

TÖRTÉNETMESÉLÉS A DOKUMENTUMFILMBEN¹

DOI 10.35402/kek.2023.2.3

Absztrakt

Minden látszat ellenére dokumentumfilm-készítésnek egy jól megtervezett folyamatnak kell lennie. Ebben a folyamatban a ráció és az intuíció ötvözése a kulcs. A várható történeti fordulatokra alaposan fel kell készülni, és folyamatosan felül kell vizsgálni az adott film lehetséges struktúráját. Az alapvető dramaturgiai ismeretek használata elengedhetetlen a minőségi dokumentumfilm készítéséhez. Az elméleti és gyakorlati munkáimban azt ismertem fel, hogy a jó dokumentumfilm-rendező alapvetően nyitott szemlélettel kell, hogy rendelkezzen, és folyamatosan etikai és dramaturgiai döntéseket kell meghozzon, hogy a valóságban megtörténő eseményeket a saját nézőpontja szerint tudja értelmezni és így filmben a nézővel megismertetni. Ez a „sajátos szemüveg” a kulcsa annak, hogy a dokumentumfilm ne pusztán az események leíró egymásutánja legyen, hanem művészeti alkotás.

Abstract

Successful documentary filmmaking requires careful planning, blending intuition and rationality, and achieving a balance between perception and structure. These elements are essential for preserving the integrity and intrigue of a documentary. Adherence to basic storytelling principles is also crucial for creating a high-quality film. Based on my theoretical and practical experience, a skilled documentary director must be very open and also consciously applying ethical and dramaturgical principles to realize their vision. By doing so, the story can transcend itself and attain an artistic quality.

„Stories are equipment for living.” *Kenneth Burke*²

¹ Ez az írás a 2017-ben készült, azonos című szakdolgozat átdolgozott, rövidített változata.

² Burke, Kenneth Duva (1897–1993) amerikai irodalom-teoretikus, nagy hatása volt a huszadik századi filozófiára, esztétikára, kritikáirásra és retorikára.

Van-e történet a dokumentumfilmben?

Gyermekkoromban a vidámparkban volt egy olyan játék, amiben egy kis üveglak mögött apró versenylovak álltak, pénzt lehetett bedobni, és aztán meg kellett tippelni, hogy melyikük ér először a célba. Aki eltalálta a választ, az ajándékot kapott. Néztem ezeket a versenyeket, és azzal szórakoztattam magamat, hogy kiválasztok egy lovaszt és kitalálok neki egy történetet. Például olyat, hogy eddig mindig nyert, de most valamiért nem, vagy azt, hogy csak három lába volt a lónak, de mégis nyert stb. Ha egy apróságot hosszan figyelünk, akkor egy idő után találunk benne valami érdekeset, drámait. Ezzel a példával szeretnék rámutatni arra, hogy az emberek történetekben gondolkodnak. Nem feltétlenül az egész az érdekes, hanem inkább egy kis metszete a valóságnak. Mindannyiunk élete egy-egy kis történet, és emellett mi is számtalan apró eseménnyel találkozunk életünkben, így érzékeljük a valóságot. Az érzékeléseinkre, érzéseinkre reflektálni szeretnénk, ezért folyamatosan keressük a történeteket a filmekben, színházban, könyvekben. Azért, mert újra szeretnénk élni valamit, vagy pont azért, hogy egy eddig ismeretlen élethelyzetet ismerhessünk meg. Filmkészítőként, főleg a dokumentumfilmek segítségével azt tartom fontosnak, hogy a körülöttem lévő történeteket megmutassam, át tudjam adni őket úgy, ahogyan én látom őket. Nem pusztán felfedni szeretnék érdekes történeteket, hanem elmesélni azokat.

Kovács András Bálint³ (Kovács 1997:8) azt mondja a *Film és elbeszélés* című munkájában: egy dokumentumfilmben nem kell történet. Számos sztereotípa kapcsolódik a dokumentumfilmhez és a dokumentumfilmhez. Az egyik az, hogy a dokumentumfilmes pusztán megfigyelője az eseményeknek, passzívan van jelen, nincs beleszólása a történet alakulásába. A másik az, hogy a dokumentumfilm objektíven mesél el történeteket. Tanulmányomban azt szeretném bizonyítani – kiválóan elmesélt dokumentumfilmeket keresztül és a saját dokumentumfilmes tapasztalataim alapján –, hogy miért nem igazak ezek az állítások, illetve arra

³ Kovács András Bálint 1997 *Film és elbeszélés*. Budapest, Korona.

vállalkozom, hogy megkeressem azokat a történetmesélési kapaszkodókat, amelyek alapján formálható és dramatizálható tehát egy dokumentumfilm.

John Grierson⁴ így definiálja a dokumentumfilmet: „A valóság egy szeletének kreatív feldolgozása”⁵. (Grierson 1926) Ez a definíció a lehető legpontosabb meghatározás, hiszen ennél tágabban nem lenne érthető, hogy mi is a dokumentumfilm, ennél szűkebben pedig már a dokumentumfilmnek egy típusára korlátozódna a megfogalmazás. A dokumentumfilm nem objektív műfaj, nem képes arra, hogy bemutassa az objektív valóságot. A stáb jelenléte már a kezdetektől beavatkozást jelent. A kamera által rögzített képek, illetve a hangfelvevő által befogott hanghullámok pedig nem képesek arra, hogy a teljes valóságot bemutassák. Sőt, ha még esetleg létezne mindent látó kamera és mindent felvevő hangrögzítő, akkor sem lennének előrébb, mert a végeredmény egyszerűen nem lenne érdekes.

A dokumentumfilmről Carl Plantinga (Plantinga 2005:114–115)⁶ így értekezik: „A tipikus dokumentumfilm állított/kijelentett igazsághű ábrázolás, egy téma kiterjedt feldolgozása az egyik mozgóképes médiumban, amelyben a filmkészítők nyíltan jelzik az intenciójukat, hogy a közönség a hit attitűdjét vegye fel a kijelentett tartalommal kapcsolatban. A képeket, a hangokat és ezek kombinációját megbízható forrásként fogadja el a film témájával kapcsolatos hite formálódásában, bizonyos esetekben a releváns beállításokat, rögzített hangokat és/vagy jeleneteket a film érzékelése és érzése fenomenológiai megközelítésének fogadja el.” Plantinga⁷ gondolata azért fontos, mert ugyanazt a griersoni alapvető állítást erősíti meg: attól, hogy valami igaz, még lehet konstruált. Nincs objektív dokumentumfilm. Fontos, hogy a néző higgyen abban, hogy amit lát, az releváns, higgyen abban, hogy a látott dokumentumfilm etikailag stabil lábakon áll. Bár valódi elemekből építkezik, de elkerülhetetlenül kiemeli egy bizonyos szeletét a

valóságnak, mégpedig azt, ami megítélése szerint legjobban szolgálja a sztorit mind dramaturgiailag, mind képileg. Hiszen éppen ettől válik filmmé és nem egy antropológiai tanulmánnyá. Attól, hogy esetleg neutrálisan, tényekre hivatkozva meséli el a történetet, még nem objektív. A dokumentumfilm hiteles kell maradjon, de mindig azt a valóságot kapjuk meg, amit a rendező kiválaszt. Míg a dokumentáció és a riport csak bemutat, minimálisan van megszerkesztve, addig a dokumentumfilm⁸ abban tér el ettől, hogy egy téma alaposan kikutatott, ellensúlyozott, egyedi hangon megszólaló verzióját látjuk, ami már művészi absztrakciókat hordoz, szintetizál. A fikciós történetmesélésben kitalált karakterek kitalált történetét látjuk, míg a dokumentumfilm valódi emberekről szól, az ő „talált” történetüket mutatja be. A dokumentumfilmet sokféleképpen próbálták meg kategorizálni, de ennek kibontására most terjedelmi okokból nincs lehetőség.

A történetmesélés egyidős az emberiséggel. Bár a világunk rengeteget változott, de az ember alaptermészete, mozgatórugói ugyanazok maradtak, így a történetmesélés szabályai sem változtak az alapvető dramaturgiai kérdéseket illetően, évezredek óta. Bármilyen banálisan is hangzik, egy dologban minden történet megegyezik: van „eleje, közepe és vége”. Persze nem mindig ebben a sorrendben.⁹ Fontos a konfliktus. Ez szükséges ahhoz, hogy a történetnek legyen izgalma, tétje, legyen benne feszültség, ami miatt megragadja és tartósítja a figyelmet.

Ha lenne recept arra, hogy hogyan épüljön fel egy jó történet, talán így képelnénk el: szükség van egy hősrre, aki szeretne valamit elérni. A filmbéli céloknak is ugyanolyan erőteljeseknek kell lenniük, mint az valódi életbeli céloknak, különben érdektelen, hamis lesz a történet. A jó cél a S.M.A.R.T.¹⁰ mozaik szóval írhatjuk le. Ebben a betűk bizonyos tulajdonságokat rövidítenek. A jó cél specifikus (specific), mérhető (measurable), elérhető (attainable), lényeges (relevant), időhöz kötött (time-bounded). Ha a szereplő céljára az összes szó igaz, akkor a motivációja is érthető lesz,

⁴ Grierson, John (1898–1972) skót dokumentumfilmes, filmelméleti szakember, a brit és a kanadai dokumentumfilm atyja.

⁵ Grierson, John 1926, *The New York Sun* – Moana Review.

⁶ Plantinga, Alvin Carl 2005 *The Journal of Aesthetics and Journal Criticism* – What a Documentary is, After All.

⁷ Plantinga, Alvin Carl (1932–) amerikai analitikus filozófus, aki csatlakozott Edmund Husserl szubjektív idealista fenomenológiai felfogásához, melynek központi tétele: nincs objektum szubjektum nélkül.

⁸ Nicols, Bill (1942–) amerikai filmkritikus és teoretikus. Úttörő tanulmányában a dokumentumfilmeket hat csoportba sorolja: költői, magyarázó, megfigyelő, résztvevő, reflexív, performatív.

⁹ Godard, Jean-Luc (1930–) francia–svájci filmrendező, a francia újhullám élő legendája.

¹⁰ Doran, George T., Miller, Arthur, Cunningham, James szociálpszichológusok 1981-ben alkották meg a célok fontosságának elméletét.

a jó cél jó irányba vezeti a filmet, ez a sztorinak biztonságos alapot ad.

A célhoz vezető úton ki kell derülnön a főszereplő karaktere, megismerjük fiziológiai, szociológiai és pszichológiai tulajdonságait. A célhoz különböző lépcsőfokok vezetnek. Először is megszületik egy vágy, ami megkövetel egy döntést. Ez elvezet egy belső konfliktushoz, ami aztán külső konfliktust eredményez. Ekkor beüt a válság, ami végül a csúcspontba jut. Ez az a pillanat, amikor még bármerre eldőlhet a történet. A történet megoldása nem feltétlenül azonos a *happy end*-del. Miután eldőlt, két út lehetséges: vagy visszajut a hős abba az állapotba, ahol eredetileg is volt, de a megtett út megváltoztatja a felfogását, vagy az élete gyökeresen megváltozik. Egy jól felépített, sűrűn szőtt történetben természetesen ezek a pontok nem feltétlenül élesen észrevehetőek, kézenfekvőek. Ha azonban azt érezzük, hogy a film működik, akkor nagy valószínűséggel a filmkészítők ezeket az állomásokat rendkívül alaposan végiggondolták.

A jó történet másik nagyon fontos alkotórésze az, hogy többet jelent, mint a benne szereplő elemek összessége. A nyilvánvaló téma mögött megbújik egy mélyebb, felfejtendő tartalom. Meghúzódik mögötte egy állítás (idegen szóval premissza) – ez az, amiről a film szól. Ez egy egy- vagy legfeljebb kétmondatos állítás, ami kifejezi azt a szándékot, azt a mondanivalót, amiért az adott film elkészült. Alan Berliner *First Cousin Once Removed*¹¹ című dokumentumfilmjében a rendező egy Alzheimer-kórban szenvedő rokonáról készített filmet, amelyben szellemes időkezeléssel, elvont, az emlékezés ellentmondásosságára utaló montázssal, illetve a saját életének rövid bemutatásával építi fel a filmet. A film állítása az, hogy egyszer minden véget ér, ezért meg kell becsülni az adott pillanatot. A Libanoni keringő¹² című animációs dokumentumfilmben a filmkészítő a saját traumáját dolgozza fel, tulajdonképpen azt, hogy miért nem emlékezik a háborúra. Ez a film arról szól, hogy hiába is szeretnénk, nem tudunk elmenekülni a saját emlékeink elől, előbb-utóbb megtalálnak minket és szembe kell néznünk velük. Werner Herzog *Grizzly Man*¹³ című dokumentumfilmje egy fanatikus férfit mutat be, aki szeretne együtt élni a medvékkel, közējük

akar tartozni. A főszereplő által forgatott anyagokat Herzog narrálja folyamatosan. A film premisszája az, hogy aki túlságosan elvakultan szeret valamit, az végül a saját vesztébe rohan.

Természetesen ez nem ilyen egyszerű, nincs egy fix sablon, ami alapján filmet lehet készíteni. Egy dokumentumfilm-téma kiválasztásánál az első szempont, amit figyelembe kell venni az az, hogy van-e drámai szerkezet a sztoriban, illetve hogy van-e lehetőség a felépítésére a különböző filmes eszközökkel.

Az elmúlt években a Színház- és Filmművészeti Egyetemen a magyar és a nemzetközi dokumentumfilmes osztályokkal Kazincbarcikán töltöttünk sok időt terepmunkán. Itt mindannyian azt a feladatot kaptuk, hogy egy hét alatt készítsünk rövid dokumentumfilmeket, kisebb csoportokban. Voltak remek, több fesztivált megjárt filmek is, és volt sok olyan, ami már sajnos eszembe sem jut. Szinte minden esetben azok a filmek működtek jól, amelyekre igaz volt a fent említett dramaturgiai ív megléte. Ilyen volt például a *Kazincbarcika hangja* című film, ami egy bárpultos nő életének történetét mutatta be a helyi kórus által énekelt, megrendezett betétekkel, és a változtatás képtelenségéről szól. Ilyen volt a *János* című film is, ami egy hobbiborászról szól, aki hosszas hezitálás után benevezi egy versenyre a borát – ez a film arról szól, hogy ha valamit szívvel-lélekkel csinálunk, az előbb-utóbb kiváltja mások elismerését is. Voltak még jó filmek, de a legtöbb nem tudott több lenni önmagánál. Kezdő dokumentumfilmesként tipikus hiba, hogy a rendező annyira bízik a karaktere érdekességében, hogy azt gondolja, pusztán ő majd „elviszi a filmet a hátán”. Fontosak a jó pillanatok, fontos, hogy a szereplő kiváltson valamit a nézőkből, de ha a története nem fut ki sehova, nincs konfliktusa, hamar unalmassá válik a film. A másik tévút az, hogy a rendező annyira a történet-vizualitásra helyezi a hangsúlyt, hogy a történet elsikkad, és ezáltal egy idő után a figyelem is. Általában az ilyen dokumentumfilmeket szokták kísérletinek nevezni; ez sajnos legtöbbször egyenlő azzal, hogy teljesen érthetetlenek. A harmadik tipikus hiba az, hogy a rendező beleszeret egy formai megoldásba, ami idegen a karaktertől és annak helyzetétől, és ezt ráerőszakolja a filmre.

A jó dokumentumfilm átviláglik a térbeli, időbeli és kulturális különbségeken, bárki számára átélhető, dekódolható, egyszóval univerzális. A történetre épít, eleve olyat választ, amiben van konfliktus. Olyan formát keres, ami organikusan

¹¹ Alan Berliner (2012) *First Cousin Once Removed*. Dokumentumfilm-dráma (1 h:18 m).

¹² Ari Folman (2008) *Libanoni keringő*. Életrajzi dokumentumfilm (1 h:30 m).

¹³ Herzog, Werner (2005) *Grizzly Man*, dokumentumfilm (1 h:44 m).

ered a történetből. Olyan karaktert/karaktereket mutat be, akiknek van mélysége. A film vizualitása sosem erősebb, mint maga a történet, a kép feladata az, hogy támogassa, kiemlje a történet részeit. A rendező szelektál, strukturál az előkészítéstől a forgatáson át az utómunkáig, saját, egyéni nézőpontját felvállalja; a jó dokumentumfilm kimondottan önkifejező, alanyi: egyedi íze van. A dokumentumfilm-rendező munkája sok ponton azonos az íróéval és a forgatókönyvíróéval, hiszen saját víziót teremtenek, de a dokumentumfilmes ezt a valóság elemeinek felhasználásával teszi meg. Fontos járatosnak lenni a történetmesélés szabályait illetően, érteni a saját ötletünket, mert aki ezzel tisztában van, az a váratlan helyzetekhez sokkal jobban tud alkalmazkodni, tudni fogja, hogy mire figyeljen, amikor változás van a történetben. Ez egyfajta szabadságot is ad, így sokkal jobb mesélő tud lenni. Felismeri azokat az elemeket, amiktől erősebb lesz a film. Ezért fontos forgatókönyvet írni a forgatás előtt és közben is fejleszteni azt. Az alkotó meghatározza és formálja a filmet, és ha kívár valamilyen eseményt, azt is alapos megfontolásból teszi.

A történet vázlatát fel kell építeni, forgatókönyvet kell írni, mert „*aki nem tudja, hogy melyik kikötőbe tart, annak egyik szél sem kedvez*”.¹⁴ Kifejezetten fontos, megspórolhatatlan agymunka ez egy olyan helyzetben, ahol a történet alakulása nem csupán, sőt főleg nem a filmkészítőn múlik. Ez a rugalmasság alapfeltétele.

Azt érzem, hogy számomra a dokumentumfilm olyan helyet foglal el a filmkészítésben, mint a táncban a balett: ez az alapja a filmkészítésnek, a nehéz pálya. A valóság elemeiből történő szelektálás, strukturálás ugyanúgy ad lehetőséget a művészi önkifejezésre, igaz, hogy kötöttebb módon, mint a fikció esetében. Hogyha ennek a fogásait valaki jól elsajátítja, akkor bármilyen műfajban is alkot, olyan érzése lesz, mint amikor valaki lekapcsolja magáról a súlyokat – szárnyakat kap. Természetesen nem gondolom, hogy feltétlenül műfajt kell váltani mindenkinek. Csak azt akarom érzékeltetni, hogy elképesztően hasznos dokumentumfilmekkel foglalkozni. Nem pusztán a történetmesélés technikáinak végiggondolása szempontjából, hanem mert rengeteget lehet tanulni emberismeretből, inspirálódni világnézetek

¹⁴ Zrínyi Miklós (1620–1664) horvát bán, Zala és Somogy vármegyék örökös főispánja, főnemes, hadvezér, politikus, hadtudós, költő. A jelzett idézet tőle származik.

által, megtanulni improvizálni: ez a folyamat ki-tartásra és türelemre tanítja a filmkészítőket, ami – bármilyen műfajban is alkot az ember – elképesztően hasznos tapasztalatokat ad. A dokumentumfilmnek van még egy remek tulajdonsága: kevés dolog tud olyan erőteljesen hatni, mint az igazi, emberi történetek.

Jó példák a dokumentumfilmes történetmesélésre

A teljesség igénye nélkül néhány példát szeretnék bemutatni arra vonatkozóan, hogy egy megtalált történetet hogyan lehet elmesélni jól, milyen megoldásokkal lehet élni dokumentumfilm-készítés kapcsán. Két olyan alkotó filmjein keresztül szeretnék erről mesélni, akik magyar származásúak és gazdag az életművük: Schiffer Pál¹⁵ és Kerekes Péter¹⁶ rendezők. Bár két különböző korból származnak, nagyon különböző a stílusuk, mégis egy dologban megegyeznek: kiválóan mesélnék történetet.

Schiffer Pál *Cséplő Gyuri*¹⁷ című filmjét dokumentum-játékfilmként tüntetik fel a megfelelő oldalakon. Elsőre akár arra is gondolhatna az ember, hogy játékfilmes, újrájátszott jelenetekkel van tüzdelve, holott ez azt jelenti csupán, hogy olyan drámai szerkezete van, olyan pontosan van bemutatva a történet, nincs benne semmi esetlegesség, hogy az az érzése támad a nézőnek, mintha egy játékfilmet nézne. Manapság a kreatív dokumentumfilm, angolul „creative non-fiction” kifejezés jelöli az ilyen felépítéssel készült filmeket. Ilyen például *Az ölés aktusa*,¹⁸ a *Man on Wire*,¹⁹ az *Amy – Az Amy Winehouse-sztori*,²⁰ a *Tititá*,²¹

¹⁵ Schiffer Pál (1939–2001) Balázs Béla-díjas magyar filmrendező, producer, forgatókönyvíró.

¹⁶ Kerekes, Peter (1973–) szlovák–magyar dokumentumfilmes, rendező, forgatókönyvíró és producer.

¹⁷ Schiffer Pál (1978) *Cséplő Gyuri*. Dokumentum-játékfilm (1 h: 37 m).

¹⁸ Oppenheimer, Joshua (2012) *Az ölés aktusa* (The Art of Killing). Dán–norvég–angol dokumentumfilm (2 h: 46 m).

¹⁹ Marsh, James (2008) *Man on wire*. Dokumentumfilm (1 h: 38 m).

²⁰ Kapadia, Asif (2015) *Amy – Az Amy Winehouse sztori*. Életrajzi dokumentumfilm (2 h: 08m).

²¹ Almási Tamás (2015) *Tititá*. Dokumentumfilm (1 h: 27 m).

a *Kijárat az ajándékbolton át*,²² a *Wolfpack*²³ is a kortárs filmek között.



A Cséplő Gyuri című film egy zalai fiatal cigány életét mutatja be, aki egy jobb élet reményében Budapestre utazik, hogy ott vállaljon munkát. Óriási hátránnyal indul, olyan elképesztő szegénységben és tudatlanságban él a családjával, ami elől menekülni kell, ami ellen tenni kell valamit. Úgy indul el a film, mint a szerencsét próbáló szegénylegény klasszikus története. Elbúcsúzik a családtagoktól, és elindul az ismeretlenbe, azzal a szándékkal, hogy nem csak önmaga, hanem a közössége számára is új utat törjön. A filmben rengeteg olyan jelenet van, amikor a rendező megkéri arra a szereplőit, hogy bizonyos cselekvéseket ismételjék meg. Ezzel nem hazudik, hiszen semmi olyat nem kér tőlük, ami idegen lenne a hétköznapi viselkedésüktől. Ártatlan dolgokra kell gondolnunk, ezt a bekezdés végén ki is fejtem példákkal. Azért van erre szükség, mert így képileg és dramaturgiaiailag sokkal szebben lehet feldolgozni egyes történéseket. (Ez a módszer nyilvánvalóan nem megvalósítható akkor, ha a szereplő éppen élete tragédiáját meséli el valakinek, hiszen tönkretenné a pillanat erejét.) Például olyan jelenségeket ismételték meg, amikor egy apartmanban először vesz kádfürdőt életében, vagy amikor eltéved a metróaüljáróban és egy rendőr útbaigazítja. Erre azért volt szükség, mert kizárólag szituációkon keresztül kapunk információkat, nincsenek interjúk, amik megmagyaráznák a helyzeteket. Így különösen fontossá vált a sűrítés, az ütköztetés.

Ezt a módszert már Almási Tamás is használta a *Meddő-sorozatában*, ugyanis az általa követett

²² Bansky (2010) *Kijárat az ajándékbolton át* (*Exit Through the Gift Shop*). Brit dokumentumfilm (1 h: 27 m).

²³ Moselle, Crystal (2015) *Wolfpack*. Dokumentumfilm (1 h: 30 m).



szereplő elhagyta a falut egy IFA-val, de sajnos a rendező nem tudta jól rögzíteni ez az eseményt. Ezért bérelt egy ugyanolyan teherautót, és újra felvette a jelenetet messziről, ahogy elrobog a teherautó – ezúttal sokkal szebben sikerült. Így a filmben ezt a pótoltnak látjuk arról, ahogy az IFA egy nagyotálban eltűnik a messzeségben. Dramaturgiaiailag és képileg is jobb választás ez az apró kis „trükk”.



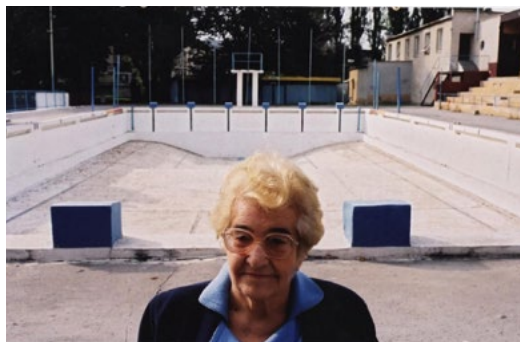
Schiffer Pál megmutatja, hogy bár Gyuri egyszerű ember, mégis megvan a magához való esze, iszonyatosan szerethető figura. Eléri azt, hogy a néző megkedvelje, tudjon vele azonosulni. Cséplő Gyuri Budapesten valójában kap lehetőséget, és él is azzal. Nem olyan álomszerű az élete, ahogy elképzelte, de még mindig sokkal jobb színvonalon tud élni, mint eddig. Amikor már éppen megszeretné az új életét, akkor szivárog be a történetbe a konfliktus: roma származása miatt nem fogadják el egyenlőként, és a film állítása szerint sajnos nem is fogják soha. Egyedül a helyi cigány közösségben talál valamiféle otthon, de az igazi családját ők sem tudják pótolni. Mivel elveszve érzi magát, ezért hamar elragadja a honvágy és megfogalmazódik benne a gondolat, hogy hazamenjen. Ez a film csúcspontja, az igazi döntési helyzet – vagy marad, és nem néz vissza soha többé, vagy hazamegy ugyanabba

a nyomorba, ahol legalább boldog. Gyuri végül az utóbbit választja. A hazatérése azonban nem hozza már el azt a katarzist, amit vár. Ugyanis a megtett út során szerzett tapasztalatai megváltoztatták, más ember lett, már szemet szűrnak neki a közössége alapvető problémái, rájön ok-okozati összefüggésekre, és a pesti élmények után Németfalu minden romantikáját elveszíti. Rádöbben, hogy nem tud visszailleszkeszteni az övéi közé. A film végén a sztori megoldása, lezárása az, hogy Gyuri újból elindul Budapestre szerencsét próbálni.

A Cséplő Gyuri szikár, lineáris ívű, tisztán szituációs stílusától merőben eltér Kerekes Péter *Hatvanhat szезon*²⁴ című dokumentumfilmje. Kerekes stílusa nagyon játékos, eklektikus, váratlan megoldásokat használ. A sokszínűsége ellenére mégis nagyon szépen épül fel a film dramaturgiája. A film a kassai uszoda elmúlt évtizedeit mutatja be a kassai bombázástól napjainkig. A múlt és a jelen folyamatosan keveredik, a történet főszereplői a rendező nagymamája és a nagy baráti köre.

A filmben a nénik mesélnék az életükről interjúszituációkban, de van, hogy a strandon barangolva megkérnek fiatalabb embereket, hogy játsszanak el bizonyos jeleneteket az életükből. A stáb is szereplője a filmnek, a rendező a 'minden lében kanál' mesélő, az operatőr játssza el az egyik néni negyven éve eltűnt férjét, a hangmérnök pedig folyamatosan elrontja feladatát. Ezek kitalált, vállalt, felnagyított, de nem testidegen szerepek. A filmben a tér- és az időkezelés is egészen különleges.

²⁴ Kerekes Péter (2003) *Hatvanhat szезon*. Dokumentumfilm (1 h: 2 m).



Kerekes folyamatosan játszik: szokatlan beállításokkal, kivetítésekkel, múltbéli időket megidéző statisztákkal, tárgyakkal, álmokkal. Olyan komplex, sokrétű filmet készített, aminek nehéz megkeresni a premisszáját. Egyszerre habkönnyű és egyszerre érint súlyos filozófiai és egyetemes emberi kérdéseket. Egy család élettörténete van bemutatva, és közben Közép-Európa huszadik századi történelme is, nagyvonalakban. A filmben a főbb szereplőknek az a célja, hogy kijussanak a tengerre egyszer az életben. Ám a kassai uszoda lett az évek alatt az ő saját tengerük. A film arról szól, hogy sokszor helyben ott van minden, amire csak várunk, de nem mindig vesszük észre. Az uszoda szimbolizálja az élet körforgását: „Az ember először a gyerekmedencében pancsikol – szól a filmvégi vidám-szomorú dalocska –, majd ahogy nő, nagyobb medencébe kerül. Aztán felnőttként a legnagyobb-legmélyebb medencében úszik. Kimegy egy sörért, s a büféből a gyerekmedencébe tér vissza, tapicskolni az unokákkal. Gyorsan elszalad az idő. Szeretne fürdőzni még, de rászólnak: záróra, kifelé!”



Kerekes Péter úgy dolgozik, hogy forgatás előtt sok-sok időt tölt a helyszíneken és a szereplőivel, és nem pusztán szinopszist ír, hanem szó szerinti forgatókönyvet, párbeszédekkel. Igaz, hogy ezek végül a filmben nem mindig fognak szó szerint elhangozni; Kerekes nagy teret ad az improvizált ötleteknek is. De ez a módszer alkalmas arra, hogy a képzelete elinduljon, legyen egy erős víziója, amiből igaz, hogy néha-néha engedni kell, de az anyag így szépen „kiadja magát” végül. Nem véletlen, hogy a nagyobb fesztiválok pitch fórumaira való pályázati anyag beküldésekor is sok helyen nem elégednek meg a treatmenttel, szinopszissal, hanem lehetséges párbeszédet szeretnének látni leírva. A cél csupán az, hogy a lehető legpontosabb elképzelés legyen a döntéshozók előtt. De a legfontosabb dolog az, hogy a rendező saját maga számára tegye rendbe a gondolatait, értse meg a saját ötletét.

Felhasznált irodalom

- Balázs Béla 1948 *Filmesztétikai gondolatok*. Budapest, Franklin nyomda.
- Bernand, Currant Sheila 2007 *Documentary storytelling, creative nonfiction on screen*. New York, Routledge.
- Egri Lajos 1942 *A drámaírás művészete*. The Art of Dramatic Writing. New York. Ford. Köbli Norbert, 2008. Budapest, Vox Nova Produkció.
- Kovács András Bálint 1997 *Film és elbeszélés*. Budapest, Korona.
- McKee, Robert 1985 *Story*. Ford. Jakab-Benke Nándor, Zágony Balázs. Kolozsvár, 2019, Film-tett Egyesület
- Nichols, Bill 2001 *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Zalán Vince 1983 *Fejezetek a dokumentumfilm történetéből*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum