr. 75–76, jesien – zima, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2011. pp. 238–265

Pethő Ágnes: „(Re)Mediating the Real. Paradoxes of an Intermedial Cinema of Immediacy”, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, vol I. 2009. pp. 47–69.

Sághy Miklós: „Stubborn Realism. What Kind of Fiction is Reality?”, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, vol I. 2009. pp. 23–34.

Sikora, Sławomir: „Czy film obserwacyjny musi być realistyczny?”, *Kwartalnik Filmowy* Nr. 75 -76, jesien – zima, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2011. pp. 301–307

Szabó Elemér: „The Official and Hidden Scenarios of Role-Playing in István Dárday's *The Prize Trap* (1974)”, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, vol I. 2009. pp. 167–180.

Szalóky Melinda: „The reality of Illusion. A Transcendental Reevaluation of the Problem of Cinematic Reality”, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, vol I. 2009. pp. 7–23.

Szekfű András: „Reality and Fiction in Classical Hungarian Documentaries”, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, vol I. 2009. pp. 136–167.

VII. 5. Online források

Barotányi Zoltán: „Nagy Kommunista Bankrablás”, *Filmvilág*, 2006/02. p. 61., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=8528

Báron György: „Dokumentumfilmek. Feltételes megállók, végállomások”, *Filmvilág*, 2006/04. pp. 15–17., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=8561

Báron György: „A mások élete. A személyi követő balladája”, *Filmvilág*, 2007/03. pp. 50–51., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=8919

Bori Erzsébet: „A szerencse lányai. Akar-e ön orosz prostituált lenni?”, *Filmvilág*, 2003/02. pp. 52–53., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=2079

Bori Erzsébet: „Bolondok éneke. Titokkal, vonóval”, *Filmvilág*, 2004/10. p. 57, online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1607

Dániel Ferenc: „Román új hullám. A Conducator árnya”, *Filmvilág*, 2008/01. pp. 38–40., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9238

Gelencsér Gábor: „Árnyékvilág. Filmszemle: játékfilmek”, *Filmvilág*, 2004/04. pp. 4–8., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1874

Hirsch Tibor: „Balkáni aniz. Fekete Ibolya: Chico”, *Filmvilág*, 2002/02. pp. 52–53., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=2456

Kis Anna: „Az esküvő”, *Filmvilág*, 2002/06. p. 61., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=2595

Klacsán Csaba: „A minőség rovására”, Pécs: Moveast, *Filmvilág*, 2007/12. pp. 46–47., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9197

Kovács András Bálint: „Jean Rouch – az etnográfus filmrendező”, offline: *Filmvilág* folyóirat 1985/07. pp. 38–43., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6073

Losonczy Ágnes: „Történelmi sasszék. Dokumentumfilm kell, de kinek?”, *Filmvilág*, 1993/08. pp. 4–7., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1337

Mihancsik Zsuzsa: „Kiürült agóra. A rendszerváltás filmjei – beszélgetés György Péterrel, Hirsch Tiborral és Révész Sándorral”, *Filmvilág*, 2002/01. pp. 16–21., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=2416

Muhi Klára: „Illetlen filmek. Böszörményi Géza (1924–2004)”, *Filmvilág*, 2004/10. pp. 12–15., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1592

Muhi Klára: „Európai víziók. Euroszkeccs”, *Filmvilág*, 2004/09. pp. 56–57., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1802

Pápai Zsolt: „Láttuk még: Zseton és beton”, *Filmvilág*, 2004/07. pp. 59., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1957

Szíjártó Imre: „Elsőfilmesek Kelet-Közép-Európában 2”, *Filmvilág*, 2008/03. pp. 46–47., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9300

Vaskó Péter: „Keleten a helyzet. Magyar közönségfilm”, *Filmvilág*, 2002/07. pp. 4–6., online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=2598

VIII. FILMOGRÁFIA

VIII. 1. Kortárs filmek

VIII. 1. 1. Románia

VIII. 1. 1. 1. Játékfilmek

Aszfalt Tangó (Asfalt Tango), 1996, r. Nae Caranfil

Zseton és beton (Marfa și banii), 2001: r. Cristi Puiu

Filantropica, 2002, r. Nae Caranfil

Nyugat (Occident), 2002, r. Cristian Mungiu

Düh (Furia), 2002, r. Radu Muntean

Cigaretta és kávé (Un cartuș de Kent și un pachet de cafea), kisjátékfilm, 2004, r. Cristi Puiu

Lăzărescu úr halála (Moartea domnului Lăzărescu), 2005, r. Cristi Puiu

Forradalmárok⁵⁴ (A fost sau n-a fost), 2006, r. Corneliu Porumboiu

Hogyan élttem meg a világvégét (Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii), 2006, r. Cătălin Mitulescu

Beteges viszonyok (Legături Bolnăvicioase), 2006, r. Tudor Giurgiu

4 hónap, 3 hét, 2 nap (4 luni, 3 săptămâni, 2 zile), 2007, r. Cristian Mungiu

California Dreaming, 2007, r. Cristian Nemescu

S a többi csend (Restul e tăcere), 2007, r. Nae Caranfil

Sporthorgászat (Pescuit sportiv), 2008, r. Adrian Sitaru

⁵⁴ A *Forradalmárok* cím Gorács Anikó azonos című könyvéből származik. Más források szerint a film címe: *Volt-e vagy sem?*

Boogie, 2008, r. Radu Muntean

Rendészet, nyelvészet (Polițist, adjectiv), 2009, r. Corneliu Porumboiu

A legboldogabb lány a világon (Cea mai fericită fată din lume), 2009, r. Radu Jude

Aranykori emlékek (Amintiri din Epoca de Aur), 2009, szkeccs-film, r. Hanno Höffer, Răzvan Mărculescu, Cristian Mungiu, Constantin Popescu, Ioana Uricaru, producer: Cristian Mungiu

Aurora, 2010, r. Cristi Puiu

Kedd, karácsony után (Marți, după Crăciun), 2010, r. Radu Muntean

Morgen, 2010, r. Marian Crișan

A legnagyobb jóindulattal, tiszta szeretetből (Din dragoste cu cele mai bune intenții), 2011, r. Adrian Sitaru

Ha füttyülni akarok, füttyülök (Eu când vreau să fluier, fluier), 2010, r. Florin Șerban

Loverboy, 2011, r. Cristian Mitiulescu

Emberekről és csigákról (Despre oameni și melci), 2012, r. Tudor Giurgiu

A dombok mögött (După dealuri), 2012, r. Cristian Mungiu

VIII. 1. 1. 2. Dokumentumfilmek

Ez van (Asta e), 92 perc, 2001, r. Thomas Ciulei

A nagy kommunista bankrablás (Marele jaf comunist) 75 perc, 2004, r. Alexandru Solomon

Rendelésre születtek (Născuți la comandă – Decrețeei), 52 perc, 2005, r. Florin Iepan

Ne haragudj, de... (Nu te supăra, dar...), 50 perc, 2007, r. Adina Pintilie

Hullámháború (Război pe calea undelor), 2009, 108 perc, r. Alexandru Solomon

Titkos receptünk – a kapitalizmus (Kapitalism - rețeta noastră secretă), 80 perc, 2010, r. Alexandru Solomon

Nicolae Ceaușescu önéletrajza (Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu), 180 perc, 2010, r. Andrei Ujica

Crulic, 73 perc, 2011, r. Anca Damian

VIII. 1. 2. Magyarország

VIII. 1. 2. 1. Játékfilmek

Beszélő fejek, kisjátékfilm, 27 perc, 2001, r. Fliegauf Benedek

Papagáj, kisjátékfilm, 24 perc, 2001, r. Nemes Gyula

Hukkle, 2002, r. Pálfi György

Rengeteg, 2003, r. Fliegauf Benedek

Dealer, 2004, r. Fliegauf Benedek

Egyetleneim, 2006, r. Nemes Gyula

Taxidermia, 2006, r. Pálfi György

Szalontüdő, kisjátékfilm, 7 perc, 2006, r. Szirmai Márton

Tejút (Milky Way), 2007, r. Fliegauf Benedek

Iszka utazása, 2007, r. Bollók Csaba

Frankenstein-terv, 2007, r. Mundruczó Kornél

Bahrtalo! (Jó szerencsét!), 83 perc, 2008, r. Lakatos Róbert

Nem vagyok a barátod!, 2009, r. Pálfi György

Vespa, 2010, r. Groó Diana

Womb (Anyaméh), 2010, r. Fliegauf Benedek

Csak a szél, 2012, r. Fliegauf Benedek

VIII. 1. 2. 2. Dokumentumfilmek

S immár itt vagyok, 1999, 16 perc, r. Moharos Attila

Jonuc és a koldusmaffia, 2000, 50 perc. r. Salamon András

Gyerekek – Koszovó 2000, 2001, 90 perc, r. Moldoványi Domokos

Sejtjeink, 91 perc, 2002, r. Almási Tamás

Mikor szolgának telik esztendeje, 35 perc, 2002, r. Moharos Attila

Csendország, 37 perc, 2002, r. Lakatos Róbert

Aranykaliba, 53 perc, 2003, r. Zsigmond Dezső

Csigavár, 60 perc, 2004, r. Zsigmond Dezső

Az ügynök élete, 82 perc, 2004, r. Papp Gábor Zsigmond

Ecseri tekercek (áldokumentumfilm), 50 perc, 2005, r. Czigány Zoltán

Józsi nővér és a sárga bicikli, 60 perc, 2005, r. Zsigmond Dezső

Ikrek, 70 perc, 2005, r. Bálint Arthur

Moszny, 40 perc, 2006, r. Lakatos Róbert

Poros öltöny, 83 perc, 2007, r. Bálint Arthur

Letűnt világ, 20 perc, 2008, r. Nemes Gyula

Szemünk fénye, 78 perc, 2007, r. Varga Ágota

A süllyedő falu, 23 perc, 2007, r. Szirmai Márton

Három hiányzó oldal, 45 perc, 2008, r. Schuster Richárd

Hazatérés, 44 perc, 2008, r. Pigniczky Réka

Hunky Blues, 100 perc, 2009, r. Forgách Péter

Inkubátor, 84 perc, 2010, r. Pignicky Réka

VIII. 1. 3. Csehország

VIII. 1. 3. 1. Játékfilmek

Vadméhek (Divoké vcely), 2001, r. Bohdan Sláma

Éden (Radhost), 2002, r. Bohdan Sláma

Holmi boldogságféle (Štěstí, Something like Happiness), 2005, r. Bohdan Sláma

A hazugság szabályai (Pravidla lži), 2006, r. Robert Sedláček

A falusi tanító (Venkovský ucitel) 2008, r. Bohdan Sláma

Férfiak kerékvágásban (Muži vřiji, Men in rut), 2009, r. Robert Sedláček

Olda, 80 perc, 2010, r. Viera Čákányová

Bimbók (Poupata, Flower Buds) 2011, r. Zdeněk Jiraský

Négy Nap az égen (Ctyri slunce), 2012, r. Bohdan Sláma

A leghíresebb csehek (Největši z Čechů), 2010, r. Robert Sedláček

VIII. 1. 3. 2. Dokumentumfilmek

Nonstop, 94 perc, 1998, r. Jan Gogola

Nemcova nagymama naplója (Deník babičky Němcové), 28 perc, 1999, r. Jan Gogola

Panenka (Panenka proti zbytku světa), 29 perc, 2001, r. Jan Gogola

Ecet – Dzsesszháború (Ocet - Jazz war), 22 perc, 2001, r. Vít Klusák

A nemzet magában (Narod Šobe), 89 perc, 2003, r. Jan Gogola

Ne sajnálj semmit! (Ničeho nelituji), 83 perc, 2003, r. Theodora Remundová

Cseh álom (Český Sen), 90 perc, 2004, r. Filip Remunda – Vít Klusák

Szeretem az unalmas életem (Mám ráda nudny život) 26 perc, 2009, r. Jan Gogola

Alda, 52 perc, 2009, r. Viera Čákányová

Kettő null (Dva nula) 108 perc, 2012, r. Pavel Abrahám

VIII. 1. 4. Szlovákia

VIII. 1. 4. 1. Játékfilmek

Kis rókák (Listicky), 2009, r. Mira Fornay

Killer, a kutyám (Môj pes Killer), 2013, r. Mira Fornay

A ház (Dom), 2011, r. Zuzana Liová

Ashban készült (Až do města Aš), 2012, r. Iveta Grófová

Köszönöm jól... (Ďakujem, dobre...) 2013, r. Prikler Mátyás

Gonosz (Zlo), 2012, r. Peter Bebjak

Csend (Ticho) – tévéfilm, 2005, r. Zuzana Liová

VIII. 1. 4. 2. Dokumentumfilmek

Ladomíri legendák és véres történetek (Ladomírske morytáty a legendy), 54 perc, 1998, r. Kerekes Péter

66 szezon (66 sezón), 86 perc, 2003, r. Kerekes Péter

Más világok (Inne svety), 70 perc, 2006, r. Marko Škop

Vak szerelmek (Slépe Lásky), 77 perc, 2008, r. Juraj Lehotsky

Gulyásagyú (Ako sa varia dejini, *Cooking History*), 88 perc, 2009, r. Kerekes Péter

Határ (Hranica), 72 perc, 2009, r. Jaro Vojtek

Napjaink hőse (Hrdina našich čias), 2009, r. Zuzana Piussi

Osadnĕ, 65 perc, 2009, r. Marko Škop

VIII. 1. 5. Lengyelország

VIII. 1. 5. 1. Játékfilmek

Tartozás (Dług), 2000, r. Krzysztof Krauze

Visszaszerzésből (Z odzysku), 2006, r. Sławomir Fabicki

M@gány a világhálón (S@motność w sieci), 2006, r. Witold Adamek

Trükkök (Sztuczki), 2007, r. Andrzej Jakimowski

Rezervátum (Rezerwat), 2007, r. Łukasz Palikowski

Négy éjszaka Annával (Cztery noce z Anną), 2008, r. Jerzy Skolimowski

33 jelenet az életből (33 Sceny z życia), 2008, r. Małgorzata Szumowska

Visszakézből (Rewers), 2009, r. Borys Lankosz

7 perc (7 minut), 2010, r. Maciej Odoliński

Lincselés (Lincz), 2010, r. Krzysztof Łukasiewicz

VIII. 1. 5. 2. Dokumentumfilmek

Nővérek (Śiostry), 1999, 12 perc, r. Paweł Łoziński

Ilyen történet (Taka historia), 1999, 58 perc, r. Paweł Łoziński

Az ukrán nő (Pani z Ukrainy), 2002, 19 perc, r. Paweł Łoziński

Bár a Győzelem téren (Bar na Victorii), 55 perc, 2004, r. Leszek Dawid

Hogyan kell csinálni (Jak to się robi), 90 perc, 2006, r. Marcel Łoziński

Megkövült csend (Kamienna Cisza), 51 perc, 2007, r. Krzysztof Kopczyński

Égen, földön (Na niebie, na ziemi), 62 perc, 2008, r. Maciei Cuske

Oroszország vége (Koniec Rosji), 72 perc, 2009, r. Michał Marczak.

Nyuszi á lá Berlin (Królik po Berlińsku), 51 perc 2009, r. Bartosz Konopka

Kemoterápia (Chemia), 2009, 58 perc, r. Paweł Łoziński

Halhatatlansági nyilatkozat (Deklaracja nieśmiertelności), 31 perc, 2010, r. Marcin Koszalka

A hívott szám nem elérhető (Poza zasięgiem), 30 perc, 2010, r. Jakub Stożek

Idegen levelek (Cudze listy), 55 perc, 2011, r. Maciei Drygas.

Argentín lecke (Argentyńska lekcja), 56 perc, 2011, r. Wojciech Staroń

Lesifotós (Paparazzi), 33 perc, 2011, r. Piotr Bernaś,

Orvosok (Lekarze), 82 perc, 2011, r. Tomasz Wolski

Altató Phnom Penhből (Kolysanka z Phnom Penh), 102 perc, 2011, r. Paweł Kloc

VIII. 1. 6. Egyéb érdekes kortárs dokumentumfilmek

Sutkai bajnokok (Knjiga rekorda Sutke), 88 perc, 2005, r. Aleksandar Manić, Szerbia – Montenegro - Csehország

Viszlát, hogy vagy? (Dovidjenja, kako ste?, Good by, how are you?), 60 perc, 2009, r. Boris Mitić, Szerbia

A szúnyogprobléma és egyéb történetek (Problemat s komarite i drugi istorii, The Mosquito problem and other stories) 100 perc, 2007, r. Andrey Paunov, Bulgária

VIII. 2. Filmtörténeti jelentőségű filmek

VIII. 2. 1. Játékfilmek

Olasz neorealizmus

Biciklitolvajok (Hoři de Biciclete), 1948, r. Vittorio de Sica

Róma nyílt város (Roma città aperta), 1945, r. Roberto Rossellini

Megszállottság (Obsessione), 1943, r. Luchino Visconti

A sorompók lezárulnak (Umberto D.), 1952, r. Vittorio de Sica

Csehszlovák új hullám

Fekete Péter (Cerný Petr), 1964, Miloš Forman

Egy szösz szerelme (Lásky jedné plavovlásky), 1965, r. Miloš Forman

Szigorúan ellenőrzött vonatok (Ostre sledované vlaky), 1966, Jiří Menzel

Tűz van, babám! (Horí, má panenka), 1967, r. Miloš Forman

Szeszélyes nyár (Rozmarné léto), 1968, Jiří Menzel

Sörgyári Capriccio (Postrizini), 1981, Jiří Menzel

Pacsirták cérnaszálon (Scrivánci na niti), 1990, Jiří Menzel

Budapesti iskola

Családi tűzfészek, 1979, r. Tarr Béla

Jutalomutazás, 1975, r. Dárday István - Szalai Györgyi

Lengyelország (a morális nyugtalanság mozija és egyes kihatásai)

Sebhely (Blizna), 1976, rendezte: Krzysztof Kieślowski

Amatőr (Amator), 1979, rendezte: Krzysztof Kieślowski

Rövidfilm a szerelemről (Krótki film o miłości), 1987, rendezte: Krzysztof Kieślowski

Rövidfilm a gyilkosságról (Krótki film o zabijaniu), 1987, rendezte: Krzysztof Kieślowski

Függetlenek

Arcok (Faces), 1968, r. John Cassavetes

Férjek (Husbands), 1970, r. John Cassavetes

Egy hatás alatt álló nő (A Woman under the Influence), 1974, r. John Cassavetes

Egy kínai bukméker meggyilkolása (The Killing of a Chinese Bookie), 1976, r. John Cassavetes

Dogma '95

Születésnap (Festen), 1998, r. Thomas Vinterberg

Idióták (Idioterne), 1998, r. Lars von Trier

Mifune utolsó dala (Mifunes sidste sang), 1999, r. Søren Kragh-Jacobsen

Olasz nyelvlecke kezdőknek (Italiensk for begyndere), 2000, r. Lone Scherfig

A király él (The King is Alive!), 2000, r. Kristian Levring

Found footage

Kannibál holokauszt (Cannibal Holocaust), 1980, r. Ruggero Deodato

Ideglelés (Blair Witch Project), 1999, r. Daniel Myrick - Eduardo Sánchez

Egyéb

Titkok és hazugságok (Secrets & Lies), 1996, r. Mike Leigh

Szabad világ (It's a free world) 2007, r. Ken Loach

VIII. 2. 2. Dokumentumfilmek

Cinéma vérité és direct cinema

A bolond urak (Les maîtres fous), 36 perc, 1955, r. Jean Rouch

Én, a néger (Moi un noir), 70 perc, 1958, r. Jean Rouch

Az emberi piramis (La Pyramide humaine), 90 perc, 1961, r. Jean Rouch

Egy nyár krónikája (Cronique d'un été), 85 perc, 1961, r. Jean Rouch

The Chair, 59 perc, 1963, r. Robert Drew

Primary, 60 perc, 1960, r. Robert Drew

Jaguár (Jaguar), 110 perc, 1967, r. Jean Rouch

Áldokumentumfilmek

Az igazi Mao, 55 perc, 1995, r. Siklósi Szilveszter

Wapra-jelentés, 30 perc, 1996, r. Kocsis Tibor

Olajfalók (Ropáci), 20 perc, 1988, r. Jan Sverák

Egyéb

Az éjszakai portás szemszögéből nézve (Z punktu widzenia nocnego portiera), 1977, 15 perc, rendezte: Krzysztof Kieślowski

Hét különböző korú nő (Siedem kobiet w różnym wieku), 1978, 15 perc, rendezte Krzysztof Kieślowski

Szülőhely (Miejsce urodzenia), 1992, 47 perc, rendezte: Paweł Łoziński

Új Hyperion – szabadság, egyenlőség, testvériség (Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství), 1992, r. Karel Vachek

IX. MELLÉKLETEK

IX. 1. Szóra bírt kép (Gelencsér Gábor tanulmánya a szerző filmjeiről)

Gelencsér Gábor

Szóra bírt kép

Lakatos Róbert filmjei

Az Inforg Stúdió sokszínű és szerteágazó tevékenységének talán egyik legreprezentatívabb képviselője Lakatos Róbert. Az 1968-ban született kolozsvári rendező-operatőr a Lengyel Színház- és Filmművészeti Főiskolán szerzi diplomáját 2000-ben, azóta Erdélyben forgatja filmjeit, erdélyi tájakon, erdélyi emberekről, az erdélyi hagyományokból merítve – egy budapesti stúdió produkciójában. Vagyis Lakatos egy személyben testesíti meg azt a kulturális sokszínűséget, nemzetköziséget, amelyet az Inforg az utóbbi évek koprodukcióiban igyekszik megjeleníteni. További jellegzetessége alkotói pályájának, hogy a Stúdióban eddig forgatott hat munkája gyakorlatilag lefedi a műhely meghatározó filmtípusainak teljes spektrumát: a *Csendország* (2001) és az *Gen(i)us Diabolis – Ördögtérge* (2004) rövidjátékfilm, a *Spílerek* (2004), a *Moszny* (2005) és a *KVSC – 100 év adrenalin* (2006) dokumentumfilm, végül a *Bahrta! – Jó szerencsét!* (2007) egész estés játékfilm. Végül, de nem utolsósorban Lakatos a kezdeti időszakától erősíti az Inforg csapatát, s filmjeit a mai napig náluk készíti, így – Fliegaufer Benedek vagy Szaladják István mellett – a műhely legismertebb „arcai” közé tartozik.

Mindaz, ami a Stúdió szempontjából sokoldalúság, a filmtípusok, műfajok, stílusok gazdagsága, alkotói szempontból inkább e filmtípusok, műfajok, stílusok határainak átlépése, a határok lebontása. Lakatos filmjei miközben formájuk alapján többé-kevésbé besorolhatók a fenti kategóriákba, stílusuk legfontosabb vonása a különféle hagyományok keverése, ötvözése, s mindebből valamiféle új szín kikeverése. Játékfilmjeit dokumentarista eszközökkel készíti, míg dokumentumfilmjeiben erőteljesen érvényesülnek a fikciós formaalkotás elvei. Nem új találmány a fikciós és a dokumentarista formaalkotó elvek keverése; különösen, ha a magyar filmtörténeti

hagyományokra gondolunk. A hetvenes évektől a Budapesti Iskola irányzattá emelte ezt a törekvést, amely azóta is, hol látványosabban, hol bűvópatakszerűen, hol a kísérleti vagy a rövidfilmek világában, hol (ritkábban) az egészestéseknél, folyamatosan jelen van filmművészetünkben. Ezzel együtt – jobban mondva éppen ezért – figyelemre méltó, hogy Lakatos ebben a nagy hagyományú formában is tud újat mondani, képes új színeket kikeverni a már eleve rendkívül sokszínű palettán.

A siker titka a szakmai erényeken és e módszerhez különösképpen nélkülözhetetlen empátián túl forma és szemlélet szoros kapcsolatában, hézagmentes illesztésében, tökéletes lefedettségében rejlik. Lakatos filmjei tehát különféle, pontosabban alapvetően csupán két, ám meghatározó hagyományból építkeznek, a dokumentarista és a fikciós formaelvből; stílusát e két formaelv párbeszédéként, kommunikációjaként, egyfajta kölcsönös „megértési kísérleteként” írhatjuk le. Samennyiben a filmek jóval közvetlenebb felületét, az elmesélt történeteket, a bemutatott élethelyzeteket, a felvillantott sorsokat tekintjük – nos, akkor ezekben ugyanarról van szó: párbeszédéről, kommunikációról, az emberek közötti megértés végtelen, küzdelmes, mégis megejtő, feladhatatlan, örök kísérletéről, amely létünk, embervoltunk legfontosabb vonása, hadd ne mondjam, bizonyítéka. Mindez Lakatosnál – szerencsére – nem ilyesfajta elvont bölcsességként jelenik meg, s nem is földrajzi, társadalmi vagy politikai összefüggésben – noha erre személyes élethelyzete és tapasztalata feljogosítaná –, hanem így is, úgy is: esendő létünk konkrét élethelyzetekbe ágyazott metaforájaként. Minél különbözőbbek vagyunk, annál kevésbé értjük egymást – ám minél különbözőbbek vagyunk, annál jobban igényeljük egymás megértését. Lakatos Róbert filmjeiben a távolság – legyen szó földrajzi, nemzeti, nemzedéki, nyelvi, kulturális, anyagi vagy akár testi fogyatékoságként megjelenő távolságról – közel hoz. A filmek közvetlen témáján túl ezt a látszólagos paradoxont jelenítik meg, oldják fel a különféle formák, filmtípusok párbeszédéként a távoli hagyományokat összekapcsoló, egymásba öltő stílusalakzatok.

Néma tartomány

A *Csendország* című film módszere és témája szempontjából egyaránt egyfajta ars poeticaként is értelmezhető. A siketnéma kisfiú nyári vakációján megismerkedik a fényképezéssel. A fotózás számára elsősorban nem a dokumentálás vagy a művészi önkifejezés eszköze, hanem kommunikációs forma: kapcsolat a szülőkhöz, a

rokonokhoz, a barátokhoz, a természethez. Lakatos e megejtő egyszerűségű szituációból bontja ki saját mesterségének nagyszabású metaforáját, ahogy a fényképező fiú a fotózás során instruálja, *rendezi* környezetét. Ugyanakkor nem feledkezik meg hősének személyes sorsáról sem: a tanulás küzdelmének örömteli és fájdalmas pillanatairól, a kétségekről, a kudarcokról, a sikerekről, s végül a „forgatás” befejezéséről, amikor vége a szünidőnek, vissza kell térni a városi iskolába, abba kell hagyni a fotózást, ki tudja, meddig – pontosan ugyanúgy, ahogy ezt a film készítője is vélhetőleg átélte, átéli minden egyes valódi forgatás alkalmával. A képi kommunikáció elvont metaforája érintkezik tehát a filmrendező helyzetének személyesebb metaforájával, miközben egy pillanatra sem sérül a közvetlenül élénk rajzolódó portré a testi fogyatékoságával küzdő emberről és annak környezetéről.

A konkrét szituáció mögött felsejlő elvontabb jelentés a dokumentarista és a fikciós forma határainak finom, a *Csendország* esetében szinte láthatatlan „eldolgozásából” következik. A szituációs dokumentarista módszer mindvégig meghatározza a film stílusát, különösen a történetet keretező iskolai jelenetekben. De már ez a keret tudatos dramaturgiai kompozícióra vall, nem beszélve az olyan finom „rímekekről”, mint a kisfiút fényképezni tanító házaspár, akik szintén siketnémák, vagy magának a fényképezés folyamatának motivikusan egymásra épülő szerkezetéről: család, barátok, környezet, természet. A szituációk néha cinéma direct módra ellesettek, máskor a cinéma vértité alkotó-befolyásoló jelenlétét érzékeljük, s van, amikor szereplőink eljátszanak vagy legalábbis rekonstruálnak egy-egy jelenetet. A határok azonban elmosódnak, átjárhatóvá válnak, ahogy a központi motívummal kapcsolatban sem merül fel bennünk a kérdés: vajon a szülők vagy a rendező adta a gyerek kezébe a kamerát? Ha dokumentumfilmről volna szó, akkor az igazságot kérnénk számon, ha fikcióról, akkor a szituáció hitelességét. Ám mivel az előbbi körülmény a néző számára ellenőrizhetetlen, marad az utóbbi, az pedig igencsak meggyőző – s ezzel a rendező, talán szándékán kívül, a filmművészet természetéről is mond valami lényegeset: „igazsága”, „hitelessége”, „valószerűsége” csak a formán múlik.

A *Csendország* ars poetica karakterét a filmes léthelyzet mintegy közvetlen testi, érzéki megfogalmazásán túl – amikor a képalkotás folyamata valóban beszédessé, kommunikációs folyamattá válik – a karakterekben, a környezetben és az egyes cselekvési formákban is tetten érhetjük. Mindenekelőtt a városi közeg és a természeti környezet ellentétében, szembeállításában, amely több későbbi Lakatos-filmben is visszatér. A város a bentlakásos iskolájával a szülőktől, az otthontól, a természettől és

nem utolsó sorban a fényképezés örömétől való elszakítottság állapota, míg a vidéki környezet mindennek az ellenkezője: paradicsomi idill a patakban meztelenül fürdőző lánykák, a lovat szőrén megülő fiúk képével. Ez a fajta kettőség fogalmazódik meg abban a jelenetben, amikor a fiúk hazatérését ünneplő család már kopott, szegényes, polgári ruhában, modernizálódó falusi környezetben, de még a szabadban, a természet örök színpadán ünnepel, táncol, felszínre hozva valamit az egyre mélyebbre süllyedő múltból, a még zsigerekben élő kulturális tradícióból. Nem véletlen, hogy ekkor bukkan fel az idős fényképész is, azaz a jelen és múlt közötti résben „exponálódik” a szó szoros értelmében a film központi motívuma. S végül az ars poetica gesztusát a film záró képének öntudatos szerzői megoldása nyomatékosítja. Az újra az iskolapadban ülő fiúról immár a rendező készíti fotót: kattant a fényképezőgép zárja, kimerevedik a kép – s a kommunikációs kör bezárul.

Kinek a filmjét láttuk? A fényképező kisfiút, vagy az őt fényképező rendezőt? S melyik a „valós”, melyik a „fiktív”? A kisfiút által fotózott tekercs (első nagy figyelemmel végrehajtott próbálkozásaihoz egyébként még film sincs a gépében), vagy a rendező által forgatott film? Ki dokumentál kit, vagy ki mesél kiről? A gyakran felbukkanó tükör- vagy ablakmotívummal is hangsúlyozott kérdésekre szerencsére nincs egyértelmű válasz, csak valamiféle termékeny, elgondolkodtató bizonytalanságérzet fogalmazódik meg bennünk – nem utolsó sorban a médium természetéről.

A *Csendország* dokumentarista alapjával szemben a *Gen(i)us Diabolis – Ördögtérge* már egyértelműen, sőt kiváltképpen fikciós karakterű film, hiszen játékosan stilizált népmesét látunk, afféle filmfolklórt, amely nem egyszerűen elmesél valamit, hanem stílusában is igyekszik megidézni a mesék, a mesemondás, a mesei logika világát. S látszólag a *Csendország* némasága, artikulációs-kommunikációs nehézsége is eltűnik ebből a filmből, noha az érzéki vágyaikkal, álmaikkal viaskodó szereplők nem biztos, hogy értik magukat, a világot vagy a világot elrendező isteni akaratot, amely a testi örömek mellé bizonyos szabályokat is rendelt. A témaválasztásban és a feldolgozás módjában viszont már közvetlenül is tetten érhető a némaság gondolata, amennyiben a film egy elsüllyedt hagyományt, egy mára „elnémult” tradíciót elevenít fel, az archaikus mesék-mítoszok világát, amikor az emberi lélek útvesztőiben még ilyesfajta segítséggel igyekeztünk eligazodni, talán nem is sikertelenül, vagy nem sikertelenebbül, mint ma, amikor a modern lélekgyógyászat felvilágosult eszközeivel próbálkozunk megoldani efféle bajainkat. A modern film, persze, sikeresen képes

lefúrni ezen archaikus mélyrétegekig, ám inkább az út, a le-, illetve behatolás folyamata érdekli, s nem az, amit ott talál. De azért az utóbbira is van példa. Gondoljunk Pier Paolo Pasolini művészetére, mondjuk a hőseit az ősképfelé elindító *Teorémára*, majd az immár megtalált ősképet önfeledten megfestő *Élet Trilógiájára*. Nos, nem akarom Lakatos Pasolinihez mérni, de az *Ördögtérge*, legalábbis szándékában és hangulatában, ilyesfajta „archetípus-film”, ráadásul a *Dekameront* idéző történet, azon belül pedig a lóvá változott-változtatott asszony esete, közvetlenül is felidézi Pasolini klasszikusát.

A közeg, a karakterek, a nyelv azonban ezúttal is a jellegzetes erdélyi, közelebről gyimesi világ. A film legnagyobb erénye mégsem ennek a folklorisztikus közegnek a tárgyi, hanem jóval inkább formai rekonstrukciója: ahogy a szabadszájú, frivol, pajzán mese hasonlóképpen szabadszájú, frivol, pajzán stílusban jelenik meg. S itt sem az egyébként bájosan félmeztelenkedő leánykarrá gondolok elsősorban, hanem a vágások, képsíkok, beállítások, továbbá a montázs, a zene játékosan szabad használatára, vagy az olyan „naiv” megoldásokra, mint amikor a káprázat lélekállapotát a szembetükrözött nap fényével jeleníti meg az alkotó. A történet „primitív” világképe nagyon is tudatos, végiggondolt nyelvi eszközrendszerrel valósul meg, mindvégig következetesen, a görcsösség bármiféle árnyéka nélkül, amely különösen egy még pályakezdő rendező esetében dicséretes dolog. Bizonyos elemeiben (szereplők mozgása, tárgyi motívumok) a burleszket idézi, máskor színpadszerű vagy festői beállításokkal találkozunk, az összkép azonban friss és eredeti: olyan, mint egy talált film a népmesék időtlen világából.

Kísér(t) a múlt

Medvetáncoltatás az aluljáróban, tehének terelgetése a lakótelepen, ősüvöltés a lelátón. A *Spílerék*, a *Moszny* és a *KVSC – 100 év adrenalin* című dokumentumfilmek kortársi környezetben kutatják az *Ördögtérge*ben rekonstruált archaikus kultúra és viselkedésmód nyomait. Ebből következően legfőbb szervezőelvük a szembe- vagy párhuzamba állítás: múlt és jelen groteszk együttélése. Egyszerre érzünk nosztalgiát a letűnt kultúrák, szokások, magatartások iránt, ugyanakkor mindezek fáradhatatlan, elszánt képviselői némiképp önmaguk paródiái is a számukra egyre idegenebb környezetben. Lakatos nosztalgiapárti – nyilván ezért foglalkozik ezekkel a jelenségekkel –, de nem nosztalgikus. Látja és láttatja a helyzetek fonákját is. Ezúttal

nem néma az a tartomány, az a tradíció, amely elénk tárul, hanem nagyon is hangos, ám hiába, mivel párbeszédképtelen saját környezetével, így jelenléte menthetetlenül groteszk.

A dokumentumfilm formából következően ugyanakkor ezek a filmek volnának alkalmasak valamiféle kézzelfoghatóbb társadalmi-politikai látület megfogalmazására is a rendszerváltozás utáni Erdély, Románia, illetve Kelet-Európa világról. Kétségtelenül kiolvashatók a filmekből efféle gondolatok, ám a fogalmazásmód ezúttal is az elvontabb, költőibb, s így általánosabb, egyetemesebb jelentés felé közelít. Mégpedig annak mértékében, ahogy az egyes filmek elszakadnak a hagyományos riport-dokumentumfilm formától egy hajlékonyabb, asszociatívabb, zenei szerkesztésmód felé. Ebből a szempontból a két végpont a *Spilerek* és a *KVSC*, míg a *Moszny* egyfajta átmenetet képez a lírai és az oknyomozó forma között.

A *Spilerek* három városi folklórjelenség köré szerveződik: utcai zenészek, medvetáncoltatók és kocsmaköltők produkciói látjuk egymással párhuzamosan szerkesztve. A két utcazenész esküvőtől temetésig asszisztál az e kitüntetett alkalmakkor még a hagyományokat igénylő, elfogadó eseményeken, illetve különféle köztereken igyekszik kiszolgálni az ilyesfajta, legtöbbször alkoholos mámor szülte igényeket. Útjaik összefutnak néha a medvetáncoltató truppal, akik e népi hagyományt jellegzetes városi-civilizációs közegben, lakótelepen, piacon, vasútállomáson, sőt vonaton gyakorolják, némi adomány reményében. A kocsmaköltők pedig a középkori vagabundok emlékét felelevenítve – egyikőjük saját verse mellett Villont is szaval – szórakoztatják baráti asztaltársaságukat, a könyvirodalmat ismét élővé, a leírt betűt kimondott hanggá avatva, amikor is a szövegtől elválaszthatatlan az interpretáció, s a lírai én nem pusztán elvont poétikai alakzat, hanem fizikai-akusztikai jelenvalóság. A filmben nincsenek riportok, nincsenek kommentárok, feliratból is csak egyetlen, mintegy „véletlenül” talált a film végén, az utcai zenészek mögött a falon: „Romániában a jövőnek nincsenek határai.” Ehelyett Lakatos a kompozícióra bízta a jelentést: a párhuzamos szerkezetre, az előtér-háttér szembeállítására, valamint metaforikus képekre, így például a kissé irodalmiasan direkt „kóbor kutya” motívumra. Mindebből valamiféle laza narratíva is kikerekedik a munkába induló két zenésztől a különféle helyszíneken felbukkanó medvetáncoltatókon át az állandóságot képviselő zárt kocsmasziget asztaltársaságáig. A verbalitás hiányának is köszönhetően a legsokatmondóbbak a dokumentarista esetlegességéből formált, mégis rendkívül pontos kompozíciók, amelyek a korábban

jelzett groteszk helyzetet írják le rendkívül árnyaltan. A medvetáncoltatók, ahogy archaikus jelmezeikben és hangszereikkel a lepusztult vasúti pályaudvaron, a lakótelepen a parkoló autók között vagy a KGST-piac bódélabyrinthusában bolyonganak; a két már nem fiatal utcazenész az új életérzést hirdető óriásplakát előtt; vagy a tudatmódosult kocsmaköltők az érdeklődő, ám némiképp feszélyezett, a provokatívabb gesztusokat is fegyelmezetten tűrő közönségükkel szemben. Mindezek az önmagukban is tartalmas szituációk az előtér-háttér adottságait tudatosan kiemelő kompozícióknak, azaz a dokumentarista *forma*alkotásnak köszönhetően új, sajátos jelentéssel telítődnek – a képek valóban megszólalnak.

Moszny József története már közelít a hagyományos portréfilmek stílusához, ám a rendező szerencsére itt is többet bíz a képekre, mint a szavakra. Mindazonáltal a *Moszny*ban felirat és egy-egy riportszerű helyzet is informál az eseményekről: az idős férfi nem hajlandó elköltözni kisajátított lakóhelyéről, ahol azóta lakótelep épült, s most is ott legelteti teheneit, mindaddig, amíg a hatóságok végképp el nem lehetetlenítik. Ebben a filmben különös koncentrátsággal és élességgel jelenhetne meg a tradíciót eltüntető modernizáció politikai felhangoktól sem mentes kritikája, s miközben kétségtelenül jelen van, mégsem ez válik központi gondolattá, hanem a fájdalmas, ám szükségszerű elmúlás feletti rezignáció. Moszny József ügyét adminisztratív szempontból talán máshogyan is lehetett volna kezelni, de a film nem ezt vizsgálja, hanem a kialakult helyzetet, amely – végül is mindegy, kinek a „hibájából” – jellegzetes kelet-európai abszurd. Hiszen miközben megértjük a férfi ragaszkodását életformájához és környezetéhez, a lakótelepen bóklászó, a szemeteskukákból legelő, a „parkokban” a napozók közt heverő tehének jelenléte mégiscsak elfogadhatatlan. Lakatos elsősorban ezekkel a már-már költői hangulatú abszurd-groteszk képekkel képes túllépni az anyagban rejlő, egyébként szintén izgalmas, az informatív feliratokban, elkapott dialógusokban általa is felvillantott közvetlen szociológiai tartalmon.

A *KVSC* című filmben aztán már valóban a szavak, a beszéd, a riportforma felé billen a mérleg nyelve, s csak nyomokban érhető tetten a rendező képi fogalmazásmódjának ereje. Ebből is következően a *KVSC* a korábbiakhoz képest jóval közvetlenebbül politizáló, direkt társadalmi jelentést közvetítő film, mely jelentés kétségtelenül aktuális, fontos és újszerű.

A címbeli betűszó a száz éves múltra visszatekintő „kolozsvári vasutasok” focicsapatának aktuális elnevezése. Az együttes vezérdruckerével és más rajongókkal,

valamint a vezetőkkel készült riportokból, továbbá az ezeket tagoló mérkőzés-inzertekből (ahol a közönséget hosszabban látjuk, mint az aktuális meccset) lassan kibontakozik a csapat körül kikristályosodó társadalmi jelenség. A *KVSC* ugyanis a sportszeretet mellett – de a filmből úgy tűnik, inkább helyett – a kolozsvári lokálpatriotizmus bázisa. Ez még nem volna különös dolog, ám a fanatikus buzdítás összehozza egymással az erdélyi magyarokat és románokat, s egy lélekkel, egyfajta nemzetek feletti egyetértésben, hol magyarul, hol románul, éltetik kedvenceiket – és szidják az ellenfelet, különösképpen a csalástól, korrupciótól sem visszariadó, politikai és gazdasági támogatást élvező fővárosi csapatokat, amelyek nem teszik lehetővé, hogy a *KVSC* feljusson a már rég megérdemelt európai táblára. Vagyis egy még nagyobb ellenség, a mindenkori központtal szembeni ellenszenv, a hatalom és a periféria örök küzdelme hozza össze a „történelmi” ellenfeleket, ám mindezzel a szépségflastrommal együtt valóban pozitív üzenete van a filmnek, s ez az ismert körülmények miatt ma különösen fontos.

Lakatos azonban szerencsére még ebbe a direkt publicisztikus filmjébe is belecsempészi groteszk képi látásmódját. A riportok középpontjában álló, sőt alkalmanként riporterként fellépő vezérdrukkerről a film utolsó perceiben kiderül, hogy „civilben” színész. Épp valami blőd operettben lép fel, hatalmas bajuszt, pajeszt ragaszt az arcára, pohos pocakot ölt – ám az előadás szünetében siet az öltözőbe a tévé elé, hiszen meccs van, idegenben játszik a csapat, s ráadásul vesztesre áll. Nos, a színészi jelmezben a televízió képernyője előtt ágáló, lelkesedő, majd kétségbeeső férfi jelenete szavakkal nehezen visszaadható módon mutat meg valamit létezésünk ősi, atavisztikus természetéből, amely túl van a nemzeti-politikai szempontokon, csupán mélyen, artikulálatlanul emberi. Akárcsak a filmben egyfajta „ösüvöltésként” sokszor tetten ért gólöröm a lelátón.

A *KVSC* mindezzel együtt keveset bíz a kép, a kompozíció, a szerkezet jelentésszervező erejére, de az a néhány jelenet – a lelátón elkapott önfelédtszurkolói gesztusok, a jelmezbe bujt drukker groteszk képe, vagy a színpadi operett és a televízió közvetített meccs párhuzamos montázsja – annál hatásosabban hívja fel a figyelmet Lakatos dokumentumfilmjeinek nonverbális, a fogalmiságon túllépő dramaturgiájára és vizualitására, amely a *Moszny*ban erőteljesen, a *Spíler*ekben pedig maradéktalanul érvényesül.

A jó szerencse fiai

A *Bahrta!* Lakatos Róbert eddigi munkáinak összegzése és továbbfejlesztése. A történet, rendkívül sokszínűen és gazdagon, ezúttal is a kapcsolatteremtés, a kommunikáció vágyáról: örömeiről és nehézségeiről szól; stílusa pedig dokumentarizmus és fikció szintéziséből formálódik. S ahogy az eddigi filmekben, itt is felismerhető az ezredfordulót követő közép-kelet-európai tájék társadalomrajza, a publicisztikus jelentés azonban szintén feloldódik a vérbő, eleven élethelyzetekben.

A *Bahrta!* „rendelt” filmként indult: 25 perces változata az Európai Unió 2004-es bővítése alkalmából született *Át a határon* című nemzetközi szkeccsfilm egyik epizódjaként készült el. A két erdélyi barát ausztriai seftes kalandját elmesélő történetet lényegében változatlanul meghagyva a rendező tovább követte hősei sorsát, így egy újabb, Egyiptomba vezető „üzleti úttal” egészült ki a 2008-ban bemutatott, azonos című, egészestés változat. A film születésének genezise is jelzi, hogy a nagyjátékfilmes forma sem változtatta meg az eredeti ötlet narratív koncepcióját, vagyis lazán egymáshoz kapcsolódó anekdotikus helyzetrajzok sorozata a film – ahogy nem változott természetesen az események motorja, a két nagydumás haver, a Gábor cigány Lali és az erdélyi magyar Lóri karaktere sem.

Ha nagyon erőltetjük, Lali és Lóri kalandjaiban az Európához felzárkózni igyekvő keleti régió megejtően szánalmas boldogulási kísérletének modelljét ismerhetjük fel. A két barát, élve a megnyíló határok lehetőségével, jobb életkörülményeket próbál teremteni magának és családjának. Vállalkozásuk azonban inkább ügyeskedés, az üzleti utak pedig kalandtúrának tűnnek – az ész helyett a szív vezérli őket. Próbálkozásaik vagy sikertelenek, vagy ha netán mégsem, akkor jövedelmüket rosszul fektetik be, elosztogatják, avagy egyszerűen elmulatják. Gazdasági élehetlenségük ugyan szerethetővé teszi őket, európai léptékkal mérve lúzerségük mégis szánalmas. No de ha sikeresek volnának, érdekelnének-e még bennünket, szerethetőségükről már nem is beszélve? Ész és szív dilemmája a film hőseinek megítélésében pontosan írja le a régió felzárkózási törekvésének egyéni sorsokban lecsapódó kételyét: megéri-e lemondani a szívről a józanész, a céltudatos pragmatizmus érdekében? De Lali és Lóri (meg a rendező) számára ez a kérdés, úgy tűnik, fel sem merül; ezért is némiképp erőltetett a film társadalmi olvasata.

Talán kevésbé tűnik annak, de még mindig igen spekulatív megközelítés, ha a társadalmi modell helyett a kommunikáció modellhelyzetét látjuk a filmben, nevezetesen a nemzeteken, népcsoportokon, felekezeteken, kultúrákon átívelő megértés nagyszabású kísérletét. E tekintetben a film igaz egyetlen, ám annál koncentráltabb motívumot használ: a nyelvi különbségek hogyan hidalhatók át mimikával, gesztusokkal, a személyiség teljes odafordulásával, nyitottságával? Lali gyermeki közvetlensége, ahogy a címadó – *Bahrta! – Jó szerencsét!* – Gábor cigány köszöntéssel fordul embertársaihoz, ennek a nyelvi határokon túllépő igénynek egyszerűen végtelenül közvetlen és mély értelmű kifejezése, amely aztán oly szórakoztatóan variálódik tovább a magyar–román–német–angol–arab mondatzagyvalékokban. Ezen a téren azonban két körülményre is érdemes felhívni a figyelmet: egyrészt e „párbeszéd”, szemben a sefteléssel, sikeresek; másrészt mindezt számunkra a mozgókép egyetemes nyelve közvetíti. Utóbbi szempontjából nem mellékes körülmény, hogy egy-egy beindult „beszélgetésben” a rendező gyakran él a montázs szekvencia eszközével, amikor is a dialógust zenével „takarja le”, kiemelve ezzel a kapcsolatteremtés nonverbális, gesztusokban-mimikában kifejeződő, azaz képi karakterét. S ezt a gondolatot erősíti Lali nyelvi különbségekkel mit sem törődő meggyőződése a cigányság egyiptomi eredetéről, amelyet elégséges módon bizonyít számára néhány jól szabott kalap vagy bajusz.

E talán nem teljesen indokolatlan értelmezéseket mégis felülírja a filmből áradó egyszerű életöröm. Legyen szó akár az anyagi boldogulásról, akár az ennek érdekében folytatott kommunikációról, beleértve a két férfi jóban-rosszban barátságát, a film legfőbb „jelentése” az élet szeretete. S ez nem üresen semmitmondó megállapítás a *Bahrta!* kapcsán, amelyet az is bizonyít, hogy a korábban felsorolt társadalmi motívumok, a kommunikációval kapcsolatos elvont kérdések szintén ott rejlenek az anyagban, csak hogy jóval szélesebb és mélyebb, térben és időben kiterjedtebb, az emberi lét szociológiai és nyelvi aspektusain túllépő keretbe ágyazva. Mely keretet ezúttal is a forma hozza létre, mégpedig a fikciós dokumentarista forma hagyományának további tágítása és mélyítése.

Lakatos a fikciós dokumentarizmus klasszikus eszközzrendszerét alkalmazza: civil szereplőit karakterükhöz, élethelyzetükhöz közeli szituációba helyezi, s figyeli reakciójukat. Valóságos elemekből teremt fiktív helyzetet, ezt dokumentálja, majd ez alapján újabb szituációt hoz létre, amit megint megfigyel, és így tovább, végtelen permutációban, mindaddig, amíg „fiktív” és „valós” egy új minőségben

megkülönböztethetetlenül összeolvad. Az eljárás néha lötyögős jelenetet eredményez (mint a sakkozás az arab kávézóban), amely viszont szerencsés esetben, mint itt is, jól fejezi ki a hősök élethelyzetét; máskor váratlan pillanatokkal ajándékoz meg (számomra ilyen Lalinak az ajándékba vett plüssállat nemét firtató szemérmes vizsgálódása, s az ebből fakadó villanásnyi lányos zavar az arcán). A rendező azonban nemcsak kreatívan működteti ezt a hagyományt, hanem gazdagítja is, s még tágabbra nyitja az ollót fikció és dokumentarizmus között. A műfaj fogalmának segítségével leírva az eljárást: a *Bahrtalo!*-ban a rendkívül erőteljesen konstruált, mérnöki pontossággal tervezett gegekre épülő burleszk elemei ismerhetők fel (elég csak a két főhős Stan és Pan-fazonjára vagy a tárgyakkal való küzdelmére gondolnunk), s kerülnek kapcsolatba az ezzel tökéletesen ellentétes, az esetlegest, a váratlant szervező elvé emelő dokumentarizmussal. Vagy másfajta hagyományt és megoldást idézve: az egyiptomi bazárban sétáló Lali és Lóri nagy beleéléssel alakítják szerepüket, mondják párbeszédüket, építik a szituációt, vagyis benne vannak egy jól körvonalazott dramaturgiai folyamatban (a pedigrés kutya eladása körüli bonyodalomról van szó), miközben a jelenet háttérében nem egyszerűen zajlik a mindennapi élet, hanem a járókelők, gyerekek és felnőttek egyaránt, belenéznek a kamerába, sőt lelkesen integetnek az operatőrnek. S ez nem „hiba”, inkább valamiféle új forma születése. Mondjuk „commedia dell’cinéma direct” – ha létezik ilyen egyáltalán... Mindenesetre a *Bahrtalo!* óta úgy tűnik, igen.

*

Lakatos Róbert filmjei nemcsak az Inforg Stúdió, hanem a kortárs magyar film történetében is fontos szerepet játszanak. Az ezredfordulón elinduló „fiatal magyar film” alkotóihoz hasonlóan folytatja és megújítja az előző évtizedek filmtörténeti hagyományát. Folytatja, amennyiben a fikciós dokumentarista forma határozza meg stílusát; s megújítja, amennyiben e forma kreatív továbbgondolásával, valamint személyes élethelyzetének, tapasztalatainak, élményeinek, nézőpontjának köszönhetően korunk és térségünk sajátos konfliktusait járja körül. Megőrizhetjük-e múltunkat, tradícióinkat anélkül, hogy elveszítenénk a jelent? Képesek vagyunk-e dialógusban maradni hagyományainkkal – és egymással? Tudunk-e párbeszédet folytatni a film segítségével? Szóra tudjuk-e bírni a képet?

IX. 2. DVD-melléklet: Hanginterjúk

- 1. Cristi Puiu*
- 2. Fliegauf Benedek*
- 3. Bollók Csaba*
- 4. Pálfi György*
- 5. Nemes Gyula*
- 6. Szirmai Márton*
- 7. Almási Tamás*
- 8. Mundruczó Kornél*
- 9. Prikler Mátyás*
- 10. Kerekes Péter*
- 11. Iveta Grófová és Juraj Buzalski*
- 12. Zuzana Liová*
- 13. Jan Gogola*