

Lakatos Róbert Árpád

Tetten ért valóság

Személyes tapasztalatok
a szituációs dokumentumfilm
és dokumentum-játékfilm
készítése és oktatása terén

Presa Universitară Clujeană

Lakatos Róbert Árpád

Tetten ért valóság

Támogatók:



Lakatos Róbert Árpád

TETTEN ÉRT VALÓSÁG

Személyes tapasztalatok
a szituációs dokumentumfilm és dokumentum-játékfilm
készítése és oktatása terén

Presă Universitară Clujeană ■ Kolozsvári Egyetemi Kiadó

2025

Szakvélemény:

Dr. Felméri Cecilia docens

Dr. Marincaș Mira Cristina docens

© Lakatos Róbert Árpád, 2025.

ISBN 978-606-37-2641-5

Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
<http://www.editura.ubbcluj.ro/>

Tartalom

Bevezető	7
Dokumentum- és játékfilm viszonya	12
Miért forgassunk szituációs dokumentumfilmet?	18
A könyvben használatos egyes szakkifejezések tisztázása.....	25
Talált vagy kitalált téma?	29
A dokumentumfilmes erkölcsi kötelességeiről.....	43
A rendező és operatőr szerepköréről, valamint a stábbal való együttműködésükről.....	56
A helyszíni hangfelvételtől	62
A film képi világára való felkészülésről.....	70
Az analitikus és a szintetizáló montázs	78
Mit és hogyan filmezzünk, és hogyan ne?	82
Kulcsfontosságú helyzetek és fordulópontok	82
Bevezető	83
A főhős szemszögéből a világ.....	84
Amiből kiderül, hogy főhősünkkel igazságtalan a sors	88
Amikor főhősünk akar valamit	89
Cselekvés vagy párbeszéd?	89
Akción – reakción – interakción	90
Rutin- vagy szokatlan helyzetek?	91
Periferikus tartalmak	91
Szimbólumok és kontrasztok.....	92
Befejezés	94
Mit ne filmezzünk?	95
Technikai kifejezőeszközök.....	98
Megvilágítás a dokumentumfilmben	110
A dokumentumfilmterv szükségszerűsége	116
A dokumentumfilmek finanszírozási és forgalmazási lehetőségeiről	117

A dokumentumfilm terv.....	124
A szinopszis.....	124
A film címe.....	125
A műfaj/stílus.....	126
A film hossza.....	127
Az outline.....	127
A féloldalas (vagy tízmondatos) szinopszis.....	128
A gyártási trailer vagy teaser	128
A treatment	129
A rendezői koncepció	133
A narratív struktúra.....	133
A szereplők és ezek megközelítési módja.....	138
Az audiovizuális koncepció	141
A moodboard	147
A rendező álláspontja.....	148
A pitching.....	148
Záró gondolatok.....	153
Filmek jegyzéke	158
Bibliográfia.....	160

Bevezető

Ebben a könyvben húsz évre visszanyúló szituációs dokumentumfilm és a dokumentumjátékfilm készítésén alapuló gondolataimat szeretném megosztani az olvasóval, vagyis azokat a tapasztalatokat, amelyeket filmterv fejlesztési nemzetközi workshopokon és finanszírozási fórumokon való részvételem, illetve néhány film elkészítésének folyamata alatt, operatőrökkel, producerekkel, és más alkotótársakkal való rendezői együttműködésem alatt szereztem, kiegészítve mindezt a filmkészítés oktatása terén szerzett tizenöt éves pedagógiai pályafutásom tapasztalataival.

Sokan óvakodnak gyakorlati filmkészítési szakkönyvek írásától, mert csak az általánosan érvényes igazságokra korlátozzák, rájönnek, hogy tulajdonképpen szinte semmi lényegeset sem mondtak. Viszont amikor egy mélyrehatóbb gondolatot fogalmazznak meg, rögtön eszükbe jut számos ellenpélda, és ez kétségekkel tölti el őket. Ezért, hogy ne kerüljek a semmitmondó nagy igazságok csapdájába, helyenként bátrabb kijelentésekbe is merészkedem, de előrebocsátom, hogy mindent, amit leírtam, hozzávetőlegesen kell értelmezni, mert szinte minden alól van kivétel. Minden filmes alkotás egy külön világ, amely saját rejtett renddel és szabályrendszerrel rendelkezik. Ebben a könyvben csak a saját gondolatrendszeremet próbálom felvázolni annak reményében, hogy az hozzájárul mások saját koncepcióinak kialakításához. Azt szeretném, ha az olvasó folyamatos gondolati párbeszédet folytatna a szöveggel, mindent megkérdőjelezne, illetve további példákat és ellenpéldákat keresne az általam felvett gondolatok igazolására, de megcáfolására is. Erre azt hiszem, a legalkalmasabb olvasási mód, ha közben az olvasó egy saját filmötletet próbál fejleszteni.

Kovács András Bálint a *Mozgóképelemzés* című könyvében, amely a filmelemzés módszertanának magyar nyelvű alapkönyve, azt írja, hogy elemezni az alkotók is szoktak, csakhogy ez egy másfajta, úgynevezett „alkotófolyamatbeli indítékon alapuló elemzés”¹. Ez a könyv ilyenfajta elemzésen alapul.

¹ Kovács András Bálint, *Mozgóképelemzés*, Palatinus Kiadó, Budapest, 2009, 27.

Jerzy Wójcik, egykori tanárom szavai szerint a film olyan, mint az óceán hullámai – kiemelkedik a víztömegeből, láthatóvá teszi magát, majd visszasüllyed (a kultúra óceánjába). A néző a csak kibontakozó formát látja, de ahhoz, hogy az láthatóvá tegye magát, egy rakás láthatatlan tényezőre, anyagra, erőre, fizikai törvényre stb. van szükség – és ezek alkotják az óceán (a valóság), és ebből kifolyólag az óceán részét képező kibontakozó hullám (a film) rejtett rendjét. Az alkotói indítékon alapuló elemzés nem más, mint az alkotóknak a tervezés fázisában, a még el nem készült filmjeik rejtett rendjének megértésére és tudatosítására tett kísérletük.

Könyvem elsődleges célközönsége a dokumentumfilmes óráimat látogató (és az azokról időnként hiányzó), filmkészítést tanuló diákok, illetve az autodidakta módon dokumentum-filmkészítéssel próbálkozó. Szándékosan kerültem a fiatal jelzőt, ugyanis a filmkészítést sohasem túl késő elkezdni (sőt, némi érettség kifejezetten hasznos lehet), illetve olyanokról is tudunk (nem is kevésről), akik autodidakta módon váltak híres alkotókká, valamint olyanokról is, akik nem kifejezetten fiatalembereként váltak híressé. Nem úgy fogalmaztam, hogy „dokumentumfilmezésre szakosodó diákok számára”, **ugyanis nincs külön játékfilmes és külön dokumentumfilmes filmnyelv, hanem csak egy közös filmnyelv létezik.**² Az alapvető különbség a kettő között, hogy az egyikben a történetet kitalálom, a másikban pedig megtalálom.³

Ugyanakkor **a dokumentumfilmes és játékfilmes stílusok és módszerek folyamatos kölcsönhatásban állnak egymással.** A tanulás folyamatát tekintve, a pedagógiai tapasztalatom azt mutatja, hogy a szituációs dokumentumfilmezésnek határozottan jót tesz, ha előtte az alkotó már készített kisjátékfilmet, amely esetében előre el kellett terveznie az egyes beállításokat ahhoz, hogy azok jól álljanak össze jelenetként. A szituációs dokumentumfilmezés esetében gyors átállásokra, nézőpontváltásokra van szükség, vagyis a filmesnek spontánul kell valami hasonlót produkálnia ahhoz, amit játékfilm esetében előre eltervezetten csinál. Ugyanakkor dokumentumfilmezés alatt olyan életszerű részleteket figyelhet meg az alkotó, amelyeket nehéz lenne egy fikciós történet esetében kitalálnia. Tehát a dokumentumfilmes tapasztalat sokat

² Almási Tamás, *Ahogy én látom – DLA-pályamunka*, SZ. F. E., Budapest, 2005, 12. https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/almasi_tamas_dolgozat.pdf, letöltés dátuma: 2025.06.05.

³ Almási, *i.m.*, 7.

segíthet abban, hogy az alkotó az életből ellesett „irreleváns részletekkel”⁴ és „mikrocselekvésekkel”⁵ feltöltve filmtervét elkerülje játékfilmjének mesterkéltségét. Ezzel kapcsolatban Cristi Puiu, a filmes román új hullám fő ideológusa azt mondta, hogy ő, amikor játékfilm-forgatókönyvet ír, nem tud játékfilmeket nézni, csak kizárólag dokumentumfilmet, mert a játékfilmek kapcsán elkapja az undor.⁶ Nyilván ezzel a magukat realistának valló játékfilmek zömének hiteltelenségére utal.

Már a könyvem főcíme is utal arra, hogy csak bizonyos típusú dokumentumfilm-készítésről szól, olyanról, amelyben a filmes kamerával tetten érjük a valóságot, vagyis a film történetét létrehozó cselekmény nem a múltban történt, hanem a kamera előtt zajlik, úgymond filmes jelen időben történik, és a történet a forgatás folyamata alatt bontakozik ki.

Alkotói szempontból számomra a dokumentumfilmeknek az a fajta kategorizálása a legtalálóbbról, amelyet Almási Tamás az *Ahogy én látom* című DLA-pályamunkájában fektet le. Ő két szempontból osztályozza a dokumentumfilmeket. Az egyik osztályozási szempont a cselekmény idejére vonatkozik: filmes jelen vagy múlt idő⁷ – vagyis a cselekmény filmezés közben a kamera előtt zajlik, és alakítja a történetet, vagy már megtörtént, és a film egy múltbeli történetet mesél el. A másik szempont, hogy mi áll a figyelem középpontjában – egy általános téma (probléma) vagy egy konkrét ember, egy főhős a saját problémáival?⁸ Ezen osztályozások szempontjából ez a könyv kizárólag olyan dokumentumfilmekkel és dokumentum-játékfilmekkel foglalkozik, amelyekre a **filmés jelen idő** jellemző, illetve, amelyekben **a figyelem középpontjában egy konkrét főhős áll** a saját problémáival. Az ilyen dokumentumfilmekről is elsősorban a személyes alkotói és oktatói tapasztalataim alapján, tehát a teljesség igénye nélkül kívánok szólni, ugyanis is az ilyen típusú **megfigyelő**, avagy **situációs** dokumentumfilmek kategóriáján belül is rengeteg stílus létezik, ezért képtelenségnek tartom egy mindent átfogó, minden elképzelhető lényeges aspektusra kitérő könyv megírását. Természetesen

⁴ Thompson, Kristin – Bordwell, David, *A film története*, Palatinus, Budapest, 2007, 389.

⁵ <https://fadingtheaesthetic.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/03/bazin-andre-what-is-cinema-volume-2-kg.pdf>, 90. utolsó letöltés: 2025.06.05

⁶ Lakatos Róbert Árpád, *Rendezői beszélgetések*, Művelődés Kiadó, Kolozsvár, 2016, 103.

⁷ Almási, *i.m.*, 8.

⁸ Almási, *i.m.*, 8.

léteznek általánosan érvényes szabályok is, és ezek a fogalomrendszerbe való bevezetésnek kitűnők, de nem segítik az elmélyülést, mert egy-egy mélyreható szabályrendszer egy-egy konkrét műre érvényes csupán. Ezért az elméleti alapozás és a gyakorlás mellett feltétlenül szükségesnek tartom az olyan írásokat, mint a már említett Almási Tamásé, amelyben a szerző saját tapasztalatai és konkrét esettanulmányok alapján reflektál a filmkészítés folyamatára.

Sheila Curran Bernard a dokumentumfilmről szóló *Kreatív elbeszélés* című könyve lengyel kiadásának borítóján például a következő szöveg áll: „*A filmtörténet több mint száz éve a technológia és az elbeszélés művészetének fejlődéséről szól. A játékfilm kidolgozott néhány forgatókönyvmintát, melyeket klasszikus könyvek segítségével elterjesztett. Ez jó is, meg rossz is. A játékfilm egységesedett, és bizonyos értelemben falba ütközött. A dokumentumfilm fejlődése sokkal dinamikusabb. [...] Az egész estés dokumentumfilmek bevették a mozitermeket. [...] Sheila Bernard, látván ezt a folyamatot, írt egy tankönyvként is használható művet arról, hogyan lehet egész estés dokumentumfilmet készíteni. Arról, hogy a dokumentumfilm is ELBESZÉLÉS, amelyhez az alkotói folyamat egyes fázisaiban ugyanúgy kell viszonyulni, mint a játékfilmhez... És a falba ütközés veszélye a dokumentumfilm esetében nem áll fenn...*”⁹

Minden téma más, és dokumentumfilmben a téma legmegfelelőbb megközelítésének keresése erős szerzőiségre predesztinál. A „szerzői filmes” nem követhet sémákat, de mások tapasztalatainak és gondolatainak megismerése hozzájárulhat a filmről való gondolkodásának fejlődéséhez. Az utánzást sem tartom rossz vagy szégyellnivaló megközelítésnek, hiszen minden helyzet más, minden szereplő másként reagál, más megközelítést igényel, az alkotó személyisége akaratlanul is betüremkedik a filmbe, és az alkotótársak is rányomják a bélyegjüket a műre, ezért elkerülhetetlen a végeredmény eredetisége, és az utánzat gyakran jobb lesz, mint az eredeti. Amúgy, ha jól belegondolunk, egész életünk utánzásokon alapul (mozgáskultúránk, beszédünk, gondolkodásmódunk stb.), még sincs két egyformán viselkedő ember, ugyanúgy, mint ahogyan két egyforma hópihét sem találtak még, pedig a formájuk ugyanazon szabályrendszeren (rejtett renden) alapul.

⁹ Sheila Curran Bernard, *Film Dokumentalny – Kreatywne opowiadanie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2011. (A szerző fordítása) borítószöveg

Engem azért foglalkoztat elsősorban a szituációs dokumentumfilm és az ezzel rokon dokumentum-játékfilm készítés, mert a Lódzi Állami Lengyel Filmművészeti Egyetemen főleg játékfilmkészítést tanultam, tehát a dokumentumfilm-készítés terén is a játékfilmes tapasztalataimból indultam ki (játékfilmes kifejezőeszközöket, felépítést stb. utánoztam), és a filmes jelen idő miatt ez a megfigyelő, élethelyzete-
ket rögzítő dokumentumfilm-készítés áll a legközelebb a játékfilmhez (játékfilmben még a múltbeli cselekményt is filmes jelen időben látjuk, és csupán az illető jelenet-
re való átvezetés vagy történetbeli részlet utal arra, hogy amit épp nézünk, valójában a múltban történt). Másrészt az ilyen filmekben lehet tetten érni a spontán érzelme-
ket – Jerzy Wójcik tanárom azt is mondta, hogy felejtjük el azt, hogy a film jelenetek-
ből, beállításokból stb. áll, és arra fókuszáljuk, hogy **a film elsősorban érzelmekből épül fel!** A filmes jelen idő pedig izgalmasabbá teszi a filmnézést, mert a jelen időben történő cselekménybe jobban bevonódunk érzelmileg, mint egy múltbeli (elmesélt) eseménybe.

Bátorkodom remélni, hogy e könyvet érdekesnek tartják majd a hozzám hasonló tapasztalattal rendelkező filmes és tanár kollégák is, hiszen magam is érdeklődve olvasom mások filmkészítésről szóló gondolatait, akár a fiatalabb kollégáét is, hiszen a tapasztalat mennyisége sokszor nem mérvadó. Egy kezdőnek is lehet akkora tapasztalata és olyan gondolatai (és általában vannak is), amelyek az én készletemből kimaradtak.

Ami pedig e könyv szerkezetét illeti, gyakran ismétlődnek benne ugyanazok a gondolatok. Ennek fő oka az, hogy feltételezem, nagyon kevesen olvasnak úgy szak-
könyvet, hogy elejétől végig elolvassák, inkább úgy, hogy kinézik a tartalomjegyzék-
ből az őket leginkább érdeklő témakört, és az illető fejezet olvasásával kezdik, majd
ugyanilyen alapon folytatják a többi fejezettel. Az ilyenfajta olvasásnak pedig az ked-
vez, ha minél kevesebbszer kell visszalapozni tíz oldalra, majd előre húszat, hogy ért-
hetővé váljon, amit épp akkor olvasnak, és az adott fejezetben elhangzik nagyjából
minden, ami a megértéséhez szükséges. A filmkészítés oktatásának épp ez a nehézsé-
ge, hogy minden mindennel összefügg, egyszerre és egyben kell látni mindent, ezért
nem lehet lineárisan végighaladni az egyes témakörökön, hanem többször, egymás-
tól eltérő sorrendben kell végigmenni ugyanazon gondolatokon, aminek következté-
ben elkerülhetetlen az ismétlés.

Bevezetőm befejezéseként pedig kategorikusan tisztázni szeretném, hogy **dokumentumfilmben nem a valóságot, hanem a valóság szerzői interpretációját látjuk!**¹⁰ Amint azt Almási Tamás mondja: **dokumentumfilmben „a „valóság” elemeiből fikciót hozunk létre annak minden törvényszerűségével együtt.”**¹¹

Dokumentum- és játékfilm viszonya

Nincs külön dokumentum- és külön játékfilmes filmnyelv.¹² Léteznek ugyan a filmkészítési technikákból és technológiákból fakadó stílusbeli és formanyelvi sajátosságok, amelyek egy-egy korszakban inkább a dokumentum- vagy inkább a játékfilmre jellemzők, de a filmnyelvi kifejezőeszközök – plánok, látószögek, kameranézőpontok, kameramozgások, megvilágítás, zajok, zörejek, hang-atmoszférák, zene, párbeszéd, belső monológ stb. – ugyanúgy hatnak a nézőre minden esetben. A bevezetőben már említett Almási Tamás megfogalmazása szerint számára a játékfilm készítés és a dokumentumfilm készítés között csupán annyi a különbség, hogy az egyik estében a történetet kitalálja, a másikban pedig megtalálja.¹³

A beszélt nyelvhez hasonlóan a különböző filmnyelvi, így a dokumentum- és játékfilmes dialektusok is folyamatos kölcsönhatásban állnak egymással. A filmkészítés hőskorszakában, amikor a filmes kamerák iradatlanul nehezek voltak, dokumentumfilm esetében is a cselekményt vitték a kamerák elé, és nem a kamerákkal loholtak a szereplők után. Az olasz neorealizmussal a játékfilmkészítésben bekövetkezett egy olyan dokumentaristának nevezett paradigmaváltás, amelynek hatása különböző formákban, újabb és újabb hullámokban visszatér (John Cassavetes filmjei, Budapesti iskola irányzat, Dogma 95, avagy Dán Dogma irányzat, Mike Leigh filmjei, román új hullám, szlovák új hullám stb.). Erre a jelenségre talán az a legtalálóbb

¹⁰ Szekfű András, *A dokumentumfilm néhány elméleti kérdése és a huszadik századi magyar dokumentumfilm*. Doktori disszertáció, Sz. F. E., Budapest, 2010, 28.

¹¹ Almási, *i.m.*, 7.

¹² Almási, *i.m.*, 12.

¹³ Almási, *i.m.*, 7.

megfogalmazás, mely szerint a dokumentarizmus a játékfilm lelkiismereteként működik, amely a valóságtól túlzottan eltávolodó játékfilmet időnként visszarántja a valós problémák mezejére.¹⁴

Az olasz neorealizmust általában elsősorban a filmek társadalmi tematikáját illetően hozzák kapcsolatba a dokumentarizmussal, illetve amiatt, hogy a filmesek kivonultak a stúdiókból és valós helyszíneken forgattak. De ezek a kapcsolódások sokkal mélyebbek, ugyanis az olasz neorealizmus vezette be a filmes dramaturgiába az ok-okozati viszonyok fellazulását és a véletlen szerepét.¹⁵ Korábban mindennek, ami történt a filmben, közvetlen oka kellett, hogy legyen, és ezt az okot az illető történés előzményeként be is kellett mutatni a nézőnek. Vittorio de Sica *Biciklitolvajok*jában viszont nem azért lopják el a főhős biciklijét (a filmbeli történetet elindító forduló-pontban), mert neheztelnek rá valamiért, éppenhogy véletlenszerűen. Persze a biciklilopásoknak is vannak okai, amelyek az akkori társadalmi valóságban (szegénységben) gyökereznek, ezért is használtam az „ok-okozati viszonyok fellazulása” kifejezést, és nem állítottam, hogy ezek teljes mértékben megszűntek, csakhogy a véletlen szerephez juttatásának következtében életszerűbbek lettek.

De a mikrodramaturgia szintjén is jelentős változásokat hozott az olasz neorealizmus. Mikro-dramaturgiának nevezem például az olyan apró cselekmények hozadékát, mint például, amikor Fekete Ibolyának a *Bolshe Vita* című játékfilmjében a főhős Szergej, aki Oroszországból érkezett Budapestre egy táskányi késsel, hogy azokat eladva némi alaptőkét szerezzen magának, megcukrozza a kávéját... tesz bele egy kiskanál cukrot, aztán még egyet, aztán még egyet, aztán felnéz, hogy vajon szabad-e?... és tesz még egyet... és talán még egyet... Kb. így van a filmben, legalábbis én így emlékszem erre a jelenetre, amit huszonöt éve láttam egyetlen egyszer, és azóta megmaradt bennem, mert még emlékeztem, milyen volt a rendszerváltozás előtti Romániában sorban állni fél, vagy akár egész napokat is egy kiló cukorért. A történetre nem emlékszem, csak arra, hogy Szergej késekkel érkezett, és ha így folytatja, rövidesen cukorbetegség lesz a vége. Amit itt Szergej csinál, az nagyon sokat elmond a szereplő háttéréről, és az, ahogyan teszi, a karakterről is. Az ilyen mikrodramaturgiai

¹⁴ Hartai László, Muhi Klára, Pápai Zsolt, Varró Attila, Vidovszky György, *Film- és médiafogalmak kisszótára*, Korona Kiadó, Budapest, 2002, 38.

¹⁵ Thompson – Bordwell, *i.m.*, 389.

részleteket az olasz neorealizmus kapcsán André Bazin mikrocselkvéseknek nevezi¹⁶, Dawid Bordwell pedig irreleváns részleteknek¹⁷. De fontos kiemelni, hogy ezek csak a cselekmény közvetlen ok-okozati viszonyai szempontjából, és csak látszólag irrelevánsak, a történet szempontjából viszont nagyon is jelentősek, mert jellemzik a szereplőt, utalnak a szereplő társadalmi hátterére, és a szereplők cselekedetei (és az ezekből kifolyólag alakuló történet) nem függetlenek a társadalmi körülményektől, sem a jellemüktől, hanem nagy mértékben ezekből fakadnak.

Szituációs dokumentumfilmben gyakran az ilyen mikroszkopikus cselekmények (például a már említett Szergej esete) polarizálják a jeleneteket és közvetítik a lényegét. Szerintem mai filmes szempontból már nem annyira találó az irreleváns részletek kifejezés, ezért helyette a periférikus tartalmak megnevezést ajánlanám.

Az olasz neorealizmus csak a dokumentarizmus alapjait fekteti le a játékfilmben (közelebb hozza azt a hétköznapok valóságához), de az igazi nagy dokumentarista átörözt a *cinéma vérité* és a *direct cinema* irányzatok hozzák meg. Az ötvenes évek végén megjelennek az olyan könnyű filmes kamerák, amelyekkel már lehet futni a valóság után, és nem azt kell a kamerák elé cipelni. Ebben az időszakban történik egy paradigmaváltás a társadalomtudományokban is. Ez a néprajzi filmben például abban nyilvánul meg, hogy eddig a tudósok kimentek Afrikába, lefilmezték a „vadakat”, és a narrátor meggyőzően mély bűgő hangon elmondta, mit kell róluk gondolni. Innentől kezdve viszont a vizsgálat alanyai mondhatják el, hogy mit gondolnak saját világukról. Ilyen szempontból Jean Rouch (aki eredetileg néprajzos volt) filmes munkássága nagyon fontos. Gyakorlatilag ő fektette le a modern dokumentum-játékfilm alapjait azáltal, hogy mesterségesen kreált szituációkba hozta szereplőit. Ő a pszichodráma felszabadító erejében bízott¹⁸, vagyis arra alapozott, hogy ha szerephelyzetbe hozzuk filmes alanyainkat, akkor azok olyan tartalmakat is megmutatnak saját magukból, amelyeket egyébként önvédelmi maszkjaik mögé rejtenének. A szerep biztonsága, vagyis, hogy az a karakter, akit eljátsszanak nem ők, felszabadítja őket. De miközben más szerepbe bújnak, tulajdonképpen olyan mély, saját maguk által negatívnak

¹⁶ <https://fadingtheaesthetic.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/03/bazin-andre-what-is-cinema-volume-2-kg.pdf>, 90. Utolsó letöltés: 2025.06.05.

¹⁷ Thompson – Bordwell, *i.m.*, 389.

¹⁸ Lakatos Róbert Árpád: *Dokumentumfilmek hatások a játékfilmben: Közép-kelet európai filmes karrierrek kezdete az ezredfordulót követő években*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2017, 172.

vélt tulajdonságaikat is bemutatják, amelyeket elrejtene, ha önmagukat kellene képviselniük a kamera előtt. Ezt Jean Rouch röviden úgy foglalta össze, hogy a valóság megragadásának egyetlen lehetséges módja a fikció.¹⁹ Amikor olvastam ezekről, rájöttem, hogy tulajdonképpen egyes esetekben (például a *Bahrta! – Jó szerencsét!* című dokumentum-játékfilmben) öntudatlanul, részben én is erre a módszerre alapoztam. Meg, hogy ezzel egyáltalán nem vagyok egyedül.

A könnyű kamerák elterjedésének eufóriájában egyesek elkezdték keresni a tiszta dokumentumfilmet, és ez további olyan gondolatokhoz vezetett, amelyek később visszahatók a játékfilmes formanyelvre. Az egyik ilyen a „tilos a vágás” című gondolat, aminek a hívei azt állították, hogy a vágás meghamisítja a valóságot, ezért egyetlen beállításban vették fel a jeleneteket, és ha azok vágás nélkül nem működtek, inkább kidobták teljes jeleneteket a filmből.²⁰ Minden bizonnyal ők is tudták, hogy nemcsak a vágással manipulálják a valóságot, hanem például a képkeretezéssel, kamera nézőpontjával, de még az objektív látószögével is, de arra törekedtek, hogy a lehető legkevésbé befolyásolják a valóságképet, és erre ezt a megoldást találták. Ez az alapvetően dokumentarista gondolat a közelmúlt filmjeiben például a román új hullámban köszön vissza, amelyben az egyetlen beállításból felvett jelenetek a hitelesség érzetét keltve a kisrealizmust hivatottak szolgálni (pl. Cristi Puiu: *Moartea domnului Lăzărescu/ Lăzărescu úr halála*, Cristian Mungiu: *4,3,2*, Adrian Sitaru: *Pescuit sportiv/ Sporthorgászat*, Radu Jude: *Cea mai fericită fată din lume/ A legboldogabb lány a Világon*, Florin Șerban: *Eu când vreau să fluier, fluier/ Akkor füttyülök, amikor akarok* stb.). Ezzel rokon megfontolásból fakadhat, hogy olyan filmekben, mint pl. a *Marfa și banii/ Zseton és beton*, Cristi Puiu használ vágást, de kizárólag „ugró vágást”, vagyis olyat, amely felhívja a figyelmet arra, hogy időugrás történt, valami ki lett hagyva, és a jelenet cselekménye nem folyamatos, hanem szaggatott és kihagyásos.

Egy másik, a Robert Drew-féle dokumentumfilmes csoportosulás azt vallotta, hogy a szereplő viselkedése akkor hiteles, ha az illető olyan krízishelyzetben van, amelyben egészen biztosan nem érdekli őt az, hogy most filmezik-e vagy sem.²¹ Programfilmjük a *The chair*, amelyben egy ügyvéd próbál egy elítéltet megmenteni a

¹⁹ Hartai–Muhi–Pápai–Varró–Vidovszky, *i. m.*, 28.

²⁰ Almási, *i. m.*, 13.

²¹ Robert Drewt idézi Thompson–Bordwell, *i. m.*, 513.

villamosszéktől. Ez a gondolat a krízisdramaturgia alapja. Ebben a dramaturgiában nincs idő a klasszikus dramaturgiából ismert karakterfejlődésre. Ha felelevenítjük a román új hullám filmjeit, mindegyik egyetlen krízishelyzet köré polarizálódik, és ha a cselekmény idejét nézzük a *Zseton és beton* reggeltől estig játszódik. A 4,3,2 déltől éjfélig, *A legboldogabb lány a világon* reggeltől délutánig stb. De persze a krízisdramaturgia nemcsak a román új hullám filmjeiben jelenik meg, hanem említhetnénk Sydney Lumetnek a *Tizenkét dühös ember* című filmjét, és sok más filmen keresztül folytathatnánk a sort, akár a *Fűrész* című horror franchise-on keresztül...

Ugyancsak a *direct cinema* korszakában született meg az angolszász szaknyelvben a *légy a falon*, *légy a levesben*, és a *légy a szemben* kameraattitűd, a külső megfigyelő (kívülálló), a résztvevő megfigyelő és a reflexív kameraattitűdre vonatkozóan. Manapság már játékfilmek esetében is alaposabban végiggondoljuk a kamera nézőpontjának a kérdését, mert sok esetben a mindent tudó szerző nézőpontja már kínosnak számít. Amikor Cristi Puiu *Zseton és betonjában* az antagonista odakap főhősünk ágyékához, a résztvevő megfigyelő attitűdöt képviselő kamera késve néz le. Ez nem azt jelenti, hogy az operatőr nem tudta volna szépen szinkronban lekövetni azt a mozdulatot, hanem azt, hogy a résztvevő megfigyelő tekintete sem követte volna szinkronban. Ezt csak a „mindentudó szerző” tudta volna megtenni és Cristi Puiu elítéli az ilyesmit.²² Például nagyon kínosnak tartja, ha a filmben véletlenül leesik egy pohár az asztalról, és az úgy van felvéve, hogy a kamera arra a helyre néz, ahova le fog esni a pohár, és úgy van bevágva a cselekmény, hogy látjuk a filmben, amint beesik a képbe, és széttörik a pohár.²³ Nem állítom, hogy az ilyesmi minden esetben kerülendő, hanem hogy az illető filmre a szerző által felállított szabályrendszer szempontjából hibának számít. Cristi Puiu nem készít dokumentumfilmeket ugyan, de amikor játékfilm-forgatókönyveket ír, megfigyelő dokumentumfilmese szemmel figyeli a valóságot²⁴ (csak épp nem kamerával teszi), ugyanis a megfigyelés nemcsak a megfigyelő dokumentumfilmnek, hanem a realista játékfilmnek is az alapja. Én azt gondolom, hogy megfigyelő dokumentumfilmek készítése nagy mértékben segít a pályakezdő alkotóknak abban, hogy életszerű játékfilm-forgatókönyvet írjanak, vagyis

²² Lakatos Róbert Árpád, *Rendezői beszélgetések*, Művelődés Kiadó, Kolozsvár, 2016, 108.

²³ Lakatos, uo., 107.

²⁴ Lakatos, uo., 103.

hozzájárul a közhelyes filmes sablonok elkerüléséhez. Ha nem is akarnak dokumentumfilmek lenni, nagymértékben elősegíti a játékfilmkészítés tanulását is, illetve a filmezés folyamán betüremkedő véletlenszerű valóságreszletek, de akár a véletlenszerű spontán filmezési megoldások is nagymértékben hozzájárulhatnak a személyes filmes formanyelvük, és a filmnyelvről való gondolkodásuk fejlődéséhez.

Persze nemcsak a dokumentumfilm hatott a játékfilm fejlődésére, hanem ez fordítva is igaz. A cseh és a szlovák dokumentumfilm-készítés például nagyon magas színvonalú, és nagyon kreatív. Ennek fő oka feltehetően az, hogy a Prágai Tavasz megtorlásait követően a csehszlovák új hullám játékfilmes irányzat sok rendezője nem készíthetett több játékfilmet, és akkor ezek a filmesek azzal a gazdag játékfilmes eszköztárral, amellyel rendelkeztek, átvonultak a dokumentumfilm-készítés területére, és kreativitásukkal igencsak magasra helyezték a mércét.²⁵ A híres cseh filmes egyetemen, a FAMU-n, külön dokumentumfilmes osztályt működtettek, és ebből a dokumentumfilmes osztályból került ki a jobb játékfilmes rendezők zöme is. A filmiskolás dokumentumfilmek nagy igényességgel filmre forogtak, miközben a többi közép-kelet-európai filmiskolában gyenge minőségű videóra. Nem csoda, hogy a csehek csinálták meg az első közép-kelet-európai nemzetközi dokumentumfilm-gyártást finanszírozó fórumot, a jihlavai pitching fórumot (Az IDF vagyis Institut of Documentary Film East Silver és Ex Oriente filmterv fejlesztési és pitching programjait), amelynek nagy mértékben a *Bahrta! – Jó szerencsét!* című egész estés moziforgalmazásra szánt dokumentum-játékfilmmel gyártási finanszírozását köszönhetem.

Azt már említettem, hogy a szituációs dokumentumfilm készítésben nagyon jól fog a játékfilmes tapasztalat, ugyanis a kamerával történő megfigyeléses filmezés közben az operatőrnek spontánul kell felsnittelnie a jelenetet, ami nagyon nehéz feladat, ha az illető nem tanult meg nyugodt körülmények között, egy papír előtt ülve minden egyes beállítást lerajzolva, felplánozni egy jelenetet. Csak akkor tud spontánul egymáshoz jól illeszkedő beállításokat felvenni, ha kialakult már benne egyfajta automatizmus a jelenetek felsnittelését illetően. De a rendezőknek is könnyebb játékfilm-forgatókönyvíráson elsajátítaniuk a dramaturgia szabályait, amelyek a dokumentumfilmre is érvényesek.

²⁵ Lakatos Róbert Árpád, *Rendezői beszélgetések*, Művelődés Kiadó, Kolozsvár, 2016, 54.

Miért forgassunk szituációs dokumentumfilmet?

Almási Tamást kérdezve, hogy miért szereti a dokumentumfilmet, azt válaszolta, hogy ő a játékfilmnek is elkötelezettje, csak az a helyzet, hogy amíg a például húsz-harminc évvel ezelőtt készült játékfilmekből csak azok maradnak fenn, amelyek igazán kiemelkedők, a többi pedig érdektelensége okán feledésbe merül, addig egy ugyanakkor készült akár közepes dokumentumfilm továbbra is érdekes marad, sőt lehet, hogy az idő elteltével még érdekesebbé válik.²⁶

Több mint tizenöt éves tanári pályafutásom alatt csak nagyon ritkán találkoztam olyan húsz év körüli erdélyi fiatallal, aki azért kezdett el filmkészítést tanulni, mert dokumentumfilmes szeretne lenni. Azt gondolom, ennek több oka is van. Az egyik, hogy sokan nem tudják, mi a dokumentumfilm. Lehet, egyes fiatalok azért idegenkednek annyira a dokumentumfilm-készítéstől, mert a kreativitásukat akarják villogtatni, azáltal próbálnak a figyelem középpontjába kerülni, és társadalmi elismerést szerezni, a dokumentumfilmet pedig nem gondolják eléggé kreatívnek. Ki ne szeretne fiatalon híressé és ünnepeletté válni? A dokumentumfilm pedig marginális műfaj (kb., mint az opera). A játékfilm viszont olyan, mint a popkultúra – azzal lehet igazán a figyelem középpontjába kerülni.

Egy másik lehetséges ok, hogy egészen fiatalon az ember inkább magával van elfoglalva, a saját értékrendjét próbálja kialakítani, és nincs igazán tudatában annak, hogy milyen társadalmi tényezők határozzák meg személyiségfejlődését. A látóköre és élményvilága közvetlen környezetére korlátozódik, ezért ez a viszonyítási alapja, és van neki annyi baja önmagával, hogy nincs kedve máséval foglalkozni. Röviden: nem ő akarja megérteni a világot, hanem azt akarja, hogy a világ értesse meg őt. A dokumentumfilmezés viszont fordított hozzáállást igényel (és azt gondolom, hogy a felnőtté válás is). Gyakran ki kell mozdulnunk a komfortzónánkból, hogy külső szemmel nézve megpróbáljuk megérteni a világ egy-egy kis szegmensét,

²⁶ Lakatos Róbert Árpád, *uo.*, 2016, 134.

annak mozzgatórugóit, és ezeket összerakva magunkban következtetéseket vonjunk le a Világ Rejtett Rendjével kapcsolatban.

Még mielőtt valaki azt olvasná ki a korábbi bekezdésből, hogy a dokumentumfilmzés a helyes út a világ és önmagunk megértéséhez a játékfilmkészítéssel szemben, igyekszem leszögezni, hogy szerintem nincs helyes vagy helytelen út. „A világot meg lehet érteni úgy, hogy körbe utazzuk azt, de egy helyben ülve is” – mondta Jerzy Wójcik tanárom, aki negyedéven a *Rész és az egész* című egyetemi kurzust tartotta nekünk, amelynek a világ és a műalkotás rejtett rendjéről szólt, és röviden összefoglalt lényege, hogy a tökéletes mű esetében a rész magában hordozza az összes információt az egészre vonatkozóan, lásd a DNS-molekulát, amely magában hordozza az testünk egészére vonatkozó összes információt, vagy akár a hópihéék szerkezete, amelyek esetében mindegyiknek más a formája, de ugyanazon szerkezeti szabályok szerint épülnek fel, vagyis ugyanazzal a rejtett renddel rendelkeznek. Mi a világ rejtett rendjét próbáljuk megérteni, és ezt az előbbiek értelmében úgy is meg tudjuk tenni, hogy leülünk és kellőképpen elmélyülünk önmagunkban (és játékfilmet találunk ki), és úgy is, hogy körbeutazzuk a világot, vagyis kimozdulunk komfortzónánkból, és nemcsak magunkba nézünk, hanem másokat figyelünk (és dokumentumfilmet készítünk). Persze, ez a kiemelt aranymondás is csak arra jó, hogy a végleteket rajzolja fel elénk, hogy ennek köszönhetően könnyebben megértsük a köztes skálán való elhelyezkedésünket – mert a végletek csupán elméleti fogalmak, és a valóságban nincsenek, ugyanúgy, ahogyan nincs tiszta dokumentum-, és nincs tiszta játékfilm, hiszen már tudjuk, hogy **amit a dokumentumfilmben látunk, az nem a valóság, hanem annak a szerzői interpretációja**, és bármilyen fikció, bármilyen fantázia, még a számunkra ismeretlen logika alapján építkező álmok is, az álmodó alany valóságából táplálkoznak.

Fiatalon én is elsősorban játékfilmet akartam készíteni. A gyimesi kultúrában egy nagyon gazdag inspirációs forrásra találtam, amely alapján kialakítottam egy saját világot magamnak, amit elsősorban játékfilmben akartam megmutatni a nagyvilágnak. Bátorításban sem volt hiány tanáraim részéről, a pályám mégis másként alakult. A *Csendország* című dokumentumfilmem (amelynek témájára játékfilmem előkészítése alatt bukkantam) lett az, amely elindította filmrendezői pályafutásom.

Persze egyáltalán nem kötelező dokumentumfilmet készíteni. Rengeteg olyan jó játékfilmrendező van, aki nem készített dokumentumfilmet, vagy ha igen, akkor legalábbis nem büszkélkedik vele. No meg olyanok is, akik dokumentumfilmben nagyon jók, játékfilmben pedig nem. És fordítva is. És persze olyanok is, aki mindkettőben jók voltak – mint például Krzysztof Kiesowski. Szerintem a legfontosabb, hogy milyen téma érdekel, mert az dönti el, hogy inkább dokumentum- vagy inkább játékfilmben érdemes feldolgozni. Jan Gogola cseh dokumentumfilm-rendező azt mondta, hogy Karel Vachek nevezetű tanárától hallotta, hogy csak olyan témát érdemes játékfilmben feldolgozni, amelyről valamilyen okból kifolyólag nem lehet dokumentumfilmet készíteni²⁷. Ezen azóta is elmélkedem...

E könyv írása közben kíváncsiságból megkérdeztem néhány volt diákomat, hogy egyetem után miért kezdték el beleásni magukat a dokumentumfilm-készítésbe? A következő válaszokat kaptam:

Püsök Botond: *„Azért készítek dokumentumfilmet, mert úgy érzem, hogy másképp nem tudnék működni, ha azokat a történeteket nem mesélném el. Számomra egy vitális érzés, amely emberi és szakmai nézőpontból is a jelen pillanat és a megfigyelés tisztaságáról szól. Emberileg szükséges, hogy az egómat elengedjem ahhoz, hogy empátiával, szeretettel megfigyelhessem az embert, akit filmezek. Mindegyik dokumentumfilmemnél tanultam valamit magamról is, hozzáadott az önismeretemhez, nyitottabbá váltam a világ fele. Egy folyamatos tanulási folyamat, mert a saját történetemet is rendbe kell rakjam ahhoz, hogy elmondhassam másét. A megfigyelés pillanatában létrejön egy kapocs, amit a másik fél is érez, és minden sejtemmel szükséges, hogy jelen legyek, másképp nem az ő valóságukat látom. Ha pedig nem azt látom, akkor lemaradok a pillanatról, amit ők feltárnak előttem. Fikciós filmek készítésekor ezt nem éreztem ennyire erősen, a jelenlét megtapasztalása dokumentumfilmben teljesen más dimenzióban zajlik. A Too Close/Túl közel című filmemben hihetetlenül erős folyamat volt, amikor azt tapasztaltuk meg, hogy a kamera és a jelenlétem a szereplők számára terápiás eszközzé vált, és a gyógyulási folyamatuk része lett, ezáltal pedig másokat is inspirált az ő történetük.”*

²⁷ Lakatos Róbert Árpád, uo., 119.

Visky Ábel: „A dokumentumfilmzés számomra a valóság sűrített változatával való találkozás lehetőségét jelenti. A kamera alibi a közelkerüléshez: betekintést enged olyan életekbe és történetekbe, amelyek egyébként sosem nyílnának meg előttem. Ha érdekesnek gondolok egy embert vagy egy élethelyzetet, odaléphetek, és azt mondhatom, hogy ezt érdeemes lenne sok embernek megmutatni, mert olyan jelentést hordoz, amihez sokan tudnának kapcsolódni. E nélkül a cél nélkül talán sosem éreznék kellő bátorságot a közeledésre és a kíváncsiság kimutatására. Így viszont, a nagyobb cél érdekében, olyan intim közelségbe kerülhetek egy tőlem kulturálisan vagy szociálisan akár nagyon távol álló személylyel, amilyenre egyébként semmilyen más körülmény nem adna lehetőséget. Ugyanakkor ez a közelség egyfajta távolsággal is vegyül, amire szükség van ahhoz, hogy a másik ember történetét elmondható, tágabb kontextusban is értelmezhető történetté sűrítsem. Ez a távolság szabadságot ad arra, hogy a másik történetén keresztül valami olyanról beszéljek, ami személyesen érint, és amit általánosan érvényesnek és fontosnak gondolok. A dokumentumfilmzés a fikcióhoz hasonlóan történetmesélés, tehát téttel bíró helyzetekkel és érzelmi hatásokkal való zsonglőrködés – ugyanakkor itt alkotóként felelős vagyok annak az embernek a méltóságáért is, aki rajtam és a kamerámon keresztül megmutatja magát a világnak. A dokumentumfilm szereplője valamiképpen lemeztelenedik, én pedig alkotóként vigyázok arra, hogy ez a sérülékeny állapot ne járjon sérüléssel és valódi értékkel telítődjön.

A dokumentumfilm ugyanakkor lehetőség is a valóság közvetlen vizsgálatára, aminek ismerete nélkül nem lehet fikciót készíteni. A fikció akkor működik, ha hiteles: azaz, ha a karakterek a személyiségüknek és a történeten belüli helyzetnek megfelelően vannak ábrázolva. Erre pedig nem ismerek jobb iskolát, mint a dokumentumfilm-készítést. Ha színészekkel dolgozom, azt a fajta egyszerűséget és természetességet keresem, amit leggyakrabban a dokumentumfilmek szereplőitől látok. Ők sosem illusztrálják fölösleges hangsúlyozással és gesztikulációval a mondandójukat, hanem egyszerűen csak a saját személyiségüknek megfelelően léteznek. Ebben a létezésben pedig nagyon sok olyan finom rezdülés és árnyalat van, ami inspiráló lehet a színészekkel való munkában is.”

Ugron Réka: „Több minden közrejátszott abban, hogy végül dokumentum-filmrendező mesterit végeztem. Az egyik fontos állomás ebben Almási Tamás Sejtjeink című filmje volt. Később egy hírportálnál dolgoztam videós újságíróként, ahol web-

dokumentumfilmeket és doku-sorozatokot csináltunk. Ez a műfaj valamiféle átmenet a riportfilm és megfigyelői dokumentumfilm között. Lényegre törő és információközlő, de közben a szereplő(k) alaposabb bemutatására is időt és képkockát szán. De mindenképp közelebb áll a videós újságíráshoz, mint a kreatív dokumentumfilmhez. Aztán a mesterin ismertem meg igazán a kreatív dokumentumfilmet, sokféle műfajával, filmnyelvével, sokszor nehezen beazonosítható határaival.

Hogy a kérdésre is válaszoljak: nekem egy óriási szerelem a dokumentumfilm, és hogy miért, azt nem is lehet pontosan szavakban elmondani, mint ahogy a szerelemről is nehéz beszélni. Egyszerűen csak van, megtaláltam, vagy megtalált, és működik. A legizgalmasabb része az, ahogyan egy téma megtalál engem, mint rendezőt (szerintem csak ebben a sorrendben érdemes elkezdni egy doksit) és a forgatások előrehaladtával elkezd kirajzolódni sokféle út, amerre a film alakulhat. Valamit mindig gondolunk arról, hogy mi lesz ez a film, miről fog szólni, de aztán ezt a folyton alakuló elképzelést napról-napra, forgatásról-forgatásra felülírja sok minden: a szereplők, a történetek, váratlan helyzetek stb. Számomra ez óriási adrenalin és kihívás: egyszerre lenni következetesnek, határozottnak, de ugyanakkor hagyni, hogy az anyag formálja magát. Ehhez rugalmasság kell, rengeteg empátia, éleslátás és odafordulás a szereplő, a téma felé. Ugyan nem csináltam még sok dokumentumfilmet, de abban biztos vagyok, hogy minden film formálja a rendezőjét is. Minden szereplő, akiről eddig forgattam, nagy hatással volt rám, a személyiségemre, egyszóval a dokumentumfilmzés nekem egy önismereti út, és talán nincs is értelme úgy csinálni, ha nem hagyjuk, hogy hasson ránk, mellbe vágjon, felforgasson (pénzt nem nagyon lehet vele keresni, aki dokumentumfilmzésre adja a fejét, az csak szerelemből tegye :D)."

Bán József: „Dokumentumfilmet forgatni számomra kicsit olyan, mint történeté rendezni a valóság egy darabkáját. Van egy izgalma annak, ahogy minden ott történik a kamera előtt, amire jelen időben kell valahogy reagálni. És tényleg néha a valóság olyan, hogy azt egy forgatókönyvíró nem merné leírni, mert túlzásnak tűnne, de dokfilmben lehet, mert a néző is érzi, hogy ez ott történt a kamera előtt, hogy van a jelenetnek igazsága. Szerintem egy jó dokfilm kivisz a komfortzónánkból, érzékenyebbé tesz a valóságra és elfogadóbbá az emberekkel szemben. Valószínűleg ezt csak akkor tudja megtenni, ha az alkotók is bejárták nagyjából ugyanezt az utat. Szóval szerintem jó kaland.”

Simó Ibolya: „Rendezőként számomra a dokumentumfilm legizgalmasabb aspektusa az, hogy alkotás közben mindig nyitva marad egy ajtó az ismeretlen felé. A történet nem egy előre megírt ív mentén halad, hanem az események sodrásában formálódik. Ebben a térben a rendező és a szereplő egyaránt a jelenlét intenzív élményében osztozik, ahol a spontaneitás nemcsak eszköz, hanem maga a jelentésképzés katalizátora. Minden pillanat lehetőség egy új irányra, egy váratlan igazságra.

Ugyanakkor az alkotói szabadság mély felelősséggel párosul. Minden egyes képkivágással, minden montázs-döntéssel belenyúlok valaki életébe – nemcsak ábrázolom őt, hanem közvetetten újra is alkotom a nézői tér számára. A rögzítés és a közzététel hatással van a szereplő társadalmi láthatóságára, megítélésére, sőt akár önképére is. Épp ezért mindig újra és újra számot kell vetnem azzal, mit jelent valakit filmen keresztül megmutatni – és hogy milyen jogon teszem ezt. A dokumentumfilm számomra nemcsak esztétikai forma, hanem egy olyan relációs tér, amelyben a bizalom, az őszinteség és az etikai érzékenység legalább annyira meghatározó, mint a kompozíció vagy a dramaturgia.

Az alkotás folyamata engem is formál, talán épp ez az, ami miatt újra és újra visszatérek a dokumentumfilmhez. Ahogy jelen vagyok egy történet kibontakozásánál, úgy én is bevonódom, és akarva-akaratlanul részévé válok annak a valóságnak, amit megörökítetek. Az idő, amit együtt töltünk, a kapcsolódások, a váratlan fordulatok nem hagynak érintetlenül – rendezőként én is változom. Minden film nemcsak egy új narratíva, hanem egy új tapasztalati tér, amelyben az alkotó is átalakul: finomodik a látásmódja, elmozdulnak a hangsúlyai, új kérdések fogalmazódnak meg benne. A dokumentumfilm így nemcsak az ábrázolás eszköze, hanem egy olyan személyes és kreatív fejlődési tér is, amelyben az alkotás és az alakulás egymást feltételezik.”

László Barna: „Az alapképzés elvégzése után belső készítetést éreztem, hogy harmincéves koromig bebizonyítsam – elsősorban magamnak –, hogy van keresnivalóm a filmes pályán. Elhatároztam, hogy rendezek egy egész estés dokumentumfilmet, majd egy nagyjátékfilmet.

Mivel egy játékfilm komolyabb költségvetést igényel, első egész estés alkotásként, dokumentumfilmes témák után kutattam. Néhány hónappal az elhatározásom után egyszerűen „az ölembe hullott” a lehetőség. Láttam Csángálót színpadon játszani, ahogy a Parkinson-kór kihatott a zenélésére – ez megrendítő élmény volt számomra. Megérintett,

amikor a zenekarvezető, Dumnezeu, otthagya őt, mert nem úgy kísérté brácsáján, ahogyan azt megszokták tőle. Zenésztársai magára hagyták; ő pedig magányosan ült ott, nem értve saját helyzetét. Ebben a pillanatban jött az elhatározás, hogy egy olyan filmet készítek, ami iránt valódi szenvedélyt érzek. Ebből, a szüleim által Felsőörfalván szervezett tánctáborban ért impulzusból született az Isteni kéz.

Hiszem, hogy a dokumentumfilm a filmkészítés iskolájának alapja: megtanít a hiteles ábrázolására, és ami a legjobb, hogy saját magad is belevághatsz egy történet mesélésébe, bármilyen segítség nélkül. Egy Canon 6D kamerával és egy puskamikrofonnal el tudtam én is kezdeni a forgatást, és onnan vitt magával a történet.

Az Isteni kéz elkészítése elsősorban önmagam miatt volt fontos, nem gondoltam a fiatalabb generációkra, mivel a húszas éveim közepén voltam. Erős bizonyítási vágy hajtott, hogy képekben meséljek el egy történetet.

Egy évvel korábban, az államvizsgafilmem (Jég alatt) befejezésekor azt éreztem, hogy megváltom a világot, a picit elemelt fikciós kisfilmmel. A film befejeztével fesztiváldíjakra, piros szőnyegre, hatalmas tapsviharra számítottam, de szerencsére nem így történt. A filmes világban elsősorban a díjak és a nézőszám számítanak „igazi” sikernek. Hosszú távon, sokkal motiválóbb, ha megtaláljuk saját kis sikereinket.

Engem az a fajta sikerélmény motivál, hogy tudom, hogy az adott forgatási napon mindent megtettem egy vagy több jelenet megvalósításáért. Fókuszált voltam a fontos pillanatokban, ezért megszülethetett egy apró része az aktuálisan forgatott filmnek. Az Isteni kéz forgatásakor sokszor ezt a tiszta sikerélményt éreztem lefekvés előtt, hogy megszületett valami egyedi valami különleges és utánozhatatlan. Melegséggel eltöltő érzés volt, amit nehéz bármihez hasonlítani. Lassan két éve elkezdtem forgatni a második dokumentumfilmemet, a Nagy családot, és nagyon jól alszom egy-egy forgatási nap végén, megélve a kis sikereimet, amik valóban hosszú távú motivációim a piros szőnyeggel vagy bármelyik díjammal ellentétben.”

Bán Attila: „Biztos emlékszel arra, amikor a Ki kutyája vagyok én? utolsó jelenetét vettük fel. Már 24 órája talpon voltunk, a kiskutyával együtt öten zötyögtünk nyolc órát egy autóban, hajnali ötre értünk Kolozsvárra, kávéztunk egyet és mentünk forgatni. Szó sem esett róla, de mindenki tudta, hogy bármeddig forgatunk még, úgymint az lesz az utolsó jelenet, amit most veszünk fel. Megérkeztünk a helyszínre, és arra emlékszem,

hogyan valahogy minden passzolt, szép volt a fény, jó formában voltak a szereplők, zseniálisak voltak a kutyák és csak simán, egyszerűen megtörtént a film, mintha Isten is stábtagnak lett volna.

Engem alkotóként az érdekel, hogyan tudok úgy részt venni a történet folyamatában, hogy annak része legyek, de az irányát ne befolyásoljam, hanem hagyjam megtörténni úgy, hogy közben mégis film legyen belőle. Operatőrként számomra az egyik legjobb érzés a forgatáson, amikor egyáltalán nem lehet tudni, mi fog történni. Ilyenkor a figyelemnek egy, a hétköznapiánál sokkal lebegőbb, teresebb, könnyedebb változata kezd el működni, és a stáb erőlködés nélkül tud együtt mozogni a folyamattal.

Kis költségvetésű szituációs dokfilmekben dolgozni számomra végtelenül szórakoztató és felszabadító, mert így tudom leginkább érezni a filmet, amint létrejön a kezeim közt. A filmkészítésen belül talán még az animáció készítése közben lehet ennyire közvetlenül kapcsolódni az anyaghoz, és a pillanatban, egy-egy mozdulattal hozni döntéseket. Remélem, mindenki meg tudja időnként tapasztalni a belső szabadságnak azt a fokát, amit az ilyen alkotómunka tud nyújtani.”

A könyvben használatos egyes szakkifejezések tisztázása

A film körül sokan tevékenykednek, akik részben azonos, részben viszont más-más szaknyelvet használnak. A forgalmazók jelentős része például lebutítja a szaknyelvet, mert úgy gondolja, hogy ennek köszönhetően közérthetőbb lesz a hiányos filmes műveltséggel rendelkező szélesebb körű közönség számára. Így aztán minden valószínűsége alapján, a történet szempontjából nem fikciós filmre rámondják, hogy dokumentumfilm, miközben ezek zöme nem dokumentum-, hanem ismeretterjesztő vagy riportfilm.

A filmes képzésekről érkező pályakezdők egy olyan szaknyelvet beszélnek, amelyet a filmes iskolákból hoznak magukkal. Ennek egy része szakzsargon, amelyet a filmkészítés folyamata alatt használnak, másik része pedig kanonizálódott kifejezések

zöme, amelyeket filmelméleti órákon tanultak. Aztán az iskolapadból kikerülve, amikor eljutnak filmgyártás finanszírozási nemzetközi fórumokra, általában szembesülnek egy újabb, a gyártók és potenciális finanszírozók által használt filmes szaknyelvvél, amelyet kénytelenek megtanulni.

Az elkövetkezőkben megpróbálok némi rendet teremteni ebben a zűrzavarban, de ez a fogalomtisztázás kizárólag az általam használt kifejezésekre vonatkozik, mert a célom, hogy érthető legyen, amit az alkotási folyamatról mondani szeretnék, nem pedig a dokumentumfilmek teljes körű osztályozása. Első körben kizárom a szaknyelvet lebutító forgalmazókat – majd ők kitalálják, milyen elnevezés alatt akarják forgalmazni filmünket. Második körben pedig nagyrészt mellőzöm az elméleti szakemberek szempontjait – ők majd úgyis jobban tudják, hogy mit csináltunk, ha elkészült a filmünk, és a gyártási folyamatra amúgy sincs ráhatásuk. Egyébként meg a túl sok elméleti szörszálhasogatás gátolja az alkotási folyamatot, pontosabban az alkotáshoz szükséges gátlástalanságot, mert attól a sok okosságtól butának érezzük magunkat, és nem merünk megnyilvánulni (utóbbi mondatomat kérném szépen „minden viccnek fele igaz” alapon értelmezni). Maradnak tehát az alkotók, a filmkészítést oktatók és a gyártók.

Az elméleti szakemberek kanonizálják a kifejezéseket, ugyanis leginkább ők írják le őket. Ezeket megtanulják az alkotók és a gyártók, de mivel nincs minden új dologra kifejezésük, újakat találnak ki a maguk számára. Ezek spontánul született kifejezések, nincs meghatározásuk, ezért kontextusból kiemelve mindenki számára mást jelentenek. Hosszú az út, amíg ezek a kifejezések eljutnak az elméleti szakemberekhez (például az alkotók által fesztiválkatalógusokba írt szinopszisaikon keresztül), és azok közül egy-egy bátrabb, nagyobb szaktekintélynek örvendő valaki vállalkozik, hogy keretek közé szorítsa őket, és még hosszabb idő, amíg ezeket sokan elfogadják, használni kezdik, és ezáltal kanonizálódnak.

Ilyen, még nem teljes mértékben és nem mindenki számára egyértelmű kifejezés például a kreatív dokumentumfilm. Az előttem járó filmes generációtól tudom, hogy az elején sok magyar dokumentumfilm számára pejoratívan hangzott ez a kifejezés, mert a kreatív szó számukra a negatív értelemben vett megrendezettséget, vagyis hamisságot jelentett. Kíváncsiságból megnéztem ilyen filmesek dokumentumfilmjeit, hogy lássam, minek is a híveik ők. És számomra filmjeik kreatív dokumentumfilmek

voltak a javából. Tehát nyilván egy félreértésről volt szó. Azt hiszem az illetők a színészekkel eljátszatott múltbeli cselekményekre gondolhattak (ami számomra a dokudráma), tehát re-kreatív ismeretterjesztő filmekre (amik nem is dokumentumfilmek), vagy valami hasonlókra.

Számomra a kreatív dokumentumfilmre a legtalálóbbról az a megközelítés, amit Sheila Curran Bernard, a dokumentumfilmek kreatív elbeszéléséről írt könyvében a kreatív nem fikciós írás tulajdonságaiból kiindulva javasol:

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

1. Az egyik téma egyértelmű, a másik pedig rejtett kell, hogy legyen.
2. Az előbb említett kettősségnek köszönhetően az ilyenfajta nem fikciós írás felszabadul a történet aktualitásának kényszere alól – ami az újságírásra jellemző.
3. A kreatív nem fikciós írásnak narratív jelleggel kell rendelkeznie, vagyis jó történetet kell elmesélnie (itt Gerard egy másik író, Lee Gurkindot idézi, aki elmagyarázza, hogy az író a tények irodalmának alkotása alatt »olyan univerzális írói eszközökhöz nyúl, mint a főhős, intrika, párbeszéd. [...] És mindezt a cselekmény felé irányítja. A tények irodalmának legtöbb pozitív kreatív példája jelenetekből épül fel«.
4. A tények kreatív irodalmára jellemző a szerzői reflexivitás. [...] Tulajdonképpen egy befejezett gondolat [...]
5. Az ilyen irodalomra igencsak jellemző a kifinomult forma.”²⁸

Ezek után a szerzőnő nem folytatja, hanem hagyja az olvasót, hogy mindezt a kreatív nem fikciós filmre (dokumentumfilmre) is vonatkoztassa. Tehát ezek értelmében *kreatív dokumentumfilm* az, amelyben:

1. A konkrét témán kívül, amely a cselekményt szolgáltatja, a filmnek létezik egy mélyebb, univerzálisabb olvasata is.
2. Az előbbi kettősség következtében (mivel a lényegét a rejtett, egyetemesebb tartalom hordozza) az ilyen *nem fikciós film* felszabadul a történet aktualitásának kényszere alól – ami a tévériportok (zsurnalizmus) sajátossága.

²⁸ Bernard, i. m. 5.

3. Narratív jelleggel rendelkezik, vagyis történetet (vagy történeteket) mesél el, aminek érdekében gyakran játékfilmes eszközökhöz nyúl, és ebből fakadóan az ilyen művek legtöbb pozitív példája jelenetekből épül fel.
4. Jellemző rá a szerzői reflexivitás. Tulajdonképpen egy befejezett gondolat.
5. Sajátossága a kifinomult forma.

Ezek alapján megnyugodtam, hogy az én filmjeim is kreatív dokumentumfilmek. Egyébként meg számomra minden jó dokumentumfilm tulajdonképpen kreatív, hiszen nem a valóságot, hanem annak a szerzői interpretációját mutatja be, tehát alapállásból kreativitást feltételez. A kreatív jelző nem arra vonatkozik, hogy beavatkozunk a valóságba, és megrendezünk általunk kitalált jeleneteket (vagyis hazudunk a nézőnek) annak érdekében, hogy fogyaszthatóbb legyen a filmünk, hanem az átgondoltság fokára és a szerzői interpretáció mélységére. Manapság egyre használatosabb a *storytelling documentary*, vagyis a történetmesélő dokumentumfilm kifejezés, de a két kifejezés nem fedi feltétlenül egymást.

A szituációs dokumentumfilm elnevezés mára már eléggé elterjedt a magyar filmes köznyelvben, sőt immár a filmes szakirodalomban is használatos. Ez viszont kifejezetten magyar szóhasználat, amely nem került be a nemzetközi szaknyelvbe. Helyette az „*observational documentary*” (megfigyelő dokumentumfilm) használatos, és vannak, akik magyarul is inkább ezt a kifejezést szeretik. Almási Tamás például a vele készített interjúmban azt mondta, hogy ezzel a szituációs dokumentumfilm elnevezéssel egy olyan utcába viszem, amelybe magától nem menne be.²⁹

Pár éve rákerestem a neten a „*situational documentary*” címszóra, de csak a saját írásaimnak az angol kivonatát hozta elő a kereső, meg a filmjeimnek a fesztiválkatalógusba írt szinopszisait. Pedig én azt hittem, hogy ez általános, hiszen az osztrák gyártó cég tagjaival, amikor az *Across the Border – Five views from neighbours*-t készítettük (amelyben az én fejezetem a 25 perces *Bahrta!* – az egész estés azonos című film előzménye), folyamatosan ezt a kifejezést használták a stílusomra. Összerakva a képet, valószínűleg Buglya Sándortól hallhatták, aki beajánlott engem ebbe a produkcióba. Most ismét utánanézttem, amikor is a kereső előhozott még egy szlovák filmet. De megnézvén annak a stáblistáját, a film dramaturgja Jan Gogola, akivel

²⁹ Lakatos Róbert Árpád, *Rendezői beszélgetések*, 122.

szintén együtt dolgoztunk az *Across the Border*-ben (ő készítette a cseh fejezetet), és valószínűleg akkor megtetszett neki ez a kifejezés.

Én azért szeretem jobban a situációs dokumentumfilm megnevezést a megfigyelő dokumentumfilmmel szemben, mert utal a forgatás sajátosságára, vagyis arra, hogy élethelyzeteket követünk le a kameránkkal. A megfigyelő dokumentumfilm kifejezés kizárólagos használatától azért óvakodom egy kicsit, mert attól tartok, hogy ezzel azt sugallom a diákoknak, hogy elég kimenni a kamerával és megfigyelni a szereplőt, és nem kell arra törekedni, hogy számára fontos helyzetekben filmezzük őt – márpedig csupán ennyiből az esetek zömében még nem lesz film. A situációs dokumentumfilm kifejezésnek viszont az a veszélye, hogy a rendező túl akarja pörgetni a szereplőt, hogy mindenáron érdekes szituáció keletkezzen. Ilyen esetben viszont jó elővenni a megfigyelő dokumentumfilm kifejezést. Erről mindig eszembe jut Karzimierz Karabas *Cierpliwe oko (Türelmes szem)*³⁰ című dokumentumfilm-készítésről szóló könyve, mert ez a cím számomra egy teljes ars poeticát képvisel.

Ha valaki a dokumentumfilmek alkotói szempontból való további osztályozására kíváncsi, annak ajánlom Bill Nicholsnak a *6 modes of documentary*³¹ című írását. Ez egy általánosan ismert mű, ami segítheti a szakmával való kommunikációt. Én viszont egyelőre bőven megelégszem az Almási Tamás-féle kategorizálással.

Talált vagy kitalált téma?

Két alapvető módja létezik a témaválasztásnak. Az egyik, hogy belebotlunk a témába – szembejön velünk valaki, aki felkelti az érdeklődésünket, és rájövünk, hogy az illető életéből ki tudunk bontani egy témát. A másik fajta megközelítés, hogy kitaláljuk a témát, amiről filmet szeretnénk készíteni, és megkeressük hozzá a szereplőket.

Az első esetben egy potenciális szereplőt ismerünk meg, és rájövünk, hogy a jövőjében kibontakozhat egy olyan történet, amelyet érdemes lesz lefilmeznünk. Ilyenkor

³⁰ Karzimiersz Karabas, *Cierpliwe oko*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979

³¹ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2010.

valójában nem a témába botlunk bele, hanem egy lehetséges élettörténetbe. Ez még nem a téma! Egy-egy élettörténet (de még annak egy-egy rövidebb szakasza is) témák sokaságát tartalmazza. Az alkotónak pedig az a feladata, hogy a főhőse egy adott életszakaszból (amelyet esetünkben filmes jelen időben lefilmezhet), kibontsa azt a témát, amely őt érdekli. Tehát meg kell keresnünk a lehetséges jövőbeli történetben a témát, és ki kell domborítanunk azt. Ennek a belebotlásos módszernek a nehézsége pont a téma meghatározása, mert jó-jó, hogy érdekes életfolyamatokat fogunk majd filmezni, de mi a téma? – kérdezi a potenciális finanszírozó, és kérdezi majd a néző is. Alkotói szempontból azért fontos meghatározni a témát, mert az polarizálja a cselekményt és alakítja a történetet. Ha nem tudjuk, mi a témánk, széteső és nehezen követhető lesz a filmünk.

A néző rendszerezett szerzői gondolatokat szeretne látni. A rendszerezetlen életfolyamatok megfigyelésére ott a 3D-s élet. A néző nem azért néz filmet, hogy a valóságot lássa, hanem hogy megtudja, a szerző mit gondol a valóságról. A történet kapcsán felmerülő túl sok egyenértékű téma tulajdonképpen akadály, mert elvész a fókusz. Tehát egy fő témát kell találni és kidomborítani azt. Persze több melléktéma is felmerülhet, és jó is, ha vannak, mert hitelesítik a filmbeli valóságot, de ezek csak akkor kerüljenek be a filmbe, ha közülük van ahhoz a fő témához, amelyre ráhangolódik a néző. Minél tisztább a fő témánk, annál jobb, és annál könnyebben alakítjuk majd filmünk dramaturgiáját.

Amikor belebotlunk egy potenciális főhősbe, általában nem világosodunk meg egyből, hogy „hoppá! – itt a film, csak fel kell venni!”. Ez is legtöbbször egy folyamat: valami vagy valaki felkelti az érdeklődésünket, szeretnénk többet megtudni róla, érdeklődünk, ismerkedünk, megtudjuk milyen problémákkal küzd, mit akar, és ezek hatására egyszer csak megszületik a film alapötlete. Ez általában egy-két potenciális filmjelenet, ami köré elkezdünk több jelenetet is elképzelni, és ezeket az előbbiekre elvagy mögé helyezni. Egy adott ponton annyira megsokasodnak ezek a potenciális jelenetek, hogy rájövünk, jobb leírni őket, mert elfelejtjük. És ha már itt tartunk, és korábban nem tettük meg, akkor immár nagyon itt az ideje a téma tisztázásának (vagy legalábbis az elkezdésének), mert a téma megfogalmazása elég gyakran nem könnyű folyamat. A szobrászok körében van egy mára már közhelyszámba menő mondat, hogy íme itt, ebben a tuskóban benne van a szobor, és nekem csak az a dolgom,

hogyszabadítsam belőle. De valójában nem egy, hanem nagyon sok szobor van abban a fatuskóban, és ahhoz, hogy azt az egyet kiszabadítsa belőle, ami őt érdekli, ahhoz a többi tuskóba zárt szobrot meg kell ölnie, mert le kell faragnia az azokhoz tartozó, de a kiválasztott szoborhoz nem tartozó darabkákat. Hasonlóképpen állunk mi is a filmmel. Ott van a faragatlan fatuskó, vagyis az életfolyam, amiből nekünk ki kell emelnünk (szabadítanunk) azt, ami minket érdekel. De a témánk olyan, mint az a bizonyos szobor, amit ki kell szabadítani. Ha nem tisztítjuk le eléggé, akkor rajta marad egy másik szobor füle, farka vagy egyebe. Nem állítom, hogy az ilyen génhibásnak kinéző alkotások (pl. kétfejű, hárommellű nő) nem lehetnek nagyszerű modern művek, és a dokumentumfilmnek pont az a varázsa, hogy az életet nem mindig lehet könnyedén belekényszeríteni és bezárni azokba a dramaturgiai sémákba, amelyeket a játékfilm kialakított és amelyekbe sok esetben belemerevedett, ezért folyamatosan dramaturgiai újításokra kényszerülünk. De mivel a nézőkben kialakult egy bizonyos filmnézési dramaturgiai alapséma a klasszikus lineáris háromfelvonásos dramaturgia alapján, ha ezt nem is tartjuk be, mert mást kíván a témánk, akkor is ehhez a dramaturgiai konvencióhoz kell viszonyítanunk, mert ezek a néző filmkövetési támpontjai, ugyanis történetekben gondolkodunk. Ajánlom mindenki figyelmébe Frintz Breithaupt *A narratív agy – Miért gondolkodunk történetekben?*³² című könyvét. Fliegaufr Benedek két kísérleti filmet is készített, amelyekben erre alapoz. Az első a *Beszélő fejek* című kísérleti rövidfilmje, amelyben saját bevallása szerint³³, azzal kísérletezett, hogy különböző városi legendákat mondat el egyes szám első személyben különböző emberekkel, akik szemtanúként mesélték el a történeteket. Mindegyikben a főhős egy bizonyos Laci. Nézőként azon kaptam rajta magam, hogy próbálom kitalálni, vajon mi történhetett Lacival a két elmesélt történet között, hogy ennyire megváltozott. A harmadik történetnél ugyanezt próbálom kitalálni, és sakkozok, különböző időrendi sorrendbe téve a történeteket, hogy vajon melyik lehetett korábban. És így tovább a többi történettel. Tehát a résztörténetekből egy nagyobb történetet próbálok összerakni, kiegészítve fantáziámmal a hiányzó részeket, annak ellenére, hogy egyáltalán nem biztos, hogy ugyanarról a Laciról van szó. A másik hasonló tematikájú filmje az egész estés *Téjút*, amely 12 óriástotálból áll, amelyekben

³² Frintz Breithaupt, *A narratív agy – Miért gondolkodunk történetekben?*, Typotex Kiadó, 2024.

³³ Lakatos Róbert Árpád, *Rendezői beszélgetések*, 22.

zajlik valamilyen távoli, alig kivehető cselekmény. Valójában ezek közt sincs összefüggés, mégis, akikkel beszéltem azok közül, akik látták a filmet, azzal kezdték, hogy nekik sikerült összerakniuk ezekből egy történetet.

A *Csendország* című filmünk (amely elindított dokumentumfilm pályámon) egy siket falusi kislőról szól, aki elkezd fényképezni, és ez segíti őt abban, hogy a környezete értékelje és elfogadja őt. Mindez még a digitális fotózás korszaka előtt zajlott, amikor csak a kiváltságosok fotóztak – főleg falun. Ennek a filmnek az ötlete nem egyből pattant ki a fejemből, hanem fokozatosan született meg. Elég sokat jártam annak idején Gyimesbe, mert játékfilmeket szerettem volna forgatni azon a vidéken. A gyerek szülei hallották, hogy ott bolyong egy kolozsvári a környéken. Ők keresték a velem való ismeretséget, mert tudták, hogy a gyerek Kolozsvárra fog járni iskolába a hallássérültek intézetébe, és mivel nem volt kolozsvári ismerősük, remélték, hogy így kerül valaki, aki hétféteken majd kiveszi a gyereket az intézetből. Ugyanis hétfégre sok gyereket hazavisznek, nekik viszont messze van Kolozsvár, és a gyerek ne kuksoljon hétfégén egyedül a bentlakásban. Akkor eszembe jutott, hogy láttam egyszer a tévében, egy kulturális híryanagban, hogy az egyik hallássérültek intézetében fotózni tanították a gyerekeket, és megmaradt bennem a kép, hogyan magyarázták el nekik a fotózás alapjait – egy fotópapírra tették a kezüket, exponáltak a nagyítóval, majd előhívták. Akkor mondtam a szülőknek, hogy amikor a gyerek nő még egy kicsit, majd megtanítom fényképezni és előhívni a képeket, hiszen az akár szakmát is jelenthet számára. Közben különböző házaknál járva, a régi családi fotókat nézegetve megkérdeztem, hogy ki készítette azokat. A válasz általában az volt, hogy a felsőlóki néma. Örültem is, hogy jaj de jó, ez egy ilyen társadalom, amelyikben mindenki megtalálja a helyét, itt a vakok zenészek (Zerkula János, Vak Zolti), a siketek meg fényképészek, tehát Alfi is megtalálja majd fotósként a helyét. Akkor még nem gondoltam arra, hogy mindezt nekem filmeznem kellene. Csak később ötlött fel bennem a gondolat, hogy mi lenne, ha nem én tanítanám meg Alfít fényképezni, hanem a szomszéd falu siket fényképésze, és én lefilmezném ezt a folyamatot. Nem voltam meggyőződve, hogy ezt érdemes-e filmezni, hiszen az milyen film lenne? Nem rendelkeztem kellő dokumentumfilmes műveltséggel ahhoz, hogy rendbe legyen téve a fejemben, hogy mit szabad és mit nem egy rendezőnek egy dokumentumfilm esetében, soha nem gondolkodtam el ezen, és a dokumentum-játékfilm irányzatokról sem hallottam.

Valószínűleg volt szó filmtörténet órán a *cinéma vérité*-ről meg a *direct cinema*-ról, de én arról az óráról vagy hiányoztam, vagy amikor meghallottam a tanártól a dokumentarista irányzatok kifejezést, egyből takarékos üzemmódra kapcsoltam. Semmiben sem különböztem a mai diákjaimtól, akik szinte kivétel nélkül azt vallják, hogy őket a játékfilm érdekli, és a dokumentumfilm nem, ezért mindent, ami dokumentumfilmmel kapcsolatos, megpróbálnak elbliccelni és valahogy megúszni. Szerencsére az akkortájt készült, illetve készülő kisjátékfilmjeim producerei, Durst György, a Duna Műhely vezetője, aki a *Nyáron piros, télen kék* című operatőri államvizsgafilmet gyártotta, és Muhi András, az Inforg Stúdió vezetője, akivel akkor az *Ördögtérge* című kisjátékfilmet készítettük elő (mindkét szóban forgó kisjátékfilm a Gyimesekben forgott), szóba álltak velem, hogy milyen filmterveken gondolkodom még, és amikor említettem Alfit, mindketten egyből lecsaptak rá, és lelkesedtek, hogy na, ezt tessék megcsinálni!

De mi is az, amire lecsapott a két említett producer? Tulajdonképpen egy rövid szövegre. Annyit mondtam, hogy él Gyimesközéplekon egy tízéves siket kisfiú, és Gyimesfelsőlekon egy siket fényképész. Arra gondoltam, mi lenne, ha a fényképész megtanítaná a gyereket fényképezni, és én ezt a folyamatot filmezném. Ennyi. Erre mindketten egyből azt mondták, ebben van egy film, ez őket érdekli, ezt meg kell csinálni. A későbbiekben már nemigen tudtam egyből ennyire pontosan megfogalmazni egy-egy filmtervem lényegét, és emiatt a producerek lelkesedése sem jött ennyire határozottan. Tehát fontos minél rövidebben és minél tisztábban megfogalmazni, hogy mi az, amit filmezni szeretnénk. Ebből azonnal kiérződik a történet. De ez még mindig nem a téma. Azt még meg kell keresni a történetben, mert ha azt is röviden és pontosan meg tudjuk fogalmazni, annál tisztábban látjuk mi is, hogy mi az, amit ki akarunk domborítani a történetből, vagyis milyen szituációkat kell filmezzünk. Próbáljuk tehát megfogalmazni, hogy mi is a témája ennek a filmnek? Ami egyből eszembe jut: egy tízéves siket kisfiú kalandjai a fényképezés terén. Na, ez még nem elég tiszta! Ragozzuk hát tovább. Egy tízéves siket kisfiú sikerélményei a fényképezés terén. És mi ebben az univerzális? Bontsuk le róla a specifikumot! Specifikum a siketség és a fényképezés. Tehát a specifikumokat lebontva: egy hátrányos helyzetű gyerek sikerélményeiről szól ez a film. Ez így már univerzális emberi téma, ami mindenkire érdekel, mert egyrészt mindenki valamilyen szempontból hátrányos helyzetűnek

érzi magát (ezért empátiát tud érezni a szereplő iránt, ami az azonosulás alapeszköze), másrészt meg mindenki vágyik a sikerélményre (és jóleső érzéssel tölti el az, ha azzal együtt, akinek drukkol és akivel azonosul, sikerélményeket élhet meg). Tehát a témának van egy univerzális aspektusa, és van egy specifikus aspektusa – jelen esetben az, hogy hallássérült, és hogy fényképezéssel próbálkozik (ami egy speciális kommunikációs eszköz ebben a kontextusban). A téma specifikus aspektusát az univerzális aspektussal együtt az egymondatos szinopszisba, az úgynevezett outline-ba ajánlatos belefoglalni – ugyanis ez az, ami elhiteti az olvasóval, hogy pontosan tudod, milyen specifikus (és ezáltal hiteles) történeten keresztül fogsz az univerzális témáról beszélni.

De még mielőtt bárki is elbátortalanodna az alapján, hogy itt milyen „okosságokat” fogalmazok meg, és mennyire letisztázok dolgokat, igyekszem megnyugtatni a kedves olvasót, hogy annak idején én se láttam ennyire tisztán, és olyan buta filmtervet írtam a pályázatóknak, amit ma is szégyellek. Megpróbálván megfelelni a pályázatók általam vélt népnemzeti erdélyi faluromantikával kapcsolatos igényeinek, a filmterv megírásakor a sok mellébeszéléssel és ideologizálással sikerült lerombolnom mindazt, amit, ha egyszerűen és őszintén írtam volna, még így is, hogy nem is tudtam pontosan megfogalmazni a film tematikáját, esélyem lett volna gyártási támogatást nyerni, vagy legalábbis jogom lett volna háborogni magamban azon, hogy nem nyertünk. De azok alapján, amit filmtervként leadtam, még a film sikere után sincs erkölcsi jogom bárkinek is bármilyen szemrehányást tenni. Így hát csupán egy kismértékű filmterv előkészítési támogatást sikerült szereznünk, és abból kellett valahogy elkészítenünk a filmet. Mentségemre legyen mondva, hogy abban az időben a dokumentumfilm pályázati kiírások sem voltak eléggé jól fogalmazva (vagyis bénítóan hatottak sok jó filmötletre), és engem is félrevezettek a filmterv megírása kapcsán, mert azt sugallták, hogy csak híres emberekről szóló portréfilmeket és történelmi vagy pedig aktuális magyar társadalmi és szociális tematikájú filmterveket várnak, amit én úgy értelmeztem, hogy inkább az általam unalmasnak tartott televíziós dokumentumfilmterveket támogatják, mint egy kisember problémáin keresztül univerzális emberi problémákról szóló filmeket. Szerintem részben (az elaprózott és ezáltal túl kis összegű támogatásokon kívül) a pályázati kiírások tematikai preferenciái is okai annak, hogy sok éven keresztül csak elvétve jutott ki magyar dokumentumfilm

jelentős nemzetközi filmfesztiválra. Másrészt addig csak operatőri szakot végeztem, amelyen nem tanítottak filmtervet írni, és egy másfajta analitikai képességet fejlesztettek ki bennünk. Ezt a fajta, filmterv-íráshoz szükséges elemzőképességemet csupán később, főleg nemzetközi dokumentumfilmterv-fejlesztési műhelyeken sikerült gazdagítanom. Szerencsére ez egy annyira tiszta, egyszerű és önműködő téma volt, annyira kialakította az élet a történetet, és nem vitt bele fölösleges mellékszálak leforgatásába, hogy még így is működött, hogy nem tisztáztam le magamban előre bizonyos dolgokat. Talán még az a kis mesterséges faluromantika se lóg le túlságosan a vásznonról, amit az élő népzene hozott be, mert szerves részévé vált a cselekménynek, amikor is Alfi siketsége ellenére mondhatni bekapcsolódik a zenei élménybe azazal, hogy átveszi és ő is üti a gardony ritmusát. De elég ritka az ilyen szerencsés eset. Gyakoribb, hogy mivel nem látjuk elég tisztán a témát, sok fölösleges anyagot forgatunk olyan alapon, hogy majd meglátjuk, mire lesz jó – és ez fölöslegesen növeli a gyártási költségeket. Úgyhogy arra buzdítanék minden fiatal filmest, hogy igyekezzen mihamarabb fejleszteni a filmtervírási készségeit, mert ez nemcsak a gyártási finanszírozás bevonásának az alapja, hanem segít a saját gondolatainak tisztázásában, tehát a forgatási és utómunka folyamatban is.

A *Moszny* című filmünk esetében, először a kolozsvári Tóközi lakótelepen kuzázó tehenek tűntek fel, és elkezdett érdekelni, hogyan kerülhettek ilyen helyzetbe? Kiderült, hogy ezek Moszny bácsi tehenei, akit gyerekkoromból ismertem, mert a Tóközben nőttem fel, a tó mellett fekvő telke mellé jártam horgászni, és kavicsokkal dobáltam a tóban fürdőző kacsáit, hogy evezzenek más vizekre, és ne zavarják el a halakat. Moszny bácsi pedig, kacsáinak védelmére kelve, engem hajigált földdarabokkal. Nem a legideálisabb alap egy együttműködés elkezdésére, de reméltem, nem emlékszik rám, ezért felkerestem őt. Rájöttem, hogy a lakótelepi tehenek történetén keresztül reflektálni tudok a közelmúlt történelmi eseményeire, ugyanis a tóközi lakótelepen a Ceaușescu-féle magántulajdon felszámolási, város-felújítási és lakosságbetelepítési terv részeként az ott lakó, nagyrészt hóstátiak házeit lebontották, és helyükre, illetve kertjeikbe tömbházakat építettek. A Moszny család is ennek az akciónak az áldozata. Moszny bácsi nem volt hajlandó aláírni a papírt, hogy lemond a házáról, ezért amíg őt a rendőrségen győzködték, bulldózerekkel ledózerolták a házát, a benne levő bútorokkal és tárgyakkal együtt. Ő ezek után sem fogadta

el a felajánlott tömbházlakást, hanem visszavonult teheneivel a két tó között fekvő megmaradt telkére, ami annyira talajvizes terület volt, hogy nem tudtak rá tömbházat építeni. Reméltem, hogy a jelent filmezve, természetes módon kiderülnek a múltbeli dolgok is anélkül, hogy túl explicit módon a kamerának mesélnének a szereplők. A lakótelepen átvonuló, a csordától leszakadó és elkóboroló, a lakótelepi kukákat felborító, és azokban élelmet kereső tehének látványa kellőképpen érdekessé bizonyult, és több konfliktus alapját is képezte a betelepült tömbházlakókkal, illetve a hatóságokkal. Filmszerűen abszurd jelen, drámai háttértörténet, a közel-múlt brutális történelmének lenyomata - de mi is a téma? Ha történelmi-ismeretterjesztő filmet szerettem volna készíteni, akkor egyszerű lett volna. A téma a Hóstát felszámolása a Ceaușescu-korszakban. Ezt már nyugodtan be lehetett írni az akkori Magyar Mozgóképi Alapítványos pályázatba, mert ez tematikailag passzolt a kiíráshoz. Azonban ez egy teljesen más megközelítést igényelt volna, mint ami engem érdekelt. Én egy főhősre akartam felépíteni a filmet, és az ő konkrét problémáin keresztül beszélni egy általánosabb problémáról. De mi is az az általánosabb probléma? Egyelőre nem tudom, csak azt, hogy Moszny bácsi furcsa, kívülálló, és én az ilyenekkel empatizálok. Akkor lássuk, hogy mi is Moszny bácsi konkrét problémája? Hát az, hogy földönfutóvá vált, és a társadalom perifériájára szorult. És másral miért nem történt ugyanez? Azért, mert azok engedtek a rendszer nyomásának. Tehát Moszny bácsi tulajdonképpen egy hős, aki mereven kitarzott nemes eszméi mellett, mégsem róla mintázták a kommunizmus elleni harc mellszobrát, hanem ehelyett a társadalom perifériájára szorult, és az új hőseink közül senki sem segít rajta. Tehát akkor miről is szól ez a film? Egy olyan emberről, aki a meghurcoltatásai ellenére is hősiességgel végéig kitarzott „nemes eszméi” mellett (nem volt hajlandó feladni ősei örökségét), és ennek következtében a társadalom perifériájára szorult. Tehát akkor mi is a témája ennek a történetnek? Sokan nem fogják szeretni a megfogalmazásom, de számomra az univerzális témája az a hősiességet dicsőítő ideológiák demagógiája (ezt persze nem írtam be a pályázatba). A kiábrándulásából fakadó következtetést találóan össze is foglalja Moszny bácsi a film végén, amikor az ablakpárkányra szórt morzsákra érkező galamb kapcsán azt mondja, hogy: „nem repülnek el, mert éhségükben megszélidülnek.” A film végére Moszny bácsi is megszélidült. Teheneit bérbe adva (nem tudott egyből teljesen lemondani róluk),

az unokahúga lakásában, plüsstehenek között üldögélve, egy tévéműsoron keresztül szemlélte tovább a „valóságot”.

Az eddig említett filmjeim történetmesélő szituációs dokumentumfilmek. De belebotlottam számomra olyan attraktív szituációkba is, amelyekből nem tudtam történetet összerakni. Akkortájt kaptam meg életem első videókameráját, ami egy kis miniDV handycam volt, és azt magamnál hordva filmezni kezdtem mindenféle olyan egzotikus élethelyzetet, amelyet megörökítésre érdemesnek találtam (bandázó kóbor kutyákat, utcazenészeket, moldvai újévi medvéseket és kecskéseket, kocsmában spontánul szavaló költőt stb.). Akkoriban a Prospero nevezetű lepukkant kocsmába jártunk, ahol Bréda Ferenc (Francois) költő barátunk, aki az akkoriban a Bulgakov irodalmi kocsmában tartott Bretter György Irodalmi Kör (az ifjú irodalmi tehetségek pellengérré állításának kultikus helyének) alapítója, a nyelvmágia és a mitokritika nagy művelője, a transzközép irodalmi irányzat kitalálója, és ezzel egyben egy fiatal költő-író generáció (köztük Orbán János Dénes, Sántha Attila, Fekete Vincze) elindítója, polarizálta a társaságot, és mivel a transzközép hamvait már szétszórta a szél, épp a Goliárd irodalmi irányzat (vágáns költészet) elindításán/újraélesztésén törte a fejét, maga köré vonzva több fiatal, egzisztenciális nehézségekkel küzdő művészt és életművészt (köztük engem is), akik szájtátva hallgatták az úgynevezett Golania Magna titkos társaság létezéséről szóló mítoszt, és aminek szemléltetéseként ott ült közöttünk a társaság egyik szent embere, Laci bácsi, a ténylegesen nagy ismeretségi hálózattal rendelkező hajléktalan barátunk, aki nagy alázattal töltögette mindenkinek a mások által vásárolt V33 nevezetű alkoholos italt (amit azért nem lehetett vodkának nevezni, mert csak 33 fokos volt). Szükségem volt beleélnem magam ennek a másfajta értékrendnek a világába, amely radikálisan más volt, mint az a polgári társadalom, amelynek nem akartunk részeivé válni, mert értékrendjét hamisnak tartottuk, vagy mert úgy éreztük, hogy nem értékkel eléggé bennünket. És szükségét éreztem egy spirituális mesternek, aki ez esetben Bréda Ferenc lett. Filmben is be szerettem volna mutatni ezt a világot, „a mi világunkat”, amelyben „tudjuk mi...”, többek közt, hogy „ami lent, az fent”, és „aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni...” Csak első ránézésre teljesen szétesőnek tűnt a filmezett anyag, mert a benne levő mikrotörténetek nagyon különböztek egymástól. Csupán egy bennem levő életérzés tartotta össze őket.

Egyszer valaki a *Csendország* és a *Moszny* kapcsán azt állította, hogy meglátása szerint én a társadalom periferiáján élő emberekkel szeretek forgatni. Akkor megszerettem ezt a „periféria” szót, és ez segített a téma meghatározásában. Eldöntöttem, hogy ez a filmem a társadalom periferiáján való élet varázsáról fog szólni. A cím pedig szinte adta magát: *Spilerek, avagy Casino Transsylvaniae*. És innentől kezdve már tudatosan kezdtem el tervezni a további forgatásokat, mert már volt témám, amely polarizálni tudta azt az élet-élmény-folyamot, amelynek szemtanúja tudtam lenni a kamerámmal, és a téma pontos megfogalmazásának köszönhetően, asszociatív montázssal össze tudtam rakni belőle egy filmet, amelyről Muhi András, a film producere azt mondta, hogy ez egy anarchista film. Manapság is elővesszük időnként irodalmi rendezvényeken, mert a Bretter-kör akkori látogatói szempontjából ez életünk akkori züllős, de életélményekkel teli és talán művészileg legproduktívabb korszakának dokumentuma. Ez a szituációs dokumentumfilmem abban különbözik a többitől, hogy nem történetmesélő. Azaz, persze vannak benne mikrotörténetek, de nincs benne egy olyan nagyívű történet, amely végigvezetne a filmen.

Az eddigiekkel ellentétes másik eset, amit én a valóság felülről való megközelítésének nevezek, amikor nem botlunk bele a történetbe, hanem kitaláljuk a témát, és megkeressük hozzá a megfelelő történetet vagy történeteket. Ilyen például Almási Tamásnak a *Sejtjeink* című filmje, amelynek témája a génállományunk továbbörökítéséhez való ösztönös ragaszkodásunk, és keresett hozzá olyan házaspárokat, akiknek természetes úton nem lett gyerekük, ezért mesterséges megtermékenyítéssel próbálkoztak. De ilyenek a szlovákiai Kerekes Péternek is a *66 szezon* és a *Gulyáságyú (Cooking History)* című filmjei is, amelyek arról szólnak, hogyan vonult végig a kismemberek feje fölött, és hogyan taposott rájuk időnként a nagy történelem. Az első a kassai uszoda 66 szezonján keresztül beszél a történelemről. Ebben az uszoda a kismemberek tengerének szerepét tölti be, akiknek a szabadságot szimbolizáló igazi tenger helyett csak a városi uszoda jutott. Ehhez a filmhez Péter megkereste azokat, akiknek az életüket meghatározó, az uszodához és történelemhez egyaránt kapcsolódó személyes történeteik voltak. A másik filmjében, a *Gulyáságyúban (Cooking History)*, amelynek munkacíme a *Hogyan főzték a történelmet?* volt, hadiszakácsok vallanak szemtanúként a 20. század európai háborúiról. Itt is először az ötlet született meg, és utána Péter nekiállt megkeresni Európában a még élő hadiszakácsokat, akik részt

vettek különböző háborúkban, és gyakorlatilag castingolta a potenciális szereplőket. Csak az került be a filmbe, aki jól tudott mesélni, akivel jól lehetett közreműködni, és akinek volt a háborúhoz kapcsolódó érdekes és kerek személyes története. A Kerekes Péter számomra nagyon érdekes filmkészítési módszerét itt nem részletezem, mert arról a *Dokumentumfilmek hatások a játékfilmben* című könyvemben már részletesen írtam, de ezeket a filmeket mindenképp ajánlom a kedves olvasók figyelmébe (illetve azoknak, akiket érdekel ezek elkészülésének boszorkánykonyhája, a tanulmánykötetemet³⁴ és az interjúkötetemet³⁵ is), mert Kerekes Péter múlt idejű történeteket dolgoz fel filmes jelen időben úgy, hogy közben a filmes jelen idő cselekménye képes érzelmeket kiváltani a nézőben – ami ritka és egyben nagy tudás!

Nekem az első ilyen „felülről való megközelítem” nehéz szülés volt. 2003 táján egy osztrák cég, a Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion kitalálta, hogy *Across the Border (A határon túl)* címmel dokumentum-szkeccsfilmeket gyárt az akkori EU-s határ mentén, a határ „túloldalán”, még mielőtt az első közép-kelet-európai országok csatlakoznának az EU-hoz. Kerestek hát egy-egy lengyel, cseh, szlovák, magyar és szlovén dokumentumfilm-rendezőt. Lengyelországból Pawel Lozinskit választották, akinek a munkásságát én nagyon szerettem és tiszteltem, hiszen amikor én még diák voltam Lengyelországban, ő már akkor is befutott és közismert filmes volt, ráadásul Marcel Lozinski, híres lengyel dokumentumfilm-rendező fia, akinek a filmjeiről még a filmiskolában tanultam. Mindkettőjük filmjeit nagyon ajánlom az olvasóknak. Csehországot Jan Gogola képviselte, Szlovákiát Kerekes Péter, Szlovéniát Biljana Caklic Veselic, Magyarországot én. Engem a *Csendország* című filmem alapján választottak. Nagyon megtisztelő volt számomra ilyen csapatba bekerülni, hiszen a többiek hozzám képest lépéselőnyben voltak filmes pályájukon. Stresszeltem is rendesen. A feladat az volt, hogy mindenkinek külön-külön, az akkori EU-s határ mentén kellett egyenként 25 perces egyéni filmet készítenie, olyat, aminek köze van a határhoz. A többiek villámgyorsan megtalálták a témájukat, én meg helyzetismeret hiányában ott bolyongtam az osztrák-magyar határ mentén, és nem találtam megfelelő filmezni valót. Az osztrákok kéthétnyi helyszínelés költségeit állták, azzal a szerződésbe

³⁴ Lakatos Róbert Árpád, *Dokumentumfilmek hatások a játékfilmben - Közép-kelet-európai filmes karriernek kezdete az ezredfordulót követő években*, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2017.

³⁵ Lakatos Róbert Árpád, *Rendezői beszélgetések*, Művelődés Kiadó, Kolozsvár, 2016.

foglalt kikötéssel, hogy ha nem sikerül megfelelő, általuk elfogadott témát találni, vissza kell fizetnem az összeget. Nagy volt a nyomás, hiszen én akkor munkanélküli voltam. Végül utolsó pillanatban találtam egy magyar-osztrák házaspárt, akiknek két tévéjük volt egymás mellett, mert amíg férfi az osztrák tévéműsort nézte, a mellette ülő feleség, a másik tévében a magyart. És abból éltek, hogy az osztrákok által lomtanításakor kidobott dolgokat áthozták a határon, és azt Magyarországon eladták. Ez jó szimbólumnak tűnt nekem, és az osztrákok is elfogadták a filmtervet. Csakhogy egy nappal a forgatás elkezdése előtt, amikor kiderült számukra, hogy a film az osztrák tévében is látható lesz, szereplőim kihátráltak a forgatásból, ugyanis a férjnek elszámolatlan ügyei voltak az osztrák adóhatósággal. Ekkor az osztrák producer szíve szerint már kirúgott volna a projektből, de már nekik is késő volt gyártási szempontból (az összes többi rendező már leforgatta a filmjét), így hát adtak még egy esélyt, és beleegyeztek, hogy ne egy határ mentén lakó családdal, hanem egy erdélyi Gábor cigány családdal vágjak neki az ausztriai lomtanítás biznisznek, olyanokkal, akik jártak már Ausztriában üzletelni. Boros Lóri barátom, aki néprajz szakot végzett és érdeklődött a cigány kultúra iránt, össze is hozott egy nagyon pittoreszk Gábor cigány családdal, akik az első kanyarban már megpróbálták átverni, úgyhogy ez a megoldás is esett. Nem neheztelek rájuk emiatt, hiszen ők tudatában vannak egzotikus mi voltunknak, és azt szokták meg, hogy a média vagy negatív kontextusban, vagy pedig vásári attrakcióként mutogatja őket, és ha az őket filmezők megélnék abból, hogy őket filmezik, akkor fizessék is meg őket is rendesen. Azt is megszokták, hogy ha nem „ügyeskednek” és nem próbálnak meg mindenféle költségre előre pénzt kérni, akkor biza gyakran hoppon maradnak, mert a filmesek egy adott ponton egy köszönöm széppel lelépnek. Ők meg nem fognak pereskedni, mert szomorú tapasztalataik vannak a hatósági eljárások kapcsán, és arra tanította meg őket az élet, hogy ha igazuk van, hivatalosan akkor se lehet igazuk (egy ilyen szomorú ténynek egyszer magam is szemtanúja voltam). Szóval teljesen megértem bizalmatlan hozzáállásukat, csupán ez nem volt az a helyzet, amelyben nekiállhattam volna a több évszázados alapokra épülő kölcsönös bizalmatlanság korlátait lebontani. És ekkor került képbe Gábor cigányként Lali, aki Lórival és Bréda Ferencsel barátkozva már korábban elkezdte ezeket a korlátokat magában lerombolni, és egyik fő életcélja a gádzsók (nem cigányok) előítéleteinek lebontása. Ennek érdekében cigány nyelvleckéket tartott a Music Pubban

egy-két sörért cserébe az asztaltársaságnak, és közben a nyelvben tükröződő Gábor cigány mentalitást is magyarázta. Komolyan vette, amit csinált, ezért, ha valaki nem tisztelte meg őt eléggé, például nem hozott magával füzetet (irkát – ahogy Lali mondta), megsértődött. Boros Lóri barátom, a cigány kultúra iránt érdeklődő néprajz szakos diákként szorgalmasan látogatta ezeket a nyelvleckéket, és mivel nem volt jobb dolga, és mivel a köztük alakuló barátság hitelesítette azt a helyzetet, hogy adott esetben segítőként, és némi anyagi haszon reményében elkísérje Lalit Bécsbe, beállt melléje szereplőnek a filmbe. Így született a 25 perces *Bahrta!* című filmünk (ami már a dokumentum-játékfilm határát súrolta), amit aztán két év múlva folytattunk, és lett belőle egy egész estés moziforgalmazásra szánt, immár kifejezetten dokumentum-játékfilm. A filmbeli ösztönszerű szereplése alapján sokan nem gondolnák, hogy Lali mennyire megértette a filmben rejlő lehetőségeket. Én se tudom találóbban megfogalmazni a film tematikáját, mint ahogyan ő a forgatáson készült werkfilmbe megtette. Meghatározása szerint: „*ez a film egyrészt a fizikai határok megszűnéséről szól, mint. pl. a magyar-osztrák határ, de rájöttem arra, hogy tulajdonképpen a mentális határok lebontásáról szól, például köztem és Lóri között stb.*” De annak is tudatában volt, hogy ahhoz, hogy ez hitelesen működjön, neki nem szabad ezen gondolkodnia, nem szabad tudatosan alakítania a filmbeli imázsát, hanem ösztönszerűen a saját gyarló emberi mivoltát kell hoznia, és bíznia kell bennem, hogy megtalálom azt az egyensúlyt, ami a felmutatott „negatívumok” ellenére a megértést és nem a gyűlöletkeltést szolgálja.

A *Ki kutyája vagyok én?* című szituatív jellegű önreflexív dokumentum-esszéfilmben is a téma volt meg először. Ebben az esetben nem egy adott témából indultam ki, mint a *Bahrta!* kiindulópontjának esetében, hanem én választottam a témát. Persze szükség volt arra a szikrára, ami összekapcsolt a fejemben két alaphelyzetet, ugyanazon téma két megnyilvánulását.

A *Ki kutyája vagyok én?* című szituatív jellegű önreflexív dokumentum-esszéfilm esetében a téma volt meg először, csak nem mások álltak elő velem, mint a *Bahrta!* esetében, hanem bennem született meg a gondolat, hogy valamilyen propagandaellenes filmet kellene készíteni, mert már nagyon elegendő lett a különböző politikai ideológiák alkalmazásának demagógiájából. Ehhez szükség volt arra a szikrára, ami összekapcsolt a fejemben két alaphelyzetet, ugyanazon téma két megnyilvánulását.

Nem tudom, létezik-e egyáltalán olyan filmes alkotó, aki ne érezné azt, hogy igazságtalan volt vele a sors, mert nem jutott elég filmkészítési lehetőséghez. És ezért általában a kultúrpolitikát és a kultúrpolitikusokat döntési pozícióba hozó vezető politikusokat szoktuk hibáztatni. Illetve minden egyes elutasított filmtervünk kapcsán felmerül bennünk az a dilemma is, hogy vajon tényleg csak az aktuális kultúrpolitika a hibás (beleértve a döntőbizottságok szakmai felkészületlenségét és emberi gyarlóságait), vagy a projektünk sem elég jó ahhoz (vagyis mi sem vagyunk eléggé jók) ahhoz, hogy a filmtervünk megvalósítását támogassák? Viszont az tény, hogy a kultúrafinanszírozási politika okán vannak kevésbé szerencsés, sőt kifejezetten vesztes generációk is, akik egyes tagjai tehetségük ellenére sem igazán jutottak lehetőségekhez.

Bennem igencsak felgyűltek a korábbiakban említett tényezőkből fakadó frusztrációk (ami a téma iránti erős elkötelezettséghez vezetett), ezért Kerekes Péter filmjeiből inspirálódva, aki a *66 szezon* című filmjében a kassai uszoda (a kisemberek tengerének) történetén keresztül beszél arról, hogyan tette tönkre egyesek életét a nagy történelem, úgy döntöttem, én is megpróbálkozom valami hasonlóval, vagyis valamilyen allegorikus történetet keresek ahhoz, hogy azon keresztül a politikáról beszélhessek, mert a személyes frusztrációimra senki sem kíváncsi, a harmadik mondatnál már a barátaim is ásítogni kezdenek, és Balogh Zsolt, egykori tanár kollégám szavaival élve: „... egy ország nyúl a távirányító után”.

Már régóta feltűnt, hogy a különböző politikai ideológiák mennyire legyűrűznek a hétköznapi élet apró bugyraiba is (gondoljunk csak arra, milyen gondolatok merülnek fel bennünk, amikor eldöntjük, hogy öntudatos vásárlóként honnan és milyen paradicsomot veszünk), és ebből született meg az ötlet, hogy kutyasorsokon, illetve a kutyatenyésztési politikán keresztül beszéljek az „állampolgár-tenyésztési” politikáról. De a politikai korrektség azt is megkívánta, hogy a saját esetlenségeimről is szóljon a film (legyen benne az a dilemma is, hogy lehet, én nem vagyok eléggé talpraesett), ezért szereplőjévé kellett válnom, Talpas nevezetű magyar kuvasz kutyám mellett, akivel összeforrva, tulajdonképpen ketten együtt, egyetlen karaktert képviselünk a történetben.

Viszont az, hogy „az erdélyi magyar kisebbségi lét specifikumai”, csupán lokális téma. Ahhoz, hogy ez nemzetközileg is érdekes legyen, meg kellett találnom azt az univerzális mondanivalót, amely segít rendszerezni az anyagot. Ezt sajnos nem

volt nehéz megtenni, mert a lokális politika tulajdonképpen a nagy politikai ideológiák legyűrzése, és ezeknek a lokális helyzetre való mindenáron való ráerőltetése. Éreztem, hogy valahogy itt kell, hogy legyen a kutya elásva: a nagy politikai ideológiáknak nemcsak a lokális problémákra való félreértelmezésében, hanem az egyesek egyéni gyarló érdekeinek való magas eszméssel történő elfedésében és kimagyarázásában. Tehát az identitásformáló nagy politikai ideológiák (rasszizmus, nacionalizmus, regionalizmus, internacionalizmus, konzervativizmus, liberalizmus) gyakorlatba ültetésekor történő deformálódásairól és demagógiájáról kellene szólnjon ez a film. Ez már segített strukturálni is a potenciális filmjelenetekben megjelenő szerteágazó tartalmakat, és reméltem, hogy ezen keresztül a széles körű nemzetközi közönség is talál személyes kapcsolódási pontot a filmhez. De ez még csak a téma megfogalmazása volt, és különböző ideológiáknak alárendelt különálló mikrotörténetek halmaza, amelyek önmagukban egy nagyon széteső filmet eredményeztek volna, ezért kellett keresnem egy történetet, amelyre felfűzhettem ezeket a tartalmakat. Így született meg a kutya-szappanopera történetének az ötlete, vagyis, hogy Talpas nevezetű kvasz kutyanknak keressük a megfelelő menyasszonyt.

Persze a téma megfogalmazása áthatja az egész alkotási folyamatot. Folyamatosan igyekszünk újra- és újrafogalmazni. Csak ritka esetben sikerül a filmterv megírásának kezdetén igazán pontosan megragadni a témát – habár törekedni kell rá! De épp az a nagyszerű a dokumentumfilm-készítésben, hogy egy kutatási folyamat. Az elején van egy prekonceptiónk, amely a munkafolyamat alatt folyamatosan változik. Gondolunk valamit, aztán amikor szembesülünk a valósággal, ezek a gondolatok átfogalmazódnak és rendszereződnek, és csak a vágási folyamat végére válnak befejezett gondolattá.

A dokumentumfilmes erkölcsi kötelességeiről

Dokumentumfilm esetében szerzőként két alapvető erkölcsi kötelességünk van: az egyik a filmes alanyainkkal, a másik a nézővel szemben. A nézővel szembeni erkölcsösség inkább filmnyelvi kérdés és a későbbiekben felmerülő „a nézővel kötött szer-

ződés”³⁶ témakörhöz kapcsolódik. Ezért maradjunk egyelőre a filmes alanyainkkal szembeni erkölcsi kötelezettségeknél.

Egyszer egy fiatal operatőrnek „sikerült” lefilmezni valakit, aki felgyújtotta magát. Sőt a felgyújtás pillanatáról sem késett le – meglett képileg az egész történet annak rendje s módja szerint „szép kereken”. Sokan megvásárolták tőle ezt az anyagot, illetve elkezdtek számontartani kiváló híradós filmesként. Ki nem vágyik egy ilyen „szerencsére”?! Nagyon remélem, senki sem! Vizsgáljuk meg egy kicsit az esetet. Ha az az ember egyszerűen végezni akart volna magával, akkor megtette volna szép csendben otthon. Ha a nyilvánosságot választotta, akkor ezzel neki célja volt. Azt akarta, hogy minél többen lássák. És mi jelent manapság nagyobb nyilvánosságot, mint az, hogy lefilmezik? Tehát az, hogy előkerült egy kamera, számára egy jel volt, hogy na, most már van értelme felgyújtania magát. Meg is tette. Megvárta, amíg látta, hogy most már biztosan filmeznek, és megtette. Addig csak ott állt, leöntötte magát benzinnel, és kiabált, hogy fel fogja gyújtani magát. Mondhatni, az operatőr azzal, hogy bekapcsolta a kamerát, megadta a jelt, hogy „tessék!”, mehet az akció! Viszont demagógia lenne részemről hibáztatni a srácot. Egy fiatal filmes számára a legfontosabb, hogy szakmailag bizonyítson – hiszen nem könnyű bekerülni a szakmába, vagyis, ha valaki munkalehetőséget kap, annak jól kell teljesítenie, tehát a szakmai minőség a legmagasabb szinten áll az értékrendjében, és mindent annak rendel alá. Ezért minden bizonnyal felcsillant a szeme, amikor meglátta a lehetőséget, és nem volt ideje gondolkodni. Most utólag könnyű okoskodni, de be kell látnom, nem tudom, mit tettem volna a helyében, hiszen amíg nem szembesültem ezzel az esettel, én sem voltam felkészülve arra, hogy ilyenkor mit kellene tenni, vagy mit nem kellene megtenni. De most már tudom, hogy az ilyen esetekre fel kell készülni, amikor valamilyen hatásवादás híryananyagot látunk, nem szabad engedni a filmes kísértésnek, hanem elsősorban segíteni kell, mert egy emberélet bármilyen filmnél fontosabb.

Egy másik eset, amin volt időm elgondolkodni és levonni a tanulságokat: láttam egy dokumentumfilmet, amelyben szerepelt egy árvaházi gyerek, aki többször megszökött az intézetből, és megpróbált valahogy egyedül megélni. A fő pénzszerzési forrása szexuális szolgáltatások nyújtása volt – legalábbis ezt sejtette a film úgy, hogy

³⁶ Lakatos Róbert Árpád, *Rendezői beszélgetések*, 108.

láttuk és megismertük a gyereket is. Nos, egyrészt a kiskorúakkal való forgatás önmagában is komoly erkölcsi kérdéseket vet fel, de ez az eset hatványozottan is problémás, mert gyakorlatilag a filmes ezáltal nyilvánosan is megbélyegzi azt a gyereket, megnehezíti a lelki rehabilitációjának folyamatát, és csökkenti az életben való érvényesülési esélyeit, amelyekben egy ilyen gyerek amúgy sem bővelkedik. Nem azt mondom, hogy a valóságot el kell rejtteni (sőt az említett esetben rendőrségi feljelentést kell tenni), hanem azt, hogy vannak dolgok, amelyek nem tartoznak a nagy nyilvánosságra, csak egy szűk szakemberi gárdára, amely megfelelőképpen tudja kezelni a helyzetet. A nézők között viszont bőven akadnak olyanok, akik nem tudnak megfelelőképpen viszonyulni embertársaikhoz, és saját frusztrációik miatt megbélyegeznek másokat. A nyilvánosságnak, vagyis a társadalom egyes tagjainak frusztrációira épül a fagyűlölet, a sovinizmus, a homofóbia és egyáltalán mindenféle másságnak a gyűlölete, és nem szabad kitenünk szereplőinket ilyen fajta támadásoknak. Nem azt mondom, hogy nem szabad ilyen filmeket készíteni! Sőt! Viszont úgy kell tenni, hogy azal ne nehezítsük meg szereplőink életét! Például, ahogyan Felméri Cecília tette a *Speranțe la vânzare* (Mevásárolható remények) című filmjében, amely becsapott, eladott, és prostitúcióra kényszerített nőkről szól. Ebben a filmben fontos volt, hogy az áldozatok meséljék el saját történeteiket, azonban a megjelenítésnek kerülnie kellett a sztereotipikus (pl. háttal a kamerának) ábrázolást. Ezért meghagyták a fejformát, a szemeket és a szájakat, de képi utómunkában lelyukasztották az arcot, és az arcvo-nás helyén különböző mozgóképek pörögtek, illetve ezt az filmanyagot még kivettí-tették tömbházakra, és újból befilmezték. Persze a hangnak is átalakították a frekven-ciatartományát. Így megmaradt a mesélésnek az érzelmet közvetítő jellege, de fel-ismerhetetlenné váltak a szereplők. A szereplők megvédésének egy másik lehetősége az animációs dokumentumfilm készítése, amelyben átrajzolják a szereplőket annak érdekében, hogy ne legyenek felismerhetők. Ennek klasszikus példája a *Libanoni ke-ringő*, de Felméri Cecília is készített ilyet *Mátyás, Mátyás* címmel, hogy filmjével ne üzzön gúnyt egyesekből, akiknek olyan szövegrészleteit használta fel, amelyek nem válnának mások szemében az illető alanyok dicsőségére.

A szituációs dokumentumfilmmezés terén pozitív példaként Püsök Botondnak a *Túl közel* című dokumentumfilmjét tudom felhozni. Habár a rendezőt nagyon te-hetségesnek tartottam, amikor meghallottam, hogy egy pedofil történetről készít

filmet, kissé féltem attól, hogy lesznek erkölcsi problémáim a művel. Nem így történt. Nagyon szépen sikerült elkerülnie mindenféle szenzációhajhász megközelítést, olyat is, amire jogilag fel lett volna hatalmazva, hiszen törvényszéki bizonyíték van arról, hogy az illető, aki a filmben szerepel tényleg pedofil cselekedeteket követett el, szexuálisan zaklatta saját mostohalányát, és börtönbe is került emiatt. Ehhez képest nem csak, hogy nem mutatja meg a filmben (pedig egy adott ponton előkerül a fényképe, de azt sem mutatja meg), de még a neve se hangzik el, csupán a beceneve. A bántalmazás részleteire sem tér ki. És ettől a film nem lett kevesebb! Sőt, arra is vigyáz, hogy azokat a falusiakat se mutassa meg, akik még a kamera előtt is felvállalták saját korlátoltságukat, védve a szexuális zaklatót (aki megbecsült tagja faluközösségüknek, hiszen a falu egyik erkölcsi elöljárójának a fia), az anyát hibáztatva mindenért, olyankor mondván, hogy a néző zsebében kinyílik a bicska. Nem látjuk őket, hanem csupán szellemi sötétségüket tükröző iszonyúan buta áldozathibáztató véleményüket halljuk. Tehát az alkotó még azokat is megvédte, akik sok néző szerint megérdemelnék, hogy pellengérré állíttassanak.

Tehát **dokumentumfilmsként felelősek vagyunk filmjeink szereplőikért** – még a negatív szereplőinkért is. Mert nem a filmes dolga igazságot szolgáltatni és bosszút állni. Persze feladata felhívni a törvény és a nyilvánosság figyelmét bűncselekedetekre, véleményt is nyilváníthat, de esetenként meg kell védenie szereplőit a saját butaságuktól, emberi esetlenségüktől, és vigyáznia kell a kameratudattal nem rendelkező szereplője helyett arra, hogy az a filmben megőrizhesse emberi méltóságát. Ennek, a már említettekén kívül, egy másik alapvető módja, hogy nem maradunk meg a szenzációhajhász felszínen, hanem megpróbálunk a mélyére menni a dolgoknak, és keresni a választ, hogy miért is van az úgy, ahogy van? Erre személyes példaként a *Moszny* című filmünket tudom felhozni. A film egy szenzációhajhász képsorral indul – tehének kukáznak a lakótelepen. Aztán megjelenik Moszny bácsi is, a tehének gazdája. Ilyen képsorok abban a tévéhírben is megjelentek, amely arról szól, hogy itt van ez az összeférhetetlen öregember, aki terrorizálja a teheneivel a tömbháznegyed lakóit, a tehenei felborítják a kukákat, szétszórva a szemetet stb. Mindezt még azzal is megfejelte a szenzációhajhász riporter, hogy „*ezzel az emberrel nem lehet szót érteni, mert a forgatócsoporttal is ellenségesen viselkedett*” – és erre bevágott egy olyan képet, hogy Moszny bácsi a felemelt botjával fut a kamera felé. Nos, kérem szépen, ez

a zsurnalizmus legalja! Felháborító felületesség és manipuláció. Ilyen képem nekem is van, nem is egy, hogy az öreg fut a botjával a kamera felé, csak a filmünk operatőre vette azt a fáradtságot, hogy utána is svenkeljen, vagyis lekövesse a folytatást, amiből tisztán látszik, hogy Moszny bácsi nem a forgatócsoport valamelyik tagját akarja fejbe verni botjával, hanem a tehenét igyekszik elhajtani, és csordába terelni, mert az rossz irányba indult. Az tény, hogy Moszny bácsi barátságatlan a hozzá felületesen közelítőkkal, de hát milyen legyen egy olyan ember, akivel szemben annyira igazságtalan volt a rendszer, mint vele? Akinek úgy bontották le a házát, hogy bevitték a szekura, mert nem akarta aláírni, hogy önként átadja az államnak az örökölt tulajdonát, és közben bulldózerekkel ledózerolták a házát úgy, hogy még benne voltak a bútorai és minden értéke?! Úgy, hogy nem kapott cserébe lakást, mint azok, akik aláírták, hogy átadják a házukat meg a telküket... De ez már a tévériportert nem érdekelte. Neki fő, hogy letudja a napi munkáját, és meglegyen a szenzációhajhász híryanaga, amivel kielégíti az olyan primitív nézői igényeket, amelyek nem arra irányulnak, hogy megértsenek valamit ebből a világból, hanem hogy azt lássák, hogy vannak náluk butábbak, civilizálatlanabbak, alacsonyabb rendűbbek, akiket lenézhetnek, kritizálhatnak, szidhatnak, hogy ezáltal magasabb rendűnek érezhessék magukat, és ne kelljen szembenézniük saját szárnalmas életükkel. Természetesen nem minden tévénező és nem minden tévéhír ilyen. De kétségtelen, hogy annak idején, amikor én még bele-bele néztem tévéműsorokba, voltak hírműsorok, amelyek az említett nézői igények kielégítésével toboroztak maguknak közönséget.

Moszny bácsival igyekeztem korrekt lenni, mégsem sikerült teljesen, és emiatt van némi lelkifurdalásom. Amikor elkezdtem vele beszélni a forgatásról, elmondtam neki, hogy én az egész szituáció hátterét akarom bemutatni a nézőnek úgy, hogy lehetőleg a filmes jelen idejű cselekmény kapcsán derüljenek ki dolgok, amiből a néző össze tudja rakni a háttértörténetet, de a filmmel nem tudok belemászni az állammal való pereskedési ügyeibe, mert azok túl bonyolultak, nem filmszerűek, és jogilag amúgy sem segítenének rajta, úgyhogy ez a film csak arra lesz jó az ő szempontjából, hogy őt a néző megértse, de az igazságszolgáltató szervekre nem fog hatni. Sokáig vonakodott is emiatt, hogy belemenjen-e a filmbe, de egyszer csak megjelent, hogy na, kezdhetjük. Én akkor azt hittem, hogy feldolgozta magában, megértette, és úgy ment bele. Utána meg sajnos azzal szembesültem, hogy értette ugyan, de titokban

mégiscsak remélte, hogy a film segíteni fog rajta. És csalódott ezért. Nem mutatta ki különösebben, csak szomorú tekintettel nyugtázta, hiszen egyáltalán nem volt olyan követelőző, agresszív ember, mint amilyennek az említett tévéhír bemutatta őt.

Amikor filmet akarunk készíteni valakiről, ahhoz, hogy megnyíljon előttünk, fel kell kelteni az érdeklődését magunk iránt, és el kell mondanunk magunkról dolgokat. A kölcsönös megismerni akarás, érdeklődés jelenti minden barátság kezdetét. Gyakorlatilag összebarátkozunk főhősünkkel azért, hogy megnyíljon a kameránk előtt, sőt, a személyes kapcsolatait is behozza a filmbe, hiszen a filmben más szereplőkkel, nagyrészt ismerőseivel való interakcióban mutatjuk őt. Nekünk lesz egy filmünk, tehát profitálunk ebből a kapcsolatból. De neki ez mitől lesz jó? Mi a főhősünk személyes motivációja? Ha az, hogy filmben szeretné látni önmagát, nem jó, mert akkor meg akarja szépíteni magát, és szerepelni fog. Ha fizetünk neki érte, az sem jó, mert ha anyagi érdekből teszi, akkor nem lesz önmaga, hanem meg akar felelni a filmes igényeknek, és a finanszírozó szervek döntő többsége is úgy tartja, hogy dokumentumfilm-alanynak nem erkölcsös fizetni (habár ezzel a ponttal nem ártana vitatkozni, pláne ha azt az idejét fordítja a filmre, ami alatt más munkával pénzt kereshetne). Ha úgy érzi, hogy a film segíteni fogja őt az életben, az is rizikós, mert valószínűleg ez esetben is igyekszik szerepelni (azt az oldalát mutatni, amelyről úgy gondolja, hogy segíteni fog rajta), másrészt meg a film vagy segít rajta, vagy nem, vagy nem eléggé, és akkor csalódik, bennünket meg bánthat a lelkiismeret. És így eljutunk oda, hogy a legjobb, ha megérzi, hogy számára is egy spirituális utazás a filmkészítés folyamata ugyanúgy, mint az alkotók számára. De ezen a közös úton elkerülhetetlen az összebarátkozás. És ha lejár a forgatás, akkor mi van? Vége a barátságnak? Ha részünkről vége, becsaptuk őt. Erkölcsileg nincs rendben. Ha sok dokumentumfilmet készítünk, akkor sok ilyen barátunk lesz, akikért erkölcsileg felelősek vagyunk. Nincs két egyforma helyzet, ezért recept sincs a megoldásra. Csak azért hoztam fel ezt a témát, mert ezeken a kérdéseken nem árt előre elgondolkodni, és valamiféle megoldást találni rájuk.

Sok dokumentumfilmes épít arra, hogy szereplői nem elég kameratudatosak, vagyis nem tudják elképzelni, hogy az, amit a kamera előtt csinálnak, hogyan fog kinézni a filmben. Filmesként nem foglalkozhatunk azzal, hogy kameratudatosságra neveljük szereplőinket, hiszen az egy hosszú folyamat lenne, nem valószínű, hogy

akarnák. Továbbá a kameratudatosság gátolhatja szereplőinket a kamera előtti természetességükben, és dokumentumfilmben pont azt szeretnénk elkerülni, hogy szereplőink tudatosan alakítsák kamera előtti viselkedésüket. Tehát, ha kameratudatos szereplővel van dolgunk, a rendező feladata elérni azt, hogy a szereplő a filmezés idejére megfeleldkezzen a kameráról.

A nem kameratudatos szereplő viszont öntudatlanul ajándékozza meg a filmet bizalmával, és ez nagy felelősséget jelent az alkotó számára, ugyanis a film drámai műfaj, amely konfliktusokból, feszültségekből, problémákból, emberi esetlenségekből stb. építkezik. Ezek nélkül nincs film, vagy legalábbis nélkülük unalmas lesz. A szereplők pedig lehető legjobb arcukat szeretnék mutatni, és ez sok esetben problémát jelent. A szereplő utólag letilthatja a filmet, ami az alkotók számára komoly gondot jelenthet, ugyanis a gyártási finanszírozás bemutatási kötelezettségekkel jár, tehát ha a film nem kerül bemutatásra, vissza kell fizetni a gyártási finanszírozást. Ha meg a szereplő akarata ellenére kerül bemutatásra, az pert akaszthat a gyártó cég nyakába. De a pertől eltekintve, elég nehéz lenne feldolgoznom azt, hogy az, aki megajándékozott barátságával, úgy érzi, hogy visszaéltem bizalmával és becsaptam őt. Radu Judenak a *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii (Ne várj túl sokat a világ végétől)* című filmje ezért volt nagy hatással rám, mert egy olyan helyzetet mutat be, amelyben a forgatócsoport saját megélhetési munkáját végezve átveri az amúgy is szerencsétlen dokumentumfilm szereplőit, akik aprópénzért aláírták, hogy a velük készült felvételek felhasználhatóak lesznek anélkül, hogy értenék, hogy épp ellenük lesznek felhasználva a felvételek (vagyis arra, hogy ne kérhessék azt a kártérítést, amire jogosultak lennének).

A jogrendszer úgy kezeli ezt az egész problémakört, vagyis a filmes produkció megvédését a szereplőktől, hogy joglemondó nyilatkozatot kell aláíratni velük. De filmesként hogyan várjam el a szereplőmtől, hogy lemondjon az általam alakított saját imázsának jogairól, vagyis kiszolgáltatassa magát, ha nem kap érte semmit cserébe? Ráadásul ennek a dokumentumnak is a neve nagyon barátságtalanul hangzik magyarul. Képzeljük magunkat a szereplő helyébe! Jön egy számára idegen valaki, elkezd barátkozni vele, felkéri, hogy engedje meg, hogy kamerával turkálhasson az életében, majd amikor ő jóhiszeműen beleegyezik, hirtelen elé tolnak egy papírt, amin gyakorlatilag az áll, hogy innentől kezdve bármit tesz vagy mond, az „felhasználható ellene”.

Ilyenkor a rendező mit tehet egyebet, mint azt, hogy elkezd nyugtatgatni a szereplőt, hogy ő tulajdonképpen a védőügyvédje. De ki akar ilyen helyzetbe kerülni, ha nem muszáj? Én a filmzések elkezdése előtt egészen biztosan nem írnék alá semmi ilyesmit, mert tudom, hogy vágással mennyire manipulálható az anyag – ergo, nem is várok el ilyesmit a szereplőimtől.

A jogszabályzás egy fontos társadalom-működtetési tényező, de az is benne van a pakliban, hogy „a hivatalnak nincs lelke”, én viszont a saját lelki fejlődésem érdekében készítek filmeket, tehát, ha nem nagyon muszáj, igyekszem minél távolabbról elkerülni az ilyen kellemetlen hivatalos ügyeket. Szerintem két alapvető módja van az ilyen kényelmetlen helyzetek kiküszöbölésének. Az egyik, hogy filmjeimmel igyekszem nem ítélni dolgok felett, hanem inkább megérteni őket. A másik pedig, hogy igyekszem megértetni szereplőimmel, hogy a közös filmkészítés folyamata tulajdonképpen egy közös spirituális utazás, amely segít felfedezni és megérteni önmagunkat, és a világnak egy kis szeletét. Ezt sok esetben nehéz előre megértetni, ezért a filmkészítés folyamata alatt arra törekszem, hogy a szereplők megélik velem együtt ezt a közös kaland élményt, és ha ez sikerül, megértik a film lényegét, akkor már bátran felvállalják a filmvásznon megjelenő emberi tökéletlenségeiket is. Ennek a kulcsa talán a közös öröm-élményben rejlik. Azt kell elérnünk, hogy együtt tudjunk örülni egy-egy jól sikerült munkafázisnak. Ez az együttes öröm a barátság és a bizalom alapja.

Amikor csak lehet, fontosnak tartom, hogy a szereplők ne a film alanyának, hanem alkotótársának érezzék magukat. Lényeges, hogy jó hangulatban zajlódjanak a forgatások. Egy-egy forgatási nap végén fontos, hogy a szereplő érezze, hogy „a filmek” meg vannak elégedve a napi eredménnyel, és hogy összhang van a stáb tagjai között. Ha bizalom van a csapat tagjai között, és ha ők is a csapat tagjának érzik magukat, akkor ők is bíznak a többi alkotóban, hogy azok nem fogják negatív fényben feltüntetni őket. Egy-két kisebb negatívum meg belefér, hiszen megértik, hogy senki sem tökéletes, és ettől hiteles a film világa. A napi munka befejeztével nem szabad elrohanni, hanem egy kicsit együtt kell örülni a munka eredményének. Le kell vezetni a munkanapot. És persze az elején se szabad rárontani a szereplőkre a kamerával, hanem fel kell vezetni. Fokozatosan kell elkezdni. Nem csak „a lényegre” kell befutnia a stábnak, hanem a látszólag jelentéktelen dolgokkal kell kezdeni, vagyis azokra is rá kell forogni, hogy a szereplők rá tudjon hangolódni a helyzetre. Gondoljunk

arra, hogy a szereplőnk lemezteleníti a lelkét előttünk! Egy amatőr modellel, aki még sohasem pózolt aktfotóhoz, sem azzal kezdjük, hogy: „Na, megjöttél? Nagyszerű! Vetkőzz!”.

Arról viszont igyekszek lebeszélni mindenkit, hogy olyanal forgasson, akinek nincs kedve filmben szerepelni. Minél nagyobb nyomást gyakorlunk potenciális szereplőnkre, és minél erősebben győzködjük, annál erősebb ellenérzést váltunk ki belőle. Lehet, hogy beadja a derekát, de nagy valószínűséggel egy adott ponton erőt vesz magán, és kilép a filmből.

Nekem a szereplőkkel való bizalmi viszony kialakításában az segít, hogy bizonyos szempontból az alteregóimnak érzem őket. Nem azért kezdenek el érdekelni, mert egzotikusak, hanem mert van bennünk valami közös. Én is éltem már meg hasonló érzéseket, mint amiket ők élnek meg. Ezekre a közös élettérzésekre hangolodom rá, felelevenítve magamban, milyen volt, amikor én éltem meg hasonlót, és ezeket az érzéseket próbálom közvetíteni a nézőnek is.

Amikor a *Csendország* című filmünkkel egy fesztiválon voltam, egy idősebb kolléga azt mondta, az egy dolog, hogy jó a film, de nem dokumentumfilm, mert meg lett rendezve azért, mert én mondtam meg a szereplőknek, mit csináljanak. Mert ha nem így lett volna, az operatőr nem tudta volna, mi fog történni, és nem tudta volna úgy lefilmezni, hogy ennyire játékfilmszerűen vágható legyen. Fel kellett világosítanom, hogy téved, mert nem tudtuk előre pontosan, mi fog történni, csak sejtettük, úgy-hogy szerintem inkább kezdje el csodálni Bálint Arthur operatőri bravúráját, amellyel a jeleneteket lefilmezte, mintsem ilyeneket állítson. Ezek után elgondolkodtam azon, hogy hol a határ – mennyire avatkozhat be a rendező a valóságba?

Arra a következtetésre jutottam, hogy számomra egy interjúkészítés sokkal erősebb beavatkozást jelent, mint amiket mi szituációs filmezés esetében elkövettünk. Mert azzal, hogy kérdéseket teszek fel, arra kényszerítem a szereplőt, hogy olyasmikre gondoljon, amikre egyébként nem gondolna (vagy legalábbis nem akkor és ott), és olyasmiket mondjon, amiket egyébként magától nem mondana (legalábbis részben). Ha a szituációs dokumentumfilmes attitűdöt követném interjúkészítés esetében, akkor azt csinálnám, hogy elkezdeném filmezni a szereplőt, nem mondanék neki semmit, és várnám, hogy magától mondjon valamit a kamerába. Nem kérdezném, vagyis nem provokálnám ki, hogy mire reagáljon, hanem egyszerűen csak filmezném, és

megengedném, mondjon, amit akar. Ő meg arról beszélne, amire magától gondol, ami épp akkor foglalkoztatja, vagy amilyen gondolatokat a környezet (a helyszín, a helyszínen levő egy-egy tárgy, a helyszínen jelenlevő más emberek stb.) előhoz belőle. Még azt se mondanám meg, hogy üljön-e vagy álljon.

Persze lehet azon filozofálni, hogy a kamera jelenléte is, meg a filmesek jelenléte is eleve provokáció, de nem érdemes. Egyáltalán nem vetem el az interjúkészítést, mint módszert, csak tudatosítanunk kell, hogy az egy rendezői provokáció, és a válasz a kérdéstől is függ, a kérdés pedig a rendezőről szól, tehát átcsúszunk vele a rendezői reflexivitás kategóriájába, és etikai szempontból a módszernek a nézőnek való felfedése a nézővel kötött szerződés részét kell képeznie.

A nézővel kötött szerződésnek a lényege, hogy a szerző a film elején elárulja a nézőnek, hogy milyen mértékben és hogyan avatkozott be a valóságba. Persze a nézővel kötött szerződés nem azt jelenti, hogy az alkotó beáll a képbe és elmondja a nézőnek, hogy ezt és ezt csináltam, de még csak azt se jelenti feltétlenül, hogy megmutatja a nézőnek, vagyis bevágja magát a filmbe, amint instruálja a szereplőket (habár ilyenre is van példa), hanem inkább azt, hogy filmnyelvi eszközökkel hívja fel a néző figyelmét a filmes beavatkozás mértékére és módszereire. Én ezzel kapcsolatban azt gondolom, hogy nem feltétlenül muszáj, hogy a film elején történjen meg a néző beavatása. Ha az elején meg tud történni, akkor az tiszta ügy, de ez a beavatás történhet később is a filmben. Ha később történik, akkor persze mást jelent – azt, hogy amit eddig láttunk, át kell értékelni, – de a néző ideiglenes megvezetése akár dramaturgiai fogás is lehet.

Ha rendezőként a film érdekében beavatkozunk a valóságba, akkor elmozdulunk a dokumentum-játékfilm irányába. A beavatkozás mértéke és jellege dönti el, hogy még dokumentumfilmben vagyunk, vagy már átcsúsztunk a dokumentum-játékfilm kategóriába. Az átmenet a két kategória között folyamatos, ezért nehéz megszabni közöttük a határt. Tiszta dokumentumfilm nincs olyan értelemben, hogy szerzői beavatkozás nélkül mutatná a valóságot, hiszen már a képkeretezéssel szelektálunk – bizonyos részeit a minket körülvevő valóságnak képen kívül hagyjuk. És ezt a szelektálást folytatjuk a vágással, kihagyunk részleteket, amelyekkel akár teljesen meg is tudnánk változtatni a valóságképet és szinte az ellenkezőjét tudnánk állítani a filmben annak, ami valójában történt. De már eleve az is, hogy nem filmezzük a szereplők életének minden egyes percét, csak néha filmezünk bele az életébe, az életbeli

valóságkép manipulálása. Hiába voltak mindenféle próbálkozások (amelyeket korábban már említettem) a tiszta dokumentumfilm megvalósítására, el kellett fogadni, hogy az lehetetlen, és ezért született meg a dokumentumfilmnek az a definíciója, hogy „a dokumentumfilm a valóság szerzői interpretációja”. Interpretációja, de nem a megváltoztatása!

Már a filmes kamera jelenléte is befolyásolja a valóságot. Tehát akaratlanul is beavatkozunk. Tudta nélkül pedig nem szabad filmezni a szereplőt (nem erkölcsös, és jogilag sem lenne rendben).

Az említett filmjeim közül kettő az, amelyekről nyugodt lelkiismerettel el tudom mondani, hogy tiszta dokumentumfilm, olyan értelemben, hogy csak nagyon kis mértékben avatkoztunk be a valóságba, és nem sugalltunk szinte semmit a szereplőknek, hogy mikor mit csináljanak és mit ne, csak filmeztük azt, ami magától történt. Az egyik a *Moszny*, a másik pedig a *Spilerek, avagy Casino Transsylvaniae*. A *Moszny* esetében annyit tettünk, hogy megkértük Moszny bácsit, hogy szóljon, neki mikor lenne alkalmas a filmezés, illetve, ha történik valami különösebb, mint például a tehének elvitele. A *Spilerekben* is csak annyit tettünk, hogy egyeztettünk egyes szereplőkkel, hogy mikor mehetünk filmezni őket az egyébként megszokott élethelyzetekben, de nem az összessel, hanem voltak teljesen spontánul kialakult helyzetek is. Ezen kívül csupán annyit tettünk, hogy például megkértük Kicsi Grucit, a hegedűst, hogy még egyszer biciklizzen végig a gyártelepen az öt letámadó kutyák közt, hogy legyen meg még egyszer, másként felvéve, hogy könnyebben vágható legyen. Ez nem nagy beavatkozás, mert Gruci naponta legalább kétszer végigbiciklizett ott.

A *Csendország* esetében viszont némileg belenyúltunk a valóságba. De nem úgy, ahogyan azt az a bizonyos kolléga gondolta, hogy megrendeztük, vagyis nem állítottuk le az élet folyását azért, hogy az operatőr át tudjon nyugodtan állni, azaz nézőpontot váltani ahhoz, hogy játékfilmszerűen vágható legyen az anyag. Hanem úgy, hogy egyes jeleneteket mi generáltunk, de nem mondtuk meg, hogy az illető élethelyzeteken belül konkrétan mit csináljanak. Eleve enyém volt az ötlet, hogy Alfít meg kellene tanítani fényképezni, és hogy az lenne a jó, ha a nem én, hanem a szomszéd falu szintén siket fényképezésze tanítaná. Ez nem nagy beavatkozás, mert akár ismerősként is előállhattam volna az ötlettel, és a szülők akarták, és innen kezdve filmezés nélkül is létrejöhett volna ez a történet. Tehát nem a valóság megerősökölése történt.

Viszont ahhoz, hogy jól működjön filmben, filmszerű helyzetben kellett összehozni Alfí a fényképésszel. Ennek a természetes módja az lett volna, ha történik a családban egy olyan esemény, például keresztelő vagy esküvő, amelyre elhívják a fényképészt. De mivel ilyen nem volt a láthatáron, az első családi ünnep alkalmával (az édesanya születésnapja alkalmából) megrendeztünk egy ilyen eseményt. Nem valószínű, hogy a család egy ilyen alkalomra elhívta volna a fényképészt, és az sem, hogy zenészeket fogadott volna, még akkor sem, ha Gyimesben elég sok és elég gyakran foglalkoztatott zenész volt. A helyzetből viszont az látszik, hogy teljesen természetesen kezelik, nem kérdés, mikor mit kellene csináljanak, hogy nekünk filmeseknek jó legyen. Táncolni sem nekünk, filmeseknek táncoltak, mert amikor este kint a gyerekeket filmezzük, az ablakon keresztül látszik, hogy a házban természetes módon tovább folyik a tánc. Úgyhogy az az érzésem, hogy nem hamisítottuk meg a valóságot, mert egy ilyen találkozás előbb-utóbb természetes módon is létrejött volna, és mivel valójában csak egymással tudnak igazán értekezni jelnyelvvvel, össze is ismerkedtek volna, illetve Alfí természetes módon érdeklődött volna a fényképezőgép iránt.

A másik ilyen beavatkozás az, hogy a fényképész egy kis olcsó Smena fényképezőgépet ad Alfínak ajándékba. Azt a fényképezőgépet én vettem, majd mondtam a fényképésznek, hogy adja oda Alfínak. Ezt sem érzem a valóság meghamisításának, mert valószínűnek tartom, hogy ha lett volna egy ilyen gépe a fényképésznek, azt Alfínak adta volna. Vagy ha nem is ingyen, de az apja megvette volna neki, hiszen nem egy vagyonról van szó, hanem egy olcsó kis fényképezőgépről. És egyébként sincs különösebb jelentősége annak, hogy kitől kapja a fényképezőgépet Alfí, hanem csak annak van jelentősége, hogy egyszer csak lesz egy fényképezőgépe.

Azt gondolom, hogy ha csupán a történetmesélés gördülékenységét szolgálja egy rendezői beavatkozás, de nincs különösebb tétje a szereplő életének megváltoztatása szempontjából, nem változtat a szereplők viselkedésén, illetve nem zavarja a szereplők természetes megnyilvánulásait, vagyis nem akadályozza az élet természetes folyását, akkor még dokumentumfilmben vagyunk. És a generált élethelyzet súlyának és valószínűségének mértéke az, ami eldönti, hogy átkerülünk-e dokumentum-játékfilmbe vagy sem. Ha nincs különösebb dramaturgiai súlya (önmagában nem jelent egy dramaturgiai fordulópontot), akkor még dokumentumfilmben vagyunk. Ha van súlya, de nagy a valószínűsége, hogy magától is megtörtént volna, akkor még

dokumentumfilmben vagyunk, ha meg kicsi a valószínűsége, akkor már dokumentum-játékfilmben – hacsak nem közöljük a nézővel, hogy ez rendezői beavatkozás, amely megváltoztatta a dolgok természetes menetét, és ennek tükrében kell értelmezni a látottakat.

Ilyen szempontból az sem jelent hamisítást, hogy a kamera egy adott ponton a film vége felé a fényképezőgép képkeresőjén keresztül látja, amit Alfi fényképez, tehát az Alfi nézőpontját (POV-jét, vagyis point of view-ját) képviseli, mert csak a jelenet vizuális gördülékenységét szolgálja, és nincs különösebb dramaturgiai jelentősége. Viszont filmnyelvileg hibának számít, mert megtöri a film vizuális koncepcióját, a kamera résztvevő megfigyelő mivoltát. A résztvevő megfigyelő nem láthatja a szereplő POV-jából a dolgokat. Tehát a mostani eszemmel azt a beállítást kihagynám, és inkább vállalnám, hogy ha muszáj, ugorjon a vágás.

És van még egy számomra erkölcsileg kérdéses helyzet a *Csendországban*. Miután a gyerek nagy örömmel hazaviszi az elkészült fényképeket, de a környezete nem értékeli őket eléggé, azért, hogy nyomatékot adjak Alfi csalódásának, bevágtam egy olyan beállítást, amelyikben sírva fakad. A nézőben az az érzés keletkezik, hogy Alfi azért sír, mert elkeseredett munkájának alulértékelése miatt, miközben a valóságban teljesen másért sírt. Erre egy számomra szaktekintéllyel rendelkező filmes azt mondta, hogy nyugodtan benne hagyhatom a filmben ezt a beállítást, mert az életnek megvan a saját igaza, de a filmnek is megvan a saját maga igaza, és a kettőnek nem kell teljesen fednie egymást. A mostani fejemmel viszont kivágnám, mert nem ad hozzá sokat, hiszen elég, ha a néző érzi, hogy a szülők és szomszédok nem ugranak olimpiai csúcstól örömben, viszont a film addigi konvenciója szempontjából, vagyis dokumentum jellegének szempontjából, csalásnak tartom. Így, hogy ez a jelenet benne van a filmben, azt hiszem, nem is kellene dokumentumfilmnek neveznem, hanem inkább dokumentum-játékfilmnek. A film értékéből nem venne le semmit, de nyugodtabb lenne a lelkiismeretem.

A *Bahrtalo!* is hasonlóképpen készült, főleg az első 25 perces ausztriai kalandokat bemutató rész, amelynél még tartottuk magunkat a dokumentumfilmes etikához. A rá két évre készült egyiptomi résznél viszont már átmentünk dokumentum-játékfilmbe. Ebben is erőltethettük volna a dokumentumfilmes etikát, viszont három okból nem tettük. Az egyik, hogy annak idején Magyarországon nem lehetett

dokumentumfilm gyártásra komolyabb összeget nyerni, tehát muszáj volt a játékfilmes pályázaton indulnunk a filmtervvel. A másik, hogy én akkor a *Kilóg a lóláb* című nagyjátékfilmemre készültem, - aminek egy fejezete az *Ördögtérge* című kisjátékfilmem. (Ez az egész estés film azóta se valósult meg, de még nem adtam fel.) Muhi András, a producerem azt tanácsolta, könnyebb lesz majd úgy támogatást nyerni a *Kilóg a lólábra*, ha a korábbi filmem nem dokumentum-, hanem játékfilmként futja majd a köröket. A harmadik ok pedig, hogy a dokumentum-játékfilmként való kategorizálása a filmnek nagyobb alkotói szabadságot biztosított, mert nem kellett azal törődnöm, hogy mi az, ami erkölcsileg belefér és mi nem. A filmtervet gyakorlatilag együtt találtuk ki a szereplőkkel, az ő javaslataikat meghallgatva. Az előre eltervezettség ellenére, illetve kiegészítésére elég sok szerencsés véletlenben is volt részünk.

A *Ki kutyája vagyok én?* esete tiszta ügy a nézővel kötött szerződés szempontjából. Rendezőként szereplőjévé is válok a filmnek, és már a film elején bejelentem, hogy ez a film manipulál. Ugyanakkor a kutyaugatások szövegbuborékban történő feliratozása, vagyis a kutyák megszemélyesítése is erős szerzői beavatkozásra utal. A film ironikus hangneméből pedig a néző megérti, hogy a helyzeteket szereplő-rendezőként én alakítom, vagyis megjátssom magam. A többi szereplő viszont az általam kiprovokált helyzetekben önmagát hozza, vagyis komolyan veszi a provokációt – és szerintem ez is kiérződik a filmből.

A rendező és operatőr szerepköréről, valamint a stábbal való együttműködésükről

Dokumentumfilmzés esetében minél kisebb stábra törekszünk, mert minél többen vagyunk, annál zavaróbb a szereplők számára, és annál nehezebb önmaguknak lenniük a kamera előtt.

Rendező nélkül van filmzés, operatőr nélkül viszont nincs. Az ilyen filmekben, amelyekben „az élet írja a forgatókönyvet” (azaz pontosabban fogalmazva az élet véglegesíti a forgatókönyvet – lásd a filmtervről szóló fejezetet), gyakran előfordul, hogy

vagy operatőr, vagy a rendező épp akkor nem tud jelen lenni, amikor valami fontos történik. A legtöbb filmben, amit rendezőként készítettem, vannak olyan felvételek, amelyeket én filmeztem. Például a *Csendországban* a film elején az iskolai beszédóra, illetve az iskolai évváró jelenetekre a film operatőre, Bálint Arthur nem tudott Kolozsvárra utazni. Azaz a beszédóra esetében, nem volt értelme, hogy egy félórás forgatásért felutazzon Székelyudvarhelyről, az évváró esetében pedig valami közbejött. A *Moszny* című filmünk esetében is volt hasonló helyzet: például, amikor a teheneket elviszik Moszny bácsitól, nem lehetett előre tudni, hogy mikor fog megtörténni, ezért azt is én vettem fel. De ebben a filmben fordított helyzet is előfordult: én nem tudtam rendezőként jelen lenni, és az operatőr egyedül forgatott egyes jeleneteket. A *Ki kutyája vagyok én?* című filmben sem voltam jelen, például, amikor Pufi kutya szült, mivel nem tudtuk pontosan kiszámítani, mikor fog bekövetkezni a szülés, és nem tudtam hirtelen Kolozsvárról Budapestre utazni. A *Spilerek, avagy Casino Transsylvaniae* estében pedig a film felét én vettem fel, ugyanis ezek teljesen spontán jelenetek – mindig volt nálam egy kis kamera, és amikor olyasmi történt, amiről úgy gondoltam, hogy beleillik egy ilyen filmbe, azt lefilmeztem. Ezért ajánlatos egyrészt, hogy a rendező is tudjon filmezni, másrészt, hogy az operatőr pontosan tudja, mit akar a rendező, és nagyon össze legyenek hangolódva az adott filmre. A beugró operatőr gyakran nem jó megoldás, mert hiába jó szakember, ha más a megszokott stílusa, vagy abban az időszakában más stílusra van hangolódva, mint amit a film igényel.

A szituatív filmezések esetében az operatőr szerepe meghatározó. Játékfilm esetében is ugyanolyan fontos, csak ott az egyes beállításokat el lehet előre tervezni a rendezővel közösen, a kameramozgásokat el lehet próbálni, a rendezővel átbeszélni, és ha kell módosítani rajtuk stb. Szituációs dokumentumfilmben viszont az operatőrnek spontánul, filmezés közben kell felszittelnie a jelenetet ahhoz, hogy az vágható legyen. Sok önálló döntést kell hoznia felvétel közben nézőpontváltást, látószög-váltást, kameramozgást illetően, és ezeket villámgyorsan végre is kell tudnia hajtani. Olyasmiket kell csinálnia, amiket játékfilm esetében a rendezővel leülve előre el szoktak tervezni, itt viszont nincs idő konzultálásra. Forgatás közben az operatőrnek gyakorlatilag rendezőként is kell gondolkodnia. Ezért gyakran előfordul, hogy a rendező egyben a film operatőre is – vagy fordítva. A filmes alkotótársaim döntő többsége, akik operatőri minőségben dolgoztak az általam rendezőként jegyzett

filmekben, rendezőileg is sokat hoztattak ezekhez a filmekhez, és nemcsak a forgatás alatt (spontánul), hanem már a forgatások eltervezése alatt is együtt gondolkodtunk, és ennek a közös gondolkodásnak az eredménye került bele az írott filmtervbe. A forgatás befejezésekor gyakran éreztem azt, hogy társrendezői státusz illetné meg az operatőrt, és ez csupán a vágás folyamata alatt gyengült valamennyire, ugyanis a vágás alatt a rendezőnek elég sok olyan döntést kell meghoznia, amelyek következtében a film eltér az előzetes elképzeléstől. Egyébként a velem operatőrként együttműködő alkotótársaim zöme saját rendezésű dokumentumfilmet és kisjátékfilmet is készített, rendező-operatőri minőségben: Bálint Arthur (akitől sokat tanultam): *Ikrek, Poros öltöny, Kisvárosi mozi, Ingyenkoporsó* stb., Bán Attila: *A testépítő, Paradicsom, Szuflya*, Dan Căruța: *Cai sălbatici (Vadlovak), Pelicule de familie (Családi filmtekercek)* ... talán csak Réder György, a *Bahrta!* operatőre nem rendezett saját filmet, mert ő annyira foglalkoztatott operatőr, hogy nemigen marad ideje egyébire.

A rendező az, aki végig jelen van a film készítésében, az ötlettől a hangutómunka végéig. Közben egyes munkatársak belépnek melléje, majd egy adott ponton hátralepnek egy időre, de a rendező az, aki mondhatni végig együtt lélegzik a témával. Az ötlet származhat mástól, de nehezen tudom elképzelni, hogy dokumentumfilmben egy rendező más által írt filmtervet valósítson meg. A kiindulópont lehet más szerző által írt filmterv, de szituációs dokumentumfilmben az élet folyamatosan felülírja az előzetes elképzeléseket (ha nagyban nem is, de sok részletet illetően mindenképp), tehát folyamatosan változik a filmterv, és a rendező feladata folyamatosan alakítania azt, annak függvényében, hogy mit sikerült korábban felvenni, és mi nem sikerült úgy, ahogyan ő az előre elképzelte, hogy valószínűleg történni fog. Tehát a rendezőnek bele kell építenie a filmbe azokat a szerencsés véletleneket, amelyekre nem is gondolt, és hozzájuk kell igazítania a folytatást.

A szerencsés véletleneknek nagy szerepük van a dokumentumfilmben, de nem lehet abból kiindulni és arra építeni, hogy történnek majd ilyenek, és azok megcsinálják majd a filmet.

A jó dokumentumfilm helyzet az, amelyben megvan a potenciál arra, hogy történjen benne valami érdekes, vagyis a szituációnak van tétje a főhősünk számára. Ha nem igazán fontos számára, akkor nem tudunk miért drukkolni neki, ergo unalmas lesz. Az ilyen élethelyzetekben ugyan szoktak történni szerencsés véletlenek, de ha

nem vagyunk kellőképpen felkészülve rájuk, könnyen elszalaszthatjuk őket. Ezért filmzések előtt a rendezőnek sok időt kell töltenie az operatőrrel, hogy megbeszéljék, milyen helyzetekre számítanak, azokból mi fontos számukra, és ezeket a szituációkat hogyan szeretnék felvenni.

Forgatás alatt a rendező egyik fő feladata, hogy minél kevésbé zavarja a munkatársai munkáját és a szereplők viselkedését. Amennyire csak lehet, vonuljon háttérbe, és onnan szemlélje a történéseket.

Gyakran előfordul, hogy a szereplők meg akarnak felelni a rendezőnek, ezért időnként kitekintenek rá, „jó, amit csinálok?” arckifejezéssel, és ez a képen nagyon érződik. Túl azon, hogy a szereplőknek a stábból a rendezővel van a legközelebbi viszonyuk (mert ő töltött több időt velük), a stáb viselkedéséből a szereplők is érzik, hogy a rendező fontos ember, hiszen mindenki őt kérdezi, hogy jó lesz ez így? Vagy inkább csináljuk amúgy? Ezért ők is neki akarnak megfelelni. Ez egy olyan dolog, amit igyekszem elkerülni. Ezért néha előfordul, hogy elsétálok onnan, ahol a jelenet zajlik, és csak a távolból figyelem, majd a jelenet végén megkérdem az operatőrtől, hogy mit sikerült felvennie, és szerintem milyen jelenet tud összeállni ebből. Meg ugyanezt megkérdem a hangmérnöktől is. Vagy ha nem is sétálok el, de elfordulok, és igyekszem közömbösnek mutatkozni azzal szemben, ami épp történik, hogy merev nézésemmel ne hozzam zavarba a szereplőket. A hangmérnök is valami hasonlót csinál, mert ő a boom mikrofonjának az irányát nézi, hallgatja, hogy mi zajlik, időnként állít valamit a hangfelvevőn, tehát csak időnként pillant egyet-egyét a szereplőkre, és látszólag mással van elfoglalva. Az operatőr meg a kamera mögé bújik. A kamerát a szereplőkre irányítja ugyan, de mivel a képkeresőbe néz, nem teremt szemkontaktust a szereplőkkel, ezért kevésbé érzik, hogy valaki nézi őket.

A profi és felkészült hangmérnökök mindig megkérdézték tőlem, hogy akarom-e hallgatni a hangot, mert ha igen, tudnak nekem adni egy fülhallgatót – tehát fel van készítve arra, hogy jó, ha a rendező azt a hangot hallja, amit ők felvesznek. Zajos környezetben, 5-10 méter távolságból ez nagyon hasznos, mert egyébként nem hallanám, mit beszélnek a szereplők. És a hangból nagyon sokat meg lehet tudni. A legenda azt regéli, hogy Ken Loach, amikor játékfilmet forgat, nem is nézi a szereplőket, hanem behunyja a szemét, és a hangot hallgatja. Kipróbáltam én is, és működött. A hangból sokkal jobban éreztem, ha valami hamis volt, mintha néztem volna a színészi játékot.

Persze fél szemmel figyelem az operatőrt is, mert előfordul, hogy annyira elmélyül egy közeliben, hogy látom, le fog maradni valamiről, amit nem lát, mert képen kívül történik, ő meg annyira koncentrálna a képre, hogy nem pillant ki a keresőből. Ilyenkor persze igyekszem valahogy odasündörögni, és súgni valamit a fülébe. Vagy ha látom, hogy rossz helyre állt, mert onnan nem fog tudni könnyen ide-oda filmezni, akkor persze igyekszem súgni neki, mert mindenkivel előfordul, hogy néha kihagy a figyelme, ugyanis a dokumentumfilmezés, a spontánul kialakuló szituációk lekövetése, és közben a vágásban való gondolkodás, nagyon fárasztó feladat. Ezért nem szabad az operatőrt behajszolni olyan helyzetekbe, hogy nagyon hosszasan kelljen maximális koncentrációval filmeznie, mert elfárad, kihagy a figyelme, és nem lesz jó az anyag. De ez az egész stábra is érvényes. Egyszer egy tapasztalt operatőr azt mondta egy mesterkurzuson, hogy ő kb. fél órát bír folyamatosan dolgozni, és utána szüksége van arra, hogy elsétáljon és kikapcsoljon, hogy egy bizonyos szünet után ismét visszatérjen a szituációhoz. Tehát a forgatáson a rendező egy külső szem, amely mindenre figyel, többek közt arra is, mikor adjon pihenőt a stábnak, és mikor kell újból ráforogni a jelenetre. És persze közben folyamatosan vágja a fejében a filmet.

Létezik egy módszere annak, hogy a rendező miből tudja, hogy az operatőr milyen plánt filmez, még akkor is, ha az operatőr zoom objektívet használ, tehát nem tudni, hogy épp milyen látószöveget használ. Résztvevő megfigyelő nézőpont esetében a képi realizmus szabályait követjük, vagyis igyekszünk minél természetesebb nézőpontból mutatni a cselekményt. Ez azt jelenti, hogy a közeliket szemmagasságból vesszük fel. A tágabb plánok esetében is arra igyekszünk, hogy a kép minél kevésbé hívja fel a figyelmet a kamera jelenlétére. A tágabb plánok esetében viszont a kamerának mélyebbre kell ereszkednie, kb. a szereplők csípőjének a szintjére, mert szemmagasságból filmezve túl sok tér lenne a képen a szereplők feje fölött, ha meg előredönti a kamerát, hogy ne legyen sok üres tér a fejek fölött, akkor a bútorzat, ajtók, ablakok stb., vagyis a függőleges párhuzamos vonalak ferdék lesznek a képen, és ez felhívja a figyelmet a kamera jelenlétére. Tehát rendezőként a kamera magasságából érzem, hogy az operatőr épp milyen plánban filmez.

Egyszer láttam egy híres játékfilmrendezőt dokumentumfilmet forgatni. Szegény operatőrrel lógott le egy monitor, amelyen a rendező nézte a képet, és folyamatosan duruzsolt az operatőr fülébe. Nem is tudom, az operatőr, hogyan is tudott ilyen

körülmények között dolgozni!? Én fontosnak tartom egyrészt olyan munkatársakat választani, akikben megbízom, és ha már megbízom bennük, akkor békén hagyni őket, hogy végezzék a munkájukat, és kreatívak lehessenek. Épp elég dologra kell figyelnie az operatőrnek, és nem hiányzik neki, hogy folyamatosan zavarjam a mondókámmal, aminek nagy része számára úgylis evidencia.

Vitatkozni a forgatás előtt vagy egy forgatási nap után kell, és nem a forgatáson. Ha dokumentumfilm forgatáson a stáb nekiáll vitatkozni, netalántán feszültségérzetet generálni, azzal rossz érzést kelt a szereplőkben, és könnyen elmegy a kedvük az egésztől. Nem az az érzésük, hogy X-nek vagy Y-nak van igaza, hanem az, hogy a jobb kéz nem tudja, mit csinál a bal, tehát valószínűleg egy nagy értelmetlenség lesz majd az egészből, amiben nem érdemes benne lenni. Tehát kifelé egységet és összhangot kell mutatni. Az az ideális, ha ténylegesen megvan az összhang, de ha történetesen egy adott helyzetben épp nincs, akkor sem szabad kimutatni, hanem a forgatási helyzeten kívül kell megoldani. A konfliktuskezelés fontos része a filmes munkának, és ez nemcsak a rendező, hanem minden egyes stábtagnak feladata.

A producerekhez egyesek úgy állnak hozzá, hogy ők a szükséges rossz, akik keltenek ahhoz, hogy megszerezzék a produkció finanszírozását, és nem mellesleg anyagi felelősséget vállaljanak a produkcióért, de ezen kívül csak a baj van velük, mert folyton azt akarják, hogy minél olcsóbban oldjunk meg mindent, elégedetlenkednek, beleszólnak mindenbe, nem hagyják kényükre-kedvükre kibontakozni az alkotókat stb. Nos, szerencsére nekem soha nem volt ilyen tapasztalatom. Eddig minden producerem tulajdonképpen az alkotótársam volt, és fontos dramaturgiai tanácsadója volt a filmjeimnek. Rendezőként nekem is szükségem van egy autoritásra, akinek a véleményében bízom, és aki számára szinte ugyanolyan fontos a film, mint számomra. A pozitív visszaigazolásaiknak és biztatásaiknak természetesen örültem, az olyan problémákra való rámutatásaikat, amiket én nem láttam magamtól, első körben általában makacsul visszautasítottam, aztán miután aludtam rá egyet, rá kellett jönnöm, hogy igazuk van, azaz megoldandó problémával állunk szemben. A megoldásra irányuló ötleteiket soha nem erőltették rám, mert tudták, hogy a megoldásnak bennem kell megszületnie, de szívesen ötleteltek velem, ha igényeltem. Szóval szerencsésnek tartom magam ilyen szempontból, mert akaratlanul is hallom, hogy nem mindenkinek ment ilyen simán. Ezért azt tudom tanácsolni, hogy csupán a lehetőség miatt

ne ugorjon be senki együttműködésbe olyan producerrel, akinek nem tiszteli a véleményét, mert annak nem lesz jó vége. Ha nem tud alkotótársként tekinteni rá, akkor ne dolgozzon vele! Mert ha a producert nem érdekli igazán a film, csak egy a sok projektje közül, akkor nem fog segíteni, és spórolni igyekszik rajta a fontosabb filmjei érdekében. Ha viszont fontos számára a film, akkor bele fog szólni, és ezt a rendezőnek el kell fogadnia, mert a producer vállalja az anyagi felelősséget a produkcióért. Kényszerből, mert Erdélyben nincsenek producerek, voltam én is produceri pozícióban, és ezért teljesen megérttem azt, ha egy producer, aki egy adott ponton nem ért egyet a rendező elképzelésével, azt mondja, hogy: „Tudod mit?! Akkor ezt majd az anyukád pénzén csináld, és ne a közös pénzünkön, amiért én felelek.”

A hangmérnök, aki a helyszíni hangfelvételt készíti, szintén fontos munkatárs – és sajnos ezt a munkakört szokták a leggyakrabban hanyagolni, és ezen próbálnak spórolni. Szituációs dokumentumfilmben nehéz feladat áll a hangmérnök előtt, mert a kis stábra való törekvés miatt általában nemcsak a hangot kell rögzítenie, hanem neki kell elvégeznie a mikrofonos munkáját is, ami eléggé megterhelő. Ráadásul nem is tudja pontosan, mint a játékfilmben, hogy ki, mikor, hol fog állni, hol a pontos képhatár, hogy ne lógjon be a mikrofon stb.

A helyszíni hangfelvételről

Ha egy filmnek jó a hangja, a néző el tudja fogadni a gyengébb minőségű képet is a vizuális koncepció részeként. Fordítva ez kevésbé igaz. A rossz minőségű hang az amatőr-ség érzetét kelti, és a zavaró, a rossz szövegértés feleslegesen fárasztja a nézőt.

A hallásunk szelektív. Az életben képes kiszűrni a környezet zaját, és csak azt a hanginformációt juttatni el az agyunkba, amelyre figyelünk. A mikrofon viszont nem ilyen. Az mindent érzékel – ami közelebb van hozzá, azt hangosabban, ami távolabb, azt halkabban, és persze a zajos környezet hangját is. Visszahallgatva a felvételt, a hallásunk már nem tudja úgy kiszűrni a zavaró hangokat, mint természetes környezetben. Ezért az így felvett hang nem alkalmas közvetlenül filmhangnak (vagy csak

nagyon kivételes és ritka esetekben). A filmben ezt az alkotó, adott esetben a hangmérnök dönti el, mert ő tudja, milyen hangjelenségekre van szüksége abból a nagy hangkavalkádból, ami a forgatás helyszínén van. Ezért szelektíven felveszi azokat a hangokat, amelyeket szükségesnek tart ahhoz, hogy a nézőnek filmélménye legyen, és igyekszik kihagyni azokat a hangokat, amelyek elterelnék a néző figyelmét. Erről a témáról külön könyvet lehetne írni, de most csak azokra a legfontosabb alapinformációkra akarok kitérni, amelyek a rendezőnek, operatőrnek és kivételes esetekben a nem hangmérnökségre szakosodott spontánul beugró hangfelvevő személynek szüksége van – ugyanis dokumentumfilmben gyakran előfordul, hogy hirtelen nem lehet összekapni egy komplett szakképzett stábot.

A filmhang gyakorlatilag az utómunkában születik meg. A hangi utómunka folyamán kialakítunk egy akusztikus szférát azokból a hangrészletekből, amelyeket a forgatáson élőben felvettünk, kiegészítve azt mindenféle egyéb dramaturgiaiailag szükséges hanggal. Forgatáson arra koncentrálnak, hogy a megismételhetetlen, jelentős, a hihetőség és a hitelesség szempontjából fontos hangokat rögzítsük, lehetőleg a legtisztábban – tehát kiszűrve minden zavaró tényezőt, vagyis a környezet zaját. A fontossági sorrendben első helyen áll a párbeszéd, amit megpróbálunk úgy felvenni, hogy csak a beszélők hangja hallatsszon. Ha a hang háttere, hangatmoszférája képviseltéskor „ugrik”, az is zavaró, mert felhívja a figyelmet a vágásra. Tehát, ha az időbeli folytonosság érzetét akarjuk kelteni, akkor a hangi utómunka során egy egységes, folyamatos atmoszférát illesztünk a jelenet alá. De egyelőre felvételkor arra törekszünk, hogy a párbeszédbe minél kevésbé hallatsszon be a helyszíni atmoszféra.

Nagyon zavaró helyszíni zaj tud lenni például a zene. Ha kocsmában forgatunk, általában szól valamilyen háttérzene. Ilyenkor kell szólni, hogy a zenét kapcsolják ki, mert vágásnál, amikor kihagyjuk a cselekmény jelentéktelen részleteit, zavaróan észlelhető ugrás következne be a zenében. Kapcsolják csak szépen ki a zenét, melyet az utómunka során könnyedén pótolni lehet, amennyiben ennek szükségességét indokoltnak tartjuk. (Esetleg fel lehet venni a helyszínen külön, egy eredeti hangzású folyamatos zenei részletet, amit majd egységesen a jelenet alá keverhetünk.).

Zavaró hanghatásként érzékelhetjük például a fejünk fölött elhaladó repülő vagy az utcán szirénázó mentőautót. Játékfilm esetében ilyenkor leállnak, megvárják, amíg megszűnik a zaj forrása, és újraprofilozik a beállítást – hiszen lehetséges, hogy

amikor még behallatszik, akkor kell vágni, és az ellenbeállításban, amire átvágunk, már nem szól ez a hangjelenség – és akkor megint ugrik a hang.

Dokumentumfilmben általában nem lehet leállni. Ilyenkor az operatőr feladata, hogy a zavaró hangforrást befilmezze valahogy a jelenetbe, mert ha látjuk a képen is a hangforrást, akkor már kevésbé vagy egyáltalán nem zavaró. Ezt tette például Bálint Arthur a *Moszny* című filmünk esetében, ugyanis közel voltunk a reptérhez, fejünk fölött légi folyosó volt, amelyen elég alacsonyan, folyamatosan röpködtek a repülőek. Szerencsés az az eset, amikor úgy sikerül befilmezni a zavaró hangforrást, hogy kameramozgással összekötve az illető hangforrásról visszaérkezünk a szereplőnkre. De láttam olyan filmezett nyersanyagot is, amelyben a főszereplő egy utcai bódéssal társalgott, és az operatőr végig csak a bódé felé filmezett. A film hangterében viszont számuldozó autók hangját lehetett hallani, miközben a képen nem láttunk egyetlen autót sem. Nyilván ki kellett dobni az egész jelenetet. Kellemetlen meglepetéseket tud okozni az időnként felzúgó hűtőszekrény is. Azt sem árt kikapcsolni a forgatás idejére. Ha egy zajt nem tudunk eltüntetni a felvételből, és a vágásnál zavaró ugrás keletkezik, nem tehetünk mást, mint kipótoljuk, meghosszabbítjuk a zajos jelenet háttérét a zajtalanabb snitt rovására, mert jobb egy kissé zajos, de homogén hangkép, mintha összevissza ugrál a hang.

A hangmérnök forgatáson gyakorlatilag olyan, mint az operatőr, csak a szeme helyett a fülét használja, kamera helyett pedig a puskamikrofonját. A szemét is használja, de azt inkább arra, hogy térben tájékozódjon, hogy hova álljon, hogy ne lógjon be a képbe, és a mikrofon se vessen árnyékot a képre kerülő térrészekre.

Játékfilm esetében gyakran más személy az operatőr, és más a kameraman. Míg az operatőr a rendezővel együtt eltervezi a beállítást, és a világosítók segítségével bevilágítja a teret, a kameraman felvétel közben a kamerát vezeti és a kép kompozíciójának helyességéért és a kameramozgások kivitelezéséért felel. A helyszíni hangot rögzítők munkája is kettéoszlik. Van a mikrofonos, aki a mikrofonrúdra szerelt puskamikrofont irányítja – gyakorlatilag leköveti vele a cselekmény hangját, vagyis ilyen szempontból munkája inkább a kameramanéra hasonlít. És van a hangmérnök, aki a hangfelvételért felel; ő kezeli a hangrögzítőt, amelybe a puskamikrofonon kívül több rádiómikrofon (úgynevezett mikroport) hangja is befut. Ezeknek a szerepét a B kameraképhez lehet hasonlítani (csak ezek mellé nem kell külön ember, mert

a rádiómikrofonok csíptetős mikrofonjait a hangmérnök felszereli a szereplőkre). Felvétel közben a hangmérnök folyamatosan ellenőrzi az egyes hangsávok szintjét, hogy az ne legyen se túl halk, se ne legyen túlvezérelt.

Egy kicsit olyan ez, mint a kamerán a helyes expozíció beállítása, azzal a különbséggel, hogy kényesebb a helyzet, mert egy túlexponált képet jó esetben utómunkában le lehet sötétíteni, a túlvezérlés eredményeképpen sérült (torzított) hangfelvételt viszont nem lehet utómunkában megmenteni. Olyan, mint a képen a kiégett részek – mert ahol ki van égve a kép, ott hiába sötétítjük az egészet, nincs képi információ, tehát egy képi részletek nélküli steril fehér felületünk lesz, ami a sötétítéstől csak beszűrül, de képi információ nem lesz rajta. A hang túlvezérlésének a veszélye viszont gyakoribb, mint a kép kiégettésének. Biztonságosabb halkabb hangot venni, viszont azzal az a baj, hogy utómunkában, amikor felhúzod a hangerőt, azzal együtt megnő a hangfelvételen létező alapzaj szintje is, és rosszabb minőségű lesz a hang. Ezért érdemes egyrészt olyan felszerelést (digitális hangfelvevőt és puskamikrofont) választani, amelynek kicsi az alapzaja, másrészt érdemes odafigyelni felvételkor, hogy optimális legyen a felvétel hangszintje törekedjünk a -12dB körüli átlag kivezérlést tartani, hogy se túl hangos, se túl halk ne legyen, és ezt jó, ha folyamatosan ellenőrizzük. És folyamatosan ellenőrizni kell a hangfelvevő kijelzőjén, minden egyes sávét külön-külön, mert a cselekmény hevében könnyen előfordul, hogy például az elején halkan beszélnek, aztán ha konfliktus alakul ki, egyre hangosabban, majd ha az egyik megsértődik, átvált szinte suttozásra. De más hangerővel beszélünk egy olyan emberrel, aki tőlünk 10 méterre áll, és más hangerővel, amikor közel jön másfél méteres távolságra. Dokumentumfilm esetében ez fokozott figyelmet igényel, mert a jelenségek nem megismételhetők, mint játékfilmben. Ha van elég hangcsatorna a hangfelvevőn, be lehet állítani, hogy az egyik sávra ugyanazt rögzítse, mint egy másikra, csak halkabban (Dual Channel Recording). Így, ha túlvezérlődik valami hirtelen, előre láthatatlan dolog miatt az egyik hangsáv, akkor van egy biztonsági, halkabb hangsávunk, amelyen valószínűleg rendben van a hang.

Az újabb 32 bites lebegőpontos hangrögzítők, már kiküszöbölik ezt a problémát, szélesebb dinamikatartományban működnek, és hasonlóan a fotózásban is használt HDR-technikához, 2 digitális konverterrel rendelkeznek, külön a halk és a hangos jelek feldolgozására, így elkerülve a túlvezérlést.

A puskamikrofonok, ha megfelelő pozícióban vannak, jobb minőségű hangot érzékelnek és továbbítanak a hangfelvevőnek, mint a csíptetős rádiómikrofonok. Egyrészt a membrán mérete is számít, másrészt meg a rádiómikrofon esetében egy rádióadón keresztül megy a jel, és ez szegényesebbé teszi a hangszínt. Tehát ideális az lenne, ha mindent puskamikrofonnal vennénk fel, de ez gyakran nem lehetséges, főleg dokumentumfilm esetében, hiszen gyakran kiszámíthatatlan, hogy mikor ki szólal meg, és a mikrofonos könnyen lekészheti a mikrofon átírányítását arra, aki épp elkezd beszélni. Márpedig ezeknek a mikrofonoknak olyan keskeny a karakterisztikájuk, vagyis az oldalirány érzékenységük (azért, hogy minél kevesebbet vegyenek fel a környezet zajából), hogy csak annak a hangját lehet igazán jó minőségben felvenni, akire rá van irányítva a mikrofon, és ha térben elég távol állnak egymástól a szereplők, ráadásul szemben egymással, akkor elég nehéz lekövetni egy köztük zajló párbeszédet. Ezért a biztonság kedvéért, mindenképp használjunk rádiómikrofonokat is minden egyes szereplőn. A puskamikrofonok között is vannak szűkebb fókuszú, irányítottabb (hypercardioid), és kisebb fókuszú, kevésbé irányított, supercardioid, cardioid, karakterisztikájú verziók. Ez általában a méretükön is látható, az irányítottabbak általában hosszabb kivitelűek. Persze vannak kisebb, és még kisebb oldalirány érzékenységű (karakterisztikájú) puskamikrofonok, ugyanúgy, mint teleobjektívek esetében is vannak keskeny és még keskenyebb látószögek. A mikrofonoknak nem lehet egyértelműen meghatározni a „hallás-szögét”, mert egy-egy mikrofon különböző frekvencia tartományokban különböző nyílásszögekben „hall”. Tehát maximum átlagolni lehet, és azt mondani, hogy a hyper az hozzávetőlegesen 35, a szuper 45, és a normál vese karakterisztikájú 60 fokos szögben hall.

A tág képkivágás is gátolhat abban, hogy megfelelő közelségbe kerüljön a puskamikrofon, ezért ilyenkor felértékelődik a színészek elrejtett mikroportok szerepe. Ebben az esetben több mikrofon jeléből keverhetjük össze az éppen aktuális plánhoz illő hangzást, ugyanis a mikroportok mindig közeli hangzást adnak.

Minél közelebb van a beszélőhöz a puskamikrofon, annál jobb minőségű lesz a hang, ezért a mikrofonos igyekszik a képhatáron tartani a rúdra szerelt puskamikrofont, és azzal (kb. 45 fokos szögből) „belőni” a beszélő szegycsontját. Azért csak „legyszerűsítve” igaz, mert ha túl közel kerül a mikrofon, az sem jó, mert megváltozik a beszélő hangjának a frekvencia karakterisztikája (mint ahogyan, ha az objektívvel

is túl közel megyünk, egy bizonyos tartományban még nem tud fókuszálni). De elvéként nagyjából igaz, mert a gyakorlatban (főleg szituációs dokumentumfilmben) ritkán sikerül annyira közel menni a mikrofonnal, hogy ennek a veszélye fennálljon. Ugyanakkor azért kell a szegycsontjára irányítani, és nem a szájára, mert így még a szája is „képben van”, de ha a szájára irányítanánk, túl sok teret fogna be a mikrofon a szereplő feje fölött, meg mellett, tehát túl sok kerülne be a mikrofon hallóterébe a környezet zajából.

Fejhallgató nélkül helyszíni hangfelvételt készíteni körülbelül olyan, mint célzás nélkül lőni. John Wayne-nek a westernfilmekben kitűnően megy a csípőből való tüzelés, de katona koromban én célozva sem találtam el a pisztollyal még a céltáblát sem. Tapasztalt mikrofonosok fülhallgató nélkül is tudják úgy tartani a puskamikrofont, hogy ne lőjenek mellé, de volt alkalmam látni egy pár kezdőt, aki az ő nézőpontjából úgy látta, hogy pont a szereplő szegycsontjára irányítja, én meg oldalról láttam, hogy biza mellélő – és ezt a felvétel minősége vissza is igazolta. Szóval kezdőknek melegen ajánlom a fejhallgató használatát, hogy hallják, merre irányítva leghangosabb a beszélő hangja. Ez általában macera, mert a kis hordozható terepen használt hangfelvevőknek általában csak egy fejhallgató kimenetük van, amit nyilván az használ, akinek a nyakában lóg a rögzítő, és aki a felvételt ellenőrzi. De érdemes megküzdeni, és elosztót használni, hogy a mikrofonosnak is jusson füles. Sőt, például a *Bahrtalo!* esetében a hangmérnök még nekem, a rendezőnek is adott fülhallgatót – ami nagyon jól fogott, hiszen gyakran nem álltam ott, és nem bámultam a jelenetet, amint azt a rendező munkakörének a leírásában már említettem. Amikor a szereplők távol voltak, és keskeny látószögű objektívvel távolról filmeztük őket, az operatőrnek is adott fülhallgatót. Sajnos láttam már operatőrt lekésni fontos cselekményt, mert nem hallotta, mit beszélnek a szereplők.

Tehát a mikrofonos igyekszik képhatáron tartani a puskamikrofont. Ezt felülről kell mikrofonrúdról belógatni, még akkor is, ha ez azzal a veszéllyel jár, hogy a mikrofon árnyéka látható lesz a képen, mert az alulról betartott puskamikrofon más hangszínt produkál. Ugyanakkor a képkomponálási szabályok miatt általában felülről lehet közelebb kerülni a szereplő szájához, mint alulról. Közeli esetében alulról is közel lehetne kerülni, de ilyen plánban kisebb a mikrofonárnyék belógásának a veszélye, és ezért sem érdemes alsó mikrofonállással bonyolítani az életünket. Klasszikus

játékfilmforgatás esetében könnyebb mikrofonozni, hiszen többszörösen le van próbálva a jelenet, a próbák alatt az operatőr szól, hogy vigyázzon, mert belóg a mikrofon, vagy ami még gyakoribb, bezavar a mikrofon árnyéka. Dokumentumfilm esetében ez sokkal nehezebb dolog, hiszen a mikrofonos nem tudhatja előre, hogy az operatőr pont milyen képkivágást komponál, és azt sem, hogy milyen más nézőpontra fog hirtelen átállni. Tapasztalt mikrofonosok az objektív látószögéből és a szereplőktől való távolságból érzik a képhatárt, de dokumentumfilmben a gyors látószögváltások érdekében gyakran használunk zoom objektíveket, és nem lehet látni, hogy az operatőr milyen látószöget használ. Szerencsére a tapasztalt mikrofonosok is tudják, amit a korábbi fejezetben már leírtam, hogy a kamera magasságából lehet érezni, hogy épp milyen plánt filmez az operatőr. És a nagyon jó mikrofonosok még azt is tudják, hogy milyen plán esetében mennyit teret hagy a szereplő feje fölött az operatőr.

Tehát forgatáskor elsősorban a megismételhetetlen hangjelenségek, vagyis a párbeszéd minőségi rögzítésére törekszünk. És mivel általában rohanunk a szereplőnk után, aki a szituáció befejeztével gyakran egyből továbbáll, hajlamosak vagyunk megfélekedni egy másik fontos helyszíni hangról, az atmoszféráról, vagyis egy adott térben és időben véletlenszerűen felcsendülő környezet hangjáról. Pedig, amint azt már említettem, a hangatmoszféra folytonossága kelti a filmbeli történés egységének érzetét, ezért minden egyes helyszínen ajánlatos felvennünk egy hosszabb, folyamatos hangatmoszférát. Amennyiben ez nem történik meg, az utómunka folyamán majd a párbeszédetek közötti „csendekből” kell kivágni darabkákat, és azokat egymásba úsztatva legyártani egy egységes hanghátteret, illetve azt fel kell erősítenünk, hogy el tudja nyomni a mikrofonokba behallatszó atmoszférát, és ezáltal elrejtse a hangvágásokat. Mondanom sem kell, hogy ez nem az ideális megoldás, mert nő az alapzaj is.

A hangatmoszférákhoz viszont érdemes térhatású, legalább sztereó formátumot rögzíteni, ezekből már létre lehet hozni a mozisabványos 5.1-es hangzást is.

Ha van rá idő, érdemes felvenni a helyszínen külön-külön aszinkron hangeffektusokat is (wild track), amelyek a helyszín hangatmoszférájához tartozhatnak, és külön hangsávon oda tehetjük majd őket utómunkába, ahova akarjuk, és belekeverhetjük őket a jelenet hangatmoszférájába. Ilyen konkrét hangeffektusok lehetnek például falon a tyúkok kotkodácsolása, kakaskukorékolás, kolompolás, távoli kutyaugatás,

harangzúgás, tücsökciripelés, madárcsicsergés stb., vagyis minden olyan hang, amely nem kell szinkronban legyen valamilyen képen látható történéssel. Dolgoztam már olyan lelkiismeretes hangmérnökkel, hogy miközben az egész stáb pihent, ő elment ilyen aszinkron hangeffektusokat meg hangatmoszférákat gyűjteni, és az utómunka elkezdése előtt ezeket megkaptam tőle szépen letisztítva és osztályozva.

Dokumentumfilmzés esetében ritkán van idő szinkron zörejek felvételére, de ha mégis, akkor nem árt olyanokat is felvenni, főleg az olyan jellegzetes zörejeket, amik épp az adott helyszínre jellemzőek, és amelyeket nehéz utómunkában reprodukálni. Például ilyen lehet a léptek a hóban vagy latyakban, hiszen valószínűleg nem lesz hó, amikor az utómunkát végezzük. Kereshetünk ugyan hangadatbázisokban ilyeneket, de az csak ritkán az igazi.

A helyszíni hang rögzítésekor nagy ellenségünk a szél, amely időnként bedübörög a mikrofonba, ezért külsőkben feltétlen használni kell a szélvédőket, például puszkamikrofonra a zepelint és a védő szőrmét (deat cat).

A botcsinálta, segítőkészen beugró, nem profi hangmérnökök és mikrofonosok elég sok bajt tudnak okozni. Dolgoztam olyan mikrofonossal, aki nem tudott egyhelyben állni, ezért csikorogtak a kavicsok a talpa alatt, és ez nyilván nemkívánatos módon behallatszott a felvételbe is. Ha fogást vált a mikrofonrúdon, az is be tud hallatszani. Illetve olyan hangmérnökkel is volt dolgom, aki közben mikrofonozott is, és láttam, hogy túl távol van a szereplőktől a puszkamikrofon, de ő nem tudott elvonatkoztatni a környezet természetes hangjától, és csak a felvett hangra figyelni, ezért úgy érezte, hogy jó a hang, miközben persze nem volt az, és még csak biztonsági hangot sem vettünk rádiómikrofonokkal, úgyhogy az utómunka során eléggé bajban voltunk.

Amúgy meg a rádiómikrofonok felszerelése is külön művészet, hogy azok ne sűrűlődjanak a ruhához lépten-nyomon és ne recsegenjenek be. Szóval minden kezdő filmesnek hangsúlyozom, hogy ne a hangmérnökön spóroljon, hacsak nem nagyon muszáj! Persze vannak, akik hangi utómunkában csodákat tudnak művelni, de ez exponenciálisan növeli a munkaidőt és a költségeket, illetve az eredmény akkor is csak olyan lesz, hogy „szódával elmegy...” – ahogyan azt Várhegyi Rudi hangmérnök és handizájner barátom szokta mondani.

A film képi világára való felkészülésről

Mivel az operatőrök általában nem mindennap forgatnak szituációs dokumentumfilmet, vagyis nem rutinmunkáról van szó, különös figyelmet és időt kell fordítani az operatőri felkészülésre. Meg kell szokni a kiválasztott felszerelést, vagyis ajánlatos vele gyakorolni. És közben érdemes átismételni, és újból és újból végiggondolni az operatőri munka különböző aspektusait, az alapoktól kezdve. Szokták mondani, hogy minden egyes filmhez úgy kell hozzáállni, mintha az lenne az első. Ezt abszolút igaznak tartom, még akkor is, ha naponta fogunk a kezünkben kamerát, mert a rutin hasznos lehet ugyan, de megölheti a kreativitást, mert nem mindig a legmegszokottabb kameravezetési stílusunk a legtalálóbbs az adott filmhez. Jártam már úgy nagyon rutinos, tapasztalt operatőrrel, hogy elhívtam beugró operatőrnek egy filmem forgatására, de nem készítettem fel alaposan a film vizuális stílusát illetően, és készített nekem nagyon szép leíró jellegű felvételeket, amiket aztán nem tudtam használni, mert teljesen idegenek voltak a film vizuális stílusa szempontjából. Pedig készített már jó megfigyelő dokumentumfilmet is, és velem is forgatott már szituációs dokumentumfilm-jeleneteket, de mivel tévénél dolgozik, más filmezési stílusra volt ráállva. Azt hittem, elég, ha elmondom neki pár szóban a stílust, de nem volt elég. Kellett volna egy kis gyakorlatozás, és a stílus alaposabb átbeszélése a ráhangolódáshoz.

A szituációs dokumentumfilmezés, mivel nincs pontos forgatókönyv, vagyis a szereplők szabadon mozoghatnak az adott helyszínen, komoly improvizációs készséget igényel az operatőr részéről. Ahhoz, hogy a lefilmezett anyagból játékfilmszerűen építkezhessünk, az operatőrnek nagyon gyorsan kell döntenie arról, hogy mit, milyen nézőpontból és milyen plánban vesz fel. Az átálláshoz (nézőpontváltáshoz) a kamera előtt zajló cselekmény holtidejét kell felhasználnia. A feladat korántsem annyira ördögös, mint ahogyan azt első elképzelésre gondolnánk, ugyanis az életben az „akció” és a „reakció” között több idő telik el, mint a filmekben, és ez alatt a holtidő alatt, amíg az egyik szereplő kitalálja, hogy mit reagáljon a másik szereplő cselekményére (ami lehet konkrét cselekvés, de akár beszéd is), az operatőrnek van ideje átfordulni a kamerával egyik szereplőről a másikra. Némi gyakorlat után ez párbeszéd esetében eléggé könnyen kivitelezhető. Ha meg a kamera lekési az átfordulás

pillanatát, maradjon azon a szereplőn, amelyiken volt, és várja ki a következő pillanatot, amelyikben átállhat, hiszen úgyszemint úgy szoktunk vágni például játékfilmben sem egy párbeszéd-jelenetet, hogy mindig azt mutatjuk, aki épp beszél. Érdekesebb az, amikor időnként nem a beszélőt, hanem a hallgató spontán reakcióját nézhetjük. Esetenként az egyik szereplőről a másikra való lassú átsvenk is megoldás lehet, de csak olyankor, amikor svenk közben van egyéb látnivalója a nézőnek, és az egyik szereplő reakciója előtti holtidő hosszabb és/vagy nem kiemelten fontos, és ez által időt ad a svenknek. Ilyen például a *Csendország* egyik nyitójelenetében, az iskolai évváró alkalmával, amikor az osztályban a beszédtanárnő kérdezi Alfától, hogy „kivel utazol haza?”, és miközben Alfi gondolkozik, hogyan mondja ki, hogy „mama”, lassan svenkelek át Alfiról a tanárnőre. Itt indokolt is ez a svenk, mert Alfi közelijével indultunk, utána az ő szemszögéből tágabb plánban láttuk a tanárnőt, de a teljes osztálytársaságot (a jelenet kontextusát) még nem látta a néző. Az egyik szereplőről a másikra való átsvenk benne hagyása a filmben (nem kivágása utómunka során) olyan esetben is indokolt, amikor a két szereplő nem ugyanolyan megvilágításban áll. Például, ha a fő fényforrás az ablak, az egyik háttal áll az ablaknak, a másik meg szemben áll vele, a két szereplő közelijének más lesz a kontrasztja, és a két arc más-más megvilágításban lesz. Ha ezt a két képet egymás után vágjuk, felborul a jelenet képi konzekvenciája, és azt az érzést kelti, hogy átkerültünk a helyszínről egy másikra, vagyis hirtelen más jelenetbe kerültünk. Ha viszont benne marad a svenk, az folyamatos átmenetet produkál a két különböző megvilágítás között, vagyis nem történik vizuális törés. Tehát a kameramozgás egyik alapvető funkciója, hogy képes egy jeleneten belül összekötni más-más megvilágításban fürdő térrészleteket.

Szituációs dokumentumfilmben a kameravezetés (gyors vagy lassabb és folyamatos nézőpontváltás, cselekmény lekövetése, megfelelő plán gyors kiválasztása, képesség kontrollálása) tulajdonképpen reflexsport. Amikor játszmahelyzet van, nem lehet minden egyes részletét tudatosan csinálni. Egy-két dologra lehet hirtelen gondolni, a többi pedig reflexszerűen jön a gyakorlat és beidegződések alapján. A gyakorlásnál viszont jó, ha egyenként tudatosítjuk a különböző technikákat, és egyenként gyakoroljuk őket.

Fliegauf Benedek mesélte, hogy mivel ő nem járt filmiskolába, különböző apróbb feladatokat talált ki magának. Először azt akarta megtanulni, hogy egy szereplővel

tudjon hitelesen elmondani egy szöveget -- és ebből született a *Beszélő fejek* című filmje. Utána a két szereplő közötti párbeszédvezetés megtanulására koncentrált – ebből a kizárólag közelikben felvett *Rengeteg* című filmje született. Ezek után meg akarta tanulni a tér használatát, és ebből lett a *Dealer*.³⁷ Mindez példaértékű számomra, és azt is igazolja, hogy az alapos felkészülés, egy-egy alapvető technika begyakorlása is tud kiváló eredményeket produkálni, és a felkészülést sem muszáj úgy kezelni, hogy ez csak amolyan gyakorlás, aminek az eredményét úgyis eldugjuk majd.

Ha filmterv előkészítésre pályázunk, akkor kell legyen egy vizuális prekonceptiónk. Ha nem pályázunk előkészítésre, akkor sem ajánlatos átugrani az előkészítési fázist, mert ha nekifutunk a leglényegesebb, megismételhetetlen dolgok leforgatásának, és közben derül ki, hogy a vizuális koncepciónk nem működik, eléggé kellemetlen helyzetbe kerülünk. Tehát, ha van rá anyagi támogatás, ha nincs, az előkészítési fázist érdemes komolyan venni. Az előforgatások alatt szerzett tapasztalat alapján pedig érdemes újragondolni és újraírni a vizuális koncepciót. Ugyanakkor sok az olyan gyártási pályázat, amelyre kérnek vizuális anyagot is. Nemzetközi finanszírozási fórumokon (az úgynevezett pitching fórumokon) kérnek az 5 perces prezentáció mellé egy kb. 2 perces előzetest, úgynevezett trailert – és ehhez is szükségünk van előfilmezett anyagra. És egy pitchingben nagyon nem jól veszi ki magát az, ha valaki bemutat egy trailert, és elmagyarázza, hogy valójában nem ez lesz a film vizuális stílusa. Ez egyértelműen azt jelenti, hogy még nincsenek eléggé felkészülve a forgatásra és lehet, hogy nem is tudják majd megfelelően leforgatni.

Az elkövetkezőkben megpróbálok felvázolni egy gondolatmenetet, amelyet követni szoktam, amikor elkezdem a forgatásra való felkészülést. Ha rendező vagyok, akkor ezeket végigbeszélem az operatőrrel, ha pedig operatőr, akkor a rendezővel. Fontosnak tartom ezeken a kérdéskörökön végigmenni, hogy lássam, az alkotótársam is ugyanúgy képzelel el a film képi világát, ahogyan én. Ez sokat segít az egymásra hangolódásban, a közös vízió, vagyis a vizuális koncepció kialakításában és a megvalósításra való felkészülésben.

Az első kérdéskör a kamera attitűdjének az eldöntése, annak, hogy kívülálló vagy résztvevő megfigyelők vagyunk

³⁷ Lakatos Róbert Árpád, *Rendezői beszélgetések*, 22.

Mivel a valóságfilmek terén vagyunk, realizmusra törekszünk. A filmes realizmusnak, vagyis annak, hogy milyen ábrázolásmód hamisítja meg legkevésbé a valóságot, több koncepciója is létezik. Egy adott korszakban, a kortárs dokumentumfilm hőskorában, heves viták is dúltak arról, hogy milyen képi világ illik a dokumentumfilmekhez, és egyesek radikálisan be is tartottak egy-egy vizuális koncepciót. Ilyen volt például az az irányzat, amelyről már volt szó, és amelynek a hívei azt állították, hogy a vágás meghamisítja a valóságot, ezért inkább kidobtak jeleneteket a filmből, de amit benne hagytak, azokban minden egyes jelenet egyetlen beállításból állt.

Manapság már feladtuk azt, hogy a dokumentumfilmnek objektívnek kellene lennie, hiszen tudjuk, hogy ez lehetetlen, ugyanis a választott nézőpont, látószög, a képkivágás (plán), stb. mind szubjektív szerzői döntés eredménye. Vagyis a dokumentumfilm a valóságnak egy szubjektív, szerzői interpretációja, hiszen más szerző szemszögéből másként nézne ki ugyanaz a történet, mert más részleteket, a valóság más aspektusait emelné ki a kamera előtt zajló helyzetekből. Tehát az objektivitásról szóló vita fölösleges. Ha pedig a nézővel kötött szerződés fogalmára gondolunk, a szerzői szubjektivitás mivoltára is illik felhívni a figyelmet – amikor nincs tétje, akkor kevésbé muszáj, de bizonyos esetekben kvázi kötelező. Tehát a szerző dönti el, hogy számára milyen ábrázolásmód a legmegfelelőbb az adott történet szempontjából, és ezeknek a gondolatoknak az összessége a **vizuális koncepció**.

Alkotói szempontból a szakkifejezések arra valók, hogy akivel kommunikálunk, lehetőleg egyből megértse, mire gondolunk. A „filmes realizmus” kifejezést korlátok közé lehet szorítani definíciókkal, de nem érdemes, hiszen ugyanúgy nem létezik, mint a filmes objektivitás. Ugyanúgy elmosódnak a határai, mint egy metaforának vagy szimbólumnak, mégis használjuk, mert segít a kommunikációban. Én például akkor mondom azt, hogy realista képi világot szeretnék, ha azt akarom jelezni, hogy úgy képzelem el a jelenetet, ahogyan én azt természetes kíváncsisággal bámulnám, ha észrevétlenül jelen tudnék lenni a helyszínen, amikor történik. Már ez is szubjektív, mert az alkotótársam nem biztos, hogy ugyanolyan távolságból, ugyanolyan nézőpontból szeretné nézni például azt, amikor a szereplő elsírja magát. Tehát le kell mennünk a konkrétumok szintjére, és meg kell vizsgálnunk, milyen képi kifejezőeszköz mit jelent, és azt hogyan használnánk. Persze mindenki számára kicsit mást, de nem nagyon mást. Ezért beszélhetünk filmnyelvről. Filmnyelv létezik, és ezen belül

vannak dialektusok, és azon belül egyéni sajátosságok – mint ahogyan a hétköznapi beszédben is vannak egyéni beszédstílusok. Például a beszélgetőpartnerhez való viszonyulás (attitűd) szempontjából egyeseknek közvetlenebb, másoknak távolságtartóbb a beszédstílusa.

Megfigyelő dokumentumfilm esetében két alapvető kamera-attitűdről beszélhetünk. Az egyik a **külső megfigyelő**, a másik pedig a **résztevő megfigyelő** kamera.

A külső megfigyelő nézőpont azt jelenti, hogy távolról figyeljük a szereplőket, hogy ne érezzék fizikai közelségünket, és ez ne befolyásolja a viselkedésüket. Nem kifejezetten leselkedő nézőpontról van szó, hanem inkább arról, hogy fizikailag a kameránkkal nem lépünk át egy bizonyos intimitáshatárt, miközben a plánozással természetesen közel kerülhetünk a szereplőkhöz – csupán fizikai jelenlétünkkel nem kavarunk bele túlságosan az élethelyzetbe. A szereplők szinte egyáltalán nem érzékelik, hogy a kamera hogyan látja őket. Keskeny látószögű vagy teleobjektívekkel olyan közeli képet tudunk készíteni a szereplőkről, amit ők nem érzékelnek közelinek, mert a normál látásunk nem ilyen keskeny látószögű. Ugyanakkor, ha rádiómikrofon van a szereplőkön, amiről könnyen megfeledkeznek, olyan intim módon tudnak megnyilvánulni, ahogyan nemigen tennék, ha a fejük fölött lógnánk egy puskamikrofont, és közel mennénk a kamerával. Tehát ez a kameraattitűd, amelyet az angolszász szakirodalomban „légy a falon”-nak (fly on the wall) neveznek segít talán a leginkább abban, hogy a szereplők önmaguk lehessenek forgatáskor, mert kevésbé érzékelik, hogy filmezzük őket. Ugyanakkor alkotói szempontból ennek a filmezési módnak megvannak a maga nehézségei. Az egyik, hogy csak tág terekben van elég helyünk ahhoz, hogy kellőképpen távol álljunk a kamerával. A másik, hogy a keskeny látószög miatt a kép nagyon könnyen berezeg, ezért muszáj állványt használnunk, állvánnyal viszont nehézkes az átállás más nézőpontra. A kevés nézőpont viszont megnehezíti a vágást. A keskeny látószöggel felvett közeliket ez esetben könnyebb bármire rávágni, mert a kis mélységélesség miatt nem érvényesül a tér. Persze fontos, hogy vágóponton ne „animálódjanak” a képen levő domináns elemek, például ha egy portréra rávágunk egy másikat, az a jó, ha az egyik határozottan balra a másik pedig jobbra van komponálva. A keskeny látószög ugyanezen hatása miatt a különböző plánokat se túl nehéz egymásra vágni, mert ha a szereplő egy kicsit elfordul, már szinte olyan, mintha betartottuk volna a 30 fokos szabályt. Vágáskor fontosak a mozdulatok, mert

egyik mozdulat kezdete vágóponton át tud menni egy másik hasonló mozdulat befejezésébe. Ilyen képi koncepció esetében hasznos lehet több kamera, vagyis több nézőpont használata, de ez gyakran gyártási nehézséget jelent. Az ilyen fajta külső megfigyelő nézőpontnak egyik mintapéldája Krzysztof Kieslowski *Hét különböző korú nő* (*Siedem kobiet w różnym wieku/ Seven women of different ages*) című rövid dokumentumfilmje, amelyben hét különböző korú balerínát mutat szakmai életük más-más jellegzetes szakaszában. Kezdi egy kislánnyal (és a tanárnőnek csak a hangját halljuk), a vége felé közeledve egy főszerepben látunk egy balerínát, aztán egy másik idősebbet, amint szereposztáskor csak mellékszerepet kap, vagy egyáltalán nem kap már szerepet, és a legvégén egy tanárnőt, aki a kicsiket oktatja – valószínűleg azt, akit az elején nem láttunk, csak a hangját hallottuk. Az életnek az öregedés miatti elkerülhetetlen drámaiságáról szól ez a film, és az ehhez kapcsolódó intim és mély lelki folyamatokat hordozó pillanatok csak távolról, keskeny látószöggel, vagyis külső megfigyelő nézőpontból lehetett ellesni, amikor a szereplők saját szubjektív terükben egyedül lehettek, és nem kellett senki felé elrejtésük az érzelmeiket. Ha érezték is, hogy filmezve vannak, azt gondolhatták, hogy tág képkivágásban egyik a sok közül, és nem látszanak az arcukra akaratlanul is kiülő érzelmeik, vagyis senki sem őket figyeli, hiszen ők már nem fontosak, mert immár nem ők az élethelyzet főszereplői.

A résztvevő nézőpont azt jelenti, hogy a kamera kézbe kerül, és a filmes közel megy a szereplőkhöz. Olyan, mintha ő is egy, a látható szereplőkön kívüli plusz szereplőként részt venne a cselekményben, és a társaság szerves részeként, fejét jobbra-balra forgatva, hol az egyik, hol a másik szereplőre figyel. Ilyenkor a szereplők, ha megszokták a kamera jelenlétét, úgy viszonyulnak egymáshoz, mint ahogyan egy akármilyen plusz személy jelenlétében viselkednének. Az angolszász szakirodalom ezt a fajta filmezési attitűdöt anno „légy a levesben”-nek (fly in the soup) nevezte el – de manapság, amikor az emberek nagy része hozzá van szokva a kamerához, a filmezési helyzet nem akkora szenzáció, mint a hatvanas években, a kamerák sem olyan nagyok és zajosak (hogy hallani lehet a kerregését, amikor bekapcsol), ezt a kifejezést már túlzásnak, azaz inkább filmtörténeti érdekességnek érzem. Manapság már távolról sem annyira zavaró a kamera jelenléte, még akkor sem, ha a szerző meg is szólal a kamera mögül, mint egy légy a levesben. A tapasztalatom azt mutatja, hogy ha csak nincs valakinek kimondottan kamerafóbiája, nagyon hamar megszokja a

kamera jelenlétét, el tud vonatkoztatni tőle (mert nem látja a tekintetét, mint egy konkrét személynek), és nem igazán módosítja a viselkedését. Sokkal inkább a kamera mögött álló személy az, akinek a jelenléte befolyásolhatja a szereplőket. Ezért fontos, hogy az operatőr jó viszonyt alakítson ki a szereplőkkel, de a legkevésbé se tűnjön autoriternek a többi stábtagnhoz viszonyítva, mert ebben az esetben a szereplők neki fognak játszani. Tehát ne tűnjön olyanak, mint akinek ebben az egész filmes kontextusban túlságosan számít a véleménye (azt bízva csak a rendezőre), mert akkor a szereplők időnként kibeszélnek hozzá (vagyis a kamerához) a képből – ami gyakran nem kívánatos dolog a film szempontjából. Ugyanakkor az operatőr, ha nem a kamera LCD-jét nézi (és ajánlom, hogy ha teheti, ne azt nézze, mert abban nem látja eléggé tisztán az élességet, sem az expozíciót), hanem a képkeresőn keresztül kukucskál, és behunyja a másik szemét, akkor egy kicsit megszűnik létezni a szereplők számára, hiszen azok öntudatlanul a szemkontaktust keresik, a kamera objektívjével viszont nem tudnak szemkontaktust kialakítani. Amikor az operatőr a kamera mögé bújjik, a hangtechnikus meg a mikrofonrúd végét vagy a hangfelvevő szintjelzőjét nézi, és a szereplők nincs kivel szemkontaktust teremtsenek a filmes stábból, a rendezőre szoktak kitékinteni, vagy neki szoktak kiszólni. Ilyenkor, amint azt már a korábbi fejezetben említettem, én rendezőként hátat szoktam fordítani a jelenetnek, és inkább hallgatom, mintsem nézem – úgysem azt látnám, amit a kamera lát. Illetve felvétel közben nem instruálhatom az operatőrt, mert megzavarom őt is, a szereplőket is. Az operatőrrel korábban kell felkészülni. Sokszorosan átbeszélni, hogy mit, hogyan vegyünk fel. Illetve a leforgatott jeleneteket közösen kielemezni, és levonni a tanulságokat a következő forgatásokra nézve. De forgatás alatt csak extrém esetben szoktam zavarni őt. Csak ha nagyon látom, hogy valamit nem vesz észre, és biztos vagyok abban, hogy ha odasúgom neki, az nem hiábavaló, vagyis az illető „vizuális részletet” nem fogja lekésni azalatt, amíg figyelmeztetem rá. Egyébként meg bízom benne. Előfordul ugyan, hogy nem úgy veszi fel, ahogyan én felvettem volna, de ilyenkor általában az anyag megnézésekor vagy vágáskor felfedezem benne az ő logikáját, vagy ha nem, hát erre jók a nyersanyag menet közbeni közös kielemezései. És visszatérve egy kicsit arra, hogy inkább hallgatom a jelenetet, mintsem nézem, egy jó hangtechnikus fel van készítve az ilyesmire, és a kezembe nyom egy rádiómikrofon vevőkészülékre csatlakoztatott fülhallgatót, amivel szabadon eltávolodhatok az egész

jelenettől, és hallom a jelenet hangját, amit ő felvesz. Amúgy meg ajánlatos előre szól-
ni a hangmérnöknek, hogy igénylünk ilyesmit.

A külső megfigyelő nézőpont esetében, meg kell oldani valahogy, hogy ha a ka-
merától távol álló szereplőkön rádiómikrofon van, és a hangmérnök hasznos hangot
rögzít, akkor az operatőr is hallja, miről van szó, mert csak úgy tudja eldönteni, hogy
mikor mire figyeljen a kamerával. Sajnos egy ilyen esetben én hallottam, mit beszél-
nek a szereplők, és láttam, hogy tágabb plánban valami érdekes fog történni, viszont
az operatőr nem hallotta, és le is maradt róla. És persze, egy jó operatőr a párbeszéd
tartalmára is figyel, nem csak arra, hogy a kép, amit épp felvesz, jó legyen.

A múltban, a *cinéma vérité* és a *direct cinema* időszakában, ez a kétfajta, a külső
és résztvevő megfigyelő attitűd aránylag élesen elkülönült egymástól, nagyrészt a
dokumentumfilm ideológiai hitvallások miatt, amelyek arra keresték a választ,
hogy melyik alkotói attitűd eredményez hitelesebb, objektívebb valóságképet. De
manapság, amikor feladtuk már az objektivitás keresését, és a szerzői reflexivitás
tudatában értelmezzük azt, amit látunk, ez a kétfajta kameraattitűd gyakran jelent-
kezik együtt a dokumentumfilmekben. Helyzete válogatja, hogy mit hogyan aján-
latosabb lefilmezni.

Amíg a külső megfigyelő nézőpont esetében határozottan jót tehet több kamera
használata, a résztvevő megfigyelő esetében igencsak káros tud lenni, ugyanis egyik
kamera gyakran belóg a másik kamera képébe. A két kamera használata nagyon le-
korlátozza az operatőrök mozgásterét. Nem tudnak egymástól rendesen lekövetni
egy cselekményt. Láttam már így felvett filmet és nem volt jó. Nem volt eléggé film-
szerű. Csak ide-oda lehetett vágni egyik szereplőről a másikra, de nem lehetett benne
egy lekövetéssel összekötni térben két szereplőt.

Ha már itt tartunk, akkor meg kell említenünk a dokumentumfilm hőskorsza-
kából származó harmadik léggel kapcsolatos kifejezést is, a *fly in the eye*-t, vagyis
„légy a szemben”-t is. Ez nagyon leegyszerűsítve valami olyasmit jelent, hogy a filmes
saját maga felé fordítja a kamerát és szembenéz vele, a mű a filmesről és a filmkészí-
tés módjáról is szól, vagyis a szerzői interpretáció módszeréről, amely által a szerző
manipulálja a valóságot, és ezáltal önreflexívvé válik. Ez csak kis mértékben vonat-
kozik a kamera nézőpontjára – mivel az csak az egyik képi kifejezőeszköz, amellyel a
szerző él. Az önreflexivitás a film készítésének teljes módjára, vagyis az összes képi,

hangi és rendezői kifejezőeszközre vonatkozhat. Ide tartozik például az, hogy egyesek befilmezik a filmes stábot is. Már szinte klisé, hogy a mikrofont belógatják a képbe. Kerekes Péter például benne hagyja a filmben, amint instruálja a szereplőjét, hogy mit és hogyan mondjon, és elmagyarázza neki, hogy mit szeretne, hogy a néző mit értsen ebből a jelenetből. Ettől még dokumentumfilmben vagyunk, csak az a kérdés, hogy minek a dokumentuma az, amit látunk?

Nem akarok vitába bonyolódni azokkal az elméleti szakemberekkel, akik azt mondják, hogy az önreflexív kifejezés helytelen, mert szóhalmaz, ugyanis a reflexív is ugyanazt az öntudatosságot jeleni, vagyis hogy a film tudja magáról, hogy film. Legyen ez az ő területük, használják úgy, ahogy akarják, de számomra dokumentumfilm alkotói szempontból nem ugyanazt jelenti. Számomra minden kreatív dokumentumfilm eleve reflexív, mert a nézővel kötött szerződés alapján a filmkészítés módjára is reflektál. Az önreflexív pedig azt, hogy a szerző a filmkészítés módján túl közvetlenül saját magára is reflektál. Tehát szükségem van az önreflexív kifejezésre (valamint a „reflexív” szó minden lehetséges derivációjára), mert nem minden dokumentumfilm egyformán reflexív, és habár teljesen non-reflexív dokumentumfilm csak elméleti pólushént létezik, ezt a pólust eléggé meg lehet közelíteni.

Az analitikus és a szintetizáló montázs

Dokumentumfilm esetében az operatőri munka egyik fő nehézsége, hogy filmezés közben az operatőrnek folyamatosan arra is kell gondolnia, hogy az egyes beállítások hogyan fognak vágódni egymással. Gyakran kell nézőpontot váltania ahhoz, hogy a kamera előtt spontánul zajló jelenetből a kevésbé fontos részeket ki lehessen hagyni, és csak a lényeges részleteket megtartva azok jól illeszkedjenek majd egymáshoz vágáskor. Gyakorlatilag, ha a kamera előtt történt valami érdekes, meg kell éreznie, hogy rövidesen történni fog-e még valami fontos vagy nem – és ha nem, akkor gyorsan nézőpontot (és esetleg plánt) is kell váltania ahhoz, hogy ez előző fontos részre rá lehessen majd vágni a következő fontos részt. Kezdők (vagy nagyon elfáradt operatőrök)

hibája, hogy tartják a képet, és megszakítás nélkül mindent használható minőségben vesznek fel, minek következtében az utómunka alatt nem lehet az unalmas részeket kivágni, mert ugyanabban a nézőpontból ugyanabban a plánban vagyunk. Persze a fordítottjának is fennáll a veszélye, amikor az operatőr annyira fel van pörögve, hogy nem várja ki, hogy rendesen kicsengjen egy cselekmény, és gyorsan átáll (vagy még rosszabb, ha túl korán kikapcsolja a felvételt). Minden cselekménynek megvan a saját ritmusa, és arra rá kell hangolódni.

A játékfilmszerű építkezés azt jelenti, hogy az analitikus montázs elvei szerint snitteljük fel a jelenetet. Ez a fajta vágásmód a cselekmény térbeli és időbeli folytonosságának látszatát kelti. Szabályok arzenálját használja arra, hogy azt az érzést keltse a nézőben, hogy abból, ami történt egy adott időintervallumban, nem hagytunk ki semmit. Így (is) hazudik a film.

Az analitikus montázs legfőbb alapelve, amely elősegíti a nézőnek a filmtérben való tájékozódását, az akciótengelyen alapul. A jelenet elején a szereplő a tekintetével felállít egy tengelyt, és a kamerával mindvégig a tengelynek ugyanazon oldalán kell maradnunk. Ezzel segítjük a nézőnek a térben való tájékozódását. Persze a szereplő mozgásával az akciótengely is változik. Sőt, szuperközeliken vagy tükörképen át is ugorhatjuk azt (mert ilyenkor az akciótengely gyakorlatilag megszűnik). De utána ismét fel kell építenünk a térbeli viszonyokat az új akciótengelyre alapozva. Ennek a szabálynak a betartásából ered az is, hogy ha az egyik beállításban balra ment ki a szereplő a képből, akkor a következő beállítás akkor vágódik jól az előzőre, ha abba jobbról jön be. Ezzel a szabállyal akár különböző tereket is össze lehet kötni. Ha például a szereplő egy lakásbelsőben balra ment ki a képből, és a következő beállításban az utcán jobbról jön be a képbe, a néző folyamatosan érzékeli az időt és a teret, és fel se merül benne, hogy mi történhetett közben, amíg például a szereplő kiment az ajtón, lement a lépcsőn, kilépett az utcára, esetleg villamoson utazott addig az utcáig, ahol épp besétál a képbe. Sőt, ilyenkor úgy szokták vágni, hogy az előző beállításban a vágóponton a szereplő még egy kicsit rajta van, és a következő beállításban már egy kicsit rajta van a képen. Így a néző tudatában egymásra tevődik a két kép, és nem érzékeli, hogy a két helyszín esetleg akár pár kilométeres távolságra van egymástól. Tehát ilyen helyzetben, amikor a szereplő elindul kifelé a képből, az operatőrnek gyorsan el kell döntenie, hogy leköveti-e őt a kamerával, vagy inkább kiengedi a képből. Ha nem

számít semmi érdekesre, akkor inkább engedje ki a képből, mert a lekövető kamera-mozgásba nem lehet majd belevágni (ha ki szeretnénk vágni, mert érdektelen, ami történik), illetve ha le is áll egy adott ponton a szereplő, és vele együtt a lekövető kameramozgás is, akkor is kisebb az esélye, hogy egy ilyen statikus kép, amelyben csak áll a szereplő, jól vágódjon a következő beállítással. Tehát a nézőpontváltáson kívül ez is egy alapvető operatőri készség, hogy mikor engedjük ki a szereplőt a képből, és mikor követjük inkább.

Az analitikus vágásnak egy másik alapelve az úgynevezett harminc fokos szabály, vagyis akkor vágódik jól egymásra két beállítás, ha a két egymást követő beállítás optikai tengelye között minimum harminc fok és két plánméretnyi eltérés van. Ezért, ha befejeződött egy cselekményrészlet, és nem követi azt rögtön egy másik fontos cselekedet, ajánlatos az operatőrnek gyorsan átállni egy másik beállításra, minimum harminc fok és esetenként két plán eltéréssel (azért „esetenként”, mert erre is vannak kivételek). Azért tartom fontosnak megemlíteni ezt a szabályt, mert van egy alapvető eltérés a játékfilmes és dokumentumfilmes úzus között, ugyanis a két beállítás akkor vágódik jól egymással, ha az egyikben elkezdődik egy mozdulat, és a másikban befejeződik ugyanaz a mozdulat. Ez ideálisan csak játékfilmben kivitelezhető, ugyanis ott tehetjük meg, hogy átálláskor, a következő beállítás elején megismételtetjük a színésszel az előző beállítás végén végzett mozdulatát. Dokumentumfilmben az ilyen megrendezettséget mindenki rossz ízlésűnek tartja, tehát amit tehetünk, hogy egy hasonló mozdulatot keresünk, és azon vágunk: az első beállításban elkezdődik egy mozdulat, amiről átvágunk egy teljesen más, de hasonló jellegű mozdulat befejezésére.

Dokumentumfilmben képtelenség előre látni, hogy milyen mozdulatra fogunk majd átvágni, úgyhogy egyelőre megelégszünk azzal, ha az operatőr gyakran vált nézőpontot és plánt, remélhetőleg úgy, hogy ne álljon át túl hamar az egyik cselekmény végéről a másik elejére, de nem is túl későn, nehogy lemaradjon a következő cselekmény elejéről.

A jelenetek felépítésének két alapvető módja van. Az egyik, hogy egy nagytotállal kezdünk (úgynevezett establishing shot-tal), vagyis bemutatjuk a nézőnek a jelenet színterét (hogy könnyebben tájékozódjon majd a térben), és ezután a következő beállításokkal fokozatosan kerülünk közelebb a cselekményhez, amelyben köztes plánok

és közelik váltogatják egymást, majd a végén vagy egy szuperközelivel vagy közelivel zárjuk, vagy pedig egy totállal távolodunk el a jelenettől, és kerülünk át a következő helyszínre. A másik módja pedig, ha egy szuperközelivel (vagy közelivel) indítunk, és fokozatosan távolodunk, vagyis bontjuk ki a jelenetet és a teret. De mindkét esetben kerüljük az olyan helyzeteket, hogy kiugorjunk nagytotálra, majd visszaugorjunk a jelenetbe (vagyis a tág plánok ilyen esetben nem jó megoldások „vágóképnek”).

Az establishing shottal való kezdés inkább játékfilmes sajátosság, ugyanis a valóságban általában több ideig tart egy jelenetben a cselekmény felvezetése, vagyis az érdekes helyzetbe való kerülés, mint azt a játékfilmekből megszoktuk. Dokumentumfilmben, ha hagyjuk egy üres térbe beszélni a szereplőt, aki amint képbe ért, rögtön elkezd valami fontosat csinálni, az eléggé mesterkélt hat, ugyanis azt az érzést kelti, hogy a rendező megrendezte a cselekményt – hiszen honnan tudják előre a filmesek, hogy az a szereplő egyáltalán meg fog jelenni az illető helyszínen?

Dokumentumfilmben az hat természetesnek, ha nem vezetjük fel a cselekményt tág képkivágásokkal, hanem akkor lépünk be a jelenetbe, amikor már zajlik a cselekmény (egy kicsivel azelőtt, mielőtt valami érdekes történe), és hagyjuk, hogy a néző fokozatosan és magától jöjjön rá, hogy hol és milyen helyzetben vagyunk. Ezért én dokumentumfilmben inkább a közelikkel való indítást preferálom, és a jelenet végére jutunk el a totálhoz, amelyből hagyjuk kisétálni a szereplőt, vagy egyszerűen ott hagyjuk, majd a következő helyszínen megtaláljuk. Persze olyan is előfordul, hogy totállal kezdek, de olyankor általában nem beszélnak képbe a szereplők, hanem már eleve képben vannak, és rögtön történik valami érdekes.

Az analitikus montáznak a nevében is benne van, hogy analizálja, vagyis elemzi a cselekményt. Kidomborítja belőle a lényeges részeket és a lényegteleneket kihagyja, de közben igyekszik a tér-idő folytonosságának érzését kelteni. Ezzel szemben a szintetizáló montázs, amint a neve is mutatja, egy szintézist készít, vagyis összefoglalja azt, ami egy hosszabb időintervallumban zajlik, kihagyva az érdektelen részeket. Amíg az analitikus montázs a térnek és az időnek a folytonosságának érzetét hivatott kelteni, a szintetizáló montázs az ellenkezőjét teszi. Tehát az analitikus montázs a folytonosság elvén alapszik, és ezzel szemben a szintetizáló montázs az ellentétek elvén. Itt is mérvadó az akciótengely, csak ilyenkor igyekszünk minden egyes beállításnál átugrani azt, illetve mindenféle folytonosságérzetet megszüntetni, mint

például nappalra éjszakát vágni, külsőből belsőbe ugrani, majd ismét külsőben folytatni, vagyis minél inkább érzékeltetni a térbeli és időbeli ugrásokat.

A szintetizáló montázs egyik példája a *Csendország* című filmünkben a vonatkozás, amikor viszik vissza Alfít a kolozsvári iskolába. Nem hagyhattuk ki az utazást, mert fontos volt érzékeltetnünk is a nézővel, hogy milyen távol lakik Alfi az iskolától. Előre tudtuk, hogy ez csak egy passzázsjelenet lesz, mert, ha történik is valami érdekes, annak már nem sok köze lesz történetünkhöz, tehát nem fog bekerülni a filmbe. Ezért az operatőr eleve úgy állt hozzá, hogy az egyes egymásra vágható beállítások között blikkzúr, azaz tengelyugrás legyen. És megtalált egy mikrocelemeknyit is, amellyel tudta érzékeltetni az idő múlását, a szereplők szotyizását, mert a vonat ablakpárkányán megjelenő egyre nagyobb mennyiségű magháj nagy szolgálatot tett ilyen szempontból Szerencsénkre egy-egy magháj superközeli között a szereplők is helyet változtattak (átültek egymás helyére), így még inkább érződik az idő múlása. A *Bahrta*loban pedig több szintetizáló jelenet is van, csak azokhoz forgatáskor nem álltunk ennyire tudatosan hozzá. Ott egyszerűen a nem használt jelenetektől csíptük ki az érdekesebb pillanokat, és vágtuk össze őket zenei alapra.

Mit és hogyan filmezzünk, és hogyan ne?

■ Kulcsfontosságú helyzetek és fordulópontok

A történetmesélő szituációs dokumentumfilmek zömére a háromfelvonásos lineáris dramaturgia jellemző. Ez azt jelenti, hogy van egy bevezetőnk, amelyben megismerjük a főhőst és a főbb szereplőket. Ezt követi egy első fordulópont (plot point), amely felborítja azt az egyensúlyhelyzetet, amelyben főhősünket megismertük. Ezt követően a második felvonásban sok minden történik – főhősünk küzd, hogy ismét egyensúlyhelyzetbe kerüljön. Az utolsó fordulóponttal véget ér a második felvonás, és beáll az új egyensúlyhelyzet. Persze a második felvonásban, ami a kibontakozás, több fordulópont is lehet. Hosszabb történetek esetében van egy úgynevezett középpont is,

ami egy lényegesebb fordulópont, ami után felgyorsulnak az események, de hangsúlyozom, hogy általában van több kisebb fordulópont is. A fordulópont egy olyan esemény, amelynek következtében jelentős változás következik be főhősünk életében.

Szituációs dokumentumfilm esetében igyekszünk jelen lenni kameránkkal az olyan élethelyzetekben, amelyek fordulópontot jelenthetnek főhősünk történetében. Hogy ezek közül melyik milyen intenzitású, és ténylegesen fordulópontot jelent-e, azt az élet dönti el, illetve, hogy ez milyen szerepet kap a filmben, azt a rendező a vágóasztalon.

Gyakorlatilag minden egyes jelenetnek megvan a maga minimum egy fordulópontja, avagy csúcspontja. Aminek nincs fordulópontja, az töltelékjelenet, és általában kihagyható, de persze van olyan, hogy valamilyen dramaturgiai okból, például passzázsként, mégis benne hagyjuk a filmben. Az ilyen apróbb fordulópontok, avagy csúcspontok esetében nem kell valamilyen világrengető történésre gondolni, hanem lehet az egy akármilyen kis meglepő információ, kontraszt stb., amire kifuttatjuk a jelenetet. Például a *Mosznyban* a tehenek mennek hajnalban legelni a lakótelepen keresztül, és egy adott ponton egyikük annyira hangosan elbőgi magát, hogy visszhangzik a lakótelep csendjében. Ez már egy csúcspont. Vagy például a *Csendországban* minden egyes fénykép elkészítése az illető jelenet fordulópontjának tekinthető.

De egyelőre arra a kérdésre keressük a választ, hogy mit filmezzünk? Nos az első válasz, hogy jelen kell lennünk kameránkkal főhősünk olyan élethelyzeteiben, amelyek fordulópont-potenciált hordoznak magukban.

■ Bevezető

Nemcsak a fordulópontok lényegesek, hanem ezek felvezetése is. Az első fontos fordulópont (plot point) felvezetése az első felvonás, vagyis a bevezető.

Ahhoz, hogy a néző követni tudjon egy szereplőt, és drukkolni is tudjon neki (vagy éppenséggel ellendrukkolni), meg kell ismernie őt, tehát a film elején be kell mutatnunk neki elsősorban a főhősünket és a többi főszereplőt, utána meg a főbb mellékszereplőket is. Minél fontosabb egy szereplő, minél inkább befolyásolja a történetet, annál alaposabban kell bemutatni őt a nézőnek. Filmben a szereplőt a viselkedése

által tudjuk jellemezni, ezért látnunk kell, hogy bizonyos helyzetekben hogyan viselkedik.

Tehát a bevezető kulcsmondata számomra: jellemezzük főhősünket viselkedése által! És természetesen a vele való interakcióban a többi fontosabb szereplő is jellemzi önmagát saját viselkedése által.

■ A főhős szemszögéből a világ

Attól válik valaki filmünk főhőisévé, hogy az ő életét követjük, őt filmezzük inkább, és az ő szemszögéből látjuk a világot. Ebben a kontextusban a „szemszög” kifejezést használom, és szándékosan kerülöm a nézőpont és látószög kifejezéseket, mert a „nézőpontot” a kamera nézőpontjára használom. Persze, nem lenne helytelen, ha azt mondanánk, hogy a „főhős nézőpontjából” meg ezt megkülönböztetően „a kamera nézőpontjából”, csak így tisztább, mert ha valaki elfelejti odatenni a nézőpont elé, hogy ez most kinek vagy minek a nézőpontja (ami elég gyakori), akkor a „nézőpont” kifejezés félrevezető lehet.

A főhős szemszögéből látni a világot nem azt jelenti, hogy az ő POV-jából (vagyis fizikai nézőpontjából), hanem egyszerűen ugyanazt a lényegét látni, amit ő néz, csak egy kicsit más fizikai nézőpontból, mert nem ő vagyunk, hanem egy megfigyelő, aki igyekszik kikövetkeztetni a szereplő gondolatait annak az érzelmi reakcióiból, és ehhez egyrészt azt a lényegét kell látnia, amit a szereplő lát, és annak az erre a valamire való érzelmi reakcióit is látnia kell. Tehát a főhős szemszögéből látni a világot nemcsak azt jelenti, hogy azt látjuk, amit ő lát, hanem azt is, hogy őt is látjuk. Egyébként csak akkor érezzük azt, hogy az ő szemszögéből látjuk a világot, ha érezzük, hogy ez az ő tekintete – vagyis az illető valaminek a látványát közvetlenül a főhős közelije előzi meg (vagy követi), hogy érezzük (vágásnál vagy átsvenknél), hogy szereplőnk tekintete találkozik azzal, amit mi is látunk.

Fontos, hogy legyen egy főhősünk, még akkor is, ha több főszereplőnk van. Ha több főhőst akarunk, akkor legyen több fejezet, de minden egyes fejezetnek legyen meg a maga főhőse. Két főhős még belefér (ha nagyon közeli és egymásra utalt barátok), mert az olyan, mintha egy személyiségnek ellenpólusai lennének (Stan és Pan,

Lali és Lóri), de több már nemigen, és ez a kettő is csak akkor, ha szorosan együtt vannak, a céljuk közös, csak másként akarják elérni.

Ez azért lényeges, mert habár a néző több motivációt is tud követni, de csak egy személlyel tud egyszerre azonosulni. Ha több egyenrangú szereplője van a jelenetnek, elvesz a fonál, és széteső lesz a jelenet. Különösen fennáll ennek a veszélye, ha többtagú csapatot filmezzünk, például egy zenekart, kártyapartit, vagy hegyimentő csapatot. Ilyenkor el kell döntenünk, ki a szituáció főhőse, és az ő szemszögéből kell néznünk a világot.

A másik veszélye a főhős filmezésének, hogy ha csak rá koncentrálnak, de annak, amit ő lát, nem szentelünk elég figyelmet. Gyakori hiba kezdőknél, hogy a főhős lekövetésére koncentrálnak a kamerával, és amikor valaki képen kívülről megszólal, nem fordulnak át rá a kamerával és nem mutatják meg az illetőt. A néző számára ez nagyon zavaró, mert ha megszólal valaki, résztvevő megfigyelőként természetes módon rápillantanánk. És mindez hatványozottan zavaró, ha addig még nem láttuk az illető megszólaló szereplőt (de akkor is, ha láttuk már, de még nem láttuk megszólalni) – ezért nézőként számomra a megszólaló nem megmutatása olyan, mintha satuba lenne fogva a fejem, és nem fordíthatom el, hogy természetesen reagáljak.

A külső megfigyelő nézőpontnak ilyen helyzetben a hátránya, hogy nem láthatjuk a kamerának háttal álló szereplőt, és ettől nézőpontunk leelkedővé válik. Több, ellentétes irányú nézőpont esetében (amikor a két kamera optikai tengelye közt több mint 90 fok az eltérés), megszűnik a szerzői szemszög, azaz érvénybe lép a „mindentudó szerző szemszöge”, ami nekem csak ritka esetben fér bele a megfigyelő dokumentumfilmes képi etikába, mert megtöri a szerzői szubjektivitás vizuális ábrázolását. Két kamera nekem akkor fér bele, ha az optikai tengelyük közt megvan a minimum 30 fok, de nincs több 90 foknál.

Ez a „főhős szemszögéből a világ” hozzáállás azt jelenti, hogy a kamerával hozzá kell közelebb állnunk, mert róla készülnek főleg a közelik, és ezzel szemben a „világról”, vagyis a többiekéről a tágabb képkivágások – ahogyan főhősünk látja őket. Az operatőr pedig ide-oda svenkel, főhősünk közelijéről arra, amit lát, meg vissza, vágáskor pedig vagy ide-oda vágunk, vagy pedig benne hagyjuk a svenket is annak függvényében, hogy milyen gyors az a svenk, illetve hogy van-e néznivalónk svenk közben vagy nincs. Ez gyakorlatilag két képésségi síkot jelent, tehát az operatőrnek két

pozíciót (mozdulatot) kell megjegyeznie érzésből az élességgyűrűn. Lényeges, hogy ha bizonytalanok vagyunk abban, hogy éles-e a kép, fontos pillanatban ne igazítsuk az élességet, mert akkor egészen biztosan használhatatlan lesz a beállítás. Ha nem igazítunk rajta, akkor megvan az esélye, hogy jó legyen, vagy legalábbis olyan legyen, hogy „szódával elmegy”. És hasonló a helyzet a képkeretezéssel. Fontos pillanatban ne igazítsunk az objektív látószögén annak érdekében, hogy jobb legyen a kompozíció! Ha fontos, ami történik, a néző úgysem a képszeleket figyeli, hogy mennyire tökéletes az a kép, hanem a cselekményt.

Könnyebb a helyzet, amikor kétszemélyes párbeszédhelyzet van, mert akkor, ha a kamera ugyanolyan kép kivágásban mutatja a két szereplőt (mert ilyen helyzetben nem feltétlenül kell közelebb állnunk a főhősünkhöz), akkor nem is kell igazítania az élességen, csak ide-oda svenkelnie. Az élességen akkor kell igazítania, amikor hátralep, hogy mindkét szereplőt egy képen mutassa, de ezt könnyebb eltalálni, mert ha távolabb van a képélességi sík, akkor nagyobb a mélységélesség. Manapság már nagyon jó az egyes kamerák autofókusza, és egyesekben arc-lekövető funkciók is vannak, mégis lebeszelnék mindenkit ezek használatáról. Miután egy pár fontos helyzetben „megtréfált” az autofókusz, vagyis nem oda húzta az élességet, ahova kellett volna, teljesen feladtam a használatát. Bonyolultabb helyzetekben nem megbízható, egyszerűbb helyzetekben meg minek bonyolítsuk az életünket vele? Jobb megszokni kézzel húzni az élességet, úgyhogy bele sem megyek, hogy milyen esetben és hogyan tudja elrontani a felvételünket.

Ha többszemélyes párbeszédhelyzet van, akkor a fő kérdés, hogy hova álljunk a kamerával: a körön kívül vagy azon belül? Egy ilyen jelenetben összevissza cikázni az akciótengelyek, annak függvényében, hogy ki kihez beszél, illetve ki kire néz, és játékfilmben is nehéz pontosan eltervezni, hogy vágáskor majd jól találjanak a tekintetek, úgyhogy mostanság már, mivel már nem kell spórolni a nyersanyaggal, mint a celluloid korszakban, általában felveszik így is, úgy is, vagyis egyszer, hogy a szereplő a kamera egyik oldalára néz, aztán még egyszer, amint a másik oldalára.

Dokumentumfilmben nyilván nem ismételtethetjük meg a szereplőkkel a mondanivalójukat, és akkor marad a kérdés, hogy a körön kívül vagy belül? Kívül nem jó, mert folyamatosan körbe kell szaladgálni a kamerával, és arra nincs idő. Belül meg

hangsúlyosabban fellép az akciótengely problémája, időnként túl nagyokat kell fordulni, illetve eltakarunk egyes szereplőket mások tekintete elől, és a szereplők ide-oda nézve átvihetik tekintetüket a kamera optikai tengelyén, ami kamerába nézést jelent és zavaró. Tehát hova álljunk? Benne van a filmezési stílusunk nevében! A résztvevő megfigyelő beáll a körbe, mint a többi szereplő, és természetes módon vezeti a kamerát ide-oda, ahogyan a társaság tagjaként, kamera nélkül, a tekintetével tenné. Persze, ahhoz, hogy jobban lássuk, amit kell, van, hogy kicsit beljebb állunk a körbe, vagy kijjebb, és ilyenkor fontos, hogy lépjünk vissza a helyünkre, mert nem vigyázva könnyű bekeveredni a kör közepére, és ezáltal „bajba” kerülni.

Ami pedig a képélességet illeti, oda kell húzni, ahova a közönség néz. Ez általában a szereplő szeme. Rövid ideig lehet valami más is, amire a néző tekintetét irányítani akarjuk, de azt hamar felfogja a néző, és utána, ha szereplő is van a képben, annak a reakciójára kíváncsi, amit a tekintetéből tud leginkább dekódolni, tehát a szemeket akarja élesnek látni. Amennyiben a szemek életlenek, zavaró érzés keletkezik a nézőben – olyan, mintha egy rövidlátóról lekaptunk a szemüvegét, és nem akarnánk visszaadni neki.

A nézőpont természetességének témakörét illetően, egyszer egy olyan évfolyam diákjaival kötetlenül beszélgetve, amelyiken nem sikerültek túl jól a situációs dokumentumfilmek, és félév közben is éreztem, hogy nem volt túlzott lelkesedés a feladat iránt, mondtam, hogy gondolkozom, hogy iktassam ki a tantervből a situációs dokumentumfilm készítését, mert talán túl nehéz is, meg kedvük sincs hozzá... Erről többen lebeszéltek. Azért tiltakoztak, mert az ugyan tény, hogy nem volt kedvük hozzá, és amikor helyzetbe kerültek, kínlódtak egy darabig, de amikor kezdtek bejelenni, akkor értették meg, hogy játékfilmben is mikor hova kell kerülnön a kamera (vagyis a nézőpont és plán kérdéskörét). És igen, amikor spontánul kell reagálni a kamerával, akkor öntudatlanul is a legtermészetesebb plánt és nézőpontot választjuk. Addig sokat gondolkoztak játékfilm esetében, hogy mit, milyen plánban és milyen nézőpontból mutassanak, és ennek a gyakorlatnak köszönhetően kialakult bennük a természetes látás storyborda való leképzésének képessége. Tehát nemcsak a játékfilmes tapasztalat segít a situációs dokumentumfilmes helyzet spontán felplánozásában, hanem ez fordítva is működik. A bonyodalmak akkor kezdődnek, amikor megbontjuk ezt a dokumentumfilmből hozott realista konvenciót, de akkor is legalább van egy

viszonyítási alapunk, amiből kiindulhatunk, és tudatosan tervezhetjük a koncepciónk szerinti indokolt különbségek rendszerét.

Az sem túl nehéz, hogy előre érezzük, hogy egy adott térben hová fognak állni a szereplők, és nekünk hová kell állnunk a kamerával, hogy könnyedén át tudjunk állni olyan nézőpontokra, amelyekből a lényeges történéseket láthatjuk. Ezt az ajtók, ablakok pozíciójából és a berendezési tárgyak elhelyezéséből érezni lehet. Illetve a szereplők elhelyezkedését gyakran jelenlétünkkel is tudjuk befolyásolni, mert számukra is az a természetes, ha nem fordítanak hátat nekünk.

A megfelelő képkivágás (plán) témakörének egy hasznos megközelítését hallottam Jerzy Wójcik tanáromtól. Ő azt mondta, hogy a kép 1/9 része képes felvonni magára a figyelmet. A filmes tankönyvek három kategóriára – közeli, köztes és tág képkivágásokra osztják őket, majd ezeket tovább osztják, és elmagyarázzák, hogy melyikben milyen tartalom érvényesül inkább, ezért mire szokták használni. Ezeket érdemes elolvasni, elgondolkodni rajtuk, példákat nézni stb. mert segítenek a kommunikációban. De a szituációs dokumentumfilmzés spontaneitása itt is a segítségünkre siet. Anélkül, hogy sokat gondolkodnánk, forgatási helyzetben általában ösztönösen a megfelelő képkivágásban mutatjuk a beállítás lényegét. Kíváncsiságból megvizsgáltam elég sok filmképet (amiket filmnézés közben pont jónak éreztem képkivágás szempontjából), és ténylegesen a tartalmi lényeg a képernyő 1/9 részét töltötte ki, és a képernyő többi része a kontextust mutatta be, amelyre szükségünk volt ennek az 1/9-ed résznek az értelmezéséhez.

Tehát ne féljünk, hanem bízzunk megérzéseinkben!

■ Amiből kiderül, hogy főhősünkkel igazságtalan a sors

A néző számára akkor izgalmas a film, ha azonosulni tud a főhőssel, és drukkolni tud neki. És akkor tud a leginkább azonosulni vele, ha empátiát tud érezni iránta, vagyis úgy érzi, hogy igazságtalan volt vele a sors. Minél korábban derül ki a néző számára, hogy főhősünket igazságtalanság érte a sors részéről, annál jobb, ezért ennek általában a bevezetőben a helye, de nem árt, ha később is előfordul néha emlékeztetőül.

■ Amikor főhősünk akar valamit

A nézőnek a főhőssel való azonosulásából következik, hogy drukkol neki. De ehhez tudnia kell, hogy hősünk mit akar. Mivel általában az első fordulópont borítja fel főhősünk kezdeti egyensúlyi helyzetét, ennek általában az első fordulópontot követően, annak közvetlen közelében lenne a helye. De mivel dokumentumfilmben az életbeli első fordulópont nem mindig lineárisan következik be a történetben, hanem gyakran a forgatás elkezdése előtt (vagyis a filmbeli első fordulópont gyakran csupán az információközlés dramaturgiai manővere, ami azt jelenti, hogy a néző a filmben akkor tudja meg, hogy mi is a fordulópont, ami már a forgatás elkezdése előtt az életben megtörtént), nem árt az sem, ha még az első fordulópont előtt kiderül, mit is akar főhősünk. A lényeg, hogy kiderüljön, mert ha nem akar semmit, nem tudunk minek drukkolni.

Az, hogy főhősünk mit akar, leggyakrabban csak a párbeszédből tud kiderülni. Ilyen szempontból jól fog egy másik szereplő (főszereplő vagy fontosabb mellékszereplő), a főhős barátja, akivel őszintén meg tudja osztani a gondolatait. De ne feledjük, a beszédnek gyengébb a hatása, mint a fizikai cselekvésnek, úgyhogy a beszéd tartalmát ajánlatos fizikai cselekménnyel is alátámasztani.

■ Cselekvés vagy párbeszéd?

Az embert cselekedeteiből ismerjük meg – szokták mondani. Mondani sok mindent lehet, logikai érvekkel alá is lehet támasztani, ugyanakkor az emberek a legtöbb esetben nem azt mondják, amit valójában gondolnak (játékfilm-párbeszéd írásakor gyakran az az ars poetica, hogy az a jó párbeszéd, amely elrejtje a szereplők gondolatait). Kimondott szó – kilőtt nyíl, mondja egy török közmondás, és persze, lehet súlyuk a szavaknak, de távolról sincs akkora fontosságuk, mint a cselekedeteknek. Ha azt mondom, hogy „vigyázz, mert megcsaplak!”, az bántó ugyan, de kevésbé esik rosszul, mintha nem mondanék semmit, csak lekevernék egy pofont.

Ugyanakkor a beszéd is cselekvés (cselekedet), csak nem fizikai, hanem verbális természetű. Az lenne a pontos megfogalmazás, ha azt mondanánk, hogy fizikai

cselekvés meg verbális cselekvés, de az egyszerűsítés kedvéért a fizikaira csupán a cselekvés, a verbálisra pedig a párbeszéd, monológ stb. kifejezéseket használjuk. Amúgy meg a cselekmény a filmben megjelenő fizikai és verbális cselekedetek összessége.

Léteznek szándékos, valamint ösztönös cselekedetek. A szándékos cselekedet előre eltervezett, és valamilyen személyes cél érdekében történik.

■ Akció – reakció – interakció

Ha nem tudjuk az okát, miért cselekszik valamit a szereplő, nem értjük őt. Ha viszont történik valami, amire a szereplőnk reagál, egyből dekódolni tudjuk, és öntudatlanul értelmezzük is cselekedetét – hiszen láttuk a cselekedetének az okát, azt a valamit, amire válaszként egy másik cselekedetet hajtott végre. Ezért szokták mondani, hogy a szereplőt nem annyira az akcióiból, mint inkább a reakcióiból ismerjük meg. Ezért főleg a film elejére olyan jeleneteket keresünk, amelyben a fontosabb szereplőink interakcióba kell lépjenek valakivel vagy valamivel. Így tudjuk viselkedése által jellemezni a szereplőt. De az ilyen típusú helyzetek keresése nem csak a bevezető szempontjából fontos, hanem később is jól tudnak működni a filmben. Tehát elsősorban olyan helyzetek forgatását tervezzük, amelyekben a szereplőnket valamilyen külső hatás fogja érni, amire reagálnia kell. Minél váratlanabb számára a helyzet, annál őszintébb lesz a reakciója, és annál többet fogunk megtudni róla. És minél erősebb a környezetnek ez az „akciója” (provokációja), annál lényegesebbé válik a szereplőnk reakciója. Provokáció alatt ismét nem egy eget rengető helyzetet kell elképzelni. Már az is provokáció, amikor a Csendországban az apa azt kéri Alfitól, hogy „csinálj rólam egy képet!”

Dokumentum-játékfilmben megtehetjük, hogy megszervezzük ilyen helyzeteket, amikkel meglepjük szereplőnk, dokumentumfilmben viszont kevésbé, vagy ha mégis, akkor ez is a nézővel kötött szerződésnek a részévé kell válnia. Kerekes Péternek *A gulyásagyú* című filmjében, amely igencsak betartja a nézővel kötött szerződés szabályát, sőt, önironikus módon folyamatosan emlékezteti a nézőt a filmes helyzet mesterkélettségére, egyszer csak megjelenik a vásznon egy idős német pék, aki azt mondja a kamerának, hogy „a német kenyér a legjobb a világon!” Ebből egyből

érezzük, hogy igencsak mély nyomokat hagyott benne a náci ideológia. Ez így túlságosan kemény lenne, de szerencsére a rendező a következő beállításban, amelyben egy orosz néni reflektál ugyanarra a témára, már benne hagyja a saját kérdését is, hogy „melyik kenyér a legjobb a világon?” Nagyszerű megoldás, mert ezzel rögtön egy kicsit tisztára is mossa a bácsit, de a mellbevágó hatást se veszíti el, amit annak a derült égből villámcsapásként érkezett kijelentése gyakorolt a nézőre.

Nagyon fontos, hogy olyan forgatási helyzeteket válasszunk, amelyben szereplőnknek interakcióba kell kerülnie másokkal. Ha nincs más, akivel interakcióba kerüljön, nagy valószínűséggel felvétel közben a filmes stábbal fog kommunikációt kezdeményezni, ami az esetek zömében (hacsak nem a stábbal való interakció a lényeg), nem tesz jót a filmnek.

■ Rutin- vagy szokatlan helyzetek?

Rutinhelyzetek filmezéséből nem sokat tudunk meg szereplőnkéről, mert azok nem jelentenek provokációt számára. Ilyenkor általában (ha csak nem éri valami váratlan) unottan, vagyis érzelemmentesen letudja őket. Sokkal jobbak a szokatlan élethelyzetek, amikor számára meglepetés a provokáció, és kénytelen spontánul reagálni. Persze a rutinhelyzetek sem teljesen elvetendőek, főleg a bevezetőben (mert abban kvázi egyensúlyhelyzetben van), csak ilyenkor az a jó, ha történik bennük valami, ami nem teljesen megszokott szereplőnk számára, és ami spontán reakcióra készíti őt.

■ Periferikus tartalmak

A viselkedés által történő jellemzésnek csak egyik módja a reakciók bemutatása. Egy másik lehetséges módszer, hogy alapvető létfunkciókhoz kapcsolatos cselekvései (akciói) közben mutatjuk meg a szereplőt – olyan hétköznapi, jelentéktelennek tűnő cselekvések közben, mint például az evés. Ezek közben olyan személyes sajátosságok derülhetnek ki, amelyek kapcsán a könyv elején Fekete Ibolyának a *Bolshe vita* című

filmjének egy jelenetét hoztam fel példának, amikor Szergej megcukrozza a kávé. Az ilyesmit bonyolult periferikus tartalmakat hordozó cselekvéseknek, vagy mikro-jeleneteknek nevezhetjük, vagy pedig természetesebb szóhasználatban nevezhetjük őket egyszerűen cselekmény részleteknek. A lényeg, hogy a legegyszerűbb, leglétköznapibb cselekmények is hordozhatnak magukban olyan sajátos tartalmakat, amelyek utalnak a szereplő egyéniségére és kulturális, valamint társadalmi hátterére.

Számomra a dokumentumfilmeknek az ereje pont ezekben a periferikus tartalmakban rejlik. A történet csak keretet szolgál az ilyen tartalmakat hordozó mikro-jelenetek felhalmozásához, és nem hiába van az, hogy gyakran a történetet már rég elfelejtettem, de egy-egy ilyen részlet megmarad (mint például az, ahogyan Szergej megcukrozza a kávé, miközben a történetre már rég nem emlékszem). Egy-egy ilyen részlet magában hordozhat egy egész világot, ugyanúgy, mint ahogyan egy DNS-molekula információt hordoz magában az egész emberről. A részben, még ha nem is látjuk, de megvan a teljes információ az egészeztől.

Hogy saját példát is említsek, a *Bahrta!*-ban ilyen periferikus tartalmakat hordozó jelenet például, amikor Lali buszjegyet próbál vásárolni az automatából, és nem nagyon sikerül neki. De ilyesmi az is, amikor Lali imádkozása után lerobbant autójukban lakmároznak a hazai elemőzsiából, miközben Lali önfeledten eteti morzsákkal a galambokat. Főhőseink céljai, vagyis a történet szempontjából teljesen irrelevánsok ezek a részletek, mégis fontos tartalmakat hordoznak a szereplőink világát illetően.

■ Szimbólumok és kontrasztok

Véleményem szerint a szimbólumok és a kontrasztok szoros rokonságban állnak egymással. Valami akkor telik fel szimbolikus tartalommal, ha számára szokatlan vagy absztrakt környezetbe kerül. Például egy hal a vízben nem szimbólum. Ha a hal ki kerül a vízből és a szárazon vergődik, már kezd szimbolikus jelentéssel megtelni. Ugyanígy, egy fürdőkád önmagában véve nem szimbólum. Viszont, ha víz helyett homokot töltünk bele, már szimbolikus jelentéssel bír. De ha a hal egy fürdőkád homokban vergődik, az már egyértelműen szimbólum.

Mint ahogyan az előbbi példa érzékelteti, a szimbólumnak is vannak fokozatai, vagyis vannak kevésbé egyértelmű és egyértelműbb szimbólumok annak függvényében, hogy mennyire áll kontrasztban az a valami a környezetével. Tehát a kontraszt szimbolikus jelentéssel tölt fel valamit.

A dramaturgia alapja az a feszültség, amely a konfliktus potenciálját hordozza magában. De a kontrasztban is tulajdonképpen két különböző dolog (világ) feszül egymásnak. Vagyis feszültség, konfliktus, kontraszt, szimbólum szoros rokonságban állnak egymással, és egymást erősítve formálják a film dramaturgiáját. Tehát forgatás közben nemcsak a cselekményre, hanem a kontrasztokra és potenciális szimbólumokra is érdemes figyelni, és ha már a valóság behozza őket, nem kizárni, hanem inkább kidomborítani kell azokat.

A *Moszny* például egy lassú film, amely nagymértékben az esetenként szimbólummá váló kontrasztokra épül. A kukázó tehének, a lakótelepi szemétből nejlonzacsót rágcsáló bocik, eleve ellentétben állnak a tömbházak környezetével, a Moszny bácsi szabadon lófráló kutyái a kikötött úri kutyával, vagy a tömbház balkonzáról leugató kutyával vannak kontrasztban, a film végén megjelenő plüsstehenek pedig a valós tehennel. De talán a legszebb Moszny bácsinak az a spontán döntése, hogy nem a betonlépcsőkön megy fel a dombon, hanem a korlátba kapaszkodva, annak a másik oldalán, a lépcsők mellett a zöld fűben. Ezek mind az ő letűnt világának, és az azt maga alá gyűrő új világnak a konfliktusát hivatottak érzékeltetni. Persze, ezek mind talált kontrasztok, illetve szimbólumok, és nem kitaláltak. Viszont szükség volt az operatőr kreatív szemére, hogy felfedezze, és megfelelő módon kidomborítsa őket a rendelkezésére álló képi kifejezőeszközök által, mert ezek akár könnyen el is kerülhettek volna a figyelmét. Egyébként a szimbólumok a tudatalatti szüleményei, ezért nem lehet szimbólumokat kitalálni, csak felismerni vagy felfedezni lehet őket. És a kifejezőerejük abban rejlik, hogy jelentésüket nem lehet szavakba zárni, mert vagy túlmagyarázzuk őket, túllövünk a célon és ezáltal hamissá válik az interpretációjuk, vagy alulértelmezzük őket, vagyis érezzük, hogy többet jelentenek, mint amennyit elmondunk róluk.

A *Bahrta!* is szerencsés szimbólumfelfedezések sorozata. Hiába dokumentum-játékfilm, a filmben levő szimbólumok nem képezik a rendezői kitaláció részét, hanem az élet hozta be őket, és csak fel kellett ismerni bennük a szimbólumtartalmat.

Ebben a filmben már eleve az is jelentéssel bír, hogy a nyugatiak által kidobott dolgokkal kereskednek Kelet-Európában, vagyis ami ott nem kell, az nálunk érték. De ezt Lali megfejezi azzal, hogy legfontosabb zsákmányaként egy plüssmalacot (amit nem lehet megenni) és egy szobabiciklit (amin semmilyen távolságot se lehet megtenni) hoz haza. De szimbólumnak tekinthető főhőseink járgányának lerobbanása is, rögtön azután, miután kiléptek vele a saját kelet-európai világukból, és átléptek a jövőt jelentő Európai Unióba, hiszen arra utal, hogy megszokott szekerünk egyelőre csak maximum döcögni tud az új világban.

■ Befejezés

A háromfelvonásos lineáris struktúrájú történetek bevezetőjében és befejezésében az a közös, hogy mindkettőben egyensúlyhelyzetben látjuk a főhőst. Az elején (a bevezető alatti) egyensúlyhelyzet az első fordulóponttal felborul, zajlik a bonyodalom, és az utolsó fordulópont után (a befejezés alatt) beáll egy új egyensúlyhelyzet. Tehát az ilyen lineáris háromfelvonásos történetek zömében a főhős egy változáson megy keresztül. Ezt a változást pedig akkor lehet a leginkább érzékelni, ha hasonló helyzetben látjuk a főhőst a film végén, mint az elején, csak már másként viszonyul a világhoz, vagy legalábbis nézőként mi már másként értelmezzük a film végén a film elején megjelenő hasonló helyzethez képest.

A *Csendországban* a hallássérültek iskolájában ismerjük meg Alfit, utána a hazautazásával bekövetkezik az első fordulópont (megkapja a fényképezőgépet), majd az utolsó fordulópont után (miután előhívják a fényképeket) visszakerül Kolozsvárra a hallássérültek iskolájába, ugyanabba az osztályterembe, ahol a film elején láttuk – csak már bölcsőbbnek, tapasztaltabbnak érezzük őt.

A *Mosznyban* a főhős teheneket hajkurász a lakótelepen, majd a film végén megváltozott élethelyzetben plüsstehenek közt nézi a tévét.

A *Bahrtaloban* a két főszereplő autót bérel Magyarországról, amely Bécsbe érve rögtön lerobban, és ez indítja el a bonyodalmakat, aztán a film végén Lóri kiváltja Lalinak a kocsiját, amelyet zálogban hagyott egy kölcsönért, és ez a kocsi is rögtön lerobban. Habár a *Bahrtalo!* dokumentum-játékfilm, el kell mondanom, hogy ezek a

jelenetek nem megrendezettek. Az elején a gyártásvezető segített nekik kocsit bérelni. Akihez irányította főhőseinket, az előre mondta, hogy nincs túl jó állapotban a járgány, mire a gyártásvezetőnk titokban azt gondolta, hogy az még akár jó is lehet, mert ha lerobban, az bonyodalmakat szül majd, amik jót tesznek a filmnek. De ezt velem nem beszélte meg, csak utólag dicsekedett el velem, miután látta, hogy a kocsi lerobbánása milyen nagyszerű helyzeteket szült. Amúgy meg őszintén szólva, főhőseinknek nem is futotta volna jobb kocsi bérlésére. Ami pedig a film végét illeti: fogalmam sem volt, hogyan fejezzem be a filmet. Annyi volt betervezve, hogy Lóri visszaszerzi Lali kocsiját, és ünnepélyesen átadja neki, utána meg lemennék egyet a törzskocsmába bulizni. De ez önmagában még elég lapos lett volna. És akkor közrejátszott a szerencse – mert amint indultak volna le a városba, ismét lerobbant a kocsi. Visszaértünk oda, ahonnan indultunk, a kör bezárult, és ez lezárta a filmet.

A *Ki kutyája vagyok én?* azzal kezdődik, hogy „magyar embernek legyen magyar kutyája!”, és hasonló tematikájú, ugyanannyira beállított, kamerának kibeszélő jelenettel zárul, ráadásul ugyanazon a helyszínen, csak a filmbeli történet tükrében már teljesen mást jelent úgy a főhős, mint a nézők számára.

Tehát, ha nem tudjuk, hogyan lépünk ki a történetünkből, ajánlatos megfontolni, hogy mi történhet, ha a film elejéhez hasonlatos helyzeteket filmezzünk, vagy legalábbis a film végén is jelenjen meg valami, ami a film elején hangsúlyosan jelen volt. Lehet, hogy nincs is szükség különösebb jelentre, hanem az is elég, hogy ugyanolyan beállításban (vagy beállításokban) látjuk a főhőst, mint a film elején. Vagy ugyanolyan beállítás tér vissza, mint amiben a főhőst láttuk a film elején, csak most már nincs benne a főhős. És ezt talán lehetne még ragozni, de a lényeg, hogy érdemes elgondolkodni azon, hogy valahogy utaljunk a film eleji egyensúlyhelyzetre, és a film eleji és film végi egyensúlyhelyzet különbségére.

■ Mit ne filmezzünk?

Ebbe a kategóriába tartoznak nálam a vágóképek. A „vágókép” általában egy olyan közeli valamilyen tárgyról, kézről, szemről stb., ami semmilyen lényeges tartalmat nem hordoz, vagy legalábbis nem olyat, amely szervesen kapcsolódna a cselekmény

folyásához, és aminek fő funkciója, hogy elfedje a vágást olyan esetben, ha két beállítás nem vágódna jól egymásra. Nem állítom, hogy tartalmilag nem adhat hozzá a jelenethez (habár az esetek zömében az ilyenek jelentéktelenek), de ha egy ilyen közeli nem szerves része a cselekménynek, akkor zavaró és kizökkentő, illetve filmezési képességek szempontjából számomra szegénységi bizonyítványt jelent. Ha tartalmi szempontból fontos egy ilyen közeli, akkor azt bele kell kombinálni a cselekménybe úgy, ahogyan azt például Bálint Arthur operatőrként tette a *Csendországban*, amikor vonatkozás közben a vonat ablakának párkányán felgyűlt napraforgómaghéjakat filmezte. Itt jelentősége van egy ilyen képnek, mert túl azon, hogy a vonaton való szotyizás is hordoz bizonyos tartalmat, ezek a képek érzékeltetik az idő múlását azáltal, hogy amikor visszavágunk ugyanoda, már sokkal több napraforgómaghéj van a párkányon. Ha az operatőr egyszerűen csak lefilmezte volna ezeket a maghéjakat, akkor az vágókép lenne. De nem ezt tette, hanem belekombinálta a cselekménybe azáltal, hogy lekövette a maghéj kiköpésének és gondos odahelyezésének is a mozdulatát. Ráadásul, amikor erről a közeliről kivágunk tágabbra, a szereplők már helyet cseréltek, másként helyezkednek el a térben, és ez is érzékelteti az idő múlását. Ha csak vágóképként látnánk a maghéjakat, az se biztos, hogy szereplőinktől kerültek oda. És ez még a szerencsésebb eset lenne, mert habár megszakítja a cselekmény kontinuitását, de legalább jellemzi azt a közeget, amelyben vagyunk, mert ugyebár a Franz Schubert Trans Europa Expresszen, a Bécs-Párizs útvonalon, legalábbis annak idején, nemigen láttunk ilyet. De attól leszek igazán libabőrös, ha például egy irodában filmeznek interjúvalakivel, és egyszer csak bevágnak egy falon lógó festményt, aminek semmi köze a beszéd tartalmához, és az illető személyhez sem – és sajnos az ilyen minőségű vágóképek a gyakoribb esetek. Szóval, szituációs dokumentumfilmzés esetében, a vágókép fogalmát ajánlatos kitörölni filmes eszköztárunkból, és persze attól még készíthetünk nagyközeliiket a jelenet periferikus tartalmihoz tartozó fontos dolgokról, de azok váljanak valahogy a történetmesélés szerves részévé.

Ezen kívül pedig ne filmezzünk jelentéktelen dolgokat, mert miközben azokra figyelünk, lemaradhatunk lényeges részletekről. Nem kell egyfolytában filmezni! Például gyakran előfordul olyan, hogy a szereplők mennek valahonnan valahová. Ilyenkor gyakori hiba, hogy az operatőr filmezi amint eltávolodnak a kamerától, aztán meg utánuk rohan, és megint filmez egy ilyet – hátha érdekesebb lesz a kép.

Aztán meg eléjük rohan, és megint filmez egy ilyet szemből is... Aztán megint... Sajnos ilyen esetben előfordult velem, hogy pont akkor alakult ki spontánul érdekes interakció főhősünk és egyes járókelők között, amikor az operatőr jól le volt maradva. És sajnos operatőrként én is jártam meg már így. Ilyenkor jobb együtt menni a szereplőkkel, és a közelből figyelni, hogy milyen érdekes szituáció alakulhat ki, és kizárólag csak arra ráforogni. Ha kellőképpen figyeljük a környezetet, meg lehet érezni, hogy kialakulóban van valami, mert először a gondolat születik meg a szereplőben, utána meg az elhatározás, hogy cselekedni fog. És ebben a pár másodperces intervallumban megváltozik a viselkedése, amit, ha kellőképpen figyelünk, észrevesszük, és van időnk szemünkhöz emelni, és bekapcsolni a kamerát. Azt is megérezzük, ha egy szemből jövő személy készül interakcióba lépni szereplőinkkel, mint ahogyan azt is érezzük, ha az utcán valaki szóba akar állni velünk. De ehhez az kell, hogy az operatőr figyeljen, és ne szép, de semmitmondó (vagy legalábbis túl keveset mondó) képek komponálásával legyen elfoglalva.

Persze, „a szereplők mennek valahová” című jelenet is lehet érdekes és filmezésre méltó. Abban, hogy ilyenkor mire figyeljünk, sokat segíthet, ha tudjuk, hol fog elhelyezkedni a film dramaturgiájában, és ebből kifolyólag milyen tartalmat szeretnénk kidomborítani vele. Tehát az a jó, ha az ilyen „mennek valahová” című jelenetnek, azon kívül, hogy átkerülünk vele egyik helyszínről egy másikra, van saját témája.

A *Csendországban* például, amikor Alfi és az apja mennek a siket fényképészhez, igenis van értelme egy ilyen jelenetnek. Annak a jelenetnek a témája az apa és fia viszonya. Még nem láttuk őket a filmben kettesben maradni. És menet közben az operatőrnek sikerült megragadnia több olyan részletet is, amely kettejük viszonyára utal. Persze nem mögöttük loholt a kamerával, hanem igyekezett eléjük kerülni, és hátrálva, szemből követni őket, vagy időnként mellettük haladva. A kamera végig be volt kapcsolva ugyan (tehát ment a felvétel folyamatosan, mert a Rec gomb megnyomásával, a motor és a szalag felpörgésével értékes tizedmásodperceket veszített volna), de amikor látta, hogy nem hasznos, nem figyelt a képre, hanem azt leste, mikor fog valami hasznos történni, és csak akkor koncentrált a felvételre, hogy az jól legyen felvéve képileg. És lényeges, hogy ezek a részletek tartalmilag nem dupláznak rá egymásra, hanem mindegyik valami újat mond. Persze, minden bizonnyal a felvételben voltak olyan tartalmak is, amelyek ismétlődtek, és a vágás feladata volt kihagyni ezeket.

Ha egy beállítás nem mond valami újat az előzőekhez képest, akkor az bármennyire is szép és jó, és bármennyire is büszkék vagyunk rá, vágásnál ki kell hagyni. De ezt ne a forgatáson döntsük el! Akkor rá kell forogni mindenre, ami ígér valamit, még akkor is, ha tartalmilag már van hasonlónk, mert sohasem lehet tudni, melyik lesz a jobb. Jött, hogy sírjak, amikor egy tévés operatőrrel filmezve egy helyszínen, ahol sokan csináltak sok mindent, és még javában tartott az akció, az operatőr egyszer csak azt mondta nagy büszkén és boldogan, hogy „na, megvan!... vannak közelik is, meg ilyen akció, meg amolyan... Szóval megvagyunk mára.” És honnan tudja, hogy az, ami „már megvan”, nem történik-e meg ezután még jobban?! Van, hogy akkor történik a legérdekesebb dolog, amikor már hanyatlóban van a szituáció hangulata, és már mindenki bele van fáradva. Nem kell folyamatosan filmezni, de folyamatosan kell figyelni arra, hogy mi történhet!

Technikai kifejezőeszközök

Azért is fontos az előfilmezés, hogy megtaláljuk céljainknak, vagyis a technikai kifejezőeszköz-tárunknak megfelelő felszerelést (filmes technikai eszközöket). A technikai kifejezőeszközök témakörébe tartozik a képformátum, plán, látószög, mélységélesség, nézőpont, kameramozgás – mint folyamatosan változó nézőpont és a megvilágítás esztétikája. A filmes technikai eszközök témakörébe pedig az objektívek, fókuszáló eszközök, kameramozgató eszközök, szenzorméret, a rögzített kép tulajdonságai (felbontás, színmélység, kép profil, tömörítés tulajdonságai stb.), valamint a megvilágítási eszközök és segédeszközök. És ezek tulajdonságai egyenként külön-külön párosítva őket, és ebből kifolyólag egyszerre is mind összefüggenek egymással, úgy-hogy mindent mindennel párosítva kell vizsgálni és végiggondolni használatukat annak függvényében, hogy milyen cselekményt akarunk filmezni.

Az objektíveket elsősorban a gyújtótávolságuk alapján különböztetjük meg. Az, hogy egy objektív milyen látószögű, nemcsak a gyújtótávolságától függ, hanem a leképzett filmkocka (szenzor) méretétől is. Egy 50 mm-es gyújtótávolságú objektív

például full frame-es szenzor esetében normál látószögűnek számít, de egy MFT-szenzor esetében igencsak keskeny látószögűnek. Egy objektív akkor számít normál látószögűnek, amikor a gyújtótávolsága megegyezik a leképzett képkocka átlójával. Ha rövidebb a gyújtótávolsága, akkor a széles látószögek, ha pedig hosszabb a gyújtótávolsága, akkor a keskeny látószögek tartományába tartozik. A filmesek, amikor csak tehetik, fix gyújtótávolságú objektíveket használnak, mert azoknak általában nagyobb a fényerejük, és az egyszerűbb konstrukciójuk miatt kevésbé vannak kitéve mindenféle optikai aberráció veszélyének, mint a változtatható gyújtótávolságú, vagyis a varió, avagy zoom objektívek. Megfigyelő dokumentumfilm esetében viszont csak ritka esetekben használhatunk fix gyújtótávolságú objektívet, mert a plánváltásoknál általában szükségünk van a gyors látószög változtatásokra, és ezt csak varió objektívekkel tudjuk elérni.

A kezdő filmesek elég hamar rájönnek, hogy a kézben tartott kamera képe akkor rezeg be a legkevésbé, ha széles látószögű optikát használnak. Mégsem ajánlatos folyamatosan széles látószöget használni a következők miatt.

Az emberi látás nagyon komplex folyamat, és csak hozzávetőlegesen lehet meghatározni, hogy mi az, ami az ember számára normál látószög, de nagyjából azt veszük normál látószögnek, amilyen szögben még éles a látásunk. Filmben ez a köztes plánok tartományában kb. 45 fok. A filmet kitaláló ember ilyen plánokban és ilyen látószöggel szemléli azt, akivel állva, a tisztes távolságot betartva cseveg. Ha nagyon érdekessé válik a beszélgetés, akkor jobban ráirányul a tekintete az illető arcára, tehát leszűkül a látószöge. Ha pedig pont nem túl érdekes számára az illető, akkor kitágul a látószög, hogy a környezetet is lássa, és a figyelem tárgya a környezet egyenrangú részévé válik, mondhatni beolvad a környezetbe. Ilyen a természetes látásunk, illetve figyelmünk. Ezért filmben is, a közeliket keskenyebb látószöggel, a totálokat pedig szélesebb látószöggel vesszük fel, mert ez utánozza a legjobban a természetes látásunkat, vagyis azt, hogy ha például három személyt nézünk amerikai plánban, és egy szempillantás alatt átírányítjuk tekintetünk az egyikük közelijére, akkor látószögünk hirtelen leszűkül. Ez a hirtelen leszűkülés nagyon gyorsan történik, és ezt szimulálja a vágás, példánk esetében az amerikai plánról a közelire. Ezért természetellenes az optikai ráközelítés (rázoomolás, avagy variózás), mert a valóságban nem folyamatosan és fokozatosan szűkül le a látószögünk, hanem olyan gyorsan, hogy észre

se vesszük. És a néző a különböző látószögek alapján érzékeli a térbeli viszonyokat, vagyis azt, hogy ha például egy közelit felvesszünk egy bizonyos látószöggel, akkor valójában milyen közel állunk fizikailag az illető szereplőhöz. Ezért, ha egy bizonyos látószöggel felvett totálra rávágánk egy ugyanolyan látószöggel felvett közelit, a nézőben az az érzés keletkezne, hogy egy szempillantás alatt odaugrottunk a szereplőhöz, és közelről a képébe bámulunk. Ha viszont nem optikai ráközelítéssel, hanem (megtartva a látószöget) kameramozgással közelítünk rá a szereplőre (vagy ő sétál közelebb a kamerához), az természetesen hat, és olyan mintha közelebb sétáltunk volna hozzá (vagy ő jött közelebb). De ha egy közelit szélesebb látószöggel vesszünk fel, mint egy totált, ugyanarról a szereplőről, a néző érzése, hogy átkerültünk egy más jelenetbe, mert megszakad a térbeli folytonosság érzete.

Nem azt állítom, hogy minden egyes esetben a tág képkivágásokat széles, a köztes plánokat normál látószöggel, a közeliket meg keskenyvel kell felvenni, csak azt, hogy ez áll a legközelebb a természetes látásunkhoz, tehát ha nem akarjuk felhívni a figyelmet a kamera jelenlétére, realista ábrázolásmód esetében ez az ajánlatos. Adott jelenetben dönthetünk úgy is, hogy a közeliket széles látószöggel vesszük, csak akkor a köztéseket még szélesebbel és a totálokat még annál is szélesebbel kellene vennünk ahhoz, hogy megőrizzük a térbeli folytonosság érzetét. Persze a széles látószögek használata közeli plánokhoz fizikai közelséget is jelent, tulajdonképpen egyfajta agresszív kamerajelenlétet, ami csak ritka esetben kedvez a résztvevő megfigyelő álláspontnak. Ez a fizikai közelségérzet a széles látószög termélység leképzési tulajdonságaiból ered, ugyanis kinyújtja a teret, vagyis ami közelebb van a kamerához, nagyobbak tűnik, és ami távolabb, az kisebbnek, mint ahogyan azt természetesen látnánk. Ettől pedig közeliben megváltozik az arc geometriája: az orr nagyobb lesz, az orrlyukak is megnőnek, a fülek viszont kisebbeknek, vagyis megnyúlik a fej. Ezzel aztán sikeresen el lehet csúfítani egy arcot. De mivel általában zoom objektívet használunk, itt elsősorban azt kell megjegyezni, hogy a közeliket ne az objektív legszélesebb látószögével filmezzük, hogy a tágabb plánokat szélesebbre állított látószöggel filmezhessük. Ha viszont mégis muszáj, akkor gondoskodjunk róla, hogy ugyanazon beállításon belül hagyjuk, hogy a szereplő távolodjon el, és kerüljön egy tágabb plánba, vagy pedig valamilyen ürügy kapcsán svenkeljünk el róla, hogy tágabb plánnal zárjuk a beállítást.

A keskeny látószögek tömörítik, a széles látószögek pedig kinyújtják a teret. Ez azt jelenti, hogy ha például egy tüntetést filmezünk távolról keskeny látószöggel, akkor hullámzó fejek tömegét látjuk a képen, mert az egyes emberek közötti fizikai távolságok a valósághoz képest lecsökkennek a képen. Ha viszont széles látószöggel besétálunk a tömegbe, az lesz az érzésünk, hogy a tüntetők alig lézengenek, mert a széles látószög a termélység szempontjából megnöveli az egyes emberek közötti távolságot. És az objektíveknek ugyanezen tulajdonságaiból fakad, hogy ha valaki a kamera felé közeledik, keskeny látószöggel lassabbnak érezzük a közeledését, széles látószöggel viszont gyorsabbnak – ugyanis keskeny látószöggel, ha megtesz tíz lépést, akkor még szinte ugyanabban a plánban látjuk, széles látószög esetében viszont a tíz lépéssel totálból közeli plánba kerülhet.

A normálnál keskenyebb látószögek használata tágabb plánokhoz is külső (kívülálló) megfigyelő nézőpontot jelent. A fizikai távolságérzet függvényében ez akár lefelkelő nézőpontot is jelenthet (ha elég távolról szemléljük a cselekményt), de a legtöbb esetben csupán annyit, hogy nem lépünk át a kamerával egy bizonyos intimitáshatárt, illetve azt, hogy a keskeny látószögekre jellemző kisebb mélységelességnek köszönhetően, amellyel gyakorlatilag kiemeljük a szereplőt a térből, megszülethet a szereplő(k) körül egy úgynevezett intim vagy szubjektív tér. A képkeretezéssel (plán meghatározásával) szélességében és magasságában szűkítjük le látóterünket, a kis mélységelességgel viszont a tér mélységében teszünk valami hasonlót.

A mélységelesség, vagyis az a tartomány, amelyen belül még élesnek látszanak a képen levő tárgyak és személyek, függ a látószögtől (minél szélesebb a látószög, annál nagyobb a mélységelesség), a téma távolságától (minél távolabbra állítjuk az élességet, annál nagyobb a mélységelesség), a leképzett képkocka méretétől (minél kisebb a képkocka, vagyis a szenzor, annál nagyobb a mélységelesség), illetve a blendenyílástól (minél tágabb a blendenyílás, annál kisebb a mélységelesség).

Ha azt keressük, hogy milyen mélységelesség áll a legközelebb a természetes látásunkhoz, elmondhatjuk, hogy a normál látószögek tartományában (a köztes plánokat vesszük normál látószöggel, a közeliket keskenyebbel, a tágabbakat pedig szélesebbel), 35mm-es film esetében (amihez az APSC szenzorméretek állnak a legközelebb), nappali látás esetében az 5,6-os blendenyílás produkál olyan mélységelességet, ami a legtermészetesebbnek tűnik. Mivel az éjszakai látásunk életlenebb, kevés fény

esetében a 2,8-as blendenyílás produkálja a legtermészetesebbnek ható mélységélességet. Ez persze körülbelül van így, de ajánlatos ezen értékek körül mozogni, illetve ez jó kiindulópont ahhoz, hogyan is lehet ez MFT-szenzor vagy full frame-es szenzor esetében. Nyilván MFT esetében 2,8-as alá is mehetünk éjszaka, de full frame esetében 4-es alá nemigen mennék (csak nagyon extrém esetben – pl. gyertyafénynél). Illetve nappal MFT esetében nem mennék 5,6-os fölé... Amúgy meg az objektívek is ezeken a középső értékeken működnek a legjobban. Túl kicsi blendenyílás (vagyis nagy blendeérték, mint pl. 16, 22) esetében fény diffrakció következhet be, ami a színek komponensekre való szétesést jelent, és képen éles részeken (főleg, ha kontrasztosak is, mint például fekete tárgy fehér alapon), színes (piros, zöld, kék) kontúrokat eredményez. Manapság a kameráknak elég nagy az alapérzékenységük (native ISO-juk), amelyeken ajánlatos használni őket, ezért felvételkor napsütötte külsők esetében ajánlatos ND-szűrőket (Neutral Density filter, amely csak a fény mennyiségét csökkenti) használni (mert minden egyéb ISO-változtatás, így a fényérzékenység csökkentés is, elektronikai beavatkozást, vagyis a képzaj növekedését jelenti).

De hangsúlyozom, amiket fentebb írtam a blendenyílás-értékekről, az csak a normál látószögek tartományában érvényes. Mivel a mélységélesség a látószög függvénye is, ezek a blendenyílás-értékek más látószögtartományban más mélységélességet eredményeznek. Például, ha egy 35mm-es gyújtótávolságú objektív eredményez egy bizonyos mélységélességet 2,8-as blendenyílásnál, akkor egy 50mm-es objektív kb. 4-es blendenyílásnál fog hasonló mélységélességet eredményezni.

A kis mélységélesség a filmnyelv egyik alapvető kifejezőeszköze, mert a képélességgel oda irányíthatjuk a néző figyelmét, ahova akarjuk, ugyanis a tekintet öntudatlanul is oda irányul, ahol a leoptimálisabban látjuk a képet, vagyis esetünkben, ahol a legélesebben. Ugyanakkor, ha valamit élesnek szeretnénk látni (és ez általában a szereplő szeme), de az nem éles, az nagyon zavaró. Ezért situációs dokumentumfilmben, amikor a szereplőink összevissza mozognak, és közelik esetében könnyen kimozdulnak a képélességi síkból, határozottan nem ajánlom a nagyobb szenzorméretet használatát. Persze, van olyan eset, amikor be lehet vállalni, például amikor a filmben a totálok dominálnak és kevés a „veszélyes” közeli. Például a *Ki kutyája vagyok én?* full frame-re forgott, a *Csendország*, *Moszny*, *Spílerék*, avagy *Casino Transsylvaniae* viszont egy colosnál kisebb CCD-jű miniDV kamerákra forogtak, és a

nagy mélységélesség ellenére mégis filmként működnek – mert nem csak a kis mélységélességnek köszönhető a filmélmény, hanem a többi technikai kifejezőeszköz milyenségének is.

A kis mélységélesség kifejezőereje akkor érvényesül inkább, amikor stabil a kép. Ha kézikamerázás történik, akkor a képnek van egy bizonyos rezgése, amit a szemünk megpróbál stabilizálni, és ezáltal csökken a nagy mélységélesség érzete, vagyis az agyunk csak azt látja igazán élesnek, amire figyelünk, és életlenebbnek látja a kép többi részét. Ez a fajta látásmód akkor is érvényes, amikor mozgásban van a szereplő és/vagy a kamera.

A kamera mozgása, rezgése, imbolygása, lihegése növeli a szubjektív nézőpont érzetét, de túlzásba vitel esetén, különösen amikor ennek nincs dramaturgiai jelentősége, le is fárasztja a nézőt. Tehát ezt is kifejezőeszközként kell kezelni, és nem túlzásba vinni, hogy a néző ne kapjon tengeribetegséget. Rezgéscsillapításra ajánlatos képstabilizátort használni. A képstabilizátorok közül legjobb az objektívbe beépített optikai stabilizálás. És még jobb, ha ez szenzorstabilizálással tud párosulni. A leggyengébb az elektronikai stabilizálás, mert az belenagyít a szenzorra leképzett képbe (hogy legyen a széleken egy kis plusz képsáv, amiből kompenzálni tudja a rezgést), és gyors mozgások esetében (az elektronikában történő késések miatt) kellemetlen meglepetéseket tud produkálni. Ezt véleményem szerint nem érdemes használni, mert ilyet utómunkában is lehet generálni, ha szükséges.

Ami a szenzorformátumot illeti, vagyis a leképzett képkocka méretét, a full frame-es szenzorformátum véleményem szerint túl kis mélységélességgel rendelkezik dokumentumfilmhez. Egyes diákjaim nem vették figyelembe, amikor eltanácsoltam őket a full frames kamera használatától dokfilmben, aztán az lett az eredménye, hogy a nyersanyaguk 90%-a életlen lett, mert főleg közeliket filmeztek, gyenge fényviszonyok között, nagy blendenyílással. Egyesek szerint még az APSC szenzor is túl nagy dokumentumfilmhez. A dokumentumfilmzésben a 16mm-es film volt elterjedtebb, ezért egyesek az ennek megfelelő MFT-szenzort tartják a legmegfelelőbbnek. Az ennél kisebb 1 inches szenzor már túl kicsi szerintem (mint ahogyan a 2/3 inches meg 1/2 inches is), és inkább televíziózásra alkalmas. De valójában nem létezik dokumentumfilmzésre legalkalmasabb kamera. Minden téma más, ezért más rendezői megközelítést igényel, beleértve a vizuális koncepciót is, és ennek függvénye, hogy az

adott filmhez melyik kamera használata a legalkalmasabb. Én például a Boros Lóránd által rendezett *Én és a hegedűm* című film forgatásán, amelynek az operatőre voltam, egészen jól éreztem magam egy APSC szenzorú kamerával, mert a szereplők nem mozogtak sokat, és ha mozogtak is, ugyanabban a képsíkban maradtak – tehát, ha egyszer rájuk álltam az élességgel, akkor egy-egy beállítás alatt nem kellett sokat húzogatom az élességet. Ezen kívül sok volt a totál, amelyeknek eleve elég nagy a mélységélességük. De például a *Moszny* című filmemben, ahol a szereplők sokat vonulnak, közelednek a kamerához és távolodnak a kamerától, ez a kamera nem lett volna megfelelő. Oda kellett a nagy mélységélesség ahhoz, hogy ne hibázzunk az élesség-vezetéssel. Ugyanakkor a *Ki kutyája vagyok én?* című filmem nagyrészt full frame-es kamerával forgott, ráadásul cinemascope (szélesvásznú) képformátumban. Pedig az előkészítés alatt MFT szenzorú kamerával forgattunk 16:9-es képformátumban. Csak az előkészítési forgatások után nem éreztük elég jónak a képet. Ebben a filmben sok kutya szerepel. A 16:9-es képformátum pedig túl magas volt ahhoz, hogy vagy az emberekre, vagy a kutyákra tudjon koncentrálni a kamera, vagyis, hogy le tudja választani az emberekről a kutyákat és fordítva. Ugyanakkor nem volt elég magas ahhoz, hogy egyben tartsa a kutyákat az emberekkel – vagyis egy képen jól komponálódjon ember is és kutya is. Talán a 4:3-as képformátum elég magas lett volna, de azt meg nem szeretik manapság a tévék, mert nem néz jól ki a képernyő bal- és jobboldalán egy széles fekete csík. Jobban néz ki a kép alatt és fölött egy keskenyebb fekete csík – vagyis a Cinemascope formátum. Ráadásul nálunk a táj is fontos volt, és az a cinemascope-ban érvényesül a legjobban. Ugyanakkor cinemascope-ban lehet a szereplő közeliben és mellette láthatjuk a környezetet (tájat) is. No meg a filmben vannak interjúszerű beszélgetések is, és ezeket egy televíziós képformátum elnyomja tévékép irányba – ami nem jó a filmnek. Cinemascope képet készíteni MFT-szenzorra vicces lenne. Maximum APSC lehetne anamorf optikával – mint a mozi-cinemascope esetében. De hát az nincs (vagy ha van, az túl drága), tehát jöjjön a full frame és levágjuk a kép tetejét és az alját. Úgyis 4K-s felbontásban forgunk, a mozi meg úgyis csak 2K-s felbontást kér, úgyhogy a levágott képpel is beleférünk.

Annak függvényében, hogy milyen terekben tervezek forgatni, illetve, hogy külső vagy résztvevő megfigyelő nézőpontból, döntöm el, hogy milyen látószögű objektíveket használok majd. Ehhez választom a szenzorméretet. Ezen kívül el kell

döntennem, hogy milyen képformátumot, vagyis milyen oldalarányú képet fogok használni. Ennek a logikájából kaptunk egy kis ízelítőt a fentebbiekben a *Ki kutyája vagyok én?* kapcsán. Én ezt az alapján határozom el, hogy milyen plánokat fogunk használni leginkább a filmben. Illetve az, hogy milyen plánokat fogunk leginkább használni, nagyrészt a film tartalmából ered.

A kamera nézőpontjának kérdéskörét közelítsük meg a lehető legegyszerűbben. Képzeljük el, hogy résztvevő megfigyelők vagyunk kamera nélkül. Ha két ember beszélget egymással, akkor mi vagyunk a harmadik, aki nem szól bele a beszélgetésbe, csak figyel – hol az egyiket, hol a másikat nézi. Ha ők ülnek, az a legtermészetesebb, ha mi is ülünk. Ha állnak, mi is állunk – mert milyen dolog az, hogy mi ülünk és felfelé nézünk rájuk? Tehát az a legtermészetesebb, ha szemünk az ő szemmagasságukban van. Másrészt pedig, amikor valaki mond valamit, akkor az arcát nézzük (pontosabban a szemébe nézünk), mert megtiszteljük azzal, hogy figyelünk arra, amit mond. Viszont a tartalma annak, amit mond, nagymértékben függ attól, hogy hogyan mondja, és ezt az arckifejezéséből tudjuk dekódolni. Az arckifejezését pedig akkor látjuk a leginkább, ha mindkét szemét látjuk – nem hiába mondják, hogy a szem a lélek tükre. Ez meg is határozza a nézőpontunkat: ha az illető a beszélgetőpartnerre néz, akkor, ha nem mi vagyunk a beszélgetőpartner, hanem résztvevő megfigyelőként nézzük őt, a tekintetéhez képest 30-45 fokos szögben látjuk a szeméit úgy, hogy ne másszunk bele az illető látóterébe, és ne takarjuk el őt a másik szereplő elől. Ha pedig a másik szereplő reakciójára vagyunk kíváncsiak (amely az arcán tükröződik), átfordulunk rá, és ugyanilyen nézőpontból próbáljuk nézni. Vagyis természetes módon keressük azt a nézőpontot, amelyből a legoptimálisabban látunk mindent... És ugyanez történik a fizikai cselekvések esetében is. Keressük azt a nézőpontot, amelyből a legoptimálisabban látjuk azt, ami bennünket érdekel. Aztán amikor a szereplőnk elmegy, azt is eldönthetjük, hogy vele megyünk-e (mert nagyon érdekel, hogy mit fog csinálni), vagy inkább elengedjük, és maradunk.

A megfigyelő nézőpont kontextusában a kameramozgás kérdésköre is leegyszerűsödik. A kameramozgás ilyen esetben elsősorban nem más, mint egy folyamatosan változó nézőpont. A legfőbb funkciója, hogy a számunkra legoptimálisabb nézőpontból mutassa a cselekményt. Van, amikor ezt a funkciót a vágás tölti be (hirtelen nézőpontot váltunk), és van, amikor arra kényszerülünk, hogy ez a nézőpont együtt

mozogjon a szereplővel – vagyis követjük őt. Tehát a kamera egy szubjektív szerzői nézőpontot képvisel. Ezért idegen a megfigyelő dokumentumfilm számára a leíró jellegű kameramozgás olyan esetekben például, amikor szép lassan végigsvenkelünk a tájon vagy egy szituáción. Hát ki néz úgy végig a tájon, hogy egy ilyen svenk lassúságával mozgatja a tekintetét? A figyelmünk ide-oda ugrik egy szempillantás alatt (vágás), egyes részletekre koncentrálva, vagy gyorsan svenkel, és hirtelen megáll egy-egy részleten, de megfigyelő dokumentumfilmben a televíziózásból megszokott szép lassú svenkek, leíró jellegű kameramozgások inkább a szubjektív elmélázást érzékeltetik, és azt sem eléggé természetesen. Persze lehet lassú svenk is, meg travelling is, ha épp lekövetünk valakit, vagyis, ha a képen belüli mozgás indokolja, de csak úgy magától nemigen. De ugyanolyan idegenül tud hatni, ha szép lassan steadycamre helyezett kamerával, vagy ghimballal besétálunk egy szituációba, mert az emberi tekintet nem ilyen folyamatos és nem egy folyamatában stabilizált valami. Lekövetés esetében még működhet, habár én azt sem szeretem, mert nem lehet könnyen előredönteni vagy felfelé irányítani. Nekem egy válltámasz, amely segít stabilabban tartani a kamerát (ha a kamera történetesen olyan formájú, hogy anélkül nem tudom kényelmesen stabilan megtartani) tökéletesen megteszi. Esetleg szóba jöhet még egy olyan mellény, amelyből kiáll egy fordított „L” alakú kar, és arról lóg le elem a kamera. Persze az olyan mesterséges kameramozgásoknak, mint például a daruzás is, minden bizonnyal megvan a funkciója bizonyos műfajokban, de nem a megfigyelő dokumentumfilmben. Azaz kreált szituációkban vizuális poénként el tudom képzelni ilyen herkentyűk használatát is, de ezek inkább a szerzői reflexivitás eszközei.

Ha már a kameraválasztásnál tartunk, érdemes azt is végig gondolnunk, hogy milyen felbontású és színmélységű képet rögzítsünk, illetve milyen tömörítésben és milyen képprofillal (pl. valamilyen loggal, vagy anélkül). A televíziók jelentős része jelenleg full HD minőségben, vagy annál kicsit gyengébben sugároz, illetve az internetes streamingszolgáltatók is főleg full HD minőségben kínálják a filmeket. Persze a technológiai fejlődés gyorsaságát figyelembe véve, mindez rövid időn belül megváltozhat. De már jó ideje kopogtat az ajtón a 4K-s felbontás (sőt a 6K és 8K is). De egyelőre még a mozik DCP-n 2K-s felbontásban kérik az anyagot. Ebben a kontextusban úgy döntöttem, hogy az utolsó filmem, a *Ki kutyája vagyok én?*, ami egy elsősorban moziforgalmazásra szánt egész estés dokumentumfilm, 4K-ban forogjon, és

ebből készítünk majd tévé és netes forgalmazásra szánt full HD-kópiákat, illetve moziforgalmazásra szánt 2K-s DCP-t. Ebben a kontextusban a 4K-s felbontás némi szabadságot is adott. Habár általában nem vagyok annak a híve, hogy felvételkor azzal a tudattal komponáljunk, hogy az utómunka folyamán majd úgylis belenagyíthatunk a képbe, és utána komponálhatunk, a *Ki kutyája vagyok én?* esetében határozottan kértem az operatórt, hogy inkább legyen tágabb a kép, és utólag majd belenagyítunk, ha kell. Ennek a fő oka az volt, hogy a filmben szereplő kutyáknál gyakran alkalmaztunk szövegbuborékot, feliratozva, hogy mit ugat a kutya, illetve gondolatfelhőket, és ezek utólagos megjelenítéséhez szabad tér kellett a képen. Az esetek egy részében tudtuk, hogy hol fogunk majd ilyen gondolatfelhős meg szövegbuborékos megoldást alkalmazni, de nem láthattunk előre minden esetet – ezért a biztonság kedvéért, ha kutya volt a képen, igyekeztünk tágabbra venni a képkivágást a megszokottnál. Egy másik indok az volt, hogy a kamera kijelzője egy 16:9-es képet mutat. Be lehetett állítani rajta, hogy két vonallal jelezze, hol van a cimemascope, vagyis az 1: 2,35-ös képarányú kockának a felső és az alsó határa, de számítottam arra, hogy az operátor a munka hevében időnként megfeledkezik majd arról, hogy nem az általa látott egész kockához kell komponálni a képet (ami az addigi operatóri munkájának 99,99%-ára jellemző), hanem ehhez a két vonalhoz – és ilyen szempontból is ajánlatos volt tudatosan tágabbra venni a képkivágást. Végül a lefilmezett nyersanyag képkivágása nem lett igazán tágabb, mint amilyennek a végeredményt szerettem volna (gyakran térbeli korlátozások miatt, vagyis túl szűk volt a tér tágabb képkivágáshoz), tehát az utómunka alatt nem kellett lényegesen belenagyítanom a képbe, de örültem annak, hogy időnként belenagyíthatok egy kicsit, vagyis megtisztíthatom azt a jobbról, balról, alulról, felülről véletlenül belógó testrészekről meg egyéb vizuális koszoktól, amelyek dokumentumfilmzés esetén szinte elkerülhetetlenek.

Videókamerával való filmzés esetén, ha a végeredményt DCP-ről moziban is akarjuk vetíteni majd, gondolni kell arra is, hogy a moziban vetítendő filmes képfarmátumok különböznek a videó képfarmátumoktól, tehát a DCP készítésekor a képkockánk egy része elvesztődik – hacsak nem forgatunk olyan digitális filmes kamerával, amely tudja a filmes képarányokat. Ugyanis a tévés képarány 16:9, ami 1.78:1-et jelent, a DCP-n pedig két alapvető formátum van, a FLAT, ami 1.85:1, és a SCOPE, ami 2.39:1 oldalarányt jelent. Tehát ha például egy 1.78:1-es képet átteszünk

1.85:1-re, akkor kicsit vágunk a tetejéből meg az aljából. Fordítva inkább működik, vagyis a tévé inkább be tudja fogadni a filmes formátumú képkockát (alul, felül vagy jobb- és baloldalt fekete sávot hagyva), mert a 16:9-es televíziós oldalarány egy olyan konvención alapul, hogy minden filmes képkockaformátum elegánsan beleférjen.

Dokumentumfilm forgatáskor csak ritka esetben engedhetjük meg magunknak, hogy az adott produkcióhoz igazán professzionális kamerát béreljünk, ugyanis általában több forgatási napunk van, mint egy játékfilm esetében, és gyakran előfordulhat, hogy egyik percről a másikra szükségünk van a kamerára. A dokumentumfilmes akkor érzi jól magát, ha saját kamerával forgathat, amely bármikor a rendelkezésére áll. Ezért gyakran inkább a félprofesszionális saját kamerát választjuk, ami nyilván azért olcsóbb, mert valamilyen téren nem tudja azt, amit a profi kamera. Ha egy félprofi kamerát különböző tartozékokkal elkezdünk fejleszteni profi szintre, akkor rövidesen azon vesszük észre magunkat, hogy mintha nem is egy kamerát, hanem egy karácsonyfát tartanánk a kezünkben, amivel már elég nehéz mozogni. És árban is szinte ott vagyunk, mintha egy profi kamerát vásároltunk volna, csak nem érezzük annyira, mert nem egyszerre adjuk ki a nagy pénzt, hanem folyamatosan fejlesztjük az eszközparkunkat. De tény, hogy a félprofi kamerák esetében minden esetben valamilyen kompromisszumot kell kötnünk, és a filmezés jellege, az operatőri feladat dönti el, hogy milyen kompromisszumot kötünk inkább.

Azt, hogy 8, 10 vagy 12 bites színmélységű képet használunk, nagyrészt a büdzsénk dönti el. Nyilván a minél nagyobbra törekszünk, mert az több színtkorrekciós lehetőséget jelent utómunkában. Viszont minél több árnyalatot tud rögzíteni a kamera, annál nagyobb a tárolandó információ mennyisége, és ilyen téren egy-egy lépcsőfok meglépése jóval nagyobb adatmennyiség növekedést jelent, mint a képfelbontás esetében. De nem kell megijedni, mert 8 bites képrögzítéssel is lehet igazán jó eredményeket produkálni, ha felvételkor jól exponálunk.

A különböző, úgynevezett log képprofilok és a hozzájuk hasonlóak (például Panasonicnál a Cine D), nagy segítséget jelenthetnek, mert növelik a felvétel kontrasztátvitelét (mert például lehet, hogy egyszerű videó módban, ami árnyékban van, bebukik feketébe, és ami fényben van, kiég, log módban viszont minden információ rögzül, és árnyékban és fényekben is van részletünk). Ugyanakkor veszélyesek is lehetnek, mert ilyenkor a kamerában egy nagyon lágy, színekből mosott képet látunk,

és azt hisszük, hogy amikor utómunkában előhozzuk a színeket és megnöveljük a kontrasztot, minden látszani fog a képen, amit logban látunk. Nos, nem így van... Előfordult már velem, hogy egyszerre két személlyel készítettünk interjút. A világos dzsekis férfi, akinek a bőre is világosabb volt, közelebb ült le az ablakhoz és az ablak fényét utánzó lámpához, mint a sötét dzsekis férfi, akinek a bőre is sötétebb volt. Szemmel láthatóan a világosabb felület sokkal több fényt kapott, mint a sötétebb felület, miközben ennek fordítva kellett volna lennie. Mondtam is az operatőrnek, hogy nekem ez gyanús, de ő mutatta nekem a kamerában a Cine D profilú képet, hogy tessék, minden rendben van. Aztán amikor képi utómunkában előhoztuk a színeket, persze, hogy a sötétebb dzsekis férfi elviselhetetlenül sötét lett, míg a világos dzsekis, világosabb bőrű férfi égett ki a képen. Szerencsére fix beállítás volt állványról, és a háttér is több kis méretű fekete-fehér fénykép volt, úgyhogy ketté lehetett vágni a képet a közepén, és külön fényelni a két felét. De mozgó kamera esetében ez szinte lehetetlen lett volna, vagy legalábbis jóval több időt vett volna igénybe.

Ha nem muszáj, ne bízunk túl sokat a képi utómunkára, hanem oldjuk meg felvételekor, mert minden ilyen mulasztás exponenciálisan növeli a költségeket. Ez különösen igaz volt a filmes nyersanyag idejében, de azt hiszem ma is érvényes, mert például ma is egy óra mozifényelés piaci áron kb. 160 000 forintba kerül.

Ugyanakkor a logok esetében nemcsak a megvilágítás kontrasztjára, hanem a színhőmérséklet kontrasztjára is figyelni kell, mert ilyen esetben is másként lát a kamera, mint az ember. Agyunk kiegyenlíti a színhőmérséklet-beli különbségeket. És persze a logos nyers kép sem érzékeli annyira, mint a végleges kép. Például egy 3200K/5600K-s színhőmérséklet kontrasztot a logos képen kellemesnek látunk, de amikor utómunkában előhozzuk a színeket a 3200K-es fényvel megvilágított képrészek túl sárgák és az 5600K-el megvilágított képrészek túl kékek lesznek. És persze a valóságban ennél nagyobb színhőmérséklet kontrasztokkal találkozunk, mert például alkonykor az ablakon besűrűdő természetes fény könnyen lehet akár 9000K-es, miközben, ha bent egy 100-as izzó világít, az 2800K. Ez már nagyon sok ahhoz, hogy utómunkában korrigálni lehessen. Persze nem arra törekszünk, hogy mindent fehér fényben lássunk, mert jó, ha érezzük a megvilágítás jellegét – hogy mi a műfény és mi a természetes fény, de ugyanúgy, mint a film esetében is, amennyiben tehetjük, ajánlatos a valós különbségeknek a felét utánózni a mesterséges megvilágítással – pláne,

hogy manapság, amikor már olcsón kaphatók a különböző színhőmérsékletű LED-lámpák, neonsövek és villanykörtek, ezt már sokkal könnyebb megtenni, mint akár tíz évvel ezelőtt.

Megvilágítás a dokumentumfilmben

Játékfilm esetében az operatőri munka kb. 90%-át a megvilágítás beállítása teszi ki. Egy kicsit sarkítva, de mondhatni az a bevett szokás, hogy bevilágítják a tér egy részét, és felvesznek minden egyes olyan beállítást, amelynek a cselekménye abban a térrészben zajlik. Persze beállításról beállításra korrigálnak egy kicsit a megvilágításon. Aztán egy nagy átállás következik, vagyis bevilágítják a teret a másik irányba és felvesznek minden cselekményt, ami a térnek ebben a másik felében zajlik. Nos, ez dokumentumfilm esetében, spontán cselekmény esetében szinte lehetetlen, mert korlátoznánk vele a szereplőt, és habár sok szerzői beavatkozást, és manipulációt elbír a dokumentumfilm arra hivatkozva, hogy amit látunk az nem a valóság, hanem a valóságnak egy szerzői interpretációja, az ilyen jellegű korlátozás már túl soknak bizonyulna, illetve nem is szolgálja a film érdekét, hiszen a szereplőnk úgy tud többet nyújtani magából, ha a mozgásteret nincs mesterségesen korlátozva, illetve minél kevésbé érzi a helyzet mesterségességét.

Ugyanakkor a film másként lát, mint az ember. Szándékosan kerültem el azt a megfogalmazást, hogy „mint az emberi szem” – ugyanis a film, némi különbséggel, láthat úgy, mint az emberi szem, de az ember nem úgy lát, ahogyan azt a szeme látja, hanem ahogyan az agya. Például, ha veszünk egy emberi arcot egy világos háttér előtt, a filmben nagy valószínűséggel az arc túl sötét lesz, a háttér meg túl világos (vagy pedig, ha az arcra exponálunk, akkor kiéghet a háttér). A szemünk viszont mondhatni „kettőt exponál”, egyet úgy, hogy az arc, és egyet úgy, hogy a háttér legyen helyesen exponálva. Aztán ezt a két képet az agyunk összedolgozza, és az eredmény, hogy az agyunkkal egy olyan képet látunk, amelyen az arc is és a háttér is helyesen van exponálva. A látásunk egy nagyon bonyolult folyamat, de leegyszerűsítve így lehet

elmagyarázni. És ezzel a példával el is érkeztünk a dokumentumfilm leggyakoribb megvilágítási problémáihoz.

Játékfilm esetében el szokták kerülni napsütötte külsőben a déli órákban való forgatást, ugyanis, ha a nap felülről süt, akkor a szögödör mély árnyékba kerül, és az orr is csúnya árnyékot eredményez az arcon. Ha a szereplő háttal áll a napnak, az egész arc mély árnyékba kerül. A megvilágítás kontrasztja olyan nagy, hogy ami fényben van, az ki fog égni a képen, és ami árnyékban, az olyan sötét lesz, hogy nem láthatók a részletek (például a mi esetünkben a szem vagy az arcvonások). Dokumentumfilmben is igyekszünk elkerülni az ilyen napszakban való forgatást, de van, amikor ez nem lehetséges. Totálokban még elmegy valahogy az ilyen megvilágítás, mert az ilyen plánokban nem a szereplő arcára figyelünk (az túl kicsi a képen ahhoz, hogy arra figyeljünk), hanem a szereplő mozgására és a többi térbeli elemmel való interakciójára. Közelik esetében viszont bajban vagyunk. Különösen nagy a baj, ha a szereplőnk kalapot visel – mint például Lali a *Bahrta! – Jó szerencsét!* című filmében. A széles karimájú kalap által vetett árnyék még szórt fényben is némi gondot jelentett, de az igazi problémával az egyiptomi napsütésben szembesültünk. Interjúk esetében, amikor a szereplő nem mozog a térben, az árnyékok derítését egy derítőlappal szokták megoldani, amellyel a napfényt visszatükrözik az arcra. Mozgásban levő szereplő esetében szinte lehetetlen, hogy a világosító futkosson körülötte és megpróbálja visszaverni a napfényt a szereplő arcára – hiszen a szereplő forgolódik, az irányok és szögek változnak, mi pedig azt szeretnénk, hogy a szereplő arca konstans mennyiségű derítőfényt kapjon. Ezért a westernfilmek világításához hasonlóan, külön lámpával kellett megvilágítanunk az arcot. A világosító egy kézi lámpával futkorászott a kamera mellett, és igyekezett folyamatosan deríteni a szereplő arcát.

Reggeli és kora délelőtti, illetve késő délutáni órákban már jobb a helyzet. Ezekben az órákban a szögben érkező napsugarakból is jó esetben többet ver vissza a környezet, derítve némileg az árnyékokat, és derítőlappal is könnyebb deríteni. Illetve manapság a kamerákban levő log-képprofilok is segítenek a nagyobb kontrasztátvitelben – habár ezekkel vigyázni kell (hogy miért, arról már volt szó). Tény, hogy amikor csak lehet, érdemes a reggeli vagy a késő délutáni órákra időzíteni a napsütötte külsőkben való filmezést. A *Ki kutyája vagyok én?* című filmében ezt sikerült is. Ha megnézik, az árnyékok hosszából látszik, hogy a filmzések zömének esetében a nap eléggé alacsonyan állt.

Borús időben, azaz természetes szórt fényben természetesen egész nap biztonságosan forgathatunk a megvilágítás kontrasztja szempontjából, csak hogy az ilyen mindent betöltő megvilágítás általában egy kontraszt nélküli, laposabb, jellegtelegebb képet eredményez. A videó hőskorszakában, és a digitális kép kezdetekor (amikor még CCD-k voltak C-Mos szenzorok helyett), amikor az elektronikus kép kontrasztátfogása sokkal rosszabb volt, mint a filmé, az operatőrök örültek az ilyen időjárási körülményeknek, de manapság, amikor a digitális kép kontrasztátfogása valójában meghaladta már a filmét (a log és hasonló képprofiloknak köszönhetően), nem különösen örülünk az ilyen természetes körülményeknek, de dokumentumfilm esetén ritkán válogathatunk.

Belső terekben való filmezéskor a megfigyelő dokumentumfilmek esetében úgynevezett generál megvilágítást alkalmazunk, mert ez az, ami megfelelő mozgásszabadságot biztosít a szereplőknek. Az elnevezés a John Cassavetes független játékfilmjeire vezethető vissza, ugyanis ő nagy hangsúlyt fektetett a színészi játék hitelességére, és inkább beáldozta a filmkép esztétikáját (az esztétizáló megvilágítást) a színészi szabadság érdekében. De azután ez a fajta gondolkodásmód visszatért a Dogma 95 irányzat majd a román új hullám esetében is. Manapság pedig, amikor a filmes kamerák szenzorának az érzékenysége lehetővé teszi az alacsony megvilágítási szintben való forgatást, már sok játékfilm esetében beépített megvilágításról beszélünk, vagyis a díszlet részét képező világítótestek a filmes megvilágítás jelentős részét is biztosítják, és csak minimális plusz megvilágításra van szükség, ha egyáltalán szükség van ilyenre. Prikler Mátyás *Köszönöm jól* című nagyjátékfilmjében például szinte egyáltalán nem használtak filmes lámpákat, hanem csupán annyit tettek, hogy helyenként lecserélték a helyszíni villanykörtét egy erősebbre, vagy esetleg felkapcsoltak pluszba például egy éjjeli lámpát, amit, ha nem filmeznek, a szereplő lehet, hogy nem kapcsolt volna fel. Nos, hasonló megoldás ajánlatos szituációs dokumentumfilm esetében. Minél kevesebb helyszínidegen pluszmegvilágítást használunk, annál jobb.

A belső terekben való forgatás esetében a legnagyobb ellenségeink a fehér (vagy legalábbis az emberi bőr tónusánál világosabb) falak, ugyanis természetellenesnek és csúnyának éljük meg azt, ha a fal világosabb, mint az emberi arc. Ennek oka, hogy az emberi arcra figyelni, ugyanakkor a világos felületek a képen nagyobb vizuális energiával rendelkeznek, és emiatt jobban vonzzák a tekintetet. Ugyanakkor az

agynkban elraktározott emlékképeink is olyanok, hogy egy arcra úgy emlékezünk, hogy az arc van optimálisan exponálva, a környezet pedig egy sötétebb, életlen maszsa – hiszen az archoz képest a környezet lényegtelen. Tehát ha az arc sötétebb az optimálisnál (illetve, ha nem is az, de a környezet világosabb), azt természetellenesnek érzékeljük. Játékfilm esetében ezt a problémát már a díszletválasztásnál kiküszöbölik. A stúdiókban a mozgatható falak általában 18%-os szürkére vannak festve (vagy legalábbis ilyen tónusú tapétával fedik le, még ha színes is, akkor is), amely kb. 2/3 blendényivel sötétebb a fehér ember bőrtónusánál. Ha a fehér falat alulexponáljuk, a képen szürkén jelenik meg, úgyhogy a nézők a szürke falat természetesnek fogadják el – valójában észre sem veszik, hogy alulexponált fehér fal.

Természetes belső terek kiválasztásánál is, amennyiben lehetséges, átfestik a falakat sötétebbre, vagy annyira telepakolják festményekkel meg mindenfélével, hogy csak egy pár fehér csík marad. De dokumentumfilm esetében nem azért enged be a szereplő bennünket az életterébe, hogy átrendezzük a lakását, ezért meg kell próbálnunk valahogy leárnyékolni a falakat. Felülről, a mennyezetről világító lámpa (csillár) esetében segít, ha fekete alumíniumfóliából egy ernyőt készítünk a lámpa köré, ami leveszi a fényt a falakról. Így a szoba közepe meg lesz világítva, a falak viszont árnyékban lesznek. Amennyiben a szereplők a szoba közepén levő asztal körül tevékenykednek, nincs gond. A gond azzal kezdődik, ha valamelyik szereplő közel kerül a falhoz – habár az sem mindig jelent problémát. Például a *Csendország* című filmben, amikor az apa az asztalnál borotválkozik, a csillár mellől egy erősebb, irányított fényű lámpával lett megvilágítva, amelynek a terelőlemezeit úgy állítottuk be, hogy a lámpa fénye egyáltalán ne vetüljön a konyha falaira. Ez a közvetlen, erős fény egy csillogó kontúrt von az apa köré (főleg a fején és a vállán érzékelhető), viszont az asztal és az asztalon levő tükör (amelyben magát nézve borotválkozik), elegendő fényt ver vissza az apa arcára ahhoz, hogy helyesen legyen exponálva. Közben az anya távolabb, a fal mellett áll árnyékban, tehát alul van exponálva – de itt még határozottan jó is az, hogy távolról, árnyékból figyel a borotválkozó férfit. Ebben az esetben szerencsére jól működött ez az egyetlen éles fényű lámpa is, amely a rendelkezésünkre állt, mert az éles fény nem közvetlenül világította meg a szereplő arcát, hanem annak a visszaverődése. A közvetlen éles fény általában csúnya árnyékokat produkál. Ha lágyabb megvilágítást szeretnénk, ajánlatos beszerezni egy kínai lampiont, és azt akasztani a csillár

helyére, mert a lampion papírja szépen megszórja minden irányba a közepében levő izzó fényét. És persze erre is lehet egy improvizált ernyőt rakni, hogy levegyen némi fényt a falakról. Egy másik megoldás, ha lámpánkkal az egyik sarokból a plafont világítjuk meg, és az veri vissza a lámpa fényét – habár ez azt jelenti, hogy a szereplők nem mehetnek abba a sarokba, ahol a lámpa áll.

A legproblematikusabb a nappalhatás elérése belső térben, ugyanis ilyenkor általában nem indokolt, hogy valamilyen plusz mesterséges megvilágítsunk legyen a helyszínen, hiszen nappal a beszűrődő fény elegendő megvilágítást biztosít a természetes látásunkhoz. Közben pedig valójában sokkal több fény van a fényforrást jelentő ablak vagy nyitott ajtó közelében, mint a tér mélyén (azon a részén, amely távol esik az ablaktól és az ajtótól). Persze ilyen körülmények között is lehet plusz megvilágítás nélkül is filmezni, de nagyjából csak fix beállításokban, és úgy, hogy az operatőrnek beállításról beállításra, vagyis minden egyes nézőpontváltáskor nem csak az élességen kell állítania, hanem az expozíción is – mert kameramozgás esetében a tér egy része túl világos, a másik meg túl sötét lenne. De hasonló a probléma, ha az ablak felől filmezve a szereplő a tér mélyéről az ablak felé közeledik – távolabb jóval kevesebb fényt kap, míg az ablakhoz közel érve jóval többet.

Amikor az operatőrök egy beállításon belül jelentős megvilágításbeli különbséget érzékelnek, erős késztetést éreznek arra, hogy korrigáljanak az expozíción, és ezzel természetesen elrontják az egész beállítást. Nem egyszer téptem már a szakállam nyersanyagnézés közben, amikor egy cselekmény szempontjából hasznos részben az operatőr expozíciót igazított. Az alul vagy túlexponálást fényeléskor könnyedén tudtam volna korrigálni, de ezeket az expozícióigazításokat már jóval nehezebb kijavítani. Ilyenkor kettőbe kell vágni a beállítást, úgy, hogy az expozíció korrekciós rész ismétlődjön mindkettőben, utána összefényelni a kettőt, úgy, hogy az expozícióigazítás mentes részek találjanak, majd ezt a két darabot áttüntetni egymásba pont a problémás részen. És ezzel az áttűnéssel addig kell kísérletezni, amíg sikerül úgy összehozni, hogy ne legyen érzékelhető az expozíció pulzálása.

Hasonló esetek persze élességigazítással is előfordultak, hogy pont akkor, amikor valami hasznos történik a kamera előtt, az operatőr bizonytalan, hogy éles-e a kép, és nekiáll élességet keresgélni. Ilyenkor kérem szépen nyugton maradni! – és amikor meggyőződött, hogy már nem hasznos, ami történik, csak akkor állítgatni. Mert ha

rossz az élesség, akkor már úgyis mindegy. Hiába javul meg a cselekmény közepén, mert úgyis használhatatlan lesz a beállítás. De az állítgatással olyasmit ronthat el, ami lehet, hogy jó... És ha már itt tartunk, hadd mondjam el, hogy ugyanez a helyzet a kompozícióval. Ha az operatőr megérezte, hogy történni fog valami, és gyorsan odasvenkel, de közben rájön, hogy nem ideális a kompozíció, akkor már ne igazítson rajta, mert az igazítást ki kell vágnom, és ezzel valószínűleg elveszítjük a cselekmény elejét, amit sikerült valahogy elkapnia. Inkább belenagyítok majd én a képi utómunka alatt a képbe, és utána komponálok egy kicsit, mert ugye ez 4K-s felbontás esetében lehetséges. Tehát nagyon szépen kérem az operatőröket, hogy felvétel közben figyeljenek oda, hogy mennyire fontos az, ami a kamera előtt zajlik, és csak akkor korrigáljanak felvétel közben, ha biztosak abban, hogy nem fontos, ami épp történik, vagy ha a kép az aktuális formájában használhatatlan, és utómunkában is korrigálhatatlan.

Visszatérve a tér függvényében változó expozícióra, ha igazán jó a kameránknak az automata expozíciókövetése, megpróbálkozhatunk automatára állítani az expozíciót, és ez esetenként jó eredményre vezethet. De sajnos csak ritkán. Mert, ha például fix beállításban a tér mélye felől a kamera felé közeledik a szereplő, egyre nagyobb lesz a képen és közben egyre több fényt kap, az automatika viszont igyekszik korrigálni az expozíciót a szereplőn, és miközben zár a blendenyíláson, hogy jól legyen exponálva a szereplő, a tér mélye fokozatosan sötétedik. Mindez érzékelhető a néző számára, és nem természetes. De hasonló probléma léphet fel svenk esetében is. Akkor már könnyebb utómunkában rátenni a beállításra egy fokozatos besötétedést vagy kivilágosodást, ami egységesen kezeli az egész képet. Ez nagyobb valószínűséggel fog működni, mint az automata expozíciókövetés. De az ideális az, ha megvilágítással megnyújtjuk a térbe beszűrődő természetes fény hatását, és a jelenet szempontjából az is fontos, hogy a másik irányba is tudjunk világítani (például deríteni).

Nagyobb produkció esetében, mint a *Ki kutyája vagyok én?* amelyben a forgatás folyamán többször is visszatért helyszínként a szüleim konyhája, lámpákat szereltünk a falakra. Kifúrtuk a falat és lámpatartó karokat szereltünk fel rá, hogy több irányból, a kép felső határán kívülről világíthassunk. A helyes expozícióhoz valószínűleg lett volna elég fényünk plusz megvilágítás nélkül is, viszont amikor kilátunk az ajtón, túl világos lett volna az, ami kint van, és nem tudtuk volna természetes hatást keltve összekötni a külsőt a belsővel. Ahhoz, hogy egy beállításon belül ki is láthassunk,

amikor kimegy vagy bejön Talpas kutya, és azt is láthassuk, ami a konyhában történik (pl. a nyitott ajtóról a konyha mélye felé svenkel a kamera), ki kellett egyenlítőnk valamennyire a külsőt (amit a nyitott ajtón keresztül látunk) és a konyhabelsőt megvilágító fénymenyiséget. Persze ilyenkor a külsőt mindig egy kicsit világosabbra vesszük, a belsőt meg egy picit sötétebbre az optimálisnál, hogy legyen azért kb. annyi világosságbeli különbség, amennyit természetes helyzetben a látásunkkal is érzékelünk.

Végezetül pedig pár szót kell ejtenem a kamerára szerelhető kis LED-lámpákról is. Ilyesmit, ha csak nem muszáj, ne használjunk főfényként, mert lapos megvilágítást eredményez, csúnya árnyékokat produkál, gyakran kiegészíti az előteret, a háttér meg sötétben marad. Persze el tudok képzelni olyan filmet is, amelyben ez az esztétika működni tud – például egy kemény oknyomozó dokumentumfilm esetében, amelyben futni kell a kamerával. De az ilyesmit inkább derítőfényként használjuk vagy szemfényként – ugyanis dokumentumfilmben is fennáll ugyanaz, mint játékfilmben, hogy ahhoz, hogy éljenek a szereplő szemei, látnunk kell bennük egy fehér pont csillogását, ami nem mindig jön össze a környezetből (ez a szemfény akkor jön létre, ha a szemben tükröződik egy fehér vagy egy fényes felület), és ilyen szempontból jól foghat egy ilyen lámpa.

A dokumentumfilmterv szükségessége

Minden bizonnyal sok kezdő dokumentumfilmes belefutott már olyan helyzetbe, hogy volt egy ötlete, hogy kiról lenne érdemes megfigyelő dokumentumfilmet készíteni, de filmterv írása nélkül állt neki forgatni. Arra még futotta gondolati szinten, hogy kigondoljon néhány helyzetet, amelyben érdemes lekövetni kamerával a főhősét, és többször is forgatott érdekes élethelyzetekben, de mégsem akart összeállni a film. Aztán lehet, hogy végül lett belőle valami, és kivételes helyzetben el tudom képzelni azt is, hogy jó film lett belőle, de az ilyen eset ritka, illetve ezt a hozzáállást csak egyszemélyes stábként engedheti meg magának az alkotó. Ilyen hozzáállással

születik egy rakás fölösleges forgatott anyag, ami rendben van addig, amíg a saját idejével és pénzével játszik a filmkészítő, de amikor másokat is bevon (külön operatőrt, hangmérnököt, világosítót), az már költségekkel jár, és a finanszírozók szempontjából az ilyen fölösleges anyagokat szülő forgatások kidobott pénzt jelentenek. A finanszírozók költséghatékony forgatási tervet szeretnének látni, és olyan filmtervet, amelyből látszik, hogy kb. mi lesz a történet, mert abban sem igazán bíznak, hogy ha elfogy a pénz, és még mindig nem áll össze a film, az alkotó saját zsebből fogja folytatni a forgatásokat.

Tehát két szempontból fontos dokumentumfilm-tervet írunk. Egyrészt saját magunk számára tisztázzuk le a forgatási tervet, másrészt a potenciális finanszírozókat próbáljuk meggyőzni arról, hogy érdemes befektetniük filmtervünkbe. De még mielőtt rátérnénk a dokumentumfilmterv tartalmi és formai követelményeire, illetve kidolgozásának lehetséges technikáira, vizsgáljuk meg a finanszírozási és forgalmazási lehetőségeket.

A dokumentumfilmek finanszírozási és forgalmazási lehetőségeiről

A fő finanszírozók általában a nemzeti filmalapok, a minket közvetlenül érintők közül: Magyarországon jelenleg a Nemzeti Filmintézet (NFI), Romániában pedig a Nemzeti Filmközpont (Centrul Național al Cinematografiei = CNC). Vannak országok, amelyekben működnek regionális filmalapok is.

A nemzeti filmalapok sajátossága, hogy kisebb-nagyobb lemaradással kullognak a nemzetközi piaci igények és lehetőségek után. Ilyen nemzetközi lehetőség például az Európai Media Desk Creative Europe programja, amelyen filmtervecsomagokkal pályázhatnak a gyártó cégek filmtervek előkészítésre. Ennek az a politikája, hogy kétszer annyit kell költened és elszámolnod a filmtervek előkészítésére, mint amennyi támogatást nyújtanak, illetve, ha egy filmterv előkészítésére húszezer eurónál

kevesebbet kérsz, akkor nem vesznek komolyan. Magyarországon sokáig ennyibe került egy-egy 50 perces dokumentumfilm teljes elkészítése tokkal-vonóval, és ha lehetett is pályázni előkészítésre (például az NKA-nál, Filmjus Egyesületnél), az ennek az összegnek a töredéke volt. A helyzet 2010-ben kezdett megváltozni, és jelenleg már lehet kb. tízezer eurót nyerni egy nagyobb komplexitású dokumentumfilm előkészítésére, de ez még mindig csak a fele a húszezer eurónak, tehát a magyar producernek igencsak ügyeskednie kell, hogy miből teremtsen elő a másik 10-15 ezer eurót előkészítésre. Magyarországon évente csak egy vagy két ilyen nagyobb komplexitású dokumentumfilm előkészítését és gyártását céljuk támogatni, mert „ennyit bír el a magyar piac”. A nemzetközi pályázási feltételek kizárják a kezdő cégeket, mert a pályázó gyártó cégnek rendelkeznie kell nemzetközi referenciával, vagyis olyan egész estés filmmel, amely a gyártó országon vagy koprodukció esetében gyártó országokon kívül, minimum három más országba el lett adva, és gazdasági forgalmazásba került (a fesztiválrészvételek nem számítanak). Tehát egyértelmű, hogy ennek a támogatásnak nem az a célja, hogy a kis cégeket felemelje, hanem hogy az erőseket még erősebbé tegye, hogy például az európai filmgyártás felemelkedjen olyan szintre, hogy labdába tudjon rúgni az amerikaival szemben. Sajnos az a csúnya kifejezésem, hogy csak kullogunk a nemzetközi lehetőségek után, állja a helyét, mert a kilencvenes és kétezres években a magyar dokumentumfilmek, a hazai alacsony támogatások (pontosabban elaprózott támogatások – mert sokan kaptak, de keveset) miatt nem tudták kihasználni a nemzetközi pályázási és koprodukciós lehetőségeket. Ráadásul a pályázati kiírások is a magyar szociográfiai témákat részesítették előnyben, amelyek nem igazán voltak attraktívak a nemzetközi piacon, ezért a kilencvenes és kétezres években csak elvétve jutott ki magyar dokumentumfilm fontosabb nemzetközi filmfesztiválra.

Kelet-Közép-Európából a csehek voltak az elsők, akiknek sikerült kilépniük az európai nemzetközi dokumentumfilmes porondra. Ennek fő oka talán az, hogy a prágai tavasz után több csehszlovák új hullámos játékfilmrendező nem készíthetett többet játékfilmet, és ezek azzal a nagy formanyelvi tudással, amellyel rendelkeztek, átvonultak a dokumentumfilm-készítésbe.³⁸ A cseh filmiskolában, a FAMU-n

³⁸ Lakatos Róbert Árpád, *Rendezői beszélgetések*, 54.

külön dokumentumfilmes osztály működött, míg a többi kelet-közép-európai ország filmiskolaiban nem volt ilyen, és a dokfilmet másodrangú műfajként kezelték. Csehországban pedig a sikeres játékfilm rendezők jelentős része is a dokumentumfilmes osztályból került ki. Tehát Csehországban magas művészi és technikai igényrel, és nagyobb költségvetésből készültek dokumentumfilmek, mint a többi kelet-közép-európai országban. Ugyanakkor a csehek voltak az elsők, akik létrehoztak egy kelet-közép-európai filmközpontot, az IDF-et (Institut of Documentary Film) – még emlékszem egyes magyar producerek felháborodására, amikor két cseh fiatal, Filip Remunda és Andrea Prengyhová ezt egy nemzetközi filmfesztiválon bejelentette, hogy mit képzelnek magukról ezek a csehek, és milyen alapon nevezik ki magukat Kelet-Közép-Európa képviselőinek. És az IDF volt az az intézmény, amely létrehozta az első kelet-közép-európai pitching fórumot (finanszírozási fórumot), az amsterdami IDFA (International Documentary Forum Amsterdam) nemzetközi pitching fórumjának mintájára. Ennek a két fórumnak köszönhetem a *Bahrtalo!* című egész estés dokumentum-játékfilmem létrejöttét. 2006-ban az IDF fórumján megnyertem a legjobb pitch díját, minek következtében kijuthattam Amszterdamba, ahova egyébként nem is nevezhattünk volna, mert oda a jelentkezési feltétel az volt, hogy a produkcióban benne legyen egy tévé a saját országból (a magyar és román televíziók pedig olyan kis költségvetésből működtek, hogy nem tudtak dokumentumfilm-gyártást finanszírozni), illetve hogy meglegyen már a büdzsé minimum 20%-a, ami szintén nem volt meg, mert a Magyar Mozgókép Közalapítvány a filmtervet a túlméretezett költségvetés miatt elutasította.

Ezek a finanszírozási fórumok egy-egy fesztiválra épültek rá, az IDF a Jihlavai Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztiválra, az IDFA pedig az amszterdami – amely valószínűleg a világ legnagyobb dokumentumfilm fesztiválja, de Európában biztosan a legjelentősebb. Ezt az amszterdami pitching fórumot úgy kell elképzelni, hogy ül a teremben kb. 160 ember – televíziós műsorszerkesztők, producerek, forgalmazók –, ezek elé kiáll a rendező és a producer, akiknek hét percük van arra, hogy bemutassák a filmtervüket és igényeiket. Ebből a hét percből általában az elején a producer fél percben bemutatja és méltatja a rendezőt, majd a rendező nekiáll, és kb. öt percben elmeséli a filmtervet úgy, hogy ebből az öt percből két perc egy úgynevezett gyártási trailer levetítése, amely az előforgatott anyagból készült. Ezek után még van

kb. másfél perce a producernek, hogy elmondja, hogyan is áll a filmterv finanszírozása, és hogy mit keres – koproducereket, elővételt, forgalmazót vagy valami egyebet. Ezt követi egy hét perces Q&A session, amely alatt egy moderátor vezényletével kényelmetlen kérdéseket tesznek fel az érdeklődők. Utána meg irány a helyedre, mert jönnek a következők, tehát tizennégy perc a pitch, egy perc eltelik a le- és felvonulással, vagyis tizenöt perc jut egy projektre. Egy-egy ilyen nagyjából kétórás blokk után a potenciális koproducerek, forgalmazók, műsorszerkesztők stb. felírják egy cetlire, hogy melyik projekt érdekli őket, és ebédszünet után az egyes filmtervek képviselői kapnak egy időbeosztást, hogy még aznap délután kivel van félórás találkozójuk. Ezzel elkezdődik egy barátkozás, kontaktcsere, a potenciális finanszírozó elmondja, hogy ő mit tudna behozni a projektbe stb., majd következik a follow-up emailben: részletes filmterv elküldése (amely minimum tíz oldalas treatmentet és kb. öt oldalas rendezői koncepciót is magába foglal), a rendező korábbi munkáinak elküldése, szerződési feltételek egyeztetése.

Az alkotóknak a pitch-re való felkészítése pedig általában három nap, amely alatt szakemberek (általában az European Documentary Network tagjai) segítenek az alkotóknak letisztázni a filmtervüket, illetve tanácsokat adnak, hogyan találhatják a leghatásosabban a projektet. A potenciális finanszírozók előre megkapnak egy katalógust, amelyben minden filmtervnek van egy egymondatos outline-ja, egy féloldalas szinopszisa és egy rövid treatmentje, egy fotó a rendezőről, egy-két jellegzetes fotó a szereplőkről meg helyszínről.

Nekem az volt a nagy szerencsém, hogy megvolt már a filmem első huszonöt perce, amely egy nemzetközi szkeccsfilm-projekt részeként készült az osztrák Nikolaus Geyrhalter Fimproduktion gyártásában, és ezt szerettem volna folytatni. Ebből lehetett egy ütős trailert vágni, illetve meg lehetett mutatni ezt a huszonöt percet az érdeklődőknek.

A csehországi IDF (Institut of Documentary Film) által szervezett jihlavai pitching arra volt jó, hogy felkeltse a Belga televízió dokfilmes műsorszerkesztőjének, valamint a dán tévének az érdeklődését. De még nem mondták, hogy beszállnak. Illetve még arra volt nagyon jó, hogy mivel megnyertük a legjobb pitching díját, kijuthattunk soron kívül az International Documentary Forum Amsterdam-ra (IDFA), amelyre egyébként nem is nevezhattünk volna, mert belépési feltétel volt,

hogy meglegyen otthonról a büdzsé 20%-a, illetve már benne legyen a produkcióban egy hazai tévé – nekünk meg semmink sem volt. Aztán Amszterdamban már beszállt a TV Denmark, az YLE Finnland, a Channel 4, és a TV Ontario. A belga tévé nem tudott beszállni, mert megszűnt a dokumentumfilmes műsorsávja, de pitchingünknek nagyon jót tett, hogy Paul Pauwels, a belga tévé volt dokumentumfilmes comissioning editorja jelen volt és feldicsérte projektünket (amelyet részletesebben ismert), illetve korábbi filmjeimet. Ezek a „beszállások” elővételt jelentettek, vagyis kb. 6000 eurós összegeket (kivéve a Channel 4-t, ami 30 000 euró volt) Ezeknek az elővételeknek az a lényege, hogy a műsorszerkesztők két-három évre előre betervezik, hogy mit tűznek majd műsorra. Azért szállnak be már ebben a gyártás előtti fázisban (és nem várnak, amíg elkészül a film, hogy akkor vásárolják majd meg), mert tudják, hogy ha nem szállnak be, akkor valószínűleg ezek a filmek nem tudnak elkészülni.

Viszont a külföldi televíziókkal való közreműködéseknek az volt a hátrányuk, hogy egyesek 60 perces verziót kértek, a Channel 4 negyvenhét perces verziót, miközben mi egész estés mozifilmet akartunk csinálni. De arra nagyon jó volt, hogy vissza lehetett menni a Magyar Mozgókép Alapítványhoz, és azt mondani, hogy benne van öt ország, megvan huszonöt perc a filmből és majdnem ötvenezer euró, úgyhogy ezt már illene támogatni. És akkor azt mondták, hogy rendben, de dokfilmre akkor sem tudnak annyi pénzt adni, amennyi nekünk kell, úgyhogy induljunk el vele a játékfilmes pályázaton. Adtak 40 millió forintot, ami magyar dokfilmre akkor rengeteg lett volna, játékfilmre viszont kevés. De azt hiszem, ezzel precedenst teremtettünk. Immár több éve, hogy Magyarországon is támogatnak évi egy-két ilyen nagyobb költségvetésű, moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmet is.

Ezzel tulajdonképpen a dokumentumfilmes pitching fórumok dicsőséges korszakának végét fogtuk ki, ugyanis ezek főleg a televíziós pénzekre épültek, de sorra kezdtek megszűnni a televíziók dokumentumfilmes műsorsávjai. A dokumentumfilm elkezdett kivonulni a televíziókból és visszatérni a mozikba, illetve átkerülni a streaming felületekre (amelyek egyszerre több országra is elviszik a forgalmazási jogokat). Ezek után a következő években többször is voltam pitching fórumokon, de mégsem jött össze semmilyen finanszírozás. Ennek ellenére nem lehet azt mondani, hogy ezek a fórumok jelentőségüket veszítették, hanem inkább átalakultak a forgalmazás előszobájává. Ezt felismerve, a már említett Andrea Prengyhová kilépett a

jihlavai pitching fórum szervezéséből, és megcsinálta a Dok.incubator nevű programot, amely kifejezetten a forgalmazásra koncentrál, és mára talán a legjelentősebb európai dokumentumfilm szakmai programmá nőtte ki magát. Ide a film kilencen perces, már vágott verziójával lehet jelentkezni, és ők segítenek átvágni a forgalmazási igényeknek megfelelően, illetve összehoznak forgalmazókkal, fesztiválszervezőkkel, olyanokkal, akik pozitívan befolyásolhatják a filméd utóéletét. Sokáig nem ismertem fel ennek a jelentőségét, hiszen a *Bahrta!* esetében ment minden, mint a karika-csapás. Meglett a film, vitték a fesztiválok, Europa Cinemas Label díjat nyert Karlovy Varyban, lecsapott rá egy nemzetközi sales agent (a Taskowski Films). A fesztiválokra nem is kellett nevezni, mert kérték ők maguktól. Én meg azt hittem, hogy mostantól kezdve ez mindig így lesz.

A legutóbbi filmem, a *Ki kutyája vagyok én?* tervét nem vittük pitching fórumokra, hiszen első körben nyertünk rá a Media Desk Creative Europe programjától előkészítési támogatást, a Román Filmközpont versenyén első helyen végzett a filmterv, és elnyertük a maximális támogatást. A Magyar Nemzeti Filmalap is adott rá öt százalékkal többet, mint a románok, és a román tévé is beszállt – szóval meglett a finanszírozás. Akkor meg minek vigyük és költsük a pénzt további bizonytalan pénzkérésre, ha már van elég? A forgalmazásra nem gondoltunk. Azt hittem, hogy ez is futni fog, mint a *Bahrta!*, hiszen a román koproducereink, Ada és Alexandru Solomon jelen vannak a nemzetközi porondon. De mindez nem volt elég a sikeres forgalmazáshoz. Rájöttem, hogy ahhoz az kellett volna, hogy sok helyen ismerjék a filmtervet, és már előre várják a filmet – ugyanúgy, mint a *Bahrta!* esetében, amikor még a film utómunkáját sem kezdtük el, de már kaptam a leveleket fesztiváloktól, hogy mikor lesz kész, mert érdekli őket. Rájöttem, hogy ezek a filmterv-fejlesztési és pitching fórumok, amelyek szervezői igencsak kiterjedt szakmai ismeretségi hálóval rendelkeznek, ha részt veszel a programjukon, akkor sajátjuknak is tekintik a filmet, és népszerűsítik, illetve ajánlják mindenfelé, ahova és ahogyan csak tudják, mert a film sikere az ő létjogosultságukat igazolja. Ugyanis akkor tudnak az elkövetkező években is EU-s támogatásokhoz jutni rendezvényük megszervezésére, ha igazolni tudják, hogy a náluk fejlesztett filmtervek komoly nemzetközi sikereket értek el.

Egy ilyen érdekhálóba kívülről betörni nagyon nehéz. Valaki sarkítva úgy fogalmazott, hogy a fontos fesztiválokra való bekerülés elsősorban már nem a filmek, és

már nem is a producerek, hanem az eladási ügynökök (sales agentek), forgalmazók és különböző szakmai szervezetek versenye és harca. A sales agentek már filmterv szintjén beszállnak és dolgoznak a film majdani sikerén, nem úgy, mint régen, amikor a kész filmet kezdték el menedzselni. Valószínűnek tartom, hogy kész filmmel már sales agentet is nehéz találni. Persze a fesztiválok attól még szeretnek néha felfedezni gyengébb lobbiháttérrel rendelkező kiemelkedő tehetségeket, de már kevésbé kíváncsiak azokra, akiket más fesztiválok már felfedeztek. És kisebb költségvetésből is (olyanból, amelyet az NFI évente többet is kioszt), lehet nemzetközileg sikeres első filmet készíteni, csak később, ugyanilyen költségvetésű projektekkel elég nehéz nemzetközi pályán maradni.

Persze nem csak az említett finanszírozási és forgalmazási tényezők miatt érdemes elvinni filmtervünket egy-egy ilyen nemzetközi fórumra, ugyanis az ezekhez kapcsolódó filmterv-fejlesztési képzés is nagyon pozitívan befolyásolhatja filmtervünk alakulását, és felerősíti időnként lankadóféltben levő motivációnkat. Ugyanakkor egy ilyen képzésen együtt vagyunk más országokból származó projekttel, amelyeket egy-egy rendező és producer páros képvisel, és ilyenkor a jövőnk szempontjából fontos szakmai barátságok is kötődnek. Egyszerűen: jó érzés ilyen motiváló, lelkesítő, konstruktív jellegű és segítőkész szakmai közegben lenni.

A pitchingre való jelentkezéskor általában egy egymondatos szinopszist (outline-t), egy féloldalas szinopszist, egy rövid, tömör, általában kétoldalas treatmentet és egy kétperces trailert szoktak kérni.

A dokumentumfilm-tervnek nincs egy olyan standardizált nemzetközi formája, mint a játékfilmtervnek. Különböző pályázatok különböző formában és terjedelemben kérhetik, és gyakran ködös számomra, hogy például mit értenek treatment alatt, ha nem kérnek mellé témabemutatót meg rendezői koncepciót, csakis szinopszist. A dokumentumfilmes alkotói módszerek skálája tágabb, mint a játékfilmeseké, ezért a filmtervek is különbözőek lehetnek, de úgy gondolom, nem tévedhetünk túl nagyot, ha a standardizálódott játékfilmtervek tartalmi és formai követelményeiből indulunk ki, és ezeket alakítjuk filmtervünk igényei szerint, vigyázva, hogy minden olyan témakört érintsünk, amely játékfilm esetében felmerül. Ezt több szempontból is jó megoldásnak tartom. Az egyik, hogy a pályázatok dokfilmes zsűrijében gyakran ülnek olyanok, akik a standardizálódott játékfilmtervek olvasásához vannak szokva,

tehát várják, hogy hasonló, a számukra ismerős struktúrában legyen eléjük tárva az információ, mert abban tudnak könnyebben tájékozódni. De az írási folyamatot is segíti, ha egy előregyártott struktúrában gondolkodunk. Lássuk tehát a filmterv részeit.

A dokumentumfilm terv

■ A szinopszis

A **szinopszistról** azt szokták mondani, hogy ígéret arra, milyen lesz a film. A hossza változó a pályázató pályázati kiírásának függvényében. Találkoztam már olyannal is, hogy féloldalas szinopszist kértek egész estés filmhez, de olyannal is, hogy többoldalas szinopszist ötven perceshez. Ez utóbbi esetében nyilván a filmterv tömörített változatát értették alatta. Szóval nem teljesen egyértelmű, hogy ki mit ért a szinopszis alatt. Ilyenkor mindig a másik fél fejével (esetünkben a pályázató fejével) igyekszem gondolkodni, hogy vajon mi érdekelheti? Azt gondolom, hogy ha a mit, miért, hogyan kérdésekre próbálunk válaszolni, nem tévedhetünk túl nagyot. Itt is az a célunk, hogy a pályázató tovább akarja olvasni, de az is, hogy beinduljon a fejében a film, kezdje elképzelni a saját filmjét. Ezért nagyon vigyázzunk arra, hogy ne magyarázzunk túl bizonyos dolgokat.

Amikor szinopszist kérnek, sohasem csupán magára a tényleges szinopsziszra gondolnak, hanem a filmterv teljes bevezetőjére, amely magába foglalja a film címét, műfaját/stílusát, hosszát, egymondatos kivonatát, és egy hosszabb szöveget, ami tulajdonképpen a tényleges szinopszis, de hogy megkülönböztessük, nevezzük féloldalas vagy tízmondatos szinopszisznak.

Tehát a bevezető egyik alapvető funkciója, hogy felkeltse az érdeklődést a filmterv iránt, a másik pedig, hogy lefektessen egy keretet (egy mátrixot), amelybe az olvasó el tudja helyezni a későbbiekben olvasott információkat. Ehhez az elsődleges információk: a **film címe, műfaja/stílusa és tervezett hossza**.

► **A film címe** az első információ, amely felkeltheti az érdeklődést. Gondoljunk arra, hogy a producerek kézbe kapnak egy katalógust, amelyben van 35–50 filmterv. Nem valószínű, hogy szépen, sorjában el fognak olvasni mindent. Inkább megnézik a tartalomjegyzéket, és a cím alapján válogatnak, hogy mit olvassanak el. De ezt csinálják a fesztiválválogatók is, amikor kézhez kapnak rengeteg filmet, amelyek közül válogatniuk kell, és a nézők is, amikor filmet nézni támad kedvük.

Véleményem szerint az a jó cím, amely szimbólumként a teljes film jelentését hordozza, és/vagy van benne bizonyos feszültség, illetve egy plusz tartalmat is ad a filmnek.

Havas Ágnes, a Magyar Filmalap ex vezérigazgatója azt mondta, hogy neki azért tetszik a *Ki kutyája vagyok én?* cím, mert emlékezteti arra a népdalra, hogy: *Ha te tudnád, amit én / Ki babája vagyok én / Te is sírnál, nem csak én / Keservesebben, mint én.* Persze, szándékom szerint benne van az ember-kutya párhuzam, a köznyelvben használatos „senki kutyájára” való utalás stb. Tehát elégedett vagyok ezzel a címmel, még az angol verziójával is, mert a kutya nemzetközi szimbólum, és elég sok nyelvben használják áttételesen, ha nem is pontosan olyan értelemben, mint magyarul.

Viszont a *Moszny*, szerintem egy nagyon rossz cím, mert senkinek sem mond semmit. A *Csendország* kapcsán mondta nekem valaki, hogy túl hivalkodó, és jobban tetszene neki az a szerényebb cím, hogy *Alfi*. Ez befolyásolt akkor, és ezért lett ez a szerényebb *Moszny* cím. Azonban tévedés volt. Egyrészt most már nem értek egyet, hogy jobb lett volna az *Alfi*, annak ellenére, hogy a *Csendország* kicsit félrevezető, mert egy zen-állapotra utal, ami nem igazán jellemző az Alfi világára, de a fényképek világára igen, túl azon a földhözragadt jelentésén, hogy eléggé költőien fogalmazza meg, hogy a főhősünk világában a csend uralkodik, vagyis, hogy siket.

A *Bahrtalo!*-ról pitching fórumokon azt mondták, hogy az olvasó nem tudja, mit jelent, ezért butának érzi magát, és általában mindenki kerüli az olyan helyzeteket, amelyben butának érzi magát. Ezért egészítettem ki, és lett belőle *Bahrtalo! – Good luck!* mert számomra fontos volt megtartani a cigány köszönést. Ennek eléggé szerencsétlenül sikerült a magyar fordítása, mert *Jó szerencsét!* lett, ami viszont bányász-köszönés, és tartalmilag sem helyes, mert a pontos fordítása a *Légy szerencsés!* lenne. Most már késő megváltoztatni, de szerencsére ez a *Jó szerencsét!* lekopott róla, mert magyar kultúrában eléggé közismert ez a cigány köszönés, és nincs szükség a

toldalékra. A román nyelvű toldalék viszont már jobbra sikeredett, mert a *Hai Noroc!*-ban van lendület és közvetlenség.

Nem gondolom, hogy a filmjeim címein való további elmélkedéseim leírása segítene az olvasónak a saját címeinek kitalálásában, úgyhogy nem is folytatom. A lényeg, hogy fordítsunk kellő erőfeszítést a cím kitalálására, és ha nem vagyunk megelégedve vele, filmterv szintjén írjuk melléje kötőjellel, hogy munkacím. Illetve ne adjunk semmitmondó címet, de túl nagyot mondot (túl sokat ígérőt, patetikusat) se.

► **A műfaj/stílus** röviden azt a célt szolgálja, hogy az olvasó megkapja a mankót, hogy el tudja képzelni, nagyjából mit és hogyan fog látni a vásznon. Ha azt írjuk, hogy szituációs dokumentumfilm, az olvasó tudja, hogyan kell elképzelnie a későbbiekben olvasottakat. Ha azt, hogy oknyomozó szituációs dokumentumfilm, érti a különbséget az előzőhöz képest. Ha azt, hogy interaktív szituációs dokumentumfilm – azt is érti. Ha azt, hogy interaktív, provokatív, önreflexív, szituációs filmezéseket tartalmazó, kreatív dokumentum esszéfilm – azt is érti. Ezek a kifejezések egyenként behoznak egy-egy rendezői módszert, rendezési módot, vizuális stílust stb., amelyek segítik az olvasót abban, hogy el tudja képzelni, hogyan fogja viszontlátni a mozivásznon azokat a tartalmakat, amelyekről a továbbiakban írunk. És az a jó, hogy szabadon variálhatunk ezekkel a kifejezésekkel. Arra biztatok mindenkit, hogy ne spóroljon és ne szerénykedjen, mert az olvasó számára eléggé dühítő, hogy olvassa a nagy gondolatokat, tartalmakat, és közben nem tudja elképzelni, hogy mindez hogyan fog megjelenni a filmben. Ilyenkor olvasóként az a benyomásom, hogy a szerző képzeleg, de valójában fogalma sincs arról, hogy mitől film a film, és arról se, hogy mindezeket a mély tartalmakat, amikről itt filozofálgat nekem, hogyan fogja megjeleníteni a filmben. Ha csak annyit látok odaírva, hogy „dokumentumfilm”, egyből mély kételyekkel kezdem az olvasást. De az még több ellenérzést kelt, ha a szerző helytelenül használ bizonyos fogalmakat: például azt írja, hogy dokumentum-játékfilm, és olvasás közben kezdem kapiskálni, hogy ez nem dokumentum-játékfilm, hanem dokumentarista stílusú játékfilm, vagy áldokumentumfilm. Ilyenkor egy producer, ha nagyon tetszik neki az ötlet, még talán vállalja, hogy oktatgatja majd a szerzőt, de egy potenciális koproducer, műsorszerkesztő, forgalmazó, vagy finanszírozó, vagyis akiknek kisebb ráhatásuk van a filmkészítés folyamatára, nagy valószínűséggel ejti a közreműködés lehetőségét.

► **A film hossza** is fontos információ, mert ez alapján kezdem elképzelni az olvasotakból a film ívét. Amíg a televíziók voltak a fő forgalmazók, kialakult egy standard. A műsorrácsban egy órás blokkokban gondolkodtak. Tehát egy televíziós dokumentumfilm, 50' vagy 52' volt, mert így fért bele az egyórás műsorrácsba, az elején és végén reklámmal, meg öt perces hírekkel. A rövid doksi durván ennek a fel, vagyis huszonhat perc. Az egész estés pedig 70' fölött. Ez utóbbinak a hátránya, hogy csak az úgynevezett open end (nyitott végű) műsorsávba fért bele, vagyis a késő esti műsorsávba. Tehát egy 40'-es doksival nem nagyon volt mit kezdeni, vagy legalábbis nagyon kellett akarni az illető filmet, ahhoz, hogy valahogy beleférjen a műsorba.

Szerencsére az online forgalmazással ez a probléma megszűnőben van, de a fesztiválprogramok szempontjából továbbra is fontos. Például egy ötven perces tévédoksi elé be tudnak tenni egy rövid huszonhat percest, és azzal megvan egy vetítés. De egy harminchét percessel – mint a *Csendország*, meg egy negyven percessel, mint a *Moszny*, elég nehéz valamit kezdeni. Azok csak rövidfilmes blokkokba férnek be. Ezeket, amíg ki nem kerültem nemzetközi pitching fórumokra, nem tudtam. Akkor jöttem rá, hogy ez a nonkonformista hossz eléggé lecsökkentette ezeknek a filmeknek a nemzetközi fesztiválesélyeit.

► **Az outline** tulajdonképpen egy egymondatos szinopszis, ígéret arra, hogy milyen stílusban és miről fog szólni a film – esetleg, ha még belefér, akkor dióhéjban érdemes néhány szót ejteni a témát hordozó történetről is.

Az outline-nak amennyire csak lehet, meggyőzőnek kell lennie, hiszen ez az első mondat, amit elolvasnak a filmtervből. Ha ez nem kelti fel a figyelmüket, akkor már lapoznak is tovább. Ha ködös, akkor is továbblépnek a katalógusban szereplő következő filmtervre. Ezért az outline-t a filmterv kidolgozása közben sokszor átírják, amíg úgy gondolják, hogy elérte végső, letisztult formáját. Fő célja nem a pontos információközlés, hanem a figyelemfelkeltés. Azt akarjuk elérni vele, hogy aki elolvasta, többet akarjon megtudni a filmtervről és tovább olvassa. Ha azt írjuk, hogy Józsi pásztor életéről fog szólni a film, akkor lapoznak. Ha viszont azt írjuk, hogy Józsi pásztor szerelmeiről szól a film, akkor nagyobb esélyünk van, hogy tovább olvassák. A néző (esetünkben az olvasó) keresi a saját kapcsolódási pontját a témához. Ha nincs kapcsolódási pont, akkor az érdeklődés kihuny. Az univerzális emberi problémák szinte

minden esetben kapcsolódási pontot jelentenek, míg a specifikus problémák eléggé leszűkítik a potenciális közönséget. Tehát ha még egy nagyon sajátos környezetben is játszódik a történet, meg kell találni azt az egyetemes emberi problémát, amely mindenkit érint. Ez nekünk is segít letisztázni filmtervünket, és megadhatja az irányt, amerre fejlesszük. Ha például a Duna-deltai vadlovak ragadták meg figyelmünket (ami érdekes, mert sem lovam nincs, sem ló nem vagyok) akkor például mondhatjuk azt, hogy ez a film a szabadságról szól. De ez sem igazán jó, mert szép dolog ugyan a szabadság, azonban ezzel nem mondunk semmi újat. Ellenben, ha azt mondjuk, hogy a szabadság áráról szól a film, akkor már rögtön izgalmasabb, mert van benne feszültség. Mert, akkor lássuk, mi is a szerző szerint a szabadság ára!? Az, hogy függetlenségi mániánkba lehet, hogy éhen pusztulunk? Vagy mégsem? Elindulunk filmtervünk fejlesztésével ebbe az irányba, aztán lehet, hogy kiderül, mégsem működik a párhuzam, és valamilyen teljesen más megközelítést találunk, mert mást adnak ki magukból a potenciális jelenetek, és akkor újragondoljuk az outline-t, és ismét kínlódunk, hogy igazán figyelemfelkeltő legyen. De persze ugyancsak az outline-ban meg kell határozni a dokumentumfilm stílusát is, és arra sem árt utalni, hogy drámai vagy humoros. De lehetőleg nem így, hogy „humoros dokumentumfilm”, mert az erőltetett humor általában szánalmas, hanem az a jó, ha a mondat önmagában humoros, és megfogalmazásából kiérződik a humor stílusa.

► **A féloldalas (vagy tízmondatos) szinopszis:** Ebben bővebben írhatunk arról, amit nem sikerült az outline-ba belesűríteni. Pontosabban, és kicsit bővebben megfogalmazhatjuk a témát, és felvázolhatjuk a történet ívét is, illetve meghatározhatjuk a dramaturgiai fordulópontokat is. Ennek a megírásra azután vagyunk igazán felkészültek, miután végigírtuk magunknak a teljes filmtervet. De persze előtte is kell ilyen szinopszist írni. Csakhogy azt nagyon sokszor át kell írni, mire sikerül megtalálni a végleges formáját. De érdemes befektetni az energiát, mert ez az, ami meggyőzi az olvasót, hogy a következő nagyobb egység olvasásába belekezdjen.

► **A gyártási trailer vagy teaser** nem feltétlenül része a filmtervnek. A legtöbb pályázaton nem kérnek ilyet, de például a Media Desknek a Creative Europe filmterv előkészítési pályázatán kérnek. És vannak más pályázatok, amelyek megengedik trailer

csatolását. Véleményem szerint, ha van rá lehetőség, akkor mellékeljük trailert is, mert nagyot emel a filmterv attraktivitásán.

Viszont gyártási trailer nélkül pitchelni olyan, mint szárnyak nélkül repülni próbálni – általában szárnalmas produkció, hiszen a trailer a legmeggyőzőbb pontja a pitchnek – ezért a pitchről szóló fejezetben is lesz róla szó.

Persze a gyártási trailer más, mint a kész film trailere, mert kevesebb anyag áll rendelkezésünkre az előforgatott anyagból. De arra is láttam példát, hogy a gyártási trailer sokkal jobban tetszett, mert az elkészült film trailerébe túl sok információt próbáltak belesűríteni, ami miatt elveszett a fókusz. A trailer funkciója, hogy egy-egy reakciójukból megismerjük a főszereplőket, lássuk, hogy működnek kamera előtt, felvillanjon előttünk a film témája és fő konfliktusa, és következtessünk belőle a film stílusára – mindez egy kétperces dramaturgiai egységben.

Végezetül pedig egy anekdota a trailer fontosságáról. Két szerb fiatal internetről letöltött anyagokból összevágott egy trailert, amely arról szól, hogy a jugoszláv tudósok Tito idejében kifejlesztettek egy űrprogramot. Az amerikaiakat frusztrálta, hogy az oroszok már jártak a világűrben, és ők még nem, ezért megvették a jugoszlávoktól az űrprogramjukat – ezért éltek a jugoszlávok olyan jól a kommunizmus idejében a keleti blokk többi államához képest.

Két nap múlva sorban álltak a külföldi újságírók a srácok ajtajánál, és az HBO is lecsapott rájuk. Kiderült, hogy az egészből semmi se igaz, de az ötlet annyira megtetszett nekik, hogy az HBO áldokumentumfilmet készítettett a srácokkal a témából. A film címe: *Houston, we have a problem!*

■ A treatment

Játékfilm esetében a szinopszist a treatment szokta követni, ami egy olyan köztes forma, amely segít az írásban, és csak olyan esetben szokták kérni, amikor még nincs pontos forgatókönyv, vagyis amikor forgatókönyv-fejlesztésre szoktunk pályázni. A treatmentet úgy szokták meghatározni, hogy egy eseménysor leírása, párbeszéd nélkül. Egy kb. kilencven oldalas (vagy kilencven oldalra tervezett játékfilm forgatókönyv esetében) maximum tíz oldalas treatmentet szoktak kérni (a Creative Europe

itt is kivétel, mert oda pl. a tavaly 20 oldalt kértek). Mivel a treatment jóval rövidebb, mint a forgatókönyv, a cselekmény leírása sem pontos. Ezekről számomra szárazra és nagyon nehezen követhetővé válik. El tudom képzelni, hogy műfajfilmek esetében könnyebb követni, mert az olvasó agya rááll egy filmstílusra, és a fantáziája kiegészíti a száraz cselekményt a műfajnak megfelelő részletekkel, de a műfaji szempontból nem besorolható filmterveknek szerintem határozottan nem kedvez, ugyanis ezeknek lényegük pont a stílus sajátosságában van, amely csak a pontosan leírt részletekből érezhető ki igazán. Ezért játékfilm esetében a tíz oldalas treatment mellé szoktak kérni néhány részletesen kidolgozott jelenetet is.

Azért lehetséges egy kilencven oldalas forgatókönyv tíz oldalba való tömörítése, mert a treatmentben szabad olyan megfogalmazásokat használni, amit forgatókönyvírás esetében nem. Játékfilm forgatókönyvbe csak azt írhatjuk le, amit a vásznon konkrétan látunk, vagyis tilos mindenfajta szerzői értelmezés. Azon túl, hogy nem írhatjuk bele a rendezői szándékot, nem írhatjuk le a szereplő érzelmeit, gondolatait, megérzéseit, szándékát, nem használhatunk múlt vagy jövő időt, nem írhatjuk oda, hogy ha valami emlékezés vagy vízió, nem írhatjuk le, ha valami „nincs” (például nincs már a helyén a bicikli) vagy valami „nem” (például: „JÓSKA nem veszi észre, hogy...”) – ezeket azáltal kell megmutatni, ami „van” és ami „igen” stb. Tehát az irodalmi forgatókönyv inkább rendőrségi jegyzőkönyvhöz hasonlít, mintsem irodalomhoz. A treatmentben viszont szabad mindazt, amit az irodalmi forgatókönyvben nem, és ettől sokkal tömörebb tud lenni, mint a forgatókönyv.

A dokumentumfilmes helyzet viszont nehezebb, mert (főleg a megfigyelő jellegű dokumentumfilmek esetében) nem írhatunk pontos forgatókönyvet – ugyanis ami ennyire eltervezett részleteiben, mint azt a forgatókönyvírás szabályai igénylik, az már nem lehet dokumentumfilm. A szereplő instruálása ellehetetleníti a természetes viselkedését, nem ad teret a saját döntéseinek, vagyis megöli a film dokumentumjellegét. Ezért dokumentumfilm esetében csak treatmentet szoktak kérni, és pályázat függvénye, hogy ennek milyen hosszúnak kell lennie.

Egy lehetséges munkamódszer a treatment íráshoz, hogy egyszer leírjuk a potenciális helyszíneket, ahol történhet valami a főhősünkkel (és mondanom sem kell, hogy nem árt, ha ezek a helyszínek minél filmszerűbbek). Második körben leírjuk, hogy kikkel találkozhat főhősünk ezeken a helyszíneken, tehát kik a potenciális

további főszereplők, mellékszereplők és epizódszereplők. Harmadik körben megpróbáljuk elképzelni, hogy miért megy egy adott helyszínre a főhősünk, és mi érdekes történhet vele ott, amikor az általunk elképzelt személyekkel találkozik. Még nem jeleneteket képzelünk el, hanem alapszituációkat. A szituáció az, amikor főhősünk valamit akarva megjelenik egy helyszínen, ahol X-szel találkozik. A jelenet pedig az a cselekmény, amit az adott helyszínen és bizonyos időintervallumban ez a helyzet szül. Minél inkább akar valamit a főhősünk, és minél fontosabb az X-szel való találkozás, annál nagyobb a tét (és ezzel együtt a feszültség), és annál valószínűbb, hogy filmjelenet születik majd belőle. A kimenetét persze nem tudhatjuk előre, de elképzelhető, hogy vagy valami lesz, vagy annak a valaminek a szöges ellentéte. Ezen a ponton érdemes újra olvasni a *Mit és hogyan filmezzünk?* című fejezetet, mert az szórészetesen a filmezésre alkalmas szituációkról. Az ilyen potenciális jelenetek dramaturgiai sorrendbe rendezése nem más, mint forgatókönyvvázlat. Ezek után az olvasó számára érthető (treatment) formába kell önteni mindezt.

Valószínűleg egy-egy helyszín többször is visszatér majd (több potenciális jelenetet is rejt magába), de az írási folyamat alatt ezeknek az időrendi sorrendbe való szerveződése magától megtörténik a történet dramaturgiai szerkezetének kialakulásával párhuzamosan. Hogy melyek is a dramaturgiai szerkezettel kapcsolatos követelmények, az a következő, a narratív struktúráról szóló fejezetből lesz érthetőbb.

Az eseménysor leírásának nagy hátránya (és egyben elkedvetlenítő része), hogy amikor elkezdjük írni, úgy érezzük, pont a lényeg marad ki belőle, hiszen a dokumentumfilmek esetében a történet és a cselekmény gyakran csupán dramaturgiai ürügy a film lényegét hordozó „periferikus tartalmak”, látszólag „irreleváns részletek” és „mikroszkopikus történések” bemutatására, amelyekben a dokumentumfilmek fő ereje rejlik. Ezeket a fontos részleteket viszont a valóság produkálja spontánul, ezért nem írhatjuk őket bele a treatmentbe, mert ha meg is figyeltünk ilyeneket, nem állíthatjuk, hogy ezek a kamera előtt is meg fognak majd történni (illetve egészen biztosan nem fognak ugyanúgy megtörténni, ahogyan akkor, amikor megfigyeltük őket). Ezért határozottan szerettem az olyan régebbi pályázati kiírásokat, amelyekben a treatment előtt kértek egy *A téma bemutatása* című fejezetet, amelybe bele lehetett írni a már megtörtént és megfigyelt periferikus tartalmakat és mikroszkopikus cselekményeket, vagyis azokat a részleteket, amelyek nélkül sokat veszítene a filmterv. De manapság már nem kérnek ilyen

(csak esetleg történelmi dokumentumfilmek, vagy ismeretterjesztő filmek esetében), ezért az ilyen tartalmakat meg kell próbálni valahogyan becsempészni a treatmentbe.

Azt hiszem, a történetet érdekessé tevő színes részletek akkor tudnak leginkább bekerülni a szövegbe, ha a potenciális események leírása kapcsán megpróbáljuk viselkedése által jellemezni a szereplőt. És ne feledjük, a „reakció” alkalmasabb erre, mint az „akció”, mert, amikor a főhősünk magától cselekszik valamit, a néző nem tudhatja, hogy mi van a fejében, de amikor reagál valamire (amit láttunk), az sokkal könnyebben dekódolható.

A „tetten ért valóság” típusú filmek esetében nem állíthatjuk, hogy az általunk felvázolt eseménysor és azok a színes részletek, amelyeket előzetes megfigyeléseink alapján elképzeltünk, ugyanúgy fognak megtörténni, ahogyan azt a treatmentbe leírtuk, ezért igyekszünk feltételes módban fogalmazni. De ez a fajta tervezetés arra mindenképp jó, hogy egyrészt magunk, másrészt a potenciális finanszírozók számára tisztázzuk, hogy melyek azok a dolgok, amikre filmezéskor odafigyelünk.

Fantáziálni arról, hogy mi történhet, és az hogyan illeszkedhet a filmbe, a forgatásra való felkészülés fontos része. Úgyhogy nincs igazuk azoknak a (múltban élő) puritán gondolkodású dokumentumfilmeseknek, akik felháborodnak azon, hogy tíz-tizenöt oldalas treatmentet kérnek egy egész estés dokumentumfilmhez, hiszen ez a valóság manipulációjához vezet.

A treatment lényege nem az, hogy meg is valósítsuk mindazt, ami leírtunk, hanem az, hogy ha írása közben minél több lehetséges variánst képzelünk el, akkor felkészültebbek leszünk arra, hogy ha egyikük sem fog bekövetkezni forgatáskor, akkor mi az, amivel pótolni (helyettesíteni) tudjuk. A szituációs dokumentumfilmben az az izgalmas, hogy amit az élet hoz, gyakran sokkal érdekesebb, mint amit előre elképzeltünk. De ahhoz, hogy ne maradjunk le róla, sokat segít az előzetes fantáziálgatás arról, hogy ha nem jön össze egy elképzelt jelenet, akkor milyen más jelenettel lehet pótolni az illető jelenet dramaturgiai funkcióját. Persze, igyekezzünk ne túlterhelni a treatmentet ilyen ekvivalens jelenetekkel, mert ezek nehezítik az olvasást. Szerintem az a jó, ha csak a dramaturgia szempontjából kulcsfontosságú jelenetekre (első fordulópont, középpont, utolsó fordulópont) vázolunk fel alternatívákat. Egyébként meg ezeknek a „mi lesz, ha ez mégse jön össze?” típusú eszmefuttatásoknak a későbbiekben megvan a helyük a filmtervben a rendezői koncepciónak a narratív struktúrára vonatkozó részében.

■ A rendezői koncepció

A rendezői koncepció három témakörre osztható: a narratív struktúrára való reflektálásra, a szereplőválogatás és a szereplők megközelítési módjára, valamint az audiovizuális koncepcióra. Ezeknek nem kell feltétlenül ebben a sorrendben kell követniük egymást. Ha például a szereplőválogatás és szereplők megközelítésének módjából fakad a narratív struktúra, akkor természetes, hogy e két témakör helyet cserél. A lényeg, hogy az olvasó lehetőleg ne az irományunk végének köszönhetően értesse meg a közepét. Mert kicsi a valószínűsége, hogy újra fogja olvasni az egészet annak reményében, hátha kitisztul, amit első olvasásra nem értett. Sokkal elképzelhetőbb, hogy ha egy adott ponton zavarossá válik számára a filmterv, akkor nem olvassa tovább.

► **A narratív struktúra** tulajdonképpen az alkotói indítékon alapuló elemzése a filmtervnek, vagyis itt a helye reflektálni a film dramaturgiai szerkezetére, illetve arra, hogy ha az előre elképzelt kulcsfontosságú jelenetek nem jönnek össze, milyen más jelenetekkel lehetne azokat helyettesíteni. A háromfelvonásos lineáris dramaturgiai szerkezet az alap, mert minden bonyolultabb konstrukció erre vezethető vissza, illetve bármilyen más struktúrába rendeződnek a jelenetek, az egyes fejezeteken és jeleneteken belül akkor is a háromfelvonásos lineáris szerkezet érvényesül.

A szituációs dokumentumfilm műfajnak az egyik fő nehézsége (mivel formai szempontból közel áll a játékfilmhez, tehát a nézői igények is hasonlatosak a játékfilmekkel szembeni elvárásokhoz), hogy a szerzőnek előre kell látnia, mikor lépjen be a kamerával a főhős életébe ahhoz, hogy a kamera előtt elinduljon egy érdekes életfolyamat, illetve előre kell látnia, hogy mire futhat ki a történet, vagyis mi lehet a csúcspontja és a vége.

Játékfilmben is van egy főhősünk (protagonista), akinek kiderül, hogy van valamilyen problémája, amit meg akar oldani, van egy antagonistája, aki akadályozza a főhőst a célja elérésében (de ez nem muszáj egy konkrét szereplő legyen, hanem lehet maga a probléma, például egy betegség vagy fogyatékosság), van a tükör-szereplő (a főhős barátja, akivel megosztja a gondolatait, és az ezzel folytatott párbeszédéből tudja meg a néző, amire nem jön rá magától a cselekményből), és van az érzelmi szál

összpontosító szereplő (aki hol segíti, hol akadályozza a főhőst a célja elérésében – de szintén nem kötelező, hogy egy konkrét személy legyen, hanem lehet akár egy szenvedély is). Ezek közül a főhősön kívül (aki nyilvánvalóan főszereplő) bármelyik lehet főszereplő vagy mellékszereplő, illetve adott esetben akár hiányozhat is. Ezen kívül ott vannak még az epizódszereplők, akik betüremkednek a filmbe, nem befolyásolják különösebben a történetet, de hitelesítik a film világát. Ugyanakkor az ilyen film esetében a dramaturgiai elvárások is hasonlatosak a játékfilmes elvárásokhoz. Vagyis kell egy bevezető, amelyben egyensúlyállapotban ismerjük meg a főhőst (ez a rész kb. a film egynegyede), majd ezt követően kell egy első fordulópont (angolul plot point, amit egyesek konfliktusnak szeretnek nevezni), amely felborítja ezt az egyensúlyállapotot. Innen kezdődik a bonyodalom, amelynek során több apróbb fordulópont is van (minél több fordulópont, annál izgalmasabb a cselekmény), végül elérkezünk egy utolsó fordulóponthoz (csúcspont), amelynek következtében beáll egy új egyensúlyállapot a főhősünk életében. Hosszabb film esetében van egy úgynevezett középpont is, ami egy jelentősebb fordulópont, és amely után felgyorsulnak (célegyenesbe érnek) az események. Dokumentumfilmben a szerzőnek kell legyenek alternatívái arra, hogyan oldja meg a dramaturgiai szerkezet problémáját, ha nem az fog történni, amire számít. Szerencsére nem annyira ördögös a helyzet, mint amennyire az első hallásra tűnik. Szükség van egy potenciális főhősre (szereplőre), aki akar valamit, és a célja elérése érdekében ki akar mozdulni a komfortzónájából, vagyis hajlandó kalandba kezdeni. Innen kezdve el kell képzelni, melyek lehetnek a fontos momentumok az életében a kitűzött cél szempontjából, és olyankor ajánlatos jelen lenni a kamerával. Ha törekvéseit siker övezi, akkor a siker, ha meg kudarc, akkor az a csúcspont. Minden ilyen úton vannak apróbb sikerek meg kudarcok, és ezek a köztes fordulópontok. A csúcspont után, bekövetkezik egy új egyensúlyállapot, és ez a történet vége. Vigyázni kell viszont, hogy a film vége, vagyis az új egyensúlyállapot, ne legyen túl rövid. Tipikus kezdő hiba, hogy a film elejét túl hosszúvá veszik, és a végét túl hamar zárják le. Nagyon fontos még, hogy a film elején, kb. a harmadik percben, legyen egy felütés, egy horog, amivel megakasztjuk a néző figyelmét és felkeltjük az érdeklődését.

Ritka szerencsés eset, ha épp akkor vagyunk ott a kamerával, amikor a témánk szempontjából az első fordulópont bekövetkezik főhősünk életében. Amikor nem

tehetjük meg, hogy lefilmezzük a történetünket elindító első fordulópontot, arra kell törekednünk, hogy úgy adagoljuk a filmben az információt, hogy az első fordulópont dramaturgiai helyén (tehát a film kb. egynegyedénél) derüljön ki a néző számára, hogy ez a fordulópont már bekövetkezett, és hogy mi is ez az esemény, amely kibillentette főhősünk életét addigi egyensúlyából. Tehát addig látszólagos egyensúlyállapotban mutatjuk főhősünket, ami nem csalás, hiszen az életben is az van, hogy vannak olyan időszakok, amikor nem foglalkozunk egy adott problémával, vagyis az illető probléma szempontjából egyensúlyhelyzetben vagyunk.

A dokumentumfilmben a valóság részleteiből tulajdonképpen fikciót hozunk létre. Ezzel kapcsolatban Nemes Gyula azt mondta egy vele készített interjúban, hogy az életben nincsenek történetek, hanem párhuzamos folyamatok vannak, és ezekből mi alkotunk történeteket, mert valamiért ilyen a gondolkodásunk. Alkotóként kizárjuk a filmből a valóságnak azon részeit, amelyek bezavarnak az ok-okozati viszonyokon alapuló mesélésbe. Sőt, gyakran kihagyunk részeket, nemcsak akkor, amikor unalmasak, szájbarágósak vagy félreterelnék a néző figyelmét olyasmire, ami nem témája a filmnek, és ezáltal elveszítenénk a néző figyelmét, hanem azért is hagyhatunk ki (vagy késleltethetünk) időnként fontos részleteket, hogy a néző magától jöjjön rá dolgokra, mert ettől lesz izgalmas a történetmesélés. A mesélés nem más, mint az információ adagolásának művészete, és ehhez hozzátartozik bizonyos információk kihagyása, illetve egyes információk késleltetése. Nagy élmény a néző számára az, amikor egy ideig csak gyanít valamit, és később kapja meg sejtésének visszaigazolását. Ez szoros rokonságban áll az aha-effektussal, más néven heuréka-effektussal, azzal az érzéssel, amikor egy korábban érthetetlen dolog hirtelen érthetővé válik. Ezek legalább annyira fontosak, mint a meglepetés, vagyis, hogy a néző sejt valamit, vár valamire, de helyette egy számára meglepő dolog történik. Aztán ha gyanít valamit, de reméli, hogy annak az ellenkezője fog történni, és a reménye igazolódik be, az aztán az igazi élmény!

Arról már volt szó, hogy ahhoz, hogy a néző együtt tudjon haladni a főhőssel, vagyis, hogy érdekelje a sorsa, két dolog fontos: az egyik, hogy empátiát érezzen iránta, másrészt pedig tudnia kell, hogy mit akar, hogy tudjon drukkolni neki. Az olyan szereplő, aki nem akar semmit, az érdektelen. Legyen bármennyire szimpatikus, érdekes vagy sziporkázó, az csak egy bizonyos ideig tudja fenntartani figyelmünket,

és utána ráununk. Nem a pozitív tulajdonságai miatt azonosulunk a szereplővel, hanem az iránta érzett empátia miatt, vagyis azért, mert úgy érezzük, hogy valamilyen szempontból igazságtalan volt vele a sors. Ilyen esetben, ha az ő problémája nem is a mi problémánk, de megtaláljuk az analógiát egy saját életnehézségünk és az ő problémája között, azonosulunk vele, és izgalommal követjük sorsát, illetve drukkolunk neki. Az ő sorsa köti le elsősorban a figyelmünket, de közben a film világának részeként, vagyis a történet ok-okozati viszonyainak szempontjából látszólag lényegtelen háttér-információként eljut hozzánk sok más, társadalmi szempontból igencsak fontos információ.

Egy másik nehézsége az ilyen jellegű filmek készítésének a történet lezárása. Vagyis nemcsak az fontos, hogy mikor lépünk be a főhős életébe a kamerával, hanem az is, mikor lépünk ki belőle. Azt már tudjuk, hogy az életben csak nagyon ritkán vannak kerek történetek, vagyis olyanok, hogy határozott elejük és végük legyen. Az még előfordul, hogy határozott az elejük (habár erről gyakran lemaradunk a kamerával), de hogy lekerekített végük legyen, az ritkább. Szó volt arról, hogy a bonyodalom közben több fordulópont is van. Az egyes fejezetek mikrotörténetek, amelyek rendelkeznek első és utolsó fordulóponttal, csak úgy szerkesztjük őket, hogy egy fejezet utolsó fordulópontja a következő fejezet első fordulópontja legyen. És így van ez az életben is: a történet általában nem ér véget, hanem egy életfolyamat vége tulajdonképpen egy újabb fejezet kezdete. Egy párkapcsolat vége lehet egy történet vége (amelynek témája például az, hogy X és Y képtelen feldolgozni, hogy nem lehet saját gyerekek, ezért megromlik a kapcsolatuk és szakítanak), de lehet akár egy újabb történet kezdete (amelynek témája, hogy X elkezd zülleni). De akár több szerelmi kalandból (mikrotörténetből) is állhat egy nagyobb történet, aminek például az a témája, hogy Y miért képtelen stabil párkapcsolatra? Tehát ugyanúgy, ahogyan elkülönítjük a történetet a cselekménytől (a történet cselekményekből épül fel, a cselekmény hordozza a történetet, de önmagában még nem történet) fontos elkülönítünk a témát is a történettől. Itt fontos kiemelni azt is, hogy a fejezet sem jelenetet jelent, hanem egy nagyobb tartalmi egységet, és egy fejezet akár egy jelenet közepén is véget érhet. Tehát az sem helyes megfogalmazás, ha azt mondom, hogy egy fejezet egy nagyobb tartalmi egység, amely több jelenetből áll. Egy jelenet is lehet fejezet, és nem szükséges, hogy egy jelenet elejével kezdődjön egy fejezet, illetve egy

jelenet végével érjen véget. A fejezet elsősorban tartalmi egység, miközben a jelenet inkább formai egység. A jelenet definíciója, hogy egy adott helyszínen, egy folyamatos időintervallumban lezajló cselekmény. Ha helyszínt váltunk, vagy láthatóan ugrunk időben (teszem azt nappalból estére ugrunk), akkor az már más jelenet, miközben ugyanazon tartalom boncolgatása folytatódhat több jeleneten keresztül is. Legkönnyebb megértenünk, ha a játékfilm forgatókönyv-írási szabályait nézzük. Ha azt írjuk, hogy: „BELSŐ: GYULA SZOBÁJA – NAPPAL” – akkor ameddig Gyula szobájában vagyunk, az egy jelenet, de ha már kilépünk a szobából az előszobába (vagyis Gyula kilép a szobájából az előszobába, akkor ki kell írunk, hogy: „BELSŐ: GYULA LAKÁSÁNAK ELŐSZOBÁJA – NAPPAL” és az már egy más jelenet. Vagy ha közben beesteledik, és átlépünk a nappalból az éjszakába, akkor, ha az előző jelenet „BELSŐ: GYULA SZOBÁJA – NAPPAL” a következő meg „BELSŐ: GYULA SZOBÁJA – ÉJSZAKA”, akkor ezek is külön jelenetek. Persze jelenet közben is rövidítünk, vagyis ugrunk időben, kihagyva a lényegtelen cselekményrészleteket, de ezeket a kis időugrásokat nem érzékeli a néző, csak akkor, ha jelentősen változnak a megvilágítási körülmények (vagyis a napszak) – ezért az idő múlásának érzékeltetése egy napszakon belül, úgy, hogy ne váljon unalmassá, de közben az időbeli folytonosság érzetét keltse, elég nehéz dolog.

Visszatérve a film végének problematikájához, előre kell látnunk a film csúcspontját, vagyis a témánkhoz kapcsolódó utolsó fordulópontot, ami után bekövetkezik egy egyensúlyállapot a témánk kapcsán (kiemelem, hogy „témánk”, és nem feltétlenül „történetünk” kapcsán). Persze ez az egyensúlyállapot általában ideiglenes, de ha a néző úgy érzékeli, hogy a probléma így vagy úgy, de megoldódott, vagyis a főhős küzdelme, ami eddig a figyelem középpontjában állt, kifutott egy megoldásra, azaz egyensúlyállapotra, akkor itt kiléphetünk a filmből. A főhős küzdelme persze nem muszáj mindig sikeres legyen. A csúcspont lehet egy részsiker vagy akár egy részleges kudarc is. Azért írom, hogy „részleges”, mert az életben ritka a totális siker vagy a totális kudarc, és nem lehet tudni, hogy mi következik utána. Nekem például tetszik az a mondás, hogy: „a győztesek tulajdonképpen azok a vesztesek, akik felálltak, és újból megpróbálták”. Ezért általában az ilyen filmeknek (hacsak meg nem hal a szereplő), nyitott a végük, még ha le is kerekítjük őket. Eddig ahány közönségtalálkozón voltam, bármennyire is le volt kerekítve a film vége, mindig valaki feltette azt a kérdést,

hogy „és mi van ma a főhőssel?” No de egyelőre maradjunk annál, hogy a finanszírozók szeretnék előre tudni, hogy kb. mi lesz a film vége és kicsengése, és a néző sem szeretne túl sok megválaszolatlan kérdéssel maradni a film története kapcsán, ezért alaposan el kell gondolkodnunk a végvariánsokon.

► **A szereplők és ezek megközelítési módja:** Amennyiben a treatment szövegében nem sikerült eléggé jellemeznünk a szereplőket a viselkedésük által, itt külön megtehetjük. De ajánlatos nem jellemvonások megfogalmazásával dobálózni, mert azok mindenki számára másként értelmezhetőek, illetve mivel szárazak, valószínűleg senki sem fog elgondolkodni azon, hogy az adott kontextusban mit is jelenthetnek. Sokkal izgalmasabb, ha rövid történetek elmesélésén keresztül alakítjuk ki az illető szereplő karakterrajzát, mert ezzel azt bizonyítjuk, hogy filmes kifejezőeszközökkel képesek vagyunk megragadni azt.

A történet a szereplő egyéniségéből fakad – szokták mondani. Játékfilm esetében kitaláljuk ezt a karaktert, dokumentumfilm esetében megtaláljuk. A dokumentumfilmes szereplőválasztás történhet úgy, hogy véletlenül találkozunk egy személylyel, akiben meglátjuk a filmszereplőt, vagyis van neki (vagy előre látjuk, hogy lesz neki) egy olyan története, amelyben felfedezzük a témát. De történhet fordítva is, hogy először kitalálunk egy témát, amelyhez a későbbiekben megkeressük a potenciális szereplőket.

Az első esetben, amikor véletlenül találkozunk valakivel, akinek egy életszakaszról filmet akarunk készíteni, gyakorlatilag az élet választja ki nekünk a főhősünket, és az a saját életével együtt hozza a többi szereplőt. Ilyenkor két dolgot kell eldöntenünk: 1. Kit tartunk meg filmbeli szereplőnek, és kit zárunk ki a filmből? 2. Akiről úgy gondoljuk, hogy szükséges a filmhez, annak milyen szerepet szánunk – ő is főszereplő, netán mellékszereplő, vagy epizódszereplő lesz?

Azt, hogy ki milyen funkciót tölt majd be, nagyrészt az élet dönti majd el, de nagyjából előre láthatjuk ezeket a funkciókat: főhős barátja, antagonist, érzelmi szálát összpontosító szereplő, segítők, akadályozók stb. – és ezeket a potenciális funkciókat ajánlatos beleírni a filmtervnek ebbe a részébe.

A második eset, amikor megfogalmazódik bennünk egy téma, amely érdekel bennünket, és megkeressük azokat a szereplőket, akiken keresztül tudunk az illető

témáról beszélni. Ilyen például Almási Tamás *Sejtjeink* című filmje. Almási kitalálta, hogy filmjével azt fogja kutatni, miért fontos az emberek számára, hogy saját gyerekek legyen, aki az ő génállományukat örökíti tovább? Ehhez olyan párokat keresett, akiknek nem sikerült természetes úton gyermeket nemzeni, ezért úgy döntöttek, elindulnak a mesterséges megtermékenyítés útján. Egy másik hasonló eset, Kerekes Péternek *A gulyásagyú* című filmje. Kerekes Pétert a huszadik század történelme érdekelt, pontosabban az, hogy a nagy történelem hogyan hat ki a kisember életére? Ilyenkor nem lehet csak úgy random összeszedni kisembereket, hanem kell egy koncepció, amely indokolja a szereplőválogatást. Ennek érdekében *A gulyásagyú* esetében azt tűnt a legszerencsésebbnek, hogy a hadiszakácsok nézőpontja mutatja be a huszadik század európai háborúit. Ehhez meg kellett találni a megfelelő hadiszakácsokat. Az említett két film között az a különbség, hogy *A gulyásagyú*hoz olyan szereplőket kerestek, akiknek van (múltbeli) történetük, a *Sejtjeink*hez pedig olyanokat, akiknek lesz történetük.

A szituációs dokumentumfilmnek az kedvez a leginkább, ha a szereplőnek „lesz története”. Ha megfigyelő dokumentumfilmet akarunk készíteni, már csak azt kell eldönteni, hogy a szerző kívülálló vagy résztvevő megfigyelő – próbál semleges maradni és passzívan figyelni a történéseket, vagy beavatkozik a történetbe? Illetve, ha beavatkozik, a módszerét megmutatja-e a nézőnek, vagy elrejtí előle (kivágja a filmből)? Véleményem szerint itt van a határ a dokumentumfilm és a dokumentum-játékfilm között. Dokumentumfilm az, amelyben, ha a szerző beavatkozik a történetbe, felhívja erre a néző figyelmét (hogy az a szerzői beavatkozás függvényében dekódolhassa maga számára a filmben látottakat), és dokumentum-játékfilm az, amikor a szerző beavatkozik ugyan a történetbe, de ezt elrejtí a néző elől. Erkölcseleg semmi probléma a dokumentum-játékfilmmel, sőt az áldokumentumfilmmel sincs (hiszen a dokumentumfilm sem a valóságot mutatja be objektív szemszögből, hanem a valóság szubjektív szerzői interpretációját), ezért az a lényeg, hogy nem szabad becsapni a nézőt, hanem lehetőleg valamilyen filmes módszerrel közölni kell vele, hogy amit néz, az milyen szerzői beavatkozásoknak köszönhetően született meg. Ezt nevezik a nézővel kötött szerződésnek, amiről már volt szó, és a filmtervben itt a helye, hogy beszéljünk erről, a szereplők megközelítési módjának témaköre kapcsán.

A másik eset, amikor a szereplőnek az érdekes története nem a kamera előtt történik, hanem már a filmezés elkezdése előtt megtörtént. Ilyenkor az alkotónak meg kell találnia a módját annak, hogyan mutassa be a nézőnek ezt a múltbeli történetet, hogy az minél filmszerűbb legyen. Ennek pedig az a módja, hogy a filmes jelen időt (vagyis azt, ami a kamera előtt történik) kell minél érdekesebbé tenni. Ilyenkor mindig eszembe jut, amit Jerzy Wójcik tanárom mondott, hogy a film elsősorban nem beállításokból, nem jelenetekből stb. építkezik, hanem érzelmekből. Az a legfontosabb, hogy amit látunk, érzelmet váltson ki belőlünk (illetve a nézőből). Ezt pedig főleg filmes jelen idejű cselekménnyel lehet elérni. Egy interjúhelyzet is tud érzelmeket kiváltani, ha az alany jól tud mesélni, és vele együtt tudunk érezni, amint mesélés közben újból átéli a történetet. Ez esetben az érzelmeket kiváltó izgalmas cselekmény nem a múltbeli történet, hanem a filmes jelen idejű mesélés – de ez igencsak ritka eset. Ezért meg kell találni a módját annak, hogyan tudjuk ezt elérni. Kerekes Péter például nagymestere az ilyesminek. Gyakorlatilag pszichodráma helyzetet teremt, és az ily módon mesterségesen létrehozott szituációban készíti el az interjút. Közben pedig olyan naiv, játékos, vagy saját megfogalmazása szerint „idióta” kérdéseket is feltesz, amelyekkel kizökkenti a szereplőket az előregyártott mondókájuk komfortzónájából, és azok spontán reakciókra kényszerülnek. Alapmódszere, hogy először az interjú helyszínét határozza meg, gyakorlatilag a kamera elé cipeli a szereplőt, elkezd az interjút, de közben beindul egy előre eltervezett háttércselekmény is, aminek általában metaforikusan köze is van az interjú témájához, és amelyre az interjúalany kénytelen reagálni. Egyik kedvenc jelenetem, amikor a szakácsos filmjében a férfival, aki túlélte egy tengeralattjáró-katasztrófát, a tengerparton készített interjút. Kitétek egy kempingasztalt, amelyen az egykori tengeralattjáró szakácsa főzött interjúkészítés közben. A háttércselekmény pedig az volt, hogy közben jött a dagály, emelkedett a víz szintje, már derékig ért, vitte el az edényeket, de közben a férfi a vízen lebegő edények után kapkodva mesélte tovább az általa átélt tengeralattjáró-katasztrófa történetét a kamerának. Egy másik módszere, hogy egy nem elérhető szereplőt mással helyettesít be. Amikor a *66 szezon* című filmben Joli néni a strandon a háborúban eltűnt vőlegényéről mesél, Kerekes Péter odateszi, hogy válasszon vőlegénydublőrnek egy fiút a strandról. Az asszony az operatőrt választja, Kerekes átveszi a kamerát, és az asszony az operatőrt kézen fogva sétál egy kört a medence körül. Egyébként a Kerekes

Péter megközelítései rokoníthatóak Jean Rouch módszereivel, aki azt vallotta, hogy a valóság megragadásának egyetlen hiteles módja a fikció, ezért a pszichodráma felszabadító erejében bízva mesterséges helyzetekbe hozta szereplőit, vagyis azoknak nem önmagukat, hanem más karaktert kellett alakítaniuk, és ezáltal olyan tartalmakat is megmutattak magukból, amelyeket valószínűleg önvédelmi maszkjaik mögé rejtettek volna, ha saját egyéniségüket kellett volna képviselniük a kamera előtt. Nos, az ilyen vagy ehhez hasonló módszerekről kell írni a szereplők megközelítési módja kapcsán. De persze az is egy módszer, ha egyáltalán nem avatkozunk be az életfolyamatba, amit filmezünk, vagy az is, ha közben időnként kommunikálunk a szereplővel a kamera mögül, de az egyszerű interjúkészítés is egy megközelítési mód. Jó, hogy írunk kell a szereplővezetési módszerünkről, mert arra kötelez, hogy mélyebben elgondolkozzunk a témának kedvező lehetőségeken, és ez a kényszer izgalmas, eredeti megoldásokat szül.

Ebben az alfejezetben a potenciális szereplők bemutatásán és a megtalálásuk módján kívül, kell írni a szereplők egymás közti viszonyáról, arról, hogy melyik szereplőnek mi a funkciója a filmben, valamint a rendező és szereplők filmen kívüli és forgatás alatti viszonyáról. Ez utóbbihoz tartozik, hogy mennyire és hogyan befolyásolja/irányítja a szereplőket a rendező. Ehhez pedig érdemes újraolvasni a *Mit és hogyan filmezzünk?* című fejezetet. És persze az említetteken kívül még ide lehet írni minden egyebet, amit nem említettem, de a rendező fontosnak tart ebben a témakörben.

► **Az audiovizuális koncepció:** Sok pályázat csak vizuális koncepciót kér, de én úgy gondolom, akkor kerek a torta, ha a film hangjáról is van előzetes elképzelésünk.

A filmelméleti tanulmányok általában csak az audiovizuális alkotások vizuális sajátosságaira térnek ki, vagyis csak az olyan sajátos képi kifejezőeszközök használatára, amelyek felhívják magukra a figyelmet, figyelmen kívül hagyva, hogy ezek egy struktúra részei, és a vizuális kifejezőeszközök eme rendszerében, tulajdonképpen a többi képi kifejezőeszköznek is függvényei, az olyanoké is, amelyek nem hívják fel magukra a figyelmet. Azonban amikor forgatásra készülünk, gyakorlatilag döntenünk kell az összes képi kifejezőeszköz használatáról (az olyanokról is, amelyek nem hívják fel majd magukra egyes elméleti szakemberek figyelmét), és elképzelésünk kell legyen

arról, hogy ezek hogyan függenek össze a többi képi kifejezőeszközzel és a film tartalmával. Ezzel csak arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy lehetőleg ne filmelméleti szakemberek elemzéseiből tanuljunk meg vizuális koncepciót írni, mert azok nem térnek ki számos gyakorlati szempontból lényeges dologra. A mit-miért-hogyan kérdéshármas erre az esetre is adaptálható. Azt kell megvizsgálnunk, hogy a történetünkben melyik képi kifejezőeszköz milyen tartalmat hordozhat. A „mit” az adott képi kifejezőeszközhöz vonatkozik „amit” használni fogunk, a „miért” az adott képi kifejezőeszköznek a tartalommal való összefüggésére, a „hogyan” pedig a megvalósítás módjára.

A technikai képi kifejezőeszközök terén minden összefügg mindennel, ezért nehéz megtalálni a kiindulópontot, amelyből kikövetkeztetjük majd a többit. Nincs szabályrendszer, amelyet kötelező módon alkalmazni kellene, és gyakorlatilag minden rendező-operatőr páros kidolgozza a saját rendszerezési módját. Sőt, minden egyes film más vizuális megközelítést igényel, ezért kidolgoztam magamnak egy általános gondolkodási rendszert, amelyet minden esetben az adott filmterv szükségleteire adaptálok, vagyis amikor a vizuális koncepciót írom, az adott film szempontjából leglényegesebb technikai kifejezőeszközéből indulok ki, és abból vezetem le a többit. A továbbiak alaposabb megértése szempontjából, ezen a ponton érdemes újraolvasni a technikai kifejezőeszközökről szóló fejezetet. Viszont, mivel egy koncepció bemutatását nem technikai részletekkel kezdjük, hanem a tartalomból kiindulva vezetjük le az általunk legtalálóbbnak vélt képi megközelítésmódot, ismételjük át röviden a megfigyelő, avagy szituációs dokumentumfilmre jellemző kameraattitűdöket, illetve egészítsük ki látásmódunkra vonatkozó plusz információkkal.

A dokumentumfilm történetében, amikor már nem kellett a kamera elé cipelni a cselekményt, vagyis a *cinéma vérité* és a *direct cinema* dokumentumfilmes irányzatok kialakulásának idejétől kezdve, igencsak fontossá vált az a kérdéskör, hogy kinek a szemszögéből látjuk a történéseket. Az objektív szemszög tulajdonképpen a „mindentudó szerző” szemszöge. Manapság illet használni elég jelentős szerzői arroganciát feltételez, ezért maximum az önironikus reflexív használatát tudom elképzelni. A szerzői szubjektív szemszög pedig alapvetően kétféle lehet: külső vagy résztvevő megfigyelő szemszög. A külső megfigyelő szemszög, amikor a szerző a kamerával nem lép át egy bizonyos fizikai intimitási határt, hanem próbál észrevétlen maradni, távolról figyeli a

cselekményt. Erre az angolszász szakirodalom a „fly on the wall” (légy a falon) kifejezést használja. A résztvevő megfigyelő szemszög, amikor a szerző közelről követi a cselekményt. Már nem a szomszéd asztaltól figyel, hanem átül a szereplők asztalához. Jelenlétével be is zavar, még ha nem is épp annyira, mint a nehezkesebb filmes technológia idejében, amikor ez a kameraattitűd elnyerte a „fly in the soup” (légy a levesben) elnevezést. A videóhasználat általános elterjedésének (demokratizálódásának), és a kamerák méretének csökkenése jelentős változásokat hozott a filmezett alanyok kamera előtti viselkedésének terén is, vagyis egyre kisebb jelentőséget tulajdonítanak annak, hogy filmezve vannak, és egyre kevésbé befolyásolja viselkedésüket a kamera jelenléte (jó esetben csak annyira, mint amennyire másként viselkednének egy harmadik személy jelenlétében). Manapság már ritka eset az is, amikor egy filmben csak az egyik vagy kizárólag a másik megfigyelő kameraattitűd jelenik meg, mert a kameraattitűd erkölcsiségéről folytatott vita jelentőségét veszítette, ugyanis a valóságosság kérdéséről folytatott vita más síkra, „a nézővel kötött szerződés” síkjára terelődött.

Ismét szándékosan használtam kizárólag a szemszög kifejezést, hogy ne keverjük a nézőpont és a látószög fogalmával. A szemszög a komplex szerzői látásmódra vonatkozik, miközben a nézőpont az a térbeli pont, amelyből a kamera figyel, a látószög pedig az objektív látószöge (széles, normál, keskeny), tehát inkább technikai fogalmak. Mondhatni a szerzői szemszög a nézőpont és a látószög egyben, amelyhez hozzáadódik még a képkivágás meg a mélységélesség fogalma is. A képkivágás pedig a képarányból (16:9, 4:3, cinemascope stb.) és a plánból (premier plán, szűkszekond, bőszekond, amerikai plán stb.) tevődik össze. A kameramozgás tartalmi szempontból nem más, mint egy folyamatosan változó nézőpont. Ez lehet lekövető jellegű, amelynek célja, hogy folyamatosan a legmegfelelőbb plánban és nézőpontból mutassa a cselekmény lényegét, de lehet szerzői kommentár jellegű is (minden más olyan mozgás, amely nem az előző célt szolgálja). A kameramozgással szemben a vágás egy ugrásszerűen változó nézőpont, amely az esetek döntő többségében mégis közelebb áll a belső látásunkhoz, mint a kameramozgás, ugyanis a figyelmünk kihagy köztes részeket, és az agyunk csak a fizikai látásunk egyes szegmenseit rögzíti. Sőt, belső látásunk nézőpontot is tud váltani a fizikai látásunk ellenére, mert az agyunk képes kiegészíteni a hiányzó információt az általa tárolt emlékképekből, és új képet generálni. Például, ha profilból meglátunk valakit amint az elsírja magát, ha korábban az

illetőt láttuk szemből is, a sírásra tudunk úgy emlékezni, mintha szemből láttuk volna. Ezek miatt működik filmben a vágás, vagyis ezeket a hirtelen nézőpont, látószög és plánváltásokat ezért tudjuk természetes folyamatként, és nem valóságtöréseként értelmezni. Persze a vizuális művészetek fejlődése is nagymértékben alakítja látásunkat. Ugyanúgy, ahogyan megtanultuk a kétdimenziós képen meglátni a háromdimenziós valóságot, a filmes vágás dekódolását is megtanultuk, és ez a látásmódunk is folyamatosan fejlődik. Amit a húsz évvel ezelőtti filmes tankönyvekben olvasunk a vágási szabályokat illetően, az ma már nem feltétlenül érvényes. Sarkítva: a tankönyvekben le van írva egy szabályrendszer, hogy mi vágódik jól mivel (vagyis mi az, ami az idő és térbeli folytonosság érzetét kelti) – ehhez képest a mai progresszív vágók azt mondják, hogy minden vágódik mindennel, csak meg kell találni a megfelelő vágópontot. Például, ha egy elkezdődő mozdulatról egy teljesen más mozdulat befejezésére vágunk, azt is analitikus montázsként éli meg a néző. Illetve például a *Mr. Robot* című tévésorozatban szinte folyamatosan tengelyugrás van, amelyet mégsem szintetizáló vágásként él meg a néző, hanem a főhős zavarodottság érzésének a kifejezője, valamint annak, hogy nem biztos, hogy valós az, amit látunk. A lényeg, hogy forgatás előtt a film tartalmát leginkább szolgáló vágási stílust is ki kell találni, mert az az alapja annak, hogy forgatáskor hogyan plánozza fel az operatőr a jelenetet (mikor váltson nézőpontot, plánt stb.).

A külső megfigyelő nézőpont ahhoz, hogy megfelelő plánban mutathassuk a cselekmény lényegét, keskeny látószöget, és ebből fakadóan kis mélységélességet, míg a résztvevő nézőpont szélesebb látószöget és nagyobb mélységélességet feltételez. A vizuális koncepció megírása közben érdemes végigmenni az összes technikai kifejezőeszközön. Íme a kérdéssorozat, amit fel szoktam tenni magamnak:

1. Milyen képaránnyal szeretnék forgatni és miért? A mai televíziós standard a 16:9. Ez kedvez a kettős közelieknek. Ehhez képest a régi standard, a 4:3-as inkább egyszemélyes közeli komponálásának kedvez, de szűkebb látótér, amely felhívja magára a figyelmet (két fekete csík a tévéképernyő két oldalán), tehát tartalmilag indokolt kell legyen. A cinemascope inkább moziformátum – a nagy méretű képnek kedvez és az óriástotálóknak. Viszont közeliben van a szereplő feje mellett annyi tér, hogy egyben totál is tud lenni (például Lars von Trier *Hullámtörés* című filmje).

2. Milyen plánok fognak dominálni a filmben és miért?
3. Milyen látószögű objektíveket, illetve objektív rendszereket (közelehez milyent, totálhoz milyent stb.) fogok használni és miért? Fix gyújtótávolságú optikát fogok-e használni, vagy inkább zoom optikát (aminek kisebb a fényereje, de kényelmesebb a használata, mert nem kell folyamatosan váltogatni)?
4. Milyen kameranézőpontokat fogok használni és miért?
5. Milyen kameramozgásokat fogok használni, miért és hogyan fogom kivitelezni ezeket?
6. Kézi kamerát fogok használni, vagy inkább állványra vagy más mozgatószerkezetre helyezett kamerát (felfüggesztett kamera, gimbal stb.) és miért?
7. Milyen méretű szenzort fogok használni és miért? Minél nagyobb a szenzorméret, annál kisebb a mélységélesség, ami lehet előny, de sok kameramozgást igénylő felvételek esetében nehézség, pláne, ha kis fénymennyiségben kell forgatni.
8. Milyen megvilágításban fogok filmezni? Világítunk-e pluszban, vagy sem? És ha igen, akkor miért és hogyan, illetve ez milyen kompromisszumokra kényszerít? Ha meg nem, az milyen képi specifikumot jelent, illetve hogyan kerüljük el a „nehéz” helyzeteket?

Ezeket mind végig gondolom és leírom (nem feltétlenül ebben a sorrendben), és ezek alapján írok egy vizuális koncepció vázlatot. Persze az itt felvázolt operatőri ismeretek nem elegendők a vizuális koncepció megírásához, hanem ahhoz el kell mélyülni a technikai kifejezőeszközök témakörében (lásd az erre vonatkozó korábbi fejezetet), ami jelen fejezetnek nem célja, mert csak támpontokat akar nyújtani ahhoz, hogy milyen témakörök tárgyalandók a vizuális koncepció kidolgozása kapcsán.

Az elkészült vizuális koncepció vázlatból kiindulva pedig megírom a végleges vizuális koncepciót, amelynek kiindulópontja a film tartalma, és az, hogy ez szerintem milyen kameraattitűdöket feltételez, majd, hogy ezeket hogyan valósítom meg. Persze, nem írom újra a koncepcióba „a tankönyvet”, vagyis nem térek ki minden egyes saját magamnak feltett kérdésre adott válaszomra, csak a megértést szolgáló leglényegesebbekre. Igyekszem nem kioktatni a bizottságot a megfigyelő, avagy szituációs dokumentumfilmek képi világáról, mert aki nem ért hozzá, azt úgyse érdekli, aki meg ért hozzá, annak nincs szüksége az én kioktatásomra, és az is lehet, hogy

nem veszi jó néven. Tehát nagyon fontos nem untatni a bizottságot számukra fölösleges információkkal (mert az figyelemvesztést okozhat), de túl szűkszavúnak sem szabad lenni, hanem el kell ejteni egy pár olyan információt, amelyből kiderül, hogy kellőképpen felkészültek vagyunk szakmailag. Egy olyan trailer, amelyik tükrözi a film vizuális stílusát, rengeteget segíthet, mert abból egyből látszik hozzáértésünk és a vizuális koncepciónk. De akkor sem elég csupán annyit írni, hogy külső vagy résztvevő nézőpontot képviselünk, mert ebből még nem következik egyértelműen a film vizuális stílusa, és ezen belül is vannak finom eltérések. Például a *Bahrta!*-ban, amikor Lali és Lóri együtt szerencsétlenkednek Bécsben, azt vettük észre, hogy szorosan közel állnak egymáshoz. Lali időnként karon is fogta Lórit. Ebből természetesen következett, hogy közelikben is ketten együtt kerültek be egy-egy képbe. Ez gyorsan a vizuális koncepció részévé is vált, hogy amikor csak lehet egy kompozíción belül tartjuk őket, mert egyrészt az egymásrautaltságukat fejezi ki, másrészt meg kicsit olyan, mintha a két szereplő egyetlen karakter lenne, pontosabban egyetlen karakter két pólusa. Ez előre nem fogalmazódott így meg, csak az első forgatások után. Viszont az egész estés filmterv kidolgozásakor (aminek a bécsi rész az előforgatásának, vagyis filmterv-fejlesztésének számít) már tudtuk ezt, és akkor már tudatosan alakítottuk úgy, hogy mivel közben a két szereplő eltávolodott egymástól, Lóri egy világfivá nőtte ki magát, míg Lali megmaradt annak, aki volt, a képkompozícióval is leválasztottuk őket egymásról, és a róluk készült közeliket kvázi szembe helyeztük egymással. De mindezt nem mesterségesen alakítottuk, és nem erőltettük – hanem ezt a fajta képi megközelítést a valóság diktálta így. Mi csak észrevettük, hogy ez így természetes, és tudatosítottuk. Ezt akár a plánok dramaturgiájának is lehet nevezni. De óvatosan kell bánni az ilyen messzemenő következtetések levonásával, mert könnyen üres okoskodásnak tűnhet. El kell gondolkozni az ilyesmiken, és fantáziálni kell, hogy tanuljunk meg együtt lélegezni a filmünkkel, mert az segít abban, hogy forgatáskor öntudatlanul is a legmegfelelőbb megoldást válasszuk, viszont annak, amit a filmtervbe leírunk, nem szabad túlértelmezésnek tünnie, mert az, ha a szerző túl sok mindent lát bele saját filmtevébe, eléggé elijeszti a potenciális finanszírozókat. Szóval ezt az okoskodásunkat nem írtuk be a filmtervbe, mert ez már a túlkombinálás határán mozgott számunkra. Ezt „tudtuk mi”, és beszélgetésekben utaltunk rá, hogy ilyen gondolataink is vannak, de arra is, hogy ezek nem kőbevésett gondolatok. Csak azért írtam le

mindezt, mert egyes kezdő filmesek, a filmelméleti órák mélyre menő értelmezései által inspirálva azt hiszik, hogy saját filmterveikre is ugyanolyan módon kell reflektálniuk. Hát nem így van. Majd, amikor annyit írtak filmünkről, mint Bergman *Hetedik pecsétjéről*, akkor majd igen, de addig titokban illik (és kell!) álmodozni filmterveink mélységeinek bugyraitól. Azt viszont, hogy Lali arcát folyamatosan, mozgás közben is deríteni kell egy kézi lámpával, mert az erős egyiptomi napfényben Lali státusszimbólumának számító kalapja mély árnyékot produkál az arcán, beleírtuk.

A vizuális koncepció meghatározásában segíthetnek az ismert filmekre való hivatkozások és a moodboard. A hivatkozások előnye, hogy a döntőbizottság vizuális szempontból kevésbé képzett tagjai is megértik, mit akarunk. Több különböző filmre is utalhatunk, de ez esetben meg kell neveznünk, hogy melyik filmből konkrétan mit vennénk át és miért? Nem elég példát mondani, hanem meg is kell indokolni, hogy miért. Ezzel úgy vagyok, hogy ha egy ismert filmre hivatkozom, azzal azt érzem, arra utalok, hogy az enyém is ugyanolyan jó lesz, és ezt szerénytelenségnek tartom. Másrészt meg ezzel elvárom a bizottság tagjaitól, hogy ismerjék azt a filmet, ami számomra fontos, és finoman azt sugallom, hogy műveletlennek tartom őket, ha nem ismerik. Ezért igyekszem elkerülni a hivatkozásokat, hanem inkább a saját gondolati rendszeremet vázolom fel, mert az bizonyítja, hogy értem is, amit mondok. Egyes pályázatokon pedig, mint például a román Centrul National al Cinematografiei pályázatain tilos a hivatkozások használata a filmtervben (legalábbis az elmúlt tizenöt évben biztosan az volt, de persze ez bármikor változhat).

Ami a film hangját illeti, sajnos elég gyakran hanyagolni szokták, vagyis a pályázati kiírásokban nem kérdeznak külön rá. Ennek ellenére annak kapcsán is érdemes kialakítani egy előzetes koncepciót, főleg azért, hogy ne érjenek a későbbiekben meglepetések.

► **A moodboard** egy állókép-összeállítás, amely azt hivatott illusztrálni, milyenek szeretnénk a filmünk képi világát. Ha mi készítjük a képeket, abból látható valamelyest, mennyire hiteles, amiről a vizuális koncepcióban írtunk. A vizuális anyag sokat segíthet, de árthat is. Megengedett, hogy nem csak saját, hanem innen-onnan összeszedett képeket használjunk. Ha élünk ezzel a lehetőséggel, kellő magyarázat hozzáfűzése nélkül az is idegen tollakkal való ékeskedés érzetét kelti, és sok esetben sajnos

vizuális lecsó születik, amely azt az érzetet kelti, hogy a film világa sem lesz egységes. Én, ha nem nagyon muszáj, nem szoktam moodboardot mellékelni, csak nagyrészt általam készített **fotódokumentációt**, amelyből persze kiérződik a képi gondolkodásom.

► **A rendező álláspontja:** Végezetül pedig, manapság egyre gyakrabban kérnek egy olyan, a rendezői koncepciótól független dokumentumot, melynek neve **Director's statement** (A rendező álláspontja). Ebben a rendező arról ír, hogy szándéka szerint mi a film üzenete, milyen tartalmakat hordoz, szerinte milyen reflexiókra készíti a nézőt, és miért tartja fontosnak ezt a filmet. Ugyanitt a témával kapcsolatos személyes kötődéseiről is vall. Magam például minden filmem főhősében a saját alteregómat keresem. Azt könnyű megfogalmaznom, hogy számomra miért fontos egy-egy filmtervem, de azt, hogy szerintem a társadalmi szempontból miért jelentős, vagyis miért kellene finanszírozni, már sokkal nehezebb. Talán az segít, ha abból indulunk ki, hogy megpróbáljuk elképzelni, hogy kik alkotják a film célközönségét? – ugyanis nincs olyan film, amelyik mindenkinek szólna.

A közeljövőben tervezem egy külön kötet kiadását, amely olyan dokumentumfilmterveket tartalmaz, amelyek különböző pályázatokon támogatást nyertek.

A pitching

A pitching külön előadó-művészeti ággá nőtte ki magát. Egy hivatalos pitching fórumon az alkotónak általában hét percnyi ideje van arra, hogy megmutasson egy olyan stand-up előadást, amellyel felkelti az érdeklődést a saját személye és a filmterve iránt. Ebből a hét percből kb. két perc egy gyártási trailer bemutatása és öt perc beszéd. Utána még hét perc van arra, hogy a közönség kérdezzen, és az alkotó válaszoljon. Ha a filmnek már van producere (és koproducereket keresnek), akkor ő is kiáll pitchelni a rendezővel együtt. Egy producer barátom nagyjából két évtizeddel ezelőtt kissé fel volt háborodva, hogy az alkotókat ilyen kellemetlen helyzetbe kényszerítik,

hogy kvázi színészkedniük kelljen a közönség előtt. Ő ki sem állt pitchelni, hanem inkább az asszisztensét (aki egy kedves fiatal hölgy volt) küldte a rendezővel. De egy idő után ő is beleszokott.

Az előző bekezdésben nem hiába helyeztem a rendező személyét a filmterv elé, ugyanis alkotóként azt akarjuk elérni, hogy a potenciális producerek, koproducerek, szerkesztők, forgalmazók stb. együtt akarjanak dolgozni velünk. Senki sem örül annak, ha csupán pénzeszsáknak nézik, mert azt várják el, hogy nemcsak anyagilag, hanem szellemileg is hozzájárulhassanak a produkció létrejöttéhez. De senki sem fog együttműködni egy olyan alkotóval, aki nem szimpatikus számára, vagy az egyénisége nem eléggé meggyőző. Fontos a magabiztosság, de ne menjen át beképzeltségbe! Fontos a humorérzék, de ne menjen át erőltetett viccelődésbe! Egy pitching felkészítőtől még azt is elmondták, hogy szünetben ne rohanjuk le a potenciális partnereket, mert, ha az illetőnek pont WC-re kell mennie (aminek elég nagy a valószínűsége), akkor kellemetlen benyomást kelt benne az, aki épp fenntartja. Tehát túlságosan nyomulni se szabad! – ilyenkor gondoljunk arra, milyen ellenérzés keletkezik bennünk, amikor valaki nagyon el akar adni nekünk valamit. Fontos az öltözködés is, amely a futószalagon egymást követő filmterv-előadások sokaságában segít emlékezni az alkotóra. Tehát jó, ha eredeti a megjelenés, de kevésbé szimpatikus, ha hivalkodó, és szánalmas, ha erőltetett. Nem ragozom tovább, mert szerintem senki sem fog személyiséget változtatni egy pitching miatt, és nem jó, ha magára erőltet valami más, mint ami valójában. Csupán a szimpátia felkeltésének fontosságára akartam felhívni a figyelmet.

Fontos az előadásmód is, és kiemelt fontosságú a megszólalás pillanata, hiszen azt akarjuk elérni, hogy akinek a sokadik előadás után valószínűleg kókadozik már a figyelme, elkezdjen figyelni ránk. Ezért nem jó azzal kezdeni, hogy XY vagyok. Ha Donald Trump mondaná ezt, miután titokban szakállt növesztett (vagy Oasama bin Laden miután megborotválkozott), akkor az figyelemfelkeltő lenne, de egyébként, ha egy hozzám hasonló mondja meg a nevét, az nem egy túl izgalmas információ. Valami olyasmi kell az elejére, ami megragadja a hallgatóság figyelmét. Ne feledjük, milyen gyakori az, hogy bemutatnak nekünk valakit, és rögtön el is felejtjük a nevét. Ez azért van így, mert részben nem arra figyelünk, amit mond, hanem arra, ahogyan mondja. Persze a tartalomra is, amit mond, de nem olyan korszakban élünk, amikor

a név túlzott tartalommal bírna, tehát a név egyelőre semmitmondó. Emlékezetes élmény számomra, amikor Amszterdamban kiállt egy kopasz férfi, mereven szembenézett a közönséggel, és mély férfias hangon azzal kezdte, hogy „Én egy nő vagyok!...” Erre minden bóbiskoló felkapta a fejét. Aztán folytatta a mondókáját, majd egy adott ponton, azt mondta, hogy ezek voltak XY elnöknő szavai, aki Z dél-amerikai államban az első női államelnök, és róla fog szólni a film.

Persze fontos bemutatkoznunk, de nem annyira a nevünk a fontos, hanem a kulturális hátterünk, a szakmai tapasztalatunk, és a témakörök, amelyek általában érdekelnek – de ezeket sem szabad hosszasan ecsetelni.

Soha ne olvassuk fel a szöveget! Szemkontaktust kell teremteni a közönséggel! Én egy papírcetlire fel szoktam írni a pitchemben érintendő egyes témakörökhöz tartozó kulcsszavakat, aztán ezeket igyekszem minimálisra redukálni, és csak azokat megtartani, amelyek lényegesek, de hajlamos vagyok elfelejteni őket, mert fontos, hogy ne böngezzem a cetlit, és keresgéljek rajta, hanem egyetlen pillantásból meglássam, hogy esetleg mit felejtettem ki. És a pitchelést gyakorolni kell! Nem hiába szoktak tartani három napos felkészítőket a hivatalos pitchek előtt. Részt vettem ilyeneken, és az első pitche mindenkinek szánalmas nyekergésbe fulladt. Aztán a tutorok szétszedték a pitchet, segítettek strukturálni, és következő alkalommal az alkotó más tutor előtt, más csoportban újrapitchelhette, ugyanis az segíthet, ha olyanok hallgatják, akik még nem hallották. Láttam rövid dokumentumfilmet arról is, ahogyan egyesek felkészültek a pitchre. Elmondták, de közben lefilmezték magukat, majd kielemezték, és újból elmondták, és így tovább. Ez azért is fontos, mert az sem jó, ha a mondanivalónk nem fér bele abba a hét percbe, de az sem, ha elfogy a mondanivalónk, és lényegtelen dolgokról kell beszélünk, hogy kitöltsük az időnket. Viszont utóbbi a kisebbik baj, mert akkor több marad a közönségből érkező kérdések megválaszolására. Tehát ha hamarabb befejeztük, ne térjünk vissza olyan témakörökre, amelyekről már beszéltünk, mert az kuszáság érzetét kelti. Az persze szánalmas, ha senki sem kérdez semmit, mert az azt jelenti, hogy nem érdekli őket. Ilyenkor besegítenek a moderátorok, és kérdeznek ők. Attól sem kell megijedni, ha valaki nagyon támadja a filmtervet, mert az azt jelenti, hogy érdekli őt.

Persze a pitch túlgyakorlásának is megvannak a maga veszélyei. Gondoljunk arra, hogy játékfilm forgatáskor sem akkor forgunk rá a jelenetre, amikor a próbák alatt a szereplők egyszer nagyon jól megcsinálták, hanem amikor a próbákkal eljutottunk

odáig, hogy már majdnem jól összeállt minden, de még nem tökéletes. Ekkor van a legnagyobb esélye, hogy a következő, amit már felvesszünk, a legjobb legyen. Miután sikerült egyszer nagyon jól előadni, a következő nekifutásból már nem lesz olyan jó, hanem egy ideig lefelé megy a színvonal. A pitch esetében viszont nincs két dobásod, csakis egy.

Egy másik veszélye a túlgyakorlásnak, hogy ha meg akarunk ismételni egyes poénos pillanatokat, amelyek egyszer már jól sülttek el. Ezek más kontextusban nem lesznek ugyanolyan viccesek, és könnyen szánalmasság érzetét tudják kelteni.

A *Bahrta!* pitchelésével jártam meg úgy Jihlavában, hogy a főpróbán nagyon jól sikerült, és a valódi „nagypitchen” már kevésbé jól. Szerencsére a főpróba alapján osztották ki a legjobb pitch díját, aminek köszönhetően kimehettem Amszterdamba, ahol már tudatosan időzítettem úgy, hogy „majd a nagypitchen megmutatom az igazit!”, és hagytam helyet a spontaneitásnak, vagyis az improvizációnak is, ami szerencsére bejött, mert magas labdákat adott fel a moderátor is, meg olyanok is, akik már hallották a pitchet Jihlavában is, továbbá segítettek a kérdéseikkel, mert olyanokat tettek fel, amelyekre tudták, hogy nagyon jó válaszokat tudok adni. De a tutorok a felkészítőkön meg is mondták, hogy szerintük milyen kérdések lesznek, hogy tudjunk felkészülni a válaszokkal. Például mindegyik pitchen elhangzott az a kérdés, hogyan ismertem meg a szereplőimet? Mondtam, hogy együtt szoktunk inni a kocsmában. Ez a válasz tetszett nekik, nem azért, mert nagy poén, hanem mert röviden és velősen elmondta azt, hogy közel állunk egymáshoz, és együtt sok örültre vagyunk képesek, ami a film javára válhat.

Ami pedig a pitchünk tartalmát illeti, első körben el kell mondani a tervezett film műfaját/stílusát és hosszát, és be kell mutatkozni. Második körben meg kell határozni a témáját, bemutatni a főhőst, a környezetét és a történetet, amelyen keresztül a témáról akarunk szólni. Fontos betartani ezt a sorrendet, mert egyébként érthetetlen lesz az egész.

Ne említsünk túl sok témát! Legyen egy főtéma, ami polarizálja az egész történetet! Majd a történetet mutassuk be (amelyen keresztül a témáról beszélünk majd), és ne vesszünk el a cselekmény részleteiben! Miután kerek a történet, utána illusztratívan el lehet mesélni, sőt jó felvázolni egy pár valószínű cselekmény részletet – de fontos, hogy a hallgató el tudja helyezni a történetben, ezért a történet egészét

kell megismernie előbb! Illetve itt lehet kitérni, a cselekményrészletek kapcsán vagy után, az esetleges melléktémákra, de ezeket nem is nevezném külön témáknak, hanem nagyrészt inkább periferikus tartalmaknak. A potenciális cselekményrészletek felvázolása nem azt a célt szolgálja, hogy a történetet ismerje meg belőlük a hallgató, hanem hogy el tudja képzelni, milyen módon meséljük majd el a történetet.

A pitchet lezáró harmadik körben pedig arról kell beszélni, hogy mi az, ami eddig megvan filmtervünk megvalósításához, és mi az, amit keresünk – producert, koproducert, finanszírozást, forgalmazót, alkotótársakat?

A pitch viszont nem csak verbális, hanem vizuális is! Tehát személyünkkel nem képviselünk elegendő vizuális információt, bármennyire attraktívan is nézünk ki. Mindenképp szükség van valamilyen képanyagra is. Ha nincs mozgóképes traile-rünk, akkor is mindenképp össze kell állítani valamilyen vizuális anyagot (potenciális szereplők portréja, a film világát bemutató szociófotók, potenciális helyszínek stb.), amelyek segítenek tájékozódni a hallgatóságnak. Egy egyszerű portéról egy pillanat alatt több információt olvasunk le, mint amennyit három perc alatt elmondanánk, és ráadásul akkor sem tudnánk megfogalmazni annyira pontosan azt a lényeg-et, amit látásunkkal egy pár pillanat alatt intuitívan dekódolunk.

Tehát a pitch közben valahova be kell ékelni a trailert vagy teasert. Arra nincs szabály, hogy hova, mert az attól függ, mit tartalmaz a trailerünk, és tartalmilag hova passzol inkább a prezentációnkban. A trailert vagy teasert a pitchnek azon a részén kell elsütni, ahonnan kezdve a legerthetőbb, hogy mit látunk benne, és ahonnan kezdve leginkább segíti prezentációnk megértését. Nem jó úgy beszélni sokáig egy szereplőről, hogy nem láttuk. De az sem jó, ha a trailer csak a vizuális stílusról szól, és azelőtt látnánk, mielőtt megismernénk a történetet.

A *Bahrta!* pitchingje esetében annyira sokatmondó volt a trailer (vagyis meg lehetett belőle ismerni a főszereplőket, volt benne példa cselekményre, amelyből kiér-ződtek a periferikus tartalmak és szimbólumok, és a film vizuális stílusát is tükrözte), hogy azt a prezentációnk legelején mutattuk be. A pitchet eleve azzal kezdte a produ-cer asszisztens, hogy még mielőtt bármit is mondanánk, szeretne bemutatni két sze-replőt. És miután lement Lalival és Lóriveral a trailer, elmondta, hogy akkor most be-mutatna egy harmadik szereplőt is, aki, ha nem ő lenne a rendező, minden bizonnyal a harmadik főszereplője lenne a filmnek. Gondolja, hogy sokakban felmerül a kérdés,

hogy ha van két ilyen színesen őrült főszereplő, és ráadásul a rendező is hasonló, akkor hogyan lesz ebből film, de már több filmet is készítettünk együtt. Majd egy rövid rendezőfényezés után átadta nekem a szót. Persze azzal, hogy egy húron pendülök a szereplőimmel, nem azt mondta, hogy én is épp olyan vagyok, mint ők, hanem röviden azt fejezte ki velem, hogy nem kell félni, mert teljesen szót tudok érteni velük, jól ismerem a világukat.

Záró gondolatok

Ha valaki jönne most és azt kérdezné tőlem, hogyan álljon neki (akár rendezőként, akár operatőrként) a situációs dokumentumfilm készítésnek, azt mondanám, hogy ha még nem készített filmet életében, az egyik lehetséges járható út, hogy előtte mindenképp készítsen két különböző kisjátékfilmet. Persze, ez nem az egyetlen járható út, de egy olyan módszer, amely talán a leggyorsabban vezet el a nulláról a situációs filmezésekre való felkészüléshez.

Az első technikai témája: ember belső térben, beszűrődő természetes fényben. Ez a kb. öt-hét perces kisfilm a következő követelményeknek feleljen meg:

1. A filmnek minimum két szereplője kell, hogy legyen. A szereplők számának felső határa nem meghatározott, de túl sok szereplő nem ajánlott.
2. A filmnek minimum 70%-ban belsőknben kell forognia. De lehet benne KÜLSŐ és BELSŐ összekötése (akár ajtón, akár ablakon keresztül).
3. A forgatókönyv alapja legyen egy azonos című fotósorozat, amelyet az alkotó az illető helyszínen készít, akár más szereplőkkel. Jó, filmszerű fotókat kell készíteni (még mielőtt kitalálnánk a történetet), és ezekből a fotókból kell inspirálódni. A gondolkodás kiindulópontja, hogy minden helyszínben van több potenciális történet (vagy már megtörtént cselekmény), ezek közül kell elképzelni néhányat, és ezek közül kell kiválasztani egyet.
4. Tilos a párbeszéd (vagy bármilyen más szöveg, például belső monológ) használata! A történetmesélésnek kifejezetten cselekménycentrikusnak kell lennie!

5. Tilos filmzene használata!
6. Tilos a kézi kamera használata!
7. Kizárólag előre megrajzolt technikai forgatókönyv (felülnézet + képes forgatókönyv) alapján szabad forgatni. Ennek kidolgozásakor a lapozós technikát (overlapping) kell használni és nem a master technikát. A lapozós technika az, amikor előre eltervezett vágóponttól, következő vágópontig tervezzük a felvételt, egy kis ráhagyással vesszük fel az elején meg a végén, lehetőleg úgy, hogy majd mozdulaton lehessen vágni – tehát a beállítás elején ismétlődjön az a mozdulat, amelyet a szereplő az előző beállítás végén végez.
8. Fontos, hogy kiérződjön a kisfilmből, hogy az alkotó ismeri az analitikus vágási szabályokat, és ezeket tudja is alkalmazni. Tehát: harminc fokos szabály, mozdulatfolytatáson való vágás, balra ki, jobbról be... vagy fordítva, akciótengely, tekintetek találkozása, tekintet és nézett tartalom összekapcsolása, az „animálódás” – vagyis vágóponton való ugrásérzet elkerülése, megvilágítás – kontraszt – szín konzekvenciája stb.
9. A filmnek színesnek kell lennie!
10. Nem kötelező, de ajánlott az alapelemek: tűz, víz, levegő, föld – illetve ezek halmazállapotainak változásának vagy „találkozásainak” használata.
11. A filmnek követnie kell a háromfelvonásos lineáris dramaturgia szabályait. Tehát kell legyen bevezetője, első fordulópontja, bonyodalma, utolsó fordulópontja és befejezése. Mivel egy helyszínen vagyunk, nem lehet benne párhuzamos cselekmény. Viszont lehet benne emlék, vagy képzelet megjelenítése, ha az alkotó megtalálja az ezek érzékeltetését szolgáló megfelelő vizuális megoldást.
12. Nem lehet benne mesterséges megvilágítás! Vagyis tilos mindenféle lámpa használata! A helyszínen levő „beépített” megvilágítás használata is! Kizárólag a térbe beszűrődő napfényt lehet használni! Azt viszont lehet modellálni derítőlappal, meg mindenféle más fényvisszaverő felülettel.
13. Ez egyéni feladat, vagyis mindenki a saját filmjének forgatókönyvírója, valamint rendezőoperátőre, és a képért is, a színészi játékért is, és a történetért is felel! Ez nem azt jelenti, hogy nem hívhat rendezői vagy operatőri segítséget.

A második kisjátékfilm pedig legyen ennek több technikai szempontból is a szöges ellentéte:

1. Csak kézi kamera használható
2. Nem készül technikai forgatókönyv. A szereplők szabadon mozoghatnak a térben és saját megérzéseik szerint improvizálhatnak. Az operatőr spontánul, improvizatívan, megérzései alapján követi le a cselekményt, és egyetlen beállításban, egészben veszi fel a jelenetet, de ez nem azt jelenti, hogy az egész felvételnek hasznosnak kell lennie, hanem azt, hogy miközben filmez, vágásban is gondolkodik, és igyekszik úgy felvenni, hogy a szükségtelen részek kivághatók legyenek. Ez a fajta gondolkodás a master felvételi technikához áll közel, amelyben először egészben felveszik tágabb plánokban az egész jelenetet, utána pedig külön a szükséges közeliakat (de azokat is nem feldarabolva, hanem minél inkább egyben tartva), és majd a vágóasztalon dől el, hogy mikor melyik felvétel darabkáját használják. Az erre a kisfilmre javasolt módszer azért nem teljesen azonos a master technikával, mert abban eléggé pontosan be vannak tervezve az egyes beállítások. A mi felvételi technikánk pedig a situációs dokumentumfilmek felvételi technikájával azonos, azzal a különbséggel, hogy mivel „egyelőre gyakorlunk”, a jelenetet többször, többféleképpen is fel lehet venni. Azonban lényeges, hogy minden esetben a teljes jelenetet egy beállításban vegyük fel, vagyis a szereplők játsszák le elejétől végig az egész jelenetet, és az operatőr ne kapcsolja ki közben a kamerát.
3. Lehet használni mesterséges megvilágítást. Jó, ha ez a helyszínen lévő, a díszlet részét képező fényforrásokból (csillár, éjjeli lámpa) származó megvilágítás (de ebbe a helyszíni lámpába lehet egy erősebb villanykörte csavarni). Megengedett filmes lámpák és világítási segédeszközök használata is, de ez legyen úgynevezett generál megvilágítás, ami azt jelenti, hogy a kamera háromszázhatvan fokos szögben körbe mozoghat, és közben nem fog filmes lámpa belógni a képbe.
4. A filmzene használata ebben a filmben is tilos. Zenét akkor lehet használni, ha az diegetikus, vagyis, ha például az egyik szereplő a helyszínen bekapcsol egy magnetofont. Illetve az eleje- és vége-főcím alatt is szólhat zene.

5. A film dramaturgiája ugyanúgy a háromfelvonásos lineáris dramaturgia szabályai szerint építkezik, de a cselekménynek tartalmaznia kell párbeszédet is.
6. A történetnek irodalmi adaptációnak kell lennie, vagy legalábbis egy irodalmi műből kell kiindulnia. Ez nem azért fontos, mert ebben a filmben nem a történetkitaláláson van a hangsúly, hanem azért, hogy az alkotók gyakorolják, egy tőlük független történet értelmezését – hiszen ez történik a szituációs dokumentumfilmben is: az életben zajlik egy, a saját fantáziánktól független történet, és mi azt kameránkkal értelmezzük.
7. Ebben a kisfilmben nem kötelező, de ajánlatos, ha a rendező és az operatőr két külön személy.

Azt gondolom, hogy ez a két feladat együtt adja meg a kellő felkészültséget a szituációs dokumentum- és dokumentum-játékfilmezéshez. De persze nem jelentik a szituatív filmezésekhez szükséges készségek elsajátításához vezető egyetlen lehetséges utat, viszont eléggé célirányosan rávezetnek a megfelelő készségek elsajátítására és begyakorlására.

Egyébként ezeket a feladatokat nem én találtam ki, csak minimálisan alakítottam őket. A Lengyel Filmművészeti Egyetem operatőri szakának első évében ilyen beszűrődő természetes fényes fotósorozattal vezettek rá az operatőri etűdjeinkhez, illetve kisjátékfilmjeinkhez szükséges megvilágítás iránti érzékenységre, és a drága celluloidra forgó kisfilmjeinkkel a vágási szabályok elsajátítására. A színész filmezése nevezetű tantárgyból pedig másodéven, két félévben két ilyen kézi kamerás feladatot is kellett végeznünk, az egyiket kötelezően Hemingwaynek a *Fehér elefánt formájú hegyek* című novellája alapján (amelyben egy férfi és egy nő beszélgetnek arról, hogy elvesítsék-e a terhességet?), a másikat pedig szabadon választott irodalmi mű, saját szöveg, vagy teljes improvizáció alapján.

A dokumentumfilm-készítés című tantárgyunk két teljes éven keresztül tartott, de nem foglalkoztunk külön szituációs dokumentumfilmmel, hanem a vizsgafilmjeink lehettek bármilyen dokumentumfilmek. Viszont azok más idők voltak. Játékfilmjeink és operatőri etűdjeink kizárólag 35mm-es filmre forogtak, dokumentumfilmjeink viszont az akkori televíziók által még elfogadott SVHS-re (habár a Beta Cam volt már a standard), és ez a képminőség nem igazán volt alkalmas nagyvászonra való vetítésre. És mivel operatőri szakirányról van szó, és a vizsgafilmjeinket

mi is kellett rendezzük, ezek a filmek inkább költői operatőri etűdökhöz hasonlítottak – vagyis a formában kerestük a tartalmat, és nem fordítva. Az elsőéves rendező szakosok dokumentumfilmjei viszont (amit mi, operatőrök filmeznünk), a költséges 35mm-es filmre forogtak, azért, hogy dokumentumfilmben is pontos tervezésre kényszerüljenek. A hasznos/nyers = 1/6-hoz arány azonban nem kedvezett a szituációs dokumentumfilmezésnek.

Végezetül pedig csak arra szeretném emlékeztetni a kedves olvasót, amit a könyv legelején is írtam, hogy nehogya elfogadja kritikus gondolkodás nélkül az általam leírtakat! Minden alól van kivétel, mindenre van ellenpélda, és nem az volt a célom, hogy sémák betanulására és betartására biztassam az olvasót, hanem hogy felvázolt gondolataimmal szemben vitát generáljak, ugyanis szerintem az alkotó elsődleges feladata nem az, hogy „másoktól tanuljon”, hanem hogy másokkal és gyakran önmagával is vitatkozva kialakítsa saját gondolatrendszerét, és az által vezérelve megérzései alapján cselekedjen. Tehát csupán egy akartam lenni azon bizonyos „mások” közül, akik gondolkodásra készítetik az olvasót.

Filmek jegyzéke

- Almási Tamás: *Sejtjeink*, interaktív dokumentumfilm, 91', 2002
- Bálint Arthur: *Ikrek*, szituációs dokumentumfilm, 70', 2005
- Bálint Arthur: *Ingyenkoporsó*, dokumentumfilm, 78', 2006
- Bálint Arthur: *Poros öltöny*, szituációs dokumentumfilm, 83', 2007
- Bálint Arthur: *Kisvárosi mozi*, szituációs dokumentumfilm, 30', 2007
- Bán Attila: *Szufla*, kisjátékfilm, 7', 2012
- Bán Attila: *Paradicsom*, kisjátékfilm, 12', 2015
- Bán Attila: *A testépítő*, dokumentumfilm, 28', 2017
- Boros Lóránd, *Én és a hegedűm*, szituációs dokumentumfilm, 50', 2016
- Curean, Dan: *Cai Sălbatici (Vadlovak, Gone Wild)*, megfigyelő dokumentumfilm, 83', 2012
- Curean, Dan: *Pelicule de familie (Családi filmtekercek)*, „found footage” archív anyagokra épülő dokumentumfilm, 83', 2024
- Drew, Robert: *The Chair (A szék)*, direct cinema-s dokumentumfilm, 59', 1963
- Fekete Ibolya: *Bolshe Vita*, egészestés játékfilm, 1995
- Felméri Cecília: *Mátyás, Mátyás*, animációs dokumentumfilm, 13', 2009
- Felméri Cecília: *Speranțe la vânzare (Eladó remények)*, kreatív dokumentumfilm, 52', 2012
- Fliegauf Benedek: *Beszélő fejek*, kísérleti film, 27', 2001
- Fliegauf Benedek: *Tejút (Milky Way)*, egészestés kísérleti film, 2007
- Jude, Radu: *Cea mai fericită fată din lume (A legboldogabb lány a világon)*, dokumentarista stílusú egészestés játékfilm, 2009
- Jude, Radu: *Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii (Ne várj túl sokat a világ végétől)*, egészestés dokumentarista stílusú játékfilm, 2023
- Kerekes Péter: *66 sezon (66 sezon)*, kreatív dokumentumfilm, 86', 2003
- Kerekes Péter: *Ako sa varia dejini (Gulyásagyú, Cooking History)*, kreatív dokumentumfilm, 88', 2009
- Kieślowski, Krzysztof: *Siedem kobiet w różnym wieku (Hét különböző korú nő)*, megfigyelő dokumentumfilm, 15', 1978
- Lakatos Róbert: *Csendország*, szituációs dokumentumfilm, 37', 2002
- Lakatos Róbert: *Ördögtérge*, kisjátékfilm, 19', 2004
- Lakatos Róbert: *Moszny*, megfigyelő dokumentumfilm, 40', 2006
- Lakatos Róbert: *Spilerek, avagy Casino Transsylvaniae*, kísérleti szituációs dokumentumfilm, 37', 2005
- Lakatos Róbert: *Bahrta! – Jó szerencsét!*, dokumentum . jétkfilm, 83', 2008
- Lakatos Róbert: *Ki kutyája vagyok én?*, önreflexív szituációs dokumentum-esszéfilm, 80', 2022
- László Barna: *Isteni kéz*, szituációs dokumentumfilm, 71', 2020

- Mungiu, Cristian: 4 hónap, 3 hét, 2 nap (4 luni, 3 săptămâni, 2 zile), dokumentarista stílusú egészestés játékfilm, 2007
- Pálf György: *Nem vagyok a barátod!*, egészestés dokumentum – játékfilm, 2009
- Puiu, Cristi: *Marfa și banii (Zseton és beton)*, dokumentarista stílusú egészestés játékfilm, 2001
- Puiu, Cristi: *Moartea domnului Lăzărescu (Lăzărescu úr halála)*, dokumentarista stílusú egészestés játékfilm, 2005
- Püsök Botond: *Túl közel (Too Close, Apropierea)*, megfigyelő dokumentumfilm, 85', 2022
- Șerban, Florin: *Eu când vreau să fluier, fluier (Ha fűtyülni akarok, fűtyülök)*, 2010
- De Sica, Vittorio: *Ladri di biciclette (Biciklitolvajok)*, egészestés olasz neorealista játékfilm, 1948
- Virç, Ziga: *Houston, we have a problem! (Houston, baj van!)*, ál – dokumentumfilm, 88', 2016
- Across the Border – Five views from neighbours* – egyenként 25 perces fejezetekből álló dokumentum-szkeccsfilm. Rendezték: Pawlel Lozinski, Jan Gogola, Kerekes Péter, Lakatos Róbert és Biljana Cakic-Veselic,, 2004 – melyben Lakatos Róbert a *Bahrta!o!* című, magyar vonatkozású fejezetet rendezte.

Bibliográfia

1. Szakdolgozatok

- Almási Tamás: *Ahogy én látom*, DLA-pályamunka, Sz. F. E. Budapest, 2005
Online: https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/almasi_tamas_dolgozat.pdf, letöltés dátuma: 2025.06.05.
- Szekfű András: *A dokumentumfilm néhány elméleti kérdése és a huszadik századi magyar dokumentumfilm*, doktori disszertáció, Sz. F. E., Budapest, 2010
Online: https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/szekfu_andras_dolgozat.pdf, letöltés dátuma: 2025.06.05.

2. Könyvek

- Bazin, André: *Mi a film?*, Osiris kiadó, Budapest, 1995
- Breithaupt, Frintz, *A narratív agy – Miért gondolkodunk történetekben?*, Typotex Kiadó, 2024
- Curran Bernard, Sheila – *Film Dokumentalny – Kreatywne opowiadanie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa (orig. *Documentary Storytelling – Creative Nonfiction on Screen – Third Edition*)
- Egri Lajos: *A drámaírás művészete*, Gabo Könyvkiadó és Keresk. Kft, Budapest, 2022
- Fazakas Áron: *Digitális filmhangrögzítés*, Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2023
- Fazakas Áron: *Filmhanglexikon*, Erdélyi Múzeum-Egyesület Kiadó, Kolozsvár, 2015
- Hartai László – Muhi Klára – Pápai Zsolt – Varró Attila – Vidovszky György: *Film- és médiafogalmak kyszótára*, Korona Kiadó, Budapest, 2002
- Karabasz, Karzimirz: *Cierpliwe oko*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1979
- Karabasz, Kazimirz: *Odczytac Czas*, PWSFTViT, Łódź, 1999
- Karabasz, Kazimirz: *Rozmowa o dokumencie*, PWSFTViT, Łódź, 1999
- Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*, Palatinus Kiadó, Budapest, 2009
- Lakatos Róbert Árpád: *Rendezői beszélgetések – a játékfilm dokumentarizmusa és a dokumentumfilm megrendezettsége*, Művelődés Kiadó, Kolozsvár, 2016
- Lakatos Róbert Árpád: *Dokumentumfilmes hatások a játékfilmben: Közép-kelet európai filmes karrierek kezdete az ezredfordulót követő években*, Erdélyi Múzeum Egyesület Kiadó, Kolozsvár, 2017
- McKee, Robert: *Story (a forgatókönyv anyaga, szerkezete, stílusa és alapelvei)*, Filmtett Egyesület, Kolozsvár, 2011
- Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2010
- Rhodes, D. Garry and Parris Springer, John: *Docufictions – essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*, McFarland and Company, 2006
- Saunders, Dave: *Direct Cinema – observational documentary and the politics of the sixties*, Wallflower Press – London and New York, 2007

- Szabó Gábor: *Filmeskönyv – hogyan kommunikál a film?*, Ab Ovo Kiadó, Budapest, 2002
- Thompson, Kristin & Bordwell, David: *A film története*, Palatinus Kiadó, 2007, Budapest
- Zonn, Lidia: *Zasady montazu filmowego – Film dokumentalny*, wydawnictwo PWSFTv I T, Łódź, 1994

3. Gyűjteményes kötetek

- Ex Oriente Film: *Documentary handbook: Making a documentary in Central and Eastern Europe in the context of international co-production*, IDF, Prague, 2005
- Ex Oriente Film: *Documentary handbook 2: Making creative documentary in Europe*, IDF, Prague, 2007
- Kisfaludy András: *Kerekasztalon a dokumentumfilm – Viták: Műfaji kategóriák a dokumentumfilmekben. Rendszerváltozás – dokumentumfilm – társadalom*, MADE (Magyar Dokumentumfilm rendezők Egyesülete), Budapest, 2004
- Zalán Vincze: *Budapesti Iskola, magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*, MADE, Budapest, 2005

4. Folyóiratok, tanulmányok

- Blos – Jáni Melinda: *In and Out of Context. On the Reality Effect and Evidentiary Status of Home Videos*, Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, vol I. 2009, 149–167.
- Gyenge Zsolt: *Illusions of Reality and Fiction or the Desired Reality of Fiction: Dogme 95 and the representation of Reality*, Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, vol I. 2009. 69–80.
- Hendrykowski, Marek: *Dokument – fikcja – realizm, Teoria wobec praktyki*, Kwartalnik Filmowy Nr. 75 -76, jesien – zima, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2011, 86–110.
- Lakatos Róbert – Árpád: *Emlékek múzeuma - A behelyettesítés módszere Kerekes Péter 66 szezon és A gulyásagyú című kreatív dokumentumfilmjeiben – Erdélyi Múzeum 2013/3, p. 193 – 204*
- Lakatos Róbert – Árpád: *A dokumentum- és játékfilm viszonya a kortárs filmművészetben – Erdélyi Múzeum 2013/4, p. 137 - 147*
- Lakatos Róbert – Árpád: *Dokumentumfilm és játékfilm rendezői módszerek kölcsönhatása - alkotófolyamatbeli indítékon alapuló elemzés Prikler Máttyás Köszönöm jól... című első nagyjátékfilmjében – ME.DOK 2013/2, p. 11 - 20*
- Lakatos Róbert – Árpád: *Az erdélyi magyar szituációs dokumentumfilm – ME.DOK 2011/3 p. 55-62*
- Lakatos Róbert – Árpád: *Documentary Pitching Forums - new perspectives in financial support for young filmmakers and Eastern European filmmakers of all ages – ME.DOK 2009/3 p. 83-89*

- Lakatos Róbert – Árpád: *A kamera, mint kifejezőeszköz – I.* - ME.DOK 2009/1 p. 81 - 91
- Lakatos Róbert – Árpád: *Képi problémák a „Home made” filmezés területén* – ME.DOK 2008/4 p. 67-71
- Lakatos Róbert – Árpád: *A hang használatáról a filmben*, Filmtett, 2001/11, p. 31-34
- Lakatos Róbert – Árpád: *A megvilágítással kapcsolatos esztétikai alapfogalmak*, Filmtett, 2001/10, p. 31-34
- Lakatos Róbert – Árpád: *A kameramozgás*, Filmtett, 2001/08-09, p. 35-38
- Lakatos Róbert – Árpád: *Plánok, látászögek, nézőpontok*, Filmtett, 2001/07, p. 26-30
- Metropolis: *Magyar dokumentumfilm a rendszerváltozás után*, Metropolis filmelméleti és filmtörténeti folyóirat, 2004/2
- Me.dok, Kommunikáció és Médiakutató Intézet, 2016/4
- Me.dok, Kommunikáció és Médiakutató Intézet, 2017/3
- Nichols, Bill: *Jak mozemy zdefiniowac film dokumentalny?*, Kwartalnik Filmowy Nr. 75–76, jesien – zima, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2011, 238–265
- Sikora, Slawomir: *Czy film obserwacyjny musi byc realistyczny?*, Kwartalnik Filmowy Nr. 75 -76, jesien – zima, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2011, 301–307
- Szabó Elemér: *The Official and Hidden Scenarios of Role-Playing in István Dárday’s The Prize Trap (1974)*, Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, vol I. 2009, 167–180.
- Szekfű András: *Reality and Fiction in Classical Hungarian Documentaries*, Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, vol I. 2009, 136–167.

5. Online források

- Bazin, André: *What is Cinema?* <https://fadingtheaesthetic.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/03/bazin-andre-what-is-cinema-volume-2-kg.pdf>, letöltés dátuma: 2025.06.05.
- Kovács András Bálint: *Jean Rouch – az etnográfus filmrendező*, offline: Filmvilág folyóirat 1985/07, 38–43, online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6073, letöltés dátuma: 2025.06.05.
- Lakatos Róbert Árpád: *A dokumentumfilm-tervek piaci követelményeiről és ezek átalakulásáról – első rész*, Symbolon, 24(2(45)), 71-78. <http://uartpress.ro/journals/index.php/symbolon/article/view/440>, 2023
- Lakatos Róbert Árpád: *A dokumentumfilm-tervek piaci követelményeiről és ezek átalakulásáról – második rész*, Symbolon, Vol. 25 No. 2 (47), 61 – 74, <https://uartpress.ro/journals/index.php/symbolon/issue/view/37>, 2024
- Losonczi Ágnes: *Történelmi sasszék. Dokumentumfilm kell, de kinek?*, Filmvilág folyóirat, 1993/08. 4–7, online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1337



ISBN: 978-606-37-2641-5