PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola

A szubjektum megjelenése a kortárs (kreatív) dokumentumfilmben

Alkotói intervenciók a valóság és fikció határán

Doktori (Ph.D.) értekezés

Simonyi Balázs Péter
2025

Témavezető:
Dr. Kárpáti György
habilitált egyetemi adjunktus

Az Irodalomtudományi Doktori Iskola vezetője:
Dr. Dobos István, DSc
egyetemi tanár

TARTALOMJEGYZÉK

Szerzői előszó – 3

Módszertan, felépítés, kérdéskörök – 12

Kutatási problémafelvetések és hipotézisek – 18

Bevezetés a kreatív dokumentumfilm vizsgálatához – 20

I. A DOKUMENTUMFILM ALAKVÁLTOZÁSA – 26

I.1. Dokumentumfilmek elméleti megközelítései (Definíciók) – 26

I.2. A "családfa" (Dokumentumfilmes ábrázolásmódok) – 35

I.3. Performativitás (Profilmikus valóság és filmes reprezentáció) – 44

I.4. Szerepdistancia (A résztvevő és a művész) – 58

II. A KREATÍV DOKUMENTUMFILM – 67

II.1. Mérföldkövek – 67

II.1.1. Televíziós átmenet – 67

II.1.2. Streaming-reneszánsz – 72

II.1.3. Tektonikus mozgások a kortárs dokumentumfilmben – 75

II.2. A dokumentumfilm jövőbeli nézői – 78

II.3. Rendszerváltások, zenitek, permanens problémák a magyar dokumentumfilmben – 82

II.4. Terminológiai paradoxon és definíciós kísérletek – 101

II.5. Az új generáció (Fogalom-, finanszírozás- és függetlenségkeresés) – 112

II.6. Szenvedély-bűntettek (A kreatív dokumentumfilmesek krédója) – 120

II.7. A nyersanyag áthangszerelése (A kreatív dokumentumfilm fejlesztése) – 129

II.8. A kreatív dokumentumfilm komponensei, modelljei, pozíciói – 136

III. FIKCIÓK ÉS MAGÁNVALÓSÁGOK – 142

III.1. A követéses kreatív dokumentumfilm (Mellérendelt szubjektum) – 142

III.1.2. A Třeštíkova-módszer – 148

III.1.3. Hosszú távú filmezés és játékelmélet – 153

III.1.4. Látni magunkat másokon át (*Apolonia, Apolonia*) – 156

III.1.5. Artikulált személyesség: a narráció (*Dick Johnson is Dead*) – 159

III.2. A szituatív kreatív dokumentumfilm (Visszavont szubjektum) – 166

III.2.1. Éles, homályos, hályogos tekintetek – 170

III.2.2. Tökéletes és tökéletlen megfigyelő film *(Zidane; Idi Amin*) – 173

IV. IGAZSÁGPROBLÉMÁK ÉS VALÓSÁGPROBLÉMÁK – 183

IV.1. Igazságproblémák a dokumentumfilmben – 183

IV.2. Valóságproblémák a dokumentumfilmben – 191

IV.3. Szándékoltság a dokumentumfilmben – 198

IV.4. A fikció felé félúton – 202

IV.5. Emlékezés, megkreáltság, váltópontok – 207

V. HIBRIDIZÁCIÓ – A BINÁRIS HATÁROK ELMOSÓDÁSA – 222

V.1. Ráoltások, határátlépések – 222

V.2. Hibriditás, enaktivitás, intervenció – 229

V.3. Nem-bináris filmkészítés – 234

V.4. Az imaginárius – 240

VI. A RENDEZŐI INTERVENCIÓ FORMÁI ÉS DILEMMÁI – 243

VI.1. Kikényszerített fejlődés (A megforduló kamera: a rendezői jelenlét evolúciója) – 244

VI.2. Egyszemélyes filmek – 250

VI.3. Intervenciós formák és dilemmák a dokumentumfilmben (*The balcony movie*) – 253

VI.4. Esettanulmány a rendező filmbekerüléséről (*ULTRA*) – 268

VI.5. Önbeavatkozások és én-szerepek – 272

VI.6. Alkotói beavatkozások rendszerezése és koordinátarendszere – 276

VI.7. A láthatatlan beavatkozás (*Daguerréotypes*) – 285

VII. A VALÓSÁG BIZALMI MÓDOSÍTÁSA – 289

Összegzett következtetések, eredmények – 296

Utószó – A kutatási eredmények gyakorlati felhasználása – 300

Bibliográfia – 310

Filmográfia – 332

Függelék – 337

Absztrakt (magyar) – 340

Abstract (English) – 342

Köszönetnyilvánítás – 344

Szerzői előszó

"Komolyan hiszem, hogy csak az tud igazán tárgyilagos lenni, akinek minden oka megvan rá, hogy elfogult is legyen." Mészöly Miklós (1966, p. 8) elbeszélőjének mondatát magamra vonatkoztatva is adekvátnak érzem. A disszertáció erős személyes érdeklődésen és érintettségen alapul. Egykori fotográfusként[1], aktív filmrendezőként és a filmmel foglalkozó kutatóként többes szerepben vagyok, ugyanakkor a kutatás során kiderült: eleddig bizonyos farkasvaksággal mozogtam ezeken terepeken, nem volt szintetizált a tudásom, az egyiktől nem láttam jól a másikat, és fordítva. A dokumentarista fotó, a dokumentumfilm gyakorlati és elméleti részével egyaránt több, mint két évtizede foglalkozom, és számos alkalommal kerültem kognitív disszonanciába munkáim mibenléte kapcsán.

Tapasztalatom szerint az alkotó fotográfus és filmes – mégha tanulmányok során is sajátította el a technét és a tárgyára vonatkozó történetet, elméletet – leginkább intuitív alapon dolgozik, beidegződések, mintázatok mentén, ami alkatának, gondolkodásmódjának megfelel. Iskoláit elvégezte – hacsak nem autodidakta –, és immár a semmiből teremtés van soron. Követi saját programját, esetleg felcsíp valamit a kurrens diskurzusból, ha onnan bármi

[1] Állami Pécsi József Fotóművészeti Ösztöndíj (2008, 2009, 201) ill. Magyar Sajtófotó-díjak (2007, 2009, 2011)

megérinti vagy szüksége van rá, tanulmányozza a hagyományt, építkezik belőle, s akár új tradíciót teremt.

A teoretikus pedig – általánosságban – ritkán jár filmes terepen, nem vesz részt alkotófolyamatokban (bár nyilván olvas, beszélget róluk), nincsenek gyakorlat során kialakított készségei, nincs rutinszerűen képben az előkészítéssel (*development*), gyártással (*production*), hosszú távú művészi munkafolyamatokkal, utómunkával (*post production*). Ő a kész anyagot analizálja, és csak esetlegesen találkozik kikérdezni az alkotókat a háttérről interjúk során vagy Q&A-eseményeken. A műegésszel dolgozik, abból ítél, következtet, kristályosít ki elméleteket.

Mindezt nem kritikaként írom, nem hibaként rovom fel, csupán rámutatok arra, hogy innen is, onnan is mennyi empirikus haszonból nem részesülnek a felek[2], s így munkájuk, tudásuk aligha lesz többrétegű, legfeljebb egymás komplementerei. Az egyik (aki néz, ír, ítél) és másik fél (aki alkot, teremt, kreál – ez a szó fontos lesz végig) is leginkább a saját részét látja, és így a "minek tartjuk, minek szánták" elemzés egyoldalú lehet.

A filmkészítés és a filmelmélet közti hol hasznos, hol terméketlen feszültség régóta jelen van a filmes diskurzusban. Míg a teoretikus célja a művek értelmezése, a mögöttes rendszerek feltárása, addig a gyakorló filmesek sokszor idegenkednek az efféle kategorizálástól, hiszen munkájuk alapja a tapasztalat és az ösztönös döntéshozatal. Erre jól rímel Ungváry Rudolf (2004) állítása, miszerint "a művészettipológiák problémája abból fakad, hogy a rendezés tudomány, a művészet pedig nem." (A rendezés alatt a rendszerezést, összerendezést érti Ungváry.) Így folytatja:

> "Tudomány és művészet között olyasféle viszony van, mint a létfenntartás és az érzéki késztetés között. Az első a jelenre irányul, a fennmaradásra, a második a jövőre, a folytatásra. A művészet bizonyos értelemben sokkal több dolog megvilágítására képes, mint amire a tudomány valaha is képes lesz. Ezzel magyarázható, hogy művészeket csak ritkán érdekli a művészet rendszerezése (»költő vagyok, mit érdekel a költészet maga«). Mivel a művészettel foglalkozó tudósok maguk is nagyon közel állnak a művészethez, rendező-rendszerező hajlamuk okkal nem annyira formális-logikai, mint a természettudósoké. Inkább a történeti, és főleg az esztétikai tulajdonságok állnak érdeklődésük homlokterében."

[2] Kosztolányi Dezső írja erre találóan (1959. p. 217): "Vannak jeles kritikusok, akik maguk nem írnak. Mégis jobban érzik, hogy mi az írás, mint azok, akik írnak. Volt egy neves norvég kritikus, aki a színdarabokat mindig ledorongolta. Egyszer aztán egy epés író megkérdezte tőle, mint tudja megállapítani a színdarabról, hogy jó-e, vagy rossz, hiszen ő maga sohase csinált ilyent. A kritikus talpraesetten válaszolt. Azt kérdezte az írótól, hogy evett-e már tojást. Hogyne evett volna. Majd azt kérdezte, meg tudja-e állapítani, hogy jó-e a tojás, vagy rossz. Hogyne tudná. Látja - mondta -, pedig maga se csinált soha tojást. Az elmélet és gyakorlat merőben más."

Nyilvánvaló, hogy a teoretikus és a filmes különböző célokat követ, és ennek megfelelően más-más eszközökkel dolgozik. Gyakran merül fel ilyenkor a kérdés: hogyan hat a gyakorlati filmes tapasztalat az elméleti elemzés mélységére, illetve fordítva – vajon egy erős elméleti alap mennyiben segíti elő az alkotót abban, hogy egyedi módon meséljen történetet? A disszertáció végén erre megkísérlek összegző választ adni.

Három egyetemi diploma (esztétika, film, magyar) megszerzése után az ELTE Filozófiatudományi Doktori Iskolájában a dokumentarista fotó volt kutatási területem. Ott kristályosodott ki, hogy a fotográfiában többé-kevésbé lezajlottak és nyugvópontra jutottak olyan fontos szakmai és ítészi diskurzusok – például a dokumentum-fikció, hitelesség-konstruált, beavatkozás és távolságtartás, univerzalitás és szubjektivitás dichotómiája kapcsán –, amiket a dokumentumfilmezés területén ma is élénken folytatnak.

Számos hazai teoretikus-alkotó (például Jokesz Antal, Bán András, Beke László, Petrányi Zsolt, Pfisztner Gábor, Miltényi Tibor, vagy nemrég elhunyt formabontó esztéta, Szilágyi Sándor) is élen járt a "zöld határok" kijelölésében, átfedések feltárásában. Nagyjából tisztába és szinkronba került önmagával a fotográfia műfaja (irányzatok, alkotói attitűdök, a tradíciók egymásra épülése és aktív párbeszéde)[3]; miközben ez egy végtelen történet. Ugyanakkor a szintén határtalannak tetsző dokumentumfilmes buborékban mindez még viták, kutatások tárgya, különös tekintettel a digitális forradalmat követő érára, az elmúlt 35 évre.

A doktori dolgozat megírásához jelentős inspiráció volt, hogy alkotóként, kíváncsi nézőként, és később kutatóként is folyamatosan kérdések merültek fel bennem a dokumentumfilmezéssel, filmekkel foglalkozva. A végső lökést és egyben a kezdeti zavart – ami miatt a dokumentarista fotó és dokumentarista játékfilm kapcsolatának kutatása helyett inkább a kreatív dokumentumfilm felé fordultam – az adta, amikor szembesültem Cristi Puiu nyilatkozatával, amelyet a 2016-os Astra Film Festival Kiválóság-díja átvételekor tett. Puiu pusztán adminisztratív megbélyegzésnek[4], mesterséges distinkciónak tartja a két műfaj szétválasztását, ahol csak az igazság számít, és ez a vélekedés nagy tábort alkot a "minden dokumentum" , illetve a "minden fikció" hívei mellett.

---

[3] Ennek egyik hazai csúcsa a "veszprémi vitaként" elhíresült maratoni kerekasztal volt. Részletesebben lásd: Fenyvesi (2004). További fontos rendszerezéseket végeztek: Miltényi (1994), Szilágyi (2007), valamint a már megszűnt *Fotopost* online folyóirat szerzői.

[4] Részlet Puiu beszédéből: "Az egyetlen valódi mozi az, amelyet valamilyen közösségi formában élünk meg, és amelyben olyan pillanatok vannak, amelyeket az igazság teljességeként ismerünk fel – ezek közös és összekötő köteléket hoznak létre. Ebben az értelemben csak egyféle mozi létezik; a fikció és a dokumentumfilm kifejezések csupán adminisztratív címkék." (Dragomir, 2016)

A Kossuth-díjas filmrendező, Almási Tamás ennek a pandantját fogalmazza meg: "Folyamatosan tágítják a dokumentumfilm határait, már szinte teljesen egybeesik a fikcióval. Hamarosan eljutunk oda, vagy már most is ott tartunk, hogy nagyon nehéz megmondani, mi dokumentumfilm, mi nem." (Almási, 2024)

Ez a filmes kérdéskör – amiben szintén érintett voltam, akárcsak korábban a fotográfiában – több felfedezni valóval bíró terra incognitának tűnt. Ironikus módon ma már a modern elbeszélésmódú film – legyen szó játékfilmről vagy dokumentumfilmről –, amely egy előre meghatározott, lineáris történetvezetést követel meg, ahol a néző passzív, és nincs beleszólása a cselekménybe, a rendező pedig teljes kontrollt gyakorol a történetmesélés felett, és egy adott hosszúságú, lezárt élményt kínál – lassan maga is "a papa mozijának" számít majd.

A szcéna rapidan változik, a filmes műfajok határai elasztikusak: legalábbis a dokumentumfilm területe az elmúlt két évtizedben érzékelhetően kontúrtalanná vált. Ahogy a technológia folyamatosan gyors ütemben fejlődik, úgy a filmkészítés világa is egyre mélyrehatóbb átalakuláson megy keresztül[5]. Az új média, a negyedszázada még idegenkedve fogadott, fabrikáltnak vagy üres redundanciának tartott *kreatív dokumentumfilm* már nem is új. A néző megtanulta, beszéli a nyelvet. Elfogadta, akárcsak a CGI-trükköket harminc éve: már nem kérdezzük, "ez most igazi?", csak azt, mire akar utalni? Hogyan hat?

1984-ben Bódy Gábor (1996, p. 340) is érzékelte ezt: "Filmrendező vagyok, de lehet, hogy tíz év múlva videórendezőnek fognak nevezni. Mondjuk úgy idegen szóval, hogy kinematográfus vagyok, azaz képíró, és a képírást foglalkozásszerűen próbálom űzni." Werner Herzog elutasította a "dokumentumfilmes" és az "auteur" címkéket, és inkább "piaci mesemondóként" vagy "krónikásként" határozta meg magát. (Hegnsvad, 2021, p. 31). Fogadjuk el az öndefiníciókat vagy értelmezzük a filmeseket és műveiket ennek ellenére?

[5] Erre 2017-ben már Martijn te Pas is utalt, aki 2000 és 2019 között a világ egyik legfontosabb, legnagyobb és leginkább trenddiktáló dokumentumfilm-fesztiváljának, az IDFA-nak a programigazgatója volt. 2016-ban, az IDFA DocLab 10. évfordulóján, amely új technológiák alkalmazását ösztönözte a valóság ábrázolásában, te Pas azt hangsúlyozta, hogy a progresszív műfajt még mindig "új médiának" hívják, holott az már "régi új média" (Sorokin, 2017). A film- és médiatechnológia új irányzatai alkotják az "új új médiát" , ahol a kontroll részben vagy egészben a felhasználó irányítása alá kerül. Ezt a szcénát a *kevert média* (mixed media) vagy s*zintetikus média* (synthetic media) gyűjtőnéven is emlegetik (Vincze, 2015). Az irányzatai közé tartozik az *interaktív filmkészítés* (IF – Interactive Film), a *generatív filmkészítés* (GF – Generated Film), a *virtuális valóság* (VR – Virtual Reality), a *közösségi virtuális valóság* (Social VR), a *kiterjesztett valóság* (AR – Augmented Reality), a *kevert valóság* (MR – Mixed Reality), valamint a mesterséges intelligencia által generált tartalom (AIGC – AI-Generated Content), melyek a megadott promptok vagy briefek alapján készülnek. Mint minden új médiumról, ezekről is azt tartják, hogy "demokratizálják" a dokumentumfilmgyártást, bár Brian Winston szerint a számítógépek ehelyett inkább "aláássák a fényképi kép és az általa tükrözött külső valóság közötti alapvető szimbiózist." (Winston, 2008, p. 9)

Puiu mondatait akkor szkeptikusan fogadtam. Talán a rendező és a kultúrája dönti el, hogy egy film fikció vagy nem fikció? Ez szimplán kommunikációs aktus? Magát a filmet kell vizsgálni, vagy azt, aminek tekintjük? Vagy úgy, ahogy Stanley Cavell (film)filozófus megjegyezte (1996, p. xii): "a valódi különbséget nem a fikciós és a tényszerű között kell keresni a film művészetén belül, hanem a film művészetként és film dokumentumként való értelmezésében"? Mégis ez volt a gyújtópont, ami önvizsgálatra késztetett, és jobban a dokumentumfilm felé fordított, valamint az, hogy a rendezői beavatkozás fokainak, okainak és mértékeinek vizsgálata kevéssé kidolgozott terület – leginkább a különböző reprezentációs módok átfedéseinél kerül elő –, miközben magam aktívan alkalmazom a filmes technémben.

Az említett vegyes hátterem (aktív filmes, egykori fotográfus, valamint kutató) különleges rálátást biztosított vizsgálódásaimra. Kisgyerekkorom, 1985 óta filmekkel foglalkozom: ekkor kezdtem szinkronizálni a Pannónia Filmstúdióban, majd a Magyar Televízió szinkronstúdióiban, és tartott közel négy évtizeden át. Rengeteg, több ezer filmben dolgoztam, mondhatni "láttam" őket, de csak azokat a részeket, amiben a karakter – akinek a hangomat kölcsönöztem – benne volt; azokat viszont sokszor. Ezek szinte mind játékfilmek voltak.

Dokumentumfilmekkel először kamaszként, a kilencvenes évek Magyar Filmszemléin találkoztam először. Három évtizeddel később a nemzetközi dokumentumfilmes életbe beágyazott, az Európai Filmdíj shortlistes[6] alkotóként, az Európai Filmakadémia tagjaként és aktív rendezőként foglalom össze a kortárs (kreatív) dokumentumfilmes tapasztalataim, kutatásaim. A kiépített kapcsolatrendszer okán speciális hozzáférésem van sok gyártóhoz, filmhez és művészhez is, ami szélesebb és mélyebb kutatáshoz segített hozzá.

Az évek során a disszertációm témája egyre motiválóbbá vált – olyan lett, mint egy sok irányból megközelíthető túracélpont, amelyhez újra meg újra, más-más útvonalon kirándulhat el az ember, miközben edzi testét és elméjét is, és látja, hogy bizony más dolog a térkép, és más a táj. Minden egyes megközelítés új felismeréseket hozott, és bár az eredményeket magam nem nevezném paradigmaváltásnak, inkább ajánlásként, felkínálásként tekintek rájuk.

Bízom benne, hogy ezek a gondolatok jelzőfényként szolgálhatnak majd a kortárs dokumentumfilmes szcéna és a téma iránt érdeklődő kutatók számára egyaránt. Vizsgálatom

[6] https://www.europeanfilmawards.eu/15-documentaries-selected-for-european-film-awards/

egy hagyományos művészeti forma kortárs újraértelmezésére tesz kísérletet, nemzetközileg is kurrens, releváns problémakört tárgyal, feltáratlan relációkat azonosít, valamint reményeim szerint az alkotói folyamat mélyebb megértéséhez járul hozzá. Bízom a disszemináció kézzelfogható hasznában annál is inkább, mert a téma szakmai lefedettsége töredezett, a teoretikusok és alkotók között kevés az átjárás, reflexió és párbeszéd.

Két példa: 1999. április 30-án Werner Herzog filmrendező ellátogatott a Walker Art Centerbe, hogy egy hónapos retrospektív filmvetítését egy nyilvános párbeszéddel zárja le a legendás Roger Ebert kritikussal (1975-ben ő lett az első filmkritikus, aki megkapta a Pulitzer-díjat). A beszélgetés előtt Herzog fellépett a színpadra és felolvasott egy 12 pontból álló deklarációt[7], amit 2017-ben, a manifesztum "nagykorúságba lépésekor" még 6 ponttal kibővített, elsősorban a politikai közbeszédben elharapodzó alternatív tényekre reagálva (Herzog, 2017).

Később *Minnesota Nyilatkozat*ként híresült el, filmeseket és nézőket késztetve párbeszédre, művészi álláspontjuk felülvizsgálatára. "Végső soron és mélyen valami nagyon rossz van a dokumentumfilmekben abban, ahogyan a tényeket és az igazságot értelmezik." – állította (Herzog, 1999), majd ezután bevezette az *eksztatikus igazság* (ecstatic truth) fogalmát[8], amely később több elmélet alapjául szolgált.

2010. március 20-án újabb két filmtörténeti nagyság interakciója hozott revelációt. Bill Nichols, a dokumentumfilmek egyik legnagyobb hatású teoretikusa nyílt levélben (Nichols, 2016, p. 193-208) kérte számon Errol Morris dokumentumfilmest a *Parancsra tettük* (2008) című, az Abu Ghraib börtönben történt kínzásokat feldolgozó filmjével kapcsolatban. A film elnyerte a 2008-as Berlinale Ezüst Medvéjét. Nichols, aki az Oscar-díjas Morris korábbi munkáit nagyra értékelte (különösen a filmes elbeszélésmódban új korszakot nyitó *The thin blue line* című filmjét, aminek hatására felmentették a korábban tévesen elítélt Randall Dale Adamst), ezúttal mély csalódottságáról és aggályairól számolt be.

Nichols levele szerint Morris itt átfordult a ló túloldalára, és most nem egy ártatlan felmentését érte el, hanem relativizált bűnöket, bűnösöket. Morris magánlevélben válaszolt, más szaktekintélyek pedig kerekasztal során fejtették ki véleményüket (Williams, Kahana, Leimbacher, Nichols 2010). Mindkét említett esemény hozzáadott értékként épült be a

[7] https://www.youtube.com/watch?v=GkJiasC3cRI
[8] "A filmművészetben mélyebb igazságrétegek vannak, és létezik olyan, hogy költői, extatikus igazság. Titokzatos és elérhetetlen, és csak a kitalálás, képzelet és stilizáció révén érhető el." (Herzog, 1999)

dokumentumfilmes elméletbe, és kihatott rendezők gondolkodására is. A példákat lehetne még sorolni, ahol a két oldal gyümölcsözően összeér.

Elfogultságom nem tagadom le a disszertációban, Nagy tisztelettel adózom az alkotóknak és felvillanyozó, gyakran lebilincselő, ámulatba ejtő műveiknek, mert a saját példámon tudom, mennyi idő, energia, fejtörés összerakni egy dokumentumfilmet. Sokkal bonyolultabb, hosszadalmasabb, frusztrálóbb, szinte véget nem érőnek tűnő (több száz, néha több ezer óra forgatott nyersanyagot és egyéb forrást kell történetté alakítani, filmi formába önteni), alulfinanszírozott, nehezen tervezhető és kivitelezhető, számtalan mellékvágányra, zsákutcába, nyúlüregbe beugrasztó, állandó jelenlétet kívánó szenvedély[9].

Az alkotók éveket tesznek fel arra, hogy más életével foglalkozzanak, más terhét cipeljék jó darabig, más egyedi valóságából, igazságából teremtsenek azon túlmutatót, univerzálist, s mégis egyedit[10]. Vagy – mint a kreatív dokumentumfilm egyik legkedveltebb formájaként – éveket áldoznak arra is, hogy magukat filmezzék, szembenézzenek magukkal, családjuk történetét, traumáikat, avagy – a dokumentumfilm keresztapját, John Griersont interpretálva – "magánvalóságukat dolgozzák fel kreatívan": ez fájdalmas, mégis katartikus munka.

A family affair rendezője, Tom Fassaert a családja komplikált, eltitkolt múltját kutatja a dívaként viselkedő nagymamája faggatásával, amikor egy kihallgatott beszélgetésből kiderül, a nagymama szerelmes belé. Andrei Dăscălescu, a gyermeke születése előtt álló filmrendező a két évtizede szerzetesnek állta apját szembesíti múltjával a *Holy father c*ímű filmben. Beniamino Barrese a társadalomból kivonulni készülő anyját, az egykori top fotómodellt kíséri végig ezen az úton a *The disappearance of my mother* című filmben: "Nem feltűnni, hanem eltűnni akarok" – mondja Benedetta Barzini. Valóban eltűnik hosszú évtizedekre Val, az *Amazona* főszereplője, akit terhes felnőtt lánya Clare keres meg a kolumbiai őserdőben, és szembesíti életével. Mindkét film fő kérdése az, hogy mi tesz valakit jó anyává, és mindkét anya válasza az egoizmus kontra család kérdésre: "Az én életem az enyém."

Marcel és Paweł Łoziński, a lengyel film két nagy filmművésze amolyan apa-fia

[9] Erre utal az *Exit Through the Gift Shop* főszereplője, Thierry Guetta (alias Mr. Brainwash), amikor így fogalmaz: "Mivel nem nagyon volt dolgom filmekkel, és nem tudtam, hogyan kell befejezni, egyre csak folytattam." Guetta körülbelül nyolc évnyi, mintegy tízezer órányi videóanyagot gyűjtött össze street art művészekről, mielőtt az anyag végül dokumentumfilm-formát öltött volna a világhírű, rejtélyes művész, Banksy rendezésében. A film műfaji besorolása a mai napig viták tárgya: dokumentumfilm vagy ál-dokumentumfilm?

[10] Nem eltagadva, hogy a kezdeti szakasz hasonlóan rögös és hosszú tud lenni egy fikciós játékfilmet, egész estés animációt készítőnél is. Mind a dokumentumfilm, mind játékfilm esetében csak maga a kreatív tervezés időszaka esztendőket ölelhet fel, amibe "az előkészítés, a generálás, az inkubáció és az igazolás" folyamatszakaszok tartoznak (de Jong, Knudsen és Rothwell, 2013, p. 18)

autós túrára indul Varsóból Párizsba, mert Marcel 25 évvel korábban édesanyja hamvait a Luxembourg-kertben szórta szét. Valódi *documentaire*: a szó valódi, útirajz jelentésében. Az eredeti terv szerint közös, no-budget dokumentumfilmet akarnak készíteni, hogy ezzel újraépítsék – családi és filmes – feszült viszonyukat. Ám a forgatás pont az ellenkezőjét hozza: tovább mélyíti a szakadékot.

1. sz. ábra – Marcel és Paweł Łoziński a *Father & son* filmekben

- Marcel: A nevelésed nem hiba, hanem egy kísérlet.
- Paweł: Nem akartam a klónod lenni.
- Marcel: Szűklátókörű, kicsinyes, bosszúálló vagy. Nem tudsz megbocsátani.
- Paweł: A lexikonokban Marcel fia vagyok, és nem te Paweł apja.
- Marcel: Várd meg, amíg meghalok, és utána vágd meg.
- Paweł: Inkább vágjuk meg mindketten, minthogy a halálod várjam.
- Marcel: Nem érvekről beszélek: érzelmekről.
- Paweł: Amikor elkezdjük vágni a filmet, kíváncsi vagyok, egyáltalán lesz-e kedvünk bemutatni.

A felmerülő nézeteltérések miatt Paweł és Marcel külön fókuszú, saját verziókat vágtak: a *Father and son* illetve a *Father and son on a journey* szép, szívszorító feltárulkozás a tövisekkel teli szeretetről.

És amikor ezek az alkotók a vetítéseken közszemlére teszik önmarcangolásukat, és a közönség tapsol (Marcel és Paweł Łoziński a 2013-as neves Krakkói Dokumenumfilm Fesztiválon mindketten elnyerték a legjobb film díját a két különböző, mégis ugyanolyan filmjükkel), majd kérdez, az sokszor pokolian nehéz kitettséget okoz – amit a film készítése, lezárása behegesztett, azt a vetített film tépi fel, a mű önálló életet kezd élni értelmezések szabásmintájában, és végül csak egy filmarchívum foglalja majd az öröklétbe.

A dokumentumfilmeseket régóta lenyűgözi mindaz, ami a mindennapi, személyes, mégis globális életünkben történik: bolygónk, történelmünk, kapcsolataink, szenvedélyeink és

szenvedéseink, az életért, érvényesülésért, erőforrásokért, szabadságért folyó harc. E dokumentumfilmek nyilvános vitákat váltanak ki, rejtett eseményeket és életeket hoznak napvilágra, akár megváltoztatják a világról alkotott képünket.

Az utóbbi két évtized a dokumentumfilm új reneszánszát hozta: izgalmas, felvillanyozó, megrendítő, gondolkodásba ejtő alkotások tucatjai kerülnek mozivászonra és képernyőre. A dokumentumfilmek kifinomultabbak lettek, "a történetmesélés, a vizualitás, a zene és az archív anyagok használata mind hozzájárult a filmek minőségének javulásához. A dokumentumfilm már nem a fikciós film mostohatestvére" (de Jong, Knudsen és Rothwell, 2013, p. 47). Valóban, a dokumentumfilm korszerű, felvillanyozó, sőt már ő hívja ki a fikciót, a játékfilmet a megoldásaival, hihetetlennek tűnő történeteivel. Moody (2025, p. 159) mindkettőt "szuperműfajoknak" tekinti, amelyek egyre bővülő számú alműfajt foglalnak magukban.

Épp ebben a pillanatban is alkotók ezrei végzik az aprómunkát, hogy pár év múlva bemutathassák ők is egy mozivásznon a világot – ahogy ők látják.. Már nem ritka holló egy-egy dokumentumfilmes kasszasiker, mint a kétezres évek elején (például *Super size me, Kóla, puska, sültkrumpli, Világok arca: Baraka, Zuhanás a csendbe, Én,te, ő, A nagy csend* stb.), a streaming platformok - a 2010-es évek végéig dömpingmódon, ma már óvatosabban - átveszik a dokumentumfilmeket vagy maguk is tartalomgyártóként lépnek fel.

Dara Waldron *Cinema will save us!* című fejezetének címe is azt sugallja, hogy van okunk bizakodásra: az elmúlt két évtized során Európában – és valószínűleg az Egyesült Államokban is – a hagyományos művészmozik térvesztése egy olyan átalakulással járt együtt, amely a filmművészetet új megjelenési formák és vetítési helyszínek felé mozdította el. (Waldron, 2018, p. 181)

Összességében a film, különösen a dokumentumfilm profitált ebből a válságból[11] (a valóság/fikció, art house/kommersz stb. határok elmosódásából), a korábban egyértelműnek vett kategóriák megkérdőjeleződtek, mindez termékenynek bizonyult, új beszélgetések indultak el, az alulértékelt dokumentumfilm új zenitjére ért.

E heves részrehajlásból juthatunk el higgadt elemzéshez, a "józanság diskurzusához"[12], ha hihetünk a fent említett mészölyi hipotézisnek. Ugyanakkor a

[11] Nádas Péter jegyzi meg a *Párhuzamos történetek* írói folyamatáról mesélve, hogy "1987–88-ban egyszerűen úgy éreztem, nincs értelme regényt írni. Kinn az utcán minden hihetetlenül meglódult, élesebb és érdekesebb lett, mint a fikcióban." (Károlyi, 2005) Most vajon nem épp megint egy ugyanilyen időszakban élünk?

[12] Bill Nichols szerint a dokumentumfilmet a "nonfictional discourse of sobriety", vagyis a józanság nem-fikciós diskurzusa jellemzi (Nichols, 2016, p. 117), hasonlóan más intézményrendszerekhez, mint a tudomány, a közgazdaságtan, a politika, a külpolitika, az oktatás, a vallás vagy a szociális ellátás. Ezek a rendszerek úgy tekintenek saját viszonyukra a valósághoz, mint "közvetlenre, azonnalira és átlátszóra" (Nichols, 1991, p. 28), és feltételezik magukról, hogy képesek megváltoztatni a világot, cselekvést előidézni, és ezáltal következményeket

tisztánlátáshoz hozzátartozik, hogy ez egy reményteljes, de beszűkült perspektíva: a dokumentumfilm még mindig "alulnézett", idegenkedéssel, tartózkodásra berögzött reflexszel fogadják, és mint látni fogjuk lentebb kutatások alapján, az edukáció és a vizuális nevelés bármely – különösen a fiatalabb – korosztályban üdvös lenne.

A disszertáció célja nem egy kész elmélet dokumentumfilmre való ráhúzása, és nem is egy elméleti váz létrehozása a semmiből. Inkább közös kutatásra, gondolkodásra hív. Nem kívánja a dokumentumfilmeket általános szabályok alá rendelni, hanem javaslatokat tesz: lehetséges alkategóriákat, fogalmakat és kérdéseket kínál, amelyek segíthetnek jobban érteni, hogyan hatnak ezek a filmek. Nem példákat sorol, nem előíró – inkább lokalizál és rendszerez. Ahogy Nichols írja (1991, p. 11): *"A filmek nem felelnek meg az elméletnek, de az elméletnek felelnie kell a filmnek – ha több akar lenni, mint tétlen spekuláció."* A szakma persze eközben jól elvan – virágzik, és nem vár az elmélet jóváhagyására.

Amennyire kortárs és friss a disszertációm, bizonyos értelemben már most elavultnak, anakronisztikusnak tekinthető, hiszen a mesterséges intelligencia (AI) várhatóan a dokumentumfilm területén is – részben előre sejthető, ám inkább beláthatatlan – változásokat hoz a közeljövőben.[13] Az AI szerepe ebben a munkában csak érintőlegesen kerül elő, noha szinte biztos, hogy nem csupán a következő évtizedekben, hanem már az elkövetkező néhány évben is elsöprő hatással lesz a dokumentumfilm formájára, etikájára és befogadására egyaránt.

Módszertan, felépítés, kérdéskörök

Vizsgálódásom a kreatív dokumentumfilm kapcsán olyan, eddig a filmes diskurzusban

---

kiváltani. Nichols ugyanakkor rezignáltan jegyzi meg, hogy a dokumentumfilm soha nem nyert teljes elfogadottságot e rendszerekkel egyenrangúként, noha a művészetek világában közhelynek számít az a meggyőződés, hogy egy alkotás — legyen az könyv, címlapfotó, film vagy zenedarab — képes folyamatokat elindítani, és akár alapjaiban kifordítani a fennálló (t)rendet.

[13] A jövő dokumentumfilmjeiben az AI technológiák nemcsak eszközök lehetnek, hanem aktív alkotótársak is – vagy épp kihívások az alkotói etika számára. Gaál László példája jól mutatja, hogy a dokumentumszerűség már önálló státuszt nyerhet, még ha az "eredeti" anyag is mesterséges. Gaál AI-vel generált egy *spec ad* avagy a technikai tudását bemutató *showcase* filmecskét, egy Porsche-reklámot. https://www.youtube.com/watch?v=OlRYJ212PUM Majd elkészítette annak "werkfilmjét" is. https://www.youtube.com/watch?v=WVB7_sGTF3I Itt már nem a reklámfilm a szenzáció, hanem annak AI-val kreált meta-dokumentációja – és ez a műalkotás maga. A közeljövő dokumentumfilmjeiben lehetséges lesz a halott szereplők "életrekeltése", fel nem vett vagy technikailag hibás jelenetek szereplőinek pótlása, nem létező, de hihető archív anyagok elkészítése is. Elég a már most előszeretettel használt hangklónozó technológiákra (mint az ún. *respeecher* rendszerek), vagy az arc- és testcserélő eljárásokra, netán az archívok kezelésére (lásd később Peter Jackson *Akik már nem öregszenek meg* című filmje kapcsán) gondolnunk. Minden, amit valóban el tudunk képzelni.

háttérbe szorult aspektusokra összpontosít, amelyek bár jelen vannak a szakmai gyakorlatban, a filmes szakmán belül kialakult terminológiájuk létezik –, elméleti feldolgozásuk még nem kapott kellő figyelmet, és megalapozottságuk mind nemzetközi, mind hazai viszonylatban hiányos. Különösen fontosnak tartom a rendezői jelenlét és beavatkozás tipológiai vizsgálatát, a dokumentumfilmes alkotói szubjektivitás legitimációjának keretrendszerének frissítését, valamint a kortárs (kreatív) dokumentumfilm műfaji határainak pontosabb definiálását.

Saját kutatási programom, módszertanom a következőképpen épült fel. Átfogó szakirodalmi vizsgálatot végeztem az elmúlt négy évtized hazai és nemzetközi dokumentumfilmes szakirodalma alapján, különös figyelmet fordítva a 2004-től kezdődő időszak kreatív dokumentumfilmjeire, különösen azokra az alkotásokra, amelyekben markáns rendezői intervenciók figyelhetők meg. A filmtörténetileg okkal kijelölhető korszak számos releváns filmjének részletes elemzését végeztem el – ezek egy részét esettanulmányként dolgoztam fel –, hogy egy saját taxonómiát készítsek a rendezői intervenciókról.

Mindezt kiegészítettem európai filmipari szereplőkkel készített interjúkkal, amelyeket kvalitatív szövegelemzés módszerével elemeztem. Emellett beépítettem saját negyed évszázados alkotói tapasztalataim tudományos reflexióját is. A gyakorlati és elméleti aspektusokat összekapcsolva vizsgáltam a nemzetközi színtér (IDFA, Sundance, DOK.Leipzig, Sheffield Doc/Fest, Hot Docs, True/False, CPH:DOX, Sarajevo IFF stb.) és a hazai (Verzió, BIDF) dokumentumfilmes fesztiválok programkínálatát.

Külön figyelmet fordítottam a nemzetközi pitching[14] (IDFA Forum, WEMW, East Doc Forum), fejlesztő és utómunka (DOK.Incubator, Docu Rough Cut Boutique) workshopok szerepére, mert ezek a műhelyek, masterclassok és mentoraik – eleve beágyazottságuk a dokumentumfilmes establishmentbe (pl. EDN – European Documentary Network) – komoly befolyással bírnak egy-egy film alakulására (narratíva, tónus, szereplő), s így hatásuk a kortárs filmes szcénára, közízlésre, zeitgeistra jelentős.

A disszertáció csupán érintőlegesen tér ki rövid- és középhosszúságú dokumentumfilmekre, illetve a kreatív dokumentumfilm etikai dimenzióira[15], és nem foglalkozik sem a filmes genderkutatásokkal, sem az antropológiai filmekkel, sem a kreatív dokumentumfilm-sorozatokkal (*docudrama*), koncertfilmekkel, ál-dokumentumfilmekkel

[14] Rövid, meggyőző filmterv-bemutatás élő, színpadi formában filmszakmai eseményen
[15] Számos fontos tanulmány született ennek kapcsán, például: Piotrowska, *Psychoanalysis and ethics in documentary film* (2023); Nichols, *Speaking truths with film* (2016); Kékesi, *A dokumentumfilm-rendező felelőssége* (2009); Dér, *Én-határok* (2023).

(*mockumentary*), ahogy a dokumentumfilm történet részletezése sem feladata (kivéve a technikai átalakulás hatását a filmkészítésre, illetve a magyar dokumentumfilm helyzete a rendszerváltás környékén).

Fontos továbbá, hogy reflektáljak saját pozíciómra is. Középkorú, európai (műveltségű), fehér férfi vagyok, és ez nyilvánvalóan hatással van elemzői és kritikai attitűdömre. A szövegben igyekszem az önreflexiót az elemzéstől elválasztani, az emocionális szubjektívat a racionális szubjektívtól, ugyanakkor nem szorítom háttérbe filmkészítői mivoltomat sem, ezért időnként személyes megjegyzésekkel, értékelésekkel és plauzibilis meglátásokkal fűszerezem mondanivalómat; ahogy a filmszakmában szokták mondani a vágószobában egy kritikus pillanatban: "érzem, ha bizonyítani nem is tudom."

A dolgozatommal kapcsolatban szándékosan hoztam olyan tudománymódszertani döntést, hogy a kutatást gyakorlatiasabb, empirikus irányból végzem, az intézményi struktúrában már két évtizede legitimált *practice as research* (PaR) elveit alkalmazva[16], ahol a művészek által végzett alkotó és intellektuális munka, megalapozott elméleti háttérrel egy PhD-kutatás valid, akadémiai diskurzusba illeszkedő formájának tekinthető. A dokumentumfilmkészítés eleve egy sokrétű kutatás. ahol Graeme Sullivan szerint (2005, p. xix) "az alkotó-teoretikus szerepe mind a kutató, mind pedig a kutatott személy szerepeként értelmezhető." Sullivan egyben bevezeti a *transzkogníció*[17] fogalmát az (audio)vizualitás olyan feldolgozására, amivel a képek, mozgóképek sajátos, egyedi létrehozásának és értelmezésének komplex természetét lehet hitelesen megragadni. A transzkogníció révén az alkotómunka beágyazható az elméletbe, míg az elmélet a művészi tevékenységben tesztelhető és alkalmazható.

Ideális esetben e kölcsönhatások nem csupán interdiszciplináris hídként funkcionálnak, hanem a tapasztalat és tudás dinamikája révén hozzájárulnak a kritikai látásmód elmélyítéséhez, valamint reflexív cselekvésre ösztönöznek mind az elmélet, mind a praxis területein. Egy ilyen megközelítésben a kutatás építhet a művész meglévő szakmai operatív-procedurális (*know-how*), reflektív (*know-what*) és elméleti (*know-that*) tudására (Nelson, 2013, p. 38) egyedi perspektívából vizsgálhatja a szakterületét, az alkotói folyamat dokumentációja része a kutatási anyagnak, a gyakorlati tapasztalatok új kutatási kérdéseket vetnek fel, és az alkotói mélyebb megértések, éleslátó felismerések (*insights*)[18] olyan új

[16] Kifejezetten PhD célú kutatás kapcsán (nem összetévesztendő a művészeti egyemetek DLA-képzésével).
[17] A gondolkodás kiterjesztésének, tudáson túli megértése.
[18] "Az elmélet és a gyakorlat közötti merev intézményesült bináris határ elmosásával egy iteratív, dialogikus kapcsolatot hoz létre a cselekvés és a gondolkodás között… A leginnovatívabb gyakorlatok gyakran ilyen

tudományos eredményekhez vezetnek, amelyeket jórészt a művészeti alkotófolyamat által érhető el.

A disszertáció első harmada a dokumentumfilm történeti és elméleti alakváltozásait tárgyalja, különös tekintettel arra, hogyan alakultak ki a műfaj különböző ábrázolásmódjai (*A "családfa"* című alfejezet) és ezek elméleti megközelítései. Bemutatom, miként tolódtak el a hangsúlyok a profilmikus valóság rögzítésétől a filmes reprezentáció performatív jellegéig, és hogyan változott a dokumentumfilmes alkotó szerepfelfogása (*Szerepdistancia* fejezet). A jelenkori nemzetközi, illetve a magyar dokumentumfilm történeti fordulópontjait, az iparági fejlődéssel járó alkotói újrahangolódást, valamint a kreatív dokumentumfilm terminológiai és befogadói kihívásait is ebben a méretes szakaszban tárgyalom.

Itt leginkább arra keresem a választ, hogy hol tart ma a kortárs dokumentumfilm, mi a kreatív dokumentumfilm? Trend, címke, iskola? Milyen elméletekből lehet levezetni, honnan, miért, miként indult? Mi a viszonya a szakirodalomnak hozzá, hajlandó-e egyáltalán tudomásul venni? Mitől "kreatív" ? Van "nem kreatív" is? Milyen dichotómiákat indukál a szokásosan vizsgált valóság-fikció, valóság-igazság párokon túl? Miért implikálja ez erőteljesen az alkotói (rendezői) megjelenést, szereplést, beavatkozást a filmben?

Vajon csupán egy múló kísérlet, kósza kaland a film évszázados históriájában a kreatív dokumentumfilm, vagy épp ellenkezőleg: a 21. századi formanyelv elkerülhetetlen fejleménye, amelyben már ott kering egy fikciós film DNS-e is – s ebből a hibrid örökségből születik meg valami új és zavarba ejtő? Tényleg új fejezetet nyitott lendületes narratíváival, audiovizuális koncepcióival a kreatív dokumentumfilm a filmtörténetben?

A disszertáció második harmadában – nem függetlenül az elsőtől, hanem nagyon is abból következően, a dokumentumfilmes elmélet rétegzettségének áttekintése után – a valóság és igazság kérdéskörét vizsgálom. Ez a rész a dokumentumfilm valóságkonstrukcióinak és fikcionalizáló mechanizmusainak elemzésére fókuszál, különös tekintettel a kreatív dokumentumfilm két jelentős alformájára: a hosszabb időn át követéses (longitudinális) és a helyzetekre építő (szituatív) megközelítésekre. Ezek eltérő módon rendezik újra a rendező és az alany viszonyát: míg a követéses dokumentumfilmben a rendező mellérendelt szubjektumként jelenik meg, addig a szituatív filmekben inkább visszavont, háttérbe húzódó pozíciót vesz fel.

---

megközelítésből származnak, miközben mozgósítják azt a potenciált is, amely a doktori dolgozattól elvárt "lényegi új meglátások" vagy "új tudás" megszerzéséhez szükséges." (Nelson, 2013, p. 19)

Külön tárgyalom a megfigyelő filmek különféle alakváltozatait, kiemelve azokat az esztétikai és perceptuális különbségeket, amelyek a megfigyelés intenzitása, tudatossága és stilizáltsága mentén rajzolódnak ki (*Éles, homályos, hályogos tekintetek*). Valamint felmutatom a megfigyelői pozíció paradoxonát (*Tökéletes és tökéletlen megfigyelő film*), magának a formának a válságba kerülését az elmúlt évtizedekben. Az *Igazágproblémák* és *Valóságproblémák* fejezetek tovább szálazzák szét az előzőleg tárgyaltakat különféle értelmezési és alkotói stratégiák mentén: hogyan működik a szándékoltság mint fikcionalizáló tényező; milyen határhelyzetekbe érkezik a film, amikor félúton reked a fikció és a dokumentálás között; illetve miként fonódnak össze az emlékezés, az elbeszélés és a megkreáltság narratívái.

A disszertáció utolsó harmada a dokumentumfilmes határátlépések és alkotói beavatkozások kortárs formáit vizsgálja, különös tekintettel a fikció és valóság bináris oppozíciójának elmosódására (*Ráoltások* fejezet). A hibrid, performatív és intervenciós technikák révén a korábbiaknál is újabb alapszerződés formálódik néző és film között, ahol a rendező jelenléte már nemcsak esztétikai, hanem etikai kérdéseket is felvet. A rendezői beavatkozás strukturális rendszerezésén keresztül bemutatom, miként alakul át a dokumentumfilm viszonya a valósághoz (*Kikényszerített fejlődés* fejezet), és hogyan válik maga az alkotó is a film egyik szereplőjévé.

A fő tárgyalandók ebben a részben a jelenkori dokumentumfilm markáns kérdései. Valóban az egyik legjellemzőbb formája mindennek az új-személyesség, a fokozott egyes szám első személyben mesélés? Mi szerepe van ebben a technikai szintlépésnek és az önmegmutatás felé forduló korszellemnek? Itt kitérek a fokozott autentikusság és szerzőiség, az intervenció és a hibridizáció (performatvitás és megrendezettség, archív anyagok manipulációja, kreált archívok, újrajátszás, animáció, színpadiasság, rekonstrukció stb.) témáira, azaz amikor egy alkotó a valóság ábrázolásának határait feszegeti azáltal, hogy a fikciós eszközöket és a szubjektív narratívát ötvözi a dokumentarista megközelítéssel, ezáltal kínálva újfajta élményt és mélyebb igazságkeresést a néző számára.

Ha elfogadjuk a hibrid dokumentumfilm műfaját, akkor a hibrid szerzőiségét is el kell? Ki(k) a szerzője egy dokumentumfilmnek? Alkalmas, hiteles lehet-e archív anyagnak a jövőben egy kreatív dokumentumfilm audiovizuális tartalma? Miként jelenik meg a személyesség a szituatív és a követéses filmekben? Milyen valóság- és igazságproblémákkal találkozunk a nem fikciós filmekkel kapcsolatban? Hol húzódik a határ a fikció és valóság

között – ha egyáltalán – egy olyan területen, ami folyamatos átalakulásban, virágzásban van, amibe a globális témák, új technológiák minduntalan behatolnak, és újabb és újabb ábrázolásmódokat alakítanak ki? Miként ötvözik mindezt a kreatív dokumentumfilmek égisze alá tartozó hibrid filmek?

Ezután bemutatom, hogy a kreatív dokumentumfilmekben megjelenő rendezői intervenció miként vált az alkotók kézenfekvő modusává. Miként lesz egy rendező a saját filmje főszereplője, milyen ki (nem) kényszerített okok folytán? Miért növekszik az "egyszemélyes" filmek száma? Bill Nichols rámutat, hogy "minden módszer részben a filmesek reakciójaként alakulhat ki más módok érzékelt korlátaira, részben a technológiai lehetőségek és intézményi ösztönzők vagy korlátok hatására, részben különösen figyelemre méltó (prototípus) filmek hatására, és részben a változó társadalmi kontextus, beleértve a közönség elvárásait is." (Nichols, 2017, p. 39)

A rendezői intervenció térnyerését is számos tényező alakította, beleértve a praktikus és személyes indokokat, lehetőségeket, történeti, technikai, illetve iparági aspektusokat, mint például a döntéshozói ízlés, streaming platformok és fesztiválok által dizájnolt-edukált nézői szokások, valamint maga a nézettség. Ez a nagyobb rész – a rendezői szerepfelfogás és narratíva mellett – a kiválasztott dokumentumfilmek mikrokonstrukcióját is elemzi, beleértve a vágást, az operatőri munkát, a képi világot és a hangokat.

A szakirodalmi feldolgozottságban a rendezői beavatkozást leginkább az etikai dimenziókkal hozzák összefüggésbe, a disszertációban azonban kifejezetten a kortárs dokumentumfilmben megjelenő rendezői beavatkozások mértékét, fokozatait, formáit (hangi, képi, aktív, passzív) mutatom be elméleti és gyakorlati rendszerben, esettanulmányokkal, filmelemzésekkel. Kiemelten foglalkozom egyes alkotókkal (például a jelenkori dokumentumfilm izgalmas, formabontó alakjaival: Kirsten Johnsonnal, Marcel és Paweł Łozińskival), filmes "keltető közegekkel" (HBO Europe, DOK.Incubator) illetve filmtípusokkal (egyes szám első személyű film, rendezői intervenciós film).

A beavatkozás szerepe nemcsak a filmes alkotói folyamatokban, hanem az eleve – véleményem szerint – omnipotens rendező gyakori funkcióváltásaiban is megnyilvánul (szereplő-rendező-operatőr-sound designer-storyteller, stb.), amely új dimenziókat nyitott a filmes narratíva és a befogadó számára. Továbbá azt a feltevésemet is igyekszem igazolni, hogy az ebben a konstrukcióban, ebben a "rendezői túlhatalomban" létrejövő filmek bár jelenszerű, életszagú műveknek tűnnek a rendező belépésével kívülről belülre, a film

szövetébe, ez csak látszólagos, mert alapvetően mesterséges szerkezetűek, konstruáltak, és már keletkezésük pillanatában elmozdulnak el a fikció felé.

A dolgozatban szereplő angol nyelvű idézetek a saját fordításaim, amelyeket a jelentés megőrzésével alakítottam át, ha nem állt rendelkezésre magyar nyelvű közlésük.A filmekre nemzetközi címükön hivatkozom illetve úgy, ahogy az első magyarországi bemutatásukkor megjelentek. Jellemzően ez a BIDF és Verzió fesztiválok, tematikus filmnapok, illetve az HBO címadásai, hisz ezek a filmek konkrét moziforgalmazásra ritkán kerülnek.

A filmográfiában szereplő mintegy száz dokumentumfilm nem törekszik teljességre – sokkal inkább válogatás egy hatalmas és folyamatosan bővülő korpuszból. Azokat a műveket emeltem ki, amelyek valamilyen szempontból különlegesek, meghatározóak, vagy amelyeket maga a szakma emelt be a kánonba – legyen szó elismerésekről, fesztiválszereplésekről, szakmai diskurzusokról vagy épp kritikai visszhangról. Külön figyelmet fordítottam az elmúlt évtized magyar dokumentumfilm-termésére, mivel ezek közül sok értékes és innovatív alkotás eddig nem szerepelt rendszerezett, tudományos feldolgozásban. A filmográfia nem lezárt egység, hanem egy nyitott, folyamatosan revideálható gyűjtemény, amelynek célja, hogy tájékozódási pontot nyújtson a kortárs dokumentumfilmes gondolkodás és gyakorlat alakulásához.

Kutatási problémafelvetések és hipotézisek

A kortárs dokumentumfilmezésben az elmúlt két évtizedben olyan változások zajlottak le, amelyek alapvetően kérdőjelezik meg a műfaj hagyományos megközelítéseit. A kreatív dokumentumfilm elnevezés alatt egyre gyakrabban emlegetett alkotások olyan új narratív és formai megoldásokat alkalmaznak, amelyek bizonytalanná teszik a valóság és fikció közötti határokat, miközben a rendező szerepe és jelenléte radikálisan átalakulni látszik. E téren számos elméleti és fogalmi kihívással találkozik a kutató. A célom az volt, hogy válaszokat adjak ezekre a kérdésekre, elméleti keretet és gyakorlati útmutatót biztosítsak a kreatív dokumentumfilm jelenségének megértéséhez.

a) *A terminológiai bizonytalanság problémája:* A "kreatív dokumentumfilm" fogalmának használata széles körben elterjedt a filmes gyakorlatban, ugyanakkor elméleti megalapozása hiányos. Nem világos, hogy műfajról, alműfajról, valamiféle sajátos műfaji csoportosulásról, kategóriáról, alkotói módszerről vagy pusztán stílusról

beszélünk-e. Meglehet, hogy a posztmodern, műfaji határokat összefolyató korszakban talán könnyebb lenne, ha a pszichológia spektrumelvű gondolkodását használnánk kiindulópontként. A terminus pontos tartalma és határai tisztázatlanok, ami megnehezíti a jelenség elméleti értelmezését és kategorizálását.

b) *A dokumentumfilm hagyomány kontinuitása:* Kérdéses, hogy a kreatív dokumentumfilm a dokumentumfilmes hagyomány szerves továbbfejlődése-e, vagy radikális szakítást jelent a korábbi megközelítésekkel. Vajon a (poszt)griersoni és (poszt)vertovi irányzatok domináns örököse, esetleg a direct cinema és cinéma vérité sajátos elegye? Vagy csupán múló divatról, trendről van szó, amely nem rendelkezik tartós elméleti alapokkal?

c) *A rendezői szubjektivitás új dimenziói:*

*(1) Az alkotói intervenció problematikája***:** A kortárs dokumentumfilmekben egyre gyakoribb jelenség a rendező közvetlen megjelenése, fizikai jelenléte és aktív beavatkozása a filmbe. Ez felveti a kérdést: mennyiben szükségszerű velejárója ez a kreatív dokumentumfilmnek, és milyen új viszonyrendszert teremt a valóság ábrázolása és az alkotói szubjektivitás között?

(2) A személyesség új formái: A technológiai fejlődés (könnyebb és könnyebben kezelhető, olcsóbb, egyre jobb minőséget adó audiovizuális rögzítőeszközök) lehetővé tette az "egyszemélyes" filmkészítés elterjedését. Az "új-személyesség" jelensége, a fokozott egyes szám első személyben való mesélés új kérdéseket vet fel a dokumentumfilm hitelességével és objektivitásával kapcsolatban.

d) *Valóság és fikció határkérdései*

(1) A hibrid jelleg következményei: A kreatív dokumentumfilmek tudatosan ötvözik a dokumentarista és fikciós eszközöket, ami alapvetően új etikai és esztétikai dilemmákat teremt. Hol húzódik a határ a valóság hiteles megjelenítése és annak kreatív átformálása között? Milyen új "valóságszerződést" avagy "alapszerződést" kínálnak ezek a filmek a nézőnek?

(2) A szerzőség átalakulása: Ha elfogadjuk a hibrid dokumentumfilm létjogosultságát, akkor felmerül a szerzőség kérdésének újragondolása is. Ki tekinthető egy ilyen film szerzőjének? Hogyan alakul át a rendező és az "alany" közötti nexus, és milyen szerepet játszik az *agency* (képviselet és történetmesélés joga) kérdése?

e) *A hagyományos elméleti keretek felülvizsgálata*

(1) A dokumentumfilm-elméletek érvényessége: A klasszikus dokumentumfilm-elméletek (különösen Nichols ábrázolásmód-rendszere) mennyiben alkalmasak a kortárs jelenségek értelmezésére? Válságba kerültek-e a hagyományos dokumentumfilmes módok, különösen a megfigyelő film ideája? Szükség van-e új elméleti keretek kidolgozására (lásd Bruzzi peformativitás-, és Moody hibriditás- illetve nem-bináris-elmélete)?

(2) A szakirodalmi feldolgozottság hiánya: Milyen mértékben fogadta be és írta le a nemzetközi szakirodalom a kreatív dokumentumfilm jelenségét? Vannak-e regionális különbségek a fogalom használatában és értelmezésében?

A 2004-2024 közötti időszak vizsgálatán keresztül törekszem annak feltárására, hogy:

Hogyan pozicionálható a kreatív dokumentumfilm a dokumentumfilm történeti és elméleti kontextusában? Milyen új narratív és formai megközelítéseket alkalmaz? Miként módosul a rendező szerepe és hogyan alakulnak át a szerzőség kérdései? Milyen új viszonyrendszer jön létre a valóság és fikció között? Szükség van-e új elméleti és módszertani megközelítések kidolgozására?

A kutatás feltevése szerint a kreatív dokumentumfilm nem csupán stiláris újítás, hanem a dokumentumfilm természetes evolúciójának eredménye, amely válaszként született a megváltozott technológiai, társadalmi és kulturális kontextusra. Hipotézisem, hogy a kreatív dokumentumfilmet a sajátos esztétikai, dramaturgiai és technikai elemek együttes, hangsúlyos jelenléte különíti el a hagyományostól. Ezekből kiemelkedik a rendezői beavatkozás fokozott mértéke, ami új dimenziókat nyit a filmes narratíva és a befogadói élmény számára. Feltételezem, hogy a jelenség tartós változást hozott a dokumentumfilm műfajában, és új kifejezési formák megteremtésével gazdagította a filmes kifejezés lehetőségeit.

Bevezetés a kreatív dokumentumfilm vizsgálatához

A disszertációban feltűnően sokszor használom – amolyan általános alanyként – az *alkotó* szót a rendező, filmes, filmkészítő helyett. Ennek alapos oka, hogy a kortárs dokumentumfilmben sokszor elválaszthatatlanok a szerepkörök, sokszor bonyolult

szövevények kiszálazására lenne szükség, hogy megállapítsuk: ki rendezte a filmet, ki az operatőr (vagy kik az operatőrök, és mi alapján számolódik a jogdíj: a rögzített vagy a bekerült felvételek arányában), ki a vágó, és főleg ki az író. Kié a kép, kié a hang, mi egy rendező, ha mindenesként egyszemélyes filmet készít (például *Egy nő fogságban)*?

Az agency (jogosultság, azaz kié a történet, ki meséli el a történetet) mellett ez az egyik legkomplikáltabb kortárs dokumentumfilmes kérdéskör. Pálos György felteszi a kérdést DLA-dolgozatában: "az operatőr a rendező egy dokumentumfilm esetében?" (Pálos, 2014, p. 70) Hiszen az operatőr valóban gyakran rendezővé, hangmérnökké lép elő a helyszínen, ő fér hozzá a helyzetekhez, neki kell szelekciós és pozíciós döntést hoznia pillanatok alatt (mit vesz fel, kit/mit komponál a képbe, mi a kamera helyzete, stb.).

Lakatos Róbert rendező Bálint Arthur operatőrt, állandó alkotótársát így méltatja: "Operatőri tevékenysége műfajalkotónak nevezhető…, és habár a filmek stáblistáján sokszor csak operatőrként tűnik fel, a filmek rendezéséhez nyújtott hozzájárulása is jelentős." (Lakatos, 2009, p. 62) Lehet-e írni egy, a valóságot feldolgozó, azt lekövető filmet? Vagy a valóságot *megvalósítjuk*? A szereplőt színészi gázsi vagy írói honorárium illeti meg? Jogos-e Georges Lopez követelése a jogdíjakból, aki az *Én, te, ő* című sikerfilm főszereplőjeként vált ismertté?

Mit kezdjünk azokkal az összetett, határterületi helyzetekkel, amikor az alkotói és alanyi szerepek folyamatos újratárgyalás alatt állnak? Például amikor Helena Třeštíková rendező és René Plasil, a három évtizeden át forgatott René-filmek főszereplője így beszélgetnek egymással:

– Helena: "Ez a te filmed, nem az enyém."
– René: "A te filmed. Én csak egy statiszta (*extra*) vagyok."
– Helena: "Ez nem igaz. Minden tartalmat (*input*) te adsz."
– René: "Csak azáltal, hogy válaszolok a kérdéseidre."

Ez a rövid dialógus cizelláltan mutatja meg, milyen képlékenyek a dokumentumfilmes szerepek. Ki az alkotó? Ki a történet gazdája? Hol húzódik a határ rendezői irányítás és alanyi önkifejezés között? A kamera előtti jelenlét még nem egyenlő az irányítással, sőt a "kamerás ember"-elmélet szerint azé a történet, aki "megműveli". Ezzel szemben megfigyelhető, hogy napjainkban egy mellérendelő, demokratikusabb szemléletet képviselnek a rendezők, amiben az alany[19] társalkotónak tekinthető. Ez a dinamika a dokumentumfilm egyik legérzékenyebb

[19]A disszertációban nemcsak az "alany" kifejezést alkalmazom a dokumentumfilmes szereplők megnevezésére, hanem – kontextustól függően – a narratív logikából kölcsönzött megjelöléseket is, mint a "szereplő" , "karakter"

kérdését tárja fel: lehet-e valaki rendezője a saját életéről készült filmnek, ha nem ő vágja meg? Lehet-e a főszereplő a film írója?

Kovács András Bálint szerint "a film végső »narrátora« természetesen a film szerzője vagy szerzői. Ők alakítanak mindent úgy, ahogy a filmben van." (Kovács, 1997, p. 59) Továbbmenve: akkor egy film vágója mennyit alakít, rendez a nyersanyagokon? Írja-e a filmet? Hiszen angolul az *editor* szerkesztőt is jelent, és ez aláhúzza a történetalakításban betöltött szerepét. A vágatokra áldását adó, az előkészítést, gyártást lehetővé tevő, a koncepciót a rendezővel, operatőrrel, vágóval együtt kidolgozó kreatív producer nem épp egyszerre minden? Épp az alkotói szemlélet elsődlegességét szem előtt tartva gondoltam indokoltnak következetesen hangsúlyozni és végigvinni a disszertációban az *alkotó* szót, nem feledve, hogy a filmek adminisztratív okokból végső soron mindig egyvalakihez – a rendező(k)höz – kötődnek, hozzájuk rendelődnek, az ő nevükhöz fűződnek.

A mozgókép megszületése egyben a dokumentumfilm születése is. Amikor a Auguste és Louis Lumière elkészítették 1895-ben *A vonat érkezése* című alkotásukat, nemcsak a film technológiáját mutatták be, hanem egyidejűleg megteremtették a dokumentumfilm műfaját is. A közönséget elemi erővel ragadta meg ez az új kifejezési forma, a mozgókép megjelenése valóságos revelációként hatott, különleges izgalmi állapotot és ámulatot váltott ki a nézőkből. A dokumentumfilm nemcsak az elmúlt 130 évben, amióta maga a film(művészet) létezik, de az elmúlt két évtizedben is egy folyamatos elméleti és praxisbeli érési tendencia részeként, hol kisebb, hol nagyobb, hol lágyabb, hol radikálisabb átalakulásokon megy keresztül. Nemcsak kifejezőeszközeit, formáit, technikai apparátusát, hangütéseit tekintve, hanem az alkotói szubjektum erőteljes térfoglalását is.

A rendezői omnipotencia még izmosabb, mint valaha: gyakran maga az alkotó válik filmje alanyává vagy tárgyává. A 2004-2024 közötti időszakot vizsgálva kitűnik a kreatív dokumentumfilm gyűjtőfogalommá kiteljesedése, dominanciája a nemzetközi dokumentumfilmes színtéren. A disszertációban pár, látszólag egyszerűnek tűnő kérdésben szeretnék rendet vágni. Olyan, a jelenkori filmes világban gyakran használt úzusokra keresem a feloldást, amikre többnyire konfúz választ kapnak a dokumentumfilmmel foglalkozók a dokumentumfilmmel foglalkozóktól, legyenek akár teoretikusok, akár aktív alkotók – ha

vagy akár "hős" . Bár Steve Ascher (2016) szerint problematikus, hogy a rendezők milyen terminust választanak az ábrázolt személyekre – szerinte az "alany" kifejezés klinikai vagy feudális árnyalatokat hordoz, míg a "karakter" inkább fiktív alakokra utal. Meglátásom szerint az alany terminus hangsúlyosabban tükrözi a dokumentumfilmes viszonyrendszert: az autonómiát, az etikai felelősséget és a reprezentáció tudatosságát.

egyáltalán van válasz. Már a kreatív dokumentumfilm elnevezés is bajos: mi ez, egy műfaj, alműfaj, módszer, stílus? Schiffer Pál kijelölte:

> "Úgy beszélünk a dokumentumfilmről, mint egy műfajról. Valójában nem műfaj, hanem módszer, amellyel különböző műfajú filmeket lehet csinálni. A játékfilm sem egy műfaj, hanem módszer, amellyel különböző műfajú filmet lehet csinálni a westerntől, a burleszken át a thrillerig. A dokumentumfilmes módszerrel is sok mindent csinálhatunk." (Simó, 1996)

Almási Tamás Radványi Gézát idézi, aki szerint "nem a filmrendezőnek kell, hogy stílusa legyen, hanem a szüzsének, az anyagnak. Minden témának van egy optimális formája, amelyben megjelenhet." (uo.) Thomas Austin pedig Paul Arthurt citálja, aki Schiffert erősíti:

> "Egyes elméletalkotók szerint a dokumentumfilm maga is egy műfaj, de sokkal ésszerűbb megközelítés, ha azt inkább egy gyártási módként értelmezzük: olyan finanszírozási, forgatási, utómunka- és forgalmazási mintázatok hálózataként, amelyek jellemzőek azokra az alkotásokra, amelyeket általában »dokumentumfilmként« tartanak számon." (Austin, 2007, p. 8)

Igazolandó meglátásom szerint a kreatív dokumentumfilm egyszerre módszer, stílus és műfaji irány – de leginkább egy koncepció-ernyőfogalom, amelynek jellemzőiből a dolgozatban egy tucatot azonosítottam be, és amely a szerzői szemléletre, esztétikai tudatosságra és a valóság szubjektív újraértelmezésére épül. Ugyan nem műfaj a klasszikus értelemben, inkább egy alkotói pozíció, amely átlépi a hagyományos dokumentarizmus határait, és ugyan nem egy kifejezetten leírható módszer (mint például a longitudinális filmkészítés) vagy ábrázolási mód (mint a költői), mégis adott esetben a disszertációban ezeket a kifejezéseket vegyítve használom a pontosabb körülhatárolás kedvéért.

Ezen a ponton szót kell ejtenem a szakirodalomi lefedettségről, a téma kutatásának nehézségéről. Utoljára magyar nyelven közel tíz éve, 2017-ben jelent meg olyan – egyébként remek – szakmunka (Stőhr Lóránt PhD-értekezése) amely kifejezetten ezzel a szűkített témával foglalkozott[20], majd 2019-ben ennek könyvvé szerkesztett változata. Stőhr a 2010-es

[20] Ennek a korszaknak előzményéhez, kialakulásához fontos olvasmány Szekfü András *A dokumentumfilm néhány elméleti kérdése és a huszadik századi magyar dokumentumfilm* 2010-es PhD-értekezése, amiben a magyar dokumentumfilm tradícióját tárta fel. Sajnos a hazai könyvpiacon nem igazán áll rendelkezésre magyarul olyan átfogó, elemző szakkiadvány a dokumentumfilmekről, amely a kortárs vagy akár a magyar trendeket részletesen bemutatná. A rendelkezésre álló szakirodalom leginkább többnyire félévszázados (pl. ZAlán Vince áttekintése). A *Metropolis* 2009-es tematikus száma tartalmazza a kortárs szakirodalom reprezentánsait. A Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete (MADE) néhány, 2003–2004 körüli kiadványa is nyújt

évek elejénél húzta meg a határt ki- és visszatekintésében.

Az azóta eltelt időszakban nyilvánvaló változások történtek. Két új dokumentumfilmes generáció[21] is kibontakozott, egymásra torlódott a szűkös finanszírozási lehetőségekkel rendelkező Magyarországon, amely külföldi kitekintésekkel, fesztiválsikerekkel és koprodukciós tapasztalatokkal gazdagodva, egyre markánsabban képviseli a kortárs dokumentumfilm műfaji újításait. Olyan generációk, amely "lenni kormányeltörésben" (Domonkos, 1998) a korábban uralkodó szemlélettel, stílussal, témaválasztással szemben. Mindezt fokozatosan, szinte önképző, önjáró és önmenedzselő módon, kvázi autodidaktaként szedték magukra, hiszen – mint majd látni fogjuk – a 2010-es évek előtt a hazai dokumentumfilmesek kevés nemzetközi kitekintéssel, produceri tudással, gondolkodást és ízlést alakító kortárs mintával – és valljuk be: erre irányuló akarattal – rendelkeztek.

Az európai és amerikai színtéren meghatározó alkotókkal, döntéshozókkal, kreatív szakemberekkel folyatott (külön linken hozzáférhető) beszélgetéseim mind fontos háttéranyagai voltak a disszertációnak, mivel a kutatás során szembesültem vele, hogy a kreatív dokumentumfilm durván két évtizedes időszakának nemzetközi szakirodalmi kontextusa is szűkös; kevés a témára vonatkozó tanulmány, könyv. A profán válasz lehetne: hisz inkább csinálják a kreatív dokumentumfilmet, mint írnak róla, a filmdömping is ezt mutatja. Ami témához kapcsolódó publikációként rendelkezésre áll, az fejnehéz: az amerikai filmtörténetre és kortárs tengerentúli filmes elemzésekre alapozva dominál, ami egyoldalú fókuszáltságot eredményez, viszont fontos iránytűként szolgál.[22]

E szakirodalom (Rosenthal & Corner, 2005; Spence & Navarro, 2011; McLane, 2012; LaRocca, 2017; Smith, 2022; Landers, 2024, Nichols 2001/2017/2024) jellemzően az észak-amerikai kontinens korlátozott "videótéka" anyagára épít, ahol a látszólag enciklopédikus merítés ellenére az egyes témák kapcsán ismétlődően ugyanaz a két tucat, mérföldkőnek tekintett példafilm – avagy a Nichols által említett prototípus-film – kerül előtérbe (például *Zuhanás a csendbe, Roger és én, Fahrenheit 9/11, Sherman's march,*

információkat a magyar dokumentumfilm helyzetéről. Ezen kívül megjelent egy lexikonszerű kiadvány is: a *100 magyar dokumentumfilm 1936–2013* című kötet 2022-ben.

[21] Gondolok itt elsősorban független, nem filmes irányból érkezett alkotókra illetve a régi Színház- és Filmművészeti Egyetem (SZFE, majd SZFA, azaz Színház- és Filmművészetért Alapítvány), az ELTE BTK illetve a Budapesti Metropolitan Egyetem (METU), és a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (MOME) Animáció Tanszékének filmes diákjaira.

[22] Már Bill Nichols is megjegyzi 1991-es *Representing Reality* című művében (p. 27), hogy feltűnő a dokumentumfilmekkel foglalkozó érdemi szakirodalom hiánya, különösen a fikciós filmek körül kialakult hatalmas elméleti diskurzushoz képest. Ez a megállapítás ma különösen igaz a kreatív dokumentumfilmre.

Capturing the Friedmans, The thin blue line, Én, te, ő, stb.).

A probléma ezzel nemcsak az, hogy viszonylag kicsiny mintavétellel dolgozik, és némileg szűklátókörűen vagy szűkkeblűen húzza meg a kánont, hanem hogy nem friss. Hasonlóképpen az európai filmmel foglalkozó szakemberek is gyakran csak szórványosan válogatnak a tengerentúli alkotások között. Nem rétegfilmek kihagyásáról van szó, hanem díjnyertes, fesztiválokat, tévécsatornákat megjárt, akár bárhonnan bármikor video-on-demand módon is elérhető alkotásokról. Ennek a korszerűsítése időszerű, bár ez a disszertáció nem a teljeskörűségre törekszik, de igyekszik egy szelektív, mégis sokrétű, up-to-date filmes adatbázist adni kiindulópontként.

A releváns források másik fele kifejezetten gyakorlati filmes szempontból közelít, egyfajta alkotói kézikönyvet, szakember-sorvezetőt kínál a filmes mesterfogásokra némi filmtörténeti és -elméleti kitekintővel fűszerezve (de Jong, Knudsen & Rothwell, 2013; Hewitt & Vazquez, 2015; Rabiger & Hermann, 2020; Bernard & Rabin, 2020; Bernard, 2022; Trump, 2023). Ennek magyarázata részben az amerikai és kontinentális filmkultúrák közötti eltérő ízlésvilágban és felfogásban keresendő, ahol az amerikai filmes diskurzus, fesztiválkultúra gyakran szemellenzős, érthetően előnyben részesítve a saját produkcióit. Ugyanez igaz a kontinentálisra is: a két nagy földrész csak csemegézik a másik filmterméséből.

Ezzel párhuzamosan, a filmtermelés volumenéből fakadóan a szakírók is inkább saját angolszász és európai filmes hagyományaikra összpontosítanak. Afrikai, ázsiai, óceániai és dél-amerikai filmek és alkotók jelenléte a filmes fórumokon, fesztiválokon és fejlesztői workshopokon korábban ritka volt, de a koprodukciók és globális témák előretörésével manapság egyre inkább észrevehetővé vált. Ezen régiók szakirodalmi lefedettségére nem látok rá, de vélhetően szintén korlátosak, ami részben a nyelvi izoláltságnak, eltérő filmes tradícióknak, valamint a helyi filmművészeti diskurzusok nemzetközi elismertségének hiányosságainak tudható be.

Ennek következményeként ezek a filmművészeti közösségek – jellemzően individuális alkotók – csupán szórványosan kerülnek a figyelem középpontjába, ám amikor mégis, érezhető az a sokszínű progresszivitás, amely képes megfelelni a kortárs dokumentumfilm kihívásainak. Ilyen egymásra hasonlító, mégis más-más koncepció mentén kibontakozó alkotás például Jose Pablo Estrada Torrescano *Mamacita* (2018), Kaouther Ben Hania *Négy nővér* (2023), Ari Folman *Libanoni keringő* (2008), vagy Yang Juyeon *Eltitkolt nagynénim*

(2024) című munkája.

Az is feltűnő, hogy az európai dokumentumfilmek jelenkori elemzése sajnálatos módon jelentősen alulreprezentált, és különösen 2010 után az ezen a területen készült tudományos munkák száma folyamatosan csökkent (üdítő kivétel Bruzzi (2006); Juhasz & Lebow (2015); Marcus & Kara (2016); Nichols (2016, 2024); Lakatos (2016, 2017); Waldron (2018); illetve Moody egészen friss könyve (2025)), ezért elsősorban az európai filmeket vizsgáltam.

A kreatív dokumentumfilmeknek tehát még nincs megfelelően széles szakirodalma: leginkább filmipari diskurzusok teszik le jelenleg is alapjait. Tanulmányokban, disszertációkban, jelenkori folyóiratcikkekben zajlik a gyakorlat elméleti lepárlása. A filmvásznon már beértek az évtizedek óta erjedő folyamatok, de az elmélet késve követi le. Igyekeztem a legtöbbet felderíteni, szintetizálni, a legutolsó kiadásokat használni a naprakészséget szem előtt tartva, valamint friss tanulmányokból, folyóiratcikkekből és mesterkurzusokból táplálkozni. A következőkben az elméleti irodalmi háttér áttekintését nyújtom, amiből a gyakorlati következtetések felé lehet ellépni.

I. A DOKUMENTUMFILM ALAKVÁLTOZÁSA

I. 1. Dokumentumfilmek elméleti megközelítései (Definíciók)

Honnan tudjuk, hogy dokumentumfilmet látunk? - teszi fel a kérdést Almási (Fenyvesi, 2017, p. 54), amire szerinte az egyetlen jó válasz, hogy "ki van írva rá." Ezt tovább árnyalja: "nyilván nem véletlen írjuk ki, mert mi alkotók ezt annak látjuk, annak szánjuk." (Almási, 2024). Ez változóban van manapság: a *documentary by* helyett a *film by* kifejezés szerepel többnyire a főcímeken.

A Lumière-fivérek 1895-ben, a dokumentumfilmet "a futó élet" rögzítéseként írták le. Ma már naivnak tartanánk de Jong szerint (2013, p. 24) azt az elképzelést, hogy "a dokumentumfilm a »valóság« elfogulatlan megfigyelése és rögzítése lehet." A dokumentumfilmek természetét számos kutató vizsgálta különböző szempontok szerint, létrehozva egy gazdag elméleti palettát, sokszínű nézőpontok térképét, amely segít jobban keretezni, megérteni ezt a komplex műfajt. Megoldhatatlan küzdelemnek tűnik. A valóság töredezett természete és a sok forma,

amelyet a dokumentumfilmesek fejlesztettek és használnak még ma is, megnehezítette egy egyértelmű definíció megtalálását.

Amikor John Grierson 1926 október 8-án a New York Sun napilapban publikálta kritikáját Robert Flaherty *Moana* című filmjéről, nem is sejtette, hogy a könnyed kézzel odavetett meghatározása – a filmet "dokumentumértékkel bírónak nevezte" [23] – mekkora karriert fut be: elnevezett egy műfajt. Ez a cikk lett a "dokumentumfilm" kifejezés origója, bár később a *First principles of documentary* írását úgy kezdi: "a dokumentumfilm csetlő-botló leírás, de hagyjuk így." (Grierson, 1976, p. 19)

Pár oldallal később a a kiáltványában egy mai szemmel túlzó megfogalmazásba esik, és bevezeti a *realista dokumentumfilm* fogalmát, ami "utcáival, városaival, nyomornegyedeivel, piacaival, tőzsdéivel és gyáraival – azt a feladatot vállalta magára, hogy költészetet hozzon létre ott, ahol előtte egyetlen költő sem járt, és ahol a művészet céljaira elegendő értelmet nem könnyű felfedezni." (Grierson, 1976, p. 25). Erre ad majd jelenkori választ Godmilow a posztrealista dokumentumfilmre irányuló törekvésével, az *antidoc*[24]-kal.

A grierson-i ideát járja körbe Brian Winston 2008-as, sokatmondó című könyve (*Claiming the real*)[25], amiben kijelenti, hogy "a realista dokumentumfilm alkotja a domináns hagyományt – nemcsak az Egyesült Királyságban és Észak-Amerikában, hanem Nyugat-Európa más részein és mindenütt, ahol a griersoni realista iskola képviselői képeztek helyi filmeseket. Bár egyre inkább változóban van ez a helyzet, a dokumentumfilm története a kezdetektől egészen a közelmúltig a realista dokumentumfilm – azon belül is a griersoni típus és annak különféle leszármazottainak – története volt." (Winston, 2008, p. 14.)

Winston bírálja a Grierson-féle realista dokumentumfilmet, mert az – a művészi kiváltságokra hivatkozva – gyakran csak passzív megfigyelőként viselkedik, azt sugározza, hogy "ez olyasmi, amit tudnod kell", és elkerüli az aktív társadalmi beavatkozást. Ez a

---

[23] https://www.historiclowermanhattan.org/printinghouserow/ny-sun

[24] Godmilow a dokumentumfilm hagyományos formáját kritikusan elemzi, és már két évtizede azt javasolta, hogy "öljék meg a dokumentumfilmet, ahogyan ismerjük." (Godmilow, 2022, p. 163) Szerinte a műfaj ideológiai terhet hordoz, mivel a valóságot mindig szerkesztett formában mutatja be. A dokumentumfilm nem objektív, hanem ideológiai konstrukció, amely a "valóság" egyes aspektusait kiemeli, míg másokat elhallgat. Ma Godmilow a posztrealista dokumentumfilm, vagy "antidoc" irányát javasolja, amely nem a realizmus álcája alatt működik, hanem nyíltan beavatkozó és reflexív módon formálja – nem pedig tükrözi – a valóságot, kérdéseket vetve fel. (Godmilow, 2022, p. 5)

[25] Fordításban "igényt tartani a valóságra" vagy "a valóság birtoklását állítani." A dokumentumfilmes kontextusban ez arra utal, hogy egy film vagy filmes azt állítja, hogy amit bemutat, az a valóság – tehát hitelességi, valóságtartalmi igényt fogalmaz meg. Ez nemcsak egy filmes esztétikai vagy technikai kérdés, hanem etikai és politikai állítás is: reprezentáció és hatás szempontjából is felelősséget vállal.

hozzáállás – szerinte – máig befolyásolja a dokumentumfilm hagyományát.

Hasonlóan közhelyig idézett kifejezése Griersonnak, "*a valóság kreatív feldolgozása*"[26] (Grierson, 1966, p. 13) pedig kanonizálódott, szinte minden dokumentumfilmes elméleti írás visszautal rá, noha Grierson maga ezt később sem fejtette ki sokkal részletesebben. Interpretálták sokféleképpen, de abban konszenzus van, hogy a kifejezést azt a paradoxon mutatja fel, ami a dokumentumfilm kezdetétől ott rejtőzik a műfaj szívében: miközben a valóság megragadására törekszik, elkerülhetetlenül kreatív beavatkozással, szubjektív döntésekkel és a reprezentáció korlátaival szembesül. A teoretikusok végül mindig eljutnak oda, hogy Grierson falvédőre hímezhető mondásánál – miszerint a valóság adott elemeit tudatosan és kreatívan alakítja, értelmezi vagy használja fel a dokumentumfilmes, nem feltétlenül manipulációs szándékkal, hanem a hatásosabb közlés érdekében – jobb definíciót még nem találtak.

Bár a modern dokumentum filmet elemezve akár ennek a kicsavarása is helytálló lenne véleményem szerint: a *kreált valóság feldolgozása*, ami egy olyan helyzet, ahol a valóság már nem objektív kiindulópont, hanem alapanyag egy tudatosan létrehozott világhoz, amely az alkotó szándékaiból, koncepciójából indul ki: mit akar a valóságból, meg- és fenntartani, kezelni, fikcionalizálni. A dokumentumfilm nem egyszerűen a valóság mechanikus rögzítése – már ha egyáltalán rögzíthető a valóság bármiképpen –, hanem kreatív értelmezése, amely képes mélyebb társadalmi és emberi igazságokat feltárni. Gelencsér Gábor (1998) egy másik aspektusból jut hasonló következtetésre:

> A nyolcvanas-kilencvenes évekre, főképp a globális televíziónak köszönhetően, a dokumentumfelvételek értéke radikálisan átalakul. Mára mintha nem a dokumentumképek "szubjektivizálódása" lenne a kérdés, hanem a valóság tényei kezdik magukra ölteni a filmképek, televíziós képek jellegzetességeit. Manapság egy sportközvetítés, de lassan egy háború vagy éppen egy vulkánkitörés is a ráirányuló kamerák kedvéért olyan, amilyen; alkalmazkodik az elvárt látványvilághoz, sőt esetleg a műsoridőhöz is. Nem a dokumentarizmustól elidegeníthetetlen megszerkesztettség, szubjektivitás, "fikció" a kérdés immár, hanem a világ tényeinek, azaz a dokumentarizmus tárgyának "fikcionalizálódása".

Grierson kulcsfontosságú alapelveket fogalmaz meg. A *First principles of*

[26] Eltérő magyar fordításai léteznek, a "valóság kreatív kezelése" helyett a "valóság kreatív feldolgozása" változatot választottam.

documentary jelzi a szakítást a stúdiórendszerrel és a játékfilmes hagyománnyal, és megalapozzák a dokumentumfilm mint önálló művészeti forma legitimációját. Az alapelvek hangsúlyozzák s valóság közvetlen megfigyelésének fontosságát, az autentikus (*native*) szereplők és helyszínek előnyben részesítését, a természetes, spontán pillanatok erejét, amik a mozivásznon értékesebbek a megrendezetteknél, avagy a " nyers(anyag) finomabb, mint az eljátszott változat" (Grierson, 1976, p. 21). Winston is hasonlóan parafrazeálja a grierson-i tételt: ő a dokumentumfilmet a művészet, dráma és tudomány felől vizsgálja, és szerinte – a valóságshow-k idején – "mostanra a legnépszerűbb realista műsorformák között van a kezelendő »valóság« megalkotása[27]." (Winston, 2008, p 8.)

Ugyanakkor Winston szerint a "kreatív feldolgozás"[28] súlyos következményekkel is járt, amit így részletez:

> "Azáltal, hogy Grierson művészi kiváltságokra tartott igényt, lehetővé tette a realista dokumentumfilm számára, hogy elkerülje a komolyabb társadalmi szerepvállalást. Ismét idézem [John] Ruskin tanácsát a művészhez: »Ha egy ember meghal a lábadnál, nem az a dolgod, hogy segíts rajta, hanem hogy megfigyeld ajkai színét; ha egy nő a pusztulásába rohan előtted, nem az a feladatod, hogy megmentsd, hanem hogy megfigyeld, hogyan hajlítja be a karját.« Ez a tehetetlen szemlélődés nemcsak hogy pontosan tükrözi, amit Grierson és követői tettek az 1930-as években, hanem ez lett a realista dokumentumfilm máig ható, szinte elkerülhetetlen öröksége is." (Winston, 2008, p. 139)

Wilma de Jong, Erik Knudsen, és Jerry Rothwell a film létrejöttét támogató stratégiákat (fejlesztési, elbeszélési, produkciós, terjesztési) kutatták, Dorothy Heathcote a különböző megszólalási módok rendszerét dolgozta ki. Michael Renov gondolkodásának centrumában a dokumentumfilm funkciója, hatáselemzése volt – mire használható ez a műfaj, milyen célokat szolgálhat?

---

[27] Vö: "the creation of the 'reality' to be treated" (Winston) és "the creative treatment of actuality" (Grierson)

[28] Alexandra Juhasz és Alisa Lebow szerint (2015, p.13) "számos kortárs dokumentumfilm a *láthatatlan kreatív feldolgozásával* foglalkozik", tehát olyannal "ami még meg sem történt." A szerzők kortárs ökológiai és társadalmi problémákkal foglalkozó dokumentumfilmeket elemző könyvükben arra világítanak rá, hogy a jelenkori dokumentumfilmek egyre gyakrabban nem a múlt vagy a jelen tényszerű dokumentálását tűzik ki célul, hanem a jövőbeli lehetőségek, mikro- és makroszintű folyamatok vagy posztkapitalista képzeletek – kreatív megjelenítését. A szerzők azt szorgalmazzák, hogy "a dokumentumfilmet ne csupán az *aktualitás kreatív feldolgozásaként* gondoljuk el és gyakoroljuk, hanem – Juan Salazar értelmezésében Grierson után – a *lehetségesség (vagy lehetőség) kreatív kezelésének* eszközeként is" (2015, p. 25), tehát ne csupán a valóság reprezentációjaként, hanem a jövő elképzelésének és formálásának eszközeként is gondoljuk újra, különösen a globális válságok korában.

Luke Dormehl az igazság és valóság megjelenítésének problémáját boncolgatta, David LaRocca, a metadokumentarizmusban és a reflexivitásban merült el. Louise Spence és Vinicius Navarro az igazság konstruálásának kérdéséből kiindulva tanulmányozták a dokumentumfilm világát, ahol a hitelesség, a bizonyítékok, az autoritás és az érvelés kiemelt szerepet kap. Elemzésük fókuszában az a felelősségteljes viszonyrendszer áll, amely a film alanyai, a közönség és a társadalom között jön létre.

Erik Barnouw olvasmányos, szórakoztató narratológiai elemzései az elbeszélő metaforikus szerepét állítják a középpontba: mit, kit reprezentál az alkotó, milyen szimbolikus figura bőrébe bújik, milyen "hőstípus"? Steven Ascher a szerzőiség kérdésével foglalkozott, vagyis azzal, hogy kié a történet a dokumentumfilmben – ez különösen releváns, amikor mások életét mutatjuk be[29].

Dara Waldron az alany-történet-érzék rendszerét, valamint a fikció és nem-fikció/nemfikció határmezsgyéjét tárta fel, megkülönböztetve – egyfajta a homousion és homoiusion problémaként – a "nonfiction" és "non-fiction" fogalmi kereteit. Maxine Trump a dokumentumfilmek műfaji kategorizálásán ügyködött, Paul Rotha a dokumentumfilmet a gyökerei és hagyományrendszerei felől szemléli.

Ezzel szemben az említett Juhasz és Lebow horizontális és kortárs megközelítést alkalmaznak, és kerülik a dokumentumfilm újradefiniálását, kanonikus alkotásainak újrarendezését. Ehelyett olyan aktuális társadalmi és kulturális témák mentén végeznek vizsgálódást, mint a migráció, szexualitás, vallás, háború, vírushelyzet, környezetvédelem, politika, megfigyelés és munka – a dokumentumfilm társadalmi hatásainak kérdését helyezve középpontba.

Michael Rabiger és Courtney Hermann, Betsy McLane, valamint Ian Haydn Smith a technika- és filmtörténet fejlődésének tükrében mutatták be a dokumentumfilmeket: hogyan változott a műfaj az idők során? Rabiger és Hermann – Grierson formuláját az aktivizmussal párosítva – kijelentik, hogy "a dokumentumfilm nemcsak feltárja az aktualitást, hanem – akár tudunk róla, akár nem – felkészít bennünket arra is, hogy cselekedjünk, és valamelyest

[29]Az említett *Én, te, ő* rendkívüli francia és nemzetközi sikert aratott: több milliós nézettsége bizonyította, hogy egy (európai) dokumentumfilm is képes széles közönséget megszólítani. Egy kis, vidéki iskola mindennapjait mutatja be, ahol egyetlen tanár foglalkozik több korosztályú gyerekkel. A film sikere után jogi konfliktus alakult ki a rendező és a filmben szereplő tanár között, aki anyagi részesedést és szerzői jogokat követelt. A jogi vita alapvetően megváltoztatta a film értelmezését és utóéletét, visszamenőlegesen új kérdéseket vetett fel a dokumentumfilmes etika, a beleegyezés és a szereplők jogainak témájában.

másként éljünk tovább. (Rabiger és Hermann, 2020, p. 63). Ugyanitt idézik Patricia Aufderheide-t is, aki a dokumentumfilmet "valóságformáló kommunikációs eszköznek" tekinti, "mivel igazságigényt fogalmaz meg. A dokumentumfilmek mindig a valóságból indulnak ki, és azt állítják magukról, hogy valami érdemlegeset mondanak el róla." Mind a valóságformálást, mind az igazságigényt és az érdemlegességet (hitelesség, érvényesség) vizsgálom a későbbiekben.

A kortárs kutatásokba John Hewitt és Gustavo Vazquez új szempontot hoztak a produceri munka vizsgálatával – érdemes összevetni Ugrin Julianna vagy László Sára produceri DLA-dolgozataival. Ungváry (2004) értékes és részletes dokumentumfilm-tipológiát dolgozott ki. Kiindulópontja az volt, hogy a dokumentumfilm kifejezést[30] a gyakorlatban gyakran pontatlanul és önkényesen használják – legyen szó támogatási pályázatokról, fesztiválbesorolásokról vagy egyszerű gyűjtőfogalomként való alkalmazásról. Célja egy ellentmondásmentes, átfogó és következetes tipológia létrehozása volt, amely egyaránt segítheti a pályázati kiírások pontosítását, a filmek méltányosabb elbírálását, valamint a határműfajok, az átmeneti filmek – mai szóhasználattal élve: a hibrid filmek – szakmai elfogadtatását.

A precízen kidolgozott, polihierarchikus kategóriarendszer – amely több szempontot is figyelembe vesz, mint például a mozgóképtípus, a művészi hangvétel, a kiindulási alap vagy a központi téma –, mint egy mátrix, megmutatja mennyi oldalról lehet vizsgálni a dokumentumfilm műfaját. Ugyanakkor ez a sokrétűség arra is rávilágít, mennyire eltérő szemléletmódot képvisel Ungváry rendszere más, nemzetközileg elterjedt modellekhez – például Bill Nichols tipológiájához (lásd lent) – képest: a két szerző például gyökeresen máshogyan értelmezi az ábrázolás módjait, és mindez összefésülhetetlen.

Carl Plantinga, David LaRocca és Jill Godmilow a definíció nehézségeire fókuszáltak, hiszen a dokumentumfilm határai gyakran elmosódnak. Plantinga nem hagyományos meghatározást ad, hanem a tipikus dokumentumfilmek központi jellemzőit írja le. Megközelítése, az "állított valósághű ábrázolás" (*asserted veridical representation,* AVR) elmélete (Plantinga, 2005, p. 111), figyelembe veszi a film médiumának vizuális és hangzó természetét, megkülönböztetve az "állítás" és "bemutatás" aspektusait a dokumentumfilmes

[30] Ungváry (2004) meghatározása szerint a "A dokumentumfilm alkotói invenció alapján, élmény, esztétikai-művészi hatás érdekében készül - műalkotás, nem puszta dokumentum vagy dokumentumok összeállítása." A filmdokumentumok ezzel szemben vagy használati filmek (híradás, propaganda, reklám céljára) vagy feldolgozatlan filmdokumentumok (pl. történelmi interjúk, szerkesztetlen felvételek).

ábrázolásban.

LaRocca rámutat arra, hogy már a Grierson-féle klasszikus definíció is belső ellentmondást hordoz, és ez később a kreatív dokumentumfilm feltárását is akadályozza[31]. A műfaj elméleti értelmezéseiben kiemeli a művészi szubjektivitás és az objektív igazság közötti feszültséget; érdekes, amikor Jean Rouch néprajztudós-filmrendező és Werner Herzog nézeteit veti össze (az alany és alkotó találkozásából fakadó *film igazság* illetve *eksztatikus igazság*). LaRocca a mimetikus és nem-mimetikus irányzatokat vizsgálva hivatkozik Plantinga és Carroll elméleteire, akik az *asszertív álláspontot*[32] tekintik a dokumentumfilm megkülönböztető jegyének.

> "Érvelések szólnak arról, hogy minden film fikciós, de amellett is, hogy minden film dokumentum. Vannak, akik ellentmondásosnak tartják a dokumentumfilm dokumentumként és kreatív produktumként való egyidejű fellépését, és úgy vélik, ez voltaképpen azt a következtetést támasztja alá, hogy valójában valamennyi film fikciós… Tehát a "minden fikció" tézis szerint a »dokumentumanyag« mindenfajta kreatív manipulálása szükségszerűen fikciót hoz létre… A "minden dokumentumfilm" elmélet abból indul ki, hogy a dokumentumfilmek lényegében dokumentumok, leszögezi, hogy mindenféle film ennek vagy annak a dokumentuma, s így kikövetkezteti, hogy minden film dokumentumfilm. Csakhogy a dokumentumfilmek nem redukálhatók dokumentációs szolgáltatásra… A dokumentumfilm célja egy olyasféle valószerű, igazsághű ábrázolás megvalósítása, ami jelentős pontokon eltér a fikciós ábrázolástól. A dokumentumfilm ekképp az illusztrált történelemkönyvhöz, illetve a fényképekkel kiegészített újságcikkhez hasonló. Dokumentumot és dokumentum filmet egy kalap alá venni súlyos kategorizálási tévedés. A dokumentumfilm nem szimpla dokumentum, bár felhasználhat dokumentumokat." (Plantinga, 2009, pp. 10-12)

LaRocca Plantinga "fokozatos megközelítését" [33] követve elutasítja a "minden film fikció" és a "minden film dokumentum" szélsőséges álláspontjait, és a dokumentumfilmet

[31] Gellér-Varga is erre jut: "A közelmúltban nemzetközileg és Magyarországon is elterjedt egy elnevezés, a "kreatív dokumentumfilm (creative documentary)" , amelyet pontatlannak tartok, hiszen a megnevezés azt sugallja, hogy léteznie kell "nem kreatív" dokumentumfilmnek is, ami a griersoni értelemben per definitionem lehetetlen. Grierson definíciója szerint a "dokumentumfilm" magában foglalja a "kreatív" elemet, amennyiben a valóság kreatív feldolgozását érti alatta." (Gellér-Varga, 2018, p. 7)
[32] Plantinga, 2008, p. 624.
[33] Plantinga, 2008, p. 335

relatív objektivitása szerint értelmezi (LaRocca, 2017, p. 8). Az Oscar-díjra jelölt Jill Godmilow *Kill the Documentary* című, filmes tapasztalatait összegző, akadémiai stílustól mentes munkája személyes hangvételű levél formájában szólítja meg a filmkészítőket. A mű nemcsak a dokumentumfilm-készítés gyakran "kimondatlan örömeit" tárja fel (Godmilow, 2022, p. 135), hanem szellemesen gyűjti egybe a dokumentumfilm különféle – gyakran egymásnak is ellentmondó – meghatározásait.

Egy rövid áttekintés: Auguste Lumière szerint a dokumentumfilm "a valóságokat dokumentálja", míg Pare Lorentz úgy fogalmaz, hogy "egy tényszerű film, amely drámai". Jeanne Allen definíciója szerint a "dokumentumfilm funkciója vagy igazolása – amely megkülönbözteti más műfajoktól – a valóság megismétlése, nem elsősorban szórakoztatási céllal, hanem bizonyítékként és érvelésként." Trinh T. Minh-ha — akinek *Surname Viet Given Name Nam* című filmje fontos kiindulópont Bill Nichols számára a performatív ábrázolásmód meghatározásához (lásd lentebb) — így fogalmazza meg, mit ért dokumentumfilm alatt: "a valóság önmagába szervezett magyarázata." Továbbá: "a dokumentumfilm a megismerés eszköze, amely az összes ismeretlent a már ismert dolgok köré gyűjti." (Godmilow, 2022, pp. 133)

A rövid életű Dokumentumfilm Világszövetség 1948 júniuásban úgy határozta meg, mint "bármely film, amely racionális vagy érzelmi eszközökkel és valós jelenségek felvételeivel, vagy ezek hiteles és érvényes rekonstrukciójával az emberi tudás gyarapítását, valamint gazdasági, társadalmi és kulturális szempontból a problémák bemutatását és megoldásuk ismertetését célozza." [34] Charlotte Brunsdon értelmezésében a dokumentumfilm olyan alkotás "amelyek bemutatásuk módja és bizonyos konvenciók használata révén azt a benyomást keltik, hogy a képernyőn megjelenő események és karakterek a filmen kívül is önállóan léteznek. Az elképzelés az, hogy a film egyszerűen rögzít vagy feltár valamit, ami már létezik... így a dokumentumfilm olyan film, amely jelzi, hogy ezt teszi." Végül egy névtelen idézet Valakitől, amolyan vörös farokként találóan összegzi a dokumentumfilm ontológiai kételyeit: "A dokumentumfilm bármely mozgókép, amelyre feltehető a kérdés: Lehet, hogy hazudik?" (Godmilow, 2022, p. 134).

Vizsgálódásom szempontjából meghatározóak Bill Nichols, Stella Bruzzi, Luke W.

[34] Az Alain Resnais-filmből is ismerős nevű, csehszlovákiai Marienbadban tartott találkozón megfogalmazott dokumentumfilm-definíció lehetővé tette "a valóság bármely aspektusának celluloidon történő rögzítésének minden módszerét, akár tényleges felvételekkel, akár őszinte és igazolható rekonstrukcióval értelmezve". Brian Winston szerint (2013, p. 34) ez a meghatározás tarthatatlan, mert magában foglalta a filmkészítők őszinteségének figyelembevételét, ami csúszófogalom, relatív, meghatározhatatlan.

Moody és Rachel Landers kutatásai, ezeknek érdemes bővebb teret szentelni, hogy eljussunk a kreatív dokumentumfilmhez. Nichols így definiál (1991, p. 56): "A történelmi világra vonatkozó reprezentáció, eset vagy érvelés." Ez a meghatározás is vitatható de Jong szerint, mivel sok dokumentumfilm egyáltalán nem elemzi a történelmi világot vagy nem érvel, bár Nichols hangsúlya a "történelmi világon" érthető és döntő fontosságú a dokumentumfilm célja szempontjából.

De Jong úgy véli (2013, p. 25), a dokumentumfilm "talán legjobban hibrid filmműfajként írható le, amely a »valóságot« kreatív és kritikus művészi formában próbálja ábrázolni. A dokumentumfilm története illusztrálja a »valósággal« való küzdelmünket és annak ábrázolási kísérleteit. A dokumentumfilm-készítésben implicit módon jelen van a »valóság« ábrázolása és a narratíva létrehozásának elkerülhetetlen aktusa, amely feszültséget teremt."

Formai és strukturális nézőpontból Nichols vizsgálódásai lettek az igazán közérthető, jól használható, meghatározó fundamentumok filmes egyetemeken, szaksajtóban. Nichols az ábrázolásmódok alapkategóriáit munkálta ki 1991-es *Representing reality: Issues and concepts in documentary* című könyvében, majd tíz évre rá hasonló témájú könyvének, az *Introduction to documentary* első publikálásától kezdve frissítette ezeket a kategóriákat. Bár mások, mint Paul Rotha és Erik Barnouw is javasoltak dokumentumfilm-osztályozásokat, Nichols rendszere gyakorolta a legtartósabb hatást, ugyanakkor a műfaj nagyobb sebességre kapcsolt fejlődésével nemcsak Nichols folyamatos revíziójára, de külső kritikára is szorult.

Nichols négy kiadáson át korszerűsítette elméletét, számos fejezetet és fejezetcímet átírt. Ez különösen szembetűnő, ha a könyv kiadásait vetjük össze. Az első három kiadásban még szerepelnek (az etikai aspektusokat taglaló *Filmmakers, People, Audiences* alfejezetben) a reprezentációs formák. Olyan, alkotók, alanyok és közönség közötti kapcsolatban létező filmes "imágók" ezek, amiket leginkább verbális megnyilatkozásokkal lehet leírni (Nichols, 2001, pp. 13-18).

a) Én beszélek róla neked / *I speak about them to you*

   A leginkább bevett, retorikus forma. A dokumentumfilmes felvesz egy személyes szerepet, akár közvetlenül, akár egy helyettesítőn keresztül. Például *Daguerréotypes, A gyűjtögetők és én, Tanórák a sötétben, Thin blue line, Egy nő fogságban, Between revolutions, Citizenfour.*

b) Ez/Ő beszél róluk/erről nekünk / *It speaks about them or it to us*

Az elbeszélő, a téma és a közönség elválasztódik, akár elidegenedik. A hangból hiányzik az egyéniség, személytelen, azonosíthatatlan, egyfajta intézményi diskurzus ("Isten hangja" -típusú narrátor). Feltételezi, hogy tudnunk kell vagy tudni akarunk a film tárgyáról. Információt közvetít, cselekvésre buzdít. Például: *Kellemetlen igazság, Hétköznapi fasizmus, A pingvinek vándorlása,* David Attenborough filmjei.

c) Én vagy Mi beszélünk magunkról nektek / *I or We speak about us to you*[35]

A filmkészítő a közösség felé mozdul, egyfajta auto-etnográfia.[36] Egyes vagy többes szám első személyű hang, fokozott intimitás. Például: *20 nap Mariupolban, Super size me, Icarus, Apolonia, Apolonia, Ultra.*

Nichols szerint mindezek egyfajta tárgyalásként foghatók fel a résztvevők között, amihez a résztvevők elfogadása, beleegyezése kell, és jelzi, hogy "amit az emberekkel teszünk, amikor dokumentumfilmet készítünk, magában foglalja azt a kérdést is, mit teszünk a filmkészítőkkel és a nézőkkel, valamint az alanyokkal. A hármuk között fennálló kapcsolatokra vonatkozó feltételezések nagyban hozzájárulnak annak meghatározásához, hogy milyen dokumentumfilm vagy videó születik." (Nichols, 2001, p. 19) Később Nichols a fenti distinkciókat finomította (lásd lejjebb), a 4. kiadásból pedig kivette.

I. 2. A "családfa" (Dokumentumfilmes ábrázolásmódok)

A reprezentációs formák mellett az ábrázolásmódokra felosztás lett Nichols védjegye, nincs olyan szakkönyv, szakdolgozat vagy doktori dolgozat, ahol ne idéznék. Az *Introduction to documentary* első kiadásában, 1991-ben Nichols csupán négy dokumentumfilmes módot azonosított, amelyek különböző történelmi és formai megközelítéseket képviselnek, és amik

[35] A Nichols-féle felosztás nemcsak a mozgóképes formákra alkalmazható, hanem a fotográfia különböző ágazataira is vonatkoztatható: így például az alkalmazott vagy sajtófotóra, a dokumentarista fotográfiára, a művészi (fine art) vagy az experimentális fotográfiára egyaránt. A reprezentáció kérdése ezekben a műfajokban hasonló dilemmákat vet fel. Miltényi Tibor egy interjúban az önarckép és a valósághoz való viszony kérdésére reflektálva idézi fel Zátonyi Tibor gondolatát: míg a tükörbe nézés pillanata a valósággal való szembesülés, addig a fotó már a teremtés aktusa. Zátonyi így fogalmaz: "itt az alkotás mechanizmusáról van szó, nem a képről vagy annak befogadásáról. A kép többek között attól jó, hogy *megtudsz általa valamit rólam*." (Miltényi, 1994, p. 111, kiemelés tőlem).

[36] Ennek részletes elemzése és különböző fajtáinak leírását lásd: Füredi: *Idegenek a kertemben - Néprajzi, antropológiai filmek Magyarországon* (2004), *Metropolis*, 2004/2; valamint Vannini: *The Routledge international handbook of ethnographic film and video* (2020).

ab ovo hiányosságokkal rendelkeznek, problémásak. Alább szedem össze a nichols-i jellemzőket, kiegészítve saját példákkal, megjegyzésekkel.

1. *magyarázó* (expository):

   A klasszikus dokumentumfilmes mód, John Griersonhoz köthető. Stílusa a mai ismeretterjesztő filmekhez áll a legközelebb, egyre ritkább a modern dokumentumfilmben, hacsak nem ironikusan idézik meg a tónust (*A berlini fal nyulai)*. Gyakran él a feliratozással, filmen kívüli kísérőzenével, mindentudó típusú, maszkulin kommentárokkal[37], bár manapság a narrátorok már nem kizárólag férfiak, és egyre gyakoribbá váltak a személyesebb, naplószerű kommentárok is.

   "Ezek a filmek a kimondott szó erejében bíznak, felvilágosító, oktató erejében, a képek másodlagosak, illusztratív elemek." (Dér, 2011, p. 38). Könnyen felhasználható propaganda célokra. Közvetlenül szólítja meg a nézőt, ritkán beszél egyes szám első személyben, inkább általános alanyban fogalmaz. Előfordul, hogy megjelenik személyesen valaki mint házigazda, vagy maga az alkotó; ettől függően szerepe didaktikus, autoriter, mesemondó. Leginkább az említett *"Ez/Ő beszél róluk/erről nekünk"* formátumot testesíti meg. Például Werner Herzog dokumentumfilmjei, *Bennfentesek*.

2. *megfigyelő*[38] (observational):

   Robert J. Flaherty munkáiban gyökerezik (*Nanuk, az eszkimó, Moana, Az aráni ember*), az észak-amerikai kontextusban a direct cinema irányzattal azonosítják[39]. Egyik legfőbb műhelye a Robert Drew által alapított független filmes társaság, a Drew Associates volt, ami a hatvanas évek amerikai fikciós és nem-fikciós (Frederick Wiseman, Richard Leacock, Albert és David Maysles, Donn Alan Pennebaker) új

[37] Bruzzi szerint a dokumentumfilmes narráció paradox helyzetben van: miközben a dokumentumfilmek egyik leggyakrabban alkalmazott eszköze, rendkívül rossz hírnévnek örvend az elméleti diskurzusban. A narráció hagyományosan a dokumentumfilm "szükséges rosszaként" jelenik meg, amelyet csak a "képzelőerő vagy kompetencia hiányában" alkalmaznak a filmkészítők. Bruzzi idézi a direct cinema úttörőjét, Robert Drew-t, aki a narrációt gyilkosnak tartja, "a kívülről hozzáadott szavak nem képesek szárnyalásra bírni egy filmet", ezért "a narráció az, amihez akkor folyamodsz, amikor kudarcot vallasz". (Bruzzi, 2006, p. 64)

[38] A megfigyelő módról tartalmas, átfogó megközelítés: Young, *A megfigyelő film* (2001)

[39] Bruzzi megjegyzi, hogy a "direct cinema filmek lényege a kamera előtti találkozás, az a pillanat, amikor a filmkészítési folyamat megzavarja és behatol a dokumentált világ valóságába" (Bruzzi, 2006, p. 103) Ugyanitt leírja, hogy a performatív filmjeivel új irányt mutató Errol Morris kritizálta a direct cinema alapvetéseit, miszerint a filmkészítők csupán passzív rögzítőinek adják ki magukat,, akik személyes nézőpontjukat eltüntetik vagy tagadják, és azt hiszik, megfigyelő módszereikkel kiváltságosabb hozzáférést nyernek az igazsághoz, mint más irányzat képviselői.

hullámának egyik zászlóshajójaként ismert. A hordozható kamerák (16 mm-es kézikamera) és hangrögzítő berendezések (hordozható felvevő, szinkronhang) technikai fejlődése, a kisebb stábok mobilisabb közreműködése tette lehetővé ezt a megközelítést.

Az alkotók követik, nem irányítják a cselekményt. A brit hagyományban "légy a falon" (*fly-on-the-wall*)-stílusnak nevezték. A képszerű megközelítés lényege, hogy a valóságot közvetlenül figyeljék meg, minimalizált rendezői jelenléttel. Tárgyilagos, prekoncepció nélkül mutatja be a valóságot, az apró részletek, gesztusok, állapotváltozások kiemelten fontosak számára. A néző aktív szerepet kap, ez morális kérdéseket is felvet (voyeurizmus, magánélet megfigyelése). Kommentártól, kísérőzenétől és rekonstrukciótól mentes. Jelenidőben készül, nem a múltban történteket vizsgálja.

Elméletben úgy mutatja be az eseményeket, ahogyan azok ténylegesen lezajlottak, emiatt a történelmi perspektíva, a kontextus hiánya jellemzi[40]. Ideálisan beavatkozásmentes, de ez a gyakorlatban kivitelezhetetlen, inkább vágy, és hit abban, hogy bármely film objektív lehet. Ugyanis elkerülhetetlen bizonyos fokú beavatkozás, legalább a témaválasztás, a kamerabeállítások és a vágás szintjén[41] – mind külön jelentéstartalmat adhat a felvételeknek, ami per definitionem nem lehet az alkotók szándéka. Példák (mind vitatható) a múltból: *Titicut follies, Primary, Gimme Shelter, Grey gardens, Én, te, ő*; közelmúlt filmjei: *Gunda, Cow*[42]*, Zidane: A 21st century portrait, Smoke Sauna Sisterhood, Sofia's last ambulance, Honeyland.* (A megfigyelő mód jelenkori válságával részletesen foglalkozom később, a longitudinális és szituatív dokumentumfilmek kapcsán.)

3. *interaktív* (interactive): A kulturális antropológiából, szociológiából és a francia újhullámból eredeztethető, Jean Rouch nevéhez köthető, szintén a technikai fejlődés

[40] A továbbgondolt megfigyelő módról lásd: MacDougall, *A megfigyelő filmen túl* (2001). A tanulmány a tisztán megfigyelő dokumentumfilm-készítés korlátait vizsgálja a néprajzi kutatásban, és egy olyan részvételi megközelítést javasol, amely elismeri a filmkészítő jelenlétét és bevonja az alanyokat a filmkészítés folyamatába.

[41] Tuza-Ritter Bernadett (2005) ezt alapvetésnek tartja, amit nem érdemes megkérdőjelezni más alternatíva híján: "Én nem szeretem azt a kérdést, vagy azt a teóriát, hogy már attól, hogy lerakok egy kamerát, attól beavatkozunk. Ez nekem olyan szinten evidencia, hogy persze, hogy lerakom a kamerát, és attól én már igen, beavatkoztam, erről szerintem nincs értelme beszélni, mert akkor hogyan tovább.

[42] Érdekes egybeesés, hogy egyszerre készült ez a két film (Andrea Arnold 2021-es filmje egy tehén (*Cow*), Viktor Kossakovsky 2020-as filmje pedig egy disznó (*Gunda*) életéről szól) két elismert alkotótól, mégis mennyire különbözőek.

(könnyített eszközpark)[43] és egy új valóságfeldolgozási igény hívta életre. Egy kifejezés félreértelmezése – cinéma vérité[44] – filmművészeti irányzattá és művészi kohóvá vált.

Számos alkotóra gyakorolt hatást, köztük olyan meghatározó filmrendezőkre, mint John Cassavetes, Mike Nichols, Roger Corman, Francis Ford Coppola, Brian De Palma és Martin Scorsese. A magyar filmben is is inspirációs forrásként szolgált olyan alkotók számára, mint pl. Schiffer Pál, Dárday István és Szalai Györgyi, Erdőss Pál, Szomjas György, valamint Tarr Béla.

A kifejezés először az *Egy nyár krónikája* (1960) című film kapcsán jelent meg a francia sajtóban, a film egyedi riportmódszerének megnevezéseként. Nem összekeverendő, hogy az "American cinema vérité" a fentebb említett direct cinema irányzat másik neve az amerikai kontinensen, de mindketten a tágabb értelmű cinema vérité családtagjai, egy tőről fakadnak[45]. A két irányzat közötti különbség ellenére a mai napig gyakori a fogalmi összekeverés, így a filmek műfaji vagy stiláris besorolásánál körültekintően kell eljárni, megtévesztő lehet egy-egy felsorolás.

A cinema vérité nem csak egy kulturális antropológiailag meghatározott csoportot dokumentál, hanem az ember-film-valóság viszonyát is vizsgálja. Maga Rouch sem utasítja vissza, hogy munkamódszerével, az általa keltett irányzat hullámveréseivel "sikerült beleavatkoznia a valóság alakulásába" (Fáber, 1996). Filmes előzménye az *Én, a néger*, prototípusa és tulajdonképpeni beteljesülése az *Egy nyár krónikája*. A filmesek az un. "légy a levesben" (*fly-in-the-soup*) módszerrel az események közepében mozognak kézikamerával, ahogy és ahol az élet folyik.

---

[43] Szekfü András (2010, p. 4) jegyzi meg, hogy a könnyített eszközparkú filmkészítés "a hatvanas években szenzációként robbant be a filmgyártásba. Mára vívmányai közkinccsé váltak, az utóbbi évtizedek újítói a cinema vérité találmányait ugródeszkának használják, miközben (néha igazságtalanul) leértékelik a hatvanas évek teljesítményeit."

[44]"George Sadoul filmtörténetében fordul elő először, és szó szerinti fordítása a Dziga Vertov által kreált Kino-Pravda elnevezésnek, amit Vertov tulajdonképpen az általa készített filmhíradókra használt, mert ezeket a *Pravda* című újság filmes "mellékleteinek" tekintette. A szó szerinti fordítás ezért nem volt teljesen korrekt, hiszen Sadoulnak illett volna megtartania a "Pravda" szót, lévén az egy újság címe. (Vertov Rádió-Pravdáról is beszél.) Mire Sadoul rájött erre a tévedésére, késő volt: Lyonban 1963-ban összehívták az első cinéma vérité filmes találkozót. Sadoul – saját bevallása szerint – pánikba esett, mivel fordítói baklövésére egy egész mozgalom elmélete épült rá… Később kiderült, Vertovnak mégis van egy cikke (amelyet Sadoul könyvének írásakor még nem ismerhetett), amelyben hasonló értelemben tágítja ki a Kino-Pravda fogalmát ahhoz, ahogy Jean Rouch 1960-ban újra használni kezdte. A fogalom tehát feltámadott, egy művészeti mozgalom jelszava lett, mint ilyen, elhagyta Franciaország határait, eredeti jelentése ennek megfelelően tágult, homályosult." (Kovács, 1985)

[45] Az *animáció vérité* műfaja Kovásznai György nevéhez fűződik. (Érdi, 2020, p. 38)

Az alkotók jelenléte fokozott hangsúlyt kap, tetteikkel katalizátorként működnek, szerepfelfogásuk lehet mentor, provokátor, kérdező, kritikus, együttműködő (például *Álhíres, Icarus, Super size me, Fahnrenheit 9/11, Sicko, Kóla, puska, sültkrumpli, Kapitalizmus: Szeretem!* stb.). Megengedhetik maguknak, hogy szubjektívabb érzelmi reakciókat fejezzenek ki, mint más dokumentumfilmes módozatokban, így elkerülhetik a pártatlan beszámolót. Feltételezhető róluk némi exhibicionizmus, mert nemcsak nyíltan interaktálnak alanyaikkal, alkalmasint bekerülnek a filmjükbe, a beavatkozás túlsúlyba kerül.[46]

Olyan körülmények között vizsgálódnak, "olyan helyzetekben lépnek fel kamera előtt, ami egy essszéisztikus filmben a színfalak mögött zajlana." (Dormehl, 2012, p. 94). A rendező és az alanyok avagy társadalmi szereplők *(social actors)*[47] legitimálják és respektálják egymást beszélgetésekben, részvételi akciókban vagy interjúkban, ugyanakkor elkerülik az interjú hierarchikus kommunikációs helyzetét azzal, hogy az alany is megkapja a mikrofont, a szabad beszéd jogát, vagy éppen a megvágott anyagra való reagálás jogát[48]. Kiemelt bizalmat szavaz a szemtanúknak.

Archív felvételeket alkalmaz a történelmi kontextus felskicceléséhez. Naiv vagy ironikus történelemszemlélet jellemzi. Ritkán visszaköszön a fikciós játékfilmben is, amikor a színészekkel készült interjúk szakítják meg az elbeszélést, például Ingmar Bergman *Szenvedély*, Todd Haynes *I'm not there* című filmjében.

4. *reflexív* (reflexive): Dziga Vertov (*Ember a felvevőgéppel*) munkásságából ered. Társadalmi, politikai és filmnyelvi reflexivitás jellemzi. A rendező a munkájára irányítja a néző figyelmét: hogyan élem meg, hogy épp X-ről filmezek. A

[46] Ezen dokumentumfilmes megközelítés és a valóságshow-k között több ponton is érzékelhető a rokonság. A cinéma vérité filmkészítési módszere és a reality TV műfajának érintkezési felületeit részletesen lásd: Murai, András. (2001). Megfigyelés mozgóképpel – A cinéma véritétől a reality show-ig. *Metropolis*, 2001(4), 40–49.

[47] Ezzel vitába száll Kovács (2005, p. 191), aki szerint "a cinéma vérité történetek kontextusa, egy egyén kommunikatív viszonya saját környezetéhez, amelybe bele van komponálva a filmezés helyzetének tudata… A cinéma vérité figurák egyedi személyek, és nem szociális típusok, állandó interakció van a szereplők és a szerző között… [ez a] kommunikáció a szerző jelenlétét központi elemmé teszi a filmben, ami miatt a cinéma vérité igazi modernista formának tekinthetjük. Azoknak a rendezőknek a számára, akik nyíltan akarták magukat kifejezni – és ezt szabadon tehették is –, és saját szerepüket ki akarták domborítani a film megformálásában, a cinéma vérité stílus megfelelő forma volt.

[48] Ez a visszavetítéses technika az antropológiai film etikai fordulatával vált népszerűvé. A módszer célja a "kamerás ember" domináns helyzetének felszámolása és a megszólalók társszerzővé emelése. például *Én, a néger*. "Amikor a Gulyás testvérek úgy döntenek, hogy a megvágott nyersanyagot (a film szinte kész változatát) bemutatják az áldozatoknak, majd reakcióikat és kommentárjaikat beleszerkesztik a *Törvénysértés nélkül* végső változatába, az egyéni trauma kulturális traumává formálásának esztétikai síkjáról átlépnek az etikai síkjára." (Győri, 2018, p. 39)

dokumentumfilm saját médiumát is tematizálja, elemzi, megkérdőjelezi. Beavatja a nézőt mindezekbe, feltárja a nehézségeket és kétségeket az ábrázolás és dokumentáció kapcsán, így a film témájának valós kérdései mellé egy új dimenzió kerül.

A reflexivitás ilyenkor *meta-jellegű* is: a forma eszköze a reflexív tartalomnak. A meta és a reflexív elemek ötvözhetők, gyakran együtt jelennek meg. Amíg a reflexívitás tudatosítja a nézőben, hogy a valóság bemutatása nem objektív, hanem szerkesztett, értelmezett konstrukció, addig a meta azt jelenti, hogy a film konkrétan reflektál önmagára mint filmre (pl. megmutatja a kamera jelenlétét, a rendezőt, a forgatást). A két dimenzió akkor fonódik össze, amikor egy film önmagára is utal, és ezzel reflektál a dokumentumfilm készítésének problémáira (például *René 1-2*., *Agnès strandjai*) A reflexív megközelítés az elmúlt fél évszázad során fokozatosan vált markáns irányzattá.

Korai megjelenési formái már felfedezhetők Luis Buñuel *Föld kenyér nélkül* (1933), későbbi formái Orson Welles *H, mint hamisítás* (1973) című filmjében. A 2000-es évektől kezdve lett igazán hangsúlyos, nem utolsósorban a dokumentumfilm korábbi identitásválságára adott útkereső válaszként. A nézők hitelesség iránti fokozódó elvárásainak változása olyan alkotói attitűdöt szült, amelyben a személyes, közvetlen hang, az önreflexió és a filmes jelenlét vállalása egyre természetesebbé, sőt jelentésképzővé vált. Jól példázzák azok a filmek, amelyek a dokumentumfilmet az autoterápia és önfelfedezés eszközeként alkalmazzák: például *Cameraperson, Öt törött kamera, Exit through the gift shop, Négy nővér, Father and son*-filmek.

Ez "a leginkább öntudatos és önvizsgáló ábrázolásmód" , ami arra kér minket, hogy "úgy nézzük a dokumentumfilmeket, amik valójában: konstrukciók vagy reprezentációk." (Nichols, 2024, pp. 346, 350). LaRocca szerint a reflexivitás minden dokumentumfilmre jellemző tulajdonság, a dokumentumfilm alapvetően reflexív műfaj, amely nem csupán a világot mutatja be, hanem folyamatosan felhívja a figyelmet saját reprezentációs természetére.[49]

[49] "Mivel a dokumentumfilm gyakran felhívja a figyelmet önmagára mint létrehozott dologra (a kamera használatára, a dokumentumfilmes szereplők beavatkozására, feliratokra, narrációra stb.), és így magára a filmkészítés eszközeire is, sok esetben alkotóelemeiben önreflexív. Maga a "dokumentumfilm" elnevezés is olvasható eufemizmusként egy gesztusra: "Használni fogunk egy kamerát, hogy rögzítsük, ami a kamera előtt történik, ezért mi – mint alkotók és mint nézők – tudatában kell legyünk annak, hogy egy kamera épp most filmezi ezeket a dolgokat." Mivel maga a rögzítés (vagy "dokumentálás") aktusa felhívja a figyelmet a rögzítés eszközeire és módjaira, érvelhetünk amellett, hogy minden dokumentumfilm eleve metadokumentumfilm is egyben." (LaRocca, 2017, p. 38)

1994-ben bővítette a listát Nichols a

5. *performatív* (performative) móddal[50], amely domináns, akár avantgarde-ot idéző stílusban, expresszív módon használja a dokumentumfilm eszközeit, az alkotók (rendező, stáb) explicit módon gyakran szerepelnek, beavatkoznak. Nichols kifejti, hogy a performatív mód a személyes élményt, a szubjektív tapasztalatot viszi vászonra, "előtérbe helyezi a szituációba ágyazott élmény és a testbe írt tudás érzelmi intenzitását, ahelyett, hogy megpróbálnának valamit megtörténtté tenni. Ha valamit el akarnak érni, az az, hogy segítsenek érzékelni, milyen érzés egy bizonyos helyzet vagy tapasztalat." (Nichols, 2017, p. 192)

   Jellegzetessége, hogy az egyedi történeteken keresztül társadalmi kérdéseket vizsgál, összekapcsolva a perszonálist a politikaival. Szabadon keveri a valós és elképzelt elemeket, művészi kifejezőeszközöket használ, és gyakran ad hangot kisebbségi perspektíváknak, miközben megkérdőjelezi a hagyományos dokumentumfilmes konvenciókat. Kedvelt formája a vizuális napló, az önkísérleti-film, a misszió (nyomozás-feltárás), sokszor önéletrajzi jellegű.

   Személyes emocionális és tapasztalati dimenziókkal dolgozik, emiatt az objektivitás háttérbe szorul (például *Libanoni keringő, Az ölés aktusa, A csend képe, Tarnation, Dick Johnson is dead, Little Dieter needs to fly, Gulyáságyú, Ember a magasban, A süllyedő falu*). Szakít azzal a hagyományos dokumentumfilmes megközelítéssel, ahol a filmkészítők kívülállóként beszélnek a közönségnek "róluk", ujjal mutogatnak valakire vagy valamire.

Nichols – visszautalva a verbális megnyilatkozással leírható reprezentációs formákra – felhívja a figyelmet arra, hogy "a performatív dokumentumfilm korrekciós hatással bírhat azokra a filmekre, amelyekben a »*Mi beszélünk róluk nekünk / We speak about them to us*« megnyilatkozási forma van." (Nichols, 2001, p. 133). Bár Nichols korábban nem írt erről, vélhetően a c) formának (*Én vagy Mi beszélünk magunkról nektek.*) egy további változatára gondol. A 2001-es, első kiadásban így folytatja:

[50] Ez a mód "szabadon vegyíti azokat a kifejező technikákat, amelyek textúrát és sűrűséget adnak a fikciós filmeknek (nézőponti felvételek, zenei aláfestések, szubjektív tudatállapotok ábrázolása, visszaemlékezések, kimerevített képek, szokatlan kameraállások, stb.) olyan szónoki technikákkal, amelyek olyan társadalmi kérdéseket tárgyalnak, amelyeket sem a tudomány, sem az értelem önmagában nem tud megoldani." (Nichols, 2024, p. 281)

"Ezek helyett azt hirdetik: »*Mi beszélünk magunkról nektek / We speak about ourselves to you*, vagy »*Én beszélek magunkról nekünk / I speak about ourselves to us*«." (Nichols, 2001, p. 134).

Fontos distinkció történik a 2017-es, harmadik változatban:

"Ezek helyett azt hirdetik: *»Mi beszélünk magunkról nektek" / We speak about ourselves to you*«, vagy *»Én beszélek magamról nektek / I speak about myself to you*«." (Nichols, 2017, p. 194)

A fő különbség a második alternatívában található. Az "*Én beszélek magunkról nekünk*" összetettebb viszonyt feltételez, ahol az egyén ("én") egy közösség ("magunkról") nevében szól, és a közönség is beleértett ("nekünk"). A későbbi "*Én beszélek magamról nektek*" egyértelműen jelzi az egyes szám első személyben készített (performatív, szubjektív) filmek erőteljes megjelenését, amire reagálni kell Nicholsnak. Itt az egyéni hangvétel, ahol az "én" közvetlenül a közönséghez szól. A korábban leírt c) módhoz képest pedig (*"Én vagy Mi beszélünk magunkról nektek / I or We speak about us to you"*), ami kevésbé reflektív, inkább kollektív, a "*Mi beszélünk magunkról nektek / We speak about ourselves to you"* tudatos önreflexiót hangsúlyoz, ahol a beszélők aktívan értelmezik saját tapasztalataikat.

1994-ben az interaktív mód még önálló kategóriaként szerepelt. 2001-ben Nichols – érzékelve az újabb hullámveréseket, a dokumentumfilmes gyakorlat fejlődését, a filmkészítési technológiák változásait és a műfaj határainak tágulását – az interaktívot átnevezte *résztvevő*[51] (participatory) módra, ami sokkal jellemzőbb a "légy a levesben" attitűdre. Ez a hangsúlyeltolódás jobban tükrözi a filmkészítő és alanya közötti viszonyt.

Richard Brody (2015) részéről elég lenne ez az egy ábrázolási mód: úgy véli, minden dokumentumfilm résztvevő dokumentumfilm, mivel a filmesek akarva-akaratlanul résztvevői lesznek annak a világnak, amelyet megörökítenek. Az átnevezett interaktív mód (akárcsak az összes nichols-i kategória) jelentős átfedésben van tehát a későbbi résztvevő ill. performatív móddal, így a korábban ide sorolt alkotók megfeleltethetők mindkettőnek (például Michael Moore) több "skatulyába" is berakható, ha mindenáron ezt szeretnénk.

Nichols 2001-ben még egy módosítást hajtott végre: bevezette a

6. a *költői* (poetic) módot is, amely lehet vallomásos, avant-garde- vagy akár esszéjellegű

[51] Eltérő magyar fordításai léteznek, a részvételi helyett a résztvevőt választottam.

is, és "inkább a hangulatot, a tónust és az érzelmi hatást hangsúlyozza, mint a tényszerű tudás bemutatását" (Nichols, 2024, p. 338), a világot lírai töredékekből állítja össze, és amelyet a konkrétumok hiánya, a túlzott absztrakció jellemez. (Nichols, 2009, p. 41)

A poetikus ábrázolásmóddal élő dokumentumfilm nem a lineáris időrenddel strukturál, hisz "nem alkalmaz folyamatos vágást, elveti a konvencionális idő- tér használatot. Hangulatok, formák, ritmusok keltette asszociációs láncot indít be" (Dér, 2011, p. 36), gyakran támaszkodik a színekre, tónusokra, hangokra és atmoszférára. Egyik előképe a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája*, jelenkori ékes példája Kerekes Péter *66 szezon*ja, Godfrey Reggio *Quatsi*-trilógiája, vagy egy halászhajó életét képzeletgazdag módon ábrázoló *Leviathan*[52]*,* ami egyben a megfigyelő filmek sorát is gyarapítja.

Nichols megjegyzi, hogy a költői, a megfigyelői és a magyarázó mód "igyekszik elleplezni a film készítő tényleges fizikai jelenlétét és befolyásoló erejét… Az olyan rendezők filmjeiben, mint Jean Rouch (*Egy nyár krónikája*), Nick Broomfield (*Aileen Wuornos: The selling of a serial killer*), Kazuo Hara (*The Emperor's naked army marches on*) és Jon Silver (*Watsonville on strike*), mindaz, ami az alkotó jelenléte *miatt* történik, éppoly fontos, mint ami *annak ellenére* történik." (Nichols, 2009, p. 21, kiemelés az eredeti szövegben).

Orosz Anna Ida felhívja a figyelmet, hogy Nichols "kizárólag élőszereplős dokumentumfilmekre vonatkoztatja tipológiáját. Másfelől az animáció hiánya éppen azért olyannyira feltűnő, mert annak sajátos kifejezőeszközei több ábrázolásmóddal is harmonizálnak." (Orosz, 2012) Itt a reflexív, performatív és költői ábrázolásmódokat említi, mert ezek a film konstruáltságára, a lírai asszociációkra, a szubjektum szemszögéből láttatott átéltségre fektetik a fő hangsúlyt.

Valóban, ezek kisebb-nagyobb mértékben, mint valós halmazmetszetek, megtalálhatóak a közelmúlt animációs dokumentum-nagyjátékfilmjeiben: *Kék Pelikán*, *Menekülés*, *Libanoni keringő*. Említést érdemelnek még az adaptációk is, vagyis a valós, illetve elemelten tényszerű[53] elemeket felvonultató, dokumentumregényekből készült

[52]A filmet Verena Paravel és Lucien Castaing-Taylor rendezte 2012-ben; nem összetévesztendő Andrej Zvjagincev 2014-es, azonos című filmjével."

[53] A fotográfiában a mágikus realizmus elsősorban Martin Parrhoz köthető. A közelről, vakuval készített, rendkívül szaturált, szarkasztikus képei alapjaiban formálták át a kortárs fotográfiát, miközben tragikomikus látleletet is adnak a modern világról. Fotó és film összejátszásaként dokumentumfilm is készült az alkotóról és módszeréről: *I am Martin Parr* (2024).

animációk: például az Iránból emigráló Marjane Satrapi azonos című könyvéből készült *Persepolis*, Ryszard Kapuscinski, a "mágikus realista" újságírás mesterének *Golyózáporban Angola földjén* című könyve alapján készített *Még egy nap élet*, és akár a teljesen zavarba ejtő, animációnak is beillő filmek (kiemelten *A túlélő sziget*).

Orosz szerint ha egy dokumentumfilmes a performatív irányt szeretné kiaknázni, az egyik legjobb forma (már ha a finanszírozás elbírja) az animáció vagy animációs betét lehet – és ezalatt nem infografikát vagy átkötő elemként berakott, rajzos vizuális effekteket, trükköket ért.

Mennyi filmben látjuk ezt kisebb-nagyobb mértékben formában (például *Icarus, Dívák, Engedd ki a sárkányt*), mert a performatív dokumentumfilmek túlmutatnak a valóság egyszerű bemutatásán, és a belső, szubjektív világok látomásszerű megjelenítésére összpontosítanak. Az animációs technika pedig különösen alkalmas e tendencia kifejezésére, mert "egyedi világokat alkot, amelyeknek nincs tényleges létük." (Orosz, 2012)

Érdekességként jegyezzük meg, hogy Nichols kísérletet tett arra is, hogy leírja, milyen az ideális dokumentumfilm: "Paradigmatikus szerkezete egy probléma vagy kérdés felvetéséből állna, amelyet a probléma hátterének bemutatása követ, majd annak aktuális kiterjedésének vagy összetettségének vizsgálata – gyakran több nézőpont vagy szemszög bevonásával. Ezt egy záró szakasz követné, ahol egy megoldást vagy a megoldáshoz vezető utat ismertetik." (Nichols, 1991, p. 56)

I. 3. Performatívitás (Profilmikus valóság és filmes reprezentáció)

Stella Bruzzi, Nichols hatos "családfájának" (magyarázó, költői, megfigyelő, részvételi, reflexív, performatív) legfőbb kritikusa – és egyben a közelmúlt dokumentumfilmes gondolkodásának egyik kulcsfigurája – úgy véli, hogy "a hibrid, eklektikus, modern filmek elkezdték aláaknázni [Nichols] osztályozási törekvéseit". (Bruzzi, 2006, p. 10)

E megállapítás mintegy próféciaként teljesül be Luke W. Moody abszolút kortárs, 2025-ös munkájában (*Hybrid Documentary and Non-Binary Cinema*). Bruzzi beszédes című, *New documentary* könyvében felrója Nicholsnak, hogy azt sugallja, miszerint

"a dokumentumfilmesek állítólagos generikus törekvése határozta meg, hogy jobb és

hitelesebb módokat találjanak a valóság ábrázolására, azzal a burkolt sugallattal, hogy valahol egy utópisztikus jövőben a dokumentumfilm képes lesz teljesen megszüntetni a valóság és a reprezentáció közötti különbséget" (Bruzzi, 2006, p. 12).

Bruzzi úgy véli, Nichols erőltetett taxonómiája kizárólagos és konzervatív filmkánont hoz létre, és a felhasználók mindezt úgy kezelik, mint a dokumentumfilmek megértésének egyetlen módját, nem pedig mint egy lehetséges megközelítést[54]. További problémaként nevezi meg, hogy a kategóriák "negatívan vannak meghatározva, azaz inkább azzal, amit nem képviselnek, mint azzal, amit igen" (uo. p 10.), illetve hogy Nichols "családfája" változatos dokumentumfilmeket kényszerít együttélésre merev kategóriákban, amelyek nem mindig bizonyulnak adekvátnak.

Emellett azt is bírálja, hogy Nichols a dokumentumfilmkészítés időrendi, történelmi fejlődését sugallja a nagyobb önfeltárás és szubjektivitás felé (uo. p. 11). Ezt a fejlődésképet tükrözi Bruzzi szerint, hogy az is, hogy Nichols a képzeletbeli világokat megjelenítő, fiktív elbeszélésekkel és a valóság hiányával operáló, klasszikus hollywoodi elbeszélő filmet az 1910-es, a költői és magyarázó módot az 1920-as, a megfigyelőt és a résztvevőt az 1960-as, míg a reflexív és a performatív módot az 1980-as évekhez sorolja (lásd itt: Nichols, 2009, p. 41). Mindezt később maga az érintett cáfolta:

> "Ez a hat mód egy laza kapcsolati keretet hoz létre, amelyen belül az egyéni filmkészítők dolgoznak. Olyan konvenciókat állítanak fel, amelyeket egy adott film alkalmazhat, és olyan konkrét elvárásokat biztosítanak, amelyeknek a nézők a teljesülését várják. A filmkészítők jellegzetes hangjukon szólítanak meg bennünket, de modellekre és módokra támaszkodnak, hogy keretet biztosítsanak. Minden módnak vannak olyan példái, amelyeket prototípusként azonosíthatunk. Ezek a prototípusok példaértékű kifejezést adnak az adott mód legjellegzetesebb tulajdonságainak. Egy prototípust nem lehet szó szerint másolni, de lehet utánozni. Más filmkészítők inspirációért fordulnak a prototípusokhoz, amelyeket saját egyéni szemléletükkel színeznek." (Nichols, 2017, p. 146)

Nichols kategóriái csak látszólag időrendre szervezettek, ahogy Barnouw kronologikus, hőstípusos felosztása is értelmezhető úgy, hogy a történeti kontextus rugalmas keretet ad a sokszínű dokumentumfilmes világhoz, a filmes megközelítésekhez a *Prófétától*

[54] "Egyes alapképzési kurzusokon Nichols módjait úgy tanítják, mintha azok nem a dokumentumfilmes történet és gyártás *egyik* szemléletmódját jelentenék, hanem az *egyetlen* módot." (Bruzzi, 2006, p. 10)

kezdve a *Szószólón* és *Krónikáson* át a *Gerilláig*. Nichols szerint a módjai nem időben egymást követő korszakokat jelölnek, hanem párhuzamosan létező megközelítéseket, amelyek különböző valóságreprezentációkat testesítenek meg, és nem elkülönülők, hanem gyakran keverednek és fejlődnek a dokumentumfilmes gyakorlatban – ezzel elismerve a hibrid filmek létjogosultságát.

> "A dokumentumfilmben egyre elterjedtebbé vált a hibriditás, vagyis több gyártási mód kombinációja egy filmen belül, amely gyakran hatásosabbá és összetettebbé teszi a filmeket. Sokkal gyakoribb egy adott filmen belül, mint bármelyik mód melletti teljes elkötelezettség." (Nichols, 2024, p. 75)

A kategóriákat 2023-ban Maxine Trump továbbgondolta, figyelembe véve a legfrissebb tendenciákat. A szerzőnek a "dokumentumfilm" mint kategória "túl egyszerű és pontatlan, félrevezető és korlátozó megnevezés – nem tükrözi a formanyelv sokféleségét" . (Trump, 2023, p. 22) A hagyományos besorolást jelentősen kibővítette.

A *megfigyelő, költői, performatív* módokat megtartotta, a reflexívet törölte annak szellemében, hogy minden film óhatatlanul a szerzőjének is a tükre, és megalkotott egy triót, ami talán a kreatív dokumentumfilmek sok jellemvonását lefedik: *hibrid-experimentális-résztvevői*. Trump azért kötötte össze őket, mert a fikció és nem-fikció határán mozognak formabontó és esztétizáló módon. Ez a trió újrajátszott, stilizált, álomszerű jelenetekkel dolgozik, gyakran színészekkel.

A szerző úgy véli, hogy a *docudrama* típusú filmek és a valóság fantáziaszerű újraalkotása is ide tartozik. A *résztvevő*t azért varrta ebbe a kategóriába, mert maguk az alanyok is forgatnak, aktívan részt vesznek a készítésben, tehát megintcsak egybejátszik a valóság és fikció. Szerint ez a nagy kategória etikai dimenziókat is felvet, mint az alkotói felelősség, együttműködés és a szereplők biztonsága. Ugyanakkor kérdéses, szét lehet-e választania performativitást a hibrid módtól – magam úgy gondolom, nem, és amellett érvelek később.

Trump beemelte még módként az *esszéfilmet*, ami egy központi kérdést vagy témát vizsgál a karakterkövetés helyett, gyakran narrációval, komplex hangi tervezéssel és grafikai elemekkel, mégis ez az egyik legbonyolultabb dokumentumfilmes forma a hatékony megvalósítás szempontjából. A megszüntetett magyarázó mód helyett az *archívum-alapút* ajánlja. Ezek a dokumentumfilmek "bár korábban gátolták a formanyelvi fejlődést, ma kreatív

technikákkal új életre kelnek" (Trump, 2023, p. 25), mint Asif Kapadia filmjei (*Amy, Senna*), melyek új felvételek nélkül is érzelmileg erősek, vagy a zenés dokumentumfilmek (*The Velvet Underground, Cobain: Montage of heck*), melyek osztott képernyővel, animációkkal és erős zenei világgal, és bizony jelentős költségvetéssel operálnak.

A listán található még az *animációs*, a *cselekmény- vagy szereplőközpontú*, a *hosszú távon követő*, az *immerzív*, a *virtuális valóság, a kísérleti élményszerű élőfilmes,* valamint az *együttműködésen alapuló*[55] mód.

Stella Bruzzi *New Documentary* című könyvével azt célozta, hogy egy kevésbé előíró elméleti keret mutasson be, amely összekapcsolhatja a különféle dokumentumfilm-formákat a független művészfilmektől a népszerű tényszerű televíziózásig. Az olasz elméleti szakember is használja a performativ dokumentumfilm fogalmat, de ez csak névazonosság az egyik nichols-i kategóriával (talán fricskából nevezte így Bruzzi), mert amíg Nicholsnál ez az ábrázolásmód a szubjektum szemszögéből láttatott átéltséget hangsúlyozza, addig Bruzzinál a "személyesség, az esetlegesség és a színrevitel" áll a központban (Stőhr, 2019, p. 23), és azt állítja: a dokumentumfilmeket legjobban úgy érthetjük meg, mint performatív műfajokat, mivel maga a lét is felfogható performatív[56] aktusként.

> "A dokumentumfilmek performatív aktusok, eredendően képlékenyek és instabilak, valamint a performansz és a performativitás kérdései által meghatározottak." (Bruzzi, 2006, p. 8).

Ez a kifejezés jelöli ki a törésvonalat a hagyományos, fentebb már félmondatokban felmutatott dokumentumfilmes gondolkodással, elméletekkel (különösen Nichols-szal) szemben, amelyek szerint a dokumentumfilm célja a valóság minél hitelesebb, objektívebb

---

[55] Legismertebb példája az egyszerre revelatív és viszolyogtatóan kellemetlen dokumentumfilm, a *Ne érints meg!* Adina Pintiliétől. Ebben a dokumentumfilmes gyakorlatban a filmkészítők és az alanyok közösen, egyenrangú alkotótársként vesznek részt a film létrehozásában. Ez a modell a reprezentációs felelősség, etikai filmkészítés, trauma és sérülékeny alanyok bemutatása körül forog. Az ilyen típusú projektek az elmúlt évtizedben váltak hangsúlyossá, különösen marginalizált közösségek esetében, és előfutárai az *elkötelezett filmek*, ahol a rendezők ideológiai elkötelezettségük alapján határozták meg a film célját. Nagyobb fesztiválok is elkezdték külön szekciókban kezelni az ilyen típusú projekteket. A *Ne érints meg!* az intimitás és a testi érintkezés körüli problémákat vizsgálja, bemutatva, hogy a szereplők különböző módokon próbálnak szembenézni saját gátlásaikkal és vágyakkal. A történet során a szereplők önismereti utazásuk révén felismerik, hogy az intimitás megélésének számos formája létezik, miközben megküzdenek előítéleteikkel és személyes határaikkal, ahogy a film küzd meg a fikció és dokumentum határainak elmaszatolásával..

[56] A "performatív" kifejezés John Langshaw Austin nyelvfilozófiai elméletére és Judith Butler performativitás-elméletére támaszkodik (Bruzzi, 2006, p. 236). Bruzzi szerint "egyszerre írnak le és hajtanak végre egy cselekvést." Például az "igen, akarom" kifejezéssel, annak kimondásával a házassági szertartás kontextusában maga a cselekvés is megtörténik. (Bruzzi, 2011, p. 2.)

visszatükrözése. Valóság és annak filmes reprezentációja között mindig van feszültség – mint majd látni fogjuk, Bruzzi óta számos teoretikus járta körbe, fejlesztette ezt a kérdéskört főleg a hibrid filmek kapcsán (Landesman, 2008; Vannini, 2020; Landers, 2024; Moody, 2025); sőt akadt aki már – expressis verbis – meg is akarta ölni a dokumentumfilmet, azon belül a hibrid kategóriát (Godmilow, 2022; Green, 2014).

A dokumentumfilmek – a Bruzzi-féle felfogás – szerint nem állítják, hogy objektív valóságot mutatnak be, nem egyszerűen rögzítik, leírják vagy tükrözik a valóságot, hanem aktívan létrehozzák, megkonstruálják azt a filmkészítés folyamatában – maga a filmes formálja (át) a valóságot.

Ez a filmelőtti, avagy *profilmikus valóság*: a valóságrészlet, amelyet a filmkészítő kiválaszt, ami a a forgatás során fizikailag jelen van (személy, helyszín, díszlet, kellék, mozgás, fény), ami a kamera előtt történik (esemény) és ami kamera által rögzül. A "filmikus valóság" (ha lenne ilyen kifejezés), avagy *filmes reprezentáció* pedig a valóságszervező filmes eszközök és technikák által létrehozott elemek, mint például a vágás, zene, kameramozgás, kompozíció, megvilágítás, hangkeverés, speciális effektek, narráció.

A Dogma95 kiáltvány[57] – Lars von Trier és Thomas Vinterberg (2006, pp. 92-93) filmes tisztasági fogadalma – szoros összefüggésben áll a profilmikus és "filmikus valóság" elkülönítésével, ugyanis kifejezett célja a profilmikus valóság, a tényleges történések priorizálása, szemben a technikai manipulációnak tartott "filmikussal".

A Dogma95 szabályai (például forgatás csak valós helyszíneken, csak természetes vagy a helyszínen "talált" fény használata, kézikamera, idő és tér ill. kép és hang egységként kezelése, csak diegetikus zene alkalmazása, speciális effektek, szűrők és eleve a műfajiság és a rendező nevének mellőzése) éppen arra irányulnak, hogy a filmkészítő ne szervezze újra, ne stilizálja túl a valóságot a filmkészítés eszközeivel.

A dogmatikus nyilatkozat tehát a filmkészítő alkotói ráhatását szabályozza, a kontrollt kontrollálja, hogy ezzel – elméletileg – a valóság közvetlenebb, kevésbé torzított megjelenítését tegye lehetővé minimális utólagos beavatkozással (vágás). A gyakorlatban persze maga a kiválasztás aktusa, a kamera pozíciója, vagy a dramaturgiai szerkezet még mindig a filmes reprezentáció része, ahogy a rendezővel való azonosítás is (máskülönben miként nyerhette volna meg, miért vette át személyesen a cannes-i díjakat von Trier az

[57] https://metropolis.org.hu/dogma-95-kialtvany-1

*Idiótá*ért vagy Vinterberg a *Születésnap*ért) – de az irányelv szerint ezek minél kevésbé formálhatják át a rögzített világot.

A filmtörténet számos része szól arról, hogy az alkotók kezdetben merev szabályokat állítottak fel, de ezeket hamar feladták. A szabályrendszerek tehát inkább kiindulópontként szolgáltak, hogy aztán a szabad kifejezés és a változó technikai, esztétikai körülmények hatására felülírják őket.

Ha mindenáron definiálni kellene a valóságot a Bruzzi-féle megközelítés szerint, akkor az maga a stáb és a kamera előtt lezajló valóság: *a performatív tér*. Bruzzi kiemeli, hogy "nem a valóság változott meg, hanem a módok, ahogyan a dokumentumfilmek – mind a fősodrú, mind a független – választják annak ábrázolását." (Bruzzi, 2006, p. 320)

A 2000-es évek óta a hagyományos megfigyelő dokumentumfilm háttérbe szorult, és helyette a performatív elemeket – például rekonstrukciókat, manipulált képeket vagy a kamera jelenlétének reflexív elismerését tudatosan alkalmazó filmek váltak a fősodor egyik legdominánsabb fajtájává.

Ezek a filmek nyíltan vállalják saját konstruált jellegüket és performativitásukat, amit korábban hibaként, amatőrizmusnak (civil, nem profi filmes metódusnak), fésületlenségnek, esztétikai rendezetlenségnek vagy kivágandó részletnek minősítettek. Little (2007, p. 29) így fogalmazza meg: "A performatív filmek ontológiai váltást képviselnek az érveléstől a sugallat felé, az állítólagos objektivitástól a szubjektív felé, a világtól a világ egyes helyei felé."

Napjainkra azonban mindez tudatos formai koncepcióvá vált, amit a folytatásos non-scripted[58] reality műsorok is alkalmaznak. Például belógó mikrofonok, a filmbe bekerülő vagy tükröződő, netán reagáló stábtagok; jelenet közben a B-kamera nagytotáljában látszik az A-kamera operatőre és a hangmérnök.

A *Menekülés* egyik emlékezetes beállítása a terapikus foglalkozás nagytotálja, amelyben jól látható a fekvő főszereplő fejéhez közel elhelyezett kamera, az álló mikrofon, valamint a pszichológusra rakott fülhallgató, amely kontrollmonitorként funkcionál. A jelenet valós terápiás ülés filmfelvételét ábrázolja, de szándékosan benne hagyva a felvételi

[58] Előre nem megírt, csak szerkezeti-gyártási formátumban létező televíziós tartalom, ahol valódi emberek spontán viselkedését, életét, munkáját, interakcióját, cselekedeteik következményeit követik dokumentarista módon. Nem összekeverendő az improvizációra (is) épülő napi szappanoperákkal, amiket nem stúdióban, hanem valós környezetben vesznek fel.

apparátust, ezzel is jelezve a film készítésének folyamatát.

2. sz. ábra – Terápia-jelenet a *Menekülés*ből forgatási eszközökkel.

3. sz. ábra – Meta-reflexív jelenet a *Menekülés*ből: a kamera fókuszt keres, a rendező odaszól.

Továbbá: rontott snittek, nem lekerekített dialógusok és képsorok, Michael Moore ún. "indulj rá előbb, kapcsold ki később"-elve mentén (Trump, 2023, p. 117), hátha őszintébb, jobb, izgalmasabb pillanat akad horogra). Reflektálás az éppen folyó forgatásra, véletlen felvétel (a szereplő még "civil"). Megszakadó telefonhívások, informális, eredetileg nem a filmbe szánt beszélgetések analizálása és bevágása[59], werkjelenetek ("így készül a film" mint

[59] *Az elátkozott: Robert Durst halálos élete* című minisorozatban (2015) a performativitás kiemelt szerepet kap: egy nem szándékos felvételnek szánt, bekapcsolva maradt mikrofon rögzítette Robert Durst önkéntelen vallomását, amely döntő fordulatot hozott az ellene indított gyilkossági eljárásban.

hasznos nyersanyag). Kibeszélés a kamerán túlra, tárgy ki-be érkezik a kamera mögül a képbe, vagy épp az a mozzanat, amikor a kamera átkerül egyik embertől a másikhoz, miközben folyamatosan rögzít a kamera stb. Ilyenkor maga a filmes helyzet válik szándékoltan láthatóvá, értékessé, ami fikciós játékfilmben elképzelhetetlen.

Ha valami, akkor ez biztos egy olyan különbség, ami elválasztja élesen a dokumentumfilmet a játékfilmtől, akárcsak Almási definíciója, miszerint egy "játékfilm alkotójaként gondolok valamit a világról, kitalálok történeteket, és azokat a lehető leghatásosabban próbálom elmondani. A dokumentumfilmben is ugyanezt teszem. A különbség annyi, hogy itt a történetet nem *kitalálom*, hanem *megtalálom*." (Almási, 2005, p. 8, kiemelés tőlem) Mert ahogy látni fogjuk, a valóság – fikció, a szereplő/alany – színész, nem megírt – megírt ellentétpárok nem igazán működnek a kettő megkülönböztetésekor.

A dokumentumfilm – és tágabban a filmes közeg – nem csupán rögzít, hanem létre is hoz: megteremti saját valóságát. Az így konstruált valóság pedig, "a dokumentumfilm által bemutatott »igazság« csak a filmezés pillanatában jön létre, és soha nem lehet egyenértékű vagy helyettesítője annak az »igazságnak«, ami a filmezés előtt létezett." (Bruzzi, 2006, p. 281)

Mindezek a tendenciák különösen hangsúlyossá válnak a kreatív dokumentumfilmek vizsgálatakor, amik a "valóság rögzítése helyett a *valóságosság*ra, vagy megkreálására helyezik a hangsúlyt." (Orosz, 2012, kiemelés tőle). Ezzel szemben Gelencsér így vélkedik: "A dokumentarizmus, egyáltalán, a film mint médium sajátos természetéhez tartozik a kamera elé kerülő események közvetlen, "valóságos" megjelenítése, a jelenlét, illetve az »ott és akkor« megismételhetetlenségének élményszerű közvetítése." (Gelencsér, 2001)

A "performansz és performativitás kérdései által meghatározottak" kitétele Bruzzinak arra vonatkozik, hogy a dokumentumfilm mindig magában foglalja a szereplők és a filmkészítők performanszát, előadását - a kamera előtti viselkedést, amely sosem lehet teljesen azonos a kamera nélküli "természetes" viselkedéssel. (Bruzzi, 2006, p. 19) Ez a performansz nem hamisítja meg a dokumentumfilmet, hanem annak elkerülhetetlen része. Mintha a filmes világábrázolás egy színre vitt darab előadásához lenne hasonló. Kettős célja is lehet.

Az egyik: amolyan filmes performansz keretében (a helyszín lehet színházi, utcai vagy

stúdió tér) valaminek az eljátszása, megmutatása történik, ami másképp nem lehet kifejezni (szubjektív belső világ, például *Workers' Cup*), vagy amikor egy előadás, tánc, bármilyen színpadias aktus a valódi történések része, de a film közegében performanszként, a szó szoros értelmében happeningként hat, és így el is emeli, absztrahálja a tartalmat (például *Kollektíva*).

A másik: kamera hiányában nem volt rögzítve az akkori valóság, de ilyen és ilyen lehetett, vagy elképzelünk egy valóságot, ami ilyen lehet, és ehhez különböző megvalósítások társulnak; ezt maga az alkotó állítja elő (például *Arcélek, útszélek, Onódy, a hatvanas évek császára, Az ölés aktusa, A csend képe*). Ebben az értelemben az, hogy valaki önmagát játssza, nem különbözik attól, mintha egy másik személyt alakítana. Waldron jegyzi meg, hogy a néző egy szereplőt "alanyként" vagy "karakterként" értelmezhet. Bizonytalan, hogy a bennük szereplő emberek a profilmikus valóság alanyai, vagy önmaguk fiktív változatai-e egy filmben. Bruzzi szerint a két szerep egybeesik. (Itt visszautalnék Ascher (2016) elutasító véleményére, az "alany" (klinikai vagy feudális árnyalatokat hordoz) és a "karakter" (inkább fiktív alakokra utal) kapcsán).

Waldron úgy folytatja: "az, hogy valaki "önmagát játssza"[60], nemcsak filozófiai és ontológiai kérdés a performatív gesztuson keresztül, hanem a dokumentumfilmmel való hallgatólagos kapcsolat is egy olyan filmes kánont szorít háttérbe…, amely se nem tisztán dokumentumfilm, se nem teljesen fikció; se nem docudráma, se nem klasszikus dráma." (Waldron, 2018, p. 127)

A performativitás olyan élményt alakít ki, amely értelmező és teremtő párbeszédet ösztönöz az alany és az alkotó, valamint az alany (karakter, szereplő) és a közönség között. Az ilyen megközelítés nemcsak mélyebb megértést ad az elbeszélt élményekhez, hanem újraértelmezi azt is, mit jelent "hitelesnek" lenni egy dokumentumfilmben – azt állítva, hogy a performansz az igazság és az érzelmi rezonancia vektora lehet. Először vizsgáljuk meg a befogadó felől, majd utána az alkotó szempontjából.

Little (2007, p. 29) szerint a performatív dokumentumfilm egy olyan alapvető paradoxont emel ki, amely "zavarba ejtő lehet a régi, hagyományos iskolát képviselők számára" – ez pedig nem más, mint a performansz és a dokumentum összeházasítása. Mint írja, míg az egyik "önmagára hívja fel a figyelmet", a másik arra, "amit ábrázol"; az előbbi költői és felidéző, az utóbbi bizonyítékalapú és referenciális. A performatív dokumentumfilm

[60] Ennek kételyeiről bővebben Thomas Waugh *The Right to Play Oneself* című esszékötetének *Acting to play oneself – Performance in documentary* fejezete ír (Waugh, 2011, pp. 71–92).

célját abban látta, hogy a néző "a filmben felgyülemlő benyomások, képek, hangulatok, utalások és következtetések révén maga építse fel az események értelmét". A nézői pozíciók eltérését pedig úgy illusztrálta, hogy a hagyományos forma nézője olyan, mint egy esküdtszék tagja, aki egy ügyvéd előadásából érti meg a bizonyítékokat, míg a performatív dokumentumfilm nézője maga az ügyvéd, "akinek saját magának kell minden egyes bizonyítékot megvizsgálnia és értékelnie".

Erre a nézői és alkotói attitűdre alapoz számos kreatív (performatív) dokumentumfilm. Például – a 2025-ös BIDF-en külön szekciót kapott – Mehran Tamadon traumafeldolgozó filmjei (*Ahol nincs isten*, *Legrosszabb ellenségem*) vagy Agnès Varda egyes önreflexív filmjei (*Agnès strandjai*, *A gyűjtögetők és én*), ezt látjuk a *Visszatérés Epipóba* múltrekonstrukciós jeleneteiben, a *Light falls vertical* erőszakot és szeretethiányt újraértelmező szerepjátékaiban, vagy az *Apáim története* kreált Super 8-filmes archívjaiban. A *Sonita* egyik jelenetben a teheráni iskola udvarán pszichodráma foglalkozás során játszatják el Sonita afganisztáni menekülésének történetét: a családot, a katonákat mind a gyerekek adják.

4. sz. ábra – Pszichodráma a *Sonita* című filmben.

Mila Turajlić, IDFA-fődíjas rendező egyenesen így határozza meg önmagát honlapján[61]: dokumentumfilmes, archív aktivista, a nemfikciós műfaj előadója. (*documentary filmmaker, archival artivist, non-fiction performer*). A *Mamacitá*ban a rendező-főszereplő

[61] http://www.dissimila.rs/

beöltözik tábornok nagyapja egyenruhájába, hogy nagymamáját a nosztalgia édeskés világán át visszavigye egy eltűnt időbe feldolgozva ezzel generációs traumákat. De még számos szerepben tűnik fel: amatőr filmes, elveszett ember, elhagyott gyerek, békítő, gyógyító, Patty fia, narrátor (voice over), versmondó fiúcska (archív anyagról), és természetesen felnőtt unoka – mindez egyetlen személy alakján belül sűrűsödik össze. Az, hogy a főszereplő maga a rendező, egyáltalán nem egyértelmű a filmben, de dokumentumfilmes mintázatokon edzett szemnek egyre gyanúsabb lesz.

Almási Tamás is játszik a performativitással. Merőben szokatlan fordulat tőle a legutóbbi dokumentumfilmje, az *Onódy, a hatvanas évek császára*. Legalább annyira furcsa kitérő, kaland és kísérlet pályáján , mint Tarr Béla színes filmre forgatott, stilizált formanyelvű *Őszi almanach*ja. Onódy Lajos[62] a magyar "bolse vita" megteremtőjének, a szocialista self-made 1965-ös kirakatperét feldolgozó műben Almási egyszerre teremt résztvevői filmes hangulatot – maga fogadja a pert eljátszó színészeket, elmagyarázza a film stílusát, ábrázolásmódját, instruálja őket werkfilmes jelenetekben, amik mind a film részei, nem pedig extrák egy DVD-n –, és performatív közeget azzal, hogy a bírósági tárgyalótermet a stúdiótérben idézi fel.

Almási elmondta, hogy munkamódszerét "szituációteremtő közelítésnek" gondolja, amely a werkben, az improvizációban és az újrajátszatásban mutatkozott meg. Tudatosan vállalta, hogy ez nem az egykori KB-ülés hű rekonstruálása, hanem annak képzete. A technikai megoldások és a virtuális térbe való átmenet (LED-fal használata) szintén ezt a koncepciót erősítette. A Lars von Trier Dogville-je ugyan nagy hatással volt rá, de a forgatás során nem jutott eszébe ez a párhuzam.

Az Onódy-filmben a korábban színész foglalkozásúként bevezetett emberek átlényegülnek az eljátszás, belehelyezkedés révén (Bán János Kádár Jánosként, Méhes László Biszku Bélaként), a színházi kulissza megteremtődik háttérvetítések, fények, jelmezek, kellékek által, ugyanakkor filipperszerűen ki-be járunk e performatív tér és a civil, filmalkotói

[62] Az ötvenes-hatvanas évek édesipari vezető kádere, vállalatbirodalmat hozott létre felső jóváhagyással, nagy majd később szűkülő mozgástérrel. Kapcsolati hálója a vadászat és futball révén kiterjedt volt, 1953-ban ő nevezte vissza az identitásától megfosztott futballklubot, a Fradit Kinizsiről FTC-re. Az Éttermi és Büfé Vállalat megteremtése és monopóliuma nemcsak a korabeli tömegétkeztetést emelte egy új nívóra, de urbanisztikailag is nagy változásokat hozott (neoncégérek, újépítésű üzemegységek, enteriőrök). Onódy vállalata hegemón voltát jól jellemzi, hogy számos étterem, büfé, presszó, csarnok mellett ők gondoskodtak a Malév nemzetközi járatainak, valamint a Budapesten landoló külföldi gépek ellátásáról, valamint ők működtették a ferihegyi Tranzit Hotel éttermét, illetve színházak, fürdők és a Népstadion büféit is.

tér között, amikor a rendező megállítja a jeleneteket, reagál, kér és újravetet valamit.

Ugyanez pepitában Vészi János *Börtönfeleségek* című filmje: az adekvát riportázsba beékelődnek a börtönbeszélőn készített jelenetek, ahol férj és feleség többszörösen kontrollált keretek közt (smasszer, a stáb kamerája) találkozik. A természetellenes élethelyzetben a szereplők kvázi ágálnak a kamerának, saját jelenlétüket is játékként értelmezik, reflektálnak a helyzet abszurditására. A film pedig éppen ezt a kettős játékot – a fikcióval keveredő valóságot – rögzíti. Hasonló történik a *K2 (Film a prostituáltakról - Éjszakai lányok)* dokumentumfilmben is – amely a rendszerváltás környékének legnagyobb vihart kavart és egyik legnézettebb hazai dokumentumfilmje volt az 1988-as első résszel (*K1*) együtt.

5. sz. ábra – A modellező jelenet vége a *K2*-ben.

A film 15. percében a rendező leülteti Gerő Péter gyártásvezetőt egy senior kéjnő mellé, hogy utóbbi a csábítás praktikáiról, vonzásokról és választásokról tartson gyorstalpalót. A mondén bemutatón keveredik az aktus és az aktusról való beszéd, a játékba feledkezés, és kibeszélés a játékból, annak gyorselemzése – a hosszan kitartott jelenetben eldönthetetlen, mit tartsunk valósnak, és mit mesterkéltnek. A performatív helyzetet a kínból mosolygó Gerő

egyre kellemetlenebbnek érzi, majd öt perc után, félmeztelenre vetkőztetve megunja, és "jól van gyerekek, mielőtt teljesen hülyének nézek ki..."-felkiáltással kilép a jelenetből.

Másfajta, de ideillő játékként értelmezhetők az autofikciós *Engedd ki a sárkányt* azon jelenetei, amikben az életközepi válsággal, jövőképtelenséggel küzdő, patetikus önsajnálatát ironikusan tálaló rendező-operatőr-tanár, Pálos György önmagát alakítja kameratudatos módon, különböző formában: akár maskarában, akár animációban, akár csak egy szimpla átkötő képben, ahol alszik (vagy játssza, hogy alszik), miközben a kamera egy állványon őt filmezi. Minden egyes jelenet válasz arra, hogy ő már úgymond "nem csinál több filmet" – miközben épp filmet csinál.

Megkockáztatom, nincs olyan rendező, aki ha szerepel a filmjében, soha nem vett volna fel magáról olyan vágóképeket, passzázsokat, amikkel illusztrál valamit, ami helykitöltő vagy értelmező kép, vagy egy megrendezetlen korábbi jelenethez ne vett volna fel pótképként – ugyanabban a ruhában, hajjal, stb – kiegészítő képet. Sőt továbbmegyek: az évek múlásával, ha visszanézi a filmjét, eszébe sem jut, hogy az a kis jelenet, snitt nem "akkor és ott történt", hanem utólag passzították a filmbe. Tuza-Ritter (2025) nyíltan vállalja: "azt ismertem fel a filmkészítés alatt, hogy az igazság előttünk nem történik meg. Meg tudom figyelni, hogy mi az igazság. Előttem nem pont az szokott történni, és akkor olyan képeket veszek fel, ami ahhoz kell, hogy én ezt az igazságot a vágószobában újra össze tudjam állítani."

Az olyan, elbizonytalanító esetekben is helytálló a perszóna és szerep egybeesése, amikor maga a perszóna nincs jelen. A *Visszatérés Epipóba* főszereplője, a szexuálisan abuzáló tanár kihátrált a többszöri megkeresés elől, így – mivel az egész film a személye körül forog – "helyettesítésre" szorult. Nemcsak archív anyagokon[63] tűnik fel Sipos Pál, hanem egykori tanítványai, az immár negyvenes éveikben járó táborlakók a Világjáték-teszt segítségével megszemélyesítik Sipost, sőt – a perfomatív aktus szép példájaként – pszichodramatikus keretek között, egyfajta "távolléti tetemre hívásként" el is játsszák (kvázi kijátsszák magukból) Sipost, valamelyest helyreállítva méltóságdeficitjüket.

Bruzzi szerint:

[63] Az anyagok jogosítása és filmbeli szerepeltetése etikai dimenziókat nyit meg. A rendező, Oláh Judit az egész filmen végigvonuló személyes narrációjában elmondja, hogy az archívokat más forrásokból szerezte meg, Hogyan és miért használhatja ezeket, ki adott engedélyt arra, hogy a szerepléstől elzárkózó Sipos Pál digitálisan átdolgozott VHS-anyagokon keresztül megelevenedjen? Érződik a rendező küzdelme, dilemmája: meddig húzódik a film? Mikor építheti bele a remélt interjút Sipossal? Három éven át próbálja rávenni az interjúra – ezt csak egy nagyon flexibilis és megértő producer engedi meg.

"A dokumentumfilm, a valóság és a dokumentumfilm-néző közötti megállapodás sokkal egyszerűbb, mint ahogyan azt sok teoretikus állította: egy dokumentumfilm soha nem lesz maga a valóság, és nem is fogja kitörölni vagy érvényteleníteni ezt a valóságot azáltal, hogy reprezentálja. Továbbá a nézőnek nincs szüksége útjelzőkre és idézőjelekre ahhoz, hogy megértse, a dokumentumfilm egy *tárgyalás a valóság, illetve a kép, az értelmezés és az elfogultság között*. A dokumentumfilm egy dialektikus kapcsolatra épül *törekvés és lehetőség között*, hogy maga a szöveg tárja fel a feszültségeket a dokumentumfilmes törekvés, mint a tényszerű ábrázolás legautentikusabb módja és ezen cél lehetetlensége között." (Bruzzi, 2006, pp. 14-15, kiemelés tőlem)

Bruzzi ezzel a megfogalmazással egy olyan dokumentumfilm-elméletet javasol, amely elfogadja a dokumentumfilm konstruált természetét, ahelyett hogy igyekezne ezt elrejteni vagy problémának tekinteni. A két, performatívnak nevezett álláspont közötti különbség elsősorban abban áll, hogy Nicholsnál a performativitás elsősorban egy stilisztikai-ábrázolásmódbeli kategória, míg Bruzzinál tágabb fogalom: szemléletmód, stratégia, megjelenési forma, színrevitel.

Egyszerűbben fogalmazva: a dokumentumfilm-készítők – akár megjelennek a kamera előtt, akár csak narrációval vannak jelen – *előadják* a dokumentumfilmet ("acting out a documentary"). Vagyis szándékosan úgy alakítják a film formáját, hogy saját jelenlétük is a mű részévé váljon[64]. (Bruzzi, 2011, p. 3). Ez a megközelítés egyszerre nevezhető résztvevőnek, reflexívnek és performatívnak – vagyis több dokumentumfilmes ábrázolásmódot is ötvöz, és a jelenkori kreatív dokumentumfilmek egyik fő jellemzője, különösen az egyes szám első személyű filmeké és/vagy a rendezői intervencióval bíró filmeké.

Bill Nichols korábbi elméleti munkájában mintha ennek a hozzáállásnak egyfajta előképét írná le, egy még ki nem forrott változatát annak, amit Bruzzi már kiforrott performativitásként határoz meg. Ugyanakkor Nichols is elfogadja, hogy a performatív módon belül különféle stíluselemek keveredhetnek – a költőitől a reflexívig.

"Ez a mód "szabadon vegyíti azokat a kifejező technikákat, amelyek textúrát és

[64] A zenés klipesztétikában ennek a legfontosabb képviselője az OK GO zenekar, amely a lehengerlő vizualitásra, technikai ötletekre, az egysnittes felvételek bravúrjára, és a stáb aktív jelenlétére, közreműködésére épít – a dal másodlagos fontosságú; ellentétben az innovatív zenei videókkal, a dalaikra nem is emlékszünk.

sűrűséget adnak a fikciós filmeknek (nézőponti felvételek, zenei aláfestések, szubjektív tudatállapotok ábrázolása, visszaemlékezések, kimerevített képek, szokatlan kameraállások, stb.) olyan szónoki technikákkal, amelyek olyan társadalmi kérdéseket tárgyalnak, amelyeket sem a tudomány, sem az értelem önmagában nem tud megoldani." (Nichols, 2024, p. 281)

A performativitás lényegi komponens a kortárs (kreatív) dokumentumfilm "összetételében". Little rámutat arra, hogy a hagyományos narratív struktúrák jellemzően egy problémát vetnek fel, majd arra kínálnak megoldást. Ezek olyan történelmi világokat (karaktereket, eseményeket, állapotokat stb.) jelenítenek meg, amelyek referenciapontként szolgálnak a filmkészítő, a film és a néző közötti kapcsolatban. A hagyományos dokumentumfilm Little szerint inkább az üzenet közvetítésére törekszik – arra az üzenetre, amelynek észlelésére a film ösztönzi a nézőt. Úgy vélte, hogy az üzenet átadása és annak befogadása közötti különbség jelenti azt az elvi határt, amely megkülönbözteti a performatív dokumentumfilmet a tradícionális megközelítésektől. (Little, 2007, p. 28) Mint látni fogjuk a performativitás csak egy a narratív és stilisztikai ismérvek, jellegzetességek között.

I. 4. Szerepdistancia (A résztvevő és a művész)

A Nichols által említett kifejező technikákat működteti Errol Morris másik, szintén nagy port kavart filmjében is (*A háború ködében*[65]), csakhogy ezt az alkotást egykor Nichols a résztvevő módba sorolta a film keretét adó interjúhelyzet, a rendező behallatszó kérdései okán, miközben a performatív és a költői módba is illik, vagy akár a Bruzzi-féle performativ dokumentum jegyeit is magán viseli. Érdemes rá kitérni nemcsak emiatt, hanem a rendezői beavatkozás, alkotói szerepfelfogás kapcsán is: itt ugyanis az erőteljes intervenció rejtett marad.

Már a film kezdete is performatív: werkes korai ráforgás a helyzetre (a Moore-elv), az interjúalany, Robert S. McNamara, az Egyesült Államok egykori védelmi minisztere részéről érkező asszertív kioktatás, hogy ő bizony nem kezdi újra a monológját, vágják meg, ahogy tudják, pontosan tudja, hol tartott. Hatalom birkózik hatalommal: a láthatatlanul irányító

[65] A kétértelmű cím egyszerre utal a főszereplő önigazoló viselkedésére – aki a saját "ködétől" nem képes objektív maradni –, valamint a katonai szóhasználatban bevett kifejezésre, amely azt a bizonytalanságot jelöli, amikor egy hadműveleti helyzetben nem lehet pontosan látni, mi történik, ki mire képes, vagy mit tervez. Ezt a bizonytalanságot a hadseregek a hírszerzéssel próbálják csökkenteni.

filmrendező a politikussal, aki a vietnámi invázió egyik irányítója volt, szó szerint élet-halál ura. (Érdekes jelenkori allúzió, hogy míg McNamarát az egyik legjobban fizetett állásból, az egyik legnagyobb amerikai cég, a Ford Motor főnöki székéből kérték fel miniszternek 1961-ben, addig ugyanez történt 2025-ben, az adminisztrációból viharos körülmények közt távozó Elon Musk Tesla-vezérrel).

Az asszociatív, időnként ellenpontozó, az illusztráló jellegen túlmutató vágás, az animált mozgóképi betétek, a fokozódó tempóban pergő helyszínfotók sokkal vonzóbb ajánlat a nézőnek, mint egy beszélő fejes, archív felvételekkel operáló életút-film, portréfilm – merthogy elsőre ezt ígéri – a ne felejtsük, 2003-as – *A háború ködében*. A *The thin blue line* filmjéhez hasonlóan, Morris itt is él a kiemelés eszközével, a látványos, reklámfilmes vizualitású lassítással: ott a shake-es pohár eldobását mutatja meg több szögből, itt a töréstesthez használt tojástartók földet érését. Itt is Philip Glass a zeneszerző: a hol polifóniában, hol minimalistán meanderező muzsika tolakodóan, folyamatosan szól; mint egy egyre szorosabban ölelő kígyó, úgy fonódik a nézőre. Repetitív kísérőzenei stílusa miatt gyakran foglalkoztatott szerző lett Glass a dokumentumfilmesek között is (például Godfrey Reggio *Quatsi*-trilógiája).

"Mi van akkor, ha egy dokumentumfilm készítője valami olyat szeretne elmondani a valóságról, amit nem lehet kamerával rögzíteni?" – teszi fel a kérdést Daniel Marcus (Marcus & Kara, 2016, p. 42). A valóság számos aspektusa létezik, amelyeket a hagyományos film nem képes megragadni, mint például a múlt eseményei, a túl távoli dolgok vagy a láthatatlan, de valós élmények, mint az érzelmek. Emellett vannak olyan valóságok is, amelyeket etikai okokból nem lehet rögzíteni, például amikor az interjúalanyok anonimitása szükséges a biztonságuk érdekében. "Az, hogy ezeket a dolgokat nem lehet rögzíteni, vagy bizonyos esetekben egyáltalán nem is láthatóak, még nem teszi őket kevésbé a valós világ részévé, ahogy azt annak lakói átélik és tapasztalják." – folytatják a szerzők (2016, p. 43).

Olyan helyzetekben, amikor nem lehetséges az érintett események élő felvétele, a dokumentumfilm (készítője) hagyományosan többféle stratégiát alkalmaz. Leginkább narrációt, animációs technikát, vagy újrajátszást/eljátszást, legyen az Flaherty instruálása (*Nanuk, az eszkimó*), egy afganisztáni exodus története (*Menekülés*; ez egyszerre használ animációt és narrációt) vagy a *The thin blue line* játékfilmes betétei.

Morris a nála bevett újrajátszás eszközével ezúttal nem él, más módot választ. Nem

lehetséges variációkat akar eljátszani egy témára az igazság feltérképezése céljából, hanem magából tárgyából és alanyából, a háborút megtestesítő McNamarából szeretné mindezt előcsalni. Ehhez olyan forradalmi találmányt, egy speciális filmes eszközt dolgozott ki (először az 1997-es *Fast, cheap and out of control* című filmjében tesztelte, majd a 2000-es *First Person* dokumentumsorozatban már magabiztosan alkalmazta), amilyenhez a Stanley Kubrick által bevezetett, fluid kameramozgást lehetővé tevő steadicam hasonlítható (*Ragyogás*).

Az *Interrotron* lényege, hogy két külön, súgógépszerű eszközbe néz a kérdező és az interjúvolt – a félig áteresztő tükör felület mögött kamera van –, amelyek lehetővé teszik, hogy egymás arcát lássák a kamerába nézve, szemkontaktust fenntartva, azaz tulajdonképpen a kamerába nézve beszéljenek[66]. Morris szándéka szerint így az alany egy ember arcát látja, és nem egy rá szegeződő kamerát, ezáltal csökkenhet a kamera okozta feszengés, őszintébb, spontánabb reakciókat kaphatunk. Bár ridegnek tűnhet a technika az eszközök közbeékelése miatt, mégsem az, mert egy élőképhez beszélnek az alanyok. Nem is kell egy helyiségben lenniük – munkatapasztalatom szerint erre mindenki másként reagál: elidegenedik, mintha egy üres térnek beszélne, vagy épp felszabadul, mintha egy virtuális valóság játékban forgolódna.

A tudatos döntés átalakítja az interjúhelyzet konvencionális, kvázi erőltetetten fikciós terét vállaltan valóságosra. A "ne nézz a kamerába" bevett filmkészítési elv, ami arra cinkosságra kényszeríti az alanyt, hogy ne leplezze le a kamerát. Csináljon úgy, mintha ott se lenne a stáb, mintha az, hogy rögzített helyzetben beszélgetünk bemikrofonozva, kamerákkal körülvéve, természetes lenne.

Az egyik esetben köti az alanyt a kérés, hogy feledkezzen el a kameráról, ami nyilvánvalóan csak fokozza a kameratudatot, és a közvetlenség ellen hat, de ezt rákészítéssel lehet gyakorolni, ellazítani az alanyt. A másik eset azért problémás, mert a közvetlenül kamerába beszélés azt az érzést kelti a nézőben, hogy neki beszélnek, érzelmileg közelebb kerül a megszólaló, aki így intenzívebb hatást tud gyakorolni a kiszolgáltatottabbá vált

[66] Ezzel egy régi filmszakmai közmegegyezést rúg fel, miszerint az interjút a kamera a beszélők feje mögül, oldalról veszi, ügyelve, hogy ne legyen tengelyugrás. Ilyen közmegegyezés az is, hogy egy beállításban – hacsak nem mást akar kiemelni a rendező – az élességet az élőlény (ember, állat) szemére állítja az operatőr, közelképen pedig mindenképpen oda húzza az élt. "Defókusz" előfordulhat egyszemélyes filmezésnél vagy rázós helyzetben, amikor nem az élesség a legfontosabb, vagy nem tud figyelni erre a kamerát kezelő személy, mégis bekerülhet a snitt a filmbe, ha a tartalmi mondanivalója annyira erős, hogy felülírja ezt a malőrt. A direkt máshova állított élesség szintén egy vizuális kifejezési eszköz, nem pedig technikai hiba.

befogadóra, legyen akár pozitív, akár manipulatív, negatív a mondandója. Nemcsak intimitást és hitelességet sugároz, hanem hatalmat, tudást és autoritást is jelképezhet. Egy szereplő akkor feledkezik el a kameráról, ha a viselkedése önazonos. Ha disszonáns a viselkedése, mondanivalója, kényelmetlennek fogja érezni a kamera jelenlétét, mert leleplezőnek tartja.

Morris (2004) szerint filmjei nézése során olyan hatás éri a nézőt, mintha "a szereplők közvetlenül hozzá beszélnének… Nincs harmadik fél." Úgy vélte, hogy a hagyományos televíziós interjúformátum – például a *60 Minutes*-típusú megoldás Larry Kinggel, ahol a kamera oldalról figyel, a néző pedig kívülállóként követi a beszélgetést – elidegenítő hatású. Szerinte "valami elveszik" ebből a beállításból, hiszen "mindannyian tudjuk, mikor néz valaki a szemünkbe" – legyen az egy fenyegető sorozatgyilkos vagy egy szeretett személy elismerő pillantása. Ezek drámai pillanatok, "a kommunikáció alapvető része". A tekintetváltás érzelmi intenzitása adja az igazi kapcsolódás élményét, "és ez teljesen elveszik a szokásos filmes interjúkban." Amikor megalkotta az Interrotront, akkor "először beszélhettem valakivel úgy, hogy ő is beszélt hozzám, és közben mindketten közvetlenül a kamera optikájába néztünk." Ezzel megszűnt az oldalra pillantás, a ál-első személy" perspektíva helyett valódi első személyű kapcsolat jött létre.

Mind nézőként, mind alkotóként a kamerábanézést preferálom. A mellénézés a mellébeszélés érzetét kelti. A nézőt kirekeszti a beszélgetésből, ugyanakkor a mesterséges helyzet bemutatásával voyeur-pozícióba is hozza. A *Chuck Norris vs. Communism* egyik sajátos és szokatlan rendezői döntése, hogy Ceauşescu-rezsim illegális VHS-szeánszaira visszaemlékező interjúalanyok nem a kamerába néznek, de még csak nem is enyhén mellé – hanem attól élesen, nagyjából 45-50 fokos szögben a rendezői balra fordulva, mintha a kamera jelenléte mellékes volna.

Valahol az is – mondanák a megfigyelő film hívei –, persze ha ugyanezt a felszabadult múltidézést tudnák a *kamerába nézve* csinálni, egészen más lenne az üzenete, jelentése, formavilága. Ez a fajta elrendezés, amely a rendező valószínűsíthető pozíciójára irányítja a tekintetet, elidegenítő hatást kelt, mintha a néző kívülállóként kukucskálna egy bizalmas beszélgetésbe, amelybe nem hívják meg teljes jogú résztvevőként.

A belenézős forma nemcsak alkotói szándékból fakadhat[67], hanem kényszerből is. Ha

[67] Például Roy Andersson filmjeiben a kamerába nézés a magányos, kiszolgáltatott emberek empátiát kereső kapcsolódása a nézőhöz, míg Michael Haneke *Furcsa játék* című filmjében a nézővel való cinkosságot és a kegyetlen játékba való bevonást jelenti, amit a két főszereplő gonosztevő erőszakol ki a mozinézővel. A 2024-es *St. Denis Medical* áldokumentum-sorozat a műfaji konvenciókat fordítja meg: a kórházi közeg szereplői akkor

egyszemélyes filmet forgatunk, ahol a rendező csinál mindent financiális vagy más okok miatt, vagy ha egy témához, alanyhoz olyan speciális hozzáférésünk van, ami intimitást kíván, akkor egyedül forgat az ember. Ilyenkor viszont nem tud mellénézős interjút csinálni, mert az alany ránéz majd, keresi a fogódzó tekintetet, az alkotó pedig egyszerre próbálja a kezében levő kameraképet ellenőrizni és a szemkontaktust fenntartani, ami egy suta majdnem-belenézős, kicsit mellénézős helyzetet eredményez. Ez a legrosszabb megoldás. Rothwell kifejti, hogy

> "dokumentumfilmes interjúk esetében, ahol a rendező egyszerre kezeli a kamerát és teszi fel a kérdéseket, előfordulhat, hogy az interjúalany a kamerát és a rendezőt *egyetlen egységként* érzékeli. Ez azt jelenti, hogy a nézőhöz való viszonyuk követi a rendezőhöz való kapcsolatukat. Formálisabb interjúbeállításoknál, amikor az interjúztató a kamera mellett ül, a pozíciója befolyásolja a vizuális hatást — minél közelebb van a tekintet a kamerához, annál inkább úgy érzik a nézők, hogy a válaszok közvetlenül hozzájuk szólnak. A dokumentumfilmekben bevett szokás, hogy az interjúalany ne nézzen közvetlenül a kamerába, mert ez megtöri a "negyedik falat"[68] , és aláássa azt az érzetet, hogy a néző kiváltságos tanúja egy közvetített nélküli valóságnak. Sok filmes azonban megszegi ezt a konvenciót — gyakran a fent említett "kamera-rendező" beállítás révén, de olykor tudatosan is, például Errol Morris munkáiban. (de Jong, Knudsen & Rothwell, 2013, p. 268, kiemelés tőlem)

Egyrészt éppen azért kértem meg az éveken át követett alanyaimat, hogy nézzenek mindig a kamera optikájába, mert így még kiváltságosabb helyzetbe kerül a néző, sőt a szereplő is, mert már a felvételkor tudja, hogy mondandója egyenesen a nézőnek a szemébe nézve adresszálódik. A szereplőben tudatosodjon a kamera jelenléte, de pont emiatt legyen természetes is: ott van, mert máshol nem lehet. Nem tudom visszavonni, eljelentéktelenníteni: ez a *point-of-view* filmezés (POV) módja, fogadjuk el együtt. Szeretném, hogy a néző lássa az arcuk rezdülésén, a beszélő és a néző szemének egybefonódásán a hitelességet vagy épp a hazugságot.

Másrészt azért, mert technikailag így volt biztosan kivitelezhető a felvétel. Magam vagy a kamera kihajtott LCD-monitorát néztem, és soha nem néztem fel az alanyra, mert akkor – otthagyván a kameraszem-kontaktust – felveszi a szemkontaktust. Vagy a digitális

néznek bele a kamerába, amikor akció van (szituáció, amiből kiszólnak, reagálnak), és akkor néznek mellé, amikor ültetett interjú helyzetben reflektálnak a "készítőknek".

[68] Ezt nevezte egyetemi óráin Fodor Géza "imperatív kitekintésnek".

korszakban már az arcom előtt tartott gép keresőjébe néztem, és a kamera a meghosszabbított szememként működött.[69]

Sós Ágnes (2025) ezt szkepszissel fogadja: "Amikor az a dokumentumfilm készítő kifejezett célja, hogy legyél vele tisztában, hogy igen ott van a kamera, ez egy önvédelem szerintem a dokumentumfilmesek részéről." Mégis, számomra ez egy sokkal kontrollálhatóbb, kézenfekvő megoldás (stílus?) volt. Az alanyok idővel megszokták, megértették; minden portréfilmemet így forgattam (*A könyv-ügynök, Páratlan ritmusok, Történetek szórt fényben, Margitfilm*) és magam is ezzel a koncepcióval állok a kamera elé, ha rendezőként szerepelek dokumentumfilmemben (*ULTRA, Kékkör*). Lakatos Róbert rendező egy másik aspektusról ír (2009, pp. 90-91 és 2011, pp. 59-60), amikor pont az a cél egy szituatív (megfigyelő) dokumentumfilmben, hogy a kamera ne hívja fel a figyelmet a saját jelenlétére. Morris egy köztes utat óhajt, amiben a kamera úgy van jelen, hogy nem látható, és amiben az alany úgy néz bele a kérdező szemébe, hogy fizikailag nem is látják egymást.

> "Elegem lett abból, hogy annyira közel ültem a kamerához. (A korai filmjeimben az operatőr gyakran megragadta a fejem hátsó részét, és hátrarántott, mert az oldalam belelógott a képbe. Ez gyakran fájt is.) Aztán elkezdtem azon gondolkodni: mi lenne, ha eggyé válhatnék a kamerával? Ha a kamera és én ugyanaz lehetnénk?" (Morris, 2004)

A sors iróniája, hogy a róla szóló portréfilmben[70] Morrist kifelé beszéltetik. Az addig kerülendőnek tartott, és legfeljebb politikus bejelentésekre használt, hírolvasói stílusnak vagy reklámozói direkt marketinges eszköznek tartott kamerába beszélés technikája nagy karriert futott be: átvette az alkalmazott filmkészítés is (például testimony-videók, image filmek), a modern, magyarázó ábrázolásmódú filmekben is használják a narrátor megjelenítésére.

Dai Vaughan hívja fel a figyelmet arra, hogy az 1970-es években olyan nézeteket is vallottak teoretikusok, amelyek szerint például egy beszélő személyt ábrázoló felvétel hitelesebb, mint egy hallgatót mutató; hogy a kamera jelenlétének tudatosítása egyenlő a televíziós közönség tudatosításával; továbbá, hogy a kamera előtti megfontolt viselkedés valóságosabb, mint a spontán reakciók. Emellett azt is feltételezték, hogy a rendező által

[69] Ez a zavar figyelhető meg A döntés című filmben, ami egy katolikus pap lelki válságát és személyes küzdelmét ábrázolja: mi fontosabb, az egyházi szolgálat vagy a titkos élettársi viszony három gyerekkel? A film egyik rendezője Ugrin Julianna producer, a másik rendezője Vízkelety Márton operatőr. A családi asztalnál felvett interjúkban Polgár Róbert szeme ide-oda cikázik a rendezők között, néha még a kamerába is belenéz.
[70] *A brief history of Errol Morris* (1999, rendezte Kevin Macdonald)

kamera nélkül tapasztalt események megegyeznének azzal, ami akkor történne, ha ő maga sem lenne jelen. (Winston, 2008, p. 278)

A közvetlen kamerába beszélés kedvelt vizuális választás lett a dokumentumfilmben is (például *Venus*), de mégis a kamera mellé nézve adott nyilatkozatforma maradt a domináns (*Ember a magasban, Exit through the gift shop, Chuck Norris vs. Communism, On the Adamant* stb.). A belenézős filmek esetében annak van hangsúlya, ha egy szereplő elfordul a kamerától miközben beszél (elérzékenyül, szégyell valamit, mereng, időt kér stb.), a mellénézős filmekben épp annak, ha valamit, az addig csordogáló beszélgetés közben direkt belemond a kamerába.

A *-tron* utótag a mérnök zsargonban valamilyen működési elvre épülő eszközt vagy szerkezetet jelöl; az *interro-* előtag az *interrogation* (vallatás, faggatás, kényszer kérdezz-felelek) szóra utal[71]. Morris kihallgatótisztté avanzsál a technika álcája mögött, az eszköz szentesíti a célt. Morris koncepciója: vizuális apparátussal (fotók, archívumok, adatvizualizáció, illusztrációk), leginkább közelképekkel ütköztetni McNamara mondandóját. Akár rajtakapni, akár a kétséges szerepét megérteni 11 leckében, ahogy az alcím jelzi. Morris puhán ugyan, de felkérdezi McNamarát, aki sokszor belemászik a néző képébe, előredőlve vehemensen magyaráz a maga monitorának, ahol Morrist látja[72]. (Ez szintén Morris kedvelt technikája, a szoros zoom, a közeli képkivágat miatt lehetséges.)

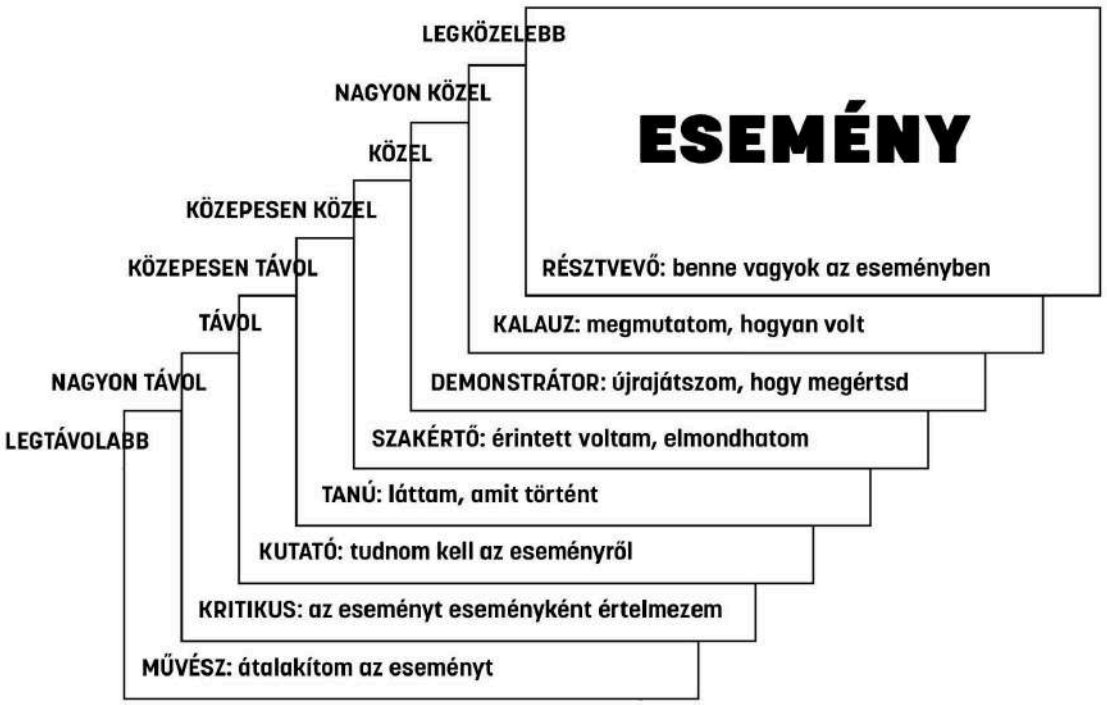
Peregnek a vietnámi veszteségek számai, fotói, cikkei, szalagcímei gyors egymásra vágásban, miközben McNamara önmagát értékeli. Ez a hitelesség próbája, csakhogy egy interjúvoló a legritkább esetben tud többet az alanyánál, mégha kiválóan felkészült is. Az egyik ott volt, a másik csak hallotta. Az alanynak kell végső soron jótállni a mondandójáért, övé a felelősség, amit csak jól elhelyezett kérdésekkel lehet "megtépázni". A játékszabály, az interjúetika szerint az interjúvoló kérdez, nem állít (legfeljebb idéz), az alany dolga a válaszolás, vagy a válasz elutasítása.

Morris látszólag átadja a teret McNamarának, aki az "énkép védelmi minisztere" lesz: a jólöltözöttség, a személytelenséget és profizmust sugárzó stúdióháttér a magabiztosság óhatatlanul arroganciát kölcsönös McNamarának, amikor a vietnámi konfliktusban hozott

[71] Morris következetesen *Interrotron* néven emlegeti az eszközt, így valószínűsíthető, hogy az *inter-* előtag nem az *interview* szóból ered, ami egy barátságosabb beszélgetési formát feltételezne, hanem latin "inter" (között) és "rogare" (kérni, kérdezni) összetételből.
[72] Technikailag megtehetnék, hogy egyszerre rögzítsék mind a rendező, mind az alany reakcióit, amit a vágás során fel lehet használni a narratíva erősítésére, de Morris sosem jelenik meg képben, ez rendezői akarat.

embertelen, háborús logikára építő döntéseit magyarázza, vagy épp másra hárítja. A film végén Morris "elengedi" az addig fémesszürke technikai térben ülő McNamarát: a státust megemelő tér megszűnik, az utolsó jelenetben már csak egy hatalomfosztott, idős bácsi autózik hazafele, a kamera az arcába mászik. Eközben Morris telefonos utóinterjújából hallunk részleteket, ami McNamara korábban következetesen elutasított bűnösségét, felelősségét firtatja.

A háború ködében McNamara különböző szerepfelfogások között lavírozik, ezt szemlélteti Dorothy Heathcote 1993-as szerepdistancia modellje, ami interjúkat tartalmazó dokumentumfilmeknél kiváló sorvezető tud lenni. A modell lényege, hogy a különböző szerepek egy kontinuum mentén helyezkednek el, amely az eseménytől való távolságukat jelzi.



6. sz. ábra – Dorothy Heathcote szerepdistancia modellje adaptálva

A háború ködében kérdező és alanya az egész modellt magáévá teszi. Széles regiszteren játszik McNamara a *Résztvevőtől* a *Tanúig*, míg Morris a *Tanútól* indul (a vietnámi háború alatt volt egyetemista, de nem állt a hadsereg kötelekében) és a *Művészig* jut. Mint később látni fogjuk, a kreatív dokumentumfilmek esetében a film rendezője vagy akár alanya számos szerepet betölthet akár egyidejűleg is (például személyes indíttatásból nyomoz

valamit, érintettként feltár egy problémát), a rendezői intervenciók esetében a két szélső értéket is: egyszerre lesz a belépésével az eseményt átalakító (nem meghamisító) *Művész* és az esemény epicentrumában lévő *Résztvevő*.

Az Interrotron használata rendezői beavatkozásnak tekinthető, mert tudatos technikai eszközként átalakítja az interjúhelyzetet. Más, mint a felvállalt kamerábanézős interjúhelyzet. Olyan mint egy periszkóp, amin a fény megtört, tükrökkel vezetett úton halad A-ból B-be. Az, hogy a beszélő közvetlenül a kamerába néz, miközben a rendezővel beszél, megszünteti a hagyományos közvetítő réteget, és kéretlenül szorosabb kapcsolatot hoz létre a nézővel, fokozza a bevonódást. Az eszközhasználat nem manipuláció, hisz beleegyezésen alapul; a kimenetele lehet manipulatív, invazív. Hiába tűnik közvetlennek a kapcsolat, a néző és az alany közé beékelődik a technológia és a rendező szándéka, így finoman reflektál a dokumentumfilmek igazságtartalmának komplexitására. Az eszköz a rendező jelenlétét is erősíti, így a valóság reprezentációjába történő kreatív és konceptuális beavatkozásként értelmezhető.

Mindezt Morris még megfejeli a kamera pozíciójának ide-oda döntésével. Néha 15-20 fokot is "lejt" a kép, szinte a nézőre esik McNamara. A ferde kameraállásnak stilisztikai és pszichológiai funkciója van: kifejezi az – amúgy szellemileg friss – alany belső zavarát, aláhúzza bizonytalanságot, kétséget és torzítottságot, ami a háború és a politikai döntéshozatal természetéből fakad.

A film 2004-ben elnyerte a legjobb dokumentumfilm Oscar-díját. Errol Morris paradigmaváltó, bátran vállalt technikai húzásai – mint az Interrotron alkalmazása, a ferde képek és egyedi kamerapozíciók használata, az interjúalanyokra fókuszáló közelképek, a drámai rekonstrukciók színészek közreműködésével, valamint a többféle nézőpontot felvonultató narratív szerkezet (amely a személyes igazságok keresésére helyezi a hangsúlyt) – alapvető hatással voltak a dokumentumfilmes szcénára. Mindezek a technikák ma már természetes elemeivé váltak a műfajnak, készségszerűen alkalmazzák őket az alkotók.

Azonban, ha az 1980-as évek végére, illetve az 1990-es évekre tekintünk, láthatjuk, hogy ezek radikális, úttörő húzásoknak számítottak – nem csupán egy akkori magyar dokumentumfilmmel összevetve, de az akkori kortárs amerikai kontextussal is. Morris filmjei jól öregedtek, most is frissek, megállnák a helyüket egy jelenkori filmes mustrán: nem csupán egy új narratívát és vizuális világot hoztak létre, hanem egyúttal új normákat és elvárásokat is

kialakítottak, amelyek azóta is meghatározzák a dokumentumfilmek világát. A *The thin blue line* nélkül nem lenne *Az imposztor*, és ezek nélkül nem lenne a *Chuck Norris vs. Communism*. *A háború ködében* nélkül nem lenne a *Blix not bombs* vagy a *You have no idea how much I love you*. Sőt a kreatív dokumentumfilm sem lenne az, ami Errol Morris nélkül.

II. A kreatív dokumentumfilm

II.1. Mérföldkövek

II.1.1. Televíziós átmenet

A fellendülések és hanyatlások szabálytalan színuszgörbeszerű folyamata figyelhető meg a dokumentumfilmek terjesztését, közönséghez juttatását tekintve az elmúlt száz évben. Az 1930-as évektől a filmszínházakban, majd az 1950-es évektől az állami fenntartású televíziókban az 1970-es évekig a dokumentumfilm közszolgálati műfajként volt jelen. Stőhr (2019, pp. 38-39) – David Hogarthra hivatkozva – megjegyzi, hogy egyfajta "aranykor" volt ez, amiben a készítők szabadon dolgozhattak, mivel a piac – a nézettség és profit – nem volt kardinális tényező, ugyanakkor a közönség igénye – számonkérés híján – sem nyomta az alkotókat.

A dokumentumfilmek célja a grierson-i elvek realizálása volt mozgóképen: hétköznapi emberek informálása, művelődésének elősegítése. Ugyanakkor az 1950-es évektől kezdve Nyugat-Európában, de főleg az Egyesült Államokban a televízió létezése egzisztenciális fenyegetést jelentett a hagyományos terjesztési formára: a moziba szánt, egész estés, kimunkált dokumentumfilmre.

A "kis képernyő" megváltoztatta azt a módit, ahogyan sokan dokumentumfilmeket fogyasztottak. Bár néhány egész estés dokumentumfilmet továbbra is bemutattak mozikban, többségük televíziós gyártásban valósult meg – akár önálló alkotásként, akár sorozat formájában.

Később ez a felfogás – jelentős csúszással az 1970-es évekre – a keleti blokkra is érvényes lett a televíziókészülékek széleskörű elterjedésével. Egyes alkotók az autonóm filmkészítés mellett döntöttek, míg mások kiválóan érvényesültek a televíziós gyártás keretei között.

A profitorientált kereskedelmi televíziók térnyerése az 1970-es évektől kezdődően alapjaiban alakította át a dokumentumfilm helyzetét: a fogalom ködössé vált, sok minden

belefért, a minőségi elvárások fellazultak. Az átgondolt, szerzői megközelítésű, egész estés dokumentumfilmek pedig fokozatosan kiszorultak a főműsoridős programkínálatból – véget ért számukra "lots of slots" korszak –, jobbára csak periférikus sávokban kaptak helyet a programrácsokon.

Az új elvárásrendszerben a a dokumentumfilmek esztétikai és tartalmi minőségét egyre inkább a közönségigények és a műsorszerkesztési logikák határozták meg, ami új formák és narratívák megjelenéséhez vezetett, gyakran a hagyományos dokumentarista értékek rovására.

Ahogyan korábban a mozikban, úgy a televízió képernyőjén is a dokumentarista formák, stílusok és tematikák sokfélesége volt megfigyelhető – ám ez a diverzitás elsősorban populárisabb, könnyedebb műfajokban öltött testet: dicstelen doku-reality programokban (celeb-dokuk és életmód-reality műsorok), borzongató bűnügyi riportműsorok (*true crime*), természetfilmekben, ismeretterjesztő és ismeret-erjesztő formátumokban (*infotainment*), aktualitás-alapú, csevegős magazinműsorokban, valamint dramatizált, B-kategóriás dokumentumfilmekben (*docudrama*).

A műfaj szerzői vénája és megmutatkozása háttérbe szorult, de talán túlzás anti-aranykorról beszélni. Kevesebb alkotói szabadság, az aktuális témák, alacsony gyártási költségek, a nézettség és nyereség határozta meg a tévékre került programok élettartamát, megszülethetőségét. A 2000-es évek elejére a finanszírozás 94%-át televíziótársaságok adták (Hogarth, 2006, p. 3)

Az HBO (Home Box Office) 1972-es megjelenése kezdte el visszafordítani a trendet az évtizedek alatt. Az első előfizetős kábelcsatorna volt, ami reklámmentességet és minőségi mozifilmeket kínált előfizetési díjért cserébe televíziós készülékekre; technikailag is úttörőnek számított, mert műholdon keresztül sugárzott.

A nyolcvanas évektől kezdett saját tartalmak gyártásába fogni, az első évtizedben begyűjtött Emmy-díjakat és Oscar-jelölést is. (Mitchell, 2023) 2007-ben elindult a Netflix, ami magát a honlapján előszeretettel hirdeti a "világ vezető internetes televíziós hálózataként."[73]

A 2000-es évektől – köszönhetően az 1980–90-es években elindult, az autonóm alkotók által diktált esztétikai (nézzen ki jól!) és tematikai (szóljon hozzánk, legyen karakteres!) megújulásnak – jelentősen megnőtt Nyugaton a moziforgalmazású dokumentumfilmek népszerűsége.

A fontos társadalmi és politikai kérdések – a terrorizmus elleni háborútól kezdve a

[73] https://about.netflix.com/en/news/netflix-is-now-available-around-the-world

környezetvédelemig – vonzották a nézőket. Néhány alkotás addig nem látott kritikai figyelemben és kereskedelmi (kassza)sikerben részesült (például Michael Moore filmjei).

A filmek kiállítása, formája, tartalma mellett a hozzáférhetősége is radikálisan megváltozott a 2000-es években. A digitális technológia mobilabbá tette a filmkészítést, a későbbi fejlesztések és innovációk pedig még a legalacsonyabb költségvetésű produkcióknak is "mozis" minőséget adtak.

Eközben a streaming szolgáltatások elterjedése jelentősen növelte a dokumentumfilmek nézőközönségének elérését. Számos korábbi film vált szélesebb körben hozzáférhetővé, miközben az új egész estés és sorozat-dokumentumfilmek iránti érdeklődés is jelentősen megnőtt. A minőségi dokumentumfilm "eredményes lett, kulturális jelenséggé vált" . (Smith, 2022, p. 13) A dokumentumfilmek visszatértek a "száműzetésből".

A kommercializálódás és digitalizálódás következtében a televíziós műsorszerkesztés technológiailag és pénzügyileg vezéreltebbé vált, miközben megpróbálták a közszolgálati feladatokat is ellátni. Az ezek közötti feszültség komoly feszültséget, kulturális kollíziót okozott az 1990-2000-es években alkotók és csatornák, illetve közpénzen finanszírozott csatornák és nyereségorientált kereskedelmi televíziók között; ez a párharc az utóbbiak földcsuszamlásszerű győzelmével zárult.

Ez a helyzet kikényszerítette a jelenre a "rugalmas specializációt" (de Jong, Knudsen és Rothwell, 2013, p. 41), egyfajta új-rezíliencát, kreatív alkalmazkodóképességet a felek, de inkább a filmesek részéről. A műsorszolgáltatók, terjesztők és filmkészítők már nem programokat gyártanak, hanem "tartalmat". "A filmkészítők egy termék gyártóivá váltak" (de Jong, Knudsen és Rothwell, 2013, p. 38), "mindenhez érteni muszáj"-producerekké.

Ez a folyamat tovább bővült és más médiaszektorra is kiterjedt. A (főleg egészestés) dokumentumfilmek kiegészítő, értéknövelő tartalomként jelentek meg egyre nagyobb számban a csatornák kínálatában, a csatorna logó pedig a legitimálást jelentette a kvalitásos filmeknek: kölcsönös előny származott belőle alkotónak és terjesztőnek, a dokumentumfilm presztízs-tartalom lett.

Ahogy Hatházi (2020, p. 27) megjegyzi: "a »plecsni« garantálja a nézők szemében a minőséget, ami miatt kattintásával bizalmat szavaz az ezzel ellátott filmeknek, az oldal – elterjedésének, bárhol nézhetőségének és népszerűségének köszönhetően – pedig megkapja az áhított nézettséget."

Miként a kortárs dokumentumfilm gyakorlatában, úgy a médiapiac szerkezetében is markánsan megfigyelhető a hibridizáció folyamata – különösen a cégek tevékenységeit és a munkakörök átalakulását illetően. Korábban élesen elválasztott műfaji és produkciós

kategóriák ma már egyesültek.

Számos tartalomelőállító cég működik, amelyek egyidejűleg készítenek imázsfilmeket, dokumentumfilmeket, cégek brand & content videóit (testimony), reklámokat, vagy éppen közreműködnek ilyen tartalmak megosztott előállításában, miközben koprodukciós együttműködésekre is nyitottak, vagy épp fikciós projektek (kisjátékfilmek, low-budget nagyjátékfilmek, televíziós sorozatok) pályázati lehetőségeit, gyártását is aktívan keresik[74].

Ahogy egy rendező gyakran "omnipotenssé" válik saját filmje kapcsán, úgy az elmúlt két évtized során a médiatér más területein is kialakult az az elvárásrendszer, amely szerint a sikeresség nem csupán a multitasking-képességen vagy az idegennyelv-ismereten, hanem egy komplex, differenciált tudáskészleten múlik.

Nem mindenhatónak, hanem mindentudónak, sokoldalúnak érdemes lenni: vágni, kamerát kezelni, szerkeszteni, hangtechnikai alapismeretekkel bírni, szinopszist írni, költségvetést tervezni, audiovizuális szoftvereket készségszinten ismerni.

Az így kialakuló "új függetlenek" amolyan periodikusan lekötött szabadúszók. Egy technológia alapú és kreatívitás vezérelt új munkaetikát képviselnek, ahol gyakran elmosódnak a határok a munka és a magánélet között, hétköznapok és hétvégék, nappalok és éjjelek között.

Az önfoglalkoztatás térnyerése és az úgynevezett "portfóliókarrierek" elterjedése pedig jól mutatja, hogyan alkalmazkodik a médiamunka világa a rugalmasságot és önmenedzsmentet megkövetelő, gyorsan változó környezethez.

A 2002-2004 közötti időszakban a dokumentumfilmek váratlan kereskedelmi sikert értek el. Bár voltak előzmények – Nick Broomfield, Errol Morris és Michael Moore filmjei már korábban is jelentős bevételeket hoztak –, a 2000-es évek elején több tényező együttállása valódi fellendülést eredményezett. A dokumentumfilmek alacsonyabb költségvetése kedvező megtérülést tett lehetővé.

Például Jonathan Caouette *Tarnation* (2003) című rendkívül személyes, önmarcangoló, vallomásos, klipesztétikai montázsokból, üzenetrögzítő-beszélgetésekből, Super 8-as családi archívumból felépülő, két évtized vívódását felölelő filmje 218 (!) dollárból készült[75] abban az érában, amikor már mindenki számára elérhetők voltak a digitális kézikamerák és ingyenes vágószoftverek. A film a Sundance-en és Cannes-ban debütált.

---

[74] Például e sorok írója számos alkalommal dolgozott együtt a Speak Easy Project céggel, ami minden terepen mozog – megélhetésből vagy épp filmgyártási szenvedélyből.

[75] http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3720455.stm

7. sz. ábra – Képkocka a *Tarnation* című filmből

A forgalmazók is újítottak: Austin adatai szerint (2007, p. 22) *A pingvinek vándorlása* Morgan Freeman narrációjával és családbarát marketinggel 77 millió amerikai dollárt ért el, és 2006-ban elnyerte a dokumentumfilmes Oscar-díjat, jelölték számos (játékfilmekkel közös) kategóriában a BAFTA-n és az Európai Filmdíjon. *Fahrenheit 9/11*-et például csak minimálisan 4 hetes vetítésre lehetett lekötni, és közel 2000 mozivásznon vetítették, ami hasonló egy fősodorbeli játékfilm forgalmazásához. A marketingköltségek is alacsonyabbak voltak, hiszen a dokumentumfilmeknek nincsenek sztárjaik. A Sony Pictures Classics 600 ezer amerikai dollárért vásárolta meg a *Vándormadarak* forgalmazási jogait, amely aztán az USA-ban 11 millió dolláros bevételt hozott.

A televíziós piacon a kábel- és műholdcsatornák elterjedése (például Discovery Channel), valamint a digitális csatornák sokasodása (például a szigetországban a BBC3, BBC4) új lehetőségeket teremtett. Ez azonban kettős hatással járt: bár több vetítési felület állt rendelkezésre, kritikusok szerint ez a fontosabb társadalmi témákat feszegető dokumentumfilmek "gettósításához" is vezetett (Austin, 2007, p. 27).

Eközben az azóta technikai zsákutcának bizonyult DVD-piac is fellendült: a dokumentumfilmek eladásai 2001 és 2004 között megháromszorozódtak, elérve a közel 4 millió amerikai dollárt az USA-ban. Számos sikeres, moziban is forgalmazott dokumentumfilm gyártója vagy koproducere televíziós társaság volt: pl. *Zuhanás a csendbe* – Film Four, Egyesült Királyság; *Capturing the Friedmans* – HBO US; *Én, te ő* – Canal+, Franciaország (Austin, 2007, p. 24)

A digitális technológia, a változó nézői igények, az új forgalmazási stratégiák és a televíziós piac átalakulása együttesen eredményezték a dokumentumfilmek fellendülését, bár a műfaj még így is niche kategória maradt a játékfilmekhez képest, de csak addig, amíg a streaming platformok inváziója ki nem teljesedett.

II.1.2. Streaming-reneszánsz

A kreatív iparágak egyik csúcsán a streaming szolgáltatások ülnek. Különösen az egykori HBO többféle régiós bekapcsolódása (HBO US, HBO Europe, HBO Scandinavia / Nordic, HBO Latin America), majd a Netflix, Amazon Prime, Hulu és Apple TV tartalomvásárlói (és később tartalomgyártói) üzleti modellje a 2010-es évek elejétől óriási lendületet adott a dokumentumfilmek terjesztésének, fejlesztésének, gyártásának. Ekkortól kezdtek a – nézői szokásokat, ízlést algoritmusokkal felmérő és az ebből következő célzott tartalmat kínáló – streamingszolgáltatók jelentős összegeket fektetni a könnyen targetálható, viszonylag olcsó dokumentumfilmek gyártásába és terjesztésébe. Mohón "szívták fel" a piacon levő, leköthető alkotásokat.

A "távmozizás" egyre népszerűbb lett, nemcsak a gombnyomásra elérhető hatalmas kínálatnak köszönhetően, hanem a fokozódó társadalmi izoláltságnak, valamint a 2020-as évtől a Covid-járvány miatti lezárásoknak, kényszerű otthonmaradásoknak. A nézők is rájöttek: hamis az a prekoncepció, hogy egy dokumentumfilmtől nem fognak úgy elvarázsolódni, mint egy játékfilmtől. Vagy nem lesz olyan szórakoztató. Vagy nem tudnak hozzá kapcsolódni. Mivel egy havi előfizetés – amivel adott ideig korlátlan (a platform kínálatában rendelkezésre álló) tartalmat lehet fogyasztani mindenkinek, aki az előfizető képernyője körül lebzsel – rendre olcsóbb, mint egy darab mozijegy, így ez a kedvező ár-érték arányú konstrukció jelentős vonzerő a nézők számára.

Az HBO (ma már HBO Max)[76], a Netflix, az Amazon Prime és az Apple TV nem

[76] Az HBO Europe streaming szolgáltatása először HBO GO néven működött, majd 2022-ben HBO Max lett, hogy egységesítse a Warner Bros és a Discovery médiavállalatok tartalmait. 2024-ben tovább egyszerűsödött a márka, és Max néven futott tovább Magyarországon is, majd 2025 tavaszától ismét az elhagyott HBO márkanév

csupán filmek és sorozatok vásárlásával vesznek részt a filmes ökoszisztémában, hanem aktívan fejlesztenek is: gyakran már a gyártás-előkészítési fázisában vagy épp az utómunka lezárultával szereznek részesedést független produkciókban. Az elmúlt években fokozatosan váltak nemzetközi forgalmazóból globális tartalomgyártókká, amelyek a saját fejlesztésű, ún. *original content* – magyarul eredeti tartalom – révén pozicionálják magukat a piacon. Ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy a platform maga gyártotta le az adott művet; sokkal inkább arra utal, hogy azt finanszírozta, megrendelte vagy kizárólagos forgalmazási jogot szerzett rá, így az más szolgáltatónál nem – vagy csak később – jelenhet meg.

Ugyanakkor a műfaj – hogy egy jogos tőzsdei hasonlattal éljek, hisz a fent említett cégek mind a tőzsdén vannak – "túlvett" , és ennek valószínű következménye egy korrekció, rosszabb esetben filmes "medvepiac". A dokumentumfilmek nézettsége az elmúlt években jelentősen növekedett, különösen a streaming platformokon. A Parrot Analytics adatai szerint[77] a dokumentumfilmek iránti kereslet a trenddiktáló Egyesült Államokban 2021 elejétől 2023 végéig 44%-kal nőtt, ami a legnagyobb növekedés az összes un. nem-megírt (un-scripted, non-scripted) műfaj között. Ide tartoznak többek között a zenei tartalmak, a valóság- és talk-show műsorok, vetélkedők.

Ez a növekedés valószínűleg a streamingszolgáltatók térnyerésének, és a nézők egyre növekvő igényének köszönhető a valósághűbb és informatívabb tartalmak iránt. Ugyanakkor a dokumentumfilmek gyártása 63%-kal nőtt meg ugyanebben az időszakban, ami meghaladja a közönségigény növekedését. Ennek eredményeként, míg a dokumentumfilmek a valóságshow-k 23,8%-át tették ki, a nézői igénynek csak körülbelül 18%-át elégítették ki.

Ez a túlkínálat a dokumentumfilmek piacán a telítettség jele, ami hosszú távon a bevételek csökkenéséhez, a verseny fokozódásához, a sokkal szelektívebben vagy alacsonyabb áron beszerzett tartalomhoz vezethet – ami pedig az alkotókra lesz negatív hatással. A dokumentumfilmek globális bevétele a mozikban jóval alacsonyabb, mint a nagyjátékfilmeké[78]: a műfaj mozis bevétele 2023-ban a teljes bevétel körülbelül 20%-át tette ki.

A dokumentumfilmekre fordított gyártási költségek megtérülése a moziban tehát alacsony[79], egyszerűen a több évtizedes nézői szokások miatt korlátozott a vonzerő: a moziban leginkább fikciós játékfilmekre váltanak jegyet. Épp ezért jelenleg a

visszakerült a Max mellé.

[77] Parrot Analytics. (n.d.). *Growing Demand for Documentaries.*

[78] Market Research Future. (n.d.). *Documentary Films and Shows Market Size, Trends 2034*.

[79] Verified Market Research. (n.d.). *Global Documentary Film And TV Show Market Size By Distribution Channel, By Audience, By Production Type, By Geographic Scope And Forecast.*

dokumentumfilmek bevételének nagy része a streaming platformokról származik, a többi a televíziós vagy légitársaságoknak történt eladásokból, fesztiválvetítési díjakból, és később jogdíjakból.

Bár a dokumentumfilmek gyártási költségei általában alacsonyabbak, mint a nagyjátékfilmeké – ez részben annak köszönhető, hogy a dokumentumfilmek ritkán használnak drága díszleteket –, ugyanakkor a dokumentumfilmek forgatási ideje általában hosszabb, mint a játékfilmeké, és a vágás is tovább tart, mivel akár többszáz órányi nyersanyagból kell kimazsolázni a történetet.

A hagyományos stúdiómodellt meghaladva a streaming logika sajátosságaival operálnak: például gyakran egyszerre teszik közzé egy sorozat teljes évadát, tudatosan építve a *binge watching* (sorozatdarálás) felhasználói szokásra. Az Amazon és a Netflix saját produkciós infrastruktúrával, stúdiókkal és gyártóegységekkel is rendelkezik, ahol mindent egy kézben tart. Ez a csatornabarát tartalmat előállítani képes filmkészítők szempontjából megnyugtató lehet első látásra: a film finanszírozott, az alkotói integritás a kitárgyalt szerződésen múlik.[80]

Ugyanakkor mintha örök haszonélvezetbe adnák: a Netflix-szerződések miatt egyes filmek kikerülnek a fesztivál- és mozikörforgásból, és eltűnhetnek a fekete lyukban, a "Netflix feneketlen kútjában". (Macnab, 2017) Más filmeket pedig "házi őrizetbe" helyez egy-egy kontraktus: a geoblocking[81] miatt regionális bezártságban mutathatják csak meg magukat. Később, másodlagos vagy harmadlagos bevételi forrásként a filmek gyakran specifikus, igényalapú (on-demand)[82] platformokra kerülnek, ahol bérlési lehetőség, reklámokkal támogatott ingyenes megtekintés vagy letöltési opció is elérhető. Ilyen – főleg művészfilmes tartalmakra specializálódott - csatornák például a Guidedoc, a Mubi, a DAFilms, a Cinego, a Filmio, a TrueStory.film vagy a Vimeo – mind olyan felületek, amelyek elsősorban a rétegfilmek iránt érdeklődő közönséget szólítják meg, köztük akár doktori disszertáción dolgozó kutatókat is.

---

[80] A KIX esetében Révész Bálint rendező elmondta, hogy a francia partnerek a művészibb koncepció helyett egy túl "jól fésült" verziót erőltettek, ami egyre kényelmetlenebb lett számukra, ezért végül a producer, Kiss Viki Réka kezdeményezésére elkészült a saját magyar változat is, amely a mozipremier alapja lett, a tévéváltozat pedig megmaradt (H. Tóth, 2025). Ugyanez történt az *ULTRÁ*val: a görög tévén 52, az HBO-n és a mozikban a 81 perces változat ment, és készült egy 26 perces iskolásoknak szánt, tanórán vetíthető kivonat is.

[81] A digitális tartalmak elérhetősége földrajzi hely alapján korlátozott, vagyis bizonyos filmek, sorozatok csak meghatározott országokban nézhetők. Például az HBO Europe a 2010-es évek közepén 12 európai országba sugárzott, ezért a filmek producerei csak olyan ország televíziójának vagy moziforgalmazójának adhatták el a filmjüket, amelyik nem tartozott bele ebbe a 12 területiumba.

[82] OTT (Over-the-top): Kizárólag interneten keresztül érkező tartalom. VOD (Video on Demand): Bármikor visszanézhető tartalom. SVOD: Előfizetéses VOD (pl. Netflix, Max). TVOD: Tranzakciós VOD (egyenként fizethető tartalom). AVOD: Hirdetésekkel támogatott ingyenes VOD.

E tényezők együttes hatása a nem fikciós kortárs filmművészetben egyfajta új reneszánszt eredményezett, amely véleményem szerint nemcsak esztétikai, hanem elméleti szinten is újragondolásra kell, hogy késztesse a filmes diskurzus alakítóit. Nick Fraser BBC-szerkesztő egyenesen odáig megy, hogy a dokumentumfilmeket az "új rock and rollként" emlegeti (Winston, 2011, p. 11), ami nem véletlen. Amilyen hatással a rock and roll volt a zenei világra, megkockáztatom, olyan mértékű változást jelent a kreatív dokumentumfilm is a filmművészetben.

II.1.3. Tektonikus mozgások a kortárs dokumentumfilmben

A 2000-es évek elején a filmes szeizmográf erősen kilengett, és mélyreható változásokat jelzett a dokumentumfilm talaján állva az előző két évtized egyhangúbb, rengésmentes periódusához képest. Egy-egy kiemelkedő film vulkánként tört fel a felszínre – erőteljesen, váratlanul, a műfaj határait újradefiniálva és új perspektívákat előrevetítve. A mozgások tovagyűrűztek, és a 2020-as évek közepére a dokumentumfilm virágkorát éli: kialakult egy szubjektívebb, érzelemgazdagabb és stilárisan sokszínű elbeszélésmód, miközben új minőségi eszmény vált sztenderddé – mind az audiovizualitásban, mind a történetmesélés megformáltságában.

A disszertációban vizsgált két, turbulens évtizednek (2004-2024) voltak jeles előfutárai. Egyre rövidülő időközönként érkeztek a kritika és közönség által is elismert alkotások, amelyek pénzügyi eredményeikben is visszatükröződtek – valódi kasszasikerek voltak. A 2000-es évek elejére már valóságos torlódás alakult ki az emlékezetes dokumentumfilmek körül: ezek moziban elért diadalai filmes Richter-skálaként jelezték előre a közelgő áttörést. Egy új korszak vette kezdetét.

A dokumentumfilmek területén számos anyagilag sikeres alkotás született az 1980-as évektől kezdve; ezek többsége *high concept*[83] film volt. Az Egyesült Államok mozipiacán elért dokumentumfilmes bevételeket Thomas Austin kifejezetten a dokumentumfilmek mozis vetítéseit vizsgáló munkája alapján ismertetem (2007, pp. 16-30.) Az első jelentősebb bevételt hozó alkotások közé tartozik az *The thin blue line* (1988), amely több mint 1 millió dolláros jegybevételt ért el.

Ezt követte Michael Moore első kiugró sikere, a *Roger & Me* (1989), amely több mint

[83] A film témája, premisszája azonnal megragadható, és akár egy mondatban is eladható. Például *Super size me*: "Mi történik, ha valaki egy hónapig kizárólag McDonald's ételeken él?" Gyakran provokatív, vizuálisan erős vagy rendkívüli helyzetekre, karakterekre épít. Ezek a filmek széles közönséget céloznak meg.

6 millió dollárt hozott. Szintén kiemelkedő siker volt a *Hoop dreams* (1994), amely közel 8 millió dolláros bevétellel zárta amerikai forgalmazását. Ez utóbbi film különösen a tripla tematikai sokszínűsége – a kosárlabdán keresztül bemutatott társadalmi mobilitás, karrier, fiatal fekete diákok élettörténete – révén vonzott szélesebb közönséget.

A 2000-es évek elején kibontakozó dokumentumfilmes boom még jelentősebb kereskedelmi sikereket eredményezett.[84] Michael Moore *Kóla, puska, sültkrumpli* (2002) című filmje 21 millió dolláros bevételt ért el, míg a *Fahrenheit 9/11* (2004) 119 millió dollárt hozott, s ezzel minden idők legnagyobb bevételű dokumentumfilmjévé vált. Ugyanehhez a korszakhoz tartozik a *Super size me* (2004) 11 millió dolláros, valamint Errol Morris *A háború ködében* (2003) című filmjének 4 millió dolláros bevétele.

Az európai dokumentumfilmek közül a francia *Én, te, ő* (2002) 777 ezer dolláros amerikai bevétele mellett jelentős sikert aratott Franciaországban és az Egyesült Királyságban is. Szintén figyelemre méltó francia siker volt a *Vándormadarak* (2003), amely 11 millió dollárt hozott az Egyesült Államokban, illetve a *A pingvinek vándorlása* (2005), amely 77 millió dolláros amerikai bevételével minden korábbi francia dokumentumfilmet felülmúlt. A brit *Zuhanás a csendbe* (2003) szintén jelentős bevételt ért el: 4 millió dollárt az USA-ban, és több mint 2 millió fontot az Egyesült Királyságban.

A közép-európai régióból a *Cseh álom* (2004) – ahol két filmfőiskolás, köztük a disszertációban még feltűnő Vít Klusák beugratta a közvéleményt egy Patyomkin-plázával – tíz országban szerzett forgalmazási megállapodásokat, ami ebben a kontextusban figyelemreméltó eredménynek számít.

A következő felsorolás magáért beszél, és kijelöl egy jól látható trendet, ami ennek a fellendülésnek a visszaigazolása és egyben a katalizátora is volt. Szembetűnő, hogy mennyire a *low concept*[85] filmek dominálnak. 2004-ben kapott a cannes-i filmfesztiválon Arany Pálmát Michael Moore *Fahrenheit 9/11* című filmje, ezzel a világ legjelentősebb filmfesztiváljának történetében először nyert fődíjat dokumentumfilm.

Ezt követte, hogy elszórtan ugyan, de a legfontosabb fesztiválokon is tudtak fődíjat

[84]Nem sorolom ide a dokumentarista stílussal és "valós történet" illúziójával operáló filmeket, mint például a *Blair Witch Project* (1999), amely körülbelül 50 000 dolláros költségvetésből készült, világszerte azonban 248 millió dollár bevételt hozott.

[85] A karakterek mélysége és az érzelmi, emberi dráma áll a középpontban. A cselekmény sokszor lassabb, kevésbé látványos, és a központi gondolat nehezebben foglalható össze pár szóban. Ezek a filmek gyakran szerzői / független produkciók, és nem feltétlenül a tömeges eladhatóságra koncentrálnak.

nyerni dokumentumfilmek[86]. 2009-ben Errol Morris *Parancsra tettük* című filmje Ezüst Medvét[87] kapott a Berlinalén. 2013-ban Gianfranco Rosi *Róma körül* című filmje Arany Oroszlánt nyert a Velencei Filmfesztiválon. 2016-ban ugyancsak Rosi *Tűz a tengeren* című filmje Arany Medvét kapott a Berlinale-n. 2017-ben Wang Bing *Mrs. Fang* című filmje Locarnóban nyert Arany Leopárd díjat.

Adina Pintilie *Ne érints meg!* című filmje 2018-ban Arany Medvét nyert a Berlinalén, valamint megkapta a Legjobb Elsőfilm díját is, amit szinte kizárólag fikciós filmeknek osztanak. 2019-ben Szabó Réka filmjének, *A létezés eufóriájá*nak jutott a Locarnói Filmfesztivál Nagydíja, 2022-ben Laura Poitras *All the beauty and the bloodshed* című filmje Arany Oroszlánt kapott a Velencei Filmfesztiválon. A Berlinale Arany Medvéjét a legutóbbi időkben kétszer is dokumentumfilmek kapták: 2023-ban az *Én, te, ő* rendezőjének, Nicolas Philibertnek az új filmje, az *On the Adamant*, valamint 2024-ben Mati Diop *Dahomey* című filmje.

Karlovy Vary fődíját 2024-ben Mark Cousins *A sudden glimpse to deeper things* c. filmje nyerte; itt sem volt példa még arra, hogy dokumentumfilm nyerje el a Kristály Glóbuszt. Kauther Ben Hania *Négy nővér* (Four Daughters) című filmje 2023-ban a cannes-i filmfesztivál Arany Pálmára jelölt versenyfilmje volt, akárcsak Errol Morris *The unknown known* című alkotása 2013-ban a Velencei Filmfesztiválon, mely szintén egy volt amerikai védelmi miniszter, Donald Rumsfeld portréját rajzolja meg. A dokumentumfilmek ritkán szerepelnek a versenyprogramban, és még ritkább, hogy egy ilyen film az Arany Pálmáért vagy más nagy fesztiváli díjakért küzdjön.

A határok elmosódását és a dokumentumfilmek fikciós filmekkel való egyenrangúsításának törekvését jelzi, hogy a 2019-es *Honeyland* (rendezte Tamara Kotevska és Ljubomir Stefanov) volt az első film az Oscar-díj történetében, amelyet egyszerre jelöltek a Legjobb dokumentumfilm és a Legjobb nemzetközi játékfilm kategóriájában. A film egy észak-macedón női méhész életét követi, aki régi, tradícionális módszerekkel dolgozik egy elzárt faluban.

---

[86] Csak azokat a fesztiválokat veszem figyelembe, ahol – bár akár elkülönítik a hazai és nemzetközi filmeket – minden versenyfilm esélyes lehet a fődíjra, függetlenül a műfajtól. Tehát nemcsak bizonyos műfajokra specializált fesztiválok, mint például Krakkó, CPH:DOX, Hot Docs Toronto (dokumentumfilmek) vagy Rotterdam, Toronto IFF (fikciós filmek). Az olyan fesztiválokon, mint Sundance (documentary és dramatic szekció), vagy az SXSW és a Tribeca (documentary feature és narrative feature szekciói) a műfajok külön versenyeznek, külön díjakat osztanak, de ezek egyenrangúak. A legnagyobb európai nagy fesztiválokon többnyire létezik olyan fődíj, amely minden film számára elérhető. Több, szintén A-kategóriás nemzetközi fesztiválon (Szarajevó, Sanghaj, Tokyo, Moszkva, Mar del Plata, Varsó, Tallinn, San Sebastián, Karlovy Vary) külön díjazzák a műfajokat és nincs fődíj.

[87] Az Arany Medve a berlini fesztivál legjobb filmjét díjazza, míg az Ezüst Medve más művészeti teljesítményeket is elismer, például rendezést, színészi játékot és egyéb kategóriákat.

A példát 2021-ben a román egészségügy korrupcióját feldolgozó *Kollektíva* (rendezte Alexander Nanau) követte, amely szintén dupla jelölést kapott, ám végül egyik kategóriában sem nyert díjat. Egyenesen három, látszólag ellentmondó kategóriában jelölték Oscar-díjra a *Menekülés*t. Egyaránt nominálták az Amerikai Filmakadémiánál legjobb dokumentumfilmként, legjobb animációs filmként és a legjobb nemzetközi filmként, de nem váltotta díjra a jelöléseket, nemhogy triplázott volna.[88]

Mint minden fesztiválon, a legnagyobb díjkiosztókon is kiemelten előfordulnak gesztusdíjak[89], amik gyakran a témának, nem a koncepció művészi arranzsálásának szólnak, ízlések és szempárok hoznak kompromisszumos döntéseket. De így is szembetűnő, hogy ezen időintervallum a dokumentumfilmek kiemelkedését, nemzetközi láthatóságának radikális növekedését eredményezte a korábbi periódusokhoz képest, egyben fejlődési folyamatokat indított el – főleg kreatív és finanszírozási szinten –, bátorságot, erőt és kísérletező kedvet adott az alkotóknak.

És főleg: friss, beidegzett kölcsönhatásba került a dokumentumfilm a közönséggel. Addig elmaradó és új, felnőtt nézőket győzött meg, invitált a képernyők és mozivásznak elé, fesztiválokat alapítottak lelkes filmbarátok, amik nagyra nőttek két évtized alatt, stabil találkozópontok lettek a szakma (filmesek, kritikusok, teoretikusok) és a közönség számára.

Mielőtt magát a kreatív dokumentumfilm mibenlétét térképezném fel, két leágazást kell tennem a jövőről és a múltról. Reflektálni a jelenkori dokumentumfilm-recepcióra az épp belépni készülő, meginvitált nézők szempontjából, ha már az "új nézőket" említettem, valamint a vizsgált időszakot megelőző magyar helyzetről szólni.

II.2. A dokumentumfilm jövőbeli nézői

A lelkesedésem talán túlzó, és a szubkulturális buborék miatt leárnyékolt perspektívám

[88] A legtöbb nagy nemzetközi díjátadó szervezet – így az Európai Filmdíjak, az Oscarok, a Goya-díjak, a BAFTA-díjak és a César-díjak – szabályzata külön kategóriát biztosít a dokumentumfilmek számára. Ez azt jelenti, hogy ha egy film *tisztán* dokumentumfilmként van besorolva, akkor a szabályok szerint a fő (legjobb film) kategóriában nem indítható, hanem a saját, dokumentumfilmekre létrehozott szekcióban versenyez. Bizonyos kevert műfajú, hibrid filmek esetén előfordulhat, hogy a besorolás vitatottá válik. Ha egy film magára indokoltan több műfaji kategóriát vonatkoztat, akkor több kategóriában is indulhat. Mindez újkeletű szabály. 2008-ban például a Libanoni keringőt nem tudták animációs Oscar-díjra jelölni, "csupán" Legjobb idegennyelvű filmnek. 2022-ben a *Menekülés*nél már – felismerve a hibrid filmek térnyerését – megnyíltak a kategóriák.

[89] Az Oscar-díjak történetében nem ritka jelenség. Elsősorban politikai, társadalmi vagy szimbolikus gesztus sejlik fel a szavazás mögött, nem feltétlenül a film esztétikai vagy szakmai értéke. Jó példa erre, hogy egy évtizeddel az *Öt törött kamera* után ismét egy palesztin-izraeli konfliktust feldolgozó dokumentumfilm, a *No Other Land* kapta meg az elismerést. Ugyanígy tekinthetők gesztusdíjnak azok az Oscarok is, amelyeket az amerikai vagy világméretű kulturális, történelmi vagy társadalmi visszásságokkal foglalkozó alkotások nyertek el – mint például az *Icarus,* a *20 nap Mariupolban*, a *Navalnij*, vagy a *Citizenfour*.

kiegészítésre szorul. Hartai László 2018-ban, Csomán Sándor 2024-ben felmérte a magyar, 14-18 éves korosztály mozgóképfogyasztási szokásait; a disszertációt illető tanulságok a következők. A Csomán-tanulmány szerint a dokumentumfilmek fogyasztása elvétve jellemző, 71,2% a felmérés résztvevőiből szinte soha vagy havonta egyszer néz ilyet. A Hartai-tanulmányban a 13–15 évesek főként ismeretterjesztőként, míg a 16–19 évesek objektív, tudományos tájékoztatásként értelmezik, a realisztikus és hiteles bemutatás eszközének tekintik, amely a történelem vagy a tudomány iránt érdeklődőknek lehetnek érdekesek.

A diákok gyakran nem ismerik fel a dokumentumfilm művészi, esztétikai és társadalomkritikai dimenzióit, és ritkán érzékelik benne a személyes nézőpont szerepét. Mindkét korosztály inkább idősebb közönséghez köti a műfajt. Gyakori félreértés a híradós formátummal való keveredés, az objektivitás túlhangsúlyozása és az, hogy a dokumentumfilmet kizárólag oktatási célú műfajként látják. A Csomán-tanulmányban a dokumentumfilmek népszerűsítésére irányuló programok hasznosak lehetnek, de a diákok érdeklődésének felkeltése továbbra is kihívást jelent. (Csomán, 2024, p. 17) Főleg egy olyan visszás helyzetben, amibe jelen állás szerint a magyar művészeti oktatás került.

A 2020-as Nemzeti Alaptanterv értelmében 2024-től a művészettörténet megszűnt önálló tantárgyként, még választható formában sem lesz elérhető, és érettségi tárgyként sem lehet többé választani. A tantárgy elemeit a vizuális kultúra keretében oktatják majd heti egy (!) órában, azaz 45 percben a 9–10. évfolyamon. A Magyar Tudományos Akadémia tiltakozott a döntés ellen, mivel szerintük ez ellehetetleníti a művészettörténet tudományos igényű oktatását.[90]

Mindez szomorú visszalépés és felelőtlenség, hiszen a negyedik kulturális korban, a vizuálisban élünk (az orális, írásos, nyomtatott után), ahol a képek, mozgóképek és digitális tartalmak döntően formálják gondolkodásunkat, ízlésünket és világlátásunkat. A fake news, a dezinformáció és a manipuláció (elsősorban képi és hangi) korában rendkívül fontos lenne a tudatos, kisgyermekkorban elkezdett készségtárgyi, vizuális nevelés, rávezetés, reflexió, differenciálás. A jövő generációi jelentős hendikeppel indulnak a műfaj felfedezésére, már ha egyáltalán motiváltak. A művészettörténet segít megérteni a vizuális kultúra mélyebb rétegeit, míg a médiaismeret kritikai eszközöket ad a manipulációk felismeréséhez.

Ezek hiányában nehezebb eligazodni a vizuális túlterheltség világában, és sokkal

90 https://mta.hu/ii-osztaly/tiltakozas-a-muveszettortenet-targy-megszuntetese-ellen-a-gimnaziumi-alaptantervben-113437

nehezebb elmerülni egy alsó határát tekintve 60-70 perces (Oscar-díj esetében 40 perces) egészestés dokumentumfilmben, ha 3-5 másodperces TikTok videók átlegyintésén, YouTube-tartalmak kontextus nélküli, előkép nélküli, a (mozgóképi) valóság és fikció ismerete nélküli fogyasztásán kondicionálódnak a következő generációk.

A türelem, a jelenlét, a megértés, a feldolgozás, összességében a belső intellektuális munka nemcsak a dokumentumfilm készítésénél alapvető fontosságú, hanem a nézővé váláshoz is. Erre rímel, hogy a Hartai-tanulmány szerint "a dokumentumfilmben rendkívüli, de kétségkívül nem könnyen megragadható és hasznosítható potenciál van a filmoktatás számára" . (Hartai, 2018, p. 26), Csomán adatai viszont azt mutatják, hogy ez a potenciál kihasználatlan maradt, a műfaj továbbra is marginális. (Csomán, 2024, p. 17)

Csomán hat évvel a Hartai-féle kutatás után lesújtó képet fest – nem mellesleg ez már a TikTok és a YouTube Shorts reklámdömpinggel és tartalomfalatkákban tálalt bugyutaságával terhelt időszaka is. Míg 2018-ban egy film rövidsége szinte egyáltalán nem számított értékképző tényezőnek (a 100 fokú skálán mindössze 4%, illetve 6% jelölte meg relevánsnak; Hartai, 2018, p. 23), addig 2024-re – bár mozifilmek esetében továbbra is csak 5% tartja fontosnak a rövidséget – a videós platformokon ez a szempont meghatározóvá vált: TikTok: 62%, YouTube: 39% (Csomán, 2024, p. 8).

Nemcsak a mozgóképoktatás keretei szűkültek, de a fiatalok médiafogyasztási szokásai még inkább eltávolodtak a hosszabb formátumoktól. Felmérése szerint a dokumentumfilmek iránti alacsony érdeklődés mögött az állhat, hogy a diákok a mozgóképes tartalmakat elsősorban szórakozás céljából fogyasztják, a dokumentumfilmeket pedig nem tartják kellően szórakoztatónak.

A dokumentumfilmek oktatási célú felhasználásának lehetőségei korlátozottak, mivel a diákok nem igazán vevők a komolyabb témákra. A griersoni eszmény, amely a dokumentumfilmet pedagógiai és társadalomformáló eszközként képzelte el – ahol "a rendező propagandista, a film szószék" (Smith, 2022, p. 11) – mára radikálisan átalakult. A mai fiatalokat valóban propaganda éri, de nem a tantermi vetítéseken, hanem két TikTok-videó között, kéretlen hirdetésként. A pulpitus szerepét ma a közösségi média tölti be.

A diákok a magyar filmeket sem nézik, és a dokumentumfilmek iránti érdeklődésük még alacsonyabb. 2018-ban Hartai javasolta a film- és médiaoktatás szétválasztását, a dokumentumfilm új szerepkörben való megjelenítését, de a 2024-es kutatás jól mutatja, mit okozott az említett tantárgyi kerekek szűkítése: "a korábbi 50-50%-os felosztás helyett 70% médiaismerettel egyértelművé vált a fókusz" (Csomán, 2024, p. 11), a médiaismeret dominánsabbá vált a filmoktatással szemben.

Oktatási integráció helyett további marginalizálódásra ítéltetett a dokumentumfilm, sőt a valóság még rosszabb: a heti egy darab, 45 perces óra sem a mozgókép, sem a média érintőleges áttekintésére sem elég. Az ellenszél csak erősödött: nézőpont kérdése, hogy az új generációkkal szemben fúj, vagy a dokumentumfilmmel szemben. A Csomán-tanulmány címe felel erre: referenciák, válaszok nélkül.

Mindkét tanulmány megerősíti, hogy a dokumentumfilmet a fiatalok "idősebbnek való" műfajnak tartják, valamint hogy a műfaj népszerűtlensége állandósult, miközben a korosztály médiafogyasztása radikálisan átalakult. Abban is összecsengenek, hogy a streaming és online felületek bevonása nélkül a dokumentumfilm oktatási célú használata is nehézkes. Amíg 2018-ban még csak tendencia volt az online platformok terjedése, 2024-re már meghatározó tényezővé váltak (Csomán, 2024, p. 4 és 6; Hartai, 2018, p. 14). Fizikális platformként pedig egyértelműen a telefon áll az élen szemben bármilyen más képsugárzó felülettel.

Ajánlásként a kutatók a streaming platformokra optimalizált rövid dokumentumfilmes tartalmakat jelölik meg, mint lehetséges "kapudrogot" , amivel a fiatalokat a műfaj felé lehet csábítani, bár jelzik: a dokumentumfilm értelmezési nehézségei és félreértései valószínűleg továbbra is fennállnak. A kutatások nem térnek ki arra, hogy egyáltalán mennyire is ismerik a műfajt a diákok, mit azonosítanak dokumentumfilmként.

A Csomán-kutatásban a 927 válaszadó mindössze 20%-a jelölte meg a dokumentumfilmet a három legkedveltebb műfaja között. (Csomán 2024, p. 8) Hartai László megfigyelése szerint a többség a "film" szó hallatán alapvetően fikciós játékfilmekre asszociál, míg a dokumentumfilm fogalmát többnyire szűkebb, sok esetben leegyszerűsített jelentéstartalommal társítják. Hartai gyűjtése alapján a diákok többféleképpen határozták meg a dokumentumfilm célját és célközönségét. A leggyakoribb asszociációk az alábbi idézetekben foglalhatók össze:

"A dokumentumfilm az életünkről szól, mindenkinek, aki többet szeretne tudni a világ történéseiről."

"Tanároknak [való]."

"A természetkedvelő és érdeklődő nézőknek."

"Fő cél természetesen az informálás és hogy a néző minél több dologról tudjon."

"Valamilyen eseményt örökít meg."

"Objektíven tájékoztat."

"Az utókornak, emlék."

"Azoknak szól, akik szeretik a TV-t."

"Manapság nem sok értelmét látom, maximum az idősek nézik."

"Hát nem az, amit a mai tinik nézni akarnak." (Hartai, 2018, pp. 26–27)

Az 1990-es évek magyar dokumentumfilm termése sem az volt, amit az akkori tinik nézni akartak volna.

II. 3. Rendszerváltások, zenitek, permanens problémák a magyar dokumentumfilmben

Mivel filmes közegben szocializálódtam kiskorom óta, 1993 óta már járogattam Magyar Filmszemlékre[91], 1996 óta pedig – egyre kiábrándultabban - 15 éven át minden Magyar Filmszemlét végigültem, rojtosra lapoztam a programfüzetet, karikáztam a filmeket, időrendi beosztást készítettem, napokat töltöttem a mozitermekben, hogy megtudjam mi lett *Pol Pot megye punkjai*val[92] vagy *Albert és testvérei*vel[93].

Az 1993-as év azért is figyelemre méltó, mert ekkor kaptak először külön szekciót a dokumentumfilmek – korábban csupán elszórtan, mintegy "mutatóba" kerültek be a játékfilmeket felvonultatót szemleprogramba, oda is leginkább Vitézy László, Sára Sándor, Gulyás Gyula és Gulyás János, Gyöngyössy Imre és Kabay Barna illetve Schiffer Pál filmjei.

Érdekes, hogy az 1970-80-as években a "minek látszik, minek határozzuk meg" szelekciós elv működött, ugyanakkor a bizonytalanság is érezhető a szemleprogramon. Az 1970-es évek második felében készült alkotások közül több is nehezen sorolható be a hagyományos műfaji kategóriákba, hiszen egyszerre hordozzák a dokumentumfilmek közvetlenségét és a játékfilmek megrendezettségét.

Ez a besorolási bizonytalanság az 1976-os Filmszemlén is tetten érhető volt: Elek Judit *Egyszerű történet*e dokumentumfilmként, míg a felváltva író és rendező Dárday István és Szalai Györgyi párosának *Jutalomutazás*a játékfilmként szerepelt, noha mindkét mű

[91] A Magyar Filmszemlét először 1965-ben rendezték meg 1989-ig Magyar Játékfilmszemle néven, jelezve a prioritásokat. 1983-ig Pécs adott otthont a rendezvénynek. 1971-ben, 1972-ben és 1975-ben elmaradt a szemle. 1983-tól a szemle helyszíne Budapest lett. 1976-ig a bemutatott alkotásokat *Versenyfilmek* név alatt szerepeltették, ezt követően váltakozva használták a *Versenyfilmek* és a *Szemlefilmek* elnevezést. 1974-től az esemény időpontját (január–február) a Berlini Filmfesztiválhoz igazították, hogy a friss magyar filmek még bekerülhessenek a nemzetközi versenyprogramba. 1976 és 1980 között nem adtak ki díjakat, csupán az volt, ami a neve: filmek szemléje. 1996 óta már a kisjátékfilmek is külön szekciót kaptak: előtte csupán 1995-ben engedték őket a szemlére, a be nem válogatott dokumentumfilmekkel információs vetítésre. A rendezvényt 2013 és 2024 között nem tartották meg. (Gelencsér, Gábor, 1999) Az NFI-t opponáló Magyar Filmszövetség 13 év szünet után, 2025 februárjában újra megrendezte a Magyar Filmszemlét – miközben az NFI a Magyar Mozgókép Fesztivált (MOZ.GO) tartja a hivatalos filmszemlének.

[92] A legendássá vált CPg (Come on Punk group) együttest bemutató riportfilm (rendezte Kövessy Róbert, 2000).

[93] Portréfilm a hungarista Világnemzeti Népuralmista Párt, később a Magyar Népjóléti Szövetség elnökéről és híveiről (rendezte Pesty László, Mécs Mónika, Lengyel Zsolt, 1996)

erőteljesen támaszkodott valóságos, megtörtént, rekreált vagy létrehozott helyzetekre, valamint nem hivatásos szereplőkre[94].

Hasonlóan ellentmondásos volt a helyzet az 1978-as szemlén is, ahol Schiffer Pál *Cséplő Gyuri*ja játékfilmként került a programba, miközben ott volt Kósa Ferenc *Küldetés*e is, a fenti jegyeket nem hordozó "tiszta", hagyományos dokumentumfilmként. 1979-ben Tarr Béla *Családi tűzfészek* című filmje játékfilm besorolással futott[95], míg Gyöngyössy Imre és Kabay Barna *Két elhatározás*a dokumentumfilmként, noha mindkettő átmeneti műfajisága vitathatatlan. Ez is jól mutatja, mennyire problematikus volt már akkor az alakváltó, hibridnek is tekinthető filmek esetében a műfaji keretek alkalmazása. Ezt oldották fel Nyugaton, mint korábban írtam, a többes besorolással (lásd *Honeyland, Menekülés, Kollektíva*).

Ezek a filmek az 1968 utáni dokumentumfilmes szemléletváltásból nőtt ki: a kamera a mindennapi életre irányult, kendőzetlenül, ugyanakkor rendezetten, irányítottan tárt fel sorsokat, emberi történeteket. Egy olasz filmítész által Budapesti Iskola[96] névvel illetett, 1972-1984 közt aktív irányzat munkái fő műfaja a dokumentum-játékfilm volt, amelyben fikció és valóság egymásba fonódott. Dormehl (2012, p. 14) kifejti, hogy a két műfaj között kezdettől fogva folyamatos az átjárás, dokumentumfilmek gyakran élnek fikciós eszközökkel, míg a játékfilmek rendre merítenek a dokumentarista stílusjegyekből. Érdekes, hogy a kor társadalmi problémáinak hiteles felmutatásához olyan új irányt kellett szabni a valóságábrázolás terén, hogy a fikció megtermékenyítő hímporát kellett hozzáadni.

Andor Tamás, Schiffer Pál szinte állandó operatőre szerint a Budapesti Iskola filmjeinek lényege, hogy "a filmen belül minden jelenet megélt dolgot rögzít, ennek a srácnak a saját sorsához kötődő, saját élményeket, amit a kamera követ." (Andor, 2015). A látszólag fikciós részek is valójában rekonstrukciók: a szereplő elmeséli, mi történt vele, majd

---

[94] Ugyanilyen forgatástechnikai esetekről számol be Gárdos Péter is (Fábián, 2025), aki a Filmgyárban filmhíradókat, "kis színes" riportokat csinált. kezdő rendezőként. Például egy zálogházról szóló anyaghoz jól beszélő, karakteres civileket szerzett, akikkel a 3 perces nyersanyag felvételi lehetőségét a legjobban ki tudta használni, és nem zavarta őket a "blimpelt" (zaj miatt körbepárnázott) kamera jelenléte.

[95] Iankó Ervin (2017, 12. o.) rámutat, hogy a *Családi tűzfészek* elején a film egyértelművé teszi: nem dokumentumfilmet látunk, hanem annak eszköztárával elmesélt fikciót – "ez a történet nem valódi, de megtörténhetett volna".

[96] Kritikus hangvételű filmek és alkotók egy csoportját jelöli, melyek a dokumentum- és játékfilmkészítés sajátos ötvözésével jöttek létre, és e két műfaj intézményi határait átjárhatóvá tette. A Balázs Béla Stúdió dokumentarista hagyományából nőtték ki magukat, és dokumentumfilmre jellemző képi világgal reflektáltak a társadalmi valóságra. Valóságból inspirálódó, de fiktív történeteket meséltek el amatőr szereplőkkel. A szövegkönyv nélküli, improvizatív jelenetépítés és a szabad kamerahasználat célja az események hitelességének fokozása volt. A stílushoz tartozó további meghatározó filmek közé tartozik még az irányzatot elindító Zolnay Pál *Fotográfiá*ja (1972), Ember Judit *Tantörténet* (1976) és *Fagyöngyök* (1978), Vitézy László *Békeidő* (1979), Gyarmathy Lívia *Koportos* (1979), valamint a Dárday-Szalai páros *Filmregény* (1978), *Harcmodor* (1980) és *Dédelgetett kedvenceink* (1981) című munkái. Ezekkel az alkotásokkal az alkotók egyik célja a filmes formanyelv megújítása volt, a másik a társadalmi problémák hiteles, reflexív bemutatása.

"újracsináltuk azokkal az emberekkel, azokkal a társaival, akikkel megesett mindaz, amit elmesélt."

A civil szereplők saját vagy hozzájuk közel álló sorsokat jelenítettek meg a kamerák előtt. Ahogy Andor fogalmazott: "megbeszéltek egy fikciós jelenetsort, beletettek egy sorsot, és akkor jöhet a kamera és veszi, hogy te mit csinálsz. És ott rögtönzöd a dolgaidat egy előre megbeszélt, betáplált sorssal." (uo.) Bár ezek az emberek nem voltak hivatásos színészek, ha "alkalmasak voltak rá", hitelesen tudtak "rögtönözni" a valóságból kiindulva. Az alkotó olyan helyzetekbe hozza a szereplőket, amelyekbe maguktól nem kerülnének, vagy olyan dolgokat csinálnak, amiket nem tennének, ha nem lenne ott az alkotó, aki irányítja őket.[97]

Ez a módszer egy sajátos filmnyelvet teremtett meg, ahol a dokumentum és a fikció összeolvad. Így született meg az ún. dokumentarista játékfilm – vagy épp a másik irányból nézve – a "fikciós dokumentumfilm" (Gelencsér, 2002, p. 200). Az irányzat nem egységes világnézeten, hanem közös formai és tematikus törekvéseken alapult.

Két kategóriáját különböztethetjük meg ezeknek a fikciós dokumentumfilmeknek: 1. Amatőr szereplők játszanak karakterüknek megfelelő, (körbe)írt szerepeket (például *Családi tűzfészek*) és 2. A szereplők saját életüket élik vagy életük megtörtént eseményeiket játsszák újra valódi vagy teremtett, előidézett szituációkban (például *Cséplő Gyuri*) Ez a megközelítés sok szempontból előlegezi a kortárs kreatív dokumentumfilmes gyakorlatot, amely szintén gyakran él a megrendezettség, a fikciós elemek és a valóságos helyzetek keverésének eszközeivel.

A legelső dokumentumfilmeket 1976-ban engedték szemleprogramba (*Szembesítés, Egyszerű történet),* majd ezt követte évente 2-3 alkotás *(például Két elhatározás, Kilencedik emelet, Határozat, Szépleányok, Úgy érezte, szabadon él, Recsk 1950-1953, K1 - Film a prostituáltakról, A halál villamosa, Málenkij robot)*. 1982-től – előzmény nélkül – kiadták a Legjobb dokumentumfilm díjat (Gazdag Gyula *A bankett* című filmje kapta, majd 1984-ben a *Földi paradicsom* Schiffer Páltól, 1988-ban a *Törvénysértés nélkül* a Gulyás-testvérektől). A nyolcvanas évek közepétől az emancipálódás folytatódott: egyre több dokumentumfilm szerepelt a versenyprogramban, olykor a legfontosabb díjakat – játékfilmekkel megosztva –

[97] Érdekes, hogy Stőhr szerint (2019, p. 77) Schiffer Pál "beszélte rá cigány főszereplőjét a budapesti munkavállalásra", míg Andor (2015) úgy emlékszik, hogy "magától kereste meg Palit. A terepszemlék közben megszólította, hogy bácsi, én szeretnék valamit kitalálni az életemmel, én szeretnék elmenni Pestre dolgozni, mert én akkor összeszedek egy kis pénzt, és akkor veszek egy kis házat, és akkor csinálok valamit."

dokumentumfilmek nyerték (*Keresztúton, Kovbojok, Szépleányok*).

1992 a dömping időszakát hozta: 25 dokumentumfilm sorakozott a 44 játékfilm mellett. Díjazás ebben az évben nem volt, viszont 1993-ban már önálló dokumentumfilmes zsűri értékelte a 48 beválogatott filmet. Egyre több és több alkotás készült, de a szelepek megszűnése inkább mennyiségi, mint minőségi téren jelentkezett: az 1994-es Filmszemlén már több mint száz dokumentumfilm versenyzett.

A technológiai váltás is ekkor vált szó szerint látványossá: a filmre forgatott munkák[98] (mint a *Báj-báj Loksi* koncertfilm) már csak elszórtan jelentek meg, a legtöbb film VHS, S-VHS, U-matic vagy BETA formátumra készült. A technika elterjedése, maga a technikához férés magyarázza ugyan a filmtermés robbanásszerű növekedését, ám ez nem járt együtt tartalmi vagy formai megújulással.

Ugyanazok a nyomasztó témák keringtek a hazai dokumentumfilmesek körében — a rendszerváltás és a múlt kibeszéletlensége, a szocialista represszió öröksége, társadalmi leszakadás és sorskérdések, szegénység, romakérdés, hajléktalanság, iskolázatlanság, az ipar és az agrárium leépülése, a paraszti lét felszámolódása stb. —, mindez sokszor egy kifáradó, sablonokba rögzült filmnyelven elmesélve, ami inkább a közösségekre, mint az egyénre, azon belül a szubjektumra fókuszált volna. Ráadásul előszeretettel használták a kamkorderek amatőröknek való szűrőit, így a filmek öncélú szolarizációval, negatívba fordítással, fekete-fehérítéssel, vinyettálással, le- és felblendékkel voltak tele.

Pálos György magánközlése szerint, amikor 1996-ban Czabán Györggyel együtt bemutatták *A kenyereslány balladája* című Herskó János-portréfilmjüket, a kollégák számonkérték őket, mivel a film bizonyos részei nem követték a hagyományos dokumentumfilmes stílust. Elmondása szerint akkoriban a magyar dokumentumfilmesek körében éppen egy némiképp ortodox irányzat volt uralkodó, amely szerint nem volt illendő túlságosan belenyúlni az anyagba: inkább csak rögzíteni kellett, nem túl sokat vágni, hosszú beállításokat alkalmazni, és kerülni a rendezői beavatkozást (Pálos a film első beállításában fel is tűnik a kamerával Herskó mellett). Hozzátette, hogy eközben külföldön már egészen más trendek jelentek meg a dokumentumfilmes gyakorlatban.

Érdemes összehasonlítani ugyanezen témák nagy lélegzetvételű, hosszú távon készített fotóesszékkel, dokumentarista fotósorozatokkal (pl. Gulyás Miklós *Egy másodperc, 88 89, Keleti pályaudvar,* Benkő Imre *Acélváros. Ózd, 1987–1995*, illetve *Szürke fények. Budapest, 1970–1999*, Horváth M. Judit és Stalter György *Más világ*, vagy Urbán Tamás riportjai) A

[98] A 2020-as évekre eljutottunk oda, hogy kisebb szenzációként tálalják, ha egy filmet celluloidra forgatnak; a tény a márkaidentitás, a filmmarketing része (pl. a *Saul fia* vagy a *Feketepont* esetében is kiemelték a tényt.)

fotografikus feldolgozás anyagszerűsége és dokumentarizmusa ellenére is elemelt, távlatos, szinte mitikus. Az ezüst-nitrát szemcsékre rögzített pillanatkép – ami egyedi képként időkapszula, sorozatként univerzális emberi látlelet – hangok és színek nélkül is többletjelentéssel bír a VHS-szalag mágnesszalagjára rögzített földhözragadt hanyatlásnál.

Ezt a helybenjárást azonban nehéz számonkérni. Ha a témaválasztás provincialitása időnként bírálható is, a kifejezési formák esetleges archaizmusa inkább bocsánatos: a filmeseknek alig volt lehetőségük mintákat látni, inspirációt gyűjteni, lekövetni a külföldi paradigmaváltásokat, áttöréseket. A drámai ívek felépítését, az érzelmek hullámvasútját, a kreatív vágástechnikát, a gazdag zenei és hangi világ alkalmazását, az animációs vagy trükkbetétekkel való dúsítást majd egy későbbi generáció fogja elérni, elsajátítani és beépíteni a filmjeibe tapasztalatok, szemléletváltás és elérhető modern technika révén.

A nemzetközi dokumentumfilm-forgalmazás szinte teljesen hiányzott ebből az időszakból — már ha egyáltalán átszivárgott valami a szocialista blokk filmtermésén túl. A folyton fejlődő, ritmust váltó nyugati dokumentumfilm mint forma szinte ismeretlen maradt a hazai nézők (és alkotók) számára. A VHS-korszak nem kínált dokumentumfilmet, az alámondásos, sárga VICO-kazetták tömegkultúrát kiszolgáló koncepciójából nyilvánvalóan hiányzott ez a műfaj. Később, amikor az Odeon téka igyekezett profilját bővíteni, a dokumentumfilm továbbra is periférián maradt – nemcsak a kínálat, hanem a kereslet hiányában.

Sós Ágnes úgy emlékszik, hogy a kilencvenes-kétezres években "nem volt jellemző a dokumentumfilm terjesztése Magyarországon VHS-en, aztán CD-n sem volt jellemző. Tehát ha bármit kikölcsönöztél, azok 99 százalékban játékfilmek voltak." (Sós, 2025) A műfaj egész egyszerűen nem volt a magyar audiovizuális közgondolkodás előterében, ugyanakkor a filmesek rendületlenül forgattak a már elérhető technikákkal. Valaminek a rögzítése mindig egy válságtünet volt az emberiség történetében: az elmúlástól, elillanástól való félelmet írással, festészettel, fotográfiával, filmmel próbálták kezelni, nyomokat hagyni. A dokumentumfilm számára vannak egyértelmű területek, például a múlt megörökítése, az emlékezet archiválása, a jelenkor égető kérdései.

1996-ban már annyi nevezés érkezett a Filmszemlére, hogy 100 dokumentumfilm került információs vetítésbe, 40 versenybe a közel 250 darabos évi termésből. Visszautalva a fiatalok legkedveltebb platformjára, Hartai filmrendezői-operatőri alkotói tapasztalatát előhívva megjegyzi, hogy

"az 1980-as évek elején a Színház- és Filmművészeti Főiskolán minden operatőr- és

rendezőhallgató az ötvenes évekből származó, elnyűhetetlen Arri 16 ST kamerán tanult. Az analóg videó korszakában a felvett anyag megszerkesztésének nehézkessége és költségessége a közoktatásban még lényegében lehetetlenné tette a filmkészítést, ám a helyzet mára gyökeresen megváltozott. A filmkészítéshez szükséges eszközpark – ha korlátos technikai színvonalon is –, de a majd minden tizenéves zsebében ott lapuló okostelefon alapfelszereltségéhez tartozik. A kérdés itt az, hogyan tud élni a filmoktatás ezzel a lehetőséggel, mire alkalmas az a viszonylag csekély módszertani repertoár." (Hartai, 2018, p. 3)

Míg az eszközök és a technológiai lehetőségek alapvetően megváltoztak, a dokumentumfilm mint műfaj és kulturális érték történeti átalakuláson ment keresztül a rendszerváltás időszakában. Ahogy napjainkban tanúi vagyunk a dühöngő szkopofíliának, a látás szeretetéből fakadó technikai kínálatnak – a digitális tükörreflexes 4K fényképezőgépek, okostelefonok, 360 fokos kamerák, GoPro-k és drónok okozta technikai forradalomnak –, hasonló technikai váltás zajlott a '90-es évek elején is.

Akkor a 35mm-es filmről a VHS, Beta, Hi8, Mini DV formátumokra való átállás volt a meghatározó – azonban ez a váltás a 2010-es évek közepéig nem hozott igazi tartalmi és formanyelvi megújulást. (A Super8 helyzete speciális, mindig egy külön univerzumot képzett a filmkészítésben, már többször temették, és többedik reneszánszát éli; itt nem tárgyalom.) A könnyebben elérhető technológia nem eredményezte automatikusan a kreatív koncepciók fejlődését. Inkább az érthető traumafeldolgozás, a – Filmvilág ezidőtájt írt cikkeiben rendszeresen felbukkanó kifejezésekkel élve – "nyomorpornó" és "roncsesztétika" vált dominánssá; néhány kivételtől eltekintve.[99]

Győri Zsolt (2018, p. 40) szerint a szocializmus időszakában megalázottak és megnyomorítottak a filmekben[100] való személyes ventillálással nemcsak hangot és figyelmet kaphattak – az 1980-as évek közepétől a puhuló Kádár-rendszerben illetve majd 1990, a rendszerváltás után –, hanem szimbolikus jelentőséggel bírt számukra az "arc visszakövetéseként (is) jellemezhető narratív önfeltárulkozás. Különösen azoknak az áldozatoknak az esetében hangsúlyosan, akik évtizedeken keresztül arcuk elrejtésére

[99] Gellért-Varga Zsuzsanna doktori dolgozata (2018) részletesen elemzi a 90-es évek dokumentumfilmjeinek stílusváltását, melyben a társadalmi témák háttérbe szorultak a válság hatására. Megjelentek a megújulás jelei, hangsúlyosabbá vált a társadalmi emlékezet és történelmi dokumentumok kapcsolata, személyes sorsok feltárása, és a párhuzamos emlékezetek bemutatása. A narratív dokumentumfilm ekkor kapott erős támogatást, miközben a műfajnak hűnek kellett maradnia, és egyensúlyt kellett teremtenie az élvezhetőség és elgondolkodtatás között. Ugyanakkor a korai 90-es évekbeli filmek gyakran mesterkéltek és szubjektívek voltak.

[100] Például Gazdag Gyula *Társasutazás* (1986), Gulyás-testvérek *Én is Jártam Isonzónál* (1986) és *Törvénysértés nélkül* (1988), Gyarmathy Lívia és Böszörményi Géza *Recsk 1950-1953 – Egy titkos kényszermunkatábor története* (1989), valamint Almási Tamás *Ítéletlenül* (1991) c. filmjei.

kényszerültek." Ezek a filmek amolyan ellenarchívumot hoztak létre egy "archívum nélküli korban" (uo. p. 32).

Dániel Ferenc (1996) felvetette, hogy egy átfogó "balsors-katalógusra" lenne szükség, ami feltárná az összefüggéseket a személyes sorsok és a társadalmi folyamatok között. A szabadságra rácsodálkozó, a változásokra alig felkészült Magyarországra néhány év alatt zúdult rá a tömegkulturális cunami, az új képkorszak forradalma, a társadalmi-politikai átalakulás és a kapitalista gazdasági szerkezetváltás, ami más, szerencsésebb, organikusabb fejlődésű nyugati országokban fokozatosan, évtizedek alatt zajlott le. Ha a nagyobb képet nézzük: Magyarország körül a világrend is radikálisan megváltozott a Páneurópai Piknikkel, a Vasfüggöny átvágásával, majd a berlini fal 1989-es leomlásával. Az audiovizuális kultúra globális átalakulása felgyorsult, és szűrők, fogódzók, sorvezetők nélkül elérte hazánkat is.

A rendszerváltás jelentős fordulatot hozott a magyar dokumentumfilm helyzetében. Az átalakulás több szinten zajlott: a nyilvánosság szerkezete, a médiapiac, a kereskedelmi televíziózás megjelenése, a digitális kultúra kihívása és a szakma intézményrendszerének változása mind befolyásolta a filmkészítés közegét és a filmek befogadását. Ahogy Varga Balázs találóan megfogalmazza, a kilencvenes évek multimediális átalakulásában a dokumentumfilm különleges helyzetbe került.

> "A rendszerváltást megelőzően tehát ha szerepcserével és inverz módon is, de még volt valami kölcsönhatás játékfilm és dokumentumfilm között. A kilencvenes években azonban egyre jobban elvált egymástól a dokumentumfilmes és játékfilmes fősodor. Harminc év szimbiózisa véget ért." (Varga, 2004)

Az 1960-as évek végén indult "Szociológiai filmcsoportot!"-felkiáltással egy mozgalom, ami – Zalán Vince vélekedésében is (2005, p. 133) – az 1970-es években a Budapesti Iskola égisze alatt tette átjárhatóvá a fikciós és dokumentarista filmkészítés határait, szorosabbra fűzve a műfajok közti kapcsolatot. Az 1980-as években, "a kibeszélések és tabutörések felszabadító miliőjében" (Varga, 2004) a dokumentumfilmek társadalmi szerepvállalása erősödött, különösen a hiteles történelmi dokumentumfilmek növekvő száma miatt: a szocialista rezsimnek gyengültek a kontrolláló eresztékei, betiltott filmek kerültek napvilágra (*Pócspetri, Bebukottak*). Ugyanakkor a jelenkorra reflektáló filmek sora is exponenciálisan nőtt. Ez majd az 1990-es években lesz szembetűnő, amikor a jelenkori és a történelmi filmek egyszerre árasztják el a Filmszemlét.

1987-ben, a puha diktatúra végnapjaiban kezdődött az intézményrendszer átalakulása, önállósultak a filmstúdiók. Megalakult a Fekete Doboz Videofolyóirat, amelynek működése a cenzúra megkerülésének új lehetőségét hozta, egyben az alternatív nyilvánosság fontos

fóruma lett. Varga (2004) úgy véli "a politikai szerepvállalás és a társadalmi praxis szempontjából" az 1980-as évek voltak a magyar dokumentumfilm aranykora, ekkor jelentős, sokszázezres nézőszámot csináltak mozikban sokakat érdeklő, izgalmas témákat feldolgozó dokumentumfilmek (*Szépleányok, Úgy érezte, szabadon él, K1 - Film a prostituáltakról*). Varga áttekintése óta eltelt két évtized, és mint később bővebben látni fogjuk, egy újabb magyar dokumentumfilmes zenitnek lehetünk tanúi – amit nem nézőszámokban, hanem elismertségben, jelenlétben, a világszínvonalat elérő technében mérhetünk.

Csak néhány példa: A *Drifter* (2014, Hörcher Gábor) elnyerte az elsőfilmesek díját az IDFA-n, míg az *Egy nő fogságban* (2017, Tuza-Ritter Bernadett) első magyar dokumentumfilmként került be a rangos Sundance Filmfesztivál versenyprogramjába, és eljutott egészen az Európai Filmdíj-jelölésig is. *A boldogság ügynöke* (2024, Zurbó Dorottya) szintén a Sundance-en debütált, majd mintegy két tucat nemzetközi fesztiválra kapott meghívást, köztük a CPH:DOX és a Hot Docs válogatásába is bekerült.

Számos további magyar dokumentumfilm kapott helyet A-kategóriás vagy tematikusan kiemelkedő fesztiválokon az elmúlt évtizedben. A *Fanni kertje* (2023, Somogyvári Gergely) Szarajevóban szerepelt, az *ULTRA* (2017, Simonyi Balázs) Szarajevó és Nyon után a 2017-es Európai Filmdíj 15 legjobb dokumentumfilmjét képező rövidlistájára is felkerült. *A létezés eufóriája* (2019, Szabó Réka) Locarnóban nyerte el a fődíjat. Oláh Judit *Visszatérés Epipóba* (2020) című személyes hangvételű filmje a dán CPH:DOX fesztiválon debütált, míg Visky Ábel *Mesék a zárkából* (2020), Dér Asia és Haragonics Sára *Anyáim története* (2020), valamint Révész Bálint *Nagyi projekt* (2017) című alkotása a tengerentúli Hot Docs fesztivál programjába is bekerült.

Ezek az alkotások nem csupán fesztiválsikerek, hanem az adott kor fontos társadalmi kérdéseit tárgyalnak elődeikhez hasonló érzékenységgel, de tőlük igencsak eltérő és újító formanyelvvel – hozzájárulva a magyar dokumentumfilm nemzetközi presztízsének folyamatos építéséhez.

A rendszerváltás kulturális hullámverésében – amelynek Varga szerint (2004) a magyar film egyszerre volt a gerjesztője és vesztese –, a filmes szakma kereste a helyét. 1991-ben megalakult a Magyar Mozgókép Alapítvány (MMK). Később, 1998-tól közalapítványi státusza miatt MMKA-ra változott a neve. A 2010-es választások utáni tabula rasa elérte az MMKA-t is, utódja 2011-től a Magyar Nemzeti Filmalap lett (MNF), majd 2019-től Nemzeti Filmintézetnek (NFI) nevezték át.

1992-ben létrejött a Magyar Történelmi Film Alapítvány, majd 1993-ban a Nemzeti

Kulturális Alap, 1996-ban az Országos Rádió és Televízió Testület (ORTT; a Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság elődje). Mindegyik lehetőséget nyújtott pályázatokra, filmtámogatásra. A sokablakos, decentralizált rendszerben gombamód szaporodtak a nemcsak művészi lehetőséget, de pénzügyi prosperitást szimatoló filmgyártó cégek, elsősorban korábbi stúdióvezetők, gyártásvezetők révén, akik hamarosan már a nemzetközi titulussal producernek nevezték magukat, miközben még a régi filmkészítői reflexekkel készítették a filmeket.

A Magyar Televízióra kihatottak a pártok, egymást váltó kormányok küzdelmei, amit a Filmvilágnak kerekasztalbeszélgetés során nyilatkozó neves médiamunkások (köztük egy egykori rádióelnök) "káderraktárnak, pénzmosodának" jellemeztek (Székely, 2002). A szakemberek megállapították – és ez ma is érvényes –, hogy "a közszolgálati televízió valószínűleg mindig a politika foglya marad." Folyamatos belharcok dúltak az irányítás és műsorpolitika terén, a közszolgálati csatorna átalakulásainak hatására a több évtizede működő dokumentumfilmes stúdió egyre szűkebb anyagi keretek között tudott csak működni. Horvát János szerint "azért nem tud igazi minőséget termelni a közszolgálati televízió, mert túlságosan sok közszolgálati feladattal terhelt", például dokumentumfilmek, gyerekfilmek, sportműsorok, nemzetiségi műsorok, vallási műsorok. Javasolta, hogy ezeket a "terheket" kábelcsatornákra kellene átterhelni. (Székely, 2002)

Időközben megjelent egy konkurens is. 1992-ben a Duna Televízió elindulása – megrendelőként, gyártóként, filmbemutatói csatornaként – új opciót jelentett a dokumentumfilmeknek. Valóban értő, cinefil, lelkes szerkesztők dolgoztak a filmes osztályokon, várták a gyártás alatt levő filmeket, filmes vásárokra és fesztiválokra jártak külföldre, tematikus napokat és blokkokat tettek a műsorrácsba a kisjáték-, dokumentum- és játékfilmeknek; kiemelten foglalkoztak a magyar alkotásokkal.

A Duna Televízió épületében nemcsak szinkronstúdió, de filmproduceri iroda is működött: a Balázs Béla-díjas Durst György – aki a Duna Televízió dramaturgiai igazgatója is volt – 1995-2011 között a Duna Műhelyt vezette. Olyan filmek készültek itt ebben az érában, mint Iványi Marcell *Szél* és Mészáros Péter *Eső után* című, cannes-i Arany Pálma-díjas művei, Kenyeres Bálint Európai Filmdíjat elnyert *Before Dawn*-ja, de itt készültwk Mundruczó Kornél *Nincsen nekem vágyam semmi* és *Afta*, Nemes Jeles László *Türelem* és *The Counterpart*, Fliegauf Benedek *Tejút* (Arany Leopárd, Locarno), Kenyeres Bálint *Zárás* című munkái is többek között.

Az 1996-os médiatörvény és a kereskedelmi televíziók megjelenése alapvetően megváltoztatta a helyzetet, amiről Varga (2004) sommásan megállapítja, hogy "ha a korábbi években patthelyzetben volt a magyar dokumentumfilm, akkor azt mondhatjuk, hogy 1997

után lépéshátrányba került." A strukturális átrendeződés kritikus helyzetet, "senkiföldjét" teremtett a magyar dokumentumfilm számára, amely "a mozikban már nem, a tévékben még nem talált igazi helyet magának". (Varga, 2004)

Ha a Duna Televízió volt az oázis – ahol dokumentumfilmnek számított és számít ma is egy ismeretterjesztő útifilm, történelmi arcképcsarnok, irodalmi, vallási vagy gyermekműsor is[101]–, akkor az újabb versenytársak, a kereskedelmi televíziók a vesztőhelyet avagy átnevelőtábort jelentették a dokumentumfilmeknek. Vesztőhely, mert az 1997 után zöld lámpát kapott kereskedelmi csatornákon (TV2, TV3 / Viasat3 vagy RTL) – a magyar dokumentumfilmek persona non graták voltak; nagyon kevés produkciós cég tudta leadatni a filmjét. És átnevelőtábor, mert egy csatorna a saját gyártású műsorát – legyen az rövid portré, riport, természetfilm – felcímkézte dokumentumfilmnek, kipipálva a kötelező közszolgálati perceket, vagy filmeseket alkalmazott belső gyártású dokumentumműfajú műsorok rendezésére, felvételére.

Ennek a felfogásnak a generációs tovagyűrűzését látjuk az olyan véleményekben, mint a fent említett felmérésből az "azoknak szól, akik szeretik a TV-t." A "látványos bulvár-dokumentarizmus", amely "a leghétköznapibb lényt is médiahőssé varázsolja" (Schubert, 2001) nemcsak vizuális kihívást (pergő tempó, feszes dramaturgia, mozgalmas képek, jól poentírozó zene), hanem adott esetben potenciális szövetségest is jelentett, egyszersmind fenyegetést, dementori csókot is a magyar dokumentumfilmeknek. Varga szerint a "média most már egyszerre mumus és megmentő" lett (Varga, 2004), és ez a kettősség kimozdította a stagnálásból a magyar dokumentumfilmet.

A kereskedelmi csatornák szenzációhajhász valóságábrázolásával szemben a dokumentumfilmesek alternatívát kínálhattak: a kivételes, megdöbbentő esetek helyett a hétköznapi emberek valódi drámáit mutathatják be, nem a sokkolásra, hanem az érzelmi hatásra és a gondolatébresztésre helyezve a hangsúlyt. Ezt az irányt, ami a spanyolviasz feltalálását jelenti – azaz, hogy a hatvanas-hetvenes évekhez hasonlóan újra megjelentek az egyszerűbb történetek, privát sorsok, intim drámák – látta Varga a kortárs dokumentumfilm egyik járható útjának.

---

[101] Kötelező heti vagy havi tévés penzumos műsorokat is előszeretettel dokumentumfilmként kezel sok, tévében dolgozó, tévés anyagokban közreműködő alkotó. Ezeket a műsorokat a filmográfiájukba is felveszik. Így válik egy tévés szerkesztő ötven műsorból álló listával "elismert rendezővé", és erre az ál-legitimitásra építenek. Például: a 2020-as modellváltás utáni SZFE jelenlegi dokumentumfilm-rendező (!) osztályvezető tanára, Barlay Tamás, aki egyetlen egészestés dokumentumfilmet sem jegyez, tanársegéde, Moys Zoltán is csupán egyet (összesen 4 dokumentumfilmet készített), valamint az NFI televíziós döntőbizottságának tagja, Bakos Katalin: filmlistáján szinte kizárólag ilyen típusú televíziós műsorok szerepelnek. Lásd itt: https://port.hu/adatlap/szemely/barlay-tamas/person-138675 és https://port.hu/adatlap/szemely/bakos-katalin/person-15610

Látszólag valami tényleg elindult, mert a 2001-es Filmszemle dokumentumfilm termése kapcsán írott összegzésében Gelencsér (2001) megjegyzi, hogy "mintha tovább erősödnének a frontvonalak a magyar dokumentarizmus hagyományos múlt- és tényfeltáró, valamint az újabb keletű, személyesebb stílust képviselő irányzata között. Nem szembenállásról, sokkal inkább komplementer színekről van szó."

A szemlefilmeket áttekintve Gelencsér megállapítja, hogy a magyar dokumentumfilm ma már nem csupán a tényeket rögzíti, hanem a szemléletmódot is, két alapvető irányvonalat követve: a történelmi igazságszolgáltatást kereső oknyomozást, valamint a *szubjektív alkotói megközelítést.* Végül arra mutat rá, hogy a magyar dokumentumfilm megújulásának kulcsa a forma és tartalom szoros összekapcsolása: ma már nem elég, ha valami igaz és fontos, az igazságot élményszerűen kell ábrázolni, vagyis a *valóságot éppúgy meg kell szerkeszteni,* mint egy fikciós filmet, erre utal a cikk címe is: költött valóság. (Kiemelések tőlem.)

Ugyanekkor rendkívül csalódott hangok is artikulálódtak: a magyar dokumentumfilmet "(tetsz)halottnak nyilvánították" , ahol is "a nyolcvanas, kilencvenes évek nézője érdektelenségével törli ki a dokumentum műfaj hagyományos formáit", ahol a "nagy elbeszélések" (vallások, nacionalizmus, kommunizmus) letűnése után csak "kis, partikuláris elbeszélések" maradtak, és ahol "hiba a dokumentumfilm önértékének »megmentésén« munkálkodni, hiszen a »műfajokat« ha valami, akkor a nézői igények igazolhatják." (Gayer, 1999)

A közönségszám radikális csökkenését a korábbi időszakokhoz képest "végítéletként" értékeli Schubert Gusztáv (2001), a dokumentumfilm armageddonja egyben társadalmi válság is – már ha beszélhetünk még társadalomról egy végletesen egymással szembeforduló, polarizált közegben, így inkább a lakosság szó használata lenne adekvátabb. Schubert szerint média "egy óriás sorspiacra szállítja a friss húst", a "kamerafrász" miatt sokkal nehezebb társadalmi kérdéseket feltárni, főleg úgy, hogy a bulvár mindent kinyes, ami "nem tartozik a tárgyhoz", míg a klasszikus dokumentumfilm épp a megőrzött "felesleges snittekből" építi fel a világát.

A 2008-as Magyar Filmszemlén említésre kerül a később fontossá váló terminus technicus, ugyanakkor Röntgen-szerű átvilágítást is kapunk:

> "a dokumentumfilmben valami készül… a megközelítések és témák meglepő gazdagságát, sokféleségét, frissességét is dicsérhetjük… Évekig mondogattuk, ez egy elöregedett szakma. Ám idén váratlanul átlépte a kritikus tömeget a huszon- (sőt tizen-) éves filmesek jelenléte. Sok remek "kreatív dokumentumfilm" született az idén, melyekben az alkotók nagy szabadsággal használták fel filmjük valóságanyagát a

legkülönbözőbb avantgárd, játékfilmes, publicisztikus, esszészerű, filozofikus koncepció mentén… Merészen manipulálták az anyagot, a közeget, a szereplőket. " (Muhi, 2008).

Eközben a hazai dokumentumfilm nagy része még a régi vágányon haladt. Az előzsűri tagja, Muhi Klára rideg, de minden elemében pontos analízisében így folytatja:

> A "leforgatott valóság" zöme "tulajdonképpen lesújtó volt. A dokumentumfilmek zöme komolykodó attitűddel, csúnya képekkel, közhelyes zenékkel, a hetvenes-nyolcvanas évek közszolgálati esztétikáját idéző megoldásokkal, ügyetlenül kommunikál. Sokszor csak fárasztóan mondja a magáét… Érzékelhetően nehéz kreatívan összekapcsolni a dokumentálást a filmszerű, reflektált történetmeséléssel… Nem túl szerencsés módon a kuratóriumok is – a dokumentumfilmek e pillanatban legnagyobb megrendelői – elsősorban témák, s csak elvétve a módszer különlegessége, originalitása mentén rendelik a filmeket… Az alkotói folyamat pedig – ez sem éppen minőségjavító körülmény – sokszor mindenféle szerkesztőségi- stúdió- vagy műhely-kontroll nélkül történik. A szakmát sújtó körülmények – az egalizáló, szakszervezeti szemléletű pályáztatás (kevés pénz minél több alkotónak), a producer-, illetve műhelyhiány, a televíziók érdektelensége – évek óta mit sem változik." (uo.)

Felidézve – és nem visszafele magyarázva – emlékeimet a kilencvenes, kétezres évek filmszemléiről, magam is ezeket éreztem. Mégis, néha önkínzó módon néztem a filmeket, adtam újabb és újabb esélyt nekik. Tudtam nézni őket – szélsőségesen fogalmazva – a cigerattázós, fekete szemüveges, garbós értelmiségi megengedő pózából, és 180 fokot fordulva a popcornt és kólát fogyasztó többet, mást váró néző szemszögéből is.

De az eltávolodás sokak lelkében elkezdődött, és induló filmesként a keserű támogatásszerzési tapasztalatok, pályázati kalandok, a hanyatlás fel nem ismerése, sőt a retrográd témák további, köldöknézős szubvencionálása a döntéshozók részéről, a szellemi inkubáció, a kitekintés hiánya, a nemzetközi izoláltság – ami két ok miatt, az angol, a *dokumentumfilmes franca lingua* nem ismerete, valamint szakmai érdektelenség miatt huzamosabb ideje fenn állt –, épp elég tilalomfát, nem éppen követendő mintát mutattak, és másra kondiconálták az újabb nemzedékeket.

Mindez jelentősen befolyásolta a műfaj további fejlődési irányait, alkotói stratégiákat: ilyen például új lehetőségeket kerestek külföldön, támogatásfüggetlenül kezdtek dolgozni, belevágtak egyszemélyes filmek készítésébe, megragadták a kínálkozó workshopok, fórumok, meetingek felhívásait, erőteljesen fókuszáltak a külföldi fesztiválokra, majd később a

világméretű tartalomgyártókkal, később a berobbanó a streamingcsatornákkal való fokozottabb együttműködésre[102].

A kortárs magyar dokumentumfilmesek sajnos kénytelenek voltak alapértelmezettnek venni a következőket. Magyarországon nem ismerték fel a filmügyi aktorok a dokumentumfilmben zajló újhullámot, a folyamatokból kimaradt a szakma, semmilyen kultúr-, műsor- vagy finanszírozáspolitika nem foglalkozott a világban zajló változások pozitív kiaknázásával, ösztönzők bevezetésével. A hazai támogatás redukálása a külföldi koprodukciós alapokra való pályázást is egyre nehezebbé tette. Ha el is készült néhány államilag (alul)támogatott, nagyobb volumenű dokumentumfilm, mind az alkotók, mind a közszolgáltatók igyekeztek egymástól "megszabadulni".

Ahogy Ugrin is kifejti, Magyarországon a dokumentumfilmeket leginkább finanszírozó Televíziós Döntőbizottság támogatásának elnyeréséhez elengedhetetlen egy csatorna szándéknyilatkozata arról, hogy hajlandó lesz majd a filmet sugározni – ez az NFI alapfeltétele. A valóság azonban jóval árnyaltabb: ha sikerül is megszerezni egy - a csatornát amúgy semmire nem kötelező nyilatkozatot – a befogadó platform semmiféle pénzügyi támogatást nem nyújt a film előállításához, sőt az is előfordulhat, hogy a kész alkotást végül nem illeszti műsorba, tegyük fel azért, mert hosszabb lett a tervezettnél, vagy más, számukra problematikus elemet tartalmaz; ilyen esetben akár a támogatást is vissza kell fizetnie a produkciós cégnek. Ha végül mégis műsorra kerül egy dokumentumfilm, az sokszor mérhetetlen vagy nézhetetlen sávba szorul – amikor a minimális közönség sem a televíziót nézi. (Ugrin, 2023).

A mostoha helyzetben az alkotók minél hamarabb szerették volna egy szemmel látható profitért eladni filmjüket nemzetközi premierként egy nagy platformnak, ezzel párhuzamosan fesztiváloztatni, hogy a fesztivál vetítési díjakból is financiálisan rendezzék soraikat. De előtti igyekeztek letudni a kötelező közszolgálati bemutatási feladatukat, ami leginkább egy filmes Canossa-járás: a hazai köztelevíziók ugyanis forró krumpliként dobálgatják ide-oda a kész filmeket. Úgy álltak és állnak ma is a helyzethez, hogy egy nem kért, nem akart produkciót kell a műsorrácsba szuszakolni – függetlenül attól, hogy adtak korábban befogadói nyilatkozatot, vagy sem. Ahelyett hogy felismerték volna a dokumentumfilmben rejlő potenciált, és tematikus blokkokat, adásmeneteket ötöltek volna ki nekik.

[102] A streaming szabadságot ad az alkotóknak, hiszen nem kell alkalmazkodniuk a televíziók rigid struktúrájához, ahol a reklámok, híradók és az óránkénti műsorblokkok (mint például a 26. és 55. perc) határozzák meg a műsorok hosszát. A streaming felületeken a dokumentumfilmesek kötetlenebb formátumokban gondolkodhatnak, legyen szó akár egész estés filmekről, akár hosszú, több részes dokumentumfilmes sorozatokról, amelyek a hagyományos televíziós műsoridő-korlátok nélkül élhetnek.

A támogató intézményeknek nem feladata, hogy közvetítőként – "matchmakerként" – lépjenek fel a támogatott filmek és a televíziós csatornák között. A korábban erre részben alkalmas Médiaszolgáltatás-támogató és Vagyonkezelő Alap (MTVA) Magyar Média Mecenatúra Programja már nem működik, az NKA filmes kollégiuma pedig jelenleg nem támogat dokumentumfilmgyártást. Ez a struktúra hiányossága tovább nehezíti a kész filmek eljutását a közönséghez, különösen a televíziós forgalmazás területén.

Az NFI televíziós döntőbizottságának ritkán kiosztott, kisebb- nagyobb költségvetésű támogatásai jellemzően sablonos tematikájú dokumentumfilmekhez kerülnek – ilyenek a futballal, hagyományőrzéssel, történelmi személyiségekkel vagy nemzeti sikersztorikkal foglalkozó alkotások. Ezzel szemben a társadalmilag releváns, kritikus mikrotörténeteket feldolgozó, autonóm hangvételű filmek ritkán, vagy egyáltalán nem részesülnek jelentős támogatásban.

Ma már a lehetséges befogadó csatornák (Duna Televízió, M1, M2, M5) nem mutatnak különösebb érdeklődést a támogatott dokumentumfilmek televíziós bemutatása iránt. Ha mégis sikerül elérni a műsorratűzést, a filmek jellemzően nem kiemelt időpontban kerülnek műsorra, ami jól tükrözi a csatornák prioritásait. Mindez különösen szembetűnő annak fényében, hogy a húsz évvel ezelőtti helyzethez képest – amikor még csupán az M1, M2 és a Duna Televízió létezett – ma már jóval több állami csatorna működik, és a kereskedelmi televíziók száma is megsokszorozódott. Ennek ellenére egyik sem mutat jelentős érdeklődést a dokumentumfilm-műfaj iránt; a Spektrum az egyetlen kivétel, amely tematikusan és következetesen foglalkozik ilyen tartalmakkal.

Ennek következményeként gyakran hajnali órákra kerülnek a filmek, amelyeket egy már eleve alig nézett közszolgálati tévé mellékcsatornáján sugároznak, ami nem méltó a filmekhez és az alkotókhoz. A műsorok promóciója és marketingje is háttérbe szorult – ez is egy fel nem ismert vagy félreértett "cui prodest?"-kérdéskör – , gyakorlatilag nem létezik, nem fordítanak kellő figyelmet rájuk. Pedig épp a közpénzből készült tartalmak esetében lenne elengedhetetlen, hogy felhívják rájuk az áttételesen finanszírozó közönség figyelmét és maguknak nézettséget, és ebből következően értéket generáljanak.

2010-ben, Kőrösi Zoltán, az MMKA akkori elnöke arra a kérdésre, hogy nem kellene-e másként gondolni a pályázati rendszer által bemerevített műfaji határokra, mivel bizonyos műfajok, módszerek, filmtípusok nem tudnak pályázni, mert a kiírás nem ismeri őket, úgy vélte, hogy formálisan sosem volt akadálya annak, hogy doku-játékfilmek, doku-animációk, kreatív dokumentumfilmek, animációs elemekkel dúsított fikciók, azaz hibrid műfajú alkotások jelentkezzenek támogatásra. Bár a gyakorlatban kevés ilyen film

készül, ez szerinte nem rendszerszintű tiltás eredménye. Elismeri ugyanakkor, hogy a hazai pályázati rendszer merev műfaji kategóriái nem tükrözik az európai trendeket, ahol a határok fokozatosan összeérnek, egymásba csapnak. Fontosnak tartja a szinergiák erősítését, és az ösztönzést, de hangsúlyozza: nem a központi döntéshozatal feladata irányt szabni a kreativitásnak. Így sommáz: a kultúra, beleértve a filmet is "mindig a perifériáról képes megújulni, és soha nem az értékkonzerváló centrumból." (Muhi, 2010), azaz elhárítja a felelősséget, és a marginalizált alkotókra testálja. Cinikus hozzáállás ez: elfelejti, hogy egy állami filmtámogatási rendszernek, aminek ő a fő döntéshozója, nemcsak ösztönzőnek, de elősegítőnek és trendkövetőnek, sőt trenddiktálónak is kellene lennie.

Ugyanakkor az MMKA idejében sokkal kevésbé voltak cenzurális hatások érezhetők egy megítélt támogatás esetében. Jelenleg egyre gyakrabban előfordul, hogy a mecenatúrára kijelölt szervezetek nem támogatóként, hanem félreértelmezett pozícióból *megrendelőként* lépnek fel (miközben közpénz felett diszponálnak), akik a produceri jogokra hivatkozva beleszólnak a tartalom és forma kialakításába, késleltetik, vagy akár túszul ejtik az autonóm produkciókat. (Lásd ezt részletesen az Utószóban.)

Mindezzel párhuzamosan a hatás kérdése – vagyis hogy a műsorok valóban eljutnak-e a nézőkhöz, betöltik-e edukatív, informáló vagy szórakoztató szerepüket – háttérbe szorult. Ugyanígy háttérbe került a dokumentumfilmek fesztiválokra való eljuttatásának állami filmpolitikai igénye is, azoknak a nemzetközi "kirakatokba" való elhelyezése, amelyek a nemzeti filmkultúra reprezentációjának fontos terepei (Varga, 2016, p. 50). A hazai alkotások promóciója, valamint a külföldi dokumentumfilmekbe való koprodukciós bekapcsolódás kölcsönösen előnyös lehetne: segíti a filmek célba jutását, miközben alacsony költségen biztosít ígéretes vagy releváns, minőségi tartalmat a hazai forgalmazók vagy platformok számára, és egy esetleges nemzetközi siker esetén további koprodukciós bevételt generálhat.

Ez továbbra sem tartozik a döntéshozók prioritásai közé, pedig a jelenlegi finanszírozási struktúra alapján az NFI részesedik a filmek eladásából – megállapodás szerint – arányosan az általuk nyújtott állami támogatás mértékével. Vagyis pénzügyileg is indokolt lenne, hogy a támogatott filmek minél szélesebb közönséget érjenek el, és kereskedelmileg is sikeresek legyenek. Mindezek a szempontok – hatás, láthatóság, nemzetközi jelenlét, stratégiai partnerségek – mintha kikerülnének a fókuszból, legfeljebb a szavak szintjén léteznének, és átadnák helyüket rövid távú, kívülről átláthatatlan, belülről nagyon is érthető logikák szerint működő döntéshozatali folyamatoknak.

A vizsgált időszak, a 2004 és 2024 közötti húsz év során a mindenkori magyar állami filmtámogatási intézmény (MTVA illetve előbb MMK, majd MNF, jelenleg NFI; az NKA

megszűntette a gyártási támogatását jó pár éve) ugyan részt vett néhány dokumentumfilm "nemzetközi" koprodukcióban, ezek inkább a hazai produceri pályázatok támogatására korlátozódtak, semmint valódi, proaktív koprodukciós törekvésekre.

Nem beszélhetünk tehát arról, hogy a magyar intézményrendszer kezdeményezőként, ösztönzőként vagy élenjáróként lépett volna fel e téren húsz év alatt; sokkal inkább a *de minimis* szemlélettel kezeli a kreatív dokumentumfilmeket. Az alábbi néhány példa is inkább kivétel (koprodukció), mint tudatos gyakorlat: *Ki kutyája vagyok én* (Lakatos Róbert, román-magyar), *A magunk módjára üvölteni* (Dér Asia, szlovák-magyar), *Nagyi projekt* (angol-magyar), *A boldogság ügynöke* (bhutáni-magyar), illetve két, HBO-val közösen készült film: *Szerelempatak* és *Overdose*. Ezen filmek után az HBO-val való közös finanszírozás megszűnt az MNF / NFI részéről, ami az ezt követő időszakot tekintve – magyar HBO-s filmek nemzetközi szakmai, mozis és kritikai sikere[103] – nyilvánvaló szakmai vakság, hozzá nem értésről vagy féltékenységről tanúskodik.

Az állami intézmények filmmel foglalkozó megbízottjai – tartozzanak akár a NFI vagy az MTVA kötelékébe – láthatatlanok nemzetközi szinten. Nincsenek fórumokra, filmes panelbeszélgetésekre delegált, szakterületükön releváns emberek, nem lépnek fel mentorként vagy tutorként workshopokon, nem adnak elő, nem tagjai az Európai Filmakadémiának, nem aspirálnak konkrét cselekvési potenciállal járó pozíciókra nemzetközi szinten; produceri szemlélet pedig csupán a hazai pályázatokról szóló döntésekben merül ki. A nemzetközi vérkeringésben, mint aktív játékosok és formálók, befolyásolók nem vesznek részt.

Nem helyettük, hanem saját jogon vesznek részt sporadikusan függetlenek a hazai filmszakmából: például Balogh Rita, Gerő Marcell, Horváth-Szabó Ágnes, Józsa László, Kiss Viki Réka, László Sára, Lévai Balázs, Mátis Inez, Meggyes Krisztina és Ugrin Julianna

[103] Saját példa következik. Az HBO Europe, a magyar Speak Easy Project és a görög Anemon koprodukciójában készült ULTRA című filmemmel – már az HBO-s fejlesztési támogatással, és a teljes gyártási támogatás lehetőségét tudva – megkerestük az MNF akkori egyik fő döntéshozóját, Havas Ágnest, hogy az MNF lássa meg a "kulcsra kész" beszállási potenciált. Havas akkor azzal utasított el minket, hogy "vigyétek egy sporttévének." A filmet elkészülte után 2017 áprilisában a Trónok harc után a 2. legnézettebb tartalom lett az HBO Europe felületén Magyarországon. Emellé társult még közel 8000 mozinéző – ami az HBO külön engedélyével valósulhatott meg –, fesztiválkörút, rengeteg közönségtalálkozóval egybekötött vetítési esemény, és persze az illegális kópiák keringése (YouTube, nCore torrentek). Visszaköszön itt Kósa Ferenc filmrendező története. "Elmentem Pozsgai [sic] Imre kulturális miniszterhelyetteshez, és azt mondtam neki: a legolcsóbb magyar [játék]film keretének a feléből készítek három magyar [dokumentum]filmet." (Buglya, 2022, p. 173). A kérés a jogból ismert "köteles részre" emlékeztet (valaminek a felének a harmada). A trilógia első darabja, *A küldetés* (1976) Balczó András öttusázó portréján keresztül a sportteljesítmény és erkölcsi küldetéstudat kapcsolatát mutatja be, miközben a rendszerrel szembeni kritikát is megfogalmazza. A második film, *Az utolsó szó jogán* (1981) dr. Béres József feltalálóról szól, akit kuruzslással vádoltak, noha készítményével számos beteg életét mentette meg; az ebből készült film évtizedes hányattatás után, vágatlanul került bemutatásra. A trilógia harmadik részét, amely Latinovits Zoltán életét dolgozta volna fel, már nem sikerült elkészíteni, így a háromrészesre tervezett sorozat befejezetlen maradt. A Balczó-film óriási nézettséget produkált, vakok is ültek be a vetítésekre hallgatni a sportolót, a lengyel piacokon kazettán árusították a film hangját.

producerek Csuja László, Dér Asia, Haragonics Sára, Trencsényi Klára, Tuza-Ritter Bernadett és Zurbó Dorottya rendezők. Szembeötlő, hogy ők még mindig a 30-40 éves korosztályt, a második újhullámos dokumentumfilmes generációt képviselik. Idősebb elismert dokumentumfilmes szaktekintély – a fesztiváligazgató Sós Ágnest, valamint a rövid dokumentumfilmekkel is foglalkozó Deák Dánielt ide nem számítva –, aki nemzetközi eseményeken részt venne: nincs.

Az első újhullámos dokumentumfilmes generációhoz sorolható még Füredi Zoltán, Gellér-Varga Zsuzsanna, Kékesi Attila, Oláh Kata, Papp Bojána, Pigniczky Réka Varga Ágota és az említett Sós Ágnes. A kettő között helyezkedik el Hörcher Gábor, Lakatos Róbert, Muhi András Pires, Nagy Dénes, Somogyvári Gergő, Szirmai Márton, és akár a disszertáció szerzője is. És már a harmadik generáció is megérkezett Bakony Alexával, Bartha Mátéval, Becz Péterrel, Breier Ádámmal, Dénes Viktóriával, D'Intino Patriciával, Felszeghy Ádámmal, Hernáth Csabával, Kőrösi Mátéval, Püsök Botonddal, Révész Bálinttal és Tóth Olivér Márkkal.

Mindezzel párhuzamosan maga a televízió, mint hagyományos platform, egy letűnőben lévő forma. A lineáris programtábla mára elvesztette nézőbarát jellegét: a nézők nem akarnak alkalmazkodni előre meghatározott sugárzási időpontokhoz. Ehelyett szabadon szeretnének válogatni egy szolgáltató kínálatából – bárhol, bármikor, bármilyen platformon, online vagy offline módon. Ezzel szemben külföldön a bevett praxis az, hogy egy televízió - legyen akár nemzeti vagy magán, például a finn YLE, a görög SKAI, a cseh ČT, a lengyel TVP2 vagy a dán DR2 – már a gyártás korai szakaszában beszáll a projektbe: az anyagi hozzájárulással egyidejűleg részesedési jogokat vagy bizonyos mennyiségű sugárzási és ismétlési lehetőséget vásárol. Ez nemcsak biztosítja a film létrejöttét, hanem egyensúlyban tartja az alkotók és a csatornák érdekeit is – valódi win-win helyzetet teremtve a gyártók és a műsorszolgáltatók között.

A pozitívumok között kell megemlíteni az HBO magyarországi jelenlétét, ami az állóvízben nagy csapássűrűségű hullámokat keltett, jó energiákat hozott. Az HBO Magyarországon 1991 óta volt jelen, kezdetben még VHS-ről (!) ment az adás, majd később kábeltévés, és műholdas sugárzásra váltottak. A kelet-közép európai főhadiszállást Budapestre helyezték a 2010-es évek elején: a volt Hűvösvölgyi út és Riadó utca által határolt volt laktanya helyére épült irodakomplexumban nemcsak a régiós műsorszórás technika háttércsapatát helyezték el, hanem a sorozatgyártó és dokumentumfilmes osztályokat is, élén Hanka Kastelicovával, valamint Kriegler Gáborral és Závorszky Annával.

Az HBO saját fejlesztési és gyártási részlege jelentős lendületet adott a hazai

dokumentumfilm-gyártásnak. Tudatos – kicsit részrehajló – nyitás történt a magyar alkotók felé, a produkciós központ földrajzi elhelyezkedése is kedvezőnek bizonyult – a 2010-ben bemutatott *Láthatatlan húrok*, majd évekkel később a *Szerelempatak* és az *Overdose* révén egy új korszak kezdődött. Ezek a filmek állami támogatástól függetlenül, korábban Magyarországon nem látott költségvetésből (100–250 ezer euró) valósultak meg, miközben teret és hangot adtak egy tehetséges új generációnak. Az HBO nemcsak minőséget és szakmai presztízst biztosított, de ismertséget is hozott a filmeknek, és a hazai dokumentumfilm számára nemzetközi mércével mérhető nívót garantált.

Ugyanez a felhajtóerő nem volt elmondható az állami intézményrendszerről, és a helyzet azóta sem mutat érdemi változást. A hazai dokumentumfilmes színtéren ma is ugyanaz a strukturális probléma uralkodik, mint a 2000-es években: a dokumentumfilm továbbra is mostohagyermek, amelynek támogatása esetleges, intézményi beágyazottsága gyenge, és a gyártás-utóélet-láthatóság hármasa mentén sem alakul ki stabil ökoszisztéma. Az alkotók sokszor elszigetelten dolgoznak, fenntartható pályamodellek híján, a közönséghez való eljutás pedig szinte kizárólag fesztiválokra vagy alternatív forgalmazási utakra korlátozódik.

Amíg a nemzetközi pályázati és pitching fórumokon már alapelvárás – – dokumentumfilm esetében csak sztorilehetőségekkel számoló – a részletes projektterv (trailer vagy teaser, szinopszis, treatment) valamint a vizionáriusan kidolgozott forgalmazási és közönségelérési marketingstratégia (társadalmi hatáskampány (*outreach*), egyediségre építő értékesítési érvek (*unique selling points*), célcsoport- és közösségelemzés (*target mapping, audience engagements*), on- és offline kommunikációs terv, premierstratégiák) –, addig a magyar támogatási rendszer döntéseit – a nexus mellett - továbbra is leginkább a témaválasztás "vonalassága" , a kuratórium ízlés- és gondolatvezéreltsége, és nem a projekt kifutásának potenciálja határozza meg.

A fent említett "kötelező tartozékokat" a magyar pályázati rendszer nem igényli. A közönséghez való eljuttatás kérdése, a film "kifutása" , azaz előzetes pozicionálása és piacra vitelének átgondoltsága sokszor háttérbe szorul, pedig ez kulcsfontosságú lenne. A külföldi televíziók befektetési hajlandósága is nagymértékben függ attól, mennyire átgondolt a teljes történet, beleértve a végkifejletet is. Ez a szemlélet is hiányzik: a magyar állami televízió nem vesz részt ebben a folyamatban, a kereskedelmi csatornák pedig egyáltalán nem számolnak a dokumentumfilm mint termék jelenlétével.

Visszatérve a 2000-es évekre, ebben az időszakban kristályosodott ki, hogy a magyar film – legyen az játékfilm vagy dokumentumfilm – elvesztette a presztízsét, a nézők

kiszerettek belőlük, a hazai filmek nézettsége földbe állt[104]. Még 2018-ban (!) is – a feltűnt új generáció sikeres szakaszának elején-közepén – negatívan nyilatkoztak a fiatalok a magyar filmekről a Hartai-kutatásban. A megfogalmazott kritikák szerint a magyar alkotások gyakran unalmasak, igénytelenek, cselekményük monoton, hangulatuk nyomasztó, és sokszor ódivatúnak vagy erőltetettnek hatnak. Többen sztereotípiaként kezelik a magyar filmek gyenge minőségét, és általában tartózkodnak azok megtekintésétől. (Hartai, 2018, pp. 21-22). Ugyanakkor megjelenik az a felismerés is, hogy a magyar film jelenleg útkeresési szakaszban van, és még nem találta meg új, vonzó irányát.

Negyedszázada a filmkészítők akkor generációi talán elitista szemléletből, talán tanult tehetetlenségből, talán kényelemből nem akartak az ilyen, minduntalan felbukkanó véleményekre, *common sense*-re reagálni, nem tudták kimozogni ezt a helyzetet. Széttárt karokkal nézték, hogy "új filmeket adnak a régi mozikban"[105], de ezek már többnyire színes, szagos, szélesvásznú amerikai mozi, vagy európai fesztiválsikerek, ismert rendezők új munkái. Olyan külső hatás sem fordította a nézőket ekkortájt a dokumentumfilmek felé, mint a 2020-as években a fake news jelenség miatt kialakult kiábrándultság, amikor is megnőtt az igény az alaposan körbejárt, valóságból merítő dokumentumfilmekre, és ez a műfaj további felíveléséhez vezetett, amiből a szakma is profitált. Ugyan a terjedő, immár reálisan elérhető digitális technika terjedése rugalmasabb filmkészítést tett lehetővé, az alkotók ritkán éltek ezzel a lehetőséggel.

"A magyar dokumentumfilm szükségtelenül merev, hosszú, komoly és statikus – mégha ezeknek a súlyos állításoknak szerencsére filmek tucatja[106] is mond ellent." (Varga, 2004) A dokumentumfilm fő kihívásai – a moziforgalmazás hiánya, a közönség visszafogott érdeklődése, a televíziós jelenlét esetlegessége és a kritikai reflexió eltérő elvárásai – a rendszerváltás óta velünk maradtak.

Erre rímel a Filmvilág hasábjain lezajlott pengeváltás az 1996-os Magyar Filmszemle dokumentumfilmjei kapcsán, ami egyszersmind a kreatív dokumentumfilm definíciójának megtalálásához is alkalmas ugródeszka. Dániel Ferenc dokumentumfilm-zsűritag – amolyan különvéleményben három hónappal a szemle után – örömmel konstatálja, hogy a

---

[104] Kivétel például a játékfilmek esetében pár közönségfilm: *Csinibaba* (1996), *A miniszter félrelép* (1997), *Üvegtigris* (2001), *Valami Amerika* (2002), *Kontroll* (2003).
[105]Edda Művek. (1980). *Álmodtam egy világot* [dal].

[106] Ennek élenjárója, meghatározó alakja Almási Tamás volt, aki a játékfilmes dramaturgiát – történetszerkezetet, karakterépítést, katarzist – vállaltan a dokumentumfilm szolgálatába állította. "A néző történetekre kíváncsi, ezért történetekben gondolkodom, amelyekben figurák vannak, pozitív és negatív hősök vannak, akik ügyek érdekében csapnak össze, úgy mint egy játékfilmes szerkezetben. Katarzis jön létre, ezáltal a néző érzelmileg érintett, és hát az agyával is nyilván fölfogja, hogy mi történt." (Simó, 1996)

dokumentumfilm műfaj, szemben a játékfilmmel, nincs válságban, a videótechnika és a televízió miatt még színesebb, elevenebb is lett, minden alkotás potenciális TV műsor, része egy "világversenynek". Megjegyzi ugyanakkor, hogy számos téma (például szegénység) a rendszerváltás után már nem újdonság, hiányzik a mélyebb elemzés, az összefüggések feltárása, sok film túl hosszú vagy nem eléggé alapos, gyakori a szellemi önkontroll hiánya, és ezeket szakmai műhelyekkel, az alkotói vitákkal lehetne orvosolni.

Dániel egyértelműsíti, hogy egy dokumentumfilm legyen politikai-társadalmi "oknyomozó-tényfeltáró publicisztika" ismeretterjesztő jelleggel, a rendező pedig legyen "kamerával felvértezett közíró". (Dániel, 1996). Bikácsy Gergely riposztjában kiáll amellett, hogy a dokumentumfilm lehet művészet is, nincs kizárólagos megközelítés. Szerinte az egyedi emberi sorsok bemutatása fontosabb lehet, mint az általános politikai-társadalmi összefüggések feltárása. Felsorolja a magyar dokumentumfilmes hagyomány jellemzőit: "Egyedi sorsokat követnek. Játékfilmes elemekkel élnek, sőt gyakran zavarbaejtően a játékfilm határán imbolyognak." Erősen jellemző a szubjektív, "emberléptékű" megközelítés, ahol a művészi hatás és az érzelmi befolyás legitim eszközök. (Bikácsy, 1996).

Mint látni fogjuk ezek az elemek kisebb-nagyobb részt mind a kreatív dokumentumfilm jellemzői más, itt nem említett vonások mellett. Ezen előzmények feltárására azért volt szükség, hogy megértsük milyen helyzetben érték a magyar filmeseket a dokumentumfilm világában erjedő folyamatok.

II. 4. Terminológiai paradoxon és definíciós kísérletek

Gelencsér szerint "a lázadás a papa mozijával szemben ciklikusan visszatérő eleme a filmtörténetnek, ahol a tematikus és a formai megújulás igénye - szerencsés esetben - karöltve jár. A megújulás felfokozott, lelkesült és sokszor kapkodó időszakát azonban egy időre a csendes munka hétköznapjai váltják fel - egészen az újabb nemzedék jelentkezéséig, amely talán éppen az 'atyává' merevedő öregek leváltására készül" (1999, p. 764), és a disszertáció ezen részében épp ezzel a csendes munkával foglalkozom a kreatív dokumentumfilm kapcsán, ami egyértelműen jelentkezik a korábbi dokumentumfilmes attitűd, stílus, narratíva, képi világ, vágástechnika újragondolásában, akár elutasításában, meghaladásában.

A kreatív szót a disszertáció címében tudatosan zárójelbe raktam. A kreatív dokumentumfilm terminológiája sajátos paradoxont rejt: miközben a filmes szakma képviselői a praxisban széles körben használják, sokan közülük elutasítják vagy

problematikusnak tartják magát a kifejezést. Ez a kettősség nemcsak terminológiai kérdés, hanem mélyebb műfajelméleti és gyakorlati dilemmákat tükröz.

Amikor a definícióját keressük, eltérő értelmezéseket és óvatos körülírást találunk. A definiálás függ alkotói attitűdtől, generációs pozíciótól, és attól, hogy a definiálásra vállalkozó filmkészítő vagy elméleti szakember. A kreatív jelző leginkább arra utal, hogy azok a munkák, amelyek részét képezik ennek a halmaznak, bizonyos eltérést mutatnak a "hagyományosabb", a megszokottabb tálalású, szerkezetű művektől.

Ugyanakkor a *kreatív* kifejezés klisé: számos dologra ráaggatják, mint a látvány, bio, kézműves jelzőket – értékképzés, felstilizálás gyanánt. Létezik foglalkozás is, amelyet kreatívnak neveznek, mert a szakma középpontjában az ötletelés, tervezés és egyedi megoldások állnak (kreatív grafikus, szövegíró, producer, sőt: director). Az sem véletlen, hogy az Európai Bizottság hatalmas támogatási programját a kulturális és az audiovizuális szektorok számára Kreatív Európának (Creative Europe).

Mindezek figyelembevételével szükséges alaposan körbejárni a fogalmat, majd az alatta értett jelentést, hogy később a rendezői interakcióknál lássuk, amire Almási Tamás filmrendező hívja fel a figyelmet: "A kreatív dokumentumfilmnél megkerülhetetlen a rendező személyisége" (Almási, 2005, p. 27). Summázatom szerint se lenyelni, se kiköpni nem tudják a fogalmat. Hol hideg tudásként könyvelődik el a fejekben, amit tolerálnak, de érzelmileg még nem tettek magukévá, máshol szenvedélyes hívószóként zászlóra tűzik, megint máshol pedig úgy tekintenek rá, mint a sorozatbeli Columbo felügyelő feleségére: mindenki hallott róla, hivatkozzák, de még senki nem látta. Lehet ennek oka kulturális (filmes) konzervativizmus, bizonytalanság vagy burkolt elutasítás.

Történeti előzményt is találunk: "A dokumentumfilm kifejezést egészen a 20-as, 30-as évekig nem nagyon használták. A nem fikciós, úgynevezett "kreatív" filmeket nevezték így" (Dér, 2011, p. 5). Ezek ma már filmtörténeti totemoszlopok: például *Nanuk, az eszkimó* (1922), *Ember a felvevőgéppel* (1929), *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (1927), *Heringhalászok* (1929). Almási, aki számos dokumentumfilmes osztályt vezetett az SZFE-n több évtizedes pályafutása során, már 2005-ös DLA-dolgozatában háromszor említi a kreatív dokumentumfilmet, köztük rögtön a bevezetőben ars poeticaként, és egyben kategorizálja is: "Írásomban a drámai, vagy kreatív dokumentumfilmnek nevezett műfajjal, altípussal, és ezen belül a jelenidejű, avagy követéses módszerrel foglalkozom" (Almási, 2005, p. 8).

Stőhr 15 évvel későbbi, kortárs (!) magyar dokumentumfilmet taglaló könyvében csupán kétszer említi, egyszer "úgynevezett kreatív dokumentumfilm" formában (Stőhr, 2019, p. 67), majd idézőjelesen (Stőhr, 2019, p. 136) – ennek oka ismeretlen –, és mindkét

alkalommal az MNF támogatási rendszerével kapcsolatban. Ugyanígy tesznek a filmkritikusok is: Kovács Bálint (2012) "úgynevezett kreatív dokumentumfilmet" említ *A süllyedő falu* című film kapcsán.

Óvatosságuk tudományos szempontból, akadémiai státuszból érthető. Létező és használt kifejezés a filmes világban, bár – mint látni fogjuk – nem mindenhol egységesen definiált, ugyanakkor a szakirodalomban kevésbé van megalapozva, alig van nyoma[107]. A nemzetközi szakirodalom tüzetes átvizsgálása alapján amerikai (angolszász) szerzők nem használják ezt a megjelölést, az európaiak is csak ritkán. Az ismert nemzetközi filmes szaklapok (Sight & Sound, Cahiers du Cinéma, Variety) nem vagy nagyon ritkán használják. Mintha csupán belterjes közegben keringő fogalomnak, spektákulumnak tartanák, miközben – ha alapjaiban nem is kérdőjelezi meg az addigi dokumentumfilmes rendszereket és elméleteket, – kétségkívül perspektívaváltást, újfajta arranzsálást, keretezést implikál.

A "papa mozija" -hatás tetten érhető a különböző generációkat képviselő filmesek hozzáállásában. A nyolc évtizede született Buglya Sándor[108] és Szekfü András[109] is inkább csak ízlelgeti a fogalmat. Szekfü egy könyvkritikában a kreatív dokumentumfilmek kapcsán "terjedő divatról" és "törekvésekről" ír (Szekfü, 2017). Ungváry Rudolf 2004-es átfogó, következetes dokumentumfilm-tipológiájában pedig *átmeneti* vagy *kombinált* műfajként meglepő módon mást nevez meg helyette[110], bár erős a gyanúm, hogy akkor még nem is tudott a kreatív dokumentumfilm vagy a hibriditás fogalmáról. Ebből is látszik, hogy a fikció és valóság átmenete, legyen az akár szürkezóna vagy zöldhatár, mennyi műfajnak adhat otthont.

A későbbi generációk is különbözőképpen vélekednek: Pálos György doktori dolgozatában körbeírja többször a fogalmat (Pálos, 2014), de nem szerepel nála a kifejezés, Gellér-Varga Zsuzsanna tautologikusnak és pontatlannak tartja[111], míg Lakatos Róbert találó

[107] Egyedül de Jong, Knudsen és Rothwell (2013) könyvének (*Creative Documentary: Theory and Practice*) címében szerepel. Bernard öt kiadást megélt könyvének (*Documentary Storytelling*) legfrissebb, 2022-es változata a *creative nonfiction* alcímet használja, de a "creative documentary" kifejezés egyszer sem fordul elő benne. A 2022-es *Kill the Documentary* előszavában deklarálja, hogy "a dokumentumfilmes tanulmányok legsürgetőbb kérdéseire" kíván válaszolni – ennek ellenére a kifejezés itt sem bukkan fel.

[108] "A dokumentumfilm-készítés berkeiben manapság legtöbbet hallható divatos fogalom: a "kreatív dokumentumfilm". Persze senki nem kételkedik abban, hogy egy véletlenül kamera elé kerülő valóságszelet is lehet felfedezésértékű." (Buglya, 2022, p. 29)

[109] "A 60-as évek "könnyű kamera, direkt hang, olcsó film" forradalma után kiteljesedett a minden eddiginél könnyebb és olcsóbb, kiváló képminőségű digitális kamerák forradalma, melyhez hozzájárult a mindenütt jelenlévő mobiltelefonokkal felvehető hangosképek elterjedése is. Az említett két fejleménnyel összefügg a személyes(ebb) dokumentumfilmek terjedése, valamint az un. kreatív dokumentumfilmek térhódítása." (Szekfü, 2010, p. 6)

[110] "Polihierarchián azt értjük, hogy adott típus különféle műfajok alárendeltje lehet. Egy riportfilm vagy egy portréfilm egyszerre lehet költői, szociográfiai, réteg- vagy akár áldokumentumfilm is. Az ellentmondás mentesség másik feltétele, hogy a rendezésen belül legyenek átmeneti vagy kombinált műfajok. Például a természetfilm, vagy a játékfilm és a dokumentumfilm közötti átmeneti műfaj (az utóbbinak már kialakult az elfogadott neve: dokumentalista [sic] játékfilm)." (Ungváry, 2004)

[111] " ...nyilván a "hagyományos" , "beszélő fejes" , interjúkon alapuló dokumentumfilmektől akarja elkülöníteni a

ellentmondással szolgál:

> "Az újszerű kifejezőeszközök keresésének következtében a filmkészítők körében elterjedt a kreatív dokumentumfilm fogalma, melyet még nem kanonizált a filmelméleti szakma. Szirmai Márton 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, akik maguk is készítettek ilyet. Ez arra mutat rá, hogy még a filmesek közt sincs konszenzus a dokumentumfilmes terminológiát illetően." (Lakatos, 2013, p. 17).

A kreatív dokumentumfilm terminus térhódítása nem volt problémamentes Magyarországon. Tóth Péter Pál filmkritikus 2010-ben a Filmvilágban éles – és meglehetősen szűklátókörű – kritikát fogalmazott meg a fogalommal és a tendenciával szemben: "A »kreatívnak« nevezett dokumentumfilm voltaképpen a kereskedelmi, a bulvár-dokumentumfilm, még akkor is, ha közszolgálati közegben, netán éppen egy közszolgálati televízió elvárásait tükrözendő jelenik meg." (Tóth, 2010) Tóth szerint a kreativitás hangsúlyozása valójában *esztétikai ellenforradalom*, amely a dokumentumfilm lényegét, a valóság hiteles megjelenítését ássa alá.

Mivel Tóth Péter Pál konkrét filmcímekkel – például *Ember a magasban* vagy Michael Moore munkái – illusztrálja állításait, kizárható, hogy a "bulvár-dokumentumfilm" kifejezést abban a pejoráló, szenzációhajhász, könnyed értelemben használja, ahogyan Schubert említi a "látványos bulvár-dokumentarizmus" kapcsán. Schubert ugyanis elsősorban a kereskedelmi televíziók hatásvadász, érzelmi túlzásokkal és mesterségesen gerjesztett feszültséggel operáló zsurnálriportjaira, illetve az *On the Spot* útirajzaira utal, míg Tóth akár a moziforgalmazásban is jelen lévő, formailag és strukturálisan tudatosabb, ugyanakkor szélesebb közönséget célzó művekre gondol.

Muhi (2008) megengedőbb volt ekkortájt: "a minőségi dokumentumfilm és jellegzetesen kereskedelmi tévés szemlélet nem feltétlenül zárják ki egymást" . Ő a kreatív dokumentumfilm friss műfajára reflektált így, ami intézményesülés szempontjából rövid

használója. Hiába tekint mindkét elnevezés a filmalkotó szempontjából a dokumentumfilmre, a "kreatív dokumentumfilm" megnevezés másik dimenzióban mozog, mint a "narratív dokumentumfilm" , hiszen ez utóbbi a történetmesélést tényét állítja, míg az előbbi a film megvalósításának, a történetmesélésnek a mikéntjére utal." (Gellér-Varga, 2018, p. 8)

életűnek bizonyult. 2008-ban külön kategóriaként jelent meg a Magyar Filmszemlén, ahol díjazták a legjobb kreatív dokumentumfilmet (Forgács Péter: *Von Höfler vagyok*) és a legjobb kreatív dokumentumfilm operatőrt, Máthé Tibort (*A másik bolygó*).

A szemletanács – mintha megelevenedne a hetvenes-nyolcvanas évek szemléinek dilemmája – eleve csak három filmet tett ebbe a kategóriába, "miközben a mezőny nagyobbik felére is nagyszerűen passzolt a meghatározás." (Muhi, 2008). A külön kategória 2009-ben megszűnt, élt egy évet, egyszer volt a Filmszemlén "kreatív dokuvásár". A magyar film immunrendszere tehát először kilökődéssel reagált. Schubert (2008) a "kreatív dokumentumfilm" kálváriáját" emlegeti "e különös kategória" kapcsán (Schubert, 2008), aminek Moldoványi Ferenc tekinthető az első deklarált hazai képviselőjének.

1997-ben jelent meg Moldoványi *Az út* című filmje – ami eredetileg kisjátékfilmként indult, majd egy 82 perces egész estés alkotássá vált –, amiről így beszélt a rendező: "Olyan műfajjal próbálkoztunk, ami Magyarországon még szokatlan, de Nyugat-Európában már a fesztiválokon elfogadott kategória – ez a kreatív dokumentumfilm, amely a valóság elemeit használja fel alapanyagként, azonban teljesen szabadon kezeli az elemeket és mindent alárendel a szerzői koncepciónak. Ki kellett találnunk a módszert, amellyel dolgozni kezdhettünk." (Bihari, 1997) "Másként fogalmazva: már a kilencvenes évek végén akadtak olyanok, akik felismerték, hogy "a sikeres dokumentumfilmek ma már nem a "valóság" objektivitását, hanem a szerzői olvasat hitelességét kínálják." (Gayer, 1999)

Moldoványi leírása pontos – ez a kortárs tájékozottság egyáltalán nem volt benne a kilencvenes évek magyar dokumentumfilmes zeitgeistjében. Eleve ezen disszertáció kéziratának elkészítéséig, 2025 nyaráig mindösszesen csak 17 (!) "kreatív dokumentumfilm" említést lehet a Filmvilágban, az egyetlen rendszeresen évtizedek óta megjelenő hazai filmes szaklapban összeszámolni, átlagosan – az 1997-es első felbukkanás óta – *évente* 1-1 cikkben említik a kifejezést.

2008-ban a Mozinet Magazin nyúlfarknyi hírben számolt be arról, hogy 16 pályakezdő filmes vett részt az ARTE támogatásával megtartott Arisztotelész Workshopon. A műhely – amin Cseke Eszter, a későbbi *On the spot* alkotója is részt vett – "azzal a szándékkal jött létre 2005-ben, hogy a kreatív dokumentumfilm-készítők új generációját nevelje ki Közép- és Kelet-Európában." (Kárpáti, 2008) Ugyanebben az évben, az akkor már 12. alkalommal megrendezett csehországi Ji.hlava International Documentary Film Festivalon jelentős számú

magyar alkotó szerepelt a fesztivál katalógusában, többek között Sós Ágnes, Bálint Arthur, Böszörményi Zsuzsa, Domokos János, Forgács Péter, Hajdú Eszter, Mohi Sándor, Somogyvári Gergő és Szirmai Márton. Marek Hovorka, a fesztivál igazgatója és egyik alapítója célként tűzte ki hogy olyan fórumot teremt, ahol a kreatív dokumentumfilmek valódi lehetőséget és támogatást kapnak. Hovorka így definiál: "mi arra szoktuk használni a műfaji elnevezést, amikor a film alkotója nem megrendelésre, nem egy televízió egzakt igényeit szem előtt tartva készíti el filmjét, hanem saját művészi szabadságával dolgozik." (Back, 2008)

Nyolc évvel később már az egyik legmeghatározóbb európai kreatív dokumentumfilm fesztiválnak tartják – mai is az –, ami "nem a hagyományosnak nevezhető tévériportokat idéző, leíró jellegű dokumentumra fókuszál, hanem olyan filmeket keresnek, melyek kijezetten a moziban érvényesülnek és a nem-fikciós filmezés határait feszegetik. Az információk rendszerezését így felváltja a formai kísérletezés, a vizualitás előtérbe helyezése, az egyedi, váratlan téma; a tényszerűséget, a valóság objektív megörökítését pedig felülírhatja a szubjektivitás, a kétértelműség, a dokumentum és a fikció keveredése. (Bartal, 2016)

Moldoványi 1997-es meghatározását 12 évvel később Gorácz Anikó finomítja: "Nyugat-Európában kreatív dokumentumfilmnek nevezik az olyan alkotásokat, amelyek a film felől, a dramaturgia, a kompozíció és a vizualitás felől közelítenek a dokumentumfilmhez, és amelyek a játékfilmben megszokott eljárásokat is felhasználják a valós történetek fogyaszthatóvá, szórakoztatóvá tétele érdekében." (Gorácz, 2009b)

Ugyanő az *Ember a magasban* című filmről írott kritikájában kiemeli, hogy "James Marsh a kreatív dokumentumfilmezés eszközeivel csak ráerősít a fikciónak tűnő alapanyagra, hogy még érzékletesebben mutathassa meg az elképesztő valóságot. Az archív felvételeket az újraforgatott jelenetekkel, a beszélő fejeket a szemléletes makettekkel, a lineáris történetmesélést az időbeli csavarokkal, a színest a fekete-fehérrel, a fotót a mozgóképpel vegyíti. Így válik katartikussá." (Gorácz, 2009a)

A 2010-es Dialëktus Fesztiválról szóló beszámolójában a szerző kiemeli, hogy a *Gulyáságyú* – ez a tíz receptre épülő, egyedi történelmi dokumentumfilm, amely a második világháborútól a csecsen háborúig vezeti végig a nézőt – "nemcsak a kritikusok, de a kreatív dokumentumfilm is bátran felvehetné a melegen ajánlott filmek listájára, mert Peter Kerekes bizony csurig töltötte filmjét látványos és frappáns ötletekkel." (Harmat, 2010)

Érdekesség, hogy Harmat írásának címe – határ(s)értések – szójátékos visszhangja annak a gondolatnak, amelyet Gorácz egy évvel korábban fogalmazott meg. Szerinte *határátlépésként*, a magyar dokumentumfilm új irányvonalaként értelmezhető Szirmai Márton, Papp Gábor Zsigmond és Szalay Péter alkotói hozzáállása, valamint az a szemlélet, amely a már megszűnt IX. kerületi, Füredi Zoltán rendező és felesége, Komlósi Orsolya producer által gründolt DocuArt műhelyből áradt. A Ráday és Erkel utca sarkán álló vetítőterem, képzési központ az első és második újhullámos dokumentumfilmes generáció számos tagjának volt kedvelt találkozóhelye.

A fent említett három rendező közös meggyőződése, hogy a kreatív dokumentumfilm ereje elsősorban a dramaturgiai felépítésben rejlik, a vizuális izgalmasság alapvető követelmény. Papp Gábor Zsigmond mutat rá a Gorácz-körinterjúban arra, hogy "a magyar dokumentumfilmek azért nem versenyképesek külföldi fesztiválokon és televíziókban, mert a szűkös anyagi lehetőségek miatt korlátozottak a technikai feltételek." (Gorácz, 2009b)

Papp pontosan érzékelte, hogy a nemzetközi színtéren a kreatív dokumentumfilmeknek – például nyolc évvel később a *Chuck Norris vs. Communism* – az érvényesüléshez nemcsak tartalmukban, hanem képi és hangi világukban is ki kell emelkedni, gyakran a játékfilmekhez hasonló vizuális és technikai színvonalat megcélozni, ami magasabb költségvetést és professzionális technikai stábot igényel. A három rendező egyetért, hogy előnyös, ha a film a játékfilmszerűség felé tendál, szükség van professzionális operatőrre, zeneszerzőre, megkomponált dramaturgiai ívre, csúcspontokra. Szirmai külön kiemeli a humor és az irónia szerepét, és a rendezői beavatkozás mellett érvel: nem tartja problémának a "megrendezettséget" , sőt, elengedhetetlennek tartja. Szavaival élve:

> Ha láthatóan lehetetlen leforgatni dokumentumfilmként azokat a jeleneteket, amelyektől szórakoztató és tanulságos lenne, akkor vagy otthagyom… vagy kitalálom, hogyan lehet belőle úgy dokumentumfilmet forgatni, hogy mi is élvezzük, a szereplők is profitáljanak, és senkinek ne okozzunk vele kárt. A filmfesztiválokon egyébként ma már az a formanyelv az alap, amit mi kreatív vagy fikciós dokumentumfilmnek, dokumentumjátéknak hívunk; ha sok ilyen filmet nézel, beléd ivódik a stílus. (Kovács, 2012)

Ugyanerről beszél Sós Ágnes (2025) is, amikor nézőként egy lebilincselő történettel találja magát szembe:

"Egyszer csak rájövök, hogy hoppá, például az újságban olvasta. Igen ám, de ha ezen a ponton olvassa az újságban, innentől forgat, ekkortól értesül a témáról, akkor nem tudja így leforgatni kereken. Csalni kell, rekonstruálni. De ezt a szót nem szívesen mondom. Tudsz olyan elemeket forgatni, ami a múltba is belefér, ismerve a múltat, tehát te nem hazudsz, de múltnak állítod be, amit egyébként te a jelenben forgatsz."

Kezd körvonalazódni a kreatív dokumentumfilm jellemvonás-készlete, amibe majd a 2010-es években aktívabban helyet kér a rendezői intervenció, az etikus hangi-képi-történetvezetési manipuláció, és a karakterközpontúság. Összefoglalva: a 2000-es évek közepén a hazai filmesek úgy tartották, hogy a kreatív dokumentumfilm művészi megközelítéssel, játékfilmes eszköztárral dolgozza fel a valóságot, túllépve a hagyományos riportok keretein, a mozivásznat megcélozva. Jellemzői a vizuális gazdagság, a dramaturgiai tudatosság, valamint a fikciós és dokumentarista elemek innovatív ötvözése, miközben az objektív ábrázolás helyett gyakran a szubjektív nézőpontot és formabontó szerkezetet részesíti előnyben.

A fenti szempontok egyértelműen rokon vonást mutatnak a kreatív nem fikciós írás attribútumaival. Bernard a *Documentary storytelling: Creative nonfiction on screen* című könyvében idézi Philip Gerard-ot[112], aki öt jellemzőt azonosít, amivel a kreatív nem fikciós írás elindul a "dokumentálódás" , azaz a valóságból vett történet elbeszélése útján. (Bernard, 2022, p. 19)

Első jellemzője a *kettős téma*, vagyis hogy egyszerre van egy nyilvánvaló, felszíni témája és egy mélyebb, mögöttes jelentése. A második jellemző az *időtlenség*, ami azt jelenti, hogy felszabadul az aktualitás (újságírói) követelménye alól, így nem kötődik szigorúan a napi eseményekhez. A harmadik fontos sajátosság a *narratív jelleg*, miszerint jó történetet mesél el olyan fikciós eszközökkel, mint a karakterek, cselekmény és párbeszéd, jellemzően jelenetekből építkezve. A negyedik ismérv a *szerzői reflexió* jelenléte, vagyis hogy az alkotó saját gondolatai, értelmezése és nézőpontja is megjelenik benne egy befejezett gondolat formájában. Az ötödik jellegzetesség az *igényes megformáltság*, azaz hogy komoly figyelmet fordít az írás mesterségére, a nyelvi és stiláris minőségre.

Mielőtt kreatív dokumentumfilm fogalmának honi fejlődését és a külföldi behatásokat tovább vizsgálnám, egy leágazással mutatom be a szakmai kifejezés gyökeret vert mivoltát.

[112] Csak névazonosság a híres színésszel, Gérard Philippe-pel. In: Gerard, Philip (1996). *Creative nonfiction: Researching and crafting stories of real life*. Cincinnati: Writer's Digest Books.

A "kreatív dokumentumfilm" kifejezés következetesen megjelenik a különböző nemzetközi filmfesztiválok és platformok kommunikációjában, egy jól körülhatárolt kategóriát illetve megközelítést jelölve a dokumentumfilm-készítésben. A kifejezés nem a standard zsurnalisztikai vagy tisztán információs dokumentumfilmekre utal, hanem olyan művekre, amelyek művészi értékkel és innovatív megközelítéssel rendelkeznek.

Az A-kategóriás svájci Visions du Réél fesztivál Film Markete[113] úgy írja le magát, mint amely "400+ új kreatív dokumentumfilmet" kínál "nemzetközi potenciállal", ezeket a műveket kereskedelmi értékkel rendelkezőként pozicionálva. Hasonlóképpen, a DOC Alliance (hét európai dokumentumfilmes fesztivál hálózata)[114] kijelenti, hogy célja "a dokumentumfilmes műfaj előmozdítása, sokszínűségének támogatása és a kreatív dokumentumfilmek folyamatos népszerűsítése." Az említett Ji.hlava Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál[115] büszkén állítja magáról, hogy "az egyik vezető európai dokumentumfilmes fesztivál", amely a "kreatív dokumentumfilm ünneplésére összpontosít" . Versenyük nemcsak a tartalmat, hanem a "operatőri munkát, vágást és hangtervezést" is díjazza, hangsúlyozva a művészi elemeket. Az ugyanitt megrendezett East Silver Market a kelet- és közép-európai, kreatív dokumentumfilmekkel foglalkozó producerek és forgalmazók támogatását célozza.

A Budapesti Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál (BIDF)[116] kifejezetten "kreatív dokumentumfilmek nemzetközi versenyeként" pozicionálja magát tematikus korlátozás nélkül, ami arra utal, hogy ez egy globálisan értelmezett osztályozás. Ennek ellenére a BIDF fesztiváligazgatója, Sós Ágnes kifejti (Sós, 2025), hogy kreatív dokumentumfilm mint megkülönböztető jelző szakmán belül érthető, de a nézők számára nem hordoz információt, nem szereti és nem is használja – ennek ellenére a BIDF így hirdeti magát[117] és ő a korábbi filmjeit is annak tartja.

Ez a "kinn is vagyok, benn is vagyok" kettősség később is megfigyelhető, például Almási Tamásnál és más rendezőknél (Almási, 2024; Tuza-Ritter 2025): nem szeretnék magukat kategorizálni, elkerülve a skatulyázást, ugyanakkor kimaradni sem szeretnének a

[113] visionsdureel.ch/en/vdr-industry/vdr-film-market/
[114] doclisboa.org/2024/en/seccoes/doc-alliance-en/
[115] https://www.ji-hlava.com/o-nas
[116] www.dokweb.net/database/organizations/
[117] "Amióta a BIDF-et 2014-ben megalapítottuk, igyekszünk megmagyarázni a médiának és a társadalom kreatív dokumentumfilmeket nem ismerő rétegének, hogy egy dokumentumfilm főhőse bármelyikünk lehet. A mi történeteink inspirálják a dokumentumfilm készítőket világszerte." (Forrás: https://bidf.hu/about-us)

kortárs dokumentumfilm fősodrából a kategória el nem ismerésével, magukra nem vonatkoztatásával. Sós (2025) nagyobb problémának látja a kifejezés devalválódását:

> "Ami a legnagyobb dráma, hogy például most a [2025-ös, újra megrendezett] Magyar Filmszemlén, saját kollégáink – elméletileg vagy gyakorlatilag dokumentumfilmesek – dokumentumfilmnek nevezik azokat a munkákat, amelyek nem dokumentumfilmek. És ha mi magunk, akik ezt a szakmát képviseljük, félredefiniálunk – kedvességből, meg elfogadásból, meg gesztusból –, akkor nem várhatjuk azt, hogy valaha kitisztul a műfajok közötti különbség"[118]

Hiába, ahogy tartja a mondás: nem minden könyv, ami összefűzött oldalakból áll borítóval. A világ legnagyobb és legrespektáltabb dokumentumfilmes fesztiválja, a novemberi International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA)[119] "a kreatív dokumentumfilmeket tekinti kiindulópontnak" , amelyek "művészileg feltárják a valóságot és kifejezik a filmkészítő látásmódját". A DOK Leipzig[120] kifejezetten egész estés és rövid kreatív dokumentumfilmeket és animációkat fogad. A lengyel Millennium Docs Against Gravity fesztiválon[121] a kreatív dokumentumfilmek kiemelt helyet kapnak. A szintén hazai rendezésű, jogi témákra koncentráló Verzió Filmfesztivál[122] kelet-európai alternatív forgalmazási és kapcsolatépítési platformot kínál különböző országokban működő szakemberekkel.

A piaci találkozókat és filmterv-börzéket kínáló helyek is előszeretettel használják a kifejezést. A DOC Alliance[123] hálózat a "dokumentumfilmes műfaj előmozdítását, sokszínűségének támogatását és a minőségi kreatív dokumentumfilmek népszerűsítését célozza". DAFilms.com[124] – amely a DOC Alliance online platformja hét, kulcsfontosságú európai dokumentumfilmes fesztivál (CPH:DOX, Doclisboa, Millennium Docs Against Gravity, DOK Leipzig, FIDMarseille, Ji.hlava IDFF, Visions du Réel) együttműködéséből született – célja a "dokumentumfilm zsánerét [sic!] favorizálni, támogatni a sokszínűségét, és a minőségi kreatív dokumentumfilmeket promotálni" .

---

[118] Sós (2024) szerint a "dokumentumfilm" megnevezés gyakran félrevezeti a nézőket, mivel számos, eltérő műfajú tartalom (tévéműsorok, tudományos ismeretterjesztők, televíziós riportok, zsurnalisztikai tényfeltárások) is ebbe a kategóriába kerül.
[119] www.forum.nl/en/film/idfa
[120] https://www.dok-leipzig.de/en/submission
[121] www.mdag.pl/22/en/warszawa/page/o-festiwalu-1
[122] www.verzio.org/en/2024/events/uncensored-and-unfunded
[123] doclisboa.org/2024/en/seccoes/doc-alliance-en/
[124] www.dafilms.com

Ezek alapján a "kreatív dokumentumfilm" Európa-szerte következetesen használt terminológia. Megkülönbözteti a művészi értékkel bíró dokumentumfilmeket, jelzi a filmes kifejezés innovatív formáit; mind a fesztiválok válogatásában, mind a piaci értékesítésben fontos szempont. Elsősorban német, francia, skandináv és közép-európai filmes diskurzusban használatos, gyakran külön támogatási (például Eurimage vagy Creative Europe MEDIA programjaiban) és fesztivál szegmensként kezelik.

Ugyanakkor a kutatás feltárta, hogy a kifejezés csak a közös európai dokumentumfilmes nyelvezet részévé vált, a tengerentúli (amerikai, ázsia, stb.) filmes szóhasználatban legfeljebb a filmkészítés gyakorlati metódusát (*creative techniques, creative productions, creative practices)* jelöli.[125] A nemzetközileg elismerés várat magára. Annál is inkább mert a Norwegian University of Science and Technology (NTNU) Művészeti és Média Tanszék kifejezetten kreatív dokumentumfilmet kutató csoportja[126] az utóbbi években nem mutat életjeleket[127], a Magyar Filmtudományi Társaság pedig krédója szerint[128] csak tervezi vizsgálni "a dokumentumfilm intézményrendszerének, finanszírozási, terjesztési gyakorlatának alakulását, az ún. kreatív dokumentumfilmek esztétikai és poétikai kérdéseit".

Amíg az európai filmes diskurzusban a *kreatív dokumentumfilm* egyértelműen gyűjtőfogalomként szolgál – amelybe különböző alműfajok, így a hibrid film is beletartozik –, addig a tengerentúlon éppen a *hibrid film* címke vált azzá az összefoglaló kategóriává, amely lefedi mindazt, amit Európában a kreatív dokumentumfilm terminus jelent. Vagyis ami az európai szemléletben egy speciális formanyelvi vagy módszertani irányzat (netán zsáner!), az az amerikai kontextusban maga a kreatív dokumentumfilmes gyakorlat.

Kirsten Johnson rendező *(Cameraperson, Dick Johnson is dead)* és rengeteg dokumentumfilm – köztük az Oscar-díjas *Citizenfour* vagy többek között Michael Moore filmjeinek – operatőre bátorítónak találja, ami "most a világ sok különböző pontján történik. A kreativitás és játékosság robbanását látom, valamint a szigort, a felelősségérzetet és az

[125] Kivételt képez az ausztráliai Rachel Landers, a Sydney Egyetem filmes tanára, aki következetesen használja a fogalmat a hibrid dokumentumfilmek kapcsán. Illetve Brian Winston, aki az általa szerkesztett, 2013-as *The documentary film book*ban kétszer szerepelteti.
[126] https://www.ntnu.edu/ikm/research/creative-documentary
[127] A honlapjuk szerint "a CreaDoc egy interdiszciplináris kutatócsoport, amely a dokumentumfilm elmélet és gyakorlat összekapcsolására törekszik kísérletezés útján. A csoport célja, hogy elméleti koncepciókat alkalmazva új betekintést nyerjen a dokumentumfilmes médiumok kortárs működésébe. Alapelv, hogy a kreatív dokumentumfilmek nem pusztán ábrázolják a valóságot, hanem aktívan formálják annak határait és új perspektívákat nyitnak." A munka során különböző tudományterületeket kapcsolnak össze, beleértve az ökológiát, építészetet, társadalmi igazságosságot, közpolitikát, történetírást és technológiát. Az utolsó eseményt 2022-ben rendezték. Feltöltött munkaanyagokat nem lelni, emailekre nem válaszoltak.
[128] https://www.filmtudomanyitarsasag.hu/rolunk/munkacsoportok/

etikai felkérdezést más filmkészítőktől" (Landers, 2024, p. 231).

II.5. Az új generáció (Fogalom-, finanszírozás- és függetlenségkeresés)

"Ki tud dokumentumfilmet készíteni? A válasz: mindenki. Legalábbis ezt hiszi a lelkes fiatalság" – jegyzi meg provokatívan Tímár Péter a *Hogyan csináljunk rossz filmet?* című, saját életművét és technikáit szokatlanul önostorozó, nyers hangvételben összegző könyvében (Tímár, 2013, p. 63). Tímár azt is kijelenti (2013, p. 65), hogy dokumentálni kötelesség, hogy a majdani emberiség gazdag archívumból válogathasson, de "a fikciós dokumentumfilm hülyeség, mert az nem más mint játékfilm, csak meg akarja vezetni a nézőt ezzel besorolással."

A dokumentumfilm-oktatás első, hivatalos SZFE-s kísérlete[129] az 1984–1987 között működő *Riport-, dokumentum-, és népszerű tudományos film- és televízió rendező / operatőr szak* volt, melynek végzősei közül mára gyakorlatilag mindenki inaktív a pályán. A későbbi, 1990-ben végzett évfolyam két legismertebb alakja, Moldoványi Ferenc és Böszörményi Nagy Zsuzsa is csak a 2010-es évek elejéig volt jelen az alkotói mezőnyben. Az 1996-ban záruló képzés már az új idők szelét hirdette a *Riport-, dokumentum- és ismeretterjesztő-, multimédia reklámfilm rendező* elnevezéssel (1993–1996), ám mindössze három hallgató végzett; közülük ma már csak Kékesi Attila fungál, az SZFE oktatójaként.

Fordulópontot jelentett a 2014-ben végzett első olyan évfolyam, amely *dokumentumfilm-rendező művész* szakirányon tanult (2012–2014), majd őket követte egy újabb osztály 2016 és 2018 között. A 2020 utáni évfolyamok végzősei mostanra kezdenek megjelenni a szakmában. Fontos kiemelni, hogy nemcsak az SZFE képzésén részt vett hallgatók, hanem más egyetemek filmes szakjain tanuló diákok, illetve teljesen független, önképző filmesek is beléptek a dokumentumfilm világába, hogy valóságtémákon keresztül "kifilmezzék" magukból érzéseiket, világlátásukat.

A 2010-es évekre már világosan kirajzolódott az új magyar dokumentumfilmes derékhad, az újhullám második generációja, amely sokkal tudatosabban, magabiztosabban, és aktívabban mozgott a kortárs audiovizuális, nemzetközi térben. Egy részük az SZFE-ről, másik részük elméleti filmes vagy más képzésekkel a háta mögött, megint más részük

[129] https://szfe.hu/osztaly-kategoriak/vegzett-osztalyok/

outsiderként, autodidaktaként érkezett. Látták, hogy a szerzői film továbbra is a fesztiválok "valutája", de azt is, hogy a fesztiválfilmek – amik a kiugrás lehetőségét adják, hivatkozást egy alkotói életrajzban, kapcsolatrendszereket és "pluszpontokat" egy esetleges (ko)produkciós támogatásban – mint kategória mennyi ellentmondással terhelt. Varga szerint

> "rengeteg a fesztivál, hatalmas filmséhséggel: miközben egymáshoz is igazodnak, mindegyik fesztivál számára fontos a saját profil, az eredeti filmkínálat felmutatása. A fesztiválokon sokkal több filmet mutatnak be, mint amennyi a mozikban forgalmazásba kerül — ez a fesztiválok klasszikus kapuőri funkciója." (Varga, 2016, p. 41)

Az új generáció tagjai megtanulták, hogy a fesztiválkörutak után sok esetben csak hazájukban kerül majd televíziós bemutatásra a filmjük. Ahogy azt is, hogy a hazai dokumentumfilm újhulláma (szemben mondjuk a 2000-es évek román játékfilmes újhullámával) még csak fékezett habzású. A magyar dokumentumfilmek változó sikerrel szerepeltek a nemzetközi színtéren, akadtak kiugró produkciók: főleg azok, amiket a közép-európai fejlesztési workshopok felkaroltak, és így a nemzetközi filmes vérkeringésbe "fecskendeztek" (pl. *Drifter, Egy nő fogságban, Kilenc hónap háború, Fanni kertje, Az életed nélkülem, A létezés eufóriája, ULTRA, A boldogság ügynöke, Mesék a zárkából,* stb.) Ám a tendenciát tekintve nem egységes irányzatként, nem "a magyar (kreatív) dokumentumfilmes újhullám" besorolással, hanem inkább sporadikusan tűntek fel. De feltűntek, jelen voltak, és a lecsavart gázláng az ellenszélben is egyre erősebben égett.

Ezek a generációk elődeikhez képest jóval bővebb mintavételi lehetőségekkel dolgozhattak-dolgozhatnak, részben a szaporodó (bár jellemzően fizetős) streaming platformoknak – ahol az algoritmus további, hasonszőrű filmeket kínált fel –, részben pedig az illegális letöltésekhez hozzáférést kínáló torrent oldalaknak köszönhetően – így új horizontok nyíltak a nemzetközi dokumentumfilmes nyelv és forma megismerésében. Az ezek alapján megfogalmazódott filmkészítői igényeik folyamatosa nemzetközi kitekintésre, networkingre kötelezték őket.

A 2010-es évek elején-közepén még csak egy megszállott, szűk kör forgolódott a nemzetközi fórumokon, a semmiből kellett megtanulniuk a praxist. Jó tanulók voltak, a kreatív dokumentumfilmes iskolateremtőktől sok impulzust szereztek, a "a hályogkovács biztonságával" nyúltak a témákhoz. (Muhi, 2008) Majd egyre többen csatlakoztak be magyar

részről a nemzetközi vérkeringésbe, egyre rutinosabbá váltak akár a pitching műfajában, akár a finanszírozókkal való tárgyalásban, pályázásban, vagy a kreatív forgatástechnikai megoldásokban.

Leginkább a közép-európai (kifejezetten a cseh, lengyel) és skandináv hatás kiemelendő, ami egyrészt a már fent említett fesztiválok, másrészt workshopok keretében volt erőteljes, például Eurodoc, Ex Oriente Film, EAVE, ESoDoc, KineDok, DunaDOCK. Másrészt az egykori HBO Europe felhajtóereje segítette az alkotókat. Závorszky Anna (2024), az HBO Europe Magyarország korábbi, 2013-2024 közötti executive producere úgy emlékszik, hogy "a magyar projektek közül rengetegen hoztak be a 2015-ös év után olyan projekteket, amik a saját traumájuk, vagy saját elköteleződésük feldolgozása, vagy annak a csoportnak, ahová tartoztak, annak a feldolgozása, hogy ők azt hogyan élték át." Ez is a személyesség felé fordulást jelzi a korábbi magyar nyomasztó slágertémák helyett. Almási (2024) ezt átfogalmazza: "Szerzők milliói jelentek meg… Akkor milyen lehetőséged van? Elkezdesz arról forgatni, ami neked van. Magadról."

Később a Doc Nomads, a nemzetközi, utazó filmiskola – amely több európai egyetem filmes képzése kiegészítéseként működik – is hozzásegítette a filmeseket a terveik fejlesztéséhez, akár megvalósításához. Fontos szerep jut egy cseh alapítványnak (Institute of Documentary Film, IDF), amely a szervezi az Ex Oriente és az East Doc Platform programokat. Mindehhez egy online platform, a Dokweb kapcsolódik, amely az IDF és az East Doc Platform támogatásával a kelet-európai dokumentumfilmek nemzetközi piacra jutását segíti. Az IDF – tulajdonképpen a cseh közfinanszírozás – tehát központi szerepet játszik a három szervezet összekapcsolásában és a kelet-európai dokumentumfilmipar fejlesztésében.

A kibontakozó tehetségek elsajátították a pályázati rendszerek, pénzügyi források[130] csínját-bínját, kibrusztolták maguknak a lehetőségeket mind rendezőként, mind producerként: a pályakezdő státuszból (*new talent*) feltörekvő alkotókká (*emerging*), majd elismert szakmai szereplőkké (*established*) küzdötték fel magukat. Ők már a jelenkori dokumentumfilmes nyelvet (modern storytelling-módokat, vizualitást, hangi szcenírozást, vágástechnikát) beszélik, DLA-dolgozataik, de még a szakdolgozataik is értőn, izgalmasan, adott esetben hiánypótló jelleggel vázolják fel a kortárs dokumentumfilm körvonalait, mélységeit. Továbbá

[130] Nemzetközi, hazai és regionális alapok, Kreatív Európa MEDIA, Eurimages, Sundance Documentary Film Program, IDFA Bertha Fund.

örvendetes, hogy jó pár középgenerációt képviselő alkotó is folyamatosan képzi magát, adaptálódott mind a modern filmes finanszírozási, mind a gyorsan változó történetmesélési kihívásokhoz, és akár aktív alkotóként, akár már visszavonult szakmabeliként vállalkoztak arra, hogy látásmódjukat írásban összegezzék.

Az új generáció mellett időről időre feltűntek olyan alkotók is, akik egy-egy periódusban emlékezetes, kiemelkedő (kreatív) dokumentumfilmeket hoztak létre – azonban később nem igazán kapcsolódott hozzájuk tartós, impulzív jelenlét a dokumentumfilmes mezőnyben. Ilyen például Pigniczky Réka (*Hazatérés*), Kincses Réka (*Balkán bajnok*) vagy Kocsis Tibor (*Új Eldorádó*) esete.

E filmek hosszú ideig hivatkozási alapként szolgáltak korábbi dokumentumfilmes szakdolgozatokban és doktori kutatásokban; jogosan. Egyrészt milyenségi, másrészt mennyiségi alapon. Hiszen a *régi* dokumentumfilmből az *új*ba való átmenetet képezték – bár a Magyarországon már bevált témákkal operálnak –, és kevés ilyen típusú film volt, amit a teoretikusok elemezhettek, besorolhattak.

Az *Új Eldorádó* közönségbarát módon, játékfilmes eszközökkel, feszes ritmusban és közérthető módon bontotta ki a szövevényes, távoli összefüggésekre is kiterjedő történetet, ami nagy visszhangot váltott ki, de ma már inkább hasonlít egy ZDF-n futó ismeretterjesztő dokumentumfilmre, mint fősodorbeli alkotásra. Ugyancsak erdélyi témával foglalkozott a *Balkán bajnok*, de Kincses Előd Kohlhaas Mihály-szerű története ma már csak a román (kisebbségi) politikai élet iránt érdeklődőknek nyújt izgalmat, sutább vizuális megoldásait a jól összeválogatott archívok sem tudják feledtetni, és nehéz kivonni magunkat a sejtés alól, hogy a neurotikus szereplők a kamerának tupírozzák a mondandót, ráadásul szokatlan formai megoldása is inkább zavarba hozó, mint újszerű (a mélyinterjúk közben – akiről éppen beszél az alany – ott van bent a szobában, vagy épp ki-be járkál).

A *Hazatérés* is a múlttal foglalkozik, de itt a fókusz egy már nem élő emberen van. A utóemlékezet (*postmemory*) eszközével keresi a múltat (Dömötör, 2006), a múlt átadásának és megértésének a lehetőségeit az utókornak, amikor már eltűnnek a szemtanúk, tárgyak, megfakulnak az érzések. Teszi mindezt egy nyolcvanas-kilencvenes évek amerikai *investigative documentary* stílusában, ahol az ültetett, beszélő fejes interjúkat a személyes kutatás, a nyomozásra való reflektálást az archívok használata ellenpontozza, mindezt a rendezői narráció fogja össze. Érdekes felállással van dolgunk, hisz a filmnek három

főszereplője van: egy külső (a disszidens apa, Pignizcky "Pige" László"), egy belső (Pigniczky testvére, akivel nyomoz), és a legbelsőbb, ő maga, a rendező. Pigniczky az 1956-os témát számos filmben boncolgatta, legutóbb a Kaláka zenekarról készített road movie documentary-t (*Kaláka*, 2024).

Az említett filmek az elmúlt két évtized kortárs alkotásainak tükrében – mind filmnyelvi, mind tematikai szempontból – kevéssé bizonyultak időtállónak, rosszul öregedtek. Utólagos "gamechanger"-ként való megnevezésük tehát túlzónak tűnik, még ha korszakukban valódi figyelmet is generáltak. Almási másként látja, a szóhasználat inkább fejcsóváló, mint helyeslő. Szerinte "van egy megszokott eszköztár, amit az utóbbi 15–20 évben totálisan szétvernek." (Almási, 2024)

A neves amerikai True/False dokumentumfilm fesztivál társalapító-igazgatója, David Wilson a rapidan átalakuló szcénát így jellemzi:

> "Talán 15 évvel ezelőtt elég volt, ha egy filmnek csak jó története volt. Ez már nem igaz. És természetesen a kreatív forma követi a technológiát. A 90-es években minden dokumentumfilmes fix objektíves kamerával rendelkezett, ami kevés lehetőséget nyújtott. Aztán jöttek az új kamerák. Hirtelen a non-fiction képessé vált ugyanazt a vizuális nyelvet beszélni, mint a fikciós filmkészítés. Az új nyelv megjelenik, de azoknak a filmkészítőknek, akik korábban dolgoztak, szintén megvolt a sajátjuk. Az új vizuális effektusok arra késztetik a filmkészítőket, hogy új, kísérleti elbeszélési módokat keressenek, amelyek nem csak újságírói jellegűek." (Sorokin, 2017)

Ebben a szcénában igazán tudni kell definiálni azt, amivel foglalkozunk, ha már a filmünk minket is definiál. Figyelemre méltó, hogy Ugrin Julianna – a kortárs magyar dokumentumfilm egyik legsikeresebb, nemzetközileg is jegyzett producere, aki az Eclipse Film égisze alatt számos rangos fesztiválokat megjárt, díjnyertes alkotást jegyez (többek között *Egy nő fogságban*, *A boldogság ügynöke*, *A döntés*, *Reményvasút*, *Könnyű leckék*, *A monostor gyermekei*) és jelenleg is aktív fejlesztési munkát végez – egy, a magyar dokumentumfilm helyzetét és támogatottságát tárgyaló interjúban feltűnően kerüli egy adott kifejezés kimondását (Fődi, 2023). Mindez némi diszkrepanciát okozhat, hisz Ugrin egyszersmind a Magyar Dokumentumfilmesek Egyesületének (MADOKE) elnöke. A szervezet pedig a krédójában kifejti: "Fontos célunk a magyar kreatív dokumentumfilm

műfajának megismertetése és népszerűsítése a hazai és nemzetközi közönség körében."[131]

Ugrin DLA-munkájában jelzi, hogy a nemzetközi szóhasználatban a *creative documentary* vagy a *documentary feature* elnevezések az elfogadottak (Ugrin, 2023, p. 9)[132], míg a hazai környezetben a szerző a *nagydokumentumfilm* kifejezést szeretné elterjeszteni a bemutatásra, moziélményre szánt, legalább 70 perces művészi igényű dokumentumfilmekre (Ugrin, 2023, p. 4).

Tuza-Ritter (2025) kifejti, hogy a MADOKE létrehozásakor próbáltak megkülönböztetést találni a televíziós dokumentumfilmekhez képest – ilyen javaslat volt például a *mozidokumentumfilm* vagy *fesztiváldokumentumfilm* elnevezés – de bármi szót használtak, valaki mindig megsértődött, aki kizártnak érezte magát a definícióból. A kreatív dokumentumfilm fikciós elemeket, dramaturgiát használ, de pontos denotációt máig nem sikerült találni. Johnson a *docufantasia* kifejezést alkalmazza a filmjeire, amit egy nézője javasolt neki (Landers, 2024, p. 228) a művészeti formája leírására. Helytálló, hisz a *Cameraperson* költői-kísérleti, a *Dick Johnson is dead* egyszerre performatív-költői-résztvevői, egyszóval hibrid alkotások.

Kitűnik, hogy a fogalom többdimenziós. Nem csupán egy műfaji kategória, hanem egy tágabb kifejezés, amely az alkotók egyéni megközelítéseit és a filmek bemutatási és forgalmazási stratégiáit[133] is magában foglalja. Ez a komplexitás jól tükrözi a műfaj körüli viták és eltérő definíciók sokféleségét is.

Ha csereszabatos fogalmakat keresünk, filmipari szereplőknél bőven találunk. Thomas Ernst, ULTRA című egészestés dokumentumfilmem német-magyar vágója, aki számos HBO Europe és más dokumentumfilmek tapasztalt, találékony közreműködője volt, emlegette a "forget documentary, make it cinema-like"[134] mottóját, amivel a vásznon vagy képernyőn megjelenő műegész hatását és megjelenését értette. Ugyanő tette fel mindig a "mihez képest?" kérdést bármilyen vágóstúdióbeli elakadásnál vagy döntési helyzetben. Ezzel minduntalan a valóság és fikció valamilyen irányú eltolására utalt, és ennek a pandantja Wilson futballpálya-hasonlata[135].

---

[131] https://madoke.hu/egyesulet/

[132] A háttérinterjúban pedig tovább cizellálja (Ugrin, 2024): szerinte a *feature documentary,* a *documentary feature* és a *creative documentary* ugyanazt jelenti, csak hangsúlybeli különbségek vannak.

[133] Egyes fesztiválok a filmek hossza, mások a témák szerint, vagy ezeket vegyítve készítik el programjukat.

[134] Thomas Ernst saját közlése.

[135] Talán a legjobb lenne jégkorong-pályához hasonlítani, ahol harmadok vannak, és a középső harmad egy ugyanakkora méretű középpálya, mint a két szélső harmad.

> "Számomra a fikció és a nem-fikció kérdése olyan, mint egy futballpálya. A filmek egy oldalon kezdhetnek, ott táborozhatnak és ott élhetnek. De sok film átlép a középső zónába, és ekkor a fikciós és nem-fikciós filmek keverednek. Így nincs határvonal, csak egy középpálya van, ahol ezek a filmek kölcsönhatásba léphetnek egymással." (Sorokin, 2017)

Ha a terminológiai ellenállás mintázatait nézzük, az általam meginterjúvolt 11 dokumentumfilmes szakember (különböző életkorú, nemzetiségű rendező, vágó, producer, operatőr, mentor, döntéshozó, fesztiválszervező) körében négy jellemző álláspont rajzolódik ki a kifejezéssel kapcsolatban:

1. *Elutasítás*. A fogalom redundanciáját hangsúlyozók. (Almási, 2024)
2. *Egyértelmű elfogadás.* (Kastelicová, 2024; Prenghyová, 2024; Ugrin 2024, Závorszky, 2024)
3. *Pragmatikus elfogadás, átkeretezés.* A kifejezést finanszírozási vagy egyfajta történetmesélési, forgatástechnikai kategóriaként értelmezők. (Sculier, 2024, Dyekjær, 2025; Tuza-Ritter, 2025)
4. *Alternatív terminológia keresése.* Pontosabb meghatározásra törekvők. (Sós, 2025)

Nem reprezentatív kutatás keretében a disszertáció véglegesítésének féléves időszakában körbekérdeztem külföldi és magyar iparági ismerőseimet, javasoljanak a kortárs jelenségnek egy elnevezést, azzal a megkötéssel, hogy ne a "kreatív dokumentumfilm" kifejezésből induljanak ki. A névnek ideális esetben a következő szempontokat kellene tükröznie: filmes igényesség, szerzői látásmód, történetmesélés és élményszerűség, mozis vagy fesztiválkörnyezetben való megállás, dokumentarizmus és valóságalapúság, személyesség és érzelemvezéreltség, valamint audiovizuális szofisztikáltság és innovatív megoldások.

A beérkezett névjavaslatok különféle logikák mentén születtek. A következő kifejezések merültek fel: *(kortárs-)szerzői dokumentumfilm / auteur-dokumentumfilm, szubjektív dokumentumfilm, élmény-dokumentumfilm, újhullám dokumentumfilm, posztmodern dokumentumfilm, mozi-doku, docu-de-luxe, high-end dokumentumfilm, dokumentumfilm+, dokumű, újműfajú dokumentumfilm, hibrid dokumentumfilm* (ez már meghonosodott terminus)*, határátlépő dokumentumfilm,* valamint *fikció-dokumentum / doku-fikció.*

A névkeresés eredményei sokszínűek, ugyanakkor egyik kifejezés sem bizonyult

teljesen kielégítőnek. Van, amelyik közérthető, de szakmailag nem meggyőző; más esetben hiányzik egy fontos aspektus, vagy épp ellenkezőleg: a megnevezés pontos és szakmailag érvényes, de nehézkes vagy körülményes. A rövidebb, jól csengő elnevezések gyakran túlságosan informálisak, esetleg reklámízűek vagy szlogenszerűek. Úgy vélem, egyelőre a "kreatív dokumentumfilm" megnevezés továbbra is használható és érthető keret – még ha a "kreatív" kifejezés mára részben devalválódott is. Emellett a "hibrid dokumentumfilm" is életképes alternatíva lehet az angolszász terminológiából kölcsönözve.

A helyzet némileg emlékeztet a kortárs fotográfia terminológiai pluralizmusára, ahol egymás mellett élnek – részben átfedésben – olyan megnevezések, mint a *street photography*, az *autonóm riport* vagy a *szubjektív dokumentarizmus*. Ugyanakkor ezek értelmezése és érzelmi töltete is változó: a "szubjektív" néha pejoratívként hathat ("elfogult"), vagy túlságosan személyes, míg mások épp a "riport" műfaji kereteit érzik szűknek, ha nagyívű fotóesszéket készítenek, esetleg nem kizárólag utcán, közterekben, hanem más terekben is dolgoznak.

A dokumentumfilmes terminológiai bizonytalanság mögött egy mélyebb elméleti kérdés húzódik: lehetséges-e egyáltalán objektív határvonalat húzni a különböző dokumentumfilmes megközelítések között, vagy minden kategorizálási kísérlet szükségszerűen esetleges és vitatható marad? Az egyik legtapasztaltabb dán producer, az Oscar-shortlises, Emmy-díjas Sigrid Dyekjær először 2006-2007 körül hallotta a kreatív dokumentumfilm kifejezést, miután a nemzetközi porondra is kilépett. (Dyekjær, 2025) Dániában, hazájában nincs külön terminológia erre, ott minden dokumentumfilmet eleve kreatívnak tekintenek. Úgy érzékeli, hogy a dokumentumfilm szó szerinte egyfajta "hulladékgyűjtővé", "szemétkosárrá" vált, amibe többféle tartalmat is beledobhatnak: tényfeltáró szórakoztató műsorokat, újságírói dokumentumfilmeket és az úgynevezett kreatív dokumentumfilmeket is. Épp ezért érzékelése szerint – amihez Ugrin (2024) is csatlakozik – a kreatív dokumentumfilm megjelölés elsősorban a hagyományos televíziós és újságírói dokumentumfilmektől való elhatárolódásra szolgál – korábban erre erősített rá Sós is.

Sculier (2024) említi, hogy "bárkinek mondom, aki nem filmes, hogy dokumentumfilmeket készítek, tudom, hogy a természetfilmekre meg hasonló típusú filmekre gondol." Dyekjær (2025) a distinkció fontosságát hangsúlyozza: "Azt hiszem, a »kreatív« szó… valószínűleg arra szolgál, hogy jelezze: amikor elkezdünk egy filmet, valójában nem tudjuk, hol fog végződni a film vagy a történet. Ezt a műsorszolgáltatók utálják." Erre rímel

Ugrin helyzetleírása: "Moziba olyan kevés nagydokumentumfilm jut el, hogy a nézők felé a filmkészítő magyarázkodni kényszerül: ez "nem olyan" , nem televíziós riportfilm, nem ismeretterjesztő alkotás, hanem 3–5 éven át készült, filmes technikával, játékfilmes dramaturgiával, képi és hangminőséggel bír." (Ugrin, 2023, p.8)

Dyekjær a saját kifejezését, a "*documentary film film*" kifejezést preferálja, amin az extra film szócska nyomatékosítja a megkülönböztetést az általa készített alkotásokat a dokumentumműsoroktól. Austin idézi Cornert, aki szerint "a dokumentumfilm kifejezés mindig biztonságosabb, ha melléknévként használjuk, nem pedig főnévként… A kérdés, hogy »ez egy *dokumentumfilm-projekt?*« sokkal hasznosabb, mint az, hogy *»*ez a *film dokumentumfilm?*«, mivel az utóbbi hajlik a merev definíciós kritériumok felé, és inkább tárgyként kezeli, mint gyakorlatként." (Austin, 2007, p. 8)

Összegezve: a dokumentumfilm azon típusát próbálták a fentiekben megnevezni, amely nem televíziós megrendelésre (de akár televíziós finanszírozással, mégis autonóm módon) készül, hanem szerzői szándékkal, mozibemutatásra, fesztiválokra vagy nemzetközi forgalmazásra szánt formában jön létre, gyakran fikciós vagy performatív elemekkel, esztétikai tudatossággal és dramatikus struktúrával. Ezek a terminusok (*documentary feature / feature documentary*, *nagydokumentumfilm*, *mozidokumentumfilm*, *fesztiváldokumentumfilm*, *docufantasia*, *documentary film film*, *dokumentumfilm-projekt)* a kreatív dokumentumfilm iparági és szakmai körökben megfogalmazott kísérletei a műfaji határok kijelölésére és egy egyre hangsúlyosabb, de nehezen körülírható alkotói gyakorlat leírására.

II.6. Szenvedély-bűntettek (A kreatív dokumentumfilmesek krédója)

Hanka Kastelicová – a Warner Bros. Discovery alelnöke és a Max (korábban HBO Europe) közép-európai dokumentumfilmes részlegének vezetője, ahol executive producerként évente 6-8 *egész estés dokumentumfilm*et készít – nem mellesleg ez is egy lehetséges csereszabatos elnevezése a kreatív dokumentumfilmnek –, amiket időnként Európai Filmdíjra vagy Oscar-díjra jelölnek – már tinédzserként, a prágai Filmművészeti Akadémiára való felvételi előtt tisztában volt a kifejezéssel (Kastelicová, 2024).

Akárcsak Andrea Prenghyová, az Institute of Documentary Film társalapítója és a neves DOK.Incubator vezetője (Prenghyová, 2024). Mindketten a cseh filmes iskolán, a

FAMU-n pallérozódtak, ami akkor is (1980-as évek), és ma is az egyik legprogresszívebb európai filmes képzést adja. François Sculier, számos nemzetközi workshop story editora és vágókonzulense még régebbre megy vissza. 18 évesen, Agnès Varda 1975-ös *Daguerréotypes* című alkotásán keresztül értette meg az akkor még elnevezés híján levő kreatív dokumentumfilm lényegét. (Sculier, 2024) Ennek elemzését lásd az utolsó részben.

Nemzetközi kontextusban a kreatív dokumentumfilm fogalma szorosan összefonódik az európai dokumentumfilmes hagyománnyal. Az 1990-es és 2000-es években elsősorban az olyan fesztiválok, mint a hollandiai IDFA játszottak jelentős szerepet e fogalom elterjesztésében, intézményesítésében és népszerűsítésében. Martijn te Pas, az IDFA volt programigazgatója 2017-ben így fogalmazott: "Látjuk ezt az evolúciót. A 60-as években a filmkészítőknek bizonyos típusú kamerájuk volt. A 80-as években a kamera kisebb lett, megjelent a videokamera is. És természetesen néhány filmkészítő karriert csinált az úgynevezett hibrid filmek készítéséből."

Maria Fredriksson, *A gullspangi rejtély* című, számtalan csavarral, ötlettel és tudatos rendezői beavatkozással operáló filmjének rendezője úgy véli, hogy minden dokumentumfilm szükségszerűen kreatív alkotás is. Szerinte nem létezik "nem kreatív" dokumentumfilm, mivel minden esetben jelen van a rendezői szándék, a kiválasztás, az értelmezés és az ábrázolás módja. A dokumentumfilm műfaji meghatározása – vallja Fredriksson (2024) – nem tekinthető objektív kategóriának: a műfaji besorolás mindig relatív, és gyakran attól függ, hogy ki nézi, milyen elvárásokkal és milyen előzetes tudással.

A kifejezés nemrég vert gyökeret a magyar filmszakmában, de az interjúalanyok szerint a jelenség maga már korábban is létezett. Tuza-Ritter Bernadett rendező és Ugrin Julianna producer is egyaránt az SZFE filmes egyetemi tanulmányaik során találkoztak a kifejezéssel (Tuza-Ritter, 2025; Ugrin, 2024). Tanáruk, Almási Tamás az 1990-es években már ismerte az elnevezést, és a mai napig problémája van vele, mert meggyőződése szerint minden kreáció: a kamera helyzete és látószöge is. "Magam is használtam [a fogalmat], és nem vagyok rá büszke, de nagyon nehéz egyébként más módon leírni, mi az, miben különbözik ez a típusú film más dokumentumfilmes megközelítésektől." (Almási, 2024)

Oláh Kata rendező (*A bármicvó fiúk, Aki legyőzte az időt. Keskeny út a boldogság felé*) a személyességet hangsúlyozza alkotói módszere, a kreatív dokumentumfilmezés esetében:

"Az elkészült film, a valóságnak azon szeletét mutatja be, ami engem érdekel. Tehát már a téma megközelítésekor, a kérdésfeltevésekor is az alkotó szubjektív kíváncsiságán szűrődik át a történet. És ugyanez zajlik le a nézőben, amikor a filmet nézi. A saját élményein, érzelmi kötődésén, szimpátiáján vagy éppen ellenszenvén keresztül éli meg a látottakat." (Hegyi, 2018)

"2011-ben készítettem egy amerikai szervizprodukciót egy dokumentumfilmes csapattal, és ők használták ezt a kifejezést. Számomra teljesen új volt." – idézi fel Závorszky Anna (2024), aki 2013 és 2024 között az HBO Europe Magyarországon készített eredeti sorozatainak és dokumentumfilmjeinek executive producere volt. Akkor hiába keresett rá a fogalomra, ilyen besorolású filmekre, nem találta sehol. "Akkor már úgy dolgoztunk, hogy kaptunk egy szinopszist, és annak a bevezetőjében szerepelt ez a definíció műfaji meghatározásként. Azt hittem, hogy ez azt jelenti, hogy ez egy fikció, amit úgy adnak el, hogy dokumentumfilm." – jelzi korai bizonytalanságát.

A kifejezés akkor körvonalazódott számára, amikor az HBO tévésorozatkészítő részlegéről a dokumentumfilmesre került Kastelicová mellé. Visszatekintve úgy vélekedik, hogy a műfaj próbálta belülről definiálni önmagát, miközben érezhetően nagyobb volumenben jelentek meg a különböző dokumentumfilmes műfajok keveredései, és a fókusz is áthelyeződött. Korábban nagyobb presztízse volt a portréfilmeknek, történelmi témáknak, egyáltalán az információátadásnak, ez átnivellált az érzelmek, intim közegek területére. "Sokkal fontosabb volt a társadalmi érzékenység, és hogy az egyéneknek a társadalmi problémáinak megmutatása, annak feltárása." (Závorszky, 2024)

Sós Ágnes (2025) emlékeztet rá, hogy már jóval korábban is így címkézhettünk volna alkotásokat, amelyeket ma kreatív dokumentumfilmnek neveznénk: "nézzük meg Gazdag Gyula *Határozat*át vagy Almási Tamás című filmjét. A rendszerváltás előtt ez a műfaj már nyomokban létezett. nyomokban ez a műfaj már létezett." Sós – aki rendezőként és fesztiváligazgatóként is beható ismerője a területnek – szerint a kreatív dokumentumfilmek kulcsjellemzője a főhős-központú narratíva, amely játékfilmes dramaturgiát követ, miközben valódi emberekkel "dolgozik".

A technológiai fejlődés lehetővé tette a vizuális és hangi eszközök tudatos, stilizált alkalmazását, melyek a történetélményt gazdagítják. Fontos elemként említi az intervenciót is: a rendező bizonyos mértékig "belenyúlhat" az anyagba anélkül, hogy meghamisítaná,

torzítaná a valóságot. Érzékletesen figyelmeztet, hogy "a dokumentumfilmezésben nem az a cél, hogy a rendező reflektorfénybe kerüljön, hanem hogy a történet magától mesélje el magát", és a rendező segítse az általa is "feldolgozott" történet önerejű kibomlását.

A hamisítás, manipulálás rendre felmerül a kortárs dokumentumfilmes alkotások kapcsán. A rendezői beavatkozás kapcsán részletesen kitérek majd rá, de jelzem, hogy nem tudok elképzelni olyan jelenkori alkotást, ahol a felvett képek és hangok sorrendje, szinkronitása ne sérülne, azaz egy vágószobában ne pakolnák át az alkotók az eredeti helyéről más, dramaturgiailag jobban passzoló helyre. Ahogy egy korábban megtörtént jelenet is egy későbbi szekvenciába kerülhet (Anna Zamecka deklaráltan élt az Európa Filmdíjas *Áldozat*ban ezekkel az "átpakolásokkal", sőt jelenetkreálásokkal, de említhetném az *ULTRÁ*t, a *Drifter*t, és rengeteg más produkciót is), úgy kerülhet egy felvett dialóg, mondat, nézés, gesztus, totál a filmben egy olyan helyre, ami hangsúlyt ad az érzelmi hullámokra ültetett filmnek, megemeli vagy épp mélybe taszítja, reményt ad vagy szívet szorít. Láncszemként összeköt teret, időt, motívumot egy-egy jól eltalált, az eredeti helyéről átrakott hang vagy kép.

"Szóval bármit megtehetünk, amíg az adott pillanat igaz, az érzelmek őszinték, és valóban benne vagyunk abban az igaz pillanatban." – summázza Dyekjær. Sós gondolatmenetét – "lehet, hogy Gazdag Gyula megcserélt két napot. Mi filmkészítők belenyúlunk a dramaturgiába, és megcseréljük a tegnapot a holnappal." – Almási azzal egészíti ki, hogy "mindenbe beavatkozunk, mindennel manipulálunk, negatív és pozitív értelemben is. Ha a manipulálás az, hogy valahol el kell vágni egy mondatot, valahol le kell tenni a kamerát, valamilyen napszakot választani kell, választani kell egy karaktert - ezt nevezhetjük kreatívnak, de nevezhetjük a rendező manipulációjának, hiszen ez döntések sorozata." És ez a döntéssorozat már önmagában a fikció felé tolja a filmet.

"A kreatív dokumentumfilm általában történetmesélésben vagy dramaturgiában, építkezésben fikciós elemeket, fikciós szempontokat is használ." – mutat fel egy másik szempontot a vágóként is dolgozó Tuza-Ritter (2025). A produceri nézőpontot képviselő Ugrin (2024) hozzáteszi: "képileg és hangilag magas minőségű alkotás, művészi minőségében a nagyjátékfilmhez hasonlítható".

Kastelicová (2024) a dokumentumfilm alapvető jellemzőjeként említi a kronológiával való szabad bánásmódot, játékot: "nem kell, hogy törődjön mindig azzal, hogy mi történt korábban és mi történt később." A kevert kronológia miatti aggodalmamra úgy válaszolt

Thomas Ernst vágó egy hosszú editálási session alatt: "Na és? A hatás, az érzés a fontos." Sós (2025) konkrét példát is említ: "Volt a fesztiválunkon 2017-ben egy zseniális dokumentumfilm *Magnus* címmel… A világbajnoki játszma részletei megvoltak cserélve, tehát a sakkjátszma eleje a vége, a vége az eleje, mert dramaturgiailag a filmkészítő – az arckifejezések, feszültség, meg egyebek miatt – a film fölépítését…, a sakkjátszmát nem lineárisan követte, hanem megcserélte."

Számos további etikai kérdés merül fel a kreatív dokumentumfilm készítésével kapcsolatban, különösen a valóság ábrázolásával és a beavatkozás mértékével kapcsolatban, erről részletesen lásd az *Emlékezés megkreáltság, váltópontok* fejezetet. Egy dokumentumfilmes az aktuális és az esztétikai érvényesség között is lavíroz, ebben pedig kulcsszerep jut annak, amit Závorszky (2024) is kiemel: a hitelesség fontosságát hangsúlyozza, mert "millió eszközünk van már, és egyre több lesz, amivel tudunk manipulálni képet, hangot."

A híradós és dokumentumfilmes tapasztalatokkal egyaránt bíró Kőrösi Gábor (2009, p. 43) Janet Malcolm *The journalist and the murderer* című munkájából idéz: az újságíró "egyfajta szélhámos, az emberek hiúságán élősködik, megszerzi a bizalmukat és bűntudat nélkül elárulja őket", ezzel szemben a dokumentumfilmezés pozitív hatással lehet a szereplőkre.

Sós (2025) nem tartja problémásnak a forgatási vagy utólagos dramaturgiai húzásokat, ha etikusan történik: "ha te nem szenzációhajhász vagy, nem kihasználod a szereplőt, nem kinevetted a szereplőt, nem becsapod a szereplőt, ha a szereplő sorsával nem visszaélsz, hanem élsz vele. Őt te nem bántod, hanem az ő sorsával el akarsz mondani egy általános érvényű univerzális, emberi tartalmat" (Sós, 2025)

Ebben a tartalomban nemcsak a szereplőnek, hanem a rendezőnek is fontos szerep jut. "Van egy történet. Ha fontos szerepe van a rendezőnek, akkor jó, ha megjelenik a rendező. Ha nem fontos, ha nem azért történnek a dolgok, mert a rendező ott van, akkor viszont még ma is azt gondolom, hogy nem kell megjelennie a rendezőnek. El is tudja vonni a fókuszt, hogyha egy rendező úgy jelenik meg a filmben, hogy az a sztori nem róla szól." – jelzi Tuza-Ritter (2025).

A rendező szerepének átalakulását több iparági szereplő is hangsúlyozza. Kastelicová (2024) szerint a rendező ma már elsősorban történetmesélő, és kiemelt funkcióval bír a

narratíva alakításában a rendező "ajánlata", sugallata a szereplő felé, amely lehet egy visszautasítható kérés vagy végződhet egy irányított, de nem manipulált jelenetben. A hangsúly az együttműködésen van: azokon a helyzeteken, amelyek ugyan a rendező ösztönzésére jönnek létre, mégis a szereplő önazonos valóságát tükrözik – például amikor a rendező arra kéri a karaktert, hogy ismét lépjen be az ajtón, mert az operatőr szeretné másik plánból vagy "jobban" felvenni, vagy elgondolkodtatja, mi történne, ha felhívná rég nem látott fiát. Ebben a megközelítésben a valóság nem torzul, csupán a rendező iránymutatásának megfelelően hajlik.

A kreatív dokumentumfilm értékét nem a műfaji besorolás, hanem a határozott nézőpont adja – állítja Prenghyová (2024). Egy film akkor értékes, ha sajátos szemszögből közelít a valósághoz, mondanivalója van a világról, és képes abból valami különlegeset kiemelni. Sculier (2024) is az erős rendezői látásmódot emeli ki, amely nemcsak a történet irányítását, hanem a szereplőkkel való bizalmi kapcsolat kiépítését is magában foglalja. Végső soron még ha elveszettnek tűnik is a folyamatban, végül az ő filmje lesz.

Felrémlik Barnouw kategóriája, a Szószóló (*Advocate*), amikor Sculier (2024) arról beszél, hogy a kreatív dokumentumfilmekben a rendező úgy viselkedik, mint a karakterek "ügyvédje", aki a közönség (mint bíró; vö. Barnouw Ügyészével) előtt képviseli őket: mindig talál módot, hogy részvétet keltsen, "kimentse őket", hübriszüket empátiával mutassa be. Ugrin (2024) ezt pont fordítva látja: "A rendező ilyenkor valahol képviseli a nézőt. Tehát olyan, mintha a néző ülne ott, mintha ő kérdezne. Ha hallod a kérdéseket, hallod a válaszokat… Sokkal inkább bekerül a szobába a néző is."

Bár a filmesek elvben a valóságot rögzítik, Sculier szerint (2024) a filmkészítés mindig szelekcióval és utómunkával jár. "Minden rendezés (*mise-en-scene*)... mindig mi döntjük el, mit filmezünk és mit nem." – állítja. A valóság mindig valamilyen módon "meg van főzve": képekkel, fotókkal, archív anyagokkal, trükkökkel, zenével, hangjátékkal. Hozzáteszi: nyilván nemcsak filmek tartozhatnak a kreatív dokumentumfilm kategóriába, sorozatok is készülhetnek így; ugyanakkor a "szemfényvesztés" jelensége is megjelent: sok film csak úgy néz ki, mint egy kreatív dokumentumfilm, de valójában nem az.

Dyekjær (2025) rámutat, hogy a rendezők gyakran nem tudják előre, hová tart a történet, nem követik a lineáris időrendet, inkább érzelmi logikát követve építik fel a filmet. A történetmesélés szabadsága – az idő, helyszínek és formai elemek rugalmas kezelése – nem

jelenti azt, hogy ne lenne jelen komoly etikai felelősség. Almási (2024) egy "törvényt" követ: "Nem csapjuk be a nézőt."

Bár nincsenek konkrét törvények vagy szabályok, és nincs egy dokumentumfilmes hippokratészi eskü, de Dyekjær (2025) szerint ettől még nem lehet "bármit megcsinálni", és így – véli – a dokumentumfilmezés nehezebb, mint a fikciós filmkészítés, mert valódi emberekkel és történeteikkel dolgozik, akik "felismerhetők kell legyenek a végső filmben". Szintén a bizalmi viszonyt húzza alá, hogy tapasztalata szerint a rendező a *forgatás után is* kapcsolatban marad az alanyaival, megmutatja nekik a kész művet, s ha valamelyik szereplőnek ellenszenves egy jelenet, azt gyakran eltávolítja.

Ezt Ascher (2016) úgy fogalmazza meg: "megvédik őket önmaguktól". A szerző ennek kapcsán arra jut, hogy nem kell szerkesztői kontrollt vagy vétójogot adni a szereplőknek, de egy filmkészítőnek komolyan kell venni a visszajelzéseket és kijavítani a ténybeli hibákat *"Részben a mi megállapodásunk az alanyainkkal, hogy megmutatjuk nekik a filmet, mielőtt véglegesítenénk. Ismerünk újságírókat, akik ezt etikai kihágásnak tekintik, de ezekhez a konkrét filmekhez mi azt tekintjük kihágásnak, ha nem mutatnánk meg nekik, mielőtt a nyilvánosság látná."* – fogalmaz.

A "kreativitás" tehát nemcsak formai, hanem morális kérdés is. Dyekjær kiemeli az *agency* – vagyis a képviselet és történetmesélés jogának – kérdését, ami az együttműködésen alapuló filmmód (Trump, 2023, p. 22) egyik alapja. Ascher (2026) provokatív kérdése mutatja a dilemmát: *Kié a történet tulajdonképpen? Az alanyaidé? Te az ő történetüket meséled? Vagy ez a történetmesélő története az alanyokról?...Az Odüsszeusz története vagy Homéroszé?"* Kastelicová (2024) határozott álláspontot képvisel a karakterek szerepéről:

> "Nem gondolom, hogy társszerzők lennének. Azt gondolom, hogy függetlenségre van szükséged filmkészítőként, és mi mindig ügyelünk arra, hogy a karakterek ne szóljanak bele a víziónkba…. Amikor sok év után bemutatod a karaktereknek a munkádat, a víziódat, ez mindig nagyon érzékeny, mert ez a kollaboráció lezárása. Ez egy nagyon érzékeny pillanat. A filmkészítők mindig nagyon félnek tőle."

Dyekjær a kérdés kibontását az elmúlt évtized egyik legfontosabb változásaként értékeli, és összefüggésbe hozza a kreatív dokumentumfilmek széles körű elterjedésével. A dokumentumfilm gyökerei az antropológia hagyományából erednek, ahol jellemzően fehér filmesek örökítettek meg más kultúrákat, gyakran kívülállóként (lásd majd: *extraktív*

filmezés). Ma már sokkal érzékenyebb kérdés, hogy ki mesélhet el egy történetet, és milyen viszony fűzi az adott közösséghez vagy kultúrához. Ugyanakkor Dyekjær arra is figyelmeztet, hogy a diskurzus néha túl merevvé válik – szerinte nem kizárólag az identitás számít, hanem a párbeszéd, a tisztelet és a részvétel módja.

A dán producer két további fontos tendenciára is felhívja a figyelmet. Egyrészt a technikai és művészi színvonal látványos emelkedésére: míg korábban a dokumentumfilmek gyakran szerény technikai minőségben készültek, ma már alapelvárás a vizuálisan is lenyűgöző alkotás, de nemcsak az operatőri munka, hanem a hangmérnöki és az utómunka is szintén sokat fejlődött. Ebben nagy szerepet játszott, hogy a filmiskolákban a dokumentumfilmesek együtt tanultak a fikciós filmesekkel, operatőrökkel, producerekkel és forgatókönyvírókkal – a közös képzés megerősítette a csapatmunka kultúráját és professzionalizálta a műfajt. (A régi SZFE-n is meghonosított modellt 6x6-osnak nevezték.)

Másrészt a piaci ciklusok is folyamatosan változnak, a forgalmazás átalakulása jelentős: míg korábban főként fesztiválokon és közszolgálati tévécsatornákon lehetett látni dokumentumfilmeket, a streamingszolgáltatók térnyerése új lehetőségeket nyitott. Kiderült, hogy a közönség kifejezetten nyitott a dokumentumfilmekre, és kb. 2021-ig a platformok milliókat fizettek a jogokért[136]. Ugyanakkor mára a piac telítődött, konszolidálódott, a streamingcégek kevesebb pénzt költenek kevesebb tartalomra, így a dokumentumfilm ismét nehezebb helyzetbe került, és a fesztiválok felé kezdtek inkább mozogni.

Meg kell említeni még a kreatív dokumentumfilmet tudatosan formáló, terelgető intézményeket és iparági szereplőket: ők nemcsak fogadták az alkotásokat, nemcsak lakmuszpapírként szolgáltak, hanem kölcsönhatásba kerültek az alkotókkal, és sokszor kimondott vagy kimondatlan elvárásokkal igyekeztek – az alkotókkal együtt – kialakítani a dokumentumfilm új fajtáját. Ugyanezen szereplők gyakran finanszírozói kuratóriumokban is szerepet kapnak, így nem mindegy, hogy az alkotó és zsüror ugyanarra gondol-e egy pályázat esetében. "Franciaországban adminisztratív címkévé vált. A produkciós cégeknek kell a kreatív dokumentumfilm címke a támogatásokhoz. Ha nem kreatív dokumentumfilm, akkor csak TV műsor, riport, és nem kap támogatást." – jelzi Sculier (2024).

A nagy fesztiválok programigazgatói, miközben saját ízlésüket képviselik, nyilvánvalóan az általánosító, ám pragmatikus "közönség fejével való" gondolkodást is

[136] A koronavírus "maradj otthon" kényszere rengeteg nézőt generált, akiket új tartalmakkal kellett ellátni.

figyelembe veszik. Annak a közönségnek a fejével, aminek a fesztivál formálja évtizedek óta az ízlését, hisz aki Nyonba, Koppenhágába, vagy Locarnóba megy, az tudja, milyen karakterű filmek szoktak a programban lenni. A filmek kiválasztásának szempontjait – ahogy a 2004 óta létező True/False és az amszterdami IDFA szakembere, David Wilson és Martijn te Pas elmondta – a következő alapelvek irányítják:

a) A film legyen »rejtélyes«, és folyamatosan fenntartja a néző érdeklődését. Többrétegű értelmezési lehetőségeket kínáljon.
b) Ne legyen túl magyarázó, különösen az elején, hogy a közönség számára legyen teret a saját értelmezésnek.
c) A vizuális megvalósítás minősége kulcsfontosságú.
d) Univerzális, emberi történeteket keressen, amelyek szélesebb közönség számára is rezonálnak.

Te Pas még hozzáteszi: "A filmnek többrétegűnek kell lennie. Hagyni kell lyukakat a közönségnek, hogy saját dolgait láthassa benne." (Sorokin, 2017) Ezek a "lyukak" egyfajta ellipszisek, kibontott téglák a film szellemi ingatlanán. Olyan repedések (az alkotóval) közös nézői tudáson, ami a nézőt ötletelésre, kombinálásra, reflexióra sarkallja, mert a rendező játszik a szálakkal, a többlettudás birtokában adagolja az információkat, és ezen "nyomozás" hozzáadott értékként csapódik le a nézőben, ha válaszokat talál a film végére. A fenti szempontok tükrözik azt az igényt, hogy a filmek ne csupán szórakoztassanak, hanem mélyebb, személyes kapcsolatot is kialakítsanak a nézőkkel, teret adva azok egyéni tapasztalatainak és értelmezéseinek.

A kortárs dokumentumfilmes közgondolkodás egyik fő formálójánál, az HBO-nál gyakran emlegették az "HBO-spice" kifejezést: ezt egyfajta speciális, a csatorna dokumentumfilmes profilját titkos összetevőként alakító, cseppenként beadott fűszerként adresszálták a filmeseknek. Sosem volt kimondva, meghatározva, hogy mi is ez voltaképpen, de az HBO által gyártott vagy koproducált filmeket elnézve meg lehetett találni a komponenseket. Sós (2025) szerint – bár forgatott filmet az HBO támogatásával – nincs HBO-spice: csak jó és rossz film.

A HBO dokumentumfilmes osztályvezetője Kastelicová (2024) évtizedes produceri, fejlesztői, alkotói tapasztalatait listázza, amikor a kreatív dokumentumfilm ismérveit – a fűszereket – sorolja. Meghatározása szerint a kreatív dokumentumfilm olyan alkotás, amelyet

erőteljes vizuális megjelenés, átgondolt dramaturgia és a karakterek személyes, mélyreható fejlődésének bemutatása jellemez. Ezek a filmek gyakran eltérnek a szigorúan lineáris időkezeléstől: a kronológia nem elsődleges rendezőelv, hanem eszközzé válik a szereplők alaposabb és érzékenyebb feltárása érdekében. A történetmesélés szabadsága lehetővé teszi az idővel való játékot, ezáltal a karakterek kerülnek a narratíva középpontjába, nem pedig a szigorú eseménysorrend.

Mark Freeman (2020, p. 24) ezt találóan összegzi: "A legjobb dokumentumfilmek *szenvedély-bűntettek*. Szabadon alkalmaznak különféle technikákat, jobban érdekli őket a tartalom közvetítése, mint a dokumentumfilmes »tisztaság« megőrzése."

II.7. A nyersanyag áthangszerelése (A kreatív dokumentumfilm fejlesztése)

Závorszky (2024) kiemeli, hogy az HBO "szellemiségének" sosem volt hivatalos irányelve vagy kézikönyve. Elsősorban a tartalmi igényesség, intelligencia és szenzitivitás jellemzi, amelyet a Kastelicová által vezetett csapat formál(t). Ez a szemlélet egyfajta kettősségben nyilvánul meg: egyrészt törekszik a tények "végtelen körültekintéssel és pártatlansággal" való bemutatására, másrészt mély érzelmi bevonódást is elvár, hogy a néző egyszerre informálódjon és átélje a szereplők dilemmáit. Ennek megteremtése rendkívül nehéz, hiszen a filmnek nem szabad sem elidegenítenie, sem túlzottan szentimentálisnak lennie. "Nagyon nehéz azt a fajta egyensúlyt elérni, hogy ez a kettő úgy táncoljon a film alatt, hogy ne undd meg, ne süpedjél bele valamelyik részébe" – jelzi Závorszky. Az ún. "HBO-spice" éppen ebben a finom hangolásban rejlik: a dedikált figyelemben, a szakmai háttértámogatásban, a fejlesztési folyamat intenzitásában – amit az alkotók workshopok során is megtapasztalhatnak.

Ez a fajta hozzáállás európai viszonylatban nem egyedülálló: a nagyobb televízióstársaságok (YLE, SVT, NRK, ZDF stb.) döntéshozói mindig is válogattak, zsűriztek, vásároltak, és ott ültek számos fórum és workshop panelbeszélgetésein, magán megkeresést is szívesen fogadtak, pitchelőadásokat hallgattak. Visszajelzéseik és aktív közreműködésük kenőanyaga volt a kreatív dokumentumfilmnek.

Ennek a dokumentumfilmes arénának egyik meghatározó, nemzetközi szereplője a

több mint egy évtizede működő DOK.Incubator.[137] Ez az intézmény egyszerre think tank, trendalakító műhely, utómunka- és fejlesztő workshop, valamint "matchmaker" szerepet is betölt – hiszen összeköti a félkész alkotásokat a nemzetközi dokumentumfilmes vérkeringéssel. Résztvevőként magam is megtapasztaltam mindezt, Több magyar projekt is megfordult már a DOK.Incubator programjában. Időrendi sorrendben: *Besence Open*, *Drifter*, *ULTRA*, *Egy nő fogságban*, *Visszatérés Epipóba*, *A boldogság ügynöke*, *Túl közel*, *Emma show*, és a legfrissebb, a 2025-ben beválogatott *Vajon mit mondana anya?*

A válogatók érdeklődésének metszéspontjában a személyesség áll, ritkán vannak "eltartott", megfigyelői pozíciót elfoglaló filmek a végső mezőnyben. A workshop célja, hogy a tucatnyi jelentkezőből gondosan szelektált, *rough cut* (durva elővágat) fázisban lévő projektekből – az intenzív, 3 x 1 hetes, több évszakos mentorálási folyamat során – nemzetközi szinten is versenyképes, kiemelkedő, "remekbeszabott"[138] dokumentumfilmek szülessenek, és startoljanak el minél szélesebb nemzetközi közönség felé, elsősorban nagy presztízsű fesztiválokra, s majd tévécsatornákra.

A részvétel kb. 8400 euró a kisköltségvetésű, és 10400 illetve 15400 a büdzsével bíró projekteknek. A résztvevő filmek egy része a nemzetközi mezőnyből, másik része a közép-európai régióból kerül ki (mindkét poolba nyolc-nyolc projekt nyerhet felvételt).

Egyfajta elit, kompetitív alkotótábor ez: az aktuális trendeket lekövető, de egyben sokszínű felhozatala miatt diktáló is. A workshop folyamán producerek, sales agentek, iparági döntéshozók, forgalmazók, platformok (például az Al Jazeera, ARTE) és prémium kategóriás fesztiválosok (többek között a Hot Docs, Sundance, IDFA stb.) képviselői segítik mentorként, tutorként az alkotókat – nemcsak a történet pontosításában és újrastrukturálásában, hanem a pozicionálásban és a film jövőbeli pályájának megtervezésében is.

De a legfontosabb szerep a script doctoroknak, script editoroknak jut: ők többnyire olyan neves vágók, akik időszakosan képesek feladni saját kreatív elképzeléseiket, és a mentorált alkotói csapat szolgálatába tudják állítani. A tanakodás a nyersanyag felett egyszerre maga a tanítás és tanulás mindkét félnek. A DOK.Incubator sajátos szemléletét jól példázza az a bevett gyakorlat, hogy a mentorok elsőként a vágóprogram "kukáját" vizsgálják át – azaz azt nézik meg, mi került ki a film jelenlegi szerkezetéből. A munka lefontosabb része az *Is something else happening in the footage?*-kérdéssel indul. Azaz: mit rejthet még a

[137] Lásd bővebben: Becz Péter (2023). *A nemzetközi workshopok és a magyar dokumentumfilm.*
[138] A program szó szerint "tailor-made" workshopként hirdeti magát.

nyersanyag. Ez a radikális áttekintés nem csupán technikai vagy dramaturgiai kérdés: a cél, hogy az alkotók új nézőpontokat fedezzenek fel, frissítsék a berögzült rendezői-vágói elképzeléseket, és merjenek elrugaszkodni a forgatás során kialakult beidegződésektől.

A személyesség hangsúlyozását, explicit módon való megjelenését (például a rendező figurájának erősítését) a workshop informális célkitűzésének tekinti, a legtöbb visszajelzés egy-egy vágat átnézése után erre utal. Filmterveket bemutató pitching fórumokon is gyakran így teszik fel: "Hol vagy te benne a filmben?", vagy "Hogyan leszel benne te ebben a filmben?" – és valójában nem (csak) technikai vagy narratív részvételre vonatkozik.A mögöttes szándék az alkotó személyes motivációjának, érintettségének feltérképezése és az alkotók rábírása a fokozott szubjektivitásra. Ezáltal a filmek végső karakterét is befolyásolják, és így – mivel a workshop tanárai mérvadó szereplői a filmszakmának –, a fesztiválprogramokat, televíziós portfóliókat, forgalmazói katalógusokat, közízlést, valamint – nagy szavak – a dokumentumfilm jelenét, jövőjét is.

A workshop hatása Maria Fredriksson *A gullspangi rejtély* című filmjének rendezői koncepciójára jól nyomon követhető. A műhelymunka során több irányból is ösztönözték a rendezőt arra, hogy erőteljesebben legyen jelen a filmben mint személyes hangú narrátor és "detektív" figura, miközben ő kezdetben erősen tiltakozott ellene. A javaslatok közé tartozott, hogy a szövevényes családi ügy szálanak vizuális megjelenítése (a rendező irodája falára tűzött post-it jegyzetek, firkák, fotók világítsák meg), átfogó narráció alkalmazása, illetve a személyesebb nézőpont erősítése. Fredriksson (2024) így nyilatkozott erről: "A DOK. Incubatornál határozottan azt akarták, hogy ez inkább az én történetem legyen. Hogy jobban beletegyem magam, több legyen rólam, és én legyek a nyomozó."

A személyesség hangsúlyozása, az alkotók influálása, terelgetése a fokozott szubjektivitás felé nemcsak az évenkénti DOK.Incubator-katalógus alapján egyértelmű, hanem a személyes tapasztalatom is ezt a következtetést vonta le. Ugyanakkor a szelekció fázisában ez még nem mérvadó. Tuza-Ritter Bernadett – aki korábban több éven át dolgozott válogatóként a DOK.Incubatornál – elmondta, hogy az egyszemélyes filmezés preferálása nem vol szempont, a szubjektív nézőpont, az egyes szám első személyben fogalmazás megléte vagy hiánya nem játszott szerepet az előválogatás során.

Ugrin (2024) az *Egy nő fogságban* kapcsán feleleveníti, hogy a cége történetében először volt elkészítve egy dokumentumfilm nyersvágata megfigyelői formában. A

DOK.Incubátorra beválogatva "jött elő nagyon erősen, hogy ez kettejükről szól, ez nem csak Marisról szól, hanem Bebi (Tuza-Ritter) és Maris kapcsolatáról is… Elkezdtek a nyersanyagból visszakeresni kérdéseket, meg interjú előtti pár másodpercet, meg rendezői felbukkanást, hogy mégis mi a kontextus. Nem nagy mennyiségben, mert ezek apró jelenlétek, de ettől érted meg a rendező nézőpontját."

A workshop hangsúlyosan személyes filmeket szeretne látni. Az intézmény vezetője, Andrea Prenghyová (2024) szerint: *"Mi nézőpontot akarunk. Azt akarjuk, hogy valakinek legyen egy speciális nézőpontja a valóságról, és azt el akarja mesélni."*

Závorszky (2024) szerint "persze opció az, hogy követéses módszerrel megyünk egy szereplő után és hagyjuk kibontakozni az életét, a problémáit és úgy próbálunk ebből filmeket hozni, de ennek egy akcelerált és sokkal gyorsabb metódusa az, ha ott van bent a rendező, és ő még inkább aggregálja, s hozza elő a sztorit, és próbálja az ehhez kapcsolódó érzelmeket megjeleníteni képen.

Almási (2024) kiemeli, hogy semmiképpen nem titkolja – mégha egy képen nem is szerepel –, hogy igenis annak a folyamatnak, ami a filmezés, és ami esetleg narratív, maga a film kialakulásának a folyamata, annak része a rendező, a stáb, maga a filmezés." Sós (2024) személyesen a "tökéletes megfigyelő kamerát" tartja optimálisnak, ahol a rendező nem látszik, nem hallatszik, minimálisan avatkozik be. Saját *Teri Nagyi* című filmjénél megpróbált mindent, hogy ne legyen benne.

A rendezői szubjektivitás, az egyes szám első személyű narrációk, az önreflexív beavatkozások, a direkt képi vagy hangi jelenlétek – mind olyan fenoménok, amelyek látványosan megszaporodtak az elmúlt évtized dokumentumfilmjeiben, és amelyek aligha függetlenek a DOK.Incubator hatásától. Ugyanakkor fel kell hívnom a figyelmet egy fontos tényre, ami a szubjektivitás térnyerését fokozza: az archív anyagok használatának rendkívül költsége. Sokkal kézenfekvőbb magunkból építkezni, a rendelkezésre álló "olcsó" jelenből, mint a körülményesen megszerezhető, drága múltból.

Hacsak nem saját, családi archívum áll rendelkezésre (pl. *Tarnation*) vagy a rendező nem forgatott már éveket, évtizedeket (*Kix*, *Apolonia, Apolonia*), vagy nem talált tárggyal van dolga az alkotónak (pl. Forgács Péter privát archívumai, bolhapiaci filmtekercsek), egy audiovizuális alkotás esetében az archív felvételek jogtiszta felhasználása a 2020-as években komoly költségtényezőt jelent. A büdzsé jelentős részét kell előre alloklálni a különböző

ügynökségektől, televíziós archívumoktól vagy jogkezelőktől történő anyagvásárlásra. Korábban, két évtizeddel ezelőtt jóval barátibb áron lehetett hozzájutni régi felvételekhez (így készülhetett el Papp Gábor Zsigmond számos retró-filmje), de a digitalizálás, a 4K interpoláció és egy archívum digitális fenntartási költsége, a cégek növekvő profitéhsége – ami nem kis mértékben a jelentősen megnőtt filmipari költségekkel korrelál – súlyos percdíjakat hozott jelenkorunkra.

Az a korábbi gyakorlat, miszerint egy képernyőn futó archív anyagot "ábrázolunk" egy jelenet részeként – például egy szobában elhelyezett televízión keresztül –, és így próbáljuk meg kerülni a licencelési kötelezettséget, ma már nem tekinthető sem jogilag, sem szakmailag elfogadható megoldásnak, "idézésnek" – ettől természetesen indokolt esetben használható, de nem kiskapuként. A producerek felelőssége, hogy minden harmadik féltől származó tartalom jogtisztaságát garantálni tudják, különösen, ha a film fesztiválokon, televíziós csatornákon vagy streamingplatformokon kerül forgalmazásra.

Az alábbi példa jól érzékelteti az archív felhasználás költségvonzatait: 2025-ben egy 1989-es felvételből szerettünk volna 8 másodpercet megvenni a Kékkör dokusorozatunkhoz a BBC-től. Ők, mint az egyik legismertebb nemzetközi tartalomszolgáltató a legalacsonyabb licencdíjat, amely kizárólag nem nyilvános, belső használatra vonatkozik, egy ország területén belül, legfeljebb egyéves időtartamra, és minimálisan 1020 fontban határozták meg percenként (vagy annak töredékére is). Fontos tudni, hogy a BBC minden licencszerződés esetében legalább egy teljes percet számláz, és bármilyen további másodperc automatikusan a következő teljes percre kerekítve kerül elszámolásra. Ez konkrétan azt jelenti, hogy például egy mindössze 8 másodperces bejátszás felhasználása esetén is egy percet kellene megfizetni — ami a mai árfolyamon 465.000 forintot jelentene. Aki archívot akar használni, tűpontosan kell tudnia, miből mennyit hol akar a filmbe tenni.

Elképzelhető tehát a *Senna* vagy az *Akik már nem öregszenek* meg költségvetése. Marta Prus 2017-es Túl minden határon című dokumentumfilmje egy orosz tornászlány kálváriáját mutatja be, az elit atléták nyomorult, izolált, gyomorgörcsös, győzelmi kényszeres világát vázolja fel, amiben az edzői szeszély (cukor és korbács), és a diktatórikus tréneri magatartás megkérdőjelezhetetlen. Margarita Mamun végül a 2016-os riói olimpián érmes lesz. A rendező – a hivatalos protokolltól eltérve – a díjátadó jelenetet nem a Nemzetközi Olimpiai Bizottság (NOB) hivatalos archívumából kérte ki, hanem a lelátóról, rejtett kamerával rögzítette, majd ezt a felvételt be is illesztette a filmbe. Ez különösen kockázatos

döntés volt, hiszen a NOB kifejezetten szigorúan tilt mindenféle nem hivatalos felvételkészítést és -terjesztést az olimpiai események alatt. Mindezek ellenére semmiféle retorzió nem érte sem a rendezőt, sem az alkotást.

Prus filmje is a DOK.Incubator szárnyai alatt nyerte el végső formáját. A rendezői beavatkozás formáit vizsgáljuk majd később, érdemes tekintetbe venni, hogy maga a workshop is egyfajta "beavatkozás": a célja épp az, hogy bátorítsa az alkotót saját beavatkozására – azaz arra, hogy merjen személyesen jelen lenni a filmben. Ez az irodalmi életben ritka az alkotói folyamat közben. Csordás Gábor, a Jelenkor Kiadó vezetője a Margó Fesztiválon a Nádas Péterrel folytatott beszélgetés alatt (2025. április 5.) így fogalmazott: "Épeszű szerkesztő alkotás, írás közben nem ad tanácsot."

A cseh bázisú DOK.Incubatorra jellemzően még munkacímmel érkeznek a projektek, és a végső cím a közel egy évnyi munka alatt alakul ki.[139] Ugyanígy formálódik a marketingstratégia, arculat is. Eközben a fesztiválosok is "vadásznak", hogy a nemzetközi premier a saját rendezvényükön legyen, ami emeli a nimbuszukat. Amellett, hogy az ismert alkotók mindig húzónévként szolgálnak, folyamatos a fluktuáció az új tehetségekben. Wilson így fogalmaz:

> "Ha programigazgató vagyok és jó benyomást akarok kelteni és lenyűgözni az embereket, akkor olyan filmkészítőt kell találnom, akiről még senki sem hallott." Különböző módjai vannak a filmek fesztiválokra való eljuttatásának: felderítők, értékesítési ügynökök vagy nemzeti képviselők. Még akkor is, ha néha ugyanazokat a filmeket vetítik a Sundance-en és a True/False-on (ez igaz, mert ezek a filmek jók és mindenki meg akarja mutatni őket), "mi mindig új neveket keresünk, akiket bemutathatunk a világnak…" (Sorokin, 2017)

A kreatív dokumentumfilmek nemzetközi pályára állításában kulcsszerep jut azoknak a forgalmazóknak és sales agenteknek, akik nemcsak ízléssel, de pontos trendérzékkel és profitszimattal is rendelkeznek – felismerik egy kreatív dokumentumfilmben a hatáspotenciált és aztán hozzásegítik a megfelelő közönséghez. Ezek az ügynökségek egyfajta kapuőrökként

[139]A 2016-os workshop egyik állomására egy "title wizard" -ot (filmcím kreátort) is delegáltak, aki reklámügynökségi háttérrel érkezett. Elmondta, hogy ez nem képzőművészet, nem lehet rábízni a nézőre, mit gondoljon egy plakáton látott címről;, ez egy ipari termék, kell egy leírás, nézői "befolyásolás". 15 percen át kellett sorolnunk a film jellemzőit, tartalmát, bármit, ami eszünkbe jutott róla. A szakember szürrealista módon, automatikus írással jegyzetelt folyamatosan. A szokatlan "briefing" végén "megszült" egy általa remeknek gondolt, mindent bennfoglaló címet: 36 hours to glory illetve Checkpoint Jesus. A film címe *ULTRA* maradt, ahogy a munkacím szólt.

és kurátorokként működnek: nem csupán "eladják" a filmet, hanem megtervezik az imázsát és útját a fesztiváloktól a képernyőkig.

Európában a legismertebbek közé tartozik a brit Dogwoof (Az *ölés aktusa, Kollektív*), az osztrák Autlook Filmsales (*No other land, Smoke Sauna Sisterhood, Invisible nation*), a német Deckert Distribution (*Honeyland, A berlini fal nyulai, The queen of silence*) vagy a francia Cat N' Docs (*Öt törött kamera, Apolonia, Apolonia, Cameraperson, Áldozat, Sonita*), Films Boutique (*Sofia's last ambulance*), vagy éppen az izraeli Cinephil (*Navalnij*, *Menekülés, A csend képe*).

Ezek a forgalmazók mind-mind sajátos profillal rendelkeznek, specializálódnak régiókra, témákra vagy alkotókra, ehhez igazítják akvizícióikat (amik lehetőleg minél korábbi lekötések, hogy a filmet megszerezzék olcsón), és nem egyszerű logisztikai szereplők, hanem aktív résztvevői annak, hogy egy film elérje a kulturális hatását, egyfajta verifikáló pecsétként működnek a fesztiváloknál (amiktől vetítési díjat kapnak), és informális szerepük, kapcsolatrendszerük felbecsülhetetlen a dokumentumfilmes ökoszisztémában.

Fontos ugyanakkor kitérni arra a kényszerhelyzetre, hogy több ezer fesztivál létezik, melyeknél a nevezési díj jelentős költséget jelent egy-egy produkciónak. A fesztiválrészvétel mára szinte kötelező lépéssé vált a láthatóságot kereső filmesek számára. A nagy számban nevezés, a "szőnyegbombázás" is egy stratégiai azért, hogy megszerezze az áhított babérkoszorús logókat, akár csak a "hivatalos válogatás" vagy esetleg a "díjnyertes" státuszt.

Egy neves fesztiválra beválogatás, és persze a győzelem már egy sikerláncot indíthat el, kézről kézre adják a filmet fesztiválosok, így nyílik az olló, és a "lábon" bekerült film más odavágyó filmeseket szorít ki. Tehát aki egyszer sikeres, onnantól a további siker és láthatóság lehetősége exponenciálisan nő, aki meg nem jut be egy fesztiválra, annak exponenciálisan csökken a lehetősége, hisz a fesztiválok többnyire friss, 1-2 éves filmeknél húzzák meg a beválogatási határt. Akinek addig nem sikerül elérnie és megragadnia a figyelmet, a filmje visszhangtalan marad.

A forgalmazókhoz kapcsolódó sales agentek ugyan gyakran informális csatornákon keresztül, gyorsabban tudják beadni a nevezéseket, azonban ennek ára van: a film későbbi bevételeiből visszatartják (recoupálják) a nevezési költségeket és saját részesedésüket. Így a filmes a láthatóságért (ami a film értékesítéséhez vezethet), a presztízsért cserébe anyagi árat fizet, és némileg feladja autonómiáját.

A néző szeret elvarázsolódni – és a dokumentumfilm, amely korábban a valóság "varázstalanítására" törekedett, ma már egyre gyakrabban él a fikció eszköztárával. A cél már nem az állítás vagy a tényközlés, hanem egy történet, egy értelmezés megosztása. A DOK.Incubator nemzetközi műhelyének működése is azt mutatja, hogy ez az igény – a dokumentumfilmek narratív, személyes, kreatív irányba való elmozdítása – nemcsak az alkotók, hanem az intézmények részéről is jelentősen megnőtt az elmúlt évtizedben. A továbbiakban ennek a filmes felfogás *hogyan*jára és *milyen*jére keresem a válaszokat.

II.8. A kreatív dokumentumfilm komponensei, modelljei, pozíciói

A disszertációban már több ponton érintettem a kreatív dokumentumfilm sajátosságait, majd és lejjebb még fogom is, de e ponton összefoglalom őket. Közel egy tucat megjelenési formát azonosítottam a "hogyan?" kérdésre válaszolva, amik mind valamilyen mértékben meghatározó jellemzői (konkrét alkotói stratégiák, stilisztikai jegyek, formanyelvi megoldások) azoknak az alkotásoknak, amelyeket a kreatív dokumentumfilm tág fogalma alá sorolunk. Mindez "nemcsak műfaj, hanem módszer is" (Ungváry, 20004), valamint – meglátásom szerint – ötlet és szándék.

A kreatív dokumentumfilmet megkülönböztető komponensek:

a) szubjektív nézőpont térnyerése
b) alkotó fokozódó beavatkozása (nemcsak a külső kereteket illetően, hanem magába a filmi történésekbe)
c) valóság és fikció határainak átjárhatósága, elmosódása (hibridizáció)
d) érzelemvezérelt narratíva (*rollercoaster dramaturgy*), folyamatos lelki/impulzív hullámoztatással, több tető- és mélyponttal, emocionális bevonódás felkínálásával
e) az információban és drámaiságban egyszerre gazdag dialógusok és képek (a digitális forgatástechnikából fakadó végtelen anyagmennyiség bősége, és a belőle kinyerhető sűrítmény okán)
f) innovatív, szabad montázsmegoldások (beleértve a szinkronban felvett hang és kép szétválasztását, más helyen való felhasználását)
g) az ebből következő strukturálisan és kronologikusan sokféleképpen felépített történetvezetés (ami számtalan esetben nem követi az ideáltipikus,

Todorov-féle "öt fázisú elbeszélési" módot[140]), pl. lineáris, cut in / cut out jelen-múlt flashback, párhuzamos történetszálak, kihagyásos, helybenjáró stb.

h) az elbeszélés többnyire az A-ból B-be eljutás, problémamegoldás, lezárás felé törekszik, de valódi megoldás, feloldás híján, spirális narrációt is választhat (fals vagy lebegő zárlat)
i) nem kínál egyértelmű érvelést; a nézőket arra ösztönzi, hogy saját értelmezést alakítsanak ki (ugyanakkor a gyakori szubjektív elbeszélésmód miatt az alkotó nézőpontja hangsúlyos, de nem kizárólagos)
j) kifinomult audiovizuális szcenírozás
k) különbözően kevert médiumok (animáció, fénykép, adatvizualizáció, archív anyag, stb.) ötletes integrálása
l) performativitás dominanciája (megrendezettség, metaforikus ábrázolások, eljátszás vagy újrajátszás)
m) meta-reflexív nézőpont, amely önmagára is reflektálóvá teszi a filmet (tudatosítja a kamera jelenlétét, akár megmutatja az operatőrt, stábot, eszközöket; feltárja a filmkészítés folyamatát – interjúhelyzetek, vágás, morális dilemmák is láthatók; intertextuálisan beidéz máshonnan). Például Kerekes Péter a 66 szezonban végig ezt a szerkesztési, rendezői, dramaturgiai eszközt használja: a kassai uszodában kezdi felidézni nagymamájával a múltat, kutatja a családját. Ott áll mellette a hangmérnök a mikrofonnal, aki a nagymama szerint leginkább a férjére, a rendező nagyapjára hasonlít, és ekkor átfordul a kamera. Állandóan ez játék ismétlődik: megjelenik a stáb, a két (az egyik a dialógusokban való, a másik a képi elbeszélés szintjén megjelenő) idősík ütköztetésével a múlt élményeit teszi átélhetővé a jelenben. LaRocca szerint (2017, p. 38) minden dokumentumfilm eleve metadokumentumfilm[141] is.

---

[140] Tzvetan Todorov narratológiai elmélete szerint minden elbeszélés öt alapvető fázison halad keresztül: kezdődik egy egyensúlyi helyzettel, amelyet annak megbomlása követ, majd a probléma felismerése és a helyreállítására tett kísérletek vezetnek el az új egyensúlyi állapot létrejöttéhez. Ez a struktúra nemcsak a hagyományos irodalmi művekre alkalmazható, hanem a filmekre, dokumentumfilmekre és más narratív formákra is, lehetővé téve számunkra, hogy megértsük, miként szerveződnek és fejlődnek a történetek a különböző médiumokban. (Todorov, 1981, pp. 50-51) Más megközelítéssel él Syd Field játékfilmekre vonatkozó paradigmája. Öt helyett három "függönyfelvonásra" osztja az elbeszélést (előkészítés, összeütközés, megoldás), amiket két fordulópont tagol a film 20-30. illetve a 80-90. percében. (Field, 2011, p. 134)

[141] Nem összekeverendő a kötőjellel írt meta-dokumentumfilmmel, amelyben ugyanúgy megvan a reflexió és az önreflexió, csakhogy ezekben az esetekben a fókusz maga a filmes folyamat, nem pedig az élmény újramodellezése. Ide tartozik például a *Béla Tarr - I used to be a filmmaker*, a *Side by side*, *The last roll of Kodachrome* vagy az *Ulrich Seidl – A director at work*.

Ezek az esztétikai, dramaturgiai és technikai jellemzők fokozott jelenléte, együttes előfordulása különíti el – kisebb-nagyobb mértékben – a kreatívot a hagyományos dokumentumfilmtől. Ezen komponensek meglétét, arányait, megmutatkozási formáit a későbbiekben példákkal, elemzésekkel bizonyítom.

Fontos hangsúlyozni, hogy a kreatív dokumentumfilm nem valamiféle intézményesített minőségi címke vagy skatulya, nem jogosultság vagy kanonizált státusz kérdése, sokkal inkább a filmes gondolkodás és kifejezésmód lehetőségeinek érzékeny, invenciózus kiaknázásának egy módját jelenti. Tehát a jelenség értelmezésére vonatkozik: az előbb felsorolt elemek találékony használatát, megtermékenyítő, teremtő hatására vonatkozi. Ez nem felhatalmazottság, nem kiválasztottság kérdése, pusztán szakmai érzékenységé, filmes közízlésé.

Egy tapasztalt, műfaji tájékozottsággal rendelkező alkotó pontosan tudja, mikor indokolt a hagyományosabb, konzervatívabb formanyelv alkalmazása, és mikor szükséges áttérni a progresszívabb, kortárs eszköztárra. Ugyanígy, egy kritikus vagy teoretikus – mégha nem is gyakorló alkotó – ugyanezt a magabiztosságot tanúsíthatja, ha megfelelő ismerettel rendelkezik. Egy filmkritikus vagy elméleti szakember is – mégha nem is alkotó – nagy magabiztossággal tud ítélni, ha hasonló jártassággal rendelkezik.

A néző pozíciója e tekintetben speciális: tőlük nem várható el a dokumentumfilm történeti és stilisztikai hagyományainak ismerete. Ők egyszerűen bevonódni, megrendülni, elgondolkodni, felfedezni szeretnének – rácsodálkozni világokra, amelyek máskülönben rejtve maradnának számukra. Szórakozni, megrázódni, felemelődni, a narratíva feladványait megoldani, aha-élményben részesülni. Ezért számukra a legnehezebb megfogalmazni, mit is jelent pontosan a kreatív dokumentumfilm: hiszen nem minden dokumentumfilm kreatív dokumentumfilm, ám minden kreatív dokumentumfilm dokumentumfilm.

Viszont a nézőnek mégsem kell ezt megmagyarázni – ő érez, reagál, követ és ért –, miközben épp a diskurzus képviselőinek feladata, hogy e különbségtételt artikulálják. E rovar-bogár probléma frappáns összefoglalása a Dyekjær (2025) által említett megkülönböztetés: "it's not a documentary program, it's a documentary film film."

Az iparági szereplőkkel folytatott háttérbeszélgetésekből, valamint a friss 2020-as években született szakmunkákból kirajzolódik egy *konceptuális modell*, amely négy dimenzió mentén határozza meg a kreatív dokumentumfilm karakterisztikáját szembeállítva a hagyományos dokumentumfilmmel. A modell vállaltan "sarkos" az összehasonlítás kontrasztja miatt.

1. Időkezelés

Hagyományos dokumentumfilm: Kronologikus / Időtlen
Kreatív dokumentumfilm: Nem lineáris / Hamis kronológia[142] / Érzelmi szabályokat követő

2. Vizualitás

Hagyományos dokumentumfilm: Funkcionális
Kreatív dokumentumfilm: Artisztikus / Kiszervezett (pl. a szereplőnek adott kamera képe)

3. Rendezői jelenlét

Hagyományos dokumentumfilm: Ideálisan nincs / Minimalizált
Kreatív dokumentumfilm: Reflektált (Auto-narráció) / Direktben megjelenített / Beavatkozó

4. Karakter megközelítés

Hagyományos dokumentumfilm: Informatív / Értelmet priorizáló
Kreatív dokumentumfilm: Érzelmi fejlődésre fókuszáló

Kastelicová (2024) megfogalmazása tömören ragadja meg e dimenziók jelentőségét: "Amikor kreatív dokumentumfilmet készítesz, megvan az a szabadságod, hogy engedelmeskedj az igazságnak, de nem kell az időrend rabszolgájának lenned." Ez a megközelítés a valóságábrázolás művészi szabadságát emeli ki, miközben fenntartja az igazsághoz való alapvető elkötelezettséget – egyfajta egyensúlyt teremtve a dokumentarista hagyomány és a művészi kifejezés között.

Az interjúk alapján egy négyrétegű *realitásmodell* is felvázolható, amely segít megérteni, hogyan viszonyulnak a dokumentumfilmkészítők a valóság különböző aspektusaihoz:

1. *Tényszerű realitás*. Események, helyszínek, időpontok, objektív körülmények (Mi történt, hol, mikor, kivel?) A hagyományos dokumentumfilmes megközelítés fókusza
2. *Érzelmi realitás.* Karakterek belső világa, érzelmei, motivációi
3. *Reprezentációs realitás.* Ahogyan a valóság megjelenik a kamera előtt ("Mindig amikor belépsz valahova a kamerával, befolyásolod a helyzetet. Amíg a kamera a

[142] Bár a narratíva első ránézésre kronologikusnak hat, valójában az idősíkokat a vágás során tudatosan átrendezték. A jelenetek sorrendje nem követi a tényleges események időbeli lefolyását, mégis egy összefüggő, lineáris érzetet keltő történetív rajzolódik ki, amely az előrehaladó időbeliség illúzióját kelti a néző számára.

szemed előtt van, mindig befolyásolod a helyzetet. Sosem vagy objektív." (Prenghyová, 2024))

4. *Konstruált realitás.* A vágás, hangalámondás és egyéb filmes eszközök által létrehozott valóság. Onnantól kezdve beszélünk erről, hogy kivágunk valamit a valóságból, majd a sok pillanatszeletet konstruáltan összeillesztjük a vágószoftverben. Ez már egy egyedi realitás, az én nézőpontom: egy individumon keresztül van minden tálalva, értelmezésre kínálva.

A kreatív dokumentumfilm különlegessége, hogy tudatosan reflektál e négy realitásréteg viszonyára, és nem törekszik a reprezentációs és konstruált realitás "láthatatlanná tételére" a tényszerű realitás érdekében. Ehelyett az érzelmi realitás kifejezését gyakran fontosabbnak tartja, mint a tényszerű realitás mechanikus rögzítését.

Mint láttuk, a kreatív dokumentumfilm nem egyszerűen műfaji kategória vagy formai megközelítés, hanem valódi diskurzus, amely folyamatosan újratárgyalja a dokumentumfilmes gyakorlat alapvető kérdéseit a valóság, az igazság, az etika és a művészi kifejezés területén. A kreatív dokumentumfilm gyakorlatán belül a forma rendkívül sokféleképpen alakulhat: találunk köztük letisztultabb, visszafogottabb munkákat és nagyszabású, összetett alkotásokat is; készülhetnek egyetlen alkotó egyszemélyes vállalkozásaként vagy nagyobb stáb, komoly produkciós háttér bevonásával.

Ami azonban mindegyikben közös, az a sajátos "stich" – egyfajta érzelmi vagy esztétikai ütés, mint Roland Barthes *punctuma* a fotográfiában (Barthes, 2000, p. 31) – amely megbillenti a nézőt, kizökkenti a megszokott befogadási keretekből, és valamilyen különös rezgést, feszültséget indít el benne. Ettől lesz csavaros, izgalmas, pendít meg húrokat.

Ez az, amitől egy kreatív dokumentumfilm valóban izgalmassá, többértelművé és maradandóvá válik. Személyes nézőpontúak, szerzői felfogásúak, drámai vagy esztétikai eszközöket használnak (például újrajátszások, stilizáció, hangulati montázs), nem kizárólag információátadásra, hanem élményre, érzelmi bevonódásra is törekszenek, gyakran hibrid formák, amelyek elmoshatják a határt fikció és valóság között.

A kreatív dokumentumfilm jelene alapján több jövőbeli tendencia is körvonalazódik: növekvő hibridizáció (műfaji határok további oldódása), a közönség átalakulása (új közönségrétegek elérésére támasztott igény a streaming platformokon, ami további visszahatást gyakorolhat a formanyelvre), új etikai kódexek kialakulása (a beavatkozás és a

valósághű ábrázolásának feszültsége), decentralizációból (a digitális technológia demokratizálódásából és az online platformok szaporodásából) fakadó, további eklektikus megközelítések, technék.

A fejezet elején a "hogyan" kérdésre adtam választ, amikor a kreatív dokumentumfilm kapcsán a konkrét alkotói döntések filmnyelvi sajátosságait írtam le. Az alant látható elméleti-konceptuális keretrendszer pedig arról tanúskodik, hogy milyen tágabb intellektuális pozíciót foglal el a kreatív dokumentumfilm a kortárs filmkultúrában. Az interjúk, szakmai írások elemzése alapján hat alapvető jellemzőt azonosítottam, amik láncba szervezhetők, és 1-től 6-ig egymásból fakadnak.

1. *Reflexivitás*. Tudatos viszony a dokumentumfilmes hagyományhoz és saját gyakorlatához. Formai és tartalmi diskurzus.
2. *Történetiség.* A fentiekből eredő szkepszis, a dokumentumfilmes forma folyamatos újraértelmezése. Kérdések a valóság megismerhetőségéről.
3. *Sokszólamúság.* Az újraértelmezésből származó különböző megközelítések és pozíciók párbeszéde.
4. *Permutációs szemlélet.* A megközelítésekhez használt különböző filmes eszközök szabad kombinálása.
5. *Etikai tudatosság*. A szabadság morális önkontrollja, a dokumentumfilmes beavatkozás következményeinek reflektált kezelése.
6. *Intermedialitás.* A tapasztaltságból és újabb reflexivitásból fakadó útkeresés, nyitottság más művészeti és médiaformák felé.

E jellemzők fényében a kreatív dokumentumfilm nem annyira definíciós kérdés, mint inkább a dokumentumfilmes gyakorlat kísérletező megközelítése, amely saját előfeltevéseit és határait is folyamatosan vizsgálja. Nem egyszerűen a dokumentumfilm evolúciójának egy állomása, hanem – mint minden újhullám a filmtörténetben – a dokumentumfilmes forma folyamatos újragondolása. Egy nyitott, dialogikus tér, ahol a valóság, az igazság, a fikció és a művészi kifejezés kérdései újra és újra megfogalmazódhatnak.

III. FIKCIÓK ÉS MAGÁNVALÓSÁGOK

III.1. A követéses kreatív dokumentumfilm (Mellérendelt szubjektum)

Almási elmondja (2024), hogy a kreatív dokumentumfilm elnevezést kezdetben csupán a szereplőkövetéses filmekre (*follow documentary*) alkalmazta analógiaként – nem véletlenül. Almási művészete egyszerre épül a szituatív (megfigyelő) filmezésre, illetve a követéses avagy longitudinális (*longitudinal documentary*, *long-term observation*) metódusra, amelyben a narratíva szövését a szereplők életében hosszú távon végbemenő változások, fejlődési ívek és sorsfordulatok vezérlik. A hosszú táv relatív: tarthat néhány évig, de jellemzően inkább évtizedes időtartamot jelent.

Fontos megjegyezni, hogy a legtöbb követéses film szituatív módszerekkel dolgozik – vagyis amikor "követi" a szereplőt, azt elsősorban megfigyelő módon teszi, kérdések vagy kommentár nélkül. A két módszer tehát nem zárja ki egymást: lehet éveken át követni valakit és távolságot tartva megfigyelni az élethelyzeteit. Lehet mindezt feldolgozni felvételi hűséggel, tartva a megfigyelő álláspontot, vagy szigorú kronológiában vágni a követett személy életeseményeit, és lehet kreatív dokumentumfilmes módon (a fentebb említett tucatnyi jellemző közül válogatva) is feldolgozni bármelyik módszer felvételeit anélkül, hogy az előbbi elvek sérülnének. Ugyanakkor mindkét módszer ellentéte is lehet a kreatív dokumentumfilmes megközelítés: lehet a szereplő életébe aktív alkotói jelenléttel beavatkozni, dramatizálni, újraalkotni, a követés helyzetit katalizálni.

A szituatív / megfigyelő és követéses / longitudinális módszer viszont eltérő viszonyt alakít ki a kamerával. Az első esetben inkább a "rejtett" , eltávolított vagy "visszarendelt" kamera kifejezést használják a filmesek – ez nem azonos a kandi kamerával. Itt a kamera idealisztikusan észrevétlen próbál maradni (vagy legalábbis reflektálatlanul jelen lenni a végleges vágatban). A másik esetben a "szoktatott kamera" fogalma érvényesül: a több forgatás során "domesztikálják″ az alanyokat a felvevőgéphez, hogy az idővel "beivódjon" az életükbe, és az alanyok fokozatosan ignorálják annak jelenlétét.

Látható, hogy a két módszer gyökere azonos, adott esetben megfeleltethetők, színe és fonákja egymásnak. Mindkettő a folyamatos jelenlétre, figyelemre épít, csak az egyik a (rövid vagy hosszú távon forgatatott) helyzetekből alakítja a narratívát, a másik pedig az idő hordalékának átszűréséből is.

A követéses dokumentumfilmmel foglalkozunk a továbbiakban megvizsgálván, milyen amikor hagyományos, és milyen amikor kreatív dokumentumfilmes a szerkesztése. Kirsten Johnson kiemeli, hogy az Oscar-díjas Laura Poitras operatőreként (*Citizenfour*) tanulta meg a rendezőtől, hogy miként találja meg a történet középpontjában lévő, a legnagyobb nyomás alatt álló személyt, akit valós időben lehet követni, mert tőle lehet várni a legnagyobb drámai ívet, a legígéretesebb jeleneteket. (Trump, 2023, p. 117)

A módszert nemcsak szereplő-, hanem folyamatkövetőnek is nevezik, mert egy jelenség (át)alakulását, bizonyos állapotok változását is dokumentálja, számos melléktéma kerül felszínre és felvételre, amíg "a vezérszólam" ki nem alakul, ahol a jelenetek egymásutánja adja a nagy történetet. (Buglya, 2022, p. 26) Almási szerint a "követéses" is pontatlan megnevezés, mert "nem nyomozók vagyunk, mi nem futunk valaki után, mégha néha jelenetben szó szerint is futunk." Helyette javasolja a karakterközpontú dokumentumfilm (*character-driven observational*) kifejezést, aminek általában egy főhőse van, és a filmes "ezt a karaktert próbálja a létező legárnyalatabb módon, de a jelen történéseiben, jelen időben megmutatni." (Almási, 2024)

Fellélegzésként közjátékok, passzázsok, különböző zárásnak-nyitásnak szánt vágóképek (*establishing shots*)[143] tagolják miniepizódként a jeleneteket – lírai képsorok, leíró táj- és városképek, zenés montázs –, amik a filmet ritmizálják, de a történetet nem lendítik tovább, csupán az érzelmi azonosulást, elbizonytalanítást, nézői hangulatvezetést biztosítják.

Az idő múlása a hosszú távon szereplőket megfigyelő, az életükben résztvevő filmezést generáló mód nem csupán egy strukturális keret, hanem érzelmi és gondolati dimenzió is, amely fokozatosan tárja fel a szereplők belső világát. A kamera ugyan passzív, de követi a karakter(eke)t aktívan.

Kiemelkedő példája ennek az *Ózd-sorozat*, amelyben Almási több mint egy évtizeden át követte az Ózdi Kohászati Üzemek munkásainak életét, miközben az iparváros a szocialista tervgazdálkodás működésképtelensége, a kapitalista privatizáció visszásságai, a szanálás súlya alatt változott át. Eredetileg játékfilmben gondolkodott, ám végül egy nyolcrészes,

[143] Többnyire kitartott, helyszínleíró totál – vizuálisan rögzíti, hogy *hol* és *mikor* vagyunk. Gyakori formái a timelapse és a drónfelvétel, amelyek szinte "kiirthatatlan" eszközökké váltak: noha sok vágó idegenkedik tőlük elcsépeltségük miatt, mégis rendszeresen használják őket. Ezek a megoldások idő- és költségigényesek, ám ha nem kellő érzékenységgel alkalmazzák, épp ellenkező hatást váltanak ki: olcsó hatásúvá tehetik a filmet. Ugyanakkor egy hosszú légifelvétel remek alkalmat ad elmerengő monológokra a narrátor által, amit a felülről felvett képek jól illusztrálhatnak.

egymástól függetlenül is működő dokumentumfilm-sorozat született – olyan mozaik, amelyben minden darab egy sors, minden történet egy korlenyomat[144].

A filmi és fotográfiai dokumentarizmus ezen a ponton hangsúlyosan találkozik. Benkő Imre 30 éven át fotózta az ózdi leépülést[145], gyakorlatilag Almásival – ha külön utakon is – együtt jártak Északkelet-Magyarországra a rendszerváltás környékén – Váradi Gábor autodidakta festőművész mindkettejüknél feltűnik –, a magyar dokumentarista fényképezés emblematikus képeit alkotta meg. Almási közelikkel, totálokkal operáló színes mozgóképtörténetei Benkőnél nagylátószögű, fekete-fehér valóságszeletek; a két Kossuth-díjas témája azonos, feldolgozásuk más.

Amíg Almásinál az ózdi világ a mai néző számára is valóságosnak hat – még ha már rátapadt is az archív felvételek nemespenész íze –, addig Benkőnél éppen az esszészerű megfogalmazás miatt válik elemeltté ez a nagylátószögű, szürkeárnyalatos univerzum, ahol az esendő ember és a mindenhol egyformán élesen kirajzolódó környezet egyaránt fontos szereplő. Ugyanakkor Benkő nem egy karaktert követ évtizedeken át, hanem egy közösséget (még ha többször is lefotóz egy-egy embert az idő távlatában). Ezt az *autonóm riport*[146] ábrázolásmódot mutatja meg a *Történetek szórt fényben* című portréfilm.

"Benkő a korszak vizuális lényegét« akarta meghatározni fotóival, ez a vizuális lényeg azonban a szemünk előtt alakul át akkor, ha tárgya megszűnik létezni. A kohókat lebontották, a gyárak többsége bezárt. Benkő fényképei már egy másik világot mutatnak, így pedig megváltozik a dokumentarista látásmód is… fikciónak mutatkozik, ami egykor valóság volt,

---

[144] A sorozat filmjei: *Szorításban* (1987), *Az első száz év* (1988), *Lassítás* (1991), *Miénk a gyár 1-2.* (1993), *Acélkapocs* (1994), *Meddő* (1995), *Petrenkó* (1995), *Tehetetlenül* (1998), *A mi kis Európánk* (2006)

[145] *Acélváros 1987-1995*, *Acél-Mű 1986-2016* albumok

[146] A dokumentarista fényképezés egyik fontos irányzata a tárgyilagos, mégis a fotográfus világlátásán átszűrt hangulatokkal dolgozó *autonóm riport*, amely a politikai célú szociofotó örökségéből fejlődött ki, a gondolkozásmódja pedig "elsősorban a fotóhumanizmusnak is nevezett irányzatból származik" (Gulyás, 2000). A hetvenes évek közepétől a posztmodern experimentális fotó mellett a legmarkánsabb műfaji áramlattá vált Magyarországon. Kiemelkedő képviselői – Benkő Imre, Féner Tamás, Korniss Péter, Urbán Tamás, majd később Gulyás Miklós, Gárdi Balázs, Molnár Zoltán, Barakonyi Szabolcs, Vancsó Zoltán, Fekete András, Sióréti Gábor és Dezső Tamás – belső indíttatásból, személyes érdeklődésből térképezték fel a valóság rétegeit. Munkáikat az öntörvényű megfigyelés, a dokumentálás etikai elkötelezettsége és az olykor évekig, évtizedekig tartó jelenlét hitelessége határozza meg. "Külső megbízás nélkül, autonóm módon készítették el azokat a nagyobb képanyagaikat, amelyekkel igyekeznek föltárni egy-egy összetett társadalmi problémakört. A végeredmény riport, tehát "jelentés" vagy "beszámoló" , ugyanakkor nem szöveget illusztrál, mint ahogyan az a sajtóban szokás, hanem önállóan, képi eszközökkel mondja el a történetet." (Szilágyi, 2007, p. 385) Külföldi mintaadói ennek az irányzatnak: Sebastião Salgado, Josef Koudelka, Martin Parr, illetve a Magnum fotóügynökség. Párhuzamosan ezzel megjelent a *szubjektív dokumentarizmus* is, amely még személyesebb: az alkotó a saját világából merít, és gyakran szubkultúrákhoz szól. Olyan alkotók neve fűződik hozzá, mint Szilágyi Lenke, Lugosi Lugo László, Vető János, később Erdei Krisztina, Szász Lilla, Gáldi Vinkó Andrea, Fabricius Anna, Szombat Éva és Telek Balázs. Mindkét fotográfiai látásmód immerzíven mutatja fel a valóság és alkotói szubjektum kaleidoszkóp-szerű lenyomatát.

és észre kell vennünk, hogy fikció és valóság átjárhatósága, e kettő viszonyának problematizálása már a nyolcvanas években készült fotókon tetten érhető." (Kránicz, 2018)

Ahogy az élők lecsukják a holtak szemét, úgy a holtak felnyitják az élők szemét. A fénykép – ez a "látás korlátain átsegítő protézis, ami kétdimenziós állóképpé merevíti a valóság négy dimenzióját" (Szilágyi, 2014, p. 29) – bezárja a momentumot, az öröklét valószerűtlen dimenziójába keretezi; a film ezzel szemben kinyitja – mozgásba hozza, átélhetővé, elevenné teszi." Ez a fotó és film diagonális ellentéte:

> "az egyik időbeli, a másik térbeli médium. Ha egy jelenetsorból kiveszünk egy filmkockát, ez a kocka nem tudja a véglegességnek, a zártságnak, a tökéletességnek stb. azt a élményét kelteni, mint egy "jól ellesett pillanat", és azt az élményét kelteni, mint egy "jól elesett pillanatban" készült fotó. A filmkészítők tisztában vannak ezzel: nem véletlenül alkalmaznak standfotóst a forgatásokon. A film színtiszta szemfényvesztés: másodpercenként 24-szer tovalibben a kép, és ezt a szemünk – mivel képtelen követni – az azonosság / különbözőség dialektikájának megfelelően ugyanazon kép(sor) mozgásának látja. Valójában egyik képet, képkockát sem látjuk. A fotó mint művészi médium viszont nem más, mint tárgyilag is létező, mozdulatlan, tetszés szerint ideig nézhető fénykép. (Szilágyi, 20014, p. 30)

A fotó mozdulatlan: befagyott időmetszetet ábrázol öröktávon. A film mindezt csak hosszú ideig tartó anyaggyűjtögetéssel tudja elérni. A hosszú távú filmezésre a cseh nyelv külön kifejezést is ismer: *časosběr* vagyis időgyűjtés (Slezáková, 2017). Angolul time-lapse néven is ismert, és hasonlóan a time lapse funkcióhoz, ez is adott időközönkénti rögzítést jelent – az egyik egy módszer, a másik egy konkrét felvételi mód. Nem véletlenül cseh a szó, ez egyfajta "Prágai Iskola", mert számos cseh filmes készített ilyen típusú filmet (Pavel Koutecký, Olga Sommerová, Jan Šikl és Kristýna Vlachová).

A hagyományos hosszú távú megfigyelés iskolapéldájaként emlegethetjük a szintén cseh rendező, Helena Třeštíkova oeuvre-ját. Immár fél évszázada dolgozik ilyen típusú projekteken – a világgal, szereplőivel való aktív és fegyelmezett elköteleződésben. Ma is bővülő életművében a *Házassági történetek*[147] a legnagyobb ívű vállalkozás: három nagyobb

[147] Třeštíková 1980-ban kezdett neki. Az apropót a fiatalok körében tapasztalható magas válási arányról folytatott társadalmi vita adta. A statisztikák szerint az első öt év a legkritikusabb időszak. A rendező tíz, 18 és 25 év közötti párt választott ki, és hosszú távú projektbe kezdett velük. Az eredeti terv öt évnyi követés volt. A párok száma idővel tízről hatra csökkent. Végül egyes történetek önálló egész estés filmmé váltak. (Slezáková, 2017)

szakaszban készült (1980–1986, 1999–2005, valamint 2009–2017). A ciklus egyszerre mutat be házaspárokat és vázolja fel rajtuk keresztül Csehszlovákia / Csehország elmúlt 40 évének történetét.

A fentieken túl a hosszú távú filmezést még *period drama*ként is nevezik, mert gyakran a filmeket időszakokra fűzik fel az alkotók, így nemcsak külön filmként, hanem sorozatként is értelmezhetők. A časozběrný-dokumentumfilmek főbb jellemzői közül elsőnek ki kell emelni az alműfaj nevét adó hosszú távú elkötelezettséget: a filmkészítő vállalja, hogy éveken vagy évtizedeken át követi alanyait, rögzítve, hogyan változnak az idővel. Ez a vállalás többnyire szándéktalan, az időből visszanézve derül ki, csak kevesen vállalkoznak valóban több évtizedes projektekre, hiszen egy ilyen döntés a saját életidő jelentős tétként való felrakásáról is szól.

A filmek organikus része a valós idejű fejlődés, ami egyaránt vonatkozik a résztvevők (alany és szereplő) személyes fejlődésére, és a dramaturgiai ívekre is. A történelmi dokumentumfilmekkel ellentétben, amelyek visszatekintenek a múlt eseményeire, ezek a filmek az eseményeket kibontakozásuk közben rögzítik. A narratíva ennélfogva kiszámíthatatlan: a longitudinális filmek "fogadások a bizonytalanságra" (Třeštíkova, 2014), mert a filmkészítő nem tudhatja, hogyan fog alakulni a történet.

Třeštíkova szerint minden projekt egy hipotézissel vagy témával indul, de a rendező kész elfogadni, ha az események más irányt vesznek. A filmkészítő időszakosan forgat: meghatározott, rendszeres vagy random, rendhagyó időközönként filmezi alanyát az életesemények függvényében – sorsfordító alkalmakkor mindenképpen megpróbál jelen lenni, vagy akadályoztatása esetén stábot küldeni. A szereplőkkel való kapcsolattartás a forgatásokon túl is (beszélgetések, közös programok) fontos kötőanyagot szolgáltatnak a távlati, permanens kooperációnak.

Komplex, szinte szerzetesi munkaetikával bíró megközelítés ez, ahol a vágás kulcsfontosságú szakasz: a kaotikus anyagból formát kell létrehozni. De csak ez teszi lehetővé az élet(el)változások autentikus megörökítését, amelyeket lehetetlen lenne dokumentálni egy rövid távú projektben. Leginkább az egysnittes filmekhez lehet hasonlítani: mindkettőben érezni az idő – ami "telik, de nem múlik" (Krasznahorkai, 2005, p. 5) – valós, reális súlyát.

Ez a rendkívüli türelemjátékot, dedikációt, idő- és bizonytalanságtűrést, permanens jelenlétet igénylő filmezési attitűd kevés, de annál emlékezetesebb alkotásokban jelenik meg.

A tematikai, módszertani mintaadó Barbara és Winfried Junge volt, akik 1961 és 2007 között 18, 1953 és 1955 között született ember életútját követték 20 filmen át a *Die Kinder von Golzow*-szériában. Szintén a klasszikus vonalat képviseli tovább Michael Apted legendás *Up* sorozata[148], ami ötvenöt évet ölel fel, és generációkon keresztül mutatja be a brit társadalom szerkezetét.

Direkt vagy átvitt értelemben minden longitudinális követéses film egyben felnövéstörténet (*coming-of-age*) is. Bartha Máté (2019) megállapítja: ez a történettípus nemcsak a hős útjával, de magával az alkotófolyamattal is analóg, az ilyen történetekkel való munka egyben a belső változás kutatása is. Ezek a történetek nem a jobbá, többé válásról szólnak, hanem a körülmények felismeréséről, a hibák általi edződésről és a megváltoztathatatlanba való belenyugvásról. Középpontjukban a személyiség fejlődése, a külvilág dinamikájának felismerése, és az azok viszonylatában meghozott érzelmi döntések súlya.

A hagyományos dokumentumfilmes megközelítést vallja Třeštíkova, miközben a módszer kreatív dokumentumfilmes megközelítéssel is sikerre vihető. Kettő plusz egy követéses felnövéstörténet-film is ennek a szemléletnek a jegyében született. A "plusz egy" film kakukktojás: Csáki László *Kék Pelikán* című animációs dokumentumfilmje 18 évig készült a már ötvenes felnőttek gyerekkori, kilencvenes évekbeli hírhedt vonatjegy-hamisítós történetéről. Ez az egyetlen egészestés animációs dokumentumfilm, ami az magyar elsőfilmeseket alacsony költségvetéssel támogató Inkubátor-programban eddig elkészült[149]. A programot 2015-ben hívta életre az MNF, és azóta közel 50 egészestés film készült a keretében.

Moharos Attila filmrendező több mint két évtizeden át, monotematikus megszállottsággal dolgozott a modernkori szolgaság témáján. 1999-től huszonöt éven át követte Erdélyben Fülöp Levente és Csaba gyermekcselédek sorsát, akinek történetét több

[148] Tizennégy, különböző hátterű brit életét követte nyomon 7 éves koruktól 63 éves korukig. A projekt 1964-ben kezdődött a *7 Up* című munkával, és 2019-re a *63 Up*-ig jutott. Apted 2021-es halála miatt a sorozat itt véget ért. A sorozat alapkoncepciója azon a megfigyelésen alapul, miszerint az emberi test sejtszinten hét évente teljesen megújul. A rendezőt az foglalkoztatta, hogy a társadalmi hovatartozás miként befolyásolja egy gyermek jövőjét.
[149] Szirmai Márton 2018-ban nyert az Inkubátor-programban a *Hol rontottam el?* című egész estés animációs tervével, a film még mindig gyártási fázisban van. A rotoszkópos technikával készült *Műanyag égbolt* 2016-ban nyert támogatást az első Inkubátor-programban, azonban Bánóczki Tibor és Szabó Sarolta rendezők később kiléptek a programból, mivel belátták, hogy a rendelkezésre álló költségvetésből nem tudják megvalósítani az egész estés animációs filmet. Végül további támogatást kaptak az NFI-től, a Szlovák Audiovizuális Alaptól, valamint az Eurimages-tól is.

filmben is feldolgozta: *Mikor szolgának telik esztendeje* (2002), *Székelyföldi szolgasorsok* (2004), *Ballada egy szolgafiú emlékére* (2017) és *Szolgának születtek* (2023).

Mikulán Dávid és Révész Bálint 12 éven át forgatták a *KIX*-et. Hasonló vállalkozás a játékfilmek világában Richard Linklater *Srácko*r című alkotása, amely a főszereplő hatodik életévétől követi végig a felnőtté válásig tartó utat – szintén 12 éven át forgatva. A *KIX* eredetileg home videó projektként indult: az alkotók nyolc éven keresztül pusztán szórakozásból filmezték a gördeszkázó, utcán csellengő gyerekeket. Idővel azonban lassan kirajzolódott a történet gerince, a projekt új szintre lépett. A film szédületes főcíme szellemesen foglalja össze ezt az alkotói metamorfózist: a kamera ide-oda csapong, keresi a témát a furcsa-groteszk budapesti utcánok, artikulálatlan hangok és deklasszált alakok sorjáznak, suhan a gördeszka, a rendező nyilvánvalóvá teszi, hogy ő filmet forgatna valamiről. A nyitószekvencia gyorsmontázsa végül azt a pillanatot örökíti meg, amikor a film témája és főszereplője "megszületik": a rendező kamerája rátalál a srácokra, és kimondja – mostantól velük forgat tovább.

Lea Glob egyáltalán nem akart 13 éven át forgatni: csupán kis filmiskolai projektként indult az *Apolonia, Apolonia*, amelyben egy művésszé váló nőt akart Glob felskiccelni. A film későbbi executive producere, Sigrid Dyekjær látta a vizsgafilmet, és javasolta neki, hogy folytassa a forgatást (Dyekjær, 2025) – rárakva ezzel egy évtizednyi feladatot. Glob rendületlenül követte Apolonia Sokol útját a színház világa felé kacsingató tinédzserkortól addig, amíg beérkezett, nemzetközi hírű festőművésszé vált.

A fent említett követéses, hosszú távú filmek – Almási munkásságával együtt – nem csupán dokumentálják az időt, hanem maguk is idővé válnak: időkapszulái annak, amit máskülönben talán elfelednénk. Ugyanakkor a hosszú idő különleges mellérendelő viszonyt alakít ki alkotó és alany között, mint a tépőzár két oldala ragadnak egymásba, és ebbe a viszonyba magától értetődően van kódolva, hogy az alkotó megjelenik képben-hangban interakciók során, akár időnként beavatkozik, ami a disszertáció egyik vizsgált témája.

III.1.2. A Třeštíkova-módszer

Třeštíkova legismertebb műve, az eddig kétrészes *René*-sorozat – *Egy élet a rácsok mögött* (2008) és *The Prisoner of Freedom* (2021) – nem csupán egy visszaeső, kisstílű bűnöző, egy

reménytelen fantaszta "pályaíve", vagy – ha úgy tetszik a magyar gyakorlat alapján – "sorsfilmezése" (Gelencsér, 2001), hanem egy egész közép-kelet-európai posztszocialista társadalom kórképe is, amely 1989-től egészen a 2020-as évekig kíséri a főszereplőt – és rajta keresztül a kort, ahol a cellasor és a külvilág párhuzamos kulisszaként szolgál.

A René-filmekben finoman, szellemesen csordogál össze film, politika és történelem. A technológiai váltások – különösen a filmkép minősége – szintén érzékeny lenyomatai az idő múlásának, a képi hordozók cseréje pedig kronométerként is működik. A filmek meta-reflexív vonásai – különösen a tévéképernyők konzekvens szerepeltetésével – önértelmező réteget is nyitnak.

8. sz. ábra – René Plasil, Helena Třeštíková és stábja

Az első rész 1987-ben indul, játékfilmes eszközökkel: hatásos zene, feszes vágás, sodró történetvezetés, amikhez a történelmi események adják a háromszögelési pontokat. A börtöntévé orientál a változásokról – Husák Mongóliában, NDK-s menekültek a magyar határon, Havel beiktatása, Csehszlovákia felbomlása, szabad választások, a World Trade Center építésének kezdete – és közben a még csak 16 éves René kikerül a fiatalkorúak intézetéből. Az erről szóló inzert harmadik személyben említi a rendezőt, ami érdekes stilisztikai megoldás egy olyan alkotásban, ahol a rendező valójában motorja a több évtizeden átívelő folyamatnak, ugyanakkor jelzi: a klasszikus felfogású hosszú távú követésben nem az E/1 mód dominál, kreatív dokumentumfilmes eszközökből is legfeljebb a meta-szint, és némi

külső beavatkozás, amikor a rendező bennhagyja a filmben a kritikus kérdéseit.

Nincsenek nagy mélységek és magasságok, nagy érzelmek, merész montázsok, performatív jelenetek; a narratíva lineárisan halad, ahogy René élet-homokórája pereg. A második részben majd René maga emlékezik vissza egy tévéműsorban (a jelenet a képernyőt felvéve bekerül a filmbe, újabb metaszint), hogy Třeštíková véletlenül választotta ki, amikor egy felnövéstörténet-dokumentumfilmhez keresett "valakit, aki alkalmas lehet rá." Valakit, akiről kiderül: "vertnek született, nem verőnek" – ahogy Ady Endre írja *A hőkölés népé*ben.

1993-tól már BETA-kazettára forgatnak, így a vizualitás egy szokványos, kilencvenes évekbeli dokumentumfilm képi nívóját, a köztes, átmeneti digitális állapotokat mutatja. Amikor egyik filmkockáról a másikra – a 16 mm-es filmről az új felvételi módra – ugorva ez kiderül, szembetűnő lesz nemcsak az anyagváltás, de az esztétikai deklináció is. A filmnyersanyagra rögzített képek egész egyszerűen "(játék)filmesebbek", emeltebbek. (Eleve egy hetvenes-nyolcvanas években készült dokumentumfilm, pusztán a nyersanyag miatt egyszerűen olyan, mintha játékfilmet látnánk annak ellenére, hogy a dokumentumfilmek, szintén celluloidra forogtak a kilencvenes évek előtt.)

Ez a váltás egyben a rögzült nézői konvenciókat is jelzi: a hordozónak köze van a műfaj megítéléséhez.[150] A technológiai váltások következő fázisai már nem ilyen markáns határvonalak Třeštíková filmjében. René története szinte észrevétlenül sodródik át a nagyfelbontású digitális korszakba, a stiláris átmenet fokozatos és sokkal kevésbé látványos.

A szerkesztési mód konzekvens: René cigarettázik, a börtönben narrálja saját életét leveleiből, a televízió – állandó meta-keretként – folyton kontextust nyújt, az idő múlását dátumokat jelző inzertek mutatják. Repetitív, idő- és helybeli fogódzót nyújtó motívumok René növekvő számú tetoválásai, és a Jičín vasútállomás, ahol René sokszor várakozik szabadulásai után – újra és újra ugyanott. A montázsok szerkesztése szikár: establishing shot (térérzékelő, helyzetfelskiccelő nagytotál), közeli, majd René narrál a képek alatt vagy élőben

[150] A megállapítás inkább a filmszakmai közönség percepcióját jelzi. Tapasztalatom szerint a nagyközönség képtelen különbséget tenni a filmre vagy digitális technikára forgatott anyagok között (nem ideértve a 2025-re már olyan magától értetődő fényelési effekteket, amik tökéletes illúzióját keltik a szemcsés nyersanyagnak egy digitálisan forgatott film esetében). A legtöbb néző nem tudatosítja, hogy egy mozgókép vajon "filmes futású" (például 24 vagy 25 képkocka/másodperc), vagy "tévés futású" (általában 50 vagy 60 képkocka/másodperc, a régiótól és rendszertől függően). Ugyanígy kevésbé észlelik, ha egy televízió 50, 60 vagy akár 120 Hz-es frissítési rátán működik – bár ez befolyásolja a mozgások élességét, folyamatosságát. Például amikor egy kamera vízszintesen pásztáz egy kerítés előtt, az alacsonyabb frissítési rátán a rácsok egybeolvadó, elmosódott mintaként jelenhetnek meg, míg egy magasabb képfrissítésű kijelzőn élesen kivehetők maradnak. Ez a különbség gyakran az adott tévékészülék beállított üzemmódjától (pl. sport vagy cinema mód) is függ.

megszólal a börtönben. Ezt egy visszatérő zenei motívum választja el – az élet megy tovább, ahogy a zene is.

A megjelenő mobiltelefonok szintén az idő múlását, a korszakváltásokat jelzik. Az alany és a rendező kapcsolatának intenzitása fokozatosan világossá válik: René szerint anyját hat alkalommal látta a 14 év során, míg a rendezőt több mint tízszer – ami sokat elárul a kettejük közötti, egyre komplexebbé váló viszonyról. Ugyanakkor René egyszer kérdőre is vonja Třeštíkovát: "Azt kérdeztem, tanulmányi tárgynak tekintesz-e, vagy jelentek-e számodra többet egy film alanyánál?" 2006-ban a börtöntévé arról tudósít, hogy Třeštíkovát kulturális miniszternek nevezték ki – a legerősebb meta-reflexív jelenet. A filmrendező egy évvel később lemond, 2008-ra elkészül az első rész.

A második rész ismét meta-jelleggel indul – film a filmben, ahogy a 2008-as *René 1*. premierjén látjuk a mű kezdetét a mozivásznon. A szerkesztési elv itt is az első részhez hasonló: René végig narrál vagy interjút ad a stábnak, rövid jelenetek és montázsok követik egymást. Třeštíkova 13 évet ölel fel René további életéből: a filmpremier másnapján ismét letartóztatják, kitiltják Prágából.

Innentől kezdve egyfajta celeb-státuszba kerül: tévéműsorokban szerepel, bemutatókra jár, próbál normális életet élni, bevásárol, porszívózik – ilyen jelenetek korábban elképzelhetetlenek voltak. Pár hónapos alkalmi kapcsolatokban él, felszed lányokat – egyikük Petra, aki igazából fiú, de ez nem zavarja Renét –, képregényszövegeket ír. Rendre elhagyja barátnőit, időszakos fizikai munkákból él, és újra meg újra visszakerül a börtönbe kisebb kihágások miatt. Felbukkan egy fiú, akiről nem tudja biztosan, hogy az ő gyereke-e – csak az időközben meghalt anya állította ezt leveleiben. A fiú meglátogatja, René a börtön ablakából, a fiú a kerítésen kívül integetnek egymásnak – megrendítő jelenet, két gyökértelen ember távoli kapcsolódása. A történelem újabb "mérföldköve": elindul a Facebook is, ahol posztolnak René-ről.

Az elnökválasztások, voksolások továbbra is strukturálják a filmet, a Rene életterében lévő televíziók jelzik az aktuálpolitikát, történelmi léptékváltásokat. Az öregedő főhős próbál megváltozni: gondosan vezeti kocsmáját, de fizimiskája, ruházata és viselkedése még mindig az előző évezredben rekedt. "Cseh kispolgár lettem öreg éveimre" – mondja. A kamerakép időközben egyre korszerűbbé válik – tűéles HD minőségűvé –, ez is látványosan dokumentálja a technikai fejlődést és az idő múlását. 2021-re René ötvenéves, nyolc év

együttélés után szakít Misával és annak nevelt gyermekével, akiről lelkiismeretesen gondoskodott – ezt úgy mondja, mint a börtönéveket: számszerűsítve. Elfárad, szétcsúszik – így változik a rendszerváltás vesztese, a rossz erkölcseit féken tartani nem tudó, léha ember. A történet zárlatában egy haltelep gondnokaként látjuk viszont, elcsendesedve, a társadalom peremén.

A René-filmek alatt Třeštíková több témán is dolgozott párhuzamosan, hosszú távon. *Katka* (2010) című munkája egy drogfüggő fiatal nő 14 évét sűríti bele 90 percbe – a rendező a lány függőségének és az anyává válás reményének fájdalmas kettősségét követi végig. Třeštíková nyíltan beszél a rendezői beavatkozásról a 2014-es mesterkurzusán:

> "Amikor kiderült, hogy terhes, intézkedtünk, hogy járjon egy függő anyáknak fenntartott szakosított klinikára... elküldtük az ellenőrzésekre, elhelyeztük egy olyan otthonban, ahol drogos kismamák és újszülöttek laknak…Minden el volt intézve, és semmi sem sikerült." (Třeštíková, 2014)

Ugyanebben az időszakban mutatta be *Privát univerzum* (2011) című filmjét, amely egy baráti család – a Kettnerék – életét dokumentálja 1974 óta.

> "Ez a film számomra a legkedvesebb. 37 éven át követtem egy család életét minden fordulópontjával együtt. És amikor el kell mesélni, akkor tulajdonképpen ebben a családban semmi különös nem történik. A család teljesen átlagos. És ez az egyik legdrámaibb filmem."

– összegez rezignáltan Třeštíková (2014), aki a hétköznapiság bemutatását filmművészeti kihívásnak tekinti, bár tudja, hogy a drámaibb történetek (mint Katka esete) több nézőt vonzanak. Idővel kialakította saját, egyedi hosszú távú dokumentálási módszerét: követés és interjúk, amik közben akár kritizál, értékel, vagy véleményezi is alanya reakcióját, tetteit. De ezt mindig szelíd, asszertív módon teszi; a fő kérdése: miért? Az objektivitást lehetetlennek tartja, de törekszik az elfogulatlanságra (Třeštíková, 2014). A forgatások során mindig ugyanazokat az egyszerű, nyitott kérdéseket teszi fel, amelyek lehetőséget teremtenek arra, hogy az alanyok maguk hozzák be saját témáikat. (Slezáková, 2017)

Erre az alkotói krédóra rímel Mark Freeman A *Guide to the study of documentary films* című írásának azon passzusa, amiben a szerző az objektivitás és igazság kérdésével kapcsolatban fontos meglátást fogalmaz meg: "A kérdés nem az, hogy létezhet-e tökéletes

objektivitás egy dokumentumfilmben, hanem inkább az, hogy mik a készítő szándékai? Mennyire sikerül megvalósítania azokat? Intenciói észszerűen világosak-e a közönség számára?" (Freeman, 1997, p. 32). Freeman tehát nem az objektivitás elérhetetlenségét hangsúlyozza, hanem a filmkészítői szándékok és azok megvalósításának átláthatóságát helyezi középpontba.

Třeštíková a *René* első részében közel volt hozzá, hogy abbahagyja a forgatást: a René az egyik szabadlábon töltött korszakában kirabolta a rendező lakását (elnézést kért érte, ez a film része), majd évekkel később, amikor egy kézikamerát adott neki, hogy forgasson hozzá ő maga a filmjéhez, amikor csak akar, René a kamerát inkább pénzzé tette. De Třeštíková nem adta fel. Végigcsinálta, ahogy a lengyel Hanna Polak (*Something better to come*, 2014) 14 éven át kísérte végig a fiatal Yula életét egy moszkvai szeméttelepen, a világ egyik legkilátástalanabb peremén, és ahogy Varga Ágota húsz éven át filmezte vak szülők és látó fiúk életét egy trilógiában: *Szemünk fénye* (2007), *Szülei szeme* (2015), *Láthatatlan kötelékek* (2023).

III.1.3. Hosszú távú filmezés és játékelmélet

A sziszüphoszi longitudinális filmkészítést játékelméleti szempontból is meg lehet közelíteni érzékeltetve, mit kockáztat az alkotó. Egy rendező elindít egy filmes projektet – akkor még így nevezi, mert a "filmmé realizálása" még távol esik. Kutat, forgat, fejleszti a projektet, számtalan leágazásba belemegy, ez neki normális, hisz minden filmnél kezdetben így megy. Ezt hatásosan érzkelteti Třeštíková:

> "Minden projektben több történet lakozik, szóval, ha a történeteket számolom, akár 15 is lehet egyszerre. Egy projektben lehet 6-10 történet is, egy másikban pedig csak egy. Szóval körülbelül 15 történetet követek folyamatosan." (Dér, 2023)

Az alkotó időt, energiát, (máshol meg nem keresett) pénzt rak bele, emellett ez komoly érzelmi befektetés is. Szinte észrevétlenül egy hosszú távú dokumentumfilmezésbe lavírozza magát, ami egyben egy sajátos művészeti mentális és érzelmi taposóaknákat rejt magában. Egy elindított film – amelyre éveken, akár évtizedeken át tér vissza az alkotó – nem csupán produkciós vállalás, hanem identitásbeli és érzelmi befektetés is. Filmes betyárbecsület. Ragaszkodás. Dokumentarista tisztesség: folytatni a forgatást akkor is, ha a

történet nem a remélt irányba halad.

Az alkotó tehát hajlamos folytatni a munkát – pusztán pont azért, mert már időt, pénzt, stb. fektetett bele – még akkor is, ha a projekt szakmailag vagy anyagilag nem feltétlenül indokolja a további elköteleződést. Úgy érzi (hamisan), innen már közelebb van a cél, mint az addig eltelt idő. Megfordul a fejében, talán az alany már nem érdekfeszítő, a téma aktualitása megkopott, a film nem halad, vagy épp nincs rá támogatás – mégis nehéz elengedni. Ott a remény: lesz kifutása, a történetben még ott az ígéret, az alanyban a fordulat, a produkcióban a finanszírozás lehetősége.

A kilátáselmélet (*prospect theory*) szerint az emberek a veszteségeket intenzívebben élik meg, mint a hasonló mértékű nyereségeket, és döntéseiket nem objektív mérlegelés, hanem egy referenciaponthoz viszonyított nyereség-veszteség értékelés mentén hozzák meg. (Kovács, 2009, p. 8) Végülis elég vagyok magam – gondolja az alkotó –, fogom a kamerámat, a piciny hangfelvevő-szettemet, és teszem a dolgom. Hacsak belenéz egy nyersvágatba, érzi az anyag magnetikus hatását: bennfoglalja az időt, a történetet. A filmtől való fokozódó dependenciát így fogalmazza meg Třeštíková:

> "Egyszerűen kell, hogy csinálja az ember saját dolgait, ez a hétköznapi aprómunka, amikor minden nap egy kicsit előre kell haladni, tulajdonképpen ez az út. Nem az, hogy rögtön lesznek ideális feltételeim, témám, rengeteg pénzem, és pontosan azt csinálhatom, amit szeretnék. Ez sosem történt meg az életemben... Az összes filmem egy kicsit erről szól. Van ez a napról napra való hozzárakás, az elején van néhány tekercs film vagy kazetta, ez gyarapodik, és soha nem tudod, hogyan alakul minden, de az embernek valahogy folyamatosan hinnie kell." (Třeštíková, 2014)

Az alkotó így egyre jobban húzza bele magát ebbe a spirálba. Ez már addikció. Már nemcsak saját magának, hanem a megszólalónak is tartozik valamilyen "filmes igazságosztással", a tételeket már feltette, a versenyfutást elkezdte, sőt távolabbnak tűnik a rajt, mint a cél. A kamera által kialakított hosszú távú viszony óhatatlanul is morális és pszichológiai kötelékké alakul: a szereplő(k) bizalmának viszonzása, történetének méltó bemutatása belső kötelességként nehezedik a filmesre. Mindezt a játékelméleti jelenség, a beragadt költség csapdájának (*sunk cost fallacy*) hatása erősíti: a korábbi erőforrások – az említett idő, pénz, érzelmi befektetés – miatt akár irracionálisan is ragaszkodik a folytatáshoz.

A veszteségkerülés (*loss aversion*) mechanizmusa pedig tovább mélyíti ezt a szorítást:

az elengedés, a leállás nem egyszerű döntés, mert az a projekt értelmét kérdőjelezné meg, az alkotásra fordított erőforrásokat tenné zárójelbe, és gyakorlatilag a múltra mért veszteségként appercipiálódna. "A filmnek akkor van vége, ha meghalok" – ad távlatot Třeštíková (Dér, 2023), vagy akkor, amikor a producer leállítja, vagy amikor a szerződés kötelezi a film leszállítására. Így válik egy dokumentumfilm – a naplóíráshoz hasonlóan – nemcsak történeti projektté, hanem pszichés teherré is, ahol az alkotó már nem pusztán filmet készít – hanem egy folyamatban levő emberi kapcsolatot próbál befejezni.

A hosszú távú dokumentumfilmes munka elkerülhetetlen velejárója a traumatikus stressz, amely különös ellentmondást rejt magában: miközben a filmesek mások traumáját igyekeznek megörökíteni – abban a reményben, hogy nem csupán dokumentálják a történetet, hanem maga a filmezés aktusa is terápiás hatással lehet az alanyra –, önmagukat is kiteszik egy más típusú, alattomosabb pszichés megterhelésnek. Ezek a dokumentumfilmes közösség ki nem mondott, feldolgozatlan traumái. A filmkészítés folyamata – különösen, ha érzékeny vagy extrém témákat érint – komoly veszélyt jelenthet az alkotók mentális egészségére nézve.

E megterhelés két fő formában jelenhet meg: az elsődleges trauma közvetlen tapasztalásból fakad (például ha az alkotó maga is traumatizált háttérrel dolgozik, vagy veszélyes helyzetekbe kerül forgatás közben), míg a másodlagos trauma az alany szenvedésének empatikus átvételéből ered. Alexis Johnson vágó frappáns hasonlata szerint: "a dokumentumfilm vágók olyanok, mint a tesztbábuk – újra meg újra hagyják, hogy összezúzza őket egy jelenet, feltételezve, hogy a biztonsági övek – azaz a mentális védelmi mechanizmusok – majd működnek." (Roston, 2023)

Tuza-Ritter Bernadett egy másik lehetséges traumáról beszél: a kifacsart téma, az "elhasznált" szereplő utókövetéséről (*follow-up*), ami – mint egy sporttevékenységnél – egyfajta levezetést, az intenzív kapcsolat lassú elvékonyítását jelenti. A forgatás kezdete, mint egy éles bevágás a fán bicskával. A forgatás vége, a bemutatóig eltelő, majd az utána gördülő idő ennek a fasebnek a tompulása, vastagodása, hegesedése, szélesedése. A szereplőkkel szembeni felelősségről Tuza-Ritter (2024) azt vallja, hogy "minden producert kötelezni kéne arra, hogy egy külön budget legyen a költségvetésben arra, hogy a szereplőket gondozzuk ilyen szempontból, és hogy ezt a terhet levegyék az egész stábról."

Matthew Heineman Oscar-jelölt rendező arra hívja fel a figyelmet, hogy egy téma hosszan tartó vagy intenzív feldolgozása nem csupán az alany fejlődéstörténetét, azaz a

klasszikus "hős útját" adja ki, hanem magát az alkotót is mélyen átalakítja: "Ezek a filmek megváltoztatnak – még fiziológiai szinten is." Nancy Schwartzman rendező még sötétebb tónusban fogalmaz: "A filmkészítés lehet pokoljárás is, amely beépül az izmaidba és a pórusaidba." A legkiábrándítóbb összegzést Jenni Morello operatőr adja: a dokumentumfilmesek "empátia-szivacsokká" válnak, és "egyszer csak az a szivacs megtelik." (Roston, 2023)

Hogyan tudja kiereszteni a felszippantott lelki hordalékot az alkotó, ha mindig azzal győzi meg magát a folytatásról, hogy a vége közelebb van, mintha abbahagyná, vagy visszamenne az elejére? Akárcsak egy hosszútávfutó vagy egy kaszinóban rulettező – a elköteleződési torzítás (*commitment bias*) csapdájában van, és két választása maradt. Az egyik kiszállni (a filmből, versenyből, zsetonpakolásból), leírni a károkat mint tervezett veszteség, gondolkodni új projekten, vagy a párhuzamosan futó többivel foglalkozni.

A másik választás, hogy az alkotó nem adja fel. Ehhez azonban szerencse is kell: hogy a választott téma még élő maradjon, hogy az alany – csalódottsága ellenére – ne hátráljon ki a filmből. Hiszen az ő oldaláról is jogosan felmerülhet a kérdés: mi értelme folytatni a közös munkát, ha abból semmi nem lesz?

Az alkotó mégis folytatja – talán belső meggyőződésből, egy váratlan produceri ösztönzés vagy kényszer hatására, vagy mert a szereplő életében történik valami, ami lezárásra késztet. Akkor, valamiképp mégis megszületik a film: pont kerül a mondat végére, mégha ez a mondat maga már rég túlírta önmagát. De a papír és a digitális kamer kártyájának türelme végtelen. A film csak abbahagyhatóvá vált, de nem befejezhetővé.

III.1.4. Látni magunkat másokon át (*Apolonia, Apolonia* esettanulmány)

Lea Glob esete az *Apolonia, Apolonia* – a dupla neves felkiáltás talán Shakespeare "Rómeó, oh Rómeó" sorára utal – filmmel ezt az abbahagyhatóságot mutatja fel. Monumentális projektjét végig egyedül forgatta Koppenhága és Párizs, később Koppenhága és Los Angeles között ingázva, majdnem belehalt[151]; ez a film része is, látjuk Globot egy dán kórházi

[151] Egy húsevő baktérium támadta meg Globot. Támogatói szerződések esetében külön rendelkezések vonatkoznak arra az esetre, ha az alkotó (rendező) a munkafolyamat során meghal: ki fejezi be a filmet, ki gyakorolja a művészi döntések jogát, miként kármentik a produkciót. Éppen ezért kötelező biztosítást kötnie egy produkciónak a kulcsszereplőkre (*key creative team*).

osztályon.

Filmje kivételt jelent abban az értelemben, hogy a longitudinális filmekben a személyesség gyakran háttérbe húzódik: a filmes annyi időt tölt az alanyokkal, hogy tapétaként ráolvad az életük falára. A jelenlét reflektált marad ugyan (hacsak a vágószobában másként nem dönt), de ritkán válik expliciten filmszervező erővé. Hiszen már önmagában is embert próbáló feladat mások életét éveken át forgatni, majd minuciózus figyelemmel az így gyűjtött, aprólékos részleteket rendszerezni és értelmezni. Glob azonban – miközben a másikra fókuszált, saját magát is fokozatosan láthatóvá tette, csendben önmagát is feltárta.

Kastelicová (2024) – aki az HBO Europe részéről támogatta a filmet – úgy fogalmaz, hogy egy dokumentumfilmben a rendező jelenléte gyakran nem a forgatás során, hanem a vágóasztalon kristályosodik ki. Fokozottan igaz ez Glob filmjére, ahol 13 év forgatási anyagából a vágás során vált világossá: a rendező nem csupán megfigyelő, hanem "egy nagyon erős főszereplő", akinek személyes háttere és belső utazása érdemi, mélyrétegi hozzájárulást jelent a történethez (Kastelicová, 2024). A film excutive producere szerint a film valójában mindig is Globról szólt, aki Apollonián keresztül bontotta ki saját álmát és történetét.

A két nő története prizmaként reflektált egymásra, és együtt egy nagyobb történetté vált a nők sikerhez vezető útjáról a művészvilágban (Dyekjær, 2025). 2016-ban mindketten a DOK.Incubatoron vettünk részt, egy éven át: Glob a *Venus* című filmjét fejlesztette (akkor még Let's talk about sex illetve Female desire munkacímen), vágta, fazonírozta a végső változatra, én az *ULTRA* című filmemet. Negyedévente találkoztunk 10 napra a workshopon, és ezalatt Glob nemcsak a *Venus*hoz forgatott, hanem az *Apolonia*-filmet is gründolta: utóbbiban az első mondatával kijelöli a saját területét, mint egy területét körbevizelő tigris.

A kortárs dokumentumfilm erőteljes vonala – mint már többször szó volt és lesz róla – a személyes, gyakran egyszemélyes film (*point-of-view, POV*), aminek visszatérő eleme az egyes szám első személyű hangi elbeszélőmód, ahol a legtöbb mondat Én-nel kezdődik[152]. A POV-filmezésben ez a narrációs megoldás hitelesíti a művet, a nichols-i értelemben *az »Én beszélek magamról nektek«* még hangsúlyosabbá teszi az elbeszélő pozícióját.

[152] Ez a magyarban nem annyira szignifikáns, de sok nyelv mondatszerkesztésében az én (I, Ich, Je) a mondat elejére kerül.

Noha Glob végignarrálja a filmet, mégsem válik a mű fejnehézzé, énközpontúvá: saját életidejét mintegy felajánlja a másik történetének, és ez a gesztus a két élet sorsszerű összefonódásához vezet. A filmben két elbeszélés fut párhuzamosan: egyrészt egy külső, non-diegetikus narráció (az elbeszélő-narrátoré, Glob hangja), másrészt egy belső, diegetikus elbeszélés, az alany (Apolonia) saját reflektív, gyakran önfeltáró megszólalása. Ez a kettős szerkezet (az elbeszélőé és az elbeszélt elbeszélőé) gazdag rétegezettséget teremt, és a néző számára is lehetővé teszi a többirányú értelmezést.

Glob első mondata a filmben: "Mindig kamerán át láttam a dolgokat, és mind közül ő [Apolonia] ragadt meg a legjobban." Majd kisvártatva így vezeti be a nézőt a közel kétórás filmbe, ami a művészi dekadencia, a bohémság, nővé válás, perszonális és művészi önkeresés bugyraiba visz: "Meginvitált arra [Apolonia], hogy mindent lefilmezzek… Fel is vettem a kamerámmal." Rendkívül intim – olykor szemérmetlenség határát súroló – pillanatok tárulnak fel a személyes élettérben, miközben a kamera Apolonia mindennapjait követi.

A fiatal festőnő mintha Frida Kahlo jelenkori inkarnációja lenne – nemcsak külső megjelenésében, hanem kibontakozó tehetségében is. A filmben nyers őszinteséggel jelennek meg testiséggel kapcsolatos jelenetek – meztelenkedés, szőrtelenítés –, szakítások, alkotói elakadások, financiális válságok. Egy mélyebb rétegben pedig a film fontos kortárs társadalmi kérdéseket is körüljár: a nemi identitás problematikáját, a nők – különösen a fiatal női alkotók – helyét és lehetőségeit a férfiak dominálta művészeti világban. "Nem lehetek nő, amikor festek" – mondja Apolonia, akinek egy félévi vizsgán a szemébe mondja a férfiakból álló bizottság, hogy "a személyisége érdekesebb, mint a művei" – nem biztos, hogy ugyanezt egy férfi művésznek is ennyire explicit és kritikus módon jeleznék.

9. sz. ábra – Képkockák a *Apolonia, Apolonia* című filmből

Ezt a kritikát a rendező is megkaphatja, hisz időnként fókuszt vált, és Apoloniát

otthagyva elmerül a múltjában, visszamegy a gyerekkorába, reflektál a felnőtt életére, a saját családi archívumát használva elmeséli, hogy miért lett filmes. De szem előtt tartja, hogy Apolonia a főhős, akinek a kamera és nyersanyagok szabad használatára való felhatalmazása, a családi BETA-kazettás dobozok átadása odáig vezet, hogy archív felvételeken (*directly found footage*) nemcsak Apolonia fogantatását látjuk – a szülők nemi aktusát –, hanem a születését, szoptatását, cseperedését is.

Jelenetről jelenetre tanúi lehetünk az elkötelezett, folyamatos filmkészítői jelenlétnek, amely szinte észrevétlenül szövi bele magát a főhős életébe. "Ismerős és idegen" – mondja Apoloniáról a rendező, s e kettősség után először láthatjuk őt magát is a filmben, egy tükörben, mintegy reflektálva saját megfigyelői pozíciójára. A kép Jean Rouch gondolatát idézi az *Én, a néger*ből: "A film az önfelfedezés tükrévé vált" – utalva arra, hogy Glob nem csupán Apolonia történetét követi, hanem saját magára is érvényesnek érzi ezt az állítást. A kamera nemcsak rögzít, de vissza is világít – a másikban önmagát is kutatja.

A filmben kétszer kapcsolja ki a kamerát Glob hangsúlyosan, fekete snittel jelezve. Az, hogy egy kamera kikapcsolása egy filmben benne marad, mindig reflexív gesztusnak is tekinthető – különösen akkor, ha tudatos döntés eredménye. De vajon mennyire "kifelé szól" , mennyire kommunikál a nézővel direkt módon? Mivel nem valós időben történik, hanem a vágószobában dől el a sorsa, könnyen válhat előre megtervezett, precízen kimért hatáselemmé – egyfajta stilizált spontaneitássá.

A kikapcsolás itt nem a végpont, hanem maga is tudatosan szerkesztett, jelentést hordozó pillanat lesz. Az egyik esetben egy impresszárió nem járult hozzá, hogy az Apoloniának tett a meglehetősen arcátlan ajánlatát Glob rögzítse (havi 10 mű megfestését követeli, hogy menedzselje és lakhasson a műtermében). Majd a film háromnegyedénél ismét elsötétül a kép, Glob narrációja szólal meg fásultan: "Gyakran gondoltam, hogy itt az idő, hogy kikapcsoljam a kamerát. De mindig tovább mentem: csak még egy kicsit."

III.1.5. Artikulált személyesség: a narráció (*Dick Johnson is dead* esettanulmány)

Kovács András Bálint meghatározása szerint "a narráció egy cselekményvilágra vonatkozó tudás felépülésének meghatározott rendje, amely vagy tartalmaz szubjektumot, vagy nem" (1997, p. 59). Bár Kovács ebben az összefüggésben az elbeszélés szerkezetére utal, nem

kifejezetten a hangi narrációra, a megfogalmazása mégis rávilágít arra, hogy a film kezdeteitől fogva jelen voltak olyan eszközök – a feliratok, majd később a narrátor –, amelyek segítették a néző eligazodását a történet világában.

Az *Apolonia, Apoloniá*ban két dokumentumfilmes iskola feszül egymásnak: az egyik irányzat szerint a narráció alkalmazása általánosan kerülendő (kivéve a magyarázó ábrázolásmódú filmeknél, ott ez kötelező műfaji elem), sokszor a "megúszás" obligát eszközeként tekintenek rá, mert úgy vélik, hogy a történetnek önmagát kell elmesélnie – képeken és jeleneteken keresztül, külső magyarázat nélkül. A másik iskola ezzel szemben nemcsak elfogadja a narrációt, hanem kifejezetten de lépéselőnynek tartja. Sós szerint (2025) szerint a narrációval időt és információt is lehet spórolni: *"Leteszel egy információt a film elején, három mondatot, és akkor onnantól indul a film."*

Különösen fontos a narráció azokban a dokumentumfilmekben, ahol maga a rendező válik főszereplővé. Závorszky (2024) szerint ez a megoldás gyorsabb befogadási folyamatot indít el a nézőben, míg ha a rendező nem jelenik meg, bizonyos tények csak lassabban bontakoznak ki. A rendezőnek világosan azonosíthatónak kell lennie, de csak akkor, ha valós szerepe van a történetben. Szerinte a személyes kapcsolódás, ha jelenetben, képben, hangban érzékelhető, mélységet és emberi dimenziót ad a civil szereplőhöz is, aki ettől "csak izgalmasabbnak vagy érdekesebbnek fog tűnni."

Ugrin (2024) hangsúlyozza, hogy fontos a nézőt nem félrevezetni: szerinte "a legkorrektebb az, hogy az elején dedikáltan elmondja, hogy ki ő." (Sok példa van erre a fajta tisztázásra, lásd *Mamacita, Jackie szerint az élet, Tarnation*). Kastelicová (2024) példaként említi Glob mellett Mila Turajlićot is. Az *Apolonia, Apolonia* illetve *A másik oldal* kezdetén a rendezők megjelennek egy kamerával a képen vagy a tükörben, így a néző azonnal tudja, hogy ők veszik, figyelik, alakítják az eseményeket. Úgy látja, ma már sok alkotó egymaga forgat, és a nézők nem is kérdezik, ki az operatőr – az számít, hogy ki van jelen. Ez a fajta átláthatóság, vagyis az alkotói pozíció világos kijelölése, mára a nemzetközi gyakorlatban bevett elvárássá vált.

A rendező vagy főszereplő által narrált dokumentumfilmek esetében többnyire a narrációt az utómunka során rögzítik, amikor a rendező és az alany együttműködve alakítják ki a végső narratívát. A rendezőnek (elbeszélőnek) választania kell egy reprezentációs módot, egy attitűdöt, amiben hangban bele tud helyezkedni abba az érzésbe, amit közvetíteni akar,

ami a film lelke. Ugyanakkor ez egy menedék is: rendező szinte az utolsó pillanatig választhat a reprezentációs módok közül. Ez szinte mindig személyes hangütés, különben kontraproduktív, műfajellenes, hiteltelen – hacsak nem kifejezetten erre akar az alkotói szándék rájátszani.

A tényfeltáró művek (például Michael Moore filmjei), misszióﬁlmek (például *Super size me, Icarus*) esetében a rendező-főszereplő-házigazda mindig egy önazonos, ugyanakkor – elnézést a képzavarért – kézenfogó narrációval dolgozik. A nézőt kalauzként bevezeti a filmje univerzumába, ő lesz a Vergiliusa másfél órán át a pokoli témájában. Informál, kétked, a maga nevében (ami egyszerre vox populi) kijelent. Máskor elbizonytalanít és elbizonytalanodik, fennhagyott mondatszerkezetek végén képzeletbeli három pontot hagy, amit különbözőképpen érthetünk.

Az *Apáim történeté*ben[153] is "kiszervezi" a narrációt Sarah Polley. A családját feltáró, apját (apjait) kutató történetet Michael Polley narrálja. A film elején őt hisszük a rendező apjának, később kiderül, hogy csak a névadó, de nem biológiai szülő. A láncdohányos színész időről időre felolvas egy családtörténetet feldolgozó szöveget, amiben a rendező egyes szám harmadik személyben (*she*) szerepel. A kissé hangoskönyv-jellegű előadásmód – a színész saját, karakteres írása és olvasata – markáns kontrasztot és termékeny feszültséget teremt a filmben. Ez különösen azért hatásos, mert a rendező épp ezt a narratívát kérdőjelezi meg újra és újra: személyes nyomozásba kezd, amelyben detektívregényeket idéző módszerességgel próbálja feltárni anyja múltját és elhallgatott történeteit..

Polley végső soron magáról beszél filmjében mások által, míg Lea Glob másról beszél önmaga által, egyszersmind egyetemesen a női művészsorsról – s így magáról is. Az *Apolonia, Apolonia* zárlatában a fókusz már egyértelműen Globra irányul, őt kíséri a kamera, amit átadott férjének a szülés után a kórházban. Furcsa ez a nézőpontváltás másfél óra után, mintha Buñuel találta volna ki[154]: megváltozik a főhős, és megváltozik a főhőst filmező is. Az ön-elbeszéléssé változott történet már csak egy röpke időre tér vissza Apoloniához, aki befutott művész lett.

A film legvége a longitudinális filmezés legjobban várt, de mindig elodázott mondata: "Apolonia, most kikapcsolom a kamerát." Ez egyben a gyászmunka része: a kamera lerakása

[153] Izgalmas hazai allúzió erre a filmre Dér Asia és Haragonics Sára *Anyáim története* című filmje (2020). Két nő, Virág és Nóra örökbe fogad egy fejlődésben elmaradt kislányt, miközben nemcsak a szülőség kihívásaival, de a kirekesztő magyar családpolitikával is megküzdenek, amely próbára teszi kapcsolatukat és jövőképüket.
[154] *A vágy titokzatos tárgya* (1977) című filmjében cseréli le a női főszereplőt Buñuel a film közben.

a terhek szimbolikus letevése is, ami még feldolgozásra vár. A film executive producere, Dyekjær (2025) szerint a filmkészítés folyamata legalább olyan fontos, mint maga a végeredmény. Tapasztalt szakemberként ma már egyre ritkábban vállalja azt a "szörnyű folyamatot", amely bár egy kivételes film lehetőségét hordozza, már a kezdetektől magában rejti a konfliktusokat és nehézségeket. Ehelyett gyakrabban dönt egy kiegyensúlyozottabb, "jó munkafolyamat" mellett – még akkor is, ha annak eredménye csupán egy szerényebb, kevésbé kiemelkedő alkotás.

Třeštíková kizárólag "szörnyű folyamatokba" megy bele, de a narráció csupán a *René*-filmek szerves része. A főhős cigarettától és alkoholtól harminc év alatt egyre karcosabb bariton hangon, szinte írói felolvasóest-stílusban tárja elénk Třeštíkovának írt leveleit, gondolatait, naplószerű feljegyzéseit. Herzog sötéten, drámaian kinyilatkoztat (*Tanórák a sötétben*). Pálos az önreflexív filmjében rájátszik az Isten hangja-módra, kifigurázza a kiművelt, nyelvórákra illő angoljával, amit magyaros akcentussal vezet elő (*Engedd ki a sárkányt*). Ugyanilyen irónia fedezhető fel *A berlini fal nyulai* esetében, ahol a klasszikus ismeretterjesztő feldolgozást erősen ellenpontozza a narrátor mesélőkedve; csak lassan lesz világos, hogy nem az embereket, hanem a nyulakat képviseli.

Rouch az *Én, a néger*ben pedáns tanárként vezet be minden egyes napot. Némi gyarmatosító[155], filmhíradós, attrakció-jellegű felhang is keveredik benne (az alanyokat karaktereknek hívja illetve fiataloknak, nem embereknek, vagy a nevükön szólítva őket), majd átadja a szót a főszereplő Oumarou Gandának – a filmbeli Edward G. Robinsonnak –, aki a rendező által felskiccelt művészi distanciát a földközelbe rántja. Rouch lehetőséget ad a szereplőnek, hogy megnézze a vágatot ("Javasoltam, hogy csináljuk együtt a filmet.") és ő legyen a storyteller, amit nagy átéléssel, széles amplitúdóval abszolvál is Ganda. Az *ULTRA* esetében az őszinte, dekorációmentes, varázstalanító, a közönséghez kikacsintó hangnemet választottam.

Nick Broomfield – akit joggal sorolhatunk a leginkább idioszinkretikus dokumentumfilmes alkotók közé, akinek tényleg saját stílusa van (vö. Radványi Géza állítása) – munkáiban (többek között: *Aileen: Life and Death of a Serial Killer*, *Driving Me Crazy*, *Kurt & Courtney*, *The Leader, His Driver and the Driver's Wife*) elsősorban praktikus, egyszerű és pragmatikus jellegű, de főleg folyamatos narrációt hallhatunk. Mindez nemcsak a jelenetek előkészítésére, a történések értelmezésére vagy az események koordinálására

[155] Elefántcsontpart, a film helyszíne, 1960-ban lett Franciaországtól független állam. A film 1958-ban készült.

szolgál, hanem pletykálkodásra is.

Broomfield hanghordozása rímel az alkotói viselkedésére: kíméletlenül szellemes és éleslátó, nyíltan beszél a költségvetésről, a filmezésért kapott pénzről. Reflektál a filmkészítés folyamatára, véleményez, összefoglal. Kifejti röviden szóban azt, amit amúgy ki kellett vágnia a filmből helyszűke vagy felszólítás miatt (pl. hogy mit gondol az alany valamiről). Ez a sodró, direkt módszer elsőre nagyon "kezem-feje" megoldásnak tűnik, de Broomfieldnél mégsem válik a képek hangi illusztrálásává: kiegészíti, átköti a történetet, miközben felmutatja magát is. Broomfield komolyan vette a "légy a levesben" kifejezést: nemcsak kérdez, hanem maga is aktívan részt vesz a folyamatban. Mivel ő a filmjei hangmérnöke, a felszerelése véderőt és bátorságot kölcsönöz neki: legalizálja jelenlétét és tenyérbemászó, disztingválatlan riporteri attitűdjét.[156]

Bergman sokat idézett bon mot-ja szerint egy filmnek némán, a hangját lekapcsolva is érthetőnek kell lennie. Kirsten Johnson ugyanezt az elvet másképp fogalmazza meg: "az anyagnak önmagáért kell beszélnie" (LeBrecht, 2023). Mégis, a végső menedék, az utolsó fogódzó – a narráció. Johnson, mintegy saját kijelentésének ellenpontjaként, *Dick Johnson is dead* című rendkívül személyes, kreatív, egyszerre szívszorító és szellemes filmjében gyakran használ egyes szám első személyű narrációt, amely nemcsak átköt, hanem személyessé és reflektálttá is teszi az elbeszélést. Ha Globnál a kamera letevése a gyászmunka része, itt a kamera kézbe vétele.

A film azt mutatja be, hogyan lehet a humort és az újrajátszást vagy eljátszást segítségül hívni olyan súlyos témák feldolgozásához, mint a demencia vagy a gyász. A rendező – aki egyben Dick Johnson lánya – többször is fikcionálisan "megöli" hanyatló képességű, visszavonult pszichiáter édesapját, miközben az még életben van. Sőt mindebben közreműködik. Különféle megrendezett jelenetekben – a szakszóval *directed scenes, staged scenes* – (például elüti egy autó, fejére zuhan egy monitor, vagy leesik a lépcsőn) képzelik el az elmúlást. Az apa a közös játékkal próbál enyhíteni lánya elővételezett gyászán, minőségi

[156] Nick Broomfield első, saját szereplésével készült filmje a *Driving Me Crazy* volt, amelyről így nyilatkozik honlapján (https://nickbroomfield.com/Driving-Me-Crazy): "Az első film, amelyben szerepeltem. Annyira kétségbeejtő volt a kontrollálhatatlan helyzet, hogy ez tűnt az egyetlen módnak a történet elmesélésére." Stílusa – a mikrofonos, tolakodó, beavatkozó rendező figurája – annyira karakteressé vált, hogy egy Volkswagen-reklámsorozat is átvette ezt a szerepjátékot Broomfield szertepeltetésével. A *Battle for Haditha* (2007) filmje esetében Broomfield dokumentarista eszközökkel – amatőr színészekkel és ex-katonákkal – dolgozott fel egy megtörtént háborús incidenst, ezzel elmosva a határt dokumentum és fikció között. Broomfield beavatkozó stílusa ellenállhatatlanul tapadó: ő a szúnyog a sátorban, a kavics a cipőben, operatőre pedig hidegvérrel követi – láthatatlanul.

utolsó időt tölteni vele, támogatni az élethivatásában. A rendező pedig a filmezéssel próbál megbirkózni a demencia diagnózisával, és azzal a tudattal, hogy az apja lassan "eltűnik", még mielőtt valóban meghalna. "Nekem nem feltűnő a memóriám elvesztése" – mondja erre szellemesen Dick, mintha még ő vigasztalná a lányát.

Johnson koncepciója a performatív filmkészítés és a hibrid film iskolapéldája, ahol minden folyamatosan megkérdőjeleződik, mindig jön még egy váratlan csavar. Ki-be járunk a valóság és fikció határán, a játékfilm, dokumentumfilm és werkfilm metszéspontján. A film tele van ironikus önleleplező (de nem öncélú) gesztusokkal, performatív csavarokkal, duplafenekűséggel – mindezt azonban elegánsan, szellemesen és dekódolható módon tálalja. Johnson mindig előttünk jár több lépéssel, ominpotensként mozgatja a szálakat. Ami komolynak indul, játékossá válik, ami pedig játékként kezdődik, komoly jelentést nyer – de a film sosem feledkezik meg arról, hogy az érzelmi bevonódás és az azonosulás a legfontosabb. A néző szabadon mozoghat a különböző értelmezési szintek között, de mindig visszatalálhat a történet emberi, érzelmi középpontjához, a film szívéhez.

Mindkettejük számára erős hajtóerő, hogy a közelgő traumát – az elme elkopását, a halált – játékos formában "előeméssz ék". Ez a közös motiváció teszi természetessé, hogy a rendező is szereplővé válik, miközben az apja készséggel részt vesz minden elképzelt jelenetben: legyen szó az elhunyt feleség hiányának enyhítéséről, a magány és az elveszettség feldolgozásáról – mindezt színpadias, de érzelmileg hiteles keretek között.

10. sz. ábra – A *Dick Johnson is dead* mennyország-álomjelenete

Az egyik ilyen performatív szituáció a Mennyország-jelenet, ahol a rendező anyja és apja együtt hintáznak paradicsomi idillben – a jelenet nemcsak a múltat és a családi kapcsolatokat idézi, hanem a búcsút is előrevetíti. Drámai pillanat egy másik búcsúzás is. Kirsten Johnson Izraelbe megy forgatni pár napra, mire apja kéri, hogy sűrűn hívja fel: "Többé nem az apád vagyok, hanem a demens kisöcséd" – mondja könnyekkel a szemében Dick.

Egy ritkán látható, szépen felépített, megrázó jelenet is helyet kap a filmben (ami Halász Péter 2010-es felravatalozásához hasonlítható a Műcsarnokban), amikor az apját katafalkra helyezik az adventista templomban. A rendező narrációja ekkor így szól: "Minden szombatot itt töltöttem gyerekkoromban, itt temették el az anyámat, és a család, a barátok és a kongregáció is beleegyeztek temetésbe." Ennek során ismerősök, munkatársak búcsúznak az apától, ott ül az első sorban a család – kivéve Johnsont, aki egyszerre kamerázik, és az apjának ad lelki támaszt. Ugyanis a megható beszédek és zokogások ellenére Dick nagyon is él: elbújt a mellékhajóban és onnan kukucskál befelé. Egy összetört barátját látva meg is jegyzi: "Ez azt hiszi, mindez igazi / valódi!" – és ez a József Attila-i mondat valóban a film kulcsa.

Bár a meghívottak tudták, hogy ez egy pszeudo-temetés, a búcsúzó barát ennek ellenére nem tud kijönni a "szerepből", amit nem egy szerepnek tekint, hanem egy előrevetített jövőbeli valóságnak. Sírva rázkódik, hogy elveszíti a barátját, és közben a néző számára is feltárul az igazi fájdalom, ami túlmutat a szerepeken, túl a színjáték határain. Ezek után Dick és Kirsten Johnson besétálnak, és az élet hirtelen visszaszökik a gyászoló templomba: a szerep lehull, a performatív gesztus résztvevővé válik. Ez a film legboldogabb és legmegrázóbb pillanata – az élet és a halál határvonalán egyetlen körbe, egy túlcsorduló pillanatra zárul össze minden: a gyász, a megbékélés, a szeretet és a veszteség.

Visky Ábel idézi Adam Blatner pszichiáter *realitástöbblet* fogalmát, amely a képzelet és a játék lehetőségeinek tágításáról szól, s azt sugallja, hogy a szubjektív tapasztalat is a létezés érvényes formája. Ez legitimálja a fantáziák, vágyak és ábrándok dramatikus eljátszását (Visky, 2024, p. 9). A *Dick Johnson is dead* ilyen realitástöbbletet teremt, amely pszichodrámaszerűen lehetővé teszi a félelmekkel való szembenézést és azok szelídítését – hasonlóan ahhoz, ahogy a *Visszatérés Epipóba* résztvevői újraélik és átkeretezik korábbi

traumáikat.

A *Dick Johnson is dead* igazi hullámvasút, volatilis érzelmi börze, okosan megtervezett dramaturgiával és ritmizálással. Johnson filmje mesterien váltogatja a nyers dokumentarizmus és a stilizált fikció eszközeit - a lassított felvételek, álomszerű szekvenciák és megrendezett jelenetek, a *docufantasiák* nem hatnak mesterkéltnek, inkább bensőségességet és meglepetést teremtenek

Ahogy a narrációja is, ami viszont tényleg mesterkélt – de tudatosan. A fabrikált jellege csak a film zárójelenetében lepleződik le teljesen. A rendező zárszót mond, úgy tűnik, pontot kell tennie a film végére, mert apja meghalt. Logikus zárlat lenne, várható is, hiszen a katarzis már úgyis megvolt több ponton a fikciós elemek beépítésével. Johnson a gardróbjában – ahol a ruhák megfelelően bensőségesre tompítják a hangot – többszörös nekifutással próbálja tökéletesre csiszolni őszinte, mégis filmes affektálással artikulált zárómonológját: "Dick Johnson halott... és éljen soká Dick Johnson!"

A néző elhiszi, hogy most valóban vége, Dick Johnson meghalt – ám ekkor a rendező kilép a szekrényből, és a kamera megmutatja az ajtó előtt csendben hallgatózó apát. A valóság és fikció határa ismét elmosódik, a halál ismét eltolódik, játék marad. Ez az utolsó csavar egy ízléses bohóctréfa, egy meta-reflexív reveláció, ami egyszerre megható és humorral teli – intelligens összegzése a film szellemének. A rendező még a főcím grafikai megoldásával is fenntartja a játék és a képzelet terét: az apja születési évszámát követő kötőjel után nem szerepel halálozási dátum, ezzel mintha az öröklétbe írná be Dick Johnsont, nyitva hagyva a végső lezárás lehetőségét.

A film további meta-jellegét erősíti, hogy gyakran láthatjuk a stábot és a rendezői utasításokat. "A negyedik fal lerombolása szándékos volt, hogy a közönség bevonódjon" – állítja Johnson (Trump, 2023, p. 102). Ez az átlátszóság nem távolságot teremt, hanem még mélyebb kapcsolatot a történettel, a nézőt a film által létrehozott konstruált valóságba rántva. A *Dick Johnson is dead* nemcsak dokumentumfilm, hanem emlékmű, rítus és érzelmi labirintus. A gyász és az emlékezés új formája, amelyben a halál nem végállomás, hanem médium: történet, játék, kép, nevetés, könny és gesztus.

III. 2. A szituatív / megfigyelő kreatív dokumentumfilm (Visszavont szubjektum)

A rendezői intervenciókkal foglalkozik a disszertáció jelentős része. Hogy lássuk a különbséget és az ellentmondásokat, tekintsük át azokat a filmeket, amik úgymond tudatosan nem élnek a beavatkozással. A dokumentumfilm történetének egyik leghosszabb ideje dédelgetett álma a világ "érintetlen", zavartalan megfigyelésének lehetősége – azaz olyan tekintet formálása, amely nem avatkozik be, csupán regisztrálja a valóságot.

Ez az érintetlenség, mint eszmény, "a legnagyobb igazságigényt feltételezi" (Winston, 2008, p. 14). Azt az elvárást, hogy a film képes lehet közvetlen, torzítatlan módon hozzáférni a valósághoz. Ezt az igazságigényt korábban a Grierson-féle realista dokumentumfilm tartotta fenn önmagáról – annak a hitében, hogy a film képes költői módon társadalmi valóságokat feltárni és értelmezni. (Grierson, 1976, p. 25)

A szituatív avagy megfigyelő dokumentumfilm viszont – különösen az 1960-as évektől kezdődően – mintha éppen ezt az igazság-monopóliumot próbálta volna kicsavarni a Grierson-iskola kezéből. A "visszavont szubjektum" eszméje – a rendező és az alkotói szándék látható háttérbe húzódása – éppen azt a hitet kívánta erősíteni, hogy a kamera "magától" lát és rögzít, és hogy a film nem a valóság értelmezője, hanem annak tanúja. Ez a pozíció azonban legalább annyira esztétikai és etikai konstrukció, mint technikai vagy stiláris választás – és tarthatatlan.

A szituatív módszer célja a természetes viselkedés és interakciók rögzítése. Ellentétben a követéses módszerrel, itt a film szituációkat mutat be, nem pedig sztorit vagy karakterfejlődést követ. Például a *Sejtjeink* a meddő párok folyamatos küzdelméről szól, amit a párok otthonaiban illetve az orvosi intézményekben készített jelenetek sorából épít fel Almási. Többnyire rövidebb időintervallumot fog át, nem éveket, évtizedeket. A dramaturgiának nem mindig van hagyományos íve, míg a követéses módszer hajlik rá. Itt a szereplők úgy élnek, mintha a filmkészítő és kamerája ott sem lenne.

A filmes nem irányít,, nem kommentál, nem kér ismétléseket, nem strukturál drámai módon. Szinte "észlelhetetlenül" dokumentálja az eseményeket anélkül, hogy befolyásolná azok alakulását. (Persze kérdés, hogy a kamera jelenléte nélkül létrejött volna-e az adott szituáció, vagy úgy jött volna-e létre?) "A film alkotói *legfeljebb* a körülmények kialakításában vesznek részt, de engedik, hogy a filmezett jelenséget, cselekvést, viszonyulását a szituáció vezérelje." (Buglya, 2022, p. 27, kiemelés tőlem) Bár ennek megvan az autenticitása, komoly korlátja, hogy képtelen plasztikusan megmutatni a szereplők belső

világát, gondolatait.

Ez a filmes módszer (vagy stílus) egyszerűen *nem tud kérdezni*. Ha a dokumentált személyek nem osztják meg spontán módon érzéseiket, a rendező nem kényszerítheti ki ezt, hiszen minden ilyen próbálkozás már beavatkozásnak minősül. Ez pedig egy paradoxonhoz vezet Almási levezetésében (2024): "Ha már beavatkozol, akkor az valószínűleg látszani is fog a filmen. Ha meglátszik, akkor miért nem mutatod meg, hogy beavatkozol? Ez a logikai lánca." Almási szerint minden alkotónak van egy saját erkölcsi normája, és amit ezen belül megenged magának vagy amit a határain túl elutasít, az végső soron ő maga – ez akkor is igaz, ha láthatóan jelen van a filmben, és akkor is, ha nem. Úgy véli, minden, amit az alkotó engedélyez vagy letilt, valamilyen módon az ő lenyomata.

A szituatív módszerrel készített *megfigyelő filmek* – a TrueStory.film dokumentumfilmes videótár oldalon például külön szekciót tartanak fenn *Observations* címen – mind megkísérlik a tű fokán való átjutást. Az érintetlen megfigyelést, a be nem avatkozást. Per definitionem nem sikerülhet, mert minden egyes filmre irányuló cselekvés (döntés a témáról, a kameráról, az alanyról, helyről és időről, stb.) interveniálás, a valóság megszakítás, megváltoztatása. Majd később az utómunka során is úgy avatkoznak be, úgy dolgozzák fel a nyersanyagot, hogy fenntartsák a közönség figyelmét.

Mivel a szubjektum alakítja a koncepciót, tarthatatlan, hogy ez a módszer passzív, "érintésmentes" megfigyelést feltételez egy adott helyzetben vagy közegben. Akkor sikerülhet, ha a filmes megváltoztatja a kiindulópontját: a valóság rögzítésének görcsös igényét, és engedi, hogy a személyesség átírja a szabályokat. Ez a fajta elbeszélői pozíció – amely az elbeszélőt kívülálló megfigyelőként helyezi el – ismerős toposz a szépirodalom és a szociográfia hagyományából is, például Kiss Lajos *A szegény emberek élete I-II.* című művéből. Ugyanakkor ez a nézőpont nyilvánvalóan nem nélkülözi a szubjektumot.

Keresztury Tibor prózájában az elbeszélő gyakran harmadik személyben jelenik meg, ám szinte mindvégig érzékelhető mögötte az írói jelenlét. A szerző alteregója egyszerre szemérmes voyeur, porszemnyi utas, beavatott résztvevő és krónikás. Egyfajta "megfigyelő" , akinek nézőpontján keresztül szűrődik át a vidéki városi létezés rezignációja.

> "A megfigyelő ellenben az öröm nyomát sem látta az arcokon: a dolgok alakulása láthatóan semminemű elégtételt nem adott." (*Eltanyált*, Keresztury, 2003, p. 96)

> "Megfigyelő nem osztja azt a nézetet, hogy csak a prolik utaznak tömegközlekedési eszközön." (*Elvi okok*, Keresztury, 2003, p. 119)

"A legjobb járat. Megfigyelő rajta ébredezik. Lelkes híve. Második otthonának mondható." (*A tízesen*, Keresztury, 2003, p. 123)

A "megfigyelő" nem pusztán térbeli pozíció, hanem egyfajta szerzői magatartás is: kívülállóként figyel, mégis érzékeny közvetítőként jelen van a történetek sűrűjében – kamerája a szeme, mikrofonja a füle. Ez a kettősség azonban csak akkor válik tudatos pozícióvá, ha maguk az alkotók hajlandók újragondolni a megfigyelő dokumentarizmus látszólag könnyed "játékszabályait" avagy dogmaszerű előírásait. Ennek hiányában – ahogyan Brody fogalmaz (2015) – egyfajta karantént, üvegplafont érnek el: "A filmes láthatatlansága és hallgatása – vagyis az a mesterséges törekvés, hogy látványos jelenlétét eltüntesse az eseményekből – bizonyos értelemben felső határt szab az esztétikai teljesítményének: ugyan megidéz egy világot, de nem képes azt valóban elhelyezni a világban."

Herzog következetesen bírálta a láthatatlan, megfigyelői dokumentumfilmes megközelítést, és határozottan a rendezett, szerzői dokumentumfilm mellett állt ki. A világ egyik legjelentősebb dokumentumfilmes eseményén, az IDFA-n 2009-ben provokatívan így üzent az "objektivitás" híveinek: "Boldog új évet, vesztesek!"[157] – utalva azokra a kollégákra, akik a "légy a falon" elvet követték (Herzog, 2010). Számára a filmes jelenlét, az irányított szerkezet és a stilizáció nemhogy nem probléma, hanem éppen a dokumentumfilm igazságának forrása.

A megfigyelő filmet *extraktív*nak is nevezik, de inkább pejoratív – etikai, antropológiai – értelemben. Arra a magatartásra utal, amellyel a filmesek a valóságból "kinyerik" az anyagot, de nem viszonos az együttműködés a statisztának tekintett filmezett közösség, alany és a filmesek között. Egyfajta kolonialista, rabló logikát feltételez – konnotációként utalhat dokumentumfilm első évtizedeire, amikor a műfaj a kulturális imperializmus eszköze is volt, amely "mi" és "ők" megkülönböztetésére épül. Meglehet, hogy ez a mai napig egyes filmesek sajátja, de általánosan nem jellemző.

Johnson izgalmas kortárs kritikát fogalmaz meg az "extraktív filmkészítés"

[157] Herzog (2010) így emlékszik a provokatív mondataira: "És azt mondtam: Istenem, mind tévedtek. Ez így teljesen rossz. Mi rendezők vagyunk. Nekünk rendezni kell. Irányítanunk kell. Nem szabad, hogy csak legyek legyünk a falon. Darazsaknak kell lennünk, aki csípnek. Szóval menj be, legyél darázs, rendezz egy filmet, és mesélj el egy történetet. És mindenki kifütyült, hurrogott ellenem, én meg azt mondtam: Boldog új évet, lúzerek. És lesétáltam onnan… Talán hagyjuk a filmkészítést a banki CCTV-jére, és reménykedjünk, hogy 15 év múlva valaki kirabolja a bankot? Nem vagyunk a reptéri biztonsági zóna vagy a szupermarket megfigyelőkamerája. Mi filmkészítők vagyunk. Szóval fogj egy kamerát, és legyél filmkészítő."

hagyományosan negatív konnotációjú fogalmával kapcsolatban a *Dick Johnson is dead* kapcsán. Ahelyett, hogy egyoldalúan kizsákmányoló gyakorlatként kezelné, újragondolja a fogalmat, és összetettebb, ambivalensebb megközelítést javasol. Ahogy ő maga fogalmaz: "alapvetően becsapjuk magunkat, hiszen ha valamit kizárólag negatívként vagy kizárólag pozitívként kezelünk, az nem tükrözi a valóság komplexitását" (Trump, 2023, p. 120).

Felveti, hogy az extrakció, vagyis a valami "kivonása" nemcsak kizsákmányoló, hanem megőrző, sőt szeretetteljes gesztus is lehet. Ebben az esetben apja még tiszta tudatú lényegét "palackozza be" – akár egy illékony esszenciát, amely az idő múlásával is megőrizhető –, és viszi át a jövőbe, amikor apja már a demencia előrehaladott állapotában lesz, vagy már nem él. "Ez a kivonás számomra mélyen jelentőségteljes lesz. Nagyon hálás leszek, hogy ezt az extraktív folyamatot véghez vittem" – vallja Johnson (uo.). A rendkívül személyes film tehát nem az apjának készült – hanem önmagának, az apjáról, az apjával.

A filmrendező és teoretikus Lakatos Róbert finom distinkciót lát a szituatív és a megfigyelő film között. Szerinte a szituációs dokumentumfilmben is tulajdonképpen megfigyelő a kamera, mivel "közvetlenül nem avatkozik bele a cselekménybe", hiszen a szerzői beavatkozás – például amikor a rendező beszól a kamera mögül, vagy a szereplők kiszólnak a jelenetből – nem a kamera attitűdjéből fakad. Ugyanakkor rámutat, hogy míg a megfigyelő dokumentumfilmben "általában a külső megfigyelő szemszöget értjük", addig a szituációs dokumentumfilmben a kamera gyakran "átlép egy bizonyos intimitási határt, és belső megfigyelővé válik".

Lakatos szerint ezért a két fogalom sokszor egymás szinonimájaként is használható, ám ha "nagyon pontosak akarunk lenni", akkor érdemes "a *külső megfigyelői szemponton alapuló dokumentumfilm*" kifejezést használni. (Lakatos, 2013, 139. o.) Most ezeket tekinthetjük át a megfigyelő filmek alakváltozatainak vizsgálatánál.

III. 2.1. Éles, homályos, hályogos tekintetek

Szembeötlik, hogy a tekintet, a fókusz és a hangszerelés rendkívül sokrétű ebben a stílusban, módszerben. Akad itt Ulrich Seidl-féle statikus-színpadias filmnyelvet követő, találékony kameramunkáról tanúskodó, korának minden izgalmas technikai apparátusát felvonultató, film, például a *Meanwhile on Earth*, ami egy humoros, humánus, szimpatikus tanulmány a halál iparágáról.

Erősen poetikus és reflexív a *Leviathan.*[158] Pars pro toto mutatja meg a halászati ipart: mint egy modern Moby Dick-történetben (szundikáló kapitány, állandóan köröző sirályok, csillogó pikkelyek, üvegesedő oxigénhiányos tekintetek, háborgó tenger), úgy hánykódik a halászbárka az Atlanti-óceánon 200 mérföldre a partoktól. Ember, természet és gépek küzdelme nedves, sötét impresszivitással elmesélve. Az alkotók képi világa ismerős: a ma már megszokott technikai apparátussal és az ehhez társuló képi "ízvilággal" dolgoznak.

A GoPro-forradalom tetőpontján járunk, amikor a vízálló, nagylátószögű kamerákat a testre, fejre vagy a hajó különböző pontjaira rögzítik – így váltogatva a mobilis és statikus beállításokat. Céljuk, hogy elmosódjon a határ az észlelés és a részvétel között, mintha maga a kamera is az események szereplőjévé válna. Ennek az új filmnyelv kialakítása mellett másik oka is van: az első út során elhagyták a főkamerájukat, így inkább a biztosabb, kisebb kockázattal járó forgatási technikát választották. A GoPro-kamerák a hajó teljes területét lefedik – a kabinoktól a fedélzeten át a különböző árbócokig, darukig és hálókig. Dobálják a kis eszközöket, halász és filmes kézről kézre adja.

> "A [Leviathan rendezői] a be nem avatkozás koncepcióját használják kiindulópontként, hogy a képek és hangok rögzítése inkább hasonlítson adatgyűjtéshez, mintsem klasszikus dokumentáláshoz…[Ezek] az "adatok" mintha egy előzetesen meghatározott – bár nyíltan ki nem mondott – tézis szolgálatában állnának." (Brody, 2015)

A Leviathan eredetileg a zsidó–keresztény mitológiában szereplő óriási tengeri szörny, amelyet gyakran a káosz vagy a gonosz megtestesítőjeként értelmeznek. Ki itt a Leviathan, mit igazol a tézis: az ipar, a tengermély, az ember a szörny? Nincs egyértelmű célpont, feladat, konfliktus. A hajó mindennapjainak nincs narratív szerkezete, lineáris dokumentációja; leginkább repetítiv hullámzáshoz, körkörös elbeszéléshez hasonlít, aminek nincs fel- és megoldása. Hullám, halszálka, füst terül szét mindenfele. A vízálló tokon dobogó vízcseppek máskülönben bakinak számítanának – itt a film világához illeszkedő képi effekt és hangkulissza.

Wang Bing *Mrs. Fang* című filmjében a rendező az "ítélkezésmentes jelenlét" etikai eszményét követi – az úgynevezett tolakodásmentes megfigyelést (*unobtrusive approach)* helyezi előtérbe (Ye, 2024). Ez a módszer nem pusztán technikai, hanem erkölcsi választás: a stáb egyfajta csöndes, diszkrét tanúként van jelen. A megközelítés tapintatos távolságtartás,

[158] A film a Harvardon működő Sensory Ethnography Laboratory (SEL) keretében készült, amely az etnográfiai és az esztétikai kutatásokat ötvözi. Az itt dolgozó rendezők – például Stephanie Spray, Pacho Velez, Ilisa Barbash, Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel és J. P. Sniadecki – olyan filmeket jegyeznek, mint a *Sweetgrass* vagy a *Manakamana*, A SEL-t a *Leviathan* egyik rendezője, Castaing-Taylor vezette a forgatáskor.

tiszteletteljes hozzáállás a szereplők – és maga a halál – felé. Az események természetes kibontakozását, "szűretlenségét" rögzíti Wang Bing kamerája.

A koncepciója – úgy tűnik – a meghatározatlanság: a megfigyelés függvényében kialakuló időbeli és érzelmi ritmus. Wang 2015-ben ismerkedett meg a Fang családdal, amikor az idős asszony még viszonylag jó egészségnek örvendett. Egy évvel később, miután a család jelezte állapotának romlását, Wang visszatért, hogy rögzítse az élet végső fázisát. A forgatás az utolsó hét nap eseményeit követi – az ötödik napon a rendező egy napra felfüggesztette a munkát a család és a szomszédok megrendülése miatt, majd folytatta egészen az asszony haláláig.

A film egyik legmeghatározóbb formanyelvi eleme a főszereplő arcának ismétlődő, hosszú közelképe – különös hangsúllyal a fokozatosan elhomályosuló tekintetre. A megfigyelés itt – akárcsak a Leviathanban – többrétegű: az ilyen beállítások nemcsak fizikai, hanem spirituális, egzisztenciális kontemplációként is értelmezhető. A kamera nemcsak *Mrs. Fang*ra, hanem a haldoklás láthatatlan, mégis érzékelhető folyamatára fókuszál. A *Leviathan*ban is a konkrét alany (egy ember vagy egy hal) megfigyelése mellett egy tágabb, elvontabb jelenség – a halál, illetve a természet körforgása – válik láthatóvá.

Vannak filmek, amelyek a legjobb szándék, a legautentikusabb kivitelezés ellenére egy ponton "ledobják magukról" az obszervációt, ez egyrészt a megfigyelt alanyok "hibája" , másrészt az alkotóé, aki nem vágta ki végül, mert a jelenet erősebb volt, mint az, hogy fenntartsa a megfigyelés látszatát. Jérôme le Maire két éven át forgatott egy nagy párizsi kórházban (*Burning out*, 2016): az alkalmazottak hatalmas stresszben, folyamatos rohanásban, létszámhiányos helyzetben, komoly költségvetési megszorítások közepette próbálnak gyógyítani, ápolni, miközben a vezetőség egyre szigorúbb hatékonysági és nyereségességi elvárásokat szab meg.

Le Maire operatőre eleinte precízen, szenvtelen figyelemmel dokumentálja az orvosok és nővérek munkáját, ám ahogy elmélyül a kiégés, a konfliktusok és az érzelmek feltárásában, a klasszikus megfigyelés átcsap participatív vagy éppen reflexív elemekbe. Számtalan folyosói ordibálást, összeomlást vesz fel a kamera, ám a rendező egyre inkább bevonódik vagy bevonják. Például egy ponton az egyik nővér belenéz a kamerába, majd kifelé nézve kezd el a rendezőhöz panaszkodni. Az ábrázolásmódok váltását nézőként hamar elfogadjuk, innentől ez a játékszabály, de a megfigyelés illúziója már oda.

A *Fanni kertjé*ben ez fordítva történik. Somogyvári Gergő egyszemélyben forgatott filmje az utolsó jelenetig őrzi megfigyel filmes státuszát: a magányos, idős hajléktalan Laci és

az alig felnőtt, transznemű Fanni (Dávid) apa-gyermek sztorija a dunaparti kunyhóban annyira szürreális, hogyha ezt egy szinopszisban látnánk leírva, azt mondanánk, sok. Fanni végül elhagyja a rajta segítő, lelkileg is gondozó férfit, aki a film végén summázza a mögöttük hagyott időszakot. A film stílusa megtörik, amikor Laci – aki addig kifelé beszélt – belenéz a kamerába, azaz ránéz a rendező-operatőrre, és közli, hogy haldoklik.

Tudatos vagy szándéktalan kísérletek még ma is vannak a "tökéletes" megfigyelő film létrehozására. Elsősorban azon dokumentumfilmek tartoznak ide, amik a kamerát ignoráló állatok, növények életét már-már játékfilmes történetbe szervezik, a világunkkal analógiába állítják, akár antropomorfizálják őket az embereket azonosulásra késztetve. Ilyen például a kreatív dokumentumfilmes stílusjegyeket magánviselő *A tölgy - Az erdő szíve* 2022-ből, és a tradicionálisabb megközelítésű, 26 évvel korábbi *Mikrokozmosz*.

Utóbbi a stílus szabályai szerint nélkülöz minden szöveget, narrációt, információt. Erős költői beütéssel is bír: a zörejezéssel, találó, vágópontokra és dramaturgiai csúcsokra illesztett zenei illusztrációkkal a bogarak, rovarok, csigák, lepkék élete táncos-orkesztrális beütést is kap, miközben a forgalmazó ismertetője szerint "nem természetfilm, nem dokumentum, nem ismeretterjesztő oktatófilm, hanem a valóság valószerűtlen látása, egy nem létező perspektívából való szemlélése, mely így egy valótlan valóságot teremt, ismert lényeket tesz idegenné, saját világunkat a képzelet alkotásává változtatja, vagyis ez a film - ahogy maga nevezi magát - »természeti fikció«." Ismét a fikcióba botlunk.

III. 2.2. Tökéletes és tökéletlen megfigyelő film

Kitűnik, hogy a megfigyelő film eszménye rendre kihívásokkal néz szembe: egyfelől ab ovo a saját krédója lehetetleníti el (a beavatkozás-mentesség igényével szemben álló alkotói szándékoltság), másfelől a kortárs dokumentumfilm felől érkező nyomás, ami a megfigyelést a kreatív dokumentumfilm eszköztára felé tolja, s ez megintcsak a stílus felrúgásához vezet. Az extraktív módszer mögött az a gondolat húzódik meg, hogy a valóság-nyersanyag önmagában is elég erőteljes és jelentésteli, nem igényel rendezői beavatkozást vagy értelmezést, elég külső megfigyelőként begyűjteni a világ képeit, hangjait.

Ezt a megközelítést – a kamera semleges eszköz lehet, amely objektíven képes "kivonni" a valóságot – kevés film képes elérni, hacsak nem a természetfotósok fedezékét, álcahálóját alkalmazza[159]. Az ilyen filmekben meglátásom szerint a tárgy, a téma dominál,

[159] Ugyanezzel a dilemmával szembesülhetnek az állatfotósok is: a madarak odavonzása (pl. táppal, csalétekkel) egy detektívüveges, álcázott leshez vagy fotósfülkéhez a valóság konstruálása, előzetes erőteljes beavatkozás, nem puszta megfigyelés – ezért ez fikciószerű elemként értelmezhető.

nem pedig az első látásra szembetűnően előtérbe tolt alany. Ugyanis az *alany* (*subject*) aktív szereplő, aki érzékel, cselekszik és reflektál – nem csupán "témája" a filmnek, hanem autonóm jelenléttel bír. Ezzel szemben a tárgy (*object*) az, akire a cselekvés irányul, passzív pozícióban van. Ő a "tökéletesen" megfigyelt. Ezek a megfigyelő filmek sokszor experimentális jellegűek: többletkihívás elé állítják a nézőt, a rendező is tesztel valamit, a néző ennek a kísérleti személye.

Ilyen alkotás például Stan Brakhage 1971-es *The act of seeing with one's own eyes* című munkája, ami radikális költői, esszéisztikus megfigyelőfilm. Brakhage16 mm-es, szinkronizálatlan hang nélküli filmre forgata egy pittsburghi kórház bonctermében. A cím az "autopszia" szó szerinti jelentésére utal, és valóban: a film boncolások nyers, vágatlan képeit mutatja be – a szervek eltávolításától a koponya feltöréséig –, mindenféle narráció, zene vagy magyarázat nélkül. Brakhage ezzel kizárólag a képi érzékelésre bízza a nézőt, aki így kénytelen szembenézni (ahogy a cím: a saját szemünkkel való látás cselekedetét végrehajtani) nemcsak az emberi test fizikai valóságával, hanem saját halandóságának gondolatával is. A film egyszerre dokumentum és érzéki kísérlet: vizuálisan brutális, de filozófiailag mély, mivel a halál tanulmányozásán keresztül a test és az elmúlás megértését célozza.

A fenomenális francia labdarúgó, az Európa- és világbajnok Zinédine Zidane 2005 tavaszán már pályafutása alkonyán járt – legalábbis a szakmai csúcson rég túljutott, noha a klasszis előtt állt még a drámai zárlat: a sokak retinájába vakuemlékként beégő, 2006-os németországi világbajnokság döntője (a merészen, lazán rúgott büntetőgólja és a hírhedt "fejelése", kiállítása). 2005. április 23-án a Real Madrid a Villarreal[160] csapatát fogadta. Zidane ekkor a Galaktikusok[161] soraiban haladt az elkerülhetetlen búcsú felé. (Szinte napra pontosan egy évvel később éppen a Villarreal ellen játszotta utolsó meccsét Madrid-mezben – ezt követően jelentette be, hogy a közelgő világbajnokság után végleg visszavonul.) Ez a tavaszi mérkőzés azonban különleges módon került rögzítésre.

Egy filmes stáb, radikálisan újfajta koncepcióval kísérletezve, a találkozót "az első labdaérintéstől az utolsó sípszóig" vette fel – ahogy a film elején megjelenő felirat is jelzi. A *Zidane: A 21st century portrait* című film 18 kamerával – vezető operatőre Darius Khondji volt (*Delicatessen, Hetedik, Amour*) – rögzítette a játékos mozgását. A képrögzítés modern apparátusa intenzív optikai átfogást tett lehetővé: a különleges objektívek extra nagylátószögből (24 mm) szuperközelire (2400 mm) képesek bezoomolni, közel százszoros

[160] https://www.transfermarkt.com/real-madrid_villarreal-cf/index/spielbericht/28224

[161] A Real Madridban ekkoriban a világ legjobb játékosai Ronaldo, Raul, Roberto Carlos, Casillas, Figo játszottak Zidane mellett. Ez a sztárokra építő játékospolitika – ami a csapategység helyett az egyéniségekre épített – kudarcra volt ítélve, és bár marketing szempontból hatásos volt, financiálisan tarthatatlan.

átfogást biztosítva.[162]

A film végig csak Zidane-t mutatja. Gyakorlatilag igazolványkép-kivágatban követjük őt 2:35:1 arányú szélesvásznú képen, "szemtől szemben, amilyen hosszan lehet, és amennyire közel lehet" – ahogyan azt a film egy másik kezdő felirata előrevetíti. Az alkotók így előre közlik a szabályokat a nézővel, majd ezzel egy időben meg is fosztják őt a sportesemény hagyományos narratívájától egy experimentális kalandra invitálva.

A futball – legalábbis a közvetített, szerkesztett, többkamerás, célorientált játék – itt mellékszereplővé válik. A mérkőzést nem látjuk, csak az egyik aktorát – mintha kizárólag Zidane lenne maga az esemény, minden más perifériára szorul, elvész a vizuális térben, mint amikor a nézői figyelem egyetlen pontra koncentrál, miközben minden más vinyettát kapna, elhomályosulna. Ilyen képeket időnként bevág egy adásrendező mérkőzés közben, de hogy kizárólag ezt a kameraállást lássuk, az lehetetlen.

A filmidő szinte tartja a fociközvetítések időrendjét: az első félidő 39 percen át tart 45 helyett, alig érzékelhető vágásokkal, kihagyásokkal. Zidane izzadságán, lélegzésén, testbeszédén, arcmimikáján keresztül artikulálódik a meccs – a futball érzelmi intenzitása, a pillanatnyiság és az idő múlása. E performatív dokumentáció – ahol a futballpálya nem zárt labor, hanem színpad – közben időről időre felvillannak Zidane személyes gondolatai: a gyephez való kötődés, a reflexió egy-egy nehéz helyzetre, a fókuszálás aktusa. Ezek a szövegbetétek egyfajta ars poeticaként működnek – nemcsak Zidane játékfelfogását, de a film egészének – a választott formához képest – meglepően lírikus-melankolikus attitűdjét is kijelölik.

A félidőben egy montázsszekvencia töri meg az immerzív egyéni perspektívát, ezt a szuggesztív portréfilm-kísérletet. Rövid képsorokat látunk a világból: szerbiai árvíz, egy spanyolországi Cervantes-felolvasási rekord, kubai nagygyűlés harsogó szónokkal, iraki robbantás (a híradó képein feltűnik egy kisfiú Zidane-mezben). Ez a betét a meccs és Zidane szubjektív időbeliségét egy elemelt, párhuzamos, globális időhöz köti: a stadion százezres mikrokozmosza a milliárd fős makrovilágban.

A meccs közben néha ki-kivált a kép: időnként egy tévékészülék képernyőjét vágják be, amely éppen a meccs "hagyományos" közvetítését mutatja, vagy az eddigiektől eltérően, egy zaklatott kézikamera épp a stadion eldugott zugaiban bolyong. Ez a montázstechnika egyértelműen rezonál Harun Farocki *Deep Play* című installációjára, ami egy sporteseményt –

[162]A *Banality* című egysnittes kisjátékfilmemet egy ehhez hasonló optikával (Canon DIGISUPER 100) vettük fel Révész Balázs operatőrrel. Ez a típusú televíziós lencse elsősorban futballközvetítéseken bevett eszköz, amely lehetővé teszi az operatőr számára, hogy nagy távolságból is dinamikusan követhesse a történéseket, gyorsan reagálva az eseményekre. https://simonyibalazs.hu/lens_portfolio/banality/

épp Zidane részvételével – mint mediális konstrukciót elemez.[163] Ahogy a mérkőzés is rezonál Zidane karakterére, és vátesz módra előrevetíti Zidane mémmé vált pillanatait a következő év világbajnoki döntőjében. A filmet egyébként a cannes-i fesztivál off-programjában mutatták be, bő egy évvel azelőtt, mielőtt Zidane végleg vizuális toposszá vált.

A mű csúcspontja – meglátásom szerint – azonban nem a narratívában, hanem a hangi szcenírozásban érhető tetten. A zajok – stadionmoraj, léptek, lélegzet, ütközések – fokozatosan zajzenévé alakulnak, majd zenei textúrává szerveződnek. Ez a hangi kompozíció nem illusztrál, hanem együtt lélegzik a képpel. A film egy olyan emberi létállapotot sűrít épp egy futball mérkőzés rendes játékidejébe, ahol ez a játék munkává, a szórakozás egzisztenciává válik.

A Zidane-film fontos mérföldkő a portréfilm alműfaján belül, és a friss kreatív dokumentumfilmes hagyományban is. Modernitásával az alkotók is tisztában vannak, ezért az alcím: egy 21. századi portré. Képi koncepciója (például a kezdő, lassú kizoomolás a LED-reklámtáblák digitális raszteréből a stadion totáljáig), komplex hangi világa, a közvetítésekből ismerős atmoszféra meditatív fehérzajjá alakítása egészen revelatív.[164] Nem a forma miatt – mert az rendelkezésre állt addig is, sportelevíziókon naponta találkozhattunk ilyennel –, nem a tartalom miatt, hanem a kettőt kombináló teremtő ötlet és kivitelezés miatt.

Barthes fotográfiára értett *studium-punctum* elmélete ezen a filmen mozgóképi értelemben is igazolható. A studium túllép az udvarias érdeklődésen, felkelti a figyelmet, tanulmányozásra alkalmas. "A képmező lehet többé-kevésbé stilizált…, de mindig valamilyen tipikus információt hordoz" – jelzi Bartes. Jelen esetben ez a stadion, a pálya és a mélységéletlenség miatt elmosódott nézők. A punctum "megtöri a studiumot", megzavarja:

---

[163] Harun Farocki műve a 2006-os futball világbajnokság döntőjét mutatja be többféle szemszögből: hivatalos közvetítés, egyes játékosokra fókuszáló kamerák, számítógépes elemzések. A mű nemcsak a mérkőzést dokumentálja, hanem a körülötte zajló rendszert: a rendőrségi rádiózást és a nemzetközi TV-stábok munkáját, a stadion térfigyelő kameráinak képeit, illetve szakértők elemzéseit is. A múzeumokban nagy termekben, sok különböző képernyőn párhuzamosan, szinkronban futó installáció megmutatja, hogyan kapcsolódik össze a futball mint kulturális jelenség a legmodernebb megfigyelési és dokumentációs technológiákkal. https://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2007/deep-play.html

[164] A mozgókép hangi dimenziója gyakran háttérbe szorul a vizualitás túlsúlya miatt, sokszor hajlamosak vagyunk elfeledkezni, hogy a hang mennyire esszenciális, egyenértékű része a mozgóképnek, aminek a szinonimája a hangosfilm. A *sound design* nem aláfest, hanem önálló értékkel bír, hordoz, építkezik: vászonból egy van, de hangszóróból tucatnyi egy moziban a hatás kedvéért. Nem díszlet, hanem szerzői eszköz. Tér- és valóságélményt, emocionális dinamikát, ritmust és atmoszférát teremt. "Egy nyers film felvételi hangsávjáról "hiányzik a valóság" – fogalmazott Lukács Péter Benjámin hangmérnök egy magánközlésben. A film még nem tartalmaz "valóságot", azt utólag kell létrehozni: zörejek, atmoszférák, effektek és dialógusok sűrű szövedékéből. A sound design sokszor önálló dramaturgiai szál: nemcsak kíséri a képet, hanem szembemegy vele, ellenpontozza, vagy előrevetíti a feszültséget. A sound design nemcsak helyreállítja, hanem aktívan konstruálja a film valóságát. A hangi tervezés lebecsülését mutatja, hogy például az Oscar-díjat és a cannes-i zsűri nagydíját is elnyerő *Saul fia* esetében a rendező, operatőr és főszereplő is Kossuth-díjat kapott később, míg Zányi Tamás hangmérnök nem.

megfog, belénk szúr, megsebez, vonz (Barthes, 2000, pp. 30-31).

Ez a fényképnek azon pontja, ahol valami izgalmas, erőteljes, magával ragadó esemény történik. A meditatív hangulatba került néző a Zidane-punctumra fókuszál, és azon belül újabb punctumok tűnnek fel. Egy apró részlet – egy izzadságcsepp, egy pillantás, egy fűszál a mezen, a gribedli íve – mágnesként húzza a néző tekintetét. A kamera nem a szerző, hanem a tárgy, Zidane révén válik kifejezővé, és ezzel szándékoltan fordít a hagyományos portréfilmes alany–alkotó viszonyon.

Különleges nézőpont ez, egyfajta kifordított szubjektum-jelleg: nem az alkotó személye, hanem az "objektum" adja a film varázsát, ha van türelmünk a végéig. Ott egy végetábla sokrétű utalással él: "Néha a varázslat csupán egy hajszálnyira van a semmitől." A film Zidane mozgására, mimikájára, gesztusaira fókuszál. Sokszor tűnik úgy, hogy "semmi nem történik": nincs folyamatos akció, nincsenek gólok, heroikus pillanatok. Zidane sétál, mosolyog, méltatlankodik, nekiiramodik, a pálya túlvégi történéseit figyeli, vár. A film mégis azt sugallja: ebben a "semmiben" rejlik a varázslat. Minden gesztusa archívummá válik. Éppen az alany jelenlétéből, mozdulataiból, koncentráló vagy ellazuló tekintetéből árad valami különleges, amit bárkin megfigyelhetünk, ha elég ideig, elég közelről, magunkat nem felfedve nézzük.

A film történeti előzménye egyértelműen Hellmuth Costard *Fußball wie noch nie* (1970) című munkája, amely George Bestet követi hasonló figyelemmel egy Manchester United mérkőzésen – erre utal a cím: futball, ahogy még soha –, ám technikai korlátai (egy kamera, egy látószög) még nem tették lehetővé azt az intenzív fókuszt, a pillanatok finom feldolgozását, amit a Zidane-portré megvalósít.

11. sz. ábra – Képkockák a *Fußball wie noch nie* és a *Zidane: A 21st century portrait* című filmekből

Mindkettő sportdokumentum, és karaktertanulmány. A mindennapos tevékenységből (foglalkozása: futballista), reflektálatlan jelenlétből kibomlik egy ikonikus karakter.

Világsztár, de a filmben csak egy ember a pályán ugyanúgy, mint a közlekedést irányító, közszemlére kitett rendőr, vagy az utcákat járó postás. Pont olyan, mint bárki, akit kinézünk magunknak az utcán; csak Zidane-t nem kell lesből megfigyelni, mert a néző és ő is hozzászokott mindehhez, így természetes.

A megfigyelő film pont a természetesség elérhetetlenségéért küzd, és ez a film fordított módon mégiscsak elvezet ehhez az ideához. Zidane-nak ugyanis indifferens, hogy filmezik vagy fotózzák, amíg pályán van. A kamera jelenléte nem befolyásolja viselkedését – futballistaként karrierje elejétől kezdve medializált térben létezett.

A *Zidane: A 21st century portrait* önálló, vitális alkotás, szakít a klasszikus portréfilm-paradigmákkal, és újragondolja a dokumentumfilmes subject–object viszonyrendszert: ahol az alany nem pusztán megfigyelt, hanem – akár tudatosan, akár ösztönösen – alakítója is az elbeszélésnek. Agnès Varda szellemisége is átszüremlik: "a hétköznapi emberek különlegessé válnak – ahogyan mindenki különleges, ha időt szánunk a megfigyelésre." – mondja a *Daguerréotypes* narrációjában.

A "tökéletlen" megfigyelő formája miatt Barbet Schroeder *General Idi Amin Dada: A self-portrait* (1974) című munkája összevethető a Zidane-filmmel. Ellentmondásos film egy ellentmondásos emberről.[165] Hasonlóan a futballista-portréhoz, ez is szinte kizárólag közelikből építkezik, önarcképként hivatkozik magára, és nemcsak Idi Amin aktív közreműködésével, hanem az inkumbens diktátor megrendelésére készült. Olyannyira a saját hatása alá került, hogy a film zenéjét is ő jegyzi. Első pillantásra a mű egy jólfésült, klasszikus értelemben vett propagandafilmnek tűnik: egy véreskezű potentát szerecsenmosdatása a buzgó narrátorhang szervilis informativitásával.

Ám Schroeder egyszerre felel meg a megrendelő igényeinek és a saját dokumentumfilmes etikájának: finoman, szinte észrevétlenül repeszti meg a látszat világát. Látszólag szolgaian bemutatja Idi Amint dicső tettei közben: eligazítást tart a minisztereinek, katonai parádén díszeleg, hosszú, reflektálatlanul hagyott monológokban fejti ki nézeteit, versenyt úszik (amit természetesen ő nyer meg), a számtalan gyereke körében elmélkedik az élet dolgairól – mindig középre van komponálva, minden szem rászegeződik.

A filmet jóváhagyó, azt átvevő Idi Amin kulturális kontextusában ez a film önnön nagyságát hirdeti, szándékai szerint konszolidálja Nyugaton, és emeli renoméját. A nyugati olvasatban a film minden képkockája önleleplezéssel ér fel: a személyi kultusz groteszkségét,

[165] Idi Amin más fénytörésben Ryszard Kapuściński *Ében* című könyvében láthat, olvasható.

a hatalom önmítoszát és a félelem alapú, opportunista társadalmi struktúrát teszi láthatóvá.

A csattanót a film utolsó jelenetére tartogatja Schroeder: az orvostanhallgatók gyűlésén elnöklő Idi Aminhoz kérdéseket intézhetnek a tagok. Az alákérdezések során az egyik jelentkező az orvosi kamara elnökét nevezi Mr. Presidentnek. A narrátor jelzi, hogy csak Idi Amint szólíthatják Ugandában elnöknek. A teremre kiülő zavart csend, Idi Amin arca, a gyors korrekció, majd a kínosan elviccelt helyzet – mindez sűrített módon mutatja meg, mi zajlik egy autoriter, represszív rezsimben.

12. sz. ábra – Képkocka a *General Idi Amin Dada: A self-portrait* című filmből

A kamera nem mozdul, kitart Idi Amin arckifejezésén, amelyről egyszerre olvasható le gyilkos hidegvérűség, nárcisztikus önelégültség, a forgatócsoport kedvéért megőrzött belső tartás és egy pillanatnyi megingás: mintha ő maga sem tudná, kicsoda valójában. A rendező nem tett mást, mint felvette, amire kérték, összerendezte, aláhangosította, ahogy kérték; a nyersanyag úgyis magáért beszél.

A kétféle önarckép, Zidane és Idi Amin filmjei így két végpontját mutatják ugyanannak a spektrumnak: az egyikben a megfigyelő visszavonul, hogy közel engedjen, a másikban a "portré alanya" próbál uralni minden pillanatot – végül mégis saját maga válik leleplezetté, és undorodva toljuk el magunktól távolra.

A "tökéletes" megfigyelő filmeket gyarapítja még Marcel Łoziński közép-hosszúságú dokumentumfilmje, az *Anything can happen*. Łoziński több filmet is forgatott fiaival: az 1993-as, Oscar-díjra jelölt rövid-dokumentumfilmjében, a *89 mm from Europe*-ban Paweł Łoziński játszotta a pályaudvaron szaladgáló gyereket, akit elkezd érdekelni, hogy miért mások a nyugat- és a kelet-európai vasúti nyomtávok. Később Pawełlal leforgatták a kortárs dokumentumfilm egyik legizgalmasabb alkotását, a *Father and son* film(eke)t, ami két verzióban is létezik: az apáé és a fiúé.

Az 1995-ös *Anything can happen* főszereplője, a hatéves Tomasz Łoziński, aki egy varsói parkban rollerezik, virágokat szagolgat, lepkékre és mókusokra vadászik, és random kérdéseket intéz a park padjain ücsörgőkhöz. A gyermeki ártatlanságnak és jó értelemben vett gátlástalanságnak ellenálni nem tudó emberek ventillálni kezdenek a kisfiúnak. A "Meddig fogsz élni?" , "Mi lenne ha újraszületnél?" , "Miért van háború?" , "Félsz?" , "Mivé váltál?" , "Miért van ilyen furcsa szemüveged?" kérdések gátakat szakítanak fel a többnyire idős válaszolókban – kik mások ülnének fényes nappal egy varsói parkban. Mindezt a kamera teleobjektívvel, suttyomban, távolból rögzíti. A hangfelvételi helyzet is elárulja a totális megfigyelésre való törekvést: Tomaszt jól halljuk, mert rajta van a mikroport, míg a padonülők sokkal halkabbak. Ez a dinamikai különbség csak tovább fokozza az élettapasztalat és tapasztalatlanság közti feszültséget.

A film egyértelműen rokonítható Jafar Panahi *A tükör* (1997) című alkotásával, amiben az iskolából hazafele tartó kislány, akiért elfelejtett eljönni az anyukája, eltéved. A játékfilmesen felrakott kezdet után Panahi filmje átfordul, irányt vált, mert a szereplő – rendezői intencióra – beavatkozik. Mina (ez a valódi neve és a karakter neve is) belenéz a kamerába, mire Panahi rászól, hogy ne nézzen a kamerába.

A film dokumentumfilmes üzemmódban halad tovább, teleobjektívvel követi a lány Canossa-járását a kaotikus teheráni utcákon, amint segítséget kér idegenektől a hazajutásban. Itt nem vallomásokat rögzít a kamera, mint Łoziński filmje, hanem ignoranciát vagy szolidaritást, a kislány számonkérését vagy konkrét segítséget. A film bravúrosan

megrendezett, de kihasználja Mina tudatlanságát a filmkészítés mikéntjéről, valóságról és fikcióról. Amikor ez felsejlik Minának, a szerep és a valódi perszóna "elszakad" egymástól. Mina bejelenti, hogy szeretné befejezni a filmezést, haza akar menni. Végül tényleg hazamegy, miután visszaadja a mikrofont.

Łoziński szőke gyermekének naivitása, száguldó fantáziája a generációs különbségek ellenére – vagy pont azért – előcsalja az élet örömteli, és az elmúlás szomorú momentumait, a háborús traumákat, párkapcsolati kisiklásokat. Mint egy Szókratészbe oltott Kis Herceg, empatikus reakciókkal és további kérdésekkel döbbenti rá a válaszolókat a saját életük problémáira, amit talán már túl késő orvosolni. A leegyszerűsített, mégis őszinte szövegáradat – amit klasszikus zenére vágott, a parkban botorkáló alanyokat mutató passzázsok tagolnak – kaleidoszkópszerűen csillantja fel a kelet-közép-európai történelemben erodált alanyok különböző reflexióit, olyan sokrétűen, mint a park pávájának kiterjesztett tollazata.

Ehhez csak egy remek ötlet kellett, és annyi, hogy a filmes felvegye egy mesterlövész pozícióját. Mégis, Łozińskinak sikerült költői melodrámát készíteni ebből a kényelmetlen, és némileg etikátlan helyzetből. A film zárójelenetében a kisfiú egy csodálatos, perspektivikus képben rollerezik tovább más, cortázari "összefüggő parkok" felé: látszólag távolódik a kamerától, apjától, de szimbolikusan elindult a felnőtté válás útján – apja felé.

Az akadálytalan rálátást óhajtó megfigyelő dokumentumfilm tehát nem halt ki, de már aligha az a szenvtelen, rejtőzködő filmnyelv, mint a hatvanas-hetvenes években a Maysles-fivérek idején (*Primary*, *Grey Gardens)*. Nem mellesleg, már a törekvés hajnalán sem tudott rejtőzködő lenni: a *Grey Gardens*ben a két női főszereplő, az Edith Bouvier-ek, anya és lánya interaktálnak a filmkészítőkkel. Reagálnak a filmesek jelenlétére, kifele beszélnek, a kamerán túlra, vagy sokszor magának a kamerának játszanak, a lány flörtöl az egyik rendezővel, David Maysles-szel. A filmesek érkezése esemény, a kamerák pedig katalizálják a történetek kibontakozását – tehát a dokumentumfilm nem létezne a Maysles–fivérek aktív jelenléte nélkül.

Sokkal inkább egy kiindulóponttá vált a megfigyelő filmes stílus, amelyre az alkotók támaszkodhatnak, amit újra és újra átírnak, reflektálnak rá, alakítják, és gyakran meg is kérdőjelezik. Nem utolsósorban a dokumentumfilm műfaja folyamatosan átalakul az új és újabb gazdasági és kulturális környezetekben, és erre adott válságtünet is lehetett az, a 2000-es évek elején feltűnt stílus, ami egy új formátumot is szül. Ezek pedig a reality-k, amik

stratégiai módon "játsszák el a valóságot" (Corner, 2002, p. 14). Prototípusa, a Big Brother és a többi hasonló műsor túllépnek a hagyományos "terepi naturalizmus" korlátain (Corner, 2002, p. 2), és egy teljesen mesterséges, de mégis "valódi" környezetet hoznak létre, ahol a performativitás uralkodik, de feltűnnek más, nichols-i elemek is.

> A körülmények nem annyira a *megfigyelés*, mint inkább a *megjelenítés* (kiállítás/bemutatás) sajátosságait hordozzák; a lakótér egyben *performansztér* is… Az »odakint« és » idebent», tárgyiasítás és szubjektivizálás, empátia és távolságtartás, kedvelés és ellenszenv – ezek olyan pozicionális változók a nézői koordinátarendszerben, amelyek között gyors váltások történhetnek. A megfigyelt cselekvés, a kamerába néző *résztvevők* tanúvallomásainak "cameó-jelenetei", és a *narrált kommentár* keretezése közötti kölcsönhatás alkotja azt a kommunikációs keveréket, amely elengedhetetlen e nézői élményforma közvetítéséhez. (Corner, 2002, p. 3, kiemelés tőlem)

Az új valóságshow műsorok alapvetően változtatják meg a néző és a tartalom kapcsolatát, ahol a nézők voyeurként és egyben tehetségkutató-zsűriként vesznek részt. Mintha egy új ábrázolásmód lenne kialakulóban, a *szórakoztató célú valóságábrázolás*, aminek legitimálása még várat magára, ám validálása a szemünk előtt zajlik. Ugyanilyen "új módnak" tűnik az első személyű dokumentumfilm avagy videónapló, amit a következő részben tárgyalok.

Almási Tamás is arra a következtetésre jut, hogy a megfigyelésre épülő *szituatív* dokumentumfilm elérte kifejezőeszközeinek határait – nem mintha nem lehetne még kiváló alkotásokat létrehozni ebben a formában, hanem mert kimerítette a látható világ megragadásának azon lehetőségeit, amelyeket a "beavatkozásmentes rádolgozási, vagy megközelítési móddal" kínál. (Almási, 2024).

A megfigyelő mód egyedül maradt. Szemben áll a performatív dokumentumfilmezéssel (ahol a rendező aktív szereplő), a performativitásból fakadó rekonstrukciós módszerrel (ahol események újrajátszása történik), a magyarázó illetve az egyes szám első személyű dokumentumfilmmel (ahol erős narráció vezeti a nézőt), és persze a reflexív dokumentumfilmmel (amely felhívja a figyelmet saját filmkészítési folyamatára).

A dokumentumfilmnek a folyamatosan táguló határok miatt nincs akciórádiusza, ám egyik családtagjának, a korlátok és logikai ellentmondások közé szorult megfigyelő filmnek

az akciórádiusza tovább nem bővíthető, sőt inkább "határrevízióra" lenne szükség. "Az eredeti soha nem sikerül" - írja Márai (1999, p. 150) a Naplóba utalva nemcsak arra, hogy egy alkotói elképzelés mennyit változik az akarattól a megvalósításig, hanem arra is, hogy a valóság megfoghatatlan, ábrázolhatatlan, még maga, a saját életét hosszú évtizedeken át naplóba rögzítő ember számára is. A valóságot, mint egy drága múzeumi tárgyat, csak nézni lehet, megfogni nem. Ha "összefogdossuk" a valóságot, megszűnik annak maradni.

Winston (2008, p. 394) a megfigyelő film reformjára tesz javaslatot, amikor azt írja, hogy "inkább a rögzített megfigyelési aspektusok strukturálásaként (vagy narrativizálásaként)" tekintsünk rá, mert a valóságból – amit bizonyítékként és tanúságként értelmez – semmi sem maradhat meg azután, hogy a valóság feldolgozása, a kreatív hozzányúlás, az artisztikus és dramatikus strukturálás megtörtént. Hiszen

> "a közönség megértené, hogy ami felkínálásra kerül, az valójában csupán vagy jelentős mértékben egy filmkészítő szubjektív interakciója a világgal. Az tárgyilagosság (*objectivity*) és a »valóság« (*actuality*) terhétől megszabadulva, a valóság filmje »kreatívan kezelhető« lenne az ellentmondás legkisebb jele nélkül. A szigorúan definiált megfigyelő dokumentumfilm korlátozó határai eltűnnének. Már amúgy is tűnőben vannak – és ez így is van jól."

IV. IGAZSÁGPROBLÉMÁK ÉS VALÓSÁGPROBLÉMÁK

IV. 1. Igazságproblémák a dokumentumfilmben

Churchillnek tulajdonítják a mondást, miszerint "az ember időnként belebotlik az igazságba, de legtöbbször feltápászkodik, és továbbmegy." Ha a *Tanórák a sötétben* Werner Herzog-alkotást nézzük, akkor az elsőre felületesen a megfigyelő és a magyarázó film kombinációjának tűnik, ugyanis a rendező – szituatív filmtől merőben szokatlanul – végignarrálja a látottakat. gaz a film nagy része természeti kép. A szituativitás itt nem kiemelt alanyoktól, hanem a természettől és az abban pixelként nyüzsgő emberektől várható. A film jelentős része korai drónfelvétel: helikopterről felvett, 35 mm-es filmre rögzített, nagyívű, hosszan kitartott, megrázó képekből áll. Az 1991-es Öböl-háború utáni kuvaiti olajmezők a már eleve kihasznált természet újbóli pusztításáról tanúskodnak.

A kamera néha földre száll, elidőzik egy idős asszonyon, akinek a családját tizedelte

meg a háború, máskor egy fiatal anya meséli el hányattatásaikat. E két esettől eltekintve – ahol is Herzog konkrétan lefordítja az áldozatok arab mondatait – a rendező minden egyes tematikai egységet, a "13 leckét" (pl. *A Sátán Nemzeti Parkja* egy szennyezett erdőt takar, az *Élet tűz nélkül* pedig a feltörő és égő olaj elfojtását) suttogó, lírai-filozófikus mondatokkal vezeti be, majd elhallgat, és az infernális, patetikus, lebegő-lassított képekre bízza, hogy közvetítsék a nézőnek a kinematográfiai realitást.

Éppen e film váltotta ki – válaszul a Németországban megfogalmazott heves kritikákra – Werner Herzog előszóban említett *Minnesota Nyilatkozatát*, amelyben a szarkazmusra hajlamos rendező kifigurázza, bírálja a dokumentumfilm (különösen a megfigyelő film) tényfetisizmusát. Herzog nem a "bürokraták igazságát"[166] keresi – vagyis nem csupán faktumokat akar logikai láncolatba rendezni filmjeiben. Ehelyett olyan egyedi, csendes momentumként megjelenő vagy döbbenetes erővel felvillanó képeket próbál létrehozni,

> "amelyből nincs menekvés; olyan kép, amely villámcsapásként sújt le, és önmagában is élesen kirajzolódik, kiszakadva minden történelmi kontextusból vagy filmes eljárásból; olyan kép, amely annyira megkérdőjelezhetetlen, hogy túllép az egyéni vagy kollektív megértés horizontjain, és amelyet sem elmélettel, sem ideológiával nem lehet kimagyarázni. Valami, ami olyan konkrétan konfrontatív, hogy gondolkodásra késztet." (Hegnsvad, 2021, p. 33).

Herzog a manifesztumban (1999) kiáll amellett, hogy az igazság nem pusztán az adatokban rejlik, hanem az *eksztatikus igazság*ban – abban, amit egy film emocionálisan vagy filozófiailag képes átadni. A szó szoros értelmében ilyenkor a mű kimozog a statikus állapotból (ex+static), az érzelmileg vagy érzékszervileg zavarba ejtő motívumok, formai és cselekményelemek, képek, hangulatok "áttörik a film statikus keretét" (Hegnsvad, 2021, p. 140). Egy olyan "támadáspont" , ami az intelligens értelmezést megkívánó, lassan építkező, "sejtető konfliktusban" (*foreshadowing conflict*) egyszercsak kiviláglik. (Egri, 2022, p. 255)

Itt nem egy Brian Winston-i "claiming the *real*" ("igényt tartani a valóságra"), hanem egy "claiming the *truth*" ("igényt tartani az igazságra") esszenciát keres az alkotó. A herzogi eksztatikus igazság meglehetős erős ellenpólust képez a megfigyelő film igazságfelfogásával szemben. A tényösszrendezés, adatgyűjtés mint igazságdokumentum kapcsán Winston rámutat arra, hogy a dokumentumfilm tudományos kapcsolata jelenti a legjelentősebb legitimációs forrást abban, hogy bizonyítékként lépjen fel. (Winston, 2008, p. 184)

Winston hangsúlyozza, hogy az aktualitás, vagyis a valóság közvetlen megragadása szinte automatikusan járt ezzel a műfajjal. Olyan mértékben, hogy a griersoni

[166] Eredetileg *"the truth of accountants"* , azaz könyvelők, irodisták igazsága.

dokumentumfilm igazságigényei még a filmesek művészi törekvései és az általuk alkalmazott elbeszélő közvetítések ellenére is fennmaradhattak – éppen a fényképezésnek tulajdonított veleszületett tudományos státusz miatt.

Winston szerint (uo.) a mai napig nehéz a dokumentumfilmeseknek elkerülniük a tudományos kontextust, mivel ez eleve be van építve a filmes technológiába. Úgy fogalmaz, hogy a valóság nézése a vásznon olyan, mint a tűk táncát figyelni egy fiziográfon: az apparátus láthatatlanná válik, a dokumentumfilm pedig tudományos feljegyzéssé – bizonyítékká – alakul.

Ezzel a tudományos legitimációra épülő szemlélettel szemben Herzog forradalmi megközelítést dolgozott ki a dokumentumfilm igazságfogalmával kapcsolatban. Álláspontja szerint a dokumentumfilmnek újra kell definiálnia a valóságfogalmat, szembe kell szállnia a virtuális valósággal és a reality TV-vel, el kell hagynia a pusztán ténybázisú megközelítést, és használnia kell a képzelőerőt valamint a stilizálás erejét. Herzog alapvető tézise, hogy a tények nem alkotnak igazságot. Ezt a manhattani telefonkönyv példájával illusztrálja: bár 4 millió bejegyzése mind helyes, mégsem ez a könyvek könyve, hanem a Biblia, amely tele van csodákkal, történetekkel és költészettel. (Herzog, 2010)

Herzog egy mesterkurzuson szélesebb fogódzót adott: a koncepciójának középpontjában álló eksztatikus igazság olyan pillanatok teremtésére törekszik, amikor az ember teljesen megvilágosodik. Ez a megközelítés lehetővé teszi, hogy mélyebben lássunk valamibe, mint pusztán tények által. (Herzog, 2010) Elképzelése hasonlít a késő középkori misztikusok hitélményéhez, és mélységes, titokzatos közelítést jelent az igazsághoz.

A *Tanórák a sötétben* filmjében értelmezésem szerint ilyen eksztatikus igazság a magasról mutatott, szétterjedt olajmező: víznek látszik, mert visszatükrözi az eget. Vagy az anya és kisfiú kettőse egy fix beállításban, ahol az anya meséli el a gyermek helyett a történteket: hogyan némult meg a kisfiú, amikor a katonák a fejére álltak. Vagy a Gyilkos- vagy Hubertlaki-tóhoz hasonlító erdőrengeteg, ahol a fák néma mártírként – a szó eredeti, szemtanú értelmében – meredeznek ki a többméter magas, ezüstösen fénylő olajból.

Ráfogásnak tűnhet, de más filmekben is találunk ilyen igazság-pillanatokat: az *A family affair* közepén látható kitartott napnyugta felvétel alatt elhangzó, titkos felvételről szóló vallomás, miszerint a nagymama szerelmes az unokájába. *A túlélő sziget* csoportos öngyilkosság jelenete, ahol a virtuális világban MMO-ként[167] résztvevők civil hangon

[167] Massively Multiplayer Online (sok játékos egy közös világban).

kérdezgetik egymást: "ez valódi vagy csak játék?"

A *Jackie szerint az élet* zárójelenete, amiben az öngyilkosságot elkövető, korábban eutanáziára készülő anya videós búcsúüzenetét mondja el – többek között a film rendezőjének, aki a képet nem mutatja, csak az üzenet hangját. (A rendező korábban elkísérte anyját egy eutanázia-intézetbe, ahol az befejezni tervezte az életét. Merthogy Jackie, ez a hedonista, egészséges, hetven feletti párizsi nő, rettegve az öregedéstől, és attól, hogy elveszíti méltóságát, úgy döntött, hogy asszisztált öngyilkossággal kíván véget vetni életének Svájcban. Végül akkor nem merte meglépni, inkább fiával csak érzelmi segítséget nyújtottak ott egy másik asszony halálba segítésénél.)

A *The disappearance of my mother* két részlete is: az egyikben a megöregedett fotó-szupermodell anya letakarja az optikát a lencsevédővel, "megöli" az általa gyűlölt, róla készülő filmet. Valamint az archív felvételen látható gyermekszületés: a rendező látja meg a napvilágot, aki most az anyjáról forgat folyamatosan; ez a szeretetnyelve, miközben az anya kijelenti, hogy késői szeparációs szorongása van.

13. sz. ábra – Képkocka a *The disappearance of my mother* című filmből

Az *Akik már nem öregszenek meg* egyik, eksztatikus igazságot felfedő kulcsmozzanata első pillantásra akár giccsesnek is tűnhet: a 25. percnél a kép váratlanul, színházfüggönyszerűen szélesvásznúra nyílik, kiszínesedik, és a korabeli képkockaszámról (16 fps) normál filmszabványra (24 fps) lassul – az *Andrej Rubljov* óta sokak számára elcsépelt filmes jelzés lehet. Ez a finoman kivitelezett, határozott stiláris váltás azonban nem

pusztán formai játék: beszippantja a nézőt az I. világháborús felvételek világába, amelyeket mesterséges intelligencia segítségével restauráltak, és a film végéig fenntartja ezt a hatást.

Az archív anyagok nemcsak megelevenednek, hanem újfajta igazsággal ruházódnak fel – a több tucat egykori frontkatona hangján keresztül közelebb hozzák a háborús élményeket, emberibbé, mégis egyszerre epikussá avatva a történelem képeit; ahogy a *Tanórák a sötétben* is teszi. "A digitális módosítás — amelyet általában az igazság aláásásával vagy meghamisításával társítanak — itt azt sugallja, hogy az ilyen átalakítások feltárhatják az igazságot." – jegyzi meg Helen Hughes. (Marcus & Kara, 2016, p. 127)

Peter Jackson, *A gyűrűk ura* rendezője rendkívüli aprólékossággal dolgozott csapatával. Fejlett 4K digitális restaurációt és AI-alapú interpolációt használtak a képminőség drámai javítására. A színezés extrém részletességgel történt: Jackson csapata történészekkel, szakértőkkel és eredeti egyenruhákat elemző kutatókkal dolgozott, hogy a lehető legpontosabb színeket állítsák vissza. A film kockáit kockáról kockára analizálták, és a sebességet normál mozgásra korrigálták, mivel a korabeli kamerák általában nem rögzítettek egyenletes képkockaszám-sebességgel. "A sebesség most élethű, a szemcsék és hibák eltűntek, és a múlt már nem lebeg egy sokkal nagyobb fekete keretben" (Bernard és Rabi, 2020, p. 175).

14. sz. ábra – Feljavított képkocka az *Akik már nem öregszenek meg* című filmből

A film nagy közönségsikert ért el, ugyanakkor a kritika egy része durva rendezői beavatkozásoknak értékelte az archív anyagok számítástechnikai áttranszformálását,

miközben a másik fele afölött örvendezett, hogy épp a történelmi kontextust tiszteletben tartva tette átélhetővé az I. világháborúban szolgáló kiskatonák szempontját megmutatva. Beavatkozás, manipuláció, feljavítás, újragondolás – nézőpont kérdése.

Az *Akik már nem öregszenek meg* nagyszerű lehetőségeket villant fel – színes film, zoom-optikák, hangfelvétel – hogy "lehetővé tegyék az olyan közeli felvételek készítését, amelyek technikailag nem voltak lehetségesek a 20. század elején" (Bernard és Rabi, 2020, p. 171), de amit a világháborús operatőrök biztosan alkalmaztak volna, ha az eszközöket feltalálták volna, és hozzáféréssel rendelkeztek volna.

Jackson ráadásul valódi első világháborús veteránok archív interjúit használja narrációként. Ezeket az Imperial War Museum gyűjteményéből válogatták ki, és a veteránok saját elbeszélése köti össze a képi világot. Az archív filmekben látható katonák szájmozgását szájról olvasó szakértők dekódolták, majd színészek pontosan az elhangzott szavakat mondták el, így a beszéd teljes hitelességgel rekonstruálható volt.

Jackson filmjét abból a szempontból is lehet vizsgálni, hogy miként fér össze a színezés, hangosítás és sebességkorrekció a történelmi hitelességgel, és miként változik meg a dokumentumfilm formája és befogadása az ilyen beavatkozások hatására. (Javaslom Jackson művének összevetését Jean-François Delassus tíz évvel korábbi, 2008-as *14-18, le bruit et la fureur* című, ugyanilyen tematikájú filmjével.)

Knopp Eszter (2020) rámutat, hogy manipulációk érzelmileg hatásosak ugyan, de etikailag problematikusak, mivel elmosódik a határ az eredeti és az újonnan létrehozott tartalom között. A szerző kiemeli, hogy az efféle filmek csak megfelelő kontextualizálás mellett járulhatnak hozzá a múlttal való kritikus viszony újragondolásához.

Az eksztatikus igazság mellett – úgy gondolom – van egy hasonló tartalommal bíró, de sokkal csendesebb, *megbúvó igazság*, ami épp a nüanszra, a semmiség jellegére épít. Lakatos Róbert (2017, pp. 229–230) megfigyelése alapján a mai dokumentumfilmekben egyre hangsúlyosabb szerep jut az úgynevezett periferikus tartalmaknak"– vagyis azoknak a filmes részleteknek, amelyek korábban kivágásra kerültek volna, mivel "nem viszik előre a cselekményt" .

A filmtörténetben ezekre Lakatos szerint David Bordwell még *irreleváns részlet*ként hivatkozott, azonban mára ezek az elemek újfajta narratív gazdagság forrásai lettek, hitelességet és mélységet adva a szerzői igazság megjelenítésének. Kirsten Johnson *Cameraperson* című filmje épp e látszólag mellékes, háttérben maradt, kivágott pillanatokból alkotott lenyűgöző mozaikot.

Vagy a lengyel *Tourists* című dokumentumfilm, ami átlagturisták kubai, kenyai, indiai

útjaik érdektelen, elrontott felvételeiből épít fel egy különleges élményt. A nyers, kézikamerás felvételek amatőr perspektívából mutatják be a turisztikai desztinációkat: közhelyesek, de egymás mellé rendezve egy sosemvolt, furcsa kalandot skiccelnek fel. Mindkét film "felesleges" snittekből építi fel hol megmosolyginvaló, hol az asszociációk miatt meghökkentő univerzumát, metafora és konkrétum között ugrál, korszerűtlennek ható képi világa mégis üde.

A kortárs dokumentumfilmben ezekre, a csak látszólag érdektelen felvételekre különböző elnevezés is született. Lakatos gyűjtéséből kiderül, hogy Prikler Mátyás *atmoszféracselekmények*nek nevezi őket, hangsúlyozva hangulatteremtő erejüket; Nemes Gyula *életszerű narratívák*ként utal azokra a spontán, természetes, nem megrendezett eseményekre, amelyek a mindennapi élet esetlegességéből fakadnak; míg Lakatos a már említett *periferikus tartalmak*ként határozza meg azokat a momentumokat, amelyek elsőre mellékesnek tűnnek, de gazdagítják a film kontextusát és emocionális terét. Ezek hitelességet adnak a szerzői igazságnak. Olyan elemek a filmben, amik látszólag nem kapcsolódnak szorosan a film fő mondanivalójához vagy központi történetéhez.

A *Cameraperson* alkotója, Kirsten Johnson, a gazdag és változatos dokumentumfilmes karrierrel rendelkező rendező és operatőr a *helyzet igazságá*t emeli ki, szemben Herzog "helyzeten felül" megszülető igazságával. Johnson szerint a filmek kontextusában az igazságok többsége valójában meglehetősen bonyolult módon tárható fel, ehhez alapos megfigyelésre van szükség.

Hangsúlyozza ugyanakkor, hogy mindig maradnak olyan tényezők, amelyek rejtve maradnak. Úgy véli azonban, hogy "az alkotó felelőssége abban áll, hogy egyértelműen jelezze, hol történt meg a bonyolultság leegyszerűsítése", annak érdekében, hogy a rendelkezésre álló tudás legjavát felhasználva a lehető legtöbb kontextust és bizonyítékot osszák meg, és azt nyújtsák át a nézőnek, "amit a helyzet igazságaként tartunk számon" (Landers, 2024, p. 229)

Ohad Landesman a digitális korszak elismert teoretikusa új fogalmakat húz be a valóság-fikció játékterének közepére. Meglátása szerint a nézőt arra hívja a film, hogy "a valóság és fikció közötti homályos határvonalat mint tudatos dokumentálási stratégiát fogadja el". A kortárs dokumentumfilmek gyakran élnek a nehezen körülhatárolható igazságigény (*elusive truth-claim*) eszközével, amely elmozdul a klasszikus, objektivitásra törekvő dokumentarizmustól. (Landesman, 2008, pp. 41.)

Ezzel együtt megfigyelhető egy magasabb rendű, csúszós igazságérzet (*slippery sense*

of truth) is, amely folyamatosan ki akarja vonni magát az egyértelmű megfelelés vagy ellenőrizhetőség elvárása alól. Álláspontja szerint a hibrid dokumentumfilmek efelé tartanak, de sosem érhetik el "a vágyott Valóságot." (Landesman, 2008, pp. 43.)

Landesman lemond az eleve adott, magától értetődő igazság feltárásáról, mert szerinte a műfaj nem képes rá. Mindez egy olyan megközelítéshez vezet, ahol az állított tények viszonylagos igazságérvénye (*relative veracity*) válik hangsúlyossá – nem az abszolút igazság, hanem a különböző nézőpontok egymás mellettisége. Ez szerinte olyasvalamire mutat rá, ami rávilágít a hagyományos dokumentumfilm-projekt esetleges kudarcára, és megerősíti azt az elméleti feltételezést, amelyet számos kortárs dokumentumfilm is vall. (Landesman, 2008, pp. 41.)

Herzogot nem érdekli a "vágyott Valóság". A dokumentumfilm az ő értelmezésében nem kevesebb, hanem több, mint a valóság lenyomata: interpretáció, átlényegítés, költészet. Tanít a *Tanórák a sötétben*nel: a tényközlés helyét az asszociatív képközlés veszi át alkotói narrációval. Jonathan Demme filmrendező "korábban nem látott képek, korábban nem hallott hangok és gondolatok" sorának tartja ezt a fajta kifejezésmódot. (Herzog és Demme, 2008) A kiegészített *Minnesota Nyilatkozat*ban Herzog André Gide gondolatát idézi: "Úgy módosítom a tényeket, hogy azok jobban hasonlítsanak az igazságra, mint a valóságra." (Herzog, 2017)

Eltérő álláspontra helyezkedik Errol Morris (2008), aki szerint "az igazság feltárásának motorja nem valamilyen különleges optika, sőt még csak nem is a dísztelen emberi szem – hanem a dísztelen emberi értelem." Morris filmjeiben gyakran alkalmaz újrajátszásokat, melyeket nem pusztán az érzelmi hatás vagy az emocionális közvetítés eszközeinek tekint, hanem olyan formáknak, amelyek "segíthetnek a valóság felszíne alá hatolni, és feltárni a rejtett igazságokat" (uo.).

Dormehl (2012, p. 13) kifejti, hogy a dokumentumfilm egyik alapvető paradoxona, hogy bár kezdettől fogva – a Lumière fivérek, Méliès, Flaherty vagy Grierson munkássága óta – egy szubjektív és manipulált médiumról van szó, mégis az a célja, hogy valamilyen végső igazságot tárjon fel. Ellentmondásos természete miatt a dokumentumfilmmel szemben egyszerre támasztunk elvárásokat a szubjektivitás és az objektivitás irányába. Herzog életrajzírója és műveinek értelmezője, Kristoffer Hegnsvad így vélekedik: "Herzog formájában utánozza a nem-azonost, és hagyja, hogy egy rövid ideig boldogan lebegjen. Ez az eksztatikus igazság." (Hegnsvad, 2021, p. 116)

A forgalmazók meditatív, manipuláció mentes megfigyelő filmként hivatkoznak

Herzog művére, miközben az alkotó nem éppen ezt állítja a Minnsesota Nyilatkozatból levezetve: csakis *dokumentum-fikciókról* és *fikció-dokumentumokról* lehet beszélni, megfigyelés helyett be kell avatkozni az igazságért, nem szabad az alkotásokat egyszerű kategóriákba rendezni.

Az érzelmi telítettséget, eksztázist szolgálja a képekhez hasonlóan monumentális zenei aláfestés (Grieg, Prokofjev, Mahler, Verdi, de elsősorban Wagner Nibelung-ciklusa), aminek a használata időnként audiovizuális orgiába fordul: nem ellenpontoz, nem aláhúzza a képeket (bombatölcsérek, kiégett autóroncsok, megrongált olajfurótelepek, radarállomások), nem kíséri a filmet, hanem öncélúan, koncepciótlanul harsog (például kitörő zenei örömmel konstatál egy-egy alvilági helyszínként füstölgő olajkutat), ami sokkal inkább illik egy anti-háborús sci-fihez, mint dokumentumfilmhez.

Eldönthetetlen, hogy például az égő olajkutakkal küzdő tűzoltók munkáját felmagasztalja Herzog vagy gúnyolódik rajtuk. Egyszer emberek kavarognak elveszve füstben, tűzben: akik a kitermelést el tudták indítani, a lángokat nem tudják megfékezni. Önmagukat locsolják vízsugárral az olajeső gyehennájában. Másszor színes, sztahanovista propagandafilmre emlékeztető képsorokon, diadalmas zongorainduló kíséretében húznak meg hatalmas csavarokat mérnökök, megregulázva a spriccelő kőolajat, az ember győz a természet felett. Majd mikor a tűzoltók körbehatároltak és eloltottak jó pár lángoló szivattyút, és az újépítésűeket meggyújtják, hogy a felesleges olaj a kiömlő cső tetején elégjen, Herzog gunyorosan így narrál:

> "Két alak közeledik az olajkúthoz. Egyikük meggyújtott fáklyát tart. Mire készülnek? Fel fogják újítani a lángokat? A tűz nélküli élet elviselhetetlenné válik számukra?... Mások, akiket az őrület fog el, követik a példájukat. Most elégedettek. Most megint van mit oltani."

Herzog eksztatikus igazsága különbejáratú igazság. Sokkal inkább egy olyan különvélemény, ami minden alkotó sajátja, csak nem címkézi fel. Ez esetben megér egy összevetést a *Tanórák a sötétben* Sebastião Salgado *Kuwait: A Desert on Fire* című fotóesszé-albumával. Elég csak a tetőtől talpig olajborította munkás portréját megnézni Herzog illetve Salgado ábrázolásában.[168]

IV. 2. Valóságproblémák a dokumentumfilmben

[168] Salgado részletesen beszél a kuvaiti fotósorozatának készítéséről Herzog pályatársa, Wim Wenders és Juliano Ribereio Salgado *A Föld sója* című portréfilmjében.

Julio Cortázar *Összefüggő parkok* című novellája egy kastélyszobában regényt olvasó emberről szól. A regényben egy szerelmespár emberölésre készül: a nő férjét tennék el láb alól. Az elbeszélésbeli regény cselekménye és az elbeszélés valósága kezd összeolvadni: az ember saját halálának történetét olvassa, a fikció és a valóság összefonódik. A novella egy mű "olvasásának" aktusáról, a fikció és valóság határainak elmosódásáról, valamint a művészet és élet közötti komplex kapcsolatról szól, megkérdőjelezve, hogy ki a szereplő, ki a néző, ki az alkotó, és végsősoron mi a valóság, mi a fikció, és ebbe miként lehet beavatkozni.

Külön valóságokból külön igazságok, külön igazságokból külön történetek, külön történetekből külön történelmek lesznek, amik leszűrődnek a külön valóságokba, különböző médiumokba. A TV2 óriásplakátjain 2025 tavaszán a következő mondat állt: "A valóság testközelből."[169] A pletykára, szenzációhajhászásra és a tömegek mákonyozására építő, megkérdőjelezhető hitelességű bulvárnapilap, a Blikk nemcsak külön aloldalt tart fenn, amit a "valóság" címkéz[170], de a 2024-es imázs-kampányában a "Valóság. Érthetően." – szlogennal próbáltak közönséget toborozni. A *valóság* fekete alapon fehér betűkkel, az *érthetően* fordítva.

Az online filmkritikákban egyre gyakoribb a túlzó, magasztos jelzők – mint a *fantasztikus*, *elképesztő*, *kegyetlenül őszinte* – rutinszerű használata, ami elsősorban hatásvadász retorikai fogásként működik. Ezek a nagyívű formulák gyakran ellehetetlenítik az árnyalt, következetes kritikai viszonyulást: ha minden film "zseniális", hogyan különböztethető meg a valóban kiemelkedő?

Különösen problematikus a "kegyetlenül őszinte" fordulat: mit jelent ez pontosan? Az őszinteség a valóságnak felel meg, vagy inkább az igazságnak? Vagy pusztán a rendezői stílus látszólagos személyességére, nyíltságára vonatkozik? A kifejezés homályos, mégis erős hatást kelt – épp ez a baj vele: kijelent valamit, de nem világos, *miről*. Így a kritikai diskurzus inkább benyomásokat, mint rendszerezett értelmezést közvetít.

Közhely, hogy az úgymond valóságból építkező filmek nem "az" igazságot, hanem "egy" igazságot mutatnak be. Dara Waldron szerint (2018, p. 20) a dokumentumfilm "alkotó beavatkozás a valóságba." Winston (2008, p. 18) árnyalja:

"a »dokumentum« melléknév filmes alkalmazása (és a »dokumentumfilm« főnévként

[169] Ezzel az "ikonikus riportműsor", a *Napló* visszatérést harangozták be.
[170] https://www.blikk.hu/valosag

való használata) találóan jelzi, hogy – jóllehet gyakran hivatkoznak a művészi érvényességre (»kreativitás«) és a dramatikus szerkezetre (»megrendezés«) – e filmforma esetében alapvetően és leglényegesebben a bizonyíték és a tanúságtétel ("valóság") területén járunk."

Herzog ellentétesen látja, úgy véli "a film nem annyira a valósággal van kapcsolatban, mint inkább közös álmainkkal. Krónikája elmeállapotunknak. A cél a rögzítés és az útmutatás, ahogy a krónikások tették az elmúlt évszázadokban." (Hegnsvad, 2021, p. 31).

Renov idézi Alexander Klugét, aki továbbgondolva Grierson jól csengő, és nehezen cáfolható kijelentését a "naiv" jelzővel látja el:

"A dokumentumfilm három kamerával készül: 1) a technikai értelemben vett kamerával; 2) a filmes elméjével; és 3) a dokumentumfilm műfaji mintáival, amelyek a közönség elvárásaira épülnek. Emiatt nem lehet egyszerűen azt mondani, hogy a dokumentumfilm a tényeket ábrázolja. Elkülönült tényeket fényképez, és ezekből három különböző kamera szempontja szerint állít össze egy összefüggő ténysorozatot. Az összes többi lehetséges tényt és tényszerű kontextust kizárja. A dokumentálás naiv kezelése ezért egyedi lehetőséget nyújt a mesék megalkotására. Maga a dokumentumfilm pedig nem reálisabb, mint a játékfilm." (Renov, 1993, p. 98)

Winston (2008, p. 267) történeti összefüggésbe is helyezi: "Először a 16 mm-es szinkronhangos kamera, majd az egyre kisebb videóformátumok, végül pedig a valóságshow-k megjelenése mind egyre problematikusabbá tették azt az erkölcsi kérdést, hogy ki és hogyan "tart igényt a valóságra" Majd így folytatja utalva mind a direct cinema, mind a cinema vérité hitsorsosaira:

"Az 1970-es évek közepére néhány kritikus (és néhány reflektáltabb filmkészítő) számára egyre világosabbá vált, hogy az új felszerelések és megfigyelésen alapuló technikák sem voltak képesek jobban megragadni a "valóságot", mint a régi gépek vagy a rekonstruált jelenetek. De ha nincs "valóság", akkor mi marad a dokumentumfilmből? A valóságra való igény egyszerre volt a dokumentumfilm lényege és átkos terhe." (Winston, 2008, p. 295)

Dormehl idézi (2012, p. 19) Edgar Morin szociológust, Rouch társalkotóját az *Egy nyár krónikájá*ból, és a cinema vérite egyik teoretikusát:

"A valóság mozija kétféleképpen fogható fel. Az egyik mód az, ha azt hisszük, a valóságot egyszerűen bemutathatjuk. A másik, ha felvetjük magának a valóságnak a problémáját. Ugyanez vonatkozik a cinéma vérité-re is: az egyik megközelítés szerint igazságot tárunk fel, a másik szerint magát az igazság problémáját kell vizsgálni."

Slavoj Žižek – miközben a *The perverts guide to cinema* című film kalauzaként kalandra hívja a mozibarátokat filmtörténeti nagyságok világába, és közben pszichoanalitikus szempontból elemzi őket – kifejti a filmben, hogy "a fikció a dokumentumfilm belső korlátjaként működik Mindig valamiféle feltételes módban hiszünk: nagyon is jól tudom, hogy ez hamis, ez nem a valóság, mégis hagyom, hogy érzelmileg hasson rám." A dokumentumfilmek esetében a néző könnyen lemond erről a feltételes hitről. Plantinga (2017, p. 120) ezt úgy fogalmazza meg, hogy

"a nemfikciós filmek készítői úgy alakítják ki filmjeiket, hogy azok vizuális vagy auditív eszközökkel azt állítsák: az általuk bemutatott események vagy állapotok ténylegesen megtörténtek vagy léteztek. Ezt a hozzáállást, amelyet a filmkészítők a filmjükhöz viszonyulva felvesznek, a valóságra vonatkozó állító álláspontnak (*assertive stance*) nevezem. A fikciós filmkészítők ezzel szemben fikciós álláspontot képviselnek a bemutatottakkal szemben: a nézőt arra hívják, hogy elgondolkodjon a bemutatott helyzeteken, élvezze azok előadásmódját, mérlegelje jelentőségüket, és talán fogadja el az esetleges erkölcsi vagy politikai üzenetet. A fikciós álláspont (*fictive stance*) azonban nem arra hívja a nézőt, hogy az elhangzottakat a valóságban megtörténtként fogadja el."

A dokumentumfilm hagyományos "intézményében" több hallgatólagos megállapodás köttetik. Szekfű úgy véli (2010, p. 33), hogy "a filmkészítő (nevezzük a rendezőnek) és a lefilmezett valóságdarab szereplői, emberek és intézmények" megállapodást kötnek.

"A film készítése előtt tisztázni kell, hogy a film a valóság rögzítésére törekszik, hogy nem kerül bele tudottan valótlan információ, hogy a szereplők, ahogy mondani szokták, önmagukat adják, esetleg önmagukat játsszák." (Szekfű, 2010, p. 34)

Ezt már a performitivitás bizonyos mértékben kikezdi. A rendező és néző közötti megállapodás szerint

"a rendező azt vállalja, hogy a néző a megnézendő filmben a valóság egy korábbi

állapotának hű képét látja, hogy a helyzet megörökítése történt, a rendezői beavatkozások ehhez képest alárendelt jelentőségűek. A néző elfogadja ezt az ajánlatot, és a filmet a valóság leképezéseként fogadja be." (uo.)

Ezt pedig – a nézőnek azt az előzetes elvárását, hogy amit lát (nagyrészt) valós legyen, a valóság valamilyen reprezentációjaként működjön – a kreatív dokumentumfilm sajátosságai rúgják fel. Dormehl (2012, p. 15) mindezt a "hiedelem mátrixának" nevezi. Plantinga (2017, p. 121) ezt így összegzi:

> Egy filmet nemfikcionálisan nézni tehát nem azt jelenti, hogy dokumentumként tekintünk rá, hanem inkább azt, hogy kommunikációs alkotásként, amely egy *társadalmi szerződést* testesít meg. Ez a szerződés arra készteti a nézőt, hogy a film által bemutatott eseményeket a történelmi világban megtörténtként vagy létezőként értelmezze. A fikció és a nemfikció közötti különbség nem pusztán a néző elméjében vagy a filmekben rejlik, hanem az implicit társadalmi szerződések és konvenciók világában."

Szekfű Plantinga kifejezését továbbgondolja, és "alapszerződésnek" nevezi, aminek az "aláírása" úgy történik, hogy a néző jegyet vesz a moziba, előfizet egy filmre online, vagy bekapcsolja a televíziót. Szekfű (2010, p. 34) szerint "a rendező, szereplő és a néző tevékenysége összeadódik" , együtt hozzák létre a dokumentumfilmet mint műfajt és élményt.

Ez is vitatható, ha a dobozban maradt, filmintézetek vagy kulturális minisztériumok által túszul ejtett filmekre gondolunk, vagy egy olyan alkotói igényre, ami nem igényli a publikumot, és egyszemélyi filmezést folytat, önmagáról forgat. Ebből az alapszerződésből számomra kikövetkeztethető két állítás: "Ez a valóság egy szelete, ahogy én látom." — mondja a dokumentumfilm. "Ez egy történet, amit elmesélek, hogy megértsd, mit érzek a világról." — mondja a fikció (játékfilm).

Winston arra tesz javaslatot (2008, p. 311), hogy hagyjuk el a grierson-i mottót, a "valóság kreatív feldolgozása" elvét, azt a legitimációt, amely a dokumentumfilmet eredeti formájában igazolta. Érvelése szerint a valóság (eredetiben *actuality*, aktualitás) fogalma "a közönség bizonyos naivitásának feltételezésére épít". Winston szerint enélkül a közönségtől nem is várható, hogy elhiggye, bármi is megmaradhat a valóságból a kreatív kezelés után, amely végső soron manipulációt igényelt abban a mértékben, hogy a kép bizonyítékértéke elkerülhetetlenül leromlott. Hangsúlyozza ugyanakkor, hogy ez a "leromlás nem teljes" - nem

jelenti azt, hogy a dokumentumfilm képe ne lenne megkülönböztethető a fikciós filmétől, csupán azt, hogy "ez nem olyan könnyen végezhető el, mint ahogyan azt a hitelesség egyszerű leolvasása a képernyőről sugallja".

Egyszerű matematikai képlettel is megpróbálták már leírni a valóság és fantázia kooperációjából származó filmeket. Rhodes és Springer (2005, p. 4). szerint a

> "dokumentarista tartalom + dokumentarista forma = dokumentumfilm, dokumentarista tartalom + játékfilmes forma = dokudráma, játékfilmes tartalom + dokumentarista forma = mockumentary, játékfilmes tartalom + játékfilmes forma = játékfilm."

Az egész életében szálirány ellen fésülködő, "ellen-filmeket" alkotó (Smith, 1996) Jean-Luc Godard szerint nincs éles határ dokumentumfilm és fikció között. Úgy vélte, hogy

> "minden nagy játékfilm a dokumentumfilm felé törekszik, ahogy minden nagy dokumentumfilm a fikció felé. [...] És aki teljesen elkötelezi magát az egyik mellett, szükségszerűen megtalálja a másikat az út végén" (Giovannoli, 2016, p. 4)

Kortársa, François Truffaut élesebb fogalmaz: "A leghamisabb film a dokumentumfilm." (Bikácsy, 2000). Godard munkásságában több módon is megjelenik ez a kettősség: technikai eszközökben (kézikamerás felvételek, valós helyszínek használata, dokumentarista képi világ) és narratív eszközökben (valós események és fiktív történetek keverése[171], híradó-részletek beépítése, nézőpont váltogatás).

Bár alkotóként még nem értem el az út végére, Godard szemléletét osztom – mégha a dokumentum és fikció libikókáján inkább az utóbbi oldalán foglalok is helyet. Az erőkar törvénye azonban itt is érvényes: minél távolabb kerül valaki a tengelytől, annál könnyebb abba az irányba billenteni. Azt vallom, hogy a dokumentumfilm nyomokban valóságot tartalmaz, de végső soron minden a valóság szubjektív, szűrt, szerkesztett: "minden fikció" . Megengedőbben: fikcionalizált. Meglehet, mindez korral jár.

Például készséggel elhiszem, hogy Daniel Gordon 2012-es *The race that shocked the world* című filmje a valóságot tárja fel a szöuli olimpia 100 méteres férfi síkfutásának döntőseiről (a kilenc indulóból hétnél doppingszert találtak a vizeletmintákban), az elbeszélés

[171] A neves koppenhágai fesztiválon, a CPH:DOX-on létezik PARA:FICTIONS kategória. Ebbe az innovatív szekcióba a dokumentumfilm és a fikció határterületein mozgó, formailag kísérletező, a hagyományos műfaji kategóriákat megkérdőjelező filmeket várják. https://cphdox.dk/parafictions/

mód viszont a fikció világába emeli. Bill Nichols szerint (1991, p. 27) jogos a kérdés: szerethetjük-e egyszerre a mozit és Platónt? Ha a játékfilmek iránti vonzalmunkra gondolunk, a válasz egyértelmű "nem" – hiszen a film pusztán képeket mutat, amelyek mimetikus elterelések, hamisítványok, nem képesek táplálni az igazság utáni vágyunkat. A dokumentumfilm esetében a válasz talán kevésbé egyértelmű – de Nichols végső soron itt is "nem"-et mond.

Egy kisgyermek számára a játék maga a valóság: még nem rendelkezik elegendő tapasztalattal vagy mintával ahhoz, hogy különbséget tegyen köztük. Ha a felnőtt farkast játszik, komolyan meg tud ijedni Ha filmet néz, ugyanez fokozott valóságélménnyé válik. Ártatlanságából fakadóan a fikció autentikus élménnyé válil. A felnőtt ezzel szemben gyakran a valóságot – esetünkben a valóság és a dokumentumfilm szoros tandemét – szemléli úgy, mint egy megkonstruált játékot – óvatos, kétkedő, mert túl sok torzító narratívával találkozott már. A gyermeki hit és a felnőtt gyanú így két ellentétes pólusa ugyanannak a kérdésnek: hol húzódik a határ fikció és valóság között?

A saját dokumentumfilmjeim a valóságot használják alapanyagként. Ezzel együtt nem állítom, hogy a valóság közvetlenül reprezentálható lenne – inkább úgy látom, hogy (újra-) feldolgozható, értelmezhető és rendezhető. A dokumentumfilm mibenlétéről szóló elméleti viták meggyőzően érvelnek mindkét oldal mellett (minden dokumentumfilm fikció illetve valóság), vagy épp amellett, hogy e két kategória között van létjogosultsága egy szürke zónának. Ezek az álláspontok mégis kihívhatók.

Bill Nichols sokat idézett nyitómondata, miszerint "Minden film dokumentumfilm, [mert] lenyomata a kultúrának, amely létrehozta, és mert megjeleníti a benne szereplő személyek képmását" (Nichols, 1991, p. 1), számomra túl tág, és kiüresíti a dokumentumfilm fogalmát. Ezzel szemben vizsgálatra érdemesnek tartom Kovács András Bálint megállapítását, miszerint "végső soron nem tudjuk felmutatni azokat a biztos külső jegyeket, amelyek alapján valamiről eldönthetjük, hogy fikció-e vagy sem." (Kovács, 1997, p. 9.)

Ez a bizonytalanság számomra nem gyengeség, hanem épp a dokumentumfilm egyik legtermékenyebb sajátossága: hogy folyton újraértelmezi saját pozícióját a fikció és a valóság között – és számomra a nagygömböc fikció falja fel a kisgömböc dokumentumfilmet. Felfalja, benn van, tartalmazza: együtt adnak ki egy egészet, egy valóságmag a fikció burkában.

Egyszerű próbát és ellenpróbát javasolok. Ha a kamera láthatóan jelen van, a helyzet

eleve nem lehet természetes – és az ember sem lehet teljesen természetes –, hiszen tudással rendelkezik a kamera funkciójáról, működéséről, és annak róla alkotott képformáló, közvetítő hatásáról. Kivételt talán csak azok képeznek, akik valamilyen a posteriori okból vagy más miatt egyáltalán nem rendelkeznek ezzel a tudással – például vak emberek, elzárt, technológiamentes közösségek tagjai (amazonasi indiánok, indiai szigetlakó bennszülöttek), vagy a csecsemők –, de még ők is érzékelhetik a kamera jelenlétét, és reagálhatnak rá, ha nem is tudatos módon.

Nem értek egyet tehát Třeštíkovával, aki a hétköznapi légkör megteremtése érdekében azt mondja a forgatáson az alanyoknak: "Csináljátok, amit akkor is csinálnátok, ha nem lenne itt a kamera." (Slezáková, 2017). Ha viszont a kamera nincs jelen láthatóan – mint ahogy a megfigyelő film szeretné –, akkor a szereplő nem tudhatja, hogy valaki épp most avatkozott bele az ő valóságába. Itt azonban felbukkan az a fényesre koptatott filmes közhely – és a közhelyekkel érdemes komolyan foglalkozni, hiszen már az ókorban is az általános érvényű igazságok megfogalmazásának tartották őket – miszerint: *minden szándék*.

IV. 3. Szándékoltság a dokumentumfilmben

Szándék a kamera pozíciója (honnan hova néz), a választott optika (mekkora teret fog be), a téma keretezése (plánok), a snitt hossza, a rendező előzetes feljegyzései a szándékairól, a választott helyszín, időpont, szereplők, téma, egyszóval a filmkészítés "szubjektív mozzanatai" – mind-mind tudatos, szelektív és alapvető filmes döntés eredményei, és ez még csak a helyszíni felvétel, utómunka (szelektálás, kép- és hangvágás, hangkeverés, fényelés, stb.) nélkül. Így "az »objektivitás« a felvevőgomb megnyomásának pillanatában - miért épp akkor indul a felvétel - megsérül" (Gelencsér, 1998), és a fikcionalizálás irányába mozdítják el a dokumentáló szándékot is. (2019, p. 239)

A készítő szándéka kigondolt, teremtett. Ha pedig a filmnek elbeszélője is van – például narrációs hang formájában –, akkor még tovább távolodunk a valóság közvetlen reprezentációjától. Kovács találó megfogalmazásában: "a filmi elbeszélés narrátora nem feltétlenül egy személy, hanem több, az eseményeket érzékelő személy fikciója, vagy inkább segédfogalma, amely lehetővé teszi számunkra, hogy megfogalmazzuk azt, amit tudunk – és azt is, honnan tudjuk" (Kovács, 1997, p. 57).

Személyes meglátásaim, tapasztalataim erről a következők. A művek nem a természetben *teremnek*. Mindig *teremtve* vannak. Erre utalnak szavaink: alkotni (*to art*), létrehozni (*to create*). Épp úgy, ahogy Zeusz fújt bele az agyagfigurák orrába, hogy emberré váljanak. Minden mű óhatatlanul szubjektív, egy alkotás nem nélkülözheti a szubjektumot. Az objektivitás nem több, mint vágyvezérelt illúzió. A *Libanoni keringő* rendezője, Ari Folman egyértelműen fogalmaz: "Nem hiszek az objektivitásban. A filmes világban nincs objektivitás. Logikailag nem is létezhet. Az alapvető tény, hogy bemész egy vágószobába 200 óra felvétellel, és a vágási folyamat végén egy 50 perces vagy egy órás filmet hozol ki, már önmagában is kizárja az objektivitást." (Guillen, 2009)

Nem nézhetünk egy alkotásra "tiszta" valóságként, még akkor sem, ha úgy tűnik, az alkotó *hozzá sem nyúlt*. Mert onnan tudjuk, hogy az egy alkotás, hogy van rá utalás, szándék. Az elkészített dolog a szándékot bennfoglalja. Ha hozzá sem értek, akkor is keretei a művészi szándék – valamilyen közlésből, jelzésből ezt tudatja az alkotó.

A talált tárgyak (*found object*) vagy késztermék műtárgyak (*readymade object*) esetében is ott egy szándék. A nem-beavatkozás is pozíció, egy esztétikai (és etikai) állítás. Marcel Duchamp a piszoárt kiválasztotta, beadta kiállításra, cetlit rakott mellé (*Szökőkút*), és máris fikció, műtárgy lett. Maurizio Cattelan megvett egy banánt és egy szigszalagot, falra ragasztotta a gyümölcsöt, címet adott neki (*Komédiás*), kiállította, műtárgy lett. Amint megvették euró tízezrekékrt, újra készített egy ugyanilyen műtárgyat. A keretezés, az elnevezés, a kontextusalkotás – mind fikciós gesztus. Ha már readymade-ről van szó, térjünk vissza a dokumentumfilmre: az alany mint "talált tárgy" ?

Valóság-e, vagy éppen a valóság megtagadása – esetleg annak fikcionalizálása –, ha Hongkongban bizonyos emeletszámokat szándékosan kihagynak a liftek gombjai közül babonás okokból? A 4. emelet attól még fizikailag, matematikailag, egzakt módon létezik – függetlenül attól, hogy a földszinttől indul a számozás vagy az első emelet felett –, mégis: épp a Bill Nichols által hangsúlyozott kulturális kontextus hatására eltüntetjük, áthangoljuk vagy új jelentéssel ruházzuk fel a valóság egy részletét.

A kérdés tehát nem (csupán) az, hogy mi van, hanem sokkal inkább az, hogy mi az, ami megmutatkozik, abból mit konstruálunk, és hogyan keretezzük azt. A valóságot nem lehet csak úgy megmutatni – mindig választani kell: honnan és hogyan nézzük, miként tálaljuk fel, minek nevezzük el, és kinek mutatjuk. A film pedig éppen ezeknek a döntéseknek a

lenyomata: valószerűség, valószínűség, és megintcsak fikció. A Sátántangó elbeszélője pontosan érzékeli ezt:

> Mert fokozatosan döbbent rá, hogy évek hosszú, gyötrelmes, szívós munkája végül meghozta gyümölcsét: olyan egyedülálló képesség birtokosa lett, amelynek kegyelméből már nemcsak a leírás készenlétével szegülhet szembe az örökösen egy irányba tartó dolgok kihívásának, hanem bizonyos fokig *meg is határozhatja* a látszólag szabadon örvénylő események elemi szerkezetét! (Krasznahorkai, 2004, p. 299, kiemelés tőlem)

Játszunk el a gondolattal: egy adott valóság-intervallumot öt alkotó hány- és hányféleképpen dolgozná fel?[172] Referenciálisan mind ugyanahhoz a valóság-intervallumhoz tartoznának, de Braham (2019, p. 239) szerint ezek csak szerkesztett, saját variánsok, magánfikciók lennének a valóság leheletével (*air of reality*). A kifejezés, amely Henry James írótól ered[173], eredetileg a meggyőző, életszerű fikciók jellemzésére szolgált.

Erre hivatkozott Finta Imre is, a szegedi gettó egykori nyilas parancsnoka, a torontói bíróság előtt.[174] Valóságtagadása performatív fikcionalizálásnak is beillik: alternatív valóságot teremt, és ezt ügyvédjével el is játszatja a tárgyalóteremben. Finta esete a valósággal és fikcióval a mindenki- és senkiföldjén helyezkedik el: az "általa gondolt valóság" nem mentesíti a történeti felelősség alól, viszont élesen rávilágít arra, hogy a valóság nem magától értetődő, hanem mindig valamilyen narratíva része. "Kutya nehéz, felség, úgy hazudni, ha az

[172] Tarkovszkij (1998, p. 63) így ír erről az ábrándról: "A filmkészítés ideális esetét a következő módon képzelem el: az alkotó egy több millió méter hosszú filmszalagra rögzíti teszem azt egy ember életét úgy, hogy a születéstől a halálig, napról napra, évről évre következetesen követi végig az életpályát. Ezután összevág egy körülbelül két és fél ezer méter hosszú anyagot, ami körülbelül egy játékfilm vetítési idejének felel meg. (Azt is érdekes elképzelni, hogy ezzel a sok millió méter hosszú filmszalaggal jó néhány rendező dolgozhatna, s mindegyikőjük elkészíthetné belőle a maga filmjét, mely radikálisan különbözne a többiekétől!) És bár a valóságban lehetetlen ennyi, azaz ilyen hosszú filmszalagot forgatásra megkapni, arra azonban érdemes lenne törekedni, hogy "ideális", jobban mondva kevésbé irreális munkafeltételek jöjjenek létre. Mire gondolok? Arra, hogy a dolog lényege szerint előbb egymást követő tények darabjaiból válogatunk, majd összekapcsoljuk őket, miközben pontosan tudjuk, látjuk és halljuk azt is, mi van az egyes tények között, miféle megszakíthatatlan folyamat köti össze őket. Ez a filmművészet."

[173] Az irodalomtudomány jelentős narratív újításként tartja számon Henry James *A csavar fordul egyet* című kisregényében az elbeszélés nézőpontváltását. A történetet a házvezetőnő meséli el, aki kezdetben objektívnek tűnik, de fokozatosan kiderül, hogy az eseményeket saját szemszögéből, elfogultan látja. A csavar a történet végén következik be, amikor a narrátor megváltoztatja az addigi narratívát, és az olvasó ráébred, hogy a történet valójában nem is úgy történt, ahogy azt a házvezetőnő elmesélte. A film is sokszor játszik ezzel különböző formában (*Közönséges bűnözők, Memento* stb.)

[174] Finta 1945 után Kanadába emigrált, ahol később per indult ellene, miután egy dokumentumfilmben múltja nyilvánosságra került. A kanadai bíróság előtt védője azzal védekezett, hogy "az általa gondolt valóságnak megfelelően" cselekedett, mivel szubjektív meggyőződése szerint nem volt oka kételkedni az antiszemita propaganda állításaiban – védője érvelése szerint tehát a vádlott belső világának konstruált valósága (*air of reality*) határozta meg tetteit. Fintáék fiktív világképre próbálták felépíteni a tettek igazolását. Ez felveti a kérdést: elég-e, ha valami "reálisnak tűnik", hogy valósként kezeljük?

ember nem ösmeri az igazságot" – így Esterházy Péter (2000, p. 9) elhíresült nyitómondata. Finta ismerte: amit igaznak mondott, az valójában csak egy új, kiválasztott valóság volt, amit ő kreált meg az eredeti valóság mozaikdarabkáiból.

Ha már a dokumentumfilmesek belátása szerint a kameraállás kijelölése is szándéknak, beavatkozásnak, fikcionalizálásnak számít – hiszen egy adott nézőpont rögzítése szükségszerűen kizár más nézőpontokat, ezzel újrarendezi a valóságot –, akkor mit kezdjünk a hanggal, amely látszólag kevésbé feltűnően manipulál? *Az elátkozott: Robert Durst halálos élete* című dokumentumfilm-sorozat esetében a főszereplőn felejtett mikrofon – amely rögzíti Robert Durst önmagát lebuktató motyogását a toalettben ("Naná, hogy én öltem meg.") – felvétele vajon dokumentum vagy véletlenül elkapott fikció? Tudta-e, hogy hallják? Vagy a stábnak játszott el egy szerepet? A kérdés túlmutat a hangfelvételen, és azon is, hogy "igazi" vagy "hamis" volt-e a vallomás. Inkább az alany szempontjából azt feszegeti, hogy *van-e egyáltalán olyan pillanat, amikor valaki nem szerkeszti önmagát* – akár a kamera, akár a mikrofon, akár csak egy potenciális hallgató jelenléte miatt. A mikrofon tehát nemcsak technikai eszköz, hanem "hallgató szereplő", amely éppúgy átrendezi a valóságot, mint a kamera.

Amikor egy technikus mikroportot rögzít egy alanyra, ezzel láthatatlanul, de határozottan a filmhez köti őt. A valóságban nem viselünk mikroportot. A valóságban nem lóg a fejünk fölé egy hosszú rúd végén szőrös burkolat (*deadcat*) – a filmes szlengben "döglött macskának" nevezik a szélfogó boom mikrofont –, amely érzékenyen pásztázza a szavainkat. A valóságban működik a perifériás látásunk: tudatában vagyunk annak, ha valaki ott áll mellettünk, ha valami mozog a látómezőnk szélén. Érzékeljük a jelenlétet, mégha a tekintetünk nem is irányul közvetlenül felé.

Ezért mindig fenntartással olvasom azokat a rendezői nyilatkozatokat, amelyekben a "kamera előtt teljesen feloldódó" szereplőket dicsérik – és közvetve önmagukat is. Mintha ezzel azt állítaná a kolléga: sikerült a társadalmi szereplőt (social actor) a valóságnak megfelelően "játszatni". Robert Durst a *kamera mögött* (képen kívül, kamera nélküli helyzetben) oldódott fel, és tett egy civil, magának való közlést.

Tapasztalataim szerint bár nem mindenki fotogén, de mindenkiben van némi kameratudat. A kamera jelenlétét nem lehet teljesen kikapcsolni – legfeljebb elfeledkezni róla egy-egy pillanatra. De egy film nem pillanatokból épül. Az emberek érzékelik a kamera

jelenlétét. A szemük sarkából látják, ha az operatőr egy dialógus közepén átfordul a másik beszélőre. És aki épp nincs felvétel alatt, sokszor valamiképpen ellazul, gesztusaiban oldottabb, hitelesebb – de ez nem a teljes természetesség, csak annak egy árnyalata. A "teljes természetesség" illúzió, és nem kizárólag a megfigyelő film illúziója. Egy mítosz, ami egyben dilemma is, amit a dokumentumfilm is újra és újra megidéz, miközben valójában mindig szerkeszt, rendez, fókuszál.

Ascher (2016) ezzel szembehelyezkedik. Szerinte az alanyok kezdetben igyekeznek "legjobb énjüket" mutatni, de hosszú távú forgatásnál elfeledkeznek a kamera jelenlétéről, mert túl fárasztó lenne folyamatosan szerepet játszani. (Ezt használják ki a longitudinális filmeket készítők). "Ha elég hosszan forgatsz - reggelinél, vacsoránál vagy csendes pillanatokban – az emberek elvesztik öntudatosságukat, mert egyszerűen túl nagy munka színlelni" – jelenti ki tapasztalataira támaszkodva.

IV. 4. A fikció felé félúton

2014-ben, amikor az *ULTRA* című filmem még nagyon korai fejlesztési szakaszban volt – és az HBO Europe-tól minimális támogatás érkezett kezdőlöketként ahhoz, hogy egyáltalán tovább dolgozhassunk a projekten, ami alapján talán a teljes finanszírozási összeget megkapjuk a a csatornától –, Hanka Kastelicová, a dokumentumfilmekért felelős vezetője egy friss lengyel alkotást mutatott nekünk inspirációként. Ez volt a *Deep Love*. A film főszereplője Janusz, a hatvanéves, magabiztos és egykor aktív búvár, aki egy stroke következtében lebénult, beszéde érthetetlenné vált, de partnere, Asia segítségével fokozatosan visszanyeri mozgásképességét. Álmát, hogy újra merülhessen – mégha az életébe is kerülhet –, sosem adja fel.

A kamera elkíséri őt orvosi konzíliumra, rehabilitációra, ügyvédhez végrendelkezni, edzeni, és végül a nagy mélytengeri merülésre is. A film betekintést enged a legintimebb családi pillanatokba is: vacsorákba, baráti beszélgetésekbe, kiszolgáltatottságba, tehetetlenségbe, vágymegfogalmazásokba. Ma ezek a jelenetek már szinte alapértelmezettek egy dokumentumfilmben, elvártak, nincs bennük semmi különös. De akkor, több mint tíz éve, mélyen megrázott, hogy a kamera hogyan jutott be ennyire rejtett, korlátozott, konfliktusos, személyes terekbe.

A szereplők természetesek voltak, mégis mintha forgatókönyvből beszéltek volna: minden információ tömören, megfelelően volt adagolva, feszes jeleneteken keresztül (amiket sokszor cliffhangerekként, feloldatlanul hagyott a rendező, csavarva egyet a néző lelkén), a történetmesélés szolgálatában hangzott el.

A gondosan felsnittelt, több nézőpontú jelenetek, a megkomponált plánok nem hordozták magukon a klasszikus dokumentumfilmes bizonytalanságot, amikor az operatőr csak sejti, mi fog történni, ösztönösen, fáziskéséssel megy a történés után, biztonságból mindig totállal kezd, hogy a nézőnek meglegyen a térérzete, tudja kik vannak a jelenetben, és onnan halad befelé, egyre több közelivel dolgozva. Itt a képi világ epikus és költői módon váltakozott a föld felett és a víz alatt, miközben egy nagyon emberközeli, drámai történetbe lettünk beavatva. A szerkezet a folyamatos hullámzásra épült: remény és kétségbeesés, siker és kudarc dinamikus váltakozására.

Kastelicová – aki nemcsak vezető, hanem igazi kreatív partner is: minden vágatot megnéz, végigül órákig tartó vágószobai munkákat, elolvassa a treatmenteket és figyel a legapróbb részletekre is, miközben kéttucat projektet tart kézben különböző fázisokban – ezzel a filmmel akarta demonstrálni nekünk a dokumentumfilm új útját, mivel pontosan letapogatta, hogy a hazai mintáink hiányosak, a szemléletünk avítt.

A vetítés végén azonban elárulta: a jelenetek többsége irányított volt. A valós személyek valós problémáit erősen megrendezett formában rögzítették – bevilágított terekben, előre kitalált kamerapozíciókkal, ültetéssel, egyeztetett jelenetvezetésekkel (honnan hova tartson, miről szóljon a beszélgetés X és Y között a valóságos helyzetből kiinduló, saját mondataikkal), a szereplők aktív együttműködésével.

Ez a megközelítés különbözött a magyar hagyománytól, amelyben én szocializálódtam, és még attól is elkülönbözött, ami pedig hasonló jegyeket mutatott korábban. Például a Budapesti Iskola egyes filmjeiben, vagy Schiffer Pál filmjeiben (pl. *Fekete vonat, A pártfogolt*) is spontán és provokált helyzetek keverednek, a rendező aktívan befolyásolta a szituációkat, tudatosan élezte a szereplők közti konfliktusokat a rendszer működési zavarainak feltárása érdekében.

A *Deep Love* ezzel szemben sokkal inkább alkalmazta a játékfilm eszköztárát: fordulatokra, erőteljes érzelmi amplitúdókra épített; gördülékeny volt, szinte "olvasmányos". Számomra új filmnyelvet képviselt akkor az – amúgy a fősodorból nem kiemelkedő – *Deep*

Love. Technikájában, filmnyelvében és gondolkodásmódjában is idegen volt attól, amit addig ismertem.

Erről beszél Almási is (2024): "A [dokumentumfilm] határai már annyira távol vannak a régitől, és majdnem azonosak a játékfilmeszköztárával. Alig minimális különbség van a játékfilm és dokumentumfilm között." Erre erősít rá Prenghyová (2024): "A dokumentumfilm mindig fikció… Nincs nyilvánvaló határ köztük."

Felmerült bennem a kérdés: "Így is lehet csinálni?" És azonnal a következő: "De akkor ez már nem manipuláció?" Vagy pont így – erősebb vagy visszafogottabb rendezettséggel – mutatjuk fel azt, ami lehetett volna, ha nincs ott a kamera? Merthogy a megfigyelő film azt vallja, hogy amit felmutat, az azzal egyenértékű, mintha nem lenne ott a kamera.

Vissza kell utalnom a megfigyelő filmre. Bármiként határozzuk is meg a fikció fogalmát szabatos magyarázattal, tanulságos az, hogy a dokumentumfilm esetében különösen fontos megkülönböztetni:

a) a külső jegyeket, amelyek alapján valamiről eldönthetjük, hogy fikció vagy sem
b) a történet és az elbeszélés viszonyát
c) a narráció jelenlétét vagy hiányát.

Az utóbbi a megfigyelő filmek esetében rendkívül ritka, maga a koncepció zárja ki, hogy narrációja legyen egy filmnek. Ha mindenáron meg kell nevezni, akkor a kamera (operatőr) az: vizuális narrátor, interpretátor. A külső jegyek egyre kevésbé mérvadóak, bennük lehet a legkevésbé bízni, mint bemutattam eddig a disszertációban és még folytatom is

A történet-elbeszélés viszonyrendet vizsgálva első ránézésre úgy tűnhet, hogy egy megfigyelő dokumentumfilmben a történet (*story*) és az elbeszélés (*discourse, narration*) teljes fedésben van – hiszen "csak" figyeljük, ami történik, minden "magától" bontakozik ki. A drámai feszültség jelenetenként épül, nem cselekménypontokból. De a fedés csak látszólagos.

A történet (megtörtént események láncolata) az, amit a film "elmesél". Ez a "mi történt" síkja: sokszor lineáris, ok-okozati viszonyban áll a történésekkel. Az elbeszélés pedig az, ahogyan ezt a történetet a film elmondja: milyen sorrendben, milyen hangsúlyokkal, milyen képeken, ritmusban, ki van "mutatva", ki van "elrejtve". Ez pedig magába foglalja az

időkezelést (ellipszisek, ismétlések, lassítások), jelenetek sorrendjét, és a már említett tudatos vágást, plánokat, kamerapozíciót. De főleg azt, hogy mi nincs benne a filmben.

A megfigyelő filmes távolságot tart, látszólag háttérbe vonul, nem kérdez, nincs narráció, nincsenek feliratok, interjúk, de ettől még ő választja ki, hogy mit vesz fel, és főleg, hogy mit hagy benne a végső filmben. Ő rendezi el az események sorrendjét, ő dönt arról, hogy melyik jelenetet meddig tart ki és meg – és ez már önmagában ritmust, értelmezési keretet, nézői figyelmet szab. Az elbeszélés aktusa ugyanúgy jelen van, csak "láthatatlanul" működik. Az áhított be nem avatkozás sokkal inkább tűnik intervenciónak, mint a valóság pontos leképezésének.

Hipotetikusan: ha lenne egy levegőben észrevétlenül lebegő, 360 fokos okoskameránk (aminek a megvalósítása közel van az Insta360 modelleket tekintve), ami mindent lát és hall, a "mit-hol-mikor rögzítek" kérdés akkor is a *szándékot* jelezné. A "természetes" valóság megszűnik létezni. A kvantumfizikából is ismerhető ez a paradoxon: a megfigyelés maga megváltoztatja a megfigyelt jelenséget. Ezek szerint "minden beavatkozás" és "minden fikció"?

A "filmvallás" dogmáit ideje lenne egy radikális, de átgondolt gesztussal újragondolni: a kameranézőpont – azaz a szemszög – nem pusztán formai kérdés, hanem a film lényegi alkotóeleme; maga a film szíve. Mivel minden mozgókép szükségszerűen egy meghatározott nézőpontból épül fel, felesleges az ezzel kapcsolatos álobjektivitásra törekvő viták és hivatkozások túltengése. Ha ezt a premisszát elfogadjuk, sokkal termékenyebb irányba terelhető a diskurzus: nem az a kérdés, *van-e* nézőpont, hanem az, hogy *milyen*, és *mit vállal vele* a filmkészítő.

Frederick Wiseman *Titicut follies* (1967) című filmje, amit a légy-a-falon esztétika a "címerállatának" tekint, a Bridgewater Állami Kórház mentális betegségben szenvedő (vagy annak gondolt[175]) fogvatartottjait filmezte interjúk, reflexiók, narráció, következtetések nélkül. Brutális közelképek dominálják, a kamera arcba mászik, ami egyszerre vizuális jelzés, segélykiáltás (a raboknak ezt a autoritás-közelséget meg kellett szokniuk a smasszerektől), másrészt mutatja, hogy a rendező a hatás érdekében ugyanezt elkövetheti védett személyként. A film súlyos visszaélésekre derített fényt egy állami pszichiátriai intézetben.

[175] A filmben szerepel egy 28 éve raboskodó gyümölcsárus, akit két évre ítéltek ittas állapot miatt. A "bűne" az volt, hogy csíkokat festett a lovára, hogy az zebrának tűnjön – abban a hitben, hogy így több vásárlót vonz majd a zöldséges kocsijához.

A művet rövid időn belül – nemzetbiztonsági okokra és obszcenitásra hivatkozva – betiltotta a massachusetts-i bíróság, a legtöbb példányt elkobozta és megsemmisítette. 1991-es feloldásáig – mivel a filmben szereplő alanyok már mind elhunytak – csupán oktatási célú megtekintését engedélyezték szakembereknek. Ha ma készülne a *Titicut follies*, talán nem tiltanák be, de biztos jogi vitákat gerjesztene a személyiségi jogok védelmének, a nyilvánosság számára elérhető információknak, és a jogsérelem-reparálásának kérdése kiszolgáltatott emberek filmezése kapcsán.

A *Titicut follies* kétségtelenül nagy hatású és úttörő alkotás, ami a valóságdokumentálás filmes felfogásának és a társadalmi igazságok feltárásának területén is mérföldkő volt. Csakhogy maga Wiseman ismeri el, hogy filmjei (például a húsipar minden szegmensét bennfentes kívülállóként bemutató *Meat* (1965), a faji zavargások idején a fehér rendőröket bemutató *Law and order* (1969, vagy a lyukas szociális hálóval foglalkozó *Welfare* 1975-ből) nem lehetnek elfogulatlanok – a filmkészítés minden aspektusa (forgatás, vágás, szerkezet) szubjektív választásokat tükröz, és a "valóság-fikció" kifejezést használja rájuk.

Wiseman szerint a filmen látható végeredmény a fikcióhoz hasonlít, noha nem megrendezett, nem manipulált cselekményeken alapul. Úgy véli, hogy ő maga nem manipulálja az eseményeket, ugyanakkor a vágást erősen manipulatívnak tartja – ahogyan a forgatást is –, nem abban az értelemben, hogy az emberek máshogy viselkednének, mint szoktak, hanem abban, hogy mit választanak leforgatni, hogyan forgatják le, és miként vágják, illetve strukturálják az anyagot.

Azt állítja, hogy célja olyan filmek készítése, amelyeknek drámai szerkezetük van. Éppen ezért – teszi hozzá – bizonyos mértékig tiltakozik az "observational cinema" vagy "cinéma vérité" kifejezések használata ellen, mivel ezek számára csupán azt sugallják, hogy az ember egyszerűen tartozik valahova, és minden felvett anyag egyformán értékes – amit ő nem tart igaznak. (Aftab & Welz, 2003)

Wiseman elbizonytalanít, leleplez, vagy megerősít – nézőpont kérdése. A dokumentumfilm műfaja jól példázza azt az elméleti problémát, hogy a filmes elbeszélés különböző aspektusai – fikció / nem-fikció, narratív / nem-narratív – nem feltétlenül esnek egybe. Kovács felosztását használva (1997, p. 9) akár egy dokumentumfilm is lehet:

a) a történetstruktúrát tekintve *narratív* (események időrendben vagy ok-okozati összefüggésben jelennek meg, például *Ember a magasban*) vagy *nem-narratív* (nincs

hagyományos történetmesélés, nem-lineáris, asszociatív vagy tematikus szervezésű, például a *Koyaanisquatsi* vizuális meditációja)

és / vagy

b) *történetközpontú* (erős narratív szál, "sztori" köré épül a film, például *Rodriguez nyomában*) vagy *leíró* jellegű (egy helyzet, jelenség vagy környezet bemutatására törekszik, például *Mikrokozmosz - A füvek népe*)

és / vagy

c) *valóságalapú* (ragaszkodik a tények pontos bemutatásához, például *Shoah, 20 nap Mariupolban*) *nem-valóságalapú* (megrendezett, stilizált, manipulált, dramaturgiai célokból konstruált – újrajátszások, irányított jelenetek, szelektív szerkesztés –, például *The thin blue line, Áldozat, Sonita, Monogamia, Menekülés, Libanoni keringő, The good postman*)

Kiviláglik, hogy a c) pont felosztása egyre nehezebben tartható, tartalma bajosan szétszálazható a kortárs dokumentumfilmben, illetve a jelenkori elméletket tekintve. Ha elfogadjuk a *20 nap Mariupolban* című film valóságalapúságát – vagyis azt, hogy egy ostromlott város mindennapjai egyszemélyes filmezés által hitelesen dokumentálhatók –, akkor következetesnek kell lennünk: ugyanígy el kell fogadnunk a *Monogamia* című izraeli film valóságalapúságát is, amelyben egy idősödő szülőpár érzelmi újraközeledését látjuk. Még akkor is, ha tudjuk, hogy e folyamat katalizátora maga a rendező – a pár közös fia.

A filmet látva természetesen lehet úgy érvelni, hogy a rendező – saját szülei történetében érintett, aggódó félként – aktívan beavatkozott az eseményekbe. Ugyanakkor más nézőpontból vizsgálva éppen ez a beavatkozás hozta működésbe azokat a szándékokat, amelyek már korábban is jelen voltak – csak épp megvalósulatlanul. A szándékok realizálódtak.

A *Monogamiá*ban az alanyok azonban nemcsak elfogadták ezt az irányítást, hanem az így létrejött helyzetet élték meg, "csinálták" saját valóságukként. Amit a kamera rögzített, az *volt* (és nem az *lett*) az ő valóságuk. Nem a kamera hozta létre a valóságot, a kamera soha semmilyen valóságot nem hoz létre. De képes megmutatni valamit onnan, ahol a valóságnak tűnő konstelláció *kialakul*. Az viszont felvéve celluloidra, digitális hordozóra keretet kap, "elrugaszkodik", megszűnik a leföldetsége, és még levetítve is – akár egy perccel később –

csak emlék. Összevágva pedig: fikció.

IV. 5. Emlékezés, megkreáltság, váltópontok

Nincsenek emlékeim 5 éves korom előttről. Nem vagyok a saját szemtanúm. Fényképeken élek, fényképekről emlékezem úgy-ahogy. Pontosan emlékezni lehetetlen, a fotográfiák, filmképek – amiket valaha láttunk – jobban beégnek az elmébe. Az emlékezet: fikció. Tarkovszkij (1998, p. 63) emlékeztet, hogy

> "az idő tény formájában jelenik meg filmen! A dokumentumfilm módszere tűnik számomra a filmes ábrázolás legideálisabb lehetőségének, ám ezen nem a felvétel módját értem, hanem az élet felidézésének, újraalkotásának mikéntjét."

Amikor az ember elé rakják gyerekkori fotóit, akkor kész tényként, dokumentumként fogadja el – hiszen ott mutatják neki, azt mondják róla –, hogy a képen látható csecsemő, kisgyerek vele azonos – már ha ő a szubjektum. Az sem merül fel benne, hogy miért pont ilyen a kép, miért így komponált a családtag, miért innen mutatja, miért ezt a szeletét metszette ki önkényesen a valóságnak (térnek, időnek, alanynak) – már ha az a valóság.

Amíg a mindennapi életben ezek felett könnyen elsiklunk, és hiteles archív anyagként őrizzük ezeket a képeket, Super 8-as vagy videófelvételeket, a filmművészetben egy évszázada komoly disputa folyik arról, hogy mi a dokumentum, mi a tényszerűség. Brian Eno zenei producer szerint "az életek nem egyenes vonalban haladnak, és minden alkalommal, amikor visszatekintünk rájuk (vagyis amikor emlékezünk), valójában újragondoljuk őket. Az életünk olyan történet, amit újra és újra megírunk. Nem létezik egyetlen megbízható narratíva egy életről." (Tannenbaum, 2114)

Kirsten Johnson *Cameraperson* című filmje kollázsszerű alkotás, amely az operatőrnő hosszú karrierje során készített, de más rendezők filmjeiből kimaradt felvételek töredékeiből építkezik. Ezek az anyagok korábban a "resztli" kategóriájába estek – a láthatatlan háttérmunka lenyomatai, kivágott jelenetek, bérmunkák és személyes projektek –, ám ebben az új kontextusban személyes "emléktárggyá"[176] válnak. A *Cameraperson* egyfajta önarckép,

[176] Kirsten Johnson elmondása szerint még a *Camerapersonban* szereplő testeket, testrészeket is szerette volna lejogosítani, ennyire kemény szabályozás és etikai normák vannak az amerikai forgalmazóknál és dokumentumfilmes céheknél. (LeBrecht, 2023)

amely nem Johnson arcát mutatja, hanem a tekintetét: amit látott, ahogy nézett, és ahogy most visszanéz.

A film nyitójelenetében megjelenő felirat – "Amit látni fognak, azok életem emléktöredékei" – nemcsak esztétikai, hanem filozófiai keretet is ad az elbeszélésnek. Johnson a fragmentumokból próbálja rekonstruálni önmagát – miközben édesanyja demenciáján keresztül a felejtés, az identitásvesztés kérdése is fókuszba kerül.

A személyes és szakmai síkok összemosódnak: miközben Johnson 86 országban dolgozott, saját emlékei is fakulni kezdtek a helyszínekről, így párhuzamot tud vonni anyja állapotával: "Szó szerint fogalmam sem volt, hol jártam előtte – megérkeztem a reptérre, és nem tudtam, honnan jöttem vagy hová megyek." (Landers, 2024, p. 225)

A film nem koncepcióból született, hanem emlékezésből és közlésvágyból: Johnson új, személyes történetet látott a már meglévő anyagokban. A nem neki készült felvételek lettek a saját filmjének nyersanyagai. Amolyan *made & found footage*. Kézjegye minden snittben ott van – a kameramozgásban, a képkivágásban, az intimitásban. Különböző tájak, képméretek, szituációk és idősíkok váltják egymást, mégis egy egységes világ bontakozik ki. Johnson lassan fedi fel kamera mögötti szerepét: néha begyalogol a képbe, máskor a kézikamera mögül beszél ki, belefolyik a történésekbe.

A cím (*Cameraperson*) lassan beteljesedik ebben a vizuális memoárban, önéletrajzi kollázsban – hol immanens, hol transzcendens módon. A rendező jelenléte itt nem technikai szükségszerűség, hanem ontológiai kérdés: nélküle nincs film. Ő maga a film. Ez egy film a filmről – meta-dokumentumfilm és metadokumentumfilm, ami áttételes tudást és asszociációs készséget vár el a katarzisért cserébe.

15. sz. ábra – Képkocka a *Cameraperson* című filmből

Három valóságsíkot jelenít meg a *Cameraperson*: azt, amit Johnson bejárt; azt, amit filmen rögzített és önmagán átszűrt; valamint azt, amit ezekből az elhagyott snittekből végül új kontextusban összerakott. A film így nemcsak a dokumentumfilmes munka láthatatlan oldalát tárja fel, hanem az emlékezés és identitás rekonstrukciójának zavarba ejtő, mégis ismerős logikáját is. Milyen vágányokon fut tovább a valóság, amikor a képek emlékeznek helyettünk?

Ezen a "valóságmódosítási" ponton már a rendezői beavatkozásokat is vizsgálni kell. Ha a *Sonitá*-ban a rendező nem avatkozik közbe, nem fizet vaskos összeget a tehetséges afgán lány zord anyjának, hogy az ne vigye vissza Herátba, hanem hagyja Teheránban maradni, akkor egy másik valóság rögzül a kamerán. Fizetett, beavatkozott, és a lányt megszöktette. Így viszont ez a valóság maradt fenn. A döntés tehát nemcsak erkölcsi, de ontológiai természetű is: megváltoztatta, mi válik "dokumentált valósággá".

Ugyanez a vágányváltás, hasonló etikai és narratív fordulat figyelhető meg Tuza-Ritter Bernadett filmjében. Az *Egy nő fogságban* cím nézőcsalogató, hisz "a nő", a csicskasorban tartott Maris kiszabadul Eta házából a film kétharmadánál. A szabadulás azonban nem pusztán esemény a filmben, hanem egyfajta cezúra az elbeszélésben is, mely új dimenzióba helyezi a rendező szerepét. Tuza-Ritter ugyanis nem közvetlenül beavatkozva, hanem egyfajta elméleti-lelki felbujtóként segítette elő az évtizedek óta szolgáló, gyermekét intézetbe adni

kénytelen Maris döntését.

Tuza-Ritter visszatekintve (2025) úgy látja, nem irányította tudatosan a szereplője döntéseit: nem mondta meg Marisnak, mit tegyen, soha nem buzdította szökésre, nem ajánlott segítséget, de a jelenléte, az emberi magatartása hatással volt rá, visszaadta Maris hitét, ami végül elindított Marisban egy belső változást. Utólag sokan beavatkozással vádolták, de ő ezt legfeljebb passzív, fizikai jelenlétként értelmezte, nem tudatos manipulációként. Úgy érzi, nem felelős Maris döntéséért, "de amivel belevittem, azért felelős vagyok."

A rendező tehát tudatosan átlépte a dokumentumfilmes etikai normák egy részét – amelyek amúgy sem kötelező érvényűek, inkább közmegegyezésen alapuló ajánlásrendszerek[177] –, és ezt egy magasabb rendű morális cél szolgálatával indokolja. A dokumentumfilmes etika területe nem egyetemes szabályrendszer szerint működik, inkább "puha önszabályozás" jellemzi, amely szakmai konszenzuson (belső szabályzatok), történeti gyakorlatokon, jogi és morális elveken nyugszik. Nincs olyan univerzális és kötelező "dokumentumfilmes eskü" (mint az orvosoknál a hippokratészi), amely minden helyzetre előre meghatározott választ adna – a kreatív dokumentumfilm alkotóinak etikai mérlegelése minden esetben kontextus- és emberfüggő.

[177] Három alapvető pillére: (1) a szakmai szervezetek által kialakított "best practices" típusú ajánlások (pl. IDA, EDN, IDFA etikai kódexei, illetve közszolgálati műsorszolgáltatók – BBC, PBS, Arte – irányelvei), (2) a jogi keretrendszer (személyiségi és szerzői jog, adatvédelem, a cselekvőképtelenek és kiskorúak védelme), valamint (3) a morális megfontolások (pl. az orvoslásból ismerős "ne árts!"-elv, a méltóság és a valóság tisztelete, társadalmi felelősség). A nagy kérdés gyakran az, hogy meddig mehet el egy dokumentumfilmes az "igazság" feltárása érdekében. Érdekes módon ez sokszor épp ellentétes a játékfilmes gyakorlattal – míg ott mindent szabad, ami nincs kifejezetten tiltva, a dokumentumfilmben inkább az a megközelítés, hogy "amit nem biztos, hogy szabad, azt ne". Amíg a játékfilm esetében a fikciós keret világossá teszi a határokat és a nézői szerződést, a dokumentumfilm esetében folyamatos etikai mérlegelést igényel, hogy az ábrázolás módja, a beavatkozás mértéke és az alanyokkal való viszony hogyan befolyásolja a valóság bemutatását. Ez a különbség nem annyira a "szabad / nem szabad" tengelyen mozog, hanem inkább a különböző etikai megfontolások és felelősségek mentén, hiszen a dokumentumfilm többsége valós emberek valós életével foglalkozik. A játékfilmes gyakorlattól eltérően, ahol a fikció keretei világosan kijelölik a narratív szabadság határait, a dokumentumfilmes munka során folyamatos etikai mérlegelésre van szükség: az ábrázolás, a beavatkozás mértéke és a szereplőkkel való kapcsolat mind kihatással van a film valóságképére. A szereplők utólagos jóváhagyása, a tájékozott beleegyezés megszerzése, az archív anyagok hiteles használata, vagy épp az anonimitás biztosítása mind-mind ennek a komplex etikai térnek a részei. A témát átfogóan tárgyalja kortárs filmes és médiatudományi szakirodalom.

16. sz. ábra – Képkocka az *Egy nő fogságban* című filmből

Tuza-Ritter a megtévesztést, az alanyokkal szembeni részleges titkolózást vagy a film céljainak teljes nyíltság nélküli kommunikációját azzal igazolja, hogy a társadalmi haszon, az emberi jogi visszaélések nyilvánosságra hozatala előnyt élvezett a szigorúan vett etikai szabályokkal szemben: "Előrébb való volt az, hogy egy emberrel nem lehet így bánni, meg hogy én ebből nyilvánosságot tudjak csinálni, hogy rossz a rendszer, amíg nincs segítség ezeknek az embereknek" – fogalmaz (Tuza-Ritter, 2025).

A filmben expliciten is megjelenik, hogy a rendező kapcsolatba lépett a hatóságokkal – az egyik felirat tájékoztat arról, hogy névtelen segélyhívásának ellenére a rendőrség nem tudott, vagy nem akart érdemben beavatkozni. A hallgatólagos segítségnyújtás másik aspektusa, hogy Tuza-Ritter valójában le is filmezte volna Maris szökését, ám annyira izgult, hogy nem vitte magával a kamerát, így a jelenetet utólag kellett rekonstruálni – ez az apró részlet árulkodó a rendező érzelmi involváltságát és etikailag ambivalens pozícióját illetően.

Tuza-Ritter (2025) szerint az *Egy nő fogságban* végső formájában már nem a pontos események rekonstruálása, hanem azok érzelmi hatása volt a meghatározó: "A vágásnál már csak azt néztem, hogyan működik jól a film, érzelmileg hogyan hat a nézőre." A hitelesség megőrzéséhez utólagos kiegészítésekre is sor került: Marissal hangstúdióban pontosítottak néhány részletet, a szökés jelenetét pedig később vették fel – a Balatonnál –, "ahol rángatom a kamerát, meg ő siet". Mint mondja, így tudta "igazság szempontjából elmesélni", hogy Maris

maga döntött a távozásról – nem ő szöktette meg. A valóságban egy ismerőse vitte el kocsival, a taxi hangját utólag illesztette a jelenethez.

Az etikai dilemmát Tuza-Ritter számára nem is ez, hanem a másik kulcsszereplő, Eta jelentette a leginkább, mert maga is érzett némi lelkiismeret-furdalást a csicskáztató irányában. Úgy értékeli, a nővel szemben nem volt teljesen etikus, sőt, egy ponton "át is verte", miközben a közönség automatikusan Marissal azonosult, neki drukkolt és Etát elítélte. Ő azonban – saját bevallása szerint – külön tudta választani az elítélendő cselekedetet a személytől: nem Eta emberi mivoltát, hanem csak a tettét ítélte el.

Az alkotói és emberi felelősség határainak keresése, az ambivalens pozíció – a segítő szándék és a filmes manipuláció közti feszültség – különösen hangsúlyos a kortárs dokumentumfilm etikai diskurzusaiban, és további mély és feldolgozatlan morális kérdéseket vet fel, akár egy önálló kutatás témájaként is.

A film valósághoz való viszonyát, valamint annak társadalmi és morális súlyát az is jelzi, hogy nemzetközi szinten is nagy visszhangot váltott ki a téma filmes feldolgozása, és persze – az időközben elhunyt – Maris elképesztően "filmes", barázdált arca, íves orra. A játékfilmes remake jogait nemrégiben egy brit produkciós cég vásárolta meg. Ez nem csupán a történet erejét, hanem a dokumentumfilmes beavatkozás hatékonyságát is visszaigazolja – még ha ennek ára az etikai határok elmosódása is volt.

Helena Třeštíková *Katka* című, longitudinális követéses módszerrel forgatott filmjében több szinten is szembesült etikai dilemmákkal: a stáb gyakorlati segítséget nyújtott a drogfüggő, várandós főszereplőnek, azonban Katka élete ennek ellenére sem változott meg érdemben. A filmben szerepel egy jelenet is, amit a rendező a dramaturgok javaslatára tett be, akarata ellenére. Itt megpróbálja rábeszélni a lányt a leszokásra, ám Třeštíková később kétségbe vonta ennek etikai helyességét. Třeštíková szerint a filmkészítő legfőbb dilemmája tehát az, hogy meddig mehet el anélkül, hogy manipulálná a valóságot. Třeštíková úgy véli, a dokumentumfilmesnek végső soron el kell fogadnia a valóság alakulását, még akkor is, ha az nem a remélt irányba tart. (Třeštíková, 2014)

Sergei Dvortsevoy *In the dark* című közép-hosszúságú dokumentumfilmjében egy vak orosz férfi mindennapjait figyelhetjük meg, aki szatyrokat horgol és fehér macskájával él a lakótelepen. Kapcsolatuk Bulgakov-regénybe illő. Az alapvetően megfigyelő jellegű film végén a macska összegubancolja a horgoláshoz használt zsinegeket, az egész lakást behálózza

végül.

17. sz. ábra – A beavatkozó jelenet az *In the dark* című filmből

Szerencsétlen férfi hosszan próbálja feltekerni a kötélrendszert, amikor a rendező, aki egyben a hangmérnök, megszánja a hosszú ideje küszködő férfit, és lehajol segíteni neki. Az operatőr rárivall: "Húzzál ki, Sergei! Miért vagy benne mindig a beállításban?" A filmben hagyott szakmai leszúrás elárulja, hogy számtalan olyan helyzet lehetett, amiben a férfi mindennapi küzdelmeit filmezhették, és amibe valahol belépett az empatikus rendező.[178]

A nagykövet és *Az imposztor* is – miközben nyilvánvaló valóságmódosító illetve valóság-elinterpretáló igénnyel lép fel – etikai kötéltáncba kezd. Egyaránt a szándékos álca, a kamuflázs következményeit vizsgálják. Főszereplőik más identitásba bújva billentik át a valóság váltóját egy alternatív sínpárra. *A nagykövet*ben Mads Brügger rendező egy libériai diplomatának, Mr. Cortzennek álcázza magát, hogy gyufagyár-alapítás ürügyén leleplezze a diplomáciai címekkel való kereskedelmet és a véres gyémántok körüli korrupciót a Közép-afrikai Köztársaságban. Ahogy egyre mélyebbre merül a szerepbe, saját biztonságát is kockára teszi. A film nagy része rejtett kamerával készült.

Bár fiktív karakterre és gondosan komponált helyzetekre épül, a profilmikus

[178]Vö: Kevin Carter dél-afrikai fotós lett öngyilkos 1994-ben, néhány hónappal azután, hogy elnyerte a World Press Photo díjat híres – és sokat vitatott – képével, amelyen egy éhező szudáni gyermek mögött egy keselyű várakozik. A fotó hatalmas nemzetközi visszhangot váltott ki, Carter pedig a díj ellenére mély lelkiismeret-furdalással és depresszióval küzdött.

valóságon túl minden eleme tervezett, szerkesztett vagy koncepcionális, mégsem sorolható *A nagykövet* a fikció műfajába. A zsurnaliszta behatás és a téma ilyeténképpeni feldolgozása földközelben tartja. Nincs olyan stílusa, ami bármerre kilendítené. Brügger kétségkívül impozáns, gyomorszorító munkája sokkal inkább egy szubverzív, megdöbbentő, beépülésen alapuló, tényfeltáró riportfilm, amely groteszk és szórakoztató, mégis a minőségi videós újságírás és a dokumentumfilm határmezsgyéjén egyensúlyoz.

Az imposztor másképp kérdez rá a valóság és fikció viszonyára. Itt egy megrögzött hazudozó adja ki magát egy eltűnt tinédzsernek, akit – a nyilvánvaló fizikai különbségek (szemszín, hajszín, tetoválások) ellenére – a család bizarr mód mégis befogad, mert a hit és a valóság relativizálása felülír mindent, és mert ha magukénak fogadja el, a traumák gyógyulnak, az egyensúly helyreáll. De nem a Todorov-féle egyensúly, hiszen a thriller zsánert[179] időnként humorral oldó film az egyik fordulatból esik a másikba, megoldás híján.

A történetet újrajátszott jelenetek (az eseményben valóban érintett, jól instruált személyekkel), játékfilmes beállítások (pl. nagyívű kránozás a kertben, amikor a magánnyomozó ásni kezd), archív anyagok és ültetett interjúk keveréke építi fel. A képünkbe nevető, huncutul csillogó szemű elbeszélő, Frédéric Bourdin maga az eredeti történet főszereplője, az imposztor. A film egy pontján magabiztosan jelenti ki: "Ami nincs meg, azt megkreáljuk."

Ugyanígy tesz Sarah Polley az *Apáim történetében* is: a rendező Super 8 milliméteres ál-archív felvételeket készít, hogy megbolygassa az emlékezet hitelességét és az ítélőképességet.[180] Bart Layton illetve Sarah Polly filmje csupán egy év különbséggel készült.

A *megkreáltság* kulcsfogalom *Az imposztor* esetében. A film a kreatív dokumentumfilm valamennyi ismérvét magán viseli: példadarab. Nézőként egy idő után elfelejtjük, hogy dokumentumfilmet vagy fikciót nézünk – a forma és a tartalom szétválik, majd újra egymásba olvad. A film hatásosan moziszerű (*cinematic*), és még másfél évtizeddel a bemutató után is frissnek, innovatívnak hat a gyorsan változó, új elvárásokkal teli szcénában.

---

[179] Moody (2025, p. 24) jegyzi meg, hogy Bart Layton filmjének szinte minden reklámszlogenje azt hangsúlyozta, mennyire hasonlít egy fikciós filmhez – idézetek között szerepelt például: "hamisítatlan amerikai gótikus horror", "hipnotikus pszichológiai thriller" és "nyugtalanító történet" .

[180] A *Kék Pelikán* című filmben Csáki László rendező Super 8-as felvételeket illeszt az animációs rétegek közé – nem a narratíva összezavarása, hanem éppen ellenkezőleg: a történetvezetés finom tagolása, az egyes epizódok közti átkötés szándékával.

Az imposztor egy koherens, organikus crossover kompozícióra hasonlít, ami jól keveri a fikciós és nem-fikciós elemeket. Sőt, a gördülékeny vágás és a komplex narratíva miatt a film sokáig sodró játékfilmnek érződik – anélkül, hogy elveszítené dokumentumfilmes státuszát. *Az imposztor* a *re-enactment* technikák különböző szintjeit használja: kezdetben hangulati vágóképekként, majd komplex fikciós betétekként.

Mindez több puszta újrajátszásnál (például a többször módosítgatva megismételt telefonfülke-jelenet, a kihallgatás a nevelőotthonban, a bírósági meghallgatás) – a film koncepciójának szerves részeivé válnak. Különösen hatásos a vágástechnika, amikor az mindenkit megtévesztő főszereplő állításai – a fikciós jelenetekben és az interjúkban – önmagára végszavazva folynak, "szájból szájba adva" a történetet.

Rendkívül összerakott, kiagyalt, mégis szabad film *Az imposztor*. A rendező játékosan kezeli a filmes eszközöket – más filmekből vett rendőrségi telefonos jeleneteket idéz be, s egyben ezzel a humort is megalapozza a történetben. A képet kitölti az elbeszélő: erős, pergő monológokban beszél – mintha előre megírt szöveget tett volna magávéá. Szinte ránk telepszik a közelképekben, de a fikciós betétekben a szerepeket – legyen az rendőrtiszt vagy a gyerek – már más játssza. A kaméleon-főhős tenyérbemászó képére kiülő reakciók (sátáni vigyor, sokatmondó tekintet) ellenpontozzák az aggódó rokonok monológjait.

Miközben a film korán leleplezi az imposztorságot, Layton mesterien fokozza a feszültséget azáltal, hogy az "áldozatok" is ambivalens figurákként jelennek meg. Az időkezelés különösen rafinált: az interjúalanyok – mindig ugyanazon a helyen, ruhában vannak, tehát ez egyszeri interjúhelyzetet sejtet – múlt időben mesélnek olyan eseményekről, amelyekről az interjú pillanatában mindent tudnak, de a cselekmény logikája szerint még nem tudhatnak, ezzel is elmosva a határt igazság és hazugság között.[181] A zenehasználat (Doobie Brothers, Cat Stevens) mutatja, hogy erős financiális háttérrel készült a produkció[182].

[181] Külön elemzést érne meg a dokumentumfilmes ültetett interjúk elbeszélésmódjának orientáltsága. Az interjúk során különös figyelmet igényel, hogyan irányítja a rendező az alanyokat – például milyen igeidőt használnak? az elbeszélés jelen időben zajlik, mintha még történne, vagy már múltként idézik fel az eseményeket? Ha a visszatekintés nem tudatosan van kezelve, a szereplők akaratlanul is elárulhatják a cselekmény végkimenetelét, lelőve ezzel a történet kulcspoénját. *Az imposztor* 35. percében például a nővér elismeri, milyen dolgokon ment keresztül a fiú – múlt időben beszél róla. Ebből két, egymást kizáró dolog következik: az interjú készítésekor még nem tudta, hogy a fiú imposztor, vagy a rendező kérésére "játszotta le" múlt időben a történetet. A bizonytalanságot fokozza, hogy ugyanabban a térben, azonos kamerabeállításban, ugyanolyan világításban készült interjúrészletben később már csalódottságáról beszél, amikor kiderült az átverés. Ugyanez érezhető az anya megszólalásainál is: előbb könnyes szemmel, nosztalgikusan idéz fel régi jeleneteket elbeszélő múlt idő igeidőben, majd keserű hangnemben vált át közelmúltra (befejezett jelen), amikor már tudatosul benne a csalás ténye. A film ezáltal nemcsak a történetmesélés temporalitásával játszik, hanem az interjúhelyzetek hitelességét és konstruált jellegét is láthatóvá teszi.

[182] A Menekülés animációs dokumentumfilm tracklist-je is lenyűgöző: Daft Punk, Ace of Base, Roxette, A-ha.

Két film, hasonló tematikával – identitásjáték, fikcióval átitatott valóság –, de eltérő megközelítéssel. Az egyik (*A nagykövet*) földközelben marad, és a sajtó, illetve a leleplező újságírás eszköztárával dolgozik; a másik (*Az imposztor*) erősen a játékfilm felé hajlik, és már-már filmes önreflexióvá válik: látlelet arról, hogyan válik a valóság konstruálttá, ha elég ügyesen mondják el. Nem biztos, hogy ha mindez egy játékfilmben akarták volna tudatosan feldolgozni, arra írattak volna egy forgatókönyvet, akkor ennyire izgalmas és tartalmas lenne.

Érdemes összevetni *Az imposztor*t a néhány évvel később készült *Chuck Norris vs. Communism* című alkotással, amely a Ceauşescu-korszak végnapjaiban – ahol "a rezsim, az élelmiszerek és a tévé is egyaránt borzasztó volt", amint a filmben elhangzik – virágzó illegális VHS-kazetta másolásról és terjesztésről, a házimozizás kapcsolatteremtő erejéről, a külföldi művész- és tömegfilmek gondolkodásformáló hatásáról szól.

A film középpontjában Irina Nistor áll – az a nő, akinek monoton, mégis sajátos orgánuma évtizedeken át volt az egyetlen női hang, amely összekötötte a sokszínű nyugati filmek szereplőit a román nappalikban esténként ülő nézőkkel. A titkos videószeánszokon – amelyeken csak bizalmi alapon, pénzért lehetett részt venni – még arra is ügyelni kellett, hogy a redőny le legyen eresztve – mert az ablakon kiszűrődő kép más ritmusban vibrált, mint a román televízió egyetlen, központilag sugárzott adása[183], a TVR, és ez az idegen ütem könnyen gyanút kelthetett.

A másik eredeti főszereplő, Zamfir – a kazettamásolás rendszerének főnöke, a nyugodt erő –, akárcsak a valódi Irina, végig rejtve marad. Egyiknek sem látjuk az igazi arcát, csak az őket játszó színészeket. Mindössze csak hangjuk, az utólag felvett, narratív anyagként szolgáló visszaemlékezésük validáhatlja a történet originalitását. Ez a döntés nemcsak szellemes kikacsintás Irina alámondói tevékenységére, hanem stilisztikai eszközként működik: fokozza a titokzatosságot, kérdéseket ébreszt a hitelesség és a valóság viszonyáról. Ők beszélnek tényleg, vagy ezt is színészek adják? Visszaemlékezések ezek, vagy csupán egy jól megkreált történetet tesznek elénk a gyerekkori emlékekeikből dolgozó filmesek?

A nézőben az is megfogalmazódhat: vajon a filmben lelkesen, néha túláradó érzelemmel mesélő, videókazetta-rajongó civilek nem színészek-e, akik egy kollektív múlt

[183] Az 1985-ben felfüggesztett TVR2 után a Ceauşescu-féle "energiatakarékossági program" nyomán csak a TVR sugárzott műsort, amely így az ország egyedüli televíziós csatornájává vált. A rezsim idején a román televízió a hatalom egyik legerőteljesebb propagandaeszközeként működött. Az 1989 decemberi forradalom – amelynek kulcspillanatai élő adásban jutottak el a nézőkhöz – utólag a "tele-forradalom" nevet kapta." (Jäckel, 2001)

fikcionalizált változatát adják elő? Egyébként nem, minden szereplő valódi, történeti személy, de ezt csak akkor tudja meg a néző, ha utánanéz. Addig marad az illúzió, a jótékony feszültség.

A *Chuck Norris vs. Communism* – mint egy kelet-európai *Cinema Paradiso* – nosztalgiával és közönségbarát eszközökkel nyúl egy korszak meghatározó kulturális jelenségéhez, de *Az imposztorral* ellentétben élesen elkülöníti a játékfilmes és dokumentumfilmes rétegeket. Jelentős része színészi újrajátszás, vagyis a megszólalók visszaemlékezéseit látványos, stilizált jelenetek illusztrálják.

Az illusztráció is lejáratott szó: sokszor kulisszahasogató, olcsó, ripacs, giccses, szájbarágós megoldásokat értenek alatta. A biztos kézzel, ízléssel megcsinált dokumentumfilmekben az illusztráció új réteget implikál a filmbe, jócskán megemelve azt. A teljesen háttérben maradó rendező, Ilinca Călugăreanu remek érzékkel idézi meg a korszak esztétikáját – a színészek fizimiskájától a filmszemcsézettségen és a deszaturált színvilágon át a részletgazdag, atmoszférateremtő díszletekig és jelmezekig.

A film vágója jó ütemérzékkel hintáztatja a nézőket, ahogy a stúdiókörnyezetben felvett szemtanú-interjúkat váltogatja a fikciós / elmesélés alapján rekonsturált játékfilmes jelenetekkel. Mintha egy szimfonikus zenekart és egy popbandát váltogatna valaki fel-lehúzott potméterekkel.

A drámai csúcspontok gyorsan váltakoznak: a film felemel, amikor az illegális vetítések egykori nézője elrévedve meséli, hogy Chuck Norris vietnámi hőstetteit látva ők is egy pillanatra hősnek érezhették magukat; vagy amikor a *Názáreti Jézus* jelenetein sírva fakadtak a vallásos nézők; vagy amikor a *Quo Vadis?* Nero-jelenetei alatt ökölbe szorult a kezük, mert a látottak a Ceaușescu-féle falurombolásokat idézték fel bennük. De a katartikus pillanatokat rögtön gyomorszorító félelem követi: egy másodperccel később már a Securitate lép be az otthonokba, valakit feljelentettek – talán a vetítés alatt elejtett komment miatt, vagy pusztán azért, mert részt vett egy ilyen videószeánszon.

A játékfilmes kulisszák megteremtése önmagában is komoly költségvetést igényelt – ezt tovább növelte, hogy a filmes betétekhez világsikerű filmek (többek között a *Doktor Zsivágó*, *Keresztapa II.*, *Véres játék*, *Vissza a jövőbe I.*, *Rocky* vagy az *Ördögűző*) részleteinek jogait is meg kellett vásárolni, hogy a Junoszty-tévé képernyőjén hitelesen elevenedhessenek meg. Az HBO Europe támogatásának jelentős része erre a két tételre ment el, hiszen az

ültetett interjúk gyártása jóval kisebb költséget jelentett. Ehhez képest a lengyel *Tourists* zéró gyártási büdzséje is világosan példázza, milyen tágas mozgásteret kínál a kreatív dokumentumfilm koncepciója – és hogy a forma nem feltétlenül követel pénzt, csak invenciót.

Egykor az *Ön dönt!* című tévéműsorban lehetett válogatni a lehetséges valóságok, valóság-leágazások között – szappanoperába illő, rövid történetek variációi álltak rendelkezésre a formátumban –, kipróbálni egy vágányt, visszamenni, másikra rátérni. A dokumentumfilm erre csak úgy képes, ha adott filmen belül különböző valóságnarratívákat mutat be: *The thin blue line, Bűn és büntetlenség, Az imposztor, Apáim története,* vagy játékfilmes példaként *A vihar kapujában, Közönséges bűnözők, Elefánt* (csak nézőpontváltás van, mely nem jár együtt narrációváltással).

Almási (2024) így summázza: "Ott [rögzít a kamera], ahol valami történt, akkor, amikor történik, és azokkal akikkel történik. Ez a definíciója, ez volt a definíciója valamikor a dokumentumfilmnek. De ezzel már régen túl vagyunk."

Olyannyira, hogy 2024-ben bemutatták az első *generatív dokumentumfilm*et Gary Hustwit rendezésében Brian Enóról, aminek nincs egyetlen jóváhagyott verziója sem. Az *Eno* megismételhetetlen: minden vetítés előtt újravágja egy szoftver, több mint 30 órányi interjúból és 500 óra archív anyagból dolgozva, így kb. 52 trillió lehetséges verziója létezik. A kiszámíthatatlan és befejezetlen generatív művészet Eno szerint mindig is létezett, épp a nem generatív művészetet tartja rétegterméknek. Emlékeztet, hogy "minden zene generatív volt a kottarendszer feltalálása előtt", és végleg akkor szorult háttérbe, amikor a hangrögzítés feltalálása lehetővé tette, hogy egy zeneművet újra és újra ugyanabban a statikus formában hallgassanak meg. (Tannenbaum, 2024)

Az orális kultúrában a mítoszok, legendák, történetek is generatív módon hagyományozodtak át szájról-szájra generációról generációra, így születtek verziói, majd a memoriterként vissza-visszaismételt verziók verziói, egészen az írásbeliség, a rögzített történetek kialakulásáig[184]. A filmművészet készen kapta a rögzítés lehetőségét, így nem állt módjában kipróbálni a generativitást – aminek a kritikája rögtön adresszálódott is: művész nélküli művészetnek, a véletlen csúcspontok miatt esetlegesnek, komolytalannak tartják.

[184] 2018-ban az ókori Olümpia közelében, a fragkoniszi temetőben egy agyagtáblát találtak, amelyen a *Odüsszeia* 14. énekéből 13 sor szerepel. A lelet – amely Odüsszeusz és Eumaiosz újra találkozását idézi – a legkorábbi ismert fizikai rögzítése ezeknek a soroknak, és az egyik legrégebbi fennmaradt homéroszi szöveg Görögország területén. Irodalmi és régészeti jelentősége kiemelkedő, jelenleg az Olümpiai Régészeti Múzeumban látható.

A *Monogamiá*ban éppenséggel azt rögzítette a kamera, ahogy egy anya – a rendező felvetésére egy fotóalbum végiglapozása után – kisminkeli magát, beöltözik a férjének kedves fiatalkori, vonzó ruhájába, megcsinálja a haját úgy, ahogy azon az ikonikus, közös fotón szerepeltek. A rendező kérésére ugyanott, ugyanabban a pózban újrajátszanak egy régi tengerparti pillanatot. Vagy épp egy színésznő – a rendező felkérésére – az anya szerepébe lépve, meglepve a gyanútlanul otthon tevékenykedő apát, egy kanapén ülve mondja el azokat a gondolatokat az apának, amelyeket az anya érezhet a széthulló házasságuk, elhidegülésük kapcsán.

Ezek nem hamisítások – hanem filmnyelvi kísérletek egy mélyebb igazság felszínre hozására. Nem az a kérdés, hogy *valódiak*-e ezek a jelenetek, hanem az, hogy miként működik a dokumentumfilm médiuma az ilyen személyes, érzékeny történetek esetében: miként képes nemcsak a láthatót megmutatni, hanem a kimondhatatlant is sejtetni?

A nemzetközi dokumentumfilmes világ egyik fontos és szapora alkotója, a bolgár Tonislav Hristov filmjeiben nyersanyagként tekint a valóság lehetőségeire: helyszínek, adottságok, szereplők és viszonyrendszerek szolgálnak alapul az általa megálmodott történethez. Stratégiája egyszerre megfigyelés és tudatos irányítás.

Először egy adott szituációt, karaktert vagy témát talál meg, amelyet inspiráló kiindulópontként használ, majd ezt követően olyan narratívát alakít ki, amely egyszersmind követi, de egyben a rendező elképzelésére formálja a valós szereplők történetét. Legyen az egy Harry Potter-világban elvarázsolódott lány (*The magic life of V.*), a Naposparton escort-szolgáltatásokat nyújtó, hatvan közeli dzsigoló (*Az utolsó szépfiú),* vagy egy elvándorlással küzdő, zsugorodó faluban dolgozó postás, aki elindul az alpolgármesteri posztért (*The good postman*) – Hristov kedvére hajlítja a valóságot, és így a történetet, ameddig az alanyaival meglévő kapcsolat szakítószilárdsága engedi.

Utóbbi filmnél Hristovot egy sokkoló hírfotó inspirálta.[185] Szeretett volna már filmet készíteni a migrációsválságról, amikor a híradót nézve elékerült egy három éves szíriai kisfiú holttestéről készült kép, akinek teste egy sikertelen tengeri átkelés után a török tengerpartra sodródott.

Kutatásai során egy apró, a török határhoz közeli bolgár falura bukkant, amelynek lakosai korábban élelmiszerrel segítették az ott átvonuló menekülteket, akiknek a falu Európa kapujaként szolgált. Itt ismerte meg a helyi "jó postást", egy jámbor férfit, akit Hristov arra motivált: leheljen életet a lassan kihaló településbe, és mindezt úgy tudná elősegíteni, ha

[185] A rendező saját közlése 2016-ban a DOK.Incubator workshopon.

elindulna a helyhatósági választáson a menekültek betelepítésének programjával. (A film munkacíme *The mayor of nowhere*, azaz Senkiföldje polgármestere volt).

Vidéken jellemző leírás a falvak elnéptelenedésére, hogy "akkor van baj, ha a temető a postáig ér": így vált Hristov filmje egy társadalmi kísérlet előidézőjévé. A férfi igent mondott a rendezőnek, később pozícióhoz is jutott, és az odavezető úton számos olyan jelenet (téma, cselekmény) került felvételre, amit a rendező kért, indukált, javasolt vagy szervezett. A rögzítettség, a szereplők várható reakciói és mozgása miatt a kamerapozíciókat, plánokat és a hangfelvételt is jól tudták tervezni, így a film megőrizve dokumentarista jellegét, játékfilmszerűvé vált. Hogy ez a Budapesti Iskola lenne, és Hristov feltalálta a spanyolviaszt?

Ezt a fikcionalizáló megközelítést példaértékűnek és korrekten felvállalt alkotói attitűdnek tartom. Egyértelmű állásfoglalásról és etikus eljárásról van szó egy olyan ingoványos terepen, ahol éppen az ilyen zavarbaejtően "civil", hihető, mégis minden elemében precízen komponált történeteket és azok alkotóit éri gyakran az etikátlan filmezés vádja.[186] Hristov ugyan nem írja ki filmjei elejére sem munkamódszerét, sem a valóság-fikció tengelyen elfoglalt helyét, de interjúkban következetesen és nyíltan beszél róla, vállalva az alkotói szándékot.

Gelencsér "fikciós dokumentumfilm" leírása adekvát Hristov munkáira, ám Dyekjær (2025) mindezt árnyalja: "A kreatív dokumentumfilm lehetségesen valós. (*potentially real*)" Dyekjær nem szereti a "fikciós dokumentumfilm" kifejezést, mert szerinte nem erről van szó. Amit csinálnak, közelebb áll egy fikciós filmhez. "Hiszen minden alkalommal, amikor úgy döntesz, hogy valamit megmutatsz, egyúttal azt is eldöntöd, hogy valami mást nem mutatsz meg. És akkor ez fikció? Vagy egyszerűen csak arról van szó, hogy kiválasztod, mit lásson a közönség, és mit tanuljon meg a történetedből?"

Miben különbözik Ulrich Seidl dokumentumfilmjének, a *Tervezett veszteség*nek és Iványi Marcell fikciós kisjátékfilmjének, a *Szél*nek a nagy körsvenkje? Seidl az osztrák-cseh határfalu figuráiból rendez stilizált panoptikumot, Iványi pedig egy Lucien Hervé-fotót (*Három asszonyság*) egészít ki filmfantázia által. A kamera pozíciója tudatos, mégis látszólag észrevétlen "ember a felvevőgéppel"-szerepbe bújik, mintha egy véletlenszerűen sűrű, egy időbe és helyre komponált történést rögzítene valahol a magyar pusztán.

Sculier (2024) és Kastelicová (2024) szerint a valóság módosítása által inkább még valóságosabb lesz a történet, a beavatkozás nem fikcionalizál. Amikor feltettem

[186] Sokszor felmerül bennem a kérdés: hogy lehetne valaki etikátlan, ha éveket áldoz más életére? Arra tenné fel ezeket az értékes időket és energiákat, pénzt és munkát, hogy a végén valakit direkt félre-ábrázoljon, átverjen? A legtöbb filmes épp azért foglalkozik témájával, alanyával, mert lát benne valamit, amit értéknek és felmutatandónak tart, és erős etikai ergonómiával rendelkezik.

Prenghyovának a kérdést, hogy miért nevezik a neves workshopot DOK.Incubatornak, és miért használják egyáltalán a "dokumentumfilm" megnevezést, ha közben azt állítják, hogy a dokumentumfilm mindig fikció – a következő választ adta: "Mert a szereplők valóban léteznek, és tényleg az életüket élik. És néha ez is fikció." (Prenghyová, 2024).

A fenti példák rávilágítanak arra, hogy a "dokumentumfilm" mint műfaji címke nem egy homogén, szűken értelmezhető kategóriát jelöl, hanem sokkal inkább különböző filmes eljárások és etikai álláspontok kombinációinak széles spektrumát, amelyek mindegyike különböző esztétikai és etikai kérdéseket vet fel a valóság / "valóság" filmes ábrázolásával, újrateremtésével kapcsolatban.

Demonstrálja a filmes elbeszélés komplexitását és azt, hogy az egyszerű kategorizálások nem elegendőek a filmes művek teljes megértéséhez. Joggal merül fel tehát a kérdés: hogyan is várhatnánk el, hogy a nézők valóban megértsék a filmjeinket, ha mi magunk – filmesként – sem mindig értjük teljesen azt, amit csinálunk?

A fent elkezdett gondolatmenet hívja magával a hibrid filmek "igazolását". Kifejezetten ebből a logikából következik, hogy a fikció és dokumentumfilm között nincs éles határ, csak alkotói *szándékok* (jelen esetben a saját álláspontom: "minden fikció"), formai eszközök és nézői értelmezések változatai. "Remélem, hogy a néző majd úgy olvassa, ahogy én szándékoltam a filmet." – fohászkodik a képzeletbeli rendező, majd így folytatja: "De az sem baj, ha máshogy. A félreértés is legitim értés."

V. HIBRIDIZÁCIÓ – A BINÁRIS HATÁROK ELMOSÓDÁSA

V. 1. Ráoltások, határátlépések

Idézzük fel, hogy Bruzzi kifejezetten amellett érvel, hogy a dokumentumfilm soha nem objektív, hanem mindig dialógus a valósággal: "a dokumentumfilm egy tárgyalás a valóság, illetve a kép, az értelmezés és az elfogultság között." (Bruzzi, 2006, p. 15). Ahogy a dokumentumfilm sem "tiszta valóság" , hanem szelektív leképezés, úgy a fikció sem "tiszta kitaláció", hiszen a fikciós történetek is reflektálnak a valóságra, társadalmi normákra, kollektív tapasztalatokra.

A hibrid dokumentumfilm – amit a 2000-es években egy ideig "átmeneti filmként" próbáltak megjelölni – is tudatosan vonja össze a fikció és a valóság különböző sávjait: transzparens módon emlékeztet arra, hogy minden reprezentáció konstrukció. E megközelítés továbbra is viták tárgya, és emiatt minden kreatív dokumentumfilmes ki van téve annak a

veszélynek, hogy alkotását manipulációval, etikátlansággal vagy akár csalással vádolják. Miközben sem a célja, sem az eljárása nem irányul erre.

A hibrid film nem ad egyértelmű jelzéseket az ábrázolásmódok szétválasztását illetően, nincs ráutalás, ha metafora, újrajátszás/eljátszás és valóság között ugrál. Legfeljebb a bennfentes kritika spoilerezhet, vagy az alkotók tehetnek előzetes vagy utólagos jelzéseket – ahogy Paweł Łoziński is tette filmje, a *You have no idea how much I love you* végén. Az *All these sleepless night című* filmet dokumentumfilmként forgalmazták, de Michał Marczak rendező ellenállt ennek a címkézésnek, elismerve, hogy bár a filmben szereplők nem színészek voltak és a kapcsolatok valódiak, bizonyos jeleneteket részben megrendezte. Olyannyira, hogy a főszereplő Krzysztofot betanította táncolni, és a megkoreografált mozdulatsorokat hosszú, bravúros steadicam snittekben rögzítették.

Hasonlóan tett Agnieszka Zwiefka is a cigánytelepi főszereplőjével, a süketnéma – később hallókészüléket kapó – Denisával *A csend királynője* című filmben. A táncimádó kislány a bollywood-i musicalek stílusában és jelmezében szerepel és mozog a film számos zenés betétjében.

Marczak – miközben magát a műfajt is ostorozza – rendkívül értékes megállapításokat tesz alkotói szemszögből:

> "A legtöbb dokumentumfilmet igazán utálom. Dokumentumfilmes háttérből jövök, és többnyire dokumentumfilmeket készítek, ezt csinálom és ezt tanítom. De utálom a 90%-ukat… És azért olyan rosszak, mert pontosan az ellenkezőjét teszik annak, amit kellene. Nem hoznak közelebb ahhoz, hogy érezd a valóságot. Megmondják, mit kellene gondolnod. Miközben éppen a dokumentumfilm az a terület, ahol megengedheted magadnak, hogy ne legyenek ezek az erős narratív struktúrák, hiszen a közönség már azzal a tudattal megy bele [a filmbe], hogy valami mást fog átélni, mint egy klasszikus fikciós filmben, ahol minden ütem, pont és fordulat megvan... Ez olyan forma, amely valójában a legközelebb kellene, hogy álljon a művészethez. A lehető legtávolabb kellene lennie a tévés riportázstól…Mintha a [riportalanyokhoz való] hozzáférésnek bármi értéke lenne… Az érzéki művészet birodalmában kellene lennie, ahol nem kell betartanod az összes szabályt, mert nincsenek emberek, akik a forgatókönyved 40 verzióját nézik át. Megvan a szabadságod a kísérletezésre. A valóság annyira bonyolult. Csak pillantásokat tudsz adni képekből, érzésekből és

érzelmekből. A teljes kontextusnak valójában a közönség elméjében kell létrejönnie. A lehető legnagyobb tisztelettel kell kezelned a közönséget, mert a közönség intelligens. Össze tudják adni a 2+2-t és képesek létrehozni és megérteni valamit… A dokumentumfilmes világnak tényleg használnia kell a film, a művészet és a zene minden eszközét, ami létezik, plusz új dolgokat kell feltalálni, hogy lépést tartsunk a komplex valóságunkkal." (Raup, 2017)

Kirsten Johnson is kényes alkotói dilemmába került *Dick Johnson is dead* kapcsán: egy kiemelten szenzitív filmezési folyamat során tudatosan döntött úgy, hogy a dokumentum és a fikció határmezsgyéjén dolgozik. Ezt a kettősséget ő egy találó szóval írja le: "Azt próbáltam megfejteni, hogyan lehet a fikciós filmnyelvet *ráoltani* a dokumentumfilm nyelvére". (Trump, 2023, p. 111)

A határátlépések tudatosságát azzal indokolja, hogy az érzelmileg intenzív pillanatok – például amikor apja sír az autója elvesztése miatt – különösen hatásossá válnak, ha egy fiktív elemmel ütköznek. "Akkor az tényleg meg fogja zavarni a nézőt" – mondja. Valóban: például az a jelenet, amikor apja leesik a lépcsőn (ami a trükkös vágás miatt valódinak tűnik, de az esést egy kaszkadőr csinálja meg), azt a kérdést veti fel: "Ez most valóság? Vagy nem az? Ez feszültség. Meg voltam győződve róla, hogy ez működni fog" – teszi hozzá. (uo.)

Errol Morris (2008) józanul fogalmaz, amikor kijelenti: "nincs olyan kifejezési mód, nincs olyan gyártási technika, amely automatikusan igazságot vagy hazugságot teremtene. Nem létezik igazság-optika – olyan lencse, amely »igaz« képet adna az eseményekről." Érdemes megfigyelni, hogy Morris nem a vágásról vagy a szereplők instruálásáról beszél, amikor a filmezési technikákra utal. Nem a valóság és a fikció kettősségét állítja szembe, hanem az igazság és a hamisság dimenzióit.

Dormehl (2012, p. 30) frappánsan egészíti ki ezt a gondolatot: "egy dokumentum, amely beismeri, hogy hazudik, őszinte; egy dokumentumfilm, amely őszinteséget színlel, hazudik." Visszhangzik itt Esterházy Péter híres mondata is – csakhogy kifordított formában: kutya nehéz úgy igazat mondani, ha az ember nem tud hazudni. Ugyanakkor felidéződik Arisztotelész klasszikus meghatározása is a *Metafizika*ból, valamint a korrespondenciaelmélet alapvetése: az igazság nem más, mint a kijelentés és a valóság megfelelése: "Igazat mondani annyi, mint azt állítani, ami van, és nem azt állítani, ami nincs."

Ascher (2016) Truman Capote *Hidegvérrel* című könyvére utalva ("non-fiction novel"

azaz nem fikciós regény, avagy tényregény) kiemeli, hogy "egy dokumentumfilm esetében a tényregény fogalma árulást sugallhat, hogy az igazságot vagy tényeket alárendelik a drámai hatásnak." Kiáll amellett, hogy a dokumentumfilmezés nem egyszerű rögzítés, hanem történetmesélés szubjektivitással, szelektív fókusszal.

Grierson, aki száz éve, 1926-ban megalkotta a "dokumentumfilm" kifejezést, elismerte a faktualitás és a művészi kifejezés elválaszthatatlan kapcsolatát. Ez a termékeny feszültség, amelyet Stella Bruzzi "a valós tér és az azt megszálló filmkészítők dialektikus összekapcsolódásaként" (Bruzzi, 2006, p. 196) jellemez, az elmúlt évtizedben különösen intenzív formában jelentkezett a "hibrid dokumentumfilm" jelenségében.

A kortárs dokumentumfilm egyik legmeghatározóbb tendenciája, a *hibridizáció* jelensége az utóbbi másfél évtizedben jelentősen átalakította mind a dokumentumfilmes gyakorlatot, mind annak elméleti megközelítéseit. A hibriditás nem pusztán egy új stílus vagy alműfaj megjelenését jelzi, hanem a dokumentumfilm ontológiai alapjainak újraértelmezését, amely mélyreható kérdéseket vet fel. A hibrid film a bizonyíték arra, hogy a *bináris kategóriák* (dokumentum / fikció; tényszerűség / képzelet, kreativitás; megfigyelés, objektivitás / beavatkozás) közötti határok tudatos elmosása miként teremt új esztétikai, etikai és episztemológiai lehetőségeket a valóság filmművészeti reprezentációjában.

A "hibrid dokumentumfilm" terminus az elmúlt évtizedben vált széles körben használt fogalommá a filmelméletben és -kritikában, különösen a 2010-es évek elején. Friss, naprakész könyvében (*Hybrid documentary and non-binary cinema*) Luke W. Moody így fogalmaz:

> "A 2010 és 2020 közötti időszakot olyan korszakként látom – írja Moody –, amikor élénk diskurzus, a korszellemnek megfelelő finanszírozás és a széleskörű terjesztés elindulása révén fősodorba került a kreatív dokumentumfilm – amit *hibrid dokumentumfilmként* is emlegettek." (Moody, 2025, p. 12)

Ez volt a "kreatív dokumentumfilmek zeitgeist korszaka", amikor a hibrid fogalom "gyakran használt terminussá vált a dokumentumfilm-iparban" – írja Moody (2025, p. 23). Ugyanakkor jelzi a fogalmi bizonytalanságot, mivel más teoretikusok, például María Palacios Cruz kurátor szerint a "hibrid dokumentumfilm, kreatív dokumentumfilm vagy experimentális dokumentumfilm valójában pleonazmusoknak, szószaporításnak tekinthetők". (Moody, 2025, p. 159)[187]

[187] Szilágyi Sándor (2014, p. 17) a fotográfia területén számol be hasonló bizonytalanságokról: "Az angol nyelvű

Moody visszatekint arra az időszakra, amikor olyan filmek, mint *Az ölés aktusa,* a *20,000 nap a Földön,* az *All these sleepless nights* "kiemelkedtek a művészmozik fesztiválkörforgásából", általános kritikai és közönségsikert arattak, utat találtak a tágabb moziforgalmazásba is, miközben tudatosan játszottak a dokumentumfilm és fikció határaival.

Ezt a két határt elmosó, gyakran műfaji elemekkel élő filmek (pl. *Az imposztor, Exit through the gift shop*, *Három egyforma idegen*) a "valóság furcsább, mint a fikció"-mottó mentén váltak ismertté – nemcsak formanyelvi, hanem forgalmazási értelemben is. Moody szerint ezek a filmek új etikai szerződést kötöttek a nézővel: mivel "nyitottabb formák, amelyek nem zárulnak le egyértelmű állásfoglalással vagy didaktikus konklúzióval – ezáltal a nézői bizalom kockázatot és kísérletezést enged meg." (Moody, 2023, p. 24) Nem mellesleg Moody magát is hátba veregeti, hiszen a neves szigetországi Sheffield Doc/Fest programigazgatója és fesztiválválogatója volt 2016 és 2019 között, tehát ő is tevékenyen hozzájárult a műfaj fellendüléséhez.

A hibriditás fogalma azonban nem új keletű. Mint Lorenzo Ferrarini megjegyzi: "a dokumentum-hibridek túllépnek a műfaji kategóriákon, feszegetik a határokat, és arra késztetik az egyes műfajokat, hogy magyarázzák önmagukat, lemondjanak az ábrázolt valósághoz fűződő átlátszó kapcsolatukról, és nyilvánvalóvá tegyék, milyen tudásigényeken alapulnak" (Vannini, 2020, p. 164).

A "hibrid" címke használata azonban korántsem volt problémamentes. Robert Greene filmrendező és fesztiválválogató erőteljes kritikát fogalmazott meg a *Pusztulj, hibrid, pusztulj!* című provokatív cikkében: "Nem szeretem a hibrid kifejezést... és ma azért vagyok itt, hogy megpróbáljam megölni... [ez] egy marketingkifejezés… talán hasznos lehet valamilyen homályos márkaépítési értelemben, de végső soron reduktív és potenciálisan káros azokra a filmekre nézve, amelyekhez hozzákapcsolódik" (Greene, 2014). A szangvinikus írás szerint az, amit sok elméleti szakember fikció/nem-fikció keveredésnek nevez, valójában csak tényelemekre épülő dokumentumfilmek innovatív narratív és esztétikai választásainak felhasználása.

Greene úgy véli, a hibrid kifejezés inkább árt, mint használ, mert elidegeníti a

szakirodalom Art Photography, Fine Art Photography, Photography as an Art Form, Creative Photography, Experimental Photography kategóriákkal különböztet meg a fotó egyéb felhasználásaitól, mindenekelőtt a sajtófotótól és a dokumentarista fotográfiától. Legegyszerűbb volna erre a fotóművészet vagy a művészi fotó kifejezéseket használni – csak épp az a bökkenő, hogy ezeket avantgárd körökben annak idején így írták: fotóművészet, művészi fotó."

közönséget azáltal, hogy túlhangsúlyozza a dokumentumfilmek intellektuális aspektusait, és háttérbe szorítja azokat az "érzelmi, narratív, rejtélyes, karakter-alapú és filmes tulajdonságokat, amelyek minden filmet vonzóvá tesznek." (Greene, 2014)

Kiáll amellett, hogy a hibrid megnevezés megváltoztathatja a film megítélését azáltal, hogy feleslegesen torzítja a valósággal való kapcsolatát, hiszen "a dokumentumfilmek természetüknél fogva hibrid szörnyek; a valóságok és fikciók vad kombinációi vitathatatlanul a filmtörténet leginspirálóbb filmes pillanatait eredményezték." Javasolja, hogy hagyjuk el a hibrid nevet, és nevezzük ezeket egyszerűen filmeknek . (Greene, 2014).

Moody egyértelműen Greene-nek tulajdonítja, hogy a kifejezés befagyasztásával (a cikk a neves *Sight and Sound* szaklapban jelent meg) hatással volt arra, hogy "dokumentumfilmes hullám, ami gyakran a fikció és a nemfikció binaritása között kapott helyet, és különböző filmes nyelvek elegyeként írták le" a hullámtörőkön elporladjon. (Moody, 2025, p. 24) Magam ezt nem tapasztalom: aki megnézi a 2024-es A-kategóriás fesztiválok versenyprogramjait, számos hibridnek is címkézhető filmet talál.

Rachel Landers ellenkezően látja: "A legtöbb film- és dokumentumfilm-teoretikus, kritikus és kommentátor problémamentesen kijelenti, hogy a hibrid dokumentumfilm a fikció és a non-fikció kombinációja. Ezzel nem értek egyet" (Landers, 2024, p. 10). Landers egy alternatív definíciót javasol: "hasznosabb a hibrid dokumentumfilmet úgy tekinteni, mint a mozi határterületein történő felfedezéseket, a forma, tartalom és gyakorlat leleményes és szándékos kombinációit, amelyek különböző módokat keresnek a mély és láthatatlan, vagy nehezen látható igazságok kifejezésére." (Landers, 2024, p. 11)

Történeti perspektívából nézve a dokumentumfilm és fikció közötti határok elmosása egyidős magával a dokumentumfilm műfajával. Flaherty 1922-es *Nanuk, az eszkimó*ja, amelyet sokan az első dokumentumfilmként tartanak számon, már tartalmazott megrendezett jeleneteket és rekonstrukciókat.

Flaherty a megfelelő felvételek érdekében megkérte alanyait, hogy ismételjék meg cselekedeteiket, vagy speciális módon végezzék azokat. Hasonlóképpen, a szovjet avantgárd dokumentumfilmesek, mint Dziga Vertov, kísérleti technikákkal és konstruált valóságokkal dolgoztak. Rouch és Morin *Egy nyár krónikája* (1960) című alkotása pedig már explicit módon reflektált a dokumentumfilmes apparátus jelenlétére és annak a valóságot átformáló hatására.

Modernebb példaként *A gullspangi rejtély*, aennek a tettesek nélküli dokumentumfilm-kriminek rendezője, Marie Fredriksson elmondja, hogy "a film nyitójelenete volt az első hivatalos forgatás, ahol az eseményeket rekonstruálták a helyszínen [a kérésemre]."

Hangsúlyozza: "100%-ban dokumentumfilm. Csak a kezdeti jelenet rekonstrukció. Utána minden a kamera előtt történik" (Fredriksson, 2024). Ez a kezdeti jelenet számos rontott felvételt tartalmaz, a szereplők többször bemennek a konyhába, hogy elkezdjék a bepróbált jelenetet, elmondják a falon lógó kép történetét. A rendező hangja hallatszik, ahogy instruál, ismétlést kér.

A valóság kaotikus, míg a jó történet strukturált – ezt az ellentmondást minden dokumentumfilmes kezelni kényszerül. Fredriksson jelentős szerkesztési munkát végzett filmjében, hiszen "a történet sokkal több szereplőt és szálat tartalmazott eredetileg." (uo.) Célja "a lehető legkevesebb információval érthetővé tenni a történetet" volt – nem a valóság meghamisítása, hanem annak sűrítése érdekében.

Az ezredforduló utáni hibrid dokumentumfilmek újdonsága nem a fikció és dokumentum elemeinek vegyítésében rejlik, hanem e hibriditás tudatosságában, nyíltságában és reflektáltságában. A kortárs hibrid dokumentumfilm térnyerése elválaszthatatlan a digitális technológia fejlődésétől, amely alapvetően átalakította a filmkészítés gazdasági, technikai és esztétikai feltételeit. Kastelicová (2024) így emlékezik: "amikor elkezdtem filmeket készíteni, csak hagyományos filmre forgattunk. Teljesen más volt. Emlékszem, egy tekercs film 11 percnyi volt. Nagyon jól meg kellett választani, mit veszel fel. Ez egy másik megközelítése volt a filmkészítésnek…. Manapság, amikor végtelen felvételt készíthetsz a kamerával, és aztán megnézheted, ez olyan olyan anyaghoz juttathat hozzá, amihez korábban nem volt hozzáférésünk."

A digitális videó (DV) egy sajátos "konstruált kamera-realista" stílust alakított ki, amely a képek "nyerseségének olyan esztétikájával" dolgozik, "amely hitelességi kritériumot kölcsönöz a képnek" (Landesman, 2008, p. 33). Ez az esztétika a dokumentumszerűség és hitelesség benyomását kelti, még akkor is, ha fikciós tartalmat közvetít – paradox módon a digitális kép "tökéletlensége" (szemcsésség, reszketés, elmosódás) a hitelesség érzetét erősíti.

Landesman három, ugyanabban az évben készült esettanulmányon keresztül vizsgálja ezt a jelenséget: Michael Winterbottom *Ezen a világon* (2002) és Abbas Kiarostami *Tíz*

(2002) és Hany Abu-Assad *Ford Transit* (2002) című filmjein keresztül. Az első kettő játékfilm, utóbbi dokumentumfilm – legalábbis ezt a besorolást aggatták rájuk. A művekben közös, hogy a digitális videó esztétikáját használják a dokumentumszerűség érzetének megteremtésére, miközben tudatosan keverik a fikciós és nem-fikciós elemeket. Abu-Assad rendező egyenesen így fogalmaz filmjével kapcsolatban: "Amikor a[z izraeli] megszállás mindennappá válik, a valóság fikcióvá válik… Szeretek úgy fogalmazni, hogy a munkám 100 százalék dokumentumfilm és 100 százalék fikció" (Landesman, 2008, p. 33).

A digitális forradalom nemcsak a képalkotás esztétikáját, hanem a filmek bemutatásának és befogadásának kontextusát is átalakította. Dara Waldron *New Nonfiction Film* című könyvében kiemeli, hogy "az elmúlt húsz évben Európában a művészmozik hanyatlása egybeesett egy olyan fordulattal, ami a filmművészetet más platformok és helyszínek felé terelte" (Waldron, 2018, p. 181).

Ez a folyamat magában foglalja a művészeti galériák és a filmszínházak közötti határok elmosódását, ahol ugyanazok az alkotások különböző kontextusokban, különböző befogadói elvárásokkal szembesülnek.

Az új hibrid dokumentumfilmek így tudatosan "a repedésekben léteznek" (Waldron, 2018, p. 13) – vagyis a marginális pozíciót választanak a mozgókép és a képzőművészet, a dokumentum és a fikció, a tudásanyag és az érzelmi tapasztalat között. A magok megbújnak a törésvonalak réseiben, és kihajtanak. Ez a pozíció nem gyengeséget, hanem épp ellenkezőleg, különleges erőt kölcsönöz ezeknek az alkotásoknak, amelyek képesek szembenézni a valóság reprezentációjának alapvető problémáival.

V. 2. Hibriditás, enaktivitás, intervenció

A performativitással és a rendezői beavatkozás mértékével, természetével már több ponton foglalkoztam a disszertációban; ezek a hibrid dokumentumfilm központi kérdései is egyben. A hagyományos dokumentumfilmes megközelítés, különösen a direct cinema hagyományában, gyakran a rendezői beavatkozás minimalizálására törekedett, abban a hitben, hogy így közelebb kerülhet a "valóság" objektív megragadásához. A hibrid dokumentumfilm ezzel szemben tudatosan vállalja és tematizálja a rendezői beavatkozást mint a valóság mélyebb, komplexebb megértésének eszközét.

Joshua Oppenheimer, *Az ölés aktusa* rendezője egy beszédében leleplezte a beavatkozásmentes dokumentumfilm mítoszát: "Ami valójában történik, az az, hogy a rendező, a stáb és az alanyok együttműködnek egy olyan valóság szimulálásában, amelyben úgy tesznek, mintha a kamera nem lenne jelen... Minden dokumentumfilm előadás. Azért előadások, mert az emberek pontosan önmagukat játsszák" (Moody, 2025, p. 35).

Ez a felismerés összhangban van Stella Bruzzi megállapításával, miszerint "a performansz mindig is a dokumentumfilmkészítés középpontjában állt, mégis gyanúval kezelték, mert a hamisítás és fikcionalizálás konnotációit hordozza, olyan tulajdonságokat, amelyek hagyományosan destabilizálják a nem-fikciós törekvést" (Bruzzi, 2006, p. 196). A kortárs hibrid dokumentumfilm azonban éppen ezt a performativitást állítja előtérbe, elismerve, hogy a kamera jelenléte mindig is performatív helyzetet teremt. Little (2007, p. 31) megállapítása szerint

> "a performatív filmek többirányú, többmódú, újszerű és friss formátumokat használnak, amelyek kihasználják a progresszív stratégiákat. Ezek közé tartozik a talált felvételek kreatív felhasználása (esetleg új narrációs sávok hozzáadásával vagy újrakeretezéssel), a filmkészítő jelenlétének és előadásának beépítése a filmbe, újrajátszás, rekonstrukció, vizuálisan domináns szöveg kidolgozása és a hang jól megkomponált használata."

Ennek eredményeként a performatív dokumentumfilm egy rendkívül hatékony eszköz, amellyel a filmkészítő a dokumentumfilmes módok hibridizációját nyújthatja egyértelműen mesterséges módon, miközben megőrizheti a referencialitást.

*Az ölés aktusá*ban az indonéziai 1965-66-os tömeggyilkosságok elkövetői újrajátsszák a kínzásokat és gyilkosságokat. Ezek nem csupán helyettesítik a nem rögzített eseményeket, hanem a filmkészítő stratégiájának részei, hogy "láthatóvá tegye a népirtással való együttélés paradoxonait" (Vannini, 2020, p. 168). Ez a film megfordítja a traumafeldolgozás perspektíváját: nem az áldozatok, hanem az elkövetők kerülnek a középpontba.

Rendkívül szokatlan módon, a rendező felkérte a gyilkosságokban részt vevő egykori halálosztagosokat, hogy mégegyszer tegyék meg, amit a múltban elkövettek – csakhogy ezúttal filmes és színházi keretek között, egy általuk választott hollywoodi filmműfajban, mint a musical, a western vagy a gengszterfilm.

A film egyik főszereplője, Anwar Congo, aki ezernél is több embert ölt meg személyesen, elfogadja a felkérést, és társaival együtt lelkesen veti bele magát a "kreatív" folyamatba. Ahogy azonban egyre mélyebben belemerülnek az újrajátszásba, fokozatosan szembesülnek tetteik valódi jelentőségével és azok pszichológiai következményeivel.

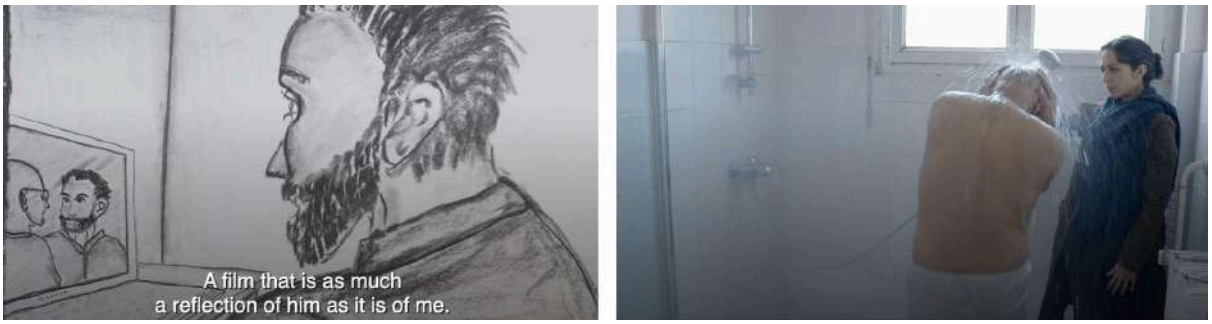
Oppenheimer filmje tökéletes példája annak, amit Ferrarini a – re-enactment angol szóból képezve – enaktív filmkészítésnek (*enactive filmmaking*) nevez, ahol "a filmkészítő közreműködése hozzájárul egy olyan hibrid valóság létrehozásához, amelyben a filmes alanyok önmagukat játsszák a rendezővel együttműködve." (Vannini, 2020, p. 169) Az újrajátszások "nem egyszerűen helyettesítik a nem rögzített eseményeket, hanem a filmkészítő stratégiájának részei, hogy láthatóvá tegye a népirtással való együttélés paradoxonait." - utal Ferrarini Oppenheimer filmjére. (Vannini, 2020, p. 168).

Marcus és Kara az ilyen – általuk *docufiction*nek nevezett – hibrid formák (valós események fikciós újrateremtése, például *Az ölés aktusa* vagy a *Libanoni keringő*) kapcsán megjegyzik, hogy a rendező beavatkozása a valóságba nem feltétlenül sérti a dokumentumfilm lényegét, sőt: "a dokumentumfilmes struktúrába ágyazott szkepticizmus inkább kiterjeszti annak episztemológiai értékét, semmint aláásná azt." (Marcus és Kara, 2016, p. 11) A szerzők kiemelik, hogy a rendezők beavatkozása a valóságba nem feltétlenül negatív dolog, sőt, a kreativitás és a manipuláció segítségével a dokumentumfilmek új perspektívákat nyithatnak a valóság megértésében.

Ugyanitt említhetők a Franciaországba emigrált iráni Mehran Tamadon *Ahol nincs isten* és a *Legrosszabb ellenségem* című filmjei is, ahol az enaktivitás, azaz az újrajátszás mint rendezői beavatkozás a hibrid alakzat megteremtéséért különbözőképpen jelenik meg. Az *Ahol nincs isten*ben a rendező tudatosan létrehoz egy mesterséges helyzetet: egy biztonságos térben kéri az egykori foglyokat traumáik felidézésére. Bár Tamadon nem látható folyton a kamera előtt, jelenléte és irányító szerepe érezhető – ő teremti meg a performatív helyzetet, amelyben a szereplők feltárhatják tapasztalataikat.

A *Legrosszabb ellenségem*ben a rendezői beavatkozás még közvetlenebb: Tamadon – mazochista módon újrajátszva korábbi keserű tapasztalatait – saját magát helyezi a kísérleti alany pozíciójába, míg egy színésznőre, Zar Emir Ebrahimire ruházza a vallatói (és ezáltal bizonyos rendezői) funkciókat. Az egyre feszültebb, fojtogató, Philip Zimbardo hírhedt börtönkísérletére emlékeztető, másfélórás emberkísérletben Mehran tudatosan megfordítja a

hatalmi szerepeket, átadja az irányítást Ebrahiminek, ezzel létrehozva egy összetett, többrétegű filmhelyzetet.



18. sz. ábra – Képkocka a *Legrosszabb ellenségem* és az *Ahol nincs isten* című filmekből

Mindkét film erőteljes etikai és erkölcsi kérdéseket vet fel: az *Ahol nincs isten*ben "kényelmetlen nézni, ahogy a szereplőkből nemegyszer eleven erővel szakad fel a régi fájdalom és a szégyen. Morális dilemmát érzünk, ugyanis nehéz eldönteni, hogy a performanszok segítik-e a gyógyulást, tudnak-e utólagos értelmezésként és magyarázatként valamiféle feloldozást nyújtani a teher alól." (Horányi, 2024) Míg a *Legrosszabb ellenségem* esetében – bár a rendező saját magát teszi ki a kísérletnek, ami enyhíti az etikai aggályokat – felmerül, hogy a "játékbeli" megaláztatás élménye mennyire hasonlítható össze a valódi kihallgatással.

A *Menekülés* formanyelve is hibrid: 1984-es afganisztáni archív felvételeket, álomszerű skicceket, klasszikus animációt és re-enactment típusú jeleneteket vegyít, ahol a múltbeli (emlékezet által rögzített és megközelítő pontossággal felidézett) helyzeteket, elképzelt párbeszédeket színészek adják vissza. A különböző rétegek mégis egységessé állnak össze: a személyes trauma kollektív emlékezetté válik. Ugyanilyen hibrid alkotás, és a Meneküléshez hasonlóan szabadon címkézhető dokumentum- vagy játékfilmként a *Göebbels, a manipuláció művészete* (2024, Joachim A. Lang), amely történelmi alapú jeleneteket korabeli archív felvételekkel kombinál, gyakran átvezetve azokat fikciós jelenetekbe és vissza.

Sheila Curran Bernard szerint érdemes finom distinkciót tenni a megrendezés (*recreation*) és az újrajátszás (*re-enactment*) között. Bernard szerint (2022, p. 110) a megrendezés olyan helyzetek mesterséges létrehozását jelenti, amelyek spontán nem jöttek volna létre – hasonlóan a valóságshow-k gyakorlataihoz. A dokumentumfilmben ez akkor

történik, amikor embereket tudatosan helyzetekbe küldenek, hogy az így születő eseményeket rögzítsék. Az újrajátszás pedig korábbi események rekonstruálása, gyakran bizonytalan alapokon (pl. a *Zuhanás a csendbe* hegymászóinak kalandjai). A kettő közti határvonal elmosódhat, és e dilemma egyidős magával a dokumentumfilmmel.

Gondoljunk csak Flaherty 1920-as évekbeli filmjeire: akkoriban, amikor az emberek többsége még nem utazott, de szívesen nézett dramatizált "képjátékokat", a *Moana* és a *Nanuk* egzotikusnak hatott, dokumentarista szándékkal készült. Mai szemmel azonban ezek megrendezett, romanticizált, nyugatiasított jelenetekkel vannak tele. Igaz, a filmkészítők sem állították egyértelműen, hogy non-fiction munkák lennének. Grierson mindössze annyit írt a *Moanáról*: "dokumentumértékkel bír." (Bernard, 2022, p. 28)

Ulrich Seidl mindkét műfajban alkot, kezdetben (megjelölés szerint) dokumentumfilmeket, majd a 2000-es évek elejétől játékfilmeket, de első látásra filmjei zavarbaejtően a két határ között mozognak, mégis inkább fikciós alkotások, mint hibrid dokumentumfilmek, ahol a valóság inspirációs jellegként a rendezői víziót szolgálja. A Budapesti Iskola játékfilmjeit hibrideknek tartja Iankó Ervin, mert "az alkotás katartikus mozzanatában újra és újrafogalmazódott, hogy itt tulajdonképpen a tradicionális filmkészítési formák keverékéről van szó." (Iankó, 2017, p. 11)

Agnès Varda – korai hibridnek tekinthető – alkotása a *Documenteur: An emotion picture* tudatosan játszik a dokumentumfilm és a fikció határaival. A film egy francia emigráns nő és kisfia Los Angeles-i életét követi nyomon, miközben mély magány és elszigeteltség érzése hatja át őket. A cím szellemes szójáték: a francia dokumentumfilm (*documentaire*) és a hazug (*menteur*) szavak összevonása, ami rögtön jelzi a mű kettős természetét és finom önreflexióját.

Varda filmnyelve szándékosan lebeg a két műfaj között – a visszafogott, megfigyelő kamera, a természetes fényviszonyok és a helyszíni forgatás dokumentarista hatást keltenek, míg a tudatosan komponált képek, a melankolikus filozófiai narrációk és a strukturált történetvezetés a fikciós film jegyeit hordozzák. Varda nem törekszik e kettősség feloldására, sőt, a feszültséget a film központi szervező erejévé teszi.

A személyes és a fiktív határainak elmosását erősíti a szereposztás is: a kitárulkozó jelenetekben is feltűnő főszereplőt Varda vágója, Sabine Mamou alakítja (aki nem hivatásos színész), míg a filmbeli fiút Varda saját fia, Mathieu Demy játssza. Az önéletrajzi elemek

nyilvánvalóak, hiszen Varda maga is hosszabb időt töltött az Egyesült Államokban férje, Jacques Demy mellett.

A narráció különlegessége, hogy nem a rendező vagy a főszereplő saját hangja, hanem Delphine Seyrig – az ikonikus *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* című film főszereplője – közvetíti a főhős belső monológjait, így teremtve távolságot és közelséget egyszerre.

A *Documenteur* minimalista narratív szerkezete, lírai introspekciója és a dokumentarista és fikciós elemek tudatos vegyítése révén Varda újraértelmezi mindkét műfajt, miközben személyes élményeit univerzális emberi tapasztalattá formálja. Egyszersmind a hibrid film eszményi példáját teszi elénk, ami a mérlegelésen inkább a fikció felé billen: személyes, reflexív és formai kísérletezésre nyitott alkotás.

Mintha valami szuperpozícióban lebegne a hibrid film: se ez, se az, mégis ez, mégis az. John Corner 2002-ben már figyelmeztetett a jelenségre, ő a "televízió posztdokumentumfilmes kultúrájának" nevezi, ahol a dokumentarista elemek egyre gyakrabban keverednek a fikciós, könnyed szórakoztató vagy populáris tényalapú formátumokkal, és így különféle hibrid szövegek jönnek létre." (Austin, 2007, 8)

A hibrid forma érvényessége éppen abban rejlik, hogy tematizálja az igazság és fikció határát, játékterét, és ezzel önreflexív diskurzust indít el arról, mit tekintünk valóságnak – és kinek a valóságáról van szó. A néző szerepe is megváltozik: már nem naiv befogadó, hanem aktív értelmező. A hibrid mű ebből a szempontból edukatív is lehet: megtanítja, hogy ne vegyünk semmit "készen". Mindez nem érvényteleníti a dokumentumfilmet mint műfajt, inkább arra figyelmeztet, hogy a valóság filmes reprezentációja mindig konstrukció, és a "tiszta" dokumentumfilm ideája csupán elméleti fogalom, ami a gyakorlatban sosem valósul meg teljesen.

V. 3. Nem-bináris filmkészítés

A hibrid dokumentumfilm fundamentális újdonsága, hogy túllép a dokumentum és fikció hagyományos bináris szembeállításán. Moody amellett érvel, hogy a kortárs filmkészítők egy új, "nem-bináris" filmkészítési módot alakítanak ki, amely meghaladja a hagyományos kategorizálásokat. Később a disszertációban kitérek majd a binaritás kibővítésére, Wolfgang

Iser hármas modelljére, ami jóval korábban keletkezett, mint Moody hipotézise.

"A hibrid dokumentumfilm kifejezés mögött álló alapvető kérdés: »Hibrid mi és mi között«" – teszi fel a kérdést Moody (2025, p. 26). Milyen örökölt szabályokat és határokat lépnek át ezek a filmek? Az általános feltételezés szerint ezek a művek a dokumentumfilm és a fikciós film között helyezkednek el, de valójában számos más dichotómia között is mozognak. Moody (2025, p. 29) ezeket azonosítja:

a) Megfigyelés és kezdeményezés
b) Élet és művészet
c) A tényleges és a lehetséges
d) A látható és a láthatatlan
e) Fordítás és értelmezés
f) Jelenlét és előadás
g) Konstrukció és dekonstrukció
h) Bizonyíték és emlékezet
i) Szerzőség és plágium
j) Jelentés és absztrakció

Ez a felismerés összhangban van Dara Waldron megközelítésével, aki az *új nemfikciós film* koncepcióját (ez is a könyve címe: *New nonfiction film*) nem műfajként, hanem "attitűdként" határozza meg – olyan megközelítésként, amely tudatosan vállalt határhelyzetben létezik. Robert Bresson "modèle" fogalmát alkalmazza Waldron a kortárs dokumentumfilmre, amely szerint az alanyok "nem karakterek és nem is tisztán alanyok", hanem valami harmadik kategóriát képviselnek, amely meghaladja ezt a kettősséget (Waldron, 2018, p. 12).

Waldron felteszi a kérdést, hogy mi a különbség a nem-fikció (*non-fiction,* különírva) és a dokumentumfilm (*documentary*) között, amik korábban szinonimának tűntek. A könyvben amellett érvel, hogy a nemfikció (*nonfiction,* egybeírva) – a fikció bizonyos szintű elutasítása vagy negligálása helyett – inkább egy olyan kategóriát jelöl, amely a fikciót nem kiiktatja, hanem magába építi és átalakítja.

Rámutat, hogy a dokumentumfilm fogalma gyakran összemosódik a nem fikciós formákkal, például fotográfiával vagy jogi szövegekkel, ám ez a szemantikai azonosítás félrevezető lehet. Szerinte ha a "nemfikciót" a fikció törlésének gesztusaként értelmezzük, az beszűkíti a dokumentumfilm történeti és formai értelmezését. Ehelyett javasolja, hogy tekintsük a fikciót olyan eszköznek, amely – még ha közvetetten is – segíthet "eljutni a tárgyalt realitás igazságához". Úgy látja, hogy maga a "nonfiction" szó is hordozza a fikcióval való viszonyt, hiszen "akár úgy is olvasható: valaki éppen nemet mond a fikciónak – miközben az épp próbálja kitaposni az utat magának." (Waldron, 2018, p. 8)

A szerző szerint az új nemfikciós film nem műfaj, hanem inkább filmek egy csoportja, amelyek közös jellemzője, hogy: a fikció és dokumentumfilm határán mozognak, művészeti igénnyel készülnek, kísérletező jellegűek,folyamatosan párbeszédben állnak a dokumentumfilm elméletével. Waldron (2018, p. 188) három S-betűs kategóriát javasolt az új nemfikciós film tanulmányozására: *subjectivity* (hogyan jelenik meg a modèle fogalma), *story* (hogyan használják a történetmesélést a valóság feltárására), *sense* (hogyan működik az érzéki befogadás a nemfikciós filmekben)

Ezeket Waldron (2018, p. 189) nem elszigetelt kategóriákként, hanem csomópontok összességeként képzeli el, amelyek rizomatikus kapcsolatban állnak egymással. Ez a szemlélet nemcsak megkérdőjelezi a hagyományos dokumentumfilmes normákat, hanem utat nyithat afelé is, hogy a határterületek ne csupán láthatóvá váljanak, hanem megerősödve képesek legyenek átrendezni a központ pozícióját. A filmműfajok határainak elmosódása (különösen a dokumentumfilm és a fikciós film között) egy termékeny, új gondolkodási teret hozott létre. Arra utal, hogy ez a fajta filmművészet újraenergetizálhatja a tudás, igazság, fikció és nemfikció fogalmait.

A dokumentumfilm "területi felmérését" illetően rendre ugyanazok a szókapcsolatok bukkanak fel: "szürkezóna", "határok feszegetése", a "körvonalak elkenése, kiradírozása", vagy amit a disszertációban előszeretettel használok, a "határok elmosódása". Greene (2014) cinikusan emlegeti fel a további elnevezéseket: *unfiction, cinematic nonfiction, chimera, new doc vague*. Moody felveti (2025, p. 32), hogy a hibrid dokumentumfilm fogalma talán csak egy "semmitmondó terminológiai háló", amelyet azért alkottak meg, hogy befogjanak vele egy sokféle, új kreatív nemfikciós irányzatot.

Ugyanakkor szerinte ez a címke mégis rámutatott egy közös szándékra: azokra a konvenciókat megkérdőjelező filmekre, amelyek nem annyira tényeket közölnek, hanem "kérdéseket tesznek fel, összezavarnak, kísérleteznek". Ezek a művek a nemfikciós filmkészítés nyitottabb formáit képviselik, és párbeszédre törekednek az alany és a néző között. Moody úgy látja, hogy ez a típusú filmes ajánlat "kényelmetlen lehet", mivel hiányzik belőle a lezártság, a világos állásfoglalás vagy az esszéfilm zártsága. Mindez azonban lehetőséget ad arra, hogy a filmkészítő és az alany között újfajta etikai szerződés jöjjön létre – egy "közös kockázatvállaláson és kísérleten alapuló tér".

Ezt a radikálisan új "alapszerződést" figyelhejtük meg Paweł Łoziński *You have no*

idea how much I love you filmjében. A lengyel rendező alkotása az egyik legjelentősebb példája a kortárs hibrid dokumentumfilmnek. Egy anya (Hania) és lánya (Ewa) vezetett, közös terápiás ülését rögzíti szinte végig közelikben. Nincsenek egymással intenzív konfrontációik, mert a két nő monológokban válaszol a szakember kérdéseire.

Egy ponton Hania elutasítja a terapeuta kérését, hogy szóljon a fiatalabb önmagához – ahhoz a kislányhoz, aki úgy érezte, nem szeretik –, mondván: "nincs értelme, ez csak a képzelet világa, alternatív történelem kitalálása." A terapeuta így válaszol: "Nincsenek más világok, csak ezek a képzeletbeli világok. Ez nem csak képzelet, hanem *éppenhogy* képzelet." Ez a párbeszéd allúzió, kikacsintás a film közben, de erre a végén jövünk rá.

A néző mély, intim betekintést nyer egy megrázó családterápiás folyamatba – ám a film végén egy felirat jelenik meg: "Titoktartási okokból nem tudtunk valódi családterápiás üléseket filmezni. Valójában Ewa és Hania nem anya és lánya. Saját személyes tapasztalataikból merítettek forgatókönyv használata nélkül." Tehát a rendező csak film csak a végén fedi a fikció-konstrukciót, addig a néző valódi terápiás helyzetként értelmezi a látottakat.

A film "a dokumentum és fikció módja között nem váltogat, hanem egyidejűleg marad mindkét állapotban." (Moody, 2025, p. 85) A két női szereplő színész (tehát foglalkozásuk szerint fikciót játszó személyek), akik magánéleti eseményeik mélyérzéseibe (privát valóságukba) nyúltak le a szerepmegformáláshoz. A terapeuta, Bogdan de Barbaro valódi szakember, aki nem játszik, hanem saját terápiás módszereit alkalmazza, miközben tudja, hogy a két nő nem áll rokoni kapcsolatban.

Łoziński kiáll a koncepciója érvényessége mellett, ami "elmagyarázza, lehetővé tette, "hogy a szereplők nyitottabbak legyenek érzelmileg egymás felé, anélkül, hogy úgy éreznék, bántják egymást." (Moody, 2025, p. 92). A film a megrázó alakítások révén így egy olyan magasabb (eksztatikus?) igazságot képes megragadni, amely túlmutat a konkrét anya-lánya kapcsolaton, és általánosabb érvényű megállapításokat tesz a családi dinamikákról és a generációk közötti konfliktusokról.

A Guardian kritikusa szerint a végetábla közlése "flegma és lekezelő, idegesítő és felesleges gesztus", a rendező visszaél a nézők jóhiszeműségével. (Bradshaw, 2018) Az IDFA egykori programigazgatója, Martijn te Pas lelkendezett, de elismerte, hogy frusztráló félreértésekhez vezethet a rendező korrekt, ám megkésett felvilágosítás:

"Fantasztikus volt. Elvittem a filmet a kollégámnak és megmutattam neki. Ám mivel a végefelirat lengyelül volt, így nem olvasta el és azt hitte, minden valódi. Amikor kiválasztottuk a fő versenyprogramba, elmondtam, mi a helyzet. A kollégám egy percig dühös volt, de aztán azt gondolta, hogy nagyszerű." (Sorokin, 2017)

Kovács (1997, p. 9) rámutat, hogy egy filmes kontextusban a nézői befogadás, az alkotói szándék és a film formanyelve mind hatással vannak arra, hogy egy adott tartalom miként minősül hitelesnek vagy valóságosnak .

"A valóság valóságossága gyakorlati, és tapasztalati, nem pedig logikai probléma. Az idők során újra meg újra eszébe jut egy-egy filmesnek eljátszani azzal, hogy olyan fiktív »dokumentumfilmet« készítsen, amely külső jegyeiben hitelesnek látszik, és csak a filmen kívüli információkból tudhatjuk meg, hogy a »dokumentum« valójában kitaláció."

Ez összecseng Bradhsaw (2018) véleményével, aki félrevezető titkolózásnak, kvázi-fikciós színjátéknak nevezi a rendező eljárását. Szerinte már a film elején világossá kellett volna tenni, hogy mit lát a néző, mert az "ilyen film nem viseli el sem a fikció kreatív terhét, sem a dokumentarizmus tényszerű felelősségét." De akkor Bradshaw nem fogadja el a *Honeyland* vagy a *Kollektíva* egyszerre két műfajba való besorolását? Mit kezd Ulrich Seidl komplett életművével? Mit szólna a *Documenteur*-höz?

Kovács (1997, p. 9) úgy zárja a levezetését, hogy "az, hogy egy filmben a szereplők előre megírt szöveget mondanak-e, más által kitalált helyzetet alakítanak-e vagy sem, szélsőséges esetben eldönthetetlen. Az azonban, hogy jelenlétük a filmvásznon történetet hoz-e létre vagy sem, minden esetben eldönthető." A *You have no idea how much I love you* esetében épp ez történik.

A rendezői intervenció kérdése így nem csupán esztétikai, hanem etikai dimenziót is kap a hibrid dokumentumfilmben. A hagyományos dokumentumfilmes etikával szemben, amely az objektivitást és a beavatkozástól való tartózkodást hangsúlyozza, a hibrid dokumentumfilm egy új etikát, megújított nézői alapszerződést javasol, amely a rendező és alanyai közötti együttműködésen, a reprezentáció korlátainak tudatosításán és a mélyebb igazságok keresésén alapul.

"A dokumentumfilm egy olyan film, amely soha nem ér véget" (Moody, 2025, p.

168). Ez a metafora két értelemben is megragadja a hibrid dokumentumfilm lényegét. Egyrészt időbeli értelemben: "A valós életben rögzített pillanatok túlmutatnak a film keretein, a szerkesztett képkockákon kívüli életek folytatódnak" (Moody, 2025, p. 158). A dokumentumfilm által megragadott valóság mindig túlcsordul a film keretein, folytatódik a vetítés után és azon túl, kitágítva a film jelentéseit és kontextusait.

Másrészt a hangzatos definíció szintjén, hisz a műfaj meghatározása folyamatosan bővül, átalakulóban van. A hibrid dokumentumfilm nem egyszerűen új alműfaj, hanem egy olyan gyakorlat, a dokumentumfilm fogalmának folyamatos újraértelmezése, amely megkérdőjelezi a műfaj alapvető előfeltevéseit és konvencióit.

E kettős értelemben a hibrid dokumentumfilm valóban "egy végtelen párbeszéd a világgal, amelyet a jelen filmalkotói készítenek, miközben a múlt és jövő metszetében működnek" (Moody, 2025, p. 158). Ez a párbeszéd folyamatosan alakul, új formákat és megközelítéseket teremt, miközben megőrzi a dokumentumfilm alapvető elkötelezettségét a valóság iránt.

A dokumentumfilm hibridizációja így nem a műfaj hanyatlását vagy eltorzulását jelzi, hanem éppen ellenkezőleg: vitalitását és megújulási képességét. A hibrid dokumentumfilm a poszt-bináris gondolkodás filmes manifesztációja, képes túllépni az egyszerű dichotómiákon és komplexebb utakat nyitni a valóság megértése és reprezentálása felé. Mint ilyen, a hibrid dokumentumfilm a kortárs filmelmélet és -gyakorlat egyik legfontosabb területe, amely továbbra is izgalmas fejlődési lehetőségeket rejt a filmkészítők számára.

A fentiek alapján célszerűbb lehet a dokumentumfilm és fikció közötti határvonalat inkább kontinuumként elképzelni, ahol a skála egyik végén találhatók az eseményekbe minimálisan beavatkozó megfigyelői dokumentumfilmek. A másik végén a teljesen megrendezett játékfilmek Közöttük pedig számtalan hibrid forma létezik: docufiction, rekonstrukciók, dramatizált dokumentumfilmek. Ráadásul mindegyik készülhet kreatív (dokumentum)filmes szemlélettel is.

A disszertációban már említettem, hogy a hibrid dokumentumfilm elnevezést elsősorban az angolszász filmtudomány használja arra, ami alatt az európaiak a kreatív dokumentumfilmet értik. Moody a könyvében többnyire csereszabatosan vegyíti, én viszont a kreatív dokumentumfilm egyik leágazásának tartom, amelyik a tucatnyi beazonosított jellemző közül a hibridizációt tartja a legfontosabbnak, de a többi közül is (pl.

performativitás, újrajátszás, meta-reflexivitás, intervenció és szubjektivitás) előszeretettel alkalmaz hozzávalókat.

Meglehet, a hibrid dokumentumfilm csupán egy átmeneti trend. A hibridizáció jövőjét Peter Wintonick 2013-ban a *New Platforms for Docmedia: Varient of a Manifesto* című esszéjében utópikusan festette le, de látnoki módon egyre inkább jelenvalóbbá válik. Akkor a hagyományos "dokumentumfilm" fogalma helyett a dokmédia (*docmedia*) koncepciót javasolja (Winston, 2013, p. 736), amely jobban tükrözi a digitális kor valóságát, ahol a dokumentarista kifejezésmód a technológiai fejlődés hatására jelentősen átalakul.

A "Most Média" részeként értelmezett dokmédia fogalma magába foglalja az új narratív eszközöket, hibrid formákat és a fikció-tény határának elmosódását, melyek révén a dokumentumfilmezés szélesebb, izgalmasabb és ambíciózusabb területté válik.

Wintonick jövőképében a dokumentum-alapú média olyan átalakuláson megy keresztül, ahol új narratív eszközök és történetmesélési formák jelennek meg, a fikció elemei feloldódnak a nem-fikciós dokmédiában, miközben új hibrid formák – mint a tényeken alapuló fikció (*faction*) és a dokumentum-animációk (*documation*) – válnak dominánssá a médiakörnyezetben. (Winston, 2013, p. 736) Az emberek a nem-fikciós dokmédiából nyerik majd mindazt a drámát, karaktereket és élvezetet, amit korábban a fikcióból merítettek, a hibrid formák pedig virálissá válnak.

A média demokratikusabbá válik, a "dokumentumfilm" és "demokrácia" szavak összeolvadnak dokumokráciává (*documocracy*). (Winston, 2013, p. 742) Cross-média és transz-platform digitális dokumentumfilmek jelennek meg: kiberdokumentumok, netcastok, interaktív dokumentumfilmek, és bizony az új dokumentumfilmeseknek fel kell tárniuk a dokmédia minden új eszközét, kifejezési módját, platformját, formátumait, valamint a kreatív dokmédia (sic!) finanszírozásának új lehetőségeit. (Winston, 2013, p. 737)

V. 4. Az imaginárius

Moody hiánypótló friss könyvében a hibridizáció kapcsán két határterületre – színházra és irodalomra – nem tér ki, pedig legalább említés szinten releváns és odavágó lenne. Az egyik a színpadi improvizáció, ami szintén a valóságra alapozva épít fikciót. Átélt vagy tudott alaphelyzetekből, személyes tapasztalatokból, vágyfantáziákból indul ki, majd ezekből

születik meg a fikció, azaz a jelenet vagy történet. Az improvizációban is folyamatos az alkotói folyamat – akárcsak egy forgatáson –, ahol a valóság inspirálja a fikciót, de nem feltétlenül követi szó szerint, hanem kreatív szabadsággal alakítja át, a határok elmosódnak.

Továbbá érdemes lenne szót ejteni Wolfgang Iser fikcióképző aktusairól, ami nemcsak irodalomi művekre, hanem a filmekre is interpretálható. Iser megkérdőjelezi a fikció és valóság hagyományos dichotómiáját: "Vajon a fikcionális szövegek csakugyan fikciók, a nem fikcionálisak pedig mentesek a fikciótól?" (Iser, 2001, p. 21) A szerző szerint ez a szembenállítás "hallgatólagos tudáson" alapul, amely "olyan hitelvek tárházának jelölésére szolgál, amelyek olyan mélyen begyökereztek, hogy igazságértéküket már természetesnek vesszük." (uo.)

Iser új elméleti keretet javasol: jobb, ha leszámolunk a fikció és valóság binaritásával – ebben Moody-val közös álláspontra helyezkednek –, és "e kettősséget egy olyan triásszal helyettesítjük, amely a valós és a fiktív mellett harmadikként az ezután *imagináriusnak* nevezett elemet tartalmazza" (uo.), hisz a közeg szinte előhívja ezt a harmadik összetevőt. A nézői képzeletet aktiváló, valóságon túli, elvonatkoztatott jelentésmezőt.

A dokumentumfilm hagyományosan a valóság megjelenítőjeként definiálja önmagát, gyakran az objektivitás, tényszerűség, hitelesség igényével. Ugyanakkor minden dokumentumfilm válogat, keretez, szerkeszt, értelmez – vagyis nem nyers valóságot mutat, hanem egy alkotói konstrukciót, amely eleve egy nézőpontból mutatja be a világot. Ha dokumentumfilmre értelmezem Iser elméletét, akkor a következőképpen lehet átkeretezni.

Beláthatjuk, hogy a fikció és valóság közti határ nem olyan egyértelmű, mint hisszük. Egy dokumentumfilm is tartalmazhat fiktív elemeket, legalábbis szerkezeti és retorikai szinten, és része az imaginárius. Iser hármas modelljét interpretálva a dokumentumfilm nem csupán a valóság rögzítése, és nem is tisztán fikció, hanem a kettő határán mozog – eddig Moody is eljut, de itt megáll –, és Iser szerint egy imaginárius mezőt is aktivál.

Ez meglátásom szerint különösen jól tetten érthető az említett új irányzatoknál (pl. performatív és hibrid dokumentumfilm, docufiction), amelyek tudatosan elmosódott határokkal dolgoznak, vagy a rekonstrukciókat, színészi játékot, archív anyagok rekontextualizálását alkalmazó filmeknél.

Iser három fikcióképző aktusa, amely a szerző szerint egyben határsértő aktusok is, a

dokumentumfilmben a következő lennének:

1. *Kiválasztás* (intencionalitás): Témaszelekció. Szereplők, helyszínek, jelenetek kiválogatása. A rendező kiragad valamit a valóságból, így szándékosan strukturált anyagot hoz létre.

2. *Kombináció* (tényszerűsítés): Mi/Ki mennyi időt, képet, hangot kap. Mit hagyunk ki? A film tér- és időszerkesztése, zenei és atmoszférikus aláfestése, montázsa, narrációja mind olyan aktus, amely új viszonyokat teremt a valós elemek között. Ez hozza létre a film fiktív "tényszerűségét" mint konstrukciót. Ugyanazt az eseményt különböző vágással, képpárosítással egészen másként értelmezhetjük.

3. *Önfeltárás* (reprezentáció): Szubjektivitás hangsúlyozása. Műfaji jelzések (pl. az Almási Tamás által emlegetett, filmre kiírt "dokumentumfilm" felirat, interjúhelyzetek láttatása), az alkotói bizonytalanság explicit bevallása képben-hangban: "nem tudom biztosan, hogy…" Sok dokumentumfilm meta-reflexív módon utal saját konstrukciójára – például, ha a kamera "ottfelejtődik", a stáb felé fordul a kamera, vagy ha a rendező megszólal, megjelenik a filmben. Ilyenkor a film önnön mediáltságára is reflektál: "a benne újraszervezett világ egészét »mintha« konstrukcióvá változtatja" (Iser, 2001, p. 34), ismét megmutatja, hogy ez egy építmény, nem magától értetődő igazság. Mindez Iser szerint (2001, p. 36-37) tartalmaz egy referenciális, *denotatív* funkciót ("ez így történt"), és egy értelmező, analógiát teremtő *figuratív* funkciót is ("gondolj erre úgy, mintha…").

A fikció Isernél nem egyszerűen a valóság ellentéte, hanem komplex folyamat, egyfajta "»átmeneti tárgy«, amely folyvást a valós és az imaginárius között ingadozik, ezzel összekapcsolva őket" (Iser, 2001, p. 42), és amely a fenti három aktuson keresztül teszi hozzáférhetővé az imagináriust a médium közönsége (nála az olvasó) számára.

A dokumentumfilmtől a néző nem pusztán információt kap, hanem egy olyan imaginárius térbe lép, ahol a látottak és hallottak révén értelmez, érzelmileg reagál, továbbgondol. A dokumentumfilm így nem egyszerű "ténybemutatás", hanem értelmezési játék: mit jelent az igazság, kié az emlékezet, hogyan jelenik meg a múlt? Az ábrázolt valóság (fikció) mindig megszerkesztett valóság, amelyben a néző aktívan konstruálja meg a jelentést.

Ugyanígy működik a színpadi improvizáció is: a valóság és a fikció nem egymás

ellentétei, hanem egymást feltételező viszonyban állnak, hiszen a fikció mindig valamilyen valósággal szemben jön létre, azt használja kiindulópontként, amelyet elmozdít, felforgat és értelmez, de csak a valóság kereteiben válik érthetővé.

Ahogy a filmes vagy színházi folyamat a nézőtől közreműködést igényel, mert mechanikusan nem megy a befogadás, úgy az olvasótól is megköveteli, hogy kitöltse azokat az "üres helyeket", amelyeket a szöveg szándékosan meghagy. Így a befogadó a valóságos tudása és a fikciós világ együttese révén dinamikusan alkotja meg a jelentést a mű befogadása során.

A fikcionalitás így végső soron szabadságot ad a gondolkodásnak, lehetővé teszi, hogy a befogadó kilépjen megszokott világképéből és új nézőpontokat próbáljon ki, ami nem az igazság elvesztését, hanem a megértés elmélyítését szolgálja – a fikció segítségével olyan igazságokat láthatunk meg, amelyeket a "puszta tények" nem tudnának közvetíteni.

Herzog eksztatikus igazságának meghatározása, amit csak "kitalálás, képzelet és stilizáció révén érhető el" (Herzog, 1999), szépen rímel erre. Iser elmélete alapján is elléphetünk tehát a dokumentumfilm hagyományos "valóságrögzítő" pozíciójától, és megérthetjük, hogy a valóságból miként válik fikció – nem a megtévesztés, hanem az interpretáció és jelentésképzés jegyében. Az imaginárius itt az a dimenzió, amely nem volt jelen az eredeti eseményekben, de a film révén válik hozzáférhetővé: például történelmi események értelme vagy tanulsága; társadalmi jelenségek mögötti összefüggések; a filmkészítő világlátása, üzenete; a néző számára kirajzolódó nagyobb kép.

Ez a "nagyobb kép" azt a folyamatot is jelentheti, amikor a dokumentumfilm nézői élménye imaginárius tapasztalattá alakul, amely hatással van a mindennapi észlelésünkre és viszonyulásunkra. Egy környezetvédelmi dokumentumfilm után más szemmel nézünk saját hulladéktermelésünkre; a *Sugar blues* hatására tudatosabban tekintünk az édességfüggőségünkre; a *Ne érints meg!* után újraértelmezzük testképünket és intimitáshoz fűződő viszonyunkat; a *Venus* átrendezheti bennünk a női szexualitásról alkotott képet; a *Super size me* után óvatosabban lépünk be egy gyorsétterembe; a *Symbolic threats* átkeretezi az amerikai belbiztonság megítélését, a *Blix not bombs* pedig az ENSZ működését; míg a *Sicko* radikálisan átgondoltatja velünk a gyógyszeripar és az egészségügy működését.

Ez a folyamat tehát nem más, mint az imaginárius hatás gyakorlati következményeinek kibontakozása: az érzéki-tapasztalati mező bővítése a néző saját

életvalóságában, a néző határátlépése. Kilép saját mindennapi tapasztalatából, belehelyezkedik mások helyzetébe, új összefüggéseket lát a világban, és végső soron megváltozik vagy finomhangolódik a valósághoz való viszonya.

VI. A RENDEZŐI INTERVENCIÓ FORMÁI ÉS DILEMMÁI

VI.1. Kikényszerített fejlődés (A megforduló kamera: a rendezői jelenlét evolúciója)

"A dokumentumfilmek kísérletként kezdődtek, mi történik, ha a kamerát az ember a környező világra irányítja" – kezd bele a nagy történetbe Nick Fraser BBC-szerkesztő (Winston, 2011, p. 11) Krzysztof Kieślowski *Amatőr*jének a legvégén a super 8-as kamera Filip Mosz, a gyári munkásból lett filmrendező fordul. Maga Mosz fordítja oda: egyszerre az öngyilkosság aktusát idézi (épp elhagyja a felesége, viszi magával a kisgyereküket is, az önző filmes lét felszámolta a családi közösséget) és egy szimbolikus, paradigmaváltó gesztusként is értelmezhetjük.

Itt felidéződik Wim Wenders *A dolgok állása* zárójelenete is (a szintén pisztolyként használt super 8-as felvevő, és a lövést kapó ember kamerával eldőlő szemszöge). Innentől Mosz lesz a tárgy (téma), az alany (szereplő), és az alkotó is egyszerre. Tökéletes involválódás, egyben – mint egy "saját bélbe töltés", ahogy Petri György írja a *Sertés énekeiből* versében – tökéletes beavatkozás is önnön valóságába: fikciót alkot a magánvalóságból, miközben ami épp zajlik – valóság.

Mosz nemcsak egyre mohóbban, lázasabban és artisztikusabban dokumentál az *Amatőr*ben, hanem önmagát is felfedezi a kamera által. Ennek lehetőségét az alkotót feszítő igény és a technikai fejlődés teremtette meg.

Az alkotók a dokumentumfilm történetének több mint száz éve alatt egyre inkább afelé tendáltak, hogy mások élete helyett a saját életük összefüggéseit mutassák meg, vagy a saját életükön át közvetlenül, szubjektíven beszéljenek másokról (lásd korábban Nichols verbális megfogalmazásmódjat a reprezentációkra). A technikai fejlődés pedig az evolúció, a meghaladás természetes törvényéből fakadt, amit csak akcelerált egy másik igény: a filmesek a nagy, nehezen mozdítható, hangosan zörgő – s így a hangfelvételt csak speciális letakarással, hangszigetelő körbepárnázással, *blimpelés*sel lehetővé tevő (Andor, 2015) – kamerák helyett mobilabbak, könnyedebbek akartak lenni.

Az önfilmezést, az egyes szám első személyű, önvizsgáló filmes formák megszületését és elterjedését éppen ez a konstelláció hozta el. Meglátásom szerint ez a váltás még egy fontos dolgot is katalizált: a rendezőket fokozódó intervencióra bátorította fel – merni magunkat filmezni, merni belemenni a filmbe, merni beavatkozni a filmbe. *Filmbe kerülni.*

A múlt században a személyes dokumentumfilmezés mint gyakorlat nehezen volt hozzáférhető, nagyon más volt a maihoz képest, sokkal jobban támaszkodott a filmkészítő és az operatőr közötti együttműködésre. Ezért is volt nagy váltás a videókamera és a digitális eszközök, később az elől-hátul optikával rendelkező mobiltelefonok megjelenése, mert onnantól már az alkotók ténylegesen önállóan is filmezhettek, akár kézből, menet közben is bármit. Sőt innentől lett igazán lehetséges, hogy valaki egyedül, önmagát filmezze — és ez teljesen megváltoztatta a (személyes) dokumentumfilm műfaját.

Amíg filmre forgatták a dokumentumfilmeket — tehát a digitális technológia előtti korszakban —, sokkal nehezebb volt személyes filmeket készíteni, különösen azoknak az alkotóknak, akik saját magukról vagy közvetlen környezetükről akartak forgatni. Merthogy fizikailag *nem tudták maguk felé fordítani a kamerát,* tartani és nyomni a felvétel gombot.

A filmkamerák nagyok, nehezek és technikailag bonyolultak voltak, nem lehetett csak úgy "selfie-módban" felvenni valamit. Egészen a digitális korszak kézikameráinak megjelenéséig a kamerákhoz külön technikus, operatőr kellett, hiszen a fókuszálás, a fények beállítása, a film befűzése, a kamera kezelése mind szakértelmet kívánt. Az is kihívást jelentett, hogy a filmtekercsek drágák voltak és limitált hosszúságúak. Ezért azok az alkotók, akik személyes történeteket akartak megörökíteni, gyakran másokat kértek meg, hogy vegyék őket filmre – amitől az *egyedülfilmezés* intimitása, szókimondása, felszabadultsága odaveszhetett –, vagy pedig naplófilmeket készítettek, ahol inkább szóbeli narrációval és archív képekkel mesélték el saját történeteiket. Ilyen például Jonas Mekas munkássága, aki ugyan forgatott személyes filmeket, de legtöbbször úgy, hogy másokat figyelt meg, vagy ha magát is felvette, az is inkább naplószerű volt.

Az 1920-as években megjelenő 16 mm-es amatőr filmkamerák már könnyebbek voltak, de még mindig nehézkesek az önfilmezéshez. Az 1960-as évek előtt a hang és kép szinkronizálása komoly kihívást jelentett – a dokumentumfilmesek gyakran utólag vették fel a hangot, vagy nehézkes kábelekkel kapcsolták össze a kamerát és a hangrögzítőt.

Az igazi áttörést az 1960-as évek hozták, amikor a szinkronpontos hang-kép felvételek

lehetővé váltak a kvarckristály-vezérlésű szinkronizációnak köszönhetően. A direct cinema és cinéma vérité mozgalmak idején a vállra rakható vagy kézbe vehető 16 mm-es kamerák (mint az Éclair NPR és az Arriflex SR)[188] olcsó fekete-fehér nyersanyaggal való kombinálása már megengedte a mozgékonyabb filmezést – akár egyedül, akár ministábbal.[189]

A "mindinkább »gyors«, filmmanyagok (azaz olyan emulziók, amelyek nagyon érzékenyek a fényre, így kevés fény mellett is lehet velük forgatni) lehetővé tették a természetes fényviszonyok melletti világítás nélküli forgatást." (McLane, 2012, pp. 217-218) Ez a váltás ahhoz hasonlít, mintha egy dalszövegíró, aki korábban zeneszerzőre várt, hogy közösen formálják meg az ötletét, hirtelen kézbe vehette volna a gitárt, és egyedül is előadhatta volna a dalát. Az egyszálgitáros szerző-előadó figurája – addig szokatlan jelenség – az 1960-as évektől kezdett teret hódítani, a folk és a hippi-mozgalmak hatására. Ugyanez történt a dokumentumfilmben is, amikor a könnyű, hordozható kamerák lehetővé tették az egyszemélyes filmezést: az alkotó már nem volt kiszolgáltatva egy stáb jelenlétének, a gyártási hierarchiának, vagy a karhosszának.

Márton Dorottya megjegyzi, hogy mindez "egyúttal a realizmus új esztétikáját is megteremtette, "a fekete-fehér, kézből tartott, szinkronhangos felvételeket", amelyeket, ahogy azt Lane említi, »még a korabeli játékfilmek is kisajátítottak a realista hatás érdekében«." (Márton, 2022, p. 9) A tükörreflexes keresőrendszer és a zoom objektívek elterjedése rugalmasabb képalkotást tett lehetővé, miközben a Nagra-felvevők megújították a hangrögzítést; Magyarországon az elsőként Schiffer Pál használta a *Fekete vonat*ban. Andor Tamás, Schiffer operatőre is megerősíti (Andor, 2015), hogy az Arri BL 16 mm-es kamera 1975-ös megjelenése forradalmasította a magyar dokumentumfilmezést - előtte a zörgős kamerákkal aligha lehetett közel kerülni a szereplőkhöz. A Nagrával a szinkronhang-rögzítés vált lehetővé – ami ma természetes, akkor azonban áttörést jelentett.

Ez a technológia felszabadította a filmeseket, lehetővé téve, hogy kötöttségek nélkül, spontán módon rögzítsék az eseményeket, de a saját jelenlét felvétele még mindig

[188] A rövidítések feloldása beszédes: NPR azaz Noiseless Portable Reflex (Zajtalan Hordozható Tükörreflexes), és SR azaz Silent Reflex (Csendes Tükörreflexes), vagy később a Portapak mágneses képrögzítő-szett (vihető csomag).

[189] A ministáb régen és manapság mást jelent. A dokumentumfilmes stábok méretének változásáról szólva Andor Tamás (2015) felidézi, hogy két Zsigulival mentek, 6-7 fős csapatban dolgoztak a Schiffer-filmeken. Ma már sokszor mindössze 2-4 fő készít el egy dokumentumfilmet. Ezt a technológiai fejlődés radikálisan megváltozott körülményei tették lehetővé. Tuza-Ritter (2025) azonban megjegyzi, hogy még ez is sok. Szerinte a legnagyobb bizalom a szereplő és a filmes között akkor alakul ki, ha kettesben vannak – legfeljebb hárman. Úgy véli, ez a fajta intimitás ugyan segíti a munkát, de egyben korlátozza is a lehetőségeit. Hozzáteszi, sokan viszont azt állítják, hogy a főszereplők idővel egy nagyobb stábot is ugyanúgy megszoknak.

akadályokba ütközött. Freeman így összegez: "A hatvanas években az új technológiák – hordozható felszerelés – lehetővé tették a filmkészítők számára, hogy korábban soha nem látott spontaneitással rögzítsék az életet." (Freeman, 2020, p. 3)

Ez a spontaneitás, flexibilitás az önfilmezésnél még nem tudott jelentkezni. Ugyanis a klasszikus 16 mm-es kameráknál — például a híres Bolex H16-nál — alapvetően nem volt olyan egyszerű az alkotóknak maguk felé fordítani a kamerát. A Bolex kamerákhoz volt rugós felhúzó szerkezet (nem elektromos), és néhány modellhez lehetett csatlakoztatni távirányítót vagy időzítőt (self-timer), de ez inkább álló kamerához volt praktikus, nem "selfie-stílusú" forgatáshoz. Tehát technikailag lehetséges volt önmagukat venni, de nagyon körülményes — előre be kellett állítani a fókuszt, az expozíciót, és remélni, hogy minden jól sikerül, mert azonnali visszanézésre nem volt mód. Mindezt fixált pozíciójú, követésképtelen kamerával. Ugyanebben az időszakban a Super 8 formátum is revelációt hozott. Ezek az eszközök szabadabbá tették a Bolex-kameránál leírt nehézkes folyamatot a kisebb méretük és egyszerűbb kezelhetőségük miatt. Néhány Super 8 kamerán volt távirányító bemenet, vagy akár időzített exponáló, de az is inkább a kamerát egy fix pontra helyezve működött, nem igazán a mai értelemben vett önfelvételhez. Az eredetileg családi használatra tervezett, megfizethető eszköz hamarosan művészi kifejezőeszközzé és később korfestővé[190] vált, sőt történelmi bizonyságtétellé (a Zapruder-film a Kennedy-gyilkosságról).

Sós (2025) rámutat, hogy amíg korábban a hagyományos filmnyersanyag drágasága korlátozta a forgatási lehetőségeket, a digitális technológia megjelenése demokratizálta a műfajt. Ez az egyenjogusítás már a Super 8-cal elindult. A Super 8 lehetővé tette az alkotóknak, hogy intim, személyes képi világot teremtsenek. Jonas Mekas, Stan Brakhage és más avantgárd filmesek a Super 8-as kamerát személyes, napló jellegű filmek készítésére használták, amelyekben sokszor ők maguk is megjelentek. Az 1970-es évek fontos mérföldköve volt a Portapak elemről működő, szinkronhangos, rácsatolható mikrofonos, mágnesszalagos képrögzítője, ami "megkönnyítette a spontán, direkt filmezési módszer alkalmazását" (Winston, 2011, p. 268) Az 1970-es évekre a filmkészítők egyre inkább magukra és környezetükre, valamint a saját életük és személyes elbeszélésük által képviselt kultúrájukra tudták irányítani a kamerát, így váltak egy személyben a megfigyelővé és a megfigyeltté.

[190] 2006-os *Originál Láger* című kisjátékfilmemet Super8-as nyersanyagra forgattam, hogy az akkor még Budapesten meglevő szocialista díszletek között megidézzem az 1981-es évek hangulatát, amiben az eredeti Háy János-novella játszódik.

Az analóg forradalom, majd a VHS és Betacam kamerák az 1980-as években, a Hi8[191] és S-VHS formátumok a 90-es évek elején tovább könnyítették a személyes dokumentumfilmezést, ugyanis mind beépített mikrofonokkal rendelkeztek a szinkronhang rögzítéséhez. "A dokumentumfilmek kiszabadultak a hatvanas–hetvenes években oly sokat támadott egytekercses (tizenhét perces) időtartam kalodájából" – jegyzi meg Varga (2004). Az igazi fordulatot a MiniDV kamerák hozták el a '90-es évek közepén. A Sony VX1000 1995-ben már olyan kompakt és felhasználóbarát volt, természetesen szinkronhanggal, hogy a filmkészítők könnyen fordíthatták maguk felé, sőt közben láthatták is magukat kihajtható és elforgatható LCD-kijelzőben. Agnès Varda lelkesen fel is kiált 2000-ben bemutatott *A gyűjtögetők és én* című filmjének 4. percében dicsérve a a digitális áttörést, hogy "ezek az új kis kamerák digitálisak, fantasztikusak. Hatásuk sztróboszkópszerű, nárcisztikus, sőt, olykor hipervalóságos." Örvendezik afelett, hogy "minden éles".

19. sz. ábra – Képkocka *A gyűjtögetők és én* című filmből

[191] A formátum népszerűségét jól jelzi, hogy képzőművészeti reflexió is született rá: Sauter Stoph *Chocolate Object* (1993) című munkája egy Sony Hi8 kamera csokoládéból – a mű a budapesti Ludwig Múzeum gyűjteményének része.

Varda dokumentumfilmjének témája a gyűjtögetés – újrahasznosításról, maradék termések betakarításáról, kukából élőkről, nélkülözőkről, szerzési jogról, szemétművészetről, lomtalanításról szól –, miközben videófelvételeivel maga is gyűjtöget. Juhasz és Lebow (2015, p. 162) megállapítja, hogy Varda "a gyűjtögetés fogalmát metaforaként használja a filmkészítésre": összehasonlítja saját képkészítését a protagonisták zöldséggyűjtésével.

Azonban a gyűjtögetők saját fogyasztásukra gyűjtenek fizetetlen munkában, míg Varda új terméket hoz létre a világból való "gyűjtögetéssel" sok néző fogyasztására. A rendezőhöz illő játékosság (például filmezés közben kamionokat próbál az ujjaival elkapni a keresőben vagy táncoltatja a lelógó optikavédőt jazz muzsikára) itt a digitális technikára való rácsodálkozással párosul: mindenféle felhasználó-szédítő effektet rápróbál a képre (szolarizáció, stb.).

Eközben figyelemre méltó kísérletek is születtek a "régi" dokumentumfilmes esztétika restaurálására. Viktor Kossakovsky például tudatosan idézte meg a korai fekete-fehér dokumentumfilmek világát a ’90-es években forgatott két alkotásában is – különösen a *The Bellows* (1991) című filmjében, de a *Pavel & Lyalya* (1999) is ebbe az irányba mutat. A stilizáció a képi világ minden rétegében tetten érhető: a fényelésben, a nyersanyag kiválasztásában, a kamerabeállításokban és a visszatérő motívumhasználatban is érzékelhető ez a múltidéző esztétikai gesztus.

A 2000-es évek HD kamerái, majd a kártyás rögzítés elterjedése (a léptékváltó Canon 5D Mark II 2008-ból) tovább javította a képminőséget, míg a 2010-es évekre a kamerák már olyan könnyűek és kiváló felbontásúak lettek, hogy bárki készíthetett velük professzionális "önfilmeket". Ma a mobiltelefonok kamerái minőségben már felérnek a korábbi profi eszközökkel, demokratizálva – egyben devalválva is – a képrögzítést. A digitális kamerák 2020-as, új reneszánszát pedig a mobiltelefonos 4K felvételi lehetőség hozta el, de cserébe időszakosan fel kellett adni a mélységéletlenség filmes varázsát. Ez az utóbbi években már a "portré" móddal megoldódott: állítható a virtuális rekesz.

Ez a technológiai evolúció tette lehetővé, hogy egy rendező ma egyszerűen kézbe veheti a kamerát, maga felé fordíthatja, és közvetlen, személyes kapcsolatot teremthet a nézővel – valami olyat, ami korábban elképzelhetetlen volt, de amire mindig is vágytak az alkotók, hogy a saját hangjukat, arcukat, testüket is bevonhassák a történetmesélésbe.

VI.2. Egyszemélyes filmek

A rendező rátalál egy témára, megragadja a kameráját, és – technikai és dramaturgiai szükségszerűségből – a nyomába ered, hosszú éveken át kutatva, rétegezve, újra és újra visszatérve hozzá. Ilyen egyszemélyes alkotói vállalkozásból nőtte ki magát nagyfilmmé például a *Rodriguez nyomában* vagy a *Drifter*.

A képlet ismerős, a végkimenetel viszont változatos: előfordulhat, hogy a rendező tartós jelenléte és bevonódása ellenére sem válik saját filmje szereplőjévé, ugyanakkor az is gyakori, hogy tudatosan "beforgatja" magát a történetbe, vagy eleve saját magát, saját élményét, perspektíváját helyezi a fókuszba; néha annyira bevonva magát a történetbe, hogy a végén erőszakkal kell a vágószobában kivonni belőle.[192]

A kortárs dokumentumfilmes trendeket figyelve egyértelmű elmozdulás látható a személyesebb, "belső nézőpontú" megközelítések felé: egyre több olyan alkotás készül, amely akár privátfilmnek is beillene, és amelyben a rendező all-round, omnipotens szerepkörben van jelen – producerként költi rá a pénzét, szervezi a forgatást, operatőrként dolgozik, rendez, vág, és gyakran narrátorként vagy képen is szereplőként jelenik meg.

Az egyszemélyes filmezés kialakulásának ("kezdetben másokat filmeztem, nem magamra fordítottam a kamerát") a technikai fejlődés és a személyes igény mellett praktikus és tematikus okai is voltak. Ennek egyik oka az alkotói szerepek – a gyakran ellentétes viszonyban álló pragmatikus producer és a kompromisszumra kevéssé hajló rendező – összeolvadása, a konfliktusos szerepek feloldása: az "egy fős" stáb, a dokumentumfilmes egyszerre irányít, rögzít, dönt és értelmez.

Hasonló ez a futáshoz, ahol a magány nem hiány, hanem erőforrás: nem kell egyeztetni másokkal, mint egy csapatsport esetében, az alkotási folyamat mobilisabb, szabadabb, és szinte szükségszerűen személyesebb – ezáltal intenzívebben beavatkozó természetű filmeket eredményez. Épp ezért forgattam számos dokumentumfilmemet egyszemélyes formában (A könyv-ügynök, *Páratlan ritmusok, Margitfilm, Történetek szórt fényben*).

[192] Tuza-Ritter (2025) a vágók fontossága kapcsán elmondja, hogy "van egy ilyen tendencia Nyugat-Európában, hogy a kreatív dokumentumfilmek vágói már rendszeresen kapnak írói kreditet is." Lakatos felveti (2009, p. 62), hogy a történetmesélés nem kizárólag a rendező privilégiuma: az operatőr a rendező meghosszabbított szeme és keze, a hangmérnök pedig a füle. E nézőpont szerint a teljes stáb – együtt – alkotja a "storytellert": a technikai és kreatív szerepek összeolvadnak, és a történet kollektív produktumként jön létre. A rendezői és írói kreditet mégis egy személy, a rendező kapja a filmek többségében.

Az egyszemélyes munkamód további előnye, hogy nincsenek külső produkciós nyomásgyakorlások: nem kell produceri határidőknek megfelelni, sem előzetes koncepcióhoz alkalmazkodni, hiszen sok esetben a film támogatás vagy költségvetés nélkül készül – és ezáltal akár terápiás funkciót is betölthet. Bármikor elkezdhető, folytatható, abbahagyható.

Mindezzel párhuzamosan a dokumentumfilmes közegben is érzékelhető egyfajta tematikai telítettség: a forgalmazók katalógusait böngészve gyakran ugyanazokra a témasablonokra bukkanunk, ugyanazokra az örök vagy épp aktuális kérdésköröket feldolgozó munkákra. A kortárs közegben – ahol egyre kevesebb tabutéma marad felfedetlenül – a figyelem fokozatosan áttevődik a kollektív problémák helyett az egyénre, az "egyedüli példányra", ahogy Kosztolányi írja a *Halotti beszéd*ben. Az önmagát vizsgáló filmes így nemcsak témát, hanem tétet is talál önmaga személyében.

Az egyszemélyes film egy tágabb kategória alá tartozik. Klaus Rieser tanulmánya a dokumentumfilmes önábrázolás[193] formáit vizsgálja, különösen az első személyű film (*first-person film*) fogalma mentén, amelyet Alisa Lebow (Juhasz és Lebow, 2015, p. 127) vezetett be az *autobiográfia* fogalmának újragondolására. Rieser két fő tételt fogalmaz meg: egyrészt megkérdőjelezi az "autobiográfia" és önéletírás (*life writing*) hagyományos fogalmait, másrészt azt állítja, hogy a dokumentumfilmes önreprezentációkat célszerűbb diskurzusnak tekinteni, mintsem műfajnak (Rieser, 2019, p. 144.).

Az olyan filmek, mint Sarah Polley *Apáim története* (2012), jól illusztrálják ezt a megközelítést: bár személyes történetet mesél el, a rendező önmagát közvetve, másokon keresztül ábrázolja, így a film egyszerre memoár, identitáskeresés és az emlékezet megbízhatóságáról szóló reflexió (uo.) A film performatív eszközökkel él: "a film soknak tűnő házi videói valójában megrendezettek és eljátszottak" – ezzel a film tudatosan bontja meg a hitelesség illúzióját. (Rieser, 2019, p. 145. o.)

Rieser – Lebowot idézve – ezért is használja inkább az első személyű film kifejezést az autobiográfiai film helyett: ezek a filmek nem feltétlenül az alkotói "önmagukról szólnak", sokkal inkább egy adott szubjektív pozícióból szólalnak meg, s gyakran mások reprezentációján keresztül konstruálják az énképet. (uo.) Vagy épp magukon keresztül mutatnak meg másokat, nagyobb témákat reprezentálva, ahogy Andrea Culková teszi egész életművében: hol a cukor negatív hatásait kutatja saját családja, de elsősorban önmaga

[193]Az önéletrajzi dokumentumfilm részletes elemzését lásd Márton Dorotty *Kit érdekel, hogy mi történik velem? Az önéletrajzi dokumentumfilm történeti fejlődése és alkotói szempontú vizsgálata* (2022) című értekezésében.

ételfogyasztási szokásain keresztül (*Sugar blues*), hol az adósságspirálba keveredés (*Don't take my life*) vagy a klímaváltozás iránt érzett depresszióját jeleníti meg (*Grief*).

Akár új reprezentációs formának is felvehetnénk Bill Nichols frissített listájára – mondjuk első személyű / videónapló ábrázolási mód néven –, mert a reflexív módot jócskán meghaladja. A személyes élmények dokumentálása olyan sajátos, mégis megszokott helyzetet teremt, ami a játékfilmek esetén igen ritka. A *Tarnation* vagy a *Diagnonsense* – ahol a rendező a saját gyógyulási folyamatát dokumentálja egotrip-szerűen, miközben 20 féle pszichiátriai zavartól szenved – filmeknek egyszerre rendezője, operatőre, írója, producere, vágója Jonathan Caouette illetve Ane-Martha Tamnes Hansgård. A helyzet további kérdéseket indukál, amik külön-külön elemzések tárgyai lehetnének.

Beszélhetünk-e beavatkozásról egyáltalán, ha valaki egyszemélyben alany, tárgy és készítő? Hiszen ő fogja a kamerát és már eleve benne van a forgatott helyzetben. Az önéletrajzi filmek esetében a beavatkozás lehet-e kettős? Egyfelől a technikai alkotó részéről (lásd "minden beavatkozás" teóriája), másfelől a saját életét át-és átíró, újraértelmező alany részéről? A portré-dokumentumfilmek minden esetben beavatkozók a természetükből fakadóan? Hiszen ha élő portrészemélyről beszélünk, akkor az alkotóval való együttműködés alapértelmezett, és ezáltal folyamatosan irányított helyzeteket tartalmaz. Ha posztumusz portréfilmről van szó, akkor pedig az elhunytról nyilatkozokón keresztül is történhet beavatkozás az elhunyt egykori valóságába, történetébe.

Az eltérített, újraírt valóság és beavatkozás újabb problémáit veti fel a *rendezőn túli intervenciók* kérdésköre. Ha a rendező benne van a filmjében, akkor felmerülhet, hogy az operatőr is aktívan beavatkozhat, instruálhatja a szereplőket ("lécci menj vissza", "vegyük fel még egyszer", vagy mint az *In the dark*ban mondja a rendezőnek: "Húzzál ki, Sergei!").

A beavatkozás nemcsak a rendezőre, hanem a filmkészítés más résztvevőire is kiterjedhet: a vágó például kérhet pótforgatást, hogy az esetleges dramaturgiai lukakat beforrassza, vagy a producer dönthet úgy, hogy újra kell venni egy jelenetet. Az ilyen típusú intervenciók tovább árnyalják a dokumentumfilm készítési folyamatának komplexitását, ahol a valóságot nemcsak rögzítjük, hanem aktívan formáljuk is.

Hasonlóan elgondolkodtató téma az egyszemélyes filmek esetében a be nem avatkozásé: talán a dokumentumfilmes etika igazolásaként szolgál, amely a valóság tiszteletben tartását kéri és ajánlja? De mi történik, ha ez ütközik a Ne árts!-elvével? A

valóság objektív ábrázolásának vágya és az etikai felelősség közötti feszültség újabb dilemmákat és kérdéseket vet fel a dokumentumfilmes alkotás folyamatában.

Mint a *KIX* esetében, ahol a film elején a rendezők még rá-rászólnak a betyárkodó gyerekekre, de miután évekig követik őket, úgy tűnik, belefáradnak, sőt talán már nem is merik felhívni az egyre nagyobb, vadabb kamaszok figyelmét nyilvánvaló galádságokra, pedig talán megelőzhető lennének emberi és elemi károk. (Vagy tetszik nekik, amit látnak, mert a film ettől izgalmasabb lesz.) A *KIX* mulasztása a rendezői reflektálatlanság. Miközben egyre súlyosabb cselekedeteket rögzítenek, nem foglalnak állást, nem kérdeznek vissza. A főszereplő, Sanyi két fiatalkorú társával 2019-ben "poénból" felgyújtott egy matracot, aminek következtében leégett a Ráday utcai kollégium. A tűzben életét vesztette az épület négygyermekes gondnoka, az újjáépítés milliárdokat emésztett fel. Az elkövetők 2024-ben felfüggesztett börtönbüntetést kaptak. Bár magát ezt az esetet a film csak a bíróságra beadott térfigyelő kamerák képén át mutatja, más súlyos helyzetekben a stáb akár szó szerint beavatkozhatott, közbeléphetett volna – vagy reflektálhatott volna arra, miért nem tette.

Mit kezdjünk Kazuo Hara kellemetlen igazságosztó jelenetével a *The Emperor's naked army marches on* című filmből? A dokumentumfilm középpontjában egy radikális veterán áll, aki a császári japán hadsereg tagjaként szolgált a második világháború alatt Új-Guineában. A filmben a férfi annak próbál utánajárni, hogy miért végeztek ki a saját előljáróik két japán katonát 1945 augusztusa után, a háború hivatalos befejezését követően. Több állomásos útjának egyik pontján egy volt tisztet nemcsak számonkér, hanem ütlegelni kezd, verekedésbe torkollik a helyzet, amit a kamera végig rögzít.

Mit gondoljunk arról a művészi önérzetről, miszerint az alkotói munka autonóm, abba ne szóljon bele senki, de mi amúgy beleszólhatunk az alany életébe, élete felvételébe? Mit gondoljunk Kósa Ferenc eljárásáról, aki *Az utolsó szó jogán* 1986-os bemutatóra nem vágta meg a filmet, nem stilizált, nem dramatizált: egészében tárta a nézők elé dr. Béres József monológjait, párbeszédeket. Szinte minden művészi eszközt száműzni akart belőle – mert nem a formával, hanem a tartalommal kívánt hatni.

Fontos-e tudnia a nézőnek, hogy az, akit a filmen lát – legyen az egyszemélyes vagy többszereplős –, az a rendező? Ha tudja, merre befolyásolja-e az észleléseit? Feltételezhetünk-e, elvárhatunk előzetes nézői tudást a film alkotási körülményeiről? A néző számára a rendező megjelenése egyfajta mesés elem, deus ex machina, vagy csupán egy a

történetet feszültséggel megtöltő, előregördítő karakterek közül? A következőkben ezzel foglalkozik a dolgozat.

VI.3. Intervenciós formák és dilemmák a dokumentumfilmben

A dokumentumfilmes gyakorlat sokszor egyfajta *omnipotens jelenlétet* kíván, mindenhez kell érteni, mindenütt ott kell lenni, mindennel kell foglalkozni – különösen, ha önreflexív műről van szó. Ez – a játékfilmtől korábban idegen, ma már, a low budget filmek miatt egyre gyakoribb gyakorlat – sokszor vezet el egy többszintű rendezői jelenléthez. Ilyenkor a szereplés és az azt kontrolláló rendezői tekintet – hol termékeny feszültségként, a film dramaturgiáját gazdagítva, hol destruktív módon, zavart és bizonytalanságot keltve – kerül egymással konfliktusba.

Závorszky (2024) szerint "végtelenül komplex dolog dokumentumfilm rendezőnek lenni, mert egyszerre kell a saját magad dramaturgja lenni, és egyébként pedig azzal a szemmel kell a helyzetekben felvételt készíteni, hogy közben... tudnod kell, hogy ezt hogy fogod majd megvágni." Az executive producer, aki számos ilyen koncepciójú filmet gondozott, az előkészítés és az utómunka során megjelenő beavatkozási lehetőségekre hívja fel a figyelmet. Ehhez kapcsolódva több, alapvető intervenciós típust különböztetek meg:

a) forgatáson kívüli beavatkozás (pre- vagy posztprodukciós intervenció)

Az alkotási folyamat struktúrájának, ritmusának és jelentésének előzetes vagy utólagos alakítása: például a jelenetek sorrendjének és vágásának meghatározása, hangmontázs, narráció, zenei döntések. Ez gyakorlatilag elkerülhetetlen a filmkészítés során, még a legortodoxabb megfigyelő film is alkalmaz valamilyen szerkesztést az utómunka során.

De ilyen beavatkozásnak számít a szereplők intencionálása, időpontok egyeztetése és találkozók előidézése, helyzetek megteremtése. A szakirodalomban ezt provokált helyzeteknek (*prompted situations*) nevezik. Például Szirmai Márton *A süllyedő falu*ban ráveszi Meggyesbodzás polgármesterét (kamerán kívül, forgatás előtt vagy közben, de ez nincs explicit módon jelezve), hogy haladva a korral vegyen angol leckéket, és rakjon össze egy beadványt a brüsszeli bürokratáknak, adjon elő az

EU-Parlamentben, mivel a falu házai repednek, süllyednek, és a kormány nem foglalkozik az ügyükkel. Vagy Kovács Kristóf rendező nyugdíjas teniszedzőt hozat a faluba (*Besence Open*), hogy a helyieket fonákra és egyenesre taníttassa, a megépült pályájuk haszonosuljon. Vagy amikor Tonislav Hristov ráveszi a falu postását, hogy induljon el a választáson (*The good postman*). Vagy Zsigmond Dezső *Élik az életüket című* filmje, ahol a rendező előre "megszervezett egy 'váratlan' karácsonyi látogatást, drága ajándékot adatott át a szereplőkkel" (Meggyes, 2015, p. 41) A további példák (*Szerelempatak, Szorításban*) kifejtését később.

b) a forgatás okozta indirekt beavatkozás (az apparátus hatása)

A kamera, mikrofon és a forgatás ténye – amely a dokumentumfilm inherens része – már önmagában is torzíthatja a szereplők viselkedését, válaszkészségét. A résztvevők máshogy viselkedhetnek a felvétel alatt, tudva, hogy megfigyelik őket.

c) *forgatás közbeni direkt beavatkozás* (alkotói jelenlét)

A rendező aktívan formálja az eseményeket a kamera előtt-mellett képben-hangban: kérdez, irányít, akár fizikai jelenlétével is alakítja a helyzeteket. A beszélgetések nemcsak dokumentálódnak, hanem az alkotó aktív részvétele által alakulnak is. A rendező tevékenysége szereplőként hatással van a történésekre. Nem sorolom ide a megrendezett jelenetek irányítását, ami természetesen értelmezhető beavatkozásként, ugyanakkor a filmrendezői eszköztár alapértelmezett része – persze leginkább fikciós alkotások esetén.

d) *kollektív vagy participatív beavatkozás* (közösen formált valóság)

Az alkotó nem kívülről, hanem közösen, a szereplőkkel együtt alakítja a filmet. A rendező katalizálhat, facilitálhatja a műhely-jellegű alkotófolyamatot, például közös forgatókönyvírás, vagy amikor a szereplők operatőrként is dolgoznak. A rendező akár egyenest az adott helyzetben, közösségben bennfentes vagy kapuőr szereplő(k) kezébe adja a kamerát, átengedve számukra minden technikai, vizuális és dramaturgiai döntést – ezzel gyakorlatilag lemond a kontrollról a forgatás idején, hiszen az így rögzített anyagot már csak korlátozottan lehet utólag, a vágás során alakítani. Ezt a megközelítést az etnográfiai filmes gyakorlatban "navajó-módszerként" is emlegetik.

A részvételi dokumentumfilm ezzel a metódussal készül. Például *Én, a néger,*

Between Fences (2016, Avi Mograbi), *Miénk itt a tér* (2021, Márton Áron Műhely), *Nézd, én is itt vagyok* (2020, Kovács Edit és a gyerekek), és részben az Oppenheimer-filmek (*Az ölés aktusa* és *A csend képe*), a *Toto és nővérei* (2014, Alexander Nanau és a lakótelepi gyerekek) vagy a *Thank you for the rain* (2017, Julia Dahr és a kenyai falusiak).

e) *egyéb* (határhelyzetek, önleleplező gesztusok)

Ez a kategória azon alkotásokra vonatkozik, amelyek nemcsak beavatkoznak, hanem magát a beavatkozás tényét és lehetőségét tematizálják is. Például a *Cseh álom* rendezőinek (Vít Klusák és Filip Remunda) pozíciója Karinthy Frigyes "két macskája" című írásának paradoxonát idézi: nincs egyetlen meghatározható pont, ahol belépnének a filmbe, hiszen kezdettől fogva jelen vannak – aktív formálói, és szereplői is a történetnek, amiben a cseh lakosságot egy új szupermarket nyitásával hergelik fel. Az alkotók már a film koncepciójával is tevőleges résztvevői a folyamatnak. A valóság "csapdába csalása" és az azt követő leleplezés egyfajta önreflexív, a manipulációra rámutató gesztus.

Ez felveti a kérdést: lehet-e egy dokumentumfilm egyszerre beavatkozó és nem beavatkozó, ha maga a film a beavatkozás, manipuláció és reflexió gesztusaira épül? A zárójelenetben, amikor a csak homlokzattal bíró "áruházat" megrohamozzák a vásárlók az akciós termékek reményében, és dühösen, csalódottan konstatálják az átverést, akkor az alkotók "kiavatkoznak" a filmből, a színpadról módon bevallják a heccet, majd kilépnek a szerepből, az általuk teremtett szituációból.

Spence és Navarro kiemeli, hogy a dokumentumfilmek esetében a profilmikusság különösen fontos fogalom, hiszen gyakran épp a valóság közvetlen, beavatkozás nélküli megörökítése a cél – vagy épp annak megmutatása, hogy ez az objektivitás mennyire illúzió. Csakhogy "a dokumentumfilmesek gyakran beavatkoznak a profilmikus környezetbe, hogy információt közöljenek és bizonyos helyzeteket jellemezzenek.

A profilmikus környezet kezelését általában *mise-en-scèn*e-nek nevezik." (Spence és Navarro, 2011, p. 213) Ez a kifejezés a színház világából származik, és szó szerinti fordításban azt jelenti, hogy "színpadra állítani"[194]. Ismét a performativitásba botlunk.

[194] Az újgörögben a σκηνοθέτης (szkinothetisz) a filmrendezőt jelenti. A szóösszetétel: σκηνή – jelenet, színpad, és a θετώ / βάζω – teszek, rakok szavakból képződik.

Stella Bruzzi szerint (2006, p. 238) "a performatív dokumentumfilm… előfeltétele egy számottevő performanszjellegű elem jelenléte." Nick Broomfield filmjei jól illusztrálják ezt: amikor ő maga jelenik meg a képben vagy hangban, akkor "eljátszik egy dokumentumfilmet", ezzel egy hagyományos dokumentumfilm törekvését és a film megismerő funkciójának lehetetlenségét egyaránt jelzi. A performativitás lényege, hogy "a dokumentumfilm kamerára való megrendezett eljátszása" a nem fikciós film lényegévé válik, és tudatosítja annak belső bizonytalanságát.

Láttatóan fogalmazza meg Bruzzi: ilyenkor "a hagyományos dokumentumfilm fokozatosan széthullik, és átadja helyét a performatív megközelítésnek." Ez a megközelítés lehetőséget ad arra, hogy a dokumentumfilmek egyfajta "új őszinteséget" kínáljanak, amely nem próbálja leplezni a műfaj belső instabilitását, hanem éppen azt ismeri el. A dokumentumfilmek tehát "végrehajtják azt, amit megneveznek."

A mise-en-scène – mivel a teatralitással és a fikcióval társul – ellentmondani látszik a dokumentumfilm fogalmának. Ez azt jelenti, hogy a filmen rögzített helyzeteket a kamera számára rendezik el. "A dokumentumfilmben azonban a profilmikus és a történelmi referens egybeesik egymással. Feltételezzük, hogy a rögzített anyag megegyezik a tényleges eseménnyel, amelyet mi magunk is láthattunk volna, ha ott vagyunk." – állapítja meg Spence és Navarro (2011, p. 214). És a rendezői beavatkozás, belépés ezt az egybeesést, megegyezést szakítja fel.

A "minden fikció" és "minden beavatkozás" nézetemet továbbgondolva a rendezői intervenciók kapcsán úgy látom, hogy a rendező hirtelen belépése, megjelenése váratlanul megszakítja és lerombolja az addig felépített fikciós érzetet, mintha egy hirtelen "kivágás" történne a valóság és a fikció határvonalán. Ez a váratlan beavatkozás felforgatja a film illúzióját, és más megértést, illetve értelmezést indukál a nézőben.

Ugyanakkor ha a rendező végig, a kezdetektől hangban és/vagy képben jelen van, a profilmikus részre ráhúzott filmes reprezentáció, a "fikciós keret", a fikciós érzet megmarad a műegészt nézve. Ha ki-belép, akkor az ingajárás következtében ez a keret eltörik, és egy elbizonytalanító összhatás tanúi lesznek a nézők.

Az alkotó beavatkozik (kitalálja a valóság alapján a történet íveit, kamerapozíciót és helyszínt keres, a vágásnál áramvonalasítja a felvételeket, hogy a kitalált ív és a valóság lerajzolt íve összefonódjon): azaz fikciót készít. A szereplő játszik (fel van kérve a filmezésre,

nem önmaga immár): fikció lesz belőle. Ha a rendező egy ponton belép a filmbe: ismét beavatkozik, kirántja a fikcióból a filmet, és épp egy ilyen beavatkozás folytán lesz valóságosabb, "civilebb" a mű. A két "negatív" szorzata (a két rendezői beavatkozásé) pozitív.

Dér Asia úgy látja, hogy

> "a kortárs dokumentumfilmben a fikciós formájú megfigyeléses filmek mellett, egyre több filmben jelenik meg a rendező, nyíltan vállalva és megmutatva, hogy a filmben látott valóságot az ő szemén keresztül látja a néző. A realitás, amit a néző filmként néz, nem más, mint a rendező és a szereplő találkozása egy adott szituációban és egy behatárolt időintervallumban *azzal a céllal, hogy egy film készüljön.* Ennek a találkozásnak a valóságát mutatja meg a dokumentumfilm." (Dér, 2023, p. 6, kiemelés tőlem)

Dér hivatkozik Irvin David Yalom személyközpontú terápiájának kifejezésére: úgy látja, hogy "a rendező és a szereplő kapcsolata egy "»köztes, személyes terű«, »performatív« valóság, mivel a film készítésének szándéka hívta életre, a kamera és a rendező jelenléte befolyással van a történésekre, amelyekből mind a két fél annyit és azt mutat meg, amennyit ők maguk megengednek, vagy jónak látnak." (uo.)

A rendező és szereplők közötti kapcsolat különböző intenzitású lehet. A *Nagyi projekt* esetében "a filmkészítők hozzák létre a helyzeteket – például az egyik jelenetben egy étkezőasztalnál ülnek és ki-ki elkezd beszélni a maga emlékeiről –, de maga a helyzet valós, nem irányított" (Horányi, 2020). Ez a megközelítés kereteket teremt, de azokon belül hagyja a szereplőket szabadon megnyilvánulni.

Kőrösi Máté *Dívák* című filmje az *egyszemélyes* és *beavatkozó* felnövéstörténet filmje. A rendező-operatőr végig narrál, kamera mögül reagál a három, érettségi előtt álló lány interakcióira: bemutat, összefoglal, körberajzol. A film 65. percében üzenetet kap az egyik lánytól, Szanitól: az anyja öngyilkos lett. A rendező meglátogatja, a lány az anyja ruháit pakolja össze a lakásban. A rendező ezen a ponton belép a filmjébe, lerakja a kamerát egy állványra és minden értelemben segít a lánynak: pakol vele, tartja benne a lelket.

A rendező innentől nemcsak a film dramaturgiáját, hanem az addig megszokott filmnyelvet is módosítja: Kőrösi addig csupán hangban vagy animáció formájában volt jelen, ám amint belép a filmbe, láthatóvá teszi a közte és Szani között kialakult bizalmi kapcsolatot. "Ezért nem merül fel a nézőben a kizsákmányolás érzése, hogy a film hatásossága érdekében

a rendező kihasználja a szereplő sérülékeny állapotát és tragédiáját." (Dér, 2023, p. 34) A rendező a narrációjában elgondolkodik, ott-e a helye egy ilyen helyzetben: ezt a lebegő, bizonytalan állapotot animációs átmenettel jelzi.

20. sz. ábra – Rendezői intervenció és annak későbbi animálása (*Dívák*)

Egy háttérből, sugallatokkal, a "jelenetlehetőség" megteremtésével interveniáló rendező is, és akár kamerája is katalizálhat fordulatokat, cselekménypontokat. Almási Tamás dokumentumfilmjeiben gyakran segíti elő az események kibontakozását, bár törekszik a közvetlen beavatkozás minimalizálására.

Például a *Szorításban* című filmjében "a gyár leállításának jelenetét előre eljátszatta a munkásokkal. Indok: a tényleges leállás napján más műszak dolgozott volna. Etikailag elfogadható, mert: a munkások számára valóban ez volt az utolsó munkanap, valódi érzelmeket mutattak, és a film mondanivalóját hitelesen szolgálta." (Meggyes, 2015, p. 39)

Sós Ágnes *Szerelempatak* című filmjében a rendező több falu lakosait mutatja be egy közösségként, bár a szereplők valójában nem ismerték egymást. "Úgy érzed, mintha egy faluban játszódna, de nem, mert öt. Mert mindegy az, hogy az most a szomszéd falu, vagy egy 8 kilométer odébb levő. Ha már egy kilométerrel odébb van, akkor már ezer kilométerre is lehet, mert tulajdonképpen olyan, mintha egy ilyen világfalu lenne. Mert az arcok, és az a tartalom, amit én közvetíteni szeretnék a lényege." – magyarázza Sós (2024). Ez a fajta beavatkozás elfogadható, mert a film mondanivalóját nem sérti, a történetek és a belőlük fakadó emóciók hitelesek – a történetalakítási döntés a filmet szolgálja.

Egy másik ilyen döntés forgatástechnikai okokból születik meg. Sós gyakran egyedül forgat, ami miatt előfordul, hogy nem sikerül minden szereplőről használható képet rögzíteni, így különböző alkalmak felvételeit kell kombinálnia a vágás során. Nyíltan vállalja, hogy több esetben ugyanazt a jelenetet többször is rögzítenie kellett, hogy a megszólalók története

koherensen és érthetően elhangozzon a filmben – ez a magányos dokumentumfilmezés egyik nehézsége. (Sós, 2025)

A túlélő sziget három rendezője egy rendkívül szokatlan beavatkozással élnek. A furcsán hipnotikus, saját határait is vizsgáló dokumentumfilm – ami az eddig vizsgált területek (valóság, fikció) mellett a virtuálisban is mozog – eleve egy intervencióval indul: a rendezők belépnek a játéktérbe.

A Covid-időszak alatt készült filmben a három "hátizsákos filmes" egy online túlélő játékban, egy hatalmas sziget világában kirándultak, ahol közel ezer órát töltöttek el – beszélgetve, megfigyelve, filmezve. A céljuk megérteni, kik játszanak, miért, és mit mond ez el róluk, rólunk. A játékban a rendezők mozgásaikkal, tetteikkel maguk is módosítják a játékvalóságot (a film valóságát), a cselekményt.

A játék terét filmszerű módon tárják fel: szofisztikált snittek, közelik, totálok, oldalnézetek váltják egymást, mintha egy fikciós művet, egy egzisztencialista akciófilmet néznénk – miközben a valódi izgalmak a beszélgetésekben rejlenek. A kommandós ruhás, arcmaszkos keményfiúk és -lányok meglepően nyíltan mesélnek életükről, félelmeikről, álmaikról, mintha csak a kedvenc kocsmájukban ülnének. A világ minden pontjáról érkeztek a játékba – erről tanúskodnak az eltérő karakterisztikájú gamer-mikrofonhangok –, ki a gyerekek lefektetése után, más pedig a reklámos munkáját szakítja meg, hogy a "második életét" élje.

A film végén felvillannak a készítők lehetséges, valódi lakóhelyei immár valódi filmképen: házak, városok, életek a játékon kívül. A néző ekkor szembesül a kérdéssel: ki is irányít? A játék a játékost? A rendező a filmet? Vagy épp fordítva? *A túlélő sziget* nemcsak a digitális játszóterek sötét vonzerejéről szól, hanem súlyos egzisztencialista kérdésekről is. Ez a film egyszerre dokumentumfilm és mégsem az. Egy önreflexív meta-utazás – aki kinn van, az benn van, aki benn van, az kinn van –, ahol a disszonancia a lényeg. Azon kapjuk magunkat, hogy valami mélyen emberit nézünk – ott, ahol elvileg semmi sem valódi.

21. sz. ábra – A rendezők "bemutatkozása" egy játékos avatárjának, illetve a csoportos öngyilkossági jelenet képkockái *A túlélő sziget* című filmből

Egy erkély. Egy kamera. Egy világ – szintén a Covid alatt, hisz navigare necesse est, filmezni márpedig szükséglet egy rendezőnek. Paweł Łoziński *The Balcony Movie* című filmje döbbenetes egyszerűségből épít fel egy, *A túlélő sziget*hez hasonlóan gazdag jelentéstartalmú, humánus dokumentumfilmet. Nem mozdul el otthonról – helyette megvárja, míg a világ jön hozzá. Egy régi varsói bérházban él, és a saját erkélyéről két fa közé komponálva veszi fel a járókelőket, akikkel spontán beszélgetésekbe bonyolódik.

A rendező – azonkívül, hogy a film elején egy hangfelvevőt helyez el a kerítésen – sosem látszik, ám végig jelen van: néha belóg a boom mikrofonja, máskor megigazítja a kerítést vagy letörli a havat a kameráról – finoman, de tudatosan jelzi: ez nem rejtett kamerás figyelés, hanem egy valódi találkozás helye.

A film maga a performativitás, a rendező maga az intervenció: beleáll a valóságba, miközben film szelíden tükröt állít a néző elé, és a résztvevőknek is: nemcsak az utcán sétáló emberek nyílnak meg, hanem a film is hagyja magát kinyílni, ahogy a történéseket hozzák az élet spontán szituációi. Egyfajta éles casting ez: ki halad át, ki áll meg, ki mit mond és hogyan mondja – és ki mit nem mond ki. A végeredmény olyan, mint egy élő esszéfilm: társadalmi körkép és személyes mozaik egyszerre.

Élet, halál, szerelem (homo- és heteroszexuális egyaránt), vallás, haza – mind előkerülnek, de nem egy rendező által felvetett kérdésekre válaszként, hanem az emberekből önként előbukkanva, felszólva az első emeletre. A rendező csak egyszerű kérdéseket tesz fel, köszönéssel nyit, vagy őt szólítják meg kíváncsian, hogy mégis mit csinál az erkélyén egy állványra rakott kamerával.

22. sz. ábra – A *The Balcony Movie* felvételi helyszíne, a rendező balkonja

Az organikusnak tűnő jelenetsorokból álló film valójában rendkívül sűrített szerkesztés eredménye: 2000 elhaladó emberből mindössze néhány tucat kerül be a filmbe, 165 forgatási nap anyagából válogatva. Mégis: a letisztult ötlet telített és sokrétegű narratívává fejlődik, amely elkerüli a giccset, miközben komédiát, tragédiát és intimitást is hordoz.

A 12. percben hangzik el a rendező szándéknyilatkozata, egyben meta-reflexív narrációja: "Dokumentumfilmet készítek emberekről, témákat keresek." A 8. percben azonban már egyértelmű, hogy ő "szerzi" a filmet, amikor az alant integető felesége megjelenik a képen. Ez a pillanat – a gesztusok és a tekintetek játéka – kiemeli a rendező különös szerepét: nem látható, de mindenhol jelen van. A film rendezése itt nem csak technikai vagy szerkesztési aktus, hanem empatikus térteremtés is. Łoziński munkája egyfajta – ismét csak Roland Barthes nyomán (*Világoskamra*) – *fordított színház*: nemcsak az arrajárók nézik a rendezőt, hanem ő is nézi őket, akik belemenve a játékba, előadóvá válnak. A járókelők és lakók mintha tudnák, hogy most ők vannak reflektorfényben, mégis természetesek.

Valódi körkép ez: nemcsak társadalmi (szerelem, hit, veszteség, alkoholizmus, nacionalizmus, identitás, emlékezet), hanem mert körkörös szerkesztésben visszatérnek már felbukkant szereplők, hisz ott járnak el az erkély alatt rendszeresen. Pár ilyenből Łoziński izgalmas fejlődési ívet rak össze. A filmet tagolják és ragasztják az állandó karakterek: a feleség, a pletykás szomszédasszony, a ház idős gondnoka, a zárkózott nő, aki fokozatosan

megnyílik, a 15. perctől megjelenő volt fogvatartott, aki a rendezőtől inget kap, majd évszakonként tér vissza új tapasztalatokkal. A 25. percnél az egy nő azt mondja: "Mindig van valahol egy történet" – majd a kamera finoman utána fordul, és a nő egy másik nőhöz odabújva eltol egy babakocsit. Itt egyértelművé válik, hogy éppenhogy a szereplők interveniálnak a filmbe, tematizálják és továbbgörgetik azt. A hétköznapi beszélgetések – függönyvásárlás, fűnyírás, megcsalás, egyházi ügyek, postáspanaszok, negyven évig titkolt szerelem, illuzionista bemutatója, alkoholizmus, nacionalizmus – nem válnak se terhesssé, se banálissá, mert a kamera távolsága, a rendező értő hallgatása, montázs-szelekciója segít elkerülni ezeket a csapdákat.

23. sz. ábra – A *The Balcony Movie* szereplői interakcióban a rendezővel

Mindez egy alapélmény-deficitre világít rá: nem az az érdekes, amit mi akarunk mondani, mert azt úgyis tudjuk, hanem amit a másik, mert azt nem. A *The Balcony Movie* ezt az űrt próbálja betölteni azzal, hogy valaki végre meghallgatja az embereket – nem kommenteket kér, nem bejegyzéseket olvas, hanem odafordul és hallgat. Łoziński filmje méltó társa Agnès Varda *Daguerréotypes*-ének, ahol a rendező hasonlóan a saját környezetét figyeli, empatikus, humanista lencsén keresztül – csak ott Varda lép be a boltokba, míg itt Łozińskihez jönnek az emberek. Egy másik párhuzam Hitchcock *Hátsó ablakához*[195] köthető:

[195] További allúzió a Hitchock-filmre a disszertáció szerzőjének azonos című, Magyar Sajtófotó-díjas

a megfigyelés és jelenlét ambivalens játékához. És persze ott van a rendező apjával közösen jegyzett *Father and Son* mint személyes-filmes előzmény.

A *The Balcony Movie* egyszerre figyel és reflektál, egyszerre klasszikus felfogású és hibrid dokumentumfilm. A megfigyelés és utcaszínház (ki a színész, ki a néző: a rendező vagy a járókelők) határán egyensúlyoz, a cinema verité interaktív módja és reflexivitása közt lebeg. Bár a témák látszólag ad hoc módon követik egymást, az évszakok változása és a visszatérő karakterek révén a film dramaturgiája mégis koherens.

Az egyszerű forma mögött rendkívül gazdag tartalom rejlik: humor, fájdalom, banalitás és bölcsesség – az erkélytávolság épp elég közeli ahhoz, hogy hasson, de elég távoli is, hogy ne csússzon olcsó pátoszba. Érdekes, hogy amíg Łoziński előző filmje, a *You have no idea, how much I love you* a közelképekre épül, a következő, a *The Balcony Movie* a totálokra, legjobb esetben is a digitális technika engedte belenagyítással amerikai plánokra. A film egyik legszebb pillanata, amikor egy idős, kerekesszékes nő így válaszol az élet értelmét firtató kérdésre: *"Az élet az értelem."*

A rendezői beavatkozások fokozataira már láttunk példákat, most jöjjenek újabbak, amiket okkal hívhatunk egyre erőteljesebb beavatkozásoknak.

A DOK.Incubator kapcsán már előkerült, hogy Maria Fredriksson eredetileg nem szándékozott megjelenni, beavatkozni filmjében: "Nem vagyok olyan rendező, aki szerepelni akar. De végül mégis benne vagyok. És azt hiszem, erre szükség volt" (Fredriksson, 2024). Végül a minimális, de szükséges jelenlétet választotta: "A lehető legkevésbé akartam a filmben lenni, de amennyire szükséges az átláthatósághoz." (uo.)

A gullspangi rejtély egyik jelenetében a beavatkozás szándéktalanul történik meg: egy különösen fontos dramaturgiai pillanatban – körömrágva várjuk, hogy kiderüljön egy családi titok – elpattan a nagyszoba villanykörtéje, szilánkok hullanak mindenfele. Az operatőr a rendező felé fordul, aki jelzi, hogy jól van, és a jelenet folytatására kéri a szereplőjét. A másik alkalommal a rendező nem tudja visszafogni magát, és a kamera mögül indulatosan számonkéri az egyik szereplőjét, hogy miért nem hisz a minden rokoni viszonyt eldöntő DNS-tesztnek, aminek mindegyik szereplő korábban alárendelte magát.

Ugyanilyen számonkérésnek lehetünk tanúi a *Golden Dawn Girls* című filmben,

---

fényképesszéje: https://simonyibalazs.hu/lens_portfolio/rear-window/

amikor a norvég rendező képtelen palástolni ellenérzéseit a nyilvánvaló náci nézetek szajkózásánál, és a képbe belépve vitatkozni kezd a görög fasiszta párt, az Arany Hajnal börtönben levő vezetőjének lányával, aki a helyettes pártvezér.

A DOK.Incubatoron fejlesztett film a workshop alatt vett más irányt: a rendezőt meggyőzték, hogy használja az eddig kivágandónak ítélt anyagokat, amikben on-screen (képen) vagy off-camera (csak hangban rögzítve, képen kívül), de vitába bocsátkozik a főszereplőkkel, máskülönben az alkotás a szélsőjobbot szolgáló propraganda filmmé silányult volna. Lám, beavatkozás a beavatkozásba: a workshop beleszól a film alakulásába, és további rendezői intervenciót szeretne. A rendező végül beleáll, végső vágatában vállalja a konfrontációt, nem kerüli ki a vitát – és ezzel egyértelműen pozíciót foglal. Éppen ez különbözteti meg az "elhatárolódás" gyakran kiüresedett gesztusától, amely sokszor inkább a civilizált társalgás álcájába bújtatott gyávaság: a nyílt vitától való elzárkózás, a morális ítélet retorikai kinyilvánítása párbeszéd helyett. Az elhatárolódás így nem más, mint a vitába bocsátkozás megtagadása – miközben valójában az ilyen helyzetek civilizációs próbatételként működnek: képesek vagyunk-e szembenézni a másik álláspontjával anélkül, hogy legitimálnánk azt, és képesek vagyunk-e reflektált módon elutasítani? A *Golden Dawn Girls* példája azt mutatja, hogy a filmkészítés során nemcsak az anyaghoz, hanem a társadalmi felelősséghez is viszonyt kell kialakítani – és néha a legfontosabb beavatkozás az, amikor a rendező nem hátrál ki.

24. sz. ábra – A *Csapda a neten* rendezője felkérdezi a netes ragadozót

Így jár el Vít Klusák is, a *Csapda a neten* rendezője, csakhogy a higgadt skandináv vérmérséklet helyett láthatóan jóval felindultabb állapotban. Itt egy erőszakos számonkérés, egyben dokumentumfilmen is ritkán látható, brutális rendezői beavatkozás történik. Klusák a film zárójelenetében a háza előtt várja meg az interneten gyermekekre vadászó "ragadozót": a stáb kamerástul, mikrofonostul körbeveszi a férfit, ám az elégtétel elmarad, a kezdeti tagadás magyarázkodásba, majd parttalan vitába csap át.

Az erős rendezői beavatkozás több, mint kézjegy: forma, attitűd, történetmesélés. Meggyes Krisztina (2015, pp. 18, 32 és 37) három rendezői attitűdöt különböztet meg:

1) Az *újraalkotó rendező* nyíltan használ játékfilmes eszközöket. Animációt vagy újrajátszott jeleneteket alkalmaz, fontosnak tartja, hogy ezt egyértelművé tegye a néző számára. Például: *Zuhanás a csendbe, Az imposztor, Az ölés aktusa, Apáim története*.
2) Az *irányító rendező* hangsúlyos szerepet vállal az események alakításában. Személyes érintettsége vagy határozott álláspontja van, és tudatosan teremt helyzeteket. Például: *Kóla, puska, sültkrumpli, Ítéletlenül, Cséplő Gyuri*.
3) A *láthatatlan rendező* igyekszik a háttérben maradni. Filmje így objektívebbnek hat, de nagyobb felelősség hárul rá az események igazsághű ábrázolásában. Például: *Élik az életüket, Szorításban, Szerelempatak.*

A szerepfelfogás felől magam még hozzátenném a következőket:

sorsfordító rendező (aki aktor és ágens, például Rokhsareh Ghaemmaghami a *Sonita* rendezője),

debattőr rendező (ügyvéd és ügyész, például Vít Klusák a *Csapda a neten*, vagy Håvard Bustnes a *Golden Dawn Girls* rendezője)

árnyékrendező (a láthatatlan rendezőnél láthatóbb; pártfogó, társalkodó, például Tuza-Ritter Bernadett az *Egy nő fogságban* rendezője)

A beavatkozás lehet indokolt, ha a rendező személyes motivációja fontos része a történetnek, mint Ugrin (2024) fogalmaz: "Ha az a motivációja, hogy a saját életére reflektálódóan mutasson meg egy történetet, akkor szükségem van az ő gondolataira." Indokolt lehet akkor is, ha a rendező és szereplő kapcsolata lényeges, mint az *Egy nő fogságban* esetében, ahol Maris azt mondja a rendezőnek: "Ugye tudod, hogy te vagy az

egyetlen ember, akiben megbízok?"

Dramaturgiai szükségszerűség is indokolhatja a beavatkozást, ahogy Fredriksson (2024) mondja a DNS-tesztes jelenet kapcsán: "Úgy éreztem, erre szükség van a közönség érdekében. Hogy valaki feltegye ezeket a kérdéseket." Richard Brody provokatív állítása szerint "minden dokumentumfilm résztvevő dokumentumfilm" (Brody, 2015), hiszen a kamera jelenléte és a rendezői döntések elkerülhetetlenül befolyásolják a filmezett valóságot.

Almási (2024) kifejti, hogy bevallottan nehezen lép be saját filmjeibe, ezt kelet-közép-európaiságával és azzal magyarázza, hogy nem akarja elvonni a figyelmet a karakterektől. A *Sejtjeink* című filmben kivételesen belépett, amikor gratulálni ment a párnak a sikeres mesterséges megtermékenyítésért. Ez feltűnést is keltett akkor a magyar dokumentumfilmes közegben.

A beavatkozás egyik legfontosabb pozitív hatása lehet a traumafeldolgozás elősegítése. Horányi Péter (2020) szerint "a filmeknek a szituációs módszerből eredő szabadsága lehetőséget ad arra, hogy a forgatás folyamata a traumafeldolgozás módszerévé válhasson". A *Könnyű leckék* esetében a filmkészítés a főszereplő önkifejezésének eszközévé válik: "Mivel pontosan tudja, hogy filmezik, és hogy ezzel mi a célja, saját életének tudatos bemutatására kezdi használni a filmet" (uo.)

A rendező belépése, mentorálása tehát növelheti a szereplő motivációját és öntudatosabbá teszi – világosan látszik a *Sonitá*ban, ahogy a bizonytalan kislány egyre merészebb dolgokra lesz képes, Iránból – afganisztáni kitérőn át – végül egy amerikai egyetemre kerül, ahol nagyközönség előtt is rappelhet. A mélyebb igazság feltárása is fontos cél. Fredriksson filmjében "egy boldog történettel keresték meg, aztán valami nagyon sötétbe fordult" (Fredriksson, 2024) – a rendező jelenléte tette lehetővé e komplexebb valóság dokumentálását.

A filmtörténet fikciós vonulatában a rendező-szereplő pozíció már a kezdetektől markáns jelenség – gondoljunk Buster Keatonra, Chaplinre, Orson Wellesre, Clint Eastwoodra, Roberto Benignire, Ben Affleckre, Terry Jonesra, Woody Allenre vagy akár Koltai Róbertre. A dokumentumfilm területén ez a tendencia más formát ölt: Wim Wenders, Werner Herzog, Peter Mettler vagy Michael Moore is gyakran jelenik meg saját filmjeiben – ám többnyire nem a klasszikus értelemben vett szereplőként, hanem inkább narrátorként, útikalauzként, történetmesélőként.

Senki más nem engedheti meg magának egy filmben, hogy egyszerre legyen jelen szereplőként és alkotóként – ez a kiváltság kizárólag a rendezőt illeti meg. A szereplő nem válik operatőrré, az író nem tervezi a díszletet, és a zeneszerző sem vállal produceri feladatokat.

Egyedül a rendező az, aki saját filmjének egyszerre lehet alanya és tárgya – jelenléte a filmvásznon nemcsak lehetséges, hanem gyakran szükségszerű is. A továbbiakban azt vizsgálom: vajon a rendező *viszi-e* a filmet szereplőként, tudatosan alakítva saját jelenlétét, vagy inkább *belekeveredik* – esetlenül, reflexió nélkül, a körülmények vagy az anyag kényszerítő ereje miatt?

VI. 4. Esettanulmány a rendező filmbekerüléséről (*ULTRA*)

Sok rendező – akár önként, akár a gyártási folyamat sajátosságai miatt – kénytelen saját szereplését vállalni, vagy legalábbis dramaturgiai okokból benne hagyni a végső filmverzióban azokat a jeleneteket, ahol megjelenik. Ez a fajta beépülés, az alkotó fizikai vagy hangbéli jelenléte, bármennyire és életszagúvá teszi a filmet, nemcsak az objektivitás illúzióját bontja meg, hanem rámutat a megfigyelő dokumentumfilm válságára is – arra a törékeny határra, ahol a megfigyelésből beavatkozás, a reprezentációból önreprezentáció válik

Sokszor a rendezői beavatkozás elakadás jele: hosszú forgatási sodródás után a rendezők elbizonytalanodnak, kevésnek érzik ráhatásukat a történetre. Bár mindig is "túlhatalmuk" volt alanyaik fölött, egy filmbe (képben vagy hangban) belépve, beavatkozó helyzetben történetformáló résztvevőként, kiegészítő elbeszélőként tudnak működni, mert a külső kontroll kevésnek bizonyul. Előfordulhat az is, hogyha nem működik a személyes jelenlét, nem talál a saját filmjén fogást a szerző, akkor a film valódi küszködéssé válik, a mű "felzabálja" a szerzőjét[196].

Saját filmem esettanulmánya: a hosszútávfutás apropóján emberi hajtóerőkről mesélő *ULTRA* előkészítésénél a kamera- és hangtesztek során magam voltam a kísérleti alany – részben anyagi megfontolásból (hisz a szerző-rendező az egyetlen, akinek az életét tényleg kitölti a film) részben mert rendezőként muszáj jelen minden részfeladatnál, így akkor is, ha

[196] Meggyes Krisztina közel egy évtizede készíti így a *Missing 10 Hours* munkacímű, rendkívül személyes filmjén. Egy dán szórakozóhelyen esett áldozatul randidrogos bűncselekménynek. Az ezzel kapcsolatos tapasztalatait, az emlékezet, trauma és igazságkeresés kérdéseit vizsgálja, dolgozza fel a filmben.

valóságban akarjuk látni az eszközök előnyeit-hátrányait. Harmadrészt praktikumból: amatőr atlétaként több versenyen indultam, amelyek modellezték a fő forgatási napot. Minden eszközt kipróbáltam, minden beállítást rajtam teszteltek.

A tesztanyagok nemcsak technikai tanulságokat hoztak, hanem kirajzolták a gyártási tervet is. Kiderült, hogy a rendező: karakter. A szűk stáb, az HBO Europe és a görög koproducer is egyhangúan állította: a rendezőt szerepeltetni kell, mert egyszerre idegesítő és hiteles kalauz, izgalmas házigazda, mert ventillál, fizikai és lelki tusáit is artikulálja. Kastelicová (2024) így emlékszik: "Miért kértük, hogy szerepelj a filmben? Mert ez szintet emel. Te vagy a válasz."

Bár a kezdetek, 2013 óta adekvát módon felmerült a szerepeltetésem, sokáig elutasítottam: nem akartam rátelepedni a filmre, inkább a karaktereken keresztül akartam elmesélni. A forgatások alatt nem is vettünk fel anyagot rólam – idegennek, mesterkéltnek éreztem. Amikor végül eldöntöttük, hogy az én Spartathlon[197]-futásomat is rögzítjük, még alig volt rólam használható anyag. Hogyan illesszük a film szövetébe? Nem készült rólam "mélységi" portré – akkor már késő is lett volna. Két nagy kockázatot vállaltunk:

1. Az addigi háttéranyagokat szinte eldobva, a 2015-ös versenyt tettük meg a film törzsanyagának – holott éveken át azt gondoltuk, a futás unalmas, a háttérdráma az érdekes. Hosszú interjúkat vettünk fel, abban bízva, hogy belső narráció kíséri majd a képeket. Ehelyett kiderült: egy karakter döntése a lényeg, amit a futás alatt sokkal jobban kidomborít, lévén a verseny egy pózmentes, "lemeztelenített" lelki állapotba hozza.

2. A fő forgatási napon nem voltam rendező: futottam. A társproducer vezette a stábot, két segédrendezővel. Ez volt a filmkészítők hekatombája – a rendező feláldozása. De a stáb inspirációként élte meg: saját "kisfilmjeiket" készíthették el. A filmben többször is felfedődik a dokumentumfilmtől szokatlan grandiózus technikai háttér – a közel 40 fős, nemzetközi (magyar, görög, török) stáb jelenléte, valamint a követett futók sokféle (német, francia, görög, magyar) nemzetisége –, mégis, a közvetítés élményére

[197] 246 kilométeres verseny minden év szeptember utolsó hétvégéjén Athén és Spárta között, a szintidő 36 óra. Eddig összesen 11 alkalommal álltam rajthoz 2013 óta (kivéve a Covid évében, amikor elmaradt), és mindig célba értem. 2013-ban volt az első teljesítésem, az itt szerzett élmény adta az ötletet, hogy az ultrafutásról akarok forgatni. 2014-ben egy minisztáb már tesztfelvételeket csinált, kipróbálta, milyen végigforgatni a másfél napos futást. 2015-ben volt a fő forgatási nap (igazából 2x36 óra egymás után), 2016-ban pedig csak kiegészítő vágóképeket vettünk fel.

építő filmnyelv miatt a néző ezt természetesnek, sőt indokoltnak érzi.

Az *ULTRA* – sok más dokumentumfilmhez hasonlóan – ötvözi a high és low concept megközelítést: bár a kiindulópont látványos és figyelemfelkeltő (egy extrém sportesemény), a film mégis intim, emberközeli módon tárja fel a résztvevők belső világát és a mögöttes társadalmi rétegeket. A fő forgatási napon (*prime shooting day*), 2015. szeptember 25–26-án rögzített anyagok egyfajta rendező nélküli film alapját képezték: a struktúrát maga az esemény – az ultramaratoni verseny – alakította ki, az alkotók pusztán dokumentálták annak menetét.

25. sz. ábra – Az *ULTRA* rendezője belép a feladás-jelenetbe

A sportfilm[198] mindig csak áttételesen szól a sportról, a felesleges akadályok önkéntes elfogadásáról és leküzdéséről: csupán egy apropó, hogy emberi drámákról beszéljünk. A film csúcspontja Szabó Béla történetszálához kapcsolódik, aki – miután öt korábbi célba nem érkezés miatt nem kapott hivatalos indulási engedélyt – saját elhatározásából egy nappal később, felesége kíséretével, ugyanúgy az Akropolisz lábától mégis elindul, szeptember 26-án reggel hétkor. Egyszer az életben meg akarja csinálni, bárhogy is.

[198] Egy sportpodcastban a műsorvezetők élesen bírálták a 2020-as évekre jellemző trendet, miszerint a sportot egyre inkább a megírt, megrendezett "sport-realityk" és "ál-dokumentumfilmek" keretei közé szorítják. Úgy fogalmaztak, hogy míg a "reality" szó eredetileg valóságot jelent, a televíziós használatban ennek épp az ellenkezőjét takarja: egy szkriptelt, hamisított világot, ami illúziókat rombol le. Szerintük a sport lényege éppen az, hogy spontán kínál konfliktust, drámát és katarzist – nincs szüksége írókra és rendezőkre. Mégis, sokan azt hiszik, hogy a mesterségesen létrehozott dramaturgia természetes. A műsorvezetők szerint azonban a sport ereje épp a kiszámíthatatlanságban rejlik, és így messze túlszárnyalja a "valóságsorozatok" kínálta szórakoztatást. (Kele & Dajka & Pele, 2025)

A versenytől független, privát futása azonban megszakad: a második éjszakájába belefutva a fizikai kimerülés és a hozzátartozó fokozódó aggodalma, asszertív pressziója miatt feladja a kísérletet. Szomorúan ölelkeznek a demerungban, amikor Béla kitárja a karját, és engem is ölelésre hív – a kamera mögül. (Addigra már a versenyt befejezve csatlakoztam a Béla történetszálát forgató stábhoz).

A film ezen pontján tehát az eddig csak futóként jelen lévő rendező a kamera mögül is belép a jelenetbe: a szereplő gesztusa révén, ölelésen keresztül válik a film szerves részévé. Megjegyzem én, a rendező a privátfutás forgatás során végig Bélával haladtam autós kísérettel, interaktáltunk, de azok nem voltak jelenetértékűek, csak technikai érintkezések. Az operatőr később elárulta, hogy már sem szabad adathordozója, sem akkumulátora nem maradt volna, ha Béla mégis folytatja. A drámai vég forgatási szempontból mindenképpen jó időben és helyen történt.

A rendező így újra mint szereplő jelenik meg – immár más minőségben, nem a futásban, amiben eddig láttunk 70 percen át –, hanem a beavatkozó rendező pozíciójából. Ez a beavatkozást vissza nem utasító aktus szétfeszíti a film addig követett stilizált, részben játékfilmesre hangolt, fikciós kereteit. A formabontás megtartja a fikciós elemeltséget, de visszaránt a valóságba A szituáció törékenysége és nyitottsága válik dominánssá, nézői azonosulásra késztet a kisember kendőzetlen őszintesége, feladása. Előveszi az öt, korábbi Spartathlon-rajtszámát, amik szintén a kudarcaira emlékeztetik, hisz sosem sikerült célba érnie. Most sem, de már leteheti a "köveit": földre rakja a rajtszámokat, és megbékél. A nézők szemében hős.

A rendező sem rejtheti el meghatottságát, amikor a szeme előtt kibomló másfél napos dráma végül csendes, pátosszal teli tetőpontjához ér – az események súlya és érzelmi íve őt is láthatóan magával ragadja. A rendezői jelenlét ily módon performatívvá válik: aki addig futott, immár rendezőként és sporttársként köti össze a film két történetszálát, a dokumentumfilm pedig önreflexív gesztusokkal mutat rá saját konstrukciós folyamataira. Az *ULTRÁban* a rendezői jelenlét és személyes kitárulkozás azt a paradoxont világítja meg, hogy minél inkább lecsupaszítjuk valakinek a hősiességét (Szabó Béla) – megfosztva őt a klasszikus hősattribútumoktól –, annál inkább valódi hőssé válik. A rendező-szereplőben rejlő (ön)irónia és reflektáltság is tudatosan bontja le a nagy vállalkozásra induló magasztos mázát, hétköznapivá teszi az alakját, épp ezáltal válik a néző számára hitelessé, szerethetővé és könnyen azonosulhatóvá.

VI. 5. Önbeavatkozások és én-szerepek

A rendezői intervencióval bíró filmekben bár a dokumentumfilmes *én* sokban hasonlít az irodalmi *én* eseteire (Szerzői én, Elbeszélői én / Narrátor, Lírai én), a vállalás etikai alapállása, a transzparencia és a valóság felmutatásának igénye miatt ezek az *én*ek többnyire egymást fedik.

A valóságos, biográfiai szerző azonos az elbeszélővel – az a figura, aki a történetet elmeséli. A lírai énnel – az a megszólaló, személyes hang, akinek az érzéseit, gondolatait halljuk – való egybeesés pedig a narráció tónusában nyilvánul meg, ha a rendező a képen nem látszik.

Ismétlem: mindez a rendezői intervencióval bíró filmekre lehet fenntartásokkal, kivételekkel érvényes, hisz számos dokumentumfilmnek az elbeszélője, lírai hangja maga a főszereplő karakter, és nem a rendező, aki ugyanúgy lehet én-elbeszélő (első személyben megszólaló, pl. *Nem halok meg*) vagy külső elbeszélő (harmadik személyben megszólaló), mindentudó (pl. *A berlini fal nyulai)* vagy korlátozott nézőpontú, vagy mindezek variációja (pl. *Exit through the gift shop*).

Az én-szerepek különös összecsúszását figyelhetjük meg változatos regiszterekben például a *Between revolutions*, a *How to kill a cloud,* és a *Light falls vertical* esetében.

Utóbbinál a rendező csupán háromszor jelenik meg képen – rejtőzködőn, alig élesen nehezen kivehetőn –, a narrációk törékeny, szeriőz vallomások, egyben fájdalmas tényközlések, amik a lírai én felé tolják a tónust, miközben birkózik a filmben egy erős szerzői én (rendezői intervenciók sokasága) a főszereplő férfi saját elbeszélői énjével. Egy többszörös bántalmazó férfi kereste meg a történetével a női rendezőt, majd öngyilkosságot követett el a forgatás közben.

A rendező, Efthymia Zymvragaki eleinte a férfiról akart filmet készíteni, de a férfi negatív, taszító személyisége miatt ez nem bizonyult járható útnak. Ahogy Prenghyová elmondja (2024): "senki nem tudna végignézni 90 percet vele – öt perc után mindenki utálná. De ha te vagy a főszereplő, akkor ez egy sokkal érdekesebb film."

A fejlesztési folyamat során – ami párhuzamosan zajlott a forgatással – a rendező belátta, hogy a film igazi témája ő maga, és az, hogyan próbálja feldolgozni saját múltját – gyerekkori bántalmazást, bántalmazó párkapcsolatokat –, és miért vonzódott egy ilyen

karakterhez.

A film szereplőit közös sorsközösség köti össze: a szeretetlenség – például hogy egyikük sem kapott soha puszit –, az erőszakos, kiszámíthatatlan apák árnyéka, és a szigetlakói identitás, amely Kréta és egy spanyol sziget zártságában gyökerezik. A férfi tudatában van saját skizofréniájának, és annak, hogy ez milyen végzetes cselekedetekhez vezethet – ezért "használati utasítást" ad az együttéléshez: a késeket el kell zárni, az ajtókat nyitva kell hagyni, hogy el tudjon szökni, ha átváltozik, mint egy vérfarkas – majd visszatérjen emberi alakjában.

A filmben a férfi kérésére és a rendező közreműködésével létrejövő performatív jelenetek – például amikor "jó Ernestóként" ököllel veri a régi, fotón megidézett énjét, a "rossz Juant" – egyszerre mutatják meg a benne lakozó démont és a démon feletti ideiglenes kontrollt. A jelenetben elhangzó kiáltás – "Megöllek!" – nemcsak az önmagával való leszámolás teatralitását, hanem annak valóságosságát is hordozza.

26. sz. ábra – A férfi főhős a *Light Falls Vertical* című filmben

A színházszerű újrajátszások – például egy korábbi, erőszakos szituáció rekonstruálása színészek és a férfi részvételével egy szállodai bárban – a feldolgozás részeivé válnak, és fokozatosan kirajzolódik egy olyan ember világa, aki képtelen volt szeretetet adni vagy elfogadni, és ezt a belső széthasadást csak romboláson, toxikus abúzuson keresztül tudta

artikulálni.

A cím – *Light Falls Vertical* – a déli, árnyéktalan fényre utal, amikor a nap a zeniten áll, és nincs hova bújni: sem az árnyékba, sem önmagunk elől, és e fényben az emberek szellemalakokká, élőhalottakká válnak.

Végül a film nem a férfiról szól, hanem a rendező fájdalmas, szemérmességet legyűrő érzékeny önfeltárásáról, aki saját bántalmazói múltját és traumatikus tapasztalatait próbálta megérteni és elhelyezni a férfival való találkozás tükrében. Így válik a film nemcsak hiteles vallomássá, hanem terápia-értékű önkonfrontációvá.

A férfi öngyilkossága és a rendező alkotása két különböző, mégis egymásra felelő módja ugyanannak a krízisnek. Ez a film a kimondatlan és kimondhatatlan dolgok lenyomata: el nem küldött levelek, meg nem mutatott fotók, elhallgatott emlékek. És az utolsó mondat, amely mindent megkérdőjelez és mégis mindent kijelöl: "A szeretet kérdés vagy válasz?"

A *How to Kill the Cloud* – besorolását tekintve "jövőorientált" dokumentumfilm[199] – egy vezető női tudós, Hannele Korhonnen történetét meséli el, aki csaptaával jelentős támogatást kapott az Emírségektől. Közben azonban rádöbben, hogy az Emírségek nem a kutatás elméleti eredményeire kíváncsiak, hanem a gyakorlati haszonra: arra, hogyan lehet vizet fakasztani a felhőkből. Valójában azt szeretnék elérni, hogy más országok felhőit "elszívva" az eső az ő területükön essen. A DOK.Incubatoron fejlesztett filmnek Prenghyová szerint (2024) a fő problémája az volt, hogy a tudósnak nincs egyértelműen megjelenő antagonistája, mert ki lenne az, a természet, netán az Emírségek?

Az "ördöggel kötött alku" csak sejthető, de nem mondják ki nyíltan. A tudós félt kimondani a kellemetlen igazságokat, hiszen az Emírségektől jelentős anyagi támogatást kapott, így nem beszélhetett publikusan a rendezőnek, Tuija Halttunennek a negatívumokról, és ezt nem is mutathatta ki.

Emiatt a rendező leveleket írt, amelyeket a tudósnak címzett. A film drámája ezekből a valódi, mégis fiktív levelekből bontakozódik ki, a rendező "lírai én"-narrátorként mesél,

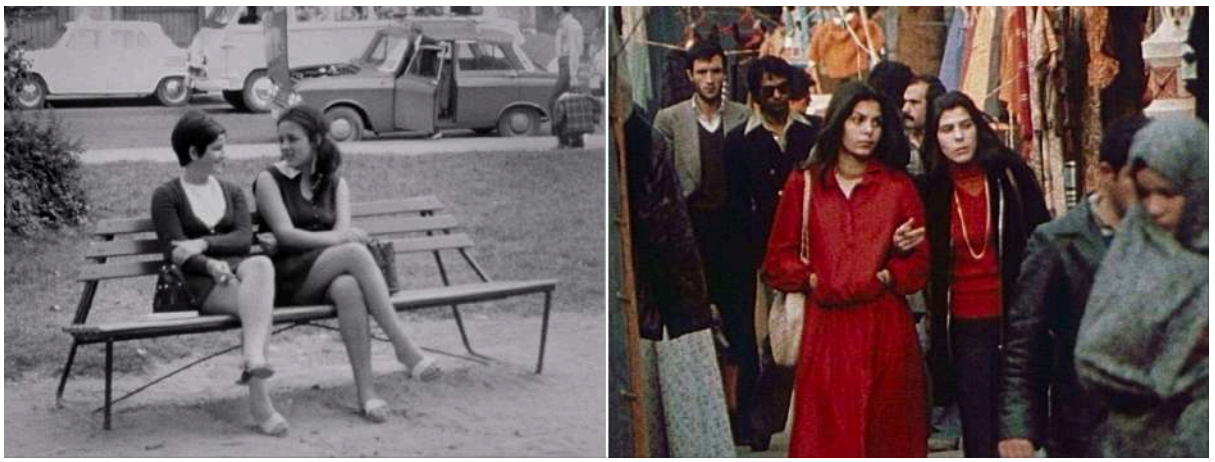
[199] Az ilyen típusú dokumentumfilmek jelenábrázolásáról és jövőérzékeléséről érdemes elolvasni Juan Francisco Salazar "Anticipatory Modes of Futuring Planetary Change in Documentary Film" című tanulmányát, amely három kortárs dokumentumfilmet elemzve vizsgálja a globális társadalmi és ökológiai változások bemutatását (Juhasz–Lebow, 2015, pp. 61-76). Ugyanitt a szerző Michael Renov négy dokumentumfilmes gyakorlati módját idézik fel – rögzíteni, felfedni és megőrizni; meggyőzni és népszerűsíteni; elemezni és kérdőre vonni; kifejezni –, de Renov tipológiáját követve Salazar hozzáad egy ötödik kategóriát: spekulálni és előrejelezni, amely a dokumentumfilm kulturális funkciójaként a globális változások anticipatív jövőbe vetítéseként jelenik meg.

miközben a tudós – aki nem vállalhatja fel az elbeészlői én szerepet – lépésről lépésre kezdi megérteni a helyzetet ("You cannot control your story, perhaps that is the beauty of chaos" – hangzik el a film közepén).

Ezzel szemben a *Between revolutions* teljesen fikciós alkotás, amely archív felvételeket használ, és a rendező, Vlad Petri édesanyjának történetén alapul. Az anya (Maria) Iránból származó barátnőjével (Zahra) együtt tanu orvosnak Bukarestben, de amikor kitör az iráni forradalom, a barátnő hazatér a politikai változás iránti reménnyel telve. Soha többé nem tér vissza Romániába.

A következő évtizedekben Zahra és Maria levelezés útján tartják a kapcsolatot: tüntetésekről, társadalmi felfordulásról, a nőket érintő elnyomásról és annak személyes hatásairól írnak egymásnak szokatlanul bizalmas, barátságon túlmutató modorban.

Nem véletlenül használtam jelenidőt a szüzsé leírásában: az édesanya és a barátnő között valós levelek léteztek, de a filmben ezek teljesen fikcionalizált formában jelennek meg, így a hibrid műben a fikció dominál, ugyanakkor erős dokumentumokra alapozódik. A rendező maga nem szerepel a történetben, hiszen a levelek két kitalált lány – akiknek a hangjait színésznők adják – között keringenek. Ugyanakkor a rendező írta ezeket a leveleket, így mégis megjelenik a filmben — egyfajta pszeudo női szereplőként, igazolva a mondást: túl szép ahhoz, hogy igaz legyen.



27. sz. ábra – Képek a *Between revolutions*-ből: a barátnők megjelenítései

VI.6. Alkotói beavatkozások rendszerezése és koordinátarendszere

Alapvető kérdés: hol a határ a kreatív történetmesélés és a manipuláció között? Meggyes Krisztina szerint "bármely eszköz használata elfogadható, amennyiben erősíti a film mondanivalóját, nem változtat a film esszenciájának értelmezésén, etikailag nem kifogásolható, és a néző tisztában van az alkalmazott eszközökkel." (Meggyes, 2015, p. 4)

A dokumentumfilm készítése végső soron nem csak művészi, hanem etikai döntések sorozata is, ahol a rendező felelőssége, hogy egyensúlyt találjon a történet hatékony elmesélése és a valóság tiszteletben tartása között.

A rendezői beavatkozás állandó jelleggel etikai kérdéseket is felvet, különösen a hagyományos, "old school" dokumentumfilmes közösségben, ahol az objektivitás és a beavatkozástól való tartózkodás gyakran alapértékek.

Bikácsy pont egy korai alkotásra mutat rá, ami ennek ellentmond: "Buñuel *Föld kenyér nélkül* című filmje példa arra, hogy a rendezői beavatkozás nem feltétlenül hitelteleníti a mondanivalót." (Bikácsy, 2000).

A kreatív dokumentumfilmes közeg ugyanakkor éppen ezeket a határokat feszegeti – a rendezői intervenció nem hibának, hanem a művészi kifejezés alapvető eszközének számít, amely lehetővé teszi a valóság mélyebb rétegeinek feltárását. Hadd világítsam meg egy egyszerű szociálpszoglógiai példával!

Az emberiség kommunikációjának jó része pletyka. A pletyka a társas kapcsolatok meghatározó alkotórésze, így életszervező, ápoló és revitalizáló elemünk is, a társas érintkezések egyik legfontosabb kenőanyaga. A pletyka teremt kapcsolatot egyének és közösségek, hálózatok között.

"A pletykálás narratív beszédaktus. Ha az identitás ricouer-i értelemben folyamatosan újraszerkesztett élettörténet, akkor talán nem könnyelműség a pletykát, mint folyamatosan újraszerkesztett csoporttörténetet tekintve a csoportidentitás részeként értelmezni." – írja doktori értekezésében a téma legismertebb kutatója, Szvetelszky Zsuzsa (2010, p. 41)

Rejtett jelenség, de univerzális. A pletykában minden ember érintett: vagy mondja, vagy hallgatja, vagy róla szól. Még a némaságot fogadott szerzetesek között is létezik. Még az óvodában is: ez az árulkodás. Viszont csak az ember pletykál, állatvilágban nem létezik. A

pletyka nem hiba, hanem különleges, örökzöld és kollektív könyvtár.

Nem rögzíti semmi, gyarapodása nehezen mérhető, emiatt könnyen alkalmazkodik, s pont ezért nehezen pusztul ki, makacsul tartja magát, hisz bármilyen kommunikáció során az ember elsősorban a történetre figyel, nem az ismeretre, képletre vagy a szabályra.

A civilizáció és a kultúra fejlődésének is kulcseleme a pletyka: az információcsere miatt. A pletykálók civil "kettős ügynöknek" érezhetik magukat: egyszerre hírszerzők és hírforrások, hisz (f)osztogatnak. Szükség van a pletykára azért is, hogy átláthatóvá tegyük az életet, a pletyka pedig segít orientálódni a viszonyrendszerek közt, így az egyik legfontosabb adaptációs eszközünk.

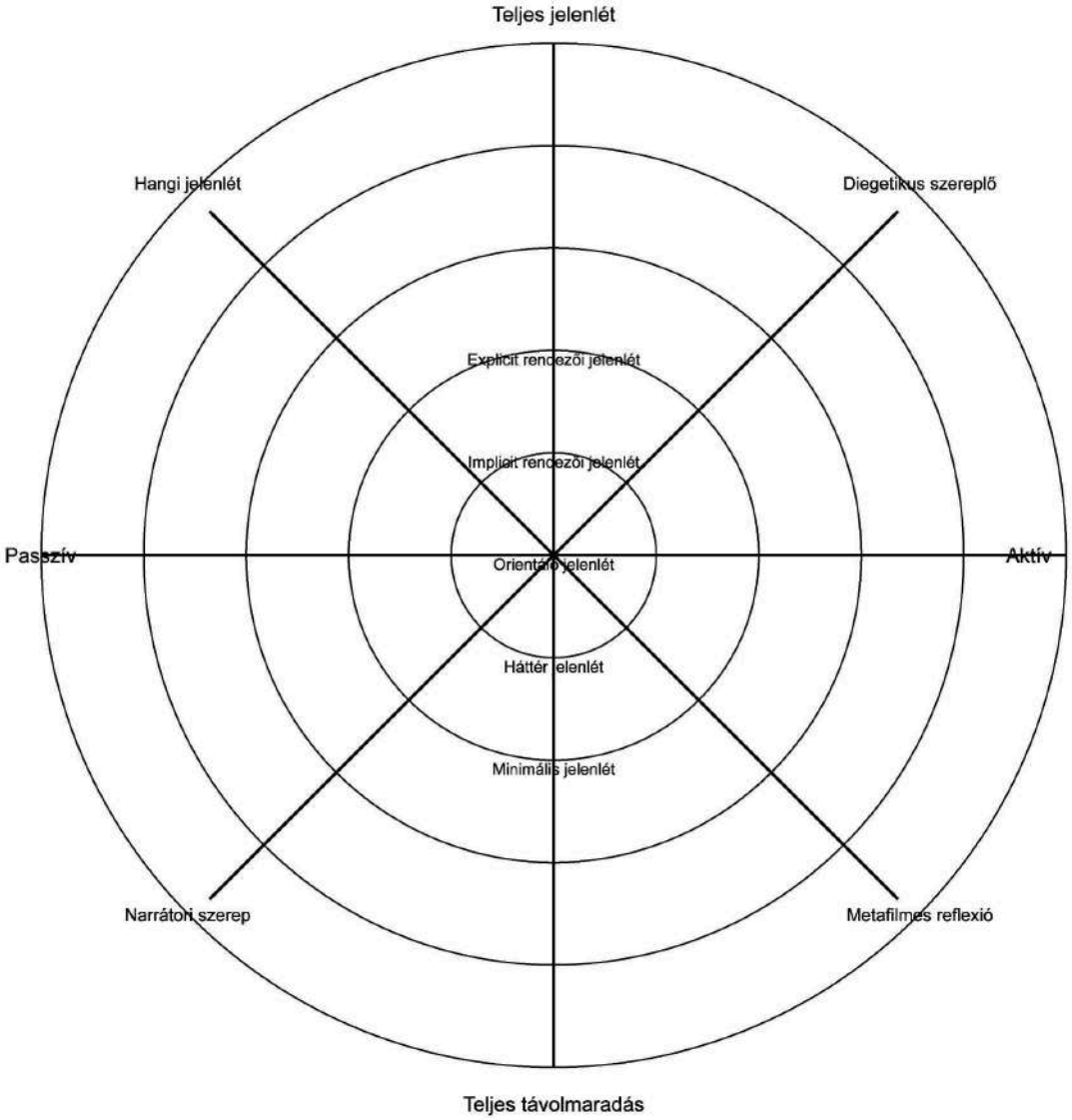
A pletyka a valóság és fikció libikókáján amolyan csúszósúly: odabillen, ahonnan a kisebb közegellenállást várhatja. Kedvére tölti meg a mondandót kitalált elemekkel és kevés valósággal, vagy éppen több a pletyka valóságalapja, és csak kicsit van kiszínezve.

Szvetelszky így folytatja (2010, p. 41): "A pletyka individualitása nem mellőzhető körülmény narratív jellegének vizsgálatakor: olyan narratív szövegstruktúra, melyre a fikcionalitás és a nonfikcionalitás fogalmi terminusai csak az adott pletyka individualitásának keretein belül értelmezhetők."

Behelyettesíthető a hibrid film a pletyka szerepébe? Úgy vélem, igen. A hibrid film is teng-leng a valóság és fikció között, ahogy a pletyka. Amíg a valóság-fikció az egyik tengely, a rendező jelenléte és jelen nem léte, beavatkozás és be nem avatkozása a másik egy képzeletbeli koordinátarendszerben.

A beavatkozás a kreatív dokumentumfilmben gyakorlati szemlélet: az alkotó valóságot nem csupán megfigyeli, hanem aktívan alakítja, váratlan pillanatokat intervenciókkal provokálja a - miközben nem titkolja ezt a beavatkozást.

Egy ábrán szemléltetem:



28. sz. ábra – Rendezői intervenciós koordinátarendszer

A dokumentumfilm rendezője alapvetően mindenkor befolyásolja az általa készített filmet. Az alkotói jelenlét és beavatkozás azonban több szinten, eltérő intenzitással és különböző dramaturgiai, etikai és technikai módokon történhet. Ezeket a szempontokat a következőkben áttekinthető, rendszerezett módon mutatom be. Először a rendezői jelenlét tipizálást, majd a rendezői intervenciók általam gyűjtött fajtáit, fokozatait, megjelenéseit.

A rendezői jelenlét / rendezőként szereplés tipizálása a kortárs dokumentumfilmben

(A kategóriák bővíthetők, van közöttük átfedés, és egy film több helyre is besorolható)

1. Concept art / found footage mint rendezői inkarnáció

Cameraperson, Tourists

2. Szükségszerűségből való jelenlét
   ULTRA

3. Fokozatos involválódás / Fokozódó rendezői jelenlét
   Golden Dawn Girls, Jackie szerint az élet, ULTRA

4. Egyszer csak felbukkanó rendező
   A gullspangi rejtély, Dívák, Keltető

5. Meta-szerepfelfogás ("kinn is vagyok, benn is vagyok")
   Arcélek, útszélek, Father & Son, Father & Son on a journey

6. A rendező önmagát / családját / múltját kutatja
   Missing 10 hours (munkacím)*, Engedd ki a sárkányt, A family affair, Eltitkolt nagynénim, Libanoni keringő, Menekülés, Visszatérés Epipóba, Holy father, Hazatérés*

7. Hibrid jelenlét (megfigyel + alakít + aura)
   The Balcony Movie, A túlélő sziget

8. Nyomozás, feltárás, aktivizmus
   Michael Moore-filmek, Sugar Blues, Just animals

9. Egyszemélyes jelenlét
   Egy nő fogságban

10. Eltérítő / történetfordító rendezői jelenlét
    Egy nő fogságban, Sonita, Csapda a neten, Golden Dawn Girls

11. Társalkodónő (adott esetben interjúhelyzet, beszélő fejek)
    Blix Not Bombs, A báró hazatér, Nem halok meg, Szerelempatak

12. Átverés / manipulációs technikákkal élés

Bűn és bűntetlenség, The Ambassador, Akik már nem öregszenek meg, The Cove

13. (Kritikusan) ismeretterjesztő
    Álhíres

14. Közvetlen / baráti hangú off screen rendező (időnként propaganda-jellegű, auditív omnipotenciával bír)
    Hétköznapi fasizmus, A berlini fal nyulai

15. Off-screen beavatkozás / előzetes ráhatás
    A süllyedő falu

16. Egyértelműen végig szereplő rendező on-screen / off-screen
    Nagyi projekt, Engedd ki a sárkányt, A Family Affair, Much Ado About Dying, 20 nap Mariupolban, Öt törött kamera

A rendezői intervenció formái a kortárs dokumentumfilmben

1. *Alkotói jelenlét formái*

   A. Testi jelenlét

   A rendező látható, diegetikus szereplőként való megjelenése többféle módon történhet. Lehet, hogy központi figurává válik, akinek személyes története és nézőpontja a narratíva gerincét adja (*Tarnation*, *Apáim története*), de az is előfordul, hogy mellékszereplőként, háttérben maradó kérdezőként vagy éppen dramaturgiai katalizátorként lép be a filmbe. Ez utóbbi esetben jelenléte a cselekmény alakulásának fordulópontjait indíthatja el vagy erősítheti fel (*Az ölés aktusa*, *A csend képe*). A testi jelenlét gyakran összefonódik játékfilmes, metafilmes vagy stilizált dokumentarista eszközökkel – ilyen lehet a kamera öntudatossága, az interjúhelyzetben bevágott tekintet, vagy a konkrét szituatív jelenlét.

   B. Hangi jelenlét

   A rendezői hang jelenléte megjelenhet narráció formájában, amely lehet szerzői, reflexív, mesélő (*Daguerréotypes*), magyarázó vagy érzelmi tónust adó (*Grizzly Man*).

A hang lehet interjúhang is, amelyben kérdések, reakciók vagy párbeszédbe lépés formájában jelenik meg (*The thin blue line*), illetve utasítás vagy instrukció formájában, amikor a rendező közvetlenül befolyásolja a szereplők viselkedését. A narráció strukturális és érzelmi-értelmező funkcióval bír, míg az interjúhang közvetlen dramaturgiai és dokumentarista hatással rendelkezik.

2. *Az alkotói beavatkozás fokozatai*

A. A rendező szereplő-e?

A rendező nem minden esetben szereplője a filmnek. Vannak esetek, amikor kizárólag a vágás vagy szerkesztés révén avatkozik be – ez rejtett, de határozott szerzői jelenlét. Máskor aktív szereplőként vesz részt: például a történetbe avatkozik (*Sonita*), kérdez, konfrontálódik (*Golden Dawn Girls*), vagy akár érzelmi, erkölcsi elégtételt keres (*Csapda a neten*).

B. A rendező jelenlétének időbeli dinamikája

A jelenlét lehet előzetes koncepció alapján tervezett, de kialakulhat a forgatás során meghozott döntések révén is (*Monogamia*), vagy utómunka során a szerkesztés folyamatában. Léteznek olyan esetek is, amikor az alkotói jelenlét a filmkészítés során fokozatosan alakul ki, formálódik, és így az involváltság mértéke is változik (*ULTRA*).

3. *Alkotói befolyás szintjei és módjai*

A. Vágás mint beavatkozás

A vágás dramaturgiai jelentőséggel bír: meghatározza a jelenetek sorrendjét, időkezelését, és elhagy bizonyos részeket. Ezen túlmenően érzelmi hatást is kelt – zene, ritmus és képi montázs segítségével.

B. Időkezelés

A film időkezelése lehet látszólag kronologikus, de a valós időrendet felborító szerkesztés révén lineáris narratíva illúzióját kelti. Gyakori az érzelmi dramaturgiára épített időrendezés.

C. Kameratudat

A szereplők viszonya a kamerához lehet reflektált – tudatában vannak annak jelenlétének –, részleges vagy szituatív, illetve teljesen ignorált.

D. Narráció

A rendező ellenpontozhatja a képen látottak igazságtartalmát, kommentálhat (Nick Broomfield vagy Michael Moore filmjei), hozzátehet a filmi történésekhez, vezetheti és félrevezetheti a nézőt. (Erről bővebben a *A személyesség artikulációja: a narráció* fejezetben)

4. *Stiláris és formai eszközök*

A. Játékfilmes elemek

A dokumentumfilmben megjelenő játékfilmes elemek között szerepel a vizuális stilizálás, azaz esztétikai kompozíció, fényhasználat, illetve díszletszerű térkezelés. Emellett gyakran alkalmaznak fikciós narratív struktúrákat is, mint például háromfelvonásos szerkezet vagy karakterív. Fontos megkülönböztetni a stilizálást a fikciós dramaturgiától, mivel ezek nem azonosak.

B. Diegetikus és non-diegetikus elemek keveredése

A zene, hang, kommentár vagy effektusok alkalmazása gyakran nem sorolható egyértelműen egyik kategóriába sem. A különböző rétegek tudatosan keveredhetnek – például a *Leviathan* esetében.

5. *Etikai és technológiai szempontok*

A. Etikai dimenzió

A rendező mindenképpen felelősséggel tartozik az alanyai, a stáb, a nézők felé, szavatol a történetért, hitelességért. Amennyiben a rendező aktív beavatkozó szereplőként jelenik meg, ez további etikai felelősséget is von maga után. A beavatkozás célja és mértéke morális kérdéseket vethet fel, például manipuláció vagy emocionális kizsákmányolás vonatkozásában.

B. Technológiai hatások

Az új technológiák, például a kis méretű, könnyen kezelhető kamerák lehetővé teszik az intimebb, közvetlenebb jelenlétet. A technikai belépési küszöb csökkenése személyesebb és kísérletezőbb formák felé terelheti az alkotót.

További szempontok az alkotói jelenlét, intervenció és attitűd vizsgálatához a kortárs dokumentumfilmben

1. *Viszonyulás az alanyhoz vagy témához*

   Lehet személyes – amikor az alkotó saját élményeit, érzéseit, reflexióit is beemeli a filmbe –, vagy nem személyes, amikor tárgyilagosabb, kívülálló szemszögből közelít.

2. *Az alkotó jelenléte a filmben*

   A rendező lehet teljesen hiányzó (sem hangban, sem képben nem jelenik meg), jelen lehet csak hangban (például kérdez), vagy jelen lehet képben és hangban is, különböző szerepekben: technikai stábként, riporterként vagy szereplőként.

3. *Alkotói befolyás / orientálás*

   Aktív orientáció esetén az alkotó láthatóan alakítja a történéseket, míg passzív esetben hatása érezhető ugyan, de a háttérben marad.

4. *Alkotói beavatkozás módjai*

   A beavatkozás történhet narrációval, szituációs részvétellel, szereplőként való megjelenéssel, vagy úgy, hogy a film közvetlenül az alkotóról szól.

5. *Kameratudat*[200]

   A szereplők vagy érzékelik és reagálnak a kamera jelenlétére, vagy figyelmen kívül hagyhatják azt (elfeledkezés, edzettség, nemtörődömség, esetleg rejtett kamera miatt).

6. *Meta-reflexivitás*

   A film reflektálhat saját készítésének folyamatára (például a stáb láthatóvá válik), vagy fenntarthatja az illúziót, hogy a filmkészítés ténye rejtve marad.

7. *Rejtett alkotói jelenlét jelei*

   A rendező ugyan nem látható vagy hallható a filmben, de gondolkodása, értékválasztása és ízlése erőteljesen érezhető. Ez megnyilvánulhat például egy omnipotens narrációs keretben, túlzott intimitásban (a szereplők olyan bizalmas vagy

[200] Szabó Gábor DLA-dolgozatában (2012, pp. 100-101) részletesen elemzi a kamera jelenlétének hatását a dokumentumfilmes jelenetekre, szereplők viselkedésére, reakcióira.

érzékeny helyzetekben jelennek meg, hogy sejthető: nagyon szoros kapcsolat alakult ki a kamera mögött állóval), stilizált képi világban vagy a film bensőséges, érzékeny hangvételében. Ilyen esetekben a film egészének formája és hangulata közvetetten tükrözi az alkotó jelenlétét.

8. *Játékfilmes / színházi elemek*
   A dokumentumfilm tartalmazhat rekonstruált, dramatizált jeleneteket (játékfilmes), lehet valósághű, megfigyelő forma, vagy színházi jellegű, azaz performatív, színpadias.

9. *Ki a film alanya?*
   Az alany lehet maga az alkotó – ekkor a film önéletrajzi vagy önreflexív –, vagy más szereplők, karakterek, akiknek történetét az alkotó mutatja be.

10. *Alkotói szereplés intenzitása*
    Az alkotó jelenléte lehet ritka, háttérbe húzódó, vagy egyenrangú a szereplőkkel, hangsúlyos módon megjelenítve őt a narratívában.

<u>A rendezői jelenlét spektruma a kortárs dokumentumfilmben</u>

A filmográfiában szereplő filmek és a háttérinterjúk elemzése alapján a rendezői jelenlét különböző megközelítései folyamatábraként értelmezhetők, a teljes láthatatlanságtól a film központi karakteréig. A megkérdezett dokumentumfilmesek tapasztalatai alapján a rendezői jelenlét öt jellegzetes megnyilvánulási formáját különíthetjük el:

1. *Teljes láthatatlanság.* (légy-a-falon megközelítés) Klasszikus megfigyelő dokumentumfilm. A rendező jelenlétének minden nyomát igyekszik eltüntetni. (*Zidane: A 21st century portrait*)

2. *Hang általi jelenlét.* A rendező kérdései, kommentárjai hallhatók. Fizikai megjelenés nélküli interaktivitás. (*A háború ködében, Daguerréotypes*)

3. *Reflektált jelenlét*. A film mögötti alkotói folyamat tudatosítása. A filmkészítés körülményeinek megmutatása. A stábbal való interakciók láthatóvá tétele. (Nick Broomfield filmjei)

4. *Dramaturgiai katalizátor.* A rendező mint a történet kibontakozásának elősegítője. Aktív részvétel a történetben, anélkül hogy főszereplővé válna. (*Egy nő fogságban*)

5. *Központi karakter.* A rendező saját története válik a film fő narratívájává. A Michael Moore-féle megközelítés, ahol a rendező egyben főszereplő.

Ez a spektrum nem egyszerűen technikai vagy stilisztikai választások sorozata, hanem alapvető dokumentumfilmes világnézetek tükröződése, amelyek a valóság, igazság és ábrázolásmód különböző értelmezéseit jelenítik meg.

VI.7. A láthatatlan beavatkozás

A fejezet lezárásaként az intervenciók egy speciális fajtájáról értekezem. Agnès Varda 1975-ös *Daguerréotypes* című alkotásában szembetűnő a szubjektum mindenre hártyaként feszülő rétege, az azonosulásra (és így katarzisra) hívó témák, a különböző ábrázolásmódok egymásba játszása. Számos olyan előképet fedezhetünk fel, amelyek később a kreatív dokumentumfilm eszköztárában markánsabban, továbbgondolt formában jelenik meg.

A *Daguerréotypes* egyszerre a hétköznapi élet költészete, reflexív gesztus, a megfigyelő és magyarázó mód cseles újragondolása, performatív kikacsintás (a film tetőpontját adó bolti háziszínpad a bűvészmutatványossal), és az interaktív / résztvevő ábrázolásmód sajátos példája. Minden képkockáját áthatja az a finom empátia, melankolikus humor, játékos fricska és kíváncsi emberközeliség, amely Varda munkásságának védjegyévé vált.

A *Daguerréotypes* további különlegessége azonban abban rejlik, hogy ezúttal maga Varda nem jelenik meg a képernyőn – szemben későbbi dokumentumfilmjeinek személyes jelenlétével – hanem narrátorként van jelen: mesél, vezet, értelmez. E visszafogottabb jelenlét mégsem csökkenti a film személyességét – épp ellenkezőleg, új dimenziót ad a nézői kapcsolódásnak. Varda kétezres évek önvizsgáló dokumentumfilmjei (*A gyűjtögetők és én*, *Agnès strandjai*) már a saját jelenlét kihangsúlyozását tolták a dokumentumfilmjei előterébe, amiket "a szerénység iskolája helyett inkább a szerénytelenség iskolájának nevezhetnénk." (Juhász & Lebow, 2015, p. 164)

Varda saját lakóhelyének, a párizsi Rue Daguerre utcának – ami különös koincidencia

azzal, hogy Varda művészettörténetet tanult, és fotósként dolgozott filmes karrierje előtt – hétköznapi szereplőit (boltosokat, kereskedőket) örökítette meg, de nem csupán regisztrálta őket egy kamerával, hanem művészi módon értelmezte át jelenlétüket. A film egyszerre tisztelgés és dokumentáció az eltűnőben levő, tradícionális kiskereskedelmi világ előtt: harmonika szaküzlet, fűszeres, szatócs, parfümös – mint egy mozgóképi Fortepan.

29. sz. ábra – Képkocka a *Daguerréotypes* című filmből

A rendező a lakásának 45 méteres körzetében dolgozik, a közelség azonban nem korlátot, hanem különleges perspektívát kínál számára. "Ezek a színes dagerrotípia-szerű képek, ezek a régi fotók, ez a kollektív és szinte sztereotipikus portré néhány férfiról és nőről a Daguerre utcában – ezek a képek és hangok mintha csak óvatosan, visszafogottan akarnának megmaradni a szürke csend szembesítésében." – írja körül költőien filmjét Varda a narrációban.

Már említettem, hogy Paweł Łoziński *The Balcony Movie*-ja és Agnès Varda *Daguerréotypes*-a rokoníthatók: olyan dokumentumfilmek, amelyek saját mikroviláguk megfigyelésére épülnek, mély empátiával, mégis egyértelmű szerzői pozícióból. Mindkét

rendező a saját lakóhelyének környezetét filmezi: Varda a párizsi Rue Daguerre kisboltjait és lakóit, Łoziński pedig varsói lakása – szintén amolyan "visszavont" rendezőként, mint Varda – erkélyéről rögzíti az arra járók életmozzanatait.

A két film közötti legfontosabb formai különbség az irányváltás: Varda kimegy és megszólít, Łoziński otthon marad és várja, hogy a világ hozzá jöjjön. E kettős mozgás egyfajta fordított tükröt állít, amelyben a rendezői jelenlét hol aktívabb, hol passzívabb, de egyik esetben sem válik láthatatlanná. Míg Łoziński munkája kortársabb módon játszik a határokkal, Varda filmje a klasszikus antropológiai dokumentumfilm hagyományait idézi meg.

A *Daguerréotypes* vicces metanarratív kerettel indul – hasonlóan az *Egy nyár krónikájá*hoz, ahol egy gyanúsan "kitett" előhangban az alkotók, Edgar Morin és Jean Rouch elmondják, miről szól majd a film és hogyan csinálják –, amely a filmkészítés aktusára utal, hisz egy kikiáltó olvassa fel a stáblistát, beleértve a film engedélyszámát is. Mintha egy Reisz Gábor-film indulna el.

Ezután Varga személyes hangvételű narrációval vezeti be nézőit a Daguerre utca furcsa, megkapó világába: "Itt a parfümös. A lányom [értsd: Rosalie Varda] jön be éppen kölnit venni."[201] A meta-jelleg és a reflexivitás később is felbukkan, például amikor a boltos a boltosnál (a parfümös a hentesnél) vásárol, ami az eddig felskiccelt kereteket újraértelmezteti a nézővel.

Varda megközelítésében a hétköznapi élet rituálei – a pék félévszázados kenyérdagasztó rutinja, a szatócs kereskedelmi gyakorlata, a hentes munkája, a parfümárus kiszolgálási szokásai – művészi megfigyelés tárgyává válnak. A lassúságot és a türelmet akarja rögzíteni Varda, ami ennek a közegnek a kenőanyaga.

Mindehhez nem az "Isten hangja" magyarázó hangnem, hanem a szomszéd hangja

[201] Érdekes egybeesés, hogy a *Daguerréotypes*-ban feltűnő lánya már "szerepelt" Varda korábbi filmjében is: a *L'Opéra Mouffe* (1958) című szubjektív dokumentumban, amelyet Varda várandóssága idején forgatott a párizsi Mouffetard utcában. Belső kismamai ujjongásától kivetítve gyönyörűnek és örömtelinek láttatja a negyedet. Már ekkor megjelenik nála az utcára való lemenés és az emberek megfigyelésének motívuma – ez válik később a *Daguerréotypes*, majd a fokozottan szubjektív *A gyűjtögetők* és az *Arcélek, útszélek* visszatérő elemévé. A film lírai látlelet a háború utáni Párizsról: egy lány virágot eszik, egy nő egyik kezében téglát, a másikban krumplit cipel, mögötte horogkereszt-célkereszt és krétával írt politikai felirat: "Béke Algériával" (a "Franciaországgal" szó áthúzva). Varda fia, Mathieu Demy – aki anyjához hasonlóan színész és rendező – szintén többször szerepelt anyja filmjeiben: gyerekként a *Documenteur: An emotional picture* (1981) című játékfilmben, később pedig az *Ágnes strandjai* (2008) önéletrajzi dokumentumfilmben.

baráti tónus társul, ami filozofikus-mesés mélázásokba is belefut, mint a film zárlatában, ahol a boltosok kimerevített portréi – ez Varda fotós múltjára is kikacsint – obligátnak hatnának, ha nem emelné meg dallamos ellenpontozással Varda: "Mik ezek a színes daguerrotípiák? Jelentés, tisztelgés, esszé, sajnálkozás, szemrehányás vagy megközelítés?" (*Report, hommage, essay, regret, reproach or approach*)

Nem válaszol egyértelműen az önreflexív kérdésfeltevésre, jelezve, hogy minden dokumentumfilm elkerülhetetlenül beavatkozás a valóságba, miközben ugyanaz a valóság kimeríthetetlen alapanyagot szolgáltat a fikciós művészi ábrázoláshoz. A szereplők tudomásul veszik a kamera jelenlétét, de nem foglalkoznak vele – megintcsak hasonlóan az *Egy nyár krónikájá*hoz.

Nincsenek még az emberek behuzalozva a kamera, a film, a közszemlére tétel hatásmechanizmusaira, nincsenek még tudatában a médianyilvánosság későbbi erejének, így viselkedésük természetes marad. A stáb bármit felvehetne, az élet remek alapanyagot szolgáltat. Ez a történeti pillanat különleges dokumentációs értéket ad a filmnek, amely amolyan archeológiai és párizsi szociológiai archívumként szolgál.

A hosszú, türelmes beállítások lehetővé teszik, hogy a nézők elmerüljenek ezekben a mikrovilágokban, miközben a kreatív vágások (mint amikor a bűvész kéz átvágása a hentes húsvágásába kapcsolódik, vagy a hipnotizált fodrászról a hajszalonban ügyködő mesterre vág) költői asszociációs láncot teremtenek.

Akad egészen hosszúra, több percesre hagyott jelenet, amiben az idő súlyát valóságosan érezzük: a hentes komótosan kiszolgál két vevőt is, majd valaki bead egy levelet neki. Az izgalmas vágások egymást "ragasztják", a kivételes kameramunka "kéz a kézbe" adja a jeleneteket, az élet nüanszait, ahol a boltosok sepernek, dolgoznak, pénzt kezelnek.

Eközben megszólalnak – elmondják, mikor és hol születtek, miért jöttek Párizsba, sőt, mivel a legtöbb üzletet házaspárok vezetik, arról is mesélnek, hogyan ismerkedtek meg, álmodnak-e. Bár a kérdések egy filmes alaptanfolyam gyakorlatát idézhetik, mégis meglepően gazdag emberi pillanatokat hívnak elő – lokális történeteket, amelyek egyszerre személyeek és egyetemesek.

A *Daguerréotypes* ellentmondása, hogy éppen a mindennapok valóságának megfigyelésén keresztül képes egyedi világot teremteni. A rendezői tekintet transzformálja a

banalitást, a közönségest különlegessé teszi. A hétköznapi élet költészete ez. Nem az egzotikus témaválasztás, hanem a láthatatlanná vált rendező megfigyelésének intenzitása és minősége adja a műfaj erejét.

VII. A VALÓSÁG BIZALMI MÓDOSÍTÁSA

Az 1950-60-as évek filmnyelvi öntudatosodása, majd később az elektronikus média elterjedése alapvetően megváltoztatta a dokumentumfilm helyzetét. A "mi a valóság, mi az igazság" kérdést annyiszor tették már fel az alkotók maguknak, hogy belátták olyan, mint olajat vízzel összerázni.

Ezt a felismerést a hetvenes évek dokumentarizmusa tudatosította Grierson és Vertov hagyományára építve, és később ebből születtek a műfaj határait feszegető alkotások, köztük Magyarországon a Budapesti Iskola munkái. A nyolcavanas évek helybenjárása, a formák és beszédmódok megrekedése új utak, más ábrázolásmódok keresésére csábított alkotókat, elsősorban a tengerentúlon.

Fokozódott a személyességre, szubjekítv hangra való igény mind a filmkészítők, mind a közönség részéről. Ez a mozzanat fényre hívta az addig idegennek, civilnek, hibának tartott reflexivitást. Transzparenssé, vállalhatóvá vált, hogy készül a film, ki készíti a filmet, miként szervesül mindez egy dokumentumfilm közegében.

Az újramondás, máshogy mondás, a színházból kölcsönzött teatralitás jelensége szerencsésen szikrázott össze a játékfilmes elemek tudatos beemelésével. A "kölcsön visszajárt": a játékfilm régóta használta a dokumentumfilm eszköztárát, stíluselemeit. A rendezők kevesebb véletlent akartak a filmjükben: a kezdeményezést, akár a történetalakítást is magukhoz ragadták a valóság szövetét újraszőve, átrendezve, sajátos igazságokat felmutatva.

Stella Bruzzi a dokumentumfilm egyik alapproblémájára hívja fel a figyelmet: a szerzőiségre. Mint írja, "a szerzőség kérdése hagyományosan nehéz problémának bizonyult a dokumentumfilm számára" (Bruzzi, 2006, p. 251), mivel az aktív rendezői beavatkozás megzavarhatja a műfajhoz kapcsolt elvárásokat az átláthatóságról és az igazságról. Szerinte a dokumentumfilmes rendezőkkel szembeni egyik leggyakoribb vád, hogy egoista módon nem hagyják a témát "önmagáért beszélni", például amikor narrátorként szerepelnek, megjelennek

a kamera előtt, vagy stilizált eszközökkel élnek.

Ugyanakkor Bruzzi megidézi Nick Broomfield ellenérvét is: "senki sem vádolja a híradók műsorvezetőit egoizmussal" (Bruzzi, 2006, p. 252), holott ők is közvetlenül a kamerába beszélnek. A szerzői jelenlét tehát nem feltétlenül sérti az objektivitást – épp ellenkezőleg, világosabbá teheti a dokumentumfilm alapvető feszültségét szubjektivitás és objektivitás között. Talán – teszi hozzá Bruzzi – túlságosan is evidensnek vettük, hogy az objektivitás előfeltétele a szerző eltüntetése. Ezt az előbb a láthatatlan, mégis nagyon is jelenvaló szerzőről szóló részben, Varda *Daguerréotypes*-je kapcsán.

Az új személyesség repertoárjának része lett a rendezők fokozódó filmbe kerülése. A vérfrissítésen átesett dokumentumfilm az ész helyett-mellett a szívre, lélekre is hatni kívánt. A praktikus-személyes, technika és indusztriális ok miatt teret nyert teret rendezői intervenció, szubjektivitás mellett az emocionális töltet oltotta be az "új dokumentumfilmet" – hogy Stella Bruzzi híres könyvének címével éljek.

Felmerült egy újabb igény: megjelöléssel is – *kreatív dokumentumfilm (hibrid dokumentumfilm)* – megkülönböztetni az ebben a szellemben készülő filmeket a többitől, régitől. A puszta tényközlés vagy leírás helyett kreatív módon értelmezni és megjeleníteni a valóságot: a történet szolgálatába állítani annak különböző aspektusait.

A történetmesélés során fejlődést, konfliktust és katarzist *teremteni*, amik hagyományosan a fikciós filmek eszköztárába tartoznak. Nem törekedni a teljes objektivitásra, hanem kifejezetten hangsúlyozni az alkotó perspektíváját és vízióját. Nem megrendelésre vagy televíziós igények szerint készíteni, hanem alkotói látásmód – erős audiovizualitás, saját esztétika – alapján. És adott esetben elmosni a határokat valóság és fikció között – hibrid filmeket létrehozva –, mint két egymásba olvadó buborék.

Brody (2015) szerint "a filmkészítés egyetlen szabálya az, hogy nincsenek szabályok; a kritika egyetlen szabálya pedig az, hogy ne alkalmazzon semmilyet. Annyi módja van filmek készítésének, ahány film létezik, és annyi élménye a filmeknek, ahány néző van. Nincs olyan technika vagy stílus, amely önmagában művészi értékkel bírna; minden jó film esetében az alkotó újra felfedezi saját módszerét és kifejezésmódját – egy általa megalkotott világ számára, a saját képmására formálva."

Ennek az ösztönös-öntudatos hozzáállásnak akaratlan, frappáns összefoglalása

hangzik el a *Balkán bajnok* egyik érzelmileg túlfűtött jelenetében, amikor a rendező édesanyja – egy családi konfliktus csúcspontján – a lányára förmed: "Magadnak csinálod a filmet, nem helyette! Nem helyette kérdezed meg, hanem magadnak." Ez a mondat egyszerre tétel és tükör: az alkotás mélyebb motivációjának és a személyes felelősségvállalás szükségességének sűrítménye.

A *Daguerréotypes* rávilágít a dokumentumfilmezés – számomra – legfontosabb alaptételére: nem csak az alkotónak kell akarnia, hogy a kiszemelt alanyok benne legyenek a filmjében. Az alanyoknak is akarniuk kell. Csak azt forgathatom le, amibe az alany is belemegy, nem szabad a "hiénaszerepbe" belecsúszni. Közösen legyen önazonos a film, hiszen egy közös labirintusba indulnak el.

Nádas Péter kikötötte, hogy nem akar megjelenni a róla szó portréfilmjében, csupán hangban, amikor Kalmár Melinda történész és jómagam faggattam négy napon át. A *Saját erdő* (2023, Kárpáti György Mór) így Pálos Gergő költői, asszociatív képeivel építkezik, mondhatni a kreatív elem maga a film. Kompromisszumos megoldásként Nádas a film utolsó jelenetében egy többperces bezoomolás végén látszik csak: az általa telepített fenyőerdő fái között, levelek takarásában áll.

Ascher (2016) is rámutat: a filmezés nem egyirányú folyamat, ahol a rendező "elvesz" valamit az alanytól, hanem inkább együttműködés közöttük. A ráutaló magatartásnál, kollaborációnál több kell. Csak így alakulhat ki egy konszenzuális, teremtett-kialakított bizalomra, közös munkára – mert ez a szereplő részéről is munka – építő kölcsönhatás.

Dyekjær (2024) ezt "láthatatlan ragasztónak" nevezi, ami "varázslatossá tehet egy filmet." Láthatatlan ragasztó, ami látható kötelékké válik a vásznon. Az alkotó éppúgy kreál szereplőt az alanyból, ahogy a római pápa bíborost kreál – ez az egyházi szakszó a beiktatásra. Kirsten Johnson egyértelműen kijelenti, hogy "a valóság *módosítható* bizalommal". (LeBrecht, 2023)

Varda alkotói hozzáállása bizonyítja, hogy a dokumentumfilm nem pusztán információközlő médium, hanem a valóság újraértelmezésének eszköze, amely képes megváltoztatni a néző világlátását is. Akikkel dolgozni szeretnénk, azoknál rá kell mutatnunk, hogyan van fedésben az ő életprogramjuk a miénkkel egy forgatás során. Ez is adhat motivációt a közös munkára.

De vannak emberek, akiket egyszerűen nem érdekel, nem látják, hogy a hozzájárulásuk miért hasznos, és ezt tiszteletben kell tartani. Carlo Cubero szerint "ha nem érdekli őket, hogy a filmed részei legyenek, lépj tovább. A termékenye együttműködéseknek az adatközlőid kezdeményezéséből kell származniuk. Ha nem érdekeltek a projektedben való részvételben, nem fogsz eredményt elérni manipulálással, hízelgéssel vagy szolgáltatásaik megfizetésével. A film tükrözni fogja a kapcsolat manipulatív jellegét, és a közönség észre fogja venni." (Vannini, 2020, p. 340)

Třeštíková továbbmegy, úgy gondolkodik mint a skandináv filmkészítők, ahol a bevett gyakorlat szerint a dokumentumfilmes alanyok kapnak valamennyi díjazást. Nem színészi fizetést kapnak, hanem a rájuk fordított időért kompenzálják őket. Ez főleg akkor indokolt, ha valaki hosszú időt, több évet tölt a forgatással. (Prenghyová, 2024)

A longitudinális film nagyasszonya, Třeštíková (2014) minden szereplőjének egyenlő összeget fizet, 1500 cseh koronát forgatási naponként, függetlenül attól, mire használják a pénzt (René cigarettára és alkoholra, Katka drogra). Ez 2014-ben 15000 forint körüli összeget jelentett, reálértéken ma 30-35000 forint. Számára a legfontosabb szempont a szereplők autentikussága, olyan alanyokat keres, akik őszinték a kamera előtt, és ha létrejön a "szerződéses" viszony, akkor a filmre fordított idejüket, figyelmüket honorálja. Magam is fizettem *A könyv-ügynök* című filmem félhajléktalan szereplőinek napi 2000 forintot 2004-ben, akik lomtalanításon, hagyatékokban talált könyveket adtak tovább antikváriumoknak, hogy ott lehessek velük a mindennapjaikban. Ennek ellenére az egyik legfontosabb eseményről – a főszereplő, Móra Tibor orrműtétjéről – lemaradtam, mert a szereplő nem szólt, nem akarta, hogy intim helyzetben kerüljön kamera elé.

Fizetett Tuza-Ritter is, csakhogy ő nem Marisnak, a csicskasorsban tartott házicselédnek adott pénzt, hogy ennek a jelenkori Hamupipőke-történetnek a forgatási lehetőségét megtarthassa, hanem – Marissal egyeztetve – "tartótisztjének", Etának: százezer forintot. Ezért tíz forgatási napot "vásárolt" havonta.

> "Elmondtam neki, hogy most az van, hogy ha én nem fizetek az Etának, akkor én ide többet nem jöhetek… Kérdeztem [Marist], hogy mit csináljunk… és mondta, hogy neki nagyon fontos, hogy én ne tűnjek el." (Tuza-Ritter, 2025).

Ha megpróbálunk belehelyezkedni egy szereplő helyzetébe, hamar felismerhetjük a kettősséget: egyrészt imponáló lehet számára, hogy valaki figyelmet szentel neki, érdeklődik

iránta, fontosnak tart valamit belőle: az életéből, a gesztusaiból, a történetéből. Ez a fajta kiválasztottság érzése sokszor pozitív visszacsatolásként hat.

Persze a filmesek előnyben vannak: a legtöbb alany nincs tisztában a vágás jelentőségével, és azt hihetik, hogy kontrollálhatják, amit mondanak és ahogyan mondják. Brian Winston a *Claiming the real* bevezetésben épp erről beszél: "A film dokumentaristája szelektál, így kreatív, kreatív, így művészi, és művészi, így bizonyos mértékig felmentést kap a mindennapi erkölcsi és etikai viselkedés normái alól." (Winston, 2008, p. 35)

Csakhogy nem minden dokumentumfilm végső változata tartalmaz interjúkat: ha ezt tudják az alanyok, még bizonytalanabbak lehetnek abban, mire vállalkoznak, ha pedig nem, akkor a filmesek abban a hite ringathatják az alanyokat, hogy irányításuk van a film fölött – mondjuk olyan interjú elkészítésével, aminek a felvételekor már biztos tudja a rendező, hogy nem kerül bele, csak az alanyt nyugtatja meg ezzel. "Vajon az alanyok teljesen megértik-e, mire vállalkoznak, és a filmkészítő felelősen jár-e el irányukban és a készülő művészeti alkotás felé is" – teszi fel a kérdést Ascher (2016).

Ezzel párhuzamosan megjelenik egy másik, nyugtalanító gondolat a szereplő fejében: "engem igénybe vesznek". Ezt tovább is fűzheti elmejátékai során. Ilyenek zúgnak a fejében: Innentől kezdve be fog tolakodni valaki az életembe – egy ember, egy kamera, egy mikrofon –, és vizsgálat tárgyává válok. A napok résébe beékelődik egy kívülálló, aki rögzít, figyel, jelen van. Beteszi a lábát, és majd nem áll meg a küszöbön. Mindig többet akar majd a kinyújtott kisujjamnál. Évekig fog tartani. Szétszakítja és saját szája íze szerint foltozza tovább a valóságszövetemet. Én egy képernyős személyiség leszek. Befészkeli magát egy stáb, akinek amúgy semmi helye nem lenne itt.

Ascher megfordítja ezt a helyzetet: úgy véli, hogy a kamera egyszerre jelképezi a külvilág betolakodását, ugyanakkor intim kapcsolatot teremt, mivel "ez arra is emlékeztet, hogy a film lehet együttműködés a filmkészítő és az alany között, nem egyszerűen egyirányú folyamat, ahol az egyik elvesz a másiktól." (Ascher, 2016)

Bár a jogi formalitások épp ezt az "elvételt" erősíthetik. Majd később megjelenik a producer – aki Ugrin (2024) szerint "a film apukája", míg a rendező a "film anyukája" – a joglemondó nyilatkozat (*appearance release form*) aláírását kérve. Ascher (2016) szerint a tapintatos készítők gyakran hónapokat várnak, mielőtt aláíratnák a felhasználási engedélyt. "Túl korán előhúzni egy intenzív jogi dokumentumot udvariatlannak vagy riasztónak tűnhet.

Emellett formalizálja azt a tényt, hogy amit csinálunk, az nyilvános fogyasztásra készül…A [felhasználási] engedély emlékeztető arra is, hogy a forgatás eredménye teljesen a filmkészítő irányítása alatt áll."

Ez akár kiválthatja a "harcolj vagy menekülj" – a hüllőagy – reakcióját is, ha nem kezelik a helyzetet kellő intelligenciával, érzékenységgel és valódi bizalmi légkörrel.[202] Nem véletlen, hogy manapság bizonyos filmek – például a *Documenteur* vagy az *Én, a néger* – gyakorlatilag leforgathatatlanok lennének.

És ugyanezt fogják gondolni majd 50-70 év múlva egy sokadik filmes – ha lesz – generáció tagjai a mai dokumentumfilmekről. A kamerafrász, a növekvő társadalmi bizalmatlanság, a GDPR-szabályozások, a gyanakvás, a megfigyelés-ellenesség és az aláíratlan vagy visszavonható jognyilatkozatok miatt az ilyen projektek vagy eleve ellehetetlenülnek, vagy rendkívüli kockázatokat hordoznak a készítők számára is.

Ennek a korlátok közé szorítottságnak az ellentétét kínálja a modern kor Pandóra-szelencéje. A mesterséges intelligencia (AI) térhódítása a dokumentumfilmben nem pusztán technológiai változásokat jelent, hanem alapvetően alakítja majd át a műfaj ontológiáját, esztétikáját és etikai kereteit is. Az olyan fejlesztések, mint az automatizált, gombnyomásra variálható vágó-, szerkesztő- és feliratozóprogramok új lehetőségeket nyitnak a történetmesélésben és a látványvilág formálásában, miközben kérdésessé teszik a valósághoz fűződő dokumentarista viszonyt.

Az AI képes eddig nem rögzített múltbeli eseményeket vizuálisan rekonstruálni, alternatív archívumokat létrehozni, sőt akár új narrátorként vagy karakterként is megjelenni, így a szerzőség és az alkotói szándék is újraértelmezésre szorul. Mindez komoly etikai dilemmákat vet fel. Például, hogy kell-e jelezni, ha egy megszólaló hangját AI generálta, vagy kell-e fizetni, engedélyt kérni, ha valakinek a hangját sample-ként használta? Ki számít szerzőnek egy részben gép által létrehozott film esetében, vagy milyen mértékben manipulálható a valóság "hiteles" reprezentációja?

A nézői bizalom is átalakul: egyre erősebb lesz az igény a transzparenciára, és a nézői médiatudatosság is kulcsfontosságúvá válik. A dokumentumfilm a jövőben nemcsak felhasználója lesz az AI-nak, hanem reflexív, kritikus és kísérletező műfajként vizsgálja majd annak hatását – mindarra, amit ma még valóságnak, jelenlétnek vagy tanúságtételnek

[202] A rendező-alany kapcsolatát (érzelmi bevonódás, fizetés, felelősség, beavatkozás, stb.) dolgozza fel Dér Asia Én-határok című DLA-dolgozata (2023).

nevezünk. A valóság bizalmi módosítása egészen furcsa gellert kap, ha ebből a szempontból vizsgáljuk.

Visszatérve a jövőből: Almási Tamás (2024) még nosztalgikusan idézi fel azt az időszakot – különösen az Ózd-sorozata kapcsán –, amikor még "be lehetett menni egy vállalati vezérkar ülésére, vállalati négyszögbe[203], de ugyanígy nyitva álltak a kórházak, iskolák, különböző állami vagy közösségi intézmények kapui is a dokumentumfilmesek előtt.

A hetvenes, nyolcvanas és kilencvenes évek viszonylagos forgatási szabadsága mára jelentősen beszűkült. Ennek hátterében nem csupán a civil és személyiségi jogok megerősödése, hanem az intézményi zárkózottság és az egyre bonyolultabbá váló jogi szabályozás is áll, amelyek együttesen nehezítik a filmes hozzáférést azokhoz a terekhez és helyzetekhez, amelyek korábban a dokumentumfilmes látásmód természetes terepei voltak.

2018-ban saját, rendkívül személyes dokumentumfilmemet (*Speak in tongues* munkacímű) állította le a súlyos beteg apám – épp azzal az indokkal, ami a film alapkonfliktusát is jelentette: attól tartott, hogy kiszolgáltatott állapotát "valamilyen célra" fogom felhasználni, amivel ő nem tud azonosulni. Marcus és Kara világít rá (2016, p. 134), hogy "bizonyos értelemben bármely dokumentum bármilyen jellegű kisajátítása alapvetően »visszaélés«. Vagyis amikor egy dokumentumot kisajátítanak, azzal egyben át is értelmezik, és arra késztetik, hogy olyasmit mondjon, amit az eredeti készítője nem szándékozott — vagy legalábbis nem sejtett — saját céljai érdekében."

Ez a felfogás nemcsak az archív anyagokra (dokumentumok) vonatkozik, és a készítő alatt sem csak a rendező vagy operatőr, netán jogtulajdonos értendő. A dokumentum és a készítő – értelmezésemben – a felvétel alanya is: a képmása, a gesztusai, hangja, kamera előtt lezajló cselekedetei. A visszaélés pedig bármilyen valóság átstrukturáló beavatkozás: képi, hangi, narratívabeli. Ez a helyzet megértette velem, hogy a "minden fikció" mellett a "minden visszaélés" téziseivel is foglalkoznom kell majd egy kutatásban.

Pedig a projekt épp az újrakapcsolódás reményében indult egyszemélyes forgatásként. Hosszú éveken át tartó elhidegülés után apám egy daganatos betegség következtében elveszítette a hangját: gégeeltávolításon esett át, és végérvényesen megnémult. A film célja az lett volna, hogy a némaságon keresztül találjunk vissza egymáshoz – hogy a

[203] Állampárt, gazdasági vezetés, KISZ, szakszervezet.

metakommunikáció (tekintet, gesztusok, érintés), a dialógusmentes helyzetek és az írás ágyazzanak meg a megrekedt apa-fiú kapcsolat reparálásának.

Sós Ágnes (2025) szerint a családi dokumentumfilm "sokkal egyszerűbb" út is lehet, mivel a hozzáférés a szereplőhöz adott, a bizalom pedig hamarabb kiépül, mint egy idegen szereplő esetében. "Százszor nehezebb idegeneket találni, egy ilyen helyzetben forgatni." – jegyzi meg Sós, aki a saját családját és *Teri nagyi* című filmjét hozza fel példaképpen. Hiszen ha Sós egy 80 éves demensről akart volna forgatni, azt nemcsak felkutatni, de engedélyezteti is bonyolult lett volna, nem is beszélve az alannyal való bizalmi kapcsolat érési folyamatáról.

A tervezett filmemmel azonban Sós állítása az egyszerűségről nem állja meg a helyét. A közelség nem garantálta a nyitottságot – sőt, az intimitás még élesebbé tette a határokat. Ha a saját apám – aki tudja hogy évtizedek óta filmezek, tartok kamerát a kezemben, dokumentálok, tárom fel mások történetét – nem akarta, nem értett meg, akkor valóban eszköztelenné váltam, és a film még dacból sem készülhetett el. Ha valaha mégis filmmé válik, már nem a tervezett forma lesz: legfeljebb hang- és képtöredékekből, fényképekből, vagy a megmaradt nyersanyagból rekonstruálható. Egyfajta személyes archívummá vált, amely egy szereplő szempontjából – mégha posztumusz is – hordozza annak a veszélyét, hogy valaki más perspektívájából, új jelentésrétegekbe kerül be. Ahogy Almási Tamás fogalmaz:

> "Abban a pillanatban, hogy te hozzáférsz a gyerekednek vagy saját magadnak egy emlékéhez... ezek mind olyan archív anyagok, amik aztán bekerülhetnek egy mai közegbe, művészi párbeszédbe." (Almási, 2024)

A művészi-teoretikus párbeszédet itt lezárom a disszertáció elején felvetett hipotézisek igazolásával vagy cáfolatával.

Összegzett következtetések, eredmények

A kreatív dokumentumfilm fogalmi keretének tisztázása volt a kutatás kiindulópontja. A terminológiai bizonytalanság kérdésében egyértelmű választ sikerült adni. A kreatív dokumentumfilm legpontosabban koncepció-ernyőfogalomként határozható meg, amely egyszerre értelmezhető módszerként, stílusként és műfaji irányként.

Felmerül a kérdés: lehet, hogy a meghatározást idővel jobb lesz majd inverz módon, onnan definiálni, hogy mi nem az? Bár nem tekinthető klasszikus értelemben vett műfajnak, olyan alkotói pozíciót jelöl, amely tudatosan átlépi a hagyományos dokumentarizmus határait. A kutatás azonosította a kreatív dokumentumfilm mintegy tucatnyi jellemzőjét, amelyek a szerzői szemléletre, esztétikai tudatosságra és a valóság szubjektív újraértelmezésére épülnek.

A szakirodalmi reprezentáció vizsgálata feltárta, hogy bár az elméleti szakirodalomban kevésbé van jelen a terminológia, a szakmai gyakorlatban széles körben használt és elfogadott fogalomról van szó, különösen az európai filmes közegben. A szakmai beszélgetésekben, workshopokon, fesztiválkatalógusokban és a filmfinanszírozási platformokon a "kreatív dokumentumfilm" valid és értett fogalom, minőségi címke elsősorban az európai filmes közegben. Ez az ellentmondás jelzi, hogy a gyakorlat megelőzte az elméletet, és a kutatás is hozzájárul e szakadék áthidalásához. Ugyanakkor az iparági közeg még mindig keresi a csereszabatos, legmegfelelőbb, egzakt elnevezést, hogy munkájuk a szélesebb közönség számára is beazonosítható, érthető legyen.

Az egyik legfontosabb eredmény annak igazolása, hogy a kreatív dokumentumfilm a dokumentumfilmes hagyomány szerves továbbfejlődése, nem pedig radikális szakítás vagy múló divatirányzat. 2004-2024 közötti időszak vizsgálata kimutatta, hogy egyértelműen domináns pozíciót ért el a nemzetközi dokumentumfilmes színtéren. Ez a 21. századi formanyelv elkerülhetetlen fejleményének tekinthető, amely a direct cinema és cinéma vérité örökségét ötvözi a fikciós elemekkel. A következő évtizedek kérdése, hogy a történeti kontinuitás hova tart, minek adódik majd át a staféta.

Ugyanakkor cáfolódott az a feltevés, hogy ez teljesen új jelenség lenne. A kutatás kimutatta, hogy a gyökerek évtizedekkel korábbra nyúlnak vissza – már a '70-es években készültek olyan előfutár-filmek (pl. Varda, Welles, Gazdag művei), amelyek mai fogalmaink szerint kreatív dokumentumfilm-szerűségnek tekinthetők. A kifejezés tehát nem új jelenséget, hanem hosszú ideje létező, csak újonnan elnevezett gyakorlatot jelöl.

A dolgozat egyik sarkalatos pontja a rendezői pozíció átalakulásának vizsgálata volt. A rendezői intervenció kérdésében árnyalt képet rajzolt ki a kutatás. Igazolódott, hogy a rendezői beavatkozás a kreatív dokumentumfilm egyik meghatározó jellemzője lett, amely nem pusztán esztétikai döntés, hanem a műfaj belső logikájából következik. A kutatás átfogó rendszerezést nyújt a rendezői intervenció különböző formáiról és szintjeiről, azonosítva az

alkotói jelenlét ötfokozatú spektrumát.

Azonban cáfolódott az a feltevés, hogy a rendező fizikai megjelenése szükségszerű velejárója lenne a kreatív dokumentumfilmnek. Számos alkotás hordozza a műfaj egyéb jegyeit a rendező explicit megjelenése nélkül. A rendezői jelenlét tehát lehetőség, a rendező prerogációja, de nem kategorikus imperatívusz.

Ugyanakkor meglehetősen kedvelt, gyakori komponense a kreatív dokumentumfilm beazonosított narratív és stilisztikai ismérvei között, amik a következők: a szubjektív nézőpont térnyerése, az alkotó fokozódó beavatkozása a filmi történésekbe, a valóság és fikció határainak elmosódása, az érzelemvezérelt narratíva több tetőponttal, az információban és drámaiságban gazdag dialógusok, az innovatív montázsmegoldások, a strukturálisan és kronologikusan változatos történetvezetés, a spirális narráció és lebegő zárlatok alkalmazása, az egyértelmű érvelés kerülése, a kifinomult audiovizuális szcenírozás, a különböző médiumok kreatív integrálása, a performativitás dominanciája, valamint a meta-reflexív nézőpont, amely önmagára reflektálóvá teszi a filmet.

A valóság-fikció viszonyrendszert analizálva – és az irodalomelméletből ismert imagináriusra alapozva – a kutatás megerősítette, hogy a kreatív dokumentumfilmek lényegi jellemzője a fikciós és dokumentarista eszközök tudatos ötvözése, a hibridizáció. A valóság és fikció határai tudatosan elmosódnak, de ez nem jelenti az etikai felelősség feladását, inkább egy újfajta, reflexív viszony kialakulását jelzi a bemutatott valósághoz.

A kreatív dokumentumfilm új típusú "valóságszerződést" kínál a néző számára, amely nem az objektivitás ígéretén alapul, hanem a szubjektív igazság keresésén és az alkotói perspektíva elismerésén. A kutatásomban igyekeztem rámutatni, hogy termékenyebb a különböző "realitásrétegek" (tényszerű, érzelmi, reprezentációs és konstruált realitás) egymásra épüléséről beszélni, mint a valóság-fikció dichotómiájáról.

A dokumentumfilm-szerzőség komplexitása külön kutatást érne meg, ebben a kérdésében csak újra megerősítést nyert a téma összetett jellege. Míg a rendező szerepe meghatározó marad, a rendező és szereplő viszonyának dinamikája átalakul: sok esetben a mellérendelt szubjektum (követéses dokumentumfilm) vagy a visszavont szubjektum (szituatív dokumentumfilm) modellje érvényesül.

Ahogy a rendező és az alany közötti határ jelenkorunkban folyamatos újratárgyalás

tárgya, úgy az agency (képviselet és történetmesélés tulajdonjoga) kérdése is egyre fontosabbá válik, ugyanakkor a végső szerzői szerep továbbra is a rendezőé, aki a történetalakítás és a vágás által uralja a narratívát.

Hangsúlyosan verifikálódott az "új-személyesség" mint domináns jellemző térnyerése. Az egyszemélyes filmek számának növekedése, a rendező közvetlen jelenléte és hangja, valamint a szubjektív nézőpont hangsúlyossá válása egyértelműen kimutatható tendenciák. A technológiai fejlődés mellett intézményi hatások (nemzetközi workshopok, streaming platformok) is jelentős szerepet játszottak e folyamatban.

Az is igazolódott, hogy a megfigyelő film klasszikus formája válságba került, és különböző alakváltozatai jelentek meg. A "tökéletes megfigyelő film" ideálja helyett a "tökéletlen" változatok kerültek előtérbe, amelyek dramaturgiai elemként használják a megfigyelői pozíció korlátozottságát.

Több kiindulási feltevés is cáfolódott a kutatás során. Elsősorban az, hogy a hagyományos dokumentumfilm-elméletek elavultak lennének. Bár a korábbi elméleti keretek kiegészítésre, újraértelmezésre szorulnak, nem tekinthetők avíttnak. Nichols ábrázolásmód-rendszere például továbbra is hasznos kiindulópontot nyújt, csak rugalmasabban kell alkalmazni.

Az objektivitás teljes elutasítását is cáfolta a kutatás: a szubjektív nézőpont hangsúlyossá válása nem jelenti az objektivitás teljes feladását. A terminológiai egységesség feltételezése téves volt: jelentős különbségek vannak a kifejezés használatában régiók és generációk között. A direct cinema és cinéma vérité hagyományával való szembenállás sem igazolódott: a kreatív dokumentumfilm inkább integrálta azok elemeit.

A kutatás folyamán azt is felismertem, hogy bizonyos feltevéseim túlságosan leegyszerűsítőek vagy polarizálóak voltak: A "kreatív" és "nem kreatív" dokumentumfilm éles szembeállítása helyett pontosabb egy kontinuumban gondolkodni, ahol különböző fokozatai vannak a kreativitás és a hagyományosabb megközelítések ötvözésének. Valamint azt, hogy a filmek kategorikus besorolása helyett (pl. megfigyelő vs. performatív) produktívabb a különböző filmes eszközök, stratégiák és megközelítések rugalmas kombinációját vizsgálni az egyes alkotásokban. A disszertációban három új elméleti hozzájárulást szeretnék bevezetni vagy a használatára felhívni a figyelmet.

1. Rendezői intervenciós koordinátarendszer: kétdimenziós modell a valóság-fikció és a rendezői jelenlét-beavatkozás tengelyek mentén
2. A rendezői jelenlét ötfokozatú spektruma: a teljes láthatatlanságtól a központi karakterig
3. A "valóság bizalmi módosítása" koncepciója Kirsten Johnson nyomán: az alany-rendező bizalmi viszony alapvető befolyása a megjelenített valóságra

Összegző megállapításom, hogy a kreatív dokumentumfilm nem átmeneti trend vagy kísérlet, nem puszta stiláris gazdagítás, hanem alapvetően új megközelítés, amely paradigmaváltással újragondolja a valóság ábrázolásának lehetőségeit, a rendező szerepét és a néző bevonásának módjait. Ez a dokumentumfilm természetes evolúciójának eredménye, válaszként a megváltozott technológiai, társadalmi és kulturális kontextusra. A kreatív dokumentumfilm jelentőségét és legitimitását az is mutatja, hogy az elmúlt két évtizedben egyre több ilyen alkotás nyert rangos díjakat olyan fesztiválokon, ahol korábban szinte kizárólag fikciós filmeket díjaztak (Cannes, Berlinale, Velencei Filmfesztivál).

Ez a tendencia jelzi, hogy a kreatív dokumentumfilm kilépett a szűk szakmai érdeklődés köréből, és a szélesebb filmes kultúra meghatározó részévé vált. A kutatás tehátalátámasztja, hogy a dokumentumfilm-fikció határainak elmosódása új kifejezési lehetőségek, komplexebb igazságformák megmutatását teszi lehetővé – nem csorbítja, hanem tágítja a hitelesség fogalmát. A disszertáció remélhetőleg rendszerezi és elméleti keretbe foglalja a jelenséget, amely a filmes szcénában már jelen van, de feldolgozása eddig hiányos volt. Nemcsak leírja, hanem értelmezi is a kreatív dokumentumfilm jelenségét, segítve mind az alkotókat, mind a teoretikusokat e filmes forma jobb megértésében.

Utószó – A kutatási eredmények gyakorlati felhasználása

Másfajta összegzéseket is szeretnék nyújtani a disszertáció végén: a kutatói, iparági énem és az alkotói énem tanácsait, válaszait kortársaknak a műfaj hazai túlélésének alapkérdéseit, a dokumentumfilm helyének biztosítását érintően a hazai filmes gyártásban, forgalmazásban, és úgy egyáltalán a hazai közgondolkodásban.

Az igény többek felől megfogalmazódott a kutatásom során: legyen egy kézzelfogható kifutása, gyakorlati outputja a disszertációnak. Mit lehet belőle elvinni a mindennapok

filmkészítésébe?

A kreatív dokumentumfilm mára nemzetközi sztenderddé vált: a nézők világszerte ehhez a formai és tartalmi gazdagsághoz szoktak hozzá, ezt tekintik "dokumentumfilmnek", ez az elvárás. Ebben a közegben kell megtalálnia a helyét a magyar dokumentumfilmnek is – korlátozott anyagi lehetőségekkel, visszanyesett szárnyakkal. A rendszerváltás után a magyar filmeseknek teljes szemléletváltást kellett végrehajtaniuk, új filmnyelvet kellett megtanulniuk, hiszen a korábbi modell összeomlott, és a teljes spektrum – az állami megrendeléstől a szerzői moziig – új keretek közé került. Az elmúlt harmincöt év során fokozatosan épült ki az új rendszer: a játékfilmben előrébb tart a "lépésfelvétel" témák, technika, finanszírozás terén, mint a dokumentumfilmben. A kreatív dokumentumfilm valódi, nemzetközi térnyerése csak az elmúlt húsz évben teljesedett ki, amit fáziskéséssel tudtak a magyar alkotók lekövetni, valamiképp elsajátítani.

Ma már levonhatók következtetések: látszik, hogy a forma és a tartalom definíciói folyamatosan változnak, újraíródnak – akár egy palimpszeszt –, és ezzel a magyar alkotóknak is lépést kell tartaniuk, ha versenyben akarnak maradni a nemzetközi mezőnyben, miközben az egyablakosra befalazott finanszírozás nem a dokumentumfilmet preferálja. Több konkrét stratégia körvonalazódik a kreatív dokumentumfilm hazai pozíciójának erősítése érdekében. A kutatás megerősítette, hogy a kreatív dokumentumfilm európai szinten valid és elfogadott minőségi címke. A hazai alkotóknak érdemes tudatosan használniuk ezt a terminológiát pályázatoknál, önminősítésnél, fesztiválnevezéseknél és szakmai kommunikációban. Ez segíthet abban, hogy műveiket a nemzetközi trendek kontextusában pozicionálják, és ne csupán "magyar dokumentumfilmként", hanem a globális kreatív dokumentumfilm-mozgalom részeként mutassák be.

A rendezői jelenléttel foglalkozó írásrészek alapján levonható konklúziók tudatos alkalmazása lehetővé teheti a rendezők számára, hogy pontosabban definiálják saját alkotói pozíciójukat. A rendező fizikai megjelenése nem kötelező elem, de a szubjektív nézőpont hangsúlyozása és a rendezői intervenció tudatos alkalmazása segíthet a művek megkülönböztető karakterének kialakításában. Ez különösen fontos az érett és értő támogatási rendszerekben, ahol gyakran a személyes történet és az egyedi látásmód válik értékelési szemponttá. A kreatív dokumentumfilmezés új készségeket igényel az alkotóktól. Nem mindenki juthat be a Doc Nomads továbbképzésekre, vagy haladó szellemű filmes egyetemi szakokra. Érdemes lenne workshopokat, mesterkurzusokat szervezni a kreatív

dokumentumfilm-készítés specifikus technikáiról, különös tekintettel a performativitásra, a meta-reflexív megközelítésekre és a különböző médiumok integrálására. Ezt az NFI nem végzi el, a progresszív Fast Forward Program-sorozatukban egyszer sem szerepelt ilyen tárgyú esemény. Ugyanilyen eseményeken a közönséget is lehetne edukálni. Az új típusú "valóságszerződés" koncepciója segíthet abban, hogy a közönséget felkészítsék a kreatív dokumentumfilmek befogadására. Nem az objektivitás ígéretét kell hangsúlyozni, hanem a szubjektív igazság keresését és az alkotói perspektíva értékét. Ez különösen fontos a nemzetközi forgalmazásban és a sajtókommunikációban.

A hazai alkotóknak célszerű lenne még tudatosabban közeledniük a nemzetközi workshopokhoz, fejlesztési fórumokhoz, később pedig koprodukciós pályázatokhoz, fesztiválok szakmai programjaihoz, side-eventjeihez, vetítés-sorozataihoz, on- és offline konferenciákhoz, valamint streaming platformok, fesztiválosok döntéshozóihoz. Ezek a kapcsolódási pontok nemcsak a műfaj nemzetközi térnyerésében játszottak és játszanak kulcsszerepet, hanem segítenek letapogatni az aktuális trendeket is: jól érzékelhető például, hogy egyes időszakokban mely témákból van túlkínálat – mint 2016–2018 között a szíriai polgárháború, vagy 2023–2024 környékén az ukrajnai frontot tematizáló filmek esetében. Ezeken az eseményeken az is feltérképezhető, hogy mely régiók milyen típusú filmeket preferálnak, milyen stiláris és műfaji elvárások jellemzők, és miként érdemes a projektet – önfeladás nélkül – "hajlítani", hogy megvalósulhasson. A nemzetközi, gyakran fizetős vagy szelektív részvételű rendezvények esetében pedig fontos tudni: szinte minden esetben rendelkezésre áll ösztöndíjas részvételi lehetőség, és egy személyre szabott, őszinte levél a szervezők felé sokszor váratlan ajtókat nyithat meg.

A kreatív dokumentumfilm nem csupán esztétikai választás, hanem stratégiai pozicionálás is. A hazai dokumentumfilm túlélése és megerősödése szempontjából kulcsfontosságú, hogy az alkotók és a szakmai közeg felismerje: ez nem átmeneti trend, hanem paradigmaváltás, amely új lehetőségeket teremt a hazai filmkultúra nemzetközi beágyazódására és a közönség szélesebb rétegek megszólítására. Sajnos ezt csupán egy közeg nem ismerte fel még – akarva, akaratlanul: a hazai döntéshozók, intézményi korifeusok. A kutatásból világosan kiderül, hogy a kreatív dokumentumfilmek nemzetközi szinten rangos díjakat nyernek olyan fesztiválokon, ahol korábban csak fikciós filmek voltak sikeresek. Ez arra utal, hogy a műfaj átlépte a szűk szakmai kört. A dokumentumfilm-fesztiválok egyre nagyobb közönséget vonzanak – Magyarországon is, pláne külföldön. A hazai gyártóknak és támogatási rendszereknek ezt figyelembe véve kellene újragondolniuk a dokumentumfilm

finanszírozását – nem mint "kisebb költségvetésű" vagy "második vonalbeli" műfajt, hanem mint nemzetközi potenciállal rendelkező alkotói területet.

Fontos lenne, hogy a dokumentumfilmesek használják a hibridizációt mint kreatív eszközt. A valóság-fikció határainak tudatos elmosása nem etikai problémát jelent, hanem új kifejezési lehetőséget. A hazai alkotóknak bátran kell vállalniuk a fikciós eszközök alkalmazását dokumentarista kontextusban - a rekonstrukciótól a performatív elemekig. Ez segíthet abban, hogy filmjeik vizuálisan és narratívan is vonzóbbak legyenek a szélesebb közönség számára. De ne feledjék, hogy a nézők témákat néznek meg, nem ismerik a rendezőt. Végső soron kit érdekel a rendező? A rendező meghalt, éljen a storyteller. Ugyanakkor, ahogy Nádas Péter mondja a *Saját erdő*ben: "Én a mesét is olvasom, hogy aki csinálja, azt is értsem, nem csak az elsődlegest, hanem azt, aki mögötte áll. Nincs olyan, ami megírható. A szerzők életeket ismételnek – csak egy kép, benyomás, változat, elképzelés. Minden írás, körülírás, megközelítés, kísérlet, körvonal, vázlat."

És végül: nekem örökre bevésődött, amit egy Bertalan Lajos utcai ház falán láttam grafittiként, s később egy lentikulár nyomaton – amelyen a képek a néző szögének változásával módosulnak, mint a régi kacsintós pénztárcákon – ki is állítottam: "A művészet egyszerű manipuláció" felirat hol eltűnik, hol megjelenik a nézői pozíciótól függően.

30. sz. ábra – Graffiti a Bertalan Lajos utcában (2004, Simonyi Balázs)

Erre az utóbbi bekezdésre kapcsolódva – ahogy az előszóban – újra szeretném személyesebbre fordítani a megszólalás módot, alkotói tónusra hangszerelve. Csak visszautalni tudok a szerzői előszóban felvázolt életutamból következő szemléletre: egyszerűen csinálni kell a dokumentumfilmezést hosszú távon gondolkodva, akár gerillafilmezéssel is, az "inkább elnézést kérek, mint engedélyt" mottót követve. A jelenlét, a figyelem és személyesség minden esetben kulcs, a módszerek finomításához, ötletek végiggondolásához elméleti sorvezetőnek tudom ajánlani a disszertáció vonatkozó részeit.

A régóta uralkodó hazai dokumentumfilm-finanszírozási helyzetet tekintve citálhatnám Presser Gábor mondatát a *Páratlan ritmusok* című dokumentumfilmemből, amikor arra a kérdésre, hogy "Mit tanácsolna a fiatal – és a fiatal akár 40-50 éves is lehet – magyar zenészeknek" azt felelte keserűen, hogy "Nem azt mondanám nekik, hogy menjenek külföldre és ott folytassák, hanem azt, hogy itthon hagyják abba."

A dokumentumfilm hazai kitartásának, prosperitásának egyik kulcskérdése, hogy sikerül-e biztosítani a műfaj helyét a magyar filmgyártásban, forgalmazásban – s tágabb értelemben: a hazai közgondolkodásban. Kérdés, hogyan lehetnek szakmailag sikeresek a hazai dokumentumfilmesek – legyenek akár pályakezdők, akár tapasztalt alkotók –, amikor e művek intézményi finanszírozása finoman szólva is bizonytalan. A szakmai és társadalmi környezet már ma is jelentős, és nem feltétlenül kedvező hatással van arra, hogy milyen tematikák, stiláris és műfaji keretek mellett tud egy alkotó végigvinni egy projektet – és ez a jövőben még hangsúlyosabb kérdéssé válhat.

Minden szépítés nélkül mondható: az akarat hiánya, a hozzá nem értés, a gigabüdzséből gazdálkodó köztelevízió évtizedes krédó- és kötelezettségszegése, a protekcionizmus megtette a hatását. A kontraszelekció is szelekció, természetesen.

A magyar dokumentumfilm helyzetét nem szabad kizárólag a nemzetközi cirkuláció, fesztiválszereplések vagy alkalmi sikerek alapján megítélni. Az a néhány, hosszú éveken át tartó, kitartó munkával – többnyire fejlesztésre, és nem gyártásra szánt – külföldi pályázati forrásokból megvalósuló, valóban minőségi kreatív dokumentumfilm éppen a nemzetközi közegben való folyamatos részvétel, az ott elsajátított, alkotásban is jelentkező techné és persze a remek alkotás miatt tud érvényesülni, eljutni rangos fesztiválokra, esetenként streamingszolgáltatókhoz vagy nemzetközi forgalmazáshoz, jellemzően egy-egy sales house közvetítésével.

Mindez azonban nem tekinthető erős és folyamatos magyar jelenlétnek, inkább olyan, tehetséges, de alul- vagy egyáltalán nem finanszírozott alkotók szórványos – jobb sorsra érdemes – teljesítményeként értelmezhető, amelyeket időnként szalmaláng PR-sikerek övezneknek, ám rendszerszinten nem képesek fenntartható reprezentációt biztosítani.

Mindez csak Patyomkin-látvány, és nemcsak a hazai filmfinanszírozói rendszer torz működéséről árulkodik, hanem arról a kulturális attitűdről is, amelyben az autonóm alkotás nem kívánatos, hanem potenciálisan veszélyes tényezőként jelenik meg. Az immár kamaszkorba lépő NFI (korábban MNF) még egy tinédzser fejlődő szervezet képét sem mutatja: amit a szerzői filmgyártás – legyen az dokumentum- vagy játékfilm – terén művelnek, nem puszta mulasztás, hanem intézményesült ignorancia.

Rossz ízlés, szűklátókörűség, alkalmatlanság. Az alkotó dokumentumfilmes fősodor leszalámizása, elkedvetlenítése és felváltása klientúrára. A tájékozott, elfogadott, nemzetközi filmes közegben jártas szakemberek helyett dilettánsok vagy a szakmában ismeretlen, tapasztalatlan, valódi *track record* nélküli figurák szinekúra alkalmazása, akiktől az adekvát szakmai észrevétel, jártasság nem várható el, nem vehető komolyan például egy forgatókönyv-fejlesztés során.

Témaérzékenység helyett témaérdektelenség. Retrográd, múltbarévedő, árvalányhajas szellemiségből elkövetett osztogatás. Az NFI működése jelenleg nem ösztönöz, hanem elsorvaszt: nem katalizálja, hanem kiszelektálja a szabad hangokat, felemeli a bólogatókat. Ahelyett, hogy transzparens, szakmai szempontokon alapuló döntéshozatal történne, a finanszírozási mechanizmusok kiszámíthatatlanok (nincs például egy átlátható pontozási rendszer, mint a Creative Europe-nál), nem tudni, végülis kik, mi alapján, milyen kritériumokat figyelembe véve döntöttek, és érdemes-e a projekttel a továbbiakban újra pályázni. A visszajelzések gyakran ködösek vagy ideológiailag kódoltak, a támogatás elbírálása pedig nem ritkán évekig húzódik – miközben az alkotók anyagi és morális tartalékai fokozatosan kimerülnek.

Egy pályázat esetleges pozitív elbírálása esetén is egyoldalú szerződéseket kötnek produkciókkal, ahol a progresszivitással és diverzitással alig vádolható NFI-nek[204] nincs határidő-kötelezettsége visszajelzésekre, elfogadásra. A produkciókat kényük-kedvük szerint jegelhetik, vagy csuklóztathatják az alkotókat újabb vágatokat bekérve. A szerződésekben

[204] A Televíziós Döntőbizottságban jelenleg egy nő és négy férfi van, az átlagéletkoruk 63 év. A Filmszakmai Döntőbizottságban nincs női tag; az öt férfi átlagéletkora 57 év. (A kézirat lezárásnak idején, 2025 nyarán).

keveredik a Támogató és a Megrendelő kifejezés (teljesen mást jelent a kettő), és ha érkezik is visszajelzés, az arról tanúskodik, hogy a dokumentumfilm-forgatás alapvetését sem értik a bizottsági tagok, miszerint a szinopszis és a végeredmény, a tervezett és a valós forgatási, a térkép és a táj, az anyagleadási idő jócskán eltérhet, ahogy az élet hozza.

A soft-cenzúra gyakorlata – amely nem tilt, hanem időhúzással, adminisztratív akadályokkal, és "módosítási javaslatoknak" álcázott tartalmi beavatkozásokkal akadályoz – sokkal alattomosabb, mint a nyílt elutasítás. Ennek élő példája a saját, tízrészes *Kékkör* című dokumentumfilm-sorozatom esete: 2023 júniusában forgattuk, 2024 májusában leadtuk az első vágatot a bírálók és döntéshozók számára, majd csak 2025 májusában érkezett meg a válasz, amelyben az explicit tartalmi beavatkozásokat "módosítási javaslatként" fogalmazták meg. A javaslatok elutasítása vagy teljesítése nélkül viszont a film továbbra is parkolópályán marad, a produkció anyagi stabilitása veszélybe kerül, és a kész művek láthatósága szinte teljesen megszűnik.

Ez a gyakorlat nem csupán egyes alkotók munkáját lehetetleníti el, hanem hosszú távon rombolja a hazai dokumentumfilmes ökoszisztémát: kiüresíti az alkotás és támogatás közötti viszonyt, és szakmai helyett lojalitásalapú értékrendszert kényszerít az egész szektorra. Márpedig ebben a környezetben nem a progresszió, nem a nyelvi és tematikai újítás, hanem az orwelli duplagondol és a kritika nélküli alkalmazkodás válik "sikerreceptté".

A cinizmus egyik legbeszédesebb példája, hogy a dokumentumfilmeket rutinszerűen a Televíziós Döntőbizottság[205] hatáskörébe sorolják, noha az egész estés dokumentumfilmek természetes közege nemcsak a televízió, hanem a mozi és a nemzetközi fesztiváloztatás is – ergo a külföldi közönségnek it láthatóvá tétel. Ezzel az automatikus besorolással lényegében leminősítik a műfajt, marginális médiumként kezelik azt, és elvágják a nagyobb presztízsű, szélesebb elérésű platformokhoz vezető útját.

Mindezt tetézi, hogy a kötelezően bekért szándéknyilatkozat, majd a műsorbaszerkesztési nyilatkozat megszerzése komoly adminisztratív tortúra a filmkészítők számára, miközben ezek az iratok semmilyen leadási kötelezettséget nem rónak az adott csatornára, vagyis formálisan működő, tartalmilag üres eljárásrendről van szó.

Elméletben ugyan a Mozifilmes Döntőbizottság[206] is dönthetne nagyjátékfilmes

[205] https://nfi.hu/mozgokepszakmai-tamogatas/televizios-palyazatok/legfrissebb-dontesek-1
[206] https://nfi.hu/mozgokepszakmai-tamogatas/mozifilmes-palyazatok/legfrissebb-dontesek

ambícióval készült, moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek támogatásáról, ám a gyakorlatban nagyléptékű dokumentumfilmek számára nagyon ritkán biztosítanak értelmezhető mértékű finanszírozást. Még ezekben az esetekben is jellemzően a "biztonságos", "problémamentes", az aktuális kurzus értékrendjébe illeszthető témákat és formanyelvi megoldásokat részesítik előnyben.

Előtérbe kerülnek a nosztalgikus múltidézésre építő, gyakran provincialista, a potenciális nézők számára érdektelen szemléletű munkák, a hagyományos, beszélő fejes portréfilmek, illetve a meglévő ismeretanyagot újrahasznosító, paneles szerkesztésű ismeretterjesztő alkotások, miközben a társadalmilag releváns, formailag kockázatvállaló projektek háttérbe szorulnak vagy el sem jutnak a gyártási fázisig.

A kivételt többnyire a tíz éve működő, mára szintén alulfinanszírozott, kivéreztetéses állapotban lévő Inkubátor-program jelenti, ahol időnként valóban teret kapnak kreatív dokumentumfilmek – noha itt is elsősorban elsőfilmes rendezőkre fókuszálnak, és a támogatási összeg nem feltétlenül elegendő a nemzetközi versenyképességhez.

A legnagyobb figyelmet és elismerést így továbbra is azok az NFI-től független vagy az Inkubátor-programban nevelkedett alkotók generálták akik önerőből, nemzetközi koprodukciókkal, alternatív finanszírozási forrásokkal és nyakas kitartással juttatták el filmjeiket rangos fesztiválokra, platformokra. Az ő munkájuk – aligha a hazai intézményrendszer sikere, hanem annak ellenében született eredmény – mutatja meg, hogy milyen potenciál rejlik a magyar dokumentumfilmben, ha valódi szakmai támogatás, szabadság és infrastruktúra áll mögötte.

A MADOKE is csak csekély érdekérvényesítő – horribile dictu: kényszerítő – erővel bír, hiszen tagsága túlnyomórészt ugyanúgy az NFI kénye-kedve szerint próbál filmet készíteni. Ez az alárendelt viszonyrendszer hintapolitikára kényszeríti őket: időről időre bíráló hangvételű közleményeket adnak ki, feddőn nyilatkoznak, ugyanakkor továbbra is pályáznak – a rendszer pedig stratégiai logikájából kifolyóan néha még támogat is onnan egy-egy produkciót –, a nyilvános események svédasztalainál mosolydiplomáciát folytatnak, miközben díjátvételek alkalmával akár a díjat adományozó intézmény ellen is felszólalnak – ahogyan Révész Bálint tette a Nemzeti Filmintézet által szervezett 2025-ös Magyar Mozgókép Fesztiválon.

Ez a fajta Janus-arcú viselkedés legfeljebb egy nyugat-európai, demokratikus

berendezkedésű, szakmai konszenzusokon nyugvó filmes közegben volna magától értetődő és elfogadott, ahol a kritikai megnyilvánulás nem befolyásolhatja a pályázati anyagok elbírálását.

A hazai szakmának nem feltétlenül opportunista, netán radikális vagy markáns fellépésre lenne szüksége, inkább egy újragondolt, makacs, nemtörödőm, felül- és kívülálló alkotói attitűdre[207], különösen egy olyan helyzetben, ahol egyedül a beláthatatlanság tűnik kalkulálhatónak: a random, ad hoc alapú dokumentumfilm-finanszírozás és – mindenekelőtt – a pályázati elutasítás.

Ez belátást igényel, és időszakos elmozdulást a grandiózus tervektől – amelyek valójában csak Magyarországon számítanak annak, hiszen egy 300–400 ezer eurós dokumentumfilmes költségvetés az Európai Unióban kifejezetten alacsony, legfeljebb közepes büdzsének minősül – a kisebb léptékű, akár egyszemélyes stáb által is megvalósítható történetek irányába.

Forgatni, vágni, hangot keverni ma már minimális, apránként innen-onnan, de nem az egyablakos állami filmfinanszírozási rendszerből összeszedett költségvetésből is lehet, ha az alkotói szándék világos, a történet érvényes, és az alkotó hajlandó vállalni a technikai, kreatív és gyártási felelősséget is.

Jó példa erre pár kiemelkedő magyar dokumentumfilm a közelmúltból: az alkotók spontán belebotlottak egy történetbe az utcán, és az érdeklődés elnyomta a bizonytalanságukat. Somogyvári Gergő terepmunkája során talált rá a *Fanni kertje* főszereplőire, Tuza-Ritter Bernadett egy családnál fedezett fel egy rabszolgatartásban élő nőt (*Egy nő fogságban*), Kőrösi Máté meghallotta az iskola előtt trécselő lányokat (*Dívák)*, Mikulán Dávid pedig a Boráros téren elegyedett szóba a *KIX* főhősével, Sanyival. E paradigmaváltás nemcsak praktikus válasz a forráshiányra, hanem egyúttal a filmes szabadság visszaszerzésének lehetősége is. Nemcsak a túlélés, hanem a függetlenség egyik lehetséges útja is.

---

[207] Filmes példák tudják illusztrálni ezt az attitűdöt. A *Megáll az idő*ből Pierre és Rajnák párbeszéde kiválóan illusztrálja a kontroll illúzióját, amikor az igazgatóhelyettes megragadja Pierre gallérját, mire az higgadtan annyit mond: "Sose fogsz meg." – "Hát mit gondolsz, mit csinálok éppen most?" – "Semmit." – "Kit fogok én itt most?" – "Senkit. Ő nincs itt, Rajnák." Hasonló elérhetetlenséget fejez ki a Alan Parker *Fal*jában Pink, az éppen átváltozó főhős is, amikor azt mondja: *"You cannot reach me now, no matter how you try"*, azaz ti már nem értek el bárhogy is próbálkoztok. Ugyanez az elszakadás és újradefiniálás jelenik meg *A Holt Költők Társaságá*ban, amikor a lázadó, társait fedező és végül kirúgott Charlie Dalton kijelenti: "A fenébe is, Neil, mától fogva a nevem Nuwanda."

Amíg nem történik gyökeres filmpolitikai és filmszakmai szemléletváltás, addig is lehet és kell az intézményi finanszírozási bizonytalanságra és (ön)cenzúrára a munkaetikával önazonos választ adni. Elengedhetetlen lenne egy másfajta gyártási logika kialakítása is: olyan, amelyben a film létjogosultsága nem az állami kategóriarendszertől, hanem az elbeszélt történet érvényességétől és megszólító erejétől függ. Ahol az sem számít, milyen műfaji vagy nemzeti címkével látják el a projektet, hanem az a kérdés válik elsődlegessé: van-e mit mondania az alkotónak – és képes-e azt úgy elmesélni, hogy az akár országhatárokon is átnyúljon.

Egy dokumentumfilm-projekt esetében gyakran célszerű már a fejlesztési szakasztól kezdve külföldi forrásokra alapozni, hiszen az Európai Unió egyes regionális alapjai könnyebben elérhetők, ha a téma és a kulcsszereplők szorosan kötődnek az adott régióhoz. Ez éles ellentétben áll a játékfilmes produkciós tereppel, ahol már az első koprodukciós egyeztetésen megbukhat a projekt, amikor a külföldi partnerek megkérdezik: "How much do you have in place?" – vagyis: mekkora magyar forrással rendelkeznek? Ha a válasz nulla, akkor még a 30%-os magyar adóvisszatérítés sem ér semmit,[208] és a koproducer-jelölttől esetlegesen kapott Letter of Intent (LOI avagy szándéknyilatkozat) nem sokat ér, legfeljebb azt lobogtatva nagyobb reménnyel pályázni az NFI-hez.

Még ha van is valamennyi magyar forrás, de az elmarad a partner befektetésének mértékétől vagy a helyi pályázatokon elnyerhető potenciális finanszírozástól, az komoly problémát jelent, hiszen miért vállalna valaki *major producer*i szerepet, aki csak *minor coproducer*ként szeretne beszállni a projektbe?

A túlélés reális záloga lehet, ha a dokumentumfilm-készítés nem pusztán

---

[208]Nemzetközi koprodukciós szerződés esetén a pályázónak igazolnia kell a hazai pénzügyi finanszírozottságot. A jelenlegi struktúrában ez az önrész sok esetben nem valós támogatáson, hanem könyveléstechnikai konstrukciókon alapul. A 30%-os adókedvezmény – amely lényegében utólagos filmirodai pénzvisszatérítést jelent a Magyarországon elköltött, filmgyártásra fordított összegek után – lehetőséget nyújt arra, hogy a hazai hozzájárulást pusztán elszámolási műveletek formájában igazolják. Vegyünk például egy 100 millió forintos költségvetésű, átlagos dokumentumfilmet. Előfordul, hogy a kulcs stábtagok munkadíját *in kind* hozzájárulásként, azaz szívességi alapon számolják el, és ezt a forintosított, de ki nem fizetett összeget a film költségvetésébe emelik. A gyártás így jellemzően a külföldi partner valódi finanszírozásából valósul meg, aki a magyar fél által benyújtott, formailag szabályos, de pénzügyileg fiktív dokumentációra alapozva vállal szerepet a produkcióban. A külföldi pénzből elköltött magyarországi gyártási forintok után pedig valóban lehívható a 30%-os támogatás. Ez a konstrukció – bár formailag megfelel a pályázati követelményeknek – lényegében a rendszer sajátosságait kihasználó technikai megoldás, amelynek célja, hogy a magyar producer egyáltalán jogosulttá váljon nemzetközi források elérésére, és így a film megvalósulása lehetővé váljon.

egzisztenciális megélhetési formaként, hanem művészi és történetmesélői érdeklődésként – sőt, akár szenvedélyvezérelt hobbiként – kerül újraértelmezésre. A technológiai demokratizálódás korszakában, amikor egy mobiltelefon is elegendő lehet a filmes kifejezéshez – ahogyan azt Tarr Béla is rendre hangsúlyozza az elmúlt évek interjúiban –, a szívós alkotói attitűd válik meghatározóvá.

Másfelől a mobiltelefonos filmezés komoly váltásokat fog előidézni, és erre jobb felkészülni alkotóként, nézőként, teoretikusként. Az állóképhez való viszony radikálisan megváltozott: ma már elsősorban a kihívást a mobilképernyők logikája, vagyis a vertikális állókép jelenti. A mozgókép horizontális kompozíciója egyre inkább ütközik a függőleges, TikTok- és Instagram-generálta képformátum dominanciájával. Ez nemcsak esztétikai, hanem narratív és technológiai útkeresést is kijelöl a 21. század első felére.

Az előszóra visszatérve: a kutatás végére jóval többet tudok az elméletről, ám a saját alkotói programom viszem tovább, beépítve a tapasztalatokat. Remélem, hogy inkább csak az utószó gondolatai lesznek pár év múlva anakronisztikusak, mint a disszertáció tartalma, és a mesterséges intellgencia, vagy a természetes unintelligencia nem söpri el a kortárs (kreatív) dokumentumfilm erényeit, sokszínű, lebilincselő világát.

Bibliográfia

Könyvek és monográfiák

Austin, Thomas. (2007). *Watching the world: Screen documentary and audiences*. Manchester: Manchester University Press.

https://www.perlego.com/book/1526500/watching-the-world-screen-documentary-and-audiences-pdf (Utolsó letöltés: 2024. december 14.)

Barnouw, Erik. (1993). *Documentary: A history of the non-fiction film*. Oxford: Oxford University Press.

Barrett, Estelle., & Bolt, Barbara. (Szerk.). (2019). *Practice as research - Approaches to creative arts enquiry*. London: Bloomsbury Publishing.

Barthes, Roland. (2000). *Világoskamra – Jegyzetek a fotográfiáról* (Ferch, Magda, Ford.). Budapest: Európa Kiadó.

Bernard, Sheila Curran, & Rabin, Kenn. (2020). *Archival storytelling: A filmmaker's guide to finding, using, and licensing third-party visuals and music* (2nd ed.). Routledge.

Bernard, Sheila Curran. (2022). *Documentary storytelling: Creative nonfiction on screen* (5th ed.). Routledge

Bruzzi, Stella. (2006). *New documentary* (2nd ed.). London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203967386

Buglya, Sándor. (Szerk.). (2022). *100 magyar dokumentumfilm — 1936-2013 — Fejezetek a magyar dokumentarizmus történetéből*. Budapest: MMA Kiadó.

Caldwell, John Thornton. (2008). *Production culture: Industrial reflexivity and critical practice in film and television*. Durham: Duke University Press Books.

de Jong, Wilma., Knudsen, Erik., & Rothwell, Jerry. (2013). *Creative documentary: Theory and practice*. London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315834115

Dér, András. (2011). *Szemelvények a dokumentumfilm történetéből*. PPKE. https://doi.org/10.1556/9789634542414

Domonkos, István. (1998). *Kormányeltörésben*. In *Kormányeltörésben – Válogatott versek*. Ister Kiadó.

Dormehl, Luke. (2012). *A journey through documentary film*. London: KameraBooks.

Egri, Lajos. (2022). *A drámaírás művészete.* Budapest: Gabó Kiadó.

Esterházy, Péter. (2000). *Harmonia cælestis*. Budapest: Magvető Kiadó.

Fenyvesi, Kristóf. (Szerk.). (2017). *A befogadó kamera. Interjúk dokumentumfilmesekkel*. Budapest: Magyar Napló.

Fenyvesi, Ottó. (Főszerk.). (2004). *Dokumentum 6 – A valóság visszavág*. Veszprém: VárUcca műhely, 2004(1-2).

Field, Syd. (2011). *Forgatókönyv - A forgatókönyvírás alapjai* (Köbli, Norbert, Ford.). Budapest: Cor Leonis Films.

Gelencsér, Gábor. (szerk.). (1999). *Harminc magyar Filmszemle (1965–1999)*. Filmszemle Tanács.

Gelencsér, Gábor. (2002). *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Osiris Kiadó.

Godmilow, Jill. (2022). *Kill the documentary: A letter to filmmakers, students, and scholars*. New York: Columbia University Press.

Grierson, John. (1966). *Grierson on documentary* (Forsyth, Hardy, Szerk.). London: Faber & Faber.

Hegnsvad, Kristoffer. (2021). *Werner Herzog: Ecstatic truth and other useless conquests*. Reaktion Books.

Hewitt, John., & Vazquez, Gustavo. (2010). *Documentary filmmaking: A contemporary field guide*. New York: Oxford University Press.

Hogarth, David. (2006). *Realer than reel: Global directions in documentary*. University of Texas Press.

Iser, Wolfgang. (2001). *A fiktív és az imaginárius.* Osiris Kiadó.

Juhasz, Alexandra., & Lebow, Alisa. (Szerk.). (2015). *A companion to contemporary documentary film*. Chichester, UK: Wiley Blackwell.

Keresztury, Tibor. (2003). *Bejárat a semmibe*. Magvető Kiadó.

Kiss, Lajos. (1981). *A szegény emberek élete I-II.* Gondolat Kiadó.

Kline, T. Jefferson. (Szerk.) (2014). *Agnès Varda: Interviews*. Jackson: University of Mississippi Press, 2014.

Kosztolányi, Dezső. (1959). *Bölcsőtől a koporsóig.* Budapest: Szépirodalmi Kiadó.

Kovács, András Bálint. (1997). *Film- és elbeszélés*. Budapest: Korona Kiadó.

Kovács, András Bálint. (2008). *A modern film irányzatai — Az európai művészfilm, 1950-1980*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház.

Kovács, Judit (2009). *Döntéspszichológiai laborgyakorlatok*. Debrecen: Didakt Kiadó. https://pszichologia.unideb.hu/sites/default/files/inline-files/dontespszichologiai_laborgyakorlatok.pdf (Utolsó letöltés: 2025. január 4.)

Krasznahorkai, László. (2004). *Sátántangó*. Budapest: Széphalom Könyvműhely.

Krasznahorkai, László. (2005). *Az ellenállás melankóliája*. Budapest: Magvető Kiadó.

Hegnsvad, Kristoffer. (2021). *Werner Herzog: Ecstatic truth and other useless conquests*. Reaktion Books.

Lakatos, Róbert Árpád. (2016). *Rendezői beszélgetések*. Kolozsvár: Művelődés Műhelye.

Lakatos, Róbert Árpád. (2017). *Dokumentumfilmes hatások a játékfilmben - Közép-kelet-európai filmes karrierek kezdete az ezredfordulót követő években*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület.

Landers, Rachel. (2024). *Hybrid documentary and beyond*. London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003017141

LaRocca, David. (Szerk.). (2017). *The philosophy of documentary film: Image, sound, fiction, truth*. Lanham, MD: Lexington Books.

Marcus, Daniel., & Kara, Selmin. (Szerk.). (2016). *Contemporary documentary*. London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315725499

Márai, Sándor. (1999) *Ami a Naplóból kimaradt – 1949*. Toronto: Vörösváry Publishing Co.

McLane, Betsy A. (2012). *A new history of documentary film* (2nd ed.). London: Continuum.

Mészöly, Miklós. (1966). *Az atléta halála*. Magvető.

Miltényi, Tibor. (1994). *Progresszív fotó*. Budapest: Szellemkép könyvek.

Moody, Luke W. (2025). *Hybrid documentary and non-binary cinema*. New York: Focal Press. https://doi.org/10.4324/9781003442042

Nelson, Robin. (2013). *Practice as research in the arts - Principles, protocols, pedagogies, resistances*. London: Palgrave Macmillan.

Nichols, Bill. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill. (2001). *Introduction to documentary* (1st edition). Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill. (2016). *Speaking truths with film - Evidence, ethics, politics in documentary*. Oakland, California: University of California Press.

Nichols, Bill. (2024). *Introduction to documentary* (4th ed.). Bloomington: Indiana University Press.

Piotrowska, Agnieszka. (2023). *Psychoanalysis and ethics in documentary film*. London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003320173

Plantinga, Carl. (2017). The limits of appropriation: Subjectivist accounts of the fiction/nonfiction film distinction. In D. LaRocca (Szerk.), *The philosophy of documentary film: Image, sound, fiction, truth* (pp. 113–124). Lexington Books.

Rabiger, Michael, & Hermann, Courtney. (2020). *Directing the Documentary* (7th ed.). New York: Routledge.

Renov, Michael. (1993). *Theorising documentary*. New York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203873083

Rhodes, Gary D., & Springer, John Parris. (2005). *Docufictions: Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. McFarland & Co.

Rosenthal, Alan., & Corner, John. (2005). *New challenges for documentary* (2nd ed.). Manchester: Manchester University Press.

Rotha, Paul. (1970). *Documentary Film: The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality* (3rd ed.). Hastings House. (Eredeti kiadás: Kaliforniai Egyetem, 2019. február 6.). https://books.google.hu/books/about/Documentary_Film.html (Utolsó letöltés: 2024. március 2.)

Sárközi, Réka. (2011). *Elbeszélt múltjaink - A magyar történelmi dokumentumfilm útja*. Budapest: L'Harmattan Kiadó.

Smith, Ian Haydn. (2022). *Well documented - The essential documentaries that prove the truth is more fascinating than fiction*. London: White Lion Publishing. https://www.perlego.com/book/3754065/well-documented-the-essential-documentaries-that-prove-the-truth-is-more-fascinating-than-fiction-pdf (Utolsó letöltés: 2024. október 30.)

Spence, Louise., & Navarro, Vinicius. (2011). *Crafting truth: Documentary form and meaning*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Stőhr, Lóránt. (2019). *Személyesség, jelenlét, narrativitás — Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben*. Budapest: Gondolat.

Sullivan, Graeme. (2005). *Art practice as research - Inquiry in visual arts*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Szilágyi, Sándor. (2007). *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984*. Budapest: Új Mandátum.

Szilágyi, Sándor. (2014). *A fotográfia (?) elméletei – Klasszikus és újabb megközelítések*. Budapest: Vince Kiadó.

Tarkovszkij, Andrej. (1998) *A megörökített idő.* Budapest: Osiris Kiadó.

Tinel-Temple, Muriel., Busetta, Laura., & Monteiro, Marlène. (Szerk.). (2019). *From self-portrait to selfie: Representing the self in the moving image*. Oxford: Peter Lang.

Tímár, Péter. (2013). *Hogyan csináljunk rossz filmet? - Filmrendezői és vágói ismeretek* [Magánkiadás, internetes felületen]. https://timarpeter.com/doc/HogyanCsinaljunkRosszFilmet.zip (Utolsó letöltés: 2024. február 18.)

Todorov, Tzvetan. (1981). *Poetics of prose* (Howard, Richard, Ford.). Brighton: Harvester Press.

Trump, Maxine. (2023). *Making a Scene in Documentary Film: Iconic Filmmakers Discuss What Works and Why*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003254768

Vajdovich, Györgyi. (Szerk.). (2004). *A kortárs filmelmélet útjai — Szöveggyűjtemény*. Budapest: Palatinus.

Waldron, Dara. (2018). *New nonfiction film: Art, poetics, and documentary theory*. New York: Bloomsbury Academic.

Waugh, Thomas. (2011). *The right to play oneself: Looking back on documentary film*. University of Minnesota Press.

Vannini, Phllip. (Szerk.). (2020). *The Routledge international handbook of ethnographic film and video*. London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780429196997

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

Zalán, Vince. (Szerk.). (2005). *Budapesti Iskola – Magyar dokumentum-játékfilmek 1973-1984*. Budapest: MADE.

Winston, Brian. (2008). *Claiming the Real: Documentary: Grierson and Beyond* (2nd ed.). London: Palgrave Macmillan on behalf of the British Film Institute.

Winston, Brian (Szerk.). (2013). *The Documentary Film Book*. London: Bloomsbury on behalf of the British Film Institute.

Tanulmányok és könyvfejezetek (print és online)

Bikácsy, Gergely. (2000). Semmi sem igaz. *Metropolis*, *4*(2).

https://metropolis.org.hu/semmi-sem-igaz (Utolsó letöltés: 2025. március 19.)

Bódy, Gábor. (1996). *Videó és film*. In Peternák, Miklós (Szerk.), *Végtelen kép — Bódy Gábor írásai*. Pesti Szalon.

Bruzzi, Stella. (2011). Documentary, performance and questions of authenticity: On British filmmakers Molly Dineen and Nick Broomfield. In ZDOK.11. Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). https://blog.zhdk.ch/zdok/files/2017/11/A_Bruzzi_120311.pdf (Utolsó letöltés: 2024. április 15.)

Cavell, Stanley. (1996). *Words of welcome*. In Warren, Charles. (Szerk.), *Beyond document: Essays on nonfiction film.* Wesleyan University Press.

Corner, John. (2002). Performing the real: Documentary diversions. *Television & New Media, 3*(3), 255–269. https://doi.org/10.1177/152747640200300302

Curean, Dan. (2016). Neo-umanismul expresiei documentare (A dokumentumfilmek újhumanizmusa). *ME.DOK*, *2016*(4), 8–14.

Csomán, Sándor. (2024). Referenciák, válaszok nélkül – Mozgóképfogyasztási tendenciák a 14–18 éves diákok körében. *Apertúra*, 2024. tél. https://doi.org/10.31176/apertura.2024.19.2.6 (Utolsó letöltés: 2025. január 10.)

Freeman, Mark. (2020). A guide to the study of documentary films. https://markfreemanfilms.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/01/DOCFILMS.pdf (Utolsó letöltés: 2024. augusztus 22.)

Füredi, Zoltán. (2004). Idegenek a kertemben - Néprajzi, antropológiai filmek Magyarországon. *Metropolis*, *2004*(2). https://metropolis.org.hu/idegenek-a-kertemben-1 (Utolsó letöltés: 2024. szeptember 12.)

Gelencsér, Gábor. (1999). A papa mozija – Hagyománykeresés a filmművészetben. *Vigilia*, 64(10), 763–772.

Giovannoli, Pietro. (2016). Fiction and newsreel documentary in Godard's cinema. In Imesch, Kornelia., Schade, Sigrid. & Sieber, Samuel. (Szerk.), *Constructions of cultural identities in*

newsreel cinema and television after 1945 (pp. 133–165). https://doi.org/10.25969/mediarep/1741

Godmilow, Jill., & Shapiro, Ann-Louise. (1997). How real is the reality in documentary film? *History and Theory*, *36*(4), 80–101.

Grierson, John. (1976). First principles of documentary (1932-1934). In: Richard Meran Barsam (Szerk.), *Nonfiction film: Theory and criticism* (pp. 19-30). Dutton.

Győri, Zsolt. (2018). Trauma, narratíva, arc: Meghurcolt közösségek krónikái. *Metropolis*, *2018*(1), 30–41.

Hartai, László. (2018). A zék, az alfák és a filmoktatás. *Apertúra*, 2018. tél. https://doi.org/10.31176/apertura.2018.2.4 (Utolsó letöltés: 2025. január 10.)

Iankó, Ervin. (2017). Egy szituációs dokumentumfilm vizuális koncepciójának kialakításához való felkészülés. *ME.DOK*, *2017*(3), 7–27.

Jäckel, Anna. (2001). Romania: From Tele-Revolution to public service broadcasting, national images and international image. *Canadian Journal of Communication, 26*(1). https://doi.org/10.22230/cjc.2001v26n1a120 (Utolsó letöltés: 2024. december 21.)

Knopp, Eszter. (2020). Határvonalon - Manipulált archív felvételek és a hiteles múltábrázolás kérdései az Akik már nem öregszenek meg (2018) című filmben. *Metropolis*, *2020*(1). https://metropolis.org.hu/hatarvonalon (Utolsó letöltés: 2025. február 3.)

Könczei, Csilla. (2005, szeptember 15). Reflexivitás a dokumentumfilmben. *Filmtett*. https://filmtett.ro/cikk/reflexivitas-a-dokumentumfilmben (Utolsó letöltés: 2025. január 29.)

Lakatos, Róbert. (2011). Az erdélyi magyar szituációs dokumentumfilm. *ME.DOK*, *2011*(3), 55–62. http://www.medok.ro/sites/medok/files/publications/pdfs/ME.dok-2011-3.pdf (Utolsó letöltés: 2024. március 11.)

Lakatos, Róbert. (2013). A dokumentum és játékfilm viszonya a kelet-közép-európai kortárs filmművészetben. *Erdélyi Múzeum*, *2013*(4), 137–147.

Landesman, Ohad. (2008). In and out of this world: Digital video and the aesthetics of realism in the new hybrid documentary. *Studies in Documentary Film, 2*(1), 33–45. https://ohadlandesman.com/pdf/Publications/HybridDocs-Studies_in_Documentary_Film2011.pdf (Utolsó letöltés: 2025. április 03.)

MacDougall, David. (2001). A megfigyelő filmen túl (Ország, Mária, Ford.). In *Antropológiai*

dokumentumfilmek: Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény II. Miskolc: Kulturális és Vizuális Antropológiai Tanszék, Miskolci Egyetem.

Makara, Péter. (2005). Nem muszáj hazudni, de nem lehet igazat mondani. In *A Budapesti Iskola és kora. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*. Budapest: MADE.

Nichols, Bill. (2009). A dokumentumfilm típusai (Czifra, Réka, Ford.). *Metropolis*, *2009*(4), 20–41.

Orosz, Anna Ida. (2012). Történelem "belülnézetből". Vázlat a történelmi animációs dokumentum-rövidfilm emlékezet-ábrázolásának vizsgálatához. *Apertúra*, 2012 (nyár). https://www.apertura.hu/2012/nyar/orosz-vazlat-tortenelmi-animacios-dokumentum-rovidfilm-emlekezet-abrazolasanak-vizsgalatahoz/ (Utolsó letöltés: 2025. március 11.)

Plantinga, Carl. (2005). What a documentary is, after all. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 63*(2), 105–117.

Plantinga, Carl. (2008). Documentary. In Paisley Livingston & Carl Plantinga (Szerk.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (pp. 618-631). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203879320-45

Plantinga, Carl. (2009). Dokumentumfilm (Tóth, Tamás, Ford.). *Metropolis*, *2009*(4), 10–19.

Rascaroli, Laura. (2008). The essay film: Problems, definitions, textual commitments. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, *49*(2), 24–47. Wayne State University Press.

Rieser, Klaus. (2019). First-person documentary film and self-life narration. University of Graz. https://unipub.uni-graz.at/download/pdf/5347531.pdf (Utolsó letöltés: 2024. január 18.)

Somlyai, Fanni. (2020). A hiány jelenléte - Az emlékezés affektív lenyomata az Un'ora sola ti vorrei (2002) című filmben. *Metropolis*, *2020*(1). https://metropolis.org.hu/a-hiany-jelenlete (Utolsó letöltés: 2024. március 5.)

Ungváry, Rudolf. (2004. január 22.). Dokumentumfilm-tipológia. *Film.hu*. http://archiv.magyar.film.hu/filmhu/magazin/dokumentumfilm-tipologia-szakma-tanulmany.html (Utolsó letöltés: 2025. január 15.)

Varga, Balázs. (2004). A magyar dokumentumfilm rendszerváltása – A magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. *Metropolis, 8*(2). https://metropolis.org.hu/a-magyar-dokumentumfilm-rendszervaltasa-a-magyar-dokumentumfilm-a-rendszervaltas-utan-1 (Utolsó letöltés: 2024. november 15.)

Varga, Balázs. (2016). Presztízspiacok: Filmek, szerzők és nemzeti filmkultúrák a nemzetközi fesztiválok kortárs hálózatában. *Metropolis*, *2016*(3), 40–51.

Young, Colin. (2001). A megfigyelő film (Ország, Mária, Ford.). In *Antropológiai dokumentumfilmek: Vizuális antropológiai szöveggyűjtemény II*. Miskolc: Kulturális és Vizuális Antropológiai Tanszék, Miskolci Egyetem.

Folyóiratcikkek (print és online)

Ascher, Steven. (2016. május 17.). Whose film is it, anyway? The trusted exchange between filmmaker and subject. *Documentary Magazine*.

https://www.documentary.org/column/whose-film-it-anyway-trusted-exchange-between-film maker-and-subject (Utolsó letöltés: 2024. június 8.)

Back, Róza. (2008). 12. Jihlavai Nemzetközi Dokumentumfilm-fesztivál. *Mozinet Magazin*, *2008*(12), 18.

Barkóczi, Janka. (2020). Bazin álma. *Filmvilág*, *2020*(1), 34-36. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=14390 (Utolsó letöltés: 2024. június 5.)

Bartal, Dóra. (2016). A tudatosság nyomógombjai. *Filmvilág*, *2016*(1), 42-44. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=12544 (Utolsó letöltés: 2024. szeptember 12.)

Bihari, Ágnes. (1997). Kerülőúton: Beszélgetés dokumentaristákkal. *Filmvilág*, *1997*(4), 19-20. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1465 (Utolsó letöltés: 2024. március 22.)

Bikácsy, Gergely. "Kecske, füst, érzelem – Vitacikk összefoglalása." *Filmvilág 1996*(5), 4–7. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=288 (Utolsó letöltés: 2024. október 26.)

Bradshaw, Peter. (2018. February 14). *You Have No Idea How Much I Love You review – secrets and lies*. The Guardian. https://www.theguardian.com/film/2018/feb/14/you-have-no-idea-how-much-i-love-you-revie w (Utolsó letöltés: 2024. augusztus 21.)

Braham, Randolp L. (2019). Magyar háborús bűnösök elleni perek Észak-Amerikában. *Regio*, *27*, 221–241. https://real.mtak.hu/148477/1/LBRAHAM_2019_1_222_241.pdf

(Utolsó letöltés: 2025. március 26.)

Brody, Richard. (2015. február 27.). All documentaries are participatory documentaries. *The New Yorker*.

https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/all-documentaries-are-participatory-documentaries (Utolsó letöltés: 2025. február 26.)

Bóna, László (2000). Bukás a győzelembe: Sport a filmben. *Filmvilág*, 2000(04), 38–41. Elérhető: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=2896 (Utolsó letöltés: 2024. április 14.)

Dániel, Ferenc. (1996). Zsűritag, távkapcsolóval. *Filmvilág*, *1996*(4), 12-15. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=259 (Utolsó letöltés: 2024. május 3.)

Dömötör, Ágnes. (2006. október 16). Magánnyomozás egy apa forradalmi múltja után (Pigniczky Réka: *Hazatérés*). *Filmhu*.

https://archiv.magyar.film.hu/filmhu/magazin/pigniczky-reka-hazateres-beszamolo-szemle-38.html (Utolsó letöltés: 2025. február 26.)

Fáber, András. (1996). Szélmalmok Afrikában: Beszélgetés Jean Rouch-sal. *Filmvilág*, 1996(7), 8–11. https://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=95 (Utolsó letöltés: 2025. március 1.)

Fődi, Kitti. (2023. november 23). A legtöbb dokumentumfilm töredékéből jön létre, mint amennyibe valójában kerülne. *444.hu*.

https://444.hu/2023/11/23/a-legtobb-dokumentumfilm-toredekebol-jon-letre-mint-amennyibe-valojaban-kerulne (Utolsó letöltés: 2024. március 20.)

Gayer, Zoltán (1999). Dokumentum-válság: Tetszhalál. *Filmvilág*, *42*(4), 20–21. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=4422 (Utolsó letöltés: 2024. május 21.)

Gelencsér, Gábor. (1998). Kerülőút: Moldoványi Ferenc: *Az út*. *Filmkultúra*. https://www.filmkultura.hu/archiv/regi/articles/films/ut.hu.html

Gelencsér, Gábor. (2001). Költött valóság: A dokumentarista módszer. *Filmvilág*, *2001*(4), 18-19. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=3267 (Utolsó letöltés: 2024. augusztus 7.)

Gelencsér, Gábor. (2013). Szóra bírt kép - A Balázs Béla Stúdió ötven éve. *Filmvilág*, *2013*(1), 10-14. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=11297 (Utolsó letöltés: 2024. február 14.)

Gorácz, Anikó. (2009a). Túlélők földje. Titanic: Filmdokk. *Filmvilág*, *2009*(6), 49-50. https://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9794 (Utolsó letöltés: 2024. november 9.)

Gorácz, Anikó. (2009b). Határátlépők: A magyar dokumentumfilm új irányai. *Filmvilág*, *2009*(7), 19-21. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9807 (Utolsó letöltés: 2024. november 9.)

Greene, Robert. (2014, június 5). Die, hybrid! Die! *Sight and Sound.* https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/die-hybrid-die (Utolsó letöltés: 2025. január 21.)

Guillen, Michael. (2009, January 10). *Waltz with Bashir—Interview with Ari Folman*. ScreenAnarchy. https://screenanarchy.com/2009/01/waltz-with-bashirinterview-with-ari-folmon.html (Utolsó letöltés: 2025. március 30.)

Gulyás, Miklós. (2000). A fotóról és önmagáról. *Fotóművészet*, 2000/1-2. XLIII. évfolyam, 1-2. szám.

https://fotomuveszet.net/korabbi_szamok/200012/gulyas_miklos_%C3%A2%E2%82%AC%E2%80%9C_a_fotorol_es_onmagarol (Utolsó letöltés: 2024. január 10.)

Harmat, Eszter. (2010). Határ(s)értések. *Filmvilág*, *2010*(6). http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=10407 (Utolsó letöltés: 2024. december 21.)

Hegyi, Zoltán. (2018). A személyesség hitele - Beszélgetés Oláh Katával és Csukás Sándorral. *Filmvilág*, *2018*(12), 24-26. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=13903 (Utolsó letöltés: 2024. október 2.)

Herzog, Werner., & Demme, Jonathan. (2008, június 5). *A Pinewood Dialogue with Werner Herzog and Jonathan Demme* [Átirat]. Museum of the Moving Image. https://movingimage.us/education/teen/werner-herzog-and-jonathan-demme/ (Utolsó letöltés: 2024. november 20.)

Horányi, Péter. (2020). Az objektív személyessége: A rendezői jelenlét a kortárs magyar dokumentumfilmben. *Filmvilág*, *2020*(9), 9-14.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=14640 (Utolsó letöltés: 2024. március 19.)

Horányi, Péter. (2024, február 8.). Az újrajátszott szenvedés dokumentumfilmjei - Mehran Tamadon: Ahol nincs isten & Legrosszabb ellenségem. *Prae*.

https://www.prae.hu/article/13786-az-ujrajatszott-szenvedes-dokumentumfilmjei/ (Utolsó

letöltés: 2024. szeptember 17.)

Horányi, Péter. (2024). Filmezni minden áron: Szubjektív realizmus a kortárs dokumentumfilmben. *Filmvilág*, *2024*(11), 9-11.

H. Tóth, Judit. (2025. január 15.). Nem lehet és nem is szabad semlegesnek és kívülállónak maradni – mondja a Kix producere. *Forbes*.

https://www.forbes.hu/a-magazin/nem-lehet-es-nem-is-szabad-semlegesnek-es-kivulallonak-maradni/ (Utolsó letöltés: 2025. május 14.)

Kaleem Aftab & Alexandra Welz. (2003). Interview with Fred Wiseman. *Film West: Ireland's Film Quarterly Online*. 2003 július-szeptember

Károlyi, Csaba. (2005. november 4). "Mindig más történik" [Interjú Nádas Péterrel]. *Élet és Irodalom*, 49(44). https://www.es.hu/cikk/2005-11-06/karolyi-csaba/mindig-mas-tortenik.html (Utolsó letöltés: 2023. december 20.)

Kárpáti, György (Szerk.). (2008). Rövidhírek. *Mozinet Magazin*, *2008*(10), 85.

Klág, Dávid. "Akik másodpercenként 24 döntést hoznak." *Telex*, 2025. március 2. https://telex.hu/kult/2025/03/02/vago-vagas-filmkeszites-filmforgatas (Utolsó letöltés: 2024. március 15.)

Kovács, András Bálint. (1985). Az etnográfus filmrendező - Jean Rouch. *Filmvilág*, *1985*(7), 38-43. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6073 (Utolsó letöltés: 2024. július 11.)

Kovács, Bálint. (2012). "Boldogság, gyere haza!" - Beszélgetés Szirmai Mártonnal. *Filmvilág*, *2012*(4), 50-51. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=11034 (Utolsó letöltés: 2025. január 30.)

Kránicz, Bence. (2018, április 1). *A fém az úr: Benkő Imre – Acél-Mű. Ózd, 1986–2016*. Magyar Narancs. https://magyarnarancs.hu/kepzomuveszet/a-fem-az-ur-109619 (Utolsó letöltés: 2024. szeptember 3.)

Kránicz, Bence. (2025. február 25). "Az Oscar-jelölés a legnagyobb elismerés, amit el tudok képzelni" (Jancsó Dávid-interjú). *24.hu*. https://24.hu/kultura/2025/02/25/jancso-david-interju-oscar-jelolt-vago-a-brutalista/ (Utolsó letöltés: 2025. február 26.)

Macnab, Geoffrey. (2017. augusztus 15). How Netflix and Amazon are moving into the

Balkans. *Screen Daily*.

Mitchell, Kerrie. (2023. július 21). HBO in the Archives: The Early Days of a Groundbreaking Network. *The New York Historical*. https://www.nyhistory.org/blogs/hbo-in-the-archives (Utolsó letöltés: 2025. március 23.)

https://www.screendaily.com/features/how-netflix-and-amazon-are-moving-into-the-balkans/5120803.article (Utolsó letöltés: 2024. július 23.).

Morris, Errol. (2004, Winter). *Interrotron*. *FLM Magazine*. https://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html (Utolsó letöltés: 2025. január 12.)

Morris, Errol. (2008. április 3.). Play it again, Sam (Re-enactments Part One). *The New York Times*. https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2008/04/03/play-it-again-sam-re-enactments-part-one/ (Utolsó letöltés: 2025. január 11.)

Muhi, Klára. (2008). Valóságteszt – Filmszemle után. *Filmvilág, 2008*(4). http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9312

Muhi, Klára. (2009). Képbőség, képenyészet (Beszélgetés a digitális forradalomról). *Filmvilág*, *2009*(5), 14-17. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9760 (Utolsó letöltés: 2025. február 25.)

Muhi, Klára. (2010). Tisztább ambíciókkal: Beszélgetés Kőrösi Zoltánnal. *Filmvilág*, *2010*(08), 14–16. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=10235 (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)

Murai, András. (2001). Megfigyelés mozgóképpel - A cinéma véritétől a reality show-ig. *Metropolis*, *2001*(4), 40-49.

Raup, Jordan. (2017, április 5). *'All These Sleepless Nights' director Michał Marczak on the power of dance and why most documentaries are bad*. The Film Stage. https://thefilmstage.com/all-these-sleepless-nights-director-michal-marczak-on-the-power-of-dance-and-why-most-documentaries-are-bad/

Roston, Tom. (2023. június 12.). 'The documentary film industry is in crisis': The unspoken traumas of the filmmaking community. *IndieWire*. https://www.indiewire.com (Utolsó letöltés: 2024. augusztus 19.).

Schubert, Gusztáv. (2008). Öt nehéz darab. *Filmvilág*, *2008*(4), 4-9. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9307 (Utolsó letöltés: 2024. május 27.)

Schubert, Gusztáv. (2001). Sorskereskedők: Igazság-bulvár. *Filmvilág*, *44*(6), 4–5. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=3327 (Utolsó letöltés: 2024. május 21.)

Simonyi, Balázs. (2015. augusztus 9.). Ha kell a kép, megcsinálod: Gulyás Miklós fotográfus. *Magyar Narancs*. https://magyarnarancs.hu/kepzomuveszet/ha-kell-a-kep-megcsinalod-95664 (Utolsó letöltés: 2024. április 3.)

Simonyi, Balázs. (2015). Fuss el véle! (Futófilmek). *Filmvilág*, *2015*(10). http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=12424 (Utolsó letöltés: 2023. augusztus 19.)

Simonyi, Balázs. (2022). Gyorsabban, magasabbra, erősebben?(Sportfilmek). *Filmvilág*, *2022*(2). http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=15240 (Utolsó letöltés: 2024. december 20.)

Simó, György. (1996). Látja? Nem látja. Kerékasztal-beszélgetés. *Filmvilág, 1996*(5), 8–11. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=290 (Utolsó letöltés: 2024. december 15.)

Slezáková, Šárka. (2017. October 30). Longitudinal Films and Helena Třeštíková's Marriage Stories. *DOK.revue.* https://www.dokrevue.com/news/longitudinal-films-and-helena-trestikova-s-marriage-stories (Utolsó letöltés: 2025. március 16.)

Smith, Gavin. (1996, March–April). *Interview: Jean-Luc Godard*. *Film Comment*. https://www.filmcomment.com/article/jean-luc-godard-interview-nouvelle-vague-histoires-du-cinema-helas-pour-moi/ (Utolsó letöltés: 2025. február 3.)

Szekfü, András. (2017). "És mi a helyzet a valósággal? … Ebbe bele se menjünk!" *Apertúra*, 2017, ősz.

https://www.apertura.hu/2017/osz/Szekfü-es-mi-a-helyzet-a-valosaggal-ebbe-bele-se-menjunk/ (Utolsó letöltés: 2024. április 15.)

Székely, Gabriella. (2002). A köz, a jó, meg a televízió: Beszélgetés Gombár Csabával, Horvát Jánossal és Tímár Jánossal. *Filmvilág*, 2002/07, 16-18.

http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=2601 (Utolsó letöltés: 2024. október 4.)

Tannenbaum, Rob. (2024. July 12). *This documentary about Brian Eno is never the same twice*. *The New York Times*.

https://www.nytimes.com/2024/07/12/movies/brian-eno-documentary.html

(Utolsó letöltés: 2024. november 14.)

Tóth, Péter Pál (2010). Dokumentumfilm és kreativitás: A képmutatás kora. *Filmvilág, 2010*(7). http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=10193 (Utolsó letöltés: 2024. január 3.)

Williams, Linda. & Kahana, Jonathan. & Leimbacher, Irina. & Nichols, Bill. (2010). Reframing Standard Operating Procedure. In *Conference report 2010.03.20.*, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, (No. 52, Summer 2010). https://www.ejumpcut.org/archive/jc52.2010/index.html

Ye, Huirong. (2024. november). From witness to performer: The evolving interview methods in Wang Bing's documentaries. *Senses of Cinema*. Issue 111. https://www.sensesofcinema.com/2024/feature-articles/from-witness-to-performer-the-evolving-interview-methods-in-wang-bings-documentaries/ (Utolsó letöltés: 2024. január 13.)

Kiáltványok, manifesztumok

von Trier, Lars. & Vinterberg, Thomas. (2006.) Dogma95. *Metropolis, 2006*(2), 92–93. https://metropolis.org.hu/dogma-95-kialtvany-1 (Utolsó letöltés: 2024. július 19.)

Herzog, Werner. (1999, április 30.). The Minnesota Declaration: Truth and fact in documentary [Előadás]. *Walker Art Center*. https://walkerart.org/magazine/minnesota-declaration-truth-documentary-cinema-1999/ illetve https://www.youtube.com/watch?v=GkJiasC3cRI (Utolsó letöltés: 2024. december 29.)

Herzog, Werner. (2017, június 19.). The Minnesota Declaration Addendum [Írásos nyilatkozat]. *Walker Art Center*.

https://walkerart.org/magazine/werner-herzog-minnesota-declaration-2017-addendum (Utolsó letöltés: 2024. december 29.)

Doktori értekezések / Disszertációk

Almási, Tamás. (2005). *Ahogy én látom. (26 év alkotói tapasztalata a dokumentumfilm készítésben)* [Doktori értekezés]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Dér, Asia. (2023). *Én-határok: a rendező és a szereplő(k) kapcsolatának hatásai a hosszútávú, személyes dokumentumfilmben* [Doktori értekezés]. Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest.

Gellér-Varga, Zsuzsanna. (2018). *Krónikás vagy történetmondó? Dokumentum és/vagy film? A történetmesélés dramaturgiai eszközei a dokumentumfilmben* [Doktori értekezés]. Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest.

Lakatos, Róbert Árpád. (2013). *Dokumentum- és játékfilmes rendezői módszerek kölcsönhatása a közép-kelet-európai filmművészetben az ezredfordulót követő első évtizedben* [Doktori értekezés]. Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Politika-, Közigazgatás és Kommunikációtudományi Kar, Hungarológia Doktori Iskola, Kolozsvár.

László, Sára. (2018). *Betekintés a dokumentumfilm produceri hátterébe* [Doktori értekezés]. Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest.

Pálos, György Ali. (2014). *Párhuzamos montázs: Egy dokumentumfilmes - tanár dilemmái a XXI. század első éveiben* [Doktori értekezés]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Sárközy, Réka. (2010). *Dokumentumfilm és történelem* [Doktori értekezés]. Színház és Filmművészeti Egyetem, Film- és Videoművészeti Doktori Iskola, Budapest.

Szabó, Gábor. (2021). *A filmes kameramozgás fejlődése és beépülése a kortárs filmnyelvbe* [Doktori értekezés]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Doktori Iskola.

Szekfü, András. (2010). *A dokumentumfilm néhány elméleti kérdése és a huszadik századi magyar dokumentumfilm* [Doktori értekezés]. Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest.

Szvetelszky, Zsuzsanna. (2010). *A pletyka pszichológiája* [Doktori értekezés]. Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Pszichológia Doktori Iskola, Szociálpszichológia Program). Pécs: Pécsi Tudományegyetem.

Trencsényi, Klára. (2023). *Régmúlt történetek – fiatal narratívák: Emlékek őrei és más filmre vitt családtörténetek* [Doktori értekezés]. Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest.

Ugrin, Julianna. (2023). *Produceri munka a dokumentumfilmben: Gyártás és finanszírozás* [Doktori értekezés]. Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest.

Visky, Ábel. (2024). *Pszichodramatikus eszközök alkalmazási lehetősége a kortárs dokumentumfilmben* [Doktori értekezés]. Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola,

Budapest.

Szakdolgozatok / Mesterdolgozatok

Bartha, Máté. (2019). *Coming of age a kortárs dokumentumfilmben* [Szakdolgozat]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Becz, Péter. (2023). *A nemzetközi workshopok és a magyar dokumentumfilm: A magyar dokumentumfilm gyakorlati lehetőségei a nemzetközi fejlesztői és vágói workshopokon keresztül a kortárs magyar dokumentumfilmes alkotók szemszögéből* [Szakdolgozat]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Brown, Joseph V. (2010). *Scripting the Docufiction: Combining the Narrative and Documentary Modes in a Social Issue Film* [Szakdolgozat]. University of Denver, Faculty of Social Sciences.

Dénes, Viktória. (2020). *Játékfilm és dokumentumfilm határán: A kreatív természetfilmek narratív stratégiái és hatásértékeik* [Szakdolgozat]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Érdi, Zsófia. (2020). *Változatos filmnyelv a kortárs dokumentumfilmben: Az ábrázolásmód sokszínűsége, tendenciái a 2010-es évek magyar dokumentumfilmjében* [Szakdolgozat]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Hack, Júlia Anna. (2011). *A dokumentumfilm dramaturgiájának alakulása a "vágóasztalon": Avagy: Két dokumentumfilm vágási naplója* [Szakdolgozat]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Haragonics, Sára. (2015). *Film után élet: Hogyan hat a dokumentumfilm a szereplői életére* [Szakdolgozat]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Hatházi, Fanni. (2020). *A Netflix-hatás: A dokumentumfilm műfajának fellendülése az internetes tartalomszolgáltatók megjelenésének tükrében* [Szakdolgozat]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Hendrick, Janey Leah. (2018). *A rendező és a szereplő közötti kapcsolat reprezentálódása a kortárs dokumentumfilmben (1986-2017)* [Szakdolgozat]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Kékesi, Attila. (2009). *A dokumentumfilm-rendező felelőssége, avagy a dokumentumfilm*

készítésének erkölcsi kérdései (különös tekintettel "A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában" című dokumentumfilmre) [Szakdolgozat]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Kőrösi, Gábor. (2009). *Különböző távok - a dokumentumfilm és a híradós riport összehasonlítása* [Szakdolgozat]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Kőrösi, Máté Flórián. (2019). *A megfigyelő és a résztvevői dokumentumfilm határainak elmosódása a kortárs dokumentumfilmben* [Szakdolgozat]. Színház- és Filmművészeti Együttes Egyetem, Budapest.

Little, John Arthur. (2007). *The power and potential of performative documentary film* [Szakdolgozat]. Montana State University, Bozeman, MT.

Márton, Dorottya. (2022). *Kit érdekel, hogy mi történik velem? Az önéletrajzi dokumentumfilm történeti fejlődése és alkotói szempontú vizsgálata* [Szakdolgozat]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Meggyes, Krisztina. (2015). *A valóság rendezése - A dokumentumfilm-készítés hitelességének határai* [Szakdolgozat]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Nagy, Zágon. (2017). *A dokumentumfilm operatőri kihívásai: Kilenc hónap háború* [Szakdolgozat]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Simonyi, Balázs. (2018). *(Anti)Hősábrázolás a futótematikájú dokumentumfilmekben: A rendező filmbe kerülése: a technikai szükségszerűségtől az alkotói döntésig* [Szakdolgozat]. Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Budapest.

Vincze, Máté. (2015). *Az interaktív dokumentumfilmek perspektívái* [Szakdolgozat]. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Nem publikált háttérinterjúk

(részletesen lásd a Függelékben; mindegyik interjú teljes változata megtalálható ezen a szerzői linken: (Utolsó feltöltés: 2025. július 27.)

https://drive.google.com/drive/folders/1SvBeSTQQ2i-AglsyWIhp3e0YNJgCApzU?usp=drive_link)

Almási, Tamás. (2024. február 5). Interjú (készítette Simonyi Balázs)

Andor, Tamás (2015. május 12.) Interjú (készítette Simonyi Balázs)

Dyekjær, Sigrid. (2025. február 27-28). Interjú (készítette Simonyi Balázs)

Fredriksson, Maria. (2024. április 30). Interjú (készítette Simonyi Balázs)

Kastelicová, Hanka. (2024. január 18). Interjú (készítette Simonyi Balázs)

Prenghyová, Andrea. (2024. január 3). Interjú (készítette Simonyi Balázs)

Sculier, Francois. (2024. január 17). Interjú (készítette Simonyi Balázs)

Sós, Ágnes. (2025. február 12). Interjú (készítette Simonyi Balázs)

Tuza-Ritter, Bernadett. (2025. február 17). Interjú (készítette Simonyi Balázs)

Ugrin, Julianna. (2024. február 21). Interjú (készítette Simonyi Balázs)

Závorszky, Anna. (2024. január 23). Interjú (készítette Simonyi Balázs)

Audiovizuális anyag

Fábián, Tamás. (2025). *Még a legsötétebb Rákosi-rendszerben is többet engedtek a filmszakmának, mint ma - Interjú Gárdos Péterrel.* [Podcast]. Telex.hu.

https://telex.hu/video/2025/06/24/gardos-peter-hamisitok-most-jovok-interju-hajnali-laz-iro-rendezo-propaganda (Utolsó letöltés: 2025. június 27.)

Heathcote, Dorothy. (1993). *Role distance (Frame distance chart)* [Videófelvétel]. *Rolling Role and the National Curriculum*, Tape 12. University of Newcastle. https://www.youtube.com/watch?v=csa-hc20FIA (Utolsó letöltés: 2025. február 25.)

Herzog, Werner (2010. május 8.). *Docs Against Gravity Presents: Master Class – Werner Herzog.* [Videófelvétel]. DAFilms.

https://dafilms.com/film/8410-docs-against-gravity-presents-masterclass-werner-herzog (Utolsó letöltés: 2025. június 25.)

Kele, János., Dajka, Balázs., & Pelek, Dávid. (2025. június 10). *VAR, túlzsúfolt meccsnaptár, influenszerek – a modern futball öt legidegesítőbb jelensége* [Podcast]. 24.hu.

https://24.hu/sport/2025/06/10/podcast-ziccer-modern-futball-legidegesitobb-jelensegei/

(Utolsó letöltés: 2025. június 24.)

LeBrecht, Jim. (2023. június 7). *Kirsten Johnson* (No.4 The Art of Documentary). [Podcast]. Spotify. https://open.spotify.com/episode/1aFvR5hD1J6lSGJ97A4WPZ?si=yTamJSrFRQOIn5uEwt-QDg&context=spotify%3Aplaylist%3A37i9dQZF1FgnTBfUlzkeKt (Utolsó letöltés: 2025. március 31.)

Sorokin, Kirill. (moderátor), te Pas, Martijn. & Wilson, David. (2017, június 6). *Creative documentary: New genre, new rules.* [Panelbeszélgetés]. Beat Film Festival & IDFA & True/False Documentary Film Festival. https://festagent.com/en/articles/creative_documentary_workshop (Utolsó letöltés: 2024. február 22.)

Třeštíková, Helena. (2014. október 6). *DAFilms Presents: Master Class – Helena Třeštíková* [Videófelvétel]. DAFilms.

https://dafilms.com/film/9279-dafilms-presents-master-class-helena-Třeštíková

(Utolsó letöltés: 2024. február 17.)

Online források (weboldal, blog)

DocNomad. (2024). *Documentary History II: Ethics in Documentary (Course description)*. https://szfe.hu/wp-content/uploads/2024/05/DN12_sem2_Documentary-History-II_Ethics-in-Documentary_Course-description_2024.pdf (Utolsó letöltés: 2024. szeptember 5.)

Dragomir, Lavinia. (2016. október 24.). Astra Film Festival 2016: Premiu de excelență pentru regizorul Cristi Puiu. *Europa FM.* https://www.europafm.ro/astra-film-festival-2016-premiu-de-excelenta-pentru-regizorul-cristi-puiu/ (Utolsó letöltés: 2023. december 5.)

Jewel, Cathy. (n.d.). *From Script to Screen: What Role for Intellectual Property?* WIPO Pressroom. https://www.wipo.int/pressroom/en/stories/ip_and_film.html (Utolsó letöltés: 2024. május 22.)

Market Research Future. (n.d.). *Documentary Films and Shows Market Size, Trends 2034*.

https://www.marketresearchfuture.com/reports/documentary-films-and-shows-market-28344 (Utolsó letöltés: 2025. március 3.)

Parrot Analytics. (n.d.). *Growing Demand for Documentaries.* https://www.parrotanalytics.com/insights/growing-demand-for-documentaries/ (Utolsó letöltés: 2025. március 3.)

Verified Market Research. (n.d.). *Global Documentary Film And TV Show Market Size By Distribution Channel, By Audience, By Production Type, By Geographic Scope And Forecast.* https://www.verifiedmarketresearch.com/product/documentary-film-and-tv-show-market/ (Utolsó letöltés: 2025. március 3.)

Szabályzatok

Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. (2019, április). *Bases 34 Premios Goya*. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. https://www.premiosgoya.com/wp-content/uploads/2019/04/Bases-34-Premios-Goya.pdf (Utolsó letöltés: 2025. február 12.)

Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (2024, április). *97th Oscars: Complete rules*. Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

https://www.oscars.org/sites/oscars/files/2024-04/97th_oscars_complete_rules.pdf (Utolsó letöltés: 2025. február 11.)

Académie des Arts et Techniques du Cinéma. (n.d.). *Règlement complet*. Académie des Arts et Techniques du Cinéma.

https://www.academie-cinema.org/lacademie/reglement/reglement-complet/ (Utolsó letöltés: 2025. február 12.)

British Academy of Film and Television Arts. (2024, november 13.). *BAFTA Film Awards: Rules and guidelines (Features 2025)*. British Academy of Film and Television Arts. https://www.bafta.org/wp-content/uploads/2024/11/Version-13.11.24-BAFTA-Film-Awards-Rules-and-Guidelines-Features-2025.pdf (Utolsó letöltés: 2025. február 12.)

European Film Academy. (n.d.). *Regulations*. European Film Academy. https://www.europeanfilmawards.eu/regulations/ (Letöltve: 2025. február 11.)

Filmográfia

Almási Tamás (1987-2006) *Ózd-sorozat* (kilenc rész)

Almási, Tanás (2002) *Sejtjeink*

Almási, Tamás (2023) *Onódy, a hatvanas évek császára*

Arnold, Andrea (2021) *Cow*

Banksy (2010) *Exit through the gift shop*

Barbier, Ekiem, Causse, Guilhem, & L'helgoualc'h, Quentin (2023) *A túlélő sziget*

Barrese, Beniamino (2019) *The disappearance of my mother*

Bendjelloul, Malik (2012) *Rodriguez nyomában*

Ben Hania, Kaouther (2023) *Négy nővér*

Bilton, Nick (2021) *Álhíres*

Brakhage, Stan (1971) *The act of seeing with one's own eyes*

Breuer, Ádám (2016) *A báró hazatér*

Broomfield, Nick & Churchill, Joan (2003) *Aileen: Life and death of a serial killer*

Broomfield, Nick (1988) *Driving me crazy*

Broomfield, Nick (1998) *Kurt & Courtney*

Broomfield, Nick (1991) *The leader, his driver and the driver's wife*

Brügger, Mads (2011) *The ambassador*

Buñuel, Luis (1933) *Föld kenyér nélkül*

Burnat, Emad, & Davidi, Guy (2011) *Öt törött kamera*

Bustnes, Håvard (2017) *Golden Dawn Girls*

Călugăreanu, Ilinca (2015*) Chuck Norris vs.. Communism*

Caouette, Jonathan (2003) *Tarnation*

Chambers, Simon (2024) *Much Ado About Dying*

Charbonnier, Laurent & Seydoux, Michel (2022) *A tölgy - Az erdő szíve*

Chernov, Mstyslav (2023) *20 nap Mariupolban*

Cluzaud, Jacques & Debats, Michel & Perrin, Jacques (2001) *Vándormadarak*

Costard, Hellmuth (1970) *Fußball wie noch nie*

Culková, Andrea (2022) *Don't take my life*

Culková, Andrea (2020) *Grief*

Culková, Andrea (2013) *Sugar blues*

Dăscălescu, Andrei (2022) *Holy father*

De la Fuente, Raúl & Nenow, Damian (2018) *Még egy nap az élet*

Delassus, Jean-François (2008) *14-18, le bruit et la fureur*

Dér, Asia (2023) *Nem halok meg*
Dobray, György (1989) *K2 (Film a prostituáltakról - Éjszakai lányok)*
Dvortsevoy, Sergei (2004) *In the dark*
Ekberg, Karin (2013) *A separation*
Fassaert, Tom (2015) *A family affair*
Ferenczi, Gábor & Sós Ágnes (2000) *Van a börtön, babám…*
Fiennes, Sophie (2006) *The perverts guide to cinema*
Fogel, Bryan (2017) *Icarus*
Folman, Ari (2008) *Libanoni keringő*
Fredriksson, Maria (2023) *A gullspangi rejtély*
Fuchs, Máté (2023) *Keltető*
Ghaemmaghami, Rokhsareh (2015) *Sonita*
Glob, Lea (2022) *Apolonia, Apolonia*
Glob, Lea (2016) *Venus*
Gordon, Douglas, & Parreno, Philippe (2006) *Zidane: A 21st century portrait*
Guggenheim, Davis (2006) *Kellemetlen igazság*
Halttunen, Tuija (2021) *How to kill a cloud*
Hara, Kazuo (1987) *The Emperor's naked army marches on*
Herzog, Werner (1992) *Tanórák a sötétben*
Herzog, Werner (1977) *Little Dieter needs to fly*
Hristov, Tonislav (2016) *The good postman*
Hristov, Tonislav (2019*) The magic life of V.*
Hristov, Tonislav (2022) *Az utolsó szépfiú*
Iványi, Marcell (1996) *Szél*
Jackson, Peter (2018) *Akik már nem öregszenek meg*
Jacquet, Luc (2005) *A pingvinek vándorlása*
Jarecki, Andrew (2015) *Az elátkozott: Robert Durst halálos élete*
Jencquel, Tuki (2023) *Jackie szerint az élet*
Johnson, Kirsten (2016) *Cameraperson*
Johnson, Kirsten (2020) *Dick Johnson is dead*
Kárpáti György Mór (2023) *Saját erdő*
Kerekes, Péter (2003) *66 szezon*
Kerekes, Péter (2009) *Gulyáságyú*
Kieślowski, Krzysztof (1979) *Amatőr*

Kincses, Réka (2006) *Balkán bajnok*
Kivelä, Saila, & Kuosmanen, Vesa (2022) *Just animals*
Klusák, Vít & Chalupová, Barbora (2020) *Csapda a neten*
Klusák, Vít, & Remunda, Filip (2004) *Cseh álom*
Kocsis, Tibor (2004) *Új Eldorádó*
Konopka, Bartosz (2009) *A berlini fal nyulai*
Kossakovsky, Viktor (2020) *Gunda*
Kotevska, Tamara & Stefanov, Ljubomir (2019) *Honeyland*
Kovács, Kristóf (2012) *Besence Open*
Kőrösi, Máté (2021) *Dívák*
Lanzmann, Claude (1985) *Shoah*
Larsen, Egil Håskjold (2017) *69 minutes of 86 days*
Layton, Bart (2012) *Az imposztor*
Leinkauf, Mischa, Henke, Lutz, & Wermke, Matthias (2015) *Symbolic threats*
le Maire, Jérôme (2016) *Burning out*
Łoziński, Marcel (1995) *Anything can happen*
Łoziński, Marcel (2013) *Father and son on a journey*
Łoziński, Paweł (2013) *Father and son*
Łoziński, Paweł (2016) *You have no idea how much I love you*
Łoziński, Paweł (2021) *The balcony movie*
Marczak, Michał (2016) *All these sleepless nights*
Marsh, James (2008) *Ember a magasban*
Matuszyński, Jan P. (2013) *Deep love*
Maysles, Albert & Maysles, David (1975) *Grey gardens*
Mettler, Peter (1994) *Picture of Light*
Mikulán, Dávid, & Révész, Bálint (2024) *KIX*
Milstein, Ohad (2023) *Monogamia*
Moharos, Attila (2002) *Mikor szolgának telik esztendeje*
Moharos, Attila (2004) *Székelyföldi szolgasorsok*
Moharos, Attila ((2017) *Ballada egy szolgafiú emlékére*
Moharos, Attila (2023) *Szolgának születtek*
Moore, Michael (1989) *Roger és én*
Moore, Michael (2002) *Kóla, puska, sültkrumpli*
Moore, Michael (2004) *Fahnreheit 9/11*

Moore, Michael (2007) *Sicko*
Moore, Michael (2009) *Kapitalizmus: Szeretem!*
Morris, Errol (1988) *The thin blue line*
Morris, Errol (2003) *A háború ködében*
Morris, Errol (2008) *Parancsra tettük*
Nanau, Alexander (2014) *Toto és nővérei*
Nanau, Alexander (2020) *Kollektíva*
Novák, Tamás, & Skrabski, Fruzsina (2010) *Bűn és büntetlenség*
Nuridsany, Claude & Pérennou, Marie (1996) *Mikrokozmosz - A füvek népe*
Oláh, Judit (2020) *Visszatérés Epipóba*
Olsson, Carl (2020) *Meanwhile on Earth*
Oppenheimer, Joshua (2012) *Az ölés aktusa*
Oppenheimer, Joshua (2014) *A csend képe*
Panahi, Jafar (2002) *A tükör*
Pálos, György (2018) *Engedd ki a sárkányt*
Petri, Vlad (2023) *Between revolutions*
Philibert, Nicolas (2022) *On the Adamant*
Philibert, Nicolas (2002) *Én, te, ő*
Pigniczky, Réka (2006) *Hazatérés - Egy szabadságharcos története*
Pintilie, Adina (2018) *Ne érints meg*
Poitras, Laura (2014) *Citizenfour*
Poitras, Laura (2022) *All the beauty and the bloodshed*
Polak, Hanna (2005) *A leningrádi pályaudvar gyermekei*
Polak, Hanna (2015) *Something better to come*
Polley, Sarah (2012). *Apáim története*
Rasmussen, Jonas Poher (2021) *Menekülés*
Révész, Bálint (2017) *Nagyi projekt*
Romaszkan, Mateusz, & Wójtowicz-Wcisło, Marta (2017) *Tourists*
Romm, Mihail Iljics (1965*) Hétköznapi fasizmus*
Rosi, Gianfranco (2013) *Róma körül*
Rosi, Gianfranco (2016) *Tűz a tengeren*
Rouch, Jean (1958) *Én, a néger*
Rouch, Jean, & Morin, Edgar (1961) *Egy nyár krónikája*
Ruttman, Walter (1927) *Berlin, egy nagyváros szimfóniája*

Satrapi, Marjane, & Paronnaud, Vincent (2007) *Persepolis*
Schroeder, Barbet (1974) *General Idi Amin Dada: a self portrait*
Schulman, Lee (2024) *I am Martin Parr*
Seidl, Ulrich (1992) *Tervezett veszteség*
Simonyi, Balázs (2007) *A könyv-ügynök*
Simonyi, Balázs (2009) *Páratlan ritmusok*
Simonyi, Balázs (2013) *Történetek szórt fényben*
Simonyi, Balázs (2020) *Margitfilm*
Simonyi, Balázs (2017) *ULTRA*
Simonyi, Balázs (2025) *Kékkör*
Sobel, Adam (2017) *The Workers' Cup*
Somogyvári, Gergő (2023) *Fanni kertje*
Sós, Ágnes (2013) *Szerelempatak*
Sós, Ágnes (2003) *Teri nagyi*
Spurlock, Morgan (2004) *Super size me*
Steve, James (1994) *Hoop dreams*
Stocklassa, Greta (2023) *Blix not bombs*
Szabó, Réka (2019) *A létezés eufóriája*
Szirmai, Márton (2007) *A süllyedő falu*
Tamnes Hansgård, Ane-Martha (2024) *Diagnonsense*
Tamadon, Mehran (2023) *Ahol nincs isten*
Tamadon, Mehran (2023) *Legrosszabb ellenségem*
Tomanová, Eva (2014) *Always together*
Torrescano, Jose Pablo Estrada (2018) *Mamacita*
Třeštíková, Helena (2008) *René - Egy élet a rácsok mögött*
Třeštíková, Helena (2021) *René - The prisoner of freedom*
Turajlić, Mila (2017) *A másik oldal*
Tuza-Ritter, Bernadett (2017) *Egy nő fogságban*
Varda, Agnès (1958) *L'Opéra Mouffe (Diary of a pregnant woman)*
Varda, Agnès (1976) *Daguerréotypes*
Varda, Agnès (1981) *Documenteur: An emotion picture*
Varda, Agnès (2000) *A gyűjtögetők és én*
Varda, Agnès (2008) *Agnès strandjai*
Varda, Agnès (2017) *Arcélek, útszélek*

Vertov, Dziga (1929) *Ember a felvevőgéppel*
Vészi, János (2000) *Börtönfeleségek*
Visky, Ábel (2020) *Mesék a zárkából*
Wang, Bing (2017) *Mrs. Fang*
Wardle, Tim (2018) *Három egyforma idegen*
Weiskopf, Clare, & van Hemelryck, Nicolas (2016) *Amazona*
Welles, Orson (1973) *H mint hamisítás*
Wiseman, Frederick (1965) *Meat*
Wiseman, Frederick (1967) *Titicut follies*
Wiseman, Frederick (1969) *Law and order*
Wiseman, Frederick (1975) *Welfare*
Yang, Juyeon (2024) *Eltitkolt nagynénim*
Zamecka, Anna (2016) *Áldozat*
Zurbó, Dorottya (2018) *Könnyű leckék*
Zymvragaki, Efthymia (2022) *Light falls vertical*
Zwiefka, Agnieszka (2014) *A csend királynője*

Függelék

A háttérinterjúk összefoglalója (mindegyik interjú teljes változata megtalálható ezen a szerzői linken: (Utolsó feltöltés: 2025. július 27.) https://drive.google.com/drive/folders/1SvBeSTQQ2i-AglsyWIhp3e0YNJgCApzU?usp=drive_link)

Interjúalanyok és háttér

A kutatás 11 dokumentumfilmes szakembert szólaltatott meg 2015-2025 között: producereket (Ugrin Julianna, Závorszky Anna, Sigrid Dyekjær), rendezőket (Sós Ágnes, Almási Tamás, Maria Fredriksson, Tuza-Ritter Bernadett), mentorokat (Andrea Prenghyová, François Sculier), HBO vezetőt (Hanka Kastelicová), valamint a klasszikus magyar dokumentumfilm korszakának operatőrét (Andor Tamás). A beszélgetések középpontjában a rendezői jelenlét jelensége állt a kortárs dokumentumfilmben, kiegészítve történeti perspektívával.

Központi témák és konszenzusok

Fogalmi zavar: Szinte minden interjúalany problémásnak tartja a "kreatív dokumentumfilm" kifejezést. A terminus a 2000-es évek közepén terjedt el, főként adminisztratív-finanszírozási okokból, hogy megkülönböztesse a "televíziós" dokumentumfilmektől a művészi igényű alkotásokat. Valódi definíció azonban nem született.

Technológiai fejlődés történeti íve: Andor Tamás betekintése alapján a technológiai fejlődés drámai változása rajzolódik ki. Míg a 70-es években az Arri BL 16 mm-es kamera és a Nagra hangfelvevő megjelenése forradalmat jelentett, addig a '90-es évektől a digitális kamerák és könnyebb eszközök lehetővé tették az egyéni filmkészítést, ami hozzájárult a rendezői jelenlét térnyeréséhez. Michael Moore hatása külön kiemelendő.

DOK.Incubator befolyása: Több interjúalany megerősítette, hogy a műhelymunka mentorai ösztönzik a rendezők megjelenését saját filmjeikben, "kincseket keresnek a kukában" - a kivágott rendezői jeleneteket újra beépítik.

Motivációk és megközelítések spektruma

Történeti előzmények: Andor Tamás rávilágít, hogy a magyar dokumentumfilmben már a 70-es években létezett a "szituációs dokumentumfilm" technikája, ahol rekonstrukcióval dolgoztak, de a rendező jelenlét nem volt jellemző. Schiffer Pál módszere szerint "minden jelenet megélt dolgot rögzített", de a filmkészítő háttérben maradt.

Kortárs motivációk:

- *Pragmatikus okok:* Hozzáférés biztosítása nehezen elérhető témákhoz (Tuza-Ritter), technikai kényszer (egyedül forgatás), kontextualizálás szükségessége
- *Művészi indokok:* Hitelesség növelése, nézői bizalom építése, "storyteller" funkció, érzelmi bevonódás megteremtése
- *Társadalmi változások:* Hozzáférési válság (Almási), exhibicionista korszellem, személyesség kultusza, "én-filmek" térnyerése 2015 után

Ellentmondások és módszertani viták

Támogatók vs. szkeptikusok: Závorszky és Kastelicová szerint a rendezői jelenlét gazdagítja a műfajt, míg Sós Ágnes a "tökéletes megfigyelő kamerát" preferálja. Almási strukturális

okokra vezeti vissza a jelenséget.

Etikai dilemmák történeti kontinuitása: Tuza-Ritter őszintén beszél a beavatkozás erkölcsi terheiről, ami párhuzamba állítható Andor Tamás és Schiffer Pál közötti vitával a "könnyek tetten érése" körül. A klasszikus korszakban is létezett az etikai feszültség, csak más formában.

Nézői perspektíva: Prenghyová szerint a közönségnek mindegy, ki a rendező, Sculier viszont a bizalom építését hangsúlyozza.

Regionális, generációs és történeti különbségek

Skandináv modell: Dyekjær a dán filmiskola csapatmunka-kultúráját emeli ki, ahol a dokumentumfilmesek fikciós rendezőkkel tanulnak együtt.

Kelet-európai sajátosságok: Almási a "kelet-közép-európaság" miatt érez nehézséget saját megjelenésével, míg Ugrin a magyar dokumentumfilm műfaji tisztázatlanságára hívja fel a figyelmet. Andor tapasztalatai szerint a klasszikus magyar dokumentumfilm tudatosan kerülte a rendezői megjelenést.

Generációs és korszakváltás: A legnagyobb törés a klasszikus korszak (Andor: minimál stáb, technikai korlátok, szereplők "szoktatása") és a kortárs gyakorlat között figyelhető meg. Az idősebb alkotók (Almási, Sós) tradicionalistább megközelítést képviselnek, míg a fiatalabbak (Fredriksson, Tuza-Ritter) pragmatikusan kezelik a rendezői jelenlétet.

Stáb-evolúció: Andor "két Zsiguli" stábjától (6-7 fő) a mai egyéni filmkészítésig (1-3 fő) a technológiai fejlődés radikálisan átalakította a dokumentumfilm-készítés módját.

Az interjúk rávilágítanak: a rendezői jelenlét nem divat, hanem a műfaj strukturális átalakulásának tünete, amely a technológiai fejlődés, társadalmi változások és új finanszírozási modellek együttes hatására alakult ki, miközben bizonyos etikai és módszertani kérdések kontinuitást mutatnak a klasszikus korszakkal.

Absztrakt

A kutatás célja és kontextusa: A disszertáció a kortárs dokumentumfilmezés egyik legdinamikusabban fejlődő területét, a kreatív dokumentumfilm jelenségét vizsgálja – különös tekintettel a hibriditásra, a rendezői intervencióra és az új valóságábrázolási módokra a 21. századi dokumentumfilmben. Célom a munkában a kreatív dokumentumfilm fogalmi keretrendszerének tisztázása, jellemzőinek azonosítása, valamint a rendezői beavatkozás és jelenlét új dimenzióinak feltárása. Kutatásomban arra kerestem a választ, hogy ez a filmes forma miként pozicionálható a dokumentumfilm történeti-elméleti kontextusában, milyen új narratív és formai megközelítéseket alkalmaz, s hogyan alakítja át a rendező szerepét.

Fő kutatási kérdések: Disszertációm nyolc központi hipotézist tekint át: (1) a kreatív dokumentumfilm definíciós problémáját, (2) gyökereit és fejlődési útját, (3) szakirodalmi reprezentációját, (4) a rendezői intervenció szerepét, (5) a fikció és valóság határhelyzeteit, (6) a hibrid szerzőség kérdését, (7) a személyesség megjelenési formáit, valamint (8) a hagyományos dokumentumfilmes módok újraértelmezését.

Módszertan: Interdiszciplináris, practice-as-research (PaR) megközelítést alkalmaztam, ötvözve a filmelméleti és médiatudományi nézőpontokat saját filmrendezői praxisommal és évtizedes tapasztalataimmal. A vizsgálat alapját mélyreható szakirodalmi áttekintés, a nemzetközi filmes diskurzus feltérképezése, közel száz dokumentumfilm elemzése – kiemelten Helena Třeštíková, Agnès Varda, Kirsten Johnson, illetve Marcel és Paweł Łoziński munkái –, valamint aktív alkotókkal és iparági szereplőkkel (mentorok, tutorok, finanszírozók, döntéshozók) készített nagyinterjúk képezték. Tudatosan a 2004–2024 között bemutatott nemzetközi – elsősorban európai és amerikai – (kreatív) dokumentumfilmeket vizsgáltam, illetve az ezen időintervallumban készített magyar dokumentumfilmeket.

Eredmények: A kutatás igazolta, hogy a kreatív dokumentumfilm nem pusztán új műfaj vagy stílus, hanem *komplex ernyőfogalom*, amely szerzői szemléletre, esztétikai tudatosságra, a valóság szubjektív újraértelmezésére és igazság-koncepciókra épül (különös tekintettel Werner Herzog eksztatikus igazságára). Kimutatom, hogy ez a forma a dokumentumfilmes hagyomány szerves továbbfejlődése, ám radikálisan kitágítja annak határait, és domináns pozíciót tölt be a nemzetközi színtéren.

Azonosítottam a kreatív dokumentumfilm közel egy tucatnyi narratív és stilisztikai komponensét (1) – mint például a szubjektív nézőpont, alkotói intervenciók skálája, valóság

és fikció elmosása, érzelemvezérelt narratíva, innovatív montázsmegoldások, strukturálisan és kronologikusan változatos történetvezetés, kifinomult audiovizuális szcenírozás, különböző médiumok integrálása, performativitás dominanciája, meta-reflexív nézőpont –, felvázoltam a hibrid dokumentumfilm különböző megjelenési formáit (2), bemutattam a rendezői intervenció formáinak és szintjeinek átfogó rendszerezését (3), valamint feltártam az "új személyesség" jelenségét (4), amely a technológiai fejlődés (könnyű, az alkotó felé fordítható szinkronhangos kamerák) és intézményi hatások következtében vált meghatározóvá.

Rámutattam, hogy a kreatív dokumentumfilmek új típusú "valóságszerződést" kínálnak a nézőknek (5): ez nem az objektivitás ígéretén, hanem a szubjektív igazság keresésén és az alkotói nézőpont elismerésén alapul. Valamint felvetettem több jelenkori dilemmát is (6) – a szereplők honorálását, az alkotók kiégését a hosszú távú filmezésben, a a filmben résztvevők utókövetésének fontosságát és a beavatkozás etikai dimenzióit –, amelyek további vizsgálódások tárgyát képezhetik a jövőben.

Elméleti hozzájárulások: A dolgozatban – a "kreatív dokumentumfilm" terminus megtartása mellett – több új fogalmi megközelítést javasolok: (a) rendezői intervenciós koordinátarendszer (kétdimenziós modell), (b) a rendezői jelenlét ötfokozatú spektruma, (c) a "valóság bizalmi módosítása" koncepció Kirsten Johnson nyomán, amely a dokumentumfilmes folyamat interperszonális dimenziójára világít rá.

Következtetések és jelentőség: A kreatív dokumentumfilm a dokumentumfilm természetes evolúciójának gyorsan kibontakozó eredménye, amely organikus válaszként született a változó technológiai, társadalmi és kulturális környezetre. A dokumentumfilm és fikció határainak elmosódása nem a hitelesség csökkenését jelenti, hanem új kifejezési formák és mélyebb igazságok feltárásának lehetőségét. Gyakorlati jelentőségének gondolom, hogy a dolgozat nemcsak leírja, de értelmezi is, rendszerezi és elméleti keretbe foglalja e már létező, de kevéssé feldolgozott jelenséget, ezáltal támogatva az alkotókat és a teoretikusokat a kreatív dokumentumfilm jobb megértésében. A kutatással hozzájárulni kívántam a dokumentumfilm-elmélet fejlődéséhez, új perspektívákat kínálni a kortárs audiovizuális kultúra megértéséhez, egyben tisztelgés is a valóságfeldolgozó, igazságkereső alkotók hosszú távú elkötelezettsége előtt.

Kulcsszavak: *kreatív dokumentumfilm, hibrid dokumentumfilm, szubjektivitás, rendezői intervenció, valóságábrázolás, fikcionalizálás, filmelmélet, kortárs dokumentumfilmezés*

Abstract

Research Aim and Context: In this dissertation, I examine one of the most dynamically developing areas of contemporary documentary filmmaking: the phenomenon of creative documentary film – with particular focus on hybridity, directorial intervention, and new modes of reality representation in 21st-century documentary cinema. I aimed to clarify the conceptual framework of creative documentary film, identify its key characteristics, and explore new dimensions of directorial involvement and presence. The research addresses how this film form can be positioned within the historical-theoretical context of documentary cinema, what new narrative and formal approaches it employs, and how it reshapes the role of the director.

Main Research Questions: The dissertation reviews eight central hypotheses: (1) the definitional problem of creative documentary film, (2) its roots and development path, (3) its representation in academic literature, (4) the role of directorial intervention, (5) the borderline situations between fiction and reality, (6) the question of hybrid authorship, (7) forms of personal expression, and (8) the reinterpretation of traditional documentary modes.

Methodology: An interdisciplinary, practice-as-research (PaR) approach was applied, combining film theory and media studies with long-standing filmmaking practice. The investigation was grounded in an in-depth literature review, mapping of international film discourse, analysis of nearly one hundred documentary films – with special attention to the works of Helena Třeštíková, Agnès Varda, Kirsten Johnson, and Marcel and Paweł Łoziński – and extensive interviews with active documentary filmmakers and industry professionals (mentors, tutors, financiers, decision makers). The research focused on international creative documentaries released between 2004 and 2024, particularly European and American productions, as well as their Hungarian counterparts.

Results: The finding confirmed that creative documentary film is not merely a new genre or style, but a complex *umbrella-concep*t built on authorial perspective, aesthetic consciousness, subjective reinterpretation of reality, and concepts of truth (with particular reference to Werner Herzog's ecstatic truth). This form is shown to be an organic development of the documentary tradition, while radically expanding its boundaries and claiming a dominant position on the international stage. The research identifies nearly a dozen narrative and stylistic key components of creative documentary film (1) – such as the subjective point of

view, a wide range of authorial interventions, the blurring of reality and fiction, emotion-driven narration, innovative montage techniques, structurally and chronologically diverse storytelling, sophisticated audiovisual scenography, the creative integration of various media, the dominance of performativity, and a meta-reflexive perspective –, outlines the various manifestations of hybrid forms (2), presents a comprehensive typology of directorial intervention (3), and explores the phenomenon of "new intimacy / personalism" (4) which has become prominent due to technological advances (adaptable, easy-to-use, sync-sound cameras for self-operated shooting) and institutional factors. It also argues that creative documentaries propose a new kind of "reality contract" (5) based not on objectivity but on the pursuit of subjective truth and acknowledgment of authorial perspective. Contemporary dilemmas (6) are also highlighted – such as participant compensation, long-term filmmaker burnout, post-film follow-up for subjects, and the ethical dimensions of intervention – that could serve as future areas of inquiry.

Theoretical Contributions: While retaining the use of the term "creative documentary film", the dissertation proposes several new conceptual frameworks: (a) a two-dimensional model for mapping directorial intervention, (b) a five-level spectrum of directorial presence, and (c) the concept of the "trust modification of reality", following Kirsten Johnson, which highlights the interpersonal dimension of the documentary filmmaking process.

Conclusions and Significance: I argue that the creative documentary film is the rapidly emerging outcome of the natural evolution of documentary cinema, developed in response to shifting technological, social, and cultural contexts. The blurring boundary between documentary and fiction does not reduce credibility but opens space for new modes of expression and the pursuit of deeper truths. I consider the practical relevance of this work to lie in its capacity to not only describe but also interpret and systematize a phenomenon already present at the level of *techné* in the filmmaking field but largely under-theorized. The dissertation aims to assist both practitioners and theorists in better understanding this form, contribute to the advancement of documentary film theory, and offer new perspectives for interpreting contemporary audiovisual culture. It is also, in part, a tribute to filmmakers who remain committed to the long-term pursuit of reality and truth through their work.

Keywords: *creative documentary film, hybrid documentary film, subjectivity, directorial intervention, reality representation, fictionalization, film theory, contemporary documentary filmmaking*

Köszönetnyilvánítás

Özvegyeimnek és árváimnak; Verának, ill. Pénelopénak, Elefteriának, Fülöpnek, Vencelnek.

Az összes inspiráló szakmabeli háttérinterjú-beszélgetőtársnak, kollégának. Kiemelten: Andrea Prenghyová, Hanka Kastelicová, Maria Fredriksson, Sigrid Dyekjær, Sós Ágnes, Tuza-Ritter Bernadett, Ugrin Julianna, Závorszky Anna, valamint Almási Tamás, François Sculier.

Dr. Kárpáti Györgynek – aki átlendített hosszú évek holtpontján – a motivációért, a szakmai segítségért, úttörő aktivizmusáért, hasznos meglátásokért és ötletekért.

Józsa Lászlónak, Hernáth Csabának, Thomas Ernstnek és Tóth Barnabásnak, akikkel a közös filmes munkák és workshopok során együtt formáltuk gondolkodásunkat és technénket. Nékám Petrának, Nádori Eszternek és Tompa Andreának a régi-új bátorításért.

Fontos tanároknak, mentoroknak: Sós Máriának, Andor Tamásnak, Bacsó Bélának, Gazdag Gyulának, Gelencsér Gábornak, Pálos Györgynek, Pápai Zsoltnak, Radnóti Sándornak, Stőhr Lórántnak és Varga Balázsnak.

Az elmúlt évtizedben nyújtott kutatási-fejlesztési segítségért Petra Weisenburgernek (Nipkow Programm), Olivia Stewartnak (PJLF Three Rivers Residency), Andrea Culkovának, Rada Šešićnek, Erdélyi Flórának, Jose Pablo Estrada Torrescanóak, Jesper Osmundnak, Ove Rishøj Jensennek, Ρέα Αποστολίδη-nek, Γιούρι Αβέρωφ-nak.

Horger Antaloknak, akik az elmúlt két évtized alatt eltanácsoltak a kutatástól, témától: mindez csak fűtőanyagként hatott. Non est volentis, neque currentis.

A European Film Academy és a DAFilms videóarchívumának, valamint a Színház- és Filmművészeti Egyetem Könyvtárának. A végtelennek tűnő írás feloldásáért: David Gilmour, Foo Fighters, Nick Cave, Oasis, Pulp, Placebo, Radiohead, RHCP, Roger Waters, The Cure.

Földessy Margitnak, Magyar Tündének, Benkő Imrének és Gulyás Miklósnak, akik a kultúra, művészet, vizualitás és alkotás felé fordítottak az elmúlt négy évtizedben, és megmutatták, hogy mindent csak hosszú távon, kíváncsian és szabadon érdemes csinálni.

.oOo.