Magyar dokumentumfilm-alkotók I.

Szerkesztette:
Kollarik Tamás

Magyar dokumentumfilm-alkotók I.

Documenta Artis 5.

Impresszum

Documenta Artis 5.

Magyar dokumentumfilm-alkotók I.

Szerkesztő:
Dr. Kollarik Tamás PhD

Lektor:
Péterffy András

Korrektor:
Angyal István

Tördelő:
Heckmann Tamás

Olvasószerkesztők:
Benkő Orsolya, Braun László, Soltész-Kákay Viola

Az interjúkat készítette:
Galambos István, Gorka-Focht Máté, Horváth Bálint,
dr. Hörcher Gábor, dr. Novák Adrienn, Soós Tamás

© Magyar Művészeti Akadémia
Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2026
© Szerkesztő, 2026
© Az interjúk készítői, 2026

ISBN 978-615-6669-40-7
ISBN (PDF) 978-615-6669-41-4
ISSN 2560-1539
DOI https://doi.org/10.56235/DocArt.2026_5

MMA MMKI
1121 Budapest,
Budakeszi út 38.

A kiadásért felel dr. Csáji László Koppány, a Magyar Művészeti Akadémia
Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet igazgatója.



MMA•MMKi

Tartalomjegyzék

Előszó ... 7

Almási Tamás ... 11
Balog Gábor ... 23
Bálint Arthur ... 31
Buglya Sándor ... 41
Dárday István ... 65
Dér András ... 75
Dobray György ... 89
Domokos János ... 97
Gulyás Gyula ... 107
Jelenczki István ... 125
Kocsis Tibor ... 135
Koltay Gábor ... 157
Maksay Ágnes ... 165
Moharos Attila József ... 185
Mohi Sándor ... 193
Oláh Kata ... 205
Papp Gábor Zsigmond ... 215
Siflis Zoltán ... 225
Sós Ágnes ... 237
Surányi András ... 253
Szobolits Béla ... 271
Varga Ágota ... 285
Zsigmond Dezső ... 301

A kötet készítőinek életrajza ... 323

Előszó

A Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetével közel egy évtizede kezdődött együttműködésünk során kettős célt tűztünk magunk elé. Egyfelől fontosnak tartottuk, hogy a kortárs magyar film intézményi, jogi, gazdasági és igazgatási kereteit feltárjuk, dokumentáljuk és tudományos igényességgel rendszerezzük. Másfelől azt is feladatunknak tekintettük, hogy magukat az alkotókat megszólaltatva mutassuk be egy-egy filmes szakma, műfaj vagy alkotói közösség jelenét, működését és legfontosabb kihívásait. Meggyőződésünk ugyanis, hogy a filmek mellett a filmesek tapasztalatai, reflexiói és gondolatai is a magyar kulturális örökség részét képezik.

A kutatóintézet az együttműködés kezdetétől a mozgókép különböző területeinek feltárásán dolgozott, vagy azt erőforrásaival segítette. Kiemelten értékes vállalkozás volt a *Magyar filmek 1896–2021*[1] című grandiózus munka, amely az első összegző és áttekintő magyar filmtörténet lexikonformában, és amely 516 szócikkben 269 magyar rendező valamennyi filmtípust képviselő alkotását 15 szócikkíró ismerteti. Szakmai támogatással segítette két monográfia megszületését is, két korszakos magyar producer életművének feltárását, *Janovics Jenő*[2] és *Csupó Gábor*[3] egyaránt megkerülhetetlen szereplői a magyar, sőt sok tekintetben a világ filmtörténetének.

A fent megfogalmazott törekvésnek a jegyében születhettek meg a Fundamenta profunda sorozat kötetei, így legelőször az *Animációs körkép*[4], majd a Varga Balázzsal szerkesztett *Mozgókép és paragrafusok*[5]. Mindkét kötetben a magyar filmszakma kiváló szakemberei, intézményvezetői, vagy az adott területet pontosan ismerő és értő jogászok, közgazdászok és igazgatásszervezők jegyeztek tanulmányokat. 2021-ben jelent meg a dr. Takó Sándorral közösen írt *Film és jog a gyakorlatban*[6], majd 2025-ben Petri Zsolt, a Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíjasának alapkutatására épülő *Az animációoktatás jövője – kihívások és fejlődési irányok*[7] című szakkötet.

Tematikailag leginkább a Fundamenta profunda sorozathoz illeszkedik a Savaria Filmalapítvány és a Savaria Filmszemle által szervezett és a Savaria Konferenciákra

1 Gelencsér Gábor – Murai András – Pápai Zsolt – Varga Zoltán (szerk., 2016). *Magyar filmek 1896–2021.* Bp., Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.

2 Kollarik Tamás – Zágoni Bálint (2022). *Janovics Jenő. Egy élet a magyar kultúra szolgálatában.* Bp., FilmHungary Kft.

3 Kollarik Tamás – Takó Sándor (2022). *Csupó Gábor. A Pannónia Stúdiótól a hollywoodi csillagig.* Bp., FilmHungary Kft.

4 Fülöp József – Kollarik Tamás (szerk., 2016). *Animációs körkép. A magyar animáció oktatási, intézményi, forgalmazási és pályáztatási lehetőségei – rövid történeti kitekintéssel.* Bp., Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.

5 Kollarik Tamás – Varga Balázs (szerk., 2018). *Mozgókép és paragrafusok. A filmgyártás intézményi és szabályozási kérdései.* Bp., Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.

6 Kollarik Tamás – Takó Sándor (2021). *Film és jog a gyakorlatban. A filmalkotás folyamatát övező egyes magánjogi kérdések.* Bp., Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.

7 Petri Zsolt – Kollarik Tamás – Cseporán Zsolt (2025). *Az animációoktatás jövője – kihívások és fejlődési irányok.* Bp., Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.

épülő tanulmánykötetek: a *Filmfesztiválkörkép*[8] és a *Művészet, média, marketing*[9] című munkák. A Fundamenta profunda és a Savaria Konferencia kiadványai elsősorban a mozgóképkultúra intézményi, gazdasági és szabályozási környezetét, valamint annak történeti és társadalmi összefüggéseit vizsgálják.

Ezzel párhuzamosan a Documenta Artis sorozatban egy másik vállalkozás is kibontakozott. A *Magyar forgatókönyvírók I.*[10], a *Magyar animációs alkotók I.*[11], a *Magyar producerek I.*[12], majd a *Magyar animációs alkotók II.*[13] kötetei annak a meggyőződésnek a jegyében születtek, hogy a jelen és a közelmúlt filmes alkotóinak tapasztalatai elsődleges forrásértékkel bírnak. A jövő kutatói, a filmes igazgatás döntéshozói, az oktatásban dolgozók és a következő alkotói nemzedékek számára is fontos, hogy ezek a gondolatok ne elszórtan, hanem szerkesztett és rendszerezett formában maradjanak fenn.

E sorozat újabb darabjaként jelenik meg a *Magyar dokumentumfilm-alkotók I.* A cím ugyan személyekre utal, a kötet mégsem hagyományos portrégyűjtemény vagy életút-interjú-sorozat, hasonlóan a Documenta Artis köteteihez. A beszélgetések középpontjában nem elsősorban a megszólaló alkotók pályafutása áll, hanem maga a dokumentumfilm mint műfaj, illetve annak kulturális, társadalmi, gazdasági és intézményi környezete. A kérdések arra irányultak, hogyan változott a dokumentumfilm helyzete az elmúlt évtizedekben; milyen hatással voltak a finanszírozási, gyártási és forgalmazási struktúrák az alkotói szabadságra; miként alakult a televíziók, a filmalapok, a fesztiválok és az új digitális platformok szerepe; és hogyan látják a megszólalók a dokumentumfilm jelenlegi, társadalmi feladatát.

A dokumentumfilm sajátossága, hogy miközben a valóságra irányítja a figyelmét, maga is történeti és egyben művészettörténeti dokumentummá válik. A dokumentumfilmesek nem csupán filmeket készítenek, hanem korszakokat, emberi sorsokat, közösségeket és társadalmi folyamatokat rögzítenek. Munkájuk egyszerre művészi és – talán nem túlzó a jelző – erkölcsi természetű is. Nem véletlen, hogy a magyar dokumentumfilm története elválaszthatatlan a huszadik és huszonegyedik század társadalmi változásaitól, a vidéki Magyarország átalakulásától, a kisebbségi lét kérdéseitől, a történelmi emlékezet problémáitól, vagy éppen a közösségek identitásának megőrzésétől.

Kötetünkben huszonhárom alkotó osztja meg gondolatait: Almási Tamás, Balog Gábor, Bálint Arthur, Buglya Sándor, Dárday István, Dér András, Dobray György, Domo-

---

8 Kollarik Tamás (2023). *Filmfesztiválkörkép. A magyar filmfesztiválok működése és lehetőségei 2011 és 2020 között.* Bp., Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, FilmHungary Kft., Savaria Filmalapítvány.

9 Kollarik Tamás (2023). *Művészet, média, marketing.* Bp., Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, FilmHungary Kft., Savaria Filmalapítvány.

10 Kollarik Tamás – Köbli Norbert (szerk., 2017). *Magyar Forgatókönyvírók I.* Bp., Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.

11 Kollarik Tamás – Fülöp József (szerk., 2019). *Magyar animációs alkotók I.* Bp., Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.

12 Kollarik Tamás – Takó Sándor (2021). *Film és jog a gyakorlatban. A filmalkotás folyamatát övező egyes magánjogi kérdések.* Bp., Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.

13 Kollarik Tamás (szerk., 2021). *Magyar producerek I.* Bp., Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet.

kos János, Gulyás Gyula, Jelenczki István, Kocsis Tibor, Koltay Gábor, Maksay Ágnes, Moharos Attila, Mohi Sándor, Oláh Kata, Papp Gábor Zsigmond, Siflis Zoltán, Sós Ágnes, Surányi András, Szobolits Béla, Varga Ágota és Zsigmond Dezső. A megszólalók között elsősorban az idősebb alkotók és a középgeneráció tagjai képviseltetik megukat, de nagyon különböző alkotói utakat jártak be, így erősen eltérő válaszokat adnak, megközelítési módokat használnak egy-egy témakör tekintetében. Meggyőződésünk, hogy ez a sokszínűség teszi a kiadványt értékessé és egyben hasznossá is.

Arra törekedtünk minden eddigi kötetünkben, így jelen esetben is, hogy az interjúalanyok a lehető legnagyobb szabadsággal fogalmazhassák meg véleményüket. A kötetben olvasható állítások, értékítéletek és több esetben előforduló sarkosabb állásfoglalások a megszólaló alkotók nézeteit tükrözik. Ezek természetesen nem azonosak szükségszerűen a kiadó, a szerkesztő vagy az interjúk készítőinek álláspontjával, de a jelen kötet elsőrendű célja a kortárs alkotói vélemények, tapasztalatok és a szakmai reflexiók megőrzése. Hisszük, hogy a sokszínűség és a nézőpontok pluralitása a dokumentumfilmes hagyomány elengedhetetlen része, és egyben az egyik legfontosabb megőrzendő értéke.

A beszélgetések így egyszerre értelmezhetők szakmatörténeti dokumentumként és egyfajta oral history gyűjteményként. A kötetben megszólaló alkotók nem csupán önmagukról beszélnek, hanem egy egész szakma elmúlt évtizedeiről, intézményeiről, finanszírozási viszonyairól, alkotói dilemmáiról és változó társadalmi szerepéről. Ebből a szempontból a kötet talán közelebb áll a magyar dokumentumfilm történetének forráskiadványához, mint egy hagyományos portrékötethez.

Már a tervezésnél világossá vált, a szerkesztés korai szakaszában pedig megerősödött, hogy a magyar dokumentumfilm gazdagsága egyetlen kötetben nem ragadható meg. Az idősebb mesterek közül is számos meghatározó alkotó – de különösen a középgeneráció és a fiatalabb korosztály jeles képviselői – terjedelmi okokból ezúttal nem kerülhetett be a válogatásba, ezért a mostani kötetet nem lezárásnak, hanem egy hosszabb értékmentő munka első állomásának tekintjük. A tervezett *Magyar dokumentumfilmes alkotók II.* kötet célja, hogy tovább bővítse ezt a szellemi tablót, és még teljesebb képet adjon a magyar dokumentumfilmes hagyományról. A szakma és az alkotók iránt érzett tisztelet okán is a kiadó és egyúttal a szerkesztők nevében is elnézést kérünk azoktól, akiknek itt lenne a helyük, de ebbe a kiadványba még nem kerülhettek bele, és egyben ígérjük, hogy a második kötettel folytatjuk a munkát.

Örömmel tapasztaljuk, hogy az elmúlt években megjelent filmes szakkönyvek nem csupán a mozgóképes szakma könyvtáraiban kaptak helyet, hanem fokozatosan a felsőoktatás részévé is váltak. Meggyőződésünk, hogy a jelen kötet is hasznos forrása lehet a filmtörténeti, a médiaelméleti, a kommunikációs és a művészeti képzéseknek. A benne olvasható beszélgetések nem csupán szakmai tanulságokat hordoznak, hanem hozzájárulnak a dokumentumfilm társadalmi szerepének és kulturális jelentőségének mélyebb megértéséhez is.

Köszönettel tartozunk a Magyar Művészeti Akadémiának és a Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet vezetőjének, dr. Csáji László Koppány igazgató úrnak, hogy az elmúlt években folyamatosan támogatták ezt a munkát. Továbbá ezúton szeretném megköszönni kiváló munkatársaimnak az együttműködést, az interjúkészítőknek: Galambos Istvánnak, Gorka-Focht Máténak, Horváth Bálintnak, Hörcher

Gábornak, dr. Novák Andriennek, Soós Tamásnak; Péterffy András lektornak; Benkő Orsolya, Braun László és Soltész-Kákay Viola olvasószerkesztőknek; a korrektúráért Angyal Istvánnak; a tördelésért Heckmann Tamásnak; valamint a kiadványt népszerűsítő sajtótevékenységéért Kecskés Noéminek. Bízunk benne, hogy a *Magyar dokumentumfilm-alkotók I.* méltó módon kapcsolódik a Documenta Artis sorozat korábbi köteteihez, és hozzájárul ahhoz, hogy a magyar dokumentumfilm szellemi öröksége, az alkotók gondolatai és egy szakma kollektív emlékezete a jövő számára is hozzáférhető és megőrizhető maradjon.

Budapest, 2026 nyara

Dr. Kollarik Tamás

Almási Tamás

Almási Tamás (Székesfehérvár, 1948) Kossuth- és Balázs Béla-díjas magyar filmrendező, forgatókönyvíró, operatőr, a Színház- és Filmművészeti Egyetem tanára. Tanulmányait a Színház- és Filmművészeti Főiskola film- és televíziórendező szakán végezte Fábri Zoltán, Gábor Pál, Illés György tanítványaként. Művei drámaiak, erős érzelmi hatásokkal dolgozik. Három játékfilmet és negyvennél is több dokumentumfilmet készített, közöttük Puskás Ferencről, az Edda Művekről, a kistarcsai internálótáborról, vagy épp a mesterséges megtermékenyítés kálváriájáról. Legjelentősebb filmalkotásai: *Meddig él egy fa?, Ballagás, Kölyköd voltam, Szorításban, Ítéletlenül, Meddő, Szívügyem, Tehetetlenül, Sejtjeink, Az út vége, Valahol otthon lenni, Harmadik találkozás, Puskás Hungary, Tititá.*

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgóképművészet, vagy esetleg valami más?

Film. A hetedik művészet ideális esetben művészet, máskor pedig mozgóképen rögzít és dokumentál valamit. A dokumentumfilm rögzíti és konstruálja a valóságot; egyszerre szubjektív és objektív, ami különleges helyet biztosít neki a filmművészetben.

Hogyan látja, alapvetően változott-e az elmúlt 120 évben a dokumentumfilm definíciója?

Őszintén szólva nem tudok a 120 évvel ezelőtti meghatározásról, de a '60-as évekből már igen. Abban biztos vagyok, hogy számos definíció létezik, rengeteg elméleti írás és doktori dolgozat foglalkozik ezzel a kérdéssel, szinte mindegyikben található egy-egy meghatározás. Úgy gondolom, hogy igen, változott a definíció, ahogy maga a dokumentumfilm is, de a körülöttünk lévő világ is jelentős átalakuláson ment keresztül, így a teória természetesen alkalmazkodott ezekhez a változásokhoz.

Az Ön számára a dokumentumfilm-készítés egyéni alkotói folyamat, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka? Lehet-e minden szegmensében csoportos tevékenység, vagy fel lehet osztani egyéni és csoportos tevékenységek láncolatára?

Legjobb, amikor társakkal és csapatban tudok dolgozni. Az ő tehetségük, szorgalmuk, tudásuk, szeretetük benne van minden egyes képkockában. Nélkülük nem menne, elképzelni sem tudom. Ettől még végső soron a rendező a karmester, övé a döntés, ő mondja ki a végső igent vagy nemet. Ezek nagyon sokszor nagyon nehéz döntések.

Van értelme a dokumentumfilmen belül műfajokról és formátumokról beszélni?

Igen, van értelme a dokumentumfilmen belül különböző formákról és megközelítésekről beszélni. Van olyan kollégám, aki például közel 100 különböző típust határozott meg. A kérdés az, hogy milyen szempontok alapján alkotunk kategóriákat, például a megközelítés módja szerint, vagy az alapján, hogy a film a természettel foglalkozik-e, szociografikus jellegű-e, illetve múltbéli vagy jelen idejű eseményeket mutat be.

A néző szempontjából minden, amit lát, a múltban történik, hiszen a felvétel már elkészült. A rendező perspektívája gyakran visszatekintő, ezért a történelmi filmeket akár „régmúltúnak" is nevezhetnénk (nevet).

A formátumot is sok szempontból lehet vizsgálni. Kis kép? Nagy kép? Milyen a hordozó? Kiknek szánom? Ki a befogadó? Hány befogadó van? Radványi Géza mondta: „...a film és a filmélmény a vászon és a vetítőgép között képződik, és ott közben nézők kell, hogy üljenek".

Szóval azt gondolom, hogy igen, persze lehet és kell is előre gondolkodni abban a tekintetben, hogy ezt filmesként milyen platformra szánom, hol fogják majd nézni: moziban, okostelefonon?

A film lehet az önkifejezés eszköze, a valóság egy szeletének ábrázolása vagy akár egy új valóság megteremtése. A befogadás mindig személyes és változó; minden egyes néző saját tapasztalatai, értékrendje és érzelmei alapján alakít ki kapcsolatot az alkotással. Ezt a folyamatot befolyásolhatják közös kulturális minták, történelmi események, szocializációs hatások, vagy akár a pillanatnyi hangulat.

A művészet – ahogy az új alkotások megjelennek – organikus és folyamatosan fejlődő természetű. Az igény a „szerves egész" iránt talán inkább az alkotók részéről merül fel. Manapság a művészet és az információs társadalom közötti határvonalak elmosódnak, és egyre nagyobb szerepet kap a szórakoztatás, ami gyakran felülírja a hagyományos művészi elvárásokat.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

Rengeteg gondolat és kép kavarog bennem. Ami foglalkoztat, hogy mit is jelent a művészet, maga az alkotás. Az új művek létrejötte mindig kérdéseket vet fel: vajon van-e igény az egyediségre, vagy inkább az információátadás és a szórakoztatás a fontosabb tényezők? Az elmúlt évtizedekben a fikció és a valóság észrevétlenül összemosódott, és ez a jelenség nem csupán az eszközeikben figyelhető meg. Ebben a világban kell egy dokumentumfilmnek elhitetnie, hogy valós.

A technológiai fejlődés, a mesterséges intelligencia használata, a digitális beavatkozás különböző formái lehetővé teszik, hogy képeket, hangokat, szereplőket vagy háttereket végtelen variációban hozzunk létre. Gyártási és anyagi szempontból ez óriási könnyebbséget jelent. Emellett a veszélye nem elhanyagolható. Lehetséges, hogy amit most itt mondok, egy másik kontextusban akár teljesen másképp jelenhet meg, például, hogy ez a beszélgetés egy londoni kocsmában zajlik, és nem itt... És hozzátenném, az sem biztos, hogy nem valaki más beszél a mi hangunkon...

A kérdés az, hogy mit kezdünk ezekkel az egyszerre ijesztő és nagyszerű lehetőségekkel?

A dokumentumfilm korábbi alapvetése az volt, hogy valós eseményeket „akkor", „ott" és „azokkal" ábrázoljon. Ettől azonban mára már távol kerültünk.

Ma szinte mindenki tartalomgyártó. A közösségi média platformjain minden pillanatban láthatjuk, mit főztünk, mit ettünk, hol nyaraltunk. Valójában nehéz nem tartalmat előállítani, hiszen a tartalom hiánya maga is tartalommá válik. John Cage szavai rímelnek erre: *„...az a zene, ami velünk van: most, ebben a pillanatban, pontosan ebben a pillanatban".* Vagyis zene az is, amikor az ember nem zenél, amikor a hangszer nem szólal meg... és így van ez a tartalmakkal is.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

A filmkészítés szerintem létforma, amely mindenképpen kapcsolódik az iparhoz. Gondoljunk csak a felvételi eszközökre vagy az utómunkára, mint a vágás és a hangkeverés. Szerencsés esetben ebből a frigyből születhet mások számára is valami értékes. És mi az érték? Mi maradandó? Jó lenne tudni.

A dokumentumfilm ereje a valósággal való rendkívül szoros kapcsolatában rejlik. A néző elhiszi azt, amit lát. Szereplői többnyire igazi hús-vér emberek, akik saját életük egyes pillanataiba, olykor hosszabb epizódjaiba engednek bepillantást. Ezáltal a néző könnyen azonosulhat velük, részévé válik az életüknek: *„Az ő problémájuk, élethelyzetük olyan, mint az enyém… velem is megtörténhetett volna…?”* Vagy éppen olyan gondolatokat, érzelmeket vet fel, amiket nem fogalmaztunk meg, vagy nem feltétlenül éltünk át.

Ha a film mindezt hitelesen teszi, akkor maradandó nyomot hagy a nézőben, erős emocionális hatást vált ki anélkül, hogy alapvető nézeteit feltétlenül megváltoztatná.

A film megjelenése óta meglévő klasszikus ellentétpárok – filmművészet vagy filmipar, üzlet vagy alkotói magatartás – a dokumentumfilmek esetében bírnak-e valamilyen speciális többletjelentéssel?

Egy kis országban, kevés nézőszámmal – különösen a dokumentumfilmek esetében – nehéz üzleti szempontból beszélni a sikerességről. Persze előfordulhat nagyobb nézőszám és alacsonyabb gyártási költség, de ez nem jellemző. Az esetleges haszon sem feltétlenül az alkotóknál csapódik le. Mivel a filmek többnyire állami támogatásból készülnek, tételesen el kell számolni a felhasznált pénzzel. A rendező és a producer célja csupán az lehet, hogy a pénzt a leghatékonyabban a filmre fordítsák. Ebben az esetben a haszon a film művészi értékében, társadalmi jelentőségében és minőségében rejlik. Vannak olyan kiváló filmek is, amelyek például forgalmazási problémák miatt nem tudják „kifutni” magukat.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj” elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Ezt a megnevezést szerencsére ritkán hallom. Rendkívül pejoratív, és semmit nem mond el a műfajról, már ha a dokumentumfilm egyáltalán besorolható a „műfaj” fogalmába. Úgy érzem, joggal mondhatok véleményt erről, hiszen játékfilmrendezőként végeztem, és készítettem, készítek fikciós alkotásokat is. Véleményem szerint nem az a lényeg, hogy egy opera ötórás vagy „csak” kétórás, hogy egy színdarab három vagy öt felvonásból áll, vagy hogy egy regény háromezer oldalas, vagy csupán százkilencven. Az érték nem mérhető mennyiségben vagy elnevezésben. Azon múlik, tudunk-e valami újat, érdekeset mondani vagy kérdezni a világunkról, önmagunkról, közös létünkről és az egymáshoz való viszonyunkról.

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogyan látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

Együtt lélegző, alkotó közösségekre szükség van, bárhogyan is nevezzük őket. Olyan közösségekre, amelyek tagjai kíváncsiak egymás munkájára, és érdeklődnek

kisebb-nagyobb közösségeik problémái iránt. Bátran kísérleteznek, kilépnek a komfortzónájukból, és új megoldásokat keresnek.

Amikor én a szakmába kerültem, a MAFILM egy közös akol volt. Két-háromezer ember dolgozott ott, és nehéz volt bekerülni, különösen kapcsolatok nélkül. Rendező-asszisztens-gyakornokként kezdtem. A film volt mindenem, és ezzel nem voltam egyedül. Fantasztikus kollégákat ismertem meg a szakmából: építészeket, kellékeseket, sminkeseket, segédoperatőröket, mikrofonosokat. Úgy emlékszem, tiszteltük egymást, és jó volt együtt lenni. Sajnos ez a rendszerváltás környékén szétesett. A szakma atomizálódott. Jó ideig megszűntek azok a természetes módon kialakult munkahelyi szimpátiák, baráti és szakmai kapcsolatok, amelyek a filmszakma láthatatlan szövetét alkották. Nosztalgiázom?

A jó hír az, hogy a fiatalok nem törődtek bele ebbe a helyzetbe. Új alapokra helyezve kialakították saját szakmai közösségüket. Sokan vágynak figyelemre, értő kérdésekre és egy olyan helyre, ahol találkozhatnak, tapasztalatot cserélhetnek, vagy egyszerűen kapcsolatokat építhetnek. Jó példa erre a Magyar Dokumentumfilmesek Egyesülete (továbbiakban: MADOKE). Többségében egykori diákjaink hozták létre, rengeteg munkával. Büszke vagyok rájuk, mert kiválóan végzik a munkájukat.

Az évek, évtizedek alatt érzett változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

Amikor bekerültem a szakmába, a Hunnia Filmgyár I-es telepére – az akkori Lumumba, ma Róna utcába –, ott akkor játékfilmstúdiók működtek, nem készítettek dokumentumfilmeket. A dokumentumfilmeket a Fradi-pályával szemben, a Könyves Kálmán körúton, az úgynevezett 2-es telepen – későbbi MOVI-ban – készítették. Az ottani Híradó- és Dokumentumfilm Stúdió politikailag erősen kontrollált volt, ellentétben a játékfilmes stúdiókkal, ahol ugyan szintén volt ellenőrzés, de sokkal enyhébb formában. Ezek a stúdiók inkább egyfajta kirakatot jelentettek, azt sugallva, hogy „itt ezt is lehet". Elég csak megnézni a '60-as és '70-es évek filmjeit: Jancsó Miklós *Szegénylegények, Csillagosok, katonák,* Kovács András *Hideg napok* vagy Makk Károly *Szerelem* című alkotásait stb.

Az áttörés a '70-es évek vége felé történt, amikor Schiffer Pál a Balázs Béla Stúdióban elkezdte és a Hunnia Filmstúdióban fejezte be a *Cséplő Gyuri* című dokumentumfilmjét. Ha jól emlékszem, ez volt az első ilyen film, majd Sára Sándor folytatta a sort. Elérték, hogy a játékfilmstúdiók profilja kibővüljön. Amikor a Magyar Játékfilmszemlén Sára Sándor a *Bábolna* című filmjével fődíjat nyert, szó szerint utat tört az egész estés dokumentumfilmek számára. Kósa Ferenc Balczó-filmje is emlékezetes példa erre, és még sok más alkotást is lehetne említeni. Ezeknek a filmeknek akkoriban óriási visszhangja és hatása volt. Így vált a két műfaj egyenrangúvá, ha nem is mindenki szemében. Az viszont tény, hogy a filmek és alkotóik finanszírozásában jelenleg is jelentős különbségek vannak.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőfilmes közösséghez képest?

Én a történetiségében látok változást. Régen a gyártásvezetők „legyártották" a filmet. Abban az értelemben, ahogy ma a produceri munkát értelmezzük, csak részben láttak el produceri feladatokat. Az akkori gyártásvezetők jórészt kiváló szakemberek

voltak, akik hozzáértően gazdálkodtak a kapott forrásokkal. A mai producerek szerepe sokkal átfogóbb. A rendezővel együtt gondolkodnak, és néha nemcsak közreműködnek a projektben, hanem témákat is hoznak, sőt anyagi forrást is biztosítanak hozzá. Ha nincs meg a szükséges forrás, tudják, hogyan lehet azt megszerezni. Erőfeszítéseik határozzák meg, hogy sikerül-e elindítani egy projektet vagy sem. Ez a változás a szakma dinamizmusára és a filmkészítéshez való új hozzáállásra utal, ahol a kreatív és anyagi szempontok jobban összefonódnak.

Más lett a szerepük, más a felelősségvállalásuk is.

Régen a filmkészítésben dolgozók – köztük a gyártásvezetők is – „gyári alkalmazottak" voltak, ahogy mi rendezők is. Ez a szerep minimális anyagi felelősséggel járt. A pénzügyi kockázatokért nem az egyének voltak felelősek. Ezzel szemben ma a producer személyesen felel a produkció pénzéért, a film megvalósításáért.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Hát igen, amikor én vagyok a saját producerem, akkor feltétlenül (nevet). Tapasztalataim szerint a producer és a rendező közötti nézetkülönbségek egészséges mértékben hasznosak, mert a különböző nézőpontok ütköztetése elősegíti a kreatív gondolatokat, és végső soron a film javát szolgálja. Egy jó vita során megvilágításba kerülhetnek olyan javaslatok, amelyek korábban nem kaptak figyelmet. Amikor a producer hozza a témát és a forrásokat, érthető, hogy bizonyos elvárásokat támaszt, amelyek akár a művészi megközelítést is befolyásolhatják. Ugyanakkor alapvető, hogy ilyenkor is fennmaradjon a párbeszéd. Az európai filmkészítés egyik erőssége, hogy a produceri befolyás általában egyensúlyban van, lehetővé téve a művészi szabadságot és a praktikus alkotói szempontokat is. Nem szabad, hogy hatalmi harccá változzon a folyamat. Ideális, ha a film minősége kerül a közös gondolkodás középpontjába.

A közös munka, a nyitottság és a párbeszéd mindig jobb eredményt hoz, mint az autokrata hozzáállás.

Ehhez kell akkor egy szakmai alázat is, jól gondolom?

A film jellemzően sok ember együttműködéséből születő produktum, és nem számít, hogy ki tesz hozzá egy-egy ötletet, ha az javítja a végeredményt. Nem hiszem, hogy bárki magányosan képes lenne a film összes aspektusát egyedül átlátni, kontrollálni a forgatástól a vágásig, a bemutatásig és a forgalmazásig. Csapatmunkára és alázatra van szükség ahhoz, hogy a film a lehető legjobb legyen.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

A kérdés az, hogy mit értünk forgatókönyv alatt a dokumentumfilmek esetében. A fikciós filmeknél a forgatókönyv a film írásos változata. A jelen idejű dokumentumfilm esetében a forgatókönyv inkább iránymutatás, mint egy pontosan megírt, kottába jegyzett partitúra. Inkább egyfajta koncepció vagy terv mentén haladunk, és a valós események alakulása erősen befolyásolja a végső eredményt. Ennek ellenére elengedhetetlen, hogy egy dokumentumfilmnek legyen egy előzetes terve, egy, a lényeget érintő prekoncepciója, amit szinopszisnak nevezhetünk, és ami tartalmazza a karaktereket, a vizuális tervet, a film szerkezetét, megközelítési módját és stílusát. Végül a valóság és a koncepció egymásra hatásából születik meg a film.

A forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között milyen legyen a munkamegosztás?

Ezt nehéz megmondani, mert soha nem dolgoztam együtt forgatókönyvíróval dokumentumfilm készítésekor. Számomra furcsa lenne, ha valaki más írná meg a film forgatókönyvét, hiszen a dokumentumfilm lényege, hogy a valóságot a rendező saját szűrőjén át mutassa meg, ahogyan ő látja. Mi történne, ha valaki más találná ki az egész filmet, és a rendező „csak" megvalósítaná az ötletet? Létezik ilyen, de ez nem az én munkamódszerem.

Az ötlet származhat mástól, de attól még nem ő készíti a filmet. Például a *Puskás Hungary* című filmemnél a későbbi producer vetette fel, hogy érdemes lenne egy filmet készíteni Puskásról. Ez jó elképzelésnek tűnt. Őszintén szólva azért vállaltam el, mert világéletemben odavoltam a futballért és Puskásért. A *Tokaj – Folyékony arany* esetében sem az én tervem volt szőlészekről és borászokról forgatni. Az ötletet elfogadtam, mert izgalmas kihívásnak éreztem, és évekig készültem rá a kollégáimmal együtt. Alaposan bele kellett ásnom magam a témába, hogy a hegyvidéken hiteles érdeklődőnek fogadjanak el.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol lát hiányosságokat, milyen megoldási javaslatai vannak?

A szakemberbázis az egész filmes szakma számára egy és ugyanaz (talán az animáció kivételt képez). Nincs külön dokumentumfilm-vágó vagy fikciós hangmérnök; képességeik és tudásuk alkalmassá teszik őket mindkét területen való munkára. Az már más kérdés, hogy meg lehet-e élni „csak" dokumentumfilmek készítéséből. És van még egy szempont. 2010 körül felmerült egy egyetemi szak létesítésének lehetősége dokumentumfilmes operatőrök számára. Operatőrtanárokkal közösen gondolkodtunk ezen, mert a dokumentumfilm másfajta szemléletmódot kíván, mint a fikciós filmkészítés. Végül ez a szak nem jött létre különálló formában, de a dokumentumfilmes szemlélet elsajátítható, ha valaki nyitott rá.

Vannak kiváló operatőrök, akikkel dolgoztam, de nem mindenkinek ment könnyen az átállás a dokumentumfilmre. Gyakran előfordult, hogy azt mondták: „Nincs még bevilágítva, vagy rossz helyen áll a szereplő", miközben a pillanat, amely oly fontos ebben a műfajban, elillant. Ragályi zseniális volt mind a fikciós, mind a dokumentumfilmben. Lenyűgöző teljesítményt nyújtott, rengeteget adott a filmekhez. Azt meg lehet tanítani, hogyan bánjon valaki a kamerával, milyen eszközöket használjon, de a dokumentumfilmes operatőri teljesítmény, véleményem szerint, fejben dől el. A lényeg azon van, képes-e együtt élni a filmmel, együtt lélegezni a történettel.

Az operatőrnek nemcsak a képi megfogalmazást, a világítási szempontokat kell figyelnie – például, hogy az árnyék duplázódik-e vagy sem –, hanem észre kell vennie, hogy egy pillanat egyedi, megismételhetetlen, hogy azt elkapja, mielőtt elmúlna. Fontos, hogy egyszerre figyeljen a rendezőre, a szereplőkre és a helyzetre is.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

A jelenlegi helyzetet tekintve azt látom, hogy nem kizárólag filmes szakmai szempontok döntenek a támogatások odaítélésénél. Jobb lenne, ha különböző típusú pályázati lehetőségek lennének, ahol eltérő igények szerint lehetne pályázni.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

A kultúra, így a film állami támogatása kulcsfontosságú Magyarországon. Hasonló lakosságszámú országok nem képesek piaci alapon, például jegybevételből finanszírozni a filmgyártásukat. Ilyen nézőszámok mellett csillagászati magasságba kellene emelni a jegyárakat, ami viszont a nézők elvesztésével járna. Van itt egy másik kérdés is: vajon definiálható-e a film áruként? A dokumentumfilm, ritka kivételektől eltekintve, nem tekinthető annak. Játékfilmek esetében előfordulhatnak ilyen megfontolások.

Egy lehetséges kitörési pont a nemzetközi koprodukciók létrehozása. Az utóbbi időben jó példákat látunk erre, melyek nemcsak a költségek megosztásában segítenek, hanem más előnyökkel is járnak. Emellett alternatív támogatási formaként is felfogható a külföldi, többnyire amerikai produkciók idevonzása. A filmstúdiók kapacitása évekre előre le van foglalva, ami sok hazai szakembernek biztosít munkát és szakmai fejlődést. Remélhetőleg a befolyó pénz egy része visszaforgatható a magyar filmek támogatásába.

A gyerekeknek szóló tartalmak, a családi filmek, az ismeretterjesztő sorozatok virágzó üzletnek számítanak a világ fejlett filmiparral rendelkező részein. Magyarországon ezek ugyanúgy állami támogatásra szorulnak, mint a piaci bevételekre kevésbé számító művészeti projektek. Lát ebben ellentmondást, problémásnak tartja-e, és ha igen, milyen változásokat tartana szükségesnek?

A gyerekeim már felnőttek, így nincs túl sok információm a jelenlegi helyzetről.

Milyen a kapcsolata az állami támogatási rendszerrel? Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Szerintem fontos, hogy a kultúrpolitika ne avatkozzon be túlságosan a művészeti folyamatokba. A művészek és a filmesek tudják, mi a fontos, és hogyan kell megalkotni az elképzelt műveket, az államnak pedig a megfelelő feltételeket kell biztosítania ehhez.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel, filmtervvel?

Alapjaiban soha, bizonyos hangsúlyok tekintetében igen. Az elmúlt 10–12 évben rendező-producerként egyáltalán nem adtam be pályázatot. Utoljára a *Tititá*val próbálkoztam még a Vajna-féle rendszerben.

Érzett-e valaha megfelelési kényszert az állami pénzosztó felé?

Tudat alatt lehet, tudatosan soha.

Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

Itt ugyanez a válaszom.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

A nemzetközi koprodukcióknak számos előnye lehet. A siker attól függ, hogy kikkel és milyen feltételekkel dolgozunk együtt. Egykori diákunk – ma már tanártársunk –, Zurbó Dorottya például bhutáni rendezőtársával, Arun Bhattaraival két filmet is forgatott nemzetközi koprodukcióban az említett ázsiai országban. *A Boldogság ügynöke* kiemelkedő alkotás, amely komoly nemzetközi sikereket ért el. A Sundance Filmfesztiválon debütált, és azóta sorra nyeri a rangosabbnál rangosabb díjakat.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi- vagy mobil és internetes felületre készül?

Alkotóként tartalmi szempontból nem látok nagy különbséget abban, hogy egy mű televízióra, mozira vagy streamingre készül. A lényeg mindig ugyanaz: egy jó történetet kell jól elmesélni. Formailag viszont már van különbség. Például ha egy filmet csak kis képernyőn néznek, a nagy totálok nem lesznek olyan hatásosak, mint a mozivásznon.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Készítettem rövidfilmet, sorozatot és egész estés dokumentumfilmet, és mindegyiknek megvan a maga varázsa. Azt szokták mondani, hogy a dokumentumfilm olyan, mint egy gyorsan reagáló hadtest. Lehetőséget ad arra, hogy azonnal reagáljunk a jelen vagy a közelmúlt eseményeire. Vannak azonban olyan témák és bonyolult összefüggések, amelyekhez el kell távolodni, hogy rájuk lássunk. Ha túl közel állunk egy elefánthoz, és csak a bőrének egy kis részét látjuk, nem tudjuk, mi van az orrunk előtt. Ehhez időre és távolságra van szükség.

Az alkotó számára az a kérdés, hogy megtalálja-e azt a pontot, ahonnan minden tisztán látszik.

Az ismeretterjesztő film és a dokumentumfilm viszonya: egyazon műfajon belüli formátumokról vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

Az ismeretterjesztő filmeket és a dokumentumfilmeket ugyanabba a kategóriába sorolják. Az ismeretterjesztő film is a valóság megismerésének eszköze, többnyire tudományos ismereteket és új információkat közvetít. Ezzel szemben a dokumentumfilm elsősorban az emberről szól; érzéseket és gondolatokat ad át, legyen szó az ember és ember, az ember és a természet vagy az ember és a társadalom kapcsolatáról.

Befolyásolják-e a dokumentumfilm készítését a változó nézői szokások?

Bizonyára befolyásolják a filmek készítését, még ha ezt nem is tudatosítjuk magunkban. Az utóbbi években a nézői szokások jelentősen átalakultak, elsősorban a streamingplatformok és az online tartalomfogyasztás térnyerése miatt. A fiatalok rövidebb tartalmakat néznek, de azokból többet (pl. TikTok, Instagram). Az idő felgyorsult, ezért kevesebb jut belőle a hagyományos „mozizásra". Jó hír, hogy a streamingplatformokon bőségesen jelen vannak egész estés dokumentumfilmek, amelyek

a fikciós művekkel versengenek a nézők figyelméért. Ez a helyzet erősen befolyásolja a témaválasztást és az elkészítés módját is. A történetmeséléssel kapcsolatos elvárások hasonlóvá váltak: kimondatlan követelmény, hogy a dokumentumfilmekben is legyenek fordulópontok, csúcspontok és katarzis, még akkor is, ha ezt a történet természete nem indokolja. Ez gyakran erőltetetté teszi a dramaturgiát, és megkérdőjelezheti a dokumentumfilm valósághoz és hitelességhez kötődő szoros kapcsolatát. Ugyanakkor látok remek példákat és minden szempontból kiemelkedő filmeket ezeken a platformokon.

A dokumentumfilm és az élőszereplős filmek viszonyrendszeréből mit tart releváns kérdésnek?

Animáció és film kombinációjára gondoljak? A dokumentumfilm is él ezzel a lehetőséggel. Maradandó élményem Rasmussen *Flee (Menekülés)* és Csáki László *Kék pelikán* című filmje. Óriási lehetőségeket rejt magában ez a fajta ötvözés, a kevert műfaj. Megfejtést eredményezhet a filmkészítők számos – eddig megoldatlan – etikai és jogi problémájára.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

Erről alaposan és konkrétan kellene beszélni. Nem hiszem, hogy az interjú keretei megengedik.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, illetve megőrzése érdekében?

A dokumentumfilmben hatalmas oktatási és nevelési potenciál rejlik. Az audiovizuális eszközök rendkívül hatékonyak a fiatalok figyelmének megragadásában. Egy adott témához kapcsolódó, arra rezonáló filmeket hatékonyan lehet használni az oktatásban, mivel érthetővé és átélhetővé teszik a tananyagot.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a hatvanas, hetvenes években? A nyolcvanas, kilencvenes, kétezres években?

Dokumentumfilmeket a ’80-as évek elejétől készítettem. Óriási szerencsém volt, hogy 1970 és 1975 között asszisztensként dolgozhattam a legnagyobb mesterek mellett, mint Fábri Zoltán, Jancsó Miklós, Zolnay Pál, Gyöngyössy Imre, Szabó István, Szinetár Miklós. Ez az időszak rengeteg lehetőséget adott arra, hogy a legjobbaktól tanuljak. Ezt követte a főiskolai időszakom 1975 és 1979 között, majd társrendezőként dolgozhattam Radványi Géza mellett. 1980-ban kezdtem el első játékfilmem, a *Ballagás* elkészítését.

A megélhetés érdekében reklámfilmeket és más jellegű munkákat is vállaltam, köztük dokumentumfilmeket. Egy időben külsősként sokat dolgoztam a televíziónak. A dokumentumfilmezés varázsát a készítése közben éreztem meg. Felkavaró törté-

netekkel találkoztam. Tizenegy évig jártam Ózdra. Szemem láttára zárt be a gyár és veszítette el állását sok ezer munkás. Kistarcsán találkoztam az '50-es években ítélet nélkül évekig fogvatartott asszonyokkal és Piroskával, a gyűlölt fogdaőrükkel. Egykori cellájukban újraélték traumáikat. Úgy érzem, hogy a forgatás és maga a film segített nekik feldolgozni a – sokáig még önmaguk előtt is titkolt – múltjukat. Erről később beszélgettünk velük. Az ilyen visszajelzések megerősítettek abban, hogy a dokumentumfilm közvetve vagy közvetlenül segíthet az embereknek, és ez igazi értéke a munkánknak.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve a gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Minden új projekt előtt inkább a gyengeségeimet érzem, és kétségeim támadnak. Amint elkezdek foglalkozni az anyaggal, a lehetőség őrült módon felvillanyoz. A kihívás mindig abban rejlik, hogy megtaláljam a lehető legjobb megoldásokat, és elkerüljem a rutint. Célom, hogy újat mutassak, pontosan és hitelesen, s ezt minél több nézőhöz eljuttassam.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

Szerintem a tehetség csak a siker 20–25%-át jelenti. A szerencse akár 25–30%-ot is kitevő tényező lehet. A maradékot pedig a szaktudás mellett a kitartás, a szorgalom, az elkötelezettség és a munkába vetett hit adja. Az alázat a filmmel és a munkatársakkal szemben kulcsfontosságú.

Szorgalom, kitartás és a filmbe vetett hit, ezek a legfontosabbak.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe a magyar dokumentumfilmesek közül, legyen akár a múlt, akár a jelen alkotója?

Nem mondhatom, hogy egy konkrét filmes lett volna a mentorom, de ha valaki, akkor Zolnay Pál nagy hatással volt rám.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Magamat keresem. Amikor ötleteket szűrök, azt keresem, mi az, ami igazán megfog, amire rezonálok. Nem véletlen, hogy melyik téma, történet vagy karakter ragad meg, ez összefügg a saját tapasztalataimmal és szocializációmmal. Mindenkor éreznem kell, hogy *enyém,* hogy érdemes foglalkozni vele.

Ki a hipotetikus nézője?

Aki szereti a filmjeimet (nevet).

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik a kedvence? Miért nem valósulhatott meg?

Igen, van néhány megvalósulatlan filmtervem. Hiszek bennük, és bízom benne, hogy előbb-utóbb elkészülnek.

Erről már beszéltünk, de most újra kérdezem: hogyan kezeli a filmkritikát?

Élvezem a kritikát, ha másról írják (nevet). A jól megírt szakmai kritikát mérvadónak tartom, azokra figyelek. El tudom fogadni, sőt, mi több, szívesen tanulok belőle.

Mi lett volna, ha nem a filmes pályát választja? Volt más alternatíva?

Úgy neveltek, hogy mindenekelőtt legyen valamilyen komoly szakma a kezemben. Édesapám hatására a műszaki egyetemre jelentkeztem, bár tudtam, hogy nem az én világom. Becsülöm a szaktudást és a jól elvégzett munkát.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

Őszintén szólva fogalmam sincs, hogyan alakul a dokumentumfilm jövője. Számos kérdőjelet látok, amikről már beszéltem korábban, ugyanakkor bízom a jövőben.

Lát olyan területeket, ahol a dokumentumfilm jelentős, vagy a mainál jelentősebb szerepet játszhat a jövőben?

Nehéz kérdés, mert a dokumentumfilm szerepe országonként és időszakonként változik, valamint más-más módon jelenik meg a különböző médiumokban: mozi, tévé, streaming, cross-media stb. Az igazi kihívás az, hogy a dokumentumfilmek is legalább olyan figyelmet és hype-ot kapjanak, mint a többi tartalom.

A cél az lenne, hogy minél több emberhez eljusson a dokumentumfilm, és hogy ezek a filmek lehetőséget adjanak arra, hogy a nézők olyan emberek életét láthassák, akik hasonló sorsot éltek, élnek, mint ők maguk. A dokumentumfilmek kapaszkodót adhatnának nekik, segítenék őket a mindennapjaik megélésében és a világban való eligazodásban.

Hogyan látja, mennyire kedvezőek vagy károsak a mozgóképes alkotásokat is befolyásoló technikai változások a dokumentumfilmet illetően?

A technikai változások mindig erőteljesen hatottak a filmezésre. Gondoljunk csak a kép- és hangrögzítő eszközök fejlődésére és annak következményeire. Ma már nem csupán kevesek kiváltsága a filmkészítés; okostelefonokkal is születnek alkotások. A digitális forradalom és a mesterséges intelligencia fejlődése olyan beláthatatlan változásokat indított el, amelyek új kihívások elé állítanak minket. Kétségtelen előnyei mellett azonban ezek a változások súlyos kérdéseket vetnek fel, például az igazság, a hitelesség és az etikai normák tekintetében.

Balog Gábor

Balog Gábor (Budapest, 1944) Balázs Béla-díjas és HSC Életműdíjas film- és televíziós operatőr, fotóművész. Tanulmányait 1968-ban az ELTE Természettudományi Karán, majd a Színház- és Filmművészeti Főiskola film- és televízió-operatőr szakán végezte. A hatvanas évek végétől aktív szereplője volt a magyar amatőrfilmes mozgalomnak. 1982–1985 között a MAFILM Népszerű Tudományos és Oktatófilm Stúdió alkalmazottja, majd a MAFILM Alkotói Iroda Operatőri Tagozatának tagja volt. A Magyar Operatőrök Társaságának (HSC) alapító tagjaként az etikai bizottság, majd a tagfelvételi bizottság elnöke is volt. Filmjeit nemzetközi és hazai díjakkal ismerték el, köztük a bilbaói Arany Medve-díjjal (*Otthon,* 1985), a krakkói Ezüst Sárkány- és Don Quijote-díjjal (*Kék kút,* 1988), valamint a filmkritikusok díjával (*Az árulásról,* 2006).

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a hatvanas, hetvenes években? A nyolcvanas, kilencvenes, kétezres években?

Ha ez történelem, akkor kezdjük az elején. Hatéves koromban kezdődött minden, 1950-ben. Akkor láttam először, hogyan születik meg egy kép az előhívótálcában. Számomra egy hatalmas csoda volt, hogy a semmiből lesz valami, és ez a valami én vagyok egy kis fekete-fehér fotón, mert az apám nagyon szeretett fényképezni. Mindezt ott láttam meg először. Pár évre rá már én is fényképeztem, akkoriban egy kis bakelitgéppel. Apámnak egy igazi „csúcsgépe" volt, egy Leica. 14 éves voltam, amikor komoly döntést kellett hozni a családnak. Kémia vagy rajz. Mindkettőt szerettem, s mindkettőben jó voltam. A kémia biztosabbnak tűnt. Így felvételiztem a Petrik Lajos Vegyipari Technikumba, ahol le is érettségiztem. Természetesen a fotózásról sem mondtam le. A kémia kapcsolódott a fotózáshoz, hiszen az előhíváshoz szükséges oldatokat nekem kellett előállítani. A középiskola után az ELTE TTK vegyész szakán végeztem és kutatóvegyészként dolgoztam, de közben amatőr filmessé is váltam, így rövidesen egyre nehezebb volt megosztani az időt a kettő között. Vonzott a film, tagja lettem a Magyar Amatőrfim Szövetségnek. Két év gyötrő gondolkodás után úgy döntöttem, otthagyom a vegyész szakmát, s jelentkeztem a főiskolára. Akkor már elmúltam 30 éves. Nem vettek fel, azonban Illés Papi (Illés György) – aki látta a munkáimat – segített, s így támogatásával 34 évesen újra iskolapadban találtam magam, közel egy évtizeddel idősebben, mint társaim. Amikor végeztem, a Népszerű Tudományos és Oktató Filmstúdióhoz kerültem mint operatőr.

Már jóval korábban, a '70-es években, mint amatőr filmes, egy barátommal jártunk Kékkúton, ami már akkoriban is nagyon megérintett. Beleszerettem a látványba. 10 évvel később ebből – és a későbbi ottani kapcsolataimból – megszületett az első filmterv, amit témaként beadtam a stúdióhoz. A stúdió ugyan nem tudta beilleszteni a terveibe, de nem is utasította el. Kaptam némi anyagot, 35 mm-es Eastman negatívot, hogy megmutassam, mit látok benne. Egyedül kezdtem el a munkát valódi koncepció

nélkül, de az ott látott gazdag motívumvilág nem engedett el. Bíztam benne, hogy egyszer megvalósul. Akkoriban hasonló anyagot forgatott Huszárik Zoltán is. Az ő dramaturgja segítségével sikerült megvalósítani ezt a filmtervemet a '80-as évek közepén.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Lehet, meglepő választ fogok adni. Nem vagyok „igazi" dokumentumfilmes, még akkor sem, ha a filmográfiám e tekintetben kissé csalókának is tűnik.

Azért próbáljuk meg! Talán gyengeség – bár inkább csak hiány –, de soha nem csináltam oknyomozó vagy folyamatkövető dokumentumfilmet. Távol állt tőlem. Talán bele sem mernék vágni. Ilyen értelemben filmesként nem vagyok „gondolkodó, boncolgató" ember. Sokkal inkább emocionálisnak mondanám magam. Egy téma megközelítése nálam mondjuk 70%-ban emocionális, 30%-ban tudatos. Természetesen a munka során az arányok változhatnak, de az indíttatás mindig valami érzelmi vonalon kezdődik. A *Záporeső, szebeni szél* című filmem például ilyen. Az emberi kiszolgáltatottság, szegénység – mondjuk úgy – lírai megközelítése. Ezt például minek lehetne besorolni? Egy ló a valódi főszereplő. Nem lehet kisjátékfilm. De nem is dokumentumfilm. Akkor mi?

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

Van egy újabb fogalom, van bizony, az empátia. Egy belső látás, ráérzés. Ha visszagondolok azokra a filmekre, amelyekben részt vettem, akkor nem tudom eléggé hangsúlyozni az empátia fontosságát. Számomra a legfontosabb megközelítés. Természetesen mindhárom fontos, csak én kiegészíteném ezzel az újabb fogalommal, az empátiával.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe a mai vagy az egykori magyar dokumentumfilmesek közül?

Nem feltétlenül dokumentumfilmes példaképem volt. Ma is az ágyam felett van Huszárik Zoltán képe. Hát ő! Nagyon személyes dolgot mondok. A Toldi moziban – amikor végignéztem először az *Elégiá*t – megkönnyeztem, fölálltam és kijöttem a moziból. Pár hónapig nem is mentem moziba. Ilyen mélyen érintett meg. Ő a minta. Nem tudok erről többet mondani, mert egyszerűen nem is lehet. Tehát, mondjuk, ő mindenképpen.

Schiffer Pál több filmjében dolgoztam operatőrként. Tőle is rengeteget lehetett tanulni. Például azt, hogyan kell szituációkat teremteni egy dokumentumfilmben, vagy bizonyos szituációk kamerán belüli vágását. Igen, őt is mentoromnak tekintem.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Részben a sors keze. A *Kék kút,* amit már említettem, az a véletlen műve, csak el volt temetve évekig vagy inkább hosszú évekig. Volt a tarsolyban valami, csak nagyon mélyen, és akkor egy élmény előhozta. Ilyen volt az *Otthon* elődje, a *Helyzetkép,* ami harmadéves vizsgafilmem volt. Ismertem ezeket az embereket, s csak egy szinopszist kellett beadni, az például tudatos volt. Említhetem a *Keservét a búnak, bajnak* filmemet is. Szederkényi Miklós gyártásvezetővel lementem Lyukó-völgybe, a mélyszegénység kellős közepébe. Körülnéztem, katasztrofális állapotokat találtam. Valóban elképzelhetetlen. Ott rábukkantam egy cigány házaspárra, akik ott éltek, s róluk forgattam egy filmet közel több mint egy éven át.

Ki a hipotetikus nézője?

Nincs ilyen. Ezen még konkrétan nem gondolkodtam. Nem határolnám le. Nézzék meg minél többen, és hasson minél több emberre! Nincs olyan indíttatásom, hogy most kizárólagosan egy bizonyos célközönségnek készítenék filmet. Ugyanakkor látom, vannak speciális, tematikus csatornák, mint például az *Arte,* a *Channel 4,* amelyek dokumentumanyagokat adnak le. Ott mások a készítés körülményei. Nálunk a Magyar Játékfilmszemlén kívül nincs olyan fórum, ahol ezek a filmek önállóan, viszonylag nagy nézőszámmal jelenhetnének meg. Igaz az is, hogy manapság már rendelkezésre áll a net, de evvel kapcsolatban nem tudok konkrét adatokkal szolgálni.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Ez egy nagyon nehéz kérdés. Úgy érzem, valójában nincs ilyen. Ez idáig mindig sikerült valahogy leforgatni mindent, amit szerettem volna. Gondolkodtam, hogy a későbbiek során dolgoznom kellene a „Sarusok" filmötleten, amely bennem a látottak alapján úgy élt, mint egy képi zene, de ez valahogy – nem tudom, miért – elmaradt.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Vegyészként azt mondom: a glutaminsav egy aminosav, egyértelmű a képlete és egyértelműek az atomok, amik alkotják. Ott nincs mese, az van, ami. Nincs vita, se semmi: az a matéria. Viszont ha létrejön egy írás, egy zenemű – vagy bármilyen művészeti alkotás –, ott a befogadó hozzáállása is egyfajta értékítélet. Nem vagyok szkeptikus ebben a kérdésben. Nem leszek szomorú, és nem fogok sírni azért, mert a filmről rosszat írt egy kritikus.

Az az érdekes, amikor valóban önértékelésre késztetően nemcsak egy kritika jelenik meg ugyanarról a műről, hanem több. Ennek a visszajelzésnek nem feltétlenül írott kritikának kell lennie, hanem lehet egy zsűrizés is. A zsűriben különböző habitusú emberek ülnek. Azért vannak ott, mert értenek a műfajhoz, de mindegyikük különálló egyéniség, másképp működik a lelkük és az agyuk. Tehát a mű nem glutaminsavként viselkedik, hanem bennük hoz létre valamit. Természetesen a saját munkáimra kritikus szemmel nézek, ugyanakkor érzem és tudom, hogy vannak „szívem csücske" snittek, állapotok. Talán ezért is van az, hogy gyengébb és erősebb alkotások váltják egymást egy művész életművében.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet (mozgóképművészet?) vagy valami más?

Itt, ezen a ponton is az előző analógiát hívom segítségül. A matéria meghatározható, egy művészeti alkotást viszont sokkal nehezebb lehatárolni, mint az anyagot. Inkább azt mondanám, hogy ezen a téren határvonalak vannak, amelyek persze átjárhatók, de talán könnyebb így közelíteni. Szerintem kulcskérdés a beavatkozás mértéke, azaz hagyom vagy nem hagyom megtörténni az eseményeket. Persze a beavatkozás is lehet egy eszköz, erre példa a szituációs dokumentumfilm. Kérdésekkel is lehet befolyásolni a folyamat végkimenetelét. Természetesen az is dokumentumfilm. Gondolkodom, de nem igazán tudok határvonalat húzni. Úgy gondolom, ilyen nincs is.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története során?

A filmképnek talán más a definíciója most, mint a '60-as években vagy az azt megelőző időszakban volt. A filmkép állandóan változik, de változik magának a képnek a tisztelete is. Lehet, hogy a koromnál fogva már öregesen fejezem ki magam, de nekem mást jelent a filmkép, mint egy – mondjuk – filmmel foglalkozó mai húszévesnek. Természetesen az elvárásaim is mások. A mai fiatalság ebben a felgyorsult információáradatban mást vár el a vásznon, ehhez pedig a filmnek is alkalmazkodnia kell. A technika fejlődése is rengeteg változást hoz magával. Az új eszközökkel egyre könnyebb manipulálni bármit. Ugyanakkor hiába a technológiai ugrás, egy film nem csak ezen múlik.

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Én tulajdonképpen magányos farkas vagyok ebben a műfajban. Szerintem embere válogatja, hogy ki milyen. Sokszor jó, ha van egy műhely, nem tagadom a fontosságát, de könnyen bajba kerülhet az ember, ha az alkotói egyénisége meginog a garmadával érkező „ötletek" hatására. Fennáll a veszélye, hogy a te ötletedből kiindulva egy kolléga – segítségnyújtásként – szinte egy másik filmet kezd el csinálni, ahelyett, hogy a tiédet folytatná. Nagyon nehéz egy részben leforgatott anyaghoz úgy tanácsot adni, hogy az megőrizhesse a szuverenitását. Ilyenkor szoktuk mondani: „mindenki a maga filmjét csinálja". Persze a kontroll sosem árt! Összegezve: szerintem ez alkotófüggő. Egy műhely ugyanúgy hozzáadhat az értékhez, mint ahogy el is vehet belőle. Fontosabbnak tartom az eredeti szándékot, azt a spirituszt, ami – ha megvan – megszülheti az elhatározást: ezt a filmet meg akarom és meg kell csinálnom. Ez nagyon fontos.

Van értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Én nem szeretem a skatulyázást. Egyszerűen nem szeretem. Mondok egy példát: Sára Sándor *Pergőtűz* című filmje. A tekintetekben láthatjuk az egykor megélt traumák hatását, miközben arcközeliket látunk. Ez is egyfajta megközelítése egy már régebben megélt borzalomnak. Ennek a megközelítésnek ellenpontja Buñuel *Föld kenyér nélkül* című filmje. Itt magát a megélt szenvedést látom valós időben néma képekben. Mindkettő emberi dráma. Az egyik is, a másik is dokumentumfilm. Miért tegyem őket külön „fiókba"?

Mi a különbség a televíziós vagy online platformokra, valamint a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

Természetesen van különbség. Szerény tudomásom szerint ma az országban néhány tévécsatorna foglalkozik dokumentumfilm-vetítéssel. A Hír Tv *Vetítő* műsora, a Magyar Mozi Tv és a Duna Televízió. Én ezekről tudok, de lehet, hogy van más is.

Amit én nagyon rossz dolognak tartok, hogy elvárják, előírják, legyen egy rendezői változat és egy tévés változat, aminek kötelező érvénnyel 52 percen belülinek kell lennie, mert 8 perc a reklámidő. Ha egy film 40 percre jó, akkor miért nem lehet 40 perc, hiszen ez az előírás befolyásol egy alkotói szándékot, megkövetel egy alkotói magatartást – egy kényszermagatartást –, hogy mit kell kivágni, mi maradhat. Online felületre nem dolgoztam, itt nem ismerem a paramétereket.

Milyen hatással vannak a technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok a dokumentumfilm-készítésre?

Azt hiszem, ez többször szóba került már előzőleg, még ha csak részleteiben is. Beszéltünk arról, hogy a – szinte robbanásszerű – technikai fejlődés, valamint az ehhez tartozó nézői elvárások rendkívül nehezen teljesíthető kihívások a szakma számára. Az új forgalmazási lehetőségek megtöbbszöröződhetik ugyan az elérést, hozhatnak nagyobb közönséget, ugyanakkor fölmerül, hogy ebben az óriási médiazajban föl tudjuk-e hívni magunkra a figyelmet, mert erről sem szabad megfeledkezni.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

Nem tudom megítélni. Addig a pillanatig nincs probléma, amíg rá nem ül a gyártási szféra az alkotóra. Természetesen ezen a ponton megkerülhetetlen az anyagi-pénzügyi feltételek megemlítése, pontosabban uralma. Persze mindenki próbál konszenzusra törekedni, valamilyen módon kiegyezni, de ez egy nagyon keserves folyamat. S hogy ki a győztes?...

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogy látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükségesnek tartaná önálló stúdiók, alkotói csoportok vagy műhelyek létrehozását?

Csak magamról tudok beszélni. Én baráti kapcsolatban vagyok a Dunatáj Alapítvánnyal. Ők segítenek mindenben. Ők gyártják a filmjeimet évtizedek óta.

Hogyan változott az elmúlt évek, évtizedek alatt a hazai dokumentumfilmes alkotók szerepe? Érezhető-e elmozdulás, javulás vagy romlás a szakmai és anyagi megbecsülésüket illetően?

Régen jobb volt a közösség, személyesebb kapcsolat volt az alkotók között. A rendszerváltást követően a stúdiók helyett kft.-k alakultak, amelyek sok esetben szeparálták egymástól az alkotókat. Amikor ez történt, akkor én még játékfilmes voltam.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőfilmes közösséghez képest?

Nagyon fontos, hogy legyen egy olyan produceri háttér az ember mögött, amely kellőképpen rugalmas és segítő, leveszi az alkotó válláról az adminisztrációt. Annak idején operatőrként láttam, hogyan készül Gyarmathy Lívia *A csalás gyönyöre* című filmje. Még nem volt mobiltelefon, s ő folyamatosan szaladgált a nyilvános telefonfülkékbe, telefonálgatott, próbált mindent elintézni. Ez volt az a filmje, amelyben ő és a családja volt a producer. Valódi családi vállalkozás volt ez a film, annak minden terhével.

Több mint húsz éve baráti kapcsolatban vagyok a Dunatáj Alapítvánnyal. Ők szinte minden problémát megoldanak, minden felmerülő kérdésben segítségemre vannak.

Hogyan jellemezné a rendező és a producer kapcsolatát? Ideális esetben, illetve tapasztalatai szerint mennyire szóljon bele a producer az elkészítendő filmbe?

Alapjában véve az a véleményem, addig nincs semmi probléma, amíg a gyártási szféra rá nem ül a produkcióra. Ennek legtöbbször anyagi okai vannak. Túl drága a helyszín, ezért valami egyszerűbb megoldást javasol. Persze lehet kompromisszu-

mot kötni, és kell is, de mindig kell szabni egy határt, mégpedig olyan határt, amelyben nem sérül az alkotói elképzelés.

Mint már említettem, a Dunatáj Alapítvánnyal állok kapcsolatban. Szederkényi Miklós az a gyártásvezető, akiben megvan a megfelelő témaérzékenység. Ez rendkívül fontos motiváció! A *Keservét a búnak bajnak* című filmem elkészülte is ennek köszönhető.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

Szinopszis és cédularendszer van. Amikor például az *Otthon*t forgattam, mindig volt nálam valami cetli is. Másfél évig tartott a film előkészítése. Akár beszélgettem valakivel, akár valamit csináltunk, és eszembe jutott valami, néhány szó, azokat azonnal a noteszbe kellett jegyezni, vagy odatűzni egy fecnit, hogy este otthon át tudjam gondolni, meg tudjam oldani. Még a forgatás után a vágásnál is szükséges volt. Természetesen biztosan lehet forgatókönyvvel is forgatni, de véleményem szerint prekoncepcióval, merev prekoncepcióval nem szabad dokumentumfilmet csinálni. A nyitottság az egyik legfontosabb dolog a dokumentumfilm esetében. Improvizáció.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol lát hiányosságokat, és milyen megoldási javaslatai vannak?

Erre nincs rálátásom. Amikor Schiffer Pállal forgattunk, egy tapasztalt szakembergárda állt mögöttünk. Nekem pedig volt egy remek kameramanom, ami nagyon fontos, mivel nem profi színészekkel volt dolgunk, hanem olyan emberekkel, akikhez nagyobb mértékben nekünk kellett alkalmazkodnunk, mégpedig gyorsan. Ez vonatkozik a világosításra is: szükséges legalább három kiváló szakember a képi megvalósításhoz, és persze kell egy rugalmas hangmérnök is, aki azonnal átlátja az adott helyzetet.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Beszélgetésünk során már többször szóba került a pályázat, a pályáztatás. Kiváló kapcsolatom van a Dunatáj Alapítvánnyal, így az MMA, az NFI és más intézmények felé benyújtott pályázataimat ők gondozzák és viszik végig. Az NFI paramétereit sokszor túl szigorúnak tartják. Olykor sajnálom is a Dunatáj Alapítványt, amiért meg kell küzdeniük minden adminisztrációs előírással, például a jogi szabályozással és a különböző engedélyeztetési folyamatokkal. Ehhez én nem értek, nem az én dolgom.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

Nincs pontos rálátásom. Ez nyilván erősen témafüggő!

Milyen a kapcsolata az állami támogatási rendszerrel? Véleménye szerint menynyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Erről is beszéltem már felületesen. A pénzosztóval én érintőlegesen találkozom. Hogy ki és mennyire szóljon bele egy film elkészültébe? Véleményem szerint addig

és annyira, amíg nem sérül az önálló alkotói elképzelés, és a filmet segíti, nem hátráltatja. Elfogadom, hogy ő adja a pénzt – Magyarországon ez így van –, ezért természetesen több dologba is van joga beleszólni. De szükséges ez esetben is a kompromisszum s a határok biztosítása.

Gyakorolt valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt a pályázatokon?

Nem. Soha.

Lásd: *Helyzetkép* (főiskolai vizsgafilm, 1981) – film a marginális létezésről.

Otthon (Balázs Béla Stúdió, 1984) – film a marginális létezésről.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Erre nincs semmiféle rálátásom. Ez nyilván téma- és műfajfüggő.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi- vagy mobil és internetes felületre készül?

A megjelenési forma a különböző felületeken nyilván jelent egyfajta technikai paraméterváltást, ám ez mindaddig nem jelent problémát, amíg nem érinti a film formai és tartalmi vonatkozásait. Más a helyzet a filmhosszal.

A televízióra vágott 52 perces változat gyakran kényszerpálya, és ez a diktátum hátrányosan hat egy olyan dokumentumfilmre, amely 60 percben lenne kerek és egész. Ebben a tekintetben a mozi- – bár a fesztiválokon kívül ilyen lehetőség nincs –, valamint az internetes felületek nagyobb alkotói szabadságot nyújtanak, hiszen ott nem kötik az alkotót a szigorú időkorlátok. Természetesen csak akkor, ha a pályázati feltételek ezt lehetővé teszik.

Milyen viszonyban áll egymással a dokumentum- és az ismeretterjesztő film? Egy műfaj különböző formátumairól, vagy két önálló filmes műfajról beszélhetünk?

Erről szintén beszélgettünk már a műfajok kapcsán. Fontosnak tartom, hogy semmiféle skatulyázással nem értek egyet. Bár régen volt külön ismeretterjesztő filmstúdió, katonai filmstúdió, dokumentumfilm-stúdió, híradóstúdió stb.

Valóban sajátos viszony van közöttük, különösen manapság. Egyébként nagyon sokan inkább az ismeretterjesztő filmekben gondolkodnak. Vannak kiváló művelői is, de micsoda pénz áll a háttérben! Lásd például Attenborough-t. Ő igazi filmes egyéniség, aki mindent el tudott adni. Az a mód, ahogyan a természethez és a témákhoz viszonyult, önmagában is élmény, egy igazi show, viszont miközben élvezted az előadást, észrevétlenül ezer dolgot megtanultál.

Ha az ismeretanyagot nem magyarázatként kapod, hanem egy szituáción belül jössz rá, akkor *akár dokumentumfilm is lehet*.

Befolyásolják-e a dokumentumfilm készítését a változó nézői szokások?

Feltétlenül. Ma lényegesen kevesebb a néző, mint régen volt. Ebben nagy szerepük van a kereskedelmi csatornák felfutásának, de a megváltozott nézői szokások sem hagyhatók figyelmen kívül. Ma ha 2–3 másodpercenként nem történik valami, akkor a néző

továbblép. Mindennek okát abban látom, hogy ilyen mértékben felgyorsult a világ, s egyre nagyobb a médiaszennyezettség, a vizuális ingeráradat. Én hajdanán örültem, ha egy kamerát foghattam kezembe, ma már ehhez elég egy telefon is. A mai ifjúság szinte hozzá van nőve ezekhez az eszközökhöz. S talán épp ezért mások az elvárásaik is, ezért kell 2–3 másodpercenként valami újat, meglepőt mutatni. Nem csak a gyorsulásról van szó. Az attraktivitás, a vágási ritmika, a képen belüli kameramozgás ritmikája, a kompozíció kérdése, a látvány hatása mind-mind megváltozott. Valamikor még tanították Sára Sándor *Feldobott kő* című filmjének állóképeit. Ma mit jelent egy ilyen kép? Egy régi, tapasztalt osztálytársam tanít Egerben. Ő mondja, ma a nagy klasszikus Tarantino. Nem Fellini, vagy például a francia újhullámosok. És ők a mai huszonéves generáció. Talán a jövő dokumentumfilmeseinek egy része is közülük startolhat?

A dokumentumfilm és az élőszereplős filmek viszonyrendszeréből mit tart releváns kérdésnek?

Nagyon veszélyes dolog, amikor elkezd az élőszereplős látványfilm játékfilmes eszközökkel utánozni egy dokumentumfilmet. A két véglet, amikor az akciófilm és az oral history találkozik, feszültségbe kerül egymással. Nem követendő példa, habár igen sokan csinálják manapság.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

Be kellene kapcsolni. Persze, hogy be kellene kapcsolni az oktatásba a dokumentumfilmet. Hiszen egy erős audio-vizuális segítsége lehet a jelenlegi intézményrendszerben az oktatásnak. Kisfaludy András csinálta is, azt hiszem, Pécsre küldött is egy kollekciót, hogy igenis ezt vetítsék és nézzék. Egyrészt történelem, másrészt korlenyomat és fontos. Mert mindegy, hogy valaki esztétikával akar foglalkozni vagy irodalomtörténettel, vagy bármivel, megtanul egyfajta gondolkodást. Nem beszélve arról, hogy az akkori valóság ott van az orra előtt. Egy egyetemistának ez természetesen mást jelent, mint egy középiskolásnak. Ezt én személy szerint mindenképpen javasolnám. Főként azért, mert ez már megvalósult. Tovább kellene fejleszteni.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

80 éves múltam. A kérdés talán költői számomra.

Erre a kérdésre konkrétan nem tudok válaszolni. A jövőt sem ismerem, nemhogy a dokumentumfilm jövőjét! Több mint két évvel ezelőtt teszteltem egy olyan szemüveget, amely már rejtett minioptikákkal, full HD felbontásban működött.

A tendenciákat látom, s nem tölt el jó érzéssel, és még nem is beszéltünk az AI-ról.

Bálint Arthur

Bálint Arthur (Zetelaka, 1970) Aranyszem-díjas operatőr, filmrendező, egyetemi oktató. Tanulmányait a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen operatőr szakán végezte, majd a kolozsvári Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem Fotóművészet, Filmművészet, Média Tanszékének oktatója volt. Munkásságában a vizuális történetmesélés és a dokumentarista szemlélet egyaránt hangsúlyos. 2007-ben alapító tagja és elnöke lett a Transikon Egyesületnek, az Erdélyi Magyar Filmszövetség alapító tagjaként és alelnökeként pedig segítette az erdélyi magyar filmes közösség szerveződését. Alkotóként és szakemberként egyaránt meghatározó szereplője az erdélyi magyar filmes életnek. Jelentősebb filmalkotásai: *Csigavár, Élik az életüket.*

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a hatvanas, hetvenes években? Milyen lett a nyolcvanas, kilencvenes, kétezres években?

Pokoli házasságba születtem bele. Apám éppúgy gyűlölte anyámat, mint anyám apámat. Azt is mondhatnám, nem kívánt gyerek vagyok. Talán pont ezért, amikor kijöttem anyám hasából, azt mondtam: „Oké! Nézzünk szét itt a világban!" Így kezdődött. No, nem a dokumentumfilmmel való kapcsolatom, hanem egyfajta gondolkodásmód. Miért bántják az emberek egymást? Hogyan viszonyulnak egymáshoz?

Négyéves voltam, amikor apám temetésén egy fotós ránk szólt a bátyámmal, hogy álljunk meg. Én csak néztem. Ki ez az ember, aki egy fényképezőgéppel a kezében mindenkinek parancsol. Gyűlöltem! Felnőtt koromban sokat foglalkoztatott, hogyan került oda az a fotós. Anyám azt mondta, senki sem hívta. Temetés után ez a férfi megjelent nálunk, átadott vagy 50 fekete-fehér temetési fotót és mondott egy árat. Anyám kifizette. Ezért van a NEM a csuklómra tetoválva, hogy tudjak nemet mondani. Magamnak is, ha a kamerám a kezemben van – ilyenkor látom a csuklóm –, és döntenem kell, hogy mit filmezek, hol és mikor, és főleg, hogy mit NEM.

Hogy lettem dokumentumfilmes? Az jóval később történt, mert Romániában nem lehetett dokumentumfilmet forgatni. Én ott születtem. Akkoriban ott nagyon mások voltak a viszonyok. Mindenről el kellett számolni, nem úgy volt, hogy titokban felveszel valamit.

A film azonban mindig vonzott. Bármit megnéztem, amihez sikerült közel kerülni. Rambo, John Wayne. No, épp egy ilyen cowboyfilmet néztünk, amikor kifutottam a konyhába, anyámmal összeakadtunk, véletlenül leöntött forró vízzel, s kórházba kerültem. Sosem tudtam meg, ki győzött a párbajban… Komolyra fordítva a szót, mindig szerettem a mozit. Még álmodtam is vele, hogy amerikai filmet nézek román felirattal, és értem, pedig egyik nyelvet sem beszéltem még akkor.

A legelső dokumentumfilm, amit szerettem, a Ceausescu-házaspár kivégzése volt. A mai napig kétség övezi, hogy vajon megtörtént-e valójában? Éppúgy, mint az, hogy él-e még Elvis. Igaz, Chaplin is elment egy Chaplin-hasonmásversenyre, és csak harmadik lett. Szóval, semmi sem biztos.

Katonaság után egy bútorgyárban dolgoztam, s egyszer szóltak a kollégák: „Te Arthur, nem azt mondtad, hogy filmes akarsz lenni?" – ez 1993-ban történt. Fél órám volt a jelentkezésig. Munkásbakancsban felfutottam a helyi tévéhez, úgy három kilométerre – hiszen akkoriban sziklamászó voltam és profi futó –, végül sikerült. Így kerültem a tévéhez. Éjjel filmet forgattam, nappal pedig elképesztően pocsék felszereléssel tévéztem, csináltam fikciókat, műsorokat. Nagyon akartam a fikciót. Aztán fölvettek a Színművészetire '98-ban. Első évben osztályelső voltam. A második évben a dokumentumfilm felé tereltek bennünket, de én nem akartam. Azon gondolkodtam, inkább otthagyom az egészet. Senki nem néz dokumentumfilmet. Nem akarok dokumentumfilmet csinálni, nem ez a sorsom. Végül úgy döntöttem, próbáljuk ki! A sziklán is bizonyítottam, nem haltam meg! Egy tízgyerekes családdal forgattam le egy filmet. A filmnyelvet ekkorra már elég jól ismertem, s öt éve filmeztem.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Erősségem? Talán az, hogy beszélgetek. Beszélek magamról, mielőtt bekapcsolom a kamerát, s ezért mások is szívesen beszélgetnek velem. Nem érzik magukat kiszolgáltatottnak. Megérzik, hogy nem manipulálás a cél, hanem érdeklődés és kölcsönös bizalom.

Gyengeségem? Gondolom, több is van. Talán időnként jobban kellene a sarkamra állni. Amikor azt érzem, hogy valaki fel akar használni valamire, keményebben kellene ellenállni. Azon is változtatnom kell, hogy bizonyos helyzetekben sokkal visszafogottabban kellene beszélnem. Életem legelső interjúját úgy adtam, hogy megkérdezték – miután nyertem egy díjat –, hogy kinek csinálom a filmet. Én pedig azt feleltem, hogy magamnak. Ilyenre gondolok.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe a mai vagy egykori magyar dokumentumfilmesek közül?

Chaplin az egyik mesterem, Bruce Lee a másik. Chaplin arra tanított meg, hogy el lehet esni és felállni, valamint azt is ő tanította meg, hogy te írod a zenét, te vagy az operatőr, te írod a forgatókönyvet. Egyszemélyes stáb volt, egy profi, egy isten. Bruce Lee amikor fiatal volt, azt mondta: megtanultam, hogy egy ütés egy ütés. Egy rúgás egy rúgás. Elég hamar rájött, hogy ennél bonyolultabb a harcművészet. Tapasztaltabb lett – 33 évesen meghalt –, de előtte megint azt vallotta, egy ütés mégiscsak egy ütés, egy rúgás mégiscsak egy rúgás. Nem bonyolultabb.

A viccet félretéve – bár az előzőket is komolyan mondtam –, Xantus János. Xantus Jánostól tanultam a legtöbbet. Osztályvezető tanárom volt. Egy alkalommal – még a főiskolán – mindenkinek föl kellett olvasnia a szinopszisát órán. Ami azt illeti, egyik rosszabb volt, mint a másik. Kutyául éreztem magam, mert még hallgatni is szörnyű volt. Olyan kínos helyzetben filmesként ritkán voltam. Kifejezetten szégyelltem magam, szekunder szégyen. Ő egy darabig hallgatta egyiket a másik után. Mielőtt eljutottunk hozzám, Xantus a székről felállva feldobta az asztalt a levegőbe. Repült minden szanaszét, és azt mondta: „Egy filmbe erő kell. Lendület." Majd mosolyogva visszatette az asztalt a helyére, leült, és folytatta tovább. Ott tanultam a legtöbbet. Később jó barátok lettünk, dolgoztam is vele. 2007-ben egy filmem vetítésén találkoztunk a Mamut moziban. Kérdeztem, hogy mit keres itt, mire mondta, „Jöttem megnézni, hogy mit csináltál." Arról beszélgettünk, hogy ki kellene vágni a filmből úgy

fél percet. Kérdeztem, meg tudná-e mondani, hogy melyiket? Mire azt felelte: „Meg, de minek?" Azt válaszoltam: „Azért, mert érdekel a véleményed." Azt mondta: „Tudom. De ne vágd ki. Dokumentumfilmet úgyse néz senki." Mindez 2007-ben történt. Ezután csak arra kérdeztem rá, hogy most mit forgat. Mire azt felelte: „Dokumentumfilmet." Igen. Ilyen volt a kapcsolatom Xantussal.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Egy filmmel az lenne a célom, azt keresem egy ötletben, hogy a világ jobb hely legyen, mert a kultúra fontos. De hogyha nem nézik meg, akkor nem volt jó a cél. Mert ahhoz, hogy a célomat elérjem, és a világ jobb hely legyen, meg kéne néznie néhány embernek. De ma már senki nem néz dokumentumfilmet.

Azt gondolom, hogy néhány dolgot dokumentumfilmben érdemes elmesélni. De mivel fikciót is készítek, emiatt tudom, hogy a dokumentumfilmben nem lehet mindent elmondani, olyankor a fikcióhoz nyúlok. Mert hogyha egy ember bántja a másikat – és láttam már ilyet rengeteget –, akkor leköpném magam, hogyha kamerát ragadnék.

Hogyan választok témát? Úgy, hogy van néhány dolog, amikor én akarom megérteni a világot, és akkor találok egy témát, hogy ezt meg akarom ismerni. Akkor utánajárok. Ha van egy másik történet, amiről tudom, hogy mi a vége, hogy mi a valóság, hogyan működik, akkor tudom, hogy azt leforgatom. Persze az is előfordul, hogy a témát olyannak találom, amit nem lehet filmen bemutatni, akkor megírom egy novellában, vagy fikcióban mutatom be. Mert vannak határok, s ezek a határok fontosak. Vannak határok, amikor a kamera a táskában marad. Nem vesszük elő.

Mindeközben óriási kérdés, mert nagy dilemmában vagyok, mert nagy a verseny, hogy én nem akarok versenyezni. Nem akarok sikert sikerre halmozni, vagy mindent díjakra váltani. Miközben bármikor, bármilyen dokumentumfilmet meg tudnék csinálni, bárkit bármiről meg tudnék győzni. Viszont az már nem a valóság lenne. Törekszem rá, hogy ne hazudjak. De mivel a filmnyelvet jól beszélem, tudom, hogy kell manipulálni. De van határ. Számomra mindenképpen. Itt csak az önazonosság segít, hogyan viszonyulsz önmagadhoz és a világhoz. Csalódott vagyok, mert egyre többen, egyre inkább átlépik ezt a határt. A határ mára eltűnt, csak a siker a fontos. Én nem vagyok hajlandó feladni.

Ki a hipotetikus nézője?

Hipotetikus néző? Csak a valóságról tudok beszélni. Még első éves koromban történt, akkor csináltam egy filmet *Szerencsés 13* címmel. Xantus minden fesztiválra ezt küldte el. Büszke voltam, hogy a legjobb filmnek tartották a főiskolán. Emlékszem, hazavittem, hogy megmutassam anyámnak, de ő három perc után is csak a nyugdíjról beszélt, nem a filmet nézte. Kivettem a gépből a kazettát és elmentem.

Tudom, ez régen volt. Idén nyáron a veszprémi fesztiválon senki nem volt kíváncsi sem a filmre, sem rám. Mit mondjak? Hipotetikus néző? Az emberek már nem a valóságot akarják látni.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Sok ilyen létezik. Szerintem ez rendben van. A dokumentumfilm időhöz kötött. Tehát ha a szereplő meghal, akkor nem lehet leforgatni a filmet. Hogyha a probléma, amiről beszéltem, nincs, akkor nincs miről forgatni. Persze olyan is előfordult, hogy

megélhetési gondjaim miatt mondtam le egy tervről. Amikor az ember több filmben dolgozik, akkor le kell mondani néhány tervről. A forgatókönyv-könyvtáramban akad bőven megvalósulatlan anyag. Ezeket próbálom elfelejteni. Olyan ez, mint a beteljesületlen szerelem. Félek írni filmtervet, mert ugyan én megírom, de soha nem tudom, hogy beteljesül-e. A fikciót lehet fejleszteni, de a dokumentumfilmet azt nem. Az időhöz, élethez kötött. A valóság folyamatosan változik. Szóval, amíg nincs rá pénz, addig nem fejlesztem.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

A legegyszerűbb válasz, engem mindig dicsérnek. Nem tudom. A hátam mögött talán mondanak kritikát, de írott szövegben nem. Nem találkoztam negatív kritikával. Mivel nem fontos, nem is érdekel. Persze előfordul kollégák részéről ugratás, beszólás, de lepörög rólam. A jó kritika sem érdekel.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

Magyarországon egészen mást jelentett a dokumentumfilm a ’80–’90-es években, mint nekem. Romániában főként olyanokat láttunk, gyáravatás, alapkőletétel, szalagátvágás, kis malter ide-oda. Persze ma is vannak ilyenek, és nemcsak Romániában, de ezek nem dokumentumfilmek. Én történeteket akartam mesélni, mint Benedek Elek, vagy a gyermekkori meseíróim. Tudtam, hogy a valóság hamis. Nem, nem a valóság, de amit mutatnak, az hamis. Az emberek a valóságot nem akarják látni. Én nem azt akartam csinálni. Viszont tudtam, hogy én tudom jól csinálni, tisztán.

Azt hiszem, úgy definiálnám a legpontosabban, hogy az, amit abba kéne hagyni. Legalábbis azt a fajta filmkészítést, amit én csinálok. Nem az ismeretterjesztő filmről beszélek, mert az egészen más. Volt valaki az életemben – egy nagy szerelem –, s ő világított rá a legjobban, hogy „Arthur, de miért nem híres emberekről forgatsz filmet? Miért a társadalmi problémákról? Miért kell megmutatni a valóságot, a világot?” És a világ pontosan afelé megy, mint ahogy egy gyerek meg akar tanulni járni. Ugyanúgy az emberek meg akarnak tanulni túlélni. Nem érdekli őket a rögvalóság, nem érdekli őket a társadalmi probléma.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

Szerintem nem. Nem tudom, hogy milyen hosszú a *Nanuk, az eszkimó.* Azt azonban tudjuk, hogy olyan emberek nézik meg ezt vagy a hasonlókat, akik szelektálnak. Tehát ezek inkább rétegfilmnek tekinthetők. Éppígy a mai dokumentumfilmeknek is csak egy szűk réteg számára van vonzerejük, nézettségük.

Szerintem mára a dokumentumfilm-kategóriába emelkedett a TikTok is. Ott lát az ember valamit, az lényegtelen, hogy elhiszi-e vagy sem, de érdekes. A kezdeti 10 másodperc időt már propaganda- vagy marketingszinten lenyomták 8-ra. Ez is egy dokumentumfilm-kategória.

Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

A téma válogatja. Emlékszem arra, hogy forgattam így is, meg úgy is. Például amit most vágok, hogyha egyedül megyek, akkor rendben van, ha nem, kidob a közeg. Valójában a dokumentumfilm-készítés olykor magányos, olykor társas műfaj.

Van értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

A dokumentumfilm szerintem halott. Mármint nem az ismeretterjesztő, hanem az, amiket én csináltam, vagy amiben hiszek. A dokumentumfilmnek több műfaja, alfaja van, mint a fikciónak. A fikcióban létező műfajok száma úgy tíz körül határolható be. A dokumentumfilmnél ezt nem lehet ilyen szűken meghatározni.

Hozzám legközelebbnek tíz évvel ezelőtt az áldokumentumfilmet éreztem. Az áldokumentumfilmnek ugyanis van célja. Még tanítottam is. Behülyíteni az embereket, majd elmondani, hogy hazudtam… ez a leleplezés! De az áldokumentumfilm mára érvényét vesztette. Olyan sok álhír van, fake news. Régen az áldokumentumfilmnek az volt a lényege, hogy az embereket figyelmeztesse, hogy nem kell mindent elhinni. De ma már tudjuk, hogy nem kell mindent elhinni, az áldokumentumfilm értelmét vesztette. Az egyik legjobb filmet a csehek csinálták 1988-ban. Az *Olajfalók (Ropaci)* volt a címe. Nem volt ennyire jó az 1994-ben készült *Az igazi Mao,* Siklósi Szilveszter filmje.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

A változás már megtörtént. Már megváltozott. Utópisztikus dolog ez így, ebben a formában, merthogy megtörtént. Nem, nem hozott változást. Ott van az *Idiokrácia (Hülyék paradicsoma)* című film 2006-ból. Alapmű. Idiokráciában vagyunk. Amikor először néztem, nem tudtam visszafogni a nevetésemet, mert tudtam, hogy igaz. Zöld lével locsolják a növényt, nem vízzel! Ez a marketing!

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

A dokumentumfilm minden oldalról egy kicsit halott műfaj. A kérdésre visszatérve, a televízióban ez filmipar, a művészetben viszont nem az. A televíziónál beül egy – tudomisén – hétszemélyes stáb egy mikrobuszba, és azon gondolkodik már induláskor, hogy ki mikor és mit ebédel. Ez a televíziós dokumentumfilm-műfaj. Ilyen volt régen is. A magyar film ezt már régen szétzilálta, és ez roppant idegesítő.

Itt van még egy súlyos terhelése a filmnek, egy ostoba mentalitás – aminek én is áldozata vagyok –, az utolsó perc! Még mutassuk meg a székely bácsit, a villamosvezetőt, a Dunát stb. Ez feldühít! Ez a propagandamentalitás, hogy a 24. óra utolsó percében vagyunk, és meg kell mentenünk, ami menthető. Nem! Történeteket kell mesélnünk! Sorsokat megmutatnunk. Nemrégiben egy beszélgetés arról szólt, hogyan lehetne az archív nyersanyagokat megmenteni, digitalizálni. Minek!? Nem menteni kell, hanem alkotni és csak a végeredményt gondosan archiválni. Ez az egyik legszörnyűbb kérdés, s a magyar pályázati rendszer legnagyobb problémája is. A világon mindenütt a filmkészítés alkotás, nem pedig az, hogy 8 millió forintból bemutassuk, hogyan hintáznak a gyerekek, vagy hogyan művelik a földet.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Nem is értem! Mi az a filmes „kisműfaj"? Ki volt az az őrült, aki ezt kitalálta? Megkeresem, és elemésztem! Az rendben van, hogy az emberek szeretik a meséket, kiszakadni egy kicsit a saját világukból. Az a fikciós mozi. De hogy a dokumentumfilm filmes „kisműfaj" lenne, mi ez?

Amerikában kötelezik a nagyjátékfilm-rendező diákokat arra, hogy készítsenek dokumentumfilmet. Nem véletlenül. Ennek az az alapja, hogy nem tudsz addig nagyjátékfilmet csinálni, amíg nem érted a létet, a valóságot. Én is, amikor fikciót akartam készíteni, nem értettem az életet a filmben. Amikor köteleztek dokumentumfilmre, megértettem a filmet úgy, hogy az életet figyeltem kamerán keresztül. A magyar filmekben van képkeret, a színész bejön, ezt-azt csinál. A dokumentumfilmben pedig történik valami. A fikciós filmesnek ezt kell megtanulni, hogy ez nem színház, nem színpad, hanem az élet. S a kettő között hatalmas különbség van! A dokumentumfilm egy túltelített világ.

Meg kell érteni, hogy meg kell tölteni a teret élettel. Miközben a dokumentumfilm alapja – és szerintem ez a legfontosabb, amit ma mondok – filmnyelvileg, hogy a fikcióban meg kell tölteni élettel, a dokumentumfilmben ki kell venni az életből. A fikció néha túl steril, a dokumentumfilm néha túl sok. Nem véletlen, hogy Amerikában egyetemeken tanítják a dokumentumfilmet, merthogy a színpadot töltsd meg élettel. „Kisműfaj"?! Ez alkotás, nem szakma.

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogy látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

Ez halott. Béna, béna, béna. Halott, értelmetlen. Nem fog megoldódni semmi, és nem is fog működni. Tudom, mert ismerem. És valahogy nincs igazi önzetlenség, nem is alakulhat ki rendesen, mivel a kis pénzből kínlódó alkotók nem tudnak igazán összekovácsolódó csapattá alakulni. Mindenki fut egyik munkából a másikba, és csak saját magukra tudnak figyelni.

Az évek, évtizedek alatt érzett változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően akár szakmai, akár anyagi megbecsülésükben?

Romániában annyi pénzből forgatnak dokumentumfilmet, mint Magyarországon játékfilmet. Keveset forgatnak, más a mentalitás.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőfilmes közösséghez képest?

Producer is voltam 15–20 évig, és ellehetetlenítettek.

Hogyan jellemezné a rendező és a producer kapcsolatát? Ideális esetben, illetve tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az alkotói folyamatba?

Nem is tudom. Emlékszem, átküldtem egy treatmenetet a mostani filmem kapcsán egy producer barátomnak. Ő azt mondta, leadtad, rendben. Megjegyeztem, hogy szerintem jót írtam. Erre ő úgy felelt, hogy „Nem dicsérlek meg, mert elbízod magad." Sikerült belém rúgni. Mit mondjak?

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

A forgatókönyvet újabban treatmentnek mondják. Írtam treatmentet a mostani filmemhez, úgy érzem egész jót, de szerintem nincs értelme. Beszéltem egy rendező barátommal, s kérdeztem, hogy neki is kellett-e treatmentet írnia. Azt mondta, igen, s hogy elméletileg ragaszkodni is kell a leírt szöveghez, hogy minden aszerint történjék. Szerintem ez hülyeség. Ez nem fontos. Dokumentumfilmben nem lehet ilyet csinálni. Ott helyben, a helyszínen, a forgatáson születik meg minden.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Már két éve nézegetem, hogyan lehetnék árufeltöltő az Aldiban. Szinte teljesen megöli az alkotást ez a rendszer. Felmerülhet a kérdés, hogy Romániában tudnék-e pályázni, ott milyen más lehetőségek vannak. Igaz, jól beszélek románul, de az egy másik kultúra. Én az életemet ide tettem fel, itt jártam egyetemre. Egyébként épp a napokban sikerült alaposan összevesznem Miklóssal a Dunatájtól, mert úgy mutatott be, hogy erdélyi és operatőr vagyok. Nem vagyok sem erdélyi, sem operatőr. Magyar vagyok és filmkészítő.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Nekifogok, nekifogok, mert ez van. Még néha reménykedek.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Az ismeretterjesztő film és a dokumentumfilm viszonya? Egy műfaj és azon belül formátumok, vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

A dokumentumfilm halott, az ismeretterjesztő film viszont nem. Nem érdekli az embereket. Igen. Ha Elton Johnról elkészül egy film megtörtént események alapján, megnézik, de tudják, hogy az nem valóság, hanem megrendezte valaki valaminek alapján. De azt látom, hogy a valódi dokumentumfilm senkit nem érdekel, legföljebb az olyan ismeretterjesztő filmek, hogyan legyünk sikeresek és gazdagok. Ezek érdeklik a mai nézőt. Vagy szakmát kell váltanom, vagy át kell térnem a fikcióra.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

Szinte mindegy. Az emberek nem nézik meg. A dokumentumfilm visszaszorult egy nagyon szűk rétegműfajjá. Belefutottam olyanba is, hogy Facebookon kértek tőlem filmet. Átküldtem, de tudtam, hogy nem nézik meg. S így is lett.

Van nekem négy bilincsem, és odaviszem a nézőt (ez most poén). Van négy bilincsem, odaviszek négy nézőt, leültetem, hogy legalább azt érezzem, hogy van nézőm.

A legutóbbi filmemnél négy fogkefét vittem. A filmben elhangzik, hogy idegen nőt nem engedek be a lakásomba, és nem engedem, hogy fogkeféje legyen nálam. És mit adtam két fiúnak, két lánynak? Fogkefét. Meghívtam őket, megnézték a filmet, szerették, de nem tudnám bevonzani őket. Merthogy a filmkészítésnél az egyik fontos alap, hogy amennyibe kerül a film, ugyanannyi kell a marketingre. Szóval nekem négy fogkefére volt pénzem, ennyi volt a marketingköltségem.

A dokumentumfilm és az élőszereplős filmek viszonyrendszeréből mit tart releváns kérdésnek?

Azokban a típusú filmekben, amiket ma néznek az emberek, a konkrét valóság nincs benne. A fikciókról tudják, hogy szépen becsomagolt „terméket" kapnak. A szép csomagolás pedig azért jó, mert az ember szeret szépen csomagolt ajándékot kapni. A világban annyi gond, probléma van, hogy az embereket már nem érdekli a valóság, hiszen megvan a saját problémájuk. A másik nyomorúságát nézni, társadalmi problémát látni – akár a saját kultúrájukban –, ez már senkit nem vonz. Úgy érzem, hogy ez már végleges.

Oktatás

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, illetve megőrzése érdekében?

Sajnos, erről van tapasztalatom. Egyenes ember vagyok, hű önmagamhoz. Épp ezért talán túl keményen fogalmazok, de nem tehetek másként.

Nyolc évet tanítottam egyetemen, nemzetközi filmes táborokban. Mindig a valóságból indultunk ki. Egy alkalommal volt egy tehetséges diák, aki éppen mesterszakra járt. Egy ízben felkért dokumentumfilmje megtekintésére és véleményezésére.

Beültünk, hogy megnézzük. Egy olyan sportklubról forgatott filmet, amelytől pénzt kapott, s megtörtént az, amitől köpni-nyelni nem tudtam. Dicsérte őket, miközben a másik klubot mocskolta. Mondtam neki, hogy ez propaganda, és propagandát nem csinálunk. Megtanítottam a filmnyelvre, fegyvert adtam a kezébe, és ő olyan irányba használta, amit nem szabad. De talán nem is ez volt a legnagyobb baj, a legszörnyűbb az volt, hogy nem értette. Nem értette, hogy ez etikátlan, erkölcstelen propaganda. A mai napig nem érti. Azt nem érti, hogy ez miért nem dokumentumfilm. Pedig ez a legfontosabb.

Van egy határ. És amikor a diákok egyik legjobbja nem tudja, hogy mi a különbség dokumentumfilm és propaganda között, na ott kell abbahagyni. Tanítottam nyolc évet, és nemzetközi táborokban ugyanannyit, sőt többet. Egyszer egy zeneszerzővel beszélgettünk az oktatásról, s akkor ő azt mondta, hogy meg kell válogatni, kit tanítunk. A csimpánz és az ember között alig 2% a genetikai különbség. Tanítani csak addig érdemes, amíg tudjuk, hol vannak a határok, az etikai határok. Ha valaki rossz irányba fordítja – a propaganda felé –, akkor inkább ne!

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

Ma a dokumentumműfaj halott. Nagyon bizonytalan a jövő. Ez háborúfüggő. Ha egy anya cipőt akar venni a gyerekének és nem tud, mit érdekli egy dokumentumfilm.

Azt hiszem, mire eljut az átlagember oda, hogy dokumentumfilmet nézzen, addigra könnyen adódhat olyan helyzet, hogy nem lesz net, nem lesz áram. Valahol olvastam, hogy a nehéz idők erős embereket szülnek, az erős emberek könnyű időket, a könnyű idők gyenge embereket hoznak, a gyenge emberek pedig nehéz időket hoznak el. Ez a mostani kor a gyenge emberek kora. S éppen egy generációváltást élünk meg. Igen, most megvan mindenünk, amíg nem történik baj.

Ez a mai kor egy nagyon önző kor. Mindenki szinte mindent birtokolni akar. Birtokolni társat, autót, bármit. És sikeresnek lenni. Ilyen világban a dokumentumfilm csak rétegmozi lehet, legalábbis itt, Magyarországon. Az emberek elmennek a drámák mellett, nem foglalkoznak velük. Valójában egymással, a másik emberrel sem foglalkoznak. Nincs rá igény.

Én szét akartam nézni a világban. Meg akartam érteni, hogy az emberek miért bántják egymást. Hogyan viszonyulnak egymáshoz. Elég sűrű volt az életem, miközben próbáltam ezt a lelkemben és kamerán keresztül is helyre tenni. Kamerámat eladtam 3 hónapja. Másfél éve, hogy utoljára elő kellett vennem forgatás miatt, így feleslegessé vált, sőt. Égette a lelkem, hogy naponta láttam itthon a felszerelést.

Buglya Sándor

Buglya Sándor (Újkécske, 1945) Balázs Béla-díjas magyar filmrendező, operatőr, producer, egyetemi tanár, érdemes művész. Tanulmányait 1976-ban végezte a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. A Nemzetközi Amatőrfilmes Szövetség elnökségi tagja. 1976 óta a Mafilm rendező-operatőre. 1983 óta a Színház- és Filmművészeti Főiskola oktatója és a Klagenfurti Egyetem meghívott oktatója. 1994 óta a Dunatáj Alapítvány kuratóriumának elnöke. 2002 óta a gödöllői Szent István Egyetem oktatója. Számos műve a világháborúk, deportálások, munkatáborok történetét feldolgozó, az egyszerű, többnyire vétlen embereket sújtó megpróbáltatásoknak, szenvedésnek emléket állító filmek sorába illeszkedik. Jelentősebb filmalkotásai: *Ahogyan láttam, és ahogyan elképzelem, Suváb passió, Zsákfalu.*

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

A mozgó képzőművészet fogalmával a '60-as években találkoztam. Amikor 1965-ben elkezdtem filmeket csinálni, olyan technikánk volt, amivel nem tudtuk a hangot is rögzíteni. Normál 8 mm-esre dolgoztunk, és lírai dokumentumfilmeket csináltunk. Például Tokajban egy hajótemetőről készítettem filmet. Ahogy fodrozódik a víz és szembe süt a nap – gyönyörűen adta a kompozíciókat, diktálta a kameramozgásokat. Akkoriban ilyen felvételeket csináltam. Zenére össze lehetett állítani filmverseket, amelyek alapja a dokumentum, a valóság, ami a kamera elé került, de voltak benne asszociatív részletek. A dokumentumfilm lényegében egy lenyomat. Amit én rendezek a kamera elé, az a fikció, amit az élet rendez oda, az a dokumentumfilm forrása. Természetesen én is provokálhatok olyan szituációt, ahol az élet alakítja a folyamatot, és azt letapogatom. A dokumentumfilmben nálam a megfigyelőalapú filmezés a lényeges. Visszahúzódó gyerek voltam, nem vettem részt nagy focizásban, verekedésekben, nem csavarogtam. Figyeltem a felnőtteket és a csoportok működését. Elég hamar ráismertem bizonyos közösségi működésekre. Ezeket a megfigyeléseket rögzítettem az agyamban. Gondoltam, ha ezeket papírra lehet vetni, filmszalagra felvenni, akkor azt is megpróbálom.

Gyerekkoromban csináltam detektoros és tranzisztoros rádiót is, mert nagyon érdekelt a technika. Háromdimenziós játék volt, hogy mit hova forrasztok, és egyszer csak megszólalt a Kossuth rádió. A detektorosnál egy kristályra helyezett tű és antenna segítségével hallgathattam a műsort. Este – nem akartam természetesen korán lefeküdni – a paplan alatt hallgattam a színházi közvetítéseket. Ott súgva közvetítették, hogy mi látható a színpadon. „Bejön balról, és odafordul az anyjához…" És ez megjelent előttem. Mély élmény volt, ami a gyermeki fantáziát gazdagította. Tulajdonképpen a megfigyelésből és az alakuló képzelőerőből nőtt ki számomra a dokumentumfilmezés.

Természetesen volt moziélményem is. Vasárnap mindig ott voltam a matinén. Az évfolyamtársam anyukája jegyszedő volt. Mindig a legdrágább, a négy forint hetven filléres helyre engedett ülni a legolcsóbb jeggyel. A mozi mindig elvarázsolt. Egyszer hozzájutottam egy kis tekerős vetítőgéphez, amihez csak egyetlenegy rajzfilmszalagom volt, és abban egy figura fűrészelt egy deszkát. Mindig elakadt a fűrészlap és meghajlott. Imádtam, hogy oda-vissza lehetett tekerni. Hasonló élményem volt egyébként a zenével. Általános iskolás koromban építettem lemezjátszót. Hozzám került véletlenül egy kis bakelitlemez, rajta a *Híd a Kwai folyón* film zenéje. Megnéztem, hogy egy lemezjátszó hogyan működik. Kis fadobozba szerelt dörzstárcsával lehetett forgatni a lemezt. Egy papírtölcséren átszúrt gombostű a saját súlyánál fogva ránehezedett a bakelitlemezre és megszólalt a muzsika. Lehetett gyorsan tekerni, lassan tekerni, és akkor mélyült a hang, meg magasabb lett. Ezek alapvető gyerekkori élmények voltak, amelyek magasiskoláját aztán filmesként egész életemben gyakorolhattam.

1965-től mostanáig sok műfajt műveltem: a kísérleti filmtől a reklámfilmen, az animáción, a játékfilmen keresztül a dokumentumfilm mindenféle fajtájáig. A mozgókép varázsa annyira lekötött, hogy nem voltam válogatós. Voltam például három évig haditudósító. Nem volt háború, tehát nem kellett mennem harctérre forgatni, de szupertitkos filmeket csinálhattam. Például elkészítettem a szovjet ballisztikus rakétáknak az oktatófilmjét. Persze évtizedig nem beszélhettem róla sehol. Nem emlékszem olyan munkára a sok száz filmem közül, amit ne jókedvvel csináltam volna. Mindegyikben megtaláltam az örömömet, hogy forgathatok. 35-öst, sokszor 16-ost, előtte normál 8-ast, később szuper 8-as filmet is használtam, és öröm volt számomra, hogy képeket varázsolok rájuk.

1969-ben volt egy televíziós vetélkedő, amire egyébként a Gulyás-testvérek is pályáztak. A *Készítsünk együtt filmet* műsorfolyamot Csányi Miklós fiatal filmrendező vezényelte. Kilenc élő adásban mentünk végig a novellától a forgatáson, a vágáson keresztül a bemutatóig. Balatonföldváron forgattunk, 16-os Arriflexszel. Addig még nem volt a kezemben ilyen kamera, de volt egy képzett segédoperatőröm. Ő fölrakta a kamerát, én belenéztem, beállítottam, majd odaszóltam neki: „Látod, ez az aranymetszés." Nem voltam soha életemben nagyképű, de akkor úgy gondoltam, hogy én már annyi mindent tudok, hogy elmagyarázom a segédoperatőrnek, hogy mi az aranymetszés.

Tisztelem a valóságot, bár olykor kényszerülök provokálni, hiszen többször nem lenne időm kivárni, hogy valami megtörténjen. Persze önmagában az, hogy jelen van a kamera, az is provokáció. Ha valakire ráfordítom a kamerát, és ő nem szólal meg, akkor azt fogja gondolni, hogy majd fogyatékosnak nézik a nézők. Inkább elkezd beszélni. Persze nekem fontos, hogy őszintén beszéljen, nyitott legyen, érdemes legyen fölvenni. Ahhoz viszont bizalmas viszonyt kell kialakítani az alannyal. Ami megint az én dolgom, mert nem egy érzéketlen fadarab vagyok a kamera mögött. Sőt, ha az operatőr – aki ebben a típusú filmben, amit én szituatív dokumentumfilmnek nevezek – nem lélegzik együtt a jelenettel, nem érzi meg, hogy most hova kell fordulni a kamerával, kire kell figyelni, hol kell kitartani, akkor azt a film sínyli meg. A szituatív forgatásban az operatőr óhatatlanul rendezővé kell váljon, neki kell dönteni, a helyzetet mélységeiben átélni.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

Egyrészről a technika nagyon sokat változott. Amikor mi a '60-as években dokumentumfilmeket forgattunk, és nem volt szinkronhang-lehetőségünk, akkor szociodokumentumfilmeket csak a látványra alapozva tudtunk csinálni, legfeljebb aszinkroninterjúkat használhattunk. Próbálkoztunk szinkronnal is. Készítettünk olyan rövid játékfilmet például, aminek a későbbi jeles író, Balázs József volt a rendezője, együtt amatőrködtünk. A forgatáson elhangzott mondatokat fölvettem magnóval, és amikor a vetítésnél felvillanó pici tintapöttyöt láttam, akkor elengedtem a magnószalagot, és így a legtöbbször szájszinkronban szólalt meg a szereplő. Amikor vége volt a mondatnak, megfogtam a magnót, a következő jelnél megint elengedtem, és jött az új mondat. Ez nagyon megnehezítette, hogy a dokumentumfilm kiteljesedjen. Amikor már volt szinkrontechnikánk, filmművészetis koromban, az egyik vizsgafilmet a fóti Gyermekvárosról csináltuk, egy másikat meg a Déryné Színház vidéki előadásairól. A 16 mm-es Blimp (zajcsökkentett) kamera mellett hangfelvétel készülhetett. Igazán akkor szabadult fel a dokumentumfilm, amikor elterjedt a videó. Először még rossz technikával dolgoztunk – VHS, majd 8-as, H8-as, SVHS, U-matic Lo-band, U-matic Hi-band, majd a Betamax, a Betacam és így tovább, egészen a DV-ig (digitális videó). Ami egyébként azt is eredményezte, hogy a technika rögzítette a hangot, másrészt meg eltávolodott egymástól az amatőr és a profi technika. Egészen addig, amíg jött a digitális világ, és a digitális amatőr videó már hasonlóan jó minőségű, mint a profi. Sőt az amatőr előbb megveszi a korszerű, modern kamerát, mint a drágán felszerelt televízió, amelyik nem tudja lecserélni a technikáját. Sokáig dolgoznak olyan technikával a televíziók, amihez képest nekem, privátként, már jobb technikám van. Most a 4K az már vicc. Pár évvel ezelőtt a 4K-t el sem tudtuk képzelni. Most már a 8K üldöz bennünket. A 35 mm-es film durván négyezer sor felbontásra képes. A DV-technika, ami az első szériában gyártott digitális videó, az még csak ötszáz sort tudott. Ahhoz képest ma a videó eléri, utómunka lehetőségeiben meghaladja a hagyományos celluloidfilm színvonalát. A filmnyersanyagra forgatás nagyon visszaszorult. Én a Sapientia Egyetemen Kolozsváron, amikor a film tanszéken a gyakorlati képzést kezdtem megszervezni, még ragaszkodtam ahhoz, hogy 35 mm-esre forgassunk. Budapesten laboráltunk, itt készült a fényhang. A hallgatóim Bukarestben államvizsgáztak a Caragiale Főiskolán. Ma is emlegetik, hogy: „Mi még szagoltunk filmnyersanyagot."

Jelentős a szemléletbeli változás. A társadalmilag is értékelhető film – ami dokumentuma egy korszaknak, akár problémákat tár fel, akár fontos jelenségek megörökítését célozza – viszonylag későn születik meg. Korábban inkább propagandisztikus céllal készültek dokumentumfilmek. Ilyen volt a *Mozihíradó,* aminek a valósághoz volt ugyan köze, főleg a képekben, de a narrációval már sokszor eltért a valóságtól. Politikai célokat szolgált a múltban, és jórészt ma is. Szép lassan ki is haltak a mozihíradók, szerepüket a televíziók vették át.

Az egyik mozifilmem '88-ban 35-ösre készült, a svábok kitelepítéséről szólt. '90-ben szerepelt a filmszemlén. 1987-ben a Híradó és Dokumentumfilm Stúdiónak lettem a művészeti vezetője, és akkortájt már nem voltunk szigorú cenzúrára kényszerítve. Szabadon forgattunk, szabadon dolgozhattuk. Emlékszem, amikor valami mondatot ki akartak vetetni, hogy az nem úgy volt, aztán kiderült, hogy mégis úgy volt. Olyan

erős öncenzúra épült ki a filmgyári alkotók fejében, hogy bizonyos problémákat inkább kikerültek. Harcos dokumentumfilm kevés készült: például a Gulyás-testvérek *A néppel tűzön-vízen át,* majd a *Vannak változások* és a Balázs Béla Stúdió néhány további filmje. Az amatőr területet nem nagyon figyelték, mert nem volt nagy terítése. Negyvenkét műsort csináltunk a televízióban a hetvenes években *Pergő képek* címmel, ahol ilyen kritikus filmeket is elszedtünk (a műsor rendezője dr. Kárpáti György volt). A Dunatáj Alapítvány, amit 23 évig vezettem, a Duna Televízió alapítása körül született, több mint háromszáz olyan filmet készített, ami az idővel egyre nagyobb érték, mert egy-egy kornak a lenyomata. A mélyszegénységnek, a vallási kultúrának, a határon túli világnak a megmutatása, megőrzése dokumentumfilmekben. Most, hogy a Dunatáj 30 éves lett – már hét éve Péterffy András vezeti –, elkezdtünk egy jubileumi emlékező sorozatot. Félszáz estén keresztül dunatájas filmeket vetítünk mozivászonra. Már sok vetítésen vagyunk túl, és megdöbbennek a nézők: „milyen filmek készültek nálunk, és milyen fantasztikus értéket őriznek". A dokumentumfilm egyik lényege, hogy az évek számával egyre értékesebb, mert egy olyan lenyomatot őriz a világról, ami már nem jön vissza soha, amiről egyre hiányosabbak az emlékeink. A két világháború közötti nem túl magas szintű rendezéssel, operatőri munkával megszülető játékfilmek már sokszor attól értékesek, hogy egy kornak a lenyomatai. Hogy milyen lamentálva beszéltek akkor a kiváló színészek, hogy nézett ki az Erzsébet híd, mielőtt még fölrobbantották, hogy öltöztek az emberek, hogy viselkedtek akkoriban. A dokumentumérték kerül előtérbe.

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Szerintem szükségszerű, hogy az ember filmesként költő legyen. Az alanyi költészethez elég egy papír meg egy ceruza. Csak kell valami irányultság, tehetség, vagy valami szándék, hogy az ember tollat ragadjon és írjon. Én azért filmezek, mert vagyok. Orvosi egyetemet végeztem a gimnázium után, majd fölvettek a filmművészetire, ahol operatőr szakon végeztem, majd két év múlva kaptam rendezői diplomát. Emlékszem, az orvosi egyetemen nagyon sokat éjszakáztam, és rászoktam a kávézásra. Beültem a presszókba és másfél órán át ittam meg a szimplát. Ugyanis közben figyeltem az embereket. Azért ültem be egy-egy helyre, hogy megnézzem, hogyan dolgozik a pultos, hogyan jön be egy fiatal pár, hogyan kommunikálnak. Ott fedeztem föl például azt, hogy a jogvédő emberei hogyan ellenőrzik a zenefelhasználást. Észrevettem, hogy az illető megrendeli, nyilván hivatalos pénzből, az italát, ami általában nem alkohol volt, és papíron jegyzetelt, hogy milyen zene szól. Ez is tanulmány volt számomra. A megfigyelő alapállás nemcsak gyerekként erősödött bennem, hanem később filmes gyakorlattá vált. Nálam sokszor egyszemélyes a filmkészítés, mert magát a filmezést is autodidaktaként tanultam. Amikor bekerültem a filmművészetire, akkor már ismert amatőr filmes voltam, sok díjjal, sőt én voltam a Magyar Amatőr Filmszövetség főtitkára.

Soha nem okoskodtam arról, hogy a film hogyan működik, a filmpedagógia mégis sorsommá vált. '69-ben volt az első tanfolyam a Magyar Amatőr Filmszövetségben, amin jobb híján én voltam az egyik előadó. Hat héten át egy-egy előadás, 180 forintba került a részvétel. Kurzusról kurzusra a hallgatók neveltek engem pedagógussá, mert egyre kaptam a kérdéseket, hogy mire kell figyelnem. Ha nem tudtam valamit, akkor

utánanéztem és fejlesztettem magam. Ez mindmáig megmaradt. '69 óta tanítok, ebből 23 évet Kolozsváron a Sapientián, 22 évet a budapesti Filmművészetin, 25 évet Kufsteinben, 3 évet a Klagenfurti Egyetemen és számos kurzuson itthon és külföldön. Annyit tanítottam, hogy tanárrá kellett váljak. A Sapientia öt-hat évvel ezelőtt tiszteletbeli professzorrá nevezett ki.

Filmesnek nem vagyok botcsinálta, de botcsinálta producer vagyok. Az általam producerként jegyzett filmek száma több mint félezer. A Dunatáj Alapítvány és a Duna Televízió sok filmjén dolgoztam. Arról nem is beszélve, hogy a filmek száma, amiket a hallgatók a különböző kurzusokon vagy egyetemeken készítettek, ezer fölött van.

Nálam a filmcsinálás abszolút személyes indíttatású, egy személyben kell lenni mindennek. A hallgatóknál is alapvető, hogy aki operatőr, az tudjon rendezni, aki rendező, az tudjon kamerázni, vágni, világítani stb. Egy szakmát teljes vertikumában kell befogadni, gyakorolni, hogy készséggé érjen. Ez nagymértékű azonosulást igényel. Huszonéve csinálom a Sára Sándor alapította mesterkurzust a Dunaversitasban, ahol hárman tanítottunk folyamatosan. Lugossy László, Horváth Z. Gergely meg én, egyszerre. Ez egy érdekes kísérlet, hogy mindig három tanár volt jelen az órákon, és nem mindig értettek egyet. A hallgatóknak is izgalmas volt, hogy három tanár mellett ő a negyedik résztvevő a vitában. Ez a fajta azonosulás a filmcsinálás teljes egészével teszi egyszemélyessé számomra a filmkészítést. Ugyanakkor ez a mesterkurzus is arról szól, meg minden más az életemben, hogy a közösség, a műhely alapfeltétel az alkotáshoz. Gondolkozzunk a másik fejével is, próbáljunk meg egymásnak segíteni. Ma a szakma egyik legnagyobb problémája, hogy nincsenek műhelyek, vagy nagyon kevés van. Az egyik, ami még működik, az a Dunatáj Alapítvány, ahol közösen gondolkodunk egymás filmjein, mint valamikor a Balázs Béla Stúdióban. Nem képes az ember olyan távolságból ránézni a saját filmjére, hogy ne tudna egy ilyen közösség segíteni. A közösség mindig segít, de sosem kötelező elfogadni a tanácsokat. Ilyen volt a Hunnia Filmgyárban is. A Fórum Filmnek voltam tizenhárom évig művészeti vezetője, nekem kellett vezetni a vitákat a filmekről, néha rá kellett szóljak valakire: „Ne haragudj, hagyd beszélni! Amit mondanak, nem kell megfogadnod, csak hallgasd meg!" Ma elszórt produceri irodák vannak, nem alkotóközösségek, -műhelyek. A pályázatok erre kényszerítenek, mert ott konkurensek vagyunk. Ha a tiédet támogatják, akkor az enyémet nem, és fordítva. Az oktatásban én kényszerítem a hallgatókat arra, hogy dolgozzanak együtt, gondolkozzanak együtt, tanítsák meg egymást filmezni, mert egymástól fognak sokat tanulni. Nem biztos, hogy a tanár meg tud tanítani mindenre. Sőt azzal kezdem az elején mindig, hogy a tanár tud sok mindent, de nem tudja, hogy mit kell átadni. Szedjétek ki belőle, tegyetek fel jó kérdéseket!

Van értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

A dokumentumfilm alapkérdése, hogy igaz-e vagy sem. Szerintem úgy nem születhet film, hogy ne legyen benne emberért való szándék. Ember ellen filmet csinálni nem szabad. Jacopetti, a világsikerű *Mondo Cane* (Kutyavilág) film alkotója forgatott egy új filmet. Egy afrikai törzsnél kivégzést filmeztek, és a rendező kérte, hogy álljanak más irányba, mert arra előnyösebb a napfény a felvételhez. Ezután Jacopetti ellehetetlenült a szakmában. Amelyik filmben van nemes szándék, hogy az emberért szóljon, azt érdemes elkészíteni. Hogy milyen formában, az már a költő dolga. Hogy kitalál hozzá egy asszociatív formát, ami mély azonosulást vár el a nézőtől, vagy csak

beszélteti az alanyát és semmi hókuszpókuszt nem erőltet bele. Ember Judit jó barátom volt, ő nem manipulált bele az anyagaiba. A *Pócspetri* filmje kapcsán talán az utolsó interjút csináltam vele, és megkérdeztem: „Judit, hogy lehet, hogy neked elmondanak minden olyat az emberek, amit a családjuk elöl is eltitkoltak hosszú időn keresztül?" Judit rám nézett tágra nyitott szemmel: „Mert érdekel" – válaszolta. Ez finoman kifejezi azt, hogy kell a bizalom az alanyok és az alkotó között, szükséges az őszinte érdeklődés.

A televízió stábja megjelent valahol, és az emberek azt hitték, hogy már itt a segítség, megoldódnak a problémák. A bizalom alapvetően szükséges, hogy az alany valóban megnyíljon, hogy őszinte legyen. És ilyenkor rengeteg döntést kell hozni, hogy az alanyt környezetével együtt, vagy életlen háttérrel, vagy tágban, vagy szűkben veszem fel, vagy ráközelítek, vagy távolodok tőle, egyedül van a képtérben, vagy jelen vannak mások, akik hallgatják… Megnézem a rezonőröket, hogy ők hogyan viselkednek, miközben ezt hallják és így tovább… Beilleszthetek asszociatív képeket, és ha jól csinálom, akkor nem lesznek szövetidegen vágóképek, hanem a jelenet részévé válnak. A filmi szövetben a kép és a hang egymással szinkronitásban, vagy egymástól eltávolodva, egymás alá nyúlva, egymást keresztezve elkezd játszani. Amikor a történésből veszek szemelvényeket, kis részleteket a szövéshez, akkor nagyon kell figyelnem, hogy a folyamat összeálljon. Ugyanis a néző idő- és térfolyamatban éli az életét. A film az idő- és térszeletekből, szekvenciákból építkezik, és ha ezt ügyetlenül pakolom össze, nem lesz belőle szövet, hanem mozaik. A dokumentumfilmesnek nagyon kell érteni ahhoz, hogy megteremtse a folyamatos idő és tér illúzióját.

A játékfilmes rendezés arra épít, hogy a jó forgatókönyvben már létezik egy felépíthető tér-idő struktúra. Az egyik vizsgafilm a legjobb forgatókönyvvel indult neki a forgatásnak. És a leggyengébb film készült belőle. A hallgatók forgatókönyv szerint forgattak, csak hiányzott az a rendezői rutin, ami Fellininél, Bergmannál, Antonioninál vagy Szabó Istvánnál élettel tölti meg a jeleneteket. Mert tudja, hogy egy ritmust hol kell megszakítani, hol kell megmozdulni a kamerával, hol kell átküldeni valakit a kamera előtt, hol kell egy fénynek megjelenni… A játékfilmes rendező nagyon gyorsan megismerhető a filmi szövet alapján, hogy hol vannak azok a pillanatok, ahol ő rásegített az elbeszélésre, és attól működik, gördül tovább a meseszekér. A néző mindent történetnek akar látni, valódi idő-tér folyamatokat képes megélni. Ezt a dokumentumfilmnél ad-hoc forgatások során sokkal nehezebb megtervezni, megcsinálni.

Mi a különbség a televíziós, az online platformra, illetve a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

A moziforgalmazás nagyjából halott a dokumentumfilm számára. Most ünnepeljük a Dunatáj 30. évfordulóját több moziban. Választott szlogenünk: *A Kárpát-medence felfedezése, dokumentumfilmek mozivásznon.* A nézők azt mondják, hogy így egészen más filmet nézni, mint képernyőn vagy telefonon. De a mozi nem tud létezni, még a művészmozik sem a piaci értéket nem képviselő filmekkel. Ők is amerikai filmeket vetítenek, legfeljebb magyar játékfilmet. A televízióban is csak bizonyos feltételekkel működnek jól a dokumentumfilmek, annak idején a Dunában kipróbáltuk. A filmszerkesztők csináltak dokumentumsávot. Tudta a néző, ha hétfőn nyolc órakor bekapcsolja a tévét, akkor dokumentumfilmet lát. Annak volt előzetese már pénteken, és a filmet felkonferálták, majd utána egy beszélgetés következett a témáról a fősze-

replővel, a rendezővel. Ilyen körítéssel volt nézettsége a dokumentumfilmeknek. Az előkészítetlen, sokszor előnytelen időben kínált dokumentumfilm alig talál nézőre. A televíziók egyébként ma már nem gyártanak filmeket. Valamikor komoly műhelyek működtek a Magyar Televízióban, majd a Duna Tévében. A filmeket manapság vásárolják, és rossz időben, körítés nélkül levetítik. Kerekasztal-beszélgetésekkel, magazin- és celebműsorokkal traktálják a nézőket. Ezek mellett a híradó és a reklámfolyam tölti ki a műsoridőt.

A televízióban valamikor a 60 perces tagolás alakult ki a műsorrácsban. Ezt a Duna indulásakor rögtön átéltük, hogy óránként kell híreket adni. Akkor meg kell szakítani a műsort, tehát nem lehet egy óránál hosszabb filmet készíteni. Aztán jött a kényszer, hogy egyre több reklámot kell adni. Most ott tartunk, hogy 8 perc egy reklámblokk, ezért 52 perc lehet egy film. A korábbi filmjeim 76–80 perc hosszúak. 70 perc fölött számítják egész estésnek a filmeket. Jött a kényszer, hogy rövidítsük le, hogy a tévében lemehessen. Elkezdtem én is rövidíteni a filmeket, '76, '72, '68... Aztán rájöttem, hogy most már az alanyokat és a témát rövidítem azért, hogy műsorba kerüljön. Ekkor úgy döntöttem, hogy inkább ne menjen le a tévében. Most, hogy harminc évre visszamenőleg nézünk filmeket vásznon, látszik, hogy lehetne rövidíteni, de ne az 52 perces lyuk határozza meg a tartalmat, hanem a tartalom határozza meg a formát, a film vetítési idejét. Ez egy művészetellenes kényszer, ami a pályázati rendszerben, meg a televíziós sugárzásban is benne van.

A közösségi média a harmadik terület. A lájkolás nem azonos a nézettséggel, amikor valaki megnéz valamit, bele tud mélyedni, gondolatai születnek. A szörfölés nem ér semmit. Hiába mondják nekem, hogy egymillióan kapcsoltak a filmemre. A közösségi médiában pár nap alatt tömegeket lehet megmozgatni. De ez nem a dokumentumfilm terepe, a dokumentumfilmeket nem nézik meg, csak belenéznek, és már szörfölnek tovább. Ha moziban öt embernek vetítek, és utána beszélgetünk, azt értékelem. Tudom, hogy a film hatott.

A Magyar Filmszemle lenne a negyedik felület. A Magyar Filmszemlén vetítették egy filmemet, ami a 98 lélekszámú Tésa faluról szólt. A fél falu feljött és beült a moziterembe. Amikor vége volt a filmnek, Kovács András odajött hozzám és hosszan beszélgettünk. A tésaiak ott toporogtak, mert már utaztak volna haza. Egyikőjük odajött és azt mondta: „Elnézést kérek a zavarásért. Az Isten áldja meg a kamerádat!" És elmentek. Szerintem ez többet ért minden közösségi médiasikernél.

Elég sok helyre megyek el élő közösségeknek dokumentumfilmet vetíteni, utána órákig ott maradnak beszélgetni az emberek. Szekszárdon voltam nemrég a megyei könyvtárosoknak vetíteni. Az volt a címe az előadásomnak, hogy *A dokumentumfilm esélyei a könyvtármoziban.* Több mint hatszáz könyvtárban van országszerte mozikörülmény. A nava.hu-ról megkapják a kiválasztott a filmet, megnézhetik közösségi vetítésen, nem lehet kikölcsönözni vagy másolni, és körítenek hozzá egy programot. Vagy húsz kis spotot kiemeltem dokumentumfilmekből. A könyvtárosok meglepődtek. Megmutattam, hogy milyen sokféle dokumentumfilm készül, és felhívtam a figyelmüket a filmek finom mélyrétegeire. Hálálkodva jöttek oda elmondani, hogy megerősítettem őket a hitükben, hogy lehet bízni a kultúra erejében.

Évek óta tagja vagyok a Magyar Kulturális Filmek Fesztiválja zsűrijének. Ez egy internetes filmfesztivál. Eddig ötpercesek voltak a nevezhető filmek, és a lájkolások

száma alapján döntötték el, hogy mik jutnak a zsűri elé. Idén négy perc az időlimit, aminek van egy óriási hátránya. Elhiszem, hogy nem néznek meg hosszabbat az emberek. Unokámon tapasztalom, hogy mit okoz a közösségi média a gyerekek lelki fejlődésében. Amikor néhány percbe sűrítek össze filmet, egyre inkább klipesítem. Csak felületeket érintek, a mélységbe jutni nincs mód. Ez arra nevel, hogy minél felületesebben figyeljek. Mozgóképcunamiról van szó, ráömlik az emberre a képzuhatag. Szembe megy az emberi pszichével. Ha meglátok egy képet, a másodperc tört része alatt beazonosítja az agyam, hogy mi az. A második tört pillanatban asszociálok, hogy mondjuk olyan, mint a nagyapám. De már nem tudom folytatni, mert jön a következő kép és kiüti az előzőt, aminél ugyanezt kellene végigjátszanom. Az elmélyülés ki van zárva. A dokumentumfilm alapsajátossága, hogy abban el kell mélyülni. El kell fogadni egy idegen arcot, egy embert, egy szituációt, amiben talán sosem voltam, és mint új felfedezést kell megélnem. De ha már voltam ilyen szituációban, akkor még mélyebb lehet a hatása, mert én is átéltem már, megszenvedtem azt, amit ott a vásznon élnek az emberek. A közösségi média felületességre, gyors reakcióra nevel. Így lehet eladni a reklámot és a demagógiát, ami igen veszélyes a kisgyerekekre, akik még nem tudják, hogy hogyan lehet ez ellen védekezni.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

A dokumentumfilmek „forgalmazásában" tulajdonképpen a legjobb a személyes kontaktus, a működő közösségek megkeresése. A filmklubokban ez nagyon jól működik. Például a Petőfi Sándor Gimnáziumnak hosszú éveken keresztül volt egy filmklubja, ahol a legnagyobb beszállító a Dunatáj volt, érdekes kapcsolatok épültek ki. Például az egyik filmemet vetítettük a Tabán moziban a filmklub programjában. Elhívtam a szereplőket. A vetítés utáni beszélgetés során a gyerekek azt mondták, ők szeretnének ebbe a faluba elmenni. 17 éve járnak oda. Augusztus 20-án rendre koncertet adnak, adventkor énekelnek a templomban, és most a harmadik színházi előadást rendezik. Legutóbb Shakespeare *Sok hűhó semmiért* darabját adták elő a falusiaknak. Ez olyan kapcsolat, ami szerintem, mint gondolat is érték, és meg is valósult egy dokumentumfilmnek köszönhetően. Sőt az ICOMOS-díjas tájház építését rengeteg társadalmi munkaórában támogatták.

Ami a forgalmazás egyéb formáit illeti, magyar filmeket kínál a Filmio. Ott van film, aminek én voltam a producere. Előfordul, hogy valaki rákattan, és akkor 700 forintért kikölcsönözi, és megnézheti két nap alatt többször. Kevés az a film, amelyik így komoly nézettséghez juthat. A Filmio jó dolog, de lényegében egyéni lehetőség filmnézésre. Csinálnak plakátot a filmekhez, ami vonzó lehet, de tömegek azért nem fogják megnézni. Az egyetlen komoly nézettséget a televízió jó műsoridőben való adása és annak a körítése jelentené. A könyvtármozi is filmklubszerű működés, alkalmilag összejön egy közösség mozizni. A személyes vetítéseknél látom, hogy milyen nagy igény lenne az ilyen filmekre. A DVD-forgalmazás meg már technikailag elavult, egyre kevésbé működik. Berecz Andrással készült egy népszerű filmünk, amiből háromszáz VHS-kazetta elkelt. Nyilván ennek többszöröse azok száma, akik megnézték, de gyakorlatilag ez a forgalmazás elhalt. Az új laptopokban már nincs DVD-lejátszó sem.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

A mai dokumentumfilmesnek szerintem ez a létformája. Van kamerája, bármikor történik valami, előkapja és forgat. Ebből adódnak olyan filmek, nálam is több ilyen akad, ami évekig készül. Ez kizárja persze, hogy pályázat alapján szülessen meg. Mert nincs olyan lehetőség, hogy majd tíz év múlva leadom a filmet. Nagyon ritka, hogy egy évet lehet még halogatni a pályáztatónál, mert mondjuk változott a helyzet. Van olyan filmem, amit tíz évig forgattam. Mindig nálam volt a kamera, mindig forgattam hozzá valamit, természetesen a kialakult koncepció mentén. Lassan összeállt a szövet, és akkor látszott, hogy megérett egy film.

A film megjelenése óta meglévő klasszikus ellentétpárok – filmművészet vagy filmipar, üzlet vagy alkotói magatartás – a dokumentumfilmek esetében bírnak-e valamilyen speciális többletjelentéssel?

Néhány olyan dokumentumfilmnél, amelyik világsiker lett, mint például a *Baraka* vagy a *Planéták,* van szerepe az üzleti megfontolásnak. Az amerikai szisztéma szerint, ahol egy producer beleteszi a pénzét, és vissza akar nyerni belőle, elég sokat áldoz arra, hogy világpremier legyen. Sok országban egyszerre vetítik a filmet, és így a szájpropaganda is sokkal erősebb. Hosszú éveken át Magyarországon egy dokumentumfilm propagandájára nulla, azaz nulla forintot terveztünk. Nem is foglalkoztunk vele. Nemcsak a szocializmusban, hanem sokáig azután sem, mert nem tudtunk átállni a szabad kapitalista rendszerre. Ma az archiválás miatt bizonyos dolgokra rá vagyunk kényszerítve, de az például most sem általános, hogy egy filmnek van plakátja. Egyébként minek a plakát, ha sehol sem megy a film? A filmipar viszont a technikai igények miatt szükséges a jó dokumentumfilmhez. A filmipar nem foglalkozik különösebben a dokumentumfilmmel, hiszen nincs piaci értéke. Az egyetlen eladhatóság, hogy a televízióknak kínálja az ember, de igazából nálunk nincs filmmarket, nincs piac. Nálunk a Magyar Filmdíj már nem filmszemle. Már nincs arról szó, hogy több napra összejön a szakma, az alkotók megnézik egymás filmjeit. Megismételt vetítéseken, több teremben többször lemegy egy film. Beszélünk egymással, artikuláljuk a gondjainkat. Most Magyar Filmdíj van, amelyen néhány esélyes versenyez, aztán kiosztanak díjakat, nagyon elegánsan, mint az Oscar-gálán. Hiányzik a közösségi lét, kivész a közösségi tudat a szakmából. Egyébként is súlyosan atomizálódott a szakma. Az egyszemélyes produceri irodákban már nincs igény az együttműködésre, véleménycserére, közös okoskodásra. Filmművész Szövetség formailag még van, bár tetszhalott. Igazi döntésekbe nem szólhat bele, nem artikulálja magát a szakma érdekében. Talajtalanná vált. A közszolgálati televízió több alkotóműhelye fontos része volt a szakmának. Most mint tartalomszolgáltató azt sugároz, amit akar. Sorozatban utasítanak vissza, hogy nem kívánnak befogadó nyilatkozatot adni a filmelőállítóknak. Pedig ez elengedhetetlen a pályázáshoz. Vagy a témával nem kívánnak foglalkozni, vagy az alkotóval.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

A „filmes kisműfaj" talán egy területre érvényes, a kísérleti filmre. Viszonylag kevés kísérleti film készült Magyarországon. Egyébként jó színvonalú ismeretterjesztő filmek készültek régen. Volt külön műhelye a műfajnak. Most már nincs. Van rá kuratórium, meg van egy-egy támogatott téma, de tömegméretekben már nem készül.

Régen a televízió is készített ismeretterjesztő műsorokat. A műfaj egyik bevált módszere a rekonstrukció. A dokumentumfilm nem rekonstruál, inkább tetten ér. Nem illik rá a „kisműfaj" meghatározás. Több száz készül az országban évente, és ebből sok nagyon értékes, ötven év múlva még értékesebb lesz. Nem releváns az a kérdés, hogy kisműfaj vagy nagyműfaj. A játékfilmre nagyobb igény van a támogatók szempontjából. A dokumentumfilm nem szerepel a politikai akarat toplistáján. Melyik rendszer az, amelyik szeretné, hogy kritikával illessék a működését? Szerintem ilyen rendszer nincs. Az a dokumentarista, aki egyébként életvitelszerűen filmez, járja az országot, elmegy Lyukóbányára, az ország legszegényebb vidékére és rendszeresen szociolenyomatokat készít, nem számíthat díjakban realizálódó vállveregetésre. A Dunatájnak van már húsznál több filmje Lyukóbányáról egészen megdöbbentő eredményekkel. Az egyik filmre például egy svájci fölajánló annyi pénzt küldött, hogy házat lehetett venni egy ottani szegény családnak. A mi felfogásunk szerint ez valódi közszolgálati feladat, és a jó dokumentarista nem kérdezi, hogy mennyit fizetnek érte. Szakmailag nagyon jó, hogy Magyarországon amerikai filmeket készítenek zsinórban, mert fejleszti a technikát, az infrastruktúrát, szakembereket foglalkoztatnak. De ez egyre inkább emeli az árakat, tehát egyre drágábbak lesznek. Ma egy hangmérnök olyan drágán megy el dokumentumfilmbe dolgozni, hogy sajnos alig használunk hangmérnököt. Megfizethetetlen. Magam vagyok a hangmérnök, nem veszek föl érte pénzt, akkor miért ne lehetnék? Önellentmondás, de kétségtelen, hogy a dokumentumfilm nagy műfaj és nagy felkészülést igényel. A MADOKE, a Magyar Dokumentumfilmesek Egyesülete többnyire fiatalokból áll, de több öreg róka is belépett, hogy a fiatalokat támogassa. Összejönnek, értekeznek, moziznak és piknikeznek is, de a legfontosabb, hogy dokumentumfilmeket csinálnak. Nekik már van érzékük a filmjeik terjesztéséhez is. Ezt a hallgatóimon is látom. Nekem pár sorban elfér az életrajzom, és nem is kell belőle több. Egy válogatott filmográfia is csak egy oldal, több száz film esetében. Ők megcsinálnak két filmet, és már ötoldalas életrajzuk van. És sok fesztiválon szerepelt már. Örülök neki, hogy így van, de engem ez már ez nem lelkesít. Szerintem az igazi dokumentarista hívő ember, hisz a dokumentumfilm erejében, és azért csinálja.

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogyan látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

Szükség lenne műhelyekre és stúdiókra. Sok embernek nincs kielégítő felszerelése. Már csak azért is jó lenne egy műhely, mert egymást technikával is ki tudnák segíteni a tagok. Amíg a televíziók foglalkoztak dokumentumfilmmel, fontos hátteret jelentettek az alkotóknak. Sok film készült televíziós segítséggel. Jó néhányat például koprodukcióban csináltunk a Dunával. Nagy szükség lenne ma is műhelyekre, stúdiókra, mert ez a filmek minőségén is meglátszana. A közönséggel való találkozás teljesen sporadikus, ad-hoc, véletlen, komoly szervezést igényel. A filmipari háttér jelentősége mára csökkent, mert egyénileg is biztosítható a kiváló technika, jó kamera, jó hangfelvételi eszközök.

Az évek, évtizedek alatt érzett változást – romlást vagy javulást – idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

Csináltam filmet Ausztriában, tízszeresét fizették azért a munkáért, mint amit itthon. Hitből és szerelemből csinálja az ember a dokumentumfilmet, nem sokszor kérdeztem meg, hogy mennyi a honorárium. Még producerként sem, mert megpályázunk egy összeget, aztán kiderül, hogy az archiválás most tízszer annyiba kerül, és nem is terveztük, vagy a jó szakember nem jön el a betervezett összegért. Producerként most tíz diplomafilmet készítek a Sapientián. Nagy gondokkal küzdünk, hogy ha egy költség nem egy bizonyos rovatra van tervezve, de azon kéne kifizetni. Romániai számlát csak a költségvetés 40 százalékáig lehet befogadni. Ez a pályázati rendszer a nagyjátékfilm igényeihez igazodik. Olyan program működik a pályázati rendszerben, aminél már ő maga számol, és csak ki kell töltenem a rovatokat. Legutóbb, amikor Orosz Istvánnal csináltunk egy áldokumentumfilmet, azt animációsként pályáztuk. De ott nincs operatőr, kamera, színész, díszlet. Egy csomó dolog nincs. Hogy tudom kifizetni, ha nem tervezhetem? Úgy, hogy a zeneszerző rovatra tettem 800 ezer forintot, és abból kifizetem az operatőrt, meg a kamerát. Azért jó a stúdió meg a műhely, mert a stúdió körön belül tud tervezni. Jó pár évig, amíg nem született meg a Magyar Mozgókép Alapítvány, majd Közalapítvány, addig mi stúdiórendszerben működtünk, és a minisztériumtól kaptuk a pénzt. Beadtunk egy éves tervet, hogy milyen filmeket szándékozunk megcsinálni, és ha becsődölt az egyik, mert vagy meghalt az alany, vagy valami miatt nem lehetett forgatni, akkor helyette megcsináltunk egy másikat. Most nincs tűrt selejt, mert ha pályázunk valamivel, és nem tudjuk megcsinálni, az visszafizetési kötelezettséggel jár. Ezzel külön terhek nehezednek a producerre. A Dunatáj Alapítvány attól lett ilyen erős műhely, hogy amikor elkezdődött a pályázati rendszer, az emberek nem tudtak pályázni. Mi már stúdióvezetőként rá voltunk előtte is kényszerítve, hogy pályázatokon dolgozzunk. A Dunatáj elkezdett pályázni, és úgy nőtt, mint a gomba. A kényszer szülte a produceri műhelyt, amelyik egyben stúdió és műhely is. Egy ilyen műhely pedig nem tud életben maradni, ha a működésére nem tud pályázni, csak filmekre, mert projektalapú pályázás van. Abból meg nem jön össze annyi rezsiszázalék, hogy fenn tudja tartani magát. Amikor az ORTT még létezett, akkor volt 8 százalék, majd 12 százalék működési költség. Ma nincs ilyen. A Dunatájnak egyetlenegy alkalmazottja sincs. Ha van egy film, akkor arra költségvetjük a pénztárost, a könyvelőt, a felvételvezetőt, nagyon bizonytalanul és nagyon hiányosan.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőszereplős filmes közösséghez képest?

A magyarországi producerek nem amerikai értelemben vett producerek. Nem gazdag emberek, akik beleteszik a pénzüket, és abból többletet akarnak visszanyerni. A magyarországi producer a filmtörvény szerint együtt pályázik egy rendezővel valamilyen témában. A rendező felel a film minőségéért, a producer meg a gazdasági lebonyolításért. Amikor a filmtörvényt fogalmaztuk, akkor nagyon figyeltünk arra, hogy a dán és a francia rendszert vegyük át, ne az amerikait, ahol a producer bármikor kirúghatja a rendezőt, mert nem elég jó, és neki van egy jobb jelöltje. Itt a rendező és a producer együtt szenvedik végig a filmgyártást. A dokumentumfilm esetében a producer szerepe a Dunatájban egyértelmű. Ott témahalászat folyik, és ha egy producer jó, akkor ő is

hoz témákat, és ha van benne elég pedagógiai érzék, akkor fiatalokat indít el, vagy vannak olyan kollégái, akik rutinosak. Én rengeteg fiatallal foglalkoztam, de ma legszívesebben csak akkor pályázom, ha egy olyan munkatársam van, aki biztosan jó filmet fog csinálni. A producer szerepe szerintem az – és én ezt gyakoroltam több mint harminc éven keresztül –, hogy az ötlettől a bemutatásig, a televízióig végigköveti a folyamatot. Rá is van kényszerítve, mert van egy előkészítési szakasz, ahol már ki kell fizetni tételeket. Kézben tartja a gazdasági részét a filmnek és nem hagyhatja elúszni. A producernek dörzsölt öreg rókává kell válnia, hogy az alkotó felé is megfelelő, támogató hátteret adjon, másrészt pedig tudjon pályázni, mozgatni a gépezetet.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Nem egy vadidegen kéri fel a rendezőt, hogy ő értője a témának és rendezze meg, hanem közös ötletek szintjén születik meg egy film, illetve úgy indul el a pályázat is. Itthon a rendező és a producer között igen erős baráti, bizalmi kapcsolat működik. A producerek olykor dramaturgiai tanácsot is működtetnek. Mi ilyenkor négyen-öten összejövünk, akik eléggé kombinatívan gondolkodnak. Megnézünk egy filmet többször, és javasolunk alakításokat. Azokat a rendező vagy megfogadja, vagy vitatkozik és ragaszkodik az eredeti ötletéhez. A producernek alkotónak is kell lennie, különben nem tud segíteni.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

A dokumentumfilm legtöbbször nem forgatókönyv szerint készül, hanem egy jó elképzelés, egy jó téma, egy jó koncepció alapján. Abban van rendezői, operatőri elképzelés, hogy milyen képi világot akarnak, hogy milyen viszonyt alakítanak ki az alanyokkal, hogy szituatíve forgatnak vagy montázsokat csinálnak. Tudom, hogy akikkel együtt dolgozom, azok milyen habitusúak, hogy szeretnek dolgozni, és ismerem a korábbi munkáikat, tehát tudok nekik megoldásokat javasolni. Forgatókönyvírót ritkán, olyan esetben használunk, amikor például egy könyv az alapja a film témájának. Az egyik rendszeres szakértőnknek az apukája parasztember, ahogy beszél, amiket elmond, az egész élete, az egész világa benne van. Amikor az öreg parasztemberről készítettünk filmet, nyilvánvaló volt, hogy a fiát, aki a könyvet megírta, kértük fel forgatókönyvírónak. Amikor viszont néprajzosokkal dolgozunk, akkor nem klasszikus forgatókönyv készül, hanem egy treatment vagy jelenetsor, és felvázoljuk, hogy mit akarunk kihozni a témából. Ez már a pályázatnak is része. Nem készülhet olyan részletes forgatókönyv, hogy ki mit mond, mert az alany azt fogja mondani, amit az élet, a helyzet diktál.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol lát hiányosságokat, milyen megoldási javaslatai vannak?

Nincs társadalmi szinten ismertsége a dokumentumfilmnek. Nincs dokumentumfilmes kritika sem. Van egy-két ember, aki jól ír és foglalkozik dokumentumfilmmel. Ilyen például Tóth Klári, aki nagyon jókat ír, de gyakorlatilag ez sporadikus jelenség. Nyilvánvaló, ha többet írnának a dokumentumfilmről, akkor nagyobb lenne az ismertsége, és emiatt többen is néznének dokumentumfilmeket. B. Nagy László például zseniális gondolatokat írt a dokumentarizmusról, akkor még volt súlya a dokumen-

tumfilmnek. Most, hogy nem jut el a közönséghez, nem is írnak róla. Az igazi kérdés az, hogy lehet-e ezen változtatni? Az az irány, ami felé most alakul a társadalom, ahol a celebgyártás a televízió mindennapos feladata, és emellett a művészet a margóra sodródik, nem sokkal kecsegtet. A jó dokumentumfilm a művészet talaján terem. Nehéz és mély művészet. A jó filmek ezt be is bizonyítják. Amikor alkotói kérdésekről vita van a műhelyben, azt mondom, hogy a jó film majd megvédi önmagát. Vajna meghívott néhány dokumentumfilmest, hogy mondjuk el a véleményünket. Megkérdezte, hogy szerintünk hány dokumentumfilm készül Magyarországon? Mondtam, hogy évente olyan 200, de ebből 50–60 a jó film. Nem – mondta határozottan –, csak kettő. Mert kettő ment abban az évben a mozikban. Neki csak az volt film, ami moziban megy. Ami nem kerül moziba, az nem is érdekes. Ha egyébként mennének a dokumentumfilmek moziban, alig nőne a nézettsége. A jó időben sugárzott és jól körített televíziós műsorban más a helyzet. Amikor a *Zsákfalu – avagy amíg a temető eléri a postát* című filmem hétfőn este nyolc órakor került adásba a Dunában, vele párhuzamosan ment egy olasz szappanopera is. A Duna két helyről kapta a nézettségi statisztikákat és kiderült, hogy a szürke dokumentumfilm megelőzte nézettségben a szórakoztató műsort. Volt egy dokumentumfilmes sáv és kis körítéssel mentek a filmek. Még kritika is megjelent az újságban. Mára elsorvadt a dokumentumfilmről való beszéd.

A korrekt dokumentálás még nem dokumentumfilm. Ma divatos megjelölés az úgynevezett kreatív dokumentumfilm, ahol a kreativitás a fikció irányába igyekszik. Úgy viselkednek a szereplők, mintha korabeli jelenetben lennének, majd húsz év múlva innen idéznek archív dokumentumként. Szerintem megrendezett jelenetek nélkül is rengeteg kreativitás kell a dokumentumfilmhez már a szerkezet kialakításakor. De ahhoz, hogy jól adja el magát a film, külön tudás szükséges. A meseszövés mestersége, a filmi folyamat megteremtése, a filmszerű gondolkodás a dokumentumfilm-készítésben alapkövetelmény.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

A dokumentumfilm a kor lenyomata. Ha sokan csinálják, akkor sokféle lenyomat lesz. Ha majd húsz vagy száz év múlva megnézik, ott lesz benne a múltunk. A dokumentumfilm tetten éri a valóságot, gyűjtőtára más művészeti ágaknak, a társadalmi állapotoknak, a szegénységtől a vallásig minden benne van. Alapvetően állami feladat támogatni. Az alkotók csak ebből nem tudnak megélni. Ha lenne működési támogatás, akkor akár egy műhely is el tudna indítani filmeket. Az NFI jól tudja koordinálni a kereteket, viszont egyedüli lehetőség. Több forrás, több ablak lehetővé tenné, ha az egyik nem támogat, egy másiknál is lehetne pályázni. Ausztriában szinte alig készül olyan film, ahol a közszolgálati televízió, az ORF ne lenne partner. A magyarországi botcsinálta producerek, akik nem a saját pénzüket fektetik a produkcióba, hatékonyabban működnének, ha négy-öt finanszírozási forrás lenne. Amikor még volt ORTT, Történelmi Filmalapítvány, Magyar Mozgókép Alapítvány és a minisztériumoknál is lehetett pályázni, más produceri alapállást jelentett és biztonságot adott a filmhez.

A dokumentumfilm nincs biztonságban az egyablakos rendszerben, pedig van külön ismeretterjesztő, dokumentumfilmes, animációs, egy-egy műfajra szóló ablak. Amikor kurátor voltam az NKA-ban, még volt előkészítési és forgalmazási támogatás. Ha ehhez a két szakaszhoz lenne most is külön forrás, már jobban működnének a filmjeink. Most csak az NFI-nél van lehetőség előkészítésre, gyártásra, terjesztésre pályázni, a filmet A-tól Z-ig ott kell megvalósítani. A pályázati rendszerünk nem film- és producerbarát. Jól működik, csak belebénulunk.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

Lehetne alternatívája az állami támogatásnak, ha például az adókedvezményt kihasználva a gazdag cégek nyitottak lennének közvetlenül támogatni a produkciókat. Volt egy időszak, amikor külön kis consulting kft.-k alakultak arra, hogy szerezzenek a filmekhez pénzt, aminek valamennyi százaléka őket illette. Kulturális vonalon is lehetne támogatást szerezni. Egykor a posta járult hozzá egyik filmünkhöz, a Külügyminisztériumtól is kaptunk támogatást, sőt filmet is rendelt. Ezek a lehetőségek mára elkoptak. Ha van jó ismerős és megkérem, hogy adjon pénzt, akkor a vadászati világkiállításra csinálhatok egy filmet. De ahhoz kell a kapcsolat, mert egyébként nincs rá pályázat kiírva. A társadalmi támogatás – amit Hajdu Szabolcs csinál, hogy hirdetés nyomán egyénileg lehet támogatni filmet, és csak egy részét adta az NFI a költségvetésnek – csak játékfilmnél jön szóba. Készítettünk mostanában úgynevezett megyefilmeket. Egy-egy vármegye támogatta a róluk szóló filmet. Ez persze már a propagandafilm kategóriája, ami egyébként nem baj, mert minden forgatás terem több új témát. Zsigmond Dezső életművében az egyik filmből mindig született egy másik, abból meg egy következő. Mert ahol éppen forgatott, kiderült, hogy él egy öreg parasztember, aki kétrét görnyedt, és megszabadulna a teheneitől. Egy fiatal pár pedig a régi gazdálkodási formát szeretné művelni, és ők megveszik a teheneket. Gyönyörű film született a helyzetből *Igában* címmel. A társadalom nem működik megrendelőként, a politika pedig nem lelkesedik az olykor kritikus, az élet árnyoldalait is bemutató dokumentumfilmekért.

Gyerekeknek szóló tartalom, családi filmek, ismeretterjesztő sorozatok. Mindez virágzó üzlet a világ fejlett filmiparral rendelkező részein. Magyarországon ez ugyanúgy állami támogatásra szorul, mint a piaci bevételekre kevésbé számító művészeti projektek. Lát ebben ellentmondást, problémásnak tartja-e, s ha igen, milyen változásokat látna szívesen?

Korábban nagyon jó, népszerű ismeretterjesztő filmek készültek. Magam is dolgoztam ezen a területen. Az oktatásügy, egy-egy tudományág meg a televízió lehetne a megrendelő. A televízió részére készült például a *Magyar népmesék* animációs sorozat, gyerekeknek szóló, hatalmas művészi érték. A Magyar Televízió mára teljesen leállt a mecenatúrával, a kisebb televíziók meg nem rendelkeznek ekkora kerettel. Az oktatásügy reformot reformra, átalakítást átalakításra halmoz – akár nagyon jó ötlet alapján –, de nem ötven évre tervez. Hogy ötven év múlva milyen generációkat akarunk, hol legyenek tudásban, kulturáltságban, műveltségben az emberek. A művészettel nevelésnek nagyobb terepet kellene adni. Kodály Zoltán azt szerette volna, hogy minden nap énekeljenek a gyerekek. De lassan a kézírásról is leszoknak, mert ott van helyette a billentyű. Hogy fejlődik majd az agyunk azon része, ami ezt a finom

mozgást koordinálja? Az ismeretterjesztő filmnek, a gyerekfilmnek óriási szerepe lehetne, és van is rá jó szakembergárda, de nincs mögöttük felhajtóerő, nincs megrendelés, nincs olyan pályázati rendszer, ami kimondottan ezt célozná. Megfelelő oktatási koncepció mentén lehetne ilyen pályázatokat kiírni.

Kapcsolat az állami pénzosztóval (támogatási rendszer). Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

A művészet szabadsága szent. A művészi szabadság azt diktálná, hogy az állami pénzosztó támogasson, és egyáltalán ne diktáljon. Legyen nyitott, érezze meg az innovációt, érezze meg a tehetséget. A produceri érzékenységnek a legfontosabb része, hogy ráérez egy témában rejlő apró lehetőségre is. Az elkészülő filmeknek nincs igazi szakmai kontrollja, pedig az adhat megfelelő referenciát az alkotóról egy következő pályázathoz. Ezért hiányolom az igazi megmérettetést jelentő nemzeti filmszemléket.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel, filmtervvel?

Sajnos nemcsak az öncenzúra működik, hogy mit illik és mit nem, valami most menő, vagy nagyon aktuális, hanem a kuratórium tagjainak az ízlése is befolyásoló tényező lehet. Annyi elutasított és nyertes pályázatom volt, hogy nehéz lenne kifejteni, hogy mikor mi működött jól vagy rosszul. Túl kicsi szakma vagyunk, mindenki ismer mindenkit, mindenkinek van véleménye a másikról. Nagyon bölcsnek és szakmailag hitelesnek kell lenni egy kuratóriumnak, hogy elfogadható, jó döntéseket hozzon. A döntnököket meg időnként érdemes cserélni.

Érzett valaha megfelelési kényszert az állami pénzosztó felé?

A pályázati rendszer kemény. Vissza kell fizetnem a támogatást, ha nem valósul meg a film. A vezetésem alatt álló műhelyben előfordult, hogy valaki bedobta a törölközőt, nem tudta elkészíteni, befejezni a filmjét. Olyankor nekem kellett átvállalni, vagy kerestem kollégát, aki megcsinálja.

Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

Öncenzúra miatt előfordult, hogy kivettem valamit morális okból a filmemből, de amit egyébként fontosnak tartottam, olyat sohasem. Természetes, hogy bizonyos dolgoktól idegenkedem. Például ne pisiljenek, meg ne kakiljanak a filmben. Nem szeretem, ha pisiszagú a film. Egy amerikai rendező mondta, hogy ágyjelenetet nem hajlandó betenni a játékfilmjébe, mert az mindig hamis. Ki az a naiv néző, aki nem tudja, hogy ott van egy kamera, meg egy stáb, meg fény, meg minden, és közben úgy csinálnak mintha. Hamisítvány az egész. A játékfilmben nagyon sok esetben így van. A megjátszott természetesség bár hamis, de elfogadjuk, ha jól csinálják.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, illetve szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Forgattunk filmet Dachauban, Mauthausenben és még jó pár helyen külföldön, és az ottani archívumok ötödáron odaadtak anyagokat. Hogy valamelyik külföldi cég beszálljon a produkcióba, ahhoz jó kapcsolatok kellenek. A pitchingfórumok mostanában kezdenek megszaporodni a fiatalok körében. A magyar nyelv nem világnyelv, a filmjeink sokat beszélnek. Lefordított, feliratozott változatban már nem ugyanolyanok. Most készítettem el a szlovák változatát egyik filmemnek, de nem ugyanaz a ha-

tás, mint itthon. Hiába érthető a szlovákok számára a szöveg, a szereplőim már nem ugyanazok az emberek. Nagyon magyarok a mi filmjeink, rólunk szólnak, amit mi értünk igazán. Egyszer pályáztam, hogy a világ kenyereiről készítek sorozatot. Marokkóban, Örményországban, összesen tíz országban filmeztük volna, hogy ott hogyan készül a kenyér. Több országban is ígértek hozzá támogatást, csak itthon nem. A franciák leforgatták a világ nagy vasútjai, aztán a világ kisvasútjai sorozatokat, amik nagyon népszerűek voltak.

Indultam több pályázaton a magyar nyelvjárásokkal. Tíz nagy nyelvi tájegységünk van. Ugyanazon szisztéma szerint került a filmekbe gyerekjáték, mese, ima, az öregek visszaemlékezései. Ugyanazok, illetve hasonló elemek más-más tájnyelven, még tudományosan is összehasonlíthatóan. Nagyon szerettem, de nem sikerült rá pénzt szerezni. Ki akarna Szlovákiában vagy Romániában Kárpát-medencei magyar nyelvű témát támogatni?

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi- vagy mobil és internetes felületre készül?

A dokumentumfilmnek a televízió kiesésével nincs forgalmazása. A mozi nem fog kapkodni dokumentumfilmek után. Leginkább filmklubokban, könyvtárakban képzelhető el közösségi filmnézés. Nagyon jónak tartom, ha iskolákat közelítünk meg filmjeinkkel. A gimnazisták már annyira felnőttek, hogy értik és jól fogadják a filmeket. Egyéb forgalmazásnak nincs esélye. Valamikor társadalmi forgalmazásnak hívtuk, ha elvittük filmjeinket meglévő közösségekbe. Mára megritkultak a közösségek. Mindenkinek magának kell megoldania, hogy valahol vetítse a filmjét. A határon túli magyar televíziók boldogan visznek filmeket, természetesen költségmentesen. Az internetes megjelenés egyre szélesebb körű, de a mű elszakad az alkotótól. A lájkolásért én már nem tudok lelkesedni.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Mindig a téma szabja meg, hogy egy film milyen formát érdemel. Egy folyamatkövető filmben a sorozat is jól működhet, ha van elég történés, konfliktus benne. Az egész estés, hosszú dokumentumfilmben az ember elmélyed egy témában. Van olyan filmem, ami tíz évig forgott, amíg megszületett az a történet, amire rá tudtam fűzni az addig felvett jeleneteket. Tíz év után lett egész estés dokumentumfilm belőle. A rövidfilm olyan, mint a költészet. Lehet filmverseket írni kamerával. Többször készítettem filmet zenére, amiben egy szó sem hangzik el. A honvédségtől kaptam egykor a megbízást, hogy dokumentáljam a sárkányrepülő Európa-bajnokságot. Vállaltam azzal, hogy nem lesz benne egy szó sem. Liszt Ferenc négy rapszódiájából vágtam össze hozzá a zenét. A muzsikára komponáltam a képeket. Mindent ért a néző, magyarázat nélkül. A film díjat nyert Franciaországban. Filmverset forgattam a Nemzeti Galériáról, ahol tízezernél több kiállított tárgy van. Hogy lehet abból valami filmszövetet szőni? Liszt segített ebben is. A zene szervezi össze a képeket, szakaszol, és diktálja a ritmust. Filmsorozatot, egész estés filmet, ami hosszabb időn keresztül

forog, nehezebb finanszírozni, rövidfilmet sokkal könnyebb. *A magyar csárdás* nyolcrészes sorozatunk volt, nyolc tájegységben született formák. Az *Erdélyi erődtemplomok* sorozatban tizenkilenc rész készült el. Ilyen volt még a tizenhét részes *Zöld múzsák csókja,* növényekhez, állatokhoz kötődő, régi legendákról szóló sorozat.

Az ismeretterjesztő film és a dokumentumfilm viszonya? Egy műfajon belül formátumokról vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

A jó ismeretterjesztő film egyben jó dokumentumfilm. Tehát a dokumentum igazságával hat. Vannak módszerbéli eltérések: például a dokumentumfilm ritkán rekonstruál, inkább tetten ér. Ma már nem csépelnek cséphadaróval, de eljátsszák. Ez az ismeretterjesztő műfaj sajátja, de akkor jó, ha a dokumentumfilm igényességével, hitelességével készül. A néző általában nem szereti, ha tanítják, de szívesen megnézi, amikor új információkat kap a filmből. Az *Égési sérülés esetén* egy propagandafilmre szóló megbízás volt, hogy mit kell tenni égési sérüléskor. Orvos vagyok, persze, hogy elvállaltam. Egyetlenegy dolgot jegyezzen meg a néző, hogy a megégett bőrfelületet azonnal hűteni kell. 35-ös mozifilm volt, és a *Pokoli torony* című nagyjátékfilm előtt vetítették kísérőfilmként. Egy negyvenemeletes épület lesz a tűz martaléka. Paul Newman és más világsztárok szerepelnek benne. Ez volt a filmforgalmazás huncutsága.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

Alapvetően tudomásul vesszük, hogy a dokumentumfilm fő platformja a televízió, ahol a műsorrács szab határokat. A régi Duna Televízióban egy külön csapat gyűjtötte, kereste a dokumentumfilmeket és tematikus sorozatokat állított össze, mint például a *Magyar táj, magyar ecsettel.* Jó néhány vidékről szóló dokumentumfilmet sugároztak, minden héten ugyanazon a napon a dokumentumfilmsávban. A vetítést komoly szerkesztői munka előzte meg. Ez remekül működött, és működhetne most is, de nem látszik erre semmiféle szándék. A Hír Tv vetít dokumentumfilmeket, de az igazi megoldás Sára Sándor ötlete lenne: amikor még M1, M2 mellett volt M3 is, amire egy idő után nem volt szükség. Sára szerint abból lehetett volna egy önálló magyar dokumentumfilmes csatorna, ahol a néző tudja, hogy ha odakapcsol, akkor reggeltől reggelig mindig új dokumentumfilmeket kap, bizonyos időnkénti ismétléssel.

Játékfilmeket rendszeresen megszakítanak a legizgalmasabb pillanatban, és jön a reklám. Intimbetét, lábgombakenőcs. Ez egyszerűen művészetellenes. A dokumentumfilmeknek a televízió az otthonuk. A filmklubokra szerintem egyre inkább igény lesz, mert az emberek szeretik a közös filmnézést. Kis falvakban is pusztulnak a közösségek. Ha egy faluban megszűnik a kocsma, az a vég. Vasárnaponként a templomba elmennek, de ott se nagyon beszélgetnek az emberek, mert mennek haza ebédelni. Nincs közösséget támogató tér.

Befolyásolják-e a dokumentumfilmek készítését a változó nézői szokások?

A téma szigorúan meghatározza, hogy milyen filmet lehet csinálni belőle. Persze megpróbálom elképzelni empatikusan, hogy a néző a film hatása alatt mit érezhet. Ez a dramaturgia lényege. Elképzelem, hogy az emberek hogyan gondolkodnak a témáról, és azt próbálom beleépíteni a filmbe. De nem tudom befolyásolni, hogy a néző milyen felületen nézze, álló formátumban, vagy gyufásdobozméretben a telefonján. Nem hagyom magam a nézési szokásoktól befolyásolni.

A dokumentumfilm és az élőszereplős filmek viszonyrendszeréből mit tart releváns kérdésnek?

A fikciós filmekbe, még ha dokumentarista is, az kerül bele, amit én diktálok. Ha jól diktálok, akkor születhet belőle jó jelenet. A dokumentumfilmben pedig nekem kell a valósághoz igazodni. A szituatív forgatás, amit én mindenfelé tanítottam, nagyon pontos együttélés a kamera előtt játszódó valós helyzettel. A kamerával benne vagyok a szituáció közepében, nem kívülről figyelek egy képzeletbeli színpadot. Érzem, hogy amit az egyik szereplőm beszél, az kire vonatkozik, átfordulok, hogy lássam, az ő arcán mi tükröződik abból, amit a másik mond. Ez egyfajta szabadság, ami sok kézi kamerázást jelent. A módszer behúzza a jelenetbe a nézőt, aki így a szituációt belülről éli át. Főiskolás korom óta hiszek abban, hogy egy gombnyomással elkészülhet egy komplett film. Persze később változtatok rajta, rövidítem, tömörítem. A helyzet finom letapogatása valódi lenyomata lesz egy filmszituációnak. Ezzel a módszerrel dolgozik a dokumentarista játékfilm is. Közismert, hogy ritkán születnek jó játékfilm-forgatókönyvek. Vannak jó klasszikus és kortárs íróink? Van kapcsolatunk a magyar irodalommal? A magyar irodalom – Cseres Tibortól kezdve Móricz Zsigmondon át Jókaiig – ontotta a forgatókönyvek irodalmi alapjait. Szerzőifilm-párti vagyok, de műhely nélkül még a szerzői film is akadozik, mert nincs mögötte elég élettapasztalat. Nem véletlen, hogy a nagy rendezők nem tizennyolc meg húszévesek. Általában hat, hét, nyolc nagyjátékfilmet jegyez egy-egy szerző. Színészvezetést sokszor dokumentumfilmek elemzésével tanítottam. Megfigyeltük, hogy egy ember hogyan beszél, hogyan gesztikulál bizonyos helyzetekben. Mikor őszinte, mikor beszél mellé. A valóságból lessük el a színész viselkedését.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

A filmes oktatás alapja nálam a gyakorlat. Az elméletet lehet tanítani kommunikációs hallgatóknak, kritikaíróknak, rendezőknek, operatőröknek és újságíróknak, de a rendezést alapvetően a gyakorlatra kell építeni. A kolozsvári Sapientia Egyetemen két évtizeden át foglalkoztam a gyakorlati oktatással. Két hét alatt minden tudás átadható a filmtechnikáról. Viszont ettől a hallgató még nem tud filmezni. Közel hatvanévnyi filmcsinálás után egy új filmhez úgy fogok hozzá, mintha életem első filmjét csinálnám. Rutinból nem vagyok hajlandó. Sokat kell rajta gondolkodni, izgatnak a variációk. Ezért tartom jónak a digitális utómunka lehetőségét. Az alkotói folyamat meghatározó részévé vált. Összerakok egy jelenetet, nézegetem, és ha nem tetszik, akkor control + Z, és már vissza is léptem az előző verzióra. A variációk száma szinte végtelen, megnyújtja a munkát, de lényegesen gazdagítja. Ez igen kreatív szakasz. A filmoktatáshoz 1972-ben a Népművelési Intézetben összeállítottunk egy kísérleti tantervet, amit átvettek a tanárképző főiskolák, többek között Szegeden, Nyíregyházán, Egerben, majd a szentesi Horváth Mihály Gimnázium és a budapesti Szent László Gimnázium is. Volt benne játékfilmtörténet, filmesztétika, dramaturgia és filmkészítési gyakorlat. Legtöbbször dokumentumfilmek készültek a tanfolyamokon. Nincs kétféle

filmnyelv, az a fikciós és a dokumentumfilmben is azonos. Ma azt látom az egyetemen, hogy mindenki egyből játékfilmet akar forgatni. Pedig igazán jól megtanulni a filmszerű gondolkodást a dokumentumfilmben lehet.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

Az oktatási potenciál abban rejlik, hogy látnak-e, néznek-e filmeket a diákok. Valamikor volt iskolatelevízió, és a MOKÉP forgalmazási hálózatot működtetett megyei filmtárakkal. Egerben járva a megyei művelődési központ udvarán láttam egy ponyvával letakart halmot. Kipakolták a megyei filmtárat. Belenyúltam, és mindjárt két filmemet találtam meg sértetlen dobozban. Elhoztam a 16-os fényhangos kópiákat. Ma, amikor digitálisan a NAVA-pontról lehet filmhez jutni, átgondolt koncepció kellene arra, hogy hogyan lehetne még jobban bevinni az iskolákba. Hogyha a tanárképzésben szervesen benne lenne a filmmel való tanítás, a film alkalmazása az oktatásban, akkor többet használnák. Fontos szerepet tölthet be az iskolai filmklub is, ahol társadalmi problémákról, művészetről, irodalomról játék-, dokumentum- és ismeretterjesztő filmeket lehet nézni. A rövid ismeretterjesztő film még befér az órakeretbe is. Akárhova megyek és vetítek, azt kérdik, hogy hol lehetne ilyen filmekhez hozzájutni? Nincs tudatosítva a pedagógusokban. A NAVA nagyon gazdag gyűjtemény. Minden, amit sugároz a televízió, megy föl a felhőbe.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a hatvanas, hetvenes években? A nyolcvanas, kilencvenes, kétezres években?

A főiskolán a diplomafilmem egy kisjátékfilm volt, de négy év alatt több dokumentumfilmet forgattunk. Amikor a főiskolára felvettek, előtte már vagy harminc amatőr filmnek voltam a szerzője. Belenőttem a dokumentumfilmbe. A főiskola után voltam haditudósító három éven át, szerencsére háború nélkül. Sok feladatot kaptam. Például a néphadsereg dolgozik a népgazdaságban, meg az árvíznél. Készítettem egy filmet *Felnőtt fejjel* címmel, amiben a sorkatonai szolgálat alatt az analfabéták tanultak írni, olvasni. Szívhez szóló téma. Bejártam a Szovjetuniót Ufától Volgográdig, Leningrádtól Moszkváig, Kijevig. Sok filmen dolgoztam, ezek mind örömteli feladatok voltak, mindig lehetett valamit tanulni, kipróbálni. A rendszerváltást követően sorra alakultak az alapítványok, indultak a pályázatok, attól kezdve változott meg minden. Már nem a stúdió ügye, hanem a pályázók felelőssége lett egy film. Egyre inkább olyan filmek készültek, amik megfelelnek a pályázati kiírásnak. Ugyanígy uniformizál az ötvenkét perces időkorlát, ahol nemcsak a tartalom és a forma határozza meg a film hosszát, hanem a műsorrács.

Dokumentumfilmesként mit tart erősségének, illetve gyengeségének? Vannak-e még olyan területek, ahol fejlődni szeretne?

Mindig mondom a hallgatóknak, hogy az, akinek egy témája van, és azon dolgozik, sosem lesz igazi rendező. A témaérzékenység igen meghatározó. A jó tanár lélekből tanít, tartja a mondás. A szakma szeretetét kell átadni. A legbüszkébb vagyok arra, hogy sokan mondták már, hogy miattam lettek filmesek. Éppen most írtam ki egy idé-

zetet. Arany János azt mondja: „A költő lelket ír, nem holmi cifra szókat". Nálam ez a filmkészítésre is vonatkozik. Nem pusztán képeket fotografálunk, hanem a filmszövetbe emberi tartalmakat szövünk, amiben dráma és szeretet van. És az az út, amíg az ember elkészít egy filmet, az a legfontosabb. Faluközösségekről forgattam sokat és a vetítéseken találkoztak szereplőim a filmbeli énjükkel. Ez is ad egy állandó ambíciót, újra és újra csinálni kell.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

Vagy van valakiben tehetség, vagy nincs. Persze kiderül a filmekből, hogy valakinek van-e érzéke a filmrendezéshez, meg a kamerához. Készségszinten kell tudni kezelni a kamerát. A szaktudás elengedhetetlen, az érzék fejleszthető. Bizonyos, hogy a dokumentumfilmhez elszánás, kitartás kell, hogy olyan természetességgel csináljon az ember filmet, mint ahogy lélegzik.

Kit tart mentorának? Ki a példaképe (élő vagy egykori) a magyar dokumentumfilmesek közül?

Sára Sándor, Gaál István meg Huszárik Zoltán. Huszáriknak van hét kisfilmje, amik közül az *Elégia* alapmű. Gaál István közeli barátom volt. Neki elküldtem azt a filmemet, amiben a bácsi a teheneiről alkuszik, és annyit írt vissza, hogy „hamva van a filmnek". Ez Gaálra jellemző finomság, költői lelke volt. Nagyon jó dokumentumfilmeket készített Rómáról, Párizsról, Bartók Béláról. A filmbeli szerkezetet, az építkezést szeretem zenei példákon tanítani. Erre használom J. S. Bach *Fúga művészete* vagy a *Zenei áldozat* című műveit, amelyekben sok variációja van egy-egy zenei gondolatnak, dallamnak. Így kell építkezni a filmszövet kialakításánál is, hogy hányféle variáns adódik. Diákkoromban két bakelitlemezem volt. Az egyik lemez egyik oldalán Beethoven Coriolan-nyitánya és az Egmont-nyitány, a másik oldalán pedig Schubert VIII. Befejezetlen szimfóniája volt. A másik lemezen pedig Bartók Concertója. Ezt a két lemezt számtalanszor meghallgattam. Később már a kocsimban is ezek szóltak magnetofonról. Hamar rájöttem, hogy a zenehallgatásnak több szintje van. Az egyik a figyelésé, pillanatokon belül ráérez az ember a dallamra, ritmusra és dúdolni kezdi az addig ismeretlen zenét. Van ebben valami különleges törvényszerűség. És ez a matematika. Ami mindenkiben működik. A másik szint, amikor a sokszor hallott zene beleépül az emberbe. Sokszor előfordul, hogy egy dallammal ébredek, és az egész nap nem megy ki a fejemből. Valami kis népdal, egyszerű kis dallam állandóan előbújik. Így váltak a sokszor hallgatott, szeretett zenék a saját testemmé. Vadász János *Nyitány* című filmje úgy született, hogy népszerű-tudományos ismeretterjesztő filmhez a tojás belsejében az embrió kifejlődését filmezték. Vágás közben az Egmont-nyitányt hallgatták. A zene hatalmába kerítette a képsorokat, Cannes-ban nagydíjat kapott a film. Próbálom rávenni a hallgatókat, hogy ne azzal foglalkozzanak, hogy ide kell valami zene, tegyünk a képek alá valamit, mert különben üres. A zene fontos alkotótárs.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

A filmötletekben azt keresem, hogy szólítson meg, legyen üzenete, legyen olyan emberi tartalma, amiért érdemes forgatni, vágni, pályázni. Nem mindig könnyű felismerni, hogy ez tényleg termékeny talaj-e vagy sem. Sok empátia kell a filmkészítéshez, érezni kell, hogy mit hogyan él meg a néző, mi hat rá igazán. Az érzelmi kötődések majdnem fontosabbak, mint a tudatiak. Az Országos Egészségnevelési Intézet

megbízott azzal, hogy a koraszülésről forgassak rövidfilmet. Magyarországon minden tizedik gyerek koraszülött. Ennek van egy orvosi oldala, ami ismeretterjesztés. Mitől koraszülött, mire kell vigyázni? Rájöttem, hogy az oktatás mellé szükség lesz érzelmi részekre. Csak egy példát mondok: az inkubátorba beteszik a koraszülöttet, és az orvos megvizsgálja. Megtapogatja a hasát, megemelgeti a fejét, nézi az izmok tónusát, meghallgatja a szívét. Rájöttem, hogy hatásos, ha az orvos ezalatt beszél az újszülöttnek, pedig ez a kommunikáció természetesen még csak egyoldalú. Azt mondja az orvos, most hallgass egy kicsit, és akkor lekeverem a sírás hangját, és elhallgat a csecsemő. Aztán megint sír, és az orvos megszólal: na, nem fáj ez olyan nagyon. A nézőben kialakul egy kép az orvos és a gyerek közötti szeretetteljes viszonyról. Az egész filmben váltakozik az érzelem és az ismeretterjesztés. Érzelmileg tartja fogva a nézőt.

Ki a hipotetikus nézője?

El tudok érzékenyülni egy filmen, ha az tényleg jó. Ha meghat, hagyom. Egyébként sokszor zsűrizek, és először átengedem magamon a filmet érzelmileg, nem keresem a hibát. Ha elvarázsol, akkor a második nézésnél törekszem összegyűjteni, hogy mit tudok mondani róla, mi jó benne, mi nem. Az első nézés az érzelemé. Ilyen a hipotetikus néző.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik a kedvence? Miért nem valósulhatott meg?

Sok témám van, amiből nem lett film. Olyan is van, amit hosszú évek óta forgatok egy faluról. 70–80 óra anyag van már, szerkesztés és vágás következik, csak mindig odébb tolom, mert tudom, ha nekifogok, akkor éjjel-nappal dolgozom rajta. A magyar nyelvjárásokat és a világ kenyereit is szívesen megcsináltam volna, de nem találtam hozzá pénzcsapot. Nekem a falufilmek, a vidék a kedvenc témám, és azzal foglalkozom a legtöbbet. A paraszti kultúra kimúlása a magyar nemzet legnagyobb vesztesége, amit egyre inkább meg fogunk érezni. Egy gazdag kultúra tűnik el, azért csinálok a végórákban róla filmeket. Ez átöleli az életemet. A nagyszüleim tanyán éltek, róluk van egy amatőr filmem '67-ből. Szerepelt Hollandiában egy nemzetközi diákfilmfesztiválon, ahol Enno Patalas, Roman Polanski, Jerzy Skolimowski voltak a zsűriben. Az erdélyi szászok eltűnéséről, a svábok kitelepítéséről születtek munkáim. Most is pályáztam lyukóbányai témával, egy mélyszegénységben élő népes családról, amit elszánt nők tartanak életben. Van olyan anyagom, amit leforgattam, de sose fogom befejezni, mert az emberi lét minimuma alatti világot sikerült felvennem, nem szolgáltathatom ki őket. Lehet, hogy bevágom egy filmbe álomként, hogy valakinek ez a víziója. A dokumentarista bármit felvehet, de hogy mit szerkeszt be a filmbe, az etikai kérdés. Az én etikai korlátaim szűkebbek, mint amit a törvények megengednek. Az egyik filmben például színésznőkkel játszattam el a vajúdó szülő nőt, és nagyon hiteles lett. Egy kollégám felhasználta dokumentumként a jelenetet. Amikor megmondtam, hogy azok színésznők, meglepődött. A Pinceszínház színésznőinek csak az arcuk látszott, és „szülniük" kellett. Fölöttük térdeltem, és üvöltöztem velük, hogy hassak rájuk. Akit valóban fölvettem szülés közben, annak nincs arca, nehogy a néző azonosítsa valakivel.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Sajnos a mi területünkön nincs kritika. De jól fogadom a kritikát. Kimondottan szeretem, ha valaki kimondja, amit gondol a filmemről. Tanulok belőle.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

A dokumentumfilm él és élni fog. Ötven év múlva is lesz, mert általános igénye a társadalomnak, a családnak, az egyénnek, hogy megörökítse azt, ami történik. Ebben persze vannak torzulások egy celebvilágban, hogy amit elénk öntenek, az képvisel-e értéket. De hogy az emberek mindig fognak rögzíteni, az biztos. Ha a televízió több figyelmet fordítana az értékteremtésre, megőrzésre, pezsdítőleg hatna a dokumentumfilmes szakma fejlődésére. Általában a politikának nincs szüksége a dokumentumfilmre, mindenki a saját apoteózisát szeretné látni benne. Ennek ellenére hiszem, hogy van jövője a dokumentumfilmnek. Hogy támogatottsága mennyire lesz, abban már bizonytalan vagyok.

Lát-e olyan területeket, ahol a dokumentumfilm jelentős, vagy a mainál jelentősebb szerepet játszhat a jövőben?

Az oktatás és a közösségépítés terén kihasználatlan energiák szunnyadnak a dokumentumfilmben. A közösségi filmnézés mint közösségépítő lehetőség kihasználatlan. A közösségi támogatóterek beszűkültek. Az egykori háromezer moziból talán még háromszáz működik. Nem véletlen, hogy népszerű lett a könyvtármozi-mozgalom. Sajnos a filmklubok is elsorvadtak. Átveszi helyüket a mobiltelefonok világa.

Hogyan látja, mennyire kedvezőek vagy károsak a mozgóképes alkotásokat is befolyásoló technikai változások a dokumentumfilmet illetően?

Az egyre kisebb kamerák egyre jobb minőségű képet és minőségi hangot rögzítenek. Amikor én diplomáztam a filmművészetin, a vizsgafilmemben kézben mozgattam az Arriflexet, és téglarakásokon küszködtem keresztül. Nemeskürty tanár úr megkérdezte, hogy mivel mozgattam a kamerát. Én zavaromban nagyképűen válaszoltam, hogy a csuklómmal meg a könyökömmel és a vállammal. Nagyon elszégyelltem magam utána. Persze a technika az fontos. A digitális vágás, a jó kamerák, a zseniális kameramozgató eszközök sokat segítenek. A LED-es lámpákhoz már alig kell áram. Régen melegedett a vezeték a falban, ha néhány ezer wattot bekapcsoltunk, ami az expozícióhoz kellett.

Miben lát lehetőségeket és milyen veszélyeket érzékel a dokumentumfilm jövőjét tekintve?

A legnagyobb veszély az, ha nem tekintik államilag támogatandó tevékenységnek. Amikor a pályázati rendszer kialakult, még volt önrész, amit sikerült kiiktani. A magyar filmtörvény már úgy született meg, hogy lehessen száz százalékban támogatni filmeket. Az alaptámogatáshoz jön a közvetett adótámogatás. De a projektalapú támogatást a filmre költjük, nincs benne működési támogatás. A produceri cégnek vagy egy műhelynek, egy stúdiónak létszükség lenne a normatív támogatás. A Dunatáj Alapítványban 30 év alatt közel félezer film készült. Közöttük sok a díjnyertes, rendszeresen mennek a televíziókban. Ha normatív támogatás lenne, akkor jobban működhetne a műhely. Így mindennapos gondokkal küzd. Nem tudja kifizetni azt a lelkesedésből segítő munkatársat, aki felvállalja a pályázatok beküldését, kezelését. Az elszámolás nehéz, bonyolult és túladminisztrált. A dokumentumfilm-készítés nem

fog kimúlni, mert mindig lesznek megszállottak, akik hisznek a műfajban. Saját technikát vásároltak és alázattal nyúlnak egy-egy témához. Ez életforma marad. A filmek forgalmazását a televíziónak kéne szorgalmazni, működhetne a tévé saját műhelyekkel, felléphetne támogatóként is. Ehhez persze politikai szándék is kellene.

Dárday István

Dárday István (Budapest, 1940) a Nemzet Művésze címmel kitüntetett, Kossuth- és Balázs Béla-díjas magyar filmrendező, forgatókönyvíró. Tanulmányait a Színház- és Filmművészeti Főiskola rendezői szakán végezte. A hetvenes években a Balázs Béla Stúdióban készített dokumentarista filmeket társírójával, Szalai Györgyivel. Két dokumentumjáték-vizsgafilmje után első dokumentum-nagyjátékfilmje, a *Jutalomutazás* 1974-ben készült, amely megkapta a Magyar Filmkritikusok Nagydíját és a Mannheim Nemzetközi Filmfesztivál Nagydíját. A hetvenes és nyolcvanas években a Budapesti Iskola néven nemzetközileg is ismertté vált dokumentarista irányzat egyik elindítója, meghatározó képviselője. A Társulás Stúdió alapítója, ezt követően a Mozgókép Innovációs Társulás vezetője. 2010 óta a Magyar Művészeti Akadémia tagja.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a hatvanas, hetvenes években? A nyolcvanas, kilencvenes, kétezres években?

A pályakezdést megelőzte egy – akkoriban – gyakori életstílus, amely főként a hatvanas évek elején volt jellemző a fővárosban. Ahogy sokan a váci utcai Muskátliban, mi, laza kapcsolódással, a budai Szép Ilonka presszóban találkozgattunk. Kötetlen csoport volt a miénk is, és rendkívül heterogén. Írók, költők, fotósok, képzőművészek fordultak meg itt, gyakran még pályájuk elején – Szentjóbi Tamás, Altorjai Gábor, Arany Béla, Jankovics Marcell, Jankovits Miklós és mások. Persze nem mindenki vált később meghatározó alkotóvá, némi sznobizmus is jelen volt. Lényegében ez egy többrétű, önmagát kereső rétege volt a korszaknak. Ugyanakkor a francia újhullám legtöbbünket a film felé sodort. A francia filmek keltették fel érdeklődésünket a különböző külföldi törekvések iránt, nemcsak a művészetekre gondolok, hanem társadalmi, politikai mozgalmakra is. Később a *Nagyvilág* folyóirat – ugyan szűrt módon – nagyobb betekintést nyújtott a kinti irányzatokba.

Sokak között én is jelentkeztem a főiskolára, de csak harmadszorra vettek föl. Ekkorra már néhány vizsgafilmet készítettem, javarészt dokumentum- és dokumentarista játékfilmeket. Az utolsó felvételimre is egy dokumentum-játékfilmmel érkeztem: *A zebra jelentősége a művészettörténetben.* Több oldalról jártam körbe a témát, s ebben Szalai Györgyi volt segítségemre értékálló ötleteivel; sok-sok évtizeden keresztül dolgoztunk együtt közösen.

Ez egy nagyon ironikus film volt, civil szereplőkkel s egy jeles művészettörténésszel a főszerepben. Természetesen fikció volt poénokkal gazdagítva, egy igazi szatíra. Ezzel vettek fel… így indult a főiskolai pályafutásom.

Még utolsó éves főiskolás koromban bekerültem a Balázs Béla Stúdió (BBS) vezetőségébe, amely egy kirívóan jó hely volt, s a világon talán egyedülálló, végzős rendezők stúdiója. Mi ekkor már egy másik stúdió alapjait is terveztük, az 1981-ben alapított *Társulás*t, ami egy külön történet. Valójában a BBS volt az igazi főiskola számomra, amely teljesen demokratikus módon működött.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Nem is tudom. Minden dokumentumfilmemet hitelesnek és etikusnak érzem. Talán a legfőbb erősségem, hogy sikeresen tudtam ötvözni a dokumentumfilmeket a fikciós filmek világával, s bár kevesen hittek benne, de ezzel egy új törekvés indult el a filmes világban. Színészek helyett civil emberekkel dolgoztunk, amely a számomra oly fontos hitelesség megteremtésében segített.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

A három kérdésben jelzett dolog alapkövetelmény lenne, de a szerencséről sem szabad megfeledkezni. Talán a legfontosabb – ha az ember valamit szeretne megismerni vagy egyáltalán gondolkodni akar valamiről –, hogy minden oldalról körbejárja.

Ez az első.

Erre nekem is nagyon korán rá kellett jönnöm, meg kellett tanulnom. Ugyanakkor azt is meg kellett tanulnom, hogy hol vannak a határok. Mit lehet/szabad megmutatni, mit nem. Amikor egy gyárat akarunk bemutatni, ott is több oldalról kell megvizsgálni a lehetőségeket, sok-sok beszélgetés segítségével kell tájékozódni. Nem kizárólag a – sok esetben – kényes határok miatt, de azt is fel kell ismerni, hogy a riportalanyok megnyilvánulásai során mit és hogyan lehet megragadni. Nemcsak arról van szó, miként lehet a beszélgetőpartnert feloldani, hanem hogyan lehet a kényes területeket is megvilágítani. Ráadásul ezek a '70-es, '80-as években még különösen érzékeny kérdések voltak. Mindenképpen valamiféle komplex látásmódot követeltek meg a filmkészítőktől. Ez természetesen azt is jelentette, hogy nagyon nagy biztonságérzetet kellett adni azoknak az embereknek, akikről a film készült, vagy részesei voltak a filmnek. Biztosítani kellett, hogy lelkileg, önérzetében, mindenben érezzék a bizalmat, a nyitottságot. Természetesen maximális mértékben. Rá kellett hangolódni az egészre, ez persze legtöbbször igen nagy odafigyelést, elmélyülést követelt.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe a (jelenlegi vagy egykori) magyar dokumentumfilmesek közül?

Nem a dokumentumfilmesek… a főiskola.

Fantasztikus tanáraink voltak abban az időben. Kimagaslott közülük Herskó János. Filmrendezőként kevésbé volt jelentős, de pedagógusként teljesen átalakította a főiskola oktatási rendjét.

Minket kizavart az életbe magnókkal, kamerákkal, hogy minél több helyzetet vegyünk föl az előkészítés során, amelyekkel majd később pontosabban dolgozhatunk. Egyébként Herskónál minden egybe volt. Ez azt jelenti, hogy írók, dramaturgok, rendezők, operatőrök együtt dolgoztunk, s csak az utolsó években választották külön a szakokat.

Amikor 1970-ben külföldre disszidált, akkor a minisztérium mindent visszaállított a régi kerékvágásba, s ezt meg is sínylette a főiskola.

Bár több tanárunk is volt – Szinetár, Fábri, Makk –, én közülük leginkább Makk Károlyra tekintek úgy, mint mentorra. Ő egy pillanat alatt minden részletet átlátott egy szinopszison. A már majdnem kész anyagokat is kiválóan tudta fejleszteni.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Ez nagyon érdekes kérdés, de vissza kell térnem ismét Herskóra. Ő kiküldött minket a valóságba, ami a világgal való találkozást, a létezés minél több részletének a megismerését jelentette. Nem lesz mindenből film, de ahhoz mélységében és sokoldalúan kell átlátni a körülményeket, hogy eldönthessem: érdemes-e filmre venni. Mint utólag látom, mindez a belső kíváncsiságot fejlesztette. Megismerni az „életet", hiszen csak ilyen indíttatásból lehet megérteni az embert, cselekedeteinek miértjét, mert egy filmen nem csupán bemutatni kell a valóságot, hanem megérteni és megértetni is. Olyanhoz nyúl az ember, ami izgatja, vagy olyan embert keres, akit szeretne megismerni. Belülről csinálom a filmjeimet, mert kíváncsi vagyok. Furcsa módon ez egy szerelem. A szerelemben is meg akarom tudni, hogy ki a másik, akit szeretek. Kíváncsi vagyok rá.

Na ilyen a film is…

A valóságot csak dokumentumfilm-készítés közben lehet igazán megismerni. Az, hogy filozófiailag, szociológiailag mi a valóság, a valós nézőpont, ezt nehéz körülhatárolni. Ez azt jelenti, a teljes valóságot nem biztos, hogy meg lehet mutatni, viszont a valóság bizonyos elemeire, láthatatlan összefüggéseire rá kell tudni világítani.

Épp ezért mi akkoriban nagyon ismertük Magyarországot. Ha külföldre mentünk forgatni, ott is hasonló volt a megközelítésünk. Persze a Szovjetunióban például kissé bonyolultabb volt a helyzet. Ott fel kellett mérni azt is, hogy mit lehet egyáltalán bemutatni, hogy senkinek ne essék baja, ne érje semmiféle hátrányos körülmény.

A dokumentum-játékfilmek esetében – ahol a cél – úgy hozni létre a jelenetet, hogy az úgy hasson, mintha a valóságból, az életből lenne felvéve, a dokumentumfilmtől és a hagyományos játékfilmtől teljesen eltérő módszerekkel kell dolgozni. Együtt soha! Így létre tudtuk hozni azt a helyzetet, ahogy az életben történik: egyik szereplő sem tudta, hogy a másik mit fog válaszolni neki a jelenetben.

Itt van például a *Jutalomutazás* születése. Dokumentumfilmet forgattunk Pápa mellett egy kis faluban az ifjúság helyzetéről, s ezt bemutattuk Pápán a faluból meghívott célközönségnek. Különböző korúak, különböző társadalmi helyzetűek voltak. Tehát egy vegyes közönség. Majd leültünk pár helyi vezetővel beszélgetni, s ők említették a *Jutalomutazás* Pápán megtörtént igaz történetét. Ezután mi fölkerestük a valós személyeket, s magnóra vettük ezeket a beszélgetéseket. Minden résztvevő elmesélte a maga szemszögéből a történteket. Közben a sztori megjelent egy újságban is, de mi ekkorra már beadtuk filmtervként a stúdióba Nemeskürtynek.

Ki a hipotetikus nézője?

A '70-es években még nem is gondolt az ember ilyen értelemben „hipotetikus nézőre", hiszen a dokumentumfilmek legnagyobb része a nagyjátékfilm előtt vetített filmhíradó után került kísérőfilmként a moziba.

Erre azért is nehéz válaszolni, mert ezt rendszerint a téma is meghatározza. Egy dolog azonban biztos. A „hipotetikus néző" legjellemzőbb tulajdonsága a kíváncsiság. Igen. Kissé leegyszerűsítve, főként kíváncsi rendezők kíváncsi embereknek készítenek filmeket. Dokumentumfilmeket különösen, hiszen azokban közvetlenebbül van jelen a valóság, mint a fikciós filmekben.

A *Jutalomutazás* elsősorban játékfilm. Egészen más közönséget vonz be, mint például a *Nevelésügyi sorozat* vagy a *Fogadalomtétel,* bár épp e filmek között van látható

kapcsolat. Valójában még a forgatás előtt a rendező feladata végiggondolni azt, kik számára készíti a filmjét. A gyakorlatban persze e tekintetben a finanszírozónak van a legmeghatározóbb beleszólása, de ennek alapos végiggondolása valójában a film sikerének egyik kulcsa. A moziba kerülve a film már kiszolgáltatott a nézők moziba járási szokásainak, és a televízióban is hasonló a helyzet, de itt a szerkesztők vannak kulcspozícióban. De ez már a forgalmazás.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik a kedvence? Miért nem valósulhatott meg?

Sok van... Utolsó játékfilmtervünk egy manöken és egy terrorista szerelméről szólt; természetesen labdába sem rúghatott. Ezt őszintén sajnálom, hiszen a mai világunk lényegéről szólhattunk volna. Napjainkban a legaktuálisabb lenne a konzumvilág és a háborús fenyegetettség miatt. Nem sokkal a rendszerváltás után az értelmiség szétszakadásáról szerettünk volna filmet készíteni, hiszen a *Társulásban* még egy asztalnál ültünk hetenként olyanokkal, akik később már szóba sem álltak egymással. Dokumentumfilmesként a kétezres évek elején utoljára a vidék sorsával foglalkoztunk, de a későbbiekben már nem volt lehetőség úgynevezett valóságfeltáró filmek készítésére.

Olyan film egy van, amit soha sehol sem vetítettek le; sajnos nekem sincs meg a kópia. Ez a *Terror Háza*ban készült, s már a forgatás megkezdésekor megállapodás történt, hogy a filmnek nem lesz nyilvános vetítése. Az 1956-os események állnak a középpontjában. Nem közvetlenül a forradalom volt a téma, inkább az az időszak, amikor elindultak az oroszok, és az, ami november 4-e után történt, voltak, akik életben maradtak, többüket felakasztották...

A filmen főként történészek, közgazdászok beszélnek, és természetesen nagyon sok dokumentumot, dokumentumrészletet, levéltári anyagot használtunk föl. Ezt akkor sem lehetett, és most sem lehet bemutatni.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Erről számos esetben közvetlen tapasztalatom volt, hiszen több olyan témát vittünk vászonra, amelyet később célzott közönségnek mutattunk be. Ez egyfajta vezetett, irányított befogadást is jelentett. Ilyen volt az ötrészes *Nevelésügyi sorozat* 1973-tól, a *Fogadalomtétel* 1975-ben. A bemutatás után leültünk a közönséggel beszélgetni. Kötetlen beszélgetések voltak ezek, de remek viták kerekedtek, hiszen több olyan kérdés került elő, amely a mindennapi életük része volt, s amely komoly szakmai vitákat generált.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet, vagy valami más?

A dokumentumfilm egy nagyon sokszínű és szerteágazó műfaj. Nehéz lenne egy mondattal definiálni. Összetett műfaj, nagyon sok alműfaja van.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

Nagyon sok változás történt, s ezek a változások akár nevekhez is köthetők. Úgy gondolom, még összetettebbé és persze szerteágazóbbá vált. Színesedett a paletta,

megszaporodtak azok a filmek, amelyek bonyolultabb kérdéseket vetettek fel, s nem csupán leíró jellegűek, hanem okokat, magyarázatokat kerestek. A valóság megközelítése is összetettebbé vált, így természetesen a valóság megértése is lényegesen sokrétűbb, mint akkoriban, amikor elsősorban kísérőfilmként láthatták a mozinézők egy-egy nagyjátékfilm előtt. Igen. Mára önálló filmként is megvan a helyük, megszűnt korábbi hátrányos gyártási és forgalmazási helyzetük.

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Legtöbbször egyénre szabott alkotómunka, de az adott helyzet határozza meg, hogy ketten vagy többen dolgoznak fel egy témát.

Ha visszagondolok Herskó tanítására és módszerére – amelyeket én is (szívesen) követtem –, igen, csoportos feladat. Magam is szinte a legtöbb filmemet nem egyedül készítettem, hanem Szalai Györgyivel. Ugyan készültek mindkettőnknek saját alkotásai is, de többnyire együtt dolgoztunk. Ő például egy remek dokumentumfilmet készített a *Jutalomutazás* után azokról, akikkel mindez megtörtént Pápán a valóságban, *Az egyedi eset természetrajza* címmel. De rajtunk kívül is sok alkotópáros vagy csoport készít közösen filmeket.

Van értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

A kezdetek óta rengeteg irányzat alakult ki. A teljesség igénye nélkül felsorolnék néhány irányzatot erről a gazdag palettáról.

Van például egy olyan műfaj, amelyet úgy is meghatározhatunk, hogy kérdezz-felelek típus. Itt embereket kérdezünk különféle dolgokról, s ők válaszolnak. Természetesen ez sem egyszerűen csak erről szól, hiszen gyakran bújtatott kérdéseket teszünk fel, ahol a kérdés mögött meghúzódik egy másik, valódi kérdés is…

Egy másik típusú filmben már belép az idő, mint tényező, ami az előzőnél nem volt középpontban. Ebben az esetben a filmidő egybeesik a valós idővel, vagy ha nem is az egész filmben, de gyakran fordulnak elő valós időben történő események.

Vannak úgynevezett szembesítési dokumentumfilmek, amelyekben a dramaturgiai fejlődés azért történik, mert a beszélőt a filmes szembesíti önmagával, vagy egy korábbi saját reakciójával, esetleg egy történéssel. Ennek számtalan variációja lehet.

A nyomkövető filmekben egy folyamatot követünk végig, legyen az akár egy ló élete, akár egy gyár története.

Vannak a történelmi dokumentumfilmek, ezek egészen más előkészületeket igényelnek, hiszen az ELTELT IDŐBEN is gyakran nagy utat kell megtenni, s ennek is megvannak a speciális eszközei. Itt ügyelni kell, hogy a film egészében és részleteiben is megfeleljen a történelmi hitelességnek. A ránk maradt rengeteg dokumentum és a sokszor egymásnak ellentmondó történelmi felfogások nehéz helyzetbe hozhatják a filmrendezőt.

Mi a különbség a televíziós vagy online platformra, illetve a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

A televízió levetít több dokumentumfilmet is, de persze megszűrve, és még a filmek címe sem jelenik meg a műsorújságokban, sőt a hirdetésekben sem. Nagy nézettségre törekednek, így a dokumentumfilmek már eleve hátrányba kerülnek. S persze vannak a hatalmi érdekeket sértő alkotások, amelyek nehezen vagy sohasem kerülnek a legnagyobb nyilvánosság elé. *Reklámbrigád* című filmünket egy órával az adás előtt vették ki a műsorból, hirtelen rájöttek, hogy ők is a reklámból élnek.

A mozi persze más. A jelenlegi helyzetről nem sokat tudok, de azért itt sincs jó tapasztalatom. Amikor 2006-ban elkészült *Az emigráns* című filmünk Márai Sándorról, akkor nagyon gyér volt a nézettsége az elvárthoz képest. Kicsit utánajárva a dolognak kiderült, hogy csak két kópia készült a forgalmazáshoz, tehát országosan nagyon kevés helyre tudták eljuttatni egyszerre, így nem voltak meglepőek az adatok.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

Azt hiszem, durva dolgot kell mondanom. A fejlődés nagy lehetőségeket teremtett. Nagyon nagy mértékben segíthetné a műfajt, de senki számára nem igazán fontos. Ma, amikor technikailag szinte bármi előállítható, ez azt is jelenti, hogy egy egész országos hálózatot egy gombnyomással el lehetne látni filmekkel. Azonban egyre kevesebb mozi van, szinte naponta szűnnek meg vetítőhelyek, s mindeközben jelenleg például egy teljesen idegen dolog kerül megvalósításra, a „könyvtármozi". A könyvtár alkalmatlan erre. A könyvtárak egy másfajta szellemi tevékenységre jöttek létre; a nézők számára nincs bennük elég hely, nincs meg a szükséges távolság a nézők és a filmvászon között stb. Egy hagyományos mozinak egészen más követelményeknek kell megfelelnie.

Az ország viszont tele van szinte teljesen üres, kihasználatlan közművelődési intézménnyel. Gondolok például a régi kultúrházakra. Szinte mindegyiknek volt valamilyen minőségű – de a könyvtáraknál feltétlenül jobb – vetítőterme, s a nézők megfelelő elhelyezésére alkalmas tere. Természetesen tudom, ez nem kizárólag erről szól, hiszen ott van egy sor jogi kérdés is. De kérdem én, mi lenne, ha nem lehetne Jókai Mór könyveit elolvasni pusztán jogi és egyéb nehézségek miatt?

Ugyanakkor fontos azt is kiemelni, hogy jelenleg vizuális korszakban élünk. Igaz, ez is lassú változáson megy keresztül, de ma még a centrumban a kép áll. Nagyon fontos volna, ha minél több mozgógépet, minőségi filmet láthatna a néző, mert ennek segítségével tud megfelelően eligazodni mai világunkban.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Az én számomra ez egy ostoba „skatulya", nekem csak a minőség számít.

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogyan látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra, műhelyekre vagy alkotói csoportokra?

A Balázs Béla Stúdió volt a példa arra, hogy a műhelymunka lehetősége minőséget hoz létre. Az egyik legfőbb előnye volt, hogy ott szavazással dőltek el a dolgok. Mindenki adott be szinopszist, különböző keretek voltak, amelyekre pályázni lehetett. Leforgattunk 5 percet, mert akkor könnyebb volt meghozni a döntést, hogy megéri-e megcsinálni az egészet. Természetesen voltak szinte vérre menő viták, nagy összeveszések, de a szakmaiság megkérdőjelezhetetlen volt. Igaz, akkoriban pezsgő filmes élet volt. Ma ez – úgy tűnik – mélyponton van. Szerénytelenség nélkül hivatkoznék az általunk létrehozott Társulás Stúdióra, amely rövid élete alatt sok értéket teremtett, akár „folytatása", a Mozgókép Innovációs Társulás.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőfilmes közösséghez képest?

Magyarországon a producer többek között azért jött létre, mert a rendezők nem voltak elég ügyesek, és nem tudtak megfelelő módon gazdálkodni a pénzzel. Ezért szükség volt valakire, aki megfelelő módon bánt az anyagi eszközökkel. Tehát egy bizonyos korlátot jelent a producer, mégpedig egy olyan korlátot, amelyet nem szabad túllépni.

Eleinte persze nem producernek hívták, hanem gyártásvezetőnek, s ő nélkülözhetetlen volt. Azért előfordult, hogy mi magunk neveltük ki a gyártásvezetőt. Voltak, akik előbb-utóbb beletanultak.

Ez persze a kezdeti időszak volt. Később kialakult egy produceri réteg. Megtanulták a feladatot, mit kell csinálni, hogyan kell működni, de van egy pont, amikor rendszerint szembekerül a producer és a rendező. Most a producer felelős a pénzért, s hogy mi készül. A rendezőnek meg kell csinálni. A producer a döntő figura, és a rendező, hát… ő a rendező. Én ott nem érzem a producer létezésének a jogosultságát, ahol nem a rendező az, aki művészi szinten felel a filmért.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Ez egy igazán kemény terület. Azt hiszem, Szalai Györgyivel a legbrutálisabb esetünk a Márai-film kapcsán történt. Beadtunk egy forgatókönyvet, amely tulajdonképpen Márai utolsó naplójából született, kiegészítve sok egyébbel. Ez sem volt valódi forgatókönyv, hanem filmterv. Akkoriban mindenki el volt ragadtatva tőle. A megvalósítást nemzetközi szereplőkkel képzelték el, de ezt mi elleneztük. Egyértelmű volt számunkra, hogy Márait csak magyar nyelven beszélő civil szereplő vagy magyar színész képes hitelesen megjeleníteni.

Ebbe a filmbe végül három producer került be. A film egy részét külföldön, San Diegóban, valamint Olaszországban forgattuk. Végül a pénz nagyon nehezen jött össze, így csak páran tudtunk kimenni ezekre a helyszínekre. A forgatáskor Amerikában 28 napot vártunk a pénzre, míg megérkezett, s bizony a kintiek jóindulatára voltunk bízva, meg persze a saját ötleteinkre. Nem volt könnyű… nem kívánom senkinek. Igaz, ez sem egy hagyományos játékfilm volt; sokkal bonyolultabb a „rendhagyó" eseteket megtervezni, hiszen több a bizonytalansági tényező. Persze ha alaposan gondolkodunk, minden film rendhagyó…

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

A dokumentumfilm forgatókönyvét a valóság írja. Ötletet adhat egy újsághír, de a forgatókönyv a műfajtól teljesen idegen. Más a helyzet egy dokumentumjátékfilm esetében. A mi filmjeink között igazi forgatókönyve csak a *Jutalomutazás*nak volt. Olyan, amelyik szabályos volt, megvoltak benne a dialógusok, és minden más, ami kell egy szabályos forgatókönyvbe.

Későbbi filmjeinkhez már nem voltak forgatókönyvek, csak filmtervek. Volt olyan, amelyiknek teljes oldalas filmterve volt, de olyan is, ahol egy oldalon három oszlop volt. Az egyik oszlop a helyszíneket, a másik az operatőri képkivágásokat és a cselekményeket, a harmadik pedig a dialógusokat tartalmazta. Ez volt például a *Filmregény* filmterve.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Ez is sarkalatos téma. Nekem erről több megfogalmazott anyagom van, amiket beterjesztettem a felsőbb vezetésnek, kuratóriumoknak is. Tarthatatlan ez az állapot. Régen voltak műhelyek, amelyeknek vezetői anyagi és művészeti vezetők is voltak egyben, ők voltak a stúdióvezetők. A stúdiók kaptak valamennyi pénzt, s ők határoztak az elosztásról, de úgy, hogy személyes kapcsolatuk volt a rendezőkkel.

Ma a kuratóriumi rendszer olyan emberekből áll, akik kevésbé együttműködők és segítők. Gyakorlatilag olyan emberek ülnek le egy döntéshozatalra, akiknek fogalmuk sincs, hogy milyen ember a rendező, s egyáltalán mit gondol. Nem ismerik, nem is találkoznak vele. Személyes kapcsolat híján nem tudhatják, mi van a rendező fejében. Nem lehet leírni, ami a rendező fejében van, s a személyiség azért mégiscsak személyiség… Van a forgatókönyv és passz! Ez egy verbális diktatúra, a képet nem lehet személytelen, papírra leírt mondatokkal helyettesíteni.

Sajnos ez a mai rendszer hazugságra kényszerít mindenkit, a filmcsinálót éppúgy, mint a kurátort. S az sem igaz, hogy a fiatalok nem szeretnék, ha műhelyek lennének. Klikkesedés – amire hivatkoznak – mindig volt. Ma is van, csak bonyolultabb formában.

Gyakorolt valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

Már beszéltünk róla, a határokat tudni kell. Hogy ez öncenzúrát jelentett volna? Nem tudom. Egy dokumentumfilmben gyakran kitesszük a megszólalókat olyan helyzeteknek, melyeket nem biztos, hogy át tudnak látni. Ha öncenzúra az, amikor őket óvjuk, hát legyen. Persze ennek az ellenkezője is megtörtént számtalan esetben, amikor olyan filmet forgattunk, amelyben szembesítettük a megszólalókat saját – esetleg – korábbi mondataikkal. Az öncenzúra is a hitelesség „ellensége". Gyakran fordult elő, hogy nem vállaltam szövegem nyilvánosságra hozatalát, mert nem jelenhetett meg úgy, ahogy mondtam.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Nagyon fontos lehetőség, ha egy film tágabb nemzetközi összefogásban készül. Betekintést ad a nemzetközi filmgyártásba, amennyiben magyar közreműködők részt vesznek ilyen munkákban. Szakmai ismereteik bővülnek, tapasztalataik ugyancsak.

Azt azonban tudni kell, hogy ilyen esetben a cenzurális kérdések – a filmbe való beleszólás lehetősége – jelentősen megnőhet. A nemzetközi koprodukcióban készülő filmek sokkal több érdekkonfliktusnak vannak kitéve, mivel eleve egy lényegesen nagyobb nyilvánosság elé fognak kerülni, mint a hazai gyártású alkotások.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

A valóság feltárására bizonyos témáknál az egész estés dokumentumfilm a legalkalmasabb. Ugyanakkor vannak villanásnyi dokumentumfilmek, például Sára *Cigányok* című filmje, ami kis terjedelemben is maradandóan ábrázolja a témát. De a mai helyzet, hogy a reklámmegrendelők szerkesztik a televízióműsort, s ezért szentírás a huszonhat, illetve ötvenkét perc, egyszerűen brutalitás.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online és mobilplatformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

A *Nevelésügyi sorozat* volt az a film, amelynek kapcsán csináltuk meg a társadalmi forgalmazást. Ez azt jelentette, hogy a társadalomnak azt a csoportját vontuk be a forgalmazásba, akiknek és akikről valójában a film szólt. Ott álltunk egy ötrészes sorozattal, amely hevert a polcon. Ebben a munkában Mihályi Lászlóval, Szalai Györgyivel, Vitézy Lászlóval és Wilt Pállal dolgoztam együtt. A téma miatt nem lehetett megkerülni az aktuális, problémás kérdéseket. Ez is egy nehézséget jelentett, mert a politikai szervezeteknél szinte azonnal megindult a mellébeszélés.

Akkor úgy döntöttünk, nem erőltetjük sem a mozit, sem a televíziót, s mi magunk elvisszük a tantestületekhez, KISZ-bizottságokhoz, továbbképzésekre, tehát olyan intézményekhez, szervezetekhez, amelyeknek mindennapi életéhez a film témája szorosan kapcsolódott. Így alakult ki két megyében a társadalmi forgalmazás modellkísérlete. Az egyik megye a hagyományos forgalmazási rendet követte, a másikba mi magunk szállítottuk a filmet a célintézményekbe. Megnéztük az eredményt, s bizony a mi közművelődési modellünk messze mélyebb szellemi nyomokat hagyott, s az aktív részvétel is jelentősebb volt. Parázs viták alakultak egy-egy vetítés után, mármár egy újabb filmet is lehetett volna forgatni ott rögtön a helyszínen. Lényegében a *Nevelésügyi sorozat* után a filmforgalmazáson dolgoztunk évekig, szerettük volna intézményesíteni, de ez csak kevés eredménnyel sikerült.

Talán arról is kellene pár szót ejteni, hogy hol csúszott el ez az egész. A legfőbb ok maga a forgalmazási rendszer. A forgalmazók hallani sem akartak erről a „célzott" formáról. Nem tudták beilleszteni az évtizedek alatt kialakult munkájukba, a filmklubok, a művészalkotók és a közönségtalálkozók sorába. Épp elég feladat volt számukra azok szervezése, a szakmai beszélgetések esztétikai és filmtörténeti hátterének megvilágítása, s ezt nem tudták kiegészíteni társadalmi-szociológiai, társadalompolitikai elemzésekkel. Sőt sok esetben nívón alulinak is találták volna ilyen irányba terelni a komoly esztétikai, művészetelméleti találkozókat.

A másik hasonló kezdeményezés az 1975-ös *Fogadalomtétel* volt. Ezt a filmet is vetítettük KISZ-bizottságoknak, pártvezetőknek. Ebben az esetben is élénk viták alakultak ki. Ennek a tanulsága az volt, hogy szükséges ilyen vetítések alkalmával egy moderátort alkalmazni, aki megpróbálja megfelelő mederben tartani, irányítani, valamint feltárni a társadalmi összefüggéseket. A moderátor lehetett a filmes stáb tagja is (rendező; operatőr; dramaturg), de úgy alakult, hogy nagyon sok esetben társadalom-

tudóst, szociológust vagy művészettörténészt, közművelődési szakembert hívtunk ezekre az eseményekre.

A dokumentumfilm és az élőszereplős filmek viszonyrendszeréből mit tart releváns kérdésnek?

A dokumentumfilm sok szociológiai, filozófiai, pszichológiai s egyéb bonyolult nézőpont összessége. Ezen túl valóságközelisége miatt sok esetben mélyebben képes rávilágítani bizonyos összefüggésekre, mint egy-egy hagyományos játékfilm. Más befogadói magatartást feltételez és vár el.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva? Hogyan látja, mennyire kedvezőek vagy károsak a mozgóképes alkotásokat is befolyásoló technikai változások a dokumentumfilmet illetően?

Hosszú volt az út az orsós filmtől a mai digitális munkalehetőségekig, de ellentmondásos kérdésről van szó.

Nem lehet igennel vagy nemmel válaszolni erre a kérdésre, csak egy lényegi kérdést kiragadva a sokrétű problémából. Létezik olyan nézet például, hogy a dokumentumfilmre inkább ártalmasan hatnak az új lehetőségek. Ez egyben azt is jelenti, hogy egyre többen csinálhatnak ma filmet, ami egyrészt tiszteletre méltó, de komolyabb végzettség vagy felkészültség nélkül kevesen vannak azok, akik minőségi filmeket képesek csinálni. Régen az volt, hogy az ember kapott öt tekercs filmet, s meggondolta, mikor kapcsolja be a kamerát. Ma nincsenek ilyen korlátok. Sok esetben szinte nyersanyagkorlátok nélkül lehet forgatni, viszont a mennyiség gyakran a minőség rovására megy. Felhígította a dokumentumfilmet ez a fajta lehetőség, kevésbé míves, kevésbé szigorú, kevésbé koncentrált filmek készülnek. A végtelen mennyiségben rendelkezésre álló nyersanyag miatt sokkal több az olyan kép és hang, amely nem föltétlenül szükséges. Egy másik oldalról viszont forgatási feltételekben, vágásban, hangosításban – szinte minden területen – a lehetőségek szinte határtalanok.

Ami viszont nem változott, és a dokumentumfilmeseket mindig is hátrányosan korlátozhatja, az az érdekek (és a személyiség) megsértésének a lehetősége. Ez egyrészt felveti a morális szempontokat, amelyek az alkotók számára kőkemény elvárást jelentenek. De a hatalommal bíró személy, közösség vagy intézmény – akár az állam is – rendelkezik olyan befolyásos érdekekkel, amelyek nyilvánosságra kerülése nem kívánatos, amelyek megsértése ellen akár erőszakkal is védekeznie kell. Még akkor is, ha egy magasabb szempont, akár a jövő, vagy egy össztársadalmi érdek szempontjai szerint a film nyilvánosságra hozatala a jövő számára határozott előnyökkel járna. Ilyen szélsőséges esetben a dokumentumfilm létrejötte kérdésessé válhat, s a filmet dotáló személy vagy intézmény, valamint a rendező kompromisszumkészsége, taktikai érzéke és diplomáciai képessége válik mérvadóvá.

A dokumentumfilmesnek egyébként is különleges kvalitásokra van szüksége, melyek közül talán a leglényegesebb az emberekkel való magas szintű érzékeny bánásmód képessége és a hamis kártyás merészsége.

Dér András

Dér András (Budapest, 1954) Fipresci- és Balázs Béla-díjas rendező, operatőr, forgatókönyvíró. Tanulmányait a Színház- és Filmművészeti Főiskola film- és televízió-operatőr szakán végezte. 1984-től a Mafilm operatőre. 1987–1989 között a Balázs Béla Stúdió vezetőségi tagja. 2000 óta a Pázmány Péter Katolikus Egyetem adjunktusa. Főbb dokumentumfilmjei rendezőként: *Szépleányok* (1987, társrendező-operatőr Hartai László), *Parasztrondó* (1993), *Alámerülés és kibekkelés – Portréfilm Antall Józsefről.* 2. rész (2017), *Antall József 1315 napja* (2018), *A szabadság bolond körei* (2018, társrendező Muhi Klára), *Viharok hullámain a Kékszalagért* (2022). 1987-ben *Szépleányok* című filmje elnyerte a Magyar Filmszemle legjobb rendezői és filmkritikusi díját és a Mannheim Nemzetközi Filmfesztivál kategóriadíját.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? Filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet, vagy valami más?

Amióta a film létjogosultságot nyert a művészetek között és a hetedik művészet lett, diskurzus tárgya, hogy mi is a dokumentumfilm? A dokumentumfilmes a valóságot kutatja, a valós jelenségeket igyekszik a látszattól megkülönböztetni és a leghitelesebben ábrázolni. Nagyon izgalmas belegondolni, hogy a film születésének idején már az első filmtekercsek is dokumentáló jelleggel bírtak. És mit akartak velük dokumentálni? A mozgást. Fúj a szél és mozognak a falevelek, vagy hátrafelé forog a küllő. A valóság minimál absztrakciós megjelenítéséről volt szó. Ezért is vicces és egyben megejtő az anekdota, hogy a vonat érkezése láttán az első sorok felugrottak a moziban, pedig egy fekete-fehér, hangtalan felvételről volt szó, mégis annyira valóságos volt a nézők számára. Aztán a filmezés megkerülhetetlen problémája lett a valóság primer bemutatása, az idő és a tér viszonyrendszere. A korai Lumiére-tekercseket még nem lehet dokumentumfilmnek nevezni, csak dokumentációnak, mivel az önálló dokumentumfilm megszületéséhez igencsak erős rendezői beavatkozás vezetett. Flaherty a *Nanuk*ban[1] egy olyan antropológiai múltat ábrázol beállított jelenetekkel, ami akkor már nem létezett. Valójában az első egész estés dokumentumfilm sem tisztán dokumentumfilm, és ez mind a mai napig rányomja a bélyegét a kategória műfaji meghatározására. A műfaj igazi felszabadulását a '20-as évek avantgárdja hozza el, amikor a képzőművészek elkezdik a valóság elemeit teljesen véletlenszerűen egymás mellé helyezni, miközben elszakadnak a hiteles valóságábrázolás látszatától, helyette szubjektív valóságot hoznak létre.

Ivens *A híd*[2] című némafilmjében egy rotterdami vasúti hidat filmezett le, amely ketté nyílik a hajóforgalom számára, majd visszaáll az alapállapotba. Ivens nem egy

1 Nanuk, az eszkimó (A Nanook of the North), r.: Robert J. Flaherty, 1922.

2 *A híd (De Brug)*, r.: Joris Ivens, 1928.
Grierson, John (1964). *Dokumentumfilm és valóság.* Budapest.

analitikus struktúrát akar a filmjével bemutatni, nem a híd működését ábrázolja, hanem random fényképezi a különböző formákat. Balázs Bélát idézve, azon a hídon, amit Ivens ábrázol, nem tudna átmenni egy vonat. Miközben Ivenset eleve nem is érdekelte a híd műszaki működése, a költőiség szubjektív látásmódja jelenik meg. A dokumentumfilm innentől kezd önálló, autentikus művészetté válni, kilép az alkalmazott formából, önkifejezési eszközként, a világra való reflexióként lesz értelmezhető. Grierson után szabadon: a valóság kreatív bemutatása teszi művészetté a dokumentumfilmet.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

A '20-as, '30-as évek dokumentumfilmeket készítő és vizsgáló teoretikusai, mint pl. John Grierson, Dziga Vertov és Paul Rotha megalapozták az esztétikai és társadalmi viszonyt. A televízió megjelenésével új műfajok születtek és születnek a mai napig is, amik formálják, finomítják és vita tárgyává teszik a dokumentumfilm meghatározását. A közbeszéd és sajnos a szakma egy része is szívesen használja a dokumentumfilm megnevezést minden nem fikciós tartalomra. A feminista filmelmélet is befolyásolta, alakította a diskurzust. A nyolcvanas évek végétől a dokumentumfilm tipológiáját próbálták meghatározni. Bill Nichols hatféle ábrázolásmódot különböztetett meg, melyek „a dokumentumfilm műfajának mintegy alműfajaiként jelennek meg: a költői, a magyarázó, a résztvevő, a megfigyelő, a reflexív és a performatív ábrázolásmódot". Renov azt vizsgálja, hogy melyik az a négy alapvető tendencia, avagy retorikai/esztétikai funkció, amely a dokumentumfilmes gyakorlatnak tulajdonítható. A négy tendencia: 1. rögzíteni, megmutatni, avagy megörökíteni; 2. meggyőzni, avagy népszerűsíteni; 3. elemezni, avagy rákérdezni; 4. kifejezni. Láthatjuk, hogy folyamatos a változás. A filmalkotók körében a követéses kreatív dokumentumfilmezés lett újra népszerű. A *Nanuk* ebből a szempontból előretolt helyőrség volt, mert főleg a 2000-es években fedezték fel újra a hosszú követéses dokumentumfilmeket, amelyek felvételi technikában és dramaturgiai szempontból is közelítenek a játékfilmhez. A 20. században volt egy nagyon hosszú időszak, amikor a propagandafilm vette át a dokumentumfilm szerepét. A háborúk megfektették a műfajt, nálunk gyakorlatilag csak a Balázs Béla Stúdió megjelenésével nyerte vissza a régi énjét, addig a kozmetikázott, hazug híradófilmeket tekintették dokumentumfilmeknek. A BBS-t sajátos helyzetéből fakadóan nem kötelezték arra, hogy bemutassa az ott készülő filmeket, ezeket így nem is kellett annyira cenzúrázni, ennek köszönhető, hogy a hazai alkotók újra felfedezték a valóságábrázolást.

A háború után Nyugaton, ellentétben a kelet-európai helyzettel, nagyon erős önreflexivitás jelenik meg a dokumentumfilmben. Elsősorban pszichoanalízis-alapú dokumentumfilmek készültek, amiket aztán a nyolcvanas évekre vált fel a fenomenológiai megközelítés, tehát a látszat és a jelenség közötti különbözőség dilemmája. Itthon a Balázs Béla Stúdió egy nagyon tudatosan építkező dokumentumfilmes kultúrát hoz létre, ami annyira erőssé válik, hogy a '80-as években maga alá gyűri a magyar játékfilmgyártást is. Ez nyilván azzal is összefüggésben van, hogy a diktatúra szép lassan puhul, egyre többet engedélyez a cenzúra. Persze így is készültek filmek, amiket betiltottak, mint Mész András *Bebukottak*[3] című alkotását, ami pedig a '80-as évek

3 *Bebukottak*, r.: Monory Mész András, 1985.

egyik legfontosabb filmje, de ott volt Ember Judit is, akinek folyamatosan dobozba rakták a filmjeit. Ugyanakkor legalább elkészülhettek ezek az alkotások, és hosszú évek után előkerültek a dobozból. Önmagában is fontos, hogy léteznek és időkapszulaként megőrizték az akkori társadalomképet. A dokumentumfilmnek többek között az egyik nagy erénye, hogy nem öregszik, és sosem évül el.

Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Alapvetően egyéni tevékenység, de nem nélkülözi a csapat maximális jelenlétét. Nagyon intim helyzet, ahogyan kiválasztom az alkotótársaimat. Még intimebb, mint egy játékfilm esetében, méghozzá azért, mert olyan sérülékeny emberekről forgatunk, akik nem professzionális színészek, hanem benne vannak egy élethelyzetben, adott esetben egy krízishelyzetben, tehát nem mindegy, hogy a hangmérnök, a világosító, az operatőr vagy éppen a transzportsofőr hogyan viszonyul hozzájuk. Nagy felelőssége van a rendezőnek és a producernek abban, hogyan állítanak össze egy dokumentumfilmes stábot.

Van értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Fentebb már érintettem ezt a kérdést. Az első problematika ebben a kérdéskörben a televízió megjelenése volt, ami egyrészről új piacként jót tett a dokumentumfilmezésnek, mert az „éhes gyomor" mindent elnyel, szüksége volt rengeteg nem fikciós tartalomra is, de közben fel is hígította a műfajt. Műfaji sokszínűség jelent meg, de kialakult egy úgynevezett televíziós dokumentarizmus, vagy nonfikciós televíziózás, ami nem feltétlenül egészséges. Példának okáért az infotaintmenről a közönség nagy része azt hiszi, hogy dokumentumfilm, holott köze sincs hozzá, hiányzik belőle a művészi önkifejezés, ami a dokumentumfilmezés fontos ágense. Ide sorolhatók a valóságshow-k és a dokureality-műsorok is.

Mi a különbség a televíziós vagy online platformra, illetve a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

Nem tartalmilag látok köztük különbséget, hanem a műsorstruktúrából adódóan. Itt különbséget kell tennünk a közszolgálati, a kereskedelmi és a tematikus csatornák között. Ha az előbbi két televízióról van szó, akkor 52 vagy 26 perc lehet egy dokumentumfilm, ami egy halálos dolog. Ritka esetben kétrészes, akkor elérheti a 100 percet. De nincs az rendjén, ha nem a téma határozza meg a játékidőt, hanem egy műsorstruktúra, amibe bele kell szorítani. És aztán ott vannak az olyan televíziós tartalmak, mint amik legfeljebb nagyon távoli viszonyban vannak a dokumentumfilmmel, mint a magazinműsorok. Előfordul azért egy-két pozitív példa is, mint a *XXI. század,* ahol valóban értékes ismeretterjesztő tartalmakat kapunk. A tematikus dokucsatornák a természetfilmeket, az extremitást, a hátborzongatást preferálják, tisztelet a kevés kivételnek. A streaminget fontosabbnak tartom, mint a moziforgalmazást, mert hiába készülnek kiváló dokumentumfilmek, ha már a tízezres nézőszám is szinte elképzelhetetlen. Persze létezik egy alternatív forgalmazási lehetőség, kilépni a mozikból, elvinni a közönséghez, olyan intézményekhez, ahol fontos, hogy ez a film reflexiókat kapjon. Ezt a fajta alternatív forgalmazást nagyon fontosnak tartom a streaming mellett. Mert a streaming az mégiscsak magára hagyja a nézőt, és a dokumentumfilmnél viszont jó, ha nem engedjük el a kezét.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

Biztosan befolyásolhatja az alkotókat az, hogy a közösségi médiában bárki indíthat egy YouTube- vagy másféle streamingcsatornát és szinte bármit feltölthet rá a legextrémebb témákig. A tabuk teljesen megdőlnek, nincsenek kapuőrök, amik valamikor megszűrték a tartalmat. Viszont azok számára is adhat egy lehetőséget, akik eddig szigorú struktúrában gondolkoztak a filmkészítésről, de most talán bizonyos gátlások feloldódnak bennük, és képesek lesznek művészeti formában megvalósítani az ötleteiket.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

Számomra alkotói létforma. A filmipar alapvetően profitorientált, viszont a dokumentumfilmet távolról sem nevezném annak. Ez egy rendkívül alulfinanszírozott és társadalmilag is alábecsült rétege a művészetnek. Megélhetési formaként nem lehet rá gondolni.

A film megjelenése óta meglévő klasszikus ellentétpárok – filmművészet vagy filmipar, üzlet vagy alkotói magatartás – a dokumentumfilmek esetében bírnak-e valamilyen speciális többletjelentéssel?

Szomorú vagyok, ha ezek megjelennek, mert valahol korlátozzák az alkotót. Vannak erre nem éppen pozitív példák, mint a streamingszolgáltatók és a tematikus csatornák, akik adott esetben olyan szempontokat támasztanak, amelyek nem az alkotói folyamatot segítik. Nem egészséges, amikor belép egy ilyen szemlélet, mert ez a fajta – adott esetben ki nem mondott – politikai elvárás vagy kereskedelmi szempont befolyásolja a rendezőt, mit kell beépítenie a filmjébe, ha szeretné, hogy támogassák. Sugalmazzák, milyen dokumentumfilmet kell készítenem ahhoz, hogy fesztiválsikereket érjek el. De ez már egy nagyon sikamlós kultúrpolitikai problémakör, amin könnyű elcsúszni.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Én még a kisjátékfilmet sem nevezném kicsinek, mert ugyanolyan kemény munka van benne, mint egy nagyjátékfilmben. A dokumentumfilm pedig egész biztosan nem kisműfaj, adott esetben sokkal, de sokkal több erőfeszítést, időt vesz igénybe egy követéses dokumentumfilm elkészítése, mint egy játékfilmé. Ennek a fajta lekicsinylésnek aztán financiális következményei is vannak, kis műfaj, kis pénz. Nagyon torz hozzáállás ez, a kevés, államilag kiemelt kivételtől eltekintve egy dokumentumfilm általában egy inkubátoros film büdzséjét sem éri el emiatt.

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogyan látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

Valamikor a történelmi időkben létezett a BBS, a Társulás Stúdió, a Fórum Film Alapítvány, a Duna Műhely, az Inforg Stúdió, az FMS. Ezekben komoly dokumentumfilmes alkotómunka zajlott. Ilyen típusú közösségekre nagy szükség lenne. Amióta gyakor-

latilag egyablakos lett a filmkészítés, az állami finanszírozásnak óriási a felelőssége. A szponzoráció nehezen értelmezhető egy dokumentumfilm esetében, mert ha engem megvásárolnak, akkor én már nem vagyok független. Ha viszont a kultúrpolitika megszabja az irányokat, hogy milyen típusú dokumentumfilmeket vár el, akkor megint ott vagyok, ahol a szponzorált tartalommal. Tehát nagyon nehéz helyzetben vannak ma azok a dokumentumfilmesek, akiket valóban érdekel a valóság. A dokumentumfilm feladata, hogy a társadalom lelkiismerete legyen, tehát az állami finanszírozónak nem illene megsértődnie azon, ha az általa támogatott film adott esetben egy államilag felépített struktúrát kritizál. Ebben csak látszólagos ellentmondás van, hiszen valójában nem az állam, hanem az adófizetők pénzéből készül, tehát ilyen értelemben függetlennek kellene lennie. A mai Magyarországon azonban nem független a dokumentumfilm-támogatás rendszere, és ez egy nagyon szomorú dolog. Így fordulhat elő, hogy a legizgalmasabb és legértékesebb dokumentumfilmek mostanság főleg a struktúrán kívül készülnek, vagy külföldi pénzből, vagy nagyon minimális részfinanszírozásból jönnek létre.

Az évek, évtizedek alatt érzett változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően, akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

Itthon fűnyíró elv érvényesül, előre meghatározzák, hogy egy dokumentumfilmre mennyi pénz van, és teljesen mindegy, hogy milyen témában dolgoznál és hogy hogyan. Amit pozitívnak látok, hogy megjelent egy fiatal, kreatív producergeneráció, akik dokumentumfilmekkel is foglalkoznak, több nyelven beszélnek, és jól helyezkednek a nemzetközi porondon. A dokumentumfilmesek helyzetén tud segíteni, hogy jó kapcsolatokat építenek ki nemzetközi alapítványokkal, forgalmazókkal, televíziós és streamingtársaságokkal, és így tudnak egy minimális szinten biztonságos anyagi helyzetet teremteni az alkotók számára.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőfilmes közösséghez képest?

A fentiekkel együtt is kevés olyan producer van, aki a dokumentum- és a játékfilm terén is azonos minőséget tud biztosítani. A producerek nagy része alapvetően nyereségre törekszik, tehát játékfilmekkel vagy sorozatokkal akar foglalkozni, mert tisztában van vele, hogy egy rövidfilmmel vagy dokumentumfilmmel legfeljebb erkölcsi sikereket lehet elérni, de anyagit biztosan nem.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Többféle producertípus létezik. Van egyrészt a nagyon korrekt producer, aki azt mondja, hogy figyelj, én megteremtem neked az anyagi bázist, ezzel te ne törődj, csak a kreatív dolgokra koncentrálj, én mindent megteszek, hogy a lehető legtovább eljussunk. Akad olyan, aki hozza a témát, ahhoz keres rendezőt, és kreatívként is részt vállal a produkcióban. De nem úgy, hogy agyonnyomja a szakembert, hanem tartalmi szempontból is támaszkodhatsz rá, ha megakadsz. Mindkét példa szerencsés együttállás. És akkor van olyan, aki jobb híján támogat egy dokumentumfilmet, mert éppen nem jött össze se a sorozat, se a játékfilm, de mégis akar valami forgalmat bonyolítani. Olyankor előfordulhatnak konfliktusok.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

Érdekes dolog, a kreatív dokumentumfilmek elharapódzásának következménye, hogy sokan igénybe vesznek forgatókönyvírókat. De sokszor a vágó is a forgatókönyvíró szintjén van, már ha a rendező nem saját maga vágja a filmet. A szakértők felkérése a BBS időszakában vált alkotói módszerré, amikor 1969-ben megjelentették a Szociológiai kiáltványt. Bódy Gábor és Grunwalsky Ferenc vezetésével létrehozták a Szociológiai Filmcsoportot. A rendező nem érthet mindenhez, jó, ha egy adott témában szakértőkre támaszkodik.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol lát hiányosságokat, illetve milyen megoldási javaslatai vannak?

Azt látom, hogy a szakemberek inkább gyakorlat közben sajátítják el a szükséges szaktudást. Miközben megjelentek itthon a dokumentumfilm-rendező felsőfokú képzések (SZFE, DocNomads), nincsenek kifejezetten dokumentumfilmes operatőrök, hangmérnökök, vágók. Ők még valahol továbbra is a játékfilm bűvkörében élnek. Valószínűleg nem véletlen, hogy a dokumentumfilm-rendezők sokszor egymás operatőrei, megtanulják ezt a részét is, mert jobban megértik egymást.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Nem vagyok vele elégedett. És nem arról van szó, hogy ne lenne pénz, mert Andy Vajna annak idején nagyon ügyesen megteremtette ennek a hátterét, ráadásul elérte, hogy a filmeseknek ne kelljen a politikusoknál kuncsorogniuk. A jelenlegi helyzetben továbbra is létezik ez a pénzforrás, viszont ehhez visszatért a korábbi dörgölőzés, smúzolás, megalkuvás és megalázkodás. Közben parkolópályára van téve az a dokumentumfilmezés, amit a társadalom lelkiismeretének nevezek. Azt gondolom, hogy radikális változásra lenne szükség ahhoz, hogy megint egy nyitott filmgyártásról beszélhessünk. Maradhat az egyablakos rendszer, de legyen mögötte egy demokratikusan megválasztott testület, ami politikafüggetlen, felelősséget vállal és rotálódnak a tagjai.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

Itthon nincs, kizárólag a nemzetközi piacon. Vagy esetleg az, hogy a producer igénybe veszi a közvetett támogatást és megpróbál valameddig eljutni. Baráti és közösségi finanszírozásból, elkötelezettségből is készül néhány független film.

Gyerekeknek szóló tartalom, családi filmek, ismeretterjesztő sorozatok. Mindez virágzó üzlet a világ fejlett filmiparral rendelkező részein. Magyarországon ez ugyanúgy állami támogatásra szorul, mint a piaci bevételekre kevésbé számító művészeti projektek. Lát ebben ellentmondást, problémásnak tartja-e, s ha igen, milyen változásokat látna szívesen?

Magyarország kis piac. A jegyárak bevételéből, a külföldi eladásokból csak egészen ritka esetben térül meg egy film, vagy hoz esetleg profitot. Nem látom problémásnak,

mert hova pályázhatnának az alkotók, ha nem az állami struktúrához? Egy-két alapítványhoz esetleg, ahol legfeljebb fillérek állnak rendelkezésre. Magántőke ritkán fektet be. Az elmúlt években készült pár független finanszírozású játékfilm, hogy néhány nevet említsek: Hajdu Szabolcs, Reisz Gábor, Boross Martin, Herendi Gábor. Roppant nehéz körülmények között születtek meg ezek az alkotások. Az viszont nagyon problematikus, hogy nincs a televíziókkal megfelelő együttműködés, de ez egy akut probléma, mert korábban sem volt. A gond az, hogy nincsenek rákényszerítve a kereskedelmi és közszolgálati televíziók a magyar filmgyártásban való részvételre.

Kapcsolat az állami pénzosztóval (támogatási rendszer). Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Azt gondolom, csak azon a szinten szólhat bele, hogy megfeleltesse a törvénybe foglalt társadalmi normáknak. De attól függetlenül, hogy ő finanszírozza, azon túlmenően nem. Tisztázni kéne a fejekben, hogy az állami finanszírozó esetében nem egy megbízóról van szó.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel, filmtervvel?

Igen, tehát nem is pályázok már.

Érzett valaha megfelelési kényszert az állami pénzosztó felé?

Ezt mindig lehetett érezni, a múltban is így volt. Ha végignézzük a magyar filmművészet történetét, nagyon kevés az olyan alkotás, amiben valamilyen szinten nem érezni az öncenzúrát. Az úgynevezett aranykor, a '60-as, '70-es évek filmjeiről is üvölt az öncenzúra.

Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

Nem. Maximum a megbízók által megrendelt filmek esetében, de azt nem öncenzúrának nevezném, hiszen eleve nem az én alkotói szabadságomból születtek. Pályázatok érdekében viszont sosem fordult elő.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Egyre inkább látok erre példát, Visky Ábel *Mesék a zárkából* horvát és brit partnerekkel készült, vagy Zurbó Dorottya bhutáni filmje.[4] Dóri szerencsés helyzetben volt, hogy van egy ilyen kapcsolata, és meg tudta valósítani a koprodukciót. De ez nem egy olyan széles út, amin minden dokumentumfilmesnek tudnia kell járni. Az európai uniós pályázatok egyébként mindenki számára elérhetőek, ha van hazai forrása.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi- vagy mobil és internetes felületre készül?

Érintettük már, hogy ami televíziós megrendelésre készül, az sok sebből vérzik. Nem a téma fontossága van a centrumban, hanem egy adminisztratív elvárásrendszer,

4 A boldogság ügynöke, r.: Zurbó Dorottya, Ahrun Arun Bhattarai, 2024.

és ott is különbséget kell tenni a közszolgálati és a kereskedelmi televíziók között, sőt még a kereskedelmi televíziók között is. Mindegyiknek megvan a maga ideológiai szempontrendszere, és bár a streamingnél látszólag nagyobb a szabadság, ott is erősen jelen vannak ideológiai elvárások. Marad a szabad felhasználás, az önálló megjelenési forma.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Engem nagyon inspirálna a sorozat, boldogan csinálnék egyet. Nagyon sok lehetőség van a szerializált formában, hallatlanul izgalmas, hogy mennyire mélyen, összetetten lehet egy karaktert végigkövetni, egy problematikát kifejteni, mert nem vagy beleszorítva maximum 120 percbe. Felszabadító lehetőségeket kínál, és most erre van financiális és befogadói készség is. Ezt nagyon irigylem a mostani fiatal generációtól, mert a mi időnkben nem volt meg, a sorozat nem jelentette azt a minőséget, mint most.

Milyen az ismeretterjesztő film és a dokumentumfilm viszonya. Egy műfajról, és azon belül formátumokról, vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

A dokumentumfilm egy formátuma az ismeretterjesztő film. A műfajcsaládon belül sokféle formátumot különböztetnek meg. Személy szerint én a Bill Nichols által ismertetett tipológiát szeretem. Egy költői dokumentumfilm miért ne lehetne adott esetben ismeretterjesztő?

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

Probléma, hogy a dokumentumfilmek nagyon hamar lekerülnek a mozik műsoráról, főleg a multiplexeknél (ha egyáltalán forgalmazzák őket). Amennyiben a dokumentumfilmezés nem is, a forgalmazás viszont egész biztosan piaci alapú. Ebbe ezért beleléphetne a Nemzeti Filmintézet, és mondhatná, hogy ha te egy magyar dokumentumfilmet forgalmazol, akkor én a feltételezett jegyárnak az x százalékát kifizetem neked. És akkor meg fogja érni a forgalmazónak, hogy ne két hét után vegye le a filmet a műsorról, hanem otthagyja akár hat hétre is. Nincs ma dokumentumfilmeket permanensen játszó mozi. Nincs dokusáv a közszolgálati televízióban. Van viszont a Verzió és a BIDF Filmfesztivál, KineDok, amely lassan egy évtizede alakítja a hazai dokumentumfilmes közösségeket és filmklubokat. Nagyon pozitív a MADOKE megjelenése, ami a hazai dokumentumfilm-készítőket fogja össze, nyújt szakmai és szociális támogatást. A közös nehézségük, hogy csekély az anyagi támogatásuk, élet-halál harcot vívnak a fennmaradásukért. A filmek láthatóságát és magasabb szintű társadalmi elfogadását segítené a speciális kritikai és elemző tér, ahol teoretikusok, elméleti és társtudományi szakemberek fóruma jöhetne létre, akár az online térben is.

Befolyásolják-e a dokumentumfilm készítését a változó nézői szokások?

Inkább azt mondom, hogy a kereskedelmi televíziók elszívják a levegőt a valóságshow-műsorokkal és az áldokumentumfilm-jellegű tehetségkutatókkal. Rám ugyan nincsenek hatással ezek, de biztos, hogy van olyan alkotó, akire igen.

A dokumentumfilm és a játékszereplős filmek viszonyrendszeréből mit tart releváns kérdésnek?

Ez egy folyamatos oda-vissza játék, szerintem nagyon inspiráló mindkét oldalra nézve. A Budapesti Iskola ennek aztán egy nagyon erős kifejezési formája volt itthon.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

Magyarországon a 2000-es évektől erős tendenciát jelentenek a kreatív, hosszú követéses dokumentumfilmek, amelyben nagy szerepe van az oktatásnak, például a DocNomads megjelenésének. Nekünk annak idején nem volt külön dokumentumfilmes szakunk, operatőr, filmrendező, tévérendező szakokon kellett ugyan dokufilmet készíteni, de nem erről szólt a főiskola. Nagyon jó, hogy Almási Tamásék vannak és csinálják a képzést, a rendezők pedig nem kényszerből választják ezt a pályát. Csodálatosan gyümölcsözőnek bizonyult ez a tudatos oktatás, hallatlanul érzékeny és nagyon izgalmas, egész estés hosszú dokumentumfilmek, többévnyi nagyon kemény munkával születnek meg a legkülönbözőbb témákban. A másik érdekessége, hogy sokkal több női rendező van jelenleg a szakmában. Viszont fontosnak tartanám, hogy ugyanolyan intenzitással képezzék a hangmestereket, a vágókat, az operatőröket a dokumentumfilmes szférában, mint ahogy a rendezőket.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

A csecsemő is előbb kezd el képpel foglalkozni, mint bármi mással, és mára pedig, mivel munkaeszközzé vált a teljes digitális rendszer következtében a képszerkesztés, a képpel való kommunikáció, borzasztó nagy probléma, hogy a vizuális oktatás nincs jelen a közoktatásban. Szinte nincs olyan tanár, akinek ne lenne segítségére, ha mozgóképes segédanyagokat használna, mégis nagyon kevésszer fordul ez elő. Ha levetítenek egy órán egy filmet, akkor azt gondolják a tanárról, hogy megúszós fajta. Pedig a pedagógiának ma már elengedhetetlen részévé kellene válnia. A dokumentumfilm sokszínűségét a közoktatástól kezdve jól lehetne használni, hiszen az ismeretterjesztéstől a portréfilmen át a történelmi filmekig minden oktatott tárgyhoz alkalmazható lenne.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

Veszélyes vizeken evezünk, kérdéses, hogyan tudja a dokumentumfilm megőrizni az integritását a mesterséges intelligencia mellett. Persze van pozitív oldala is, mert ha mondjuk a Bach Színpad jövőjéről szeretnék egy dokumentumfilmet készíteni, és megkérdezem az AI-t, akkor két perc alatt kapok 45 olyan szempontot és lehetőséget, aminek a nyomán tovább haladhatok, és nem kell negyven szakértővel három hónapon keresztül szenvednem. Fel tud gyorsulni a munka, talán mélyebb analízisekre is alkalmat kapunk, de az emberi tényezőt nem lehet belőle kihagyni. Különben nincs lelke, és lélek nélkül nem lehet dokumentumfilmet készíteni. Az elengedhetetlen.

Lát-e olyan területeket, ahol a dokumentumfilm jelentős, vagy a mainál jelentősebb szerepet játszhat a jövőben?

Az ismeretterjesztésben mindenképpen. Nagyon nagy lehetőségeket látok abban is, hogy a tudomány és a dokumentumfilm összefog, jobban összefonódik.

Hogyan látja, mennyire kedvezőek vagy károsak a mozgóképes alkotásokat is befolyásoló technikai változások a dokumentumfilmet illetően?

A mesterséges intelligencia problematikus. A képnek eddig volt egy dokumentatív hitele, ami most teljesen elveszett. Már ott tartunk, hogy nagyon kifinomult szakembernek kell lenni, hogy megállapítsuk egy kép valódiságát. És ez a technológia elérhető bárki számára. Lehet, hogy vissza fogunk térni egy nagyon analóg filmkészítéshez, amiről egyértelműen megállapítható, hogy nem manipulált. A filmművészet fejlődése, változása függött a technikai fejlesztésektől, újításoktól is. Az eszközök innovációjával egyre intimebb és személyesebb lehet a filmkészítés.

Miben lát lehetőségeket és milyen veszélyeket érzékel a dokumentumfilm jövőjét tekintve?

Globálisan azt látom, hogy a propagandagépezet rendkívüli módon prosperálni fog belőle, amiben megint csak a mesterséges intelligencia lesz a legnagyobb partnere. A lehetősége az autonómia, a politikai és gazdasági függetlenség. Az alkotás pedig a digitalizáció és a közösségi háló szabad felhasználása esetén cenzúra nélkül juthat el a befogadóhoz.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a nyolcvanas években?

Nagyon komoly alkotókra néztem fel. Sára Sándor, Dárday István, Tarr Béla, Ember Judit, hogy csak néhányat említsek. Ennek ellenére egyáltalán nem akartam dokumentumfilmes lenni. Most is kettős identitású vagyok, mert a fikció mindig is vonzott, készítettem egész estés játékfilmeket, valamint színházban is rendszeresen rendezek. De mivel a valóság ábrázolása, megfejtése, fenomenológiai megközelítése érdekel, ebbe óhatatlanul beletartozik egyfajta analitikus és szubjektív szemlélet, ami a dokumentumfilmezést jellemzi. Fotográfusként kezdtem a pályámat, és az alapképzettségem miatt jelentkeztem operatőrnek. Az első dokumentumfilmemet[5] vizsgafilmként készítettem, tulajdonképpen egy szimbolista mű volt a rendszer leépüléséről, a háború utáni korszak ikonikus 424-es mozdonyáról, aminek vörös csillag volt az orrán. Már vágtam a filmet, amikor elterjedt, hogy engem most ki fognak rúgni miatta. Végül mégsem szankcionáltak, viszont csak négyest kaptam rá, de különböző fesztiválokra is eljutott. Ezt a fajta kritikus élt vittem tovább a főiskola utolsó éveiben, amikor megalakult a Fekete Doboz, és annak aktív tagjává váltam. Ez egy nagyon más dokumentumfilmezés volt, nagyon dinamikus, mert a rendszerváltást és annak a háttérpolitikai, társadalmi mobilitását feltérképező akciókban vettünk részt. Ez a fajta akcionista filmkészítés nem teljesen az volt, ami engem érdekel, de attól még izgalmas volt számomra ott lenni a tüntetéseken, a kamerával közel menni a rendőrökhöz és a felvonulókhoz.

---

5 *Száll a 424-es*, r.: Dér András, 1981.

Az első komoly dokumentumfilmemet[6] is bizonyos szempontból a véletlen szülte. Hartai László osztálytársammal együtt egy játékfilmen kezdtünk el dolgozni, különböző terveket szőttünk, amikor Laci egyszer csak olvasott egy cikket az újságban arról, hogy országos méretű szépségversenyt rendeznek, gyakorlatilag a háború óta az első ilyet. Felkeltette a figyelmünket ez a sajátságos helyzet, mivel bizonyos mértékben ellentmondott a szocialista erkölcsnek és gazdaságnak is. 1984-et írtunk, addigra már elkezdődött az erodálása a monolitikus gondolkodásmódnak és gyakorlatnak, az ÚGM keblén megjelentek a magánvállalkozások, de amit itt tapasztaltunk, az mégis így is fura volt. Ahogyan elkezdtük beleásni magunkat, rögtön észrevettük, hogy a társaság, aki a szervezésével foglalkozik, gyakorlatilag nulla szakmai felkészültséggel, nulla érdeklődéssel, viszont hihetetlenül arrogáns módon áll hozzá a dologhoz.

A Balázs Béla Stúdió volt a film megfelelő terepe, és már a nulladik ponttól, a nem nyilvános előválogatásokon is forgattunk, aztán Molnár Csilla szépségkirálynő halála után is folytattuk a munkát. Eredetileg egyáltalán nem akartunk interjúzni, inkább a megfigyelői dokumentumfilmezésnek egy olyan variációját választottuk, ahol bizonyos szereplőkkel szituatív helyzeteket hozunk létre, mint a Budapesti Iskolánál, de a '80-as évek elején ez annyira nem volt még jellemző itthon. Amikor komolyabbra fordult a dolog, és a BBS financiálisan már nem tudta támogatni, Dárday István és a Társulás Stúdió szállt be mellé, nagyon sok értékes gondolatot és tapasztalatot köszönhetünk nekik. Annak az időszaknak az egyik legnézettebb és legdrámaibb filmje lett belőle, ami egyébként a '80-as évek társadalmi, morális és gazdasági vertikumáról is szólt, nem csak arról, hogy mi történt Csillával.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Úgy vélem, van bennem elegendő kíváncsiság, és az emberekkel is jól kijövök. Nagyon jól tudok hallgatni, figyelni, nem beleavatkozni az alany életébe direkt módon, megvan az empatikus képességem, hogy rá tudjak érezni a másik rezgéshullámára. Hiányosságaim közé talán a türelmetlenséget meg a lustaságot sorolnám. Többször is előfordult már, hogy hosszabb távú követőfilmet akartam készíteni, bele is fogtam, de valahogy félbemaradt. Lehet, hogy nem vagyok elég makacs.

Szakmai téren bizonyos technikai dolgokat szeretnék jobban kézben tartani, mert nagyon meglódult a technológiai fejlődés, a digitális technikák nagyon sokrétűvé váltak, rendkívül sokféle kamera van a piacon, már nem csak a Panaflex, meg az Arriflex. Alapszinten tudok csak vágni, nem megy a digitális vágás, azt is jó lenne elsajátítani. Úgy érzem, hogy az érdekérvényesítés területén is lehetne fejlődni, mert ahogyan a nyolcvanas évekig még viszonylag belátható mennyiségű rendező volt a pályán, az jelentősen megváltozott mostanra, és ehhez képest a forráskapacitás nem nőtt egyenes arányban. De ennek ellentmond az életfilozófiám, én inkább szemlélődő típus vagyok.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

Nem ezeket tartom a legfontosabbaknak. A nyitottságon múlik minden. Bár nem elhanyagolható, de szaktudás nélkül is lehet kiváló dokumentumfilmet készíteni, ha az

6 *Szépleányok*, r: Dér András, Hartai László, 1987.

alkotóban megvan a kellő nyitottság a téma vagy az alanya felé. Láttam már technikailag elég pocsék dokumentumfilmeket, életlen, rosszul komponált, a hanggal is hadilábon álló munkákat, ahol a szaktudás hiányát teljesen felülírta az a kapcsolat, ami kialakult a filmkészítő és a szereplője között. A dokumentumfilmes tehetségét a világra való érzékenysége jelenti. Rendkívül fontos még az előítélet-mentesség, hogy az ember a saját tapasztalati alapjából kiindulva, de annak minősítése nélkül tudjon vizsgálni egy jelenséget. Vizsgálni, de nem minősíteni egy jelenséget. Nagyon sok, egyébként érzékeny és izgalmas dokumentumfilm csúszik bele a részlehajlásba.

Ki tekint mentorának? Ki a példaképe a (mai vagy egykori) magyar dokumentumfilmesek közül?

Ragályi Elemér tanárom mindenképpen a példaképem volt. Ahogyan ő a kamerával gondolkodott, ahogyan jelen tudott lenni, akár dokumentum-, akár fikciós munkáról volt szó, az teljesen lenyűgözött. Nemcsak operatőrként, hanem emberként is. A főiskola előtt Szőts István mellett dolgoztam, ő rendkívül nagy hatással volt rám. A színházi világból Fülöp Viktor balettművészt is ide sorolnám, az embersége, figyelme, művészi alázata, munkamorálja példaértékű volt számomra. Dokumentumfilmes szempontból Cassavetes munkásságát elképesztő izgalmasnak tartottam, de Dárday, Sára Sándor, Schiffer Pál, Almási Tamás és Tarr Béla korai dokumentumfilmjei is fontosak voltak a számomra.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Mindig azok a karakterek érdekeltek, akik valamilyen módon szembe mennek a fennálló struktúrával, a szokásjoggal, a konvenciókkal, ezért kicsit marginalizálódnak, elmagányosodnak, majd megvívják a harcukat. Ez nem azt jelenti, hogy csak ilyen típusú filmet készítettem, mert sokszor dolgoztam megrendelésre is. Előfordul az is, hogy egy ötlet menet közben alakul át, például dokumentumfilmként indult az *Árnyékszázad,*[7] ami az egykori híres alternatív szórakozóhelyről, a Fekete Lyukról szólt. Először tisztán dokumentarista módon lejártam a klubba, mindig kamerával a kezemben, és csak dumáltam az ott lógó srácokkal. Amikor bemutattam a Hunnia Stúdióban egy előzetes anyagot, 6–8 interjút és néhány vágóképet, azt mondták, hogy ez egy kész film. Én viszont úgy éreztem, hogy közel sincs kész, mert most olyan, mintha állatkerti állatokat mutogatnék. Elkezdtem gondolkodni, hogy valójában milyen filmet akarok róluk csinálni? Akkor jött ez a hibrid megoldás, hogy Pauer Henrikkel együtt írtunk egy forgatókönyvet, és a valódi dokumentarista jelenetek mellé beállított helyzetek kerültek. Sokan nem értették, miért vittem el experimentális irányba a filmet. Nem egy rezervátumot akartam prezentálni a nézőknek, hanem megmutatni, nem a kriminalizált szereplők kiközösítését erősíteni. Izgalmas, tehetséges emberek voltak, akik azért sodródtak a társadalom szélére, mert drogfogyasztásba menekültek. Én egy szélesebb kontextusban akartam őket ábrázolni.

Ki a hipotetikus nézője?

Alapvetően semmilyen elképzelésem sincs a nézőről, mindenki más és más. Amikor az ember megpróbál egy filmet pitchelni, mindig jönnek ezzel a kérdéssel, hogy na, és akkor ki lesz a néző? Olyankor csúnyát gondolok, de nyugodtan válaszolok, hogy nem

7 *Árnyékszázad,* r.: Dér András, 1992.

tudom, ki lesz, mert nem lehet előre megmondani. Előfordulhat, hogy egy félanalfabétára ugyanolyan hatással lesz egy film, mint egy többdiplomás egyetemi professzorra.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Több ilyen is van, a legutóbbi az Omega együttesről készült volna, de elkaszálták. Kedvencem egy Brenner János szerzetesről szóló játékfilmterv volt. Nekiálltam egy dokumentumfilmnek is róla, félig-meddig megvalósult, de aztán torzóban maradt. Brenner János egy szerzetes volt, aki 1957-ben Zsidán, Szentgotthárd közelében ismeretlen tettesek agyonvertek. Maruszki Balázzsal együtt írtuk a forgatókönyvet, előtte hosszasan kutattunk róla, így nagyon fájdalmas, hogy félbemaradt. Kiderült, hogy a különböző források alapján több verziója létezett ennek a gyilkosságnak, amit a rendőrök próbáltak ráhúzni olyan személyekre, akik Brenner környezetében éltek. Egy olyan filmet láttunk magunk előtt, mint Bertolucci *A kaszás* vagy Kuroszava *A vihar kapujában* című filmjei. A gyilkosság négy változatát mutattuk volna be, de az volt a hipotézisünk, hogy itt egy kollektív bűnelkövetés történt. Beadtuk pályázatra a tervet, mondogatták is rá, hogy milyen jó, aztán levették a napirendről, amikor felbukkant egy Brennerről szóló sorozatterv, ami megvalósult helyette.

Dokumentumfilmes téren az egyik szívfájdalmam, hogy a '90-es években Recsken kezdtem forgatni, de nem a kényszermunkatáborról, hanem egy apácarendről, akik megkapták az ávósok egykori kastélyát. Nevelőintézeti lányokat fogadtak be, követéses, hosszú dokumentumfilmet terveztem arról, hogy mihez tudnak kezdeni ezekkel a vadóc csajokkal. Elkezdődött a munka, de nem sikerült egészen kialakítani a viszonyokat, és egyszer csak a feletteseik beolvasztották az intézményt Egerbe, a lányokat meg gyakorlatilag szélnek eresztették. A vezető apáca nem bírta elviselni ezt a helyzetet, kilépett, örökbe fogadta az egyik lányt, így őt szerettem volna még követni, de ő ebbe már nem ment bele.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

B. Nagy László és Pilinszky érzékeny filmkritikáin nőttem fel, utánuk Bikácsy Gergely, Létai Vera, Schubert Gusztáv és Gelencsér Gábor következnek számomra a sorban. De azt gondolom, hogy az interneten megjelenő sokféleség nem tesz jót a kritikának, nagyon felhígult, elbulvárosodott a műfaj. Kritika szempontjából a Filmvilágban, a Filmhun, az erdélyi Filmtettben, filmelméleti oldalról az Apertúrában vagy a Metropolisban előfordulnak még tartalmas írások, de nagyon leszűkült a száma a médiumoknak, amiket érdemes figyelemmel kísérni.

Dobray György

Dobray György (Budapest, 1942–2024) Balázs Béla-díjas magyar filmrendező, producer, operatőr, író, forgatókönyvíró. Tanulmányait a Színház- és Filmművészeti Főiskola operatőr főtanszakán végezte. Dokumentum- és játékfilmeken egyaránt dolgozott. Főbb dokumentumfilmjei rendezőként: *Pékek* (1967), *Munkashow* (1970), *Levél a kongresszushoz* (1971), *Mese az öregemberről* (1979), *K – Film a prostituáltakról (Rákóczi tér)* (1988), *K2 – Film a prostituáltakról (Az éjszakai lányok)* (1989), *Gólyamese* (2005), *Próbajáték* (2017), *Ketten* (2018), *Kövek* (2020). Közönségsikerét a *Szerelem első vérig* című filmjével aratta. A 37. Magyar Filmszemlén a legjobb rendezés díját nyerte el *Gólyamese* című dokumentumfilmjével.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

A minőségtől függ. Nem tudom, hogy mitől lenne képzőművészet, hiszen nem olyan állandó az, amit megalkot. Magát a műfajt a filmművészet egyik ágának tartom, mert létre lehet hozni nagyon inspiratív, izgalmas és új dolgokat, teljesen egyéni hangon bemutató filmeket. Ha egy film elég egyéni, érzelmeket felkavaró, akkor nevezhetjük igazán művészetnek, ami viszont nagyon tárgyilagosan akar valamit bemutatni, az nem filmművészet. Ahogy a játékfilmeknél, itt sem mondhatjuk mindegyik dokumentumfilmre, hogy művészeti produktum.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

Úgy vélem, hogy a nevében hordozza a jelentését, és ez így volt 50 vagy 100 évvel ezelőtt is: amennyiben egy filmnek az a célja, hogy dokumentáljon, bemutasson egy dolgot, és nem próbál machinálni a valósággal, akkor az dokumentumfilm. Egyedül a kreatív dokumentumfilmet tartom kivételnek ez alól, ami csak névleg dokumentum, igazából féljátékfilm, mivel az alkotók színészekkel játszatnak el olyan történeteket, amelyeknél a valóságban nem voltak jelen. Pedig a dokumentumfilmnek pont az a lényege, hogy az adott pillanatot rögzítse, ettől lesz hiteles, persze utána te azt már úgy vágod össze, ahogy neked tetszik.

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Régebben egyértelműen csapatmunka volt, mivel rengeteg múlott az operatőrön is. Kellett tudnia improvizálni, akár a rendezőtől függetlenül döntenie arról, hogy mit rögzít a helyzetből, ami körülötte kialakult. Ma már viszont nem feltétlenül kell operatőr is a filmhez, egy rendezőnek csak némi technikai ismeretre és egy jó gépre van szüksége ahhoz, hogy egyedül is tudjon alkotni.

Van-e értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Aggathatunk rájuk különböző kategóriákat, például, hogy valami portréfilm, de attól még az is a dokumentumfilmek nagy családjába tartozik.

Mi a különbség a televíziós vagy online platformra, illetve a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

Az alapvető kritérium egy dokumentumfilm felé annyi, hogy jó legyen. Mert ami jó, azt mindenhol le lehet játszani. Persze itthon ugyanúgy alig játsszák a moziban, ahogy a tévében is.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

Részemről alkotói létforma, piaci szempontok egyik filmemnél sem befolyásoltak. Sosem éreztem úgy, hogy de jó lenne ide beletenni egy Coca Colát, vagy hasonló.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Nem tudom, hogy miért lenne a dokumentumfilm egy kisműfaj. Nagyon fontos zsáner, csak nem értékelik eléggé. Tény, hogy vannak zseniális dokumentumfilmek és vannak nagyon rosszak is, de az általános degradálás nyilván abból is fakad, hogy nincs megfelelő fórum, ahol folyamatosan lehetne látni őket. És mivel nincs ilyen közege, ezért úgy tűnik, mintha nem is lenne olyan lényeges dolog.

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogyan látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

A gond az, hogy hiába állnak össze az alkotók, a dokumentumfilmeket úgysem forgalmazzák. Ettől még nem kapnának dotációkat, hogy na, csináljatok akárhány dokumentumfilmet. Nyilván a dokumentumfilmeseknek ez jó lenne, és akkor az egész műfaj egy kicsit felértékelődne, megteremtődne a forgalmazás és a vetítés lehetősége. De ezt persze csak központi támogatással lehetne megcsinálni, máshonnan nem lenne rá pénz.

Érzékelt-e változást (javulást vagy romlást) az évek, évtizedek alatt a hazai dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

Szerintem inkább negatív irányba változott. Bár nincs rajta az ujjam a pulzuson, soha nem is tartoztam semmilyen csapatba, amit csak lehetett, egyénileg csináltam. Volt egy-két ember a szakmából, akivel jóban voltam, de velük sem a problémákról beszélgettünk, hogy jaj, de rossz a helyzet, azok másfajta kapcsolatok voltak. Annyit látok, hogy a fesztiválokon magyar filmek is nyernek díjakat, de nem nagyon lehet őket megnézni, elsikkadnak.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőfilmes közösséghez képest?

Elvileg nem kéne semmilyen különbségnek lennie a kettő között. A producer szerepe az, hogy megteremtse azokat az anyagi feltételeket, amiből meg lehet csinálni az adott filmet. Még jobb az a producer, aki egyfajta társa is tud lenni a rendezőnek, de ez a ritkább eset. Az olyan, akivel át lehet beszélni, hogy az ember mit akar, és segít behatárolni az anyagi lehetőségeket. De ezt mind csak a játékfilmes tapasztalataim alapján tudom mondani, a dokumentumfilmjeimnek sosem volt külön producere. Ezt a munkát is én végeztem, bár erre mindig csak akkor jöttem rá, amikor be kellett

nevezni valami fesztiválra, és nem volt más, akit be lehetett volna írni ebbe a rubrikába.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Egy ideális esetben miért szólna bele? Ez inkább az amerikai játékfilmekre jellemző, ott az első ember a producer. A producer fogalma igazából attól függ, melyik országban nézzük.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

Semmilyen szerepe nincs, mert nem kell forgatókönyvet írni. Ha az ember pályázik, akkor is inkább egy szinopszist ad be. Ha egy dokumentumfilm forgatókönyvet követ, és nem a pillanatnyi helyzetek alapján készül, akkor nem igazi dokumentumfilm. Szakértőre, mondjuk, akkor lehet szükség, ha az ember egy történelmi témával foglalkozik. A holokausztról szóló filmemnél, a *Kövek*nél is fontos volt, hogy stimmeljenek a részletek, beszéltem is egy-két szakértővel, de az ő szerepük csak az volt, hogy válaszoljanak a kérdéseimre.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Erről csak annyit szeretnék mondani, hogy míg a *Munkashow* idején nagyjából lehetett tudni, hogy egy dokumentumfilmben mi az a bizonyos pont, amíg a rendszert szabad bírálni, addig most fogalmam sincs, hogy ez meddig terjedhet ki. Úgyhogy már nem is készítek ilyen filmeket.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

Máshonnan is lehet pénzt kapni? Attól függetlenül, hogy nagyságrendekkel olcsóbb, mint egy játékfilm, fogalmam sincs, hogy ki az, aki önzetlenül azt mondaná, adok neked 5–10 millió forintot, csinálj egy dokumentumfilmet. Nem tudok ilyenről, de persze ettől még előfordulhat.

Gyerekeknek szóló tartalom, családi filmek, ismeretterjesztő sorozatok, mindez virágzó üzlet a világ fejlett filmiparral rendelkező részein. Magyarországon ez ugyanúgy állami támogatásra szorul, mint a piaci bevételekre kevésbé számító művészeti projektek. Lát ebben ellentmondást, problémásnak tartja-e, és ha igen, milyen változásokat látna szívesen?

Az, hogy nincs külön dokumentumfilmes ablak, összefügg azzal, hogy nincs már külön dokumentumfilmes stúdió sem. Ebben szükség lenne változásra, hiszen nagyon tehetséges alkotók vannak, akik kifejezetten dokumentumfilmeket akarnak csinálni.

Kapcsolat az állami pénzosztóval (támogatási rendszer). Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Manapság nincs cenzúra, mert nem kell beleszólnia a tartalomba. Ha nem tetszik neki a téma, akkor eleve nincs pénz a filmre és el sem készülhet.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel, filmtervvel?

Nem.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

A nemzetközi koprodukciók mindig jók, mert azt jelentik, hogy már valahonnan van támogatás a filmhez. Én sosem csináltam ilyet, de tudom, hogy iszonyú nagy macerával jár. Ott már nagyobb a producer szerepe, mert mindent össze kell hangolni, és egy csomó kompromisszumot kell megkötni. Alapvetően nehéz nemzetközi koprodukciós partnert találni, de megkönnyítheti, ha az ember már nyert valamilyen nemzetközi fesztiválon.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

A sorozatot semmiképpen. Csináltam rövidfilmet és egész estéset is, de nem a hossza az érdekes. A forgatott anyag határozta meg, hogy milyen hosszban lehet összevágni. A lényeg, hogy a tartalom és a forma stimmeljen.

A dokumentumfilm és a játékszereplős filmek viszonyrendszeréből mit tart releváns kérdésnek?

Én magam jelentem a kapcsolatot a kettő között, hogy mi az, amit szeretnék, és képes vagyok-e megcsinálni. Nálam úgy van, hogy amikor olyan állapotban vagyok, hogy tudok játékfilmet készíteni, akkor nem akarok dokumentumfilmmel foglalkozni. Ha viszont épp nem tudok játékfilmet készíteni, de van lehetőség dokumentumfilmre és nagyon izgat egy téma, akkor azt választom.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

Az SZFE-n van normális oktatás, de hogy aztán milyen lehetőségeket fognak kapni, akik elvégzik, nem tudom. A kérdés az, hogy tényleg kiteljesíthetik-e azt a tudást, amit ott megszereztek, és lesz-e rendes munkalehetőségük.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

Úgy, ha ez is betagozódna a dokumentumfilmek gyártásába. Ez nyilván nem a művészi oldala lenne a dokumentumfilmezésnek, de a közszolgálati televízióban jelenhetne meg, és egy csomó hasznos anyagot gyárthatnának az általános iskoláknak és a gimnáziumoknak. Ráadásul ez sok munkalehetőséget teremtene a dokumentumfilmeseknek is.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

A nagyvilágban szerintem nincs semmi gond vele, csinálják rendesen, fontos dolgokkal foglalkoznak, megvannak a jó fesztiválok, a streamingek, a televíziók, amelyeknek saját dokumentumfilmes csatornáik vannak. Magyarországon jelen pillanatban úgy néz ki, hogy ezek a dolgok még nincsenek meg. Meg kéne őket valósítani, és akkor a jövő is sokkal rózsásabb lenne, mint ahogy jelen pillanatban kinéz.

Hogyan látja, mennyire kedvezőek vagy károsak a mozgóképes alkotásokat is befolyásoló technikai változások a dokumentumfilmet illetően?

Kedvező hatással vannak, hiszen egy csomó olyan dolgot lehet csinálni, amit régen nem lehetett. Egy dokumentumfilmesnek sokat segít, hogy kisebb, könnyebb eszközök is rendelkezésére állnak.

Miben lát lehetőségeket és milyen veszélyeket érzékel a dokumentumfilm jövőjét tekintve?

Nem akarok belemenni a mesterséges intelligencia kérdésébe, nyilván hordoz magában veszélyt, ha a filmeket emberek helyett programok csinálják, de hogy ki lehet-e ezt küszöbölni, még senki sem tudja.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a '60-as évek végén?

Operatőrként végeztem a főiskolán, de úgy éreztem, hogy nekem rendeznem kell, és már meg is csináltam az első dokumentumfilmemet a Balázs Béla Stúdióban *Pékek* címmel. Ez egy rövidfilm volt, ami a pékkemencének a javításáról szólt. A filmet megvásárolták Kubában, és még a mozikban is játszották, ami egy óriási élmény volt. Ezután valamiért úgy gondolták, engem kérnek fel rá, hogy csináljak egy filmet a KISZ-kongresszusra. *Levél a kongresszushoz* lett a címe, és nagyon érdekelne, hogy milyen volt, de azóta sehol sem találom, fel is adtam a kutatását, pedig kíváncsi lennék, mit csináltam akkor.

A BBS-t követően iszonyú sok dokumentumfilmet készítettem külsősként a Magyar Televíziónak. Ez sok szempontból hasznos volt számomra, és remélem, hogy a nézőknek is, mert olyan írókról és költőkről csináltam filmeket, mint Kosztolányi Dezső, Weöres Sándor, Karinthy Frigyes, Zelk Zoltán, Illyés Gyula. Ezek során találkozhattam a Nyugat akkor még élő szerzőivel, amit nagyon élveztem, és közben tágította a tudásomat. Hiányoznak már az ilyen műsorok a tévé repertoárjából. Később a filmgyár 2-es telepére kerültem, és ott is csináltam egy pár dokumentumfilmet, amelyek közül a legkiválóbbnak a *Munkashow*-t tartom, ami Miskolcon a legjobb rendezés díját el is nyerte. Azt mutatta be, hogyan herdálják el a pénzt a szocializmusban, nem dolgoznak, fantasztikus monstrumgépeket vesznek, de alkatrészre nem telik, így az egyiket kénytelenek szétszedni.

Tulajdonképpen az akkori korszakomnak talán a leglátványosabb dokumentumfilmje. De ott volt még a *Mese az öregemberről,* ami egy furcsa helyzet volt. Egy idős bácsi volt a főszereplője, akinek nem volt otthona, mindig az öregek klubjában aludt, de amikor elkezdtem csinálni róla a filmet, kitaláltam, hogy milyen jópofa lenne, hogyha lenne egy lakása, és akkor az összes öreget meghívhatná magához bulizni. Elmentem a tanácshoz, előadtam nekik ezt, és láss csodát, adtak neki egy lakást.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

A kiszolgáltatottság és a másság területei érdekelnek, mindig az izgatott, hogyan élnek azok, akiket mások elítélnek. A filmkészítés közben iszonyú sok olyan improvizáció volt, ettől igazán izgalmas a dokumentumfilmezés. Gyengeségemnek lehet mondani azt, hogy soha nem szerettem, ha hosszú ideig kell forgatni egy dokumentumfilmet. Lehet persze nagyon jó filmeket csinálni úgy, hogy hónapokig, olykor évekig visszajárni és követni az eseményeket, a szereplők fejlődését, de én inkább mindig az adott pillanatot igyekeztem felnagyítani.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

A tehetség nyilvánvaló, mert az ember belülről tudja eldönteni, hogy mit vesz fel, mit tart fontosnak, és az egész valahogy ott van a fejében. A másik része egy képesség arra, hogy az ember megbízzon a saját érzékeiben, tudjon improvizálni, és biztos legyen a dolgában. Csak olyat szabad felvenni, amiről tudja, hogy használni fogja. Pláne még az analóg időkben, amikor a nyersanyagból ki lehetett fogyni. Nagyjából tudni kell, hogy miről kéne szólni ennek a dokumentumfilmnek, de ez nem olyan, mint egy játékfilm, ahol adott egy forgatókönyv, és a felkészülés után le kell forgatni. Ott is lehet improvizálni, de hát közel nem annyit, mint egy dokumentumfilmben. Ebben a műfajban a leglényegesebb dolog, hogy az ember fel tudja használni azokat a hirtelen adódó lehetőségeket, amikre korábban nem is számított.

Ha jól tudom, az improvizációnak kiemelt szerepe volt a *K – Film a prostituáltakról (Rákóczi tér)* című filmjében. Hogyan készült?

A *K* az egy egyszerű és megismételhetetlen dolog volt, ma már ilyen filmet nem lehetne csinálni. Egy véletlen volt az alapja, a '80-as évek végén egy barátomnál voltunk vendégségben, és ott leemeltem egy könyvet a polcról, valamilyen belvárosi körséta volt a címe és a prostituáltakról szólt. És mondom, hú, ez egy nagyon izgalmas dolog. Elkezdtem utánajárni, hogy lehetne egy filmet csinálni azokról a nőkről, akikről mindenki tudott, mindenki elítélte őket, de igazából egyáltalán nem ismerték őket.

Bementem az akkori erkölcsrendészetre, és ha nem éppen a rendszerváltás zajlik, hanem egy évvel korábban vagyunk, akkor biztosan elzavarnak. De mivel szerették volna magukat átmenteni a következő rendszerbe, elkezdtek segíteni nekem, ami abból állt, hogy bevezettek ebbe a világba. Megmutatták, hogy melyik bárokban lehet találkozni velük. Viszont a nők nem akartak kamera elé kerülni, mert akkor leültetik őket. Akkor azt találtam ki, hogy ők tulajdonképpen nem az igazi valójukban fognak szerepelni, hanem úgy, mintha egy játékfilm szereplői lennének. Szerződést kötöttünk velük, és onnantól kezdve nem lehetett őket emiatt előállítani.

Ezzel a trükkel persze az erkölcsrendészet is tisztában volt, de ahogy említettem, akkoriban nagyon rugalmasak voltak. Persze jöttek velem mindig, mert azért védeni is

kellett, nehogy valaki belém kössön. Egészen addig, amíg megismerkedtem Tarzannal, a főszereplőnk „mentorával". Ő volt a fő strici. Onnantól már nem kellett kísérgetniük, lényegében bemehettem bárhova. Meg kell mondjam, életem egyik legnagyobb élménye volt. A lányoknak nemcsak az volt a jó ebben, hogy bármiféle erőfeszítés nélkül egy forgatási napra annyi pénzt kaptak, mint amennyit egy menetért kaptak volna, hanem hogy végre elmondhatták azt, ami mindig is bennük volt. Az álmaikat, a vágyaikat, hogy szeretnének valamilyen üzletet, drogériát, egy fodrászatot, hogy gondoskodhassanak a gyerekeikről. Minden improvizáció volt, tudtuk nagyjából, hogy hol vannak, honnan veszi őket majd a kamera. Nagyon izgalmas volt, mert ha volt valami esemény, akkor össze kellett rángatni az operatőrt, a segédoperatőrt, a hangmérnököt stb., mert akkoriban még nem volt ez a fantasztikus mai technika, nem arról szólt, hogy az ember odamegy egy 10 centis kamerával, sokkal nehezebb apparátust kellett mozgatni. Ma is csodálom, hogy ezt így meg tudtam csinálni. Volt persze egy-két olyan dolog, ahol fel kellett készülnünk, de arra sem mondom, hogy megrendezett lett volna, mondjuk ki kellett őket sminkelni vagy felöltözetni. De furcsa módon mindenki belement ezekbe, mert addig tulajdonképpen csak a rendőrséggel beszélgethettek magukról, de ott egy egész másfajta diskurzus volt.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe a (mai és egykori) magyar dokumentumfilmesek közül?

Nem volt ilyen, bár Schiffer Palit nagyon becsültem, már csak azért is, mert mindkettőnknek Andor Tamás volt az operatőre. Szerettem a filmjeit, de miután egész másfajta módszerekkel dolgoztunk, eszembe se jutott, hogy na, ilyeneket szeretnék csinálni, mint ő.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Ahogy említettem, az embernek van egy belső iránytűje. Nálam a kiszolgáltatottság és a másság volt a két irányvonal, és azóta még jobban beszűkült az a világ, ami igazából érdekel. Végül eljutottam a holokausztig, ami sajnos engem közelről érintett, az utolsó két filmem erről szólt. De nem úgy voltam vele, hogy bizonyos filmeket meg kell csinálni, hanem ha megismerek bizonyos embereket, akkor egyre jobban erősödik bennem, hogy velük kell forgatnom, mint mondjuk a *Ketten* című filmem Down-szindrómás párja, akiket fantasztikusan megszerettem, és azt hiszem, ez kölcsönös.

Ki a hipotetikus nézője?

Tudjuk, hogy a dokumentumfilmek forgalmazása eléggé csehül áll, moziban nem igazán mennek. Tévében le lehet játszani őket, de fogalmam sincs, hogy ki nézi, ki nem nézi. Vegyük mondjuk a *Ketten*t, sokszor játszották fesztiválokon, meg nagyon sok díjat kapott, de itthon semmi visszajelzést nem kaptam. A lényeg, hogy a dokumentumfilmek forgalmazásában nem látnak üzletet, nem koncentrálnak rá.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Szinte nincs olyan dokumentumfilmem, amit elterveztem, de ne készült volna el. Persze az embernek van egy öncenzúrája bizonyos korszakokban, tehát volt olyan, amit szerettem volna megcsinálni, de beugrott, hogy ebben az életben biztos nem fogom tudni.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Nem nagyon íródnak nagyobb kritikák a dokumentumfilmekről. Ez nem úgy működik, mint a játékfilmeknél vagy a színháznál, ezeket nagyon meg sem nézik a kritikusok sem. Egyedül esetleg a *Filmvilág*ban fordul elő, ahol nyilván nagyon objektíven és tárgyilagosan írnak róla, ha írnak. A szélesebb nyilvánosságban azonban el vannak temetve.

Domokos János

Domokos János (Budapest, 1950) Balázs Béla-díjas, Szőts István- és Bezerédi-díjas filmrendező, forgatókönyvíró, vágó, operatőr, zenei szerkesztő. Tanulmányait az ELTE néprajz–magyar szakán, majd 1993-ban videókommunikáció szakon végezte. Dokumentum- és kísérleti filmeket, valamint televíziós műsorokat egyaránt rendezett. 1998-tól 2002-ig a Magyar Független Film és Videó Szövetség elnöke. Főbb alkotásai: *Végjáték* (1995), *Kolorlokál* (1998), *Tavasz* (1999), *Goldberger variációk* (2000), *Nem vagy egyedül* (2009), *A te neved* (2018). 1997-ben a *Tartsd eszedben* című filmje a 28. Magyar Filmszemle dokumentumfilm-kategóriájának fődíját nyerte el, a *Nem vagy egyedül* pedig 2009-ben a 40. Magyar Filmszemlén a legjobb dokumentumfilm-rendezés díját kapta.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

Van Magyarországon egy elképzelés, főleg a ’80-as évek második felétől, hogy a dokumentumfilm az valami kemény dolog, aminek fel kell tárnia a múltat és az igazságot. Persze ezt egy jogos igazságigény eredményezte, hiszen a Kádár-korszakban nem lehetett csak úgy bármiről filmet csinálni. Minden igaz volt, amit addig eltitkoltak, a világ kétpólusú lett. Ha valaki megpróbálta bemutatni, hogy a valóság ennél jóval bonyolultabb, esetleg az egymásnak ellentmondó állításokat is érvényesnek mutatta be, azt nem tartották trendi dokumentumfilmnek. A dokumentumfilm rendezője nem árt, ha óvatosabban, differenciáltan közelíti meg a témáját, tudva, hogy a valóság kártyalapjait szubjektív módon rendezi sorrendbe. Mindenkinek van egy dokumentumfilm-víziója. Például tipikus vitatéma a mai napig, hogy dokumentumfilmnek lehet-e tekinteni valamit, amiben eljátszanak jeleneteket. Mindenki máshol sejti a határt a játékfilm- és a dokumentumfilm között. Már Walter Ruttmann *Berlin, egy nagyváros szimfóniájá*ban vagy a *Nanuk, az eszkimó*ban is voltak megrendezett jelenetek, tehát ezek is *bűnben fogantak.* Szerintem akkor nevezhető dokumentumfilmnek valami, ha a szereplők hihetően adják önmagukat, a saját szituációjukban jelennek meg, és a saját szavaikkal beszélnek, és persze, ha a rendező is dokumentumfilmnek akarja nevezni, mert elsősorban ez az ő dolga. Ami fontos, hogy akármit csinálsz, a filmben az legyen benne, amit te mint rendező igaznak gondolsz, és hiteles olvasatnak tálalod.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

Mindig az aktuálisan fennálló rendszer fogalmai szerint alakul a definíciója. *Az akarat diadalá*t például a saját idejében dokumentumfilmnek tekintették, mi meg már a hitleri kor propagandafilmjeként fogjuk fel. Nyilván ez is, az is. Fenntartással kell kezelni a definíciót, mivel a befogadás is szubjektív, nemcsak a filmkészítés. A dokumentumfilm fogalma hullámzik, és a technikától is függ, hogyan határozzuk meg.

A francia újhullám például kézi kamerákkal ment ki az utcára, és eltolta a játékfilmet a dokumentumfilm felé. Manapság már telefonnal is felvehetsz bármit, összeszerkesztheted és a mainstream el fogja fogadni dokumentumfilmként.

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Az első időben Dömötör Péter operatőrrel ketten forgattunk „zsebfilmeket" zsebpénzből. Amikor a tévének dolgoztam, meg nagyobb büdzséjű filmeknél persze nagyobb stábok is voltak. Jó szakemberekkel, lelkes munkatársakkal együtt dolgozni élvezet, és vannak filmtípusok, amelyeknél nélkülözhetetlen. De a televízióban az utómunkánál olyan nagy volt a szórás a vágók között, ezért rákényszerültem, hogy adott esetben inkább magam vágjak. Most már elmondhatom – talán elévült –, hogy a Magyar Filmszemle-fődíjas filmemet is fusiban vágtam meg éjszakánként a tévében. 2000 óta pedig otthon vágok digitálisan. Nem bántam meg. Nagyon szeretem ezt a munkát is, kivéve a legutolsó fázist, a film végső polírozását, az fáraszt, szívesen rábíznám valaki másra, ha a költségvetés engedné. Manapság vágok, kamerázok, animációt csinálok és már a zenével is próbálkozom. Ennek persze csak az egyik oka a büdzsé, a másik ok, hogy szeretem úgy alakítani a filmet, mint ahogy egy szobrász formázza az agyagot, a kezemben tartani és alakítani az egészet: a témát, a stílust, a ritmust. Így együtt érzem az enyémnek, szőröstül-bőröstül.

Van-e értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Ha nagyon akarjuk, akkor lehetséges. De szerintem az egyetlen cél az, hogy jó filmet csinálj, érdekes legyen, és hagyd kibontakozni a témát. És legalább egy jelenet legyen benne emlékezetes. Láttam egyszer egy lengyel dokufilmet a '90-es években egy filmfesztiválon egy férfiról, aki 1968-ban egy stadionban tiltakozásul a rendszer ellen egy ünnepség alatt felgyújtotta magát. A filmben az interjúalanyok emlékeztek rá, elmondták, hogyan készült a tettére. Teljesen hagyományos, klasszikusnak is nevezhető dokumentumfilmes stílusban folydogált a film, majd televíziós felvételek következtek, részlet a korabeli élő tévéadásból, amit a stadionból sugároztak. A totálképben valahol alul, a kép sarkában látni lehetett, hogy a férfi élő fáklyaként imbolyog, miközben a műsor folytatódott zavartalanul, a közelben levők elhúzódtak, a távolabbiak a műsort nézték. A dokumentumfilm rendezője különböző erős ráközelítésekkel, ismétlésekkel olyan kísérleti ötperces betétet csinált ebből az egyébként rövid jelentből, ami elképesztő hatású volt. Akkor ez most beszélőfejes film vagy kísérleti film? Nem tudom, de fantasztikus volt. Én azóta is szívesen csinálok betéteket a filmjeimben.

Mi a különbség a televíziós vagy online platformra, illetve a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

A tévé olyan témákat nem ad le, amik nem felelnek meg az elvárásainak. Az internetre viszont elvileg bármi felkerülhet. A mozikban meg kevesen nézik meg őket. Őszintén, ha forgalmazásról van szó, akkor a mozi mintha elavult volna.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

Iszonyatosan kitágult a világ. Azt, hogy az olyasmiket, amelyek mondjuk a TikTokon vannak, dokumentumfilmnek tekinthetjük-e, nem tudom. Én, mondjuk, nem annak tartom, de a fogyasztó mindenesetre valamiféle dokumentumfilm-pótlékként kezeli.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

Ha a „filmipar" kifejezés a megrendelőnek valamilyen szinonimája, akkor az adott film, a téma, az alkotó, a megrendelő összetett viszonylatában jön létre. Van olyan, aki látszólag „lefekszik" a megrendelőnek, de azon belül megcsinálja a maga kis stiklijeit a megbízásra készült filmen belül. Nincs jogom látatlanul elítélni azokat, akik megrendelésre dolgoznak. Gondoljunk csak bele, Jancsó is csinált híradókat az '50-es években. Én olyan vagyok, hogy nehezen tudok visszautasítani munkát, de – elismerem – munkamániás vagyok.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Értelmetlennek tartom ezt a címkét. Miért lenne a játékfilm ezzel szemben a „nagyműfaj"?

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogyan látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

A csoportosulás mindig jó, csak ahhoz támogatások is kellenek. Úgy látom, most nemigen nyitott ilyesmire a támogatási rendszer. A '90-es években rájöttek a rendezők, hogyha összeállnak csoportként, akkor nagyobb eséllyel kaphatnak pénzt a filmjeikre. Egy ideig ment ez, aztán kiderült, hogy mégse működik, és elhaltak az ilyen kezdeményezések. Egyedi az olyan csoportosulás, mint a Dunatáj, ami 30 éve megvan. Pedig szükség lenne újakra. Amit például a MADOKE csinál mostanság, az mindenképpen jó.

Az évek, évtizedek alatt érzett változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

Ha most anyagi megbecsülés szempontjából arra gondolunk, hogy a *Katinká*ra mennyi pénz jutott, akkor azt mondom, hogy egyes dokumentumfilmeseknek nagyon komoly megbecsülése van. Ha viszont azt veszem, mennyire szűkösek a pályázati lehetőségek, milyen kis pénzeket lehet nyerni, akkor azt mondom, hogy csökkent a megbecsülésünk. Ebben a szemléletben valószínűleg benne van az, hogy dokumentumfilmet már telefonnal is lehet csinálni, minek adnánk rá a filmeseknek többet?

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőfilmes közösséghez képest?

Az a baj, hogy a producerek többsége nehezen viseli el azt a típusú filmezést, amit én csinálok. Egy producer azt mondja neked: van egy megrendelő, ekkora kell megcsinálni a filmet, és ennyi költségvetésed van rá. Na most én, aki ténylegesen csinálom a filmet, az alkotási folyamat során ráébredek, hogy milyen sok izgalmas dolog rejtőzik még a témában, ami nem szerepelt az eredeti tervben. Ezt egy producer nem nagyon szereti. Akkor jönnek a súrlódások, sosem lehetek biztos benne, hogy tényleg nincs már több forgatásra pénz, vagy csak mondja. A „sosem" azért túlzás. Találkoztam olyan producerrel, akinek elhittem, hogy nincs több.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Egy jó producer nyugodtan belefolyhat a filmbe kreatív szinten, igazi alkotótárs lehet belőle, aki átveszi az ember lelkesedését, és mondjuk egy nehezebb pillanatban visszasugározza rá.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

Múltkoriban belenéztem egy dokumentumfilmes képzés promóciós jelleggel kitett programjába, és láttam, hogy fontos tételként szerepel benne a forgatókönyvírás. Mellékesen jegyzem meg, nem kapott benne helyet a filmtörténet mint tantárgy. A forgatókönyvírás sokszor ugrás a sötétbe a dokumentumfilm esetében. Persze olyan volumenű filmek esetében, mint mondjuk egy Andy Warholról vagy Orson Wellesről szóló netflixes dokumentumfilmsorozat, pontosan meg kell tervezni a folyamatot. De azok annyi pénzből készülnek, hogy van idő, és szükséges is gyártási szempontból egy pontos forgatókönyv. Számomra a filmezés nem az adott téma előre megtervezett rögzítése, ahol tulajdonképpen a témáról való tudásomat kívánom megjeleníteni, hanem megismerési folyamat is egyben. És mint ilyen, sokat változhat a megtervezéshez képest.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol lát hiányosságokat, és milyen megoldási javaslatai vannak?

Léteznek kifejezetten dokumentumfilmes operatőrök és dokumentumfilmes hangmérnökök, de tapasztalataim szerint egy idő után mind felhagynak a szakmával. Az én köreimben nincs annyi pénz a dokumentumfilmben, hogy egy szakember kizárólagosan meg tudjon élni belőle, pedig szükség volna rájuk.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Őszintén nem tudom, hogy miért zavarta ennyire a fennálló rendszert az, hogy korábban öt-hat támogatási ablak is létezett. A korábbi rendszer is ellenőrzött volt valamilyen szinten, de nem annyira, mint most. Nem tudom, hogy mire jó ez a nagy felügyelet.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

A mai egyablakos rendszerben az MMA portréfilmjei jelentenek egy szabadabb *második ablakot*. Hagyják, hogy szabadon csináld meg a filmedet az adott alanyról. Itt inkább a lehetetlenül kevés pénz szab határokat az alkotókedvednek.

Gyerekeknek szóló tartalom, családi filmek, ismeretterjesztő sorozatok. Mindez virágzó üzlet a világ fejlett filmiparral rendelkező részein. Magyarországon ez ugyanúgy állami támogatásra szorul, mint a piaci bevételekre kevésbé számító művészeti projektek. Lát ebben ellentmondást, problémásnak tartja-e, és ha igen, milyen változásokat látna szívesen?

Mindenütt van állami támogatás, mert az állami támogatásra szükség van. Ebből készülhet ilyen tartalom, meg olyan tartalom is. De ettől függetlenül, aki támogatást kap, szerezhet privát tőkét is mellé, és szerezzen is.

Kapcsolat az állami pénzosztóval (támogatási rendszer). Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Ne szóljon bele. Volt már állami támogatásom, akkor nem szóltak bele, de a legutolsó példám három évvel ezelőtti, azóta nem tudom, hogy megy most, mivel támogatást sem kaptam.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel, filmtervvel?

Naná. Azért vannak olyan dolgok, amiket nem írok bele a tervbe, ha nem akarok provokálni. Az persze más kérdés, hogy aztán milyen hangsúlyokkal készítem el a filmet.

Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

Nem tagadom, hogy van bennem némi önkontroll, de ez olyan, hogy általában az adott eseményhez alkalmas ruhát vesszük fel. Ezt nevezhetjük öncenzúrának is. Az embernek valamilyen módon mindig önazonosnak kell maradnia, de ez nem jelenti azt, hogy állandóan konfrontálódnia is kell.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Lokalizált alkotóként nehéz. Ennek megvan az oka. A lengyel dokumentumfilmben trendi az esztétikai igényesség, és így jobban be is tudtak lépni a nemzetközi vérkeringésbe. A magyar dokumentumfilmre rányomta a bélyegét a magyar lokális sajátosságok bemutatásának primér igénye. Ennek is van értelme, de ez nehezebben adható el a nemzetközi mezőnyben. A lokális problémákat, megközelítéseket nehezebb egy világos, öt percben pitchelhető sztoriként előadni.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi- vagy mobil és internetes felületre készül?

Persze. Sokkal szabadabb a streaming. A tévének, a mozinak az az óriási baja (és persze ez a varázsa is), hogy a filmnézést nem tudod az ad hoc hangulatodra szabni. Ha a moziban vagyok, és szenvedek, mert nem tetszik a film, már ugranék, szörcsölnék előre. Nagyon megváltoztatta az ember befogadó habitusát az internetes filmnézés. Nemcsak előre ugrani „tanultam meg", hanem vissza is, hogy jobban megvizsgálhassak egy-egy apró részletet, megoldást. Hát ezt nem lehet a moziban.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

Biztos, hogy már nem annyira jutnak el a dokumentumfilmek az emberekhez, mint amennyire a '70-es, '80-as években, amikor egy felkapott dokumentumfilm megtöl-

tötte a mozikat. Jó kérdés, hogy manapság eljut-e egyáltalán a hírük a közönséghez. Ha én megcsinálok egy filmet, akkor kevésbé gondolkozok azon, hogyan kéne eljuttatni a filmet hozzájuk. Volt olyan filmem, amit 50 iskolában vetítettek esetenként 100–200 diáknak, valószínű, hogy többen látták, mintha éjjel háromkor leadta volna a tévé. A moziban bemutatott dokumentumfilmek közül szerintem nagyon ritka, ami eléri itthon akár az ezres nézőszámot. A *Kolorlokál* című filmem (1998) sajátos kivétel volt. Több mint egy évig ment – egy azóta már megszűnt moziban –, hetente több vetítéssel, és legalább fél évig telt házzal.

Milyen az ismeretterjesztő film és dokumentumfilm viszonya, egy műfaj és azon belül formátumok vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

Inkább két eltérő filmes műfaj. Nagy barátja vagyok a műfajkeveredésnek, de azért egy de facto ismeretterjesztő film alapvetően másképp kezeli, mert másképpen kell kezelnie a dokumentumokat, közelebb áll a tudományos igényű publicisztikához, a jó dokumentumfilm pedig inkább a szépirodalmibb jellegű szövegekhez. Ma már persze vannak olyan ismeretterjesztő filmek, pl. a csimpánzok életét bemutató sorozat, ami inkább a *Trónok harcá*t juttatja eszünkbe, mint valami tudományos értekezést. Maradjunk annyiban, hogy ami jó és élvezhető, az igazolja saját létezését, akármilyen áthallásokkal is jött létre. Az életben is keverjük a műfajokat, sorban állás közben a repont előtt Mozartot hallgatunk, és a dokumentumfilmnek, aminek jó esetben a valóság az elrugaszkodási pontja, miért ne keverné. Legutolsó filmemben az ismeretterjesztő jellegű tényközlés, animáció, erősen szubjektív emlékezet, legendák és dokumentumok összefonódva egymást követik, mert ez a keveredés adja vissza azt – elképzelésem szerint – amiről szól a film.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm. Alkotóként melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Általában küzdök az idővel. Mindig több anyag gyűlik össze, mint az éppen megrendelt filmhossz. Sok a téma, a leforgatott anyag több részt is elbírna. Az említett 14 különböző állapotban levő félkész filmem között vannak olyanok, ahol a már elkészített film mellé a maradék forgatott anyagból egy második meg harmadik részt szeretnék még vágni. De ugyanakkor a rövidítés nagyon sokszor jót tesz egy filmnek. És arra is volt példa, hogy egy egész napos forgatás után, mikor hazafelé menet szembe jött velünk a téma, és a kazettán mindössze 7 percnyi anyagunk maradt, ezzel a 7 perccel úgy kellett gazdálkodni, hogy a filmen majd ne látszódjon ez a kényszerűség. Lett is belőle egy 7 perces film (*Útiképek: Erdély,* 1992), amiről Tolnai Ottó, a zsűri elnöke a Mediawave Fesztivál díjátadóján dicshimnuszt zengett. Szóval mindenevő vagyok: a 7 perctől a sorozatig minden jöhet.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

Jó lenne, ha egy állami fenntartású egyetemen minőségi tanárokkal, megfelelő pénzből tanítanák a filmezést. Nem egy gyorstalpalós, egyéves képzés, amin jóformán csak arra tanítják, hogy hogyan kell pályázni, hanem olyan, ahol bejönnek más ta-

nárok, színházasok, történészek, táncosok. Szóval egy komplexebb oktatásra lenne nagyon szükség. Péterffy András nekünk a posztgraduális képzésen mindig azt mondta, hogy bűntudata van, mert olyat tanítanak, amiből utána nem tudunk megélni. Lehet, hogy ezek az új iskolák mégis jól csinálják, hogy pénzszerzésre tanítanak.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

Pédául az MMA-nál készült portréfilmek közül jó párat, például az én Sarkadi Imréről szóló filmemet (*Sarkadi 101,* 2022) nyugodtan leadhatnák irodalomórán. Fel lehetne használni ezeket a filmeket, „csupán" olyan műveket kell csinálni, ami a diákságot érdekli, nem áporodott módon, hanem izgalmas stílusban.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

Fogalmam sincs. A film mindig változik, a művészet jövője kérdéses. Ha a dokumentumfilm esetében a videómegosztó és streamingoldalakon látható tendenciákat nézem, az rémisztő. Mintha vége lenne az alkotói filmnek, mindent a technika és a pénz dominál. A dokumentumfilm bulvárosodása és annak piaci dominanciája valós tendencia. De ha megmarad a változatossága, akkor még fenn tud maradni valamilyen formában.

Hogyan látja, mennyire kedvezőek vagy károsak a mozgóképes alkotásokat is befolyásoló technikai változások a dokumentumfilmet illetően?

Mivel a technika lehetővé tette, hogy jó minőségű képet és hangot vegyek fel, nincs szükségem arra, hogy grundoljak egy tízfős stábot, ez nagyon nagy dolog. Ez sok alkotónak megkönnyíti az életét. Én élvezem azt is, hogy az MI új lehetőségeket nyitott, és nagyon sajnálom, hogy eddig még nem tudtam kipróbálni például az MI-os hangklónozást, mert magyarul nem találtam megfelelőt. Az egyik filmemben Darvas Iván hangja kellett volna, az ő hangján szerettem volna felolvastatni egy részt a saját könyvéből. Nyilván van ebben egy hitelességi kérdés, de mégis csak a saját szavait mondaná. Persze jeleztem volna, hogy MI-val készült, mert nem akarok senkit sem becsapni.

Miben lát lehetőségeket és milyen veszélyeket érzékel a dokumentumfilm jövőjét tekintve?

A dokumentumfilmet komolyan gondolom, számomra egy nagyon fontos dolog. Csak olyan veszélyeket látok, amit az egész művészetben, meg a médiában. Veszélyes, hogy ki uralja a médiát, és mire használja fel. Ebben a mesterséges intelligencia is benne van, de még nem dőlt el a küzdelem, hogy szabadságot fog adni az embereknek, vagy arra lesz felhasználva, hogy még jobban manipuláljon minket.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a '90-es évek elején?

Varázslatos. Az egyetemet a '70-es évek végén néprajz szakon végeztem, amit manapság antropológiának mondanak. Egyetem alatt jelentkeztem a filmművészetire rendezői szakra, ahol a majd két hónapos felvételisorozat utolsó vizsgája után a zsűri elnöke gratulált nekem, hogy fel vagyok véve, de két hét múlva megkaptam a levelet, hogy NEM. Később kiderült, hogy kicseréltek valaki másra a minisztériumban. Nagy mélyrepülés következett. Letettem arról, hogy filmezzek, ami akkoriban diploma nélkül nem is nagyon volt lehetséges, mígnem 14 évvel később egy volt néprajzos kollégám nagyobb kutatási pénzt kapott egy mexikói indián falu tanulmányozására, és emlékezett, hogy egy rövid ideig filmeztem az ELTE filmműhelyében, megkérdezte, hogy nem filmeznék-e neki odakint? Addigra már videókamera volt a filmes helyett, nekem pedig egy hetem volt, hogy megismerkedjek az új technológiával. Ott Mexikóban jöttem rá, hogy élvezem, ezt kell csinálnom. Egyébként tervezzük már egy ideje, hogy visszamegyünk és az eredeti felvételek mellé rögzítjük kontraszként, hogy hova tűnt az a harmónia, amit 1990-ben tapasztaltunk. Mit tett a beáramló új világ a faluval, hogyan hullott darabokra – az utolsó pillanatban általunk kb. 20 órában rögzített – több évszázados rend.

A Mexikóban forgatott anyagot az ELTE-n akartam megvágni. A folyosón a felvételi-vizsgára várakozó társaság. Megkérdeztem Péterffy Andrást, mert ő indított filmes képzést, őt még az ELTE-ről ismertem, hogy esetleg nem jelentkezhetnék-e én is a mexikói felvételeimmel? Így vettek fel a vizuális kommunikáció szak posztgraduális képzésére. Ilyen volt akkoriban a szabadságfaktor. Voltak előnyei és hátrányai, mert sok vacak dolog is készült. Belekerültem az amatőr-független vonalba, mert az első iskolai munkámat az operatőr Dömötör Péter elküldte az országos független filmfesztiválra, amit meg is nyertünk vele. Aztán a következőt is, majd a harmadikat is. Ez adott egy erős önbizalomlöketet. Eufória volt úgy filmet csinálni, hogy beraktuk a kamerát a kézitáskába és mentünk az utcára filmezni, így készült például a *Kolorlokál* is, amiből még mindig érzem a '90-es évek nagy szabadságélményét. Nem volt nyomás rajtam, hogy ilyen vagy olyan filmeket csináljak. Mindenevő volt a világ, én is az voltam. Még az antropológiai szemléletemet is megőrizhettem. Részben a mai napig.

A másik nagy szerencsém az volt, hogy a Gulyás-testvérek által létrehozott Videográfia Műhely díjazta az egyik dokumentumfilmemet a budapesti Magyar Flmszemlén, és a díjhoz járt, hogy használhattam a stúdiójukat. Ezután, mikor Gulyás János bekerült a tévébe dokumentumfilmes stúdióvezetőként, felkért, hogy csináljak nekik egy filmet, ez lett a *Függöny fel!* (1994). Az is jellemző a szabadságfaktorra, hogy egyrészesre szerződtünk, de nem tudtam megállni, hogy ne legyen belőle kettő és mégis elfogadták, sőt, aztán saját filmmel foglalkozó műsort kaptam, amit évekig rendeztem. A műsorkészítésben is szabad kezet kaptunk. Az undergroundról szóló élő műsorban például a szakértők halálosan komoly beszélgetése közben felülről madzagon lógott az egyik kamera, miközben statiszta-díszletmunkások elbontották a vitatkozók mögött a hátteret, és csak a csupasz fal maradt. Ez nekem nagyon bejött, azóta is visszasírom.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Talán a legnagyobb erősségem és az átkom is egyben a komplex és szubjektív szemlélet egyszerre, valamint erősen szeretek a zeneiségre és a jelenetek ritmusára is támaszkodni. Az első dokumentumfilmjeim szubjektív kísérleti filmek voltak. Gyanús lett, hogy egy interjúalany mindig a saját képét rajzolja, számomra fogalmazza újra a saját múltját, de egyben befolyásolja az én látásmódomat is. Ezt az interaktivitást igyekeztem érzékeltetni.

Erősségemnek érzem, hogy élvezem a filmcsinálást. Későn kezdtem, 40 évesen. És mélyről jöttem fel. A mai napig hálás vagyok, hogy ezt csinálhatom, és sajnálom generációm sok tagját, hogy már abbahagyták, mert kifáradtak. Hogy lehet ezt abbahagyni?!

A filmezésnek a pénzszerzésrésze nem megy. Amatőr-független közegből jöttem, még a terjesztést is többnyire én csinálom, illetve nem igazán csinálom. A terjesztésről az én generációmnak nincs sok fogalma, ezzel annak idején nem kellett foglalkoznia egy rendezőnek, ha a stúdiórendszerben vagy a tévében csinált filmeket. De azért se megy, mert nem tanultam meg annyi pénzt szerezni egy filmre, hogy a terjesztés is finanszírozva legyen. Ha befejezek egy filmet, kezdem a következőt, mintha lenne apparátus mögöttem, aki majd terjeszti, pedig nincs.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

A tehetség szerintem mindennel összefügg. Nem tudom, hogy kitartásnak nevezzem-e azt az érzést, amikor érdekel a téma, izgat és addig nem tudok szabadulni tőle, amíg nem érzem, hogy megvan. A szaktudást viszont el lehet sajátítani.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe a (mai vagy egykori) magyar dokumentumfilmesek közül?

Az egyik példaképem Erdélyi Miklós, aki szabadon használta a zeneiséget, a közvetlen beavatkozást, a rögzített anyag kezelését a filmjeiben. Nagy hatással volt rám. Többször tapasztaltam, hogy egy-egy megoldás őt idézi. Például a *Palimpszeszt* című filmemben (2010) a trolijelenet hangulatából utólag kiéreztem a *Tavaszi kivégzés* villamosjelenetét. És ez jó érzés volt.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Ha van egy téma, ami érdekelni kezd, miközben ismerkedem vele, és már talán dolgoztam is rajta valami filmezésfélét, kezd még jobban érdekelni. Rávezetem magamat, hogy mi az, ami ebben nekem érdekes, és az nyilván másnak is az lehet. Ha egy szóban kellene megfogalmaznom, akkor a kultúra az, ami nagyon érdekel. Ha több szóval, akkor a kulturális közösség, a sorsközösség, hogy mit hozunk, mit felejtünk el, mit hazudunk, mit viszünk tovább, mit adunk át, mindez az egyénen keresztül.

Ki a hipotetikus nézője?

Nincs ideális néző szerintem. A legelső hatalmas meglepetésem a nézőkkel kapcsolatban még a pályám legelején, a kísérleti filmek idején ért, amikor a *Filmvilág*ban kijött a kritika az egyikről, és ott láttam, hogy a szakavatott professzionális néző mennyire félreértett ezt meg azt a filmben. Akkor rájöttem, hogy nem mindenkinek fogja ugyanazt jelenteni, és nem is kell. Nincs ideális néző, a lényeg, hogy valami mozgassa meg a filmben, vigyen belőle haza valamit. Az interneten főleg nem létezik ideális néző.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik a kedvence? Miért nem valósulhatott meg?

Van egy mappám, amiben 14 különböző állapotban levő anyag van a filmtervtől a már leforgatott, vagy a már meg is vágott, de még befejezetlennek érzett filmig. Ilyen az utcámról forgatott anyag, amiből két filmet már elkészítettem, de még többet tudnék. Szívesen mondanék valamit a Kádár-korszakról is a saját élményeim alapján, de olyan archív árak vannak, hogy az szinte képtelenség nagyvonalú támogatás nélkül (megjegyzés: az MTVA archívumában egy perc piaci ára 1 380 000 forint). Meg hát itt van a mexikói film, amiről már beszéltem.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Vannak jó találkozások. Amikor a *Kolorlokál*t az egyik kritika a *Berlin, egy nagyváros szimfóniájá*hoz hasonlította, persze csak jellegében és nem jelentőségében, annak örültem, mert tényleg előttem, nem, inkább bennem volt Ruttmann filmje, mikor készítettem. Jó érzés persze, ha jó kritikát kapok, de a hatása kiszámíthatatlan. Rengeteg pozitív kritika jelent meg a hajléktalanokról és segítőikről szóló filmemről (*A te neved,* 2017), három tévés filmbeszerző is nagyon melegen ajánlotta, mégsem akarta levetíteni az állami televízió. Ennyit a filmkritikáról.

Gulyás Gyula

Gulyás Gyula (Budapest, 1944) Kossuth- és Balázs Béla-díjas magyar filmrendező, érdemes művész. 1976–1980 között a Balázs Béla Stúdió rendezőjeként dolgozott. 1980–1984 között volt a Mafilm Népszerű Tudományos Stúdiójának rendezőgyakornoka, 1984-től pedig rendezője. 1989–2000 között testvérével a Videográfia Egyesület alapító társelnöke, 1992–1995 között a Magyar Dokumentumfilm-műhely elnöke volt. 1993–2006 között a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Karának Kulturális és Vizuális Antropológiai Tanszékén volt docens. A Magyar Művészeti Akadémia tagja 2006 óta. Testvérével, Gulyás Jánossal kezdett el amatőr filmeket készíteni 1959-től, majd több tucat dokumentumfilmet rendeztek együtt (pl. *Én is voltam Isonzónál, Ne sápadj!, Vannak változások*).

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet, vagy valami más?

Szerintem nem műfaj, hanem módszer, metodika. Természetesen föl lehet használni, és föl is használják, vastagon és helyesen különböző újabb kori képzőművészeti alkotások részeként vagy egészeként, applikációként és ezer másra. Mert végül is a savaborsa mégiscsak az, ami az én szívemhez közel áll, amelyik egy regényes szerkezet, ami átmegy az időn, és lehetőség szerint, ha nem is zömében, de tartalmaz szituációkat, és mondjuk úgy, hogy vallomásokat, tehát kvázi riportokat vagy kérdés-feleleteket. Az az igazán jó, amikor maga az alany is visszakérdez… Ráadásul vannak alágazatok, mint amilyen a szociofilm vagy az antropológiai film. Persze akik azt hiszik, hogy a híradó dokumentumfilm, nagy tévedésben vannak, az csak egy dokumentáció. Ez lényeges különbség. Azt fel lehet használni dokumentumfilmben is archívként, de önállóan nem mérvadók. Egyrészt nincs mélységük, nincs benne analízis, hadd ne mondjam, és a legkevésbé van benne metakommunikáció, mert mindig úgy csinálják, hogy nem magát a szituációt veszik föl, hanem kiviszik a folyosóra az alanyt, és elismételi, de akkor már van benne egy feszültség, és feszes vigyázban mondja, amit mond.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

Minden bizonnyal, de ehhez én kismiska vagyok. Szóval erre nem vállalkoznék, de ideje lenne utánanézni minek is nevezték például a vonat érkezését stb., és igen korán létrejöttek a propagandafilmek. Mert ugyan tudjuk, hogy például az egyik legnagyobb a *Nanuk, az eszkimó* című alkotás, amiről azt sorolják fel a hozzáértők, hogy voltaképp egy rekonstrukció, ami egyébként tény, mert tönkrement az első felvétel, és meg kellett ismételni. Ráadásul magát ezt az iglut is preparálta, nem volt világítás, tehát félbe kellett vágni, és a napfénynél forgatott. Isteni standfotók. Nekem van egy albumom, amit a rendező készített. De azért, ha mindent egybevetünk, senki soha ehhez hasonló megközelítést akkor nem használt. Teszem azt a háborús filmek, pél-

dául az első világháború, de a korábbiak is, mindegyik preparátum. Nem a harctéren készült, kilőtték volna az operatőrt. Pláne, hogy ott kurblizza, és egy magaslatról veszi, és egyéb ilyen abszurdumok. Ezek jól előkészített szituációk voltak: lőttek, robbantottak, füstöltek, rohantak, elvágódtak, és megjátszották, többszöri próbával, akár a némafilmben, vagy pláne, amikor még hangosították is.

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Mindenképpen csapatmunka, de nyilvánvaló, hogy miként a nagy zenekaroknál, tehát a klasszikus zenénél, azért van egy karmester, aki végül is gatyába rántja a dolgokat, és az a rendező. De én abban biztos vagyok, hogy a jelenlegi felhozatalban – elég sok filmet megnézek, évente 150–200-at, részben zsűritagként, részben magamtól – azt látom, hogy éppenséggel a digitális technika könnyedsége miatt alakult át ilyen one-man show-vá. Nem elég, hogy az illető alkotó, maga a riporter, az operatőr, a hangmérnök és a rendező, meg a vágó is. Mindenki van a stábban, csak az istennek nincs egy dramaturg. Mert azt képzelik, hogy az mint egy lakáj, nyalizzon a rendezőnek, holott annak más a feladata, hogy ne vesszenek el az erdőben, és adott esetben ezek bizony nem éppen udvarias keretek között zajlanak, sőt. Az öcsémmel szerencsés helyzetben voltunk, mert a Balázs Béla Stúdióban az volt a szokás, mondjuk így, hogy munkakópiát lehetett vetíteni. Negyven-ötven ember összejött, és amik ott elhangzottak, azokat tényleg nagyon meg kellett fontolni. Pláne, hogyha többen azonos véleményen voltak, adott esetben a szerkezetről vagy a snittekről, az elhagyásról, a cseréről és így tovább. Csináltunk egy filmet Berczeller Rezső szobrászművészről, aki egyébként méltatlanul merült feledésbe. És ő azt mondta más összefüggésben, hogy ha ketten azt mondják, hogy részeg vagy, akkor feküdj le. Én is ezt mondom. Hogyha ketten azt mondják, hogy ezt hagyd ki, vágd ki, cseréld meg és így tovább, akkor bármennyire fáj, végre kell hajtani az amputálást, mint a sebésznek, hogy maga a film lehetőleg életben maradjon. Mert számos olyan alkotást látok, ami ettől fogva terjengős, önismétlő, öncsaló. Visszatérve: nagyon is változott a dokfilm. Az, amit korábban dokumentumfilmnek hívtak, annak a java része propagandafilm volt. Egészen odáig, hogy megírták a párbeszédet, elpróbáltatták, beöltöztek, bevilágították. Mondok konkrét példákat, ami nagyon eleven. Amikor Mihail Gorbacsov először járt Magyarországon, azt tapasztalták élénk filmeseink, hogy van rajta egy folt, egy májfolt a homlokán. Amikor elment a Szépművészeti Múzeumba, ahol kultúrhíradó készült, akkor a grafikai tárat átrendezték, hogy a másik oldala látszódjon, és az kapjon világítást. Ezt az ottani kedves kollégák mesélték el.

Van-e értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Nyilvánvaló, hogy vannak különbségek, tehát fel lehet osztani úgy, hogy vannak képzőművészeti, vannak turisztikai filmek, a népszerű tudományos filmeknek egészen nagy az arzenálja, és ott is számos dokumentumfilm létezik. Van ez a kvázi alkotói, nem merem azt mondani, hogy kreatív, mert ezt most kisajátították, pont fordítva, pont úgy, mint ahogy a Pravda ugye nem feltétlenül az igazságot szolgál(tat)ta, és ezt sokan sejtették. Párizsban megcsinálták azt a mi rendszerváltásunk előtt, hogy a Pravdát naponta kiadták franciául, minden kommentár nélkül, és azt tömegével vették. Akkor szállt sírba a francia kommunista párt. Nyilvánvaló. Itt is valami ilyesmi kéne, de én azt látom, hogy nem túlzottan strapálják magukat azért, hogy a vizuális

nyelvezetben is legyen valami alternatíva. Hadd ne mondjam, újdonság. A katarzisra lehet gondolni, de azt akarni nagyon nehéz, az egy ritka ajándéka a sorsnak, de azért megkísérteni talán illenék. Helyette a létező leghagyományosabb snitt, ellensnittben vágják össze-vissza, adott esetben több kamerával. Azt hiszem, siralmas a végeredmény.

Mi a különbség a televíziós vagy online platformra, illetve a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

Nem sok, csak ég és föld, mert a moziforgalmazásban mégiscsak egy társaság vesz részt. Lehetséges, hogy alkalmilag, de azok kiválasztották ezt a filmet, jegyet vettek. Nyilvánvaló, valahogy tájékozódtak, hogy mire mennek. A leglényegesebb az a fajta moziforgalmazás, amikor alkotókkal való találka is van, mert szerintem a dokumentumfilmnek a sine qua nonja a róla való beszélgetés. És ez meglepő benyomásokat, eredményeket is hozhat. Hiszen azért én, legalábbis magamból kiindulva, nem szeretnék csalhatatlan lenni, és tisztelem másoknak a véleményét, még ha szöges ellentétben is van azzal, amit én képviselek vagy gondolok. Ez pedig a televízióban meg az online formában véletlenül sincs. Mind a kettőt zsákutcának tartom. Természetesen baromi boldogok, mert végre van valami bemutatási lehetőség, és ott a nézettséget mondják fokmérőnek, ami szintén gyermeteg abszurdum. Hol van az a szobor, aminek a nézettsége határozta meg a kvalitását? Tudunk képzőművészekről, akik nézettség alapján nullák, mert egyetlen képet se tudtak eladni, olyan nímandok, mint – teszem azt – Van Gogh, de tudnék magyart is mondani, aki sírba szállt. Ezek nagyon rossz utak, és ténylegesen a tömegesítésnek és az egalitásnak a járhatatlan formái. Lehet, hogy ez túl sarkalatos, de ez a véleményem.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

Megette a fene, ha ezek lennének azok a kritériumok, amiknek hatással kéne lenniük. Összeszámoltam, nem csak magamban, a kortársaimmal együtt, akik legalább ilyen idősek, mint én, 14 rendszerváltást éltünk meg a filmkészítés technikájában! Ezen belül nyilvánvaló, hogy elsősorban a dokumentumfilmben, hiszen a filmeknek javarésze szinte ugyanúgy készül, még ha elektronikus is a rögzítés, végső soron – pláne fesztiválokon – celluloidváltozatban lát napvilágot. Itt pedig már nemcsak magát az eljárást kellett minden alkalommal megtanulni, hogyan és miként működtetjük a gépeket, hanem azt is, miként nyúljunk vissza a régi anyagokhoz. Ha ugyanis idézetként, archívként vagy folytatásként használunk egy régi anyagot, azt át kell kódolni. Ott mese nem volt. Több-kevesebb szerencsével. Ezt iszonyatos pénzekkel csinálták, úgyhogy ebbe ki-ki berendezkedett, és én magam is különböző masinákkal. Remélem, hogy jól működtetem őket. De most is van például egy ilyen kérdés, hogy egy nyolc milliméteres filmet kellene beírni. Nem találok olyan vetítőgépet – beleértve a magamét is –, amibe nyugodtan befűzném, mert félő, hogy megáll, besűrűsödik az olaj, és akkor szétég az egész. Ez istenkísértés, de még talán sikerül. De egy-két évtized múlva velünk együtt múlik el mindennek a reanimálása. Kihaltak a régi öregek, akik ezt megcsinálták.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

Van benne ipar, hiába tagadjuk, szóval mese nincs. És azt tényleg kell tudni, mint egy zongoristának, hegedűsnek stb., a fogásokat vagy a skálázást. Lehet arról vitat-

kozni, hisz voltak ilyen elméletek, hogy mi történt volna, ha Rembrandtnak lebénulnak a kezei, vagy elveszti azokat. Tényleg, marha érdekes kérdés, hogy megszületik-e a kép a fejében, de hogy azt ki látja rajta kívül, meg hogy ő mit lát, ezek maximum ilyen pszichológiai vagy pszichiátriai képzelgések. Ezt itt nagyon keményen be kell tartani, meg kell tanulni, és lehetőség szerint olyan munkatársakra szert tenni, akik ebben készséggel segítenek, tehát örömüket lelik benne, nem csak a feladatot látják. Azt, hogy mennyire kell tudni, sajnos ez a csábereje annak a one-man show-nak, amit előadtam. Minket '68-ban Jancsó Miklós – egy gyermeteg amatőr filmem, a *Tanítványok* alapján – a szereplőkkel egyetemben meghívott a *Fényes szelek*be statisztálgatni. És akkor ott az egyik napon megkértem Somló Tamást, hogy hadd nézzek bele a kamerába, mert láttam, hogy lámpákkal világítanak napfényben. Belenéztem, és azt hittem, hogy nem látok. Árnyalakok voltak kontúrban, és egy perc alatt megértettem, amit soha senki nem mondott el, pedig voltak asszisztensek, akik komolyan dolgoztak a Balázs Béla Stúdióban is. Azért van meghúzva a krétával, hogy meddig menjen a színész, vagy pedig valaki odakúszik, és megfogja a lábát, mert az az élességhatár, ahonnan, ha elmozdul, akkor meg kell ismételni, vagy vége a felvételnek. És akkor mondom a Miklósnak, hogy mégis hányas blendével dolgoztok? Azt mondja, mi az a blende? Na most ez egy isteni és áldott állapot. Az nem az ő reszortja volt, nem az ő feladata. Neki az volt a fontos, hogy a vágószobában lássa azt, amit elképzelt. Van ebben igazság. Nem biztos, hogy manapság meg lehet ezt csinálni.

A film megjelenése óta meglévő klasszikus ellentétpárok – filmművészet vagy filmipar, üzlet vagy alkotói magatartás – a dokumentumfilm esetében bírnak-e valamilyen speciális többletjelentéssel?

Ezt, hogy ipar vagy művészet, nagyjából az előbb vázoltam. Van benne egy üzlet, hogyha tudják értékesíteni. Nem tudom, Magyarországon konkrétan hogy megy, anyagilag érdemes lenne megnézni egyszer. De amennyire rálátok, szinte kizárólag a nem fikciós régiókban, csakis egyéni kezdeményezésre történnek nevezések, utazások, külhoni kinotékákban, múzeumokban történő elhelyezések. Arról sohasem hallottam, hogy egy közös törekvésű csoportot, vagy csak társakat ajánlottak, esetleg preferáltak volna. Ez is one-man show. Régen a Hungarofilm nevű filmelhárító társaság vitte ki randomszerűen a filmeket, és olyan fesztiválokra se hívtak meg, ahol még díjat is nyertünk, érdekes módon. De ugyanott kollegáik, nem kevesen, már a nevezéskor megkapták az útlevelet, szállást és a napidíjat. Manapság ezt nem lehet áttekinteni, vagy én legalábbis nem látok se kimutatást, se kvázi eredményt. Arról lehet olvasni, hogy egy film itt járt, ott járt, netán díjazták, vagy megjelent róla kritika is. Én merem remélni, hogy ez elsősorban nem üzlet, főleg a dokumentumfilm. Annyira nem, hogy magamon kívül is ismerek olyanokat, akik saját zsebből is forgatnak. Főleg csak a forgatás bírható, mert a befejezés és a sztenderdizálás azért elég kemény pénzügyi meló is, pláne ezekkel a mostani feltételekkel. Teszem azt az MTVR archívumában előre meg kell váltani az európai jogokat, horribilis összegért kötelezően, amit teljességgel zsebre vágnak. Hadd ne menjünk bele! De ezt én tényleg aljas és undorító dolognak tartom, mert egy az egyben játékfilmes kritériumok abszurd teljesítésével veszik el az alkotói energiákat. De így is, ha nem alkotói magatartás, akkor megette a fene. Biztos lehet üzleti szempontból is nézni. Ezt nem tartottam jónak, de ez lehet, hogy egy elitista nézet. Én direktben nem is próbálkoztam, lehet, hogy nem is tudtam

volna őszintén szólva reklámfilmet csinálni vagy egyebeket. Mindig az volt a mániám, hogy legyen valami, amibe legalább egy kicsi, esetleg valami más újdonság is beleszorul, mint az eddig kitalált, kitaposott utak.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Azt nem hallottam, hogy filmes kisműfaj, mert akkor nem tudom, mit mondanak az animációs filmre, amiben a kollegáink világhírűek. De hogy ez gyakori címke a dokumentumfilmnek, hát lehet. Azt tapasztalom, hogy a kánonban nincs benne ez a kifejezés. Mert bár megjelent egy olyan könyv, hogy 303 magyar film, amit mielőtt meghalsz, látnod kell. A Gabo adta ki. Nagy meglepetésünkre ebben hat filmmel vagyunk benne. Ez tényleg egy olyan metrum, amin valószínűleg vitatkoztak, veszekedtek, aztán megszületett. Ezzel szemben a *Magyar filmlexikon*okban nincs benne se az animációs film, se a tudományos ismeretterjesztő és semmiféle dokumentumfilm. Kétszer is kiadták. Az ismétlésnél miért nem korrigálták legalább a címét Magyar játékfilmlexikonra?! Ha az ötvenes évek filmjeit megnézi, akkor is születtek már dokumentumfilmek, és ezekben különösen az amatőrök voltak élmunkások. De nyoma sincs az összevetésnek, pedig revelatív munkák kerülhetnének – akárcsak ezen az ágon – az erősen szűk látókörű kánonba. Ez nekem egy speciális fájdalom, messze nem magam miatt. De elég aktív amatőrfilmes mozgalomban léteztünk a Cinema 64 amatőrfilm stúdióban és számos más értékes csapat volt vidéken is. Beszéltem is Schubert Gusztávval, hogy megírom. Remélem, hogy leközli.

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogy látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

Én tragikusnak látom, mert ez a rákfenéje, hogy nincsenek. Egy kezemen több új van az országos műhelyeknél. Magam is csak azt tudtam kitalálni, hogy van egy csoportnyi haver, ismerős és barát, akik nem filmesek, vagy nem zömében. És ők megkapják a filmet valamilyen butított formában, e-mailben, vagy adott esetben DVD-n, tehát még a munkakópiát. És akkor erről levelezünk, és azokat összehasonlítom. De az, hogy vetítést szervezzek, és ott kollektív beszélgetés legyen, ahol mégiscsak inspirálódhatna mindenki a másikkal, vagy reflektálhatna, és így tovább, hát ez egy régi vízió, egy régi valóság, aminek már csak az álomképe van meg. Ez nagyon nagy hiány. Érdemes lenne ezen elgondolkodni, hogy vajon mi szülte ezt. Nekem vannak elképzeléseim. A kemény létfeltételek is, és az, hogy nagyon sokan úgy gondolták, hogy a film az egy megélhetési forrás.

Az évek, évtizedek alatt érzett változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

Ez egy költői kérdés, erre tudjuk a választ persze. Nemcsak éreztem, hanem van is, tárgyilagosan is. Aki azt mondja, hogy ma jobb a dokumentaristák helyzete, az téved. Mert iszonyatos akadályok vannak már az elindulásnál begördítve, aztán a végén az elszámolásnál is. És az igazi, netán mégiscsak valamiféle esztétikai, művészi értéke-

lésről soha nem hallunk, csak a technikai zajlik, vagy ha netán helyesírási hiba van. De az, hogy jöjjenek létre olyan vetítések, ahol tényleg lehetne látni legalább az az évi támogatott filmeket, és azokról szót ejteni. Ez sajnos még a Magyar Művészeti Akadémián sincs meg.

Meg akartuk nézni a *Katinka* filmet, és meg akartuk nézni a *Tóth Janó* filmet. Mind a kettő, sajnálatos módon, ezer sebből vérzik. Direkt el is mentem az utóbbinak egy filmesházbeli bemutatójára és egy beszélgetésre, ahol éppenséggel nem szólaltam hozzá, mert láttam, hogy milyen a légkör, ráadásul tök egyedül voltam az akadémia tiszteletre méltó kollégái közül. De mindenesetre az akadémián erre nem került sor. Mindenkinek a mániája: a csinálás. Ez egy hülyeség. Ez tényleg egy hülyeség, és nagyon kevés olyan számvetés van, ahol bármiféle kritikai hangok testet ölthetnek. El is szoktak attól, hogy megfogalmazzák azt, és kiváltképp, hogy elviseljék. A toleranciát hirdetik, és legyek finom, ugatják, de szó nincs róla.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőszereplős filmes közösséghez képest?

Szerintem a dokumentumfilm lényegesen egyszerűbb. Nekem nagyon korrekt producereim vannak, akikkel többször szenvedtük végig a mesterséges akadályokat. Évek, évtizedek óta dolgozunk együtt. És ezt komolyan becsülöm, mert tudom magamról, és látom másokon, akik ezt is bevállalják, kevesebb alkotói vénájuk, energiájuk marad a mű mikéntjére. Tehát egy koherens producer pótolhatatlan. S ha már nincsenek a klasszikus platformok, műhelyek, stúdiók, filmklubok, legalább ezen a területen legyen gondtalan az alkotás. Valóban rendkívül biztos támasztékok. Nélkülük a mai nehezített gyártási feltételek mellett bizton félreállnék. Én azzal a pár emberrel és stábbal, akikkel dolgozhattam, jó viszonyban vagyok emberileg is. Sok mindent intenzíven meg tudunk beszélni a szakmáról, s a lehetséges perspektívákról is.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Ezt producere válogatja. Hallottuk, hogy a *Katinka* film hogy volt. Olvastam is a rendezőnek a nyilatkozatát, amikor elment kőművesnek. Én elvárom, hogy szóljon bele! Nézze meg! Nyilvánvaló, hogy nem azt várom, hogy a technikai problémákat jelezze, mert azok sokszor szegényesek. De hogyha koncepcionális, vagy egyáltalán hatásmechanizmusban úgy látja, hogy lankasztó, dühítő vagy félreérthető a vázlat, akkor igenis mondja el. Boldog vagyok, hogyha valaki beleszól. Ez egyre inkább megfizethetetlen.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

Őszintén: semmi! A forgatókönyvvel készített non-fiction munkák nem dokumentumfilmek. Hiszen előítéletesek, nem kíváncsi az alkotója semmire, mindent tud, nem akar bármit is megismerni stb. Hogyha forgatókönyve van egy dokumentumfilmnek, az eleve ahhoz a rakétához hasonlít, ami élből a Föld felé startol. Mert ha minden kiszámítható, minden megtervezhető, akkor az isten se fogja megakadályozni ezt az alkotót, hogy ne instruálja a szereplőket, ne biztassa bizonyos dialógusoknak a megszabására, és olyan mederben tartására, amit ő eleve elvár. Ez pedig előítélet!… Én nagyon fontosnak tartom, azt már korábban is mondtam, hogy legyen dramaturg, de utólag az összeállításnál, vagy a munkakópia analízisénél… Ha akar, eljön a forgatásra,

látja. A forgatás különben is olyan, mint a lagzi. A házasélet és a krízis akkor kezdődik, amikor vágjuk a filmet. És főleg még ma is, amikor könnyedén megy a vágás során a csere, meg ilyesmi. Amikor celluloidra dolgoztunk, akkor azért létrákon le-föl rohangáltunk mi is, meg az asszisztensek is, hogy elővegyék azt a megfelelő dobozt. És fantasztikus példázatok vannak erre. De szakértő minden bizonnyal kell. Sőt. Én például nem szeretem előkészíteni a filmeket. Mert hogyha én vagyok a riporter – márpedig zömében én vagyok –, inkább legyen benne a saját hülyeségem, tudatlanságom és tájékozatlanságom, ami – merem remélni – fokozatosan javul annak a hatására, ahogy a megismerés alakul. Ez nagyon sok tényezőtől függ. De az, hogy én mindent tudok… A televízióban számtalanszor láttuk, hogy a szívgyógyászattól a legkülönbözőbb ipari tevékenységekig állatira felkészült riporterek vannak, és maga az alany ott áll, és azt mondja, hogy igen, így van, és hasonló bonyolult mondatokban válaszol ezekre a meghökkentő kérdésekre. Ezt szerintem észre sem veszik, de megalázó. Ezzel együtt például most csináltam egy filmet a Bolyaiakról, ami még nincs is kész. Ott nyilvánvaló, hogy volt egy szakértő, aki maga is főszereplő, mert ez mégiscsak eligazít bizonyos kérdésekben. Hiszen én nem vagyok sem tudós, sem matematikus, nem is merném ezt indikálni. Bizonyos értelemben belelátok, és a film is arra törekedett, hogy intelligens középiskolásokat érintsen meg. Magát az érdeklődést keltse fel. Mert többek közt elhangzik, hogy Bolyai János az egyedüli világhírű magyar tudós. Nem én fogalmaztam meg ezt, ez faktum. Huszonhat oldalban tette közzé ezt az appendixet, most ne menjünk bele a részletekbe. Az egyik professzor azt írta le róla, hogy Magyarországon öt ember van, aki ezt megérti. Ma, kétszáz évvel később. Tehát nyilvánvaló, hogy nem erre kell törekedni, de arra igen, hogy mégis miben áll egy lángelme. Ehhez tényleg kellenek a szakértők.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol lát hiányosságokat, megoldási lehetőségeket?

Ha szakemberbázisnak becézzük a rendezőket, az operatőröket, a hangmérnököket, akkor ez rendben van. Szerintem a magyar dokumentumfilm, ezt már korábban próbáltam exponálni, európai rangú. Sőt, még úgy is mernék fogalmazni, hogy volt olyan periódus, amikor világrangú volt. Sokat vitatkoztunk például Szegfű Andrással a közelmúltban. Ő azt mondja, hogy a magyar dokumentumfilmnek ez a – mondjuk így – megújult irányzata Kovács András *Nehéz emberek* című filmjétől ered. Szerintem Gazdag Gyula Schirilla-filmjétől. Mert az egy olyan közvetlen, mondhatnám úgy, hogy szinte egy az egyben hosszú snittekben közölt szituációkat tükröz és fűz össze, ami minden kommentár, minden tudálékos kérdezés nélkül értelmezi ezt az abszurd szituációt. Úgy tekintek rá, mint ahogy a klasszikus orosz irodalom Gogol köpönyegéből bújt ki. Az sokaknak le kellett essen, hogy ez a követendő. Ezt kell valami módon elsajátítani, értékelni, és lehetőleg kreatív módon nemcsak kopírozni, hanem valahogy hasznosítani. Kovács András filmjét nem tartom rossz filmnek, de egészen más helyzetben és szituációban készült. Ő azért egy kegyelmi állapotban volt a filmgyártáson belül, mint dramaturg is, és voltak megrázóan revelatív filmjei. Többek közt ez is. De valószínűleg mindez kellett ahhoz, hogy keresztülvigye ezeket az abszurd történeteket, amivel a kutya nem foglalkozott, miközben pedig volt egy Híradó- és Dokumentumfilm Stúdió. Érdemes lenne összehasonlítani azt az évjáratot, vagy azt a plusz-

mínusz öt évet, hogy ott mi érdekelte a stúdióvezetőt, mit preferált, és miket csináltak meg, netán mi maradt elabortálva szinopszistervezetként?

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Biza kritikus. Tetszik, nem tetszik, el merem mondani, hogy az átkosban több lehetőség volt. Ezt mindenki tudja, aki élt és próbálkozott is filmet csinálni. Legalább öt forrás volt akkor. Ha csak a dokumentumfilmekre gondolok. És én a rendszerváltástól biza azt is vártam, hogy például a megyénként létező úgynevezett regionális és városi televíziókban, miként a sötétnek becézett középkorban, lesznek olyan fülek, szívek és elmék, akik arra specializálják magukat, hogy a dokumentumfilmnek, de lehet, hogy az animációsnak vagy az ismeretterjesztő stb. filmeknek nyílik lehetőség, adnak terepet. Magyarán megvolt a kapacitás… Egy-két film készült is korábban. De úgy, hogy ez intézményessé vált volna, erről szó nincs. És az előbb idézett középkor azért vonzó, mert kevesen tudják azt, hogy ha valaki, teszem azt, játszott kürtön, és ahol született, ott a kutyát nem érdekelte, akkor pontosan tudott tájékozódni előbb-utóbb a kollégáktól, hogy hol van az a püspök, gróf vagy egyszerűbb földesúr, aki ezt majd preferálja. Ez tökéletesen elveszett ezzel az egylépcsős, egykapus megoldással.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon. Milyen jó példákat tudna említeni?

Az egyik a saját zseb, amit már mertem mondani. Ebben én azt hiszem, hogy élmunkás voltam. Tizennégy filmet forgattam le saját zsebből, és vannak köztük végtelen hosszú filmek, évek mentek el velük. Olyan is akad, amit több évtizedig forgattunk, és ezekkel a mai költségvetési tervekkel, és azzal, hogy abban az adott évben be kell fejezni, nem is merem vállalni a pályázást. Nincs is olyan keret. Maximum azt mondják, hogy készüljön el kétszer ötven percben, holott sokkal nagyobb falat. Most nem akarom ezeket citálni, mert ez az én saját siralmam. Más támogatás legfeljebb akkor lenne, ha legalább megtennék azt, hogy az adótörvényt akként formálják, mint napnyugaton szinte minden országban, s nemcsak a filmre lehet alkalmazni, hanem minden kulturális támogatásra a színháztól a könyvkiadásig, hadd ne soroljam, meddig. Ez nálunk ismeretlen, semmi ilyesmi nem született. Pedig ez is egy várva várt lehetőség volt, ahogy az egy százalékot most két lépcsőben bevezették. Az nem túlzottan elégséges erre, legalábbis úgy látom. A jó példák zömében rejtélyes preferenciák alapján egyéni kivételek. Mert egyáltalán nem merném annak nevezni a még csak nem is értékelt horribilis költségvetésű kivételezetteket. Nem indokolják a döntéseket. A döntésekről sincs érvelve beszámoló, nyílt jegyzőkönyv. Ezért inkább mindenki befogja pörös száját, ha akar még eztán labdába rúgni. Majd meglátjuk…

Gyerekeknek szóló tartalom, családi filmek, ismeretterjesztő sorozatok. Mindez virágzó üzlet a világ fejlett filmiparral rendelkező részein. Magyarországon ez ugyanúgy állami támogatásra szorul, mint a piaci bevételekre kevésbé számító művészeti projektek. Lát ebben ellentmondást, problémásnak tartja-e, s ha igen, milyen változásokat látni szívesen?

Nagyon fontosak a gyerekeknek szóló filmek. Most csak a dokumentumfilmről beszélünk, ugyebár. Még ott is. És annak nyilvánvaló, hogy az az igazi ágazata, ami legalább kétfenekű. A Bábszínháznak vannak olyan előadásai, hogy 12 éves kortól el lehet vinni gyerekeket, de maga a tartalom, az a felnőtteket is éppenséggel rabul ejti. Volt egy ilyen Szerb Antal-előadásuk, és most is van… Egykor voltak hölgyek kisfilmstúdiókban, s a tévében is, akik következetesen remek sorozatokat csináltak, vagy több filmet is. Talán fel kellene újítani, mementóként. Az ismeretterjesztő sorozatoknak szintén meglenne az a lehetősége, hogy kvázi korosztályonként szólítsák meg potenciális nézőiket. Mert azért nyilvánvaló, hogy egy óvodásnak, meg egy középiskolásnak esetleg más az érdeklődése, befogadóképessége, irányultsága és így tovább. De erre én még a televízió műsorában sem látok igazi kínálatot. Az oktatásban is lényegesen intenzívebb és hatékonyabb lenne az ilyen kifejezetten célzott közösségeknek a megszólítása. Hogy mindez virágzó üzlet a világ fejlett filmiparral rendelkező részein. Nyilvánvaló, hogy állami támogatásra szorul, mert minden így van kitalálva. Sajnálatos módon. Ha legalább az alkotó leírhatná az adójából azt, amit erre fordít, párhuzamos forgalmazási alternatívák nyílhatnának.

Kapcsolat az állami pénzosztóval (támogatási rendszer). Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Szerintem már a döntéseknél beleszól, és ráadásul indoklás nélkül. Ami azért kínos, amikor elutasítanak egy filmet. Úgy van ez, mint a bokszban, ütnek, mert ütnek. Az a baj, ha a zsűrizés kapcsolatfüggő. Amit ugyan meg lehet tudni. És nemcsak ott van ez, hanem a bírálásnál is.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel vagy a filmtervvel?

Mondjuk csak a filmtervet, ne forgatókönyvet, mert ez megint tipikus játékfilmes megközelítés. Nagyon nem befolyásolhat, mert nincs más. Ez egy egykapus játék. Vagy sikerül gólt rúgni, vagy nem. Kész. Nagyon rossz lenne, ha az alkalmi bírálókhoz igazítanánk terveinket. Valaha azért észnél voltunk. Gyarmathy Lívia elmondta, hogy a recski filmjüket, mely azonos címmel indult, a forgatásokkor többször feljelentették, leállították stb. Ezért öcsémmel a hortobágyi munkatáborokról készülő *Törvénysértés nélkül* című opusunkat *Ágnes asszony* munkacímen indítottuk. Senki nem akadékoskodott.

Érzett valaha megfelelési kényszert az állami pénzosztó felé?

Nem. Én nem. Az biztos, hogy nem. Estem is pofára nyilvánvalóan.

Gyakorolt valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

Az utolsó ilyen öncenzúránk az volt, hogy elég jóban voltam Gyarmathy Líviával, amikor csinálta a *Recsk*-filmet, és beszélgettünk is. És elmesélte, hogy legalább ötször vagy hatszor feljelentették, mert a filmnek is ez volt a címe, hogy *Recsk.* Mi akkor a hortobágyi kitelepítésekről forgattunk, és azt találtuk ki, hogy a munkacíme legyen *Ágnes asszony.* A kutya nem törődött vele, hogy mi van az *Ágnes asszonny*al. Körülbelül ez mutatja az olvasottságot. Ma azért másképp van, de most, miután már treatmentet is kérnek a dokumentumfilm-forgatókönyvhöz, hogyha jól mondom, kezd elhajlani ez is az iparszerű kéjelgés felé.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai vagy szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

A szélesről halvány fogalmam sincs, az európaiakra volt már egy-két példa. Őszintén szólva én is vágynék ilyenre, meg is mondom, hogy érzékletes legyen, tehát ez ne csak egy ilyen ködös, elvont eszmeiség legyen. Szeretnék csinálni egy dokumentumfilmet a Szolidaritás magyarországi fogadtatásáról. Arról, hogyan is zajlott. Mondok egyet. Hofi Géza, akit egyébként becsültem, de mégiscsak vagy magától, vagy a központi intenció hatására, egy egész műsort szentelt a Szolidaritásra, ráadásul alpári módon. Ezt volt szerencsém hallani a rádióban. Mi akkoriban forgattuk a *Ne sápadj*ot. Az asszisztens elment tárgyalni vele, Ózdon volt a fellépése, s hogy lenne egy forgatás. Mereven elzárkózott tőle. Utána kerestem, és a rádió archívumában sincs meg egyetlen foszlányos mondat se. Pedig ez elhangzott, és körbeturnézta vele az országot. És ez még csak hagyján, de a taxisofőrtől a közértesig mindenki a lengyelek anyját szidta, hogy nem dolgoznak, elviszik a magyar élelmiszert, hozzák ide a szarokat, ami nem volt igaz. Mérhetetlenül aljas volt a dolog. Arra lennék kíváncsi, hogy mit lehetne ebből utolérni, hogy az iskolákban kommentálták-e. Mert ezt valahogy helyre kell tenni. Ez egy eklatáns példa arra, hogy a béketáborban miként volt ez a magyar, lengyel két jó barát elve? És ezt a lengyelekkel szeretném csinálni koprodukcióban.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi vagy mobil/internetes felületre készül?

Mese nincs, a mozi az igazi. Belátom, hogy különböző okok miatt nem tudják rendszeresíteni. Nem tudom, hogy miért nem lehet. Ki lehetne találni egy erre dedikált olyan mozit, akár támogatással, dotációval, miközben a játékfilmeket is dotálják. Miskolcon sokáig az Eurimagestől támogatták a művészfilmeket, de volt úgy, hogy a tanítványaimmal együtt négyen voltunk a moziban. De volt, amikor egyedül. A dokumentumfilmeknél szerintem egy olyan tálalásban, hogy teszem azt kedden esténként hetente egyszer maximum két film menne, és lehetőség szerint az alkotók is mennének. Nem feltétlenül csak Pestre. Tehát legyen úgy, hogy Pest és vidék. És akkor ez azért egy elevenebb kapcsolatot tételezne, és mint kísérlet megérné, ha egy ilyen programot úgy finanszíroznának, hogy legalább két-három évre legyen rá fedezet azokra, amik kellenek: a szükségszerű propagandára, a szervezésre, a helyi erőkre és így tovább.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm. Melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Belátom, hogy van rövidfilm dokumentumfilmben is, bár ritka madár, és nem is nagyon hiszem, hogy igazán maradandó. Mi mindig hosszú filmeket csináltunk. Az más kérdés, hogy ezt hogy viselik el, vagy egyáltalán kíváncsiak rá, különösen amikor részeket akarnak belőle idézni. A televízió egy kényszermegoldás, de kétségtelen, hogy azért azt be kell látni, hogy országszerte netán tágabb értelemben a határon túl is ez a járható út az forgalmazásra. Mert ezeket a filmeket már nem fogják sohasem

úgy forgalmazni, ahogy esetleg méltó vagy érdemes lenne. Az internetes felület szerintem a legvékonyabb szál. Mert tekergetik ide-oda, és fene tudja, hogy nézik, de hogy róla véleményt nem cserélnek, abban egészen biztos vagyok.

Ismeretterjesztő film és dokumentumfilm viszonya? Egy műfaj és azon belül formátumok vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

Nem műfajról van szó, hanem metodikáról. Az ismeretterjesztő filmet is dokumentumfilmnek tartom, és részben a téma megközelítése, az egésznek a felépítése, a struktúrája és nem utolsósorban a kvalitása határozza meg azt, hogy ilyesfajta filme, vagy valami más.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

Az Urániába szoktak menni dokumentumfilmek, többnyire a premier alkalmából. Iszonyatosan gazdag, ami fölhalmozódott itthon is, hát még a szomszédainknál s távolabb! És nem csak ilyen ünnepek vagy évfordulók alkalmával. Régebben például a TIT-ben voltak sorozatok, messze nem csak dokumentumfilmek. De én végignéztem, plusz az Egyetemi Színpadon évekig párhuzamosan két sorozat is volt, valamint BBS-filmek bemutatói. Nem hiszem, hogy ne lenne igény, csak a menün nem jelenik meg. Pedig a „fejlesztéshez" alighanem fejek is kellenének?!

Befolyásolják-e a dokumentumfilm készítését a változó nézői szokások?

Alighanem igen. Aztán, hogy ez jó irány-e vagy sem, azt ki-ki eldöntheti. Találkoztam olyan operatőrrel, aki játékfilmet is mobiltelefonon néz. Közösséggel azért más megélni egy filmet. Tisztán emlékszem ilyenekre, pont azért, mert éreztem, hogy mások is nemcsak hasonlóképpen éreznek, hanem látnak és gondolkodnak bizonyos megoldásokról. És nemcsak a film végi tapsban, hanem filmnézés közben is. Mondok erre is egy példát saját tapasztalatból. A hortobágyi kitelepítéseknél utolértük a táborparancsnokot, aki akkor, amikor vele forgattunk, vallási tébolyba esett. A forgatás egy adott pillanatában térdre vetette magát, látomása volt. Ezt levetítettük az összejött táborlakóknak, ahol az egyik úgy kommentálta, hogy most van pofája idejönni hozzánk és a képünkbe hazudni. És ez azért mégiscsak más, mint amikor magányosan sörözik valaki, miközben egy DVD-t néz, amit le lehet állítani, lehet másnap folytatni és így tovább.

A dokumentumfilm és az élőszereplős filmek viszonyrendszeréből mit tart releváns kérdésnek?

Vannak játékfilmek, amelyek kifejezetten dokumentarista látásmóddal készültek, és a megoldásaikban is hasonlók. Például az örökbecsű Zolnay Palinak a *Fotográfia* című filmje, hogy egy régit mondjak. De minden bizonnyal most is vannak ilyenek. Releváns kérdés. Számos filmben használnak dokumentarista részleteket, részben archívként, idézetként, fene tudja, ezer módon lehet applikálni. Fordítva is el lehet képzelni, hogy játékfilmes rész van dokumentumfilmben. Amikor nemcsak szóban hivatkoznak valamire, hanem azt látni is lehet, hogy a néző, aki látja, legalább élje át, hogy miről is van szó. Tehát ne csak verbálisan legyen megfogalmazva valami, mert akkor csak az tudja hasonlóképpen átélni, aki látta is azt az idézetet. A kölcsönhatás miképtje határozza meg valószínűleg az autentikusságát. Ekként a már idézett „kreatív" zsákutca didaktikus önismétlő, s remélem, múló divat.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy szükségleteket?

Ezt is ketté lehet választani, mert vannak olyan középiskolák, ahol filmes gyakorlat is volt, tehát a diákok készítettek filmet, azon belül dokumentumfilmet is. A praxisból nyert tapasztalatokból sokkal mélyebben képesek értékelni, elemezni, netán érvelve vitázni, valamint nem utolsósorban hasznosítani is a képesség mibenlétét. Tudomásom szerint – nem vagyok abban biztos, hogy most is működik – Kőbányán volt egy ilyen középiskola, ahol egy nagyon jeles pedagógus évtizedeken keresztül oktatott. Én tanítottam a miskolci Kulturális és Vizuális Antropológia Tanszéken, és ott láttam, hogy akik onnan jöttek, vagy Szentesről, ahol a színházi, dramaturgiai orientáció mellett a mozgóképhez is eleven, intellektuális kötődésük volt – jut eszembe az áldott emlékű varázsló Bácskai Mihály –, azok nem elölről kezdték, hogy mibe kell belenézni, hogy kell komponálni és így tovább. Az esetek többségében talán inkább a dokumentumfilm-értésről, -értelmezésről, -elemzésről lehetne beszélni. Abban nem vagyok biztos, hogy ez a jelenlegi tantervekben bármi módon is szerepelne. Kiváltképp annak a tükrében, hogy a művészettörténet oktatása, abszolút értelemben, most leállt, vagy jó esetben választható lett. Nem azért, mintha kötelezőnek kellene lennie, de ez egy szűklátókörűség: hogyha nincs zenei oktatás, énekoktatás sincs.

Szóval, ebben lenne mit fejleszteni, de ezek, azt hiszem, hogy nagyon halvány sóhajok és óhajok, mert valahogy elég nehéz belevinni ezt ebbe a szerkezetbe. Úgy látom, saját unokáim is túlterheltek, bár szívesen veszik, és próbálják is az iskolai penzumokat teljesíteni. Azt kéne megszülni, hogy legalább valamilyen módon, akik ebbe az irányba aktivitást mutatnak – akár szakkörben vagy egyéb alkalmakkor –, kapjanak rá lehetőséget.

Azt nem merem mondani, pedig tudom, hogy netán mit lehetne elhagyni. Ezalatt azt értem, nem biztos, hogy az élet teljességéhez a lexikális tudás kőkemény halmaza vezet. Én mindig is azt értékeltem, és arra próbáltam törekedni, hogy az érdeklődést keltsük föl. És azt hiszem, hogy ez a tudományos területekre is ugyanúgy vonatkozik. Mert az, hogy egy egész osztály egyként lelkesedjen a matematikában a másodfokú egyenletek megoldóképletéért, az furcsa. Én történetesen lelkesedtem és boldog is voltam. Nemrég megtaláltam a matematikafüzetemet, amit eltettem. Elmentem a középiskolámba, hogy beszerezzem osztálytársaim és a saját magam matematika-, rajz- és magyarirodalom-füzeteit, de sajnos ezeket már kidobálták. Nyilvánvaló, nem csak ott. Mondom, ne haragudjon, de arra senki sem gondolt, hogy az egy korszakos kultúremlék. Nem azért, mert a mi osztályunk olyan rendkívüli volt. Bár azokat akartam meglepni, akik együtt voltak velem, nem egy egész évfolyamot, pláne nem az iskolát. Miért nem tudják meghirdetni, hátha valaki eltenné, mert ebből tudna következtetéseket leszűrni. A XIX. századról az ilyen jellegű értékelések ebből is származnak. Tehát nemcsak a lánglelkű pedagógusok elképzeléseinek részben vagy egészben való megvalósulásából, hanem abból a visszacsatolásból, hogy mi maradt meg azokból, akik nem pusztán tárgyai, hanem továbbvivői voltak az egésznek. Ennek is csak por és hamu maradt a helyén.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmekben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

Ez elég sokirányú lehetne. Ehhez egyrészt az kellene, amit az előzőekben elmondtam, hogy valamilyen formában teret és időt szakítsunk rá. Mindenképpen önkéntes alapon, mert szerintem a kötelezők már élből tönkretennék a dolgot, és nem kell mindenkitől elvárni, hogy egyként rajongjanak ezért, esetleg ebben találják meg életük értelmét. Mint ahogy a fordítottja is igaz, hogy nemcsak azoknak kellene, akik aztán a pályára lépnek és profik lesznek. Ez egy olyasfajta kulturális szemléletet erősíthetne, hogy történetesen nem csak a tetszik, nem tetszik színvonalán értekezzenek filmekről. Szerintem ugyanígy a drámáknál is a színházi előadás lényegesebb, mint az olvasmányélmény, hiszen az olvasó soha nem tudja elképzelni a rendezői megoldásokat. Márpedig a magyar színházakban azért vannak olyanok, akik következetesen kvalitásos produkciókkal állnak elő. Magyarország a színházlátogatottságban Európa élbolyában van, az ezer főre jutó jegyvásárlások száma a legmagasabb. Ugyanezt a mozira nézve baromi nehéz megállapítani, kiváltképp, hogy szerintem a dokumentumfilmeket nem is mérik, mert nincsenek ekkora súllyal vagy jelentőséggel porondon.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a hatvanas, hetvenes években? A nyolcvanas, kilencvenes, kétezres években?

Mindenre nem tudok válaszolni. Szóval nem én vagyok a bölcs rabbi, aki ezt sejtené, és akárcsak a magam pályafutása, tényleg a hatvanas években kezdődött amatőr filmesként. Most, ha azt mondom, baromi boldogok voltunk, nehezen érzékelhető. De ha hozzáteszem, hogy még az elején, 1964-ben alakítottunk egy Cinema 64 stúdiót, ami a mai napig megvan, összejárunk, nem mint stúdió, csak mint baráti társaság. Havonta egyszer találkozunk, éppenséggel idén 60 éves, és a Magyar Művészeti Akadémia pont most utasította el egy kiállításra, vetítésre, filmek digitalizálására, valamint egy könyv összeállítására irányuló tervünket. „Nyet" lett a szavazat. Nem tudom, hogy honnan a fenéből szedjük össze erre a pénzt. Pedig csak egymillió forintról volt szó. Azért az nem egy olyan horribilis összeg, mint amikor láttam, hogy mik készülnek.

És akkor a nyolcvanas, kilencvenes, kétezres évek?

Én szerintem a jólét elég sokáig, még a nyolcvanas években is vidáman tartott. Nagyon sok amatőr társulat volt, természetesen nem csak filmes, színházi és képzőművészeti is. Érdekes módon a színházakból és a képzőművészetből sokkal könnyebb volt a profi pályára bejutni, feljutni és boldogulni, mint a filmesek közé amatőrként. Azok között, akik aztán főiskolára mehettek és mentek, voltak ilyenek. A mi csoportunkban is meglepően szép számmal akadtak. Összeszámoltam, hogy hét vagy nyolc haverom jutott be a főiskolára, és maradt is a pályán. Az öcsém is bejutott.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Szeretnék, például inkább madár lennék, és akkor nem kellene drónfelvétel… Én nagyon berzenkedek attól, amikor egy alkotó arra vetemedik, hogy saját magát értékelje. Abban mindig van valami gyanús, és finoman fogalmazva, büdös is. Mások el-

mondják. Arra vannak a kritikusok. Tényleg hagyjuk meg ezt a pályát, ha vannak. Vannak azért, csak nem permanensen. Ha mindenáron kell egy ilyen, finoman szólva exhibicionista önjellemzés, akkor azt azért elmondhatom, hogy filmes pályám során se vettem a bátorságot semmiféle találkára, levelezésre és telefonra sem. Zsűritagként többször is javallottam, hogy aki ezt használja, egyből zárjuk ki. Semmi foganatja sem volt. És kvázi senki sem tud semmit azokról, akik úgymond „beiratkoztak" a főiskolára.

Jómagamnak és néhány társamnak ez valahogy nem ment. Gyengeségem is ebből adódik tán, nem voltam kérlelhetetlen önmegvalósító.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

Mindegyik kell. Szóval, ez egy szentháromság, amit leírtak. Enélkül nem igazán működik. Ha nincs szaktudás, akkor mit ér a tehetség és így tovább. Ez egy furcsa kérdés. De azt hiszem a tehetség a legpótolhatatlanabb. Kitartásra, szaktudásra látunk ezer példát, ám az eleven szellem nem motoszkál sok filmben. Az intenzív érdeklődés mint szenvedély pislákol. Ám korrekt munkák születnek határidőre, megadott hosszra. Ezek az iparszerű termelés meghatározói. S igen ritka az a számvetés, mely öt-tíz évenként elemezve és érvelve törekedne elválasztani az ocsút a búzától.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe (mai és egykori) a magyar dokumentumfilmesek közül?

Elmondtam már részben, hogy a Gazdag Gyulának köszönhetjük ezt a kitörést, és egyáltalán a fogalmazásmódot, nyelvezetet és szellemiséget, legalábbis szerintem. De ugyanígy az előttünk lévő generációból jóban voltam Ember Judittal, Schiffer Palival, Sára Sándorral, Kovács Andrással, Gyarmathy Líviával és Zolnay Palival, sőt még a kései dokfilmjeiről beszélgethettem Jancsóval, aki már amatőr filmesként is támogatott bennünket a Cinema 64 alkalmi csoportosulásban. Azt sajnálom, hogy az ő filmjeik sem mennek, nem elérhetőek. Hiába mondják azt, hogy könnyebb a digitális technikával vetíteni. Én arra emlékszem, hogy kétszer vagy háromszor voltunk a Cinéma du Réel Fesztiválon, néha versenyben, de meghívottként, vendégként is. Akkor a Pompidou Központban volt egy olyan lehetőség, mint a könyvkölcsönzés, pedig még nem volt digitális és kazettás technika. Azt mondták, hogy szeretnék látni a *Patyomkin páncélos*t. Megvárták, amíg lesznek legalább hárman vagy öten, és akkor ott fülhallgatókkal kivetítve megnézhették a filmet. Azóta elvileg sokkal könnyebb lenne vetíteni, de úgy látom, hogy elég komoly és mesterséges akadályok vannak közbeiktatva. Kíváncsi lennék, mi történne, ha valaki azt mondaná, hogy megnézném a *Patyomkin páncélos*t vagy a *Rettegett Iván*t, és lehetőleg megfelelő méretben, és nem itt feltétlenül a moziméretre gondolok, de azért egy jó televízió nagyságában. Hát akkor marad az, hogy megveszi a DVD-t. Az pedig megint egy magányos sport.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Ez olyan, mint a szenvedély vagy a szerelem. Nem biztos, hogy tudjuk, hogy jó, de belemerülünk. Lehet sokféleképpen mérlegelni, még tudatosabban is. Én sajnos nem ilyen vagyok. Úgy érzem, ez olyan, mint amikor – sajnos láttam ilyet a Dunán – egy krapek beleúszott egy örvénybe, elkezdett kapálózni, és többé fel sem jött. Az örvénybe le kell merülni! Pontosan ilyen a szerelem, s minden szenvedelmes megisme-

rés is. Ilyen a film keletkezése is. Ha nem érezzük, hogy vonz, hogy el kell benne merülni, és van benne fantázia, vagy olyan tartomány, amiről még nincs fogalmunk, de izgat, akkor majd másoknak sem tudunk hasonló képzeteket nyújtani. Esetleg vizuálisan is, mert azért arra szerintem kevésbé törekednek sokan. Szóval baromi szegényes a magyar dokumentumfilmek zömének a képi világa, és ami engem különösen zavar, hogy unos-untalan színes filmekről van szó. Tehát mindent színesben csinálnak. Mert tetszik, nem tetszik, a színeknek van egy dramaturgiája, külön jelentéstartalma, amit még a játékfilm is csak nagyon kis mértékben használ fel. Jószerivel nem is ismerik, pedig Goethétől kezdve Paul Klee-ig, de tudnék még mondani legalább négy festőt, akik komolyan foglalkoztak ezzel, és magyarok is voltak ilyenek. Tehát ezek nem sejtések vagy misztikus abrakadabrák. Van, ahol értelme van. Nyilvánvaló, hogy a képzőművészeti filmnél, a népművészetinél, fene tudja, talán még egy tájfilmnél is el tudom képzelni, ahol az évszak vagy a napállás is döntő szerepet játszik. De az esetek többségében pont fordítva hat. Mert az is kelt benyomást, hogy miféle hacukába van egy szereplő, hogy az milyen színű, és hogy az bennem mit involvál. Ehhez pedig nem kell pszichológusnak lenni, akkor is működik. A fekete-fehér filmhez kell a néző részéről egy absztrakciós képesség, hogy pontosan tudja, nem az a fontos, hogy a ló milyen színű, hogy a haja sötétbarna vagy fekete, mert másutt húzódik meg az, ami esetleg ennek a filmnek a leglényege lenne.

Ki a hipotetikus nézője?

Ezt sem merném kategorizálni. Találkoztam a társadalom spektrumában elég széles rétegekkel, és nem lehet azt mondani, hogy egy parasztembernek nincsenek gondolatai, vagy nem érinti meg a film. Még ha nehezebb is hozzáférnie, kiváltképp dokumentumfilmekhez. Számomra az a hipotetikus néző, aki el tud merülni egy filmben, nem csak az eseményt figyeli, netán rájön olyan, saját életéből vett analógiákra, amelyek akkor bukkannak föl benne, és az a beszélgetések közben elő tud jönni. Különben csak magában hordozná, pedig megvan ehhez a képessége. És a gyerekekben ez fokozottabban van meg, mert nyitottabbak, és előítéletektől mentesen szeretnek rácsodálkozni a világra.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Erről tárgyilagosan, tömören, de érzékelhetően beszélni nem könnyű. Az előbb elmondtam a Szolidárist, ezt már egyszer beadtam. A Bolyai most a második pályázaton sikeredett, de meglehetősen szerencsétlenül, mert közben kiderült, hogy még egy részre lenne szükség, és el nem tudom képzelni, hogy adnak-e majd rá többet. De volt sok tervem, kiváltképp játékfilmek, amelyek nem valósultak meg. Több mint egy tucat forgatókönyvet írtunk az öcsémmel és másokkal. Ezek közül kettő volt, ami révbe érhetett volna, de ezt most kár ide belekeverni, mert most csak a dokumentumfilmekről beszélünk. Volt ilyen is. Például két kollektív filmet is terveztem a Balázs Béla Stúdióban. Az egyik egy társasház építéséről szólt volna, amikor ténylegesen fölépül, és jönnek a lakók. Elkezdődik a törlesztés, az élet. Egy kisebb, mondjuk 6 vagy 8 lakásos társasházat kísértünk volna figyelemmel úgy, hogy évtizedeken át visszatértünk, ötévenként vagy tízévenként. Ez harminc év alatt egy csodálatos keresztmetszet lett volna. Különösen a kezdetektől. Pokoli történetek ezek, és elképzelhetetlenül eleven emberiek. Minden figura automatikusan megméretett volna

pusztán a részvétele által: hol, miben és mit vállal, kikkel szemben, vagy éppen mit nem.

A másik példa meg az volt, hogy egyszer a ZDF – tehát ez a német stúdió – hirdetett meg Magyarországon, már közel a rendszerváltáshoz, egy pályázatot. Beadtam egy tervet, hogy nézzük meg a német nyelvű területeken – tehát nemcsak Németországban, hanem Svájcban és Ausztriában is – mit tudnak édes hazánkról. Aztán itthon is csináljunk egy ilyen felvételsorozatot, méghozzá olyan metrumokban, mint iskolák, kórházak, katonaság, egyetemek, mezőgazdaság. Szóval lett volna jó néhány helyszín. Természetesen nem nyert. Viszont őrzök egy levelet, most nem jut eszembe, ki írta, de kiderült, hogy Simó Sándornak a barátja volt, egy magyar származású férfi, aki benne volt a zsűriben. Azt írta, ez egy nagyon jó terv volt, talán a legjobb, de meg kell érteni, hogy ez az ő számunkra fiaskó lett volna. És ez így beszédes. A valóságfeltáró film csak addig kellemes, amíg nem kritikus.

A másik példa, hogy a BBC-től a rendszerváltás után idejött egy stáb. Itt voltak legalább egy fél évet, és kiírtak egy pályázatot. Egy kiváló litván dokumentumfilmes emlékére, sajnos nem jut eszembe a neve. Erre küldtünk egy pályázatot kóbor kutyafalkákról. Rengeteg ilyen volt, pláne Erdélyben. És láttam is magam előtt egy-két jelenetet, leírtam őket. Lett volna hozzá speciális kamera kutyamagasságba tologatva. Bekerültem a második körbe, ahol már nem is tudom, hányan versenyeztünk, mondjuk talán egy tucat ember. Oda azt a tervet adtam be, hogy eljön Magyarországra egy nagy múlttal a demokrácia őshazájából származó bizottság, egy olyan országba, ahol százszámra készülnek kiváló filmek, kiír egy olyan pályázatot, ahol csak egy, és csakis egy lesz díjazva. Ebből egy szürrealista és szarkasztikus filmtervet eszkábáltam. Nyilvánvaló lett a vesztes pontos számvetése… Dér András nyerte meg, és arra a bizonyos miskolci vetítésre el is jött ezzel a filmmel, és elmondta, hogy még az utolsó vágásba is beleszóltak. Merthogy ő csinált egy 70 perces filmet, és lefaragták. Azt mondta, akkor még nem volt annyi esze, hogy megőrizze az eredeti változatot, pedig az lett volna az igazi, a szíve választottja. Azt hiszem, elég eklatáns példák. Hogyha ezek így zajlanak másutt is, akkor itt sem lehet azt mondani, hogy olyan borús volt a jelen és a jövő.

De saját zsebből, a munkatársakat kifizetve, 14 filmet forgattunk le. Köztük többéves, évtizedes anyagok, tíznél több órás terjedelemben. Mindebből négyet sikerült révbe juttatni. Például Galgóczy Árpád különleges gulágemlékeit, előzményét és meghaladását csaknem egy évtizedig kísértük. De MMA-s kollegám és barátom, Normantas Pauliusról sem lenne egy másodperc mozgókép, ha halála előtt évekkel, minden megbízás nélkül, el nem kezdjük. Mikor felkértek, már nem lett volna kivel forgatni.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Szeretem kifejezetten, hogyha veszik a fáradtságot, még ha nem is kell mindennel egyetérteni. Baromira nem bírom azt, amikor egy játék- vagy dokumentumfilm kapcsán úgy írnak az operatőrről, hogy éles volt a kép, vagy megdicsérik egy semmitmondó „jó volt”, vagy egyéb hasonló üres jelzővel. De nagyon fontosnak tartom, ha netán többen is papírra vetik látomásaikat, meggyőződéseiket, és akkor azok között vannak komoly differenciák. Ezt mi is megéltük, és ez jó volt. Tényleg jó volt. Messze nem csak a hozsannáért, vagy ilyesmi. Egyébként, amíg ez létezett, és napilap szintjén is megjelentek a dokumentumfilmről értékelő, elemző írások, velünk összességében

jól bántak, tényleg, tehát nem mondhatom azt, hogy gonosz módon. Volt azért természetesen, aki politikai távvezérlésben volt és előnyökkel élt, de zömében nem ilyen volt a kritika. Tényleg nem.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

Talán a jövendőmondók vagy asztaltáncoltatók nagyobb sikerrel válaszolhatnának. Egyelőre azt merem mondani, hogy bármely dokumentumfilm, ami legalább a közepesnél jobb színvonalon teljesült, időtállóbb egy játékfilmnél. Ezt érdemes összehasonlítani sikeres játékfilmek és az akkor készült dokumentumfilmek esetében. Hiába mondják, hogy fésületlen stb. Vannak, akik azt mondják, hogy a drónfelvételek alkalmazása az már játékfilmes megoldás. Bizonyos értelemben igen, mert a drónok egyrészt hangosak, tehát nyilvánvaló, hogy külön készülnek ezek a felvételek, és alávágják a hangot. Ebben én nem vagyok ennyire ortodox. Attól félek, hogy egyre inkább abba az irányba megy el a dokumentumfilm, ahol már eleve szerkesztett lesz, tehát ténylegesen van forgatókönyv. Tetszik, nem tetszik, azért az instrukciót, az újrakezdést és a próbálást elég erősen alkalmazzák nagy számban. Egyre többet. És vannak nagy pénzen készülő filmek. Itt van a Budapesti Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál, ahol zömében tényleg érdekes és értékes filmek vannak, ez a tendencia a napnál világosabb. Ezek a filmek olyan horribilis összegekből készülnek, hogy akármennyire mondjuk, hogy fölzárkózunk Európához, meg ott is vagyunk, egy teljes évi itthoni költségvetést elvisz egy film. Én például megnéztem most a *Húsz nap Mariupolban* című filmet, ami sokak által javasolt volt. Az derült ki belőle, hogy a rendező tényleg hősies munkát végzett. Sajnálatos módon a dramaturg vagy rossz volt, vagy csőlátással rendelkezett, mert ennek a legfőbb lényege az lett volna, hogy ő volt az egyetlen tudósító, aki végig ott volt a pokolban. Tehát napi gond volt az élelmezés, a menekülés, a bujkálás, ezer ilyen jelenet van. És az csak úgy említve van, hogy akkor ő oda érkezett, holott azt kellett volna elmesélni, hogyan jutott el oda. Mondok egy konkrét jelenetet is, hogy érthetőbb legyen. Egyszer csak bemutat olyan anyagokat, amiket ő készített, és amit különböző televíziós csatornák átvettek Olaszországtól a skandinávokig, és még az oroszok is. És az oroszok azt mondják ezekre a felvételekre, látszik rajtuk, hogy profi színészek játsszák az öltöztetők által kimunkált különböző hacukákban a jeleneteket. Ez isteni, de el van kenve ebben az áradatban, pedig ez lett volna a lényeg. Utána meg ki van írva, egy akkora stáb és annyi támogató, hogy nem érted. Szóval furcsa tendencia. Kicsit fiaskó volt, és elsikkadt a soha vissza nem térő pillanat megismételhetetlensége.

Lát-e olyan területeket, ahol a dokumentumfilm jelentős, vagy a mainál jelentősebb szerepet játszhat a jövőben?

Hogyha megvalósulna ez a kvázi népművelői óhajom, hogy legyen egy olyan nap, amikor a közszolgálati tévéknél kötelezően vetítenének ilyen filmeket. Például a Hír Tv-ben még mindig lábon van a *Vetítő* című műsor, és jó esetben csak egyszer szakítják meg reklámokkal, ami egy abszurdum. Tényleg abszurdum. Kizökkentik, meg-

törik az egészet. De szerintem egy játékfilm is megtörik. A sokak által emlegetett, részben általam is megélt különböző oktatási területeken fontos szerepe lehetne. Talán lehetne egy ilyen, kevésbé piacorientált tévécsatornát is létrehozni, ahol lehetne tudni, hogy konkrétan mely nap mennek animációs filmek, pozitív értékelések, és mikor jönnek rendszeresen a szociofilmek stb. De valahogy ennek a reklámvonzata borítékolható, holott a jelenlegi palettát ez határozza meg, olyan is.

Hogyan látja, mennyire kedvezőek vagy károsak a mozgóképes alkotásokat is befolyásoló technikai változások a dokumentumfilmet illetően?

Nem károsak. Szerintem a digitális technikának rengeteg áldása van, ezt mondanom sem kell, nagy könnyebbség. Magára az alkotásra lehet koncentrálni. De azért aki nem látja, hogy ez mekkora zsákbamacska, az téved, hiszen egyetlenegy gyártó sem írja rá a hordozóra, hogy meddig lesz az használható, mikor kell megint átmenteni, kódolni és így tovább. Ez egy pokoli játék. Mert egyszer, egy idő után nem fogják megcsinálni az átírást. Ezt én már tapasztaltam. VHS-en elértünk egy filmet, ami ráadásul egy jó film volt történetesen. Egy dokumentumfilm, Péterffy András alkotása, ami nem volt még digitalizálva az archívumban… Érdemes lenne egyszer már komolyan venni azt, hogy a városi és a regionális televízióknak mégis mi a műsor hozadéka azon túl, hogy a jelenről és az ottani önkormányzati tevés-vevésről szól a dolog. Mintha ez lengené be az egész érát. Pedig nyugodtan mondhatnák ott is, hogy kedd esténként dokumentumfilm lesz. Bizonyos irányítás kellene hozzá. Olyan nincs, hogy amikor egy szimfonikus zenekar játszik, reklámokat tennének be, vagy színházi közvetítésekbe szuszakolnak 20 percenként liposzómás szárnyas betétet és két tucat pirulát, krémet. Csak a film szabdalható szanaszét, mint a giliszta.

Miben lát lehetőséget és milyen veszélyeket érzékel a dokumentumfilm jövőjét tekintve?

Többek között a maradandóság egy nagyon nagy kérdés. Mert hiába mondják, hogy így vagy úgy írjuk át, nagyon keveseknek marad majd meg. És ha az alkotók nincsenek már, nem tudom, ki néz utána, hogy tényleg megvan-e. Már ami nem az ósdi, de tartósan létező celluloidra készült. Olybá tűnik, velünk múlik el. S a kiválasztottakról tudjuk, tán nem mindig kiváltképp a kvalitás dominál. Isten adja, hogy tévedjek!

Jelenczki István

Jelenczki István (Budapest, 1956) képzőművész, filmrendező, fotográfus, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja. 1975 óta kiállító művész, alkotásaiban a vizuális művészetek és a spirituális gondolkodás határterületeit kutatja. 1984-től az Iparművészeti Főiskola szakoktatója, 1990–1993 között az ELTE Kulturális Antropológia Tanszékének meghívott óraadója volt. Dokumentumfilmjei és fotóművészeti munkái az emberi lét mélységeit, nemzeti önazonosságot és történelmi traumákat dolgoznak fel. 2012-től a Magyar Művészeti Akadémia levelező, 2013-tól rendes tagja. Munkásságát több rangos elismeréssel díjazták: Magyar Örökség Díj (2013), Szkíta Aranyszarvas-díj (2014), a Magyar Művészeti Akadémia Nagydíja (2021).

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a hatvanas, hetvenes években?

A ’70-es évek közepén jártam a Gutenberg Művelődési Házban működő amatőr rajzszakkörbe, amit egy kiváló grafikus, Szabados Árpád vezetett. Sajnos már nincs közöttünk. Majd Bak Imre tanított, de mára őt is elvesztettük. Tőlük tanultam rajzolni. Ugyanakkor a rajzolás mellett a fotózás is érdekelt. Így egyszerre tanultam ki mindkét mesterség fortélyait. A fotókból pedig szinte egyenesen következett a film, mivel szekvenciális sorozatokat készítettem már az első közös amatőr kiállításra. Ekkor érett meg bennem a gondolat, hogy a film a következő lépcső. Így 1975-ben vagy ’76-ban elkészítettem a *Valamit elvesztettünk* című normál nyolcas filmet. Az első filmjeimet én hívtam elő és én vágtam.

Körülbelül ebben az időben jött létre a Marczibányi Téri Művelődési Házban az 1022-es amatőr filmstúdió, amit Vadas Róbert és Lányi András vezetett. Itt az egyik helyiség egy „laboratórium” volt, ott hívtuk elő a filmeket. Itt készült el *Halálkalligráfia* filmem, amely az 1977-es Budapesti Amatőr Filmszemlén különdíjat nyert.

Bennem ezek a művészeti műfajok máig párhuzamosan élnek. A képzőművészet és a képzőművészeti jellegű fotók, a filmezés és hát az írás. Mindezek együtt határozzák meg az életemet a mai napig.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének?

Én azt gondolom, egyéni utat választottam, egy olyan egyéni utat, ami már a *Beharren – Megmaradás* (1978–1981, 1996) című filmemben is benne van. Az csak kép és hang. Annak idején egy neves filmszakember azt mondta, hogy a Huszárik-féle *Elégiá*nak egyfajta továbbgondolása. Ez a fajta képi gondolkodás a dokumentumfilmjeimet is meghatározza. A *Haláljog I–II.* (1993) című filmem, amit az eutanáziáról készítettem, és '94-ben az akkor még létező filmfesztiválon a rendezői különdíjat kaptam érte, abban is egy olyan jellegű képi látásmódot próbáltam az adott dokumentumhelyzetek mellé-, elé-, mögérendelni, ami ezt a képzőművészeti látásmódot tükrözi. Egyfajta feloldásként. Amikor egy nyitott szívműtét alatt, Papp Lajos szívsebészről van szó,

ő mondja el az álláspontját az aktív és a passzív eutanáziával kapcsolatban, akkor előtte és utána olyan képi montázsokat használok, amelyek részben fölvezetik az adott drámai helyzetet, utána pedig feloldják vagy továbbviszik a következő drámai helyzethez. Tehát ilyen értelemben nem klasszikus dokumentumfilm. Persze készítettem klasszikus értelemben vett dokumentumfilmet is, hiszen az *Elvesztünk* – amiért szintén különdíjat kaptam ugyanezen a fesztiválon – az elfekvőknek a sorsát és helyzetét mutatta meg. Ott csak spontán mozgó kamera előtt történő helyzet rögzítődig, tehát nincs megrendezve semmi. A Budapesti Iskolához köthető ez a fajta megközelítés, ezeknek a drámai helyzeteknek az ilyen bemutatása. Viszont én nem tőlük tanultam, mert nem voltam velük kapcsolatban. Ez magamtól jött. „Magam vagyok, higgyek magamnak!"

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

Tehetség nélkül nem megy semmi. Kitartás nélkül sem megy semmi, valamint szorgalom, szaktudás nélkül sem. Tehát azt kell mondanom, mindhárom képességre szükség van, ha nem is egyenlő arányban. Ezt személye válogatja. Tehát kitartás nélkül nem lehet. Az tény – nekem később a rajzolást abba kellett hagynom, mert tönkrement a kezem –, hogy csak a saját magam erejéből sajátítottam el mindent. Az én esetemben kitartás és szorgalom nélkül most nem ülnék itt. A tehetséget meg majd az idő eldönti. Hogy volt-e vagy sem, merthogy annál szigorúbb kritikus nincs.

S még valami, amit nagyon fontosnak tartok. Mondok egy példát. Polcz Alaine-ről készítettem egy portréfilmet. Az előkészítés során mélyinterjúztam Alaine-nel. Hogy miért? Azért, hogy kölcsönösen megismerjük egymást. Kialakítottunk egy nagyon mély bizalmi viszonyt, mert ezt a műfajt csak így lehet művelni. Ha nincs meg ez az egymást elfogadó bizalmi viszony, akkor a film sem lehet jó.

Kit tekint mentorának? Volt-e példaképe a magyar dokumentumfilmesek közül?

Autodidakta módon tanultam meg szinte mindent. Nem jártam főiskolára. Mindent, amit megtanultam, a magam erejéből tanultam meg. Az mondta valaki annak idején, örülj neki, hogy nem vettek fel a főiskolára, mert nem rontottak el. Nem tudom, hogy ez így van-e, vagy nincs így. 18 éves koromban leírtam ezt a mondatot: Magam vagyok, hídja „magamnak". A mai napig ezt vallom.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

A témák egymásnak adják a kezüket. Egyik ötletből, gondolatból, tervből születik meg a következő.

Amikor elkészítettem a *Haláljog* című filmet, akkor abban Polcz Alaine is benne volt. Polcz Alaine-nel korábban kezdődött a kapcsolatunk, mert két barátommal készítettem egy kötetet, a *Mauzóleum*ot, amely a halállal való foglalkozást, a tanatológia bemutatását vállalta föl. A tanatológia az egyetemes emberi kultúrának a halállal és a transzcendens világával foglalkozó interdiszciplináris tudománya. Az orvostudománytól a régészeten át a népművészetig, a színházművészetig stb. Azóta sincs ilyen kötet egyébként. Ötévi munkával állítottuk össze ezt az antológiát, és abba kértem föl Alaine-t, mert olvastam, az akkori *Valóság* című folyóiratban két tanulmányát a gyászmunkáról és a haldoklókkal való foglalkozásról. Egyértelmű volt, hogy abban a filmben, ami az eutanáziáról, a halálkultúráról és a gyászmunkáról készül, ő benne lesz. És ebből a kapcsolatból jött aztán a további közös munka. Akkortájt jelent meg az

Asszony a fronton című könyve, s akkor felvetődött, hogy szeretnék róla portréfilmet készíteni. Akkoriban még bejárt a Tűzoltó utcai klinikára, ahol a leukémiás gyerekeket kezelik, és ő hosszasan, több mint két évtizeden át foglalkozott a gyermekekkel, sőt az ő szüleikkel is, lelki gondozói munkát végzett, hogyan kell feldolgozni ezt a halálos betegséget és az esetleges szomorú végkimenetelt. Ismertem és olvastam Mészöly Miklós könyveit, tudtam, hogy egy kiváló szellemű ember. Foglalkozott a zennel, a kínai filozófiával, remek esszéi voltak, és hát jó regényeket írt. Tehát ez nem is lehet kérdés. Valójában a témák így adják egymásnak magukat kézről kézre, filmről filmre.

És hát '56. Pongrácz Gergely bátyám – Isten nyugosztalja – Kiskunmajsán megvett egy régi tanyasi iskolát, és ott berendezte az '56-os múzeumot. A mai napig az egyetlen '56-os múzeum. Botrány és gyalázat, hogy nincs állami fenntartású '56-os múzeum. Az az '56, amire minden kormány hivatkozik, amióta megtörtént a '89–'90-es „váltás", és nincs '56-os múzeum. Holokauszt Múzeum kettő is van. Az egyik működik, a másik meg ott rohad, szó szerint ott rohad több milliárdért a józsefvárosi pályaudvaron. Az az '56, amire minden kormány hivatkozik, amióta megtörtént a gyarmattartó váltás, mert én annak hívom. Tehát '89–'90-ről beszélek. Gyarmattartó váltás, kérem megjegyezni. Minden kormány '56-ra hivatkozik. És nincs '56-os múzeum. Hát micsoda skandalum ez?

Tehát '56-os film, Pongrácz Gergely, Kiskunmajsa. Felavatták a múzeumot, és hármasban, akkor még Papp Lajossal együtt, mentünk az avatásra. Estig beszélgettünk Gergely bátyámmal. Pongrácz Gergelyről van szó. És ott abban a beszélgetésben olyasmiket mondott el a Corvin közi harcokról, amit még a könyvébe sem írt le. És akkor azt kértem, hogy ezt mondja el kamera előtt úgy, hogy eltesszük a fiókba. És akkor vesszük elő, amikor ő rábólint. Háromszor pályáztam ezzel a filmmel az akkor még létező MMA-hoz. Egyszer sem kaptam rá pénzt. Aztán kölcsönkért kamerával mégiscsak elkezdtem forgatni, viszont közben meghalt Gergely bátyánk az ötödik szívinfarktusban. És kitartás és szorgalom. Állami támogatás nélkül készítettem el a *Népek Krisztusa, Magyarország 1956* című filmet, amiben benne van Gergely bátyánk egy beszéd erejéig, mert azt fölvettem saját magam, egyedül. De ott van Ödön bátyja is, Pongrácz Ödön, aki Gergely halála után leköltözött Kiskunmajsára, és ott élt, és ott vezette a látogatókat, és elképesztő tudással és érzelmi hevülettel beszélt a Corvin közi harcokról. Hát így születnek a filmek.

Ki a hipotetikus nézője?

Én a magyar embereknek készítek filmet. Határozottan fogalmazok, és kijelentem a magyar embereknek, és nem az Oscar-díjnak. Az engem nem érdekel. Az egy más dolog.

Egy történet. Molnár V. József néprajzkutató, néplélekkutató, kiváló ember, sajnos már nincs közöttünk. Népfőiskolát alapított, a Papp Gábor, Szántai Lajos-féle hármasnak az egyik kiválósága volt. Magyar szerves műveltségkutatókról van szó. Ő folyamatosan – amíg élt – járta a Kárpát-medencét, előadásokat tartott. És amikor elkészült a *Népek Krisztusa, Magyarország 1956* című filmem – amiben ő is részt vett, merthogy az Astoriánál ő is harcolt –, akkor azt mondta nekem, hogy István én felajánlom neked a két-két órámat, gyere velem, s ahol én előadást tartok, levetítjük a filmet. Ez egy négyrészes film. Tudomásom szerint ilyen mélységű film nem készült a lázadásról és a szabadságharcról, és átadta az óráit nekem.

Az a közönség – ő egyébként mindig telt házzal tartotta az előadásait – megnézte a filmemet, végigülte. Két részletben vetítettük, és a két óra után még egy órán keresztül ott maradtunk beszélgetni. Nekem meggyőződésem, hogy ez nem egy válogatott közönség volt. Ez egy olyan közönség, amely Szántai Lajoson, Papp Gáboron és Molnár V. Józsefen nevelkedett abban az értelemben, hogy rendszeresen jártak az előadásaikra. De úgy nézték végig a két részt, hogy még utána egy órán keresztül beszélgettünk a filmről. Tehát nekem meggyőződésem, hogy az egy folyamat, amit nagyon tudatosan építenek évtizedeken keresztül, hogy az emberek ne gondolkozzanak. Szoktam mondani, hogy az emberek fűrészporagyúak legyenek ebben a világban. Miközben hatalmas igény lenne az őszinte szóra, hatalmas igény lenne az értékes művészi megnyilatkozásokra, a műfajtól teljesen függetlenül. Mert az emberek ki vannak éhezve erre. Ha tetszik, ha nem. És azzal, hogy az a tartomány, amit megkapnak kultúra területén, annak a 99%-a szemét, vizuális, erkölcsi, lelki és szellemi szemét. Nincs választási lehetőségük, és csak ezt kapják, semmi mást. Semmi mást nem kapnak. Meg kell nézni a televíziók műsorpolitikáját. Az úgynevezett közszolgálati televízió műsorpolitikáját. Azt a televíziót, amely egyébként kétszer nyerte el a kulturális televízió díját. A legrosszabb kereskedelmi tévé szintjére züllesztették. Hol szerepel a kultúra a honlapokon, a híroldalakon. Van, ahol nincs is.

Ki hallott Nagy László-verset mostanában? József Attilát, Weöres Sándort, Babitsot, Radnótit, Juhász Ferencet?

Hogy kinek készítek filmet? Azoknak, akik hajlandók a *Nem, nem, soha! I–IV.* című filmemet végignézni, ami 6 és fél óra, amit betiltott a közszolgálati televízió, még akkor is, hogyha ezt nem deklarálta írásban, és azt mondják, hogy ezt mindenkinek látni kell. Mindenkinek látni kell! És ezt mondja nekem az egyetemista kislány, és ezt mondja nekem a 60 éves ember. Tehát ez egy tudatosan lezüllesztett és manipulált szellemi szint. Azt tapasztaltam, hogy akik beültek a filmjeimre, hiába volt kétórás, négyórás vagy hat és fél órás a vetítés, ők azt mondták, hogy köszönöm, másképpen megyek el. Tehát az az értékvesztés, amit kénytelenek vagyunk elszenvedni, az tudatosan megtervezett. Iszonyatos pénzekkel meg van támogatva. Le kell züllesztени az emberi tudati és szellemi állományt, mert egyébként nem lehetne azt tenni, amit tesznek.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Hogyne. Vannak terveim, talán említettem egy félmondat erejéig a Teleki-filmet. Ötödik éve, hogy ezen dolgozom. Ez gyakorlatilag kettőnk költségvetéséből fog elkészülni, tehát a feleségem és én finanszírozzuk.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

A *Haláljog* és az *Elvesztünk* különdíjat kapott '94-ben. Azóta igazából kritika nem nagyon jelent meg a filmjeimről. Írtak ugyan, de nem kritikai szándékkal, vagy nem úgy. Az elmúlt 20 évben pedig egyáltalán nem. Én azt gondolom, hogy megszűnt a magyar filmkritikaírás. Tehát nincs. A rövid válaszom, hogy nincs magyar filmkritika. Sikerült felszámolni valami miatt. Ahogy a magyar filmszakmát is sikerült atomjaira zúzni, de lehet, hogy ez volt a szakma, a hatalom érdeke, hogy ne létezzen filmszakma. Egy biztos, Tóth Klára valóban írt filmkritikát a József Attila-filmemről, és Lőcsei Gabriella is írt. Az *Egy háború a nemzet ellen* filmemről semmi nem jelent meg, a *Szent Korona* filmemről semmi nem jelent meg, ami szintén le volt tiltva. *Az igazság soha*

nem késő filmem az igazságtétel elszabotálásáról szól, arról úgyszintén nem jelent meg semmi. De nem jelent meg a *Reményik Sándor-portréfilm*ről sem, és nem jelent meg *A Hold túlsó oldalán* – Izsák Imréről szóló portréfilmről sem. Tehát nincs, nincs, nincs. Az én esetemben valami miatt, illetve tudom, hogy mi miatt, de ez most más kérdés. Egyébként sincs magyar filmkritika, de az én esetemben aztán végképp nincs. Az utóbbi években Deák Sárosi László írt a filmjeimről, de azok nem jelentek meg, tehát gyakorlatilag nyilvánosság elé nem került.

Ugyanakkor előfordul velem többször, hogy nyilvános helyeken odajön hozzám valaki, és azt mondja, ne haragudjon, hogy leszólítom Jelenczki úr, szeretném megölelni. És nagyon köszönöm, amit tett a filmjeivel. És köszönöm, amit tett a nemzetért. Na most akkor melyik a fontos?

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

Úgy vélem, nem feltétlenül lehet egy egységes meghatározást találni, már azért sem, mert nagyon sok a határeset, sok a műfajok közötti átjárás.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

Biztos, hogy változott, mert már egy telefonnal is lehet filmet készíteni.

Hogy kezdődött? Jött szembe a vonat, és akkor kiszaladtunk, mert azt hittük, hogy elüt. De akár gondolhatunk a *Nanuk, az eszkimó* című filmre is. Igen, változott, változott minden téren. Technikailag éppúgy, mint tartalmában, formavilágában.

Meg fesztiválok is vannak, persze legyenek is, de nem az én világom.

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Van egy bizonyos fokú komoly magányosság is a dokumentumfilm készítésében. Ettől függetlenül úgy vélem, mindenképpen csapatmunkára van szükség, és persze jó kapcsolatban kell lenni a stábbal, mivel szükség van együttérzésre, bizalomra, hozzáértésre, amit – én úgy érzem – mindig meg is kaptam.

Van értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Vannak elválasztások, vannak különböző megoldások, műfajok is lehetnek. Attól függ, hogy mit nevezünk dokumentumfilmnek. Az ismeretterjesztő filmeknél régen és most is alkalmazzák azt a módszert, amely megrendezett. Aztán van egy másik megoldás, amit a Dárday–Szalay szerzőpáros alkalmazott a *Filmregény*ben. Az adott helyzetet vették föl, teljesen természetes módon. Nem volt beállítva, csak egyszerűen hagyták, hogy a szereplők éljék az adott térben az életüket, és ezt rögzítették. Vannak olyan filmek, amik különböző szakértőket bevonva, segítségül hívva, dokumentumokkal, archív felvételekkel megjelenítenek egy korszakot vagy egy témát. Tehát persze vannak ilyen különbözőségek a dokumentumfilmek között. Én a magam részéről nem választanám szét a dokumentumfilmeket. Nyilván vannak megközelítések, műfajok is vannak benne. Én ezt nem tenném. Inkább formai különbségeket látok, amelyeknek nagyrészt alkotói szándékbeli okai vannak.

Mi a különbség a televíziós vagy online platformra, illetve a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

Egyrészt ehhez is pénz kell, másrészt meg azt gondolom, ahogy a YouTube és más ilyen megjelenési lehetőségek szaporodnak, azok pontosan úgy cenzúrázzák a témákat és a filmeket, ahogy egyébként annak idején. Tehát ennyi.

Ami a társadalmi forgalmazást jelenti, én azt gondolom, hogy az sokkal fontosabb, mint a YouTube. Bizonyos értelemben én is ezt tettem, amikor vidékre jártam, és a filmvetítés után beszélgettem a nézőkkel. Ez ebben a mai világban kiveszőben van. Mindent megtesznek azért, hogy ez ellehetetlenüljön. Az alkotó és a néző között a visszacsatolás egy nagyon fontos kapocs, azt a YouTube nem teszi lehetővé, mert a komment nem kommunikáció, nem kapcsolatteremtés. Személytelen. Az volt a kapcsolatteremtés, amikor meghívták a *Szent Korona* filmemet egy kis közösségbe, ahol 10–60–150-en voltak jelen, lementem, és beszélgettünk a Szent Korona hiteles történetéről, vagy a történeti alkotmány mai lehetséges megvalósításáról. Ez a társadalmi forgalmazás, ez a kapcsolatteremtés. Tehát az, hogy az emberek szóba álljanak egymással, az emberek gondolatokat cseréljenek egymással, véleményeket cseréljenek egymással. Az egymondatos beírás az semmi. Az megint csak látszat, megvezetés.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

Amennyiben filmiparról van szó, az elsősorban a profitról szól, a pénzgyártásról szól, így kevésbé érdekes számára a dokumentumfilm, amelyben nem lehet igazán nagy pénzeket találni.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Ha „kisműfajnak" mondják, akkor az elsősorban azért van, mert kevés benne a pénz. Az alkotó kénytelen olyan megoldásokat alkalmazni, amelyeket viszonylag meg tud oldani szinte a semmiből. Boldogabb országokban azért készülnek nagy költségvetésből – akár drónokkal felfokozott látványú – filmek is, de Magyarországon, az én tapasztalatom szerint, ez kizárt. Persze ha én is kapnék 7 milliárd forintot…

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Az évek, évtizedek alatt érzett változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

Egyre inkább romló tendenciát látok a szakmai és az anyagi megbecsültségben egyaránt. A mai helyzetben – különösen a kereskedelmi csatornák esetében – nagyon átértékelődött a műsorpolitika. Ostobábbnál ostobább műsorok kerülnek nyilvánosság elé, hatalmas pénzeket fölemésztve. Úgy tűnik, a dokumentumfilmek mellőzöttsége tudatos. Talán azért, mert nagyon erős a kritikai élük. Mindez mutatja a tudatos szellemi leépítés folyamatát.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőfilmes közösséghez képest?

A producer az az ember, akinek van pénze, s azt kockáztatja. Magyarországon ilyen nincs. Nálunk az állam tölti be ezt a funkciót, így egy filmért a producer nem

vállal szinte semmiféle felelősséget. Nem is kell, hogy vállaljon. Itthon a producer javarészt gyártásvezetői feladatokat lát el. Éppen ezért rendszerint saját filmet készítek.

Tagadhatatlan, nem szeretek producer, gyártásvezető lenni, nem szeretek felvételvezető lenni, nem szeretek pénztáros lenni, nem szeretek levelezni, és kvázi titkári feladatokat elvégezni, de minderre rá vagyok kényszerítve. Csakhogy ezek a tevékenységek nem filmrendezői és nem alkotói tevékenységek. Úgy érzem, az ilyen jellegű kérdések nem rám vonatkoznak.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

A dokumentumfilm esetében szinopszis van, tehát egy témavázlat. A témavázlatban kérdések vannak, témacsoportok. Egyszer úgy döntöttem, hogy pályázok, és szövegkönyvet kértek tőlem. Mi dialóguslistát készítünk. – Mit akartok? Igen. Mit akartok? A dokumentumfilm attól dokumentumfilm, hogy ott születik.

Az *Elvesztünk* című filmnél az utolsó jelenetben egy bácsi – akihez odamegyek, és megsimogatom a kezét – kitör: „Kívül ép az alma, de belül rohadt" – mondja az öreg. Meg lehet ezt írni? Ha akarnám se tudnám. Az ott születik meg, ott, abban a dührohamában, abban az elkeseredett, kiszolgáltatott dührohamában.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol lát hiányosságokat, milyen megoldási lehetőségeket javasol?

Az operatőr Kőrösi András barátommal húsz éve dolgozunk együtt. Heves Lacival harminc éve dolgozom, ő a fővilágosító. Tombor Andreával közel 20 éves a közös múltunk. Tehát ezek személyes kapcsolatok. Nem arról van szó, hogy nincs szakemberbázis, biztos, hogy van. De az én esetemben ezek a szakemberek személyes ismeretség, személyes barátság alapján alakultak ki.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Egy zárt klikk osztotta el, és a mai napig is osztja a pénzt. Egy Rákay Kálmán, aki tehetségtelen, kap 7 milliárdot egy Petőfi-filmre. Úgy rossz, ahogy van, csak azért, mert ő a Rákay Kálmán. Ő volt a mikrofonállvány a Fidesz-gyűléseken, mert körülbelül annyi tehetsége van, mint a mikrofonállványnak. Ezt kérem megjegyezni. Az *Aranybulla* rossz, filmileg rossz, történelmileg hiteltelen. A *Tündérkert* azonkívül, hogy időnként látunk gyönyörű melleket, nem szól semmiről. A *Hadik* egy senki a magyar történelmi személyiségekhez képest, és nem róla kellene filmet forgatni, hanem lehetne sorolni, hogy kikről. Hogy egy Rákay Kálmán a forgatókönyv első vázlatára kap 5 millió forintot?! Gyalázat!

Súlyos károkat okoznak a magyar történelmi azonosságtudatban, mert hazug, nem hiteles tényeket mutatnak és ábrázolnak ezek a többmillárdos vizuális szemetek.

Még egy szakmai bűnük van ezeknek a fércműveknek. Az, hogy az elkövetkezendő 15–20 évben nem lehet ezekről a nagyon fontos témákról igaz alkotást készíteni!

A szocializmusban is fontos volt a rendszerhez való hűség, de akkoriban még számított a tehetség, az érzék és a minőség. Itt többszörös kettős mércéről van szó, nagyon komoly kasztrendszerről. Az elosztási rendszerek így működnek a mai napig, sőt ma szerintem még rosszabb, mint korábban volt. Ma két ember dönt a filmek sorsáról, és az is gyalázat, hogy ők határozzák meg a filmkészítés teljes spektrumát. Tehát a kisjátékfilm, a kísérleti film, a dokumentumfilm, a természeti és a tudományos film, a játékfilm. Ezek tények. Ez az elosztási rendszer úgy, ahogy van, velejéig romlott.

S ezen belül a dokumentumfilm van a legrosszabb helyzetben.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

2013-ban lettem rendes tagja a Magyar Művészeti Akadémiának. Az akkori kulturális államtitkár, Hoppál Péter fölkérte az akadémia film- és fotótagozatát, hogy dolgozzon ki egy olyan tervet, ami reformterv lehet az Andy Vajda-féle elosztás kapcsán. Akkor Sára Sándor, Lugossy László, Dárday István, Buglya Sándor és jómagam kidolgoztunk egy olyan tervet, ami arról szólt, hogy Andy Vajna keretét megfelezve – tehát Andy Vajna megtartaná az 50%-ot –, a másik 50%-ból létre kellene hozni 4–5 olyan stúdiót, amely lefedi a magyar filmszakmának a teljes sávját. Nem új találmány, mert a szocializmus vége felé ezt megcsinálták. Csak ott is szekértáborokká alakult. Ez a tervezet sajnos nem került a Magyar Művészeti Akadémia elnöksége elé. És ebben a tervezetben volt külön egy olyan javaslat is, hogy legyen a Balázs Bélához hasonló stúdió, egy olyan fiatal filmesek számára létrehozott műhely, ami a pályakezdők lehetőségeit biztosítja. E javaslatunk mellett még az is szerepelt, hogy legyen egy olyan stúdió, amely történelmi filmeket készít. Ezalatt értünk játékfilmet is és dokumentumfilmet is. Ebből a javaslatból sem lett semmi. Ennek az elképzelésnek, tervnek az volt a lényege, hogy legalább 5–6 ablak legyen, elosztóablak, ne csak Andy Vajna. Akkor még létezett a Média Mecenatúra. Volt hat kollégium – ha jól emlékszem –, ahol tízmilliókat lehetett nyerni. Most mi van? Totális egyablakos rendszer, ami egy törpe kisebbségnek ad csaknem kizárólagos filmkészítési lehetőséget.

Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

Pályázaton soha! Én máshonnan közelítenék. Gyakran éri támadás a dokumentumfilm műfaját, hogy bár objektívnak mondja magát, mégis szubjektív. Véleményem szerint, amint hozzányúlsz egy témához vagy egy drámai helyzethez, onnantól kezdve a te személyeden keresztül mutatkozik meg és tárul föl. Tagadhatatlan, ebből nem vonhatod ki magad. Azt viszont megteheted – mint például a *Haláljog*ban –, hogy minél több oldalról mutatod be. Én hét különböző nézőpontból, szakmai oldalról közelítettem meg az eutanázia kérdését. A néző majd eldönti, melyik áll hozzá közelebb. Különben is, mi az, hogy objektív? A kamera az objektív.

Filmek esetében igen, kétszer. Mindkét esetben megzsaroltak. Az egyik esetben két szakértő a film befejezése után egy kétperces részt vágatott ki velem. Ez a film négyrészes volt, azzal zsaroltak meg, hogy ha nem vágom ki azt a kétperces részt, akkor ők ketten az egész filmből – ami több, mint négyórás – legyenek kivágva! Tehát a filmet nemcsak újra kellett volna vágni, hanem elölről kellett volna kezdenem az egészet úgy, hogy támogatás nélkül készítettem el. A kérdés az volt, hogy feláldozom-e a két percért – ami nem volt lényegi – a négy részt és a hatévi munkát?! A másik példát nem mondhatom el, mert egy többgyermekes család életét veszélyeztetném vele.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi- vagy mobil és internetes felületre készül?

Utaltam már erre. Én az internetes és a személyes (vetítés utáni közvetlen kapcsolati) megjelenésben látom, illetve tapasztalom a különbséget. A kapcsolatteremtésben, ami számomra rendkívül fontos, mivel azonnali és közvetlen visszajelzést ad, ellentétben például egy személytelen, arctalan kommenttel.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Számomra legfőképpen a téma határozza meg a formát. Egészen más formát követel meg egy portréfilm, mint mondjuk egy történelmi folyamat, drámai helyzet bemutatása.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

Véleményem szerint ez egy nagyon fontos kérdés kellene, hogy legyen, mert a dokumentumfilm e téren nagyon rossz helyzetben van – bár régen is a „megtűrt" kategóriában szerepelt –, miközben óriási szükség volna rá. Azt kell mondanom, a dokumentumfilm jelentősége sokkal nagyobb, mint amit tulajdonítottak és tulajdonítanak neki. Segít a társadalomnak abban, hogy tájékozódjék a múlt, a jelen és esetlegesen a jövő kérdéseiben. A Trianonról szóló filmemben könyvtárnyi szakirodalmat dolgoztunk fel és mutattunk be. Kinek volna ma annyi ideje, hogy mindezt elolvassa?

A dokumentumfilmezés jövője

Lát-e olyan területeket, ahol a dokumentumfilm jelentős, vagy a mainál jelentősebb szerepet játszhat a jövőben?

Feladat bőven volna, de vajon mi valósítható meg belőle, azt nem tudom. Úgy vélem, ez talán nem is a dokumentumfilmek problémája, sokkal inkább a társadalomé. Mennyire lesz a jövőben igénye a társadalomnak igazságra, hitelességre, értékekre, őszinteségre? Azt is mondhatnám, mennyire lesz kíváncsi a valóságra, az üzenetre? Természetesen mindez a játékfilmre is elmondható, mert egy Bergman-film, vagy egy Tarkovszkij-film, vagy egy Fellini-film olyan értékeket képvisel, és olyan társadalmi üzeneteket fogalmaz meg, amelyek a mai napig érvényesek, de lehet, hogy ma már nem lehetne ezeket megtenni. A nézőnek, a társadalomnak vajon lesz-e igénye arra, hogy tudja: kicsoda, honnan jött, mi az igaz múltja és jelene, s vajon milyen jövő vár rá?

Kocsis Tibor

Kocsis Tibor (Pápa, 1962) Balázs Béla-díjas (2008) dokumentumfilm-rendező. Tanulmányait a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskola rendező-operatőr szakán végezte. Alkotásaiban gyakran kerül előtérbe a természeti környezet megóvása. Művei között olyan filmek szerepelnek, mint: *Magyarok a Barcáért, Új Eldorádó, Jelenetek egy operatőr életéből – Hildebrand István legendáriuma, A sándorgyuri.* Munkásságát számos fesztiválmeghívás és díj fémjelzi, köztük a Magyar Filmkritikusok Díja és a Trieszti Filmfesztivál Legjobb Dokumentumfilm Díja (*Új Eldorádó,* 2005).

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

A dokumentumfilm számomra nem csupán filmművészet vagy mozgó képzőművészet, hanem egy olyan speciális ága az alkotásnak, ahol a valóság mélyére ások a tények mögött. Van egy Rilke-idézet, amelyet Pilinszky gondolt tovább, az áll közel hozzám, miszerint nehéz a tényeken keresztül eljutni a valósághoz. A dokumentumfilmben pontosan ez az én célom: az alany valódi személyiségéhez, lényegéhez való eljutás, túl a ránk zúduló adathalmazon és zajon.

Szerintem az egyik legösszetettebb művészeti ág, és amikor éveken keresztül képviseltem a szakmát különböző fórumokon, például a Magyar Filmszemlén, akkor rendkívül harcos szaracén módon álltam ki amellett, hogy a dokumentumfilm ne alárendelt legyen, hanem egyenrangú vagy még inkább magasabb szintű műfaj. *Az igazi dokumentumfilm az egyik legösszetettebb művészeti ág, a legmélyebb megértéshez és az emberi lényeg megragadásához szükséges forma,* számomra ezt jelenti a műfaj.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

Úgy gondolom, hogy bár változhatott, de a lényegét tekintve maradt, ami volt, hisz a dokumentumfilm mindig arra törekedett, hogy vélt vagy valós igazságokat objektív módon ábrázoljon. Természetesen az objektivitás csak illúzió, hiszen minden alkotó a saját személyisége, látásmódja, szűrője révén közvetít. A műfaj formája és stílusa átalakulhatott, de a lényege változatlan maradt, ugyanaz, amit annak idején még Flaherty vagy a Lumière-fivérek is képviseltek.

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

A dokumentumfilm-készítés számomra régen egyszemélyes folyamat volt, hiszen akkor még mindent saját kezűleg végeztem, minden munkafolyamatot: kitaláltam a történetet, felvettem a képeket, megvágtam, és egyedül készítettem el a végső verziót. Fiatal amatőr filmesként élveztem, hogy minden szakaszt én irányíthatok a felvételtől a vágásig, de akár azt is, hogy fesztiválokra küldhettem a kész anyagot… Ez az egyéni megvalósítás tele volt szabadsággal és kreatív kihívásokkal.

Azon a szinten, azon a professzionális szinten, ahol ma már dolgozom, mindez elképzelhetetlen lenne. Egy dokumentumfilm megvalósításához olyan összművészeti folyamat szükséges, amelyben a csapat minden tagja elengedhetetlen szereplője a folyamatnak. Ahhoz, hogy egy film elérje azt a színvonalat, amit megálmodok, minden szakterületről a legjobb szakemberekre van szükségem, legyen szó operatőri munkáról, hangrögzítésről, utómunkáról vagy forgalmazásról. Ma már a csapatmunkában hiszek, és abban, hogy minden egyes szakembernek a tudása legjobbját kell nyújtania. A dokumentumfilm-készítés során mindenki hozzáteszi a saját szakértelmét és kreativitását, ami együttesen adja meg a film egyedi hangulatát, mélységét. A minőségi dokumentumfilm nemcsak egy ember víziója, hanem a különböző tehetségek és látásmódok találkozásának eredménye.

Van-e értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Szerintem mindenképpen van értelme… A dokumentumfilm világa ugyanis rendkívül sokszínű: teljesen más élményt nyújt egy ismeretterjesztő film, egy tudományos alapokon nyugvó, ám kreatívan megalkotott alkotás, egy lírai dokumentumfilm, egy portréfilm vagy éppen egy természetfilm. Ezeket nem lehet egy kalap alá venni.

Ezért látom fontosnak, hogy a fesztiváloknak is fontos lenne differenciáltabban kezelni a különböző típusú dokumentumfilmeket, mert így lehet igazán méltányos és átgondolt bírálatot adni. A különböző műfajok saját eszköztárral, stílussal és mondanivalóval rendelkeznek, és ezek figyelembevételével érthetnénk meg igazán, hogy az adott film miért különleges a maga kategóriájában.

Mi a különbség a televíziós, az online platformra, vagy a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

A televízióra vagy online platformokra szánt dokumentumfilmek és a moziforgalmazásra készült alkotások között óriási a különbség, különösen a minőségi elvárásban. A mozikban vetített dokumentumfilmek olyan magas színvonalat követelnek meg – vizuálisan, hangban és utómunkában egyaránt –, amit a televízió vagy a streamingplatformok nem minden esetben tudnak teljesíteni. Bár látunk moziban olyan dokumentumfilmeket, amelyeket kitartó alkotók és forgalmazók bejuttattak néhány vetítés erejéig, ezek sajnos nem mindig tudják, tudták megugrani a mozifilmes elvárásokat.

Amit én képviselek, az az, hogy olyan dokumentumfilmet készítsek, amely nemcsak felveszi a versenyt a művészfilmes játékfilmekkel, hanem akár túl is szárnyalja őket. Ez az én nagy kihívásom, rögeszmém, ha úgy tetszik… És bár a filmjeim nagy részre televízióban kerül műsorra, mégis azt hiszem tudtam bizonyítani!

A filmek képi világa megengedheti-e a mozis vetítést?

Persze, igen, sőt! De minden máshoz viszont komoly költségvetés és kiváló szakmai csapat szükséges. Ugyanakkor, ha egy olyan téma adódik, amely széles közönséget vonzhat, nagy érdeklődésre tarthat számot, akár nemzetközi szinten is, akkor igyekszem megteremteni a szükséges anyagi hátteret. A moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek készítésekor olyan szintű minőséget kell elérni, amelyben akár színészek is közreműködnek, nemzetközi narrátorokat is felkérünk, és a legjobb technikai csapatokat vonjuk be, hogy a végeredmény igazán hatásos legyen. Ez ritkán adatik meg, főleg magyar film esetében, mivel a költségvetéshez is komoly támogatás kell. Fontos, hogy egy ilyen filmnek tényleg sikerüljön sok nézőt bevonzania a moziba, és ne csupán pár ezer ember lássa.

A dokumentumfilmek igazi közönsége sokszor mégis a televíziók előtt vagy a streamingplatformokon találhatóak, ezeken a helyeken éri el a legtöbb embert. Magyarországon is egyre több ilyen lehetőség van, fantasztikus dokumentumfilmeket sugároznak, amik széles közönséghez jutnak el, és így a műfaj is nagyobb megbecsülést kaphat.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

Ezeknek a megjelenése hatalmas lehetőségeket nyitott a dokumentumfilmesek számára. Az, hogy ma már nemzetközi filmfesztiválokat szervezhetünk, tematikus csatornákon és online felületeken jelenhetünk meg, alapvetően megváltoztatta a dokumentumfilmek elérhetőségét és láthatóságát.

Ma már egy magyar dokumentumfilm akár a Netflixen is bemutatkozhat, de azért ne felejtsük el megjegyezni, hogy az ilyen filmek gyakran csak a magyarországi Netflix-kínálatban érhetők el, és nem feltétlenül jutnak el a nemzetközi közönséghez… Így tehát, bár egy nagyobb platform jelenléte csábító, mégsem garantálja, hogy széles tömegekhez is eljut a film, különösen akkor, ha a műsorban olyan ismert nemzetközi produkciók mellett szerepel, mint például egy Beckham- vagy Amy Winehouse-dokumentumfilm.

A kereskedelmi televíziók is óvatosak a dokumentumfilmekkel, mert nekik csak a nézettség és a reklámérték számít. A nézettség hatással van a reklámbevételekre, ezért sokszor inkább a szórakoztató és populárisabb témák felé nyitnak, sajnos. Annak viszont örülök, hogy a kisebb, helyi csatornák is bemutatnak dokumentumfilmeket, mert ezek a helyi platformok lehetővé teszik, hogy sok nézőhöz eljussanak a munkáim, munkáink, és bár anyagilag nem túl előnyös, de a célt, hogy minél többen láthassák ezeket az alkotásokat, így el tudom érni.

Aki a dokumentumfilm-készítést választja, általában nem a nagy anyagi haszon miatt teszi ezt, hanem azért, mert fontosnak érzi a közvetített üzenetet és történetet. Amikor belevágok egy filmbe, abban a reményben teszem, hogy értéket teremtek, és hogy az alkotás fennmaradjon, kutatható legyen, és megőrizze az emléket azokról az életekről, történetekről, amelyek megérdemlik, hogy megismerjék őket. A technológiai fejlődés és az elérhető platformok növekedése azt gondolom, hogy új lehetőségeket teremtett számomra, hogy a dokumentumfilmjeim minél több emberhez eljussanak. Még akkor is így van, ha ezek közül nem mindegyik garantálja a mozis forgalmazást, bár a mostani két filmem, amelyeken éppen dolgozom, moziba kerül!

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

Számomra a dokumentumfilm készítése egyértelműen a filmipar része, még ha sokan hajlamosak is csak a játékfilmre gondolni, amikor a filmiparról beszélünk, és ez mindig is zavart. Úgy érzem, hogy a dokumentumfilm iparági elismerésének hiánya részben azzal magyarázható, hogy az alkotók és az iparági szereplők nem tudtak olyan erős összefogást kialakítani, mint a játékfilmes területen, és ennek a lobbierőnek a hiánya miatt sok esetben az anyagi támogatások elosztásában is hátrányba kerülünk.

Amikor elkezdtem dolgozni a szakmában, már rég kialakult az a helyzet, hogy a dokumentumfilmek támogatása jóval kisebb szeletet jelentett a „filmfinanszírozási tor-

tából", mint amekkora esetleg indokolt lett volna. Csak néhány szerencsés játékfilmes alkotónak, mint például Sára Sándornak vagy Schiffer Pálnak sikerült dokumentumfilmet készítenie olyan költségvetésből, ami lehetővé tette, hogy ezeket a filmeket a mozikban is bemutassák. Sára hozzáállása különösen fontos, mert ő úgy tekintett a dokumentumfilmekre, mint a játékfilmmel egyenrangú műfajra.

Ma is vannak olyan dokumentumfilmes rendezők, akiknek a munkái mélységükben, minőségükben túlmutatnak a játékfilmek sokaságán, és remélem, hogy előbb-utóbb ők is nagyobb támogatást és elismerést kapnak. Én magam is mindig úttörő próbáltam lenni ebben, mert azt hiszem, hogy a magyar dokumentumfilm fejlődésében nekem is volt egy kis szerepem. Az *Új Eldorádó* például az egyik első olyan dokumentumfilm volt, amely valódi áttörést hozott: tömegek mentek el a moziba, majd 33 fesztiválon, 16 országban mutattuk be, és nem lehetett csak úgy elmenni mellette. Büszke vagyok arra is, hogy oroszlánrészem volt abban, hogy a dokumentumfilmek is normatív támogatást kapjanak, ez sok filmesnek lehetőséget jelent, jelentett, hogy ezeket a forrásokat a film fejlesztésére, utazásra vagy marketingre vagy önképzésre használja. Én magam is így jártam be a világot, és tanultam meg a nemzetközi filmipar szabályait, ami azóta is alapvetően meghatározza a szakmai látásmódomat.

Az évek során láttam néhány nagy nevet, akik mellettem szintén harcoltak a dokumentumfilmek elismertségéért, de szerintem soha nem voltunk elegen erre a szerepre. Ennek ellenére bízom benne, hogy a dokumentumfilm elismertsége nő, és hogy egyre többen értékelik majd úgy, mint a filmipar méltó és értékes részét.

A film megjelenése óta meglévő klasszikus ellentétpárok – filmművészet vagy filmipar, üzlet vagy alkotói magatartás – a dokumentumfilm esetében bírnak-e valamilyen speciális többletjelentéssel?

A dokumentumfilmeknél az alkotói magatartás és a filmipari háttér közötti ellentét sokkal erőteljesebben jelenik meg, mint a legtöbb játékfilmnél. Amikor majd számos játékfilm idővel feledésbe merül, különösen, ha csupán egy divathullám vagy politikai érdek hatására készült, addig a mi dokumentumfilmjeink hiánypótló, maradandó értéket képviselnek akár 50–100 év múlva is. A dokumentumfilmek valódi korlenyomatok, kutatható források nemcsak a társadalomtudományok vagy történelem számára, hanem a művészettörténet, a biológia, az ökológia, a sporttörténet területén is.

A dokumentumfilm alkotói missziója összekapcsol társadalmakat, kultúrákat és akár politikai rendszereket is. Ez az értékes szerep egy különleges ablakot nyit egy-egy korszakra, jelenségre, amelyek mélyebb és hosszabb távú hatással bírnak, mint sok játékfilm. Úgy gondolom, hogy a magyar dokumentumfilm még mindig fejlődőben van és bár mindig van és lesz feljebb, de jó irányba halad. Jó irányba tartunk, és az utóbbi években megnyíltak olyan finanszírozási források, amelyek ugyan nem garantálnak nagy költségvetést, de sok alkotónak biztosítottak lehetőséget. Ennek köszönhetően rengeteg dokumentumfilm készült az elmúlt 15 évben. Bár ezek alacsonyabb költségvetéssel jöttek létre, sokszínű témákat dolgoznak fel, és gyűjtik össze azt az értékes kulturális és társadalmi tudást, ami fennmarad az utókor számára. Ezek a filmek, amelyek ott vannak a „dobozban," nem hagyhatók figyelmen kívül, hiszen valódi értéket képviselnek.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Az én válaszom az, hogy a dokumentumfilm a filmes nagyműfaj. Kikérem magamnak, hogy az én szakmámat, az én szeretett és választott területemet így nevezze bárki is! Visszautasítom, hogy „filmes kisműfajként" címkézzék! Én a főiskola után emellett döntöttem, és a választásom tudatos volt. Dönthettem volna a játékfilm mellett is, hiszen már fiatal korom óta készültem erre a pályára, tanultam és fejlesztettem magamat és a készségeimet. Mindezek ellenére a dokumentumfilm mellett maradtam, mert kihívást és kalandot láttam benne. Olyan alkotások inspiráltak, mint a *Koyaanisqatsi – Kizökkent világ* vagy a *Vándormadarak,* amelyek rámutattak arra, hogy a dokumentumfilm mennyire pontosan és mélyen képes ábrázolni a világot.

A dokumentumfilm nemcsak hiánypótló alkotói terület, hanem komoly társadalmi és kulturális jelentősége van. Egy-egy ilyen film mögött gyakran éveken át tartó kutatás, hatalmas költségek és fáradhatatlan munka áll, amelyet méltányolni kellene. Remélem, bízom benne, hogy az idő előrehaladtával a dokumentumfilmesek elismertsége is nő, és a finanszírozók is jobban felismerik ennek a műfajnak az értékét, mert a helyén kellene azt kezelni, ha valaki hihetetlen mennyiségű munkát, anyagi és szellemi erőforrást tesz egy-egy témába, mire a végén eljuttatja a nézőközönséghez a filmjét…

Bízom benne, hogy a dokumentumfilmek számára több forrás és nagyobb figyelem jut, és hogy ezek az első úttörő alkotások utat nyitnak további komoly, értékes munkák számára. Szükség lenne egy egyensúlyra a filmek műfajai és a rendelkezésre álló támogatások között, hiszen ebbe a műfajba rengeteg energiát, elhivatottságot és pénzt fektetünk, mert hiszünk benne, hogy ezek az alkotások megérdemlik, hogy a helyükre kerüljenek.

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogy látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

A magyar dokumentumfilm infrastruktúrájában határozottan szükség lenne alkotói csoportokra és műhelyekre, hiszen a filmipar átalakulásával, a magánvállalkozások megjelenésével a nagy magyar filmgyárak megszűntek, és egy új struktúra alakult ki, amely elsősorban a játékfilmek és a külföldi „szervizmunkák" irányába mozdult el. Csak néhány alkotói csoport maradt fenn, amelyek valóban a dokumentumfilmek készítésére specializálódtak, de ezek is megszűntek vagy átalakultak az évek során, különösen a televíziós ipar változásai miatt.

Az utóbbi években viszont egy új dokumentumfilmes generáció tűnt fel, amely fiatalos lendülettel és vehemenciával veti bele magát a szakmába, és már nem kell éveket tölteniük külföldi utazásokkal vagy hosszú tanulással, hiszen ma már sokkal könnyebben hozzáférhető számukra a szükséges tudás.

Az alkotói csoportok azért lennének fontosak, hogy eszközöket halmozzanak fel, ezek által elindulhatna egy erős dokumentumfilmes lobbi is, ami akár az erős, szívós, nagy múltú játékfilmes lobbival is fel tudná venni a versenyt. Meggyőződésem, hogy

egy-egy dokumentumfilmet a műhelymunka, a teammunka segíthetne olyan szintre emelni, hogy igazán piacképessé váljon. Ez az a módszer, amit a nagy stúdiók – mind az egykori magyar, mind az amerikai stúdiók – alkalmaztak: rendezők, írók, zeneszerzők és egyéb alkotók közösen dolgoztak a filmeken, hogy végül egy igazán jó alkotás születhessen. Az amerikai filmipar ma is ezt a modellt követi, sokszor magántőke bevonásával, míg nálunk még csak most kezd kirajzolódni ennek lehetősége.

Összességében úgy látom, hogy a minőségi dokumentumfilmek ma már nem készülhetnek a régi, individualista módon, hanem alkotói csoportok és műhelyek együttműködésére van szükség ahhoz, hogy a dokumentumfilmek is versenyképesek legyenek a nemzetközi piacon.

Az évek, évtizedek alatt érzett változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően, akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

Az anyagi és szakmai megbecsülés tekintetében a dokumentumfilmes alkotók helyzete Magyarországon kihívásokkal teli és gyakran meglehetősen alulértékelt. Míg a dokumentumfilmesek, a rendezők, a forgatókönyvírók és a producerek évtizedeken át dolgoznak egy-egy filmen, hihetetlen kreativitást és kitartást fektetnek bele, a pénzügyi kompenzáció messze elmarad attól, amit a munka valódi értéke indokolna. Az elismerések és a díjak ugyan fontosak, de nem helyettesítik azt az anyagi biztonságot, amelyre szükség lenne. Meglehetősen sokszor előfordul, hogy egy technikai szakember, például egy vágó vagy hangmérnök, jóval magasabb díjazást kap, mint a rendező vagy a producer, aki évekig dolgozott a projekten. Ez az aránytalanság különösen szembetűnővé válik egy hosszú és átfogó munkánál, ami nem évente hoz eredményt, hanem akár évtizedeken át tartó elkötelezettséget kíván meg a rendezőtől. Személy szerint 16 éve készítem elő és dolgozom folyamatosan a Kubala-filmen. Ha mindezt számszerűsíteném, biztos vagyok benne, hogy nagyon alacsony számok jönnének ki a saját munkám beárazásánál, mi több, nem is tudom, hogy be lehet-e egyáltalán ezt árazni?!

A dokumentumfilm területén a kreatív szakemberek – rendezők, forgatókönyvírók, producerek – megbecsülésének javítása érdekében szükség lenne egy egységes bértáblára vagy irányelvekre, amelyek biztosítják, hogy munkájuk méltányosan és valamennyire reálisan legyen honorálva. Egy ilyen átalakítás vagy az ide vezető lobbitevékenység az új generáció feladata lesz.

A mai helyzetben ha valaki technikai szerepre váltana, például ha visszamennék az eredeti, tanult foglalkozásomhoz, és újra operatőr lennék, biztos vagyok benne, hogy azonnal a mostani fizetésem sokszorosát keresném. Ez a kiegyensúlyozatlanság, ami mára szinte teljesen felborította a szakmát, megoldást kíván. Végső soron mindenki pénzből él, és különösen nehéz helyzetben van az, aki hosszú éveket áldoz egy film elkészítésére, miközben az anyagi elismerés elmarad.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőfilmes közösséghez képest?

A hasonlóság adott, mivel mindkét területen filmet akarnak csinálni, van egy történet, amit egyénileg el akarnak beszélni…

A különbség óriási, különösen a magyar és külföldi dokumentumfilmes környezet között, a finanszírozás és a koprodukciók lehetőségei terén. Nagyon nehéz itthon producernek lenni. Külföldön a televíziók nyitottabban állnak a dokumentumfilmek-

hez, gyakrabban vállalnak koprodukciós szerepet, és támogatják ezeket a projekteket. Magyarországon ez a rendszer még gyerekcipőben jár, és nincs meg az a struktúra vagy támogatás, ami a dokumentumfilm-készítést igazán elősegítené. Bár a Mecenatúra programnak korábban ez lett volna a dolga, most a Nemzeti Filmintézetnek nem ez... A televíziók meg mindegy, hogy kereskedelmi vagy közszolgálati, nem készültek fel erre.

A Duna Televízió korábban egy állandó bázist jelentett nekem, ahol a saját műsoromat vittem. Ebből létre tudtam hozni egy stabil infrastruktúrát, kiépíthettem egy bázist, és bár sok lemondással járt, de sikerült olyan szakembereket meggyőzni magam mellé, akik nemzetközileg is sok mindent tettek le az asztalra. Az új generációban azonban látok lehetőséget: fiatalabb, ambiciózusabb alkotók, producerek jelennek meg, akik misszióként tekintenek erra a feladatra, és képesek lehetnek lobbizni a dokumentumfilmért. Az ő feladatuk lesz, hogy a dokumentumfilmeket valódi értékként képviseljék nemcsak a hazai, hanem a nemzetközi piacon is.

Tudom, hogy ez nagyon hosszadalmas, időigényes küldetés, de bízom benne, még a saját életemben látni fogom, hogy magyar dokumentumfilmek nemcsak a magyar Netflixen, hanem nemzetközi szinten is elismertek lesznek. Az első sikeres dokumentumfilmek már megjelentek, de több elkötelezett alkotóra és erősebb infrastrukturális háttérre lenne szükség. Jelenleg sok stúdió kénytelen szervizmunkákat vállalni vagy más, jövedelmezőbb műfajok felé fordulni, hogy fenn tudják tartani magukat, de hiszem, hogy a jövőben ez a helyzet javulhat, és több minőségi dokumentumfilm készülhet Magyarországon.

A rendező-producer kapcsolat. Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Úgy gondolom, hogy a rendező és a producer közötti kapcsolatnak ideális esetben szoros együttműködésen kell alapulnia, ahol a producer a segítő szerepét tölti be az alkotás során. Fontos, hogy a producer támogassa a rendezőt, de ne vegye át a kreatív irányítást, például ne döntsön a végső vágásról, hacsak egyben nem ő maga rendező is.

Saját tapasztalatom alapján azt látom, hogy amikor egy személy tölti be mindkét szerepet, az rendkívül megterhelő, és nagyon nehéz objektívnek maradni. Emiatt én is gyakran kérek fel valakit társproduceri vagy társrendezői minőségben, hogy együtt dolgozzunk, miközben megmarad a jogom a végső döntésekhez. Van egy ilyen kollégám, már 15–20 éve együtt dolgozunk. A közös munkánál benne van a pakliban, hogy egy esetleges nézetkülönbség heves vitákat, csatákat szül, de ezek mindig előbbre viszik a projektet.

A sikeres rendező-producer kapcsolat alapja az erős bizalom és a kölcsönös kreativitás. Ha a producer csupán egy „pénzember" vagy „lobbiember", ritkán születnek igazán jó filmek. Egy jó producer érzi, mikor kell támogatni a rendezőt vagy finoman irányítani, hogy a film a legjobbat nyújthassa. A páros dinamikája elengedhetetlen, és ha ez működik, abból különleges, értékes alkotások születhetnek.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

A dokumentumfilmeknél a forgatókönyvíró szerepe fontos lenne, különösen, ha a történetmesélés átgondolt dramaturgiát igényel. Elismerem, nem mindig van idő arra, hogy előre átgondolt és megírt forgatókönyvet készítsünk, különösen egy kurrens

téma esetén, ahol csak arra van idő és lehetőség, hogy azonnal kamerát ragadjunk, hogy meg tudjuk örökíteni az adott eseményeket… De azt gondolom, hogy ezt követően igenis kell a dramaturg, az író, hogy ebből az át nem gondolt nyersanyagból egy feszes, jól nézhető, élvezhető dolog szülessen, szóval ilyenkor az írónak, a dramaturgnak a vágószobában van a helye!

Persze nevezhetjük ezeket szerkesztőnek is, de azt gondolom, hogy ezt a fogalmat már meghaladták. Egyre több író van, egyre többen kerülnek ki mindenfelé iskolákból, és számos nagyon tehetséges szakember van közöttük, olyanok, akik ismerik a történetvezetés minden mozgatórugóját, és ez a titok.

De hiába van sok ilyen említett szakember, a rendezők szeretik ezt megspórolni: ilyenkor bevonulnak a vágóval a vágószobába, sokáig dolgoznak az anyagokon és születik belőle egy jó film, míg akkor, ha bevonnának egy írót vagy dramaturgot, akkor az a jó lehetne kiváló is. Szóval úgy gondolom, hogy sok magyar dokumentumfilm élvezhetőbb, ütősebb lehetne, ha egy dramaturgot vagy egy forgatókönyvírót beépítenének a munkafolyamatba, vagy akár a vágószobába bemehetne és beleszólhatna azért, hogy a végső szerkezet még erőteljesebb legyen. Nem minden esetben lehet ezt kivitelezni, ahogy ezt már említettem is, de a jól kutatható témáknál különösen fontos lenne egy átgondolt forgatókönyv vagy koncepció, amely már a kezdeti szakaszban képes meggyőzni a finanszírozókat. Amikor jelentős összegekről van szó, egy alapvető könyvre vagy részletes leírásra lenne szükséges, hogy a bírálók lássák a projekt potenciálját. Ez a fajta előzetes tervezés abban segíthetne, hogy a dokumentumfilm komolyabb támogatást kapjon, az átgondolt szöveg ugyanis láttatja az alkotói szándékot és a lehetséges előnyöket, értékeket.

Az ötletgazda szerepe, akit ma már egyre gyakrabban emlegetnek külön pozícióként, csak akkor érdemel igazi elismerést, ha aktívan részt vesz a projekt minden fázisában. Azok a dokumentumfilmes ötletgazdák, akik mindvégig kreatívan kísérik a projektet, valóban hozzáadott értéket jelentenek az alkotási folyamatban. Ha azonban valaki csupán egy ötletet dob be, de nem vesz részt a megvalósításban, akkor ez a cím inkább csak formalitás, és kimerül annyiban, hogy az illető felkerülhet a film végén a stáblistára.

Magyarországon a dokumentumfilmes forgatókönyvírás nem igazán elterjedt, ha úgy tetszik, gyerekcipőben jár, és gyakran a játékfilm eszközeivel próbálják megoldani a dramaturgiai feladatokat. A jövőben szerintem elengedhetetlen lesz a dokumentumfilmek sajátos dramaturgiájának elsajátítása, különösen nemzetközi projektek és pályázatok esetén, ahol a versenyképességhez elengedhetetlen az alapos előkészítés és megfelelő dokumentáció.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol lát hiányosságokat, és milyen megoldási javaslatai vannak?

Szerintem a dokumentumfilmes szakemberbázis az utóbbi évtizedekben pozitív irányba indult el, különösen a képzés területén, de vannak még hiányosságok. A ’80-as és a ’90-es években olyan szakemberek, mint Kárpáti György és Vagyóczky Tibor indították el a dokumentumfilmes képzést a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, és azóta egyre több felsőoktatási intézmény kínál filmes képzést, köztük dokumentumfilm-specifikus szakokat is. Ezek az emberek el tudták érni, hogy egy fantasztikus

szakembergárda oktasson az egyetemen. Olyan emberek kezdtek el tanítani, mint Beremányi Géza, Kornis Mihály, Szabó Gábor operatőr, vagy a később bekapcsolódó Zsigmond Vilmos, László Kovács. Később olyan oktatók csatlakoztak, mint Almási Tamás. Ezzel egy fantasztikus időszak indult el, ami kinyitotta az ajtókat a későbbi külföldi együttműködések, illetve az Erasmus, a Doc Nomads programok előtt, ami lehetővé tette, hogy a hallgatók – ha szeretnének, márpedig miért ne szeretnének – nemzetközi tapasztalatokat szerezhessenek.

Szerintem az a kulcsa az egésznek, hogy kik tanítanak. Kik adják át a tudást, a gyakorlatot. A dokumentumfilmes oktatás rendkívül nagy felkészültséget igényel és emiatt az egyik legnagyobb kihívás a megfelelő szakemberek képzésében az, hogy az oktatók itt Magyarországon gyakran aktív alkotók is egy időben, akik maguk is részt vesznek filmes projektekben, és az oktatás mellett kevés idejük és energiájuk marad saját munkáikra. Külföldön jellemzően ezeket a képzéseket inkább elméleti szakemberek oktatták. Szerintem fantasztikus dolog, hogy itthon olyan emberektől tanulhatnak a fiatalok, akik maguk is aktív filmesek, de egyben a rákfenéje is a dolognak, mert ez egy idő után oda vezet, hogy az alkotók vagy a tanítás rovására hoznak létre filmeket, vagy a filmes projektjeik minőségének kárára oktatnak. Engem is hívtak tanítani, ami nagyon nagy megtiszteltetés volt, de az előbb említett okok miatt úgy éreztem, hogy az elvállalt projektjeim kárára nem köteleződhetek el az oktatás mellett. Mégis azt gondolom, hogy a szakma számára kulcsfontosságú lenne, hogy a gyakorlati tudással rendelkező szakemberek át tudják adni tapasztalataikat az új generációnak, és mélyen elkötelezett oktatói munkát végezzenek, jó lenne valahol megtalálni ennek a természetes egyensúlyát.

Talán megoldás lehetne, hogy a dokumentumfilmes oktatókat olyan anyagi támogatásban részesítsék, amely lehetővé teszi számukra, hogy a tanításra koncentráljanak anélkül, hogy alkotói munkájukról teljesen le kellene mondaniuk. Emellett az egyetemeknek meg kellene találniuk azt az egyensúlyt, amelyben a dokumentumfilmesek tanítási feladatai és alkotói munkájuk harmonikusan kiegészítik egymást. Vannak mesterkurzusok, ahol az oktatók rövid ideig, de annál intenzívebben foglalkoznak a hallgatókkal, ez jó megoldás lehetne, és egyben remek lehetőség a szakmai tapasztalatok átadására.

Összességében a magyar dokumentumfilmes képzés jó irányba halad, de a rendszert még finomítani kellene, hogy mind az oktatók, mind az alkotók számára hatékony és fenntartható legyen.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Úgy látom elindult valami, és megtörni látszik a jég: az állami szerepvállalás a dokumentumfilmes szektorban enyhe javuló tendenciát mutat. Van egy nyitás, születtek olyan dokumentumfilmek, amelyek kiváló alkotások, amik fontos történelmi témákat, fontos évfordulókat vagy híres személyiségeket mutatnak be. Egyre több ilyen film kerül a televíziók főműsoridejébe, ez talán azt mutatja, hogy a támogatási rendszer

döntéshozói fokozatosan felismerik a dokumentumfilmek kulturális értékét. Az állami finanszírozású nagy projektek száma is emelkedett, ami a minőségi szint javulását eredményezheti, bár még mindig van és lesz is hova fejlődni.

A legnagyobb hiányosság a nemzetközi koprodukciók területén mutatkozik, ahol Magyarország jelentősen elmarad például Lengyelország, Csehország vagy a skandináv országok mögött. Az ilyen koprodukciókat támogató osztályok hiányoznak a magyar televíziókból, míg a nyugat-európai és skandináv közszolgálati tévék mind rendelkeznek olyan szakértőkkel vagy televíziós producerekkel (commissioning editors), akiknek az a feladata, hogy ezeknek az együttműködéseknek a létrejöttét és a megvalósítását biztosítsák, eldöntsék az egyes projektek sorsát, helyét.

A Nemzeti Filmintézet által kiépített támogatási rendszer fontos lépés volt, de az „egyablakos" megoldás kevésbé kedvez a különböző finanszírozási források összekapcsolásának. Más országokban egy jól működő rendszer lehetővé teszi, hogy több forrásból – televíziókból, nemzetközi pályázatokból, egyéb állami támogatásokból – származó pénzből valósuljanak meg a projektek. Magyarországon egy hasonló, sokrétű finanszírozási rendszer létrehozása erősíthetné és nagy lendületet adhatna a dokumentumfilm-készítésnek. A köztelevíziók aktívabb szerepvállalása elengedhetetlen lenne ahhoz, hogy a dokumentumfilmek minőségi gyártása rendszerszinten megvalósulhasson, és ne csak egyedi projektek támogatása történjen meg. Annak idején a Duna Televízió és az MTV összevonása szűkítette az állami mozgásteret, ami a dokumentumfilmes műsorok csökkenéséhez vezetett. Nagyon kellene egy olyan rendszer, ami a dokumentumfilm-készítés minden szintjén, a kezdeti ötlettől a nemzetközi piacra lépésig támogatást biztosít, ez egyaránt erősíthetné a magyar dokumentumfilm hazai és nemzetközi pozícióját.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

Az alternatív finanszírozásra – röviden szólva – a külföldi támogatás bevonása lehetne a megoldás. Ez azonban nehezen járható út egy olyan műfajban, ahol az államnak lenne a kötelessége a komolyabb szerepvállalás mind a finanszírozásban, mind pedig a forgalmazás elősegítésében. A legtöbb magyar dokumentumfilm helyspecifikus vagy nemzetközileg kevésbé releváns témákat dolgoz fel, a külföldi támogatók nem mindig látnak benne potenciált. Sajnos nem hiszek a közösségi finanszírozásban, nem tagadom, bizonyos kisebb költségvetésű projekteknél működhet, de nagyobb, történelmi vagy speciálisan magyar témák esetében ez nem elég. Olyan projektek, amelyek magyar vonatkozású, de nemzetközi szinten is jelentős eseményekhez vagy személyiségekhez kötődnek – például környezeti katasztrófák, sportolói sikerek –, hidat képezhetnek a kultúrák között, és ezeknél a külföldi koprodukciók is vonzóbbak lehetnek. Ezek azonban kivételek, és a legtöbb magyar dokumentumfilm-téma esetében az állami szerepvállalás elengedhetetlen lenne.

Az egyetemek, mint például a Színház- és Filmművészeti Egyetem, szintén játszhatnak, játszhatnának szerepet egy-egy ilyen projekt támogatásában, de szerintem ez is az állami finanszírozás egy formája. A kereskedelmi televíziók inkább a könnyebb ellenállás felé mennek, és szinte csak a szórakoztató tartalmakat preferálják, így nem valószínű, hogy számottevően beszállnának a dokumentumfilmek finanszírozásába.

Összességében ha alternatív források be is vonhatók, ezek általában kisebb számú és kevésbé specifikus filmeket támogatnak, amelyek nem feltétlenül a magyar kulturális hagyományok vagy történelmi események bemutatását célozzák.

Gyerekeknek szóló tartalom, családi filmek, ismeretterjesztő sorozatok. Mindez virágzó üzlet a világ fejlett filmiparral rendelkező részein. Magyarországon ez ugyanúgy állami támogatásra szorul, mint a piaci bevételekre kevésbé számító művészeti projektek. Lát ebben ellentmondást, problémásnak tartja-e, s ha igen, milyen változásokat látna szívesen?

Ennek a műfajnak mindig volt, talán most is van egy külön osztálya a Magyar Televízióban. Azt gondolom, hogy ez hagyományosan állami finanszírozású köztévés feladat. Ezek a műfajok jellemzően nem hoznak nagy piaci bevételeket, és nem is igazán mozikompatibilisek. A dokumentumfilmek mozis forgalmazása eleve nehéz feladat, és a családi, a gyerekeknek szóló tartalmakat különösen nehéz mozikba juttatni, hiszen ezeknél a célközönség inkább a televízióban vagy a streamingplatformokon érhető el.

Az egyetlen kivételt a természetfilmek jelentik, amelyek néha moziban is sikeresek lehetnek, ilyenekből Magyarországon is születtek olyan alkotások, amelyek nemzetközi színvonalúak, komoly költségvetéssel és nagy nézettséggel bírnak. Itt vannak jó – szép és igényes – alkotások, ezek egyúttal alkalmasak lehetnek arra, hogy családi programként közös moziélményt biztosítsanak, amellett, hogy van egy edukációs szerepük is. Az animációs tartalmaknál is készültek jó alkotások, de ezek eleve nem mozira lettek szánva, hanem a kisebb részeket összefűzték 90 percesre, ilyen például a *Bogyó és Babóca* vagy a *Kuflik.* Ezek kitölthetnek egy-egy kisebb űrt, mert népszerűek a gyerekek körében.

A jövőben érdemes lenne tovább erősíteni az olyan crossover műfajok esetén, ahol a családi tartalmak keveredtek az ismeretterjesztő műfajjal. Itt van, vagy legalábbis lenne keresnivalónk, és megvan hozzá a tradíció is. Ebben látnám a kitörési lehetőséget.

Kapcsolat az állami pénzosztóval (támogatási rendszer). Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Azt gondolom, hogy igazából nem szól bele. Amikor egy dokumentumfilmről beszélünk, körülbelül annyira szól bele, hogy kiköti azokat a feltételeket, amiknek esetenként egy komolyabb dokumentumfilmnek meg kell felelnie. De azt sem kötelezően. Vannak olyan filmek, olyan alkotók, amik vagy akik ezt elfogadják, és adaptálják a készülő filmbe. De vannak olyanok is, akik már eleve úgy gondolják, hogy ők már ezzel a résszel készen vannak és jöhet a gyártás.

Azt gondolom, hogy itt, ezen a téren jó az irány. A finanszírozó a témákban szelektál, amikor megmondja, hogy mire kap valami zöld lámpát, de az utána következő folyamatokban csak támogatóként van jelen, és nem igazán szól bele magába a film elkészítésébe.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel, filmtervvel?

Engem sosem befolyásolt a fejlesztés során, hogy hová pályázom a forgatókönyvvel vagy filmtervvel. Korábban ugyan több lehetőség állt az alkotók rendelkezésére: volt a Magyar Történelmi Film Alapítvány és az NKA, komolyabb összegekkel és tá-

mogatási forrásokkal. Mindenki megpróbált minden elérhető opciót kihasználni. Ma az „egyablakos" rendszer dominál, és bár léteznek kisebb források is, ezek nem bírnak számottevő nagyságrenddel.

Számomra és sok magyar alkotó számára a történeteink, hőseink, hagyományaink és világunk képviselete mindig az elsődleges szempont, függetlenül a pályázati lehetőségektől. Az elképzeléseinket csak részben befolyásolják a finanszírozási források, de az alkotói szabadság megőrzése mindenkor fontos volt. Korábban talán előfordultak politikai szempontok, de a fejlesztés szempontjából számomra ez sosem játszott szerepet.

Érzett-e valaha megfelelési kényszert az állami pénzosztó felé?

Nem. Mindig a saját magam által felállított nívót próbálom elérni. Számos példa volt rá, hogy az általam felállított szint jóval magasabb volt, mint az elvárt.

Bennem mindig az van, hogy ezek az én témáim, amiken ha kell, sokáig dolgozom, és csak az van a fókuszban, hogy magas szinten készüljenek el a filmjeim, mert jó eséllyel nemzetközi piacra fognak kerülni. Persze nem mindegyik, de ahhoz, hogy az alkotásaim átlépjék az országhatárt, ahhoz elengedhetetlen a magasra állított mérce.

Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

Sosem alkalmaztam öncenzúrát azért, pláne nem azért, hogy nagyobb eséllyel nyerjek egy pályázaton. A legfontosabb filmjeimnél mindig arra törekedtem, hogy a történet és a dramaturgia természetes alakulása vezesse a döntéseimet. Ha kivágtam egy jelenetet vagy módosítottam a forgatókönyvet, azt mindig a történetmesélés hatékonysága és a film működőképessége érdekében tettem, nem pedig azért, hogy megfeleljek egy elvárásnak vagy megnyerjem magamnak a döntéshozókat. A film értéke és működése mindig elsőbbséget élvezett minden más szemponttal szemben.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Úgy látom, hogy a magyar alkotóknak egyre nagyobb esélyük van bekerülni nemzetközi koprodukciókba, és az elmúlt években már több jó példát is láthattunk erre. Ezek az „első fecskék" pozitív eredményeket hoztak, de a dokumentumfilm területén szerintem még várat magára az igazi áttörés, az igazán nagyszabású nemzetközi összefogás, ahol a külföldi partnerek is komoly kockázatot vállalnának.

A nagyobb nemzetközi koprodukciókhoz szükség van olyan elismert magyar alkotókra, akik már európai szinten is nevet szereztek, belőlük szerintem még mindig nagyon kevés van. Ha vannak olyan alkotók, akiknek a neve garancia a minőségre – mint például a szlovák Kerekes Péter –, akkor ők könnyebben bevonhatnak francia, német vagy skandináv partnereket, mivel már bizonyítottak, már letettek valamit az asztalra. Bízom benne, hogy még az én életemben sikerül nekünk is, csúnya szóval élve, kitermelni ilyen szakembereket. Talán már most is van néhány alkotó és producer, akik kezdenek nemzetközileg ismertebbé válni, ez az, ami egy kis reményt ad arra, hogy egyre több magyar alkotás valósulhat meg koprodukcióban. És hogy valami pozitívat is mondjak, sokkal jobb a helyzet, mint például az én időmben volt.

További nagy kihívás, hogy a magyar alkotók hogyan építsenek ki nemzetközi hálózatot. Vannak olyan magyar származású alkotók, akik külföldön élnek – például

Németországban, Svédországban vagy Ausztráliában –, és így könnyebben tudnának bevonni külföldi partnereket, de az ő közegük eleve más. Összességében azt hiszem, van némi elmozdulás, pozitív a tendencia, de ahhoz, hogy a magyar dokumentumfilmes színtér nemzetközi szinten is stabilan jelen legyen, még szükség van olyan kiemelkedő alkotók és produkciók megjelenésére, akik erősítik az ország filmes hírnevét és vonzóvá teszik a magyar projekteket külföldi partnerek számára.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi- vagy mobil és internetes felületre készül?

Ezt a műfaj és a platform eleve determinálja. A mobilra szánt tartalmak technikai és minőségi elvárásai például sokkal alacsonyabbak, hiszen egy kis képernyőn nincs szükség mozis szintű kép- és hangminőségre. Ezzel szemben a mozikban a legújabb technológiákkal – mint a Dolby Vision és Dolby Atmos – dolgoznak. A mozihoz olyan minőség szükséges, ami nemcsak a hazai közönségnél, hanem nemzetközi fesztiválokon és akár mozihálózatokban is gond nélkül megállja a helyét.

Magyar dokumentumfilmesként nekem nagy eredmény, ha egy alkotás eljut a mozivászonra, hiszen ez azt mutatja, hogy minőségi szempontból versenyképes. Az ilyen filmek sikere presztízst ad a magyar dokumentumfilmnek. Az olyan fesztiválokon való megjelenés, mint *Locarno* vagy *Karlovy Vary,* segít abban, hogy a magyar dokumentumfilm nemzetközileg is elismert és életképes műfajjá váljon, és az onnan elhozott díjak szintén a magyar filmek létjogosultságát támasztják alá.

Összességében tehát minden platformnak megvan a saját helye és követelménye, de a mozis bemutatóknak, mozis forgalmazásnak továbbra is kiemelkedő a szerepe a dokumentumfilmek világában, hiszen egy sikeres moziforgalmazás nemcsak elismerést, hanem hírnevet is ad a hazai filmkészítés számára.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Mindhárom formátumnak – rövidfilm, sorozat és egész estés dokumentumfilm – megvan a maga helye és értéke. Saját munkám során minden típusú formátummal dolgoztam, és bár mindegyik különféle kihívásokat és lehetőségeket kínál és kínált, a hosszú távú, elmélyült történetmesélés igazi értéket képvisel, amit nem mindig támogat a jelenlegi médiafogyasztási trend. Ha a fogyasztói szokásokat nézem, akkor a rövidebb tartalmak felé billen a mérleg. A sorozatok és a rövid dokumentumfilmek főleg a streamingplatformokon népszerűek, és a nézői szokások rövidebb, töredezettebb formátumok felé mozdultak el. Azonban egy történet igazi művészi kibontása, mélységi feltárásának lehetősége és bemutatása gyakran megkívánja a hosszabb játékidőt, amit a szigorú, percre pontos időkeretek ma gyakran nem tesznek lehetővé, különösen a televíziós csatornáknál. Ez a fajta uniformizálás nem kedvez a művészi kreativitásnak, mert nem minden történet illeszkedik tökéletesen ezekbe az időkeretekbe. Bár a fogyasztói igényekhez alkalmazkodnunk kell, fontos lenne megőrizni a dokumentumfilmek mélységi értékeit, és lehetőséget adni a szabadabb időkeretekre, hogy az alkotók a történethez igazodva választhassanak megfelelő hosszúságot. És

lehet, hogy mindez naivitás a részemről, hisz a jelenlegi fogyasztói kultúra nem igényli a művészi kvalitásokat, csak azt, hogy valami mozogjon, állandó ingert jelentsen a szemnek és az idegrendszernek. Az egyensúlyt kellene megtalálni, ahol a minőségi dokumentumfilmek elérhetők és befogadhatók maradnak, miközben lehetőséget kapnak arra, hogy a megfelelő hosszban és ütemben meséljék el történeteiket.

Milyen az ismeretterjesztő film és a dokumentumfilm viszonya? Egy műfajról és azon belül formátumokról, vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

Attól függ, milyen megközelítést veszünk alapul. Én azt vallom, hogy a filmművészetet két részre lehet osztani: fikciósra és nem fikciósra. A fikciós és nem fikciós filmek közötti fő különbség az, hogy a nem fikciós filmek a valóság bemutatására törekszenek, de ezen belül is hihetetlen diverzitás figyelhető meg.

Az ismeretterjesztő filmek és a dokumentumfilmek gyakran más céllal, illetve megközelítéssel készülnek. Az ismeretterjesztő filmek inkább az információátadásra, oktatásra koncentrálnak, míg a dokumentumfilmek esetében a történetmesélés, a szerzői megközelítés és a művészi kifejezés lehet hangsúlyosabb. Ennek ellenére mindkettő a valóságot tárja fel, és így ugyanabban a nem fikciós kategóriában találhatók.

Amit aggályosnak gondolok, hogy egy dokumentumfilm-fesztiválon belül nincs sem műfaji, sem gyártási megkülönböztetése ezeknek a filmeknek, s ez szerintem eléggé nehezíti a tisztességes versenyt. Egy alacsony költségvetésű, személyesebb dokumentumfilm nehezen versenyezhet egy több száz milliós költségvetésű, látványos produkcióval. A nem fikciós filmek világában vannak olyan szerzői, kísérleti alkotások is, amelyek gyakran nem illeszkednek a hagyományos kategóriákba. Magyarország mindig is erős volt az experimentális filmkészítésben, ami jól mutatja a műfaj sokszínűségét és azt, hogy a dokumentumfilm mennyire tág keretek között mozoghat.

Összességében az ismeretterjesztő film és a dokumentumfilm egy közös nem fikciós gyűjtőkategóriába tartozik, de különböző formátumok és célok révén más-más nézőpontból közelítik meg a valóság bemutatását, a téma determinálja a műfaji besorolást.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

A dokumentumfilmek elérésének és láthatóságának terén még most is komoly hiányosságok vannak. Bár világszerte a nem fikciós filmeknek egyre több platformja jön létre, nálunk még mindig nincs igazán kiépített rendszer ezeknek az alkotásoknak a népszerűsítésére. A Filmio megjelenése talán lehet egyfajta pozitív kezdet, hiszen egy magyar streamingplatformként kínál lehetőséget arra, hogy hozzáférhetővé váljanak magyar dokumentumfilmek is, de őszintén, hányan előfizetői ennek a csatornának?! Az emberek nagy része nem is tud erről a lehetőségről!

Már többször hangsúlyoztam, hogy a köztévének és a kereskedelmi csatornáknak aktívabb szerepet kellene vállalniuk a dokumentumfilmek terjesztésében, például úgy, hogy fix időpontokban – heti egy-két alkalommal – minőségi (!) dokumentumfilmeket vetítenek, ahogyan ez korábban már működött. Az elmúlt évtizedek filmjei, különösen a történelmi és társadalomismereti témájú dokumentumfilmek, nagyon értékesek lehetnének az oktatásban is, és érdemes lenne egy tematikusan rendezett műsorsávot kialakítani, ami akár kapcsolódik az iskolai tananyaghoz is.

A promotálás, a közönséghez való eljuttatás szerintem állami feladat lenne, hiszen a filmek nagy része állami forrásokból készült. Az elmúlt 40–50 év dokumentumfilmjei kulturális kincsek és nagy közérdeklődésre tarthatnának számot, ha könnyen, könnyebben hozzáférhetők lennének. Az elkövetkező évek egyik fontos feladatává kell válnia, hogy lobbierővel is támogassák a dokumentumfilmek láthatóságát növelő kezdeményezéseket, és rendszeresebben, elérhetőbb módon kínálják ezeket a tartalmakat a közönség számára.

A dokumentumfilm népszerűsége világszerte növekszik, és az igényes tartalmak iránti kereslet is nő. Ezt a tendenciát Magyarországon is ki kellene használni, hogy a hazai dokumentumfilm-kultúra elérhetővé és széles körben ismertté váljon.

Befolyásolják-e a dokumentumfilmek készítését a változó nézői szokások?

Feltétlenül. A dokumentumfilmek készítésére határozottan hatással vannak a változó nézői szokások. A streamingplatformok, a YouTube és akár a minőségi podcast-csatornák, riportműsorok rendkívül népszerűvé váltak, elérve akár a több száz ezres nézettséget is, egyre több néző fordul az online elérhető tartalmak felé. Ezzel a jelenséggel mindenképpen számolnunk kell. Ez megváltoztatja azt is, ahogyan a dokumentumfilmek készítői a terjesztéshez és a nézők eléréséhez közelítenek. Ma már nem elég egyszerűen televízióban bemutatni egy filmet, hanem figyelembe kell venni az online lehetőségeket és a platformok közötti különbségeket is.

Azok a komolyabb műhelyek és csatornák, amelyek saját dokumentumfilm-gyűjteménnyel rendelkeznek, egyelőre nehezen tudnak olyan nézettséget vagy letöltési számot produkálni, amely valóban megérné a rendszeres frissítést és karbantartást. Azonban egy tematikus, jól szerkesztett és bő dokumentumfilm-könyvtár felépítésével egy ilyen csatorna komoly sikereket érhetne el, különösen ha állandó frissítéssel és átgondolt szerkesztéssel működne. A jövőben az lenne az ideális, ha olyan platformok jönnének létre, amelyek 24 órában sugároznak dokumentumfilmeket, lehetőséget biztosítva különböző műhelyeknek, alkotóknak, hogy minőségi tartalmaikat közvetítsék egy szélesebb közönség számára.

A dokumentumfilmek és az élőszereplős filmek viszonyrendszeréből mit tart releváns kérdésnek?

Ebben a viszonyban az egyik legfontosabb kérdés az, hogy a dokumentumfilmek tudnak-e olyan erős dramaturgiai elemeket és technikai színvonalat elérni, amelyek versenyképessé teszik őket a játékfilmekkel szemben. Ha dokumentumfilmekben is megjelennek a szórakoztató és lebilincselő történetmesélés elemei – például feszült dramaturgia, érzelmi bevonódás –, akkor képesek lesznek olyan hatást gyakorolni, amivel eléri a mozinézők ingerküszöbét, és akár mainstreamsikereket is elérhetnek.

Az *Ember a magasban (Man on Wire)* példája jól mutatja, hogy egy valós történet megfelelően dramatizált bemutatása nemcsak moziba csalogathatja a nézőket, hanem abszolút felveszi a versenyt a játékfilmekkel is. Ez a dokumentumfilm egy olyan izgalmas, egyedi történetet mutatott be, amely képes volt a széles tömegeket megszólítani. Ezek a filmek képesek betörni a megszokott moziműsorsávokba, és szórakoztatni is, ami elengedhetetlen a sikerhez.

Összességében bár a dokumentumfilmnek és a játékfilmnek különböző műfaji elvárásoknak kell megfelelnie, egyre nagyobb az igény arra, hogy a dokumentumfilmek technikai és dramaturgiai szempontból is felzárkózzanak a játékfilmekhez. Szóval nem

fair az almát a körtével hasonlítgatni… A dokumentumfilm azonban továbbra is elsősorban a valóságot kell, hogy ábrázolja, míg a játékfilm célja gyakran inkább a szórakoztatás és az érzelmi élmények nyújtása. A két műfaj között szerintem fontos különbséget tenni, de bizonyos dokumentumfilmek képesek arra, hogy hidat képezzenek e két világ között, és sikeresen versenyezzenek a játékfilmekkel a közönség figyelméért.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

A jelenlegi intézményrendszerben nagy lehetőség rejlik a mozgókép, különösen a dokumentumfilm oktatásának szélesebb körű integrálásában, főként a középiskolai szinttől kezdve. Ma már a legtöbb felsőoktatási intézményben, művészeti egyetemen és bölcsészkarokon megjelenik a mozgókép oktatása, ami pozitív változás, de a középiskolákból sajnálatos módon kikerült ez a terület. Pedig a mai világban, ahol egyre többen fogyasztanak tartalmat laptopon és mobiltelefonon, fontos lenne, hogy a fiatalok ne csak fogyasztói, hanem kritikus szemlélői és akár művelt, képzett alkotói is lehessenek ezeknek a tartalmaknak. Egy telefonnal ma már mindenki lehet tartalomgyártó, de ha nem tudja, mit és miért csinált, akkor csak üres, bóvli tartalom jön létre. Az oktatásban elengedhetetlen, hogy a diákok megértsék, hogyan készül egy mozgókép, milyen üzeneteket közvetít, és hogyan lehet kritikai szemlélettel kezelni a média különböző formáit. Nem feltétlenül a művészképzésen van a hangsúly, hanem azon, hogy általános, mindenki számára elérhető ismereteket nyújtsunk a mozgókép területén. Ezek az ismeretek segítenek majd a diákoknak, hogy tudatosabban válogassanak a tartalmak között, és talán felkeltik bennük az érdeklődést a dokumentumfilmek és egyéb értékes mozgóképes műfajok iránt.

Összességében tehát az egyik legfontosabb fejlesztési lehetőség az lenne, hogy a mozgókép, és különösen a dokumentumfilm oktatása újra bekerüljön az iskolai tantervekbe, mert ez hosszú távon hozzájárulhatna egy vizuálisan művelt és tudatos generáció felnövekedéséhez, ami a mostani hatalmas médiazajban és állandó ingerkeresésben rettenetesen fontos lenne.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

A helyzet az, hogy én nagyon elfogult vagyok. Négyéves korom óta nézek filmeket, az első moziélményem a *Fekete tulipán* volt. Szükséges lenne eljutnunk oda, hogy ez rendszeresen beépüljön az oktatásba, az iskolai tantervekben helyet kellene biztosítani a mozgókép alapjainak megismerésére és a dokumentumfilmek rendszeres használatára, legyen szó irodalomóráról vagy biológiáról. Az oktatási intézményeknek – különösen az általános és a középiskoláknak – a tanmenet átalakítására, kiegészítésére lenne szükség ahhoz, hogy a dokumentumfilmek oktatási segédeszközként működhessenek. A dokumentumfilm hatalmas potenciállal bír az oktatás és a nevelés terén, különösen a magyar nyelv és kultúra erősítésében és megőrzésében. A mozgókép szinte minden tantárgyban – még a matematikában is – gazdagítaná a tanulási folyamatot, és sokkal élményszerűbbé, befogadhatóbbá tenné az oktatást.

A fiatalok rengeteg időt töltenek rövid, gyorsan fogyasztható mozgóképes tartalmak – mint például TikTok-videók és Instagram-reelek – nézésével. A rendszeres dokumentumfilm-nézés bevezetése nemcsak értékes tudást nyújtana számukra, hanem megtanítaná őket arra, hogy felismerjék és értékeljék a tartalom minőségét és mondanivalóját. Ez szerintem csak úgy működhetne, ha a szülők és a pedagógusok ismernék, illetve támogatnák az ilyen oktatási módszereket, így a fiatalok médiatudatosságának megalapozása már az iskolában elkezdődhetne. Micsoda fantasztikus, igényes nézői generáció nőhetné ki magát ebből!

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a hatvanas, hetvenes években, illetve a nyolcvanas, kilencvenes és kétezres években?

Izgalmas és kihívásokkal teli, különösen vidékről indulva, ahol sokkal kevesebb lehetőség adódott. Talán éppen ezért volt és van bennem máig nagyobb ambíció.

Bár az, hogy Pápáról indultam, szerencsére nem jelentette azt, hogy ne jutottam volna hozzá filmes tartalomhoz vagy lehetőséghez, például 17 évesen átjártam a győri filmstúdióba. Amatőrként itt szocializálódtam és itt nőtte ki magát egy győri filmes elit, itt készítettem az első filmjeimet az ő égiszük alatt. De volt olyan is, hogy ha nem láttam valamilyen fontos filmet Pápán, akkor tanárként fogtam a középiskolás osztályomat, elmentünk Budapestre, és ott megnéztük a Filmmúzeumban.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Számomra a filmezés területén a legnagyobb kihívást a rendezői és a produceri szerep összeolvadása jelenti. A rendezőként az alkotói szabadságot, a részletekbe menő kutatást, a hosszú távú elköteleződést tartom szem előtt, míg producerként szigorúan kellene kezelni a határidőket, a pénzügyi kereteket, és megfontolni, hogy valóban érdemes-e éveket vagy akár egy évtizedet befektetni egy projektbe. Ez az egyensúlyozás bizonyos helyzetekben előnyös is lehet, mert teljes kontrollom van a projektek felett, de komoly dilemmákat is szül bennem, amikor hosszú évek munkáját kell felülvizsgálni és dönteni arról, hogy folytatom-e vagy sem.

Az elmúlt évek során komoly technikai felszerelésarzenált hoztam létre – ha úgy tetszik gyűjtöttem össze –, és saját bázist építettem ki, hogy teljesen független maradhassak. Bár ez lehetővé teszi, hogy saját ütemben dolgozzak, hosszú távon ezek fenntartása és karbantartása rettenetesen erőforrás-igényes, költséges feladat, és nem is biztos, hogy rentábilis. Ha visszagondolok, talán hamarabb kellett volna átgondolni ezt a modellt és jobban kellett volna alkalmazkodni az új helyzetekhez. Minden technikai felszerelés fenntartása akkor válik teherré, amikor a kihasználtsága nem teljes. Ilyenkor ez inkább már a luxus kategóriája, és kevésbé lehet hatékonyan fenntartani.

Hogy mi az, amiben fejlődnöm kellene? Mindenképpen változnom kell a határidők betartásában, talán még jobban oda kell figyelnem a rendezői és produceri feladatok elkülönítésére, hogy megtaláljam az egyensúlyt a kreatív elképzelések és a gyakorlati megvalósítás között.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

Azoknál a filmeknél, amelyekben én gondolkodom, ha bármelyik is hiányzik ezek közül, akkor nem jöhet létre maga a film. E három tényező mellé jó, ha társul a szerencse és az idő is.

Az idő. Amikor a trendek változása időnként a saját malmom felé hajtja a vizet, máskor meg ellene. Időnként felkap műfajokat, időnként meg letaszítja, ez az, amit semmiképp sem tudunk befolyásolni.

És ott van még a hit, hisz úgy nem lehet semmilyen filmet csinálni, ha én magam nem hiszek benne.

A dokumentumfilmnél még két kulcstényező létezik: a kitartás és a türelem.

Kit tart mentorának? Ki a példaképe (egykori és mai) a magyar dokumentumfilmesek közül?

Azokat, akik lehetővé tették, hogy pályára kerüljek, bár biztosan készítettem volna filmeket anélkül is, hogy elvégzem a színművészetit. Mentoraim között elsőként mindenképp dr. Kárpáti Györgyöt említem, akitől rengeteget tanultam a dokumentumfilm struktúrájának, gyártásának és előkészítésének kérdéseiről. Bár nem kifejezetten filmművészetet tanultam tőle, az a rendszerszemlélet, precizitás és azok a gyakorlati ismeretek, amiket ő akkor átadott nekünk, meghatározták a későbbi, s azt hiszem, a jelenlegi produceri és rendezői munkámat. Ezenkívül nagy hatással voltak rám a magyar szociográfiai dokumentumfilmek, amelyek egyfajta crossover műfajként szociális érzékenységet, történetmesélést és mély vizualitást ötvöztek. Itt említeném Sára Sándort, Zolnay Pált, Schiffer Pált, akiknek a munkái inspiráltak. A nemzetközi dokumentumfilmesek közül Godfrey Reggio munkássága inspirált, különösen a *Kizökkent világ* című filmjét szeretem.

A természetfilmesek között is vannak példaképeim, pédául Jacques Perrin, hiszen magam is készítettem, készítek természetfilmeket. Az általam nagyra tartott alkotók munkái nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy szélesebb látószögből, különböző műfaji szempontok felől közelítsek a dokumentumfilmezéshez.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Számomra a jó filmötlet belülről fakad, olyan téma, ami igazán érdekel és megérint, nem pedig a trendek vagy az aktuális események hatására választott irány. Persze előfordult, hogy olyan témát dolgoztam fel, ami történelmi évfordulók vagy események révén került előtérbe, például a milleniummal vagy Trianonnal kapcsolatban voltak ilyen munkáim, de ezekben is mindig megvolt az erős személyes vonzódás.

Olyan történetek és karakterek érdekelnek, amelyek és akik nem kapnak kellő figyelmet, olyanok, amelyekről szerintem mindenkinek hallania kellene, mert valami egyedi és fontos dolgot hordoznak magukban. Szeretem, ha egy film kutatómunkával jár, hogy megnézhessem, az adott személy élete és megítélése hogyan alakult a történelem során, hogyan tudnak ma hatni, inspirálni az életükkel olyan emberek, mint például Hildebrand István, Hilda vagy Sándor György. Fontos nekem, hogy megismertessem velük a nézőt, mert sokan nem is ismerik őket, pedig rendkívüli történeteik vannak.

Ott van a budapesti állatkert példája a *Sissi zsiráfjától a biodómig* című filmemben, ahol nemcsak az állatokról van szó, hanem a történelem tükrében vizsgálja meg, ho-

gyan alakult ki maga az intézmény. Az éppen futó projektem, a Kubala Lászlóról szóló filmem is olyan, ami azt mutatja majd meg, hogy egy külföldön félistenként tisztelt ember milyen rendszereket élt meg, és milyen történelmi korszakokat ívelt át a pályája. Olyan történeti szálak vannak az életében, hogy Hollywood sem tudta volna izgalmasabbra kitalálni.

Fontos, hogy a film ne pusztán információkat közvetítsen, hanem igazi mozis élményt adjon. Egy jó dokumentumfilmnek is több rétege van: egyszerre szórakoztató, mély és izgalmas, úgy, mint a valódi mozi, ahogy azt gyerekkoromban imádtam. Az a célom, hogy olyan versenyképes, fordulatos filmeket készítsek, amik ugyan szórakoztatnak, de egyúttal több tartalmi mélységet is hordoznak, mint egy hagyományos játékfilm. Ez az én „maszkpolitikám": olyan dokumentumfilmeket készíteni, amelyek sokrétűek, van bennük dráma, izgalom, és emellett észrevétlenül valódi értéket adnak a nézőknek.

Ki a hipotetikus nézője?

Az ideális néző, aki elfordulva attól a szennyáradattól, ami mozgókép néven zúdul ránk, igazi értékeket keres, és ezeket szórakoztató formában akarja megkapni, …aki nemcsak belenéz, hanem végignéz, újranéz még egyszer és még egyszer. Mindezt azért teszi, mert úgy érzi, hogy rátalált valami olyan kincsre, amiről eddig nem is hallott mind történeti, mind pedig filmművészeti értéket tekintve. Igazából egy értékközpontú nézőt képzelek el, aki a tudásszerzés mellett szórakozni is akar. Szerintem, és a hipotetikus nézőm szerint is, a kettő nem zárja ki egymást (nevet).

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Van, persze. Kinek nincs? Van olyan filmtervem, amit annak idején elkezdtem, de különböző okok miatt nem tudtam vagy nem akartam befejezni. Ez fantasztikus történet, mert rólunk szól, magyar érdekeltségű, és bár egy másik földrészen játszódik, de hihetetlenül fontos ügyeket képviselő emberekről beszél. Nagyon fontos lenne, mert egy olyan történetet mesél el, amiről szerintem a magyaroknak tudniuk kellene.

Nekem van egy ilyen – ha úgy tetszik – misszióm, hogy olyan sztorikat hozzak a világból és a történelmünkből, amelyek szerintem nekünk itt a Kárpát-medencében nagyon fontosak. Sok olyan ember van, aki innen ment el, és máshol alkotott valami olyan nagyszerű dolgot, ami hihetetlenül fontos lett abban az adott országban, vagy világhírű lett, miközben elképzelhető, hogy itthon meg nem is tudunk róla.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Igyekszem beépíteni az alkotói folyamatba, akár már a készítés korai szakaszában is. Az a célom, hogy a filmem olyan többlépcsős ellenőrzési rendszeren menjen keresztül, amit nevezhetünk akár minőség-ellenőrzésnek is (nevet), amely során rengeteg visszajelzést kapok, így a végső változatot már az építő megjegyzések és a kritika tükrében tudom formálni. Persze rosszul esik, ha valaki hosszú évek fáradságos munkája után mond valami bántót, de fontosnak tartom, hogy ne sértődjek meg, hanem próbáljak tanulni a visszajelzésekből.

A kellő empátiával megírt kritika nagyon fontos, azt gondolom, hogy az alkotók szándéka, tisztessége, szakmai odaadása a legtöbb esetben nem megkérdőjelezhető. Még ha a kritikus nem is mindig lát bele az alkotói folyamatba, de fontos, hogy meg-

értse a szándékomat és a munkám eredményét külön értékelje. Amitől épülni tudok, az a konstruktív kritika, azaz amikor egy visszajelzés valóban új irányokat mutat. Nem segít, nem igazán épít és visz előre az a vállon veregetés, ami csak annyit mond, hogy jó lett. Én magam nagyon szigorúan és kritikusan közelítem meg munkámat, a kritika nálam a készítési folyamat része és nem csak az utólagos megítélés eszköze.

Mi lett volna, ha nem filmes lesz?

Képzőművész. Esetleg színész. De mindenképpen ez az irány. Igazából képzőművésznek készültem 16 éves korom óta.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

A dokumentumfilm műfaja drámai átalakulások előtt áll, különösen a mesterséges intelligencia és a virtuális technológiák előretörése miatt. A műfajhatárok sajnos egyre inkább elmosódnak, mivel egyre több MI-generált tartalom, animáció és virtuális effekt jelenik meg a dokumentumfilmekben is. Ez lehetővé teszi, hogy szinte bármilyen vizuális tartalmat létrehozzunk. A korlátokat gyakorlatilag csak a kreativitás és a promptírás képessége szabja majd meg.

Ez a technológia már ma is alakítja a dokumentumfilmezést, és a jövőben valószínűleg csak tovább bővül az alkalmazása, amely bizonyos területeken gyorsabbá, elérhetőbbé és költséghatékonyabbá teheti a gyártást. De kérdéseket vet fel az etikai határokkal kapcsolatban. Az MI-generált tartalmak, főleg, ha megtévesztően hasonlítanak a valósághoz, komoly kihívásokat jelentenek majd a dokumentumfilmeseknek, mert egyre nehezebb lesz megkülönböztetni a valós események felvételeit a mesterségesen létrehozottaktól.

A jövőben az ilyen technológiai lehetőségek nemcsak a filmek készítésének módját, hanem azok hitelességét, hitelességi határait és befogadásának kritériumait is át fogják alakítani. Számomra cseppet sem derűs, inkább ijesztő a jövő.

Lát-e olyan területeket, ahol a dokumentumfilm jelentős, vagy a mainál jelentősebb szerepet játszhat a jövőben?

A dokumentumfilm komoly potenciált rejt magában, különösen az oktatásban, ahol a vizuális eszközök és az érthető, ugyanakkor mély tartalom áthidalhatatlannak tűnő különbségeket képes leküzdeni az óvodától a felsőoktatásig. Ha az üzleti szektor is felfedezné ezt a lehetőséget, valószínűleg megindulhatna a befektetés ezen a téren, és az alkotók számára új terep nyílhatna.

Emellett a dokumentumfilmek szerepe jelentősebbé válhat az emberek mentális jólétének és pszichés egészségének támogatásában. A jelenlegi vizuális tartalomáradat – a közösségi média, a rövid videós platformok és azok tartalmai – gyakran túltelítik a nézőt, ez hihetetlen leterheltséghez, stresszhez vezethet, különösen a fiatalok körében. Az oktató, szórakoztató, de egyben támogató dokumentumfilmes tartalmak kiegyensúlyozottabb és hosszú távon pozitívabb perspektívát nyújthatnak, elősegíthetik a mai kor vizuális és mentális kihívásainak kezelését. A dokumentumfilm szerintem fantasztikus lehetőség lenne arra, hogy tudatos, hasznos és lélekerősítő

tartalmakat mutasson meg a közönség számára, így ellensúlyozva a gyors fogyasztású, felszínes tartalmak negatív hatásait.

Fel tudják-e venni a versenyt a dokumentumfilmek a digitális szórakoztatással?

Ez nagy kérdés, de azt gondolom, hogy képesek lehetnek felvenni a versenyt. Hogy ez így legyen, ehhez elszántságra, támogatásra és jelentős befektetésre van szükség. Az oktatás és mentális egészség támogatása a vizuális média által kritikus fontosságú lenne, főként azért, mert a fiatal generációk már egy olyan világban nőnek fel, ahol a média és az eszközök mindenütt jelen vannak, ez formálja a gondolkodásukat, főként a viselkedésüket. Ha időben felismerjük, hogy a fiatalokra nehezedő mentális terheket – legyen az a médiazaj, a közösségi média nyomása, vagy az iskolarendszer elvárásai – oldani kell, akkor azt is észrevehetnénk, hogy a dokumentumfilm és a minőségi tartalom az, ami erre képes lehet, de ezt a képességet stratégiai szinten támogatni kellene. Az ilyen jellegű vizuális tartalmak előállításához megfelelően képzett szakemberek, kreatív alkotók és pszichológusok bevonása lenne szükséges. A fiatalok számára készített szórakoztató, edukáló, támogató dokumentumfilmek vagy sorozatok olyan eszközökké válhatnának, amelyek teret biztosíthatnának a stresszoldásra és a kiegyensúlyozott szemléletformálásra. Ha ez megvalósulna, az jelentős hatással lehetne a fiatalok mentális egészségére és a társadalom hosszú távú jóllétére.

Miben lát lehetőségeket és milyen veszélyeket érzékel a dokumentumfilm jövőjét illetően?

A dokumentumfilm jövője szempontjából a legnagyobb kihívást az értéket teremtő tartalmak és az igénytelen, figyelemelvonó tartalmak közötti növekvő szakadék jelenti. A dokumentumfilmek különleges helyzetben vannak, hiszen ahogy a korábbi gondolatmenetben is kifejtettem, képesek lennének erősíteni a vizuális kultúrát, oktatni és valódi, gondolatébresztő tartalmakat közvetíteni. Azonban ha a médiatér nem fordul az értékteremtés felé, fennáll a veszély, hogy a dokumentumfilm mint műfaj háttérbe szorul a gyors, könnyen fogyasztható, de tartalmatlan, igénytelen és butító videós tartalmak mellett.

Egy ilyen irányú szemléletváltás segítene abban, hogy olyan értékteremtő, szórakoztató és edukatív dokumentumfilmek jöjjenek létre, amelyek nemcsak közvetítik, de hosszú távon akár meg is őrzik a kulturális és etikai értékeket. A kulcsszó lehetne az értékteremtés és az értékmentés.

Sok a lehetőség, de egy éles paradigmaváltás nélkül az értékes tartalmak könnyen el fognak süllyedni. Nem kívánom, hogy ez bekövetkezzen, de úgy gondolom, hogy azoknak a döntéshelyzetben lévő, gondolkodó embereknek időben észre kell venniük: ha nem egy egészséges, mentálisan erős, stabil erkölccsel és értékrendszerrel működő ifjúságot nevelünk fel, akkor az a társadalom hosszú távon nagy bajba kerül.

Koltay Gábor

Koltay Gábor (Budapest, 1950) Balázs Béla-díjas film- és színházi rendező, érdemes művész, a Szabad Tér Kiadó alapítója. Legismertebb filmjei az *István, a király,* a *Julianus barát,* a *Honfoglalás* és a *Sacra Corona.* Első mozifilmje *A koncert* címmel egyben az első magyar koncertfilm volt. Kiemelkedő sikerű dokumentumfilmjei: a Trianon-filmek, a *Horthy, a kormányzó,* az *Adjátok vissza a hegyeimet!* és a *Mindszenty – A fehér vértanú.* Több mint százötven játék- és televíziós film, tévéjáték, dokumentum- és koncertfilm készítése fűződik a nevéhez. Közel száz színházi előadás rendezője a legnagyobb szabadtéri színpadokon a Margitszigeti Szabadtéri Színpadtól a Szegedi Szabadtéri Játékokig. Több könyve jelent meg film-, színház-, képzőművészet- és sporttémában.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

A filmművészet speciális ága. Nyilvánvalóan létezik játékfilm-, dokumentumfilm-, rajzfilm-, animációsfilm-kategória. A dokumentumfilm a filmművészeten belül különálló műfaj, függetlenül attól, hogy ezen belül is sok alágat lehet megkülönböztetni.

Azt gondolom, hogy ez egy különálló műfaj, amelynek a lényege, hogy azt a világot próbálja ábrázolni és megértetni, amelyben élünk. Így azt a történelmet is be kell mutatnia, amely a kortárs közállapotokhoz vezetett, hiszen minden mai jelenségünk a múltban gyökeredzik. Csak így lehet a jelent értelmezni, s ez alapján egy jövőképet kialakítani.

A dokumentumfilm bemutathat egy adott történelmi eseményt, életutat, foglalkozást, szellemi irányzatot és még nagyon sok minden mást. Évtizedek óta divat, hogy a dokumentumfilm-készítők fikciós elemekkel szövik át munkájukat. Nyilvánvalóan az alkotók szeretnék érdekesebbé, ha úgy tetszik közönségbarátabbá tenni alkotásukat, és ez nem baj. Ettől persze a dokumentumfilm még önálló műfaj marad. Számomra az a jó alkotás, ami a világ jobb megértéséhez segíti hozzá a nézőt.

Van-e értelme dokumentumfilmen belüli műfajokról beszélni?

Természetesen. Meglehetősen sok alműfaj létezik a dokumentumfilm címszó alatt. Ahogy azt korábban is érintettem, a dokumentumfilm egy összefoglaló filmes műfaj, amelynek alfajai vannak. Abból is meglehetősen sok: ismeretterjesztő film, történelmi dokumentumfilm, portréfilm stb. Tehát sokféle doksi létezik.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

Változott, ez természetes is, hiszen a világ is változott és változik körülöttünk. Amikor a Lumière-testvérek 1896 decemberében Párizsban bemutatták 50 másodperces vonatos filmjüket *(A vonat érkezése),* az emberek a csodájára jártak, és ez új korszakot nyitott. Létrejött a film mint önálló műfaj, a mozi mint befogadó épület, helyiség,

s egy csapásra emberek milliói lettek rajongói a mozivászon csodálatos világának. A dokumentumfilm műfaja, és ezzel együtt a jellemzői is, jelentősen bővültek az idők során. A vonat érkezésének primer dokumentálásától bonyolult politikai és társadalmi összefüggések feldolgozásáig meglehetősen széles lett a skála. Vannak lassú folyású dokumentumfilmek, ezek szerencsés esetben a művészi szépségre koncentrálnak, de minden igyekezet ellenére is rétegfilmek maradnak. Ahogy az operát sem szereti mindenki, úgy ezeket az alkotásokat is inkább csak egy vékony közönségréteg nézi. De ott vannak például Michael Moore filmjei, amelyekben világméretű társadalmi és politikai kérdéseket feszegetnek, feszült izgalmat teremtve széles nézőközönséghez eljutva.

Az Ön számára a dokumentumfilm-készítés elsősorban egyéni alkotói folyamat, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Erre szokták mondani, hogy a filmkészítés csapatmunka, ami igaz is. Ugyanakkor a film tartalma, formája alapvetően a rendezőn múlik. Az, hogy egy dokumentumfilm milyen témáról készüljön, miről szóljon, az alapvetően a rendező dolga, feladata, felelőssége. Bár az író, az operatőr és más alkotók mind-mind hozzátesznek valamit a véglegessé vált alkotáshoz, az alapvető koncepció és a mondanivaló megformálása a rendező feladata és felelőssége. Az ő világképe, egyéni nézőpontjai határozzák meg, hogy egy adott történelmi eseményt vagy személyt milyen módon mutat be, mit szeretne sugallani a nézőknek. Még akkor is, ha egy dokumentumfilm a lehető legobjektívebb ábrázolásra törekszik, a rendező személyes látásmódja elkerülhetetlenül érvényesül benne, ez tetten érhető az esetleges kérdéseken, a film hangsúlyain vagy az egyéni fókuszpontokon. Végső soron a film hatása elsősorban azon múlik, hogy a rendező mennyire felkészülten, intelligensen, adott esetben egyedi, érzékeny módon közelít a témához.

Mi a különbség a televíziós vagy online platformra, netán moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között? Egyáltalán van-e különbség?

Régen nem volt, mert online platformok nem léteztek. Mozi volt meg televízió, és az ember voltaképpen ugyanazt csinálta egyik vagy másik platformra. A mozi a játékfilmekre épül, ezek vonzzák be a közönséget, s ez ma még inkább így van. Évtizedekig a rövid dokumentumfilmeket a játékfilmek előtt vetítették, sőt még híradó is volt. Ma már a dokumentumfilm bemutatásának terepe a televízió. Az online platformok megjelenése új lehetőséget teremtett, de ez utóbbi csak a rövid dokumentumokra vonatkozik, hiszen a modernkori emberi idegrendszer egyre kevésbé fogad be hosszabb ismeretanyagot. A félórás, egyórás, netán hosszabb dokumentumfilmek terepe a különböző televíziós csatornákra szorítkozik. Itt is csak akkor tudják kifejteni hatásukat, ha okosan, intelligensen felvezetik, reklámozzák, tehát felkeltik az érdeklődést, és előkészítik a nézőt az adott tartalom befogadására. Én ebben speciális helyzetben voltam, vagyok, hiszen hosszabb dokumentumfilmjeim a mozikban is sikeresek voltak, kimagasló közönségszámot produkáltak, tehát nagy érdeklődésre tartottak számot. Ez persze függ a témaválasztástól és nyilvánvalóan a feldolgozás módjától is. Szóval, aki ebben a hatalmas platformrengetegben dokumentumfilm készítésére szánja el magát, el kell tűnődnie, hogy hová szánja azt a tartalmat.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

Ma még ez beláthatatlan. A technológiai fejlődés, az új platformok, a forgalmazási lehetőségek jelentős változásokat hoztak a dokumentumfilmek készítésében is, de ezeknek vegyes a hatása. Régebben még 16-os filmre forgattunk és minden forgatásnál korlátozott mennyiségű nyersanyag állt csak rendelkezésünkre, így ez az ok minden esetben tudatosságot és előretervezést igényelt tőlünk. A digitális technológia, a könnyű és könnyen elérhető kamerák, a modern telefonok megjelenésével sokkal egyszerűbbé és olcsóbbá vált a forgatás. Ez sajnos azzal is együtt jár, hogy ma a filmesek hajlamosak részletekbe menő előzetes tervezés nélkül aránytalanul sok anyagot rögzíteni, mert „elbírja" a produkció. Ezt a többletet aztán majd később, az anyag összeállításánál próbálják lenyesegetni. Bár a technika fejlődése fantasztikus lehetőségeket nyújt, ugyanakkor magában hordoz egyfajta felelőtlenséget is. És akkor még nem is szóltunk arról, hogy a mesterséges intelligencia hogyan fogja átalakítani például a dokumentumfilmezés folyamatát. Egyelőre erről csak sejtéseim vannak.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

Számomra a dokumentumfilm-készítés valahol a filmipar és az alkotói létforma között helyezkedik el. Jancsó Miklós – aki nekem nagy mesterem volt – azt vallotta, hogy a filmezés 90%-ban szervezés, 10%-ban művészet, s ennek értelmében filmiparról beszélt. Tudjuk, hogy Amerikában elsősorban filmiparként tekintenek rá. Egy olyan iparágról van szó, amelyben a tehetséges emberek művészi rangra emelhetik alkotásaikat. A nagy mennyiségben készülő filmek, videók közül csak az igazán tehetséges alkotók munkája válik maradandó értékké. Így a dokumentumfilm, amely része a filmiparnak, csak akkor emelkedhet ki az ipari mennyiségben készülő filmek tengeréből, ha valóban magas művészi színvonallal és egyéni látásmóddal, azaz tehetséggel és tudatossággal készülnek.

Ugyanakkor tudomásul kell venni, hogy egy dokumentumfilmből sohasem lehet akkora kasszasikert aratni, mint esetleg egy jól sikerült játékfilmből. Vagy ha mégis, akkor az ritka kivétel. Ez nyilvánvalóan abból adódik, hogy egy doksi nem dramatizált cselekményekkel operál, azaz történetmesélése kevésbé vonzza a széles közönséget. Néhány kivételtől eltekintve a dokumentumfilmek célja nem a pénzügyi siker, hanem a közönség történelmi és kulturális tájékozottságának növelése. Más, de fontos kérdés, hogy az értékközvetítést a televíziós csatornák – tisztelet a kivételnek – nem tartják komoly feladatuknak, így a legjobb dokumentumfilmek is rendre a legeldugottabb, késői idősávokban kerülnek sugárzásra, ráadásul az előzetes érdeklődést sem keltik fel irántuk.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Ez enyhén szólva lenéző megjelölése a műfajnak. Szerintem ez a műfaj komoly értékekkel bír, nemcsak történetisége, hanem a legjobb kortárs alkotások is bizonyítják ezt. Elég csak olyan nagy és világhírű játékfilmrendező dokumentumfilmes munkásságára gondolni, mint például Martin Scorsese. Ő a sok jobbnál jobb játékfilm mellett a dokumentumfilmekben is maradandót alkotott. A jelentős alkotók dokumentumfilmen keresztül úgy tudják kifejezni látásmódjukat, úgy tudnak bemutatni

emberi sorsokat, történelmi eseményeket, hogy az a közönség széles rétegeit is megérinti. Fontos lenne, hogy Magyarországon a hazai dokumentumfilm kiemelkedő alkotóinak nevét megismerjék, munkásságukat elismerjék. Ehhez a jó filmek mellett átgondolt televíziós forgalmazásra lenne szükség, és akkor nem kisműfajnak neveznék, sőt a mostohagyermek-szerepből is ki tudna emelkedni.

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogyan látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Lenne-e szükség stúdiókra, alkotói csoportokra vagy műhelyekre?

Régebben, még a rendszerváltozás előtt is, több stúdió működött saját, egyedi szemlélettel és ízléssel, ami egy kvázi egészséges versenyt teremtett és biztosította a változatosságot. Szerintem az lenne az ideális felállás, ha a kulturális finanszírozás olyan műhelyeket, stúdiókat is rendszerszerűen támogatna, amelyek már bizonyítottak és értékes, igényes dokumentumfilmeket gyártottak. Ha ezek a műhelyek hosszabb távú, folytonos támogatást kapnának, a versenyszellem inspirálná őket az állandó fejlődésre, az új ötletek kidolgozására. Teljesítményük alapján bizonyos periódusok végén lehetne növelni vagy csökkenteni a számukra biztosított támogatás mértékét. Ma, bár piacgazdaság van, nincs verseny ezen a téren, pedig szükség lenne rá.

Az évek, évtizedek alatt tapasztalt-e változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

A szakmai elismerés, megbecsülés egyértelműen javult. A szakmán belül ma már könnyedén fel tudunk sorolni 15–20 kiváló dokumentumfilmes rendezőt, és további 20–30 olyan alkotót, akik izgalmas, értékes filmeket készítenek. A közönség körében az ismertségük még mindig alacsony, mivel a dokumentumfilmek a korábban kifejtett okoknál fogva nem kapnak akkora reklámot, mint a játékfilmek.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmek létrejöttében?

A dokumentumfilmeknél a producerek szerepe Magyarországon jelentős, de eltérő a nyugati modelltől. A hazai produceri rendszer alapvetően állami pénzekre támaszkodik, ami kevés kockázatot jelent, hiszen a projektek kevésbé függenek a közönség visszajelzésétől vagy a piaci elvárásoktól. Azzal, hogy az állam pénzét költjük, megszűnik a verseny, hiszen egy film nem tud megbukni.

Nyugaton a producerek befektetőktől és gyakran magánforrásokból szerzik az anyagi forrást, így ott komoly verseny zajlik az elérhető tőkéért és a közönség figyelméért. Ezt példázza Francis Ford Coppola is, aki saját vagyonát, a kaliforniai szőlőbirtokát (vagy annak egy részét) kockáztatta az *Apokalipszis most* vagy a *Megalopolisz* című filmjeiért. Hiába világhírű filmes, a befektetői bizalom még így is hiányzott.

Magyarországon, ahol a producer az állami pénzekkel gazdálkodik, a piaci verseny hiánya kevésbé sarkallja az alkotókat és producereket arra, hogy új és merész ötletekhez nyúljanak, hogy minőséget produkáljanak. Ez a helyzet kedvezőtlen az alkotói közösség fejlődése szempontjából, mivel kevésbé ösztönzi a műfaji sokszínűséget és a közönség érdeklődésének felkeltését, sőt igényszintjének emelését.

A nyugati producerek általános feladata a teljes körű finanszírozás előteremtése, így a rendezők elsősorban az alkotásra koncentrálhatnak. Ez különbözteti meg a keleti producert a nyugatitól. Bár Magyarországon is vannak tehetséges producerek, az elnyert állami támogatás után már kevésbé érdekli őket a piac logikája és kockázata. A korábbi, szocialista időkben működő stúdiórendszerben – például a Nemeskürty István vezette Budapest Stúdióban – megfért egymás mellett többféle filmstílus, támogatta az eltérő alkotói látásmódokat. Emiatt készülhetett itt az *István, a király* vagy Jancsó filmjei és befértek Várkonyi Zoltán romantikus Jókai-adaptációi is a repertoárba. Ez a sokszínűség egyszerre biztosította a választékot és a minőséget, mindegyik a maga műfajában volt jó és persze hozta a nagy nézőszámot is. Csak zárójelben jegyzem meg, hogy ez lehetővé tette olyan fontos, de kevesebb nézőhöz eljutó filmek elkészítését, amelyeket a stúdióvezető fontosnak tartott.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Mennyire szólhat bele a producer az filmkészítés folyamatába?

Ideális esetben a rendező és a producer kapcsolata olyan, mint amilyen Coppola és producere, Albert S. Ruddy között volt a *Keresztapa* esetén. A producer magáénak érezte a rendező vízióját, és kiállt mellette még akkor is, amikor a stúdió sem Marlon Brandót, sem Al Pacinót nem akarta szerepeltetni a filmben, mégis sikerült elérnie, hogy ők legyenek a főszereplők. A többi már történelem. Egy jó producer nemcsak támogatja a rendezőt, hanem ha kell, lenyesegeti a felesleges kinövéseket, mederben tartja az elképzeléseket, de segíti a rendezői vízió hatékony megvalósulását is. Magyarországon még sok esetben hiányzik ez a mély elkötelezettség, ez az egymásra utaltság; a producerek és az alkotók kapcsolata inkább az aktuális hatalmi struktúrákhoz igazodik. Reméljük, ez idővel változik majd.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

A dokumentumfilm esetében az ideális forgatókönyvíró-rendező kapcsolat egy olyan együttműködés lenne, ahol a forgatókönyvíró aktívan részt vesz a történetvezetésben és a drámai helyzetek kidolgozásában, még ha nem is a klasszikus értelemben vett forgatókönyvírói szerep az övé, hiszen a dokumentumfilmeknél nem mindig kell dialógusokat írni, de jó, ha a film ívét segíti meghatározni, alakítja a helyzeteket, a narratív irányokat. Nehéz ebben a felállásban jó írókat találni, már csak azért is, mert ebben a kelet-európai környezetben az írók anyagi megbecsülése sokkal alacsonyabb, mint nyugaton. Pedig egy jó író dramaturgiai érzéke sokat segíthetne egyes produkciókban.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilmgyártás szakemberbázisa? Hol lát hiányosságokat, illetve milyen megoldási javaslatai vannak?

Külön dokumentumfilmes gyártási szakemberbázis nincs, csak filmes szakemberek csapata, akik időnként dokumentumfilmeket is készítenek. Ez persze nincs rendjén, de ennek oka többek között az, hogy kevés magyar játék- és dokumentumfilm készül, így az egyes területek szakemberei örülnek, ha egyáltalán forgathatnak. Mint ahogy nem biztos, hogy egy jó színházi színész a kamera előtt is kimagaslót nyújt, ugyanúgy egy játékfilmes rendező, operatőr vagy más szakember sem biztos, hogy dokumentumfilmben is kiváló.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Ma Magyarországon annyi pénz jut filmekre, akár játék- vagy dokumentumfilmekre, mint soha korábban. Sok pénze van a Nemzeti Filmintézetnek és az MTVA-nak, ami természetesen jó dolog. Egy kis országban, ahol még sikerfilmek esetében is limitált a nézőszám és a bevétel, csak alapvetően állami támogatásra lehet a filmgyártást építeni. Ehhez jön még Magyarországon a kiegészítő taotámogatás. Nagy kár, hogy a gigantikus bevételekkel rendelkező cégek, bankok csak kivételes esetben vállalnak részt a filmek finanszírozásában. Ezt érdemes lenne a politikának is átgondolni.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

A dokumentumfilmezés fejlesztésére az állami támogatás mellett egy csomó más lehetőség is kínálkozhatna. Az M5 például lehetne egy olyan platform, ahol meghatározott időpontokban – mondjuk este hét és éjfél között – rendszeresen sugároznának dokumentumfilmeket, ezekre alapos beharangozás után kellene a figyelmet felkelteni. Az iskolai oktatás keretében szintén be lehetne vezetni a dokumentumfilmek rendszeres vetítését és elemzését, hogy már fiatal korban kialakuljon az érdeklődés a műfaj, de ami ennél még fontosabb, a történelem iránt.

Kapcsolat az állami pénzosztóval (támogatási rendszer). Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Meggyőződésem, hogy aki a pénzt adja, annak joga van véleményt nyilvánítania. Ezt már akkor is megteszi, amikor egy filmtervet támogat vagy elutasít. Más kérdés, hogy az alkotási folyamatba már nem illik beleszólnia. Ha a témát és az alkotókat támogatandónak minősítette, bíznia kell abban, hogy a film színvonalasan meg is fog valósulni.

Érzett-e valaha megfelelési kényszert az állami pénzosztó felé?

Nem.

Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

Nem, de olykor hasznos lett volna.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Egy magyar produceri iroda természetesen bekerülhet egy európai vagy nemzetközi koprodukcióba, de az állandó, folyamatos, megbízható támogatási rendszer hiánya miatt nehéz kiszámíthatóan építkezni. Egy rendező lehetőségei még inkább korlátozottak. A jelenlegi rendszer arra kényszeríti a dokumentumfilmeseket, hogy projektről projektre éljenek, így nem tudnak stabil munkakapcsolatokat kiépíteni. A nemzetközi koprodukciók ilyen körülmények között kevésbé hozzáférhetőek, hiszen a hosszú távú együttműködés lehetőségének biztosítása alapfeltétele egy valóban sikeres együttműködésnek.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Ez a témától is függ. Ha jó a téma, mindegyik inspiráló lehet. A pályám során mindegyiket kipróbáltam.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

Sok területen lehetne és kellene fejlődni. Nem tartom szerencsésnek, hogy az iskolákban a művészeti tárgyak háttérbe szorultak. Az én középiskolás időszakomban került beépítésre a tantervekbe a filmesztétika oktatása. Ebben egyébként a korábban már említett Nemeskürty István tanár úrnak nagy szerepe volt. Hogyan nézzünk filmet, mire figyeljünk, mi a tartalom és a forma viszonya stb. Abban a mai világban, ahol a technikai fejlődés során iszonyú mennyiségű képi információ éri el a fiatalokat, nagyon fontos lenne, hogy ezen a téren pallérozottabbak legyenek a diákok. Hogyan sajátítsa el egy fiatal a kritikus gondolkodást, ha nem mutatunk neki olyan történéseket, akár a jól átélhető filmek bemutatásának segítségével, amelyen keresztül megtanulhatná a becsületes, tisztességes, értékelvű közéleti magatartás mikéntjét. A dokumentumfilmek erre különösképpen alkalmasak lennének.

Nekem annak idején nagy szerencsém volt a középiskolai magyartanárommal. Ismerte filmes érdeklődésemet, és azt erősítette bennem. Az *Aranysárkány* című játékfilm kiváló rendezőjét, Ranódy Lászlót meghívta a századik magyarórára, és én beszélgethettem vele. Gimnazistaként a jövőmre nézve ez hatalmas és meghatározó élmény volt, de biztos vagyok abban, hogy az osztály érdeklődését is felkeltette a film története iránt.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmekben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

A korábbi példával is aláhúztam, hogy a játék- és dokumentumfilmekben hatalmas oktatási potenciál van. Kiválóan beilleszthetők lennének a történelem-, irodalom- vagy akár az etika-, társadalomismeret-, osztályfőnöki órák anyagába. Divatos az élménypedagógia kifejezés: a dokumentumfilmek, ha jól vannak kiválasztva, igen hatásos élménypedagógiai elemei lehetnének a tanóráknak. Ha egyszer az állam támogatja ezeknek a filmeknek az elkészültét, akkor miért nem használja vagy használtatja az iskolákban? Például a mindenkori oktatási minisztérium létrehozhatna egy ajánlott (alig merem mondani, hogy kötelező) filmgyűjteményt, amiből a tanárok ki tudnák választani a megfelelő tartalmat. Ez egy olyan lépés lehetne, amivel a fontos dokumentumfilmek a közoktatás szerves részévé válhatnának. Fontos lenne, hogy a tanárok is több segítséget, ötletet kapjanak a dokumentumfilmek felhasználását illetően. Miért ne lehetne az egyetemi pedagógusképzésbe beépíteni ezt az oktatási módszertant, ami arra ösztönözné a tanárokat, hogy a képi tartalmakat bátran használják, hiszen a diákok számára ezek a filmek olyan élményeket nyújthatnak, amit a tankönyvekből nem lehet megszerezni.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a hatvanas, hetvenes években, majd a nyolcvanas, kilencvenes és a kétezres években?

Korábban nehezebb volt, mert a kimondhatóság határa közelebb volt. A rendszerváltozás felé haladva ez változott, de 1989 után sem tűnt el végleg, csak ez a határ kitolódott.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

A bátor témaválasztást érzem erősségemnek. A kifejezésmódot pedig döntse el a mindenkori közönség.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

A három együtt.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe (egykori és mai) a magyar dokumentumfilmesek közül?

Mentorom nem volt, példaképem annál több. Például Gaál István *Krampácsolók*ja vagy Huszárik Zoltán *Elégiá*ja. De nagyon fontos volt számomra Kósa Ferenc *Küldetés* című filmje is.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Több is van. Zömmel politikai okok miatt nem valósulhatott meg. Például az 1944 végén Délvidéken, Bácskában kivégzett negyvenezer magyar története.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Pályám kezdetén nehezen, azóta hozzászoktam.

Miben lát lehetőségeket, és milyen veszélyeket érzékel a dokumentumfilm jövőjét illetően?

Az emberek befolyásolhatósága, a figyelem szétszóródása, a művészetek iránti igény csökkenése és a mesterséges intelligencia térhódítása mind-mind befolyásolni fogják a dokumentumfilm jövőjét. Ezek a veszélyek, a negatív irányok, de remélem, nem ez lesz az egyetlen út. A jó film ugyanis – ahogy az iskolában tanultuk – tanít, nevel és szórakoztat. Általa felkészültebb, jobb emberekké válunk, akik képesek a világot szűkebb és tágabb környezetükben elviselhetőbbé, sőt talán becsületesebbé, értékelvűbbé, szebbé tenni. Én ebben hiszek.

Maksay Ágnes

Maksay Ágnes (Kolozsvár, 1965) televíziós újságíró, dokumentumfilm-rendező. Alapítótagja az 1993-ban létrejött kolozsvári Video Pontes stúdiónak, amely kezdetektől része a magyar közmédiát kiszolgáló tudósítói hálózatnak. Eddig mintegy félszáz dokumentumfilmet és több tíz televíziós magazinműsort készített. Tagja a Romániai Magyar Újságírók Egyesületének, az Erdélyi Magyar Filmszövetségnek és a Magyar Filmakadémia Egyesületnek. Televíziós újságírói és filmes munkásságáért megkapta az Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület Spectator-díját, a Duna Tv nívódíját, filmjeit többször díjazták a Kós Károly Televíziós Filmszemlén. *Az otthonmaradottak* című dokumentumfilmjéért megkapta a Magyarországi 56-os Egyesület érdemkeresztjét.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

Az elmúlt több mint száz évben nagyon sok filmmel és filmtörténettel foglalkozó szakember próbálkozott a dokumentumfilm definíciójával. Született is sok meghatározás, vagy inkább körülírás, de nem létezik olyan konkrét megfogalmazás, amelyet definícióként lehetne használni.

A műfaj egyik legismertebb teoretikusa, Bill Nichols „fuzzy concept”-nek (nehezen körvonalazható, homályos fogalomnak) nevezi a dokumentumfilmet. Ezek után nagy bátorság kell ahhoz, hogy saját definícióval álljak elő. Azt gondolom, hogy a dokumentumfilmek olyan valóságábrázoló filmek, amelyek valóságos történeteket mondanak el valóságos helyekről, eseményekről, emberekről. A dokumentumfilm nem egy rekonstruált világ, hanem a valóság filmre rögzített snittjeiből felépített történet, amely a dramaturgiai elemeknek és a rendezői játéktérnek köszönhetően túllépi az egyszerű filmdokumentumok egymásutániságát és művészi alkotássá, azaz dokumentumfilmmé lényegül. A dokumentumfilm szerintem annak eszköze, hogy tovább tudjuk adni nagyszüleink, szüleink örökségét úgy, hogy hozzátesszük a saját korunk lenyomatát.

A dokumentumfilm a játékfilm és az animáció mellett a filmművészet egy sajátos ága, a dokumentumfilmben a rendező alkotó módon dolgozza föl a létező világot. Ugyanakkor elfogadom, hogy a dokumentumfilmmel tulajdonképpen elérkezünk a filmművészet és a film határára. Nem minden dokumentumfilm fér bele a művészet körébe, ellenben a továbbiakban arról a kategóriáról beszélek, és magam is azt művelem, amely a filmművészet egy sajátos ágaként van jelen a filmtörténetben. A film nem a képzőművészet egy magasabb szintje, hanem egy másik művészeti ág, amely egészen más eszközökkel valósul meg. Nagyon leegyszerűsítve, ecset helyett kamerával.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

Ahogyan maga a dokumentumfilm is, természetesen a definíciói, a műfaj körülírása és leírása is folyamatosan változik. A pillanat kreatív kezeléseként írja le a dokumentumfilmeket a skót rendező, John Grierson (1932), aki először használja a dokumentumfilm kifejezést. Mario Verdone olasz filmkritikus (1965) szerint a dokumentumfilm olyan film, amely alkotóan dolgozza fel a létező világot. Bill Nichols (1991) amerikai filmkritikus és teoretikus a „nem fikciós" és a „dokumentumfilm" kifejezéseket gyakran rokon értelemben használja. Úgy beszél a dokumentumfilmről, mint amely a valós, a történelemben létező világot ábrázolja, szemben egy elképzelt világgal, majd hozzáteszi, hogy a dokumentumfilmek olyan alkotások, amelyek „meg tudják, és meg is kell változtatniuk a világot". Ezt a gondolatot a saját definíciómból kihagytam, pedig maximálisan egyetértek vele, mint ahogyan azzal is, amit Michael Renov (1993), a University of Southern California filmtudományi intézetének professzora mond, hogy a dokumentumfilm nem más mint: „szórakoztatva tanítás", pedig ezt a definíciót is a szívemhez nagyon közelinek érzem. Végül korábbi olvasmányaimból még Carl R. Plantinga (1997) amerikai filmteoretikust idézem, aki szerint a dokumentumfilm nem dokumentum vagy dokumentumok összessége, hanem „strukturált retorikai diskurzus".

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Az, hogy milyen fázisban mennyire egyéni vagy mennyire csoportos tevékenység, dokumentumfilmes pályafutásom alatt az idő múlásával változott. Tekintettel arra, hogy nem filmes végzettséggel kezdtem el dokumentumfilmeket készíteni, hanem más szakterület irányából érkeztem (történelem szakot, filozófiát és lélektant végeztem), a kezdeti – és hosszú éveken át tartó – bizonytalanságot, útkeresést mindig csapatmunkaként vittük végig. 1993-ban (a Fekete Doboz mintájára, az általuk nagyon magas szinten művelt videózsurnalisztikát sokra értékelve) létrehoztuk Marius Tabacuval Kolozsváron a Video Pontes stúdiót azzal a céllal, hogy mielőbb elkezdjünk dokumentálni, videószalagra rögzíteni mindent, ami számunkra fontosnak tűnik és megörökíthető. Akkor kezdett kiépülni a rendszerváltás utáni új intézményrendszere az erdélyi magyarságnak. Gondoltuk, abból minél többet archiválni kellene, de nagyon fontosnak tartottuk, hogy a visszaemlékező interjúk alapján megpróbáljuk rekonstruálni a kommunista évtizedek történéseit. Akkor fogalmazódott meg bennünk, hogy amit csak lehet, megörökítünk, aztán ha lesz rá pénz és idő, dokumentumfilmeket készítünk belőlük.

1994 és 2007 között ketten vezettük a Video Pontes stúdiót. Ez volt az a korszak, amikor közösen számos történelmi dokumentumfilmet és portréfilmet készítettünk. Majd tíz évig minden filmet a megálmodás, a kitalálás, a forgatókönyvírás pillanataitól a vágóasztal melletti munkán át a stáblista kiírásáig együtt csináltunk. Tehát a filmelőkészítő munkát ketten végeztük, aztán bekapcsolódtak az operatőrök is, akikkel csapatban létrehoztuk magát a filmet. Ennyi volt a stáb. Marius, az operatőr és nagyon ritka, kivételes esetben egy hangmérnök. Töredelmesen be kell vallanom, hogy a kilencvenes években a képi megvalósítás háttérbe szorult, teljesen rabjai voltunk a tartalmi résznek. Jó ötletek és korrekt képi megoldások jellemezték ezeket a filmjeinket. Velünk együtt kísérleteztek, tanultak az operatőr kollégáink is (Kötő Zsolt, Erdős Zsigmond, nagyon rövid ideig Virgil Andrei Vâță, Ugron Gábor, aztán később Filep Farkas), és

aki a műhelyünkben még dokumentumfilm-készítésre is szentelt időt, az szerkesztő kolleganőnk, Spitzer Judit volt.

A 2007 után forgatott filmjeim esetében az alkotói folyamat mindig két egymástól jól elkülönülő szakaszra osztható. A filmelőkészítés, a legelső terepszemlék, a filmtéma és a forgatókönyvvázlat kidolgozása nálam egyéni munka. Aztán összeáll a stáb (operatőrök, hangmérnök, technikus, esetleg dramaturg, szaktanácsadó, forgatókönyvíró-társ), és utána már senkinek sem engedem el a kezét. Ezután már mindenről együtt döntünk, közösen fejlesztjük tovább a forgatókönyvet, keressük a képi megoldási lehetőségeket. Több mint három évtizede szippantott be a szakma, de az operatőr, akivel együtt dolgozom, számomra mindig nagyon fontos bizalmi ember. A témának őt is meg kell ragadnia, akinek legalább úgy kell szeretnie az ötletet, mint nekem, ahhoz, hogy megvalósítsa azt, amit én megálmodtam, sőt, még annál is egy kicsivel többet. Megtörténik, hogy valamire egyáltalán nincs képi megoldásom, akkor azt teljes mértékben rájuk bízom, és a tartalmi kérdéseket is rajtuk tesztelem. Nagyon fontos számomra az ő reakciójuk. Rendkívül jónak tartom, hogy a csapatban több generáció dolgozik közösen, nagyon hasznos ütköztetni a generációs látásmódbeli különbségeket. És a csapatmunkának, ha jól belegondolok, nincs vége a „picture lock”-kal, mert csak ezután következnek az olyan közösségi események, mint a nyilvános vetítések, ahol együtt lehet továbbgondolni a filmet, az alkotási folyamatot, lehet rajta elmélkedni, reflektálni és főként vitatkozni.

Van értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Van. Amikor azt mondom, hogy műfaj(típus), akkor a filmek tartalmi sajátosságok szerint elkülönülő csoportjára gondolok.

Ebben a vonatkozásban én beszélnék ismeretterjesztő és természetfilmekről (tudományos és oktatófilmek), történelmi dokumentumfilmekről (a mai társadalmi tárgyú és a történelmi filmek, illetve a közöttük lévő átmenet), szociográfiai dokumentumfilmekről (településábrázoló, néprajzi, tényfeltáró és antropológiai filmek), portréfilmekről (egy vagy több személyről készült életrajzi filmek, memoárok), werkfilmekről, riportfilmekről, interjúfilmekről (mélyinterjú- és életútinterjú-filmek, szocioriportfilmek), dokumentumesszékről (költői és esszéisztikus dokumentumfilmek), oknyomozó és sorsanalizáló dokumentumfilmekről, valamint koncertfilmekről.

Formátumok tekintetében pedig rövidfilmről, egész estés dokumentumfilmről és televíziós (26–52 perces) dokumentumfilmről.

Mi a különbség a televíziós vagy online platformra, illetve a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

A dokumentumfilm ugyanaz akkor is, ha televíziós sugárzásra szánják, és akkor is, ha online platformra vagy moziforgalmazásra. A dokumentumfilmnek sem az ábrázolásmódját, sem a formáját, kivitelezési módját nem befolyásolhatja az, hogy milyen platformra készül. A hosszukat is a tartalom és a nézhetőség határozza meg, s nem az, hogy milyen platformra készülnek.

Hosszú éveken át egyértelműen a televízió volt az első számú közvetítő, de ma már nagyon fontossá váltak a különböző videómegosztó felületek (YouTube, Vimeo) és a streamingplatformok (Netflix, HBO Go…) és a honlapok is. Úgy vélem, nem a dokumentumfilmesnek kell alkalmazkodnia a platformhoz. Aki dokumentumfilmet akar nézni, az döntse el, honnan éri el azt, hogy televízióban vagy a laptopján nézi meg. A mobiltelefont semmi esetre sem ajánlom dokumentumfilm-nézésre.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

Azt remélem, hogy ez jó irányba viszi a dokumentumfilm-gyártást. Nagyobb kedvvel dolgozhat az alkotó, ha tudja, hogy nincs kiszolgáltatva a televíziók filmbeszerző osztályainak, műsorpolitikájának, hanem akár piaci alapon bekerülhet a nagy streamingplatformokra, akár felteheti saját alkotását a különböző videómegosztó felületekre, és ezáltal lényegesen jobb lesz a filmek utóélete, mint korábban. Rajtam, rajtunk is sokat segít. A különböző videómegosztó felületeknek köszönhetően több helyre el tudjuk juttatni a filmjeinket. Nem egyszer megtörténik, hogy közösségi vetítés céljából kérik a munkáinkat, iskolákban vetítik a filmjeinket. Ebben az évben – most 30 esztendős a Video Pontes stúdió – végre nekünk is lett egy honlapunk (www.videopontes.ro), ahol egyelőre csak tíz dokumentumfilmünket lehet megnézni, de munkáink elérhetősége egyre bővülni fog. Néhány hónapon vagy egy éven belül reményeim szerint a legértékesebb filmjeink mind elérhetőek lesznek a honlapunkon.

Filmipar vagy alkotói létforma? Ha dokumentumfilmről van szó, Önnek melyik megközelítés a hitelesebb?

Az alkotói létforma, legalábbis itt Kelet-Közép-Európában, de Erdélyben egészen biztosan. Annak ellenére, hogy elképesztő méretű növekedésen ment keresztül a magyar filmipar az elmúlt évtizedben, a dokumentumfilm ennek a perifériáján mozog. A dokumentumfilm-gyártás pedig továbbra is megszállott dokumentumfilm-rendezők kezében van, akik nem a filmipar kritériumai szerint, hanem az „ahogy lehet" mentén dolgoznak. Ki több, ki kevesebb sikerrel és szerencsével szerzi meg a pénzt, majd állítja össze a stábot. A budapesti centrumtól sok száz kilométerre lévő alkotóműhelyek, egyéni alkotók pedig csoda, hogy léteznek. Még azt sem mondhatom, hogy a „pénzosztók" megfeledkeznek rólunk, vagy azt, hogy nem akarnak segíteni, mert történnek próbálkozások. A filmes szakmán belül, ha átszerveződés van, valakinek mindig eszébe jutunk, és biztosítanak számunkra is pályázati lehetőséget, próbálnak a külhoni produkciók irányába is pénzeket kanalizálni, de a lehívás, az elérés mégis mindig nagyon nehézkes és bonyolult.

Erdélyben ma végképp nem lehet magyar filmipari struktúrákról beszélni. Nem professzionális az, ahogyan alakul az erdélyi magyar dokumentumfilm-gyártás helyzete. Hogy mégis van és létezik, az csakis annak köszönhető, hogy néhányunknak ez életformájává vált. Van, amikor majdnem a semmiből jön létre egy produkció, van, amikor önköltségi áron, és van egy szinte nem is létező harmadik út is, amikor tisztességes költségvetésből lehet dolgozni. Megmondom őszintén, hogy mostanában ez velem is megesett, de erre bő 25 évet vártam a dokumentumfilmes pályám során. Azért is mondom, hogy ez életforma, mert különösen a pénz nélküli dokumentumfilmes lét teljes mértékben belefolyik a családi élet mindennapjaiba. Amikor a családi autóval megy a rendező terepszemlére, vagy amikor arra ébred a család, hogy a háromnapos dél-erdélyi kirándulás valójában arról szól, hogy „anya megtalálja a következő dokumentumfilmje forgatási helyszíneit". Ha egy értelmiségi tömbházlakás hangulatára van szükség, akkor a legjobb barát lakása kerül filmre; ha pedig biedermeier dekoráció kell, akkor a saját nappaliból lesz produkciós helyszín. Szóval ilyen körülmények között – gondolom, szemléletesen érzékeltettem az okokat – ez alkotói életforma.

A film megjelenése óta létező klasszikus ellentétpárok – filmművészet vagy filmipar, üzlet vagy alkotói magatartás – a dokumentumfilm esetében bírnak-e valamilyen speciális többletjelentéssel?

Ha nem létezne erre mifelénk egy „megszállott dokumentumfilmes alkotói magatartás", amelynek köszönhetően egyre élvezhetőbb és a játékfilmek irányába sok tekintetben nyitó dokumentumfilmek készülnek, akkor az üzleti világ kiszolgáltatottságában a dokumentumfilm-gyártás erősen veszélyeztetett helyzetbe kerülne. Itt jegyzem meg, hogy tudomásom szerint ma még mindig akkor látnak legtöbben egy magyar dokumentumfilmet, ha az a televízióban, a közmédiában megy le. Egy rossz idősávban és nem túl nagy reklámozással adásba kerülő filmet a Duna Tv-ben vagy az M5-ön akár több tízezren is megnéznek. Ekkora nézettségük semmilyen más platformon nem fog előfordulni.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Való igaz, hogy a dokumentumfilmek egyik nagyon fontos felvevőpiaca az elmúlt évtizedekben a televízió volt. A tévé pedig 52 perces vagy 26 perces formátumot szab meg a dokumentumfilmeknek, ettől eltérni csak nagyon ritkán lehet. Közben azt tapasztaljuk, hogy egyre több egész estés dokumentumfilm születik, amelyek éppen olyan élvezhetők tévében, mint mozivásznon. Egyre több visszaigazolást kapok arról, hogy a streamingfelületeken sokan néznek manapság dokumentumfilmet a játékfilmek helyett, vagy azokkal váltakozva.

A dokumentumfilmek gyakran ugyanazokat a témákat dolgozzák fel, mint a legnézettebb játékfilmek: beengednek minket mások életébe, a gyakran kényelmetlen és bonyolult valóságba, de nem egy rekonstruált világba. Persze vannak benne fikciós pillanatok, hiszen a rendező önkényesen választja ki, hogy éppen mit mutat meg és hogyan, az operatőr is beleadja önmagát a sajátosan megkomponált beállításokkal, esetleg fényekkel, a vágás során még javít a vágó, utómunkában változhat a hang. Mindez tehát annyi munka, annyi átgondoltság, törekvés a maximális élvezhetőségre, hogy nagyon nagy igazságtalanságnak tartom a kisműfajozást.

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogyan látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

Innen, a végekről én erről nem nyilatkoznék. Itt Erdélyben csak elvétve akad egy-egy alkotói műhely, de azok sem színtiszta dokumentumfilmes műhelyek. Senki nem tud dokumentumfilm-gyártásból megélni. A reklámfilmektől kezdve az önkormányzati megrendelésekre készülő turisztikai filmeken keresztül a híradós-közmédiás tudósításokon át mindennel foglalkoznak, és emellett forgatnak dokumentumfilmeket is. Kolozsváron az egyetemeken, a Babes Bolyai Tudományegyetemen és a Sapientián is, működik filmes szak, ahol úgy fogalmaznék, hogy „inkubátorjellegű dokumentumfilmes műhelyek léteznek", de nincsenek kapcsolatban más alkotócsoportokkal. Erre is volt próbálkozás (Video Pontes-Sapientia), de megszakadt. Alakulhattak volna ki műhelyszerű alkotócsoportok a romániai közmédián belül, de anyagi keret, költség-

vetés hiányában ez nem történhetett meg. (Mégis vannak a szerkesztőségeken belül néhányan, akik saját ambícióból ugyan, de forgatnak dokumentumfilmeket is.) Kevés az alkotóműhely, és amelyek léteznek, semmilyen infrastruktúrára nem tudnak támaszkodni idehaza. Saját felszereléssel dolgozik mindenki, és nem létezik az az infrastruktúra, amely lehetővé tenné technika bérlését, jogi háttér biztosítását, hiányzó szakemberek megtalálását. Mi mindig improvizálunk, de azt már elég magas fokon. Együttműködünk színpadtechnikával foglalkozó cégekkel, színházakkal, operaházzal, filharmóniáknál dolgozó szakemberekkel. Más esetekben mindent Magyarországról szerzünk be, de ahhoz már nagy költségvetésű filmről kell beszélni, mert az már csak a távolság és a szállásköltségek miatt is nagyon drága. Annak ellenére, hogy állítom, itt mifelénk egyre jobb és nézhetőbb dokumentumfilmek születnek, az infrastruktúra gyermekcipőben jár.

Az évek, évtizedek alatt érzett változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

Az elmúlt húsz esztendőben európai viszonylatban – de a közvetlen környezetemet figyelembe véve is – a dokumentumfilm a kultúra növekvő fontosságú részét képezi.

A ’80-as évek második felében a dokumentumfilm kiemelt fontosságú Magyarországon. A társadalomkritika ezen a területen ekkor nagyon erőteljesen jelentkezik, és a nézői érdeklődés is jelentős. A dokumentumfilmeknek nagy szerepük volt a rendszerváltás előkészítésében is. Ne feledjük: az irattárak, a titkos archívumok még zárva voltak, a történészek nem kutathatták, viszont a filmesek keresték és meg is találták az egykori túlélőket, a szenvedő alanyokat, tanúkat. A bebörtönzöttek már meg mertek szólalni a kamera előtt, és meg is szólaltak.

Erdélyben akkor nem volt, és még a mai napig sincs dokumentumfilm-gyártás. Ami korábban létezett, az a román televízió bukaresti magyar adásának szerkesztőségéhez volt köthető, de azt a nyolcvanas évek derekán beszüntették.

Aztán igazi filmszakmai presztízsnövekedést jelent emlékeim szerint az, amikor a rendszerváltást követően rögtön a Magyar Játékfilmszemlét átnevezik Magyar Filmszemlének, ezzel jelezve azt, hogy ott a helye a dokumentumfilmeknek is. A kilencvenes évek elején ismét beindul a magyar nyelvű televíziózás Erdélyben, de létrejönnek az első produkciós irodák, és elkészülnek itt is a rendszerváltás utáni első dokumentumfilmek. Az itteni szerkesztőségek, alkotóműhelyek is próbálnak felzárkózni az uralkodó trendekhez.

Megjelenik a Történelmi Film Alapítvány, ami kimondottan történelmi, a társadalmi változásokat tükröző dokumentumfilmek hosszú sorának a megjelenését generálja. Ide pályáznak erdélyi alkotók is. Megjelenik a Duna Televízió, ez is újabb lendületet ad a dokumentumfilm-készítésnek. Létrehozták a Duna Műhelyt, amely nagyon sok dokumentumfilmnek lesz a bölcsője. Azt hiszem, nyugodtan állíthatom, hogy ez az első olyan közeg, amely egyrészt elkezdi az erdélyi témák hangsúlyos feldolgozását, kiaknázását, másrészt az elsők, akik Sára Sándor határozott elképzelései szerint felkarolják és bátorítani, támogatni kezdik a határon túli, így az erdélyi alkotókat is. És itt meg kell említenem a Dunatáj Alapítványt, akik a rendszerváltás utáni évek egyik legsikeresebb műhelyévé váltak, és akik szintén rengeteget tettek a határon túli fil-

mesek munkájának az egyengetésében. Sok koprodukció jött létre az erdélyi magyar alkotók és a Dunatáj között.

Akkortájt kezdtünk el mi is (Video Pontes stúdió, Marius Tabacuval) dokumentumfilmeket készíteni. Első komolyabb filmünk az *Élő ítéletek,* Erdélyben a kisebbségi sorsban élő magyarok és a többségi románok viszonyrendszerét boncolgatja egy mócvidéki és egy székelyföldi Kolozsváron tanuló egyetemista konkrét hétköznapjaiból kiindulva. Nem kaptunk rá támogatást sehonnan, harmadikok lettünk vele a Győri Filmfesztiválon (1995).

A televíziókban volt bemutatási lehetőség (a Duna Tv-ben minden hétfőn dokumentumfilmet sugároztak). Utána következett egy hanyatló korszak (a kétezres évek eleje), amikor szétaprózódik a pályázati rendszer, és csak kóválygunk a filmes szakma perifériáján. Hígul a dokumentumfilmes szakma az egyre könnyebben elérhető és egyre jobb videótechnika terjedésének köszönhetően is. Paradox helyzet, de így van. Megszűnik a Duna Műhely is a kétezres évek derekán. Egyre kevesebb lehetőség van a dokumentumfilmek bemutatására, sem a televíziók, sem az állam, sem a társadalmi szervezetek nem áldoznak eleget erre a filmes tevékenységre.

2011-től a Média Mecenatúra programnak köszönhetően ismét kezd az alkotók számára valamelyest kiszámíthatóvá válni a rendszer. Megjelenik egyfajta biztonság a dokumentumfilm-készítők életében. Kis költségvetés, egyéves kifutási idő, de ehhez alkalmazkodva sok érdekes alkotás lát napvilágot.

Annak ellenére, hogy talán 2013-tól még el is különítettek egy tízszázalékos keretet a határon túli alkotások számára, mi, akik „külhonban" élünk, nagyon nehezen tudtunk pályázni, pénzeket lehívni. 2011 és 2019 között – ez a Média Mecenatúra időszaka – én úgy érzékelem, hogy ismét erősödik a dokumentumfilm, de hiába, mert bekerül a fiókba. Azt hiszem, tele is van a társadalom a sok keserű, történelmi témával, elfordulnak ezektől a súlyos társadalmi kérdéseket boncolgató filmektől. Szórakozni akarnak, ha tévét néznek. Egyértelmű, hogy ekkortól lazulnak egy kicsit a dokumentumfilmesek által feldolgozott tematikák is, és egyre több dokumentumfilmes van, aki nyit a játékfilmek világa felé: egyre több játékfilmes elem jelenik meg a dokumentumfilmekben. A kereskedelmi tévék megjelenése is hatott a dokumentumfilmes életre, vizuális kihívást jelentettek az alkotók számára. A filmek pergőbbek, feszesebb dramaturgiájúak lettek.

Létezik pénzforrás, nem hagyják eltűnni a dokumentumfilmet, de nagyon nehezen jutnak el a filmek a nézőkhöz. Fesztiválokon megmérettetnek, a mozikból kiszorulnak, a televíziókban késő este vetítik a filmeket, és azzal annyi. Aztán ismét egy új korszak kezdődik a NFI-vel, ami 2019 végén alakult a Magyar Nemzeti Filmalap és a Média Mecenatúra összevonásával. Ismét meg kell tanulni, az új rendszerben ki kell ismerniük magukat az alkotóknak, de be kell látni, hogy a lehetőségek is bővülnek. Ismét van pénz dokumentumfilmre. Nem kegyetlenül feszesek a megvalósítási határidők, és úgy vélem, hogy az alkotók megbecsültsége is egyre jobb. Én egyébként kettészakadni látom a dokumentumfilm-készítők hadát. Egyrészt éppen a könnyen elérhető technikai eszközöknek köszönhetően van egy olyan vonulat, hogy pikk-pakk kimegyünk terepre, egy-két nap alatt leforgatjuk a nyersanyagot, a film a helyszíni történések mentén alakul. Ha jó a téma, az viszi a filmet. Én ennek nem vagyok a híve. A másik vonulat pedig azon alkotók munkásságát öleli fel, akik gondosan előkészítik

a témát, hatalmas energiákat fektetnek bele a téma hátterének, körülményeinek a felkutatásába, alaposan kiválasztják a helyszíneket, akár a szereplőket is. Hónapok telnek el azelőtt, hogy a kamerához nyúlnának, amíg eldöntik, hogy milyen képi ábrázolásmódot használnak, majd nagyobb stábok és komplexebb technika felhasználásával készítenek filmeket. Úgy vélem ezek azok a filmek, amelyek mostanság ismét visszakerülnek a mozikba, és nagyobb nézőszámokat hoznak.

Lehetne sokkal nagyobb az alkotók megbecsültsége, ha a dokumentumfilmek el tudnának jutni a nézőkhöz. Nagy baj az, hogy a televíziók csak ritkán és rendszertelenül vetítenek dokumentumfilmeket. Igazából akkor írnak rólunk, ha egy fesztiválon ott vannak a munkáink, vagy az alkotásnak filmpremiert rendeznek. Az alkotók nagy többsége kevés energiát fektet a filmek utóéletébe. A kolozsvári Video Pontes stúdiónak ez az egyik leggyengébb pontja. Befejezzük a filmet, s azonnal elsodornak a napi és egyéb megélhetési teendők, vagy esetleg a mindennapi híradós, tudósítói munka mellett már fogunk is neki a következő dokumentumfilmünknek, és nincs ember, aki foglalkozzon a filmjeink fesztiváloztatásával.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőfilmes közösséghez képest?

Csak az erdélyi dokumentumfilmes szemüvegén keresztül tudom megválaszolni ezt a kérdést is. Egy tisztességes feltételek mellett készülő dokumentumfilmnek kell külön producer. A producer nélküli filmkészítés esetén a terhek mindig a rendezőre maradnak, és elszívják az energiáját, a figyelmét saját munkájáról. Persze ahhoz, hogy a producer jelenléte hasznos legyen, az azt feltételezi, hogy jó viszony, jó hangulat uralkodjon az alkotói csoporton belül, a rendező és a producer, a vezető operatőr és a gyártásvezető tiszteljék egymást. Ha a producer úgy viselkedik, mint aki pénzosztóként és az utolsó szó birtokosaként bárkit bármikor önkényesen kizárhat, felelősségre vonhat, akitől mindenki csak retteg, akkor inkább nincs szükség rá. Hosszú éveken keresztül úgy készítettem dokumentumfilmet, hogy én voltam a producer, a gyártásvezető, a rendező, a riporter és a szerkesztő. Sokan ismerik ezt a „munkamegosztást". Nagyon fáradtságos, hátráltatja a munkát és érződik a végterméken.

Aztán alkalmam nyílt budapesti producerekkel együtt dolgozni. Azóta tudom, hogy elengedhetetlen a producerek jelenléte a dokumentumfilm-gyártásban is. Ők azok, akik a film elkészítésének, megvalósításának feltételeit meghatározzák, továbbá felügyelik és koordinálják a megvalósításban részt vevő személyeket, szakembereket. Struktúrát kínálnak a filmkészítés káoszához. Sokszor maguk is bekapcsolódnak az alkotás folyamatába, gyakran újabb lendületet adva a filmkészítésnek.

Mit gondol a rendező-producer kapcsolatról? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Ott kezdeném, hogy a producer csak akkor vállaljon be egy filmtervet, egy ötletet, ha tetszik neki, ha számára is fontos a téma. Csak pénzért ne tegye! Ha lát benne fantáziát, ha tudja, hogy miért akarja megcsinálni azt a filmet, akkor olyan szakmabeliekkel vegye körül magát, akikben megbízik, akiket tisztel. Kölcsönös megbecsülés és tisztelet jegyében aztán kezdődhet a közös munka. Ha kölcsönös a bizalom, akkor ezen a bizalmi alapon minden jól működik. Ő az a személy, aki egyensúlyt teremt a film művészi és pénzügyi vetületei között.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

A forgatókönyv a dokumentumfilm-írás rögzített alapanyaga. A játékfilmek esetében nagyon szigorú és precíz szabályai vannak a forgatókönyvírásnak, a dokumentumfilm-készítés esetében a forgatókönyv és a film viszonya lényegesen lazább. Előzetes dialóguslistákról szó nem lehet, ellenben a film szerkezetére, tartalmi kérdéseire vonatkozó leírásokról igen. Ezek lehetnek nagyon részletesek, de bízhatja a rendező a helyszínek és szereplők kínálta lehetőségekre a „forgatókönyv-íródás" nagy részét, hogy aztán a vágóasztalnál, a rögzített anyag feldolgozásakor készüljön el – a rendezői rendszerező munkának köszönhetően – a forgatókönyv tetemes része.

Ha ismeretterjesztő filmet forgatok, akkor részletesebben kidolgozott forgatókönyv alapján dolgozom. Olyankor a forgatókönyvírásban jelentős szerepet kínálok a szaktanácsadónak, általában együtt dolgozunk a szövegkönyvön. Én megszabom a film szerkezetét, hosszas előkészületek, előtanulmányok alapján jelzem, hogy milyen információkra lenne szükség narrációban, és mit bízunk az egyes helyszíneken megszólaló interjúalanyokra. Leírom a helyszíneket, jelzem, hogyan képzelem a jelenetek dinamikáját, hangulatát, utalok az atmók, a zenei aláfestés használatára, viszont a szakszerű információk befoglalását a forgatókönyvbe mindig a szakmai munkatársra (történészre, irodalomtörténészre) bízom. Ismeretterjesztő film kapcsán a forgatókönyvben mindig megjelölöm, hogy az egyes interjúalanyoktól vagy szituációs jelenetektől mi az a minimum, amit elvárok. Mi az a minimum, amit el kell mondaniuk, de a film lényegét, szépségét éppen az adja meg, ami a helyszínen derül ki, amivel engem is meglepnek, amikor olyan információk kerülnek elő, amiről a hosszas és alapos felkészülési folyamat ellenére sem tudtam/tudtunk.

Amikor portréfilmen dolgozom, akkor lazább forgatókönyvvel futunk neki a munkának. Úgy szoktam dolgozni, hogy csak akkor kezdünk el forgatni, amikor már úgy érzem, hogy nagyon jól ismerem az illető személyt, már mindent tudok róla, így ezekben az esetekben is elég sok tartalmi elvárást tudok megfogalmazni a forgatókönyvben. Nagyon fontosnak tartom ezt azért is, hogy az operatőrök mindenkor tudatában legyenek annak, mire számíthatnak a különböző forgatásokon.

Szociográfiai típusú dokumentumfilmeknél nagy szerepe van a forgatókönyv kialakításában a helytörténészeknek, a szociológusoknak, a helyszín „bölcseinek", de legalább ekkora, ha nem nagyobb hangsúly van ilyenkor a helyszín kínálta lehetőségeken, életszituációkon. Hagyom, hogy a forgatások spontán alakítsák a forgatókönyvet.

Történelmi dokumentumfilmeknél szorosabb forgatókönyvekkel dolgozunk. Sok információt és a jelenetekre vonatkozó rengeteg részletet írunk be előre a forgatókönyvbe. Komoly feladat hárul ilyenkor a történészre, akivel együtt dolgozom.

Bármilyen filmen dolgozzunk, a forgatókönyv nemcsak a szereplők neveit és titulusait tartalmazza, hanem röviden jellemezni szoktam őket, hogy a stábtagok (főként az operatőrök) mindig tudják, kivel lesz dolguk, kihez hogyan lehet és kell viszonyulni a munka során.

Ami a technikai forgatókönyvet illeti, olyat a szó szoros értelmében mi nem szoktunk készíteni. Az „irodalmi forgatókönyvet" elküldöm az operatőröknek, elolvassák, átrágják magukat rajta, és utána leülünk, közösen megbeszéljük a képi és hangi meg-

oldásokat, elvárásokat. Ezeket akkor beírjuk, bejegyezzük az irodalmi forgatókönyv margójára.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol lát hiányosságokat, illetve milyen megoldási javaslatai vannak?

Ismereteim szerint Magyarországon létezik megfelelő szakemberbázis, csak pénz és igényesség kérdése, hogy minél komplexebb stábbal készüljenek a dokumentumfilmek. Erdélyben viszont nincs megfelelő szakemberbázis. Van ugyan filmes képzés a Sapientia Egyetemen is meg a BBTE-n is, de azokban a szakágakban, amelyeknek nincs munkaerőpiaca, nagy a hiányosság.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Minél kisebb egy ország filmipara, filmes szakemberbázisa, ezen belül is a műfajokra lebontott apparátusa, annál nagyobb szükség van az állami támogatásra.

A rendszerváltással az addigi filmfinanszírozó rendszer egy csapásra összeomlott Magyarországon is, Romániában is. Mindkét országban azonnal követelték a filmesek, hogy legyen vége a központi pénzelosztásnak és egyben a központi cenzúrának is. Gyorsan elsorvadt a filmes világot irányító apparátus, és egy alapítványi elosztási rendszer jött létre, amelyben pályázatok útján lehetett filmköltségvetési támogatáshoz jutni. Azóta különböző struktúrákban, különböző szabályozási mechanizmusok mentén lehet pénzhez jutni. Mi, erdélyi dokumentumfilmesek majdnem kizáróan magyarországi támogatásokból készítünk dokumentumfilmeket. Nem sikerült a romániai pénzosztó rendszerek falán áttörnünk. Ennek két oka van. Egyrészt a már korábban említett apparátushiány, nincsenek producerek, gyártásvezetők, akik arra kitartóan időt tudnának áldozni, hogy bekerüljünk a romániai – egyébként nagyon zárt és belterjes – rendszerbe. Másrészt a pénzosztók számára mindig fontosabb lesz a saját kultúrájuk feltérképezése, dokumentálása, mint a kisebbségben élő magyarok problémáinak feldolgozása filmes projektekben.

Nekünk, erdélyi rendezőknek kicsit nagyobb terünk volt pénzhez jutni akkor, amikor a Magyar Mozgókép Közalapítvánnyal párhuzamosan más alapítványi pályázati lehetőségek is megnyíltak. Gondolok itt a Magyar Történelmi Film Alapítványra, a Nemzeti Kulturális Alapra, az Országos Rádió és Televízió Testületre, és volt, amikor nyitott a filmkészítés irányába az Illyés Közalapítvány, későbbi nevén a Szülőföld Alap is. Mielőtt beléptünk volna az Európai Unióba, voltak a Phare-pályázatok is; itt sikerült labdába rúgnunk országokon átívelő projektekben. És ki ne felejtsem a Dunatáj Műhelyt. Ők gyakran biztosítottak hátteret a dokumentumfilmjeink elkészítéséhez, de aztán a 2000-es évek végén megszűntek. Sajnos, ha próbálom nagyon kívülállóként szemlélni az akkori eseményeket, azt kell mondanom, hogy könnyebb volt a „zavarosban halászni". Érthető, hogy átláthatóbbá, jobban működtethetővé akarták tenni a rendszert. Nekünk dokumentumfilmeseknek megnyílt a Média Mecenatúra program. Ez volt az egyetlen fórum, amely érvényesítette a pozitív diszkrimináció

elvét a külhoni dokumentumfilmesekkel szemben. Ma az NFI-pályázatok esetében talán minden eddiginél nagyobbak a lehetőségek, minden korábbinál kényelmesebben lehet dolgozni, amennyiben sikerül nyertes pályázatot abszolválni. Nagyon jó, hogy folyamatos a pályázási lehetőség, nincs stressz, hogy lesni kell a különböző kiírásokat, bele kell férni a határidőkbe. De Erdélyből pályázni nagyon nehéz. Egy kezemen meg tudom számolni – azt hiszem marad is számolatlan ujjam –, hogy hány erdélyi produkciós iroda vállalta be az NFI-pályázást. A pályázatok egyre nagyobb adminisztrációt követelnek, ami komoly infrastruktúrát feltételez az alkotóműhelyek esetében.

Egy olyan produkciós iroda, amelyik két évben egy filmet készít el, nem tud a pályázáshoz szükséges infrastruktúrát működtetni, vagy magyarországi telephelyet fenntartani azért, hogy meg tudjon felelni a pályázás kritériumainak. A Video Pontes stúdiónak fel kellett adnia. Nincs magyarországi telephelyünk, ezért ma már csak koprodukcióban, budapesti produkciós irodák bevonásával dolgozunk, vagy addig feszegetjük az MTVA kereteit, adottságait, amíg a közreműködésükkel, költségek egy részének az átvállalásával készítünk filmet. A magunk fajta kis produkciós irodák számára az Európai Unió filmgyártási pályázatai elérhetetlenek.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

A kis országok (filmgyártás tekintetében ide értem Romániát és Magyarországot is), nincsenek abban az anyagi helyzetben, hogy a magánszférából jelentősebb összegeket tudjanak megmozgatni a filmművészet támogatására. Tekintettel arra, hogy az általunk készített dokumentumfilmek java része még mindig jelentős mértékben alapoz a televíziós forgalmazásra, én nagyon helyénvalónak látnám a televíziókban – és mindenekelőtt a közszolgálati televízióban – egy dokumentumfilmes egység, főosztály létrehozását. Itt pedig hangsúlyosan foglalkozni dokumentumfilm-előállítással.

Milyen a kapcsolat az állami pénzosztóval? Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Ne szóljon bele. A beleszólás addig tarthat, amíg eldönti, hogy támogatásra méltónak tart-e egy filmtervet. Ha megítélte a támogatást és jók a pályázati kritériumok, akkor az egy jól működő rendszerben garancia arra, hogy az alkotás megfelel az elvárásoknak. Az alkotás folyamatában, ha az alkotók annak szükségét érzik, jól jöhet néhány visszajelzés, alkotó kritikai észrevétel, de ezen túllépni nem kell.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel, filmtervvel?

Nem alkalmaztam öncenzúrát azért, hogy ennek vagy annak a zsűrinek, döntőbizottsági ízlésnek megfeleljek. Elképzelésemhez, eredeti szinopszisomhoz mindig hű maradtam, addig pályáztam, amíg valahol, valakik elfogadták a filmtervet, és megvalósításra érdemesnek ítélték.

Érzett-e valaha megfelelési kényszert az állami pénzosztó felé?

Az a terület, amelyen mi mozgunk, semmilyen körülmények között nem indokolta, hogy bármiben is próbáljunk megfelelni az állami pénzosztó esetleges igényeinek. Az erdélyi téma eleve olyan, hogy arra vagy vevő a pénzosztó, vagy nem. Amennyiben a kisebbségi sorskérdéseink feldolgozására vevő a kuratórium, akkor azon belül sohasem foglalkoztunk azzal, hogy milyen ideológia mentén tudnánk érvényesülni. Konokul kötöttük az ebet a karóhoz, és addig pályáztunk, amíg sikerült.

Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

Csak anyagi szempontból…

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi- vagy mobil és internetes felületre készül?

Ha egy bizonyos tartalmat különböző felületeken kell eljuttatni a célközönséghez, akkor hosszban, dinamikában, képi világban egyaránt másként kell fogalmazni, de a különböző platformokra megjelent a szakosodott alkotói közösség is. Korábban már utaltam arra, hogy szerintem egy dokumentumfilm nem készülhet annak függvényében, hogy hol fogják megjeleníteni. A film az film. Az olyannak kell lennie, amilyennek az előállítók elképzelik, a néző pedig, amikor válogat a különböző platformokon, eldönti, hogy van kedve hozzá vagy nincs.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Kénytelen leszek egy teljesen szubjektív választ megfogalmazni, amelyet egyéni tapasztalataimra építek. Saját környezetemet megfigyelve – ami nagyon szűk keresztmetszet – mondom, hogy a fiatalok (18–35 évesek) körülöttem a kedvenc streamingplatformjaikon egyre gyakrabban döntenek amellett, hogy dokumentumfilmet nézzenek meg. Az életünk ma olyan, hogy munka közben és azon kívül is állandóan jönnek az információs impulzusok. Fél óra alatt szembe jön velünk egy tucat hír, lebonyolítunk három teljesen különböző témába illő telefonbeszélgetést, chaten kommunikálunk a beosztottakkal, kollegákkal, online rendelünk, amit nem sikerült online, útban hazafelé megvásároljuk, és ha mindennek vége, ha úgy döntünk, hogy másnapig a hajtást abbahagyjuk, akkor jólesik lelassulni, átadni magunkat egy szépen lassan ívelő játék- vagy dokumentumfilmnek. Paradox, de én az egész estés dokumentumfilmekre voksolok a mai világban. A rövidfilmekkel, sorozatokkal nem konkurálnék. Abból nagyon sok van, hanem a játékfilmek dömpingje mellett annak a rétegnek, aki szereti a dokumentumfilmet is, én a hosszabb, nyugodtabb alkotásokkal próbálkoznék, megadva a lehetőséget a napi életritmust felváltani egy egész másfajta kikapcsolódással, „szórakozva tanulással".

Milyen az ismeretterjesztő film és a dokumentumfilm viszonya? Egy műfaj és azon belül formátumok, vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

Egy műfaj és azon belül formátumok.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

Nagyon sokszor megfordul a fejemben, hogy milyen jó lenne, ha létezne egy olyan iroda, amelyik foglalkozna a filmjeink utóéletével, forgalmazásával. Ha már kaptunk pénzt az előállításra, jó lenne, ha a terjesztéssel is foglalkozna valaki. A filmek utóéletének a megszervezése, a fesztiváloztatás talán egy más típusú kreativitást igényel, mint a filmkészítés.

És miért ne lehetne létrehozni egy magyar dokumentumfilm-csatornát? A dokumentumfilmek számára mind a mai napig a televíziós sugárzások hozzák a legnagyobb nézőszámot.

Vagy egy másik ötlet: fontosnak tartanám, hogy a dokumentumfilmeket forgalomba hozzák. Ha egy filmről kiderül, hogy van érdeklődés iránta, egy grémium – akár éppen azok, akik a támogatást megítélték rá – eldöntené, hogy ennek a nagy tömegekhez való eljuttatása fontos lehet, akkor jó lenne, ha ezeket a filmeket meg lehetne vásárolni. Ez ma már nem azt jelenti, hogy leveszik a polcról és eladják a vásárlónak, hanem streamingplatformokon pénzért nézhetővé teszik. Rá kellene nevelni, vissza kellene hódítani a magyar nézőt a dokumentumfilm-nézésre, például a Filmio dokumentumfilmes felületével (ehhez egyébként nem tudunk hozzáférni Erdélyben). A mai világban pedig úgy gondolom, hogy ne ingyenes legyen, hanem fizetős. Így mérhetővé válna, hogy valóban mekkora az érdeklődés a magyar dokumentumfilmek iránt.

Befolyásolják-e a dokumentumfilm készítését a változó nézői szokások?

Igen. Maga az életmódunk befolyásolja. A könyvkultúra halálának, a streaminghábornak (Amazon, Netflix, Apple Tv) korában, akkor, amikor az információinkat sok párhuzamos csatornán keresztül gyűjtjük be, amikor a felénk áradó impulzusok sokasága miatt gyakran csak címeket olvasunk el, és úgy tájékozódunk, azt gondoljuk, hogy ha láttunk ötven címet, azzal többre jutunk, mintha elolvasnánk egy cikket. Ilyen körülmények között annak befellegzett, hogy hosszas, nyugodt képsorokkal, történetmesélőkkel operálva alkossunk filmeket. A filmen belül is – legyek én akármilyen konokul konzervatív – alkalmazkodni kell az ingerdús környezetünkhöz, világunkhoz, és minél rövidebb időintervallumonként újabb és újabb impulzussal kell „megcsapni" a filmnézőt. És a legklasszikusabb vonalvezetésű dokumentumfilm képi dinamikáját is sokkal pörgősebbre kell szerkeszteni, mint ami évekkel korábban még nézhető volt. A tévézés, a mozizás szerepvesztése azért fájó, mert ezzel együtt kihal az a közösségi élmény, amit egy-egy film generált. Egyszerre nézte több százezer ember a televízióban, utána pedig hosszasan beszéltünk róla, elemeztük, vitatkoztunk. A Netflixen nézett filmekről sokkal ritkábban tudunk beszélgetni, van aki most látta, van, aki három hónap múlva, de megint más csak egy év múlva, és mire a baráti társaságból már mindenki látta, addigra elvesztette a frissesség erejét, és nagy valószínűséggel nem is beszélünk róla.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

A kommunista Romániában egyetlen intézmény létezett, ahol egyetemi keretek között filmes képzésben lehetett részesülni, ez pedig a bukaresti Ion Luca Caragiale Színház- és Filmművészeti Egyetem (UNATC) volt. Itt folyt 1950 óta szakemberképzés, de kizárólag románul. Nagyon nehéz volt bejutni, a magyarok nem is igen próbálkoztak. A '70-es években ugyan nem egyetemi szintű képzés formájában, de lehetett szakmát tanulni különböző filmklubokban, pionírházakban. Egy ilyen műhelyről tudok, ahol főként magyar filmesek fordultak meg. Marosvásárhelyen működött

Schnedarek Ervin vezetésével (itt tanulta a szakmát Miholcsa Gyula, aki aztán a bukaresti magyar adás operatőre volt, és ismert erdélyi dokumentumfilmes). Rögtön a rendszerváltást követően a gombamód szaporodó kis városi televíziók berkeiben tehettek szert az ott dolgozók autodidakta módon televíziós szerkesztői és operatőri ismeretekre. Végül a professzionális, egyetemi szintű magyar nyelvű filmes képzés leghamarabb Kolozsváron a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetemen kezdődött el. Ekkor már 2003-at írunk, akkor indult itt a fotóművészet, a filmművészet és a média szak.

Azt ellenben feltétlenül ki kell emelni, hogy a rendkívüli érdeklődésre való tekintettel – mivel sokan szerettek volna ezen a pályán elindulni – a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem (SZFE) 1995-ben Sára Sándor kezdeményezésére elindította az első erdélyi, úgynevezett Bolyai-osztályt. Itt elsősorban dokumentumfilmes és televíziós szakirányú képzés volt. Amint az évfolyam végzett, indult még egy osztály.

Összesen tehát kettő, mert utána beindult a képzés idehaza is. Közülük került ki a rendszerváltás utáni első erdélyi magyar szakképzett filmes generáció (Makó Andrea, Kötő Zsolt, Erdős Zsigmond, Tárkányi János, Schneider Tibor, Farkas György, a második osztályból Bálint Arthur és sokan mások). 2004-ben aztán a Babes-Bolyai Tudományegyetem Színház és Televízió Karán indult román nyelvű filmes képzés, ami 2008-tól magyar nyelvű vonallal is bővült. A két legátfogóbb filmes képzést nyújtó oktatási vonal az a BBTE és a Sapientia kolozsvári szakjainak a kínálata. Mindkét helyen van mesterképzés is.

Mindkét egyetemen a filmes szakon működik film- és tévérendezés, valamint film- és tévéoperatőr szakirány. A Sapientián emellett létezik egy audiovizuális kommunikáció szakirány, és létezik egy önálló hangmesterképzés, akkreditált, 4 féléves főiskolaszintű diploma jár vele. Ennek keretében nemcsak filmhangot tanulnak, hanem mindenféle hangosítással, hangrögzítéssel kapcsolatos tudást meg lehet ott szerezni.

A BBTE-n nincs audiovizuális kommunikáció, ellenben itt van vágó és hang szakirány.

Gyártásvezetői, produceri képzés egyik egyetemen sincs, de a minisztérium előírja tantárgyként az ezekkel való megismerkedést is.

Animációt és mozgóképes grafikát 2002 óta tanítanak Nagyváradon a Partiumi Keresztény Egyetemen. 2011-ben pedig a Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetemen indult audiovizuális kommunikáció, forgatókönyv- és reklámírás szak.

Fontos képzési lehetőségként jelent meg a külhoni tévés-filmes szakemberek számára az ezredfordulót követő években a Dunaversitas Szabadegyetem. Ennek hátterében az állt, hogy a Duna Televízió bővíteni kívánta, illetve stabil alapokra akarta helyezni a tudósítói hálózatát.

Az oktatási lehetőségek fő sodrát egészíti ki két – immár nagy múltra visszatekintő – nyári tábor is. A kolozsvári Filmtett Egyesület 2002-ben alapította meg alkotótáborát, ahol kisebb stábokban folyik a műhelymunka, a végeredmény pedig sok, színes, párperces rövidfilm. A Duna Műhely (részükről pedig leglelkesebben az alapító Durst György) és a Filmtett Egyesület által működtetett kéthetes nyári workshoptábor hiánypótló képzés, hiszen máshol Erdélyben nem igen kínálkozik a fiataloknak lehetősége egyidejűleg belekóstolni a filmkészítés valamennyi alapvető területébe, méghozzá jeles magyarországi szakemberek irányításával.

A másik Erdély legrégebbi összművészeti tábora, a Minimum Party. 1995-ben kolozsvári művészek hívták életre. Minden évben általában augusztusban szervezik meg Székelyföldön Kászonaltízen. A színház-, tánc-, zene-, fotó-, filozófia- és íróműhelyek mellett kísérleti filmes csoport is működik, amely a szabad kísérletezésre fekteti a hangsúlyt. Dokumentumfilmek, áldokumentumfilmek, némafilmek, kísérleti alkotások, de akár kisjátékfilmek is születnek itt.

E kérdéshez záró gondolatként elmondanám, hogy a filmes szakok és a nyári táborok hiánypótlóak, és nagy népszerűségnek örvendenek, de „túl sok" a végzős, ahhoz képest, hogy milyen „kicsi" az erdélyi filmes élet, s hogy Erdélyben nem beszélhetünk filmiparról. Sokan, akik itthon maradnak, utána multimédiás újságíróként vagy a PR-szakmában helyezkednek el, de akik a megszerzett tudást valóban dokumentumfilmesként vagy netán a játékfilmes szakmában szeretnék kamatoztatni, azok leggyakrabban külföldön (leginkább Magyarországon) tanulnak tovább.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

Minisztériumi szinten, amikor a tantervek készülnek, összeállítanék tantárgyak szerint olyan dokumentumfilm-listákat, amelyeket használni lehet irodalom-, történelem-, művészettörténet-órákon és megjelölném azt a felületet, ahonnan ezek a filmek elérhetők. A filmcímekhez linkeket rendelnék, hogy órákon a tanárok használhassák, de ha egy ilyen listával kiegészülnének a szaktantárgyak tantervei, akkor otthoni („házi feladatként") is lehetne próbálkozni a diákoknál egy-egy témába vágó film megnézésével, amit aztán az iskolában meg lehet beszélni, ki lehet értékelni. Rengeteg ilyen szempontból nagyon hasznos dokumentumfilm hever itt Erdélyben fiókokban. Csak a saját munkáinkból hadd említsem meg a Szilágyi Domokosról készült portré- és kordokumentumfilmünket, vagy a Wass Albertről szólót, vagy az arisztokrácia felszámolását bemutató történelmi dokumentumfilmünket. Ugyanezt meg lehetne tenni az egyetemi oktatásban is, és saját tapasztalatból mondom, hogy a tanárok örülnének ennek. Ha véletlenül úgy hozza a sors, hogy kikerül egy-egy film az oktatási közegbe, akkor nagyon lelkesen szokták használni.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a hatvanas, hetvenes években? A nyolcvanas, kilencvenes, majd a kétezres években?

Én magam nem is láttam dokumentumfilmet 18 éves koromig. De akkor, 1982-ben szinte sokkolt Sára Sándor *Krónika – A 2. magyar hadsereg a Donnál* című 25 részes fekete-fehér dokumentumfilm-sorozata. Akkor szembesültem azzal, hogy voltak Kolozsváron olyan kiváltságosok, akik a vasúti sínek mentén laktak, és szinte technikai csodának köszönhetően, ha nagyon „bolhásan" és recsegősen is, de fogták a Magyar Televízió adását. A leendő férjem is közéjük tartozott, és e sorozat megnézése rendszeres programunkká vált. Ez egy külön rituálé volt. Amikor aztán később televíziós újságíró lettem, akkor egyre gyakrabban törtek fel bennem azok a képsorok, az a szerkesztési elv és egy mérhetetlen vágy, hogy a kamera eszközével elkezdjem dokumentálni Erdély történelmének korábbi (második világháborút követő) évtizedeit.

Később aztán megismertem az erdélyi magyar filmtörténet vonatkozásában jelentős dokumentumfilmes Csép Sándor alkotásait, amelyek a bukaresti televízió magyar szerkesztőségében készültek (1969 és 1985 között). Ami szerintem kiemelkedik, az Csép Sándornak a kalotaszegi egykézés témáját feldolgozó *Egyetlenem* című filmje, amelyet 1975-ben mutattak be. Egy másik dokumentumfilmjük, az 1978-ban Öllerer József operatőrrel közösen készített *Armeanopolis* (a szamosújvári örményekről). Később leforgatta Csép Sándor a kolozsvári hóstáti közösség felszámolását bemutató dokumentumfilmjét is, ami viszont a cenzúra áldozatául esett, és soha nem mutatták be. Készült még ebben a magyar szerkesztőségben a hetvenes években néhány rendkívül értékes portréfilm korabeli írókról, színészekről, képzőművészekről, tudósokról. Aztán 1985-ben a magyar adást megszüntették, az alkotóműhelyt egyetlen telefonutasításra felszámolták. Filmanyagát, a területi rádióstúdiók hangarchívumanyagával együtt, egy jilavai raktárba helyezték el, ahol gyors pusztulásra volt ítélve.

A pályakezdés az én életemben majdhogynem egybeesett a rendszerváltással. Soha nem készültem televíziós újságírónak, dokumentumfilmesnek, csak belecsöppentem. A forradalmi események alatt 1989 utolsó napjaiban a demokrata újságírók lefoglalták a kolozsvári rádió épületét, és nem csak az 1985-ben megszüntetett rádióműsor, de az addig Kolozsváron soha nem létező televízió is beindult. Csép Sándor volt az, aki először szólalt meg magyarul a Dónáth úti stúdióban 1990 januárjának első napjaiban, és kívánt boldog új esztendőt a nézőknek. Néhány nappal később, amikor már csendesedtek a lövöldözések, kezdett megnyugodni az élet, eltűntek a „terroristák", nagyon gyors iramban megkezdődött a sajtóélet újjászervezése, megújultak a régi szerkesztőségek, az elsorvasztott, bezárt szerkesztőségek újjáalakultak. Ekkor találkoztam Csép Sándorral, aki meggyőzött, hogy menjek versenyvizsgázni a kolozsvári rádióhoz, amely mellett – úgy tervezte – televíziós szerkesztőség is működik majd. Így lettem televíziós újságíró. Sokat nem gondolkoztam, mert fél évszázad kommunizmus után senki nem tudta, hogy mi lesz egy hónap múlva, és az akkor biztosnak tűnt, hogy haza tudok kerülni Kolozsvárra.

Ez az SVHS- és a Beta-rendszerek kora volt. A kolozsvári televízió berkeiben tettem meg az első halvány lépéseket a dokumentumfilm-készítés göröngyösnek ígérkező útján. Megnyíltak a határok, és pillanatok alatt létrejöttek az első kapcsolatok köztünk és a budapesti független stúdiók, valamint a közszolgálati televízió munkatársai között. 1990 nyarán készítettük első, valóban dokumentumfilmnek nevezhető munkánkat. Genfben tartottak egy kisebbségügyi konferenciát, és a Pesty Fekete Doboz (Pesty Laci) elvállalta, hogy arra készítenek egy, az erdélyi kisebbségek helyzetét bemutató filmet. Marius Tabacu és én lettünk a film szerkesztő-riporterei. Két operatőrt küldtek e mű elkészítésére a pestiek, tudták, hogy a mi terepismeretünk és az ő filmes szaktudásuk meghozza az eredményt. Gazsi Zoltán és Medvigy Gábor volt a két operatőr. Mivel nagyon rövid volt az idő, kettészakadt a stáb: Marius ment Gazsi Zolival Székelyföldre, én meg Medvigy Gáborral a szászok lakta vidékekre. A film elkészült, a konferenciára eljutott. Dolgoztunk együtt az Elbert Márta–Jávor István-féle Fekete Dobozzal is. Voltak közös projektjeink, és intenzíven lestük el a videózsurnalizmus csínját-bínját. Végül 1994 tavaszán Marius Tabacu kollégámmal kiléptünk a RTV kötelékéből és a budapesti „fekete dobozok" mintájára létrehoztunk egy dokumentumfilm-stúdiót (Soros Alapítványnál pályáztunk 1993-ban, és '94 januárjában érkezett

meg a felszerelés), a Video Pontes Alapítványt. Életre szóló kaland kezdődött akkor. Egyetlen operatőrünknek sem volt szakvégzettsége, Virgil Andrei Vata, aki forgatott nekünk, színházi rendező volt, a másik két nagyon fiatal operatőr csak autodidakta módon tanulták a szakmát. Erdős Zsigmondról és Kötő Zsoltról van szó, akik aztán mindketten az első Bolyai-osztályban, Budapesten 1995–1999 között elvégezték az operatőr szakot. Pályázati pénzekből próbáltuk fenntartani a műhelyünket, aztán elkezdtünk dolgozni a magyar közszolgálati televíziónak és megalakulása első pillanataitól a Duna Televíziónak is. Az eltelt három évtized alatt stúdiónk archívuma több ezer órásra gyarapodott, az általunk készített történelmi dokumentumfilmek, portréfilmek, ismeretterjesztők száma pedig közel a százhoz, és létrehoztunk egy oral history tárat is, amelyben 12 nagyon jelentős XX. századi közéleti személyiség, író, költő, tudós meséli el nekünk hosszú életinterjúkban az életét.

Célunk mindenkor az volt, hogy megörökítsük az utókor számára azokat az értékeket, amelyek kipusztulóban vannak, illetve fényt derítsünk Erdély XX. századi történelmének kevésbé ismert fejezeteire, bemutassuk mindazokat az értékeket, amelyek sajátosan erdélyiek.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének vagy gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Erősségem, erősségünk, hogy itthon maradva lettünk dokumentumfilmesek, amit elmondunk, amit megmutatunk Erdély XX. és XXI. századáról, azt belülről látjuk, belülről láttatjuk, nem külső szemlélőként. Olyan eseményeket tudtunk megragadni, bemutatni, amelyek máshol, másnak nincsenek meg. Első 1995-ben készült önálló filmünk (operatőr Xantus Gábor) az erdélyi román–magyar viszonyokat mutatja be egy székelyföldi és egy mócvidéki társadalomtudomány szakos egyetemista életén keresztül, ezt követte aztán egy kétrészes dokumentumfilm az erdélyi és a regáti arisztokrácia, bojárság felszámolásáról. Nagyon értékesnek tartom a film alapjául szolgáló interjúkat, amelyeket archívumunkban őrzünk.

Gyengeségem az adminisztráció, a pénzalapok előteremtése, a filmjeink utóéletének a menedzselése. Nem alakult ki Kolozsváron az a közeg, az az infrastruktúra, amiben lazán lehetne filmesként élni, sokszor – Bukarest és Budapest között – két szék közt a pad alatt vagyunk. Nincsenek különösebb ambícióim, de a szakmánk olyan, hogy mindig résen kell lenni, és tartani a lépést mind a fejlődő technikai követelményekkel, mind a nézői igényekkel.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe a magyar dokumentumfilmesek közül?

Viszonyítási pontokra mindig szükségünk van. Példaképként olyanokról tudok beszélni, akiket személyesen is ismertem. Mondhatnék itt nagy neveket, akiknek szerettem a munkáit, de nem teszem, csak olyanokat említek, akik esetében sikerült felfedeznem az embert a művész mögött. És ki a magyar dokumentumfilmes? Kérdem ezt azért, mert Marius Tabacu – akivel másfél évtizeden keresztül együtt dolgoztunk – sok mindenben lett példaképem. Román volt, de magyarul volt dokumentumfilmes. Nem annyira a dokumentumfilmes szakmát – mert azt együtt tanultuk –, de emberséget, kitartást, szakmai alázatot bőven lehetett tőle tanulni.

Aztán – lehet, ő már nem is emlékszik rá – ott volt nekünk Buglya Sándor. Emlékszem, hogy első önálló dokumentumfilmünket, az *Élő ítéleteket* eljött vizionálni, és utána még nagyon sok filmünket úgy engedtük ki a vágószobából, hogy előbb vele

konzultáltunk. Voltak közös munkáink, olyan értelemben, hogy a Dunatáj Alapítványon keresztül készítettünk filmet. Amikor láttuk, hogy mivel jár a pályázás, közel álltunk ahhoz, hogy mindent feladjunk, de ők voltak azok, akik erről lebeszéltek, és a későbbiekben sokszor segítettek saját pályázataink összeállításában. Másokra nem jellemző módon mindig szóltak, ha valahol kiírás volt, figyelmeztettek, hogy mikor vannak a határidők, nehogy kifussunk. Korábban már beszéltem arról, hogy első igazi kapcsolatom a dokumentumfilmek világával Sára Sándornak a második magyar hadseregről készült sorozata volt. Nagyon megfogott engem, hogyan lehet történelmet írni kamerával. Amikor én is kameraközelbe kerültem, mindig ott lebegett előttem, hogy mi is úgy… csak egy kicsit másként, de ugyanazt a hatást akarjuk elérni… És emlékszem, 1997-et írtunk, nagyon nehezen ment a pályázás, sok volt az egyéb munka – hiszen meg kellett élni valamiből – és le volt adva egy szinopszisom Sára Sándorhoz (ugyanis egy tudósítói találkozón azt mondta, hogy csak bátran, ha ötleteink vannak, jelentkezzünk, és majd a Duna Műhelyen keresztül…), de teltek a napok, a hetek, és nem jött válasz. Azt mondtam, ez így nem fog menni, feladom. Mit ad Isten, újabb tudósítói találkozóra került sor, hajókáztunk a Dunán, és az elnök úr azt mondta, hogy továbbra sem jelentkezünk pályázatokkal, pedig ott hever a rengeteg téma a lábaink előtt Erdélyben. Szót kértem, és megjegyeztem, hogy néhány hete saját magam vittem be hozzá egy szinopszist. A folyosón találkoztunk, s azt mondta, menjek be, és tegyem le az asztalára. Letettem. Közölte velem, hogy megnézi, s ha ott van másnap, hív. Másnap csengett a telefonom, és megkaptam a támogatást a leadott szinopszisra. Ebből lett a Wass Albetről készült portréfilmünk (800 ezer forint, amiből megjártuk Amerikát és még a filmet is megcsináltuk, hogy miképp, azt csak mi tudjuk, de megoldottuk). A film elkészült, Sára Sándor megnézte, és azt mondta: „Megérte". Utána még sok filmünket nézte meg, véleményezte, biztatott, és ami a legfontosabb volt, hogy soha nem beszélt magas lóról, hanem emberszámba vett. Ez pedig nagyon sokat számított, mert a szakmától ugyancsak távol, elszigetelten dolgoztunk Kolozsváron. Kellett a jó szó. Akit még meg kell említenem, az Csép Sándor, hiszen ha ő nem csábít engem erre a pályára, akkor nekem ez meg nem fordul a fejemben. Amit tőle tanultam, hogy otthon kell megpróbálni valamit letenni az asztalra, nem nyakunkba véve a nagyvilágot és a jobb megélhetési lehetőségek reményében külföldön érvényesülni, majd onnan osztani az észt az itthon maradottaknak. És ha már az itthon maradásnál tartunk, el kell mondanom, hogy ha nem is mentoraim vagy példaképeim, de mindenképpen felnézek azokra az alkotótársakra, akik itt vannak körülöttem, és úgy érezték/érzik teljesnek a szakmai kibontakozást, ha ezt a göröngyös talajt taposva, ezt magától értetődőnek véve, itthon alkotnak. Boros Zoltán, B. Nagy Veronika, Lakatos Robi, Csibi László, Zsigmond Attila, Szabó Attila, Püsök Botond, Spitzer Judit, Filep Farkas, Kötő Zsolt és a legközelebbi fiatal és legfiatalabb kollégáim, akik kitartanak mellettem a Video Pontes stúdióban.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Ez nagyon szubjektív. Nem vagyok hajlandó görcsölni azon, hogy mitől jó. Ennyi alkotói önzés mindig is megvolt bennem, hogy én szeressem, nekem legyen fontos, én akarjam nagyon elmondani, megmutatni a témát. Aztán barátok, kollégák között, családban elkezdem mesélni a témát, nem is utalva arra, hogy esetleges filmötletről beszélek, csak mérem, hogy ki mennyire érdeklődik, hogyan reagál. Szeretek beülni,

bekeveredni a gyermekeim (hárman vannak, mindannyian felnőttek) társaságába és provokálom őket. Sokszor volt rá példa, hogy pozitív visszajelzés jött részükről. Kiderült, hogy érdekli őket, és ez a jobbik eset, de volt olyan is, hogy: „Ó, anya, erre ma senki nem kíváncsi". Akkor erre anya úgy reagált: nagyon nehéz lesz ezt úgy megcsinálni, hogy mégis megnézzék, de a cél az, hogy nekik ezt elmagyarázzam. Természetesen olyan is volt, hogy hagytam magam eltántorítani, lebeszélni, vagy legalábbis későbbre halasztani. Nagyon sokszor ők – a gyermekeim, és rajtuk keresztül az ő generációjuk – lebegnek a szemem előtt, amikor dolgozom. A történelmi dokumentumfilmekkel úgy vagyok, hogy azokat a témákat nem lehet akármikor elmondani, magyarázni, és arra gondolok, ha a film elkészül, s majd sikerül azt elérhetővé tenni, akkor bárkinek, bármikor ott a lehetősége a témában tájékozódni.

Ki a hipotetikus nézője?

A gyermekeim generációja az igazi célközönségem. Ha most nem is, de bízom benne, hogy egyszer eljut hozzájuk, mert meggyőződésem, hogy a múltunkkal tisztába kell lenni, mert az ad erőt ahhoz, hogy ne másodrangú állampolgárként éljük meg másodrangú állampolgárságunkat.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve?

Kinek nincs? Van például egy befejezetlen munkánk, aminek jó lenne a végére járni egyszer. Egy, a XX. század elején Kolozsváron született filmrendező életútját próbáltuk rekonstruálni, aki a második világháború után Egyiptomban vált az ottani filmes világ egyik úttörő egyéniségévé, és ennek nem jutottunk a végére. Szefeddin Sefket Tiborról van szó. A film ugyan elkészült, Egyiptomba még sikerült forgatni, de aztán a pénzhiány, a COVID és a politikai helyzet úgy alakult, hogy Libanonba – ahol élete utolsó tíz esztendejét töltötte, és ahol eltemették – már nem jutottunk el. Ezt a történetet jó lenne egyszer lekerekíteni. Most fejezek be egy csángó énekesről (Nyisztor Ilonáról) szóló portré- és kordokumentumfilmet, és most, ezzel párhuzamosan már nekifogtunk egy ismeretterjesztő film előkészítéséhez, amelyik Jókai erdélyi napjait kutatja, mutatja be. Tavaly készült el a Petőfi életének erdélyi vetületeit bemutató filmünk, és annak párja lenne a Jókairól szóló anyag feldolgozása. Akadály csak a pénz lehet, de talán „venni fogjuk az akadályokat". A dokumentumfilm-készítésben nagyon gyakran az idő szövi a történetet, kiveszi a kezünkből a szerkesztői és a rendezői feladatköröket, és megoldja őket, ez viszont nagyon pénzigényes. A csángó filmünk kapcsán a főszereplőnk mellett felbukkant egy kislány, akinek a jelenléte a filmben értelmet ad Nyisztor Ilona pedagógusi, hagyományőrzői tevékenységének. A kislány több ízben elmondja, hogy ő is olyan akar lenni, mint a mentora, de egy évig követve az életüket, most úgy látjuk, hogy a dolog nagyon kétesélyes. A kislánynak minden adottsága megvan arra, hogy „sztár" legyen, ahogyan ő mondja „vedeta", de éppúgy lehet majd belőle fodrász akár Bákóban, akár Németországban valahol. Édesapja azt szeretné, hogy legyen egy becsületes mestersége. Szép lenne mostantól az esküvője napjáig végigkísérni kameráinkkal az életét, a felnőtté válás időszakát. Lesz-e ereje a kislánynak „vedetává" válni? Lesz-e olyan, aki ad nekünk pénzt erre a hosszú, éveken átívelő projektre? Ami kétségtelen, nemcsak a kislány életét mutatná be, hanem barátain, családtagjain, mikrokörnyezetén keresztül a csángó falu (Pusztina) következő 15 esztendejét is. Tele vagyok filmötletekkel, ha még nem is tervek, csak ötletek, remélem, megvalósulnak.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Szeretem akkor, ha elgondolkodtat, ha vitát generál, ha eléri azt, hogy őszintén beszéljenek az alkotásokról, ha fogódzót ad a nézőnek, nem pedig előítéletekkel terheli őket. Nem tudom elviselni, amikor cinikusan okoskodó, odahajigált bennfentességről árulkodó mondatokkal csak hergelnek, érzékeltetve, hogy ha XY nyúlt a témához ennyi és ennyi pénzért, akkor az biztosan csak ilyen vagy olyan lehet. Nagyon bánt, amikor a „filmkritikus" eltereli a figyelmet a lényegről, és addig uszít (azzal, hogy figyeljük csak meg, ki és kik vannak a film hátterében, miért került ennyibe meg ennyibe a jelenet…), amíg a néző már mást nem is keres a filmben, csak azt, hogyan is tudna azonosulni a szarkasztikus ítéleteket osztogató „filmkritikussal". Az is megengedhetetlen, amikor filmkritika gyanánt egy tartalomismertető mellett, zengzetes és hangzatos mondatok kíséretében, egekbe emelik az alkotást. Általában ezzel egyensúlyozzák vagy veszik elejét a csak kekeckedő, mindenbe belekötő kritikáknak. A filmkritikustól elvárom az egészséges távolságtartást, azt, hogy minden körülmények között értékelje a befektetett munkát, a hipotézise az legyen, hogy az alkotó tisztességesen mindent megtett a cél érdekében, és mindenekfelett azt, hogy új nézőpontokat vessen fel a film értelmezéséhez, ami alapján akár érdemes újra nézni a filmet, de legalábbis beszélni róla mindenképp.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

A dokumentumfilmek érzékelhetően a fikciós narratívák irányába mennek, gondolok a szerkesztettségükre, a képi megvalósításokra, a játékfilmekéhez hasonló dramaturgiára. A jövő formailag az, hogy nem elmondani kell az eseményeket, hanem megmutatni. Ha majd lehet, akkor 3D-ben.

Mivel a dokumentumfilmek iránti érdeklődés az utóbbi időben mindenhol nő – nem csak Magyarországon –, hiszen a streamingszolgáltatókon keresztül ma legálisan sokkal több és jobb filmet lehet megnézni, mint évekkel ezelőtt, én azt remélem, hogy van jövője a dokumentumfilm-készítésnek.

A fake news világában óriási szükség van hiteles, intim, emberi történetekre. Ha ezeket nekünk majd sikerül megmutatni – és nem elmondani –, akkor nagy sikere lesz a dokumentumfilmeknek. A megmutatáskor nagy szerepe lehet majd a 3D-nek. Úgy képzelem, hogy a VR- és a dokumentarista műfajok összekapcsolódása hatalmas lehetőségeket rejt. Nagyon izgalmas lenne történelmi dokumentumfilmjeim megszólalóit 3D-szkenneléssel újraalkotott terekben sétáltatni.

Moharos Attila József

Moharos Attila József (Kémes, 1951) Balázs Béla-díjas magyar dokumentumfilmrendező, forgatókönyvíró. Pályáját a filmgyártásban 1970-ben rendezőasszisztensként kezdte. Első önálló dokumentumfilmjét 1975-ben készítette *Ormánság* címmel. Alkotásait számos hazai és nemzetközi fesztiválon díjazták: Magyar Filmkritikusok Díja, a Magyar Filmszemle legjobb operatőr díja, Kamera Hungária fesztiváldíj, Mediawave legjobb dokumentumfilm díja, Magyar Filmszemle-különdíj, Prágai Nemzetközi Televíziós Fesztivál – Arany 25 szakmai díj, Kalamata Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál – Arany Olajfa-díj.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a hatvanas, hetvenes években? A nyolcvanas, kilencvenes, majd a kétezres években?

Azt hiszem, elég meseszerűen kezdődött kapcsolatom a filmmel. Egy zsákfaluban születtem az Ormánságban Sámodon. A középiskola után jogra jelentkeztem Pécsre, elsőre nem vettek föl. Elmentem dolgozni banki alkalmazottként, majd pincér voltam Harkányban, s készültem a következő felvételire. A sors – szinte véletlenül itt Harkányban – összehozott egy ismert, kiváló filmes szakemberrel, aki meghívott Pestre a családjához, hogy ha igazán érdekel a filmezés, megmutatja ezt a világot. Így is történt, s pár hét múlva autóstoppal felmentem hozzájuk, s két hét alatt belecsöppentem a filmes világba… és döntöttem.

1970 őszétől már külsős ügyelőgyakornok lettem a Magyar Televízió drámai osztályán. Az *Uborkafa* című filmnek voltam az ügyelőgyakornoka, s emellett joghallgató az egyetemen. A második év után a jogot abbahagytam, és 1973-ban felvettek a drámai főosztályra, ott lettem másodasszisztens, első asszisztens, majd technikai és adásrendező, és így végigmentem a filmes ranglétrán. 1975-ben azt gondoltam, hogy most már én is tudnék filmet készíteni, s írtam egy kis forgatókönyvet a szülőföldemről. Akkoriban hál' Istennek volt a Magyar Televízióban egy kísérleti filmstúdió, amit Dömölky János és Szántó Erika vezetett. Készítettem az Ormánságról egy 18 perces filmet, mivel elég jól sikerült, mondták, adjam be a Balázs Béla Stúdióhoz, ott remek filmes műhely van. Ekkoriban nősültem meg, sok minden megváltozott körülöttem. Továbbra is sok filmben dolgoztam mint első asszisztens, többek között Zsurzs Éva, Gaál István, Makk Károly, Dömölky János rendezőkkel. '96-ig voltam a televíziónál, de megszűnt a drámai osztály, s mindenkit elküldtek. Ezután 1999-ben Szőnyi G. Sándorral Erdélyben forgattunk egy játékfilmet Atyha nevű székelyföldi faluban. Itt ismertem meg Fülöp Leventét, Nagy Gábor producer mutatta be az akkor még 12 éves szolgagyereket.

Az első részt megcsináltam, majd később a másodikat is a testvérével. Fokozatosan az évek, évtizedek alatt felépült egy „családregény". Kezdettől fogva – mivel én fikciós filmeket forgattam addig – nem „hagyományos" dokumentumfilmet szerettem volna

készíteni, hanem kicsit az elemelt történetmesélés felé toltam el. A gyönyörű táj, a hely atmoszférája, mindez megfogott, s ebbe a fantasztikus világba belehelyezni ezt a tragikus emberi-gyermeki sorsot, ezt szerettem volna bemutatni, méghozzá így. Magát a történetet valahogy úgy fogtam fel, hogy nem sajnálatot akartam kiváltani a nézőből, sokkal inkább együttérzést egy olyan fiú iránt, akit gyermekként eladtak a szülei szolgának. Valahogy így kezdtem el a dokumentumfilmezést igazából. Végül 25 évet ölelt fel ez a sorskövető dokumentumfilm a gyermeki kiszolgáltatottságról.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Számomra a dokumentumfilm egy nagyon gazdag és széles palettájú műfaj. Sok formában jelenhet meg. Én tágan értelmezem, s számomra a különböző megjelenési formák együtt hatnak, együtt jelennek meg. A határátlépésre gondolok elsősorban. Nem szeretem, ha valamit – műfajokat – lehatárolnak, beskatulyáznak. Természetesen szeretnék továbblépni. Kipróbálnám az animációt, kiváltva a fikciós elemeket a következő tervezett munkámban.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

Ezt hogyan lehet különválasztani? Természetesen mindháromra szükség van. Amikor az ember találkozik egy témával, és dönt mellette, akkor mi dolgozik benne? Tehetség? Kitartás? Esetleg szaktudás? Nem. Azt mondom, a legfőbb a kíváncsiság volt, ami vezetett. Az érdeklődés, a téma iránti elkötelezettség. Az emberi érték egy fontos részére való felhívás. Igen. Az emberi érzékenység. Számomra ez elengedhetetlen.

Kit tart mentorának? Ki a példaképe (egykori és mai) a magyar dokumentumfilmesek közül?

Nem végeztem Filmművészeti Főiskolát, ugyan jelentkeztem egyszer rendezői szakra, de nem vettek föl. Nekem a drámai osztály volt a főiskolám, bár oda sem lehetett könnyen bekerülni. Én ott nagyon sokat tanultam. Voltam világosító, felvételvezető, ügyelő, másodasszisztens, első asszisztens. Akitől talán a legtöbbet tanultam, Zsurzs Éva volt, aki egy idő után már engedett önállóan is dolgozni, rám bízott feladatokat. Dömölky Jánostól is rengeteget tanultam. Mindenkitől lehetett tanulni. A filmezés egy rendkívül összetett dolog, s minél több rendezővel dolgozik az ember, annál szélesebbre nyílik körülötte a világ, a tudás és a tapasztalat. Mindezt később egyre inkább be tudja építeni saját filmjébe, akár produceri munkáról, akár gyártásról vagy gyártásszervezésről van szó. Ez a dokumentumfilmeknél nagy segítség, mivel ott szinte egy vagy két kézben van minden. Ez ennek a műfajnak a sajátossága.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Talán nem mindig én találom meg az ötletet, volt mikor az ötlet talált rám. Leventével való kapcsolatom szép példa erre. Mint említettem, egy forgatáson voltam akkoriban, s Nagy Gábor producer hozta el hozzám Leventét, aki akkor volt 12 éves. Több mint egy órát beszélgettem a fiúval. Ugyan alig végzett el két osztályt, nagyon szépen, választékosan beszélt, tisztán meg tudta fogalmazni az érzéseit. Majd leforgattuk az első 17 perces filmet. Szándékosan úgy fejeztem be, hogy Levente megy azon a ködös úton, amelyen a film elején bejött, mint egy álomszerűen, ez persze lehetséges, csak fikciós előéletemnek volt a visszhangja. De tudtam, hogy vissza fogok jönni. Csabával, a testvérével is forgatok majd. Két gyerekkel a kilencből. Ketten

iskolába jártak, valamivel jobb körülmények között éltek, s akkor már tudtam, hogy a szülőkkel is fogok dolgozni. Így alakult a „családregény" mintegy 25 év alatt. Szóval a téma talált rám, s én kíváncsi voltam, és ez remek filmötletnek bizonyult.

Ki a hipotetikus nézője?

Ha az ember rátalál egy témára, lát egy emberi sorsot, egy küzdő embert vagy éppen a téma talál rá, akkor azt meg kell csinálni. Le kell forgatni, hogy az ember fölhívja a figyelmet. Elsősorban a társadalom figyelmét. Az én történetemben a legfontosabb a kiszolgáltatottság, a gyermeki kiszolgáltatottság. Ez áll a középpontban, nem nekem kell a sorsán változtatni, bár szeretné az ember, de kötelességem rámutatni, megmutatni a társadalom felé. Hogyan történhet meg, hogy egy gyerek nem tud iskolába járni, eladják a szülei szolgának, pénzt kapnak érte, és igen, ez ma is előfordul, még mindig van ilyen! Ez a társadalom felelőssége is. Visszatérve a kérdésre, igenis, aki dokumentumfilmet készít, valamire fel akarja hívni a társadalom vagy valakiknek a figyelmét, de mindenképpen egy tanulságos sorsot szeretne bemutatni.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Van. Az fikciós történet. De még nem tudom. A következő dokus munkámban szeretném a portréfilmet és az ismeretterjesztő filmet ötvözni fikciós-animációs elemekkel. Egy olyan személyiségről van szó, aki a magyar kultúrtörténetnek meghatározó alakja volt a XVIII. században. Régóta tervezem.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Nem befolyásol a kritika különösképpen. Persze jól, ha kapok egy díjat, mert elismerést jelent, táplálja az önbizalmat. Régebben volt egy tendencia, hogy minél több dicsőséget szerez az ember a magyar film számára, annál könnyebben lehet újabb lehetőséghez jutni, eredményesen pályázni. Természetesen előfordulhat ez is néhány esetben.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

A dokumentumfilm számomra egy olyan szelete a valóságnak, amit úgy mutatok be vagy úgy szeretnék bemutatni, hogy az releváns érzéseket váltson ki, előre vigye a világot. Legyen mondanivalója, üzenete a társadalom számára, esetleg kritikát fogalmazzon meg, ugyanakkor soha ne ítélkezzen, hanem megmutasson, bemutasson. Egy történet hiteles bemutatása, de nem érzelemmentesen, hanem igenis valós érzelmeket is láttatva. Én nagy hangsúlyt fektetek arra, hogy az érzelmeket is bátran mutassuk meg, túlzások nélkül. Olykor a fikcióhoz is közelíthet a történetmesélés, s ne csak nyugalmat árasszon, hanem föl is kavarjon a megható szépségével. A drámai helyzeteket is be lehet mutatni elegánsan. Azt gondolom, ez nem megy ellene a műfajnak, mivel nagyon széles ez a lehetőség.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

A definíció nem nagyon változott, a technikai lehetőségek változtak nagyon!

Ma már bárki készíthet filmet, tehát lényegesen egyszerűbb a helyzet. Itt a mobiltelefon, amivel fölvehetsz bármit, megvághatod otthon, tehetsz hozzá zenét, képeket. Sokkal nagyobb a szabadság.

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

A rendező elképzelése itt is nagyon fontos, nem csak a fikciós filmeknél, de a filmezés eredendően csapatmunka. Természetesen ez nem azt jelenti, hogy egyedül kell végigvinni a teljes forgatást. Vannak segítők, operatőr, hangmérnök, producer, aki nagyon fontos, és persze manapság a sok adminisztráció miatt szükség van olyan segítőkre is, akik az adminisztrációt leveszik az ember válláról.

Van-e értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Portréfilm, sorskövető, fikciós, kreatív stb.

Leventével és családjával dokumentumfilmet csináltam, néhány fikciós elemmel, inkább utalással. A következőkben azonban ötvözni szeretném a különböző műfajokat, a portréfilmet az ismeretterjesztő filmmel úgy, hogy fikciós jeleneteket is szeretnék használni animációval. Ezek a műfaji kategóriák természetesen nem merevek, hanem átjárhatók. Amennyiben elfogadott az, hogy a fikciós filmekben vannak dokumentumelemek, miért ne lehetne fordítva is mindezt megvalósítani. Tudok mondani mindkettőre példát. Az utóbbira Vitézyék filmjeit, az előbbire Dömölkyt említem, aki talán elsőként forgatott olyan tévéjátékot, amelyet dokumentarista eszközökkel valósított meg. Ő nagy újító volt, sokat kísérletezett. Nem lehet beskatulyázni egy műfajt.

Mi a különbség a televíziós, az online platformra, vagy a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

Természetesen van. A streamingcsatornák mind fizetősek. Én inkább abban látnék megoldást, hogy legyen egy tévécsatorna, amely dokumentumfilmeket sugároz, éppúgy, mint a Filmio, amely a magyar játékfilmeket karolta fel. Persze az is fizetős, éppúgy, mint bármi az online térben. Én inkább azt támogatnám, ha lenne egy M6-os vagy M9-es csatorna, amelyen dokumentumfilmeket mutatna be. Szerintem ennek is volna jövője. Persze ott is szelektálás kellene, épp ezért szükség volna egy bizottságra, amely ajánlja, elfogadja a filmeket.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

A játékfilmnél nagy stáb kell ahhoz, hogy a film elkészüljön. Dokumentumfilmnél három-négy ember, mindig kicsiből kellett valahogyan megoldani, és a legjobban akkor lehetett spórolni, ha egyedül csinált az ember sok mindent. Még az elején, amikor Nagy Gábor azt mondta, itt van ez a kisfiú, készíts róla egy dokumentumfilmet, akkor azt ő finanszírozta. Tehát ő mint producer. Nem került sok pénzbe, szinte csak a szállás meg a benzin, szóval gyakorlatilag az nagyon kevés pénzből készült, de ma már ilyen nincs.

A film megjelenése óta meglévő klasszikus ellentétpárok – filmművészet vagy filmipar, üzlet vagy alkotói magatartás – a dokumentumfilm esetében bírnak-e valamilyen speciális többletjelentéssel?

Nincs megfelelő fórum, nincs megfelelő csatorna, ha az ember pályázik, akkor kell egy olyan televíziós társaság, amely leadja a filmet. Ezután ők csak egy jelképes összeget fizetnek. Úgy is meg lehetne emelni a költségvetést, hogy a televízió egy beadott szinopszis után dönt, s bizonyos százalékot átvállal a film költségvetéséből. Ezt, szerintem, valahogy össze lehetne fésülni. De bizonyára többféle megoldás is lehetséges. Ami elengedhetetlen, az a párbeszéd.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Valóban kis testvér. Miközben – ha azt nézzük – az animáció is óriási sikereket ér el a világon, s a dokumentumfilmek ugyancsak jelentős eredményeket vívtak, vívnak ki maguknak a külföldi és a hazai fesztiválokon. Ezért méltatlan szerintünk ez a fajta címkézés.

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogy látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

Tulajdonképpen műhelyek már nincsenek. Alkotóműhelyek nincsenek, bár régebben voltak. Nagyon fontosak lennének az alkotói műhelyek.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőfilmes közösséghez képest?

A dokumentumfilmnél is nagyon fontos a producer, aki egyrészt pályázik, másrészt viszi az adminisztrációt, ami jelentős energiát köt le manapság, mivel transzparensnek kell lenni. Ezzel természetesen egyetértek. Nagyon helyes, hogy el kell számolni mindennel. Mindehhez azonban kell producer, aki a pályázatot beadja és végigköveti. Akár aktívan is részt vesz a folyamatban.

Ma már a dokumentumfilmnél is kell csinálni egy gyártási tervet, be kell adni egy helyszíni listát, kik a szereplők, a főszereplők, majdnem úgy, mint egy játékfilmnél. És ami a játékfilmnél van, hogy napi/heti jelentéseket is kell készíteni nagy részletességgel, mindez ma már a dokumentumfilmre is kötelező, ami nagyon megnöveli az adminisztrációt. Van egy pénzügyi összekötő a producer és a rendező között, a gyártásvezető. Minden ilyen feladatot ő lát el és intéz.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Mint említettem, ő adja be a pályázatot, és követi végig a film elkészülését. Természetesen bele is szólhat a folyamatba, lehet ötlete. Nyilván van, akinek van is ötlete, jó meglátása. Az én esetem specifikus volt. Gyakorlatilag mindent én csináltam szinte az első pillanattól kezdve. Tulajdonképpen ehhez ragaszkodtam is, mert nagyon nehéz lett volna később, menet közben, bárkit bevonni egy ilyen hosszú ideig tartó folyamatba. Ismertem a helyszínt, a szereplőket, tudtam, mit szeretnék csinálni. A producernek ebben az esetben az volt a feladata, hogy levegye a vállamról az adminisztrációs terhet, és betartsam a költségvetést.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Szóba került már a játékfilm és a dokumentumfilm különbsége anyagi vonatkozásban. Mindenki arról beszél, hogy a dokumentumfilmek alulfinanszírozottak. A játékfilmgyártás költségei nemcsak megduplázódtak, sokkal inkább triplázódtak, esetenként ötszörösére ugrottak fel. A dokumentumfilm támogatása ez idő alatt keveset változott. Fel kellene hozni, meg kellene emelni a kvótát. Minőségi filmhez szükség van jó operatőrre, zenére, minőségi vágásra stb. E nélkül nem lehet eredményekre számítani. Tehát több pénzből igényesebb filmeket lehetne készíteni. Természetesen vannak olyan témák, amelyeket kevesebb pénzből is el lehet készíteni.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

Remek volna, ha a befogadó csatornák – a szinopszis alapján – részt vállalnának a költségekből.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Régebben jóval kevesebb lehetőség volt nemzetközi részvételre. Sokáig csak az Eurimages, az Európa Tanács kulturális alapja volt az, amely támogatta a koprodukciós európai filmeket. Úgy vélem, a rendezők nagy témával, jó producerrel vagy olyan céggel, amely tud pályázni, ma már sikerrel pályázhatnak.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Milyen az ismeretterjesztő és a dokumentumfilm viszonya? Egy műfaj és azon belül formátumok, vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

Utaltam már arra, hogy támogatom, elfogadom, sőt magam is alkalmazom a műfajok közötti átjárást. Példaként említettem Vitézy Lászlót, Dömölky Jánost. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy teljesen elmosódnak bizonyos határok. Sokkal inkább egyfajta nyitottságot jelent, amit a dokumentumfilmes szerző éppúgy kihasználhat, mint a fikciós rendező.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

Személy szerint az önálló dokumentumfilmes csatornák létrejöttét támogatnám, hiszen erre nagyon sok nemzetközi példát föl lehetne hozni, ahol ezek jól működnek.

Befolyásolják-e a dokumentumfilmek készítését a változó nézői szokások?

Szerintem nem. Beszélhetünk ugyan arról, hogy megváltoztak a nézői szokások, de itt Magyarországon ez nem jellemző, itt értik és szeretik a dokumentumfilmeket.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

Mindenképpen be lehetne vonni a dokumentumfilmeket az oktatásba, sőt be is kellene. Annak idején például a *S immár itt vagyok* 17 perces film anyagát a Gyermekvédelmi Intézet támogatásával osztályfőnöki órák keretén belül vetítették. Szenzációs eredményeket értek el, de azután ez a kezdeményezés elakadt, noha méltó lett volna arra, hogy a gyerekekkel ezt a témát megbeszéljék egy iskolai óra keretén belül.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

A gyerek mintákat követ, ezeken a mintákon nevelkedik föl. Az otthoni minták rendkívül fontosak. Tehát ha ez megszakad vagy megszűnik, nincs otthon olvasás, vagy nincs például családi dokumentumfilm-nézés, amely kitárja a világot, akkor nincs mit követni. Ha lenne egy dokumentumfilm-csatorna, akkor nem kellene bányászni egy-egy dokumentumfilmet, hanem meg lehetne nézni különböző sorsokat, élethelyzeteket. Mindez nagy mértékben elősegítené, hogy a következő generációk jobban megismerjék a világot, más emberek szokásait, a saját gyökereiket. Egy-egy vetítés után ezt a családban és az iskolákban is meg lehetne beszélni.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

Remélem, folytatódni fognak az eddig is sikeres magyar dokumentumfilmes hagyományok!

Mohi Sándor

Mohi Sándor (Budapest, 1957) Balázs Béla-díjas operatőr, filmrendező. 1978–1992 között a Mafilm és a Movi segédoperatőre, világosítója, majd operatőre volt. Tanulmányait 1992-ben az ELTE Természettudományi Kar (ELTE TTK) videókommunikáció és alkalmazott videó szakán végezte. 1993 óta önálló operatőrként dolgozik. 1996–2000 között az ELTE Bölcsészettudományi Karán és a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen, majd 2021–2022-ben a Színház- és Filmintézetben videótechnikát és operatőri ismereteket tanított. Közel kétszáz egész estés dokumentumfilmet forgatott, melyekben a vallás és a néprajz fontos szerepet játszik. Jelentősebb filmalkotásai: *Ameddig a harang szól, Huszárik néni, Szatmári tangó, Pipacsok,* amelyeknél operatőrként vett részt az alkotásban. Saját rendezései közé tartozik a *Csángók, Ahogy az Isten elrendeli,* az *Imádság* vagy a *Sára 80* című alkotások.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

A dokumentumfilm a filmművészet egy különleges ága, amely a valóság megragadását tűzi ki célul. Bár művészi eszközöket is alkalmazhatunk, nem nevezném mozgó képzőművészetnek. Amikor én elkezdtem dolgozni a Híradó és Dokumentumfilm Stúdióban, sok mindent megtanultam arról, hogy a dokumentumfilm milyen előkészületeket és tervezést igényel, de végső soron az élet maga mindig új fordulatokat hoz, és a valóság gyakran eltér az előre megírt elképzeléseinktől.

A dokumentumfilm és annak készítése számomra egy erkölcsi tett. A film alanyai, akik megosztják történeteiket, ki vannak szolgáltatva a rendezőnek vagy az operatőrnek, ezért óriási felelősség, hogyan közelít az ember hozzájuk. Az én filmtémáim leginkább a vallás és a néprajz körül forognak, ezért mindig a legnagyobb tisztelettel és tapintattal próbálok közelíteni azokhoz, akikről a film készül, hiszen ezek a témák mélyen személyes és érzékeny területek.

Számomra a dokumentumfilm több mint egyszerű műfaj, sokkal inkább egy szoros kapcsolat azzal a valósággal, amelyről szól, és egy olyan kötelesség, amely megköveteli a figyelmet, az alázatot és az őszinteséget.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

Igen, a dokumentumfilmnek mindig a valóságot kellett megörökítenie. Nagyon érdekes maga az is, hogy amikor én belecsöppentem a dokumentumfilmezésbe, akkor szinte minden előre meg volt mondva, meg volt írva a riportalanynak, nem a valóságot kellet bizonyítania, hanem annak lakkozott mását.

Annak idején nekünk a nyersanyag szűkössége miatt rendkívül átgondoltan kellett dolgozni. Mi még filmre dolgoztunk, és a filmből mindig kevés volt, ahogyan ezt annak idején valamelyik neves operatőr mondta: „Agfa bácsi sajnos nem a rokonunk”.

A beszélő embert kellett leggyakrabban felvenni, és a riportalanyoknak tudomására kellett hozni, hogy mi az, amit mondhatnak, és mi az, amit nem. A filmkészítéshez rendelkezésre álló 16-os vagy 35-ös nyersanyag igencsak értékes volt. Akkoriban szigorúak voltak a határok, hogy milyen témákat lehetett érinteni, különösen a politikailag érzékeny vagy pedig a vallási kérdésekben. A rendszerváltás után a dokumentumfilm sokkal szabadabban bonthatott ki történeteket, és olyan múltbéli eseményekről is készülhettek filmek, amelyeket korábban tabu övezett.

Az új technológiák, mint a videó, a BetaCam, majd a digitális formátum, hatalmas változást hoztak a dokumentumfilmben, nagy könnyebbség volt, hogy szinte annyi anyagot vehettünk fel, amennyit fontosnak tartottunk, míg korábban, ahogy már mondtam, a nyersanyag szűkössége miatt minden felvételnek rendkívüli jelentősége volt.

A technikai fejlődés igencsak hozzájárult a dokumentumfilm változásához, de az alapvető cél, hogy a valóságot őszintén mutassa be, továbbra is meghatározó maradt.

A fogalmán lényegében nem változtatott, ugye?

Valójában a dokumentumfilm alapfogalma nem változott jelentősen, hiszen a törekvés, a cél mindig is a valóság hiteles megörökítése volt. Az, hogy mit és mennyit lehetett megmutatni a valóságból, gyakran függött a kor körülményeitől és a rendezői döntésektől, mert a rendező szerepe fontos, kiemelten fontos volt abban, hogyan bontja ki az adott témát, és mit emel ki a történetből. Az ő irányítása határozta és határozza meg, hogy a film végül milyen részleteket tár fel.

A dokumentumfilmben ugyan a verbalitás gyakran dominál, de a képi megjelenítésnek is nagyon fontos szerepe van. Az igazi dokumentumfilm képnyelven, vizuális megjelenítéssel mond el történeteket, ezzel erősíti a mondanivalót. A verbális kifejezés szerintem inkább segédeszköz, ami támogatja a képi világot, de nem szabad, hogy elnyomja azt, egy jó dokumentumfilm éppúgy szól a látványról, mint a szóbeli közlésről.

Az Ön számára a dokumentumfilm készítése egyéni alkotói folyamat, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Számomra a dokumentumfilm készítése alapvetően csoportmunka, még ha egyéni alkotói folyamat is szükséges egyes részeinél. A csapat minden tagjának a munkája hozzátehet valamit a készülő műhöz, amit egyedül nem lehetne megvalósítani. Nekem sokszor és sokat segített a tapasztalt hangmérnököm, aki például nemcsak a hangot rögzítette, hanem érzékenyen reagált a képekre és a készülő munka egészére is. Segített abban is, hogy a film ritmusát már a forgatás alatt megérezzük, meghatározzuk.

Úgy érzem, nagyon hiányoznak a műhelyek, a műhelymunka, mint annak idején, amikor az stáb több alkotó tagja látta a félkész anyagot, és visszajelzést adtunk egymásnak. Ez most is kulcsfontosságú lenne, hiszen így tisztulhatna le jól a rendezői szándék. A közös gondolkodás, a jó meglátások, az őszinte visszajelzések az alkotói folyamatban rendkívül értékesek. Chaplin is több szerepben dolgozott a saját filmjein: vágta, írta, rendezte azokat, mégis ott volt mögötte egy csapat, akikkel együtt alakította a végső munkát. A Dunatáj Alapítványnál is mindenkinek megvolt a maga szerepe: a gyártásvezető témákat ajánlott, kapcsolatokat épített, vagy épp olyan helyekre vezetett el, amelyek hozzájárultak a filmek egyediségéhez. Így lesz egy dokumentumfilm valóban a mi alkotásunk, nem pedig csak az én filmem. Így gyönyörű dolgok születnek.

Van-e értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Régi dolog ez: az almát a körtével kell összevetni. Azt gondolom, egy portréfilmet egy bármilyen ügyről szóló filmmel nem lehet összehasonlítani, mert más lakozik abban az emberben, és más lakozik abban az ügyben, de ez két szélsőséges példa. A dokumentumfilmeknek is rengeteg fajtája van, amelyek nem vethetők össze egymással.

Mi a különbség a televíziós, az online platformra vagy a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

Amikor mi a szakmát kezdtük, akkor voltak a tévések és voltak a filmesek. Én még a dokumentumfilmnek abban a korszakában nőhettem föl, amikor igenis volt annak hangsúlya, hogy mi az, amiről egy film szól, hogy az mennyire vesz igénybe kifejező-, művészi eszközöket.

A televíziót nagyon sokan nézték, főleg egy időben, de aztán jött az internet, azt még többen nézik, ott töltik az emberek az idejük nagy részét. Fontos lenne, hogy olyasmit nézzenek, ami nem ferdíti el a valóságot. Hogy mi az igazi különbség, azt nem tudom. Azt viszont tudom, hogy nagyon fontos, mennyire szól bele a film annak az embernek az élettörténetébe, mennyire intim, mennyire oknyomozó, mennyire célratörő. Ezek a nagyon-nagyon fontos kérdései egy dokumentumfilmnek.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

Kezdetben, amikor már a filmgyárban dolgozhattam, készítettem egy portréfilmet, és ezzel együtt alá kellett írnom egy papírt, hogy azt csak a Filmfőigazgatóság engedélyével forgalmazhatom. Nos, ez most már nincs. Gyakorlatilag mindent forgalmazhatok, amit csak akarok, főleg az interneten. Ma ezt már nem kell megtennem. Úgy érzem, hogy a dokumentumfilm szent. Az fontos. A lelkiismeretem műve.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

Semmiképpen sem ipar. A dokumentumfilm számomra elsősorban alkotói létforma, nem pedig filmipari termék. Minden dokumentumfilm egy egyedi korrajz és erkölcsi tett, amely valós emberi történeteket, sorsokat tár elénk. Például Almási Tamás *Szerelem első hallásra* című filmje megmutatja, hogyan talál egymásra két ember, akiket az élet rendelt egymásnak. Az ilyen alkotások hitelessége és ereje éppen az emberi intimitásban és az emberi jóságban rejlik. Ha mindez ipari termékké válna, elveszne a dokumentumfilm lényege, az őszinte emberi történetek hiteles bemutatása. Szóval nem szabad, hogy a dokumentumfilm ipar legyen!

A film megjelenése óta meglévő klasszikus ellentétpárok – filmművészet vagy filmipar, üzlet vagy alkotói magatartás – a dokumentumfilm esetében bírnak-e valamilyen speciális többletjelentéssel?

Számomra a dokumentumfilm készítése sosem volt anyagi érdekű vagy ipari jellegű folyamat. Sokkal inkább ajándékként tekinttettem rá, egy szent lehetőségként, hogy megmutathassak egy-egy élettörténetet, sorsot, mint például Sára Sándorról, Huszárik Zoltánról vagy éppen Hubay Miklósról szóló portréfilmem esetében, vagy fontos társadalmi kérdéseket tegyek fel. A dokumentumfilmes alkotás lényege a tisztelet és a figyelem az alanyok felé, hiszen ők ajándékozzák meg az embert életük egy szeletével, amelyet méltón kell feldolgozni, az ő szemszögükből mindenképpen! Így

kell bemutatni. A dokumentumfilm nem csupán műfaj vagy szakma, hanem erkölcsi felelősség is, ez hozzájárulhatna ahhoz, hogy az emberek megértsék egymást, és így enyhüljön akár a társadalmi feszültség is.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

A dokumentumfilm mint „filmes kisműfaj" tényleg lekicsinylő. Én is úgy látom – és ez a fogalom is csak megerősít ebben –, hogy a dokumentumfilm nincs megbecsülve itthon. Lehet, hogy külföldön igen, gondolom. Az a tény, hogy Magyarországon még a filmes támogatások nagy része is a játékfilmekre irányul, csak egyre biztosabbá válok ebben. Ennek persze lehet az az oka, hogy a játékfilmek szélesebb közönséget vonzanak és könnyebben eladhatók, nagyobb bevételt termelnek, de a dokumentumfilmek meg mélyebb gondolkodást, empátiát igényelnek, mert olyan valós életeket és társadalmi kérdéseket tárunk fel közben, aminek a megértéséhez és igazi, igényes bemutatásához elmélyülés szükséges. Éppen ez a belehelyezkedés, az élethelyzetek, a problémák átérzése az, ami a dokumentumfilmet értékessé teszi, és emiatt megérdemelné, hogy igazi nagyműfajként tekintsenek rá.

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogy látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra, alkotói csoportokra vagy műhelyekre?

Műhelyekre mindenképpen. De ezt már említettem korábban is. Feltétlenül szükség lenne alkotói műhelyekre és csoportokra, hogy a műfaj megkapja a megfelelő támogatást és figyelmet. Ausztriában, ha jók az értesüléseim, a dokumentumfilm nemzeti ügyként van kezelve, jól látszik, mennyit nyerhet egy ország, ha kulturális jelentőségű filmjeit stratégiai fontosságúként kezelik. Míg a játékfilmek bemutatása Magyarországon régebben kiemelt esemény volt, addig a dokumentumfilmek sokszor háttérbe szorultak. Persze mindig voltak kiemelt, különleges esetek, mint például a *Puskás Hungary*. Szerintem mindegyik dokumentumfilmnek kiemeltnek, mindegyiknek nemzeti ügynek kellene lennie! Mert maguk is létező emberekről és létező ügyekről mesélnek, tisztán a valóságot ábrázolva. Ha kiemelten lennének kezelve, akkor alátámasztanák azt az elképzelésemet, miszerint a film az egyfajta emberi életeket befolyásoló eszköz.

Az évek, évtizedek alatt érzett változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

Az évtizedek alatt a dokumentumfilmes szakma jelentős változásokon ment keresztül mind a technológiai fejlődés, mind pedig a szakmai/anyagi megbecsülés tekintetében. Már meséltem, hogy korábban filmszalagra dolgoztunk, ami rendkívül drága dolog volt, minden egyes felvétel és gondolatmenet alapos megfontolás után került rögzítésre. Ezt az időszakot egyfajta tisztelet övezte, hiszen a filmes eszközök szűkössége nagyobb felelősséget és tudatosságot követelt. A film, ahogy akkor használtuk, befolyásolta az emberek életét, és az alkotások a maguk szűk keresztmetszetén keresztül a legfontosabb és leglényegesebb kérdéseket vették górcső alá.

Az átállás a digitális korszakra sok szempontból megkönnyítette a munkát, hiszen sokkal több anyagot lehet rögzíteni, amiből a rendező és a vágó kiválaszthatja a legjobbat. Azonban ezzel párhuzamosan az elmélyült szakmai munka és a dokumentumfilm iránti tisztelet mintha gyengült volna. A megnövekedett hozzáférhetőség és az alacsonyabb költségek mellett a dokumentumfilmek anyagi és szakmai megbecsülése itthon kevésbé hangsúlyos, mint korábban volt.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőfilmes közösséghez képest?

Nem tudom. Jómagam soha nem voltam producer. A gyártásvezető-producer szerep volt korábban a leggyakoribb. Itt volt a legutóbbi munkánk Hubay Miklósról. Ott például volt egy olyan producer-gyártásvezetőnk, aki nagyon magas színvonalon végezte a munkáját. Semmi fennakadás nem volt a forgatások alatt, mindegy volt, hogy vidéken forgattunk vagy Budapesten, mindig minden a helyén volt. Egy jó producer ilyen. Egy nem jó producer nem ilyen (nevet).

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szóhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Elvileg a producer egy nyugati alkotói forma, aminek arról kellene szólnia, hogy ez a személy szedi össze a pénzt a produkcióra, és ő az, aki lebonyolítja magát a produkciót olyan szempontok szerint, amelyeket a rendező kér. Mindig a rendezői szempontot kellene figyelembe venni, azt, hogy a rendező mit akar kifejezni, mit szeretne elmondani, a producernek pedig egy beosztott embernek kellene lennie. Neki oda kell figyelnie arra, hogy mi az, ami fontos, mi az, ami nem, és a rendező szerinti fontos dolgokat kellene segítenie.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

Az élet történéseit előre megírni egy forgatókönyvben nem lehet és nem is lenne szabad.

Szinopszist lehet készíteni, maximum azt, hogy a rendezőnek legyen egy vezérfonala, ami segít neki kihámozni, mit is szeretne megmutatni. Neki az igazi történésekből kell majd rájönnie a lényegre, onnan kell kibontania a valóságot, és azt jól, érzékenyen bemutatni.

Egy személyt takar az összes szerep: azt, akinek minden összefut a kezében, és az a rendező. A rendező zsebében kell lennie a bölcsek kövének, ő mondja vagy mutatja a fő irányokat. Ettől még a többiek javasolhatnak, de mindig a rendezői szempontot kell figyelembe venni.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Lényeg, amit egy korábbi kérdésnél is érintettem, hogy ha egy országnak a dokumentumfilm nemzeti ügy, akkor jó helyen vagyunk és jó helyzetben van a műfaj is. Ha nem így van, akkor megfeszülhet az alkotó, keresheti a maga igazát, meg az emberek igazát, akiket bemutat, de nincsen és nem is lesz visszhangja.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

Mindig nagy dolog, amikor egy film állami pénzből, vissza nem térítendő kölcsönből készülhet. De az állami támogatásból készülő dokumentumfilmeknél nincs az a kényszer, hogy a rokonokat, ismerősöket bele kell tenni, mert az is hozzájárult a költségekhez. Ott az van benne, ami a lényeg, ami fontos. De ettől a felelősség nem kisebb, sőt ugyanakkora.

A dokumentumfilm egy olyan műfaj, ahol minden csak egyszer történik meg. Teljesen mindegy, hogy ki adja a támogatást, az ember soha nem mondhatja azt, hogy tessék már még egyszer bejönni az ajtón, mert az úgy nem volt jó.

Gyerekeknek szóló tartalom, családi filmek, ismeretterjesztő sorozatok. Mindez virágzó üzlet a világ fejlett filmiparral rendelkező részein. Magyarországon ez ugyanúgy állami támogatásra szorul, mint a piaci bevételekre kevésbé számító művészeti projektek. Lát ebben ellentmondást, problémásnak tartja-e, s ha igen, milyen változásokat látna szívesen?

Olyan tartalmak kellenek, amelyek a kisgyerekek gondolatvilágához illeszkednek, ami nem oda való, azokat erősen meg kellene szűrni. De ennek a megvitatása nem az én asztalom. Én gyerekfilmet soha nem csináltam, de el tudom fogadni, hogy máshol ez virágzó üzlet. Azt, hogy esetleg valami gyerektéma, mi soha nem emeltük ki, legfeljebb éreztük.

Kapcsolat az állami pénzosztóval (támogatási rendszer). Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Az államnak mint támogatónak, aki a vissza nem térítendő kölcsönt adja, egyszerre kellene hallgatólagos és tevőleges szakértőnek lennie: meg kell figyelnie, hogy mire, milyen problémára adta a pénzt, és az elkészült munkából inspirálódnia kellene a probléma megoldására.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel, filmtervvel?

Korábban többablakos rendszer volt, ott volt az ORTT, a Magyar Történelmi Film Alapítvány és még jó néhány hely, ahová lehetett ötletekkel fordulni. Ha egyik helyen nem tetszett, amit vittünk, mehettünk a másikhoz. Ezek igazodtak a különböző ízlésvilágokhoz. Olyan volt ez, mint régebben a stúdiós rendszer, csak a pénzadományozók között volt különbség.

Most egy ízlést kell kiszolgálni, ami dokumentumfilmesként igen gyengécske megközelítés, hisz pont azt a sokféle ízlést kellene leképezni, amiből egy ország áll.

Érzett-e valaha megfelelési kényszert az állami pénzosztó felé?

Megfelelési kényszert nem az állam felé éreztem, hanem befelé, magam felé. A kérdés számomra az volt: a végeredménnyel kifejtettem-e a témát, megfeleltem-e a témának, vagy megfeleltem-e annak, amit korábban elképzeltem, és nem utolsósorban helytálltam-e a munka során a munkatársaim előtt? Megfelelési kényszert befelé éreztem, hogy jó filmet sikerült-e készíteni, hogy az jól nézhető-e, jól érthető, jól értelmezhető-e vagy sem. Elvárások szerint nem szabad dolgozni.

Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

Tanulni csak nagyoktól szabad! Illés Gyuri bácsi (Illés György operatőr), aki a magyar operatőröknek a krémjét kinevelte a filmfőiskolán, ő mondta, hogy minden forgatási napon (amikor ő volt az operatőr) osztályozta magát, hányast adna magának az aznapi elvégzett munkáért. Ötöst sohasem kapott. Nagyon szigorú volt magával szemben.

Szóval az embernek mindig mérlegelnie kell. Minden filmjében, de akár minden napjában mérgelje azt, hogy vajon megfeleltem-e ma, vajon bírtam-e a kamerát, vajon a lényeget vettem-e föl?!

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Hát persze, hogy bekerülhet. Nyilvánvalóan. De én soha nem csináltam ezt.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi- vagy mobil és internetes felületre készül?

Én úgy érzem, bárhová kerül a film, ha valakit megfog, megérint, több lesz általa, magával visz belőle egy üzenetet, s az jó. Hogy hol nézte meg, milyen felületen, milyen minőségben, az ebben a tekintetben kevésbé lényeges. Egyébként nagyon érdekes kérdés, mert kevés dokumentumfilm került a tévén kívül máshová.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Ezt inkább a téma határozza meg, de én inkább az egész estés filmeket kedvelem. A legtöbb alkotásom ilyen volt. Több mint kétszázat készítettem. Mindegyiknél az a lényeg, hogy amit megálmodtam, kitaláltam, azt elbeszéljem.

Milyen az ismeretterjesztő és a dokumentumfilm viszonya? Egy műfaj és azon belül formátumok, vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

Ismertterjesztő filmet csináltam már, mint segédoperatőr. Érdekes volt. De szerintem nem azonos a kettő. A dokumentumfilm általában egy emberi ügyhöz, emberi viszonyhoz kapcsolódó dolog.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

Hasonlóan látom én is, mint ahogyan Zsigmond Dezső, az MMA film- és fotóművészeti tagozatvezetője mondta, hogy megoldás lehetne, ha a televízióban, mondjuk a Dunán vagy az M5 csatornán heti rendszerességű műsorsávot dedikálnának a dokumentumfilmeknek. De az is hasznos lenne, ha lennének igazi, közönség előtti vetítések, és nem a négy falnak kellene bemutatni, vetíteni a dokumentumfilmeket. Hogy ne kelljen még most is azt mondani, amit egykor még a filmgyárban mondott egy nagyon neves rendező, hogy: „Az álmatlan éjszakai portások talán látják a filmemet." És nemcsak a közönségről van szó, hanem azoknak az embereknek a történetéről, akikről én forgattam, ha nem látja senki, akkor mivégre tárulkoztak ki?!

Befolyásolják-e a dokumentumfilm készítését a változó nézői szokások?

Nyilvánvaló. Befolyásolná, befolyásolhatná, ha látnák egyáltalán és beszélhetnének arról a nézők, amit láttak.

A dokumentumfilm és az élőszereplős filmek viszonyrendszeréből mit tart releváns kérdésnek?

A dokumentumfilm mindig élőszereplős, de a játékfilm is az. Nagyon jó dolog egy megrendezhető valóságnak az élő szereplőjéhez szólni (nevet). Ez játékfilmnél van, dokumentumfilmnél nincs ilyen, esetleg a fikciós dokumentumfilmes műfajban, de én azt nem szeretem. Nem érzem igazinak.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

Emlékszem, mennyire meghatározó élmény volt, amikor egy német produkcióban dolgozhattam segédoperatőrként egy hunokról szóló televíziós filmen. Az volt a cél, hogy megőrizzünk valamit egy letűnt népcsoportról – ami ma már alig ismert –, és ez számomra elképesztően fontos volt. Nem tudom, léteznek-e ilyenek még? Ha igen, fontos lenne ezeket is beépíteni az oktatásba.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

Szerintem a dokumentumfilmek révén, különösen olyan témáknál, mint az '56-os események vagy a határon túli magyar közösségek élete, meg tudnánk mutatni a fiataloknak a múltunk értékeit. Minden film egy új világot nyithatna meg előttük, legyen az akár történelemórán vagy magyarirodalom-órán vetítve. Nagy szükség lenne arra is, hogy a határon túli magyar közösségek – a moldvai csángók, a felvidéki, az erdélyi, a kárpátaljai magyarok – életét és kultúráját közelebb hozzuk az itthoni diákokhoz. Például ha bemutatnánk nekik egy csángó faluról készült dokumentumfilmet, hallhatnák, hogyan beszélnek magyarul, hogyan élik meg az identitásukat, és azt a sajátos nyelvet, ami az idők során alakult ki. Segítene abban, hogy megértsék, a kultúra él, fejlődik és különböző formákban jelenik meg a világ különböző pontjain.

Az oktatásból sajnos hiányzik ez a közvetlen élmény, és úgy érzem, hogy rengeteget nyerhetnénk azzal, ha az ilyen dokumentumfilmeket beépítenénk a tananyagba.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni?

Jó volt, nagyon jó. Ez 1978-ban volt, amikor engem a filmgyárba a Szindbád főgyártásvezetője felvett. Nagyon jó volt. Megismertük az országot, vittem magammal az analóg fényképzőgépet, és felvételeket készítettem a legkülönbözőbb dolgokról és emberekről.

Nagy dolog volt. Megismertük az országot. Ez volt a kezdet.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Inkább az a fontos, hogy amiben lehet jól fejlődni.

Azt hiszem, arra vagyok büszke, hogy a legtöbb esetben képes vagyok a legbelsőbb érzéseket és hiteket előhívni az emberekből. Mindig is arra törekedtem, hogy a filmjeimben a zene és a képek együttes összhangban hozzák felszínre az alanyok belső világát, például az *Olasz Ferenc*ről készült portréfilm esetén, ahol *Bach* zenéje segítette elő az érzelmek kibontakozását. A zene segített előhoznia, megmutatnia azt, ami őbenne volt.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

Ha valaki dokumentumfilmes akar lenni, biztos, hogy nagyon elhivatottnak kell lennie. Az a belső indíttatás, hogy akkor is folytatod, ha nehézségekbe ütközöl, mert egyszerűen tudod, hogy ez számodra fontos és ezért csinálod. A tehetség és a szaktudás is szükséges, de ha nincs meg az a fajta kitartás, amit én elhivatottságnak hívok, akkor nehéz hosszú távon helytállni ebben a szakmában.

Én magam is nagyon sokat vártam, mire lehetőséget kaptam arra, hogy kamerát fogjak, és amikor végre elkezdhettem dolgozni a kamera mögött, tudtam, hogy ez az én utam. Az elhivatottság és a kitartás vittek előre akkor is, amikor talán nem volt könnyű. Tehát, bár a tehetség fontos, önmagában nem elég, az igazi hajtóerő az elhivatottság.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe (egykori és mai) a magyar dokumentumfilmesek közül?

Nekem két mesterem volt. Mai napig is élnek: az egyik Balogh Gábor, a másik Kurucz Sándor. Kurucz Sanyi bácsinak köszönhetem azt, hogy ő mint egyetemi tanárunk, megtanított világítani, megtanította azt, hogy különböző képeknek különböző hangulata kell, hogy legyen, ami segít kifejezni a belső lényegét annak, akikről a filmet csinálom. Ő volt az, aki a kitartást is megmutatta a maga munkáján keresztül, akitől az operatőr mozgását megtanulhattam, hiszen én a segédoperatőre lehettem. Fantasztikus tájakra vitt el Sára Sándorral együtt, akinek a filmjeit forgattuk az északi sarkkörön túl is. Összesen hét országot utazhattam be vele, és láthattam azt, hogyan dolgozik, és láthattam azt is, hogy mi a követelmény egy igazi dokumentumfilmes felé, mint amilyen Sára Sándor volt.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Egy film akkor jó, ha lényegi mondanivalót tartalmaz. Ha portréfilmet készítek, akkor a lényegét tudjam kivenni az illetőből anélkül, hogy ő tudna róla.

Ki a hipotetikus nézője?

Az néző, aki nyitott, befogadó, jó érzékelő és együttérző.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Igen, van. Huszárik Zoltánról szerettem volna filmet készíteni, aki bár csak két filmet forgatott, úgy, mint Szőts István, de mégis mély nyomot hagyott bennem. Háromszor próbáltunk pályázni, háromszor mondtak nemet. Az volt a tervem, hogy végigjárom azokat a helyszíneket, ahol ő dolgozott – a sivatagtól a Gellért fürdőig –, és bemuta-

tom, mi történt ott akkor és mi történik ott most. Szerettem volna Huszárik lelkét megmutatni, azt az esszenciát, amiért neki ezek a helyszínek fontosak voltak.

Bár már nem valószínű, hogy elkészítem ezt a filmet, de örülök, hogy legalább egy laudációt megírhattam róla, így valahogy mégis tiszteleghettem előtte és az emléke előtt, ahol részben a saját emlékeimre tudtam hagyatkozni, hisz az édesanyját ismertem Huszáriknak.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Volt, aki okosat mondott. Volt, aki nagyon találót mondott.

Az embernek nyitottnak kell lennie. Előfordult már, hogy egy kritikus megjegyezte, amit én egy-egy jelenetnél behúzott nyakkal reméltem, senki sem vesz észre, és ilyenkor igazat kellett adnom neki. Persze voltak olyan részletek is, amiket utólag már én is másképp csináltam volna, de az alkotás végső üzenete mindig arról szólt, amiről szólnia kellett. Az egyik inspiráló példa számomra Sára Sándor, aki a kritikák hatására kivett bizonyos részeket egy sorozatából, de a lényeget, az üzenetet ezek a változtatások nem érintették.

Végeredményben, ha nem sértődöm meg, akkor ilyen visszajelzések segítenek abban, hogy folyamatosan fejlődjek, de végül is a lényeges tartalom mindig megmaradt, és az a legfontosabb számomra.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

Nem tudom pontosan, milyen lesz a dokumentumfilm jövője 10, 20 vagy akár 50 év múlva, de úgy érzem, hogy lennie kell dokumentumfilmnek, mert ez a műfaj mutatja meg azt, ami éppen történik. Ahogy Szőts István mondta, egy filmes ember kötelessége, hogy rögzítse a valóságot, azt, ami itt és most van. Ez egy olyan alapelv, ami 1956-ban is érvényes volt, amikor ő irányította a filmes stábokat, és a történelmet dokumentálta.

Remélem, hogy a jövőben is lesz egyfajta egyensúly a dokumentumfilmekben, és lesznek olyan érzékeny nézők, akik megértik a valóság fontosságát. Az igény, hogy lássuk és megértsük, mi történik körülöttünk, mindig ott lesz, és bízom benne, hogy a dokumentumfilm ennek a szerepét továbbra is betölti majd.

Lát-e olyan területeket, ahol a dokumentumfilm jelentős, vagy a mainál jelentősebb szerepet játszhat a jövőben?

Csak visszacsatolni tudok a korábbi válaszomhoz, ha itt is nemzeti ügy lesz a dokumentumfilm, akkor képes lesz megmutatni olyan fontos dolgokat, amire csak egy film képes.

Hogyan látja, a dokumentumfilmet illetően mennyire kedvezőek vagy károsak a mozgóképes alkotásokat is befolyásoló technikai változások?

Úgy látom, hogy a technikai fejlődés mindig előreviszi az alkotói szándékot. Az, hogy ma már nem filmre, hanem digitális videóra rögzítjük a dokumentumfilmeket, lehetőséget arra, hogy annyit forgassunk, amennyit csak fontosnak érzünk, és ez szabadságot ad az alkotói folyamatban. A technika számomra mindig eszköz marad, egy szolgáló, amely támogatja azt a lényeget, amit szeretnék elmondani.

Miben lát lehetőségeket és milyen veszélyeket érzékel a dokumentumfilm jövőjét tekintve?

Nagy veszélyt jelent, hogy a mai világban gyakran kap figyelmet az, ami igazából nem lényeges, és ez elterelheti az alkotók figyelmét a valódi értékekről. Sokakat befolyásol az internet, és az, hogy a közönség érdeklődése néha a felszínes tartalmak felé hajlik.

Fontosnak tartom, hogy a dokumentumfilm megőrizze szűrő szerepét, és továbbra is a valódi tartalmakra összpontosítson. Ahogy látom, a jövőbeli dokumentumfilmeseknek ki kell állniuk azért, hogy az igazi értékek kapjanak hangsúlyt, és ne hagyják magukat befolyásolni a pillanatnyi trendek által.

Oláh Kata

Oláh Kata (Budapest, 1966) rendező, vágó, producer. Férjével megalapította a Makabor Stúdiót, mellyel 2012 óta számos rövidebb és egész estés dokumentumfilmet rendezett. Filmjeit – *Romazsaruk* (2010), *Helló, Szia, Csókolom* (2015), *Hangjegyesek* (2016), *Rotschild Klári legendái* (2016), *Beágyazott emlékeink* (2017), *A bármicvó fiúk* (2018), *Mignon* (2019), *Digitális nomádom* (2020), *Keskeny út a boldogság felé* (2023) – vetítette a televízió és számos fesztiválon szerepeltek. 2019-ben elnyerte a legjobb vágónak járó Magyar Filmdíjat a *Rotschild Klári legendái* című alkotásával. *A bármicvó fiúk* Európa-díjjelölést kapott, míg az *Aki legyőzte az időt – Keleti Ágnes* elnyerte a Fipresci-díjat a 2022-es Cinefest Fesztiválon.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

A dokumentumfilm a filmművészet része. Fontos része, de kevéssé populáris, mint a játékfilm. Itthon a nézők többsége a televíziós ismeretterjesztő műfajjal azonosítja. Pályafutásom során szerencsémre készítettem ilyet is és olyat is, de a kreatív dokumentumfilm áll a legközelebb hozzám, mert annak dramaturgiája, érzelmi hatása nagyon hasonló a játékfilmhez. A legjobb élmény számomra, amikor az emberek úgy jönnek ki a filmjeimről, hogy ez nem is egy dokumentumfilm volt. Az nem ilyen, szokták mondani. Az én meglátásom szerint a dokumentumfilm valódi emberek valós eseményeit rögzíti úgy, hogy a szereplők tisztában vannak azzal, hogy filmezik őket, és ezen történéseket az adott alkotó saját szubjektív kíváncsiságán keresztül láttatja.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

A dokumentumfilmet definiálni és jellemezni is elég nehéz dolog. A trendek jönnek-mennek, a műfajon belül mindig vannak népszerűbb kifejezési formák és mindig vannak újítások is. A manapság népszerű személyes, követős filmek léteztek már 50 évvel ezelőtt is, csak kicsit más formanyelven megfogalmazva.

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Itt megint nagy különbség van abban, hogy milyen dokumentumfilmről beszélünk. De mindenképpen csapatmunka, még ha csak ketten vagy hárman is alkotják a forgatócsapatot. A kész film esetében mindig a rendező a „főszereplő", de a terepen az operatőr kezében van az irányítás. Egy követéses, szituációkat rögzítő forgatás alatt, ha a rendező elkezd beleszólni, irányítani kezdi a szereplőket és a stábot, akkor azonnal megszűnik a pillanat varázsa, elveszti az egész a hitelét és a valódiságát. A dokumentumfilmben a legnagyobb szükség egy jó operatőrre van, aki 120 százalékig melletted áll. Mert hiába akarsz jó filmet csinálni, ha nincs úgy felvéve, hogy abból össze lehessen rakni a filmet, és ne csak szöveggel, hanem képekkel is mesélhess.

Van értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Hogyne, nagyon sokféle műfaja van, és ezek nagyon szépen megférnek egymás mellett. A forma megválasztása attól függ, hogy mi a témánk, milyen platformra és kinek szánjuk a filmet.

Mi a különbség a televíziós vagy online platformra, illetve a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

Ez nagyon sok mindentől függ. Országonként is változik. Egy kreatív dokumentumfilm elindulhat a moziban, onnan pedig átkerülhet a televízióba vagy az online platformra. A másik irányba ez nem működik. Egy televíziós, ülős interjús, vágóképekkel lefedett film nem való moziba. Persze akadnak kivételek. A nemzetközi piacon gyakran előfordul, hogy a 80–90 perces alkotásból kérnek a televíziók egy 52 perces verziót. De nagyon nagy a különbség, hogy melyik ország piacáról beszélünk. Nálunk a legnagyobb probléma a mozis terjesztéssel, hogy ugyanannyiba kerül a mozijegy egy dokumentumfilmre, mint a Batman 6-ra. Amíg ez nem változik, addig esélyünk sincs felvenni a versenyt a nézettségért.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

Ez egy sokrétegű kérdés. A technikai fejlődés megkönnyíti a gyártási oldalt, kevesebb technikával, kisebb kamerával lehet forgatni, akár egyedül is, így sokkal több időt lehet a forgatással tölteni, ráadásul intimebbek tudnak lenni a felvételek, ha azt egy egészen minimális stáb forgatja. Az online streamingfelületek nagyon egysíkúvá tették az utóbbi pár évben a dokumentumfilmes műfajt. Elsősorban a sorozatokra álltak rá, és azon belül is inkább a nyomozós, gyilkosságos, botrányos filmek a legnépszerűbbek, és ezek gyártása során minimális szabadságot kapnak a rendezők, az alkotók és a spontaneitás.

A filmipari, vagy az alkotói létforma az, ami számodra hitelesebb, ha egy dokumentumfilmről van szó?

Attól függ, hogy megrendelésre vagy saját indíttatásból készíti az alkotó a filmjét. Mindkettőt el lehet készíteni jól és rosszul, de mindkét esetben akkor lesz alkotás belőle, ha a rendezőnek szándékában áll valamit elmondani vele, vagy valamire felhívni a figyelmet. Szerintem attól lesz hiteles egy dokumentumfilm, ha hű marad ahhoz, akiről vagy amiről készíti a filmjét, és nem az áhított siker – legyen az anyagi vagy művészi – elérése érdekében készíti.

A film megjelenése óta meglévő klasszikus ellentétpárok – filmművészet vagy filmipar, üzlet vagy alkotói magatartás – a dokumentumfilmek esetében bírnak-e valamilyen speciális többletjelentéssel?

Pont ugyanannyira, mint bármely más művészeti ágban. Az alkotó értelmezésén, életfelfogásán és indíttatásán múlik. Lehet alkotóként és iparosként is jó munkát végezni.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Sajnos mivel már nincsenek olyan alkalmak, ahol a filmes szakemberek találkozhatnának egymással, így nem tudom, hogy áll ez a kérdés. Emlékszem, hogy 20–30 évvel ezelőtt, a Mozgókép Alapítvány idején, amikor még voltak nagy szakmai viták, akkor sokszor terítéken volt, hogy a játékfilmesek lenézik a dokumentumfilmeseket. Úgy

észlelem, hogy ez már megváltozott, legalábbis a fiatal filmesek körében szinte biztosan. Az viszont jól tükrözi a hazai dokumentumfilm helyzetét, hogy amikor független filmek kerülnek moziba, sokkal nehezebb felhívni a figyelmet rájuk és kritikák is ritkábban születnek róluk. Egy fontos, értékes dokumentumfilm akár szép csendben el is tud tűnni. Ez igazságtalan, mert rengeteg munkát, alázatot és áldozatot igényel az alkotóktól, sokszor sokkal többet, mint a játékfilmek esetében.

Hogyan látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdióra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

Szomorú, hogy már nincsenek ilyenek, pedig ha valamilyen műfajban nagyon nagy szükség lenne rá, akkor az a dokumentumfilm. Az alkotói folyamatnak nagyon fontos része, hogy valahol megmutathasd, átbeszélhesd azt, amin dolgozol. Úgy látom, a fiatalok ezt valamennyire elkezdték, összejönnek, megbeszélik egymás munkáját, de hosszú távon nem épülhet az egész rendszer önkéntes munkára. Ezért is alapítottuk meg a MADOKE-t pár évvel ezelőtt, aminek elnökségi tagjaként két éven keresztül ezt a hiányt igyekeztük pótolni.

Az évek, évtizedek alatt érzett változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

A hazai támogatási rendszer egyre kevésbé figyel a dokumentumfilmre. A néhány éve megszűnt NMHH támogatási rendszer[1] figyelt a dokumentum- és kisjátékfilmek patronálására is. A pályázat átláthatóbb volt, rendszeres és sokkal több produkció kapott támogatást, még ha sokkal kevesebbet is. Ma már nincsenek pályázatok, a döntőbizottságban nincs dokumentumfilmes, és egyre kevesebb film tud elindulni. Akik támogatást kapnak, azok döntően és többségében az idősebb generáció tagjai, de ők szinte nincsenek jelen a nemzetközi terepen, leginkább a hazai közönségnek készítik filmjeiket. A fiatalabbak, akik korunk problémáit feldolgozó dokumentumfilmeket szeretnének készíteni, eljárnak a világba és igyekeznek külföldi támogatást szerezni, de a filmjeik alig kapnak esélyt. Én ilyen szempontból kakukktojás vagyok, elég idősen kezdtem el alkotóként jelen lenni, ezért sem a fiatalabb, sem az idősebb generációval nincs szorosabb kapcsolatom, és készítettem így is és úgy is filmeket.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget a játékfilmes közösséghez képest?

Ez egy teljesen más produceri hozzáállást feltételez, mint a játékfilmnél. Le a kalappal azon producerek előtt, akik manapság bevállalnak dokumentumfilmeket, és itt elsősorban független vagy nemzetközi koprodukcióban készülő filmekre gondolok. Mert ezekbe a filmekbe nagyon kemény produceri munkát kell tenni, sőt még pénzt is a saját zsebükből. Nagyon kevesen vállalják ezt fel, mert melós és nagyon rizikós, évek munkája után előfordulhat, hogy elkészül, és mégsem tudja azt a fesztiváléletet és nemzetközi forgalmat, megjelenést teljesíteni, mint amit reméltek.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Egy jó kreatív producernek bele kell szólnia. Nem erőszakosan és nem azt diktálva, hogy mit és hogyan kell csinálni. A jó producerrel meg lehet beszélni a bizonytalan-

1 A Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság Magyar Média Mecenatúra programja.

ságokat, a kétségeket, akár itthoni támogatásból vagy nemzetközi koprodukcióban készül a film. Itthon a finanszírozók igényeinek kell megfelelni, külföldön a siker érdekében a nemzetközi piaci trendeknek. Ezt a producernek kell tudnia közvetíteni a rendező felé. Ma már szinte nincs siker a nemzetközi fesztiválokon, ha a film készítésének folyamata közben nem viszik a gyártás során különböző szakaszokban a filmet pitchfórumokra. Ott találkoznak a későbbi fesztiválválogatók és finanszírozók a filmmel, ám sokszor hatan hatfélét tanácsolnak, és abból nehéz kihámozni a valóban hasznos meglátásokat. Ehhez kell egy jó, tapasztalt producer, aki már látott ilyen folyamatot, tudja, hogy mennyire és hogyan szabad a piac hívószavait és irányelveit követni, mennyire érdemes ragaszkodni a saját ízléshez és elképzeléshez.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

Attól függ, hogy a dokumentumfilmen belül milyen formátumról van szó. Egy ismeretterjesztő vagy életrajzi filmnél fontos a jól előkészített munka, amibe beletartozik a precíz forgatókönyv. Mivel én többségében kreatív, követős dokumentumfilmeket készítek, itt inkább beszélünk dramaturgiáról, mint forgatókönyvről. Mivel elsősorban az élet írja a forgatókönyvet, ezeknél a filmeknél előzetesen inkább mankókra, támpontokra van szükség és a prioritás meghatározása, mely szegmensre koncentráljon a film az adott téma vagy hős történetén belül. Ha ott előre kitalálod, hogy mi fog történni, akkor nagy baj van. A vágás során viszont nagy hangsúlyt kap a dramaturgia, hiszen az események nem feltétlenül a valós sorrendben kerülnek a végleges filmbe, és az érzelmi hatás érdekében – csakúgy, mint egy játékfilmnél – precízen kell adagolni a különböző hatást kiváltó jeleneteket.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol észlel hiányosságokat, illetve milyen megoldási lehetőségeket lát?

Mit nevezünk szakemberbázisnak? Egy dokumentumfilm elkészítéséhez ugyanazokra a szakemberekre van szükség, mint a játékfilmnél, csak annyi a különbség, hogy ugyanannyi munkáért sokkal kevesebb fizetést kapnak, akár operatőrről, hangmérnökről, vágóról beszélünk. Kevesebb, rosszabb munkát végeznek? Nem. Ez sajnos így alakult ki. Tehát a magyar dokumentumfilmnek lelkes, elkötelezett szakemberekre van szüksége, akik vállalják az alacsonyabb bérezést, mert fontos számukra, hogy „ügyekben" vegyenek részt.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Nagyon kevés lehetőség van támogatás elnyerésére. Amennyiben támogatnak is nagyon kevés számú dokumentumfilmet, azok történelmi témájúak, holott azt gondolom, a dokumentumfilmnek elsősorban az lenne a feladata, hogy a társadalmat és a minket körülvevő világot mutassa be, a jelent, amiben élünk, hiszen tíz-húsz év múlva ez lesz a múltunk. Erre sajnos minimális nyitottságot látok itthon. Ezzel szem-

ben például Romániában előfordul olyan kritikus hangvételű dokumentumfilm,[2] ami a román egészségügy szörnyű állapotairól szól, és az HBO mellett a Román Filmalap is támogatta. Ilyeneket itthon is be kéne vállalni. Emellett, úgy észlelem, hogy aránytalanul túl nagy összegek mennek egyes dokumentumfilmekre, még nemzetközi összehasonlításban is kiemelkedő összegekről beszélünk. Fontos lenne azokra a projektekre is odafigyelni, amelyeket nemzetközi területen fejlesztenek, ezeket nemzetközi koprodukcióban lehetne elkészíteni, és nagy valószínűséggel jönnek majd a külföldi sikerek is.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

Az HBO saját gyártású produkcióinak leállítása óta nincs. Egyablakos lett a rendszer és ez senkinek nem kedvez. Kényesebb témákkal csak külföldre lehet fordulni, de például a Kreatív Európa pályázata egy igen nehéz folyamat, és csak olyanoknak sikerül, akiknek ebben már van sok tapasztalatuk. Az európai nemzetközi koprodukcióknak pedig az a feltétele, hogy hazai pénzforrást is fel tudjon mutatni az alkotás. Ha ez nem lehetséges, akkor bezárult a lehetőségek köre.

Gyerekeknek szóló tartalom, családi filmek, ismeretterjesztő sorozatok. Mindez virágzó üzlet a világ fejlett filmiparral rendelkező részein. Magyarországon ez ugyanúgy állami támogatásra szorul, mint a piaci bevételekre kevésbé számító művészeti projektek. Lát ebben ellentmondást, problémásnak tartja-e, s ha igen, milyen változásokat látna szívesen?

Kicsi piac vagyunk, és van ez a furcsa nyelvünk, tehát máshol nagyon nehéz eladni ezeket a tartalmakat. Szerintem nincs itthon olyan mozgóképes műfaj, ami meg tudna élni a piacról. Többféle lehetőségre lenne szükség minden műfajban, és nagy probléma, hogy nálunk sem a kereskedelmi, sem az állami tévécsatornák nem vesznek részt a gyártási támogatásban, sőt az elkészült államilag támogatott filmeket is csak nagy nehézségek árán és mindenféle reklámozás nélkül mutatják be.

Kapcsolat az állami pénzosztóval (támogatási rendszer). Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Önáltatás azt gondolni, hogy máshol ne szólnának bele. Amikor koprodukciót csináltam, az adott félnek is különböző fázisokban be kellett mutatni a készülő filmet. Ez szerintem teljesen elfogadható, hiszen a támogató felelőssége, hogy ha valamibe belerakta a pénzét, akkor egy olyan terméket kapjon a végén, ami számíthat a nézők érdeklődésére, tehát forgalmazható. Ezzel nincs semmi probléma, kivéve, ha nem szakember szól bele, és nem szakmai irányból jönnek a változtatási javaslatok.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel, filmtervvel?

Természetesen. Ismerni kell a kereteket, és tudni, hogy mi illik oda, ahová pályázok, és mi az, amivel felesleges lenne.

Érzett-e valaha megfelelési kényszert az állami pénzosztó felé?

Nem hívnám megfelelési kényszernek, de minden esetben tartozik annyival a támogató irányába a támogatott, legyen az állami szerv, külföldi alapítvány vagy magánember, hogy az ígért alkotást készítse el.

---

2 *Kollektíva* / Colectiv (r.: Alexander Nanau, 2019).

Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

A pályázatok esetében ismerni kell a támogatót, tudni kell, mit várnak el, ezért nem hívnám öncenzúrának. Teljesen felesleges olyan témával pályázni, amelyről tudni lehet, hogy nem fog nyerni, legyen szó hazai vagy nemzetközi pályázatról.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Fontosak a nemzetközi produkciók, ha az a cél, hogy a dokumentumfilm nemzetközi terepen is helytálljon. Ehhez viszont olyan témákat kellene támogatni itthon, amelyek külföldön is érdekesek. Természetesen magyar alkotó is bekerülhet nemzetközi produkciókba, de ez csak akkor lehetséges, ha az adott alkotó, operatőr, vágó, hangmérnök már dolgozott egy komoly nemzetközi sikert elérő alkotásban. Erre nem is egy példa akad a fiatalok között. A szűkös hazai lehetőségek miatt a fiatalok már eleve erre törekednek, hogy szakmai karrierjük korai szakaszában elkezdjék építeni a nemzetközi kapcsolataikat.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi- vagy mobil és internetes felületre készül?

A dokumentumfilm az utóbbi években nagy utat tett meg, egy kevésbé népszerű műfajból az online streaming és a COVID által egyszerre sokkal több nézőhöz jutottak el. Ez a bumm eleinte nagyon jó volt, de mostanra már inkább rosszat tesz a műfajnak, hogy az őszinte, személyes történeteket bemutató filmek helyett leginkább true-crime-sorozatokkal és bizonyos sémára felhúzott filmekkel árasztották el az online teret.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Én mindegyiket szeretem. Mindhárom kategóriát lehet jól csinálni, ha tisztában vagy a műfaji és a befogadói különbségekkel. Alapvetően a téma határozza meg, hogy melyik formátumban kell elmesélni. A rövid dokumentum olyan, mint egy jó novella, a jó egész estés dokumentumfilm dramaturgiájában hasonló a játékfilmhez, a sorozat pedig alapvetően televíziós vagy online műfaj.

Milyen az ismeretterjesztő és a dokumentumfilm viszonya? Egy műfaj és azon belül formátumok, vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

Alapvetően ez két nagyon különböző műfaj. Szerintem ez is az alkotói attitűdtől függ. Én már boldog lennék attól is, ha félévente csinálhatnék egy 50 perces ismeretterjesztő filmet, mint az NMHH-s időkben. Lehet ezt is szakmai kihívásnak tekinteni, és a lehető legtöbbet kihozni belőle, hiszen nagyon izgalmas dolog a témának utánajárni, utánaolvasni, archívumban és könyvtárban kutakodni. A nagyobb nehézséget a közönséghez való eljutás jelenti. Mivel ez alapvetően televíziós vagy online műfaj, reklám és marketing nélkül nagyon nehéz megtalálni a közönséget.

Befolyásolják-e a dokumentumfilm készítését a változó nézői szokások?

Nyilván hatnak egymásra. Eleve csoda, hogy az egyre rövidebb tartalmakra szoktatott nézői attitűddel képes bárki egy egész estés filmet megnézni. Azért lenne jó

az embereket minél inkább becsábítani a mozikba, mert szerintem kisebbségben vannak azok, akik otthoni környezetben, egy ültő helyükben végignéznek egy dokumentumfilmet, és nem szakítják meg folyton, hogy kimenjenek WC-re, megmikrózzák a popcornt, vagy pörgessék az Instát. Ilyenkor viszont semmit sem érzékelnek az alkotó által gondosan, több hónap alatt felépített struktúrából, lemaradnak az előre vagy az épp visszafelé utaló mondatokról, és a végén semmit sem értenek a filmből. Viszont háromperces mélyreható dokumentumfilmeket nem lehet készíteni.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

A dokumentumfilmek megjelenése most talán még nehezebb helyzetben van itthon, mint korábban, mert egyszerűen nincs észrevehető jelenlétük. Ha valaki tévés pályázatot nyer, akkor a befogadói nyilatkozat értelmében leadják a filmjét valamelyik csatornán valamikor, és mivel egyáltalán nem reklámozzák, csak véletlenül talál rá a néző. Nem lenne nagy feladat megvalósítani, mondjuk, szerdán esténként a Duna Tv-n mindig műsoron legyen egy dokumentumfilm. Ugyanígy valamelyik artmozi is ráállhatna arra, hogy szerda esténként dokumentumfilmeket vetít. Biztosan kialakulna egy komoly nézői törzsközönség mind a televízió előtt, mind a moziban.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

Nincs nagyon rálátásom a filmszakokra. A fiatal dokumentumfilmesektől, akikkel eddig találkoztam, nagyjából mindig azt hallom, hogy alapvetően egyáltalán nem érdekelte őket a dokumentumfilm, csak véletlenül beültek egy kurzusra, és wow! Először azért kezdenek dokumentumfilmet készíteni, mert azt tényleg el lehet kezdeni pénz és stáb nélkül, akár egyedül is. A DokMA-ról tudom, hogy egy szuper program, nemzetközi, napjainkban a legtöbb sikeres fiatal alkotó erről a képzésről kerül ki.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

Nagyon fontos lenne a jó és érdekes filmeket elvinni az iskolákba, de sajnos itthon erre sehol nincs támogatási, pályázati lehetőség. Egy jó, friss hangon szóló dokumentumfilmmel sokkal könnyebben lehetne közelebb vinni a fontos témákat a fiatalokhoz, amelyek hasznos és lényeges beszélgetéseknek lehetne az elindítója.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

Nehéz lenne megjósolni, hiszen a trendek jönnek és mennek, és előre nem látható események befolyásolhatják. De nem látom, hogy jó irányba menne. Erősen visszaszorulnak a szerzői filmek, és a tömeges igények kiszolgálása vált elsődlegessé. Az

online platformok csak olyanra nyitottak, ami sok nézőt érhet el. A nemzetközi workshopokon tapasztaltak alapján a kreatív piac nagyon erősen csak az aktuális trendeknek kíván megfelelni. Rengeteg alkotó annak tükrében készít filmet, hogy az mennyire lehet sikeres a fesztiválokon, nem az üzenet az elsődleges szempont. A dokumentumfilmet pedig őszinte alkotás helyett egyre inkább manipulációra, propagandára, reklámra vagy öncélú sikerhajhászásra használják.

Lát-e olyan területeket, ahol a dokumentumfilm jelentős, vagy a mainál jelentősebb szerepet játszhat a jövőben?

Nehéz lenne megjósolni a trendeket.

Hogyan látja, mennyire kedvezőek vagy károsak a mozgóképes alkotásokat is befolyásoló technikai változások a dokumentumfilmet illetően?

A technikai fejlődésnek köszönhetően akár egyedül is lehet filmet készíteni, minden részét meg lehet tanulni a YouTube-ról, de ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy több jó alkotás születik. Hiába több a kínálat, ugyanolyan nehéz jó filmet készíteni. Az intimebb témát feldolgozó filmek esetében pedig mindenképp előny, hogy nem egy nagy stáb rögzíti az eseményeket. Dokumentumfilmek esetében nem a technikai megoldások a fontosak, hanem a tartalom. Persze egy nagyszabású ismeretterjesztő film esetében nem lehet komoly technika és megfelelő stábtagok nélkül dolgozni.

Miben lát lehetőségeket és milyen veszélyeket érzékel a dokumentumfilm jövőjét tekintve?

Attól tartok, hogy eltűnnek az őszinte, mélyebb érzéseket közvetítő intim filmek, és előtérbe kerül a propaganda és a manipuláció. Ma már a világsztárok körében egy rendelt dokumentumfilm ugyanolyan fontos része a marketingnek, mint egy Instagram-poszt. Ezeket a filmeket én nem tartom dokumentumfilmeknek, hiszen a valóságnak és az igazságnak csak egy nagyon szűrt részét mutatják meg.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a kilencvenes években?

Azt tudni kell rólam, hogy hivatalosan sosem tanultam dokumentumfilmezést. Apukám révén jön a kötődésem a műfajhoz, aki filmrendező, és sok dokumentumfilmet is készített. Producerként indultam a '90-es években, az első általam rendezett dokumentumfilmem, *Hé, Johnny, mi lett a bandával?* a közszolgálati tévé pályázatára készült. A szüleim közvetlen környezetén keresztül próbáltuk megmutatni, hogy mit tett a rendszerváltás egy baráti körrel, amikor egyszer csak hirtelen mindenki belépett a különböző új pártokba, és teljesen atomjaira szakadt az addig nagyon szoros kapcsolatban lévő és együtt felnőtt társaság.

Visszanézve már ezer sebből vérzik a film, de úgy gondolom, meghaladta a korát, mert akkoriban még egyáltalán nem volt divat, hogy a nagy társadalmi változásokról személyes sztorikon keresztül meséljünk. Ez után egy ideig nem is rendeztem többet, produceri munkáim voltak, majd a Mozgókép Közalapítványnál dolgoztam kommunikációsként, oda én alkotóként nem pályázhattam.

2010-ben forgattam újra saját filmet, ekkor indultam el igazán rendezőként, méghozzá az HBO-nál, ahol a *Romazsaruk*at készítettük. Aztán következtek az NMHH-pályázatok, ezeknek köszönhetően vált belőlem hivatásos dokumentumfilm-rendező az elmúlt 12 évben. Az, hogy van itthon pár olyan dokumentumfilmes rendező és produkciós iroda, akik már a fejlesztési fázisban elviszik a filmjeiket a külföldi fórumokra, szintén ebben az időszakban kezdődött. Akkoriban sem kaptunk túl sok pénzt egy-egy filmre, viszont az, hogy a produkciós cégé maradt a jog, megadta azt a lehetőséget, hogy továbbfejlesztve nemzetközi koprodukcióban készülhessenek el. Azért sem haragudott meg senki, ha az 50 perces filmre kapott támogatásból 70–80 perces egész estés film készült.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Nehéz kérdés. Erősségemnek a szorgalmat és a kitartást tartom. Sok filmet készítettünk az évek alatt, mindig futott 2–3 projektünk párhuzamosan. Ennek egyik oka az, hogy én minden filmet sokkal tovább dédelgetek, mint ami megszokott. Több napot forgatunk és a vágás is tovább tart a szokásosnál. Ez csak azért szokott beleférni a költségvetésbe, mert a férjemmel, Csukás Sándorral legtöbbször kétfős stábként dolgozunk, és megtanultam vágni.

Ugyanakkor én soha semmivel sem vagyok elégedett, a hosszú utómunka ellenére is általában nem azt érzem, hogy befejezném, hanem inkább azt, hogy egy ponton abbahagyom a filmjeimet. És utólag találok bennünk hibát. Túlságosan az ösztöneim szerint dolgozom, nem vagyok egy kifejezetten tudatos alkotó, és ezért jó érzés, ha egy-egy vetítésen valaki felfedez valami olyan mondandót a filmemben, amire én nem is gondoltam. De amúgy is azt gondolom, hogy a dokumentumfilmnél kell is az, hogy az ember ösztönből alkosson, és az nem jó dokumentumfilmes, aki a forgatás előtt leír valamit, aztán mindenáron azt akarja viszont látni.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

Szerintem mindhárom, ha ezek közül bármelyiket kiveszed, akkor nem jön siker. És tegyük még hozzá a szerencsét. Egyrészt már az elején, a pályázati szakaszban jó, ha olyan olvassa el a tervet, akinek tetszik, és érti a szándékod. Miután pedig kész lesz a filmed, szintén a szerencsén múlik, hogy épp van-e annyira szexi és trendi a témája, hogy beválogassák a fesztiválokra. Mert csinálhatsz te egy baromi jó filmet, ha a témáját az adott évben épp nem tartják annyira fontosnak, mert jöttek helyette újabb, fontosabb dolgok.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe (egykori és mai) a magyar dokumentumfilmesek között?

Magyarok közül nem tudok mondani ilyet. A szakmát nem tanultam, mentorom nem volt. Eléggé öreg fejjel kezdtem el ezt intenzíven csinálni. Az utóbbi években sok nemzetközi workshopon és pitchfórumon vettem részt, ahol mindig én voltam a legidősebb. Ezt az ember egy idő után megtanulja kezelni, és a saját előnyére fordítani. Nyolc vagy kilenc évvel ezelőtt részt vettem Szerbiában egy tíznapos masterclasson, amit a szerbek Almási Tamása, Dragan Elčić tartott. Nem tudott angolul, tolmácson keresztül beszélt, de az a szenvedély, a műfaj iránti rajongás, ahogy az asztalra felugorva magyarázott róla, rám is átragadt, ráadásul úgy, hogy akkor még nem

láttam egyetlen filmjét sem. Szerintem ott lettem igazán megfertőzve a dokumentumfilmmel.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Ritkán fordul elő, hogy leülök kitalálni, most akkor miről csináljak filmet. Általában megtalálnak a témák, valamiről olvasok és elkezd izgatni a téma, de volt olyan is, hogy megkeresnek velük. Mivel én mindig emberközpontú filmeket készítek, ezért nyilván az alany személyisége, mélysége és története vonz, mert hiszek abban, hogy az univerzális témákat csak egyedi, személyes történeteken keresztül elmesélve tudjuk igazán közel vinni a nézőkhöz.

Ki a hipotetikus nézője?

Számomra minden munkámnál nagyon fontos szempont, hogy ne a fesztiválkurátoroknak és a kritikusoknak feleljenek meg, hanem minél szélesebb közönséghez szóljanak. Inkább érzelmileg szeretnék hatni, kevésbé értelmi síkon, ezért közérthetően szeretek fogalmazni, információt átadni. Az elmúlt pár évben sokat jártam a világot és az országot is különböző filmekkel, számomra nagyon fontosak ezek a közönségtalálkozók, beszélgetések és visszajelzések. Az ilyen élmények azért csodálatosak, mert visszaigazolják azt, hogy sokakhoz tudok szólni.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Nem jellemző, de előfordult már ilyen. Általában, ha már úgyis beleástam magam valamibe, akkor is leforgatom valahogy, ha nem kapok rá pénzt. Egyszer volt olyan, hogy elkezdtem forgatni egy számomra fontos emberről és az ő ügyéről, de közben egy másik alkotó beelőzött minket a pályázatnál, és végül helyettünk ő készített filmet róla. Sajnálom, mert úgy érzem, hogy az illető többet érdemelt volna annál, mint az a film, amit valaki végül csak leforgatott, érezhetően le akart tudni, de nem tette bele a szívét-lelkét.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Nehéz kérdés. Fáj a kritika, de elfogadom. Szabálytalan filmeket csinálok, nyilván lesz olyan, aki nem tud velük rezdülni, bármennyire igyekszik az ember, mindenkit azért nem tud lenyűgözni. És nekem sem teszik sokszor az olyan film, amiről azt olvasom, hogy a világ legcsodálatosabb alkotása. Tehát nincs bajom a kritikával, ízlések és pofonok. Probléma csak azzal van, ha egy kritika rosszindulatból íródik, vagy belekeveredik a politika és az ideológiai különbözőség. Ha nem a filmről, hanem egy mögöttes információ miatt értik és magyarázzák félre a filmem.

Papp Gábor Zsigmond

Papp Gábor Zsigmond (Budapest, 1966) Balázs Béla-díjas magyar filmrendező, producer. Tanulmányait a Színház- és Filmművészeti Főiskola dokumentumfilm-rendező szakán végezte. Főbb dokumentumfilmjei: *Tandori* (1996), *Budapest retró* (1998), *Esterházy-vacsora* (1999), *A birodalom iskolája* (2003), *Hamvazószerda* (2004), *A menekülő egyetem* (2005), *Balaton retró* (2007), *Kémek a porfészekben* (2009), *A szovjet levelezőpajtás* (2011), *Kodály mindenkié* (2018), *Bereményi kalapja* (2022). 2004-ben Balázs Béla-díjjal tüntették ki, 2023-ban Pro Cultura Urbis-díjat kapott. A 35. Magyar Filmszemlén *A birodalom iskolája,* a 40. Magyar Filmszemlén a *Kémek a porfészekben* című alkotásával nyerte el a Dokumentumfilm Fődíjat. Filmjeit számos európai és tengerentúli nemzetközi fesztiválon vetítették.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? Filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

A filmművészet része. De nem lehet általánosságban beszélni, minden rendező más, széles a skála, eltérő, hogy mondjuk ki mennyire definiálja magát művészfilmesnek vagy mennyire gondol magára tárgyilagos dokumentátorként. Valahol talán úgy lehetne megfogalmazni a dokumentumfilm és a játékfilm közötti különbséget, hogy az egyik az esszének, a másik meg a regénynek felel meg. Utóbbi esetében szabadabban szárnyalhat a fantázia, amíg a dokumentumfilm többnyire a valós tényeken alapul. Persze ettől még az esszének is voltak olyan kifinomult művelői, mint Szerb Antal, Németh László, Halász Gábor vagy Cs. Szabó László, azt is lehet olyan magas művészi színvonalon űzni, mint a regényírást.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

Nyilván nagyon sok különböző behatás érte ennyi idő alatt a dokumentumfilmet, de az alapértékei nem változtak, a célja továbbra is az, hogy hiteles képet adjon arról a világról, ahol élünk, és annak lakóiról.

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Számomra mindenféleképpen csoportos tevékenység, aminek vannak technikai okai. Nem vagyok operatőr, nem tudok bánni a kamerával, valamint vágóra és hangmérnökre is szükségem van. Vannak, akik képesek egyszemélyes stábként működni, de nekem legalább négy-öt ember kell hozzá.

Van értelme a dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Természetesen, számos szempont szerint meg lehet különböztetni a dokumentumfilmeket. Van szociofilm és történelmi film. Van témakövető dokumentumfilm (nem tudjuk, hogy fog végződni, mert real time-ban haladunk az eseményekkel) és a lezárt történeteket bemutató dokumentumfilm. De témák szerint is lehet kategorizálni. A '90-es években például gyakoriak voltak Erdélyről, a cigányságról vagy a szegény-

ségről szóló szociofilmek. A történelmi filmeken belül is lehet alcsoportokat felállítani témák szerint, például holokausztmájú filmek, 56-os filmek stb. Megkülönböztethetjük a dokumentumfilmeket formai szempontok szerint is, például hogy használ-e fikciós jeleneteket vagy archív felvételeket.

Mi a különbség a televíziós vagy online platformra, illetve a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

A dokumentumfilm szerintem alapvetően televíziós műfaj. Persze sokan néznek már komputeren, tableten is dokumentumfilmeket, a mozis vetítésnek pedig van egy emelkedett hangulata.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

Sokkal demokratikusabbá vált a filmkészítés, bárkinek lehet kamerája, vágóprogramja. Nem húzódik már olyan éles határ az amatőr és a profi dokumentumfilmesek között, mint régen. Azok is tudnak remek filmeket csinálni, akiknek nincs előképzettsége vagy profi felszerelése.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

Ezt nem lehet kizárásos alapon eldönteni, mindkét megközelítés vezethet jóhoz vagy rosszhoz egyaránt. Én is szoktam Netflix-dokumentumfilmeket nézni, amik hollywoodi dramaturgia szerint készülnek, és ugyanúgy elragadnak, mint bárki mást. Amúgy is nagyon vékony a határ egy televízió által forgatott riportfilm és egy dokumentumfilm között. Már a főiskolán nagy dilemmát okozott, hogy nem láttam pontosan, mitől tud sokkal jobb lenni az egy-két éven át egy-két millió forintból készülő dokumentumfilm, mint egy heti rendszereséggel valamilyen tévéműsorba készülő riportfilm. Nem mindig lesz valami rosszabb attól, hogy futószalagon készül. 1994-ben olyan ötletem támadt, hogy a kárpótlási jegyek kapcsán csinálok vizsgafilmet azokról, akik este beálltak a sorba az OTP előtt egy gumimatraccal vagy egy nyugággyal, hogy reggel pénzre tudják váltani a jegyüket. De nem voltam benne biztos, mitől lenne más, mintha a tévéhíradó forgatna erről egy hosszabb anyagot. És még mostanában is vannak olyan műsorok, mint a 21. század az RTL-en, amelyeknek az anyagai beillenek történelmi dokumentumfilmeknek is, ha lehámozzuk róluk a kereskedelmi tévés lózungokat.

A film megjelenése óta meglévő klasszikus ellentétpárok – filmművészet vagy filmipar, üzlet vagy alkotói magatartás – a dokumentumfilm esetében bírnak-e valamilyen speciális többletjelentéssel?

Nem nagyon. A dokumentumfilm mindig is egy kis hal volt, amiből nagyon ritkán lesz üzletileg bombasiker. Persze van olyan szenzációs téma, annyira szenzációs feldolgozás, ami nagy visszhangot kap, de azért mégsem fog annyi nézőt moziba vinni, mint a Titanic vagy az Oppenheimer. Nem gondolnám, hogy a pénzszerzési lehetőség itt bárkit motiválna, az üzleti részt nem nagyon lehet a dokumentumfilm esetében értelmezni.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

A játékfilmhez képest annak a költségvetését, elkészülési idejét és az abban részt vevő szakemberek számát tekintve mindenképpen kisebb műfaj a dokumentumfilm.

Persze vannak kivételes esetek, előfordul, hogy tíz évig készül egy dokumentumfilm, de az nagyon ritka. Átlagos esetben egy dokumentumfilmet egy év alatt be lehet fejezni, ami korántsem jellemző a játékfilmekre, leszámítva az olyan nagyon termékeny rendezőket, mint például Woody Allen vagy Martin Scorsese, akik évente csinálnak egy játékfilmet.

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogy látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

Igen. Sajnos a dokumentumfilm-stúdiók megszűntek vagy elaprózódottak a rendszerváltáskor. A '70-es években még voltak komoly dokumentumműhelyek, mint a BBS és néhány filmstúdió, mint ahogy a Hunnia is foglalkozott dokumentumfilmekkel. Ezeknek a berkeiben komoly szakmai viták folytak a film elkészülése előtt, közben és után is. A rendszerváltást követően színre lépett a Magyar Mozgókép Közalapítvány, a filmkészítés átalakult, a filmeseknek hirtelen ténylegesen a munkájukból kellett megélniük. Ennek következtében egy-két személyes kis stúdiók jöttek létre, bt.-k és kft.-k. 2010 újabb választóvonalat jelentett. Hiányolom, hogy mára teljesen eltűnt a szociografikus filmek támogatása, gyakorlatilag csak portréfilmek és történelmi dokumentumfilmek készülnek. Pedig ez még a Kádár-korszakban sem volt így, akkoriban Vitézy László, Dárday István, Ember Judit, Gazdag Gyula elég komoly társadalomkritikus dokumentumfilmeket csinálhattak. Persze lehet, hogy ezeket a filmeket egy-két évre dobozba zárták, de létrejöhettek, és ha némi késéssel is, de közönség elé kerültek. Az elmúlt másfél évtizedben viszont nem túl sokat tudtunk meg a magyar társadalomról a dokumentumfilmekből.

Az évek, évtizedek alatt érzett változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően, akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

Igen, kinyílt az olló. Kevesebb alkotó kap lehetőséget, de aki kap, az nagyobb pénzekből gazdálkodhat. Ezért beszélhetünk olyan szuperprodukciókról az elmúlt években, amik közel 1 milliárdból készültek, mint a *Katinka* vagy *A nemzet aranyai.* Mellettük előfordulnak 50 és 100 millió közötti produkciók, és utánuk jönnek az 5 és 20 millió közötti filmek. Ekkora léptékű különbségeknél teljesen más lehetőségei vannak az alkotóknak, például az utazást, a stáb méretét, a VFX-et vagy a forgalmazást tekintve.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget a játékfilmes közösséghez képest?

Én is, mint oly sokan a '90-es évektől kezdve, „kényszerproducere" lettem a saját filmjeimnek. Kellemetlen dolog egy filmkészítő számára megírni a pályázatokat, beszerezni a hozzá szükséges dolgokat, mint a különféle adóigazolások vagy a bankhitel. Ha egy stúdióval vagy egy teljes állású producerrel dolgozik az ember, az leveszi a válláról az ilyen adminisztrációs munka terhét, de egy nagy részét el is viszi a költségvetésnek. Nyilván van különbség a játékfilmeken és a dokumentumfilmeken dolgozó producerek között, de ahogy egyre több játékfilmes elem jelenik meg a dokumentumfilmekben, úgy ez a különbség is egyre csökken.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Mindenképpen jó, ha van egy külső szem. Ha egy rendező egyszemélyben csinál mindent, nagyon könnyen eltéved a dzsungelben. De csak egy bizonyos pontig hasznos az, ha minél többen mondják el a véleményüket, és ez nagyjából a munka feléig tart. Utána már inkább csak megzavarja az alkotót, mert nem tudja, hogy kire hallgasson. Az ideális eset, ha a producernek és a rendezőnek hasonló az értékítélete és az ízlése, hasonlóképpen gondolkoznak a dolgokról, és akkor a producer mindenképpen alkotó módon tud segíteni a filmben.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

Filmje válogatja, hogy mekkora a szerepe. Egy dokumentumfilmnek sokszor csak az a két-három oldalnyi szinopszis a forgatókönyve, amiben a rendező leírja, hogy milyen témáról, milyen módon, kikkel szeretne filmet készíteni. Ez akkor van másképp, ha valami dramaturgiai blikkfangot vagy fikciós jeleneteket akar beletenni a filmbe, utóbbi esetben ehhez felkér egy forgatókönyvírót vagy dramaturgot. És persze van olyan is, amikor nem a saját ötletéből dolgozik, hanem felkérik egy filmhez. Nekem legutoljára a *Bereményi kalapja* volt ilyen filmem, aminek a tervével Csejdy András, a kreatív producer keresett meg. Ilyenkor az ember elfogadja, hogy kvázi alkalmazotti szerepben van, és figyelembe kell vennie az ötletgazda kívánságait.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol lát hiányosságokat, és milyen megoldási lehetőségeket lát?

Ugyanolyan jó állapotban van, mint a játékfilmek szakembergárdája. Remek szakemberek vannak itthon, de a film költségvetése határozza meg, hogy a legjobbakkal, a közepesekkel vagy az olcsókkal tud-e dolgozni. Általánosságban viszont úgy érzem, hogy professzionális, felkészült, jó minőségű szakembergárda a hazai.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Jó, hogy most jelentősebb összegekből is lehet filmet csinálni. Irreális állapot volt, amikor egy-két millióból csináltunk külföldön forgatott filmeket. Aki ma kap állami támogatást, az kényelmesebben tud filmezni. Viszont régen az alkotóknak nagyobb lehetőséget jelentett, hogy több helyre lehetett pályázni, most viszont csak az NFI mond igent vagy nemet a pályázatára. A mai támogatási rendszer hibájának tartom azt is, hogy főleg olyan filmeket termel ki, amelyek külföldön nem túl érdekesek, vagyis a magyar történelemmel kapcsolatos dokumentumfilmeket. Itt egy kicsit magam ellen is beszélek, hiszen én is főként ezekkel foglalkozom, de a magyar történelmi események, történelmi személyek külföldi fesztiválok és tévék számára nem igazán eladhatók.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

Csak külföldi pitchinglehetőségek léteznek alternatívaként, amelyeknek a nehézsége, hogy legtöbbször akkor adnak pénzt, ha már itthonról megvan a költségvetés fele.

Gyerekeknek szóló tartalom, családi filmek, ismeretterjesztő sorozatok. Mindez virágzó üzlet a világ fejlett filmiparral rendelkező részein. Magyarországon ez ugyanúgy állami támogatásra szorul, mint a piaci bevételekre kevésbé számító művészeti projektek. Lát ebben ellentmondást, problémásnak tartja-e, s ha igen, milyen változásokat látna szívesen?

Jobb lenne, ha azok a produkciók, amelyek a piacról is meg tudnak élni, nem vinnék el teljesen vagy nagy részét a pénznek a ténylegesen állami támogatásra szoruló műfajoktól. Sokszor az NFI éves költségvetésének nagy részét elviszi egy szuperprodukció, és a többiekre sokkal kevesebb jut. Persze volt ilyen az MMKA-korszakban is, és az éves támogatásnak a 80–90 százalékát akkor is a játékfilmek vitték el, a maradékon osztozott a dokumentum-, az ismeretterjesztő és az animációs film.

Kapcsolat az állami pénzosztóval (támogatási rendszer). Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Szerencsére nincs olyan tapasztalatom, hogy a támogató beleszólt volna tartalmi kérdésekbe. A játékfilmrendezők persze nyilván nem örültek, amikor Andy Vajna annak idején magához ragadta az utolsó vágás jogát. Ez sok játékfilmes alkotónak sértette az alkotói szabadságát, de a dokumentumfilm annyira kis halnak számított, hogy a Magyar Nemzeti Filmalap lepasszolta az NMHH-nak. Tapasztalatom szerint ők pedig tartalmilag nem szóltak bele, ha valamit támogattak, és ha elkészült, akkor elfogadták, ahogy volt.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel, filmtervvel?

2010 előtt előfordult persze. Mondjuk egy történelmi film tervével a Történelmi Film Alapítványhoz, egy szociofilmmel meg az MMKA-hoz pályáztam.

Érzett-e valaha megfelelési kényszert az állami pénzosztó felé?

Nem éreztem, de azt nem tudom kizárni, hogy tudat alatt néha előfordult ilyen.

Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

Nem öncenzúrának nevezném, nem kellett egyik ujjamat sem leharapnom, vagy mást mondani, mint amit gondolok. Úgy érzem, van egy olyan szakmai tőkém, hogy megengedhetem magamnak, hogy arról és úgy csináljak filmet, ahogyan szeretnék. Ha pedig ezt nem támogatják, akkor nem csinálok. Nem kell mindenáron filmet készíteni.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Erről nem nagyon tudok nyilatkozni, mert nem volt még nemzetközi koprodukcióm. Ahogy említettem, saját magamat korlátoztam azzal, hogy elsődlegesen a magyar múlthoz, történelemhez, kultúrához kapcsolódó témák érdekelnek.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi- vagy mobil és internetes felületre készül?

Szerintem senki sem úgy vág neki egy filmnek, hogy ezt most milyen felületre készíti. A megvalósításban ennek nem látom szerepét.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Nem ez inspirál, mivel a téma határozza meg a hosszt. Legfeljebb a rutinom alkalmazkodott a sztenderdekhez, miszerint egy mozifilm ne legyen hosszabb 90 percnél, a tévés meg 52 percnél.

Az ismeretterjesztő és a dokumentumfilm viszonya? Egy műfaj és azon belül formátumok, vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

Persze, hogy van különbség. Egy ismeretterjesztő film általában valamilyen tudományos témában tárgyilagos módon mutatja be a tárgyát, a dokumentumfilm pedig többfajta témában és személyesebben tud feldolgozni egy-egy témát.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

A dokumentumfilmesek mindig panaszkodnak erre, és joggal. A '90-es és a 2000-es évek elején elég mostoha sorsa volt a dokumentumfilmeknek. A tévék nem kértek belőlük, az internetre meg nem kerültek fel, mert még nem léteztek a videómegosztók vagy a streamingoldalak. Most sokkal több lehetőség van, és egy-egy tévécsatorna szándéka ezeket nagyon tudja befolyásolni. A 2000-es évek közepe óta fut a Hír Tv *Vetítő* című sorozata, ami nagyon jó, hiszen napi rendszerességgel sugároz dokumentumfilmeket. Tavaly elindult egy másik nagyon jó platform, a Magyar Mozi Tv, ami szintén műsorra tűz hazai dokumentumfilmeket. És persze bárkinek lehet YouTube-csatornája, ahová fel tudja tölteni a filmjeit.

Befolyásolják-e a dokumentumfilmek készítését a változó nézői szokások?

Persze, főleg azért, mert az alkotók nézők is egyben. Ha egy rendező azt látja, hogy milyen jól néz ki például, ha egy filmben drónkamerát használnak ahhoz, hogy a magasból fényképezzenek egy autót, vagy hogy közelről mutassák egy 100 méter magas toronyóra számlapját, akkor ő is akar majd ilyet a saját filmjébe. Nem is beszélve a VFX-ről és komputeranimációkról.

A dokumentumfilm és a játékszereplős filmek viszonyrendszeréből mit tart releváns kérdésnek?

Saját magamból kiindulva azért vonzódok a dokumentumfilmhez, mert a megtörtént dolgok jobban érdekelnek, mint a kitalációk. Szenvedek a fantasytól és a szuperhősfilmektől, az emberi sorsok, történetek az igazán érdekesek és fontosak számomra, akár játékfilmről, akár dokumentumfilmről van szó. Ilyen szempontból nem látok különbséget a kettő között.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

Erre nincs igazán rálátásom, 7–8 éve már nem tartok órákat az egyetemen.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

Mindenki jól járna vele, ha az oktatásban bizonyos tantárgyak gyakrabban használnának dokumentumfilmeket, gondolok itt a történelemre, a szociológiára vagy az irodalomra.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

Nagyon nagy lehetőségeket látok a dokumentumfilmben, és sokféleképen lehet tágítani a határait. Azzal áltatom magam, hogy egy-két esetben én is próbálkoztam ilyen újdonságokkal. Például amikor a *Kémek a porfészekben* archív anyagaiba mai szereplőket kevertünk, vagy a *Beremányi kalapjá*ban olyan klipeket készítettünk, amiben híradórészleteket, játékfilmjeleneteket és általunk forgatott fikciós jeleneteket kevertünk össze. Nem tudom, hogy a jövőben milyen irányba megy el a dokumentumfilm, de abban biztos vagyok, hogy akkor sem lesz olyan, hogy „a dokumentumfilm", hanem színes és sokféle megközelítéssel készülő műfajról lesz szó, amelybe az új generációk beleteszik a saját ízlés- és formavilágukat.

Hogyan látja, mennyire kedvezőek, vagy károsak a mozgóképes alkotásokat is befolyásoló technikai változások a dokumentumfilmet illetően?

Szerintem egyértelműen kedvezőek. Én is csináltam olyan filmet, ami például smseken alapult *(Én is téged, nagyon).* Gondolom, a következő generációk is így fognak tenni, és azt már most is látjuk, hogy használják a TikTokot vagy a Zoomot a filmjeikben. A COVID alatt az utóbbi különösen elterjedt a dokumentumfilmekben.

Miben lát lehetőségeket és milyen veszélyeket érzékel a dokumentumfilm jövőjét tekintve?

A valóság és a fikció egybemosása már 100 évvel ezelőtt is nagy veszély volt. A dokumentumfilm, a kamera gyakran manipulál. Egyrészt aki kamera előtt tesz bármit, nem úgy csinálja, mintha egyedül lenne. Bármennyire is beépül az adott közegbe a filmes, a szereplő akkor sem lesz olyan természetes, mintha nem lenne ott a kamera. A rendező is többnyire állást foglal. Már az is rendezői döntés, hogy ki mit vesz fel, majd mit vág össze belőle. Ez mind alkalmas érzelmi vagy akár politikai manipulációra is. Ez manapság még jobban kezd elszabadulni a deep fake videókkal és a mesterséges intelligenciával. Meg kell tanítani az embereknek, ne higgyék el, hogy amit a dokumentumfilmekben látnak, az mindig száz százalékig igaz.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a kilencvenes években?

Eléggé simán ment az indulás. 1996-ban végeztem el a főiskolát, és az 1997-es Magyar Filmszemlére rögtön két filmemet is beválogatták, a Tandori Dezsőről szóló vizsgamunkámat *(Tandori)* és a diploma után készült, az Eötvös Collegium 1945 és 1950 közötti szétverését bemutató *A kollégium végnapjai* című filmemet, amelyek elég jó fogadtatásra találtak. Abban az időben még több helyre lehetett pályázni támogatásért, nem csak az akkori központi pénzosztó szervezethez. A Magyar Mozgókép Közalapítványhoz, a Magyar Történelmi Film Alapítványhoz, az NKA-hoz, az ORTT-hez. Az én első filmjeimet a Magyar Történelmi Film Alapítvány támogatta. Ezek a szervezetek jóval kevesebb pénzt osztottak ki, de sokkal több volt a nyertes pályázó, mint manapság. Nevetségesen kicsi összegekről beszélünk, 1–2 millió forintokból forgattunk akkoriban dokumentumfilmeket. Mindenesetre szerettem őket csinálni, mert sok olyan témára bukkantam, amiről úgy éreztem, hogy vagy én dolgozom fel, vagy már senki sem fogja. Ilyen volt az Eötvös Collegium sztorija is, aminek már nagyon idősek voltak a szereplői. Több filmem esetében is előfordult, hogy a forgatást követően egy-két hónappal el is hunytak az alanyok, én viszont fontosnak éreztem, hogy ezek a történetek, és ezeknek az embereknek az arca, beszéde valamilyen formában megmaradjon az utókornak.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Úgy gondolom, hogy jó érzékem van a történelmi és irodalmi témákhoz, ami nyilván abból is fakad, hogy a Színház- és Filmművészeti Egyetem előtt bölcsészkarra jártam magyar–történelem szakra. Érzésem szerint az irodalmi portréim közül jól sikerült a Tandori Dezsőről, az Esterházy Péterről, a Lator Lászlóról és a Beréményi Gézáról szóló film is. A történelmi filmekben is otthonosan mozgok, szeretek sok archív anyagot használni, és elég jól ismerem a magyarországi archívkészletet. Tulajdonképpen a Kádár-korszak és a rendszerváltás az én igazi terepem, nagyon érdekesnek találom, mert éltem huszonhárom évet a szocializmusban, és most már több mint harmincat ebben az új világban is, így bőven van összehasonlítási alapom. Viszont úgy érzem, hogy kevésbé értek a szociografikus témákhoz, csak egyetlen egyszer próbálkoztam meg ilyesmivel, a *Szülőfalum, Budapest*-sorozattal *(A flaszter népe, Partik népe, Plázák népe)*. Ezeket a filmeket utólag nem érzem annyira közel magamhoz. Ugyanakkor nem tettem le teljesen a műfajról, forgatok egy filmet Susanna Egriről, egy 98 éves, Torinóban élő, magyar származású táncosnőről, illetve az orosz–ukrán háború kitörésekor elkezdtem egy másikat három ukrán menekült családról, de az utóbbi nem kapott semmilyen támogatást, így egyelőre félbemaradt a munka.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

A kitartás, a szorgalom elsődleges fontosságú. Illyés Gyula mondta a költészetről, hogy 20 százalék tehetség, 80 százalék szorgalom, a dokumentumfilmnél még inkább a szorgalom felé billen el a mérleg. Fontos még az ízlés és az arányérzék, illetve az

is, hogy mennyire tud a rendező bizalmi viszonyt kialakítani a szereplőivel. Ezeken múlik, hogy a végeredmény hiteles és őszinte lesz-e.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe (egykori és mai) a magyar dokumentumfilmesek közül?

Fiatalkoromban a legnagyobb hatást Kósa Ferenc *Küldetés* című filmje gyakorolta rám, aminek Balczó András öttusázó volt a főszereplője. Ekkor tapasztaltam először, hogy mennyire erős lehet, ha egy őszinte, tiszta arc hitelesen beszél a kamera előtt. Számomra ez izgalmasabb bármilyen akciófilmnél. Szintén inspirálóan hatottak rám Sára Sándor II. világháborúval foglalkozó filmjei a '80-as évek elejéről, mint például a *Pergőtűz,* később pedig Schiffer Pál és Almási Tamás alkotásai. A pályám elején Schiffert tekintettem atyai mentoromnak, ő hívott meg a Dokumentumfilm Rendezők Klubjába, amelyet a 2001-ben bekövetkezett halála után én vezettem tíz éven keresztül. Almási Tamással inkább barátság van közöttünk, sokszor kikértük egymás véleményét a készülőfélben lévő filmjeinkről, és ő kért fel óraadónak az SZFE DocNomads és a DokMa osztályaiba.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Ez változó. Az utóbbi 10–15 évben sokszor előfordul, hogy az interneten rábukkanok egy cikkre, amelyről úgy érzem, hogy milyen jó lenne erről a témáról filmet csinálni, és ezért kezdek el kutakodni. Az is előfordul, hogy az egyik téma organikusan hozza magával a következőt, az egyik téma a másik folytatása, mint az iskolákról szóló sorozatomnál, ahol az Eötvös után a Gorkij Iskoláról és a Német Birodalmi Iskoláról is készítettem filmet *(Sihedernyi koromban, A birodalom iskolája).* Ezekben mind az volt a közös, hogy janicsárképzőknek voltak szánva, mégsem álltak a központi ideológiák szolgálatába, emiatt az adott rendszer szétverte őket. Azt, hogy valami jó ötlet-e, számomra az határozza meg, hogy az adott történet mit mond a mának, milyen tanulságok vonhatók le belőle, milyen emberi történetekre derül fény. És azt is mérlegem, hogy mennyire erős, mennyire drámai, mennyire szép egy történet.

Ki a hipotetikus nézője?

Most már leginkább a saját elvárásaimnak szeretnék megfelelni. Annak csak örülök, ha ez találkozik a nézők igényeivel is. Próbálok nem aszerint gondolkozni, hogy másnak mi tetszik. Igaz, ott van a Retró-sorozat – talán a legismertebb munkám –, de valójában azt is a saját szórakoztatásunkra kezdtük el készíteni Tamási Miklóssal, és azért, mert szerettük volna közkincsé tenni ezt a sok anyagot, hogy ne csak a Filmarchívum polcain porosodjanak. Tehát ott sem a közönségigény kiszolgálása volt a fő cél.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

A legtöbbekhez hasonlóan nekem is rengeteg filmtervem van, amelyeknek csak a töredéke kap támogatást és tud megvalósulni. Előfordul, hogy bizonyos filmeket saját forrásból próbálok befejezni, mert úgy gondolom, hogy magamnak tartozom az elkészítésükkel. És vannak olyan filmjeim, amelyek már előkészítés alatt álltak, de gyártási támogatást nem kaptak, így egyáltalán nem tudtak leforogni. Ilyen a Müller Péter *Részeg józanok* című regényén alapuló tévéfilm és az Illy Caffé alapítójáról, Illy Ferencről szóló dokumentumfilmem, ami szintén elég előrehaladott állapotban volt, de évekig nem kapott támogatást, aztán végül más csinálta meg.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Régebben komolyabban vettem őket, mint manapság. Egyrészt úgy érzem, hogy az alapos, elemző filmkritikák eléggé háttérbe szorultak, filmkritika címen ma már legtöbbször egy pár soros tartalomleírást közölnek, amikor pedig mégis részletesebben belemennek a filmekbe, gyakran szimpátiák és antipátiák mentén fogalmaznak meg véleményt. Egyre több olyan alkotó emberrel találkozom, aki azt mondja, hogy véletlenül sem olvas el egyetlen kritikát sem, mert nem akarja magát felidegesíteni azzal, hogy mennyire rosszindulatúak, vagy mekkora hülyeségeket írnak le bennük. Emlékszem, hogy mennyire meglepett, amikor 20 évvel ezelőtt csináltam egy interjút Sándor Pállal, és ő kijelentette, hogy nem olvas kritikákat. Azzal indokolta, hogy amikor egy rendező filmet készít, akkor olyan érzékeny, mint egy nyitott seb. Mostanában már sokkal jobban értem, hogy mire gondolt.

Siflis Zoltán

Siflis Zoltán (Szabadka, 1952) Balázs Béla-díjas alkotó, filmrendező, operatőr. Tanulmányait a szabadkai Tanárképző Főiskolán végezte. 1975-ben kezdett dokumentumfilmet rendezni. Már a nyolcvanas évek elején kísérletet tett egy szociográfiai filmcsoport létrehozására, melyet végül is 1985-ben sikerült megvalósítani és megszervezni Topolyán az egykori Jugoszlávia első Szociográfiai Film és Videó Műhelyét. Ekkortól kezdve a balkáni háborúk kitöréséig, Jugoszlávia széteséséig médiaintézménytől függetlenül, cenzúrázás nélkül készített a vajdasági magyarság történelmi és politikai közelmúltjáról, a hivatalos állami politika részéről elhallgatott, azaz tabutémaként kezelt dokumentumfilmeket. Szociográfiai eszközökkel igyekezett feltárni és bemutatni a kisebbségi helyzetből adódó problémákat és konfliktusokat. 1992-ben megalapította a Délvidéki Videokrónika Filmgyártó és Televíziós (tudósító) Társaságot, mely másfél évtizedig napi rendszerességgel tudósította a Magyar Televíziót és a Duna Tv-t.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

A filmművészetről, a megszületéséről elmondható, hogy a valóság, az *események* dokumentálása, *megörökítése* volt a szándék. Azaz, éppen a történő valós eseménysor megragadhatóságának és bármikori reprodukálhatóságának legtökéletesebb eszközeként született meg, indult hódító útjára. Azóta a mai értelemben vett dokumentumfilm hosszú utat tett meg. Közel egy évszázada a dokumentumfilm a szerző személyiségéből, az alkotói képzelet erejéből, annak változatos és kreatív kombinációjából jön létre. A dokumentarista alkotó-rendező kezében lévő kamera egyben szerzői eszközzé vált. A modern világban a XX. század ideológiai és történelmi eseményei, traumái töltik meg dokumentumfilmjeink tartalmát, amelyek – miközben társadalmi jelenségekről szólnak, azokat elemzik, tárják fel – szembesítenek bennünket az ember, a kisebb és nagyobb közösségek, mi több, a nemzetek sorsával is. Egyaránt szólnak a jelennek és üzennek a jövőnek. A műfaj megszületésétől mindmáig létező dilemma, hogy vajon a teljesen kívülálló rendezői pozíció teszi-e objektívebbé, hitelesebbé a dokumentfilmet, vagy éppen az, amikor a dokumentumfilm rendezője minél közelebbről érintett, mélyen jelen van a tényfeltárásban. Éppen e dilemma eldönthetetlenségében van a dokumentumfilm vonzereje, kihívása, szépsége.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

Ha a dokumentumfilm legszélesebben vett definícióját vesszük alapul, mely szerint azon filmeket tekintjük dokumentumfilmnek, melyek célja a valóság, a valós eseményekről és emberekről szóló, tényeken alapuló vizuális ábrázolás szavak, cselekmények, történetek dokumentálásával, akkor maga a definíció nem változott. Ami rendkívül

sok átalakuláson ment keresztül, az az alkotók számára is könnyen hozzáférhető filmtechnikai, kép-hang felvételezést, összetett utómunkát segítő, látványos megoldásokat lehetővé tevő eszközök sokasága.

Egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Több mint öt évtizedes munkám során, amikor elkezdek gondolkodni a dokumentumfilm lehetséges témáján, mindig egyéni döntés alapján indulok el. A további szakaszokban, megtartva a végső döntés jogát, nyitott vagyok a munkatársaim javaslataira, ötleteire. Filmes pályám alatt akkor volt teljesen magányos műfaj, amikor amatőr körülmények között készítettem első filmjeimet, ami nagyon rövid ideig tartott. Ambiciózusabb dokumentumfilm-készítés esetében az egyéni módszer elképzelhető, de nem ajánlatos, mert a filmkészítés abszolút csapatmunka, döntések sorozata, amiben nagyon könnyű tévedni, hibás döntéseket hozni. Ezért is jó és fontos számomra, ha olyan munkatársakkal dolgozhatok, akiknek bízom a filmes szaktudásában, ízlésében, ítéletében.

Van-e értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Ha mint alkotó válaszolok erre a kérdésre, aki a saját filmes képzeletére, kreativitására támaszkodik, egy új, jól működő katartikus dokumentumfilm-alkotás létrehozására törekszik, nincs értelme dokumentumfilmen belüli műfajról beszélni. Elmélyedve, beleásva magamat a bemutatásra szánt témába, reális forgatási körülményekbe, részben ösztönösen, részben tudatosan kialakul, hogy milyen formában, milyen szerzői megközelítésben képzelem el a tervezett dokumentumfilmet. Mivel ma már a dokumentumfilm műfaja nem homogén, vannak alapvető műfajok, mint például a tényfeltáró, az oknyomozó, a szociográfiai, a megfigyelői, a magyarázó, a beavatkozó, a költői-absztrakt, a dramatizált, a reflexív stb. dokumentumfilmek, ezért azt nem lehet kizárni, hogy a film szerkesztése során egyik vagy másik műnem előtérbe kerüljön. Csakúgy, mint a publicisztikai-szociográfiai irodalomban, a dokumentumfilmeknél is gyakori a kevert alkotás. Hogy aztán végül milyen film lesz belőle, az mindig utólag derül ki, ha egyáltalán lesz valaki, esetleg egy dokumentumfilmek iránt érdeklő filmkritikus, aki ezeket a tiszta, avagy kevert elemekre épülő, azokat ötvöző műveket észreveszi és ír róluk, reflektál a filmre. Sajnos napjainkra Délvidéken, a szerbiai Vajdaságban kihaltak a magyar filmkritikusok.

Mi a különbség a televíziós vagy online platformra, illetve a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

Mivel online világban élünk, a filmek számára az online platform a televíziós bemutatás mellett kikerülhetetlen, fontos forrás, amely értéktárrá is vált, és még inkább azzá válhat a jövőben. Az online platform biztosíthatja a dokumentumfilmes értékek megőrzését és továbbadását. Csak Magyarországon éves szinten százas nagyságrendűre tehető az új dokumentumfilmek száma, míg tapasztalatom szerint moziforgalmazásban mindmáig csak elenyésző számú film részesül. A dokumentumfilmek nagy része televíziós műsorszórásban kerül a nézők elé, de még így is jelentős hányaduk később elérhetetlenné válik a közönség számára. Miután filmjeink lefutották a fesztiválköröket, többségük alig látható valahol. Ezért tartom fontos nézettségnövelő lehetőségnek a dokumentumfilmeket kedvelő nézők számára az online platformot.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

Napjainkban mindenki életét nagymértékben átalakítják az új platformok vagy a mesterséges intelligencia. Ez a folyamat nem hagyja érintetlenül a dokumentumfilmművészetet sem. Az internetes tartalommegosztó oldalak gyarapodásával, elterjedésével felerősödött a nyomás a dokumentumfilm formanyelvére, vizualitására, akár még tipológiájára is. Úgy vélem, hogy a vizuális termékfogyasztói szokások változásával a megsokszorozódó platformoknak és forgalmazási felületeknek még az eddigieknél is erősebb hatásuk lesz a dokumentumfilmekre. Bízom abban, hogy a különböző dokumentarista műfajok formálódása, korszakváltásai nem lesznek alárendelve ezeknek a folyamatoknak, és megmarad az egyedi, a valóságot, az igazságot, a szépséget, a kreativitást, az értéket képviselő dokumentumfilmek bemutatásának a prioritása.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

Hitelesség tekintetében mindkét megközelítésnek megvannak a maga előnyei és sajátosságai, de hátrányai is. Hozzám az alkotói, a szerzői létforma áll közelebb. Eddig egyetlen filmemet sem készítettem filmipari közegben, filmipari körülmények között.

A szerzői dokumentumfilmhez vezető út rendszerint rögös és olykor hosszú is. Több évtizedes tapasztalatom alapján úgy vélem, ehhez a „hidat", a lehető legmegfelelőbb történetmesélési megoldást a rendező érzékenysége és tehetsége teremtheti meg. Azért is, mert a dokumentumfilm esetében a kreativitás bizonyításának terepe jobbára nagyon szűk, embert próbáló és nehezen felismerhető zóna. Ezért nagyon fontos, hogy a film alkotója a film cselekményét és drámaiságát magában a dokumentumanyagban keresse. Csak ily módon formálódhat és gyarapodhat a film kifejezőképessége, katartikus hatása, egyedisége. Mindebből az is várható, hogy meg fognak jelenni új típusú dokumentumfilmek és készítők is.

A film megjelenése óta meglévő klasszikus ellentétpárok – filmművészet vagy filmipar, üzleti vagy alkotói magatartás – a dokumentumfilm esetében bírnak-e valamilyen speciális többletjelentéssel?

Mivel a film valamilyen szinten mindig ipar is, nem lehet kizárni, hogy a dokumentumfilm esetében is bír majd valamilyen többletjelentéssel az ipari, üzleti hatás, elvárás. Nem tudom, hogy a jövőben milyen státusza, megbecsülése lesz majd a dokumentumfilmnek, de remélem, hogy a mesterséges intelligencia, az üzleti hozzáállás elterjedése ellenére megmarad, talán még erősebb lesz és nő az alkotók szerepe, jelentősége és megbecsülése.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

A film művészetté válásának fejlődése során törvényszerű szakasza volt a film funkcionális differenciálódása, a különböző filmműfajok kialakulása. Ez a legelején a játékfilm műfajában ment végbe, de hamar ugyanez a folyamat a dokumentumfilmnél is lezajlott és mára kialakult, kifejlődött egy sajátos, képiségében, történetmesélésében és annak ábrázolásában egy gazdag, roppant változatos, dokumentarista kifejezőképesség. Tapasztalom, hogy van ilyen címkéje a dokumentumfilmnek, de én nem fogadom el a fikciós film felsőbbrendűségét. E tekintetben a dokumentumfilmet egyenrangúnak tekintem a fikciós filmmel, nem tartom „filmes kisműfajnak". Film-

nyelvi vonatkozásában is meglehetősen nagy ábrázolási képességgel rendelkezik a dokumentumfilm.

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogy látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

A rendszerváltásig Magyarországon számos államilag is támogatott – itt Szerbiában, a Vajdaságban is, ahová kötődik a fél évszázados filmes tevékenységem –, jelentősnek mondható stúdió működött. Például az újvidéki székhelyű Neoplanta Filmgyártó Stúdió, amelyet 1966-ban alapítottak és 1986-ban szűnt meg. Ezek a stúdiók fontos szerepet töltöttek be az akkori nemzeti, a mi esetünkben a Délvidéken az itteni kisebbségi nyelven is készült filmek létrejöttében. Sajnos mostanra ezek a stúdiók eltűntek, a helyükben, legalábbis nálunk, kisebb stúdiók jöttek létre. Az egy-egy produkcióra összeállt alkotói csoportoknak nincs befogadóműhelye, erős stúdióról nem is beszélve.

Nekünk, „Európán kívüli" országban élő magyar filmeseknek csak az anyaországi producerstúdiókon keresztül van esélyünk az anyaországi pályázatokon részt venni. Ha egyáltalán befogadnak. Ugyanis az utóbbi években azt tapasztaljuk, hogy az anyaországi producerek nehezen fogadják be filmes projektjeinket. Ilyen mostoha, ellehetetlenítő körülmények között sem alkotói csoportok, sem műhelyek nem tudnak tartósan működni, fennmaradni. Ezen a téren a Magyarország kormánya által is meghirdetett, határon átnyúló nemzetegyesítés, ezen belül a kisebbségben történő filmgyártás-egyesítés működőképes koncepciójának a kidolgozására van sürgősen szükség. Megítélésem szerint, ha erre nem kerül sor hamarosan, a szomszédos országokban élő és dolgozó filmalkotók filmkészítési lehetősége gyakorlatilag megszűnik. Aki nem adja fel szerzői fikciós, dokumentum-, avagy animációs filmkészítési szándékát, annak át kell költözni Magyarországra. Remélhetőleg a határon túl élő és ott alkotni is akaró filmes szakemberek kapnak lehetőséget.

Az évek, évtizedek alatt érzett változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

A dokumentumfilmes alkotók szerepére vonatkozó kérdésre személyes emlékfoszlányokkal próbálok válaszolni. Én itt a Délvidéken, Szabadkán, a '70-es, '80-as években kezdtem a film iránt érdeklődni, és 8 mm-es filmet készíteni. Első jelentős díjamat mindjárt az első dokumentumfilmemért 1975-ben kaptam a Szabadkán megrendezett amatőrfilm-fesztivál Aranykameráját. Abban az időben a Balázs Béla Stúdióban készült magyar dokumentumfilmek oly nagy hatással voltak rám, hogy egyben meg is határozták dokumentumfilmezés iránti elkötelezettségemet. Látva, átélve azokat a dokumentumfilmeket, amelyeket például a Gulyás-testvérek készítettek, rádöbbentem, hogy van valami erős, rejtélyes közöm ezekhez a filmekhez, az azokban elmondott történetekhez, alkotókhoz. Ez az a filmes műfaj, módszer, amellyel el tudom mesélni a mi délvidéki magyar kisebbségi és többségi együttélésben megesett közösségi történeteinket, amelyekről hallottam, tudtam valamit, amelyről nem lehetett, nem volt szabad beszélni. Így lett meghatározó közöm a magyar dokumentumfilmhez, ezen

belül is a szociográfiai dokumentumfilmhez. Emlékezetem szerint abban az időben, egy-két évtizedig legalább, nagyon megbecsülték (nem anyagi megbecsülésre gondolok, arról nincs tapasztalatom) ezeket a bátor alkotókat, és a rendszer hibáit, torzulásait feltáró dokumentumfilmeket. A filmek kiváltotta viták hozzájárultak a későbbi rendszerváltás sikeres előkészítéséhez.

Jómagam az akkori tényfeltáró dokumentumfilmek üzenetéből, erejéből táplálkozva 1986-ban megalakítottam a délvidéki magyar szociográfiai filmműhelyt. Az ott készült, tabutémákat feldolgozó dokumentumfilmjeinknek és alkotóinak a '90-es évek elején jelentős szerepe volt az akkori, háborúba keveredett Jugoszlávia kisebbségi magyar rendszerváltási folyamatában. Különös, de igaz, hogy itt Délvidéken is a dokumentumfilmjeinknek fontos szerepe és megbecsülése is volt az akkori magyar közösségben. A későbbiekben, különösen a balkáni háborúk befejezése után, inkább romlást tapasztaltam.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőfilmes közösséghez képest?

Igen, óriási különbség van a dokumentumfilmes és az élőfilmes produceri feladat között. Annyiban mindkét filmterület produceri feladata azonos, hogy biztosítsa a lehető legjobb feltételeket a film elkészítéséhez.

A dokumentumfilm esetében azt tartom jó producernek, aki nem avatkozik be a rendező munkájába, ráhagyja a szakmai és művészi munkát. Igény esetén segít a rendezőnek a kapcsolatrendszerével, hogy a lehető leggördülékenyebben megvalósulhasson a forgatás, az utómunka és a fesztiváli szereplések.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Akkor szóljon bele a filmkészítésbe a producer a rendező kérésére, ha átsegítheti a stábot valamilyen felmerült nehézségen.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

Mivel a szociofilm-készítés terén itt, a Délvidéken úttörő voltam, minden filmem ötletét és témáját magam választottam meg. Mindmáig filmjeim szinopszisát és forgatókönyvét is magam írtam, írom meg. Az ötleteket ritkán, azonban az elkészült szinopszist és forgatókönyvet a későbbiekben rendszeresen átbeszélem az adott témához értő történész, irodalmár, író stb. szakértőkonzultánssal. Az elkészült, megvágott, de a „digitális sütőből" még ki nem vett filmet okvetlenül elküldöm több filmes és filmet kedvelő, értő barátomnak véleményezésre. Ezzel pótlom a kreatív tanácsnokkal, ötletekkel járó szellemi segítséget nyújtó, de nem létező filmműhelyt. Az így kapott utólagos reflexiók, megjegyzések, észrevételek is roppant sokat érnek a film végső megformálásában. Öt évtizedes filmes pályafutásomat egy sajátos alkotói magányban éltem, élem le, de egy nyitott alkotói magány. Mivel a kezdetektől ebbe szoktam bele, ez a filmkészítési állapot nem okozott lelki nehézséget. Ellenkezőleg, büszke vagyok arra, hogy ezt itt a határon túl, kisebbségi magyarként, egyfajta mozgóképírói misszionáriusként végeztem és végzem, amíg a Jóisten nem tesz pontot a végére.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol lát hiányosságokat, és milyen megoldási lehetőségeket javasol?

Itt Szerbiában, a Délvidéken élő és dolgozó szakembergárda főiskolai-egyetemi képzettség terén siralmas állapotban van. Roppant kevés a képzett rendező, operatőr, vágó, hangfelvevő, gyártásvezető stb. Túlnyomó többségük, az aktív munkatársak 90 százaléka, akár az én csapatomban, akár a többi kolléga csapatában, autodidakta filmes. Önmotivációra építve saját erejükből képzik magukat, akkor és ott, amikor erre lehetőségük van. Az átkos Tito-féle Jugoszláviában sokkal több volt a képzett magyar filmes szakember. Azok, akik az elmúlt tíz-tizenöt évben filmes szakmát választottak, kizárólag rendező és operatőr szakra jelentkeztek, és közülük egy sem tért haza, csak olykor hazajárnak filmezni. Az itteni magyar közszolgálati televíziókban dolgozó autodidakta operatőrök, világosítók, vágók, animátorok, hangtechnikusok anyaországi szakmai továbbképzésére volna szükség olyan stúdiókban, ahol a szakma elméleti, de főleg gyakorlati ismereteit megismerhetik, elsajátíthatják komoly dokumentumfilmes produkciókban.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Az nagyon jó dolog, hogy számunkra, határon túl élő és alkotók számára is van az NFI-nél, a Magyar Nenzeti Filmalapnál támogatási lehetőség. Mi itt, köztük én is, akik nem európai uniós országban élünk, de azok is, akik uniós országon belül élnek és alapítottak saját filmgyártó társaságot, a gyakorlatban komoly nehézséggel, akadállyal nézünk szembe. Én, mint unión kívül élő és dokumentumfilmre pályázó rendező anyaországi produceren keresztül tudok pályázni. Sikeres pályázás esetén rajta keresztül, a segítségével tudom elszámolni teljes mértékben a támogatást. Eddigi tapasztalataim az anyaországi producerekkel abszolút korrektek, kielégítőek és gondmentesek voltak. Azonban már két-három évvel ezelőtt is roppant nehezen találtam befogadó producert dokumentumfilmemre. Különböző okokra hivatkoztak, én azonban a sorok között azt éreztem ki, hogy anyagilag nem éri meg nekik dokumentumfilm gyártásával, annak elszámolásával bíbelődni, foglalkozni. Kollégáimtól értesülve a helyzetről, mára ez az elutasítás még nagyobb, és szinte teljesen bezárultak a lehetőségek. Az unión belüli, határon túli stúdiók, műhelyek, dokumentumfilmjeinek költségeit 90 százalékban a saját kisebbségi térségünkben, közösségünkben használják fel. A filmre kapott támogatást teljes mértékben ott költik el, ugyanakkor az érvényes elszámolási törvény azt írja elő, hogy a kapott összeg 40 százalékát az anyaországban kell elkölteni. A játékfilmgyártás esetében ezt könnyen lehet teljesíteni, a dokumentumfilm esetében viszont nagyon nehezen. Hogy ne lehetetlenüljön el teljesen a határon túli dokumentumfilm-gyártás, azon kellene sürgősen gondolkodni, hogyan lehet ezt a magyar filmtörvényben megfogalmazott nehezítő körülményt – elsősorban a dokumentumfilmre vonatkozóan – egy innovatív, az egész határon túli gyártást támogató és lebonyolító rendszerben (például egy speciális, erre a feladatra alkalmas produceri kft.-vel) az anyaországi és a külhoni filmtörvényekkel harmonizálva akadálymentesíteni, jól megoldani. Gördülékenyebbé kellene tenni a mára jócskán ellehetetlenült határon túli alkotók, műhelyek elszámolási rendszerét az anyaországi támogató felé.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

Lehet, hogy van – úgy az anyaországban, mint a világ más részein –, azonban én erre vonatkozó dokumentumfilm-fejlesztési példákról saját alkotói közegemben nem tudok.

Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Elvileg minden pénzosztónak joga van beleszólni. No de hogyan lehet ezt korrektül lebonyolítani, hogy ne tűnjön tekintélyelvű korlátozásnak vagy tiltásnak? Az alkotó feladata, hogy a lehető legtökéletesebb, a lehető legjobban működő filmet adjon ki a kezéből.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel, filmtervvel?

Nem.

Érzett valaha megfelelési kényszert az állami pénzosztó felé?

Nem.

Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt egy pályázaton?

Nem.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg egy szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Sok példa van rá, hogy bekerült. Anyaországi alkotók sora került be.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi- vagy mobil és internetes felületre készül?

Nem mindegy, hogy mozira, képernyőre vagy mobiltelefonra készítünk filmet, és ez a dokumentumfilmre is igaz. Amikor készítem a filmet, én már csak ilyen konzervatív vagyok, nagy felületre szánom. Egyáltalán nem mindegy, hogy mekkora felületen nézik majd a filmet.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Mindegyiket alkalmasnak, inspirálónak tartom. De leginkább a rövid és az egész estés dokumentumfilmet részesítem előnyben.

Milyen az ismeretterjesztő és a dokumentumfilm viszonya? Egy műfaj és azon belül formátumokról, vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

A dokumentumfilm alapvetően mindig egyfajta interpretációja a valóságnak, ma már megkerülhetetlen ez a műfaj, és sokszor komoly tényfeltárás zajlik egy-egy dokumentumfilm esetében. Mára mindkettő jelentős típusa, formája lett a dokumentumfilmnek, technológiai és esztétikai szempontból is hasonlóak. A sikeresség a jól eltalált alkotói interpretációtól függ. Mindkettőben lehet egyéni újítást, megközelítést bevinni.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

Fontos a múlt feldolgozása, ismerete, ismertetése, nemcsak egy generációval, hanem folyamatosan minden új generációval. Ugyanis a múlt ismerete beletartozik, bele kell, hogy tartozzon a mindenkori értelmiségi létbe. Fontos, hogy a mindenkor regnáló értelmiség gondolkozzon a nemzet jelenéről és jövőjéről, a problémáiról, a társadalmi nehézségekről, a kor új kihívásairól. Azért, hogy nehogy irányt, utat tévesszen. De azért is egyebek mellett, nehogy irányt, utat tévesszen az éppen regnáló hatalom, minthogy ez történt a számunkra, minden magyar számára tragikus Trianon utáni időszakban. A múlt dokumentumfilmes feldolgozása, megörökítése, hangsúlyos továbbadása, az ideológiai akadályok, tiltások ellenére, az anyaországban jelentős mértékben folyt. E téren érdemes megnézni és számontartani, hogy 1945 után az első kb. három évtizedben, főként az anyaországban, majd a nyolcvanas évek után már egyes határon túli kisebbségi magyar filmgyártásban is megjelent, megerősödött a tényfeltáró, szociografikus dokumentumfilm-gyártás. Nem is kis számban. Személyes nyilvántartásom alapján például nálunk a Vajdaságban, Jugoszláviában, a jelenlegi nevén ismert Szerbiában, napjainkig több mint félszáz, kimondottan elhallgatott, kisebbségi magyar tabutémának számító dokumentumfilm készült. Az utóbbi másfél évtizedben e téren az erdélyi magyar dokumentumfilm-gyártás is több filmmel felzárkózott. Mindezeknek a filmeknek a begyűjtése, archiválása, kritikai feldolgozása még várat magára.

Befolyásolják-e a dokumentumfilm készítését a változó nézői szokások?

Mivel egyre több dokumentumfilm készül, valamilyen módon mindenképpen befolyásolja. Bevallom, rendezőként a nézői szokásokról, azok változásáról nincs releváns tapasztalatom. Mivel nem nagyipari dokumentumfilm-készítéssel foglalkozom, hanem amikor rátalálok olyan témára, amit fontosnak, kisebbségpolitikai, gazdasági, közművelődési stb. szempontból meghatározónak, feldolgozásra, bemutatásra alkalmasnak tartok, megörökítés szempontjából létfontosságúnak, és erről van mondanivalóm is, csak akkor látok neki a filmkészítésnek. Amikor úgynevezett szerzői dokumentumfilmről van szó, annyiban fontos a nézői szempont, elvárás, hogy a film mondanivalója mellett felkeltse, lekösse a néző érdeklődését, figyelmét. Bízom abban, hogy majd a film fogja befolyásolni, bizonyos mértékben alakítani a nézői szokást, és majd így ellensúlyozza az iparszerű dokumentumfilmek alakította divattrendeket, és a néző elégedetten fogadja és fogyasztja az egyedi megközelítésű szerzői dokumentumfilmeket is. Elismerem, hogy ez a megközelítés akár szélmalomharc-jellegű szemléletnek is tűnhet, ennek ellenére bizakodom, hogy ragaszkodásom ezen elvekhez nem teljesen okafogyott vagy esélytelen.

A dokumentumfilm és az élőszereplős filmek viszonyrendszeréből mit tart releváns kérdésnek?

Élőszereplős megoldásokat még nem használtam egyik dokumentumfilmemben sem. Én azt szeretem, ha a dokumentumfilmet archív film, fotó, újság, esetleg animáció erősíti. Idegenkedek azoktól a dokumentumfilmektől, amelyben sok élőszereplős, azaz játékfilmes megoldást látok. Napjainkban ez a kevert filmes műfaj nagyon elterjedt, terjedőben van. Van kölcsönhatás, ami hasznos és jó, de fontos, hogy a dokumentumfilm-rendező ne vigye túlzásba a játékfilmes történetmesélést. Ne hagyja el,

adja fel a dokumentarista kifejezési és ábrázolási lehetőségek keresését és alkalmazását. Ha dokumentumfilmjéhez nincs kellő valós, hiteles archív anyag, ezt a helyzetet inkább vállalja fel a rendező, mintsem menekülés gyanánt az élőszereplős megoldást válassza. Azt mondják, hogy a legnehezebb kihívások eredményezik a legjobb megoldásokat. Amennyiben erősen kitartó és elszánt a rendező, a dokumentumfilm műfajra is ez érvényes. A hibrid megoldást úgy kell, kellene alkalmazni, hogy a játékfilmes megoldások ne semmisítsék meg, ne kerüljenek túlsúlyba a valóság dokumentálásával, ábrázolásával szemben. Azaz az élőszereplős megoldás a dokumentumfilmben nyomós, indokolt okkal és csak alkalmanként kerüljön be a filmbe. Részben sajnálatomra, részben örömömre ezek a határok, arányok már rég elmosódtak. Ez azonban egy folyamat, ami halad a maga útján. Amit a roppant nagy filmtechnikai fejlesztésekkel, ebből kínálkozó lehetőségekkel és az értelmetlen filmipari elvárásokkal szemben tehetünk, hogy vizionáljuk a nemkívánatos következményeket, a zsákutcákat. De ebben a kérdésben is bizakodó vagyok, mégpedig abban, hogy az eredendő dokumentumfilm-műfajból nem lesz a végén áldokumentumfilm.

Oktatás

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

A dokumentumfilm mindegyik műfajában óriási nevelési potenciál van. A történelem, a közművelődés, a politika, a gazdaság stb. területén az ismeretgazdagítás, -mélyítés terén óriási lehetőség van a dokumentumfilmben. Kodály gondolatát, miszerint: *„a zene lelki táplálék és semmi mással nem pótolható. Aki nem él vele: lelki vérszegénységben él és hal”,* érvényesnek tartom a dokumentumfilmre is. Legyen a dokumentumfilm is mindenkié! Többségben, kisebbségben egyaránt fontos kérdés, hogy az ember mivé válik, milyen ismerete van a nemzetről, a történelemről és a politikáról. E téren fontos szerepe lehetne a dokumentumfilmeknek, ha hozzáférhetőek lehetnének iskolákban, egyetemeken, városi és falusi művelődési intézetekben, művelődési házakban. Tulajdonképpen egyfelől nem elegendő számban hozzáférhetők a dokumentumfilmek, másfelől pedig az oktatási és közművelődési intézmények programfelelősei, alakítói napjainkban is még ritkán választják a dokumentumfilmet mint az éves tevékenységben betervezett közművelődési kínálatot. Máig előnyben részesítik az irodalmat, azaz a könyvbemutatókat, az előadóestéket, a zenei, a néptáncos rendezvényeket. Hiszem és vallom, komoly társadalomformáló ereje van a tényfeltáró dokumentumfilmnek, csak sajnos nem használják fel erre a célra. Olyan oktatási, művelődési, médiaintézményekre, platformokra van szükség, amelyek felismerve a dokumentumfilmet mint a nemzet felemelkedését hatásosan szolgáló filmműfajt, felvállalják és folyamatosan használják is mint érték- és szemléletformáló közvetítési lehetőséget.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a hatvanas, hetvenes években? A nyolcvanas, kilencvenes, majd a kétezres években?

Korábban már említettem, hogy itt a Délvidéken a nyolcvanas években a tabutémák filmes feltárása, a szociofilm-készítés terén úttörő voltam. Az akkori helyzetem és a történetem jobb megértése érdekében néhány mondat erejéig okvetlenül vázolni szeretném a Trianon utáni itteni filmes körülményeket. A vajdasági magyar filmművészet alakulását és fejlődését a történelmi katasztrófasorozat 1918-tól kezdve drámaian megváltoztatta, mint ahogy a térségben élő magyarság egész sorsát és életét. Jugoszláviában a többszörös impériumváltás, az állandó asszimilációs folyamatok súlyos közösségi traumákat okoztak az itt élő kisebbségi közösségeknek, legfőképp a magyarságnak. Főként ezek a tények szolgáltak alapul a '70-es évektől kezdve a vajdasági magyar játékfilmek témájának. Ennek a műfajnak magyar úttörői Vicsek Károly rendező és Deák Ferenc drámaíró-forgatókönyvíró voltak. Jugoszláviában a hatvanas években a tagállamok filmgyártása demokratikusabbá vált. Ekkor kapott a Vajdaság tartományi autonómiát. 1966-ban amatőr filmműhelyek tagjainak segítségével, állami támogatással megalakult a Neoplanta Filmvállalat. A kisebbségi játékfilmek mellett az első szociográfiai jellegű dokumentumfilmet 1971-ben Vicsek Károly készítette *Kereszt és csillag* címmel, majd 1973-ban a *Kubikusok* című filmet. Kisebbségi magyar tabutémákat feltáró dokumentumfilm-készítés egészen 1986-ig nem volt. Ekkor alakítottam meg bácstopolyai székhellyel a Szociográfiai Filmcsoportot, és roppant szerény anyagi lehetőségekkel, SVHS-technikával hozzáláttunk elhallgatott történelmi-politikai közelmúltunk dokumentumfilmes feltárásához. A harmadik balkáni háború, azaz Jugoszlávia szétesésének háborús körülményei szakították meg ezt a műhelymunkát. Nekem, nekünk profi és amatőr filmeseknek, publicistáknak, ugyan veszélyekkel teli évek voltak, de egyben csodálatosak is.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Erősségemnek azt, hogy van érzékem megtalálni azokat a kisebbségi témákat, történeteket, amelyeket még senki sem dolgozott fel. A korom és az abból adódó egészségügyi jellegű nehézségeket tartom gyengeségemnek.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

Mindháromra nagyjából egyformán szükség van.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe (egykori és mai) a magyar dokumentumfilmesek közül?

Példaképeim a Gulyás-testvérek, János és Gyula, Sára Sándor, Ember Judit, Elek Judit, a későbbiekben Zsigmond Dezső–Erdélyi János szerzőpáros.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

A múló idő folyamán a történések, események elkerülhetetlen halványulása, szétfoszlása zajlik. Ezért filmötletnek olyan eseményeket, történéseket keresek, amelyek emlékezetőrzés szempontjából fontosak lehetnek közösségünk, nemzetünk, a jelen és a jövő generációja számára. Ahány ember, annyi valóságélmény, annyifelé valóság-

tapasztalat, annyifelé emlékezet, sőt erős túlzással annyiféle történelem van. Ebből kifolyólag globális szinten ahány nemzet, annyifelé történelemszemlélet, interpretáció, kollektív és egyéni emlékezet van. Erre való, erre született meg a dokumentumfilm.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll a legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Van, kettő. Mindkettő a délvidéki magyar közösség történelméhez tartozik. Objektív nehézségek és okok miatt egyiket sem tudom leforgatni. Hogy mely témákról van szó, nem árulom el, mert mindkettőhöz személyes kötődésem van. Nem teng bennem túl az ambíció, tudomásul veszem a koromat. Meghagyom ezek megvalósítását az utánam jövő dokumentumfilm-rendezőknek. Ha egyáltalán felfedezik, észreveszik ezeket a mindmáig fel nem dolgozott fehér foltokat.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Nálunk már több évtizede nincs sem dokumentumfilm-kritikus, sem e műfajra vonatkozó filmkritika. Ha volna filmkritika, nem tudom, hogyan kezelném. Nagyon örülnék, ha filmjeimről megjelenne filmkritika és nem csak tartalmi ismertető. Filmkritikusok látószögéből nincs visszajelzés filmjeimre, ez a filmes terület parlagon hever itt a Délvidéken.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

Már folyik egy erőteljes átalakulás a dokumentumfilm területén is. Eddig is folyamatosan alakultak, azaz átalakultak úgy a dokumentumfilm készítésének a formanyelvi és technikai lehetőségei, de átalakulnak a nézői szokások is. Ezek kölcsönhatásban állnak egymással. Hogyan reagálnék ezekre a szakmai, műfaji paradigmaváltásokra, nem tudom. Egyáltalán nem biztos, hogy mindegyik paradigmaváltás örömmel töltene el.

Lát-e olyan területeket, ahol a dokumentumfilm jelentős, vagy a mainál jelentősebb szerepet játszhat a jövőben?

A közművelődésben, az oktatásban, amiről már egyik kérdés kapcsán beszéltem. Persze előre sohasem lehet tudni, hogy milyen területeken lehet még jelentős szerepe.

Hogyan látja, mennyire kedvezőek vagy károsak a mozgóképes alkotásokat is befolyásoló technikai változások a dokumentumfilmek viszonylatában?

Attól függ majd, hogy milyen szemléletet valló rendezők kezébe kerülnek majd az új technikai újításokat jelentő eszközök. Fontos, hogy a rendező az autentikus dokumentarista kifejezésmód szemszögéből jól válasszon és döntsön. Ismételten hangsúlyozom, hogy a dokumentumfilm iránt elkötelezett alkotók inkább a valós, igazi és ne a műfajra káros technikai megoldásokat válasszák.

Miben lát lehetőségeket és milyen veszélyeket érzékel a dokumentumfilm jövőjét tekintve?

A dokumentumfilmre nagy veszélynek látom a mesterséges intelligencia segítségével abszolút valóságosnak, létező személynek tűnő, virtuálisan létező személyek létrehozhatóságának lehetőséget. Ez a technológia nemcsak egyre népszerűbb lesz, hanem könnyen elérhető a dokumentumfilmesek számára is. Ezzel a valóban forra-

dalminak nevezhető új, mindmáig nem látott vizuális manipulációs technológiával dokumentumfilmnek látszó, áldokumentumfilm-gyártás is elkezdődhet. Borítékolom, hogy már a közeljövőben dokumentumfilm-hamisítások sokasága jön létre. Ebben az új technikai lehetőségben ezt látom ijesztő dolognak. Vajon a hamisított áldokumentumfilmeket kik és hogyan fogják lebuktatni? A nézők? Azok biztosan nem. Talán a filmkritikusok vagy valamilyen állami szerv? Ajánlatos már előre azon gondolkodni, hogy hogyan lesz felismerhető a hamis történelmi, tényfeltáró, oknyomozó stb. dokumentumfilm.

Sós Ágnes

Sós Ágnes (Budapest, 1966) Balázs Béla-díjas dokumentumfilm-rendező, operatőr, producer. 1991 óta készít dokumentumfilmeket. Az HBO gyártásában készült *Láthatatlan húrok – A tehetséges Pusker nővérek* (2010) című filmjéért megkapta a Magyar Filmkritikusok Díját és a Magyar Filmszemle Legjobb Dokumentumfilm Díját. Az alkotást 2011-ben a rangos torontói HotDocs dokumentumfilm-fesztiválon is bemutatták. A szintén HBO-val közösen készült *Szerelempatak* (2013) című filmjének premierje az amszterdami IDFA versenyprogramjában volt, míg a Trieszti Filmfesztiválon a Legjobb Dokumentumfilm Díját nyerte el. 2014-ben megalapította a nagy sikerű, hiánypótló Budapest International Documentary Festivalt (BIDF), amelynek azóta is igazgatója.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

A filmművészet speciális ága, ami nem egyenlő a televíziós ismeretterjesztő műsorral, az újságírással vagy a reportázzsal. Nagy probléma, hogy ezek a műfajok keverednek nemcsak a közönség, hanem sokszor a magukat szakembernek tartók fejében is. Az nem dokumentumfilm, ami az oroszlánokról vagy a hangyákról szól. Az tudományos ismeretterjesztő film. Vagy reportázs, interjúfüzér, esetleg történelmi dokumentum, de nem film.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

A dokumentumfilm tényeken alapuló, művészi igényű, főhősvezérelt történeteket mesél el hús-vér emberekről. Legfontosabb ága az, amit én is képviselek, az úgynevezett observational dokumentumfilm, amikor éveken át követsz egy témát a kamerával. Ez nem tudományos ismeretterjesztés, hanem filmművészet. A dokumentumfilm definíciója ez alapján az évek során nem változott, mégis keveredés van a fejekben, ami rettentően bosszant például egy fesztiváligazgatót, akinek még mindig meg kell magyaráznia ebben az országban, hogy mi az a dokumentumfilm.

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Is-is. Nyilvánvalóan csapatmunka, de erre a pályám során kevés lehetőségem adódott. Ennek két oka van: Magyarországon évtizedeken át önmagunk producerei voltunk, mert olyan alacsony volt a finanszírozás, hogy abból nem futotta csapatra. Másrészt a szabadság. Én azért kezdtem el operatőrködni, holott egyáltalán nem voltam operatőr, mert szabadságot ad, hogy akkor megyek forgatni, amikor akarok. Saját kamerám volt, hogy ne kelljen mindig bérelni. A szabadság érdekében az egyszemélyes műfajt űztem világéletemben. Én voltam a sofőr, a szerkesztő, a riporter, a rendező, a producer és sokszor az operatőr is. Vágóm mindig volt, mert az alkotómunkának

ebben a fázisában kell a kontroll. Forgatni is jött velem néha minisztáb, de tényleg mini, mert a műfaj, amit képviselek, nagyon intim. Egy ember személyes életterébe bemenni csak egy-két emberrel lehet. A világon mindenhol így forgatják ezeket a bensőséges, sorskövető filmeket. Tehát csapatmunka, de pici csapat munkája, ami nyilván a rendező ötletéből, gondolkodásából indul ki, és az operatőr, a vágó ezeket a célokat magáévá téve csapattaggá válik.

Van-e értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Igen. A művészeti igényű dokumentumfilmen belül is vannak különböző kategóriák. Van a színtiszta observational dokumentumfilm, amiben a szereplő soha nem néz a kamerába, és nincs a filmben egyetlen interjúrészlet sem. Ez eltolódhat afelé, hogy vannak interjúrészletek, egészen odáig, hogy az egész film interjúkra, archívokra épül, de olyan alapossággal és olyan mélységben, hogy az már filmművészet. És akár narráció, vagy még animációs betét is lehet benne.

Mi a különbség a televíziós vagy online platformra, illetve a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

A televíziók normális országokban leadják és sok esetben támogatják is a dokumentumfilmeket. Arte, ZDF, ORF, Rai 1… Ha egy dokumentumfilmhez gyártási támogatást ad a televízió, akkor azt sugározza utána, és ha akarja, el is adja, értékesíti. Ugyanezt csinálják a streamingcsatornák. Nekem két filmemet támogatta az HBO, mert abban az időben szerettek volna a helyi piacokon saját gyártású, minőségi dokumentumfilmekkel foglalkozni. A *Szerelempatak* és a *Láthatatlan húrok* Európa 17 országában látható az HBO-n és annak a streamingfelületén, az HBO GO-n, illetve most már a Maxon. Ezek is ugyanolyan egész estés dokumentumfilmek, ilyen értelemben nincs különbség a streamingcsatornák vagy az állam által támogatott filmek között.

Van viszont egy másik műfaj, amit a televízió gyárt: a televíziós műsorok. A Nemzeti Filmintézetnél – végtelenül elhibázott módon – többnyire ezekre az 52 perc körüli filmekre lehet pályázni. Pedig az nem film, hanem kiváló televíziós reportázs, ami elkészül 5–8 nap alatt. Ez televíziós műfaj, amit más országokban a televíziók is gyártanak le profin.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

Manapság a digitális technika elérhetőségének és a rögzített anyag olcsóságának köszönhetően könnyebb sorskövető dokumentumfilmeket készíteni. Nem hatalmas kamerákkal filmre, hanem picike kamerákkal digitálisan forgatunk, nem nagy stáb vonul fel, és többet tudunk rögzíteni, ráadásul olcsón. Ez még inkább lehetővé tette, hogy komoly filmek szülessenek ebben a műfajban.

Az, hogy streamingen is elérhetők dokumentumfilmek, a műfajt népszerűsíti, mert több emberhez eljuthat, a mozi- és fesztiválforgalmazás helyzetét viszont nehezíti, mert ha egy streamingcsatorna támogatott egy dokumentumfilmet, akkor nem biztos, hogy engedi azt fesztiválokon vetíteni.

Valaha egyébként az állami televízióban is elérhetők voltak a minőségi dokumentumfilmek. Ha én csináltam egy filmet, amit meghívtak a Magyar Filmszemlére, és mondjuk díjat nyertem, akkor azt a filmet leadta a Duna Tv és az MTV is. Az mondjuk nem volt jó, hogy lement párszor, és ha valaki nem csípte el, soha többé nem láthatta. Hacsak nem DVD-n. Na de dokumentumfilm-forgalmazás Magyarországon? Ez nem

Lengyelország vagy Csehország, ahol ha egy alkotó megkapta a Balázs Béla- vagy a Kossuth-díj ottani megfelelőjét, akkor a filmjeit díszdobozban kiadta az állam, és azok kaphatók voltak minden könyvesboltban. Ilyen itt nincs. Mondhatják, hogy kereslet sincs rá, de ha valami nincs, akkor az emberek nem is keresik. Ha viszont ott van a polcon, esetleg rányílhat az ember szeme. A streamingszolgáltatóknál kevés dokumentumfilm érhető el, viszont ott hosszú távon is megtekinthetők a filmek.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

A dokumentumfilm sokkal inkább alkotói létforma, leginkább a finanszírozás miatt, és főleg Magyarországon. Olyannyira, hogy messze nem élsz meg belőle.

Magyarországon egy magamfajta rendező örül, ha befizeti a villanyszámlát. Olyan körülmények között dolgozunk, amit az emberek nem gondolnának. Ha ipar lenne, mint Hollywood, akkor megélnénk belőle, akár jól is. Ha jó filmet csinálnánk, jól élnénk meg. Itt, ha jó filmet is készítesz, a finanszírozás iszonyú alacsony, amennyiben független, sehová nem becsatornázott filmes vagy. De filmipar Magyarországon akkor sincs, ha netán egy filmed sikeres lesz. A *Szerelempatak* című filmemre akkora igény volt, hogy nyereséget is hozhatott volna. Ez azért nem derült ki soha, mert hiába látták milliós nagyságrendben, a 90%-uk úgy nézte meg, hogy lelopták és feltették a netre. Volt, hogy megírtuk az embereknek, hogy „most indult a forgalmazás, kérlek, vedd le ezt a rossz minőségű felvételt", mire az volt a válasz, hogy „jaj, bocsi, csak annyira jó film, hogy gondoltam, közkinccsé teszem". Egy idő után feladtam. Magyarországon olyan, hogy jogismeret és jogkövetés, nem létezik. A dokumentumfilmes műfajban lopnak a legkevésbé, de ha valami népszerű, akkor megvan az esély, hogy ott is kikerül a netre.

A film megjelenése óta meglévő klasszikus ellentétpárok – filmművészet vagy filmipar, üzlet vagy alkotói magatartás – a dokumentumfilm esetében bírnak-e valamilyen speciális többletjelentéssel?

Ez inkább alkotói létforma, nem filmipar, de ez egész Európában így van. Ha megnézel egy Cannes-ban vagy Velencében díjazott filmet, annak a végén is ott a felirat, hogy támogatta valamelyik filmintézet. A kultúra támogatásra szorul, mert nincs akkora bevétel, mint a filmiparban. Olykor van egy-egy film, ami megtérül, nyereséget hoz, és nem feltétlenül a legjobb, hanem a legszenzációsabb. De nem ez a jellemző a játékfilmeknél sem. Az északiak például zseniális dokumentumfilmeket csinálnak. Összeáll a dán, a norvég, a svéd és a finn filmintézet, és támogat egy dokumentumfilmet, persze, nekik ott a közös skandináv piac.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Ez egy rettenetesen elhibázott elképzelés. Lehet, hogy a közönsége kisebb egy dokumentumfilmnek, de ettől még semmiképp sem lesz alsóbbrendű vagy kisebb műfaj, mint a játékfilmeké. És nem azért mondom ezt, mert én is dokumentumfilmeket készítek, hanem mert ezt hallom a közönségtől is a fesztiválunkon, ahol azzal jönnek oda hozzám emberek a vetítések után, hogy „kedves Ágnes, engem már csak a valóság érdekel, köszönöm".

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogyan látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

A műhelyek, az alkotói csoportok vagy kialakulnak maguktól, vagy nem. Valószínűleg nem árt, ha vannak, de én nem feltétlenül éreztem a hiányukat. Eléggé elszigetelten dolgozunk mi, dokumentumfilmesek.

Ami viszont ennél sokkal fontosabb kérdés, hogy az utóbbi tizenegynéhány évben a töredékére csökkent a dokumentumfilm-készítők száma. Amikor harmincas éveiben járó, kiforrottabb dokumentumfilmes voltam, és már nyertem díjakat a Magyar Filmszemlén, alig tudtunk egy minőségi munkával bekerülni a versenybe. Nagy volt a felhozatal, és sok a minőségi dokumentumfilm, és a Magyar Filmszemlén csak a legjobbak voltak ott. Nagyon elkeseredett az ember fiatal filmesként, ha nem jutott be a versenyprogramba.

Azóta viszont a töredékére csökkent a számunk. A dokumentumfilmesek egyrészt kiöregedtek, másrészt kevés fiatal jött, harmadrészt sokan feladták, mert nem tudtak ebből megélni, és elmentek inkább tanítani, vagy marketingesnek cégekhez. Nem lehet éveken át 5–6 millió forintból forgatni és stábot fizetni, pontosan az egy századából annak, amiből egy *Katinka,* egy cseh vagy egy lengyel dokumentumfilm készül. De 20 millióból sem lehet minőségi dokumentumfilmet csinálni. Ezért sokan most azon gondolkodnak, úgy próbálnak pályázni, hogy mi az, amire nem tudnak nemet mondani. Ez lett a szakmánkból. Megélhetésivé próbál válni és töredékére csökkent a filmkészítők száma.

Az évek, évtizedek alatt érzett változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók megbecsültségét illetően akár szakmai, akár anyagi értelemben?

A dokumentumfilmes szakmának a rossznál is rosszabb lett a megbecsültsége a finanszírozási rendszernek és a láthatatlanságnak köszönhetően. A finanszírozás nem tart lépést még az inflációval sem. Az emberek nem mernek beadni pályázatokat, mert kudarcra van ítélve, ha egy film a jelenről szól és nem a múltról. Aki meg akar élni, az próbál olyan témát keresni, amerre épp a szél fúj, hogy arra kapjon pénzt, ezért sokan már nem szívből-lélekből csinálnak filmeket. Szeretnék mai, aktuális dolgokról szóló filmmel pályázni, de visszatart, hogy a nem is szakmabeliekből álló döntőbizottság esetleg elutasít, és ki tudja, hogy megindokolják-e, vagy csak mondvacsinált érvekkel küldenek el. Mindenre lehet nemet mondani, ha az a szándék…

Az elmúlt 30 év társadalmáról szóló filmmel mostanában nem nyert senki pályázati pénzt. A múltat lehet piszkálni, meg szidni a komcsikat, meg politikailag ártalmatlan dolgokról forgatni, ezekre adnak pénzt. Na, ez is a szakma szétverése felé mutat. Hát ezek a sorskövető dokumentumfilmek a jelenben forognak! A cseheknél Vít Klusák a pénzügyminiszterről, Andrej Babišról csinált filmet. Elmarasztaló filmet! Ettől még a nép megválasztotta elnöknek. Csak egy kis réteg nézte és értette ezt a filmet, a *Matrix AB*-t. De attól még a cseheknél tudsz filmet csinálni az igazságról. Kínkeservvel talán, ravaszul, de tudsz! Próbáld ezt meg itt.

Eközben a filmfesztiválok óriási erőkkel próbálják fenntartani a minőségi, művészi, alkotói dokumentumfilm presztízsét, ami egy haladó, közkedvelt műfaj a világban,

pláne Európában. De ha emberek azt se tudják, hogy ez a műfaj létezik, mert sehol nincs jelen, csak a fesztiválokon, akkor az nagyon nehéz harc, pláne úgy, hogy ezeket a fesztiválokat csak fillérekkel támogatják, mert az nem olyan fontos, hogy az emberek filmeket lássanak az igazságról.

A közönség tudása a dokumentumfilmekről a nulla felé konvergálna, ha nem lennének fesztiválok, mert nincs a szem előtt már éjszaka sem a Duna Tv-n. A világ minden állami televíziójában mennek minőségi dokumentumfilmek, ha nem is minden nap, és nem is főműsoridőben. Magyarországon ez a műfaj meghalt. Lehet, hogy a bemutatási kötelezettségük miatt kénytelenek leadni egy-két filmet, de a szakmabeliek filmjei nem mennek le. Vagy ha lemennek, az igényes, gondolkodó emberek nem látják, mert nem néznek állami televíziót, mert tudják, hogy hazugságokkal van tele.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget a játékfilmes közösséghez képest?

A valódi dokumentumfilmek terén óriási jelentősége lett annak a néhány fiatal producernek, akik próbálnak külföldi forrásokat szerezni a magyar filmekre. A mai producerek szerepe nem az, hogy beadnak egy pályázatot, és összeszednek a filmre 6 millió forintot a Nemzeti Filmintézettől, hanem az, hogy külföldi pitchingfórumokon, külföldi producerekkel szövetkezve szereznek nemzetközi támogatást különféle televízióktól és filmintézetektől. Magyarországon most minden fiatal filmes külföldi pénzből próbál forgatni. Én is előbb a német producert kerestem meg egy filmtervemmel. Ott viszont az a nehézség, hogy nagyon-nagyon jó filmterv kell, hogy lecsapjon rá a külföldi piac. Ezért a szélsőséges, a szenzációs vagy a divatos témák könnyebben jönnek szóba, és ha a te ötleted nem olyan, akkor külföldi pénz sem lesz rá.

Amikor a harmincas éveimben jártam, kevés olyan vagány, haladó dokumentumfilmes volt, aki külföldi pénzeket akart és tudott szerezni. Nem is nagyon létezett akkor olyan, hogy dokumentumfilm-producer, mi a magunk producerei voltunk. Volt, aki sok filmnek volt producere, mint Muhi András, mert az Inforg például egy iroda volt, és aki nem akart maga pályázni és elszámolni kínkeservvel, akkor azt a Dunatáj, az Inforg Stúdió vagy más produceri iroda befogadta, és megtette ezt helyette. Én magamnak csináltam, utáltam is.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Fiatalon valamiért azt hittem, hogy Európában a producer pénzember. Talán mert az amerikai világból indultam ki, és itthon nem láttam épkézláb dokumentumfilmes producert. Amikor a *Láthatatlan húrok* készült, és az HBO mellett német és lengyel producerek is érdeklődtek iránta, akkor tapasztaltam, hogy az európai producerek jórészt nem gazdasági szakemberek, hanem például társadalomtudományi egyetemen végzett humán értelmiségiek, a rendezővel egyenrangú alkotótársak, akik kiválóan írnak, veled együtt gondolkodnak, provokálnak, és a költségvetést is együtt rakjátok össze. Az úgynevezett piszkos munkát, az adminisztrációt, az elszámolást alkalmazott végzi. Hol önállóbb a rendező Európában, hol kevésbé, de a producer tulajdonképpen szellemi alkotótárs és nem közgazdász. És ez így van jól. Nem bánnám, ha lenne egy ilyen társam, de ez eddig csak ritkán adatott meg.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

A dokumentumfilmnél a forgatókönyvet másképp kell értelmezni. Amikor egy dokumentumfilmmel pályázol, akár még évekig fogsz forgatni, vagy egyáltalán nem pályázol. A *Láthatatlan húrok*at például 7 évig forgattam. Szerinted létezik akár Nyugat-Európában, akár Magyarországon olyan filmintézet vagy televízió, amelyiknek azt mondhatod, hogy higgyétek el, marhajó filmet fogok csinálni, 7 év múlva lesz kész? A *Szerelempatak* is 3 évig készült. Ez az átka a minőségi dokumentumfilm-készítésnek, hogy bizony sokszor el kell kezdeni zsebből, és csak hosszú idő után tudsz pályázni és pénzt szerezni rá. Az úgynevezett observational dokumentumfilmek 90%-ánál nem tudod pontosan, hogy mi lesz a kifutása, de hiszel abban, hogy erről a témáról érdemes filmet készíteni, bárhogy is hozza a sors. Hiszel benne a téma, a szereplők és a tapasztalataid alapján. Ettől még nem biztos, hogy tudsz írni hozzá egy forgatókönyvet. Szinopszist tudsz. Nem az van, mint egy játékfilmnél, hogy forgatókönyv alapján kezdesz el dolgozni. A dokumentumfilm forgatókönyve akkor van kész, amikor a film. Az maga a film. A vágószobában még az utolsó pillanatig döntened kell, mert millió ad hoc dolgot vettél fel, amire a filmben nem számítasz. A meglévő nyersanyag természetesen átgondolt, mert tudod, mit akarsz csinálni, nagyjából. Tudod, miért akarod csinálni, nagyjából. De az élet alapvetően befolyásolja egy dokumentumfilm forgatását. Ezért hasalni tudsz, extrapolálni és megjósolni körülbelüli szituációkat, párbeszédeket. Én ebben különben nem vagyok jó. Sokkal inkább a szinopszis a fontos, hogy mi az alapszituáció, az miért tarthat számot érdeklődésre, kik lesznek a főhősök, és milyen történetívre számítasz.

Előre megírt forgatókönyv tehát nincs a dokumentumfilmben, olyan viszont van – legalábbis Nyugat-Európában –, hogy a rendező a forgatás után átadja a nyersanyagot egy dramaturg-forgatókönyvírónak, aki végignézi az egészet és megírja a forgatókönyvet, aztán a rendező megvágja a vágóval. A forgatókönyvírót ugyanis – a rendezővel ellentétben – nem befolyásolja a forgatás során szerzett háttértudás. „Á, ez nem sikerült!" – gondolja a rendező. „Dehogynem sikerült!" „Ez de jól sikerült." „De kihagyjuk!" A rendező nehezen lép távolabb a forgatott nyersanyagtól, és ebben sokat segít, ha van rá pénz, hogy fél évig dolgozzon a forgatókönyvíró, az egész nyersanyagot végignézze, és snittről snittre megírja a forgatókönyvet. Nyugat-Európában ez a gyakorlat. Na de ott nem is 300 ezer forintot kap félévi munkáért. Magasabb is a filmek költségvetése, mert a szakemberek napidíja is magas. És akkor már a rendező nem kereshet sokkal kevesebbet, mint a vágó. Magyarországon viszont gyakran az van, hogy a vágót, az operatőrt és a többi szakembert muszáj kifizetni, és akkor a rendezőnek meg a producernek marad, ami marad.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol lát hiányosságokat, illetve milyen megoldási javaslatai vannak?

A művészi dokumentumfilmek területén egy kezemen meg tudom számolni, hány operatőrt vagy vágót lehet becserkészni, aki nem hagyta el az országot, vagy nem csinál mellette játékfilmet. Abban több a pénz, a dokumentumfilmre meg vagy marad ideje, vagy nem. Egyre nehezebb komoly dokumentumfilmhez operatőrt vagy vágót találni, mert a Magyarországon forgó külföldi produkciókban olyan napidíjat kapnak, amit mi a dokumentumfilmes költségvetésből nem tudunk kifizetni.

A finanszírozással sikerült elérni azt, hogy a dokumentumfilmes területen jócskán megcsappant a szakembergárda. Ha én most filmet forgatnék, szinte baráti alapon, szerelemből és a minőség miatt jönne el a szerintem legtehetségesebb operatőr, Lovasi Zoli, aki már egy évtizede is kevesellte a napi 40–50 ezer forintot, aminél ma kevesebbet tudnék adni, mert az infláció és a megélhetési költségek elszálltak, ezt viszont nem követte a dokumentumfilmek esetében a pályázati pénzek összege, szemben az állam által finanszírozott milliárdos játékfilmekkel. Persze ott sem a szakemberek kapják a pénz legnagyobb részét, de legalább rájuk is marad.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Amit a filmes szakmában mindenki tud, és a tényeket látó magyar emberek tömege szintén ismer, hogy az államilag megrendelt filmeknek óriási, irreális költségvetése van, és senki nem hiszi, hogy az mind a filmre fordítódik. Eközben a független alkotóknak fillérekből kell filmeket csinálniuk. A környező országokban ennél korrektebb a támogatási rendszer. Még a lengyeleknél is, mert ott adtak társadalomkritikával élő, jelenben forgatott filmekre normális költségvetést. Szemben a marketingszöveggel, miszerint milliárdokkal támogatják itthon a dokumentumfilm-készítést, az igazság az, hogy szétaprózzák az összegeket, megélhetési pénzeket osztanak, és sokszor nem is valódi dokumentumfilmekre, immár több mint tíz éve.

A dokumentumfilm a rendszerváltástól kezdve mindig is alulfinanszírozott volt, de ha lehetett rontani a helyzeten, akkor sikerült. Az egész estés dokumentumfilmeket sokszor nem is támogatják. Kisebb lélegzetű, rövidebb idő alatt elkészítendő, 52 perces filmekre osztanak összeget, ami televíziós műfaj. Az egész estés dokumentumfilmekre egyedi pályázatot kell beadni a Nemzeti Filmintézetnél, és sokszor azt mondják rá, hogy ez tévébe való, nem adunk rá emelt összeget. Pedig pont ez a műfaj kerül többe: nem lehet 5–6 millió forintból elkészíteni egy sorskövető dokumentumfilmet, mert ezt hosszú időn keresztül forgatja és sokáig is vágja az ember. Mégis alig-alig támogatnak egyedi pályázatokat. A *Szerelempatak*hoz is úgy járult hozzá végül anyagilag Andy Vajna idején a Magyar Nemzeti Filmalap, hogy az HBO jelezte támogatási szándékát, és akkor ők is beszálltak mellé.

Amikor a Mecenatúra kiírta a pályázatait, a szakma eleinte a nevét sem ismerte azoknak, akik nyertek. A színvonalas rendezők nem kaptak pénzt, helyettük ismeretlen rendezők tömegeit támogatták. Engem kérdezgettek emberek filmszakmai intézményekben, hogy: „Ági, te hallottál már ezekről a nevekről?" Mondtam, hogy nem. Beszivárgott a szakmánkba a nulla minőség támogatása, és ezeket a filmeket sokszor a Magyar Televízió sem adta le, mert nézhetetlenek voltak. Később a minőségi filmkészítők is elkezdtek kicsi pénzeket nyeregetni, de sokan nem pályáztak, mert beleuntak, hogy háromszor-négyszer pályáztak és elutasították őket. A döntőbizottságban pedig a mai napig nem a szakmánk krémje ül, hanem lojális, kormányhű emberek.

Ma kétféleképpen készül film Magyarországon. Az egyik, hogy az állam eldönti, mit támogat, azt túlfinanszírozza, és nem is túl sikeres módon legyártatja. Ezeknek

a filmeknek sokszor nincs sikere a közönség körében. A másik oldalon pedig ott vannak a mérhetetlenül alultámogatott filmek, amik sokszor nagyon is sikeresek. Így kinyílt az olló. Az állam szerepvállalása dilettáns, de emögött politikai okok húzódnak, ez nyilvánvaló. Aki nem ezt mondja, mint én, az fél. De mitől fél? Ennél rosszabb már nem lehet.

Én egyébként tudatosságot látok emögött. Mert ha ez nem lenne tudatos, akkor nem dilettánsokat kérnének fel pozíciókba, hanem szakembereket, akik értenek dolgokhoz, és tudják azt is, hogy mihez nem. Ha tehetném, én valódi filmes szakembereket tennék a filmszakmai intézetek vezetésébe. Hollywoodot biztos nem csinálnék Magyarországból, az Andy Vajnának sem sikerült. Ennek az országnak az az értéke, hogy itt vannak alkotó elmék, van tehetség. Ezt érdemes meglovagolni.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

Az állami támogatáson kívül mi kell ahhoz, hogy jó filmet csinálj? Tehetség. Meg pénz, ez az állami és a külföldi támogatás is egyben. És képzés. A szakképzést nem politikai alapon kellene átszervezni, hanem olyan körülményeket teremteni, hogy valódi szakemberek tanítsanak az egyetemeken. Van néhány ilyen ember egyetemi katedrán, Ferenczi Gábor például. De nem árt, ha ezeket a helyeket nem szüntetik meg, illetve nem állnak fel a tanárok a politika miatt. Most sokszor olyan, anyagilag kiszolgáltatott emberek tanítanak, akik azért mentek el oktatni, mert nem élnek meg a filmezésből. Van, aki életében egy filmet csinált, az sem lett túl kiemelkedő, de kibrusztolta magának, hogy taníthasson, hogy megéljen valamiből. Én nem hiszek abban, hogy valaki, aki csak rossz filmet készített, meg tudja tanítani, hogyan kell jó filmet alkotni. Az sem igaz, hogy ha jó filmes vagy, akkor jó tanár is vagy. Az az optimális, ha jó tanári képességekkel rendelkezel, és csináltál jó filmeket, lehetőleg sokat. Egyszóval szakemberek kellenének az egyetemekre, másrészt valódi támogatások kellenének, mert szabadabb légkört teremtene, ha fel tudnál kérni tanítani akár külföldi szakembereket is. Én az SZFE vezetőjének helyében megpályáztatnék pár vendégelőadói posztot, és meghívnám a világ vezető dokumentumfilmeseit, akik már nem forgatnak napi szinten és ráérnek tanítani. Ennyit ki kell tudnia fizetnie egy országnak.

Gyerekeknek szóló tartalom, családi filmek, ismeretterjesztő sorozatok. Mindez virágzó üzlet a világ fejlett filmiparral rendelkező részein. Magyarországon ez ugyanúgy állami támogatásra szorul, mint a piaci bevételekre kevésbé számító művészeti projektek. Lát-e ebben ellentmondást, problémásnak tartja-e, s ha igen, milyen változásokat látna szívesen?

Ez nem az én szakterületem. A dokumentumfilmek 90%-a gimis kor alatt nem ajánlható, mert mentálisan meg kell érni rá. A BIDF-fel nagy ritkán forgalmazunk is egy-egy filmet. Behoztuk a csehek talán legklasszabb dokumentumfilmjét, a *Csapda a neten* címűt, amelyet tízezrével láttak a diákok. Megpályáztuk, hogy minden iskola ingyen kaphassa meg, mivel az online térben történő szexuális bántalmazás megelőzését szolgálja a film. Én végigremegtem, és el voltam keseredve, hogy akinek ezt látniuk kellene – a fiatal lányok és fiúk –, nem nézhetik meg, mert annyira durva. Aztán megtudtam, hogy készült belőle egy oktatási változat a 12–16 év közötti korosztálynak (az eredeti tizenhat éven felülieknek szól). Az is kemény, de iszonyat jó. Több helyre is pályáztunk vele, de még néhány millió forintot sem kaptunk, hogy megcsi-

náljuk a marketingjét, lemondjunk a bevételről, és minden iskola ingyen kaphassa meg a filmet. Most pénzért nézik az iskolákban, így kisebb esélye van, hogy eljusson a gyerekekhez. Ennyit a valódi gyerekvédelemről.

Kapcsolat az állami pénzosztóval (támogatási rendszer). Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Semennyire. A világon sehol nem szól bele az állami pénzosztó szerv a produkcióba. Ha beadsz egy pályázatot és megítélik a támogatást, onnantól bizalmi alapon dolgozol. A pénzosztónak le kell nyelnie, ha a film nem jól sikerült, és örülnie, ha mégis jó lett. Egyébként Európában, ha pályázol, nem a költségvetés felét kapod meg vagy a negyedét, hanem az egészet, hacsak nem indokolják meg hosszan és reálisan, hogy miért nem ítélik meg a teljes összeget. Ugyanis abból indul ki a pályáztató, hogy te tudod, mennyibe kerül a film, és annyit kérsz. A pályázat elbírálója is pontosan tudja, hogy mennyibe kerül a film. Itthon is tudják, csak nem adják oda azt a pénzt. Persze nem annyiba kerül egy film, mint amennyiből az állam által rendelt filmek készülnek, hanem a töredékébe.

Mindenesetre az állam az elkészült filmbe semmilyen módon nem szólhat bele. Egy televízió, mondjuk az HBO, bekérheti a készülő filmet, és véleményt mondhat róla, akár még vita is kialakulhat, de a pénzt nem veszik vissza. De az HBO-nál tudod azt is, hogy őket csak a minőség motiválja, illetve az eladhatóság, hogy minél nagyobb sikere legyen a filmnek, nem pedig politikai szempontok. Nekem egyik filmembe sem szóltak bele, mert bíztak bennem. Az egyiknél a cseh vezető időnként megnézte a filmet, és ha nem is szólt bele, de tanácsot adott. El tudnám képzelni ezt Magyarországon is, hogy konzultálsz a döntőbizottsággal, aztán vagy figyelembe veszed, amit mondtak, vagy nem. De ehhez az kéne, hogy vérprofi filmkészítő szakemberrel konzultáljak, akire felnézek.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel, filmtervvel?

Bár a rendszerváltás óta mindig nagyon kevés pénz jutott a dokumentumfilmekre, soha nem befolyásolt a pályázatok elbírálása abban, hogy milyen témát válasszak. Most viszont elértem oda, hogy Balázs Béla-díjas rendezőként és egy világhírű filmfesztivál igazgatójaként nem tudom, hogyan írjam meg a következő pályázatot. 30 éve forgatom ezt a filmet, ami az elmúlt 30 év társadalom- és gazdaságpolitikájáról szól főhősökön keresztül, amelyben így kritika fogalmazódhat meg az elmúlt 14 évről is. Nem arról van szó, hogy félek beadni, hanem a kudarctól félek, az azzal járó keserűségtől és dühtől, hogy milyen országban élek. Vannak fiatal producerek, akik azt mondják, hogy be se adjam, de én mégis be fogom adni, csak még nem tudom, hogyan írom meg a szinopszist. Be kell adni, hogy legalább tudjam, mi az igazság. Ha elutasítanak, elutasítanak. Magyarországon elért oda mindenki lelkiállapota, hogy ez a cenzúra már öncenzúraként is működik, bennem is, csak hát ez nem arról szól, hogy meg fogom-e változtatni a filmtervemet, hanem arról, hogy egyáltalán beadjam-e.

Fiataloktól is hallok történeteket, akiknek egy filmtervét sem támogatják, pedig tehetségesek. Egy idő után tönkreteszi az embereket ez a sikertelenség, hogy nem nyernek, mert nem tud elindulni a pályájuk, nem tudnak igazán bizonyítani. Ez kicsinálja az alkotó lelkeket. Én szívós vagyok és kitartó, de még engem is meggyötör az, amiben élünk. A közönség hálája viszont óriási erőt ad mind a filmjeimnél, mind

a fesztiválon. Mindig van olyan, aki azt mondja: „A *Szerelempatak*? Te rendezted? Hát az a kedvenc filmem, harmincszor láttam!" A fesztiválon is iszonyú lelkesek az emberek, és ott érzed, hogy nem élsz hiába. Ahogy a Feri bácsi mondja a *Szerelempatak*ban: „nem hiába kel fel a nap érted". És ez ad erőt ahhoz, hogy minden nap újrakezdjed a küzdelmet.

Érzett-e valaha megfelelési kényszert az állami pénzosztó felé?

Most először igen, de nem fogok megfelelni neki, csak a kényszert érzem.

Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

Most, érett alkotóként érzem először, amikor már csak jó filmeket kéne csinálnom. Ha már csinált jó filmeket, az embert szinte megijeszti, hogy fogja-e tudni hozni ezt a színvonalat továbbra is. Ha minden körülmény adott volna ebben az országban, hogy megcsinálhassam a filmjeimet, ez akkor is iszonyat nehéz lenne. A jó filmet soha nem rázod ki a kisujjadból. De úgy, hogy még a körülmények sincsenek meg… Ezért adta fel rengeteg ember. Nem bírták a nyomást, hogy még a pénz sincs meg a filmre.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg egy szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Nagyon nehezen, de fiatal, harmincas producerek megharcolnak azért, hogy legyenek nemzetközi pénzek is a dokumentumfilmes területen, és ki tudják egészíteni a szerény magyar pénzeket. Emiatt nagy a jelentősége a koprodukcióknak és a fiatal producereknek is a szakmánkban.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi- vagy mobil és internetes felületre készül?

Rendezőként engem nem befolyásol, hova készül egy film, mert én a nézőknek készítek filmet a magam igényei szerint, és az normális országban mindenfelé szétspriccel a különböző csatornákon, a fesztiválokon, a mozikban, a televíziókban, később a streamingen. Amikor filmet csinálok, egyetlen dolog lebeg a szemem előtt: a minőség. Egy dokumentumfilm nem felületre készül, hacsak nem megrendelik. Ha a streamingcsatornának készítesz dokumentumfilmet, ők előírhatnak dolgokat, de azt nem én döntöm el rendezőként, vagyis ez sem befolyásol. Ha egy televíziós műsorba kell forgatni filmet, ott megint csak vannak keretek, amiket tud az ember, de az más műfaj. A független alkotó nem a megrendelő fejével gondolkodik, hanem alkotói fejjel.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Az egész estés dokumentumfilmet tekintem saját műfajomnak alkotóként. Rövid dokumentumfilmet kevés komoly alkotó csinál, ez inkább a fiatalok terepe, ahol az egyetemen vizsgafilmekben kipróbálhatják magukat. A dokumentumsorozatokkal az a problémám, hogy legtöbbször el vannak nyújtva, szenzációhajhásszá válnak, és így eltávolodnak a filmművészettől, átlépnek egy szórakoztatóipari gondolkodásmódba.

Ettől még persze lehet jó dokumentumsorozatot csinálni, és ha felkérnének egy érdekes témára, lehet, hogy elvállalnám.

Ismeretterjesztő film és a dokumentumfilm viszonya: egy műfaj és azon belül formátumok, vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

Eltérő filmes műfajok, de a tudományos ismeretterjesztés és a dokumentumfilm sajnos összekeveredik a fejekben. Tudományos ismeretterjesztés folyik az olyan minőségi televíziós csatornákon, mint a Discovery, a National Geographic vagy a Spektrum. A dokumentumfilmnek, amit én képviselek alkotóként és fesztiváligazgatóként, nem igazán van televíziós csatornája Magyarországon.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

A világszínvonalú, nemzetközi sikereket elért, filmfesztiválokon bemutatott dokumentumfilmek nem érhetők el Magyarországon sem az állami, sem a kereskedelmi televíziókban. Az artmozihálózatban és a Cinema Cityben is alig vannak jelen a dokumentumfilmek, mert óriási munka közönséget találni rájuk, és nincs olyan fórum, ahol meg tudnád pályázni ehhez a marketingköltséget. Mi elvétve forgalmazunk egy-egy filmet, és ha odavisszük a *Navalnij*t a Cinema Citybe, akkor van tíz telt házas vetítés, ha pedig a *Csapda a neten*t, akkor húsz. De mi elsősorban filmfesztivál vagyunk, és a forgalmazók csak a legritkább esetben vállalnak be dokumentumfilmeket. A sajtó is ritkán ír olyan dokumentumfilmekről, amelyek nem láthatók fesztiválokon. Olyan nem fordul elő, hogy egy újság közöl egy kritikát valamelyik filmről, amit megtalálhatsz angol nyelven 3 dollárért egy forgalmazó oldalán. A BIDF-re persze csinálunk egy kampányt, és akkor sok dokumentumfilmről írnak, aminek van is hatása. De ha valaki lemarad egy filmről, akkor nehezen tudja megnézni, mert nem veszi észre, mikor megy a Bem moziban, és a forgalmazó sem hívja fel rá a figyelmet. Nincs közösségépítés, nincs civil nagykövet, mint nálunk.

Befolyásolják-e a dokumentumfilm készítését a változó nézői szokások? A dokumentumfilm és az élőszereplős filmek viszonyrendszeréből mit tart releváns kérdésnek?

Mit értünk változói nézői szokások alatt? Hogy rövidül az emberek figyelme, ezért a filmek is rövidebbek lesznek? Én pont az ellenkezőjét látom: egyre hosszabbak a dokumentumfilmek, indokolatlanul. Ez egy rossz divat, de szerintem a filmkészítést a pörgő élet, a social media, meg hogy minden gyors, gyors, gyors, nem befolyásolja.

Vagy inkább azt értjük alatta, hogy otthon néznek az emberek filmet a Netflixen, és nem mennek el moziba? Erről sem hiszem, hogy befolyásolja a dokumentumfilmek készítését. Egyetlen dolgot látok: az emberek Magyarországon fáradtak, fásultak, és sokszor anyagilag is nehézséget jelent nekik kifizetni egy mozijegyet, ezért egyre nehezebb elcsábítani őket egy fesztiválra. De ez sem hat a filmkészítőkre, hacsak nem úgy, hogy egyre jobb filmet kell csinálni, hogy az emberek megnézzék moziban (nevet).

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

Sok helyen folyik oktatás, és nem feltétlenül a legmagasabb színvonalon. Fontos lenne, hogy jól megfizetett, jól felkészült, tapasztalt szakemberek oktassanak, akik minőségi filmeket tettek le az asztalra, és pedagógiai képességekkel is rendelkeznek, akár külföldiek is. Nem olyan oktatókkal kell feltölteni a filmes egyetemeket, akik rendezőként nem hoztak létre komoly életművet, vagy belefáradtak a filmkészítésbe, mert így nagy az esélye annak, hogy nem fognak jól tanítani. Persze el tudom képzelni, hogy valaki ezek ellenére is jól tanít, de a szelekció nem jó alapon működik.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

A dokumentumfilm az maga a kultúra. A kultúrát sajátjaként terjeszti, nem megőrzi. Ha kultúra alatt a hagyományra, a történelemre gondolunk, az inkább az ismeretterjesztés kategóriája. Persze mondhatod, hogy a *Szerelempatak*ban például van egy etnográfiai vonulat, de minden filmre igaz, hogy megőriz valamit a kultúrából. A *Szerelempatak*ban történetesen a paraszti nemi élet egy szelete van megfilmesítve. A *Tiszta sváb* című filmemnek pedig történelmi vonulata van. A *Teri nagyi*nak viszont semmilyen vonulata nincs: az egy emberi sors. A dokumentumfilmekben emberi sorsokról van szó, csak az adott esetben a történelem hányattatásaihoz, egy egészségügyi témához, vagy valami egészen máshoz kapcsolódik, ezáltal közvetíthet tényanyagot, kultúrát és hagyományőrzést is, de a célja akkor is emberi sorsok mély feldolgozása egy történeten keresztül.

Az *Isteni kéz* című film, amit a fiam vágott, László Barna rendezett, én pedig a producere voltam, a szászcsávási banda prímásáról és brácsásáról szól. A barátságukról, a Parkinson-korról, arról, hogy a legjobb barátod kirúg a bandából, mert remeg a kezed, majd ő lesz beteg, és te meggyógyulsz, majdhogynem egy csoda folytán. Ott van benne a táncházmozgalom, egy felbecsülhetetlen zene- és hagyományőrzés, és szól az átöröklésről is, de amúgy meg egy barátság története két öreg csávóról.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a kilencvenes években?

Nagyon nehéz volt a dokumentumfilmesek helyzete már akkor is. Nekem nem volt filmes diplomám, tehát magamnak kellett megtanulnom a szakmát, mert egyszer csak filmezni támadt iszonyatos nagy kedvem. A Közgázon jártam egy kulturális piac és tömegkommunikáció fakultációra, és a Magyar Televízióban írtam a diplomamunkám, ahol interjúkat csináltam a szocializmusban a TTT, azaz a tiltott, tűrt, támogatott kategóriákba eső előadókkal. Fogalmam sem volt, hogy mi lesz belőlem, ha nagy leszek, de akkor ráláttam a dokumentarista magazinműsorok emberi történetecskéire, és azonnal felcsillant a szemem, hogy engem ez érdekel. Elkezdtem dolgozni ilyen mű-

sorokban, végzett filmrendezőkkel karöltve, akiktől rengeteget tanultam. Ferenczi Gábor, Salamon András, Szász János, Csillag Ádám… Aztán Ferenczi Gábor állandó alkotótársam lett, akivel tíz évig együtt csináltunk dokumentumfilmeket. Fiatalként akkor az jelentette a kihívást, hogy teret kapjak a Magyar Televízióban. Nem az volt, mint tíz évvel később, hogy fiatalokkal volt tele a tévé, tekintélyes emberekkel volt tele, és egy 23–24 éves pályakezdő senkinek számított. Aztán megfordult a világ. Nekem sokat kellett tanulnom, de az életben, nem iskolapadban, és az első pillanattól a finanszírozással küszködtünk már akkor is, mert kevés magazinműsor volt, amibe befért ez a műfaj.

Aztán 1994-től dolgoztam a Tv4-ben is, Baló György alatt, a *Drót* című műsorban. Baló nagyon szimpatizált azzal, amit én csinálok, hogy nem az újságírás felől, hanem filmes szemmel közelítek meg témákat. Elégedett volt a munkámmal, ami nagy megtiszteltetés volt, mert ő nagyon igényes ember volt, és ha megfelelt neki valami, akkor az tényleg megfelelt. Jó pár hónapig ott dolgoztam, aztán megszületett a lányom, és mire visszamentem dolgozni, már megszűnt a Tv4.

Közben elkezdtem pályázni dokumentumfilmekkel, de erre a műfajra akkor is csak fillérek voltak. Gyökeret verni valahol, amikor a szakmába is még épp beletanul az ember, amikor alig van finanszírozás, és nincsenek producerek, nem volt könnyű. Majdnem ugyanolyan küzdelmes volt, mint most, csak nem politikai okoknál fogva. Bár az MDF-kormány az összes műsort megszüntette, amiben én dolgoztam, mert kritikusak voltak a rendszerváltással. A rendszerváltás hibáiról millió kisfilmet csináltunk, tehát azért már akkor is ott volt a háttérben a politika.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének vagy gyengeségének? Miben szeretne még fejlődni?

Erősségem az, hogy nagyon mélyre tudok menni a szereplőimmel, gyorsan építek ki hiteles emberi kapcsolatokat. Nem használom ki a szereplőket, nem vagyok szenzációhajhász, bízhat bennem a szereplő, nem árulom el. A másik erősségem, hogy nagyon igényes vagyok. Nem vagyok egy jó szakember abban a tekintetben, hogy nem csípőből és profizmusból dolgozom, hanem úgy vagyok vele, hogy amíg nem tökéletes a film, addig nem lehet abbahagyni a vágást. Nem tudom minden részletét szakmailag megmagyarázni, de mint néző látom, hogy ez még nem elég feszes, nem elég humoros, ez itt nem megható. Nem Angliában vagy az Egyesült Államokban tanultam a szakmát, hogy ezekhez a patronokhoz értsek, hanem a saját bőrömön, és nem hiszem azt, hogy teljesen megtanultam. A mai napig kísérletezek. Én már nem leszek jobb szakember, de maradok igényes, kritikus és maximalista, meg szívós és szorgalmas, és csak akkor állok fel a vágóasztaltól, ha már nem lehet jobb a film.

És hogy miben fejlődhetnék? Abban biztosan, hogy csípőből, könnyedén csinálhatnék jó dokumentumfilmet, de ehhez szerintem már öreg vagyok. Fesztiváligazgatóként kiváló filmeket látok, nagyon magasan van a mérce, és ez nem használ az önbizalmamnak. De nem adom fel. Szigorúnak kell lennie az embernek önmagával.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

A kitartás. A tehetség, a szaktudás nem elég, a szorgalom viszont meghálálja önmagát. Lehet, hogy tehetséges is vagyok, és szaktudásom is van, de nálam az bizonyosodott be, hogy a kitartás pótol mindent.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe (egykori és mai) a magyar dokumentumfilmesek közül?

Együtt dolgoztam Ferenczi Gáborral, aki mellett rengeteget tanultam erről a szakmáról. Körülbelül tíz éven át dolgoztunk együtt, ami után önállóan kezdtem el filmeket alkotni. Mentornak is, mesternek is nevezhetjük őt az életemben. Példaképem nincs, de sok olyan dokumentumfilmes van itthon, akire egy-egy kiemelkedő filmje miatt felnéztem. Kire a stílusa, kire a kitartása, kire a modernitása, a kor szelét felismerő tudása miatt. Itt mindenképpen meg kell említeni Ember Juditot, Gazdag Gyulát, Almási Tamást, a Böszörményi Géza–Gyarmathy Lívia párost, a Gulyás-testvéreket, Sára Sándort, Papp Gábor Zsigmondot, Varga Ágotát, a fiatalabbak közül Zurbó Dorkát, Szalay Pétert.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Az alapján szűröm meg az ötleteket, hogy mi az általános érvényű emberi tartalom, amely idézőjelben bárhol elmondható, mert a mély emberi tartalma felülemelkedik az aktualitásán vagy a helyhez kötöttségén. Olyan mélysége van, hogy a nézőnek megfogja a kezét, és az élet olyan bugyraiba viszi, ahová magától nem jönne el, még akkor sem, ha ő is megélte ezt, de nem látta úgy kívülről, ahogy egy dokumentumfilm megmutatja. Tehát azt az ötletet, ami az emberi megismerés és egyben szórakoztatás irányába hat. Olyan filmet akarok készíteni, ami fontos a nézőknek, ami alatt nem merül fel benne a kérdés, hogy „ezt én most miért nézem?".

Innentől ez már borzasztó nehéz, mert szinte keresni kell a témát. Valaha csak úgy bugyogtak bennem a gondolatok, hogy miről lenne jó filmet csinálni, de ma már óriási az öncenzúra, csak ez egy jó öncenzúra. Pontosan tudom már, hogy mi az, ami nem elég. Az *Isteni kéz* című filmünk is ilyen volt, éveken át mondtam László Barna rendezőnek, hogy sajnos, ez nem elég, még egyet kell csavarni rajta. Nem elég, ha valaki megöregszik, mert mindenki megöregszik. Nem elég, ha Parkinson-kóros és még zenész is. Hol az emberi sztori? Hol az emberi mélység? Hol vannak a fordulópontok? Hol a feloldás? Hol a katarzis?

Ha csak ez lenne a szakmám, hogy filmeket rendezzek, rengeteget kellene olvasnom, és a világra nyitott szemmel figyelnem. De mi, magyarok, alig forgatunk külföldön. A németek, az angolok, a dánok az egész világot leforgatják. Mert szabadságban nőttek fel, és rendelkezésükre áll az a költségvetés. Én nem szabadságban nőttem fel, és hogy gondolkodhatnék arról, hogy mondjuk Ecuadorban forgassak? Vagy Kínában? Ez a szabadság bennünk nincs meg. Mi 90 százalékban itthon forgatunk, a fiatalok is. Ehhez kell egyfajta levegő, ami megvan Nyugat-Európában, sőt néha még a lengyelekben is.

Ki a hipotetikus nézője?

Bárki, akinek igénye van a mélységre, és nem fél az elmélyüléstől, ami lehet szórakoztató és nem szórakoztató is. Nincs szűrőm: jót kell csinálni, és az eléri az embereket. A *Szerelempatak*nál ez sikerült, hogy a 80 éves egyetemi professzortól a 16 éves falusi focista gyerekig mindenkit elért. Ilyet álmodni sem lehet, hogy találsz egy témát, aminek annyi rétege van, hogy mindenkinek tud adni. Egyénként semmilyen néző nem lebeg a szemem előtt, csak a minőség, mert ha azt sikerült elérni, akkor a film akárkit meg tud szólítani.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Volt egy nagy álmom, amit elkezdtem, de nem tudtam befejezni szereplőprobléma miatt. Egy balett-táncos kislány sorsát szerettem volna követni egészen pici korától. Azt, hogy milyen harcok és konfliktusok vannak a kislányok között, milyen küzdelmeik vannak, amíg kiforrnak, és akár világhírűek lesznek, vagy amíg feladják. Szerettem volna akár 7–8 évig is forgatni, ha kell, de kiderült, hogy a szülők mégsem akarják ezt a filmet.

A *Szerelempatak*ot szerettem volna még folytatni, nem faluban, hanem városban, nem özvegyekkel, hanem házaspárokkal. Olyan izgalmas, érdekes párokat kerestem, ahol a férfi ápolja az asszonyt. És találtam is, de nem eleget. Egy is elég lett volna, ha elég érdekes az a házaspár. Próbáltam többet találni, hogy a különböző sorsok egymást kiegészítve kiadjanak egy filmet, de ez nem jött össze, ezért ezt a témát egy időre feladtam. De nem akarok tippeket adni másoknak, mert amit nem csináltam meg, és elmondtam másoknak, azt megcsinálták rosszabbul, és ezt rossz volt látni. Ha legalább jól csinálták volna meg, akkor meghívhattuk volna a fesztiválra (nevet)!

Illetve van még az a filmtervem, amit most szeretnék beadni a Nemzeti Filmintézethez. Ez az elmúlt 30 év magyar gazdaság- és társadalompolitikai történetét foglalná össze, a rendszerváltástól máig, néhány fiatalember és a családjuk sorsán keresztül. Remélem, ezt a filmet meg tudom csinálni.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Nagy szerencsém van, mert nem kell azt mondanom, hogy rosszul bírom, ha rosszat írnak rólam, mert soha nem olvastam rossz kritikát a filmjeimről. Vagy nem írtak róluk egyáltalán, vagy nagyon jót írtak. Olyan volt, hogy jól megmagyarázták a filmet, és azt éreztem, hogy gondolta a fene, egyáltalán nem arról szól, amiről a kritikus szerint, de ez nem gond. Amúgy a kritikát szerintem nagyon rosszul fogadnám, de pont ezért nem engedhetem meg magamnak. Addig kell dolgozni a filmen, amíg gyakorlatilag nem lehet belekötni. Mert ha a kritikus beleköt, akkor a néző is bele fog.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

Ez egy modern, fiatal, felívelő műfaj. Aki lát egy minőségi, kreatív, művészi dokumentumfilmet, az a műfaj szerelmese lesz. Én olyan emberrel még nem találkoztam, aki ne úgy távozott volna a fesztiválunkról, hogy ne azt mondta volna: a hitelesség, a művészet erejével együtt lehengerlő. A gimnazisták is pisszenés nélkül nézik a dokumentumfilmeket a BIDF-en. A dokumentumfilmeknek elképesztő erkölcsi nevelési hatása van a tinédzserekre is. Ebben nőjenek fel, az igazságban, a művészet erejében, és ne az igénytelenségben. Mi szebb annál, mint az, hogy a művészet erejével emberi történeteket mesélünk a valóságról? Az emberek beleszeretnek, csak jusson el hozzájuk. Ebben óriási potenciál van még Magyarországon is, ahol emberek tömegei azt sem tudják, hogy ez a műfaj létezik. Hiába pesszimisták sokan, az elméleti lehetőségek elképesztő optimizmust kölcsönöznek az embernek. A művészi dokumentumfilm

Európában is egy élő, haladó műfaj, aminek nagy közönsége van. Sokkal nagyobb a potenciál a dokumentumfilmben, mint a játékfilmben. Nem untak még rá az emberek, és megnézik, ha tudnak róla.

Hogyan látja, mennyire kedvezőek vagy károsak a mozgóképes alkotásokat is befolyásoló technikai változások a dokumentumfilmet illetően?

Hívtunk meg olyan filmet is BIDF-re, amit nem jó minőségű kamerával vettek fel, és óriási sikere volt. Ha jó egy dokumentumfilm, akkor másodlagos kérdéssé válhat a képi minősége. Egyébként is fel tudják húzni technikailag utómunkában a képet és a hangot. Sokszor kényszerből használják a modern technikát. Egy menekülő ember például a telefonjával forgat, és zseniális film születhet belőle.

Miben lát lehetőségeket és milyen veszélyeket érzékel a dokumentumfilm jövőjét tekintve?

Az nem használ, ha a streamingszolgáltató támogat egy-egy filmet, de nem engedi el fesztiválokra. Ha Netflixen, otthon, pisiszüneteket tartva nézik a dokumentumfilmet, az nem ugyanaz, mintha egy fesztiválon néznék, ahol ott a rendező, ott vannak a barátaid, és közönségtalálkozó van. Egy fesztivál az egy esemény. Ha a streamingszolgáltatók által támogatott filmek nem kerülhetnek ki fesztiválokra, az a filmes szakmában megszüntet ünnepeket. Lehet, hogy anyagilag a producer nem jár rosszul, de ez a közösségi élmény ellen megy.

Az is mindig veszély, hogy elegendő forrást szánnak-e a kultúrára. És persze az is, hogy az igazságról egyre kevesebb helyen lehet beszélni. Oroszországban és Belorussziában a dokumentumfilm-készítőket elüldözik vagy megmérgezik, vagy éjjel kettőkor dörömbölnek az ajtajukon. A belorusz dokumentumfilm-rendezők nagy része Lengyelországba menekült, az orosz dokumentumfilmesek pedig szerte a világba. Vagy ott van Kína. Az ottani helyzetről nem kínai rendezők forgatnak filmeket, hanem külföldiek. Ott nem tudsz az igazságról filmet csinálni. Ahol diktatúra van vagy populizmus, ott a dokumentumfilm is óriási veszélyben van.

Surányi András

Surányi András (Budapest, 1952) filmrendező, egyetemi tanár. Tanulmányait a Vendéglátóipari Főiskolán kezdte meg, majd 1975-ben végzett Máriássy Félix osztályában a Színház- és Filmművészeti Főiskola rendező szakán, később az ELTE filozófia-pszichológia képzésében vett részt. A főiskola után dolgozott a Balázs Béla Stúdióban és a MAFILM-nél is. Az ELTE, az SZFE, a Budapesti Gazdasági Főiskola tanára volt, ma a Metropolitan Egyetem és az ORZSE oktatója. Jelentősebb filmalkotásai: *Ábel,* az *Aranycsapat, A Bang Jensen-ügy, Kocsis – Intim megvilágításban, Eötvös Péter 75* és *„Új dalt énekelek neked" – Fischer Iván-portré.* A legutóbbi, *Meghalni bárki tud* című rövidfilmje a Los Angeles-i Magyar Filmek Fesztiváljának győztese.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

A dokumentumfilm a mozgóképkultúra szerves része, de nehéz egyértelműen definiálni. Azt látom, azt tapasztalom, de valójában ezt is tanultam az általam fontosnak ítélt alkotóktól, hogy a dokumentumfilm első meghatározó kritériuma a jelenségek bemutatásával szembeni alkotói alázat, ami azt jelenti, hogy bár a dokumentumfilm objektív dokumentációnak tűnhet, valójában egy alkotói attitűd, ahol legkisebb a beavatkozás és legkevesebb a szubjektív elem.

Az alkotó nézőpontja és világképe óhatatlanul jelen van a képek kompozíciójában és a pillanatok megválasztásában, ezért nem lehet teljesen objektív már abban a pillanatban sem, amikor egy kép, egy kompozíció meghatározásra kerül. Amikor kijelöljük a kamera állását, vagy azt a pillanatot, hogy mikor mit mutatunk, az már maga is egyfajta beavatkozás. De mindezek ellenére – vagy mindezekkel együtt – a bemutatott jelenségek iránti alázatnak és tiszteletnek alapvetőnek kell lennie.

Ez szembenáll a fikciós filmmel, ahol a kreatív megközelítés sokkal személyesebb és intenzívebb, hiszen a készítők itt szabadon játszhatnak a gesztusokkal, a kompozíciókkal és a narratív elemekkel. A kettő között van egy nagyon-nagyon meghatározó műfaj, amiről kevesebbet beszélünk, de rossz amerikai kifejezéssel *ez a feature,* itt a dokumentarista elemeket újrakontextuálják, hitelességet adva ezeknek.

Vertov klasszikus alkotása, az *Ember a felvevőgéppel* példázza ezt: zseniális minden eleme, gyönyörűen felvett képek, de a kontextuálás mégiscsak egy fikció. A dokumentumfilm tehát nála egyenértékű a fikciós filmmel, de különleges, mivel kordokumentumként olyan erőt képvisel, amely felülírhatatlan a fikciós megközelítésekkel szemben.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

A dokumentumfilm definíciója nehezen fogható meg, mert mint minden meghatározás, ez is szükségszerűen torzít. Bár a Lumière-féle korai dokumentáció még lenyűgöző spontaneitással rögzítette a valóságot, a műfaj fejlődése során egyre több

kreatív és technikai eszközzel bővült, ami az alkotói szabadságot szélesítette. A 20. század közepétől viszont a dokumentumfilm többnyire a tömegmanipulációról szól, a politikai, adott esetben gazdasági propagandáról, amiben a látszólagos dokumentumok és ezeknek a rendszere rég nem a valóságot dokumentálja, hanem valamilyen módon inkább tendenciózusan irányítani akar és valamibe bele akarja verni a néző orrát, de nem fogadja el a nézőt partnernek.

Ezzel szemben a magyar film gyönyörű vonulata a Budapesti Filmiskola munkáiban a dokumentumfilm a társadalom valóságának hiteles tükrözésére törekedett, tiszteletben tartva a valóságábrázolást. Az alkotói szabadság azonban mindig is függött a politikai és társadalmi helyzettől, és a valóság szabad bemutatása még gyakran ma is sokszor akadályokba ütközik.

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Én old school vagyok ebben a kérdésben: csak csapatban tudok gondolkodni, szeretve a kollégáimat, vakon bízva az érzékenységükben és az intelligenciájukban. És őszintén mondom, hogy soha nem kellett csalódnom. Mindig úgy érzem, hogy ez egy közös folyamat, mert ha valamit meg szeretnék valósítani, az első gondolatom az, hogy vannak-e hozzá társaim?

Bár sokszor lehetnek kemény viták, de a filmkészítés szerintem mindenképpen társas műfaj, önkéntes belépéssel. A résztvevők sem csupán szereplők, hanem a csapat részei, és számomra elképzelhetetlen, hogy bárkit is erőszakkal vonjak be a folyamatba.

Mi a különbség a televíziós vagy online platformra, illetve a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

Bizonyos értelemben indokolt, hogy legyen tere a filmeknek. Ma azonban ez nem művészeti vagy szakmai kérdés.

A homogén médiatenger, ami ma jellemző, gátolja azt, hogy a nézők valóban találkozzanak az igazi valósággal, egyre manipuláltabb képet kapnak, és ez eléggé zavarodottá, tétovává teszi a helyzetet. A fogyasztó egyre kevésbé autonóm résztvevője annak a folyamatnak, amit kommunikációnak nevezünk. Ez nem pusztán kesergés a részemről, hanem nagyon veszélyes jelenségnek gondolom.

Az online és streamingplatformok valamiféle menekülőutat kínálnak, lehetőséget adva az alternatív, rendhagyó anyagok számára, amelyek a hagyományos televíziós rendszerekben nem kapnának teret, de ez nem pótolja azt, hogy a televíziós intézményrendszer felelős azért, hogy mit közvetít, és milyen fontos kérdésekre adott válaszokat tud megmutatni a nézőinek. Ezeknek az intézményeknek a feladata volna, hogy valódi alternatívát és kritikus kérdéseket közvetítsenek, hiszen ennek hiánya valójában a nézők infantilizálását jelenti, ami aligha igazolható bármivel is.

A néző alárendelt viszonyba kerül a médiában.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

A technikai fejlődésnek gigantikus hatása van a dokumentumfilm-készítésre. Én annak idején szorongva fűztem be a tízperces filmeket az iszonyúan kerregő gépezetbe, mert minden alapos tervezést igényelt: felkészülést és fegyelmezettséget. A modern technika lehetővé tette az időkorlát feloldását, ami új hitelességi dimenziókat nyitott

meg. A folyamatokat már nem kellett megszakítani, megjelent a valós idő. *Gazdag Gyula, Dárday, Schiffer, Gulyásék* már nem hagytak félbe bizonyos folyamatokat, és ezek a folyamatok a maguk intenzitásával újabb jelentéstartományokkal gazdagították a filmet. Ezek a jelenségek már nemcsak dramaturgiai, hanem ha úgy tetszik, magasabb filozófiai vagy értelmezési tartományokat nyitottak meg. Ez különösen jelen volt a dokumentarista stílusnál, ahol a folyamatos felvétel valósághűbb élményt nyújtott.

A technikai csoda mellett ennek a varázslatnak van egy ellentétes hatása is, ami a túlzott „szépészeti beavatkozások" felé viszi a folyamatot. Vagyis az adott film lehet, hogy vizuálisan sokkal nagyobb hatást ér el, de torzul az eredeti üzenet.

Én a kettő között biciklizem: borzasztóan élvezem a technikának ezt az új adottságát, de valahogy még benne van a reflexeimben az a kényszeredettség, hogy valamilyen módon limitálnunk kell az időt. Példaként említhetem a sorozatomat, amit hosszú évek óta készítek, amelyben a holokauszttúlélők és -segítők történeteit dokumentálom. Ez már hatalmas, szinte könyvtárnyi anyag közel 200 riporttal. Itt például hihetetlenül fontos, mindig kényszerítem magamat is – mint kvázi egy terápiánál –, hogy limitált legyen az az idő, amit forgatunk. Ezt nem azért teszem, hogy rövidebb legyen, hogy gyorsabban lehessen vágni, hanem hogy mindenképpen azon legyen a fókusz, ami fontos.

De ott vannak azok a portréanyagok, amiket Eötvös Péterrel vagy Fischer Ivánnal volt szerencsém elkészíteni, ahol pontosan tervezhető volt az idő. Bár rengeteg munkámba került, meg kellett határoznom, hogy ez másfél óra – akár több ülésben is –, és nem több, mert egyszerűen nem szabad visszaélni az alany türelmével vagy a koncentráltságával.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

Fogalmam sincs, mi az igazán optimális verzió.

Amikor külföldi munkákon dolgozhattam, akkor a filmipar egy struktúrát tudott adni. Egyfajta biztonságot, ami jó volt a stábnak, a csapatnak. A dokumentumfilmezés számomra inkább alkotói létforma, mert bár nagyon fontos és hasznos a filmipar adta biztonságos háttér, de a stabilitás mellett az alkotói szabadság megőrzése legalább ilyen fontos. A döntési szabadság teszi lehetővé, hogy alkotóként akár többször is visszatérjek a nénihez, aki korábban nem úgy, vagy nem azt mondta el, amiért mentem, szóval mélyebb igazságokat lehet így kibontani.

A közpénzekre alapozott, irányított finanszírozás szerintem egyáltalán nem szolgálja az értékteremtést, hanem inkább a lobbista érdekeknek tesz jót, ez meg azért eléggé korlátozza az alkotói szabadságot és torzítja a valódi kreatív együttműködéseket.

A film megjelenése óta meglévő klasszikus ellentétpárok – filmművészet vagy filmipar, üzlet vagy alkotói magatartás – a dokumentumfilm esetében bírnak-e valamilyen speciális többletjelentéssel?

Igen, ez egy nagyon jó kérdés. Szerintem biztos!

Épp a kereskedelmi irány, a kommerszialitás hozza a dokumentumfilmeket abba a kényszerszerepbe, hogy kevésbé értékes műalkotásokként tekintenek rájuk. Ez pedig egy őrült nagy tévedés, és egy nagyon-nagyon nagy hiba, mert a művészet, a művészi érték nem mindig mérhető azon, hogy valami szórakoztató-e.

Ebben az értelemben a dokumentumfilm nem egy hálás műfaj: valamiféle tükröt állítani a társadalom számára, vagy valamilyen jelenségre, gondra, problémára fordítani a fókuszt, esetleg rámutatni bármilyen társadalmi neurózisra, nem egy hálás dolog. De az alkotói felelősség nagyobb súlyt ad a dokumentumfilmnek mint puszta műfajnak, ugyanakkor a kereskedelmi struktúrák gyakran hátrányos helyzetbe hozzák ezeket a filmeket. Sokszor a közönségtől is elveszik a műfajjal való találkozás lehetőségét.

Itt komoly kérdést jelent a producer gyakran félreértelmezett szerepe, mert többnyire csak központi elvárásokat közvetít. Ennek ellenére, ha egy televízió mégis vállalja egy ilyen film vetítését, bizonyítottan van érdeklődés. A kérdés túlmutat a dokumentumfilmek kereskedelmi életképességén, és a döntéshozók felelőssége felé húzza a mérleget. Az, hogy a közönséget partnerként kezelik-e és vállalják-e a közös felelősséget a társadalmi párbeszéd és a tájékoztatás megteremtéséért, kulcsfontosságú a dokumentumfilm értékének megőrzésében.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Én régimódi vagyok ebben a tekintetben. Azt gondolom, hogy ami valamiféle értéket és némi társadalmi reflexiót képes ötvözni, az csak értékes nagyműfaj lehet, és semmiképpen sem kicsi!

A kisműfaj lekicsinylés, és inkább a nem igazán sikerült alkotásokra használnám. Amit a magyar dokumentaristák és a magyar filmesek csináltak akár dokumentumfilmként is, azok nemzeti kincsek! Sorolhatnám a neveket, azokét is, akiket szeretek, azokét is, akiket nem, de kétségbevonhatatlanul csodákat csináltak.

Inkább egy határműfajról van szó Huszáriktól Dárdayig, Révésztől Gazdagig, Jancsóig, Ember Juditig, Schiffertől Gulyásékig. Borzasztóan nagy tisztelettel nézem alkotásaikat, és nagy-nagy boldogságom, hogy akiket itt sorolok, azokat mind személyesen ismerhettem, még a Balázs Béla Stúdióban ismertem meg őket. Nagyon-nagyon komoly alkotók. Igenis nagy műfajt visznek!

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogy látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

Az alkotói csoport nagyon fontos lenne. Mi ma kvázi amatőr módon, itt a lakásomban, néhány baráttal, kollégával – akiknek van erre affinitása, igénye – egy kicsit ilyen alkotóműhelyi illúzióval dolgozunk. Legalábbis próbálkozunk…

Nagyon-nagyon kellene, ahogy az is kellene, hogy a televíziós konglomerátumok tudomásul vegyék, hogy ez egy fontos műfaj, és ez arról is szól, hogy folyamatosan kapcsolatban kell lenni a nézőkkel. A dokumentumfilm lenne ennek az egyik kulcseleme, nem pedig a népbutító, a nézőket lealázó, úgynevezett valóságshow-k. Ezek kulturális mérgezést jelentenek, sértik a nézők mentális egészségét! Az igazi valóságot a dokumentumfilmekkel lehetne bemutatni!

Őszintén szólva nem tudom miért nem sikerült fölállítani az alkotóműhelyeket, stúdiókat, mert szerintem ez nem pénzügyi kérdés. Inkább alapkérdés lenne, hogy

legyenek olyan helyek, befogadóműhelyek a maguk szertelen és nem túlszabályozott formájukban, ahol együtt lehet gondolkodni.

Az évek, évtizedek alatt érzett változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

Azt koromból kifolyólag tudom, hogy a nem elégszer emlegetett és nem elég tisztelettel emlegetett Balázs Béla Stúdióban elfértek egymás mellett a műfajok, többek közt az úgynevezett Budapesti Iskola fantasztikus munkafolyamatai is. Bár ez kiszorult kisebb műhelyekbe, hogy aztán ezek a műhelyek szépen lassan meghaladják magukat. Mára ez az intézményi háttér teljesen eltűnt, és a dokumentumfilmesek gyakran kényszerülnek alternatív vagy „partizán" megoldásokra, például kis klubokban, kerthelyiségekben vagy akár magánlakásokban szervezett vetítésekkel próbálják elérni a közönséget.

A dokumentumfilm helyzetének gyengülése a finanszírozásban és a terjesztési lehetőségekben is megmutatkozik. Anyagi megbecsülés szinte alig létezik. Sok tehetséges alkotó anyagi nehézségekkel küzd, ami tovább gátolja őket abban, hogy hosszú távon magas minőségű művészi alkotásokat hozzanak létre. Ez különösen fájó, hisz éppen a dokumentumfilm lenne képes szembesíteni a társadalmat önmagával és reflektálni a valóságra. A megoldás egy dedikált, független platform létrehozása lehetne, akár egy kifejezetten a dokumentumfilmeket támogató csatorna vagy online felület... nem is tudom.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőfilmes közösséghez képest?

Biztos, hogy van szerepe, de más a szerepe az egyiknek is, meg a másiknak is. A dokumentumfilmnél szerintem sokkal nehezebb összeszedni a támogatásokat, alaposabb kutatómunka kell, ha úgy tetszik, terepmunka. Ez a folyamat elkötelezettséget igényel, fel kell fogni, hogy egy dokumentumfilm nem készül el gyorsan. Akár másfél évig, vagy még tovább is eltarthat egy projekt befejezése. A producerek részéről elengedhetetlen lenne a kitartás, az elköteleződés és a társadalmi szerepvállalás, különösen akkor, ha az adott műfaj társadalmi hatása és értéke ennyire egyértelmű.

A jelenlegi helyzetben a producerek gyakran közpénzekből próbálják biztosítani a finanszírozást, ez meg – tetszik vagy sem – gazdasági szerepjátékot eredményez. Nem olyan önálló és független alkotói folyamat alakul ki, amilyenre a dokumentumfilm készítésének szüksége lenne, ahol a projekt tisztán a szakmai célok mentén haladhatna. Ez politikai kérdés is. És akkor ismét kitérek arra a lehetőségre, hogy szükség lenne egy olyan független és átlátható műhely létrehozására, amely minimális, de stabil keretet biztosítana, hogy a műfaj megőrizhesse függetlenségét és reflexív kapcsolatát a társadalommal.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Az ideális kapcsolat a kölcsönös társas tiszteleten és elfogadáson múlik. Ez egy közhely, de valójában arról van szó, amiről beszéltünk, hogy ez teammunka. Arról szól, hogy nem kell szerelmesnek lennünk egymásba ahhoz, hogy egymás segítői legyünk, ennek inkább egy kritikus viszonynak kell lennie.

Nem lehet hierarchikus sem. Ma itthon a producer ugyanazt a közpénzt használja, amit a rendező. Nem kell produceri, meg rendezői döntés, közös döntés kell! Kon-

szenzuális döntés. De a mai szabályozás pont nem erről szól. Ez nagyon-nagyon elgondolkodtató, mert ez jelzi a producerek kiválasztásának a koncepcióját is. A hierarchizált rendszer elvárásokat közvetít, és kevésbé tendál a partnerség felé.

Szóval ideális esetben a kapcsolat alapja a kölcsönös tisztelet és a kreatív szabadság elismerése. Korábban a stúdiórendszerben, bár voltak irányelvek, be is avatkoztak, de az alkotói autonómia nagyobb szerepet kapott, a produceri beavatkozás mértéke pedig kisebb volt. Ebben a közegben, a rendezők és producerek közti viták ellenére is, jobban megőrizhető volt az alkotói függetlenség. Ez a kölcsönös tisztelet olyan légkört teremtett, ahol a producerek és a rendezők közti kapcsolatban nem ellenségeskedés, hanem egy közös cél felé irányuló együttműködés dominált. A mostani helyzetben a producerek szerepének gyakran politikai vetülete is van, és ez eléggé szűkíti az alkotók mozgásterét. Sok producer számára ez inkább egy szerepjáték, ahol az egzisztenciális érvényesülés kerül előtérbe a kreatív támogatás helyett.

Persze vannak a „magányos hősök", az olyan alkotók, akik saját maguk producerei, náluk a munkamegosztással nem kell sokat bajlódni, cserébe sokkal nehezebb összekalapozni a költségvetést. Nehéz az egzisztenciális érvényesülés.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

A forgatókönyvíró szerepe egy fegyelmező szerep lenne.

Nagyon-nagyon fontos, hogy legyen egy szakértő, aki autentikus, aki nem valamiféle kényszeredett prekoncepciót nyom rám, hanem inkább konfrontatív konzultánsi szerepet tölt be: ha a téma megkívánja, akkor adott esetben egy történész, egy pszichológus vagy egyéb szakember.

A forgatókönyv a dokumentumfilmnél meg pont arra szolgál, hogy azt meghaladja az ember (nevet). Fontos, hogy legyen honnan elindulni, nem kell szövegkönyvnek lennie, néha elég, ha csak egy kis kartonpapírra vannak felírva a dolgok. A lényeg, hogy ez legyen az origó, a kiindulási pont, a végén meg lehet, hogy teljesen más dolog lesz majd belőle. A dokumentumfilmnél az a jó, hogy kisebb a stáb, ettől intimebb a közeg, ez sokat segít a figyelemben, a csöndben, a kivárásban, a tapintatban, mindennek ellenére ebben a műfajban is biztos pont, ha van egy szinopszis, egy terv. Nem is forgatókönyvként tekintünk erre, hanem inkább koncepcióként: ehhez oda lehet lépni és ettől el is lehet lépni.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol lát hiányosságokat, milyen megoldási javaslatai vannak?

Én azt gondolom, hogy a kollégáim, a hazai szakemberek fantasztikusok, zseniálisak az operatőrök, a technikai kollégák, van egy-két kiváló producer vagy gyártási feladatokat organizáló szakember. De hogy megint a korábbi stúdiós korszakra kanyarodjak vissza, most is szükség lenne több dramaturgiai konzulensre vagy olyan külső szakmai szemre, akik segítenek finomhangolni a kész munkákat, például, hogy mi működik jól és mi nem. Ez az együttgondolkodás, a kritikai visszajelzés rengeteg hozzáadott értéket jelentene, sokkal jobbá tehetnék az elkészült munkákat.

Egy jó vita, egy jó felvetés sokszor többet segít, segítene, mint a cinkos összekacsintás…

A legnagyobb hiányosságot a bemutatás terén látom. Borzasztó, hogy a dokumentumfilmek sokszor nem jutnak el a közönséghez, és össze-vissza keveredve, rendszertelenül jelennek meg. Hihetetlen, hogy Budapesten nem lehet összehozni egy dokumentumfilm-fesztivált. De nem feltétlenül fesztiválokra, hanem inkább rendszeres vetítésekre lenne szükség, hogy ezek a filmek több emberhez jussanak el. Fantasztikus lenne, ha lennének protokollmentes szakmai workshopok, ahol a szakemberek kötetlenül, szabadon cserélhetnének véleményt és ötleteket. Szerintem szükség lenne több vitára és együttgondolkodásra. A verseny és a vita mindenkiből a legjobbat hozhatná ki, ezt vallotta egykori tanárom, Petrovics professzor. Nekünk mindig azt mondta, hogy ha egy csapatban mindenki egyetért és nem konfrontálódik, akkor nincs igazi fejlődés, és ebben nagyon is igaza volt.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Az állam filmes támogatási politikáját kritikus szemmel nézem, mivel úgy érzem, hogy jelenleg nem a kulturális fejlődést, hanem egy szűk, ideologikus célrendszert szolgál. Miközben rengeteg pénz áramlik a filmes szektorba, a támogatott alkotások gyakran úgynevezett „kurzusfilmek", amelyek nem járulnak hozzá a történelmi önismeretünkhöz vagy a társadalmi edukációhoz. Ehelyett egy hamis önértékelést építenek, ami szerintem egy politikai kontroll kényszerének eredménye.

Úgy látom, hogy számos tehetséges, érzékeny alkotó, illetve értékes filmek nem jutnak el a közönséghez, mert az elbírálás során már a nevek vagy feltételezések alapján döntés születik. Ez a koncepció számomra improduktív, mert a valódi kulturális értékek és kreatív energiák nem kapnak megfelelő támogatást.

Fontos lenne egy önigazgatóbb rendszer, ahol a szakma nagyobb szerepet kap, és a szakmai képviseletek valóban szabadon elmondhatják, hogy mit tartanak értéknek. Az, hogy számos tehetséges ember külföldön dolgozik, nagy veszteség az ország számára. Minden egyes ember, aki elment innen, egy hiányjel.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

A magyar dokumentumfilm fejlesztésében az állami támogatás mellett léteznek más lehetőségek is, habár ezek elég nehézkesen érhetők el. Az egyik fontos alternatíva az adó-visszatérítés rendszere, ami, bár nem jelent teljes finanszírozást, mégis segítséget nyújt azoknak a dokumentumfilmeseknek, akik elhivatottságból, akár minimális költségvetéssel, de értékes tartalmat akarnak létrehozni. Az ilyen támogatások jelenthetik a kiutat azoknak az alkotóknak, akiknek fontos, hogy Magyarországról és a magyar valóságról beszéljenek, annak ellenére, hogy anyagilag nem ez biztosítja megélhetésüket.

Ahogy már korábban is mondtam, a filmek szélesebb közönséghez juttatása mindenképpen komoly kihívás, ugyanis Magyarországon kevés lehetőség van arra, hogy az igazán jó dokumentumfilmek elérjék a nézőket. Jó példa lenne egy közszolgálati esti műsorsáv, amely heti rendszerességgel magyar dokumentumfilmeket sugározna.

Az olyan külföldi modellek, mint a brit BBC vagy a német ZDF, ARD, szintén jó példák, ahol dedikált csatornasávokat biztosítanak a helyi dokumentumfilmeknek, így minden néző számára könnyen elérhetőek ezek az alkotások.

Gyerekeknek szóló tartalom, családi filmek, ismeretterjesztő sorozatok. Mindez virágzó üzlet a világ fejlett filmiparral rendelkező részein. Magyarországon ez ugyanúgy állami támogatásra szorul, mint a piaci bevételekre kevésbé számító művészeti projektek. Lát ebben ellentmondást, problémásnak tartja-e, s ha igen, milyen változásokat látna szívesen?

Azt látom, hogy nem születik. A gyerekek sokkal okosabbak, mint a felnőttek, csak nem úgy kommunikálnak. A gyerekek intelligenciáját és kreativitását figyelembe véve látni kell, hogy a mai fiatalok sokkal kifinomultabb igényekkel rendelkeznek, mint amit a jelenlegi hazai filmes felhozatal tükröz. Az állami támogatási rendszer nem ösztönzi a minőségi, hazai értékekkel bíró gyerektartalmak létrehozását, és a politikai érdekek hiánya miatt sok ígéretes projekt elakad. A fiatalok, de a kisgyerekek is a kommersz, nemzetközi, gyakran fantasyelemekkel teletűzdelt tartalmakkal találkoznak, mint például a Harry Potter-sorozat, a magyar filmes kínálatból meg hiányoznak a hazai kultúrát és hagyományokat tükröző történetek.

A piaci érvényesüléshez nem elegendő a tehetség és a kreativitás. A megfelelő név vagy a kapcsolatok, úgy látom, sokszor fontosabbak. Ez csökkenti a hazai irodalmi művek adaptációjának esélyeit, pedig rengeteg értékes mű létezik, amely megérdemelné a megfilmesítést.

A változások érdekében fontos lenne, hogy a szakma és a politika között hatékonyabb együttműködés alakuljon ki. Kívánatos lenne, hogy legyenek olyan programok, amelyek célzottan a gyerektartalmak fejlesztésére és népszerűsítésére irányulnak, valamint szakmai és politikai szempontból is támogassák az innovatív ötleteket. Továbbá szükséges lenne a minőségorientált elbírálási rendszerek kialakítása is.

Kapcsolat az állami pénzosztóval (támogatási rendszer). Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Az állami támogatási rendszer és a produkciók közötti kapcsolat komplex és sokrétű. A támogatónak van egyfajta beleszólási joga, de jó lenne, ha az etikai szinten maradna meg. Ezt a beleszólást szigorúan etikai és morális szempontok mentén kellene és szabadna megfogalmazni. Az etikai kérdések, mint például a gyűlöletkeltés, a diszkrimináció vagy a társadalmi érzékenységet sértő tartalmak indokolják a támogató beavatkozását. Fontos azonban, hogy a beavatkozás ne legyen túlzott, és ne akadályozza a művészi autonómiát.

Javasolt megoldás lehetne egy kizárólag szakmai szempontok alapján összeválogatott testület létrehozása, amely csak és kizárólag ezeket a szempontok figyelembe véve értékeli a projekteket. Ez a testület felelősséget vállalna a tartalom esztétikai és etikai szempontú értékeléséért, és biztosíthatná, hogy a művészek megőrizzék alkotói szabadságukat. Az állami beleszólásnak tehát legyen egy konstruktív, támogató jellegű iránya, amely nem zárja ki az alkotók szabad gondolkodását és önkifejezését. Ehhez a szakma valódi delegáltjai is kellenek a kuratóriumokba.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel, filmtervvel?

Őszintén szólva hazudhatnám azt, hogy nem. Persze. De ebből két szomorúságos tapasztalatot kellett levonnom, és volt egy pillanat, amikor azt mondtam, hogy akkor ezt már nem csinálom tovább. A stigma és a rossz érzések miatt egy ideig nem pályáztam. Nem akartam új projektbe belevágni ilyen feltételek és ilyen belső szorongás mellett.

Az, hogy a Bartók-projektnél meg tudtam tartani az eredeti víziót, miközben minimális költségvetéssel dolgoztam, meglehetősen felszabadító élmény, pedig a producer megpróbálta velem megértetni, hogy kompromisszumokat kell kötni. Olyat, azt hiszem, nem kötöttem, ami a Bartók-képemet és Bartók általam feltételezett személyiségét, a hiteles magyar zseni képét, jelentőségét bármilyen módon sértené.

Érzett-e valaha megfelelési kényszert az állami pénzosztó felé?

Hát ez egy baromi nehéz kérdés. Az ember azt gondolja, hogy nem, de azért az kétségtelen, hogy a film attól is egy nehéz műfaj, hogy én mint rendező hitelből dolgozom. Kérek pénzt, hogy majd valami feltehetően értékes, érdekes tartalmat hozzak létre. Ez a feltételes mód kicsit óvatosságra inti azt, aki pénzt ad. Érthető és indokolt. Bár az ember eljátszhatja, hogy független, mégis folyamatos a küzdelem önmagával és a létbizonytalansággal. Közben próbálok értékes filmterveket létrehozni, melyek közül néhányat igazán fontosnak tartok, mint egy ifjúsági filmet az '56 utáni identitáskeresésről, mégis nehezen találok támogatást ezekhez.

Látom, hogy sok kortársam összeroppan az állandó nyomás és bizonytalanság miatt, értékes alkotók kallódnak vagy menekülnek a szakmából. A fiatalok közül sokan külföldre. Közben persze hálás vagyok a sorsnak, hogy dolgozhatok és taníthatok, de tisztában vagyok azzal, milyen nehéz és sokakat feleméstő út ez.

Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

Igen, de inkább hazudjuk azt, hogy nem (nevet).

Komolyra fordítva, igen, gyakoroltam öncenzúrát, de ennek szerintem a mértéke a lényeg, azon van a hangsúly. Bár néha át kellett szerkesztenem egy-egy anyagot, hogy illeszkedjen bizonyos elvárásokhoz, sosem jutottam el addig, hogy hamis gondolatokat közvetítsek. Kitörölhettem a töredékmondatokat, de a lényeg akkor is benne volt, és nekem ez számított igazán. Számomra az öncenzúra morális felelősséget is jelent: a kimondott szavak közönséghez jutnak el, és hatással vannak rájuk. Fontos megválogatni, mit mondunk el, mert a hallgatók másképp is kódolhatják az üzenetet, mint ahogy mi szántuk. Egykori példával élve a kimondott szavak befolyásolják az embereket, és ez különösen nehéz, ha olyan érzékeny témákhoz nyúlunk, mint a zsidó kivándorlás vagy az identitáskeresés.

Szóval az öncenzúra nem feltétlenül rossz, mert felelősséggel is jár, de határokat kell húzni, hogy ne hamisítsuk meg önmagunkat.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Harminc éven keresztül rengeteg koprodukcióban dolgozhattam, nagyon szépekben is. Ott azért mindig volt egy bérrabszolgaszerep is. Elismerem, hogy ezek a ko-

produkciók gazdagíthatják a magyar filmes kultúrát, de erre semmi garancia nincs. A jelenlegi modellben elkészült filmek nem magyar értékeket közvetítenek, hanem bérmunkák. Ezeket nem tekinthetjük tisztán, de részben sem, magyar alkotásoknak, és ez hosszú távon a magyar filmkultúra további gyengüléséhez vezethet.

A kiegyensúlyozott, egyenrangú koprodukciók létrehozása azonban óriási potenciált rejthetne, és az alkotók valódi partnerségben dolgozhatnának. Az alkotói autonómia és az autentikus magyar kultúra megőrzése érdekében fontos lenne az olyan koprodukciós modellek felé mozdulni, ahol a magyar alkotók nem pusztán résztvevők, hanem egyenrangú partnerek.

Létre kellene hozni egy EURÓPAI inkubátorprogramot Budapest központtal! Régóta mondom.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi- vagy mobil és internetes felületre készül?

A szívem szerint nem. A szívem szerint a film valamilyen ünnepélyes aktus, de a televízió is lehetne ez. Az internetnél a pongyolaság meg a frissesség együtt egy nagy érték, de ez nem ugyanaz a művészeti kategória, azzal együtt, hogy mint önálló műfaj egyre erősebb.

A film egy ünnep, és ebben sokkal több megbecsülést érdemelnének a magyar filmek.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Én a dokumentumfilmben érzem jobban magam, és ez azért van, mert ott részletesebb, árnyaltabb a történetmesélés, a csendek egy filmen belül, amik borzasztó fontosak. Ha lélektanilag rossz is a film, de egy hosszú dokumentumfilmben az idő, a verbális és a nem verbális narráció több esélyt ad a nézőnek, hogy belekerüljön a történetbe, és a történet, a mesélés, de akár maga a film is sokkal árnyaltabb tud lenni.

Az ismeretterjesztő és dokumentumfilm viszonya? Egy műfaj és azon belül formátumok, vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

Haragudni fognak rám a kollégaim, de szerintem az egy műfaj két formája. Az egyik egy több nézői autonómiára módot adó műfaj. Az ismeretterjesztésnél pedig – amit nagyon fontosnak tartok – az a helyzet, hogy van egy előre megfogalmazott tudományos narráció, ami vezeti a nézőt. Mindkét esetben valamiféle valóság dokumentálásáról van szó: ezek alapvetően dokumentálják a világot, az életünket. A módszer talán más, de azt gondolom, hogy azért ez egy műfaj.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

Ha holnaptól én döntenék, akkor bizonyára a közszolgálati televízió M5 csatornáján – vagy bármelyiken, amelyik országos sugárzású – biztos, hogy egy olyan műsorsávot alakítanék ki, ahol heti két órában, észszerű időpontban, tehát nem a nézők megerőszakolásával, de mondjuk nem egy futballmérkőzéssel vagy más népszerű

sporteseménnyel párhuzamos időpontban vetíteném az elmúlt ötven év magyar dokumentumfilmjeinek a válogatását. Ezek mind remekművek, nagy értékkel bírnak és nagyon fontosak. Sok olyan értékes alkotás van, amelyek jelenleg kallódnak, ritkán kerülnek bemutatásra, vagy elfeledve pihennek gyűjteményekben. Úgy érzem, ezek bemutatása közös érdek lenne.

Szakértőket vonnék be, és alakítanék egy „klubmozit", ahol dokumentumfilmeket vetítenének, ami a diákoknak és minden érdeklődőnek folyamatos programot biztosítana minimális belépődíjjal. Egy ilyen helyszínen szakmai beszélgetések és események is lehetnének, ami hozzájárulna a dokumentumfilm-kultúra elmélyítéséhez. Szinte minden európai nagyvárosban van hasonló tér, ahol a nemzeti dokumentumfilmeket bemutatják. Úgy gondolom, Budapesten is szükség lenne egy ilyen helyre, egy dokumentummozira. A mai fiatalok nem tudják, ki az a Huszárik, ki az a Fábri Zoltán vagy Sára Sándor. Nem ismerik Gulyás vagy Dárday nevét sem, ahogy Gazdag Gyula vagy Szabó István neve ugyancsak ismeretlen számukra. Hogy képzelhető ez el?!

Szerintem ezeknek a kezdeményezéseknek a finanszírozása nem lenne különösebben megterhelő. Már egy minimális állami támogatás is elegendő lehetne ahhoz, hogy a diákok és a nagyközönség számára elérhető legyen ez az értékes kulturális tartalom.

Befolyásolják-e a dokumentumfilm készítését a változó nézői szokások?

Persze, persze. A hagyományos moziélmény, amit én ismerek és szeretek, gyakorlatilag megszűnőben van, és egyre nehezebb kapcsolatot találni a közönséggel. A nézők el vannak idegenítve, el vannak választva a filmtől, a jó filmtől. Ma már – ha szerencsénk van, vagy megszervezzük magunknak – csak kisebb, klubjellegű vetítésekre van esély, ahol talán egy-kétezer emberhez eljut egy film, még akkor is, ha esetleg nemzeti értéket képvisel. Ilyen például a Kocsis Zoltánról készült munkám. Kocsist külföldön félistenként tisztelik és így is beszélnek róla, itthon sokan azt sem tudják, hogy készült róla egy film. A közönségtől való elszakadás nekünk, alkotóknak rettenetesen fájdalmas, hiszen hiába próbálunk becsületes munkát végezni, az alkotásaink nem találkoznak a nézőkkel, és ez elszomorító, több mint elszomorító. Mondhatnék még néhány filmet…

A dokumentumfilm és az élőszereplős filmek viszonyrendszeréből mit tart releváns kérdésnek?

Szerintem a dokumentum- és játékfilmek kölcsönösen erősíthetnék egymást, mivel mindkét területen elképesztően tehetséges fiatalok jelentek meg. A fiatal filmes generáció rettentő mód kreatív és nagyon becsületesen dolgozik, de sajnos a közönség érdeklődése alacsony. Veszprémben a Magyar Mozgókép Fesztiválon például alig nézte meg valaki a vetítéseket. Fontos lenne, hogy a magyar dokumentumfilmnek is legyen ünnepe, elérhető helyen és időben, mindenki számára hozzáférhetően. Értetlenül állok az előtt, hogy miért nem lehet Magyarországon olyan fesztivált szervezni, ahol a dokumentumfilmek is megfelelő figyelmet kapnának?! Például Párizsban vetítették a Csernusról készült filmemet, telt ház volt, és ott azt vettem észre, hogy másik két moziteremben szintén telt ház van, az emberek lelkesen nézték Mészáros Márta és más alkotók munkáit. Ez a fajta elkötelezettség és érdeklődés, amit külföldön látok, nagyon hiányzik itthon. Az igazi kérdés számomra az, hogy itthon miért nem lehet hasonló módon szélesebb körben hozzáférhetővé tenni ezeket az alkotásokat.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

Számomra teljeséggel felfoghatatlan, ami most a művészettörténet-oktatással vagy a mozgóképkultúra-oktatással történik. Kinek ártottak? Miért tűntek el a tantervből?

Annak idején, bár nem úgy hívták, de a művészettörténet és a film is része volt az oktatásunknak, például a Mátra moziban láttam a zseniális *Körhintá*t, de ott voltak Gyürei Vera és Bölcs István tankönyvei, amelyek nekünk olyanok voltak, mint a vajas kenyér, ezek jelentették számunkra a műveltség alapjait. Ilyen élmények és források mind hozzátartoztak akkor a tanulmányainkhoz. Most viszont azt látom, hogy ezek teljesen hiányoznak az iskolai oktatásból, és nem is kapnak teret még az úgynevezett bemutatónapokon sem. Saját élményem, hogy a gyerekem osztályfőnöke, aki tudott filmes munkáimról, egyszer megkért, hogy mutassam be egy filmemet az osztály előtt. Ekkor több osztálynyi diák érdeklődve figyelte a vetítést, ami azt mutatja, hogy igenis lenne érdeklődés az ilyen tartalmak iránt, ha megkapnák a megfelelő esélyt.

Az iskolák sokszor teljesen figyelmen kívül hagyják az effajta műveltségi elemeket, emiatt például a magyar nyelv és irodalom is elveszti vonzerejét a diákok számára, pedig mennyivel több kreativitást lehetne becsempészni a filmekkel az iskolába! Sok esetben a pedagógusok kreativitásán múlik, hogy beemelnek-e ilyen tartalmakat, például a *János vitéz*t úgy dolgozzák fel, hogy akár a filmkészítést, a filmes elemeket is bevonják. A mai oktatás inkább elszigeteli a diákokat az ilyen műveltségi alapoktól, és nem értem, miért nincsenek ezek az értékek nagyobb súllyal benne a tantervben.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

A dokumentumfilmekben hatalmas lehetőség rejlik az oktatás és a magyar kultúra megőrzése szempontjából, de azt látom, hogy az oktatási rendszer ezt egyáltalán nem használja ki. Régen a sokat bírált Magyar Televízió olyan ismeretterjesztő programokat készített, mint az *Iskolatelevízió* vagy a *Vers mindenkinek* – vagy Vers senkinek, ahogy mi gyerekként hívtuk (nevet) –, ezeket mindenhol sugározták és beépültek a napi kultúrába. A színházról, tévéjátékokról nem is beszélve. Manapság, a digitalizáció világában, még egyszerűbb lenne ezeket a programokat és a hasonló jellegű dokumentumfilmeket online elérhetővé tenni diákok számára, ez szerintem minimális költségekkel járna. Fiatal színészek, népszerű arcok, közvetíthetnék ezeket az anyagokat, hogy közelebb hozzák a kultúrát a fiatalokhoz és akkor az influenszereknek is lenne értelmes feladatuk.

Rengeteg kiváló dokumentumfilm van, például a Balázs Béla Stúdióban vagy a Fórum Film műhelyében készült alkotások ma is hasznosak lennének, és ezekből egy változatos oktatási program is összeállítható lenne, amely a középiskolások és az egyetemisták számára elérhető háttérinformációként szolgálhatna. Például a *Pergőtűz* című film tökéletesen kiegészíthetné a történelemórákat, hitelesebben és hatásosabban szemléltetné, amit a tanár esetleg szóban elmond az órán.

Hiába vállalják az alkotók személyesen a felelősséget munkáik oktatási értékéért, ezt a társadalom nem tudatosítja, és a kultúrpolitika sokszor nem ismeri fel, vagy nem tartja fontosnak. Például a holokausztról szóló dokumentumfilmeket vetítik kül-

földi fesztiválokon, mégis sokszor csak a zsidó közösség érdeklődik irántuk, és a szélesebb társadalmi rétegekhez nem jutnak el.

Súlyos hiányosság, hogy a magyar kultúrpolitika szűkítő szándékkal szelektál, és nem nyit teret a kultúra teljes gazdagságának a bemutatására. A magyar kultúra gazdagságát és sokszínűségét – legyen szó Kárpátaljáról vagy Buenos Airesről – éppen ez a széles spektrum biztosítja, és az oktatási rendszerben is nagy szükség lenne a teljes értékspektrum képviseletére.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni?

A pályakezdő dokumentumfilmes éveimre visszatekintve rendkívül szerencsésnek érzem magam a Balázs Béla Stúdió miatt. Fiatalon valójában nagyon keveset tudtunk a filmkészítésről, ezért – Fábri Zoltán tanácsára – jelentkeztem az ELTE-re, hogy továbbképezhessem magam. A Balázs Béla Stúdió azonban nemcsak egy alkotói helyszín, hanem egy otthon és nyitott műhely volt számunkra. Ott született meg az az ötlet, hogy szükség van egy „kísérleti keretre", amely lehetővé teszi, hogy minimális költséggel, akár három-négy napos forgatásokkal kipróbáljuk az ötleteinket, terveinket. Ez a támogatás kulcsfontosságú volt, és hasonló lehetőségeket ajánlok most is a döntéshozóknak. Ebben a környezetben támogató vezetőség fogadott minket, és mindenre csak bátorítást kaptunk, minden ötletre azt mondták: „persze csináld meg, kezdd el". Így indult útjára például a nevelésügyi sorozat, valamint olyan alkotások is, mint Erdély Miklós és Hajas Tibor filmjei, vagy az én *Mozart és Salieri*m. Emellett ott volt az idősebb generáció, akiktől rengeteget tanultunk. Amikor például az *Aranycsapat* témáján dolgoztam, Vásárhelyi Miklós és Schiffer Pál mentorálása különösen fontos volt, sokat segített. Az sem volt kérdés, hogy a legnagyobb bizalommal fordulhattunk idősebb filmesekhez, akár Sára Sándorhoz is, akit mélyen tiszteltem a *Feldobott kő* miatt. Szóval nagyon-nagyon nagy szerencsénk volt, hogy volt egy idősebb generáció, amelytől nagyon sok jót kaptunk.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Nekem a dokumentumfilm – ez most kicsit nagy szónak tűnhet – egy életben maradási stratégia.

Egyfajta érzékenység és egyfajta szabadság, hogy ezt lehet csinálni a saját felelősségemmel. Rengeteget kaptam és kapok ma is ettől a műfajtól: élményt, tapasztalatot, ismeretet, embereket, arcokat.

Miben lehetne fejlődni?

A professzionalistásban kellett volna és kellene fejlődni, illetve abban, hogy az elkészült munkákat hogyan lehet eljuttatni az emberekhez. Ennek biztos vannak formai követelményei, ezeket jó lett volna jól megtanulni. Ehhez nem nagyon volt segítség és támogatás, és ha az ember kicsit ügyesebb és figyelmesebb, akkor egy nemzetközi térbe is be lehetett volna lépni.

A másik, ami azóta is egy hiány, hogy minden rombolás dacára – valamilyen módon, bármi áron – meg kellett volna tartanunk a műhelyeinket. Örök vágyam volt,

hogy legyenek dokumentumfilmes műhelyek, klubok, legyen kommunikációjuk, legyen egy dokumentumfilm-szemle, de ezt nem tudtam megcsinálni. Ehhez nem volt elég erőm vagy ügyességem. És pénz sem volt rá.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

Szerintem összefügg, és egyáltalán nem egyszerű őket rangsorolni. Mindenki abban bízik, hogy van benne tehetség, de ha a kitartás hiányzik, az a tehetséget is alááshatja. És jön a szaktudás, ami alapvető fontosságú, mert a mi szakmánk olyan, hogy folyamatosan változik. Ami tegnap működött, ma már nem feltétlenül fog. Ehhez a folyamatos fejlődéshez való igazodás frissen tart minket, de hatalmas stresszel is jár, és paradox módon nagy örömet is okoz. A rugalmasság is elengedhetetlen, mert a valós helyzetek sosem a várakozásaink szerint alakulnak. Például amikor egy interjút készítünk, a körülmények mások lehetnek, mint amit előre elképzeltünk: a kávéscsésze helye, a megszólaló hangsúlya, vagy nem akkor ül le, amikor én gondolnám, mind befolyásolják az eredményt.

Mindezt segíti a csapatjáték is, a kollégák jelenléte. A közös figyelem, a néma jelek, amikor valaki úgy érzi, hogy amit mond, az nem helyénvaló, mind fontos visszajelzéseket adnak. Ezek a dinamikák és kihívások teszik izgalmassá és élvezetessé a munkánkat. Fantasztikus dolgok ezek.

A film egy zseniális „gruppenszex": nincs olyan, hogy valaki ne lenne fontos abban a csapatban. Ha mégis, akkor vagy neki nincs ott helye, vagy én csináltam valamit rosszul.

Kit tart mentorának? Ki a példaképe (egykori és mai) a magyar dokumentumfilmesek közül?

Mindig mindenki. Ez talán a javamra írható, hogy mindenki iránt van és volt egyfajta tisztelet bennem Dziga Vertovtól Sáráig, Huszárikig. Nagyon-nagyon szerettem a Simo-féle alázatot, Dárdaynak azt a furcsa, nagyon finom érzékenységét, Gulyás impulzivitását, Gazdag elképesztő, érzékeny intelligenciáját, Schiffernek a „kint is vagyok, bent is vagyok" létformáját.

Ember Juditot, Jancsót, Makkot és persze Fábrit.

Nagyon sokat kaptam tőlük, belőlük. Nem feltétlenül azért, mert szerettem a filmjeiket vagy mert közel álltak hozzám. Nagyon sok helyzetben azt éltem meg, hogy itt van valami. Ha egy filmben van egy perc, ami megmarad, és ha van egy ilyen perc, akkor én meg tudok hatódni, és nézek, szeretek és csodálok.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Ez olyan szubjektív dolog, ami valószínűleg az egész életemmel összefügg. Az, hogy hova tartozom, mit tartok fontosnak, és mit adok fel vagy hozok magammal, mind meghatározza azokat a témákat, amelyekkel foglalkozni szeretnék vagy foglalkoztam.

Különösen érdekelnek azok a kérdések, amelyek a magyarság–zsidóság kérdéséhez kapcsolódnak. Az identitásomban rejlő sokszínűség és a kultúrák közötti kapcsolat egy olyan gazdag kavalkádot alkot, ami inspirál. Számomra fontos, hogy a filmjeimben tükröződjön a magyarságom és a zsidóságom, valamint e két kultúra közötti interakciók. Ez a perspektíva ösztönösen beépül a munkámba, és a megismerési folyamat során egyre fontosabbá válik számomra. Az ötletek tehát nemcsak narratívák, hanem

a saját identitásom mélyebb megértéséhez is hozzájárulnak, és ez nagyon fontos nekem.

Ki a hipotetikus nézője?

Istenem! A hipotetikus nézőm az az ember, aki szeretné érteni, hogy miért itt és így él.

Ez persze egy ködös megfogalmazás, de a hipotetikus nézőm az, aki nem biztos magában, nincsenek előre megfogalmazott ítéletei.

Van ilyen ember?

De jó kérdés! Valahol azért ilyenek vagyunk, amikor úgy magunkba nézünk: miért vele, miért itt, miért így, meddig tart valami? Mert nincsenek garanciák, és mi állandó bizonytalanságban, kérdések között vagyunk. És ha majd egyszer vége lesz ennek az „életnek" hívott utazásnak, akkor mit tudok felmutatni? Hogy mit is csináltam? Magamnak mit tudnék mondani? Na, ez egy nagy és nehéz kérdés, erre még nincsenek kész válaszaim. Néha remélem, hogy valami azért itt marad a gyerekeimnek és a szeretteimnek, meg azoknak, akik kicsit is kíváncsiak rám: a hipotetikus nézőimnek.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Van, persze mindenkinek van.

Az egyik kedvencem egy fikciós gyerektörténet, ami dokumentumgyökerű lenne. '56 után, a hatvanas évek budapesti proletár világában játszódik, ahol magam is felnőttem. A „proli" kifejezés számomra pozitív jelző, mert csodálatos emberek között nőttem fel.

Van egy tervünk, amin már elkezdtünk dolgozni Dragomán Györggyel: a nagymama monológját emeltük ki a *Máglya* című munkájából, ez majdhogynem monodráma-jellegű munka. Szeretném ezt a monológot egy stilizált térben megvalósítani, és Gyuri nagyon támogatja az elképzelést.

Van egy olyan nagy tervem is, hogy megkeresem a kortársaimat, akikkel még találkozni szeretnék, és felteszem nekik a „Mi lettem volna, ha..." kérdést. Ez egyszerű, de mégis fontos dilemma, és szeretném látni, hogyan reagálnak rá. Bár sokan talán vigyorognának és melegebb éghajlatra küldenének... De ennek a témának megvalósítása valóban fontos lenne, és hiszem, hogy ez a film gigantikusan szép volna, hiszen egy korszak búcsúzásáról szólhatna. Ez a projekt nemcsak pénz kérdése, hanem további 20–25 ember, filmesek, írók és zenészek együttműködését is igényelné.

Ön mi lett volna, ha nem a filmes pályát választja?

Ha nem filmes lettem volna, valószínűleg karmester lennék (nevet). Gyerekkoromban nagyon vonzott a zene, és emlékszem, hogy anyám, aki tanárként imádta a klasszikus zenét, mindig hallgatta a rádiót. Négy-öt éves koromban már elmehettem koncertekre, és lenyűgözött, ahogy a zenészek ülnek a színpadon. Tudtam, hogy épül fel egy szimfonikus zenekar, és a rossz hangú, öreg rádiónk előtt álltam, vezényeltem és azt képzeltem, hogy karmester vagyok. Irányítottam a szimfonikus zenekar mintájára lerakott díszpárnákat. Szerettem volna zenélni, de sajnos nem tudtunk pianinót bérelni, az iskolában meg nem volt kedvem beállni a zenekarba, még akkor sem, ha nagyon jó lett volna. A kortársaimra halálosan irigy voltam (nevet).

Végül nem lettem karmester, úgy gondolom, hogy mindenképpen jobban járt a zenésztársadalom ezzel a döntésemmel (nevet).

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Türelemmel és tisztelettel. Sokszor meglepve tapasztalom, hogy sok kritika ledorongoló stílusban íródik, és azt gondolom, hogy az ilyen megközelítések mögött vagy teljes érzéketlenség, vagy valamilyen nagyon rossz szándék áll. Fontosnak tartom, hogy a kritikusok tiszteljék a filmek készítőit, hiszen egy film készítése óriási munka. Nem szoktam felakadni a kritikákon, de irritál, amikor valaki mindenhatónak hirdeti magát, mintha a véleménye kizárólagos és megmásíthatatlan lenne. Különösen frusztráló, amikor azt érzékelem, hogy a kritikusok nem igazán tudják, miről beszélnek, és csak közhelyekkel dobálóznak.

Szerintem a film- és színházkritikához is alázatra lenne szükség, ahelyett, hogy a csalhatatlanság illúziójával lépnek fel. A kritikusok feladata, hogy támogassák a művészeket, és ne csak ítélkezzenek felettük.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

Egyre fontosabb lesz ebben a hihetetlen nagy médiazajban – ami napról napra egyre erőteljesebben zúdul ránk –, hogy a valósággal is találkozzanak az emberek. Ennek egyébként a fiatalok érdeklődésében is látom nyomait. Bármilyen furán hangzik is, de azt figyeltem meg, hogy a *TikTok,* bármennyire idegesítő, de egyfajta mikrodokumentáció, amit szeretnek a fiatalok. Ez valami módon jelez egy ilyen irányt. Én azt gondolom, hogy a dokumentumfilm igenis egyre fontosabb műfajjá fog válni.

Szűrőszerepe lesz?

Igen, meg egyfajta tükörszerűség, amibe nem kell belenézni, ha nem akarunk, de azért fontos, hogy belenézzünk néha. Ezért is gondolom, hogy több megbecsülést érdemel. Azonkívül, hogy az okostelefonok mindenkit dokumentaristává tesznek, de az igényességet nem tudják beletenni az emberekbe, ha az eleve nincs ott. Az egy eszköz, a felelősség a készítőé, hogy az anyagot mire és hol használja fel. Felelősség, hogy hová teszem le a kamerát, milyen a képkivágás, mit látok egy arcban, mikor van csönd, mi az a jelenség, ami ebben a dologban érvényes és értelmezhető? Ezek komoly kérdések, és szerintem megint egyre sürgetőbbek lesznek.

Lát-e olyan területeket, ahol a dokumentumfilm jelentős, vagy a mainál jelentősebb szerepet játszhat a jövőben?

Igen, jelentősebb szerepet kellene kapnia, elsősorban az emberek közti kommunikációban és elfogadásban. Minél több mindent látunk – kultúrákat, világokat – ebben a globalizált világban, annál nagyobb a felelősségünk, hogy milyen információkat sajátítunk el belőle. Segíthetne a sokféleségünk elfogadásában, vagy annak megtanulásában, hogy számunkra mi lehet fontos és hiteles.

Lehet-e a dokumentumfilmnek katalizátorszerepe, esetleg kell-e, hogy az legyen?

Szerintem igen. Ez egy jó kérdés, mert ez is a felelősségvállalásunk. Az, hogy miben vagyok benne, kivel ülök le, hogyan beszélek, mit mondok. Igen, ezek minták, és így katalizálnak egy következő helyzetet, egy következő generációt is.

Hogyan látja, mennyire kedvezőek vagy károsak a mozgóképes alkotásokat is befolyásoló technikai változások a dokumentumfilmeket illetően?

Ebben nagyon konzervatív vagyok. Nekem már sok minden idegen és idegesít. Elsősorban a hamisítványrészét érzem nagyon.

Az új technikáknál sokszor azt gondolom, hogy kifinomult, ügyes agymosások, nem a lényegről szólnak, hanem inkább valami szellemi hályogot húznak a szemem elé, hogy valamit elhitessenek velem. Nekem sok, sok, nagyon sok. Úgy, mint egy filter a közösségi oldalakon.

Miben lát lehetőségeket és milyen veszélyeket érzékel a dokumentumfilm jövőjét illetően?

Az a lehetőség, hogy jobban megismerjük az embereket, az egymás közötti életüket. A veszélye pedig az, hogy ha hatalmi technikák elkezdik felhasználni, akkor ellentétes irányba megy a dolog: manipulálva, megvágva, átszerkesztve, átkontextualizálva a hamis állításokat fogják felerősíteni. Itt lenne szükség nagyobb felelősségre az alkotók és a döntéshozók részéről is. Nem mindegy, hogy amiről beszélünk, az mit jelent majd a befogadónak. Ehhez kell a megfelelő edukáció és az egészséges konfrontáció, a kritikus gondolkodás megléte. Ez is része a demokráciának. És amiről sosem beszélünk, de kell, hogy legyen egy erős lelki ellenálló képesség is.

Szobolits Béla

Szobolits Béla (Nyékládháza, 1946) Balázs Béla-díjas magyar filmrendező, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja. Tanulmányait az ELTE BTK filozófia szakán végezte. Közel öt évtizedes filmes pályafutásában a cseh újhullám volt az első meghatározó irányzat, alkotásait így gyakran a szatírát idéző hangvétel jellemzi. Filmjeivel számos nemzetközi fesztivál nagydíját elnyerte, többször megkapta a Film- és Tv-kritikusok Díját, valamint a Magyar Filmszemle elismeréseit. Alkotásai között olyan művek szerepelnek, mint a *Macskakörön,* a *Makacs álmok,* a *Háromkirályok,* a *Maléter, A szegénységről három tételben* vagy a *Szolgálunk és vétünk.* Életének meghatározó része a zene. Trombitásként a Brass On Brass Dixieland Band alapítója.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet, vagy valami más?

A dokumentumfilmet a játékfilmmel összevetve szoktuk leginkább meghatározni: mi nem színészekkel dolgozunk, hanem valós emberekkel, valós helyszíneken, a tényekre figyelve és azokat feldolgozva. Ez egy sajátságos műfaj. Nekem személy szerint a kedvenc műfajom.

Magamat is dokumentumfilmesnek hívom, ha valahol meg kell jelölni a foglalkozásomat, akkor mindig azt írom és régebben is azt írtam, hogy dokumentumfilm-rendező. Annak ellenére mondom ezt, hogy készítettem játékfilmet is, rövid játékfilmet is, például a *Háromkirályok*at, de csináltam dokumentum-játékfilmet *Makacs álmok* címmel, mind a kettővel – egyikkel Bombayban, a másikkal Japánban – nyertem nemzetközi fesztiválnagydíjat.

A dokumentumfilm első látásra könnyen körülhatárolhatónak tűnik, de ha komolyabban, részletesebben akarjuk megfogalmazni, akkor szerintem sokkal nehezebb meghatározni, mi is ez. Olyan ez, mint amikor valamit zsákba rakva akarunk elvinni valahová, de a zsák túl kicsi, így amit bele akarunk tenni, abból mindig kimarad, kilóg valami. Így van ez a műfajjal is: nagyon szerteágazó.

Ön szerint alapvetően változott-e a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

Mi történt a dokumentumfilmben 120 évvel ezelőtt?

Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* című filmje egy nagyon híres mű, a *cinéma verité* egyik klasszikusa, amit legalább háromszor láttam már. Fantasztikusan friss film még ma is, hihetetlen jó tempóval, érződik a vásznon a készítők szenvedélye, látszik az, hogy élvezték, ahogy megörökítették a valóságot. De van több ilyen meghatározó film, például *Nanuk, az eszkimó,* ami Robert J. Flaherty filmje 1922-ből, de ide lehet sorolni a *Berlin, egy nagyváros szimfóniáját* is 1927-ből. Nagyon sok jó régi film van, ami dokumentumfilmnek nevezhető.

És igen, nyilvánvalóan változott a definíció, mert változott maga a technika és a technológia is. Ennek a műfajnak nagyon sokáig a hang volt a gyengéje, sőt még

talán a mai napig is az. A képminőségre sokkal nagyobb hangsúlyt fektetnek, mint a hangzásra, és ez szerintem nincs jól.

Ha csak a saját munkásságomat nézem, már csak ebben az időszakban is óriásit változott a filmezés, a dokumentumfilmezés. A kezdetekkor még 40–50 kilós úgynevezett blimpkamerákkal csináltunk szinkronfelvételeket. Ezek óriási, hangszigetelt kamerák voltak. Ez a technika azt a célt szolgálta, hogy a hang, vagy olykor a szinkronhang rendben legyen. Ezeket az eszközöket külön kocsival vitték, két világosító cipelte, és egy nagyon erős állványra tették rá, ebben a többrétegű dobozban volt benne a kamera. Aztán jött a kézi BL-kamera, ez már vállra vehető szerkezet volt és nem hallatszott a kamera hangja, már nem volt 40 kiló, de olyan 10–15 biztosan volt, szóval ehhez is jó erőben lévő operatőrök kellettek. A technika azóta is folyamatosan és egyre gyorsabban fejlődik, most már elég egy 10–20 dekás kis eszköz is egy jó minőségű munka elkészítéséhez, nem beszélve az okostelefonokról. Ha a technika ennyit változott, akkor a dokumentumfilmnek is változnia kellett, egyik nincs a másik nélkül.

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Ha a filmet száz százaléknak veszem az ötlettől a megvalósításig, a közönséghez való eljuttatásig, akkor a legeleje elsősorban az egyéni rész, mert rendezőként ekkor találkozom valami olyan témával, ami engem érdekel. A magam részéről Descartes nyomán akár mondhatnám azt is, hogy „felháborodom, tehát vagyok", merthogy így lettem én dokumentumfilmes, hogy valamin mindig felháborodtam, és ezt a bosszankodást, ezt az igazságtalanságot el akartam juttatni a közönséghez. Szerettem volna, ha én váltom meg a világot, vagy a problémát az én filmemmel oldjuk meg végleg úgy, hogy az soha többé ne forduljon elő.

A felháborodást követően, ha elkezdünk gondolkodni és megoldásokat keresni, vagyis belekezdünk a filmbe, onnantól kezdve egészen a végéig csoportos tevékenységgé, teammunkává válik a dolog. Személy szerint én nem is szerettem volna, ha nekem egyedül kellett volna dolgoznom. Imádtam csapatban dolgozni. A forgatások nálam mindig jó hangulatban teltek, sokszor már túlságosan is jó hangulat volt, de a forgatáson mindenki komolyan vette a feladatát, és ennek megfelelően viselkedett.

Ez olyan, mint a zenekaromban (Brass On Brass tradicionális dzsessz-zenekar) ott is 6–7 tag játszik egymásra utalva. Ahogy ott sem, úgy a filmkészítésnél sem lehet, hogy most valaki előre nem egyeztetve szólózzon, a többiek pedig órákon keresztül a háttérben meghúzzák magukat.

Van értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Van egy mezsgye a dokumentumfilm és a játékfilm között. Én mint rendező ezen a mezsgyén megyek, és használok anyagot innen is, onnan is, de a szereplőim alapvetően amatőrök.

Ilyen például az egyik filmem, amivel – korábban már említettem – Japánban nagydíjat nyertem. Ez egy 90 perces dokumentum-játékfilm *Makacs álmok* címmel, a rábagyarmati színjátszók életéről szól. Sok időt töltöttünk velük Oláh János íróbarátommal, és kitaláltunk egy olyan történetet, amit ők nagyon könnyen, ha úgy tetszik, eljátszottak, hiszen az ő életükről szólt. Belevittünk olyan dolgokat, amelyek kicsit a játékfilm irányába vitték a filmet.

Említettem azt a zsákot a legelején, hogy nem fér bele minden, mert annyi van benne: portréfilm, interjú, mélyinterjú stb. Én tulajdonképpen mindegyiket csináltam. És ha műfajok, akkor a korábbi filmhíradó is egy műfaji kategória lehet, ha úgy tetszik, kis dokumentumfilmek. Legalábbis én erre törekedtem, amikor filmhíradósként 5–10 perces kis riportokat készítettem. Az egyik ilyen filmhíradós riport lett az alapja a későbbi *Macskaköröm* című filmemnek is, ami a Magyar Macskabarátok és Tenyésztők Országos Egyesületének éves közgyűlésén készült.

Mi a különbség a televíziós vagy online platformra, illetve a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

Az szerintem már régen rossz, ha valaki úgy kezd neki az alkotásnak, hogy van egy nagyon izgalmas témája, de azt vagy erre, vagy arra a platformra szánja. Szóval nem kéne, hogy legyen…

A fontos szerintem, hogy az, amibe belekezdek, belekezdünk, az hiteles legyen, őszinte, és olyan látleletet tudjak, tudjunk adni a filmemmel a nézőknek, hogy az megérintse őket, hogy elindítson bennük valamit, hogy keressék a megoldást. Csináltam a *Szegénységről három tételben* című filmet. Hála Istennek, úgy sikerült, hogy még külföldről is segítséget kapott a főszereplő hölgy és az öt gyereke, mert a Duna Televízió külföldi nézőiben is megindított valamit, ami megoldáskeresésre sarkallta őket. Tulajdonképpen ez az igazi hatása a filmnek. És ha nem teszünk különbséget a forgalmazási felületek között, akkor olyan réteget is elérünk, akik néznek dokumentumfilmet, sőt várják, szeretik. A televízió előtt is élvezhetővé válik egy képi hatással operáló alkotás, hisz ma már akkora a képernyőink nagysága, hogy ez nem lehet akadálya a film élvezetének.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

A technikai fejlődésnek mindenképpen van hatása. Feltétlenül. Hiszen teljesen más filmet lehet, lehetett készíteni akkor, amikor még nagyon nehéz kamerákkal dolgoztunk, és más filmet lehet alkotni akkor, amikor csak alapoptika van. Megint más lesz a film, amikor van egy úgynevezett *nagy varió.*

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

Semmiképpen sem filmipar, ezzel pénzt nem nagyon lehet keresni. Apám mondta is, amikor időnként panaszkodtam otthon, hogy ne panaszkodj, lettél volna kőműves, és akkor el tudnád tartani a családodat (nevet). Tehát nem filmipar, ezt megerősíthetem.

A film megjelenése óta meglévő klasszikus ellentétpárok – filmművészet vagy filmipar, üzlet vagy alkotói magatartás – a dokumentumfilm esetében bírnak-e valamilyen speciális többletjelentéssel?

Lehet, hogy nem tudunk a nagyok életébe beférkőzni, nehéz bekerülni azoknak a körébe, akik Oscar-díjas filmeket alkotnak, és ezzel együtt sok-sok millió dollárt keresnek a filmjeikkel. Szóval, amíg a nagy költségvetésű játékfilmek iparági dominanciával és jelentős haszonnal bírnak, addig a dokumentumfilm inkább egyfajta létforma, egy attitűd, belső késztetés az igazság feltárására. A dokumentumfilmes nem feltétlenül a hírnevet vagy a milliókat keresi, hanem azokat a történeteket akarja a nagyközönségnek bemutatni, amelyek megragadják és sokszor felháborítják. Például

a *Szolgálunk és vétünk* című filmemben az igazságtalanság feldolgozása késztetett alkotásra. Nem hagyott nyugodni, hogy a törvény emberei verték az általuk bűnözőnek tartott embereket, akikről aztán kiderült, hogy nem voltak azok. A dokumentumfilm nagyobb rugalmasságot igényel. Cserébe nem szükséges akkora előkészítés, mint egy játékfilm esetén. Így lehetőség nyílik arra, hogy az alkotó gyorsabban reagáljon az őt foglalkoztató témákra.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Nem gondolom, hogy a dokumentumfilm „filmes kisműfaj" lenne. Több évtizedes filmes tapasztalatom során, számos fesztiválval a hátam mögött, részt vettem sok vitán is, de soha nem találkoztam ezzel a kifejezéssel. Valószínűleg néhányan azért címkézik így, mert a dokumentumfilmet kevesebbre értékelik az egész estés játékfilmnél. Pedig gyakran a dokumentumfilmek érnek el nagyobb sikereket, nyernek el rangos díjakat. Fantasztikus alkotásokat láthatunk ebben a műfajban. Láttam már nagy költségvetésű játékfilmeket, amelyek alig értek valamit, üres nézőtér előtt futottak, mégis nagyobb figyelmet kaptak. Számomra a dokumentumfilm ugyanolyan értékes és fontos, mint bármelyik másik műfaj.

Szóval azt, hogy ez „kisműfaj" lenne, nem tudom elfogadni!

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogy látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

Ez egy nagyon fontos kérdés! Nagyon-nagyon fontos, sőt ez idáig a legfontosabb!

A magyar dokumentumfilm infrastruktúrája szempontjából hatalmas hiányosság a stúdiók és az alkotói műhelyek megszűnése. Létfontosságú lenne ezeknek az újjáélesztése. Ahogy említettem is, hogy szerettem közösségben dolgozni. Persze olyanokkal, akikkel jól kijöttünk, akikkel kölcsönösen megbíztunk egymásban. A régi stúdiórendszerben sokkal több támogatáshoz jutottunk a filmkészítés különböző fázisaiban, a közösségben végzett munka pedig segített abban, hogy egy ötletből kiforrott alkotás születhessen. A stúdiókban nemcsak technikai, hanem művészi támogatást is kaptunk: a dramaturg, az operatőr, a hangmérnök, a vágó mind-mind hozzájárultak a film végső minőségéhez. A stúdiótanácsok által adott szakmai visszajelzések sok filmet emeltek magasabb szintre, mielőtt azok a közönség elé kerültek volna. Több ilyen filmet felhoztunk mondjuk közepesről jó vagy kiváló szintre. Ha nem lett volna stúdiótanács, akkor ezek a filmek maradtak volna egy alacsonyabb színvonalon. Ez a közösségi szellem hiányzik manapság, így sok ígéretes projekt elvész, befejezetlen vagy alacsony nívójú marad. Ma, stúdiók és társadalmi forgalmazás hiányában, rengeteg kidolgozatlan film jelenik meg a fesztiválokon is.

Az évek, évtizedek alatt érzett változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

Nem lehet megállítani a fiatalságot, énutánam már van legalább két-három generáció. Ők amit akarnak, azt megcsinálják. Megszerzik a pénzt, leforgatják az anyagot, tehát nagyon ügyesek és tehetségesek.

Az igazi probléma azonban a forgalmazás hiánya, különösen a társadalmi elérés szempontjából. A dokumentumfilmeknek nincs megfelelő platformja a televízióknál – legyenek azok kereskedelmi vagy közszolgálati –, általában nem támogatják az ilyen műsorokat, nem mutatnak efelé érdeklődést, mert a dokumentumfilmek nézettsége általában alacsonyabb, és ez rontja a csatorna statisztikáit. Ha nem kerül néző elé a film, akkor nincs is készen az a film, mert Sára Sándor szerint egy film akkor készül el, ha a közönség elé kerül. De ha nincs forgalmazás, akkor elmarad a film hatása, vagyis nem hat a film. Ezért lenne elengedhetetlen egy dedikált csatorna, amely dokumentumfilmeket sugároz, mind régi klasszikusokat, mind új alkotásokat, és lehetőséget biztosít a kritikus, akár politikailag érzékeny témákat feldolgozó filmek bemutatására is.

A politikai nyomás további problémát jelent. Ha egy film politikailag kényelmetlen témát érint, nehezen talál támogatást és a forgalmazásban is alulmarad, mivel a szerkesztőket sokszor a József Attila-i „fortélyos félelem" irányítja. Ez a fajta mentalitás gátolja a dokumentumfilm társadalmi szerepének kiteljesedését.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőfilmes közösséghez képest?

Egy jó producer a dokumentumfilm készítésében egyenrangú alkotótárs, aki nemcsak a pénzügyi hátteret biztosítja, hanem aktívan részt vesz a kreatív folyamatokban is. Szederkényi Miklós, a Dunatáj Alapítvány producere erre a nagyszerű példa. A Dunatáj Alapítvány szinte az egyedüli olyan stúdió, akik még kitartanak a dokumentumfilm-készítésnél, és jobbnál jobb filmeket csinálnak. Ő nemcsak forrást biztosít, hanem felismeri, melyik téma melyik rendező stílusához, felfogásához illik, és ennek megfelelően keresi fel az alkotókat. Egy ilyen producer ötletekkel gazdagítja a projektet, irányítja a folyamatokat, és szoros együttműködésben dolgozik a rendezőkkel, operatőrökkel, vágókkal és hangmérnökökkel, ezáltal valódi alkotópartneri szerepet tölt be.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Lehetőleg azért fogja vissza magát (nevet). Mint egyenrangú társ (nevet).

Komolyra fordítva a szót, a producer szerepe fontos, de ideális esetben visszafogottan működik közre a film elkészítésében, inkább „csendestársként" támogatja az alkotást, a folyamatokat. A producer, vagy régen a gyártásvezető, figyel a költségekre és biztosítja a forgatás zökkenőmentes lebonyolítását, de a kreatív részletekbe jobb, ha nem szól bele túlságosan.

A stáb minden tagja, legyen az világosító vagy operatőr, hozzáadhat valamit az alkotáshoz. Többször is volt rá példa, hogy egy világosító remek ötlettel állt elő a forgatáson, aminek köszönhetően egy emlékezetes jelenetet hoztunk létre. Szóval a producer és minden stábtag ötletei értékesek lehetnek, de a szerepük inkább támogató és inspiráló legyen, mint túlzottan irányító.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

A dokumentumfilmnél a forgatókönyvírónak igazából nincs helye, a valóság adja a történetet. A rendező feladata, hogy az általa megélt vagy elképzelt keretet a valóságban megragadja. A dokumentumfilmben általában maga a rendező ír egy rövid szinopszist, ami alapvető irányt ad a forgatásnak, de részletes forgatókönyv nem

szükséges, sőt szerintem inkább korlátozó lenne. A valóság kiszámíthatatlansága miatt nincs értelme részletes forgatókönyvet készíteni.

A rendező feladata, hogy szabadon követhesse a valós eseményeket, és hogy megbízzanak benne, hiszen ha ő hozza a témát, ő érti leginkább, hogyan szeretné bemutatni. Egy szinopszis elegendő a dokumentumfilm irányvonalának bemutatásához, de mivel közvetlenül a valósággal, a valós eseményekkel dolgozunk, ez a munka megköveteli a rugalmasságot. Régen is így működött, amikor a támogatás elnyeréséhez a kuratóriumok szinopszist kértek, majd beszélgettek a rendezővel, hogy megértsék a téma mélységét és biztosak legyenek abban, hogy az alkotó valóban jól ismeri azt. A dokumentumfilm ereje a spontán helyzetekben, a valóság hiteles ábrázolásában rejlik, és a rendezőt szabadon kell hagyni, hogy a valóságot is ilyen módon a megfelelő stáb támogatásával örökíthesse meg.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol lát hiányosságokat, milyen megoldási lehetőségeket javasol?

A magyar dokumentumfilm szakemberbázisa létezik és erős, különösen a tapasztalt, régi szakemberek körében. Egy jó szakember meghatározhatja a film sorsát. Vannak kiváló operatőrök, hangmérnökök, mint például Kapcsos Vince, aki egy ragyogó szakember. Zseniális. Mozgékony, rugalmasan alkalmazkodik a dokumentumfilm forgatásainak mobilitásigényéhez és egyúttal kiválóan ért a technikai megoldásokhoz. De erre nem mindenki alkalmas. Míg a stúdiókban dolgozó hangmérnökök inkább a fix környezethez alkalmazkodnak, egy dokumentumfilmhez olyan szakemberre van szükség, aki képes a valóság gyorsan változó helyzeteire reagálni. Egy dokumentumfilm hangminősége kritikus. A jó hangmérnök pontosan érzi, milyen eszközöket használjon, és biztosítja, hogy minden fontos részlet érthetően és tisztán kerüljön a filmbe.

A fiatalabb generációk, bár elvileg jobban értenek a modern technikához, mégis úgy érzem, hogy vannak hiányosságaik. Nem tudom, hogy mi ennek az oka, de azt gondolom, hogy ha valamelyik generációnak szüksége van segítségre, akkor lehetővé kellene tenni, hogy tanulhassanak a tapasztaltabbaktól. Az idősebb szakemberek és az új generáció közötti tudásmegosztás fenntartása kulcsfontosságú lenne ahhoz, hogy a dokumentumfilmes szakma magas színvonalát biztosítani lehessen a jövőben is.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

A filmművészet, különösen a dokumentumfilm állami támogatása terén komoly problémákat látok. A dokumentumfilm mint kritikai műfaj olyan társadalmi helyzeteket és valóságokat tár fel, amelyek gyakran nem kedveznek a politikai érdekeknek, ezért a politikai vezetők sokszor nem is szívesen támogatják az ilyen jellegű alkotásokat. Külföldön, például Franciaországban vagy az USA-ban is, megfigyelhető, hogy minden kormányváltással a kulturális támogatási rendszerek újraíródnak, és az új vezetők a saját embereiket helyezik előtérbe. Emiatt a független, kritikus szemléletű dokumentumfilmek háttérbe szorulhatnak.

Egy jó dokumentumfilmes közvetlen, őszinte kapcsolatba kerül a valósággal, bejárja a vidéki helyszíneket, és találkozik a hétköznapi emberekkel, akiknek problémái és nehézségei gyakran rejtve maradnak a politikai vezetők előtt. Ha a döntéshozók ezekből a filmekből informálódnának, közelebb kerülhetnének az ország valódi állapotához, mert egy jó dokumentumfilmből meg lehetne tapasztalni az igazi világot, egy jó dokumentumfilmből képet lehet kapni a valós problémákról, az emberek helyzetéről. A dokumentumfilmek képesek lennének bemutatni az emberek valódi életkörülményeit és problémáit. Ahogy régen az udvari bolond őszintén szembesíthette a királyt az igazsággal, úgy a dokumentumfilmnek is lenne helye a társadalmi valóság bemutatásában anélkül, hogy az alkotóknak cenzúrától vagy támogatásmegvonástól kelljen tartani. Az állami támogatási rendszerben döntő kurátoroknak figyelniük kellene az igazán releváns témákra, és engedniük kellene, hogy a dokumentumfilmek valódi társadalmi értéket közvetítsenek, értékes betekintést nyújtsanak a társadalom legkülönbözőbb rétegeibe.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

Röviden: igazi alternatívája nincs. Valójában nincs igazi alternatívája az állami támogatásnak a magyar dokumentumfilm számára. Ahogy a sport és a foci jelentős állami forrásokat kap – akár évi több tízmilliárd forintot –, úgy szükség lenne a dokumentumfilm hasonló mértékű támogatására is. Ha a sport támogatását fontosnak tartjuk a nemzet hírnevének erősítése érdekében, akkor a dokumentumfilmekre is érdemes hasonlóan nagymértékű forrást szánni, hiszen ezek is az ország valóságát és értékeit közvetítik.

Gyerekeknek szóló tartalom, családi filmek, ismeretterjesztő sorozatok. Mindez virágzó üzlet a világ fejlett filmiparral rendelkező részein. Magyarországon ez ugyanúgy állami támogatásra szorul, mint a piaci bevételekre kevésbé számító művészeti projektek. Lát ebben ellentmondást, problémásnak tartja-e, s ha igen, milyen változásokat látna szívesen?

Ezeket nem tartom problémásnak, sőt! Fontosnak látom, hogy minél több ilyen minőségi tartalom készüljön. A saját unokáim tapasztalatai alapján látom, hogy ezek a filmek gazdagítják a szókincsüket és segítik a fejlődésüket.

Bár nem ez a szakterületem, de személy szerint én támogatnám, hogy minél több ilyen jellegű/műfajú minőségi produkció készüljön, ami a jövő generációját gazdagítja.

Kapcsolat az állami pénzosztóval (támogatási rendszer). Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Semennyire. Az államnak nem kellene beleszólnia a készülő produkciókba, még akkor sem, ha azokat támogatja. Az alkotókban meg kell bízni, amíg azok őszintén és tisztességesen ábrázolják a valóságot, és nem csak a „szebbik oldalát” mutatják meg. A dokumentumfilm egyik lényege, hogy tükröt tartson a társadalom elé.

Ha az állam csak „szépített” képet akar látni, az már súlyos probléma. Az alkotók felelőssége, hogy tisztességesen és őszintén mutassák be a valóságot, míg az államnak el kell fogadnia ezt a tükröt, és meg kell bíznia a szakemberek hitelességében. A tisztesség és a tehetség alapvető feltétele egy jó dokumentumfilm elkészítésének. Ha a rendező nem tisztességes, a film könnyen hamissá válik, hiszen a dokumentumfilmben elsősorban az ő nézőpontja és döntései határozzák meg, hogyan mutatja be

a valóságot. Az ilyen film nem tükrözi a valóságot, hanem torzítja azt, amivel elveszíti a dokumentumfilm lényegét. Csak az őszinte, hiteles alkotók tudnak igazán értékes dokumentumfilmet készíteni, amely valóban méltó a közönség bizalmára és figyelmére. Ezt a fajta tisztességet kellene értékelnie az államnak is.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel, filmtervvel?

Nem, nem, soha. Soha nem befolyásolt, hogy hová pályázom egy forgatókönyvvel vagy filmtervvel, mindig kizárólag a témára koncentráltam. Számomra a legfontosabb, hogy a film eljusson a közönséghez, és valódi hatást érjen el. Ahogy Sára is mondta, ez az igazi mérce: hogy meg tudom csinálni, sikereket érek el vele, és a legfontosabb, hogy eljut-e a közönséghez. Addig nincs kész a film, amíg le nem vetítik a televízióban.

Érzett-e valaha megfelelési kényszert az állami pénzosztó felé? Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt egy pályázaton?

Nem, soha nem éreztem megfelelési kényszert az állam felé, és öncenzúrát sem gyakoroltam a siker reményében. Számos alkalommal volt konfliktusom emiatt, különösen a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban, ahol a stúdióvezető még a legfelsőbb pártvezetést, magát Kádár Jánost is bármikor elérhette. Volt, hogy megpróbált nyomást gyakorolni rám, hogy változtassak a filmen, de nemet mondtam. Nem voltam párttag, sem munkásőr, így nem kötelezhetett semmire. Büszke vagyok arra, hogy sosem engedtem a külső nyomásnak, hű maradtam a saját elveimhez.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Hallomásból ismerem, nekem nem volt szerencsém ilyenhez. Biztos jó dolog (nevet).

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi- vagy mobil és internetes felületre készül?

Dokumentumfilmek esetében nem látok problémát abban, ha televízióban vagy internetes felületen kerülnek bemutatásra, sőt örülök, ha minél több helyen láthatók, hiszen így szélesebb közönséghez juthatnak el. Játékfilmek esetében egyes alkotók, mint például Tóth Janó, ragaszkodtak a mozihoz a nagyobb képernyő nyújtotta élmény miatt, de a dokumentumfilmek szerintem – legyenek akár fekete-fehérek, akár színesek – képesek a tévén keresztül is hatni és elérni a céljukat.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

A dokumentumfilm formátumát mindig a téma határozza meg. Ha egy történet tizenhét percben átadható, akkor nincs értelme hosszabbra nyújtani. Ugyanakkor vannak olyan komplex, átfogó témák, amelyek megérdemlik a sorozatformátumot. Erre jó példa Oliver Stone *Amerika elhallgatott történelme* című tízrészes sorozata, amely az Amerikai Egyesült Államok belső problémáiról, politikai beavatkozásairól és konfliktusairól szól lenyűgöző alapossággal és kritikai szemlélettel. Az ilyen sorozatok

igazolják, hogy a megfelelő téma esetén a hosszabb formátumnak abszolút létjogosultsága van.

Az ismeretterjesztő és a dokumentumfilm viszonya? Egy műfaj és azon belül formátumok, vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

Szerintem eltérő műfajok.

Eltérőek, bár mindkettő a valóságot dolgozza fel. Annak idején a Hunnia Filmgyárban is külön működtek, a tudományos stúdió külön épületben, más vezetők, más rendezők működése alatt. Míg a híradó- és dokumentumfilmes stúdió szintén saját közösséggel, irányelvekkel működött. Azon túl, hogy együtt ebédeltünk, nem volt semmilyen közös kapcsolódási pontunk.

Bár ezek a filmek fesztiválokon egymás mellett szerepelhetnek, és mindkét műfaj kiváló alkotásokat hoz létre, a tartalmi fókuszuk eltér. Míg az ismeretterjesztő filmek oktató, tudományos jellegűek, addig a dokumentumfilm gyakran kritikai és mélyebb társadalmi témákat tár fel.

Az ismeretterjesztő film lehet dokumentumfilm vagy fordítva?

Legyünk nagyvonalúak! Fogadjuk el dokumentumfilmnek! Szóval nézzük így, és fogadjuk el az ismeretterjesztő filmet is dokumentumfilmként, hiszen mindkettő a valóság bemutatására törekszik. Bár az ismeretterjesztő műfajok sokszor inkább tudományos, oktatási célúak, a dokumentumfilmek elsősorban a társadalmi vagy emberi kérdésekre fókuszálnak. Az ismeretterjesztő stúdiók, mint például Kormos Ildikóék, sok díjat nyertek, de a dokumentumfilmes alkotók is jelentős eredményeket értek el, méltányos lenne ezt is elismerni.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

A dokumentumfilmek láthatósága Magyarországon tragikus állapotban van. Hiányzik egy megfelelő platform, amely széles közönséghez juttatná el ezeket a filmeket. Számos minőségi dokumentumfilm készül, ami mély érzelmeket lenne képes kiváltani és fontos társadalmi kérdéseket tárna fel, mégis gyakran késő éjszakai vagy hajnalba nyúló időpontokban adják őket, amikor alig látják az emberek. Ez különösen elszomorító, mert rengeteg munka, idő és elkötelezettség van ezekben a filmekben, és ahogy mondtam, sok mű képes mély érzelmi hatást gyakorolni a nézőkre, ahogy ezt például Gyarmati Lívia filmjei is példázzák.

Egy külön csatorna létrehozása, ahol a dokumentumfilmek folyamatosan és elérhető időpontokban láthatóak, elengedhetetlen lenne a műfaj számára. Szóval az egyértelmű megoldás egy önálló csatorna lenne, amely dedikáltan dokumentumfilmeket sugároz. A társadalmi forgalmazás hiánya óriási akadály, és sokszor sajnos az értékes tartalom elvész a műsoridő méltatlan kezelésében.

Befolyásolják-e a dokumentumfilm készítését a változó nézői szokások?

Abszolút. A dokumentumfilm-készítést befolyásolják a nézői szokások, hiszen minden műfajnak – legyen az sportfilm, opera vagy dzsessz – megvan a maga közönsége. Azonban a legtöbb dokumentumfilmes, köztük én és a kollégáim, nem elsősorban azért készítünk filmet, hogy megfeleljünk a nézői igényeknek. Inkább a téma mélysége és hatása motivál bennünket. Az a célunk, hogy a filmünk gondolkodásra késztesse és megérintse a nézőt, függetlenül attól, hogy az adott téma éppen mennyire népszerű.

A dokumentumfilm és az élőszereplős filmek viszonyrendszeréből mit tart releváns kérdésnek?

A dokumentumfilmek és az élőszereplős játékfilmek viszonyrendszerében a legrelevánsabb talán az, hogy a dokumentumfilmek gyakran valós szereplőket és élő, aktuális társadalmi problémákat mutatnak be, míg az élőszereplős játékfilmekben a valóság ábrázolása többnyire fikciós keretek között zajlik. Dokumentumfilmeknél az élő szereplők személyes történetei és helyzetei közvetlenül hatnak a nézőre, mivel azok hiteles, valós emberek megélt élményein alapulnak. Ezzel szemben a játékfilmekben az élő szereplők inkább egy előre megírt forgatókönyvet követnek, ami a valóságot különböző mértékben torzíthatja.

A különbség inkább abban rejlik, hogy a dokumentumfilm célja a valóság közvetlen bemutatása, míg az élőszereplős játékfilmek többnyire fikciós vagy dramatizált formában közelítik meg a témákat. A releváns kérdés tehát az, hogy mennyire őszinte és hiteles az, amit látunk, különösen, ha a dokumentumfilm társadalmi problémákat tár fel, mivel a hitelesség elengedhetetlen a hatás eléréséhez.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

Fejlesztési lehetőséget látok abban, hogy a dokumentumfilmeket szélesebb körben elérhetővé tegyük az oktatási intézményekben, könyvtárakban, egyetemeken, hogy az adott témák – mint például az általam készített *Maléter*-film – valóban eljussanak a fiatalokhoz és az érdeklődőkhöz. Az ilyen filmek gazdagítanák, érdekesebbé tehetnék a tananyagokat, segítve a diákokat abban, hogy történelmi és társadalmi kérdésekről hiteles forrásokból szerezzenek tudást. Ezenkívül filmklubok és vetítések szervezése is hozzájárulhatna a dokumentumfilmek láthatóságának és oktatási értékének növeléséhez.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a hatvanas, hetvenes vagy a nyolcvanas, kilencvenes, majd a kétezres években?

Pályakezdőként a ’70-es években nagy lendülettel indultam a dokumentumfilmezés felé, miután játékfilmasszisztensként dolgoztam, kértem a Hunnia Filmgyár igazgatóhelyettesét, hogy önálló munkát végezhessek és segítsen át engem a 2-es telepre. Az akkori környezetben könnyebb volt, mint manapság. A Kádár-rendszerben kevesebb volt a közvetlen cenzúra a dokumentumfilmekkel szemben. A témaválasztásban szabadabbak lehettünk, és a művészekre kevesebb figyelem irányult. Amikor elkezdtem dokumentumfilmeket készíteni, például a *Magnós oktatás a tanyai iskolákban* című első filmhíradóriportom 1975-ben, akkor könnyebben dolgozhattunk, mert az alkotói folyamatra koncentrálhattunk anélkül, hogy állandóan attól tartanánk, valamiért kivágnak egy részt a filmből. Az a régi fajta közvetlenség és nyitottság, amelyet pályám kezdetén megtapasztaltam, sajnos mára sok tekintetben megváltozott.

Ma, bár látszólag nyitottabb a médiakörnyezet, erős a politikai nyomás, ami miatt sok szerkesztő félti az állását, és emiatt sok témát kerülnek. Az MMA által támogatott, rólam készült portréfilmem vetítése előtt például háromperces részt cenzúráztak, konkrétan megjelölve a kivágandó részt. Nem esett jól, de a film végül eljutott a közönséghez, és nagyon jó visszajelzéseket kaptam.

A kereskedelmi csatornáknál is tapasztalható ez a szemlélet. Például egy szatirikus filmötletemet visszautasították, mert a „könnyebb, szórakoztatóbb" tartalmakra van igényük, ami megfelel a nézői elvárásoknak. A mai helyzetben gyakran úgy látom, hogy bár a közszolgálati és kereskedelmi médiumok nyíltan kritizálják egymást, de a háttérben összezárnak, támogatva egymás érdekeit.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének vagy gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Hát nem tudom… Most ezen el kéne gondolkodnom, hogy mondjak-e rosszat is magamról. De inkább nem teszem. Nem adom ki a rossz tulajdonságaimat (nevet).

Akkor úgy kérdezem, hogy mit tart a saját erősségeinek?

Erősségeim közé tartozik a gyors és improvizatív munka, legyen az forgatás vagy vágás, ami a dokumentumfilm műfajában kifejezetten hasznos. Jó szemem van ahhoz, hogy észrevegyem a fontos és érdekes részleteket, ezek segítenek megragadni a történetet. Emellett nem félek odamenni és beszélgetni akár idegenekkel is, ami elengedhetetlen a dokumentumfilm hitelességéhez és közvetlenségéhez.

Ezenfelül van egy szarkasztikus humorérzékem és szeretem a szatírát, ami lehetőséget ad, hogy egy kis csavarral, humorral adjak át komolyabb tartalmakat. Szeretek ilyen elemekkel dolgozni a filmjeimben, ha adódik rá lehetőség. Ezek az adottságok segítenek abban, hogy a dokumentumfilmjeim hitelesek és szórakoztatóak legyenek, miközben az emberek valós történeteit mutatják be.

Milyen fejlődési lehetőségeket tűzne vagy tűzött volna ki?

A legfontosabb „fejlődési célom" az, hogy minél tovább egészséges maradjak és élvezhessem az életet. Hála Istennek, még jól vagyok, és szeptember elején a hatvanadik érettségi találkozónkat ünnepeljük, ami nagy dolog, hiszen az osztályból már csak heten vagyunk. Az életcéljaim között ott van a zenekarom is, amellyel hetente próbálunk. Ezek a dolgok motiválnak és adnak lendületet.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

Mind a három.

Egyformán?

Mindhárom – tehetség, kitartás és szaktudás – egyformán fontos. A tehetség önmagában nem elegendő, szükség van kitartásra is, hiszen sokszor elutasítják az ötleteinket, és ha mi, alkotók, bízunk az ötletünkben, akkor ki kell tartanunk, és nem lehet feladni. Ugyanakkor a szaktudás is elengedhetetlen, különösen a technikai fejlődés miatt. Rendezőként tudnom kell, mit kérhetek a kollégáktól, és milyen eszközökkel lehet megvalósítani az elképzeléseimet, különben elveszítem a szakmai hitelességemet. Azon túl, hogy megfelelően irányítsam őket és reális elvárásokat támasszak a csapatom felé. Összességében mindhárom tulajdonság egyformán szükséges a sikeres munkához.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe (egykori és mai) a magyar dokumentumfilmesek közül?

Mentorom és példaképem a dokumentumfilmes pályán Mönich László volt, aki a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban kisebb vezetői szerepet töltött be, és nagyban támogatta a témajavaslataimat.

Nagyra becsülöm Schiffer Pál munkáit, különösen a *Fekete vonat* című filmjét, amely a nyers valóságot mutatja be nagy érzékenységgel. Gyarmati Lívia *Együttélés* című filmje is különleges számomra, ritkán érintenek meg ennyire alkotások, de ennek az ereje és őszintesége valóban megrendítő. Gyarmati filmjeiben érződik a cseh újhullám hatása, amit különösen kedvelek.

Sára Sándor szintén fontos példakép, aki nagy hatást gyakorolt a dokumentumfilmes látásmódomra.

A fiatalabb generációból Kocsis Tibort említeném, aki remek rendező, és nagyon fontos filmeket készít.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Egy jó filmötlet alapja az újdonság ereje, valami olyan téma, amit kevesen vagy egyáltalán nem dolgoztak még fel. Az ötletnek frissnek kell lennie, elkerülve a „lerágott csont" érzetét. Ez adja meg azt a különleges alapot, amelyből valóban emlékezetes és figyelemfelkeltő film készülhet.

Ki a hipotetikus nézője?

A hipotetikus néző az, aki már rendelkezik bizonyos intelligenciaszinttel és érdeklődik a valóság, különösen a magyar valóság iránt. Olyan emberek, akik nyitottak a kultúrára, legyen az zene, képzőművészet vagy film. Ahogy az opera is megkövetel egy alapvető műveltséget, úgy a dokumentumfilmek is igénylik, hogy a nézőben legyen kíváncsiság és érzékenység a mélyebb, valósághű történetek iránt.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll a legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Igen, van kettő is…

Az első a *Fújd meg Béla,* a zene, a dzsessz köré szőtt történet. A zene nekem legalább olyan fontos, mint a dokumentumfilm. Az ötlet az volt, hogy két fantasztikus zenész – Szalóki Béla és Papa Fleig – egy nagy New Orleans-i dzsesszversenyre próbálnának eljutni, mindenüket feláldozzák, gyűjtik a pénzt. Még a Vajna-korszakban pályáztam vele, és bár tetszett nekik az ötlet, a szinopszis, végül azzal utasították vissza, hogy színészekkel képzelnék el a filmet a zenészek helyett, de ezt a két embert, ezt a zenét nem lehet ilyen egyszerűen eljátszani.

A második tervem Kossuth Lajos utolsó szerelméről szólt. A történet szerint a már 82 éves Turinban élő Kossuth beleszeretett egy 19 éves lányba, Zeyk Saroltába, akivel különleges kapcsolatot ápolt. Szépsége és fiatalsága magával ragadta, de elegánsan, intelligensen kezelte a helyzetet. Nem akarta magát nevetség tárgyává tenni, de az érzéseit a levelei őrzik, a sorokból tükröződik a mély szeretet, de a projekt sajnos nem valósult meg, és már nem is fog.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Nagyon jól, és ezt ne vegye szerénytelenségnek. Egy filmrendező, és én is ide tartozom, pontosan és tisztán látja, hogy milyen filmet készített – sikerült-e a film, elérte-e a kívánt célt –, talán jobban is, mint bármelyik kritikus. Tudom, ha egy filmem

éppen „csak jó”, akkor is, ha valaki az egekbe dicséri, vagy ha lehúzzák bármilyen okból, akár személyes vagy politikai nézeteltérések miatt. A kritikák így nem tudnak igazán befolyásolni, mert biztos vagyok abban, amit létrehoztam.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

Hát ez, amíg a film ki nem megy divatból – márpedig nem megy ki a divatból –, amíg ember lesz a földön, addig lesz film is, és addig lesz dokumentumfilm is.

Lát-e olyan területeket, ahol a dokumentumfilm jelentős, vagy a mainál jelentősebb szerepet játszhat a jövőben?

Jelenleg is van szerepe a dokumentumfilmnek, de úgy gondolom, és azt remélem, hogy ennél csak nagyobb szerepe lesz a jövőben.

Miben lát lehetőségeket és milyen veszélyeket érzékel a dokumentumfilm jövőjét illetően?

A dokumentumfilm jövőjét illetően nagy lehetőséget látok a magyar fiatalokban: kreatívak, kitartók, a jég hátán is megélnek, ezt akár a mindenkori olimpiai sikereink is bizonyítják.

Élelmes és tehetséges nép vagyunk. Azt gondolom, hogy a művészeti ágakat nálunk nem lehet eltüntetni, de a dokumentumfilmek eljuttatása a közönséghez komoly kihívást jelent. Fontos lenne, hogy a dokumentumfilmesek összefogjanak és egy társadalmilag elérhető tévécsatornát hozzanak létre, így biztosítva a műfaj fennmaradását és szélesebb körű elérését. Ahogy Miskolcon a zenetanárom mondta: „Nem azért tanulunk zenét, hogy lemenjünk a pincébe és magunknak játsszunk.” Szerintem filmet sem magunk miatt csinálunk, hanem azért, hogy a közönséghez is elérjen, de ehhez bátorság is kell, különösen a döntéshozók részéről.

Varga Ágota

Varga Ágota (Császár, 1954) Balázs Béla-díjas, Prima-díjas, Tolerancia-díjas dokumentumfilm-rendező. Filmjeit a kibeszéletlen bűnök, a történelmi múlt feltárása és a nehéz sorsúak iránti szolidaritás jellemzi. Gyakran szembesíti szereplőit egymással és múltjukkal. Pályáját az oroszlányi televízióban kezdte. 1990-ben fődíjas lett a videószemlén, 1999-ben az UNESCO-díjat vehette át. 2001-ben történelmi dokumentum kategóriában a Magyar Filmszemle, majd 2002-ben a Filmkritikusok Díját kapta meg. A *Leszármazottak*at 2005-ben rendezői díjban részesítette a Magyar Filmszemle zsűrije. *A tartótiszt* című filmjéért 2015-ben elnyerte az Ember Judit-díjat. Több nemzetközi díjjal is elismerték filmjeit. A 2019-ben Németországban megjelent *A kelet-európai film klasszikusai* című sorozat magyar kötetében egyedüli dokumentumfilmesként szerepel.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

A dokumentumfilmnek is ugyanaz a célja, mint a játékfilmnek, többek között az, hogy felmutasson összefüggéseket. Emellett szembesítsen a valósággal egy sajátos tükrön keresztül, hiszen a rendező látásmódja mindenképp érvényesül, mert hiába törekszik az objektivitásra, akkor sem tagadhatja le a személyiségét. Művészetnek pedig nyilvánvalóan művészet, mert a katarzisra is törekszik. Legalábbis nekem ez a célom, bármilyen problémát vagy nehéz helyzetet vetünk fel, akkor is szülessen meg a nézőben – és először is bennem – valamiféle katarzis, és egyfajta megoldás felé tudjon mutatni a film. Nem feltétlen pontos irányba, inkább gondolkodtasson el, és mindenki a saját szűrőjén keresztül gondolja tovább a látottakat. Olyan élményt is nyújthat egy dokumentumfilm a nézőben, hogy hoppá, én ezt láttam, de most jövök rá, hogy érdekes összefüggésről vagy jelenségről van szó, amire érdemes odafigyelni vagy magamat beletenni.

Meghatározása szerint a művészet a társadalmi tudat egyik formája. Olyan alkotótevékenység, amelynek célja a valóságnak bizonyos esztétikai elvek szerint a szép érzését felkeltő eszközökkel, az egyedi jelenségeket tipizálva tükrözi és jeleníti meg. Ez a definíció a művészi igényességű dokumentumfilmre is igaz. Fontos, hogy készítsünk dokumentumfilmeket. Arra is szükség van, hogy újfajta valóságokat kreáljunk játékfilmeken keresztül, de arra szerintem még nagyobb az igény, hogy a valóságot éljük meg, illetve láttassuk.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

Az érdeklődésem nem ez irányú. Engem inkább az foglalkoztat, amit és ahogyan megélünk, valamint az, hogy ezt milyen módon tudom közvetíteni az emberek felé. Elemzők, filmkritikusok írják, mondják a múltfeltáró filmjeim kapcsán,[1] hogy a do-

[1] „Varga Ágota pályája során több múltfilmet készített. Munkássága a nyolcvanas évek végén elinduló múltfeltárás folytatásának, egyben megújításának is tekinthető. Megteremti saját eredetiségét, mondhatnánk azt is, szerzői kézjegyét." (Pócsik Andrea)

kumentumfilm egyfajta megújításának is tekinthető a munkásságom által, mivel több esetben szembesítéseket alkalmazok. Nagy empátia szükséges, amikor mindkét oldalt, akiket szembesíteni akarsz, meggyőzz annak a fontosságáról, hogy elmondják az érveiket – élőben a kamerába – előzetes megbeszélés vagy próba nélkül. Erre nem könnyű rávenni az embereket, de az elkészült filmek mindenképpen engem igazolnak, mert sokat hozzátettek ahhoz, hogy tisztábban lássunk helyzeteket.

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Csapatmunka, amennyiben operatőrrel, hangmérnökkel dolgozom, de az indíttatás és az ötlet egyéni. Mivel az én ötletemből dolgozunk, a szereplők után a kollégákat is meg kell győznöm arról, hogy miért fontos erről dokumentumfilmet készíteni. Ha hosszú távon együtt dolgozik az ember a kollégákkal, akkor félszavakból is értik egymást. Bár volt olyan helyzet a *Csintó* című dokumentumfilmemnél, amit 1998-ban készítettünk egy cigányvajda születésnapján, amikor az operatőröm nem értette, miért kell nekünk ilyen gazdag buliról filmet forgatni. Mondtam, nem baj, vedd, ami történik, és amire kérlek, majd megérted. 1998 tavaszáról beszélünk, amikor még a Horn-kormány volt hatalmon. Ezek voltak az utolsó hónapjai, és a szervezett bűnözés feltételezhetően kézen fogva járt a politikával. Itt jegyzem meg, amikor a film előkészítésén dolgoztam, a bulit szervező cigányvajda fiával személyesen is szerettem volna találkozni, ő a Kempinski Hotel hallját javasolta, mivel az egész család úgyis Budapesten lesz ruhavásárlás céljából. Ketten beszélgettünk egy asztalnál, a mögöttünk lévő másik asztalnál a családhoz tartozó hat fiatalember pedig figyelt. Egyszer csak belépett az épületbe Doszpot Péter, az akkori budapesti főrendőr. Amint meglátták egymást Csintóval, puszi, összeölelkezés és tegező viszony.

Szóval engem érdekelt, hogy egy cigányvajda fia miért tart ekkora bulit az édesapjának, ahova a népes családtagjain kívül jelentős funkcióban lévő embereket és sztárokat, valamint az úgynevezett alvilág kétes hírű személyeit, bűnözőket hív meg. A hangmérnöktől azt kértem, hogy a főszereplőkön – a vajdán és a fián – a forgatásunk végéig legyen mikroport. Ugyanis azt találtam ki, hogy úgy lehet nagyon „beszédes" a filmünk, ha megkérjük a főszervezőt, a vajda fiát, Csintót, hogy még a kapunál mutassa be nekünk, a stábnak azokat, akik éppen érkeznek a buliba. Kérésem volt, hogy ne csak a nevük, hanem a tisztségük is hangozzék el. Így hallottuk például, hogy megjött… az MLSZ elnöke, vagy a másik…, a fővárosi alvilág királya stb. Ő nyilván büszke volt erre, és bemutatta a vendégeket. A kész filmben pedig ez tudott elég nagyot szólni, hogy miféle társaság jön össze egy ilyen buliban, mintegy leképezve az akkori társadalmi viszonyokat. Volt olyan társasági csoport, amelyet csak forgatás közben fedeztem fel, bizonyára jóval hamarabb ott voltak már a helyszínen.

– Őket még nem mutattad be – mondtam Csintónak.

– Hát Ágota, ők bűnözők! A többiek nem, de ők igen (nevet).

Azóta többen is feltették a YouTube-ra a filmet, melynek még a mai napig nagy a nézettsége.

Van értelme a dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Van. Van, aki dokumentumfilmként aposztrofálja az egyszerű riportfilmeket is. Ezekben általában leültetnek egy történészt, egy esztétát vagy valamilyen szakértőt, aki a film témájáról beszél. Ha valaki viszont a saját életéről, a szenvedéseiről, vagy

az emlékeiről fejti ki gondolatait, az már több egy szimpla riportnál. Ahogy felidézi az emlékeit, az arcvonásaiból, gesztusaiból nagyon sok minden kiolvasható. Ezt a klasszikus értelemben vett dokumentumfilmnek mondanám, amelynek nagy hagyománya van itthon, például Sára Sándor dokumentumfilmjeiben. Portréfilmről is beszélhetünk a dokumentumfilm kapcsán, itt a kvázi önvallomás kiegészülhet fotókkal és élethelyzetekkel.

Aztán van az a fajta dokumentumfilm, amikor többnyire szituációkat, élethelyzeteket rögzítünk. Ez már nagyobb odafigyelést igényel a rendező és az operatőr részéről. Nekem jó néhány filmem ilyen, például az említett *Csintó,* aztán a vak házaspár és az egészséges gyerekük életéről szóló három filmem, a *Szemünk fénye,* a *Szülei szeme* és most a legfrissebb, a 19 évet átívelő *Láthatatlan kötelek.* Ezekben a filmekben segítünk helyzeteket teremteni, amelyek nem idegenek a szereplőktől, mert a valóságban is ugyanúgy megtörténhetnek velük. A fontos információk elhangzása érdekében kérjük, hogy egymás közti párbeszédben ezek kerüljenek szóba, tehát ne én kérdezzek. Így átélhetőbb, szinte játékfilmszerű helyzetek sora adja a film dramaturgiájának sajátosságát.

Aztán vannak még a dramatizált dokumentumfilmek, nekem ilyen a *Megbélyegzetten – 1968,* ami egy általános iskolai osztálytársam története, akit egy gyerekcsíny miatt meghurcoltak, és ezáltal az egész élete megpecsételődött. Ez a film három síkon fut. Az egyiken a volt osztálytársam elmesélte a történetét egy osztályteremben a drámatagozatos középiskolásoknak, akikkel az általa megélt eseményeket eljátszattuk. A találkozóra a történelemtanár is felkészítette a diákokat. Ezért sem válnak le a kész dokumentumfilmről a dramatizált szituációk, vagyis ezek nem élnek külön „életet". Ezt nagyon nehéz jól megvalósítani. Nagyon sok rossz úgynevezett dramatizált dokumentumfilmet láttam, ahol úgy gondolta a rendező, elégséges eljátszatnia a színészekkel a történelmi helyzetet, és csak úgy bevágja azt egy-egy mondatnál. Így nem tud egységesülni, és láthatóan a színészek sem tudják átélni igazából a történetet. Dramatizált dokumentumfilmből van a legtöbb rossz. Ennek még nincs igazán kiérlelt hagyománya.

Léteznek még áldokumentumfilmek, amikor főleg narrációval olyan állítások hangzanak el a valódi jelenetek között, amelyek igaznak tűnnek ugyan, de valójában a rendező képzeletének szüleményei. Ez is lehet rendkívül izgalmas, felkavaró, de leginkább szórakoztató. Kevés ilyen készül, Siklósi Szilveszter *Az igazi Mao* című 1994-es kitűnő filmje volt emlékezetes számomra ebben a műfajban.

Műfajilag „kevert" film is létezik. Például Sós Ági *Szerelempatak* című filmje inkább valami kevert film, az idős emberek őszinte szerelmi élményeikről beszélnek a riporternek, majd közülük egyesek egy elképzelt, nem valósághű, megrendezett jelenetek szereplői lesznek. Hatásos és egyben szórakoztató lett a végeredmény.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

Ma már bárki készíthet bármiről filmet, akár egy telefonnal is, de nem gondolom, hogy a kettőt össze kellene hasonlítani. Erre is szükség van, meg arra is. Ha az embereket érdeklik a rövid videók, akkor hadd nézzék, de az is fontos, hogy a televízióban, vagy a moziban, vagy más elérhető platformon megnézzenek egy igényes dokumentumfilmet.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

Alkotói létforma. Ha valaki úgy gondolja, hogy ebből ipart kell csinálni, az veszett fejsze nyele, szerintem.

A film megjelenése óta meglévő klasszikus ellentétpárok – filmművészet vagy filmipar, üzlet vagy alkotói magatartás – a dokumentumfilm esetében bírnak-e valamilyen speciális többletjelentéssel?

Lehet, hogy valaki üzleti megfontolásból készít egy dokumentumfilmet, úgynevezett megrendelt referenciafilmet. Ha például egy cég nem egy szimpla reklámban szeretné bemutatni a termékét, hanem úgy, hogy legyen valami többletértéke. Aztán ezt valamilyen platformon közvetítheti a célközönségnek. Az akkori közszolgálati televízióban a *Háló* és a *Théma* című műsorokban készült egy-két ilyen kisfilm, amikor ott dolgoztam. Forgattunk egy filmet a folpack gyártásáról, de azt is az emberi oldaláról próbáltam megközelíteni, az embert, az alkotót, a valami fontosat létrehozót előtérbe helyezni. Egyébként és ezenkívül a *Hálóban* és a *Thémában* is a saját ötleteimet forgattam le olyan kategóriákról, amelyekről úgy gondoltam, hogy meg kéne mutatni. Nyilván azóta is készülnek ilyen filmek, de ezeket ne hívjuk dokumentumfilmnek.

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogy látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

Mindenféleképpen. Dolgoztam ilyen műhelyekben. Volt a Fórum Film Alapítvány, ahová Fehéri Tamás hívott, ott készült néhány filmem, például a *Szakítópróba,* a súlyemelő család története vagy a *Porrajmos – Cigány holokauszt*. Előtte a Magyar Televízió *Háló* és *Théma* című műsoraiban dolgoztam, ahová Vitézy László hívott. Akkor ez rendszeres kisdokumentumfilm-gyártást jelentett a közszolgálati televízió berkein belül, amiről nekem jó emlékeim vannak. Inspiráló volt az együttgondolkodás.

Aztán Muhi András hívott az Inforg Stúdióba, ott is főként jó tapasztalataim voltak, de akadtak nagyon rosszak is, anyagi szempontból, aminek számomra még ma is van kellemetlen utóélete. Aztán önállóvá váltam, olyan értelemben, hogy én lettem a filmjeim producere is.

Műhelyekre mindenesetre szükség lenne, mert ha olyan ember kerül az „élre", aki kellő tapasztalattal, intelligenciával és széles látókörrel bír, akkor ez sokat lendíthetne, még több kiváló dokumentumfilm készülhetne és a filmek utóéletének gondozása is megoldott lehetne. Fontos hiányt pótolna ez a magyar filmgyártásban.

Az évek, évtizedek alatt érzett változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók megbecsültségét illetően akár szakmai, akár anyagi szempontból?

Ez a rendszeres kisdokumentumfilm-készítés, amit annak idején Vitézy László és Fauer András vezetett a Magyar Televíziónál, nagyon sok embernek adott lehetőséget. Ma sokan nem jutnak filmhez. Az NFI csak egy lehetőség.

A dokumentumfilm megbecsültségében érzett változást?

Amikor az én filmjeim mennek a televízióban, vagy később felteszem őket a YouTube-ra, annak van visszhangja. Nyilván nem annyi, mint egy szenzációhajhász videónak, de aki igényesebb tartalomra vágyik, az megtalálja ezeket a filmeket. Közönségtalálkozókra is hívnak, vannak filmklubok, ahol vetítik és keresik a dokumentumfilmeket. Az viszont biztos, hogy a közszolgálati televíziózásból hiányzik a kisdokumentumfilm mint műfaj. Annak idején igény volt rá, hogy az akkori társadalmi helyzetek fricskáit is bemutassuk. Ma is szükség lenne rá, hogy a kisember élethelyzetén, sorsán keresztül kicsit közelebb hozzuk, átérezhetőbbé tegyük a magyar valóságot, és ne csak olyan riportokkal találkozzunk, mint a *Fókusz*ban vagy a *Tények*ben, ahol narrálva elmondják, hogy mit kell gondolni. Az nem az igazi magyar valóság. Ha azt gondolják felelős emberek, hogy az említett valódi kisdokumentumfilmekre a közszolgálati televízióban nincs szükség, és az embereknek ez így jó, az mélységesen elszomorít. Persze az emberek azt nézik, amit a tévében adnak, de én örülnék annak, ha felnőttként kezelnék a magyarokat, ami azt jelenti, hogy nem sulykolják beléjük, mit gondoljanak. Ehhez pedig nagymértékben hozzájárulhatna az, ha nem is napi, de legalább heti szinten készülhetnének igényes, valódi és valósághű kisdokumentumfilmek, legfőképpen a közszolgálati televízióban. A magyar ember lelkületéhez semmi közük a külföldi sorozatoknak, az amatőr szereplőkkel eljátszatott, valósághoz semmi köze licencműsorok helyett lenne műsoridő a saját gyártású dokumentumfilmekre.

Nekem hiányzik, hogy felnőttként kezeljék a társadalmat. És ez nem kormányellenes megszólalás részemről, hanem az objektív szemléletmódra való törekvés.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőfilmes közösséghez képest?

A játékfilm esetében minden producer vérbeli producer, akinek ez a szakmája. Én kényszerből vagyok a saját filmjeim producere. Nem profi produceri munka, amit én csinálok, ugyanakkor elengedhetetlen, hogy ezt is felvállaljam. Nagyobb rálátásom van mindenre, és nem vagyok másnak kiszolgáltatva. Viszont a forgalmazás, a marketing szempontjából igenis hátrányt jelent. Amikor a legutóbbi filmem bemutatóját szerveztem, szerettem volna marketingtámogatást kérni a Nemzeti Filmintézettől, de egyértelműen közölték, hogy egy ilyen költségvetésű filmre (35 millió forint) a szabályzatuk szerint nem lehet beadni marketingpályázatot. Ez nincs rendben. Az egy jó hír, hogy a Nemzeti Filmintézet úgy döntött, hogy a *Láthatatlan kötelek* című dokumentumfilmem nemzetközi forgalmazását intézi. A magyar moziforgalmazás az én dolgom, online pedig a Filmión lesz látható majd a film. Ez azt jelenti, hogy a Filmio vezetője figyelt fel a *Láthatatlan kötelek*re és meghívta a filmemet erre a platformra.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Ilyen értelemben nem volt rossz tapasztalatom. Nem jellemző, hogy a producer beleszóljon az alkotói munkámba. Az az ideális, ha hagyja, hogy az ember szabadon dolgozzon. Kivéve, ha közös az ötlet, mert akkor ez közös alkotói tevékenységet is jelent. De amikor a rendező a saját ötletét valósítja meg, abban csak segítő szerepe lehet a producernek, semmiképp sem irányító. Amikor megállapodnak, hogy ő lesz a film producere, azzal azt is tudomásul veszi, hogy az a rendező filmje, ő pedig a lebonyolítást végzi, és a forgalmazásban segít.

Ha jó az emberi kapcsolat, akkor ez nyilván lehet konstruktív együttműködés, és a producernek is lehetnek olyan ötletei, amiket a rendező el tud fogadni. Sőt olyan szempontok is előtérbe kerülhetnek, hogy hogyan lesz ez a film eladható, és lehet olyan kérése a producernek, hogy ezt vagy azt változtassuk meg, de ha a rendező ragaszkodik a saját víziójához, és meggyőződése, hogy az úgy van rendben, akkor egészséges kompromisszumnak kell születnie. Ez nem egyszerű folyamat, de megoldható, ha jól ismeri egymást a producer és a rendező.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

Én a *Megbélyegzetten – 1968* című filmemben dolgoztam először forgatókönyvíróval. Többféle ötlet vagy változat is volt a fejemben, és hogy végül is ez lett, abban nagyon nagy szerepe volt Maruszki Balázsnak. Együtt tudtunk gondolkodni, hogyan születhet ebből egy olyan dokumentumfilm, ami másoknak is befogadható. Nagyon szerencsésen és konstruktívan tudtunk dolgozni úgy, hogy egyikünk se telepedett rá a másikra. Balázsban egy mérhetetlenül alázatos alkotótársra találtam, akiben egyszerre van meg a nagy szakmai tudás, a kívülről rálátás képessége és a másikkal együttgondolkodni tudás ritka kombinációja. Ő a Magyar Nemzeti Filmalapnál dolgozott a fejlesztési csapatban, ezért rengeteg tapasztalata van, hogyan is kell együttműködni egy másik alkotóval. Szakértőkkel ezt megelőzően is dolgoztam a múltfeltáró filmjeim kapcsán, és csak pozitív és konstruktív együttműködésről beszélhetek. Mind Ormos Mária, Szita Szabolcs, Vörös Géza, Orbán Balázs segítő szándékkal fordult felém, bármikor bármit kérdezhettem tőlük, az alkotói munkámba egyikőjük sem szólt bele, javaslataikat együtt gondoltuk tovább és mindig a film érdekében.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol lát hiányosságokat, és milyen megoldási javaslatai vannak?

Én Markert Károly operatőrrel dolgozom rendszeresen, akit még a *Hálóban* ismertem meg. Akkoriban vérbeli dokumentumfilmes operatőrnek mondhatta magát, de amióta nincs ez a lehetőség, hogy rendszeresen tudna ilyen filmekben dolgozni, kénytelen elmenni vezető operatőrnek vagy kameramannak olyan szórakoztató műsorokba, mint például *A konyhafőnök,* hogy pénzt keressen. Ugyanez jellemző a hangmérnökre is. Faludi Sándor volt jószerivel az állandó hangmérnököm, de ő is dolgozik televíziós műsorokban, aztán Bánk Attila lett a hangmérnököm, de ő is dolgozik például az *Ázsia expresszben*. Most éppen Lovasi Zoltán az operatőr kollégám.

A vágókkal nagy szerencsém van, mert előre meg tudok megállapodni, hogy kb. mikor fogjuk vágni a filmet, és ráérnek-e akkor. Szalai Károllyal vágom főleg a filmjeimet, aki nagyon keresett és elismert játékfilmes vágó is, de szívügye, hogy dokumentumfilmben is dolgozzon. Ugyanígy Koncz Gabriella is. Velük szoktam dolgozni, meg Király Pistivel. De vágtam Kende Julival és Szalay Péterrel is. Csak olyan alkotótársakkal szeretek dolgozni, akikről tudom, hogy képes együtt gondolkodni, és szinte eggyé válni a filmmel.

Tehát nincs kifejezetten dokumentumfilmes szakembergárda Magyarországon, de azt gondolom, szükség lenne rá. Ahhoz, hogy valaki például jó dokumentumfilmes operatőr legyen, külön ráérzésre, tehetségre van szükség. Tudjon együtt gondolkodni a rendezővel, és képileg is meg tudjon formálni emberi helyzeteket. Ha szituációs

dokumentumfilmet készítünk, ahol nem tudjuk, mi fog történni pontosan, ő mégis pont odaér a kamerával. Ez olyan intuíció, amit tanulni nem nagyon lehet, de ha van egy istenáldotta tehetség, akkor főleg ezekben az alkotásokban kellene érvényesülnie.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Hátránynak gondolom, hogy nincs többablakos rendszer. Most csak a Nemzeti Filmintézethez lehet pályázni. A Magyar Művészeti Akadémiához csak filmelőkészítésre lehet maximum 500 ezer forintos összegért. A Filmjus Alapítványnál és a Nemzeti Kulturális Alapnál szintén kis összegre, utóbbinál csak kiadványokra, plakátokra. Néhány nemzetközi lehetőség is van, például a MEDIA Desk, de ez keveseknek járható út és csak részfinanszírozás. A koprodukció úgyszintén. Magántámogatásról is tudni néhány esetben.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

Ahogy tehetős emberek támogatnak hátrányos helyzetben élő családokat, úgy el tudom képzelni, hogy létrehozzanak egy dokumentumfilmes alapot. Ez is egyfajta segítség, hogy sorsokat hozunk közel a társadalomhoz, akár a közszolgálati televízión keresztül. Tehát egyfajta alternatív mecenatúra működőképes lehetne.

Gyerekeknek szóló tartalom, családi filmek, ismeretterjesztő sorozatok. Mindez virágzó üzlet a világ fejlett filmiparral rendelkező részein. Magyarországon ez ugyanúgy állami támogatásra szorul, mint a piaci bevételekre kevésbé számító művészeti projektek. Lát-e ebben ellentmondást, problémásnak tartja-e, és ha igen, milyen változásokat látna szívesen?

Ez egyértelműen állami támogatásra szorul. Sajnos kevés gyerekfilm születik manapság. Lehetne kiemelten támogatni ezeket, és akkor ötletből sem lenne hiány. Természetfilmből azért vannak kiemelkedő alkotásaink.

Kapcsolat az állami pénzosztóval (támogatási rendszer). Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

Az én tapasztalataim szerint nem szóltak bele a filmekbe, és ez így van jól. A Nemzeti Filmintézet támogatásához kötni kell egy szerződést valamelyik műsorszolgáltatóval, amelyik fölvállalja a film televíziós sugárzását. Én a Duna Tv-től kaptam mindig a szándéknyilatkozatot, és ott az elfogadáskor az volt a kifogás, hogy *A fegyházlelkész* című dokumentumfilmemben belevágtam a misébe. A településen is misézett az atya, és a börtönben is, és az egyik miséből átvágtunk a másikba. A két mise így egymásba folyt és az átvevőnek ez problémát jelentett. Mit szól majd hozzá a katolikus egyház, hogy belevágtunk a misébe. Meg kellett győznöm az illetőt arról, hogy ez így rendben van. Ha az atya, aki a misét tartotta, így elfogadta, egészen biztosan a katolikus egyháznak sem lesz vele problémája. Hiszen ezzel a megoldással az volt szándékom, hogy megmutathassam Lajos atya nem megkülönböztető hangvételét, amellyel a híveihez fordul, legyen az elítélt vagy tisztes polgár.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel, filmtervvel?

Csak a Nemzeti Filmintézethez tudok fordulni, ilyen értelemben nem befolyásol. Azt viszont egyértelműen figyelembe veszem, amikor megírom a pályázatot, hogy olyan ötletet adjak be, amivel nem fogok lyukra futni. Nevezhetjük ezt öncenzúrának is, sajnos… Az más kérdés, hogy időnként másként alakul a végeredmény, mint a beadott filmterv, dokumentumfilmnél ez nem ritkaság. Lehet ez véletlen és tudatos is a rendező részéről, nyilván céllal.

A témaválasztásban?

Rengeteg téma van a fejemben, ilyen értelemben nem nehéz választani, hogy melyikkel fogok pályázni. De mindenképp figyelembe veszem, hogy mi lehet fontos a mai társadalomban. Amikor *A fegyházlelkész*el pályáztam, a főszereplő a *Bokros jelentések* című filmemnek is a szereplője volt – mert őt is üldözték a Kádár-rendszerben –, az érdekelt, hogy fegyházlelkészként mennyire tud empatikus lenni a rabokkal, hogyan tud velük beszélgetni. Erről szólt a pályázat is. Az viszont már menet közben a forgatáskor derült ki, hogy ő mennyire cölibátusellenes, ugyanakkor kitűnő pap és gyakorlatilag együtt él a házvezetőnőjével egy szerelmi kapcsolatban. Ezt addig javarészt titkolták, nem is mondták ki még soha senkinek. Nekem is csak megérzéseim voltak, amikor mindkettőjüket együtt láttam, amikor először találkoztam velük. Ez a tény forgatáskor volt csak egyértelmű számomra, mikor már több alkalommal találkoztunk. Amikor egy interjúszituációban rákérdeztem, nem tagadták, vagyis elfogadták, hogy akkor most ezt ország-világ elé tárják. Végül a film egyik záróakkordja is az lett, hogy Lajos atya mélyen elítélendőnek tartja a cölibátust, aminek a kérdése a mai napig nincs a helyére rakva a katolikus egyházban. Ha azonban annak idején egy olyan pályázatot adok be, ami arról szól, hogy itt egy atya, aki tagadja a cölibátust, és mellesleg fegyházlelkész, meggyőződésem, hogy arra nem kaptam volna támogatást. De mivel fegyházlelkészként volt érdekes az ő élete, és akkor az én érdeklődésemet is ez a tény keltette fel, egyértelmű volt, hogy pozitívan fogja fogadni a döntőbizottság. Az egy érdekes helyzet lett volna, és ügyet is csináltam volna belőle, ha a cölibátus kapcsán és emiatt nem vállalták volna a film műsorra tűzését, vagy arra kértek volna, hogy vegyem ki ezt a részt a filmből. De nem kértek ilyet.

Érzett-e valaha megfelelési kényszert az állami pénzosztó felé?

Ha éreztem volna, akkor kihagyom a cölibátus-témakört ebből a filmből. Összességében sem gondolom, hogy ez fő szempont lett volna a munkásságom során.

Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

Ha beadok filmötletet, azért adom be, mert fontosnak tartom, és azt remélem, hogy a döntnökök és majd a nézők számára is jelentőséggel bír. *A tartótiszt*re 2011-ben adtam be a pályázatot, amikor még személyesen is el kellett beszélgetni a kuratórium tagjaival a filmtervünkről. Az egykori tartótisztet ezt megelőzően már meginterjúvoltam, mert amikor az osztálytársamról szóló filmet készítettem elő 2009-ben, és a levéltárban kutattam, kiderült számomra, hogy meghatározó szerepe volt a házkutatásban. Miután megismerkedtem vele, megkérdeztem, hogy vállalná-e, ha róla készülne portréfilm, és nem mondott nemet. Ezért adtam be a pályázatot.

A kuratórium tagjai ekkor Vitézy László elnök, Dobos Menyhért, a Duna Televízió elnöke, Szakály István történész és köztévés szakember, Hermann Róbert történész, valamint Török Gábor producer voltak. Mindenki kizártnak tartotta – főleg a neves történész –, hogy egy korábbi tartótiszt megszólaljon Magyarországon, pláne olyan, aki a katolikus egyházi elhárítás vonalon dolgozott. Egyedül Vitézy László hitt bennem, és az volt a szerencsém, hogy ő volt a kuratórium elnöke, és ismert engem a *Hálóból*. Ő azt mondta a kuratórium tagjainak, mivel hitetlenkedtek, hogy akkor majd megcsinálja azt, hogyan nem tudta megvalósítani a filmet az egykori tartótisztről. Ilyen előzményekkel volt lehetőségem elkészíteni ezt a filmet. Ha akkor működött volna bennem az a fajta öncenzúra, miszerint a mai magyar társadalom még nem érett arra, hogy egy tartótisztről készítsek dokumentumfilmet, akkor nem adom be a pályázatot. De bennem ez nem működött.

És nagy szerencsém is volt, illetve a meggyőzőképességem is kellett hozzá, amikor elmondtam az érveimet az egykori tartótisztnek, hogy miért kellene ezt vállalnia. Csak menet közben, forgatási szituációban derült ki ott is, hogy még azt is vállalja, hogy szembesítsem őt az általa egykor megfigyeltetettekkel, az üldözöttekkel, ami adott még egy pluszt a filmnek. Akkor vált egyértelművé számomra az is, hogy sok nevet, amit a levéltárban kikutattam, nem lehet nyilvánosságra hozni. Akkor még. A következő hasonló témájú filmben már lehetett, de *A tartótiszt*ben még nem, ezért ki kellett sípolni, pontosabban pengetni a neveket. Sőt ehhez ragaszkodott is az egykori tartótiszt. Többször meg is torpantunk emiatt a forgatásban, mert említettem neki konkrét neveket, akiket ő szervezett be egykoron ügynöknek, akiket a levéltári kutatásaim során lehetett azonosítani. Ekkor úgy tűnt, hiába állapodtunk meg, hogy ezek majd ki lesznek sípolva a kész filmben, mégis megijedt, hogy a nevek a kamera előtt elhangzottak. A következő forgatásra nem jött el, azt mondta, beteg. De volt egy gyanúm, hogy nem ez az igazi ok, és kértem tőle egy személyes találkozót, ahol megerősítette azt a tényt, hogy a mai napig érvényes a felmentésekor, 1990-ben tett titoktartási kötelezettsége, tehát ő nem mondhat neveket és nem hangozhatnak el olyan személyek nevei, akik hozzáköthetők az ő egykori tevékenységéhez. És akkor újra meg kellett arról győznöm, hogy a forgatáson a részemről elhangzó nevek ki lesznek sípolva a kész filmben. Így tudtunk továbbhaladni, és így tudott elkészülni a másik két filmem is ebben a témában. Ezek az *Operatív érték – a besúgottak* a Regnum Marianum közösség üldöztetéséről, valamint a *Bokros jelentések* a Bokor-közösség megpróbáltatásairól a Kádár-rendszerben. Itt kell megemlítenem, hogy *A tartótiszt* című filmem 2013-as díszbemutatóját hatalmas érdeklődés övezte az Uránia Nemzeti Filmszínházban. Tolongtak az emberek, legalább százan kinn rekedtek a vetítésről, az egyik minisztérium mintegy 20 munkatársa szintén nem jutott be. Ezért később külön vetítésre és találkozóra kértek fel. Egy furcsaság is övezte a filmet, amikor a közszolgálati televízióban az akkori vezetés a film bemutatása köré beszélgetést szervezett két „szakértővel", amelyre engem nem hívtak meg. Még akkor is határozott nem volt a válasz, amikor több telefonhívásban ezt sérelmeztem. Indoklás sem volt, hogy miért nem vehetek részt. A televíziós beszélgetés szűk keresztmetszetű, érdektelen volt, és nem tett hozzá érdemben semmit a filmhez, sőt tompította annak jelentőségét.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Láttunk erre példát játékfilmeknél és néhány dokumentumfilmnél is. Zurbó Dorottyáék bhutáni–magyar filmje (*A monostor gyermekei,* illetve *A boldogság ügynöke* – a szerk.) például koprodukció. Ha olyan témát választ az ember és profi producer kezében van a film, az alkotók is ambicionálják, és a téma is indokolja, akkor erre van lehetőség.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Az egész estés dokumentumfilmet. Hogy átfogóan megmutassunk egy olyan helyzetet, ami leköt, lenyűgöz. De mindenféle hosszúságnak helye van, a rövid dokumentumfilmeknek is. Attól függ, mihez nyúlunk. Meg kell találni az arányt, hogy egy téma hány percben tud működni. Ebben is lehetne szerepe a műhelyeknek, ahol fiatal alkotók együtt tudnának gondolkodni tapasztaltabb szakemberekkel. Akár én is vállalnék egy ilyen műhelyben szerepet.

Az ismeretterjesztő film és a dokumentumfilm viszonya? Egy műfaj és azon belül formátumok, vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

Lehet az ismeretterjesztő filmet is dokumentumfilmnek nevezni, és a dokumentumfilmet is ismeretterjesztőnek, hiszen ismeretet is közöl, de eltérő műfajokról van szó. A klasszikus értelemben vett ismeretterjesztő filmben nagyon fontos a narráció. Nem tartom szerencsésnek a kettőt együtt kezelni, bár ismeretterjesztő filmből jóval kevesebb készül.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

Azt gondolom, szükség lenne arra, hogy létrejöjjön egy dokumentumfilm-forgalmazó részlege a Nemzeti Filmintézetnek, amely tartja a kapcsolatot az artmozikkal, és az arra érdemes filmeket forgalmazza Magyarországon. A televíziókban – de leginkább a közszolgálati csatorna valamelyikén, például az M5-ön – egy állandó idősávban, egy másikban pedig ismétléssel a már elkészült dokumentumfilmek rendszeres műsorra tűzése nagyon szükséges. Említettem a heti rendszerességgel és aktualitással megjelenő kisdokumentumfilmek megjelenésének fontosságát, amelyeket a közszolgálati televízió finanszírozna, és az erre a célra létrehozandó szerkesztőségben készülhetnének. Természetesen a dokumentumfilmek kellő promotálása is elengedhetetlen.

Befolyásolják-e a dokumentumfilm készítését a változó nézői szokások?

A néző azt nézi, amit kap. Ha lenne egy rendszeres sáv a közszolgálati televízióban, amelyről a közönség tudná, hogy abban az időben jó dokumentumfilmeket láthat, akkor azok a filmek nézettek lennének. Mert igény volna rájuk, ez meggyőződésem. A Hír Tv *Vetítő* című műsora például rendszeresen jelentkezik, és azok a filmek nézet-

tek is. Ahogy a játékfilmek esetében nézett a *Sztankay mozija* a közszolgálati televízióban, amelyben játékfilmekről beszélgetnek. Miért nincs hasonló struktúra megvalósítva a dokumentumfilmek esetében? A korábbi és a mai időszakból is vannak olyan alkotások, amikről érdemes lenne beszélni, akár az alkotókkal, akár a szereplőkkel. Ezt miért nem tartja fontosnak a közszolgálati televízió vezetősége? Természetesen akár a film újra műsorra tűzése köré szerveződhetne egy ilyen beszélgetés. A *Szélesvásznú történelem* példája működhetne dokumentumfilmek felidézésével is.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

A helyi televíziónál dolgoztam Oroszlányban 1986-tól 1992-ig, és nagy szerencsém volt, mert az a profi televíziós szakember, akit vezetőként foglalkoztatott a helyi tanács, csupa jó szakembert vett maga mellé operatőrnek, technikusnak, riporternek. A semmiből teremtett meg egy színvonalas televíziót. A helyi televízióknak – kimondatlanul is – nagy szerepük volt az egypártrendszer leépítésében. '86-ról beszélünk! Mi szabályosan forradalmat csináltunk. Rengeteg fricskát feltártunk, beleszőttük a riportjainkba, amik aztán eljutottak az *Ablak*hoz és különböző országos műsorokhoz. A helyi televíziók versenyén is taroltunk. Ez egy nagyon intenzív tanulási időszak volt nemcsak technikailag, hanem tartalmilag is. A műsorkészítés minden fázisát megtanulhattuk, a műsorvezetést, a riportkészítést, a vágást, az operatőrködést, kinek mihez volt affinitása.

Aztán a független filmes fesztiválra beneveztem az egyik ott készült dokumentumfilmemet, és erre figyelt fel a zsűrielnök Vitézy László. Akkor kért fel, hogy dolgozzak rendszeresen a *Háló* című műsorban. Nekem ez volt az iskola. Akik filmes képzésre, egyetemre járnak, azoknak is az a fontos, hogy minél többet és többet gyakoroljanak. A saját hibáinkból lehet tanulni. Ezt iskolában és iskolán kívül is meg lehet tenni, és úgyis kiderül, hogy ki az, akiben van elég ambíció, tehetség, kitartás, alázat, problémaérzékenység, empátia, tapintat, céltudatosság és még sorolhatnám. Rengeteg kudarc árán születhet aztán valami jó. Ilyen értelemben a műhelyek is kifejleszthetnek szakembereket, hiszen terepet biztosítanak számukra a gyakorlásra. Ezért is lenne szükség arra, hogy több szakember tudjon kikerülni akár az iskolapadból is, mert a dokumentumfilmes szakon talán öt ember végez évente, nem sok. Több lábon kellene állnia ennek a képzésnek is.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

Készüljön dokumentumfilm arról, milyen a magyar nyelv helyzete? Vagy az a kérdés, hogy milyen a dokumentumfilmes narrációk nyelvezete? Vagy vetítsenek-e dokumentumfilmeket az iskolákban? Tény, hogy az oktatásban nem használják ki azt a dokumentumfilmes kincset, ami itthon rendelkezésre áll. Ritkán látok olyat, hogy különböző tantárgyaknál dokumentumfilmeket is ajánlanak. Csak néha-néha hívnak középiskolákba, de ahová hívtak, ott nagyon jó tapasztalom volt. Főleg a történelmi témájú filmjeimmel, amit ha a tanár előkészíti – ezt kérem is –, akkor nagyon nagy

érdeklődéssel nézik, és egészen szakszerű kérdéseket tesznek fel a diákok. Helye tehát lenne a dokumentumfilmeknek az iskolákban. Erre is figyelnie kellene a tankönyvkészítőknek és az oktatási rendszernek, hogy legyen olyan szegmens, ahol ezeket a filmeket javasolják, vagy legyenek olyan szakemberek – akár az NFI-nél, akár a közszolgálati televízióban –, akik a tanárok figyelmébe ajánlják az alkotásokat.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a nyolcvanas, kilencvenes években?

Az oroszlányi tévénél kezdtem a pályámat, aztán 1992-től lettem szabadúszó, amikor a Magyar Televízió *Háló* című műsorához kerültem. Úgy éreztem, hogy a helyi televíziónál már kimerítettem a lehetőségeket. Azért is mertem felvállalni az egyébként nem könnyű szabadúszó létet, mert rendszeresen tudtam dokumentumfilmeket készíteni. Megvolt bennem a kíváncsiság és problémaérzékenység, témahiányban sosem szenvedtem. Utána jött a Fórum Film Alapítvány, ahol Fehéri Tamás biztatására pályáztunk, akkor még a Magyar Mozgókép Közalapítványhoz. Az első egész estés dokumentumfilmem a *Szakítópróba* volt, amit a Fórum Film Alapítvány és a Tatai Televízió közös gyártásában tudtam elkészíteni egy súlyemelő család megrázó történetéről.

Később is úgy alakult, hogy mindig elég volt az a pénz, amit így kerestem. Volt két gyerekem, volt férjem, és volt két nagyszülő, akik sokat segítettek a gyerekek nevelésében. A dokumentumfilmezésből meg tudtam és a mai napig meg tudok élni egy jó, átlagos szinten, és tudom segíteni az unokáimat is. Ez egy nagyon szerencsés konstelláció, mert ez a munkám és a szenvedélyem is. Kevesen mondhatják ezt el magukról.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Miben szeretne még fejlődni?

Erősségem valószínűleg a problémaérzékenység, és az, hogy meg is tudom fogalmazni egy pályázatban, mit akarok kifejteni egy témából, mi a lényeg. Az embereket képes vagyok meggyőzni arról, miért fontos, hogy életüket ország-világ elé tárjuk, és számukra ez miért bír jelentőséggel. Az igazságérzetem nagyon magas szinten van.

Erősségem továbbá a kollégákkal való együttműködés, vagyis az, hogyan tudjuk megvalósítani a filmet. Élvezem az alkotási folyamatot, szeretem megoldani a helyzeteket, de még a bonyodalmakat is. Viszont az, hogy hogyan rakjuk össze a papírokat, a számlákat, és hogyan vezényeljük le az adminisztrációs folyamatot, nagyon megterhelő. Ezért szerencsés, ha az embernek van egy producere, akiben megbízik, és jól együtt tudnak működni, mert akkor ez a teher lekerül a válláról. A marketing a gyengeségem. Szerencsés lenne egy jó producerrel együttműködni, akivel sajnos még nem találtuk meg egymást. Lehet, hogy eddig még nem ambicionáltam eléggé.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

A szaktudás az évek és a gyakorlat során alakul ki. A dokumentumfilmezésnek viszont van egy meghatározó része, amit nem lehet tanulni, a problémaérzékenység,

miként tudsz bánni az emberekkel, hogyan érzel rá dolgokra, miről vagy kiről érdemes filmet készíteni. Aki dokumentumfilmet akar forgatni, valószínűleg azért akarja, mert van benne egy ilyenfajta rátermettség.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe (egykori és mai) a magyar dokumentumfilmesek közül?

Mentoromnak Fehéri Tamást, a Fórum Film Alapítvány létrehozóját, de leginkább Vitézy Lászlót tekintem, aki felfedezett és elhívott a *Hálóba*. Ha ő nincs benne a kuratóriumban, akkor *A tartótiszt* című filmem és az abból következő alkotások sem készülnek el. Tőle szakmailag is sokat tanultam, mert a *Háló* című műsorban rendszeresen kiértékeltük az elkészített kisfilmeket, így kifejezetten műhelymunka folyt ebben a közegben. Eleinte még nem rendezőként, hanem szerkesztő-riporterként dolgoztam. Vitézy olyan rendezőkkel párosított össze minket, akik játékfilmrendezést tanultak az egyetemen. Egy idő után viszont kiderült, ha valaki egyedül is képes a rendezésre, és akkor másvalaki lett mellette a szerkesztő-riporter. Minél többet gyakorol az ember és tanul a saját hibáiból, pláne ha a hibáit elemezni is tudja a közösségben, szakemberrel, az rengeteget segít a fejlődésben. Nekem ez a fejlődés a televíziónál a *Háló* szerkesztőségénél volt a leglátványosabb, bár már az oroszlányi televíziónál is sokat tanultam, nem véletlenül lett az egyik kisfilmem díjnyertes a független filmszemlén.

Ez a '88-as kisfilm egy helyi katolikus papról szólt, aki megnősült, ezért ott kellett hagynia az egyházat, és dauercsavarokat gyártott esztergagéppel egész nap. Teológusként kétkezi munkát végzett, hogy eltartsa a családját, miközben teológiai vitát folytatott egy másik pappal, hogy miért nincs igaza az egyháznak a cölibátus kérdésében. Azt mondta, hogy a gyerekek, a másik ember iránti szeretet, legyen az akár a feleséged, Istentől való. A cölibátust egy zsinat hozta létre a vagyonvédés szempontjából, tehát ez egy régen lefutott és idejétmúlt szemlélet.

A mentorát említette, de voltak-e példaképei a dokumentumfilmesek közül?

Persze vannak nagy elődök, például Dárday István és Szalai Györgyi, Ember Judit, vagy éppen Forgách Péter, akinek a családi archívumát továbbgondoló filmjei egészen egyedi törekvések voltak a magyar filmművészetben. Vitézynek is szeretem a filmjeit, nem csak a műhelyvezető, alkotóközösséget generáló szerepe volt fontos, és Almási Tamásnak is vannak olyan filmjei, amelyek mintaként szolgálhattak egy dokumentumfilmes számára. Nevezhetjük őket példaképnek, igen, de a törekvésem mindig is az volt, hogy a saját utamat járjam.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Számomra az a jó ötlet, amely több oldalról is megközelíthető, több igazsága is van, elgondolkodtat, és ezen keresztül előbbre visz. Hiszek abban, hogy egy dokumentumfilm jobbá tehet minket.

Ki a hipotetikus nézője?

Nincs előttem hipotetikus néző, amikor filmet készítek. Azt remélem, hogy minél többen meg fogják nézni. Egy dokumentumfilm segíthet megérteni a múltat, és a jelenhez vezető utat is világosabbá teheti. És kicsit nagyképűnek hangozhat, de talán segíthet abban is, hogy mindenki a maga módján jobbá tegye a jövőt.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Volt egy film, amit nagyon szerettem volna leforgatni egy idős néniről, aki a férjével járt egy nyugdíjas közösségbe, ahol mindannyian különböző darabokat adtak elő, és táncokat is megtanultak, ezekkel szerepeltek közönség előtt. Sajnos ez nem készült el, már nem emlékszem miért, talán nem kaptam rá támogatást.

Nagyon bízom abban, hogy az a film, amelyet most beadtam a Nemzeti Filmintézethez, meg fog valósulni. Hamarabb szerettem volna leforgatni, de mivel nincs producerem, ezért nem tudok két filmet párhuzamosan készíteni. Ez két családról szól, akik értelmiségiből váltottak gazdálkodó életformára, és a gyerekeiket egészen pici koruktól bevonták a munkálatokba. Az egyik családban hat, a másikban négy gyereket nevelnek. És nagyon szépen működik. Bár most két gyerek is más utat választott felnőttként, de nem kizárt, hogy egyszer visszakanyarodnak ugyanide.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Teljesen jól. Elolvasom azt is, amely esetleg érdekes következtetést von le egy-egy filmemből, de azt is a helyén kezelem. Többségében jó kritikákat kaptam a filmjeimre. Az is nagy büszkeség, hogy 2019 júniusában megjelent Németországban *A kelet-európai film klasszikusai* kiadványsorozat magyar vonatkozású kötete a cseh, a szlovák, valamint a lengyel után. A *Klassiker des ungarischen Films*ben magyar és nemzetközi filmkritikusokat kértek fel a válogatásra. A magyar vonatkozású kötetben 25 filmalkotó és filmje szerepel 1920-tól 2019-ig, amelyben én vagyok az egyetlen dokumentumfilmes. Pócsik Andrea a *Porrajmos*t (2001–2002), *A tartótiszt*et (2013), a *Bokros jelentések*et (2017) és a *Leszármazottak*at (2004) is megemlíti a kilencoldalas tanulmányában mint a késleltetett emlékezés filmjeit. Írását aköré fűzi fel, hogy az alkotásokban szembesítésekről is szó van. Mi lehetne nagyobb szakmai elismerés attól, minthogy egyetlen dokumentumfilmesként olyan nagyformátumú rendezőkkel kerültem egy kötetbe, mint Radványi Géza, Fábri Zoltán, Huszárik Zoltán, Bódy Gábor, Rudolf Péter, Jancsó Miklós, Szabó István, Enyedi Ildikó, Elek Judit, Makk Károly, Mészáros Márta, Tarr Béla, Fekete Ibolya, Antal Nimród, Török Ferenc és Nemes Jeles László.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva? Lát-e olyan területeket, ahol a dokumentumfilm jelentős, vagy a mainál jelentősebb szerepet játszhat a jövőben?

Ez nyilván függ a döntnököktől, de én abszolút pozitív ember vagyok, és optimistán látom a dokumentumfilm jövőjét. Úgy gondolom, a dokumentumfilmnek mindig lesz helye és szerepe egy társadalom életében. Bízom abban, hogy értelmes, széles látókörű, humánus emberek kezébe kerülnek a döntési lehetőségek.

Miben lát lehetőségeket és milyen veszélyeket érzékel a dokumentumfilm jövőjét tekintve?

Ahogy már az előzőekben említettem, a közszolgálati televízió sokat tehet. Az artmozik, az egyes platformok úgyszintén, a színvonalas promotálás pedig elengedhetetlen. A Magyar Mozgókép Fesztiválnak pedig a teljes évi magyar filmtermés ünne-

pévé kellene válnia. A fővárosi helyszín mindenképpen hiányzik, nevezzük azt MOZGO-nak vagy Magyar Filmszemlének.

A dokumentumfilmek megbecsültsége viszont még mindig nincs a helyén, bár törekvések vannak. Teljes egészében külön kellene kezelni e tekintetben a játékfilmektől. Itt is legyen operatőri, írói, hangmérnöki, rendezői díj is, ne csak a nominálás szintjéig jusson el. Mert például hiába nominált az operatőr, a pálmát a játékfilmes operatőr viszi el. Indokolatlan, szakmaiatlan hozzáállásnak tartom, hiszen az előzőekben már említettem, hogy mennyire sajátos látásmódot követel a dokumentumfilm fényképezése. Legyen esetleg egy külön dokumentumfilmes mozgóképfesztivál? Nem gondolom.

Mivel sokkal több dokumentumfilm készül(het) évente, mint játékfilm, a díj mennyisége teljesen irreális, fordítottan arányos, ráadásul összevonva az ismeretterjesztő filmekkel, e két műfaj összesen egyetlenegy díjat kaphat. Gondolom, itt nem kell részleteznem és igazolnom, hogy egyes esetekben egy-egy dokumentumfilmbe tett alkotói energia sokkal több, mint ami egy játékfilm megvalósításához elég. Szükséges lenne külön-külön legjobb film díjra, rendezői díjra, operatőri díjra, hangmérnöki díjra és vágói díjra az említett műfajokban, és nemcsak a díjra jelölés szintjén, hanem valóságosan. E filmek zsűritagjait pedig szakmai berkekből kellene felkérni.

Veszélyes, ha nem készülnek igényes dokumentumfilmek, veszélyes, ha nem jó színvonalú dokumentumfilmet is műsorra tűznek, veszélyes, ha rossz színvonalú dokumentumfilmet elfogad a támogató és megvalósítottnak tekinti azt.

Veszélyes, ha a nézőket leszoktatják a döntéshozók a dokumentumfilmről, mert nem követhető a műsorra tűzésük időpontja.

Veszélyes, ha működni kényszerül az öncenzúra.

Veszélyes, ha továbbra sem lesznek műhelyek.

Veszélyes, ha a döntéshozók félnek a dokumentumfilmtől, ez megérzés részemről. Ha ez valóban így van, akkor a félelem indokolatlan, mert a műfaj felnőtt és kiváló szakemberek vannak, ma még. Egyébként is mindenfajta szembesítés előbbre visz.

Zsigmond Dezső

Zsigmond Dezső (Gyöngyös, 1956) Balázs Béla-díjas magyar filmrendező. Tanulmányait 1981-ben a Szombathelyi Tanárképző Főiskola magyar–népművelés szakán, majd a MÚOSZ újságíró-iskolájában végezte. 1982–1983-ban a Balázs Béla Stúdió, 1983–1989 között a Magyar Televízió művelődési szerkesztőség, 1989–1992 között a Társulás Filmstúdió tagja volt. 1992 óta a Budapest Filmstúdió, 2011 óta a Magyar Művészeti Akadémia tagja. *Ez zárkózott ügy* címmel készítette első dokumentumfilmjét a Balázs Béla Stúdióban. Négy évtized alatt közel kétszáz dokumentumfilmet, kilenc játékfilmet, illetve filmsorozatot rendezett. Néhány filmjét a határon túli televíziók, a lengyel közszolgálati tévé és a német–francia ARTE is bemutatta. Hazai és nemzetközi filmfesztiválokon több mint negyven díjat kapott, köztük a Magyar Filmszemle Legjobb Dokumentumfilm vagy a Mannheim Filmfesztivál Különdíját.

A dokumentumfilm fogalma, a dokumentumfilm készítéséről általában

Ön szerint mi a dokumentumfilm? A filmművészet speciális ága, mozgó képzőművészet vagy valami más?

Nagyon nehéz ezt meghatározni. Azt gondolom, az első dokumentumfilmek – a *Vonat érkezése* és *A megöntözött öntöző,* a Lumière-testvérek filmjei – már azt mutatták, hogy a valóság egy szeletét kívánták filmre vinni. De a kamera jelenléte önmagában még nem biztosította a teljes valóságot. A dokumentumfilm egy furcsa műfaj. Valóságszeleteket próbál a világból kivágni úgy, hogy közben mindig tetten érhető az alkotó jelenléte. Igazából mi csak szeretnénk azt az őszinte és tényleg valósághű dokumentumfilmet megalkotni, látni. De ebbe – és ez egy kicsit se baj – mindig belejátszik a szubjektum és az alkotó. Az alkotó mindig tetten érhető, még akkor is, ha nagyon objektív a kamerán lévő objektív.

Változott-e alapvetően a dokumentumfilm definíciója a több mint 120 éves története alatt?

A dokumentumfilmnek nevezett alkotások nagyon sokfélék. Most éppen legutóbb a televízió egyik vezetőjét, az M5 programigazgatóját kérdeztem, hogy miért nincsenek igazán az MTVA-ban dokumentumfilmek. Azt mondta, dehogynem, vannak minden este. Megnéztem a műsorújságot, mert én egyáltalán nem emlékeztem, hogy olyan sok magyar vagy éppen külföldi dokumentumfilmet adnának. Látom, hogy különböző ismeretterjesztő filmek vannak este 7 órától, és ezeket nevezik dokumentumfilmeknek. Miközben a klasszikus magyar vagy európai, azon belül is a közép-európai dokumentumfilm nem ilyen. Természetesen sok minden beletartozik a dokumentumfilm fogalmába. Beletartozik a „beszélőfejes" dokumentumfilm. De ez is milyen meghatározás? Ahol ül egy pasi vagy egy nő a kamerával szemben. Beletartozik a szituációs dokumentumfilm, az ismeretterjesztésnek minden formája, és a már a játékfilm határát súroló kreatív dokumentumfilm is. Most a külföldi vagy magyar fesztiválokon is általában a kreatív és szituációs dokumentumfilmeket nevezik dokumentumfilmnek,

pedig ezen belül még rengeteg minden van. Ez az idők során egyre terebélyesedett, és egyre színesebb skálát ölelt fel. 12 éve tanítok a Pécsi Egyetem posztgraduális képzésén, amely most már az SZFI-vel, a Színház és Film Intézettel koprodukál, és borzasztó nehéz a tanítványaimnak is meghatározni mindazt, amit a dokumentumfilm felölel. Azt gondolom, hogy ez már alkotói kreativitás kérdése is, és sokszor lehetetlen tipologizálni, hogy egy-egy alkotás hová tartozik. Mert hogyha az alkotónak van valamiféle kreatív érzéke és alkotói fantáziája, ezeket a besorolásokat eleve túllépi, és eleve valamilyen köztes minőség jön létre, amely valójában már az alkotói szubjektum terméke. De nagyon sokféle a műfaj és nagyon sok minden változott az idők során. Nagyon kibomlott ez a műfaj, amit sajnos egyre inkább próbálnak beskatulyázni. A kereskedelmi televíziók műsorában csak néhány fajta dokumentumfilm jelenik meg, nagy bánatunkra, és ez beszűkíti a műfaji sokszínűséget. Miközben valójában pont az európai, közép-európai és azon belül a magyar dokumentumfilm mutatja azt, hogy mennyire sokszínű is ez a műfaj, nagyszerű alkotók abszolút kreatív gondolatai és alkotókészség alapján.

Az Ön számára egyéni alkotói folyamat dokumentumfilmet készíteni, vagy minden szegmensében csoportos tevékenység, csapatmunka?

Nemcsak a dokumentumfilm, hanem minden filmalkotás abszolút csapatmunka. Ugyanakkor ha kizárólag a csapatmunkára számít az alkotó, akkor az nagyon nagy baj. Abszolút át kell járnia a munkát az alkotó egyéniségének. Ily módon az alkotó irányító lelkületének, szellemének, kreativitásának a terméke valójában a dokumentumfilm. A csapat pedig a segítségére kell, hogy legyen az alkotónak ebben a folyamatban, de ez nemcsak a dokumentumfilmre, hanem általában a filmre is érvényes. Természetesen mindenkinek nagyon-nagyon fontos szerepe van. Egy dokumentumfilmnél viszont jóval kisebb a csapat. Mi van akkor, amikor ketten-hárman, maximum négyen készítünk egy dokumentumfilmet? Ott van persze a vágó, a hangmérnök, és ott van a végső változatban egy jó pár ember is, akiknek a tanácsát és a munkáját folyamatosan kéri az ember, és akik segíteni tudják az alkotást a maguk személyiségével. De abszolút a rendezőnek kell kulcsszerepben lennie.

Van értelme dokumentumfilmen belül műfajokról, formátumokról beszélni?

Ezt megválaszoltam. Az első kérdésre adott válaszomban ez benne van.

Mi a különbség a televíziós vagy online platformra, illetve a moziforgalmazásra szánt dokumentumfilmek között?

Nekem kétségeim vannak a mostani dokumentumfilmes moziforgalmazással kapcsolatosan, hacsak nem fesztiváljellegű, fesztiválhoz vagy valamiféle rendezvényhez, rendezvénysorozathoz kötött. Régen még a Gulyás-testvérek filmjeiért sorban álltak a Híradó mozi előtt, mert abban a rendszerben meglehetősen szűkek voltak a szókimondás határai. Ma már, amikor három-négyszáz televíziós csatorna van, még a hollywoodi filmeknek sincs olyan nézettségük, mint annak idején volt egyáltalán a moziknak. Sajnos nincs igazi nézettsége a filmeknek, és ezen belül csak azt a dokumentumfilmet nézik meg, ami valami miatt nagyon nagyot üt, és aminek a televíziós sugárzása valamilyen ok miatt – és itt nem csak politikai okra gondolok, más okok is lehetnek – nem biztosított a televízióban. Azt gondolom, hogy az online felületek viszont nagyon alkalmasak a dokumentumfilm megnézésére. Ez egy olyan platform, ami jó. A legtöbb filmemet nagyon is sokan nézték meg a neten (YouTube). A *Bizarr románc* című nagy-

játékfilmemet hatszázezren, a *Csigavár* vagy a *Józsi nővér és a sárga bicikli,* illetve az *Aranykalyiba* című alkotásomat – ami Közép-Európa legjobb dokumentumfilmje lett – két-háromszázezren nézték meg. Persze fontos az is, hogy a televíziókban folyamatosan menjenek a dokumentumfilmek, mert ezeknek a televízió az igazi terepe. Az egy másik kérdés, hogy a valódi megnézésnek melyik az igazi, jó otthona. Mert azt gondolom, ilyen értelemben egy moziteremnél – és most egy kicsit ellentmondok az előbbi gondolataimnak – valójában még sincs jobb terep. Egy közösségben való megtekintés egy dokumentumfilmnél nagyon fontos. De erre nem biztos, hogy a mai mozik alkalmasak. A multiplexek már nem azok a mozik, amelyeket Fellini filmjeiben vagy éppen a *Cinema Paradisó*ban láttunk. Ezekben a közös filmnézésnek a világa sajnos már leáldozott. De azért meg kell mondanom, hogy például az Eszterházy János-filmünket, amit a lengyel televízióval közösen csinált az MTVA, nagyon sokan megnézték televíziósugárzáson kívül is, illetve sok más dokumentumfilmemnek is nagyon sok jó közösségi vetítése volt. Szinte csak ezekre emlékszem. Több száz vagy ezer vetítésen vettem részt életemben, mert sok-sok filmemet jól fogadta a sokszor népes, sokszor kisebb számú közönség.

A technikai fejlődés, az új forgalmazási felületek, a megsokszorozódó elérési pontok, platformok milyen hatással vannak a dokumentumfilm-készítésre?

Én soha nem gondolkodom azon, hogy milyen platformra készítem a filmem. Az jó, ha van televízió és internetes elérhetőség. Az is jó, ha közönség előtt is vetítik a filmet, de nem biztos, hogy ezt előre el kell dönteni, vagy direkt ilyen szempontokat figyelembe kell vennie egy alkotónak, amikor elkészíti a filmjét. A forgalmazásnál már mindenképpen figyelembe kell venni. De maga a filmkészítés az egy gyerekszülés. Hogy milyen legyen a baba, meg hogy hová kerüljön pontosan, azt lehet tervezgetni, de a filmet a Jóisten adja. Ezt nagyon nehéz platformizálni, és eleve nem is nagyon hiszek azokban a dokumentumfilmekben, amelyek direkt egy bizonyos felületre készülnek. De én ebben azért egy régebbi típusú, filmes lelkületű ember vagyok. Lehet, hogy a mai kor más alkotói ezt egészen másképpen gondolják.

Filmipar vagy alkotói létforma? Önnek melyik megközelítés a hitelesebb, ha dokumentumfilmről van szó?

Az alkotói létforma abszolút. Ennek a dolognak ma itt Magyarországon nincs iparjellege, ez köztudott. Játékfilmet sem lehet rentábilisan összehozni. A dokumentumfilmnél ez különösen érvényes. Én nem hiszek abban – bármennyire is ipari jellegűnek tartják magát a filmkészítést –, hogy nem az alkotói dominancia a lényeges.

A film megjelenése óta meglévő klasszikus ellentétpárok – filmművészet vagy filmipar, üzlet vagy alkotói magatartás – a dokumentumfilm esetében bírnak-e valamilyen speciális többletjelentéssel?

Michael Moore-nál biztos, de lehet, hogy még nála sem igazából. Azért említettem, mert ő az a klasszikus amerikai dokumentumfilmes, akinél biztos, hogy fontos egy nagy stúdió mellett ezt átgondolni. Mostanában készültek dokumentumfilmek Katinkáról, az úszónőről és a vízilabdásokról. Biztos, hogy ezeknél figyelembe vették a várható forgalmazási szempontokat is – tehát azt, mennyire üzlet egy ilyen filmet megcsinálni –, de azt hiszem, még ezeknél sem biztos, hogy bejött az az összeg, amibe kerültek. Sőt biztos vagyok benne, hogy nem. Azt gondolom, hogy egy ilyen témának vagy filmnek – én nem zárom ki ezt – lehet gazdasági haszna. Ha viszont

nincsen, akkor nincs mese, akkor azt alkotóilag kell a legjobban elkészíteni, nem lehet egy állítólagos közönségigényre fogni azt, hogy az anyag gyengébb vagy rossz értelemben populárisabb.

Magyarországon gyakori címkéje a dokumentumfilmnek a sok vitát kiváltó „filmes kisműfaj" elnevezés. Ön hogyan látja ezt a kérdéskört?

Ezt hülyeségnek tartom. Mi az, hogy „kisműfaj"? Ez még az akkori szemléletből maradt, amikor a nagyjátékfilmek előtt vetítették a dokumentumfilmeket 10–15 percben. Mert akkor volt egy olyan, hogy „kis" dokumentumfilm. Az, hogy „kisműfaj" egy eleve alábecsült, buta kifejezés, illetve egy korszaknak az előbb említett rossz elnevezésű maradványa. Nem hiszem, hogy kicsi lenne egy dokumentumfilm. Mitől lenne kicsi? Az ideje az ugyan 50 percre limitálódik a televíziós sugárzásokat tekintve. Ez egyébként nagy baj, mert 50 percbe baromira nem fér bele a dokumentumfilmes valóság feltárása, vagy a szituatív dokumentumfilmnek a majdhogynem játékfilmes kifejtése. Sok minden nem fér bele 50 percbe, de az sem kevés, hanem az is egy közepes hosszúság. Ráadásul rengeteg hosszú dokumentumfilm is van. Az én filmjeimnek a java része 70 és 100 perc között van. Mitől kisműfaj? Azért, mert kevés a pénz rá? Valószínű, hogy ezért nevezik ma „kisműfajnak".

A filmkészítés feltételei, a magyar szakembergárda

Hogyan látja a magyar dokumentumfilm infrastruktúráját? Szükség lenne-e stúdiókra vagy alkotói csoportokra, műhelyekre?

Abszolút lenne szükség alkotói csoportokra és dokumentumfilm-műhelyekre. Én magam a Balázs Béla Stúdióban kezdtem. Később a Dárday István és Szalai Györgyi nevével fémjelzett Társulás Filmstúdióban folytattam. Akkoriban Erdélyi Jánossal közösen, aztán külön-külön is készítettem sok dokumentumfilmet. De még dolgoztam az MTV-ben is, akkor vagy B. Révész László, vagy Gulyás János, vagy Péterffy András vezette dokumentumfilmes osztályon. Akkor volt még ilyen osztály a Magyar Televízióban. Dokumentumfilmes csoportok sokasága alakult ki, és a műhelymunka teljesen természetes volt, mert folyamatosan mutattuk a készülőben lévő anyagokat egymásnak. A vetítésre nemcsak meghívtuk a stúdió vezetőit, hanem az általunk fontosnak tartott alkotókat is. Ők véleményezték az anyagot, amit vagy megfogadtunk, vagy nem. Már a vélemény is nagyon fontos volt, mert valamilyen értelemben az anyag kontrollálódott, és ez a dokumentumfilmes műfajnál nagyon fontos. Mert milyen jó volt az, hogy a véglegesítést jóval megelőzően derült ki, hogy a közepén van az, amivel kezdeni kellett volna, vagy még hozzá kellene forgatni valamit, vagy éppen már nagyon sok minden leforgattunk, és valamit ki kellene hagyni belőle. Az alkotó végtelenül szubjektív. Kicsit úgy, ahogy Ingmar Bergman mondta, be vagyunk zárva, gondolatilag is be vagyunk magunkba zárva. Viszont nagyon jó kinyitni egy műhelymunka felé, egy kolléga jó szándékú vagy nem egészen jó szándékú, de mindenképpen számunkra valamit jelentő véleményére. Ha valaki mond valamit és az ellenkezőjét csináljuk meg, már akkor is felfrissül a gondolkodás, és az segíti a munkafolyamatot. Azt nem mondom, hogy közösségi dokumentumfilmet kell csinálni, de nagyon fontos a többiek és egy-egy műhely kontrollja. Nagyon nagy szükség lenne a műhelyekre és az alkotó-

csoportokra ma is. Hatalmas probléma, hogy ezek szétverődtek, és az alkotók atomizálódtak, mert a saját érdeküket sem tudják igazán képviselni. Nincs filmes érdekképviselet, nemcsak a dokumentumfilmben, a játékfilmben sem. Azért, mert alapjában véve az alkotók – érthető okokból, részben és szubjektív okokból – kifejezetten a saját filmjeiket, meg saját magukat kívánják preferálni. Ezen nem lehet változtatni, de az, hogy a saját érdekemben másokkal is összefogjak, és valamiféle műhelymunka jöjjön létre, ahol egymást segítjük, az fontos lenne. Ebből szoktak az olyan műhelyek is összejönni, amelyek sok-sok ember sokféle gondolkodásmódjával adnak ki egy olyan egységet, ami már több mint egy alkotói életmű. Az már egy műhelymunkából következő irányzat, amiben több alkotónak a munkája jelenik meg valamiféle módon, mégis egységet alkotva.

Az évek, évtizedek alatt érzékelt-e változást (romlást vagy javulást) idehaza a dokumentumfilmes alkotók szerepét illetően, akár szakmai, akár anyagi megbecsülésben?

Éreztem és érzem azt, hogy például a televíziók – amit a tagozatülésen is sokszor elmondunk egymásnak – ezeket a bizonyos befogadó nyilatkozatokat nagyon nehezen adják ki, még olyan alkotók számára is, akik sokat bizonyítottak az évek, évtizedek során. Ez teljesen érthetetlen, és ez lehetetlenné teszi a pályázást, mert hogyha nyersz is egy pályázatot, nincs hol bemutatni. És milyen nehéz egy pályázatot nyerni? Amikor többablakos volt a pályázati lehetőség, akkor több dokumentumfilm is készülhetett, vagy legalábbis többféle grémium bírálhatta el azt, hogy értékes vagy érvényes-e az a téma, amit beadtál. Ha pedig az egyiknél nem sikerült, akkor mehettél a másikhoz. Amennyiben kiderült, hogy sehol nem fogadják el, akkor biztos, hogy a projektben volt a hiba. Ilyen is van. Mindent nem lehet elfogadni. Az teljesen természetes, hogy mi folyamatos versenyben vagyunk, csak hogy ez a verseny, beleértve a döntőbizottságok szubjektivitását is, mégiscsak értékorientáltnak kell lennie. Ehhez nem elég egy grémium, ehhez több kellene.

Miben látja a producerek szerepét a dokumentumfilmben? Lát-e lényeges különbséget az élőszereplős filmes közösséghez képest?

Látok, igen. Mert egy producernek az összefogó ereje, meg egyáltalán egy projekt felkarolása ma döntő. És nem hiába – bár mi, rendezők ezt nagyon nem szeretjük – mondják azt a játékfilmek többségénél (és mi tagadás, most már nemcsak az amerikaiaknál, hanem az európaiaknál, de itt Magyarországon is), hogy a producer az első ember. Néha még a rendezőt is ő választja ki egy-egy projektre. Végigviszi tehát a filmet az ötlettől egészen a teljes megvalósításig, és még utána is a forgalmazásig. A kisebb költségvetésű dokumentumfilmeknél ez nem így van. Most éppen megint a vízilabdás film, *A nemzet aranyai* jutott eszembe. Ott láttam, hogy maga a producer rendezte meg a filmet. Tehát az, aki rendezte a filmet, egy producer volt, és eleve produceri szemlélettel forgatott. Több díjat is kapott most a Magyar Mozgókép Fesztiválon. Hogy ez jó vagy nem jó, illetve hogy vajon ennek a két dolognak el kell-e válnia, az már emberi vagy szakmai kérdés. Azt gondolom erről, hogy nekünk nagyon-nagyon kevés a lehetőségünk. Én például a Dunatájban készítem a filmjeim többségét, ahol Péterffy András vagy Szederkényi Miklós volt a producerem, akik gyártásvezető, produceri szemlélettel mindig segítették az alkotások elkészültét. Már rengeteg filmet csináltam ott. De mégiscsak úgy hozta a sors ennél a kispénzű műfajnál – hogy vissza-

térjek erre –, mégiscsak a rendező az, akinek egyben jó producernek kell lennie. Mert ha nem vagy az, akkor ez az anyag nem tud megvalósulni. Nekem a játékfilmes gyártásvezetőm azt mondta, hogy minden mondatod úgy írd le, hogy mögötte költségvetés legyen. A dokumentumfilmben is így kell gondolkodni, hogy meg tudod-e csinálni azt a nagy vállalást, amire gondolsz, sokszor egészen minimális összegekből. Vagy fordítva, biztos vagy benne, hogy kapsz egy csomó pénzt, és gondolatod meg igazán nincs hozzá. Most ezzel nem ironizálni akarok, csak vannak ilyenek is. Mi valahogy mindig arra kényszerültünk, hogy kevés pénzből, nagyon jó produceri szemlélettel mozgatva azt a kevés pénzt, dolgozzunk. Mi már a producer szó kitalálása előtt, még bőven a Vajna-korszak előtt így dolgoztunk Magyarországon. Kénytelenek voltunk jó producerekké válni azért, hogy ezek a filmek néha a minimális költségvetésből megvalósuljanak.

Milyen az ideális rendező-producer kapcsolat? Ideális esetben, illetve a tapasztalatai szerint mennyire szólhat bele a producer az elképzelt filmbe?

Nagyon nehéz ez a kérdés. Ha a producer a film hallgatólagosan megválasztott irányítója, ahogy említettem is, vannak ilyen filmek, akkor bele kell szólnia. Természetesen egy-egy film anyagi felelősségét és az anyagi elszámolást ő vállalja. Az én producereim is. Én szívesen meghallgatom a véleményüket, sokszor fel is hívom őket munka közben, és elsőként nekik mutatom meg a még formálódó anyagot, de saját magam döntök, a jó tanácsokat abszolút adaptálva és meghallgatva. Nagyon nem tetszik az – és volt már ilyen filmben is részem, ami egyébként nagy sikerű volt és jó lett –, amikor a producer a hatalmával visszaélve kívánja még az utolsó pillanatban is módosítani a filmet. A vágást meg a film készítését soha nem lehet abbahagyni, már olyan értelemben, hogy nincs igazán kész film, de valamikor be kell fejezni. A végső vágás joga szerintem abszolút a rendezőt illeti, egyetértésben a producerrel. Én mint rendező mindig igyekeztem a produceri szempontokat is abszolút szem előtt tartani. Csak így megy a dolog. Ez nem egy önző alkotói dolog, nem is szabad annak lennie, de ezt parancsra, hatalom gyakorlásaként a producer nem teheti meg. Ha viszont megteheti, akkor az az alkotás kárára megy, és olyan produceri szemléletű filmeket eredményezhet, amelyek nem igazi alkotói lelkületűek. Az alkotónak benne kell lennie teljesen az anyagban, és egy embernek kell a film irányát meghatároznia, különben vagy szétesik a dolog, vagy – ami még rosszabb – valamilyen értelemben összeszedett, de jellegtelen film születik. Nagyon nagy a veszély, hogy a producerközpontú anyagokból jellegtelen filmek sokasága születik.

Mi a forgatókönyvíró szerepe a dokumentumfilmben? Milyen az ideális munkamegosztás a forgatókönyvíró, a szakértő, az ötletgazda és a rendező között?

Régebben nem is nagyon beszéltünk forgatókönyvről a dokumentumfilmnél. A dokumentumfilmnek volt egy bő szinopszisa, ami először egy-két, később három-öt oldal volt, utóbbi már egy kicsit inkább treatmentjellegűvé vált. A lengyel televízió folyamatosan kért az egyik legutóbbi, a *Triptichon, avagy Eszterházy János élete és öröksége* című filmemhez hosszú forgatókönyvet. Már a Nemzeti Filmintézet is forgatókönyvet kér, vagy ha nem is forgatókönyvet, de egy hosszabb treatmentet a szinopszis mellé. Most már csak így lehet pályázni. Ez az átgondoltság szempontjából nem rossz. Ugyanakkor meghatározni egy filmnél, hogy mi történik majd – éppen egy dokumentumfilm esetében meghatározni, hogy mi történik előre –, azt nem lehet. Én a leg-

utóbbi filmemnél úgy csináltam, hogy már sok minden le volt forgatva a pályázat előtt. Nem biztos, hogy egészen szabályos, de ilyen az élet. Az élet soha sem kiszámítható, és a dokumentumfilm sem lehet soha igazán az. A magam költségére leforgattam egy jó pár jelenetet, és ez alapján – a többit hozzáképzelve – írtam meg a forgatókönyvet. Néhány kollégám, például Jászter Beáta vagy korábban Balogh Géza segítségét is igénybe véve fogalmaztam meg a szövegkönyvet, már az elkészült anyagból kiindulva. Ez jó is, meg egy kicsit veszélyes is, mert pont a spontaneitás jellegét öli ki a témából. És ha már ír egy forgatókönyvet az ember, akkor valahogy benne marad. Persze próbálja az anyagnak, a dokumentumfilmnek a természetes és akár pont a kezdeti alkotói elképzeléssel ellentétes valóságait is figyelembe venni. Ez még a játékfilmeknél is így van. Szerintem ez a legfontosabb, hogy a mű egy idő után élő szervezetként van jelen és önmagát alakítja. Mert hogyha az alkotó erőltetetten, akár a saját gondolataiból, a készülő filmjébe valamit bele akar kényszeríteni, akkor az az élő szerves anyag, ami már ott van a vágóasztalon, szó szerint kidobja magából. Szóval az már egy élőlény. Életet adtunk neki – nem hiába szülészeti metafora –, és ez az anyag már önálló lényként él és gondolkodik, és semmiféle erőltetett dolgot nem enged meg se a rendező, se a forgatókönyvírók részéről.

Milyen állapotban van a magyar dokumentumfilm szakemberbázisa? Vajon adekvát dolog-e szakemberbázisról beszélni? Hol lát hiányosságokat, milyen megoldási javaslatai vannak?

Így hatvannyolcadik életévemben azt tudom mondani, hogy nekem nagyon jó szakembergárdám volt minden alkalommal. Ha csak Heves László fővilágosítóra gondolok, aki műszaki vezető, autóvezető és mindenes volt egy-egy produkcióban. Vagy az operatőrjeimre gondolok: Szára Balázsra, Bucsek Tiborra, korábban Mertz Lórántra, Becse Tamásra, Mohi Sándorra, Bálint Arthurra. Koncz Gabriellával vágtam a filmjeim kilencvenkilenc százalékát (de kilencvenötöt biztosan). Kiváló vágó, most az SZFE-n tanít. Vagy ha a hangmérnök kollégákra gondolok… Olyan csapat jött össze, amelyik páratlanul elkötelezett volt a dokumentumfilmezés iránt. Ez részben egyébként ahhoz a stúdióhoz kapcsolódik, amit Dunatájnak neveznek, és ahol tényleg szívből, nem az anyagi lehetőségeket tekintve készítenek dokumentumfilmeket. Ugyanilyen volt a Társulás Filmstúdió dokumentumfilmes hozzáállása is. Szükség van olyan megújult szakemberbázisra, akik érzékenyen, elkötelezettséggel, lelki és anyagi szükségszerűségből adódó szerénységgel fordulnak ehhez a műfajhoz. Mert nem lehet olyan szakembereket alkalmazni, akik külföldi filmekben dolgoznak és megszokták azt a fajta díjazást, ami nevetséges lenne egy dokumentumfilm esetében. A dokumentumfilm egy nagyszerű műalkotás lehet, de egy ügy is, és ha az ügyet nem veszik számításba – tehát ha nem ügy a munkatársak számára, hanem csak egy anyagilag orientált csapat –, akkor nincs igazi dokumentumfilm. Az alkotók mindegyikének ott kell lennie teljes szívvel-lélekkel a csapatban, főleg egy nehéz téma és egy nehéz dokumentumanyag feldolgozása során.

Állami és uniós támogatások, pályázati lehetőségek

A filmművészetet támogató állami szerepvállalás tekintetében milyen észrevételei vannak?

Szerencsés lenne, ha a dokumentumfilm eleve többablakos pályázati lehetőséget kapna. A már meglévő dokumentumfilmes műhelyek támogatása, illetve új műhelyek kialakítása és dotálása is fontos volna. Azért lehetne többablakos rendszer, hogy többféle ízlésvilágú zsűri döntsön az alkotásokról. Ha esetlegesen az egyik zsűri nem érzékeli egy téma súlyát, akkor még a másik döntőbizottság észlelheti. Így több lehetőség nyílna a pályáztatásra, a forrásszerzésre.

Van-e alternatívája az állami támogatás mellett a dokumentumfilmezés fejlesztésének Magyarországon? Ha igen, milyen jó példákat tudna említeni?

Szerintem nincsen igazán más forrás. Nagyon nehéz meggyőzni bárkit is, hogy támogassanak. Legutóbb Gyöngyöspatáról készítettem egy sokak által nagyon szeretett filmet, és ezt a Gyöngyöspatai Önkormányzat egy pályázatából valósítottuk meg. De készítettünk Szabolcs-Szatmár-Beregben a megyei önkormányzat megrendelésével egy dokumentumfilm-sorozatot. Megyei, történelmi és egyéb jellegű identitásokról. Az volt a kulcsszó, hogy identitás. Nagyon fontosnak tartottam, hogy ezt ugyan pályázatból, de a megye segítségével alkottuk meg. Ezek egyedi dolgok, és nagyon kevés ilyenre adódott lehetőség. Már több mint kétszáz filmet készítettem, és nagyon kevés olyan volt, ami nem állami finanszírozású, vagyis nem a köztelevíziók vagy állami filmtámogatások igénybevételével készült el.

Gyerekeknek szóló tartalom, családi filmek, ismeretterjesztő sorozatok. Mindez virágzó üzlet a világ fejlett filmiparral rendelkező részein. Magyarországon ez ugyanúgy állami támogatásra szorul, mint a piaci bevételekre kevésbé számító művészeti projektek. Lát ebben ellentmondást, problémásnak tartja-e, s ha igen, milyen változásokat látna szívesen?

Az ismeretterjesztő sorozaton belül természetesen lehetnek olyan filmek, amelyek gyerekekhez szólnak, vagy hozzájuk is szólnak. Azt gondolom, hogy a családi film az, amit egy család együtt megnéz. Vannak családi filmek a játékfilmek között, de a dokumentumfilmek esetében ezek inkább az ismeretterjesztő vagy az útifilmek. A Sprektrum vagy a National Geographic csatornán megjelenő produkciók például ilyenek. De azért nem mindegyiket nevezném dokumentumfilmnek. Nekem azért elvárásaim vannak azzal kapcsolatban, hogy mi a dokumentumfilm, és a kifejezetten családoknak vagy csak gyerekeknek szóló film is lehet minőségi és jó. De amikor azok a művek garmadával készülnek tömegeknek, akkor nem vagyok biztos abban, hogy a dokumentumfilm elnevezést meg kell kapniuk. Sokak szerint igen, mert ezek az alkotások is oda tartoznak, de én szeretném, ha már az elnevezés is tükrözne valamiféle minőséget vagy igényességet. Sokszor amikor ilyen filmeket látok, azokban ezt nem tapasztalom igazán. Vannak jók, érdekesek, hasznosak, olyanok, amelyek lekötik a nézőt és mozgalmasak. Vannak jó példák, de ez már egy kicsit hasonlít a televíziós sorozatokhoz, ahol az érték és a minőség egy képzelt alacsony nézői igényszintet céloz meg.

Kapcsolat az állami pénzosztóval (támogatási rendszer). Mennyire szólhat bele a támogató a készülő produkcióba?

A támogató annyiban szóljon bele a készülő produkcióba, hogy ha az értéket és a minőséget nem teljesíti az alkotó, akkor eleve már nem szabadott volna számára lehetőséget adni. Ismerve a korábbi munkáit. De az igényes és bizonyított alkotók munkájában meg kell bízni, és tanácsot lehet adni, hiszen egy igazán igényes alkotó megfogad minden jó tanácsot. Az anyag végső kifutása és az időtartam kapcsán is. Mert azt az elején a pályázatban pontosan bemérni nem lehet. És miért kell mindent ötven percbe belesűríteni? Miért nem lehet egy film akár tizenöt perces és miért nem lehet akár kétórás is? Ma a hollywoodi nagy filmek két és fél vagy három óránál kezdődnek. Ha a néző azt kibírja, akkor egy izgalmas dokumentumfilmnél, ha nem is két órát, de azért egy másfél órás terjedelmet biztos elvisel. Ezt nem lehet előre kiszámítani pontosan, hogy félórás vagy negyven-ötven perces lesz a film. Tudom, hogy a televíziók sztenderd idővel rendelkeznek, és az más kérdés, hogy egy televíziós vetítésre hogyan kell ezt esetleg átalakítani. Például ha a Hír Tv-be bekerül, akkor egy százperces filmet kétszer ötvenperces részre kell bontani. Legutóbb nekem így ment ott egy filmem. A Duna Televízió és az M5 követelményei is ilyenek. A pályáztatónak azonban nem szabadna pontosan kikötni a műsoridőt, ezzel ugyanis a tartalmat rombolja.

Befolyásolta Önt valaha a fejlesztés során, hogy hová készül pályázni a forgatókönyvvel, filmtervvel?

Természetesen pontosan tudjuk az elvárásokat. Ezen belül igyekszünk rugalmasak lenni, és az elvárásokat ugyan figyelembe véve, de mégis a saját képünkre formálni az anyagot. Politikai szempontból bizonyosan. Ma Magyarországon, amikor dokumentumfilmet készítesz, nem mindegy, hogy ki pályáztatja, vagy honnan kapod a pénzt. Sajnos sokszor az érték és a minőség rovására a politikai szempontokat is figyelembe kell venni. Ez nagyon nem jó, de egy politikailag nagyon erősen megosztott országban élünk, és ha ezzel az alkotó nem számol, akkor önmaga alatt vágja a fát. Az kérdés, hogy megfeleljen-e mindig mindenben annak a nézetnek – és ez nemcsak politikailag, hanem kulturálisan, filmszakmailag és mindenféle értelemben értendő –, amely mostanra már politikailag több felet is jelent. És megfelel, úgy gondolom, ha ügyes. Egy jó alkotó nem tudja önmagát megtagadni. Azt hiszem, hogy csak az elvárásoknak dolgozva eleve nem tud az ember filmet készíteni, dokumentumfilmet meg különösen nem. Valamennyire természetesen – és ez kényszer és nagy baj – az alkotónak valamelyest mégiscsak meg kell felelnie annak az igénynek, amit támasztanak. Sokan azt mondják, hogy ők soha nem alkalmazkodtak semmilyen elváráshoz. Én is mondhatom tulajdonképpen ezt, de már hazudnék, ha nem ismerném be. Apróságokban, meg látszatdolgokban sokszor történt így velem is. Mégiscsak az ember igyekszik nem ellenséggé tenni azt a grémiumot, amely a lehetőséget megadná.

Érzett-e valaha megfelelési kényszert az állami pénzosztó felé?

Annyit, amennyit elmondtam.

Gyakorolt-e valaha öncenzúrát, hogy nagyobb eséllyel érjen el jó eredményt pályázaton?

Az öncenzúra egy nagyon nehéz kérdés. Az öncenzúra tulajdonképpen beleépül a gondolkodásodba. Nagyon veszélyes történet. Nem tudsz teljesen szabadon gondolkodni, és anélkül, hogy direktben öncenzúráznád magad, a tudatod legmélyén is ott

vannak azok a blokkolások, amelyeket elvárásként érzel. Ezzel foglalkozni egy alkotónak nagyon nem szabadna. Ugyanakkor a világunkban az elvárásokat tekintve mégiscsak ott vannak azok a pontok, ahol ezek tudattalanul is érvénybe lépnek. Én szerencsés vagyok ebből a szempontból, mert bizonyos dolgokra nincsenek meg a megfelelő képességeim. Képtelen vagyok megfelelni egy csomó elvárásnak. Nem azért, mert nem akarok, hanem egyszerűen nem tudok. Nem megy, mert úgyis az jön ki belőlem, amit gondolok és amit érzek. Ilyen értelemben azt gondolom, hogy eddig bizonyítottam, akárcsak jó pár olyan alkotó, aki eddig sok mindent letett az asztalra. Nem tudunk mássá válni, és nem tudunk folyton az újabb és újabb kalodákhoz idomulni. Az alkotói szellem nem engedi, hogy kalodába zárják, és centiméterekre, műsoridőkre méricskéljék azt, hogyan jön ki a film. Az a gond, hogy akik ezt irányítják, azt gondolják, hogy valamilyen szinten alapos megfelelési kényszerek sorának kell formálnia az alkotói munkát. De az alkotói lélek ennek pont az ellenkezője. Szóval nem akarunk, de nem is tudunk mások lenni, mint amilyenek vagyunk, és a filmjeink se tudnak mások lenni.

Mi a véleménye a nemzetközi koprodukciókról? Bekerülhet-e magyar alkotó vagy alkotócsoport egy európai, esetleg szélesebb nemzetközi összefogással készülő produkcióba?

Szerintem ennek ma már sem európai, sem világszinten nincs semmi akadálya. Részben minőség kérdése, részben pedig úgy vélem, hogy azért nekünk van egy hatalmas előnyünk, ami egyben a legnagyobb hátrányunk is. Jellegzetesen magyar és kelet-közép-európai módon gondolkodunk. Nehéz ezt a sokszor felületesebb és más jellegű gondolkodással összekötni. Ha egy nemzetközi koprodukció elvárásainak meg akarsz felelni, akkor éppen azoknak a sajátosságoknak mondasz ellent – és most itt nem nemzetieskedni akarok, ne legyen félreértés –, amelyek a magyar dokumentumfilmet létrehozták: magyar agyak sokasága és a jellegzetes kelet-közép-európai gondolkodásmód. Ezért van, hogy a magyar játék- és a dokumentumfilmeket nemzetközi szinten elismerik, és számos díjat megnyernek, de például a nemzetközi televíziókban jóval kevesebb jut be. Nekem az *Aranykalyiba* filmem került csúcsidőben az ARTE televízióba úgy, hogy a technikai minősége – merthogy régen forgattuk és kevés pénzből – már problémás volt. Végül csak a vezető szerkesztők hozzáállásán múlott, mert a filmet mindenképpen szerették volna bemutatni, így átment a technikai szűrőn. De például ma már szó szerint mérik Magyarországon is – a külföldi televízió meg mindig is kíméletlenül mérte –, hogy milyen anyagra vetted fel a filmet. Lengyelekkel csináltuk az említett Eszterházy-filmet. Nyilvánvaló volt, hogy ott például a lengyel szemléletnek is meg kellett felelni. A koprodukciót Esterházy János felvidéki, részben lengyel származású hősről és egyben áldozatról szóló háromrészes alkotást végül úgy tudtuk elkészíteni, hogy a források egy részét a Lengyel Televízió biztosította, így a filmet ők is műsorra tűzték. Azt gondolom, lehet, hogy ezt a kelet-közép-európai magyarságot kellene sokszor feladni ahhoz, hogy az ember tökéletesen beleilljen egy nagy európai vagy világprojektbe.

Megjelenési forma, megjelenési felület, forgalmazás

Jelent-e minőségi különbséget, ha valami televíziós, mozi- vagy mobil és internetes felületre készül?

Én nem készítem semmilyen felületre a filmemet. Ugyanakkor nagyon érdekes például, hogy az internetre készült TikTok-dokumentumfilmek tíz másodpercesek. Ilyet lehet, hogy érdekes lenne készíteni, már csak azért is, mert ezek tíz vagy öt másodperces dokumentumfilmek. Milyen nagyszerű gondolat különben! Van kihívás benne. Ugyanakkor sajnos ezeknek a 99,99 százaléka szörnyű. Természetesen van rá ellenpélda. A BBC Televízió készített egy filmet a London környéki szerzetesekről. A következő történt, ahogy egy snitt kinézett a filmben. Teljesen ledöbbentem, mert azt hittem, hogy én vagyok hosszú a snittek tekintetében. Énekeltek szépen a szerzetesek, és azzal kezdődött a jelenet, hogy egy öreg szerzetes szép lassan cammogva – merthogy már beteg volt –, beült a templompadba. Beült a helyére és elénekelte a közös éneket. A kamera végig rajta maradt egy plánban, mert ő volt a főszereplő. Vége lett a misének, elénekelték az éneket. Az öreg nagyon lassan elkezdett kicammogni. Lassan kifelé tartott, de baromi lassan, és ment, ment. Elfelejtette a BBC megvágni? Ment ki, és ott maradt üresen a templomi pad. Azt mondtam: „Atyaúristen, ezt kivárni!". De nem lett vége. Egyszer csak látom, hogy araszol vissza az öreg, mert ott felejtette az imakönyvét. Visszament, nagyon lassan megfogta a kezével, utána még megállt, mert levegőt kellett vennie. Még megállt, aztán kiért a képhatárhoz, és akkor maradt még öt másodpercig az üres pad, és ott vágták el. Azt akarom ezzel mondani, hogy van ennek a slow cinének, a lassú filmnek is egy divatja különben. Tehát lehet TikTok öt másodpercben és lehet egy filmen belül ilyen hosszú snitt is. Mert a szerzetesrendnek a világát, meg egy öregnek a lassúságát ennél pontosabban közvetíteni nem lehet. Szóval ez attól függ, hogy milyen a stílusa, és a közönségigény is nagyon változó ebben. Nem szabad a közönségről azt gondolni, hogy csak a nagyon gyors, csak az őrült gyors vágású filmet szeretik. A mostani magyar dokumentumfilmek többsége ilyen TikTok-os vágású, gyors tempójú, minden pillanatában. Honnan tudod te, hogy a néző ezt szereti? Honnan tudod te, hogy az az igazi film, amit a villanások alatt szinte fel se tudja fogni sokszor? És ez nem csak életkor kérdése. Van olyan tizenéves lány, aki igenis a lassú filmeket kedveli. Nem eggyel találkoztam már. De vannak a tanítványaim között huszonévesek, harmincévesek, akik meg kifejezetten ezt szeretik. És nemcsak a szakmában, hanem a nézők között is. Nem azt mondom, hogy egy filmnek unalmasnak kell lennie. Annál nagyobb bűn nincs, mikor egy film unalmas. De az fontos, hogy hogyan állsz hozzá időben. Az biztos, hogy nem tudsz a néző agyával, csak a saját agyaddal gondolkodni ebben.

Rövidfilm, sorozat, egész estés dokumentumfilm, melyiket tekinti igazán inspirálónak, és miért?

Én főleg egész estés dokumentumfilmeket készítettem. Nagyon nagy kihívásnak tartok minden ilyen munkát, mintha egy egész estés játékfilmet készítenék. Ebben tud igazán időben is megjelenni az ember ritmusa, gondolkodása. Hangsúlyozom még egyszer, ezek az ötvenperces vagy még rövidebbre vágott anyagok, ha nem direkt ilyen az alkotói elképzelés – mert van olyan hogy ötven perc, sőt van tíz perc, meg

mondtuk az öt másodpercet is –, akkor azok bizony olyanok, mint az ötvenes években a disznónál a kényszervágás. Ott már kényszervágás van. Igazából egy egész estés filmben tud egy alkotó téma iránti adottsága, ritmusérzéke kibomlani. Ugyanakkor volt egy százhúsz részes rövidfilmsorozatunk, *Ameddig a harang szól* címmel, és ezt az MTV meg a Duna Televízió még annak idején folyamatosan vasárnap délben, a déli harangszóhoz kapcsolva sugározta. Erdélyi Jánossal felváltva rendeztük az egyes részeket. A harangszóhoz kötődő templomokat, közösségeket, egyes személyeket, de nem mindig vallásosakat kerestünk meg. Ezt a Duna Televízión sok-sok néző várta. Ezek a tizenöt percek összeálltak a nézők agyában, gondolkodásában egy nagy harangszóvá, mert egy nagy közösség embereit, kis falukat, tanyákat vagy városoknak eldugott kicsi templomait, közösségeit bemutatva maga az ország, Magyarország jelent meg. Nem direkt módon, nem hazug nemzetieskedéssel és nem álkereszténységben, hanem a kisemberek lelkéből jövő valódi nemzeti és keresztény tudatban. Sajnos mind a két szó meglehetősen elcsépelt már. Mi ezt ebben a sorozatban próbáltuk a saját lelkünk, a megszólaltatott emberek, a bemutatott harangszavak, a látott templomok, a kis falvak és a közösségek életén keresztül megmutatni.

Az ismeretterjesztő és a dokumentumfilm viszonya? Egy műfaj és azon belül formátumok vagy két eltérő filmes műfajról beszélünk?

Az ismeretterjesztő film mindig egy kicsit más, mint a dokumentumfilm. De azért műfajilag a dokumentumfilmbe tartozik az ismeretterjesztő film is. Én legalábbis úgy tanítottam mindig, hogy az is dokumentumfilm. Nagyon fontos és jó ismeretterjesztő filmek voltak és vannak. Én magam nagyon becsülöm ezt a műfajt, még ha viszonylag kevesebbet is készítettem. Az Egyesült Államokban Pennsylvaniában készült a *Burdosház Amerikából* című filmem, amiben egy, a '20-as években Magyarországról érkezett bányászkolónia életét mutattam be. A burdosház volt a hely, ahol laktak. Volt olyan, hogy egy ágyban többen is aludtak. Műszak szerint mentek a bányába dolgozni, ahol rettenetes körülmények voltak. És amikor a bányában végzett az egyik, akkor az lefeküdt aludni, a másik meg akkor kelt fel ugyanabból az ágyból, és így alakultak ki ezek a burdosházak. Megmutattuk az ottani világot, a pennsylvaniai magyar bányászközösséget. Ezt a házat azóta felmérték, lefényképezték az utolsó szögig, és itt a Szentendrei Néprajzi Múzeumban a skanzenben fel fogják építeni. Ez egy ismeretterjesztő filmünk volt, de mégis emberi, mert arról szólt, hogyan éltek azok a bányászok.

A dokumentumfilm láthatósága, elérése kapcsán (tévécsatornák, filmszínházak, online/mobil platformok) milyen hiányosságokat említene, illetve milyen fejlesztési elképzelései vannak?

Azt, hogy a televíziók vetítsék a jó dokumentumfilmeket, nagyon fontosnak tartom, mert igazából ma nem vetítik. A régieket és az újabbakat is folyamatosan műsorra kellene tűzni, mert a nézők nagyon szeretik és élénken érdeklődnek a dokumentumfilm iránt. Hazugság, hogy nem produkál elegendő nézőszámot ez a műfaj. Akikkel én beszéltem, kifejezetten szeretik, márpedig állandóan egyszerű emberek sokaságával beszélek. Olyanok, akik egyszerű kőművesek vagy földművelők, folyamatosan képben vannak velem kapcsolatban. Az én kapcsolatrendszeremnek a java Tiszakóródon van, ott is van egy paraszthá zunk. De amúgy én gyöngyösi származású vagyok. Azaz én egy vidéki ember, aki nehéz körülmények között jutott erre a pályára. Csupa ilyen ismeretségem van, és ezek az emberek igenis igénylik a dokumentumfilmet, aminek

televízióban helyet kellene kapnia. Az sem válasz erre, hogy az internetes platform helyettesítheti a televíziósat. Még mindig van egy olyan korosztály negyvenévestől a kilencvenig, amelyik nézi a televízióműsorokat, és fontosnak tartaná a dokumentumfilmeket. Igazából az ilyen jellegű alkotásokkal tudná a televízió a színvonalát is növelni.

Befolyásolják-e a dokumentumfilm készítését a változó nézői szokások?

A változó nézői szokások tekintetében azt gondolom, hogy előbb kellett volna ezt a kérdést feltenni a televízióknak, és azoknak, akik a magyar dokumentumfilm ügyében gyártási szempontból illetékesek. Sajnos jó pár olyan néző, mondhatni igen jelentős nézői csoportok haltak ki, vagy már nem kapcsolják be a televíziójukat, akik várták ezeket a filmeket. Ebben én biztos vagyok, és ezt akár egy tömegkommunikációs felméréssel is lehetett volna, vagy talán még most is lehetne igazolni. Nem hiszek abban, hogy nem érdekli a nézőket a dokumentumfilm. A változás annyiban történt meg, amennyiben a média és az egyéb platformok elbutítják a nézőket. Gond, ha egy közszolgálati média nem neveli valamelyest a nézőket. Ez egy rossz szó, mert kamaszkorunk óta nem szeretjük, ha nevelnek minket, de amikor azt feltételezik a nézőről, hogy ilyen alacsony az igényszintje – és biztos, hogy vannak ilyen nézők, nem is kevesen, akiknek az igényszintje tényleg a béka feneke alatt van –, de ezekből kiindulni soha nem szabadna. Hanem annak az igazolhatóan jelentős számú nézőnek az igényéből kellene kiindulni, akik még mindig akarják az emberi hangot, a szépet és a jót, a valóságot, a valóságfeltárást, egy-egy figurának a megjelenítését nem játékfilmi, hanem valóságalapú eszközökkel. Volt egy Csukrán Misi nevű ember. Készült róla egy film, számos díjat kapott, az volt a címe, hogy *A rákok királya,* mert hátrafelé futott Újfehértótól Nyíregyházáig gumikötéllel. Egy extravagáns férfi, most levágták a fél lábát. Bokszoló volt, és elképesztő volt az, ahogy a szegénység és a szülei súlyos betegsége ellenére próbált abszolút tisztességesen és emberi hozzáállással megkönnyíteni életeket. A kisnyugdíjas fillérjeiből – de úgy kell gondolni, hogy ez a nyugdíj húszezerhuszonötezer forint volt – felépített a szeméttelepről összehordott mindenféle anyagból egy sportpályát, és ott fociztak, súlyt emeltek és bokszoltak Újfehértó borzasztóan szegény gyerekei. Szóval ezért a filmért rajongtak a nézők, és a fiatalok is nagyon szerették, mert egyszerre volt extravagáns és mélyen emberi történet. Igénylik az emberek az emberi történeteket, a hozzájuk hasonló, de mégis valamilyen szempontból különös személyek és helyzetek bemutatását. És a saját világuk is érdekli őket, hiába mondják azt, hogy szeretnék elfelejteni azt egy-egy tévézésnél. Nem egy taxissal utaztam, aki mondta, hogy utálja, gyűlöli már azt, hogy a közszolgálati televízió is török sorozatokat ad le főműsoridőben. Mert mennyivel más és mennyivel jobb a mi valóságunk. És annak persze valamilyen értelemben nézőbarát színezete van, mert nem igaz, hogy a jó dokumentumfilm nem közönségbarát. Ez nem igaz. Nem igaz, hogy csak külföldi fesztiválokon láthatóak jó filmek. Még akkor is így van ez, ha a külföldi fesztiválok inkább a színvonalas alkotásokat válogatják be, mert az az érdekük, hogy a legjobbak közül is a legjobbak szerepeljenek náluk. Most már egy fesztiválra több ezer filmet neveznek, így ha bejutsz és ha még nyersz is, vagy fődíjat kapsz, már az is óriási dolog. A nézői igények pedig abszolút azt akarják, hogy közönségbarát dokumentumfilmet készíts, de ez nem azt jelenti, hogy alább add a színvonalat és az igényességet. Ezt abban a pillanatban megérzi még a legkevésbé iskolázott néző

is, hogy oda van dobva neki valami… Ez olyan sértő is egyébként. Volt nekem olyan öreg juhász ismerősöm, akiről forgattunk nem is egy filmet, és ő maga is nézte néha – nála nem volt, de máshol – a televíziót. És olyan okosan és olyan jól szólt hozzá a filmekhez is, meg általában az élethez, miközben kiderült róla, hogy olvasni nem tud.

A dokumentumfilm és az élőszereplős filmek viszonyrendszeréből mit tart releváns kérdésnek?

Én például a dokumentumfilm határait feszegetem a szituációs dokumentumfilmjeimmel. Sokan, például volt egy zsűri a Magyar Filmszemlén, amelynek tagjai azt mondták az *Élik az életüket* című alkotásomra, hogy egy nagyon jó film, de nem dokumentumfilm, hanem játékfilm. Mert benne végig minden mindig iszonyú drámai szituációban volt elmesélve. De attól még ez dokumentumfilm! A zsűri előre behívott, és azt mondta: „Dezső, nem tudjuk, hogy mit csináljunk a filmeddel, mert egyszerűen ez egy játékfilm, és nem oda adtad be." Pedig szó se volt játékfilmről. Minden porcikájában valóságos dokumentumfilm. Akkor még nem ismerték annyira ezt a szituációs dokumentumfilmes stílust. Élőbbnél élőbb figurák tudnak benne lenni. Mint ahogy az *Élik az életüket* szereplői is teszik, és meghazudtolják azt, hogy csak egy játékfilm lehet igazából izgalmas. De én azért soha nem lépem túl a dokumentumfilm és a játékfilm határát. Ha játékfilmet csinálok, akkor az játékfilm, még ha bőven vannak benne dokumentumfilmes elemek. Ha dokumentumfilmet készítek, akkor az mindenképpen dokumentumfilm marad. Sokan igyekeznek elmosni ezt a határt, és játékfilmes jeleneteket csempészni a dokumentumfilmbe. Biztos, hogy ennek is van valamiféle jogosultsága, de ez már fellazítja magát a műfajt. Szóval ez egy nagyon nehéz kérdés, mert végső soron maga a műalkotás számít, a végső megjelenése, az hogy mivé lett tulajdonképpen, és onnan értékelhető a dolog. De én idegen jeleneteket, amelyek a szereplőimtől vagy a helyzetüktől idegenek lennének – olyan értelemben, hogy az játékfilmmé válna –, soha nem csináltam. Csak olyan anyagot tűr el egyébként egy dokumentumfilm, ami a valóságban is létezik. Tehát idegen szituációkban nem kényszerítheted a szereplőidet. Ha mégis kényszeríted őket, vagy legalábbis eljátszatsz velük olyan szerepet, akkor az már a Dárdayék által kialakított budapesti iskola, de az megint egy másik történet. Én a kettő határán voltam, amikor dokumentumfilmet csináltam, akkor az az is maradt, amikor pedig játékfilmet, akkor azt dokumentumfilmes elemekkel is építkező műként készítettem el.

Oktatás

A jelenlegi intézményrendszerben – oktatás, támogatás stb. – hol lát fejlesztési lehetőségeket vagy hiányosságokat?

Én a Pécsi Egyetem Művészeti Karának a posztgraduális képzésén tanítok most már több mint 10 éve. Sok, már egyetemet végzett tanítványom van, akik jó érzékkel állnak a dokumentumfilm-készítés szakon a témához, ugyanakkor nagyon-nagyon kevés az alapismeretük. Azt gondolom, hogy a középiskolában gyakorlatilag a filmes oktatást, a művészeti oktatást – eltekintve persze a művészeti jellegű iskoláktól – mára szinte teljesen felszámolták. Azt én nagyon nagy gondnak tartom. Azt is, hogy az egyetemek képzéseiben sincs igazán mozgóképpel kapcsolatos oktatás, vagy leg-

alábbis borzasztó kevés. Azt veszem észre, hogy sokszor egyetemet végzett bölcsészeknek fogalmuk sincs nemcsak a dokumentumfilmről, de a mozgóképkultúráról sem.

Hogyan lehetne jobban kihasználni a dokumentumfilmben rejlő oktatási-nevelési potenciált a magyar nyelv és kultúra erősítése, megőrzése érdekében?

Arra kellene bírni az oktatás irányítóit és a tanárokat, hogy minél több dokumentumfilmet vetítsenek, és ezután ne csak sima vetítés, hanem beszélgetés is legyen. A Szabolcs-Szatmár-Bereg vármegyei identitásfilmnél alkalmam volt legalább harminc meghívott iskolának – főleg középiskolás és egyetemi hallgatókból álló, nem is kiválogatott – diákcsoporttal beszélgetni. Miután a filmet levetítettük, volt olyan alkalom, hogy másfél-két órát is beszélgettünk a gyerekekkel. Pedig a filmek miről szóltak? A környékbeli szabolcs-szatmár-beregi málenkij robotosokról. Annak idején Sára Sándor is elsősorban ott forgatott, tehát nem idegen a környéktől ez a málenkij robot történet. Csináltunk a nyírcsaholyi asszonylázadásról, a '60-as évek téeszesítésével szemben zajlott ellenállásáról egy filmet, és csináltunk a szabolcs-szatmári almáról egy filmet. Megnézték és érdeklődtek. Nem válogatott gyerekcsapat, hanem középiskolai osztályok voltak, sokuk összevonva, az első, a második, a harmadik, a negyedik középiskolai osztály. A legváltozatosabb korosztály. Nem igaz, hogy nem érdekelte őket, nagyon is érdekelte. Folyamatosan kellene bombázni őket ilyen jellegű minőségi filmekkel, azon belül dokumentumfilmekkel, és elsősorban magyar dokumentumfilmekkel. Éppen a Művészeti Akadémián volt egy ilyen gondolat a képzőművészeti szaknál, hogy nagy és jelentős magyar képzőművészeknek a portfólióit kellene eljuttatni középiskolai osztályokba. Ugyanígy jó lenne összeállítani dokumentumfilmekből ajánlásokat, és bemutatni őket az alkotók vagy éppen egy tanár vezetésével, a film után vitát provokálva. Nagyon szívesen vesznek részt ebben a gyerekek, és szívesen elmondják a saját tapasztalataikat és élményeiket is.

Az alkotó személyét, egyéni életútját érintő kérdések

Egy kis történelem. Milyen volt pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni a hatvanas, hetvenes években? A nyolcvanas, kilencvenes, majd a kétezres években?

Pályakezdő dokumentumfilmesnek lenni nagyon nehéz volt. Gondolni sem mertem arra, hogy filmes lehessek, mert olyan távol állt attól a vidéki világtól, ahonnan jövök. Valahol a lelkem mélyén szerettem volna az lenni, de annyira irreális álomnak tartottam, hogy még nagyon mondani sem mertem senkinek. A főiskola elvégzése után kerültem a fővárosba. Újságírónak hosszú ideig nem akartak felvenni, de amikor sikerült nagy nehezen – akkor léteztek még olyanok, hogy üzemi újság, borzalmas volt, de legalább már a szakmához tartozott – egy üzemi újsághoz kerültem, fillérekért. Akkor tényleg azt kellett eldöntenem, hogy megegyek egy borsófőzeléket az önkiszolgáló étteremben, vagy befizessem a munkásszállásom, mert ugye csak ott volt anyagilag lehetőségem megszállni. Az elképzelések, az ambíciók sokkal nagyobbak voltak, mint a lehetőségek. Ott álltunk a Balázs Béla Stúdiónál – Dárday, Gulyás, Mész Andrásék, Gödrös Frici, jó pár ember uralta akkor ezt a terepet – szó szerint ajtónállóként Erdélyi Jánossal meg másokkal. Az első filmünket az *Ez zárkózott ügy*et a gyöngyöshalászi falulázadásról készítettük a nyolcvanas évek elején. A falu nem

fogadta el, hogy a tanácselnököt, akit amúgy különben a kommunista irányítás tett oda, le akarják váltani. Egy falulázadás tört ki, és akkor ezt mi dokumentáltuk. Nyolc éven át ezt a filmet úgy nevezték, hogy „a láthatatlan film", sehol sem mutatták be, mert nem lehetett. Németh Károly, Kádár János első helyettese személyesen akarta elégetni. Kőhalmi Feri volt a főigazgató. Olyan emberek segítettek nekünk, mint Bihari Mihály, Pozsgay Imre és még az SZDSZ-ből is Kőszeg Feri, mert akkor még nem volt ez a rettenetes nagy szembefeszülés. Ilyen emberek segítették a munkánkat, hogy legalább a forgatott anyag meglegyen. Aztán meg „fekete vágásban" a Balázs Béla Stúdióban csináltuk titokban a vágási munkálatokat, de ott is feljelentettek. Minden megtörtént, ami létezik. Nyolc év után jutottunk el oda, hogy egyáltalán bemutatható lett a film, amit akkor maga Horn Gyula is megnézett, és igyekezett tanulni belőle, mit hogyan nem szabad csinálni. Valamiféle propagandaanyagot készítettünk még hozzá, egy kis füzetecskét, de még azt is számonkérték tőlünk. Nagyon nehéz volt a nyolcvanas évek elején ilyen jellegű dokumentumfilmet csinálni. A későbbiekben pedig a Magyar Televízióban készítettünk sok-sok dokumentumfilmet, és közben ezzel párhuzamosan a Társulás Filmstúdióban is. Nagyon nehéz és egyben nagyon felemelő volt, mert amikor megnyertük az első Magyar Filmszemle-díjunkat, akkor olyan emberek vettek részt a versenyben, mint Sára Sándor, a Gulyás-testvérek, Schiffer Pál és mások. Az fantasztikus volt. A *Vérrel és kötéllel* című filmünk kapta akkor a fődíjat. De mindig tudtuk azt, hogy a legeslegjobbak között kell lennünk – és ezt nem nagyképűségből mondom, mert utálom a nagyképűséget –, mert ha nem, akkor abban a pillanatban – még Erdélyi Jánossal dolgoztunk, azért a többes szám –, minket leírnak. Annak ellenére, hogy mi a származásunknál fogva tényleg mindig nemzeti és keresztény értékekben, családi indíttatás és hasonlókban gondolkodtunk. Annak ellenére sikerült olyan filmeket készítenünk, amelyeket a Magyar Filmszemlén minden alkalommal a legjobbak közé beválogattak. Nem volt olyan Magyar Filmszemle, hogy a filmjeink – először közösen, aztán külön-külön is – ne lettek volna versenyben, vagy ne nyertek volna valamiféle díjat. Szóval az ember megszokta azt, hogy ilyen értelemben versenyló, nincs mese. Nekünk semmiféle protekciónk nem volt. Mi nem ebből a filmes világból jöttünk, soha semmiféle ismeretségem nem volt. Amikor Sára Sándor meghívott a Magyar Művészeti Akadémiára Jankovics Marcell-lel együtt, akkor azt én egy óriási megtiszteltetésnek tartottam, pedig akkor még az semmilyen pénzzel nem járt. Az egy fantasztikusan nagy társaság volt, mert tag volt Gyurkovics Tibor, Makovecz Imre stb. Tudták rólam – akkor is, amikor a Balázs Béla-díjat kaptam –, hogy elég jobboldali érzelmű ember vagyok. Nem a mostani jobboldali érzelmű, mert most könnyű jobboldalinak lenni, akkor voltam jobboldali érzelmű ember. Akkor odajött hozzám az Esti Hírlaptól a kulturális rovat vezetője, Bársony Éva, és azt mondta, hogy: „Dezső, tudod, hogy miért kaptad ezt a díjat?" Azt mondta, azért, mert a sajátjainkat nem akartuk megsérteni azzal, hogy te ilyen eddigi eredménnyel ne kapj díjat. Ez volt nekem a legtöbb, mert mindenféle kapcsolat nélkül érdemeltem ki az elismerést. Sokan mások meg azért, mert mindenféle kapcsolataik voltak. Nekem mindig bizonyítanom kellett, és tényleg a nagy szegénységből, nyomorból sikerült idáig eljutnom. Nem bánom egy kicsit se, és nem is szégyellem, sőt büszke vagyok rá, mert így tényleg csak a saját magam erejéből bizonyítottam. Nem vagyok tökéletesen elégedett magammal, félreértés ne essék, de az biztos, hogy amit

elértem, azt csak és kizárólag saját magamnak köszönhetem és semmiféle kapcsolatrendszernek. Ez máig így van tulajdonképpen.

Dokumentumfilmesként mit érez erősségének, illetve gyengeségének? Szeretne még fejlődni?

Abszolút szeretnék még fejlődni. Biztos, hogy van jó pár dolog, amiben az ember tud fejlődni. Az erősségemnek azt a kreativitást érzem, ami ebben a szakmában nélkülözhetetlen, azt a fajta idővel összeszedett szakmai tudást, ami nélkül hiába kreatív az ember, még se lesz igazán jó alkotása. Ennek ellenére szeretnék fejlődni, és figyelem a fiatalok, a nálam jóval fiatalabbak munkáit is. Biztos, hogy egy új generáció friss és új szemlélettel van jelen. Így most már lassan, öregecskén is szeretném, ha a filmjeim nem egy ódivatú valamivé válnának. Nem akarok fiataloskodni, mert az a legszörnyűbb, megfelelni se akarok, hanem az a mozgó szellem és az a mozgó világ – nem hiába neveztek egy újságot így annak idején – továbbra is legyen meg bennem, és megfeleljen a fiatalabb korosztály igényeinek vagy igényszintjének is anélkül, hogy annak bármikor is alámennék.

Tehetség, kitartás, szaktudás, melyik a legfontosabb? Létezik-e közöttük fontossági sorrend?

Mind a három.

Kit tekint mentorának? Ki a példaképe (egykori és mai) a magyar dokumentumfilmesek közül?

Nagyon sok van. Sára Sándort említeném elsőként, aki mentorom is volt és minden filmem bemutatóján részt vett. Ezt egy óriási megtiszteltetésnek tartom. Amikor zsűriben volt, sokszor részesített díjban, de sose elvtelenül, mert ez aztán nem volt rá egy picit sem jellemző se alkotóként, se a Duna Televízió vezetőjeként. De ha meg nem, akkor azt is megmondta, hogy miért nem, és hogy mi a kifogása. Tőle nagyon sokat tanultam. Példaképem még ilyen értelemben a Gulyás-testvérek munkássága is, valamint Huszárik Zoltáné, aki nem klasszikus dokumentumfilmeket készített. Például az *Elégiá*ban, a *Capricció*ban, *A piacere*ben, a *Tisztelet az öregasszonyoknak* című filmjében dokumentumfilmes elemeket is használva építette fel ezeket a rövidfilmeket. Rövid, de annál tartalmasabb filmjei ezek. Ilyen volt még Gyarmathy Lívia és Ember Judit munkássága. Ezek mind példaként élnek bennem, de mindenekelőtt a Sára Sándor-i életművet tartom – anélkül, hogy bármilyen értelemben utánoznám azt – leginkább példaértékűnek. Sára Sándornak viszonylag kevés a szituációs dokumentumfilmje. Schiffer csinálta az elsőt, és így a Cséplő Gyurit is említhetném a példaképemnek.

Hogyan szűri meg az ötleteket? Mit keres egy filmötletben? Mitől jó egy filmötlet?

Az az igazság, hogy én egy ötletet nem simán ötletnek tartok, hanem már benne érzem a dokumentumfilmet. Amikor az *Aranykalyiba* című filmet készítettem – egy gyimesi 11 éves kisfiúról, akire egészen kora tavasztól hóhullásig rábízták az állatokat, teheneket, lovakat, disznókat, apró jószágokat stb. –, akkor éppen egy ilyen kalyibás filmet készítettem. Ez a kisfiú az egyik kalyibából úgy húzott fel a magaslatra, szó szerint, még fizikailag is, hogy jöjjek és nézzem meg az ő kalyibáját és az ő világát. Csodálatos világ volt fenn a Gyimesekben, elképesztő gyönyörű lovak és tehenek szabadon. Olyan volt, mint egy éden. Persze ennek a gyereknek rengeteg iszonyú munkával. Néhány napig hajtottuk be az állatokat, próbáltam neki segíteni. Beszélget-

tünk bent a kalyibában, ettünk, nekem is volt ennivalóm, amit akkor hoztam, és neki is volt. Eszembe nem jutott több napon át, hogy én itt egy filmet csináljak. Ez lett az egyik legismertebb filmem, az *Aranykalyiba.* Amikor hazamentem, akkor jutott csak eszembe, hogy elkészítsem a filmet. Akkor még semmit nem forgattam, leírtam a szinopszist öt vagy hat oldalban. Azt adtam át Bálint Arthurnak, az operatőrnek. Az ötletek akkor jók, ha van az ötleteknek dokumentumfilmes érvényes fedezete. Lehetnek jó ötletek, de az ötlet önmagában nem elég. Ha végiggondolod az egészet – a szinopszis megírásán át egészen a forgatás végéig és még azt is, hogy kinek és hogyan szól, és hogy jut el a közönséghez –, akkor van értelme, ha már egyből teljesen felépíted magadban, akkor lehet érvényes. Mert egy ötlet önmagában, azt gondolom, hogy kevés. Sajnos sok olyan filmet láttam, ahol csak az ötlet volt jó, maga a film nem.

Ki a hipotetikus nézője?

Én egy kisvárosban éltem, falusi közegben. Nekem a vidéki emberek, meg azok az emberek a nézőim, akik a fővárosban is élnek, de valamikor vidéken éltek, vagy éppen eleve fővárosi vagy nagyvárosi embernek születettek, de érdekli őket, és empatikusak egy vidéki világgal kapcsolatosan. Azt érzik, hogy számukra az ő világuknak egyfajta többlete lehet egy ilyen film, mert amúgy még személyesen nem tapasztalták meg. Mert elsősorban vidéki lelkületű filmeket készítek. A sok vidéki emberről, akiknek a világát nagyon kevéssé próbálták igazából bemutatni. Ez a fővárosi, urbánus centrikus történet nagyon hosszú ideig meghatározta a magyar filmkészítést a dokumentumfilmben is. Időnként lementek vidékre. De az volt a legrosszabb, amikor a magyar dokumentumfilmekben és a játékfilmekben is a vidéki paraszt bácsit egyfajta humorforrásnak, vagy éppen valami nagyon szerencsétlen embernek ábrázolták. Miközben – minden túlzás nélkül – a magyar parasztság, a magyar földművelő adta meg ennek a magyar létnek a jellegét. Az ország jellege ez volt, mert az ipari jelleget csak ráerőltették Rákosiék erre az országra. Az csak azóta van, és azóta sem igazán működik. Végül is az országnak az alakító ereje a vidéki ember és a vidéki polgár. Nemcsak a földművesekről és nemcsak a különböző iparágakban dolgozó emberekről van szó, hanem szó van a polgárosodó – és sajnos nagyon nehezen polgárosodó – Magyarország kisembereiről, tanítóiról, tanárairól, népművelőiről, mindenkiről.

Van megvalósulatlan, le nem forgatott filmterve? Ha több is van, melyik áll legközelebb a szívéhez? Miért nem valósulhatott meg?

Én abban a nagyon szerencsés helyzetben vagyok, hogy bár mindig voltak a filmjeimnek hivatásos és sokat segítő producerei, alapvetően önmagam producere voltam. Érdekes módon pont az utóbbi időben, amikor nem szabadott volna, hogy legyen, voltak le nem forgatott, csak forgatókönyv vagy treatment szintjén megvalósuló alkotásaim és gondolataim. Dokumentumfilmben már nagyon nehezen tudnék olyat mondani, amit nem tudtam megvalósítani. A szakmában van egy vicc rólam, ami játékfilmmel kapcsolatos. „Zsigmond Dezső ha kapna egy normális összeget, vagy egy közepesen normális összeget, abból csinálna négy játékfilmet, de tíz dokumentumfilmet biztos." Ez egy nagyon nagy baj különben. Én arra szocializálódtam alkotóilag, hogy abból a matériából készítsek filmet, amim van. Tehát sok esetben forgattam így játékfilmet Ságodi Gabi gyártásvezetővel. Szohár Feri már kevésbé ment bele ilyen dolgokba. De úgy forgattunk játékfilmet, például a *Bizarr román*cot, hogy leforgattuk és megvágtuk anélkül, hogy egy fillérünk lett volna. Tanyasi történet Szarvas Józsi

és Kovács Lajos főszereplésével. Ilyet ma már nem lehet. Dokumentumfilmeket is mikor elkezdtem forgatni, csinálni, mind összejött valahogy, tulajdonképpen alig volt olyan, ami nem. Egyszer csináltam egy idős bácsiról egy rövidfilmet, aki a világűrből érkező üzeneteket vélt felfedezni. *Kövek* volt a címe, és ez Vitézy Laci a *Háló* című műsorában jelent meg. Ebből akartam egy nagyobb filmet, egy hosszú dokumentumfilmet csinálni. Ez valahogy nem jött össze, de a többit mind.

Hogyan kezeli a filmkritikát?

Sokszor nehéz volt játékfilmmel kapcsolatosan elfogadni a szélsőséges véleményeket. Természetesen az alkotó úgy van vele, hogy a jó kritikákat, amelyekből mi tagadás, volt bőven, azokat elraktározza az emlékeiben, a rosszakat pedig arra ítélte, hogy még csak ne is emlékezzen rájuk. Viszont érdemes azokra a kritikákra emlékezni, amelyek a saját filmed lényegéből indulnak ki, és úgy kritizálnak. Ebben a *Filmvilág* újság, amit én nagyon szerettem és tiszteltem mindig – most halt meg az általam különösen tisztelt főszerkesztője, Schubert Guszti – ebben élen volt. Nem mondom, hogy ebben az újságban nem jelentek meg olyan kritikák, amelyeket nem annyira szívesen olvastam. De az igényessége miatt egy olyan elemző – főleg Schubert munkásságára gondolok –, aki nem ellenséges, és a másféle dolgokkal szemben végtelenül empatikus szerkesztési módjával elérte azt, hogy mindig figyeltünk erre az újságra. Nagy betege lennék annak, ha ez az újság most megszűnne Schubert váratlan halálával. Az az igényesség, amelyet nemzetközi és hazai szinten is ez az lap produkált, csak a godardi, truffaut-i, a Variety és egyéb nagy amerikai újságok színvonalához mérhető. Vagy még azon is túltesz, mert tett hozzá még egy kelet-közép-európai tudást is. Például a dokumentumfilmeknél milyen jó volt olvasni ezeket az elemzéseket, ezek nélkül nincs szakma. Ezek nem csak kritikák, és ne csak a kritikákról beszéljünk. Itt filmes esszékről, filmelemzésekről van szó. A kritika egy dolog. Lehet ilyen, olyan vagy amolyan, ez attól függ, hogy milyen az újság politikai beállítottsága és kulturális színvonala. Függ attól, milyen a kritikus felkészültsége, mennyire jó kritikus, magyarul, mennyire tud empatikus lenni. Schubert mindig az volt. Nem élből támadt. Ha valakit élből támadnak, az alkotását bírálják, azért az mégiscsak bántja az embert, és igazságtalannak érzi.

A dokumentumfilmezés jövője

Milyen fejlődési tendenciákat érzékel? Hogyan látja a dokumentumfilm jövőjét 10, 20, 50 év múlva?

Nagy László azt üzente, hogy csókollak benneteket, ha még van emberarcotok. Ez nem egy rossz üzenet volt a jövő felé. Ahhoz, hogy valakit csókoljunk, ahhoz emberarcnak kell lenni. És ha ezt egy kiváló költő, az egyik legjobb magyar költőnk írta, akkor ez nagyon elgondolkodtató a dokumentumfilm jövőjével kapcsolatosan is. Ha még lesznek emberarcok, lesz még, aki egy dokumentumfilmet megnézzen, lesz még olyan alkotó, aki igényesen megcsinálja és lesz egy olyan világ, egy olyan nézőközönség, amely ezt elfogadja. Azt gondolom, hogy nagyon változó lesz a világ. Sajnos én nagyon sok jót nem látok a globális jövőt tekintve. Ezt nagyon nehezen mondom, mert ugye gyerekeim vannak, és majd biztos unokáim is lesznek, akiknek nagyon-nagyon

jó lenne, ha igényes és művészi színvonalú alkotások születnének, amelyek az életben segítik őket, még hogyha ők nem is ezzel a szakmával foglalkoznak. Nagyon kell az embernek az önismeret, nagyon kell a környező világ ismerete. Ehhez a dokumentumfilm nagyban hozzájárul. Ha kiirtják az emberekből a valóságvágyat, a minőségi színvonal iránti vágyat, az elkötelezettséget – ahogyan most, függetlenül a politikától, ez a tendencia –, akkor a dokumentumfilm, mint ilyen jellegű műfaj rövid időn belül megszűnhet, és átveheti a helyét az a sok szemét és hulladék, amiből már úgyis van bőven ezen a földön, konkrétan is, meg szellemileg is. Ez nagyon nagy baj lenne. Én azért bízom benne, hogy a fiatalok, akik ebben a szakmában dolgoznak – mert ez is egy szakma –, viszik tovább azokat az értékeket, amit a magyar dokumentumfilm a története során kialakított, és ehhez hozzáteszik a sajátjukat, hozzáteszik a mindenkori nemzedéki érzésüket is. Majd ha nem olyan drámai dokumentumelemek uralják ezt az országot, meg a világot, amelyek most jellemzőek, akkor talán lesz helye a dokumentumfilmnek, és egyáltalán a filmnek, a művészetnek. Valamilyen szempontból meg kell, hogy maradjon, mert ez az ember önképéhez szorosan hozzátartozik.

Lát-e olyan területeket, ahol a dokumentumfilm jelentős, vagy a mainál jelentősebb szerepet játszhat a jövőben?

Talán az egyfajta identitáskeresésben. Lehet, hogy ezt most azért mondom, mert éppen identitásfilmeket is forgattam. Azt gondolom, hogy a világ identitásokból áll össze, és ha megmutatjuk egymás identitásait, akkor talán elviselhető lesz a világ, és a Földre nem úgy fognak tekinteni más idegen, nálunk esetleg fejlettebb civilizációk, hogy itt háborúk során (de nemcsak háborúk során) folyamatosan az emberi faj egymást irtotta. Ezért kellenének olyan műalkotások és ezen belül olyan filmek és dokumentumfilmek, amelyek ez ellen vannak. A háborúk, az egymás fizikai, szellemi és lelki gyilkolása ellenében készülő alkotások. Ezeket nevezem én identitásfilmeknek, amiben megmutatjuk a történelmünket, mindazt, ami kialakított bennünket, és amihez kötődünk. Ha másokét is megnézzük egy-egy ilyen jellegű dokumentumfilmben, akkor ez segít talán. Ezért tartom ezt fontosnak a jövőre nézve.

Hogyan látja, mennyire kedvezőek, vagy károsak a mozgóképes alkotásokat is befolyásoló technikai változások a dokumentumfilmet illetően?

Sajnos nagy károsodással vannak. A filmes tagozatunk nem egy tagja említette meg, hogy igazából nagyon nehéz ez. Sok pénzbe kerül megőrizni a régi filmeket, amelyek ki tudja, milyen hordozóra készültek. Ezeknek a folyamatos felújítása, restaurálása nagy pénzeket visz el. De alap, hogy megmaradjanak, mert szellemi termékeink. Az MTVA-ban is és másutt is őrizni kellene ezeket a filmeket, folyamatos felújítással, a legjobb színvonalában. Belegondoltunk abba, hogy lehet az, hogy a filmjeink materiálisan egész egyszerűen megsemmisülnek? Azért, mert akkor olyan hordozóra készítettük őket, mert nem volt más, vagy olyan kevés pénzzel tudtunk csak hozzáállni ezekhez a témákhoz, hogy most megsemmisülnek és nem maradnak meg. Milyen nehéz abba belegondolni, hogy a vidéki témájú filmjeink, amelyek az utolsó magyar paraszti világokról szólnak – konkrétan nevesítve is azok a bácsikat, néniket, fiatalabbakat, középkorúakat, akiket mi a vidéki Magyarországra tekintve filmeztünk –, nem maradnak meg a jövőnek, a jövő nem láthatja majd azt. Milyen jó lett volna a római birodalomban vagy a középkorban forgatni, vagy éppen egy nagyszerű dokumentumfilmet készíteni Árpád bevonulásáról. A fene vigye el, hogy nem

volt meg még ez a technika. De most megvan. Most meg az történik, hogy egyszerűen a hordozó tönkremegy, és egy idő után már csak szemcsék látszódnak a filmeken meg az elektronikán. Szóval ezt meg lehet és meg is kell akadályozni. Világok és történelmi korszakok tűnnek el anélkül, hogy láthatnák majd azok, akik húsz, ötven, száz, kétszáz – de ötszáz évet már nem mernék mondani – múlva még itt lesznek a Földön, és akiket érdekelne az, hogyan lettek ők ilyenné, és milyen volt az őseik sorsa. Már a cro-magnoni ősember is dokumentálta magát a barlangrajzokkal. Nekünk meg itt ez a nagyszerű lehetőség, ez a csoda, hogy mozgóképeken dokumentáljuk a világunkat? Amiben szinte tovább él az ember!

Miben lát lehetőségeket és milyen veszélyeket érzékel a dokumentumfilm jövőjét tekintve?

Eddig is annyi minden kibomlott, megszületett ebből a műfajból. Annyi ága, virága bomlott ki ennek a műfajnak, hogy remélhetőleg még több fog még kibomlani. És új műfajokon belül olyan filmek készülhetnek majd, amelyekre most még csak nem is gondolunk. Mert ez az emberi alkotói kreativitás kérdése. A veszélyt abban látom, hogy már most végtelenül populárisak a kereskedelmi, nagyon sokszor a közszolgálati televízióban is bemutatott anyagok, és alámennek a valódi nézői igényeknek. Ebben látom a problémát, és abban, hogy a jövő annyira a technokrácia irányában fejlődik, hogy a tudásunk, a hozzáállásunk, a lelkületünk, a szellemiségünk egyre kevesebb lesz, és egyre inkább egy központilag irányított, elvárt, a nézőket manipulált és irányított valamivé válik. Ezt megírták Orwelltől kezdve sokan. Ebben látom a nagy veszélyt. Egy új világ, ahol már nemcsak a dokumentumfilmnek, de az emberi gondolkodásnak sem lesz igazán helye. Mert ha nincs emberi gondolat, nincs belső mozi, akkor külső sincsen. Ha megszűnik a belső mozi – ami az agyadban készülő film –, akkor nincs külső sem, ami rögzülhet, és akkor csak peregnek majd az üres képsorok.

A kötet készítőinek életrajza

Szerkesztő:

Dr. Kollarik Tamás PhD, a kötet szerkesztője 1974-ben született, filmes szakember, filmalkotó, egyetemi docens. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem oktatója, Balázs Béla-díjjal, Bánffy Miklós-díjjal, Magyar Filmdíjjal, Nemeskürty István-díjjal és számos szakmai elismeréssel kitüntetett alkotó és filmes szakértő.

Jogi, bölcsészeti és igazgatásszervezői tanulmányait követően a kultúra, a film- és a mediaigazgatás több területén dolgozott. Szakmai pályája során vezetői tapasztalatokat szerzett állami és magántulajdonú gazdasági társaságok irányításában, valamint a filmes és audiovizuális terület intézményi működtetésében. Vezette a Neumann János Digitális Könyvtár és Multimédia Központ Nonprofit Kft.-t, valamint a Nemzeti Audiovizuális Archívumot (NAVA). A hazai médiaértés fejlesztésének egyik meghatározó kezdeményezőjeként alapítója és vezetője volt a Bűvösvölgy Médiaértés-központnak.

2010 és 2019 között a Magyar Média Mecenatúra program létrehozója és koordinátora volt. A program keretében mintegy 1300 kortárs magyar audiovizuális alkotás létrejöttét támogatták, köztük az Oscar-díjjal elismert *Mindenki* című rövidfilmet is. A program támogatott filmjei több száz hazai és nemzetközi fesztiváldíjat nyertek. Filmes szakmai tevékenységének részeként a Nemzeti Filmintézet Televíziós Döntőbizottságának volt tagja, valamint az ART Bizottság elnöke. A Magyar Művészeti Akadémia köztestületi tagja.

Könyvkiadóként, producerként, szerkesztőként, forgatókönyvíróként, szerzőként és szakértőként számos filmes és kulturális kiadvány, dokumentumfilm, DVD-kiadvány és audiovizuális projekt létrejöttében vett részt. Dokumentumfilmes munkái között többek között magyar embermentőkről és történelmi személyiségekről szóló alkotások szerepelnek. Szakmai érdeklődésének középpontjában a magyar filmtörténet, a filmjog, a filmigazgatás, valamint a filmes értékőrzés kérdései állnak.

Több filmes és médiatudományi szakkönyv szerzője és szerkesztője. Nevéhez fűződik többek között az *Animációs körkép,* a *Mozgókép és paragrafusok,* a *Magyar animációs alkotók I–II.,* a *Magyar forgatókönyvírók I.,* a *Magyar producerek I.,* a *Film és jog a gyakorlatban,* a *Filmfesztiválkörkép,* a *Művészet, média, marketing* és *A magyar animációoktatás jövője* című kötetek létrehozása. A filmes szakirodalom hazai hozzáférhetőségének bővítésében is jelentős szerepet vállalt: kezdeményezője és szerkesztője volt több meghatározó filmtörténeti kiadványnak: az *Egri Lajos: A drámaírás művészete* című alapművet hozta haza Magyarországra, valamint *Zukor Adolf* és *William Fox,* a két hollywoodi filmmogul kutatója, a két önéletrajzi könyvük, valamint *Rózsa Miklós, Pressburger Imre* hazai kiadásának ötletgazdája, szerkesztője a *Magyarok Hollywoodban* könyvsorozat keretében. Filmszakmai, filmtörténeti publikációk, cikkek szerzője. *Csupó Gábor – A Pannónia Stúdiótól a hollywoodi csillagig és Janovics Jenő – Egy élet a magyar kultúra szolgálatában a színháztól a mozivászonig* monográfiájának (társ)szerzője és szerkesztője. A *Filmkészítők kézkönyve* című kötet és a *BUDAPEST / HOLLYWOOD* filmtörténeti album (társ)szerzője.

Több mint másfél évtizede vesz részt a felsőoktatásban. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem docense, emellett a Károli Gáspár Református Egyetem, a Színház- és Filmművészeti Egyetem, a Nemzeti Közszolgálati Egyetem, a Pécsi Tudományegyetem és a Budapesti Metropolitan Egyetem oktatójaként is közreműködött. Oktatási területei a filmtörténet, a filmjog, a filmigazgatás és a filmes intézményrendszer kérdései.

Munkásságát számos rangos elismeréssel jutalmazták. 2019-ben Magyar Filmdíjat, 2020-ban Bánffy Miklós-díjat, 2022-ben Magyar Speciális Filmezésért Díjat, 2024-ben Nemeskürty István-díjat, 2025-ben Balázs Béla-díjat és Goldmark Péter Károly-díjat kapott. 2026-ban a *BUDAPEST / HOLLYWOOD* című filmtörténeti albumért Fitz József-könyvdíjban részesült.

Rendszeresen részt vesz hazai és nemzetközi filmfesztiválok, konferenciák és szakmai fórumok munkájában előadóként, zsűritagként vagy zsűrielnökként. Többek között a Savaria Nemzetközi Filmszemle, a Magenta Telefonfilmes Fesztivál, a Kulturális Filmek Fesztiválja, a Helyi Televíziók Országos Egyesülete Helyi Érték Díjának zsűrijében vett részt, valamint közreműködött a Trauner Sándor Nemzetközi Filmszemle, a Gödöllői Nemzetközi Filmfesztivál, a Lakiteleki Filmszemle, a Kecskeméti Animációs Filmfesztivál, a CAD'oro Nemzetközi Építészeti Animációs Fesztivál és a CineFest Miskolc Nemzetközi Filmfesztivál szakmai programjaiban.

Kollarik Tamás közel két évtizede foglalkozik az Aranycsapat és a Puskás-örökség kulturális megőrzésével. A Puskás-hagyaték kutatója, a Puskás Múzeum kurátora, több sporttörténeti kiadvány és audiovizuális projekt ötletgazdája, kiadója és szerkesztője. *Bölöni – Az erdélyi legenda* című egész estés dokumentumfilm ötletgazdája és rendezője, valamint a készülő *Fox vs Zukor – Egy hollywoodi történet* című dokumentumfilm rendezője.

Szerkesztői és alkotói munkájának középpontjában a magyar filmkultúra értékeinek feltárása, dokumentálása és továbbadása áll. A *Documenta Artis* és *Fundamenta profunda* sorozat filmes köteteinek szerkesztőjeként célja a magyar filmművészet meghatározó alkotóinak, szakembereinek bemutatása, a filmigazgatás, a mozgóképkultúra mögött álló jogi és gazdasági rendszer feldolgozása, valamint a filmes tudásanyag hosszú távú megőrzése és oktatási hasznosítása.

Interjúkészítők

Galambos István újságíró, médiaszakember, 1975-ben született Budapesten. Középiskolai tanulmányait Zalaegerszegen végezte, majd a Szegedi Tudományegyetemen szerzett teológusi diplomát. Tanulmányai során programtervező matematikai és jogi képzésen is részt vett, amelyek későbbi szakmai pályáján a média, a technológia és a szabályozási kérdések iránti érdeklődését is megalapozták.

Újságírói pályáját a nyomtatott sajtóban kezdte, majd a Magyar Rádió, a Magyar Távirati Iroda, a Médiaszolgáltatás-támogató és Vagyonkezelő Alap, valamint a Duna Médiaszolgáltató Nonprofit Zrt. munkatársaként dolgozott különböző vezetői és szakmai pozíciókban. Pályája során hírszerkesztői, szerkesztői, vezetői és programstratégiai feladatokat látott el, többek között programfőigazgatói és vezérigazgatói tisztséget is betöltött. 2022-től a Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság munkatársa, ahol mé-

diaszakmai együttműködésekkel, határon túli médiakapcsolatokkal és kutatási programokkal foglalkozik.

Szakmai tevékenységének fontos területe a dokumentumfilm és a közszolgálati médiakultúra támogatása. A közmédiában több dokumentumfilm megvalósulásának előkészítésében és támogatásában vett részt, köztük *A pillangó szárnyán – Keleti Éva portréja* című alkotás létrejöttében. Éveken keresztül szervezte és támogatta a határon túli magyar médiaműhelyeket segítő Kós Károly Testület rendezvényeit, valamint a testület felkérésére megszervezte a Palicsi Tudósítói Találkozót és Filmszemlét.

Rendszeresen részt vesz filmes és médiaszakmai konferenciákon, fesztiválokon és szakmai fórumokon előadóként. Többek között a Digital Media Hungary rendezvényén az idősebb korosztály médiafogyasztási és filmnézési szokásairól, az Alexandre Trauner ART/Film Fesztiválon *A televízió mint a filmes kultúra megőrzésének eszköze* címmel, valamint a Filmtettfeszt keretében Kolozsváron, Csíkszeredán és Nagyváradon a gyermekek médiafogyasztási szokásairól tartott előadásokat.

Kutatói és publikációs tevékenysége a média, a dokumentumfilm és a kulturális reprezentáció kérdéseihez kapcsolódik. A *Valóság* című folyóiratban dr. Taba Miklóssal közösen publikálta *A Médiatanács Magyar Média Mecenatúra programjának támogatási gyakorlata a magyarországi egyházak kulturális reprezentációját bemutató dokumentumfilmek tükrében* című tanulmányát. Szerkesztőként közreműködött az *Éltük a történelmet* című, a külhoni magyar elektronikus média történetét feldolgozó kötet létrejöttében. 2025-ben kreatív producerként vett részt a *Signor Béla Szomráky* című portréfilm elkészítésében.

Munkásságának középpontjában a média értékteremtő szerepe, a magyar film- és médiakultúra támogatása, valamint a szakmai és a kulturális kapcsolatok erősítése áll.

Gorka-Focht Máté 2013-ban szerzett filmelmélet és filmtörténet szakirányú szabadbölcsész-diplomát az Eötvös Loránd Tudományegyetemen. Tanulmányait a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen folytatta, ahol 2017-ben design- és művészetmenedzsment mesterszakon szerzett diplomát. Jelenleg a MOME Doktori Iskolájának doktorandusza, kutatásainak középpontjában a nemzetközi filmmarketing módszertanainak vizsgálata, valamint azok hazai filmkommunikációs gyakorlatba és oktatásba történő integrációja áll.

Kutatói tevékenysége a film és a kommunikáció kapcsolatának, a kortárs filmipari folyamatoknak, valamint a filmek közönséghez való eljuttatásának kérdéseire irányul. Doktori munkájában a nemzetközi filmmarketing-stratégiák elemzésén keresztül azt vizsgálja, miként fejleszthetők a hazai filmmarketing elméleti és gyakorlati módszerei, illetve hogyan építhetők be ezek a filmes szakemberképzésbe.

Oktatói tevékenysége szorosan kapcsolódik kutatási területéhez. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem oktatója, emellett a Szegedi Tudományegyetemen óraadóként vesz részt a felsőoktatásban. Munkájában kiemelt szerepet kap az elméleti ismeretek és a gyakorlati tapasztalatok összekapcsolása, valamint a filmes kommunikáció aktuális kérdéseinek közvetítése a hallgatók számára.

A filmes szakmai tudás átadását gyakorlati programok szervezésével is támogatja. Közel öt éve vezeti a Nemzeti Filmintézet által létrehozott Egyetemi Filmklubot a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen, amely a filmkultúra és a kortárs filmes gon-

dolkodás bemutatásának fontos fóruma. Emellett társszervezője a MOME Anim mesterkurzus-sorozatnak, amely a hazai animációs alkotók munkásságát és szakmai tapasztalatait mutatja be.

Tevékenységében a filmes kutatás, az oktatás és a szakmai gyakorlat egymást erősítő területekként jelennek meg. Munkájának középpontjában a filmkommunikáció korszerű módszereinek feltárása, a hazai filmes szakemberképzés fejlesztése, valamint a filmkultúra szélesebb körű megismertetése áll.

Horváth Bálint újságíró, filmkritikus. Tanulmányait az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának szabadbölcsész-alapképzésén kezdte, majd az ELTE Média Mesterszakán szerzett diplomát újságírói szakirányon. A film iránti érdeklődése már gyermekkorában kialakult, amely később szakmai pályájának meghatározó területévé vált. 2023-ban elvégezte a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem MOME Open producerasszisztens-képzését, így filmes szakmai ismereteit a gyártási folyamatok területén is bővítette.

2018 óta a *filmhu* munkatársa. Pályáját újságíróként kezdte, 2024-től a filmes szakportál felelős szerkesztőjeként dolgozik. Munkája során kritikákat, interjúkat, fesztiválbeszámolókat és háttéranyagokat készít, elsősorban a magyar filmművészet, a hazai alkotók és a filmipar aktuális kérdéseinek bemutatására koncentrál. Rendszeresen készít interjúkat rendezőkkel, producerekkel és más filmes szakemberekkel, valamint követi a magyar filmgyártás intézményi, szakmai és művészeti folyamatait.

Kommunikációs menedzserként 2018 óta a Cinemira Nemzetközi Gyerek- és Ifjúsági Filmfesztivál állandó munkatársa. Tevékenysége keretében részt vesz a fesztivál kommunikációs stratégiájának kialakításában, a sajtókapcsolatok gondozásában, valamint egyes szakmai és közönségprogramok megvalósításában. Munkája során hazai és nemzetközi filmes partnerekkel tart kapcsolatot, és közreműködik a fesztivál szakmai jelenlétének és láthatóságának erősítésében.

Újságíróként rendszeresen jelen van hazai és nemzetközi filmfesztiválokon, ahol kritikákat, tudósításokat és interjúkat készít. Szakmai érdeklődésének középpontjában a magyar film értékeinek bemutatása, a kortárs filmes folyamatok dokumentálása, valamint az alkotók és a közönség közötti párbeszéd elősegítése áll.

Hörcher Gábor korábban pszichológiai, jogi és filmes tanulmányokat folytatott, jelenleg a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának hallgatója. Tanulmányai és szakmai tapasztalatai során több országban szerzett nemzetközi tapasztalatot: élt az Egyesült Államokban és Kambodzsában is.

2008 óta Iványi Marcell rendező-producerrel közösen működteti a KraatsFilm filmgyártó céget. Rendezőként első egész estés filmje, a *Drifter* jelentős nemzetközi szakmai figyelmet kapott: az alkotást beválogatták az Európai Filmdíjra, elnyerte a legjobb első filmnek járó díjat az amszterdami IDFA-n, több mint ötven nemzetközi filmfesztivál programjában szerepelt, valamint moziforgalmazásba is került. *Ricsi* című kisjátékfilmje több mint húsz fesztivál versenyprogramjában mutatkozott be, és elnyerte a Mediawave Nemzetközi Film és Zenei Együttlét legjobb kisjátékfilmnek járó díját. Második egész estés rendezése, az *Emma és Eddie: A képen kívül* 2024-ben került a mozikba, majd nemzetközi streamingplatformokon is elérhetővé vált.

Alkotói tevékenysége mellett Hörcher Gábor elméleti kutatómunkát is végez. Filmelméleti tanulmányait az Eötvös Loránd Tudományegyetem Filmtudomány Tanszékén folytatta, doktori kutatásai pedig a kortárs film, a művészetelmélet és a vizuális kultúra kérdéseihez kapcsolódnak. Óraadó oktatóként is részt vesz a felsőoktatásban, valamint rendszeresen tart nemzetközi filmes és művészeti workshopokat. Az elmúlt években közreműködött többek között burmai, koszovói és albán alkotói műhelyek szakmai programjaiban.

Munkásságában a dokumentarista filmkészítés, a társadalmi kérdések iránti érzékenység, valamint a filmelméleti gondolkodás szorosan összekapcsolódik. Rendezőként és kutatóként egyaránt a kortárs valóság filmes megjelenítésének lehetőségeit, az emberi történetek és a vizuális reprezentáció összetett viszonyát vizsgálja.

Novák Adrienn 1984-ben született Kárpátalján Nagydobronyban. Jogi tanulmányait a Károli Gáspár Református Egyetem Állam- és Jogtudományi Karán végezte, majd az Eötvös Loránd Tudományegyetem gyermekjogi szakjogász képzésének elvégzését követően kutatásai középpontjába a gyermekek jogainak érvényesülését, valamint a digitális nyilvánosság gyermekekre gyakorolt hatásait állította.

Szakmai tevékenysége a jog, a média és a társadalmi érzékenyítés területének metszéspontjában helyezkedik el. Kiemelten foglalkozik a gyermekek digitális jelenlétével, az online térben megjelenő új kihívásokkal, különösen a sharenting – vagyis a szülők által megosztott gyermekfotók és -tartalmak jelensége –, valamint a gyermekinfluenszer-kultúra jogi és társadalmi kérdéseivel. Kutatásaiban azt vizsgálja, hogy a gyermekek mindennapjai miként válnak egyre korábban a nyilvánosság részévé, és ennek milyen hatásai lehetnek identitásukra, önképükre, magánszférájukra és mentális jóllétükre.

Szakíróként és újságíróként célja, hogy a gyermekek digitális jogait, a médiakörnyezet változásait és az ezekhez kapcsolódó szabályozási dilemmákat közérthető formában mutassa be. A *Gyerekaneten.hu* szerzőjeként rendszeresen ír a gyermekek online biztonságáról, a tudatos médiahasználatról, és a digitális környezetben felmerülő jogi kérdésekről. Tanulmányai a gyermekjog, a médiahasználat és a jogi szabályozás aktuális problémáival foglalkoznak; következő írása a *Jogtudományi Közlöny*ben jelenik meg, amely a kiskorúak online veszélyeztetésének büntetőjogi értelmezését, valamint a közösségi médiában történő szülői tartalommegosztás jogi határait vizsgálja.

Munkájában fontos szerepet kap az írás és az interjú műfaja, amely lehetőséget teremt különböző szakmai és alkotói nézőpontok pontos, érzékeny közvetítésére. Jelen kötetben hat dokumentumfilmes alkotóval készített interjúkat.

Tevékenységének középpontjában a jogi gondolkodás és a társadalmi párbeszéd összekapcsolása áll: annak elősegítése, hogy a gyermekek jogai és érdekei a digitális médiakörnyezetben is megfelelő figyelmet és védelmet kapjanak.

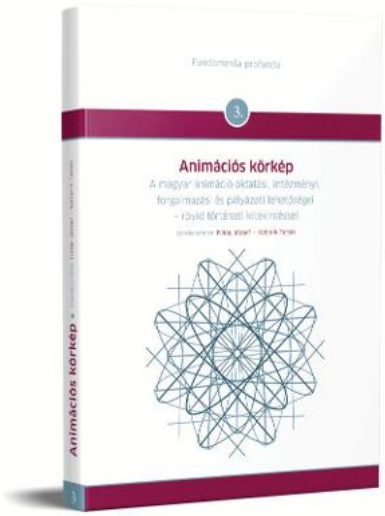
Soós Tamás 1988-ban született Budapesten. 2012-ben szerzett diplomát az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának filmelmélet–filmtörténet szakán. Tanulmányai befejezése óta szabadúszó kulturális újságíróként, filmkritikusként és szerkesztőként dolgozik. Írásai elsősorban a magyar és a nemzetközi filmművészet, a kortárs audiovizuális kultúra, valamint a populáris kultúra témaköreit érintik.

A *Recorder* magazin online szerkesztője, emellett rendszeresen publikál a *Filmvilág,* a *VOX mozimagazin,* a *Magyar Narancs,* a *Revizor* és a *Kortárs Online* hasábjain. Pályája során számos kritikát, interjút, tanulmányt és esszét jelentetett meg, különös figyelmet fordítva a kortárs magyar film, a filmtörténet és a filmes intézményrendszer kérdéseire.

Közreműködött a Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum által létrehozott, középiskolások számára készült *Alapfilmek* adatbázis szakmai előkészítésében, amely a magyar filmtörténet meghatározó alkotásait mutatja be oktatási céllal. Életútinterjúkat készített a MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének gondozásában megjelent *Magyar producerek I.* és *Magyar animációs alkotók I.* című interjúkötetek számára, hozzájárulva a magyar filmkultúra meghatározó alkotóinak és szakembereinek pályaképét rögzítő kiadványok létrejöttéhez.

2020 szeptembere és 2023 májusa között a *KULTer.hu* popKULT rovatának szerkesztője volt. Munkásságát 2019-ben Filmtett-díjjal és Kortárs Online-díjjal ismerték el. Filmes újságíróként és interjúkészítőként tevékenységének középpontjában a magyar filmkultúra értékeinek bemutatása, dokumentálása és szélesebb körű megismertetése áll.

A Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet korábban megjelent filmszakmai kiadványai



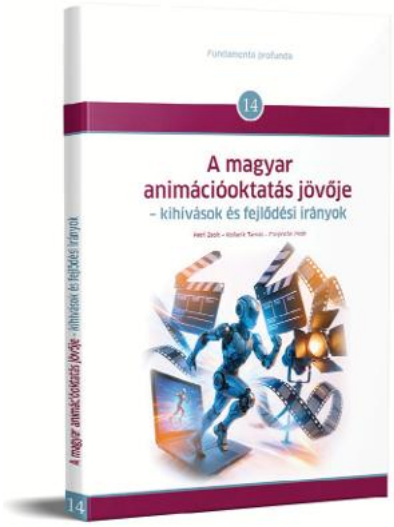
Animációs körkép
Szerkesztette: Kollarik Tamás, Fülöp József
2016



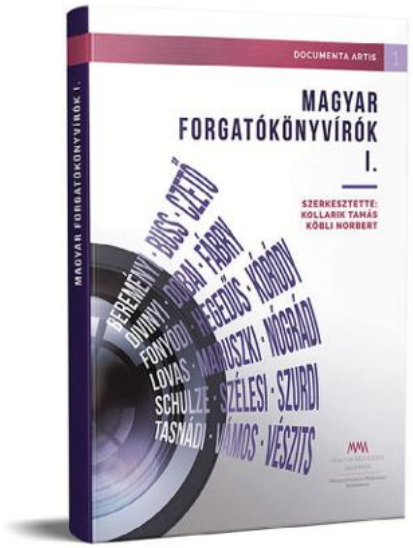
Mozgókép és paragrafusok – A filmgyártás intézményi és szabályozási kérdései
Szerkesztette: Kollarik Tamás, Varga Balázs
2018



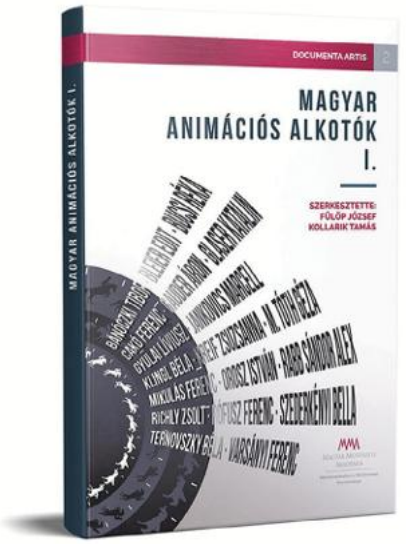
Film és jog a gyakorlatban – A filmalkotás folyamatát övező egyes magánjogi kérdések
Szerkesztette: Kollarik Tamás, Takó Sándor
2021



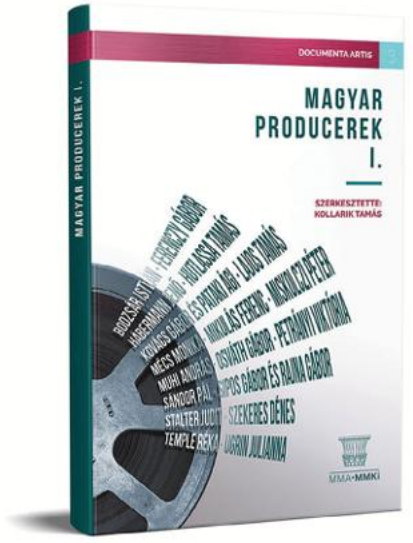
A magyar animációoktatás jövője
Kollarik Tamás, Cseporán Zsolt, Petri Zsolt
2025



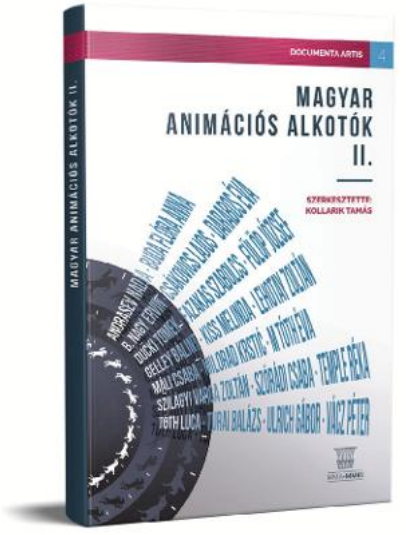
Magyar forgatókönyvírók I.
Szerkesztette: Kollarik Tamás, Köbli Norbert
2017



Magyar animációs alkotók I.
Szerkesztette: Kollarik Tamás, Fülöp József
2019



Magyar producerek I.
Szerkesztette: Kollarik Tamás
2021



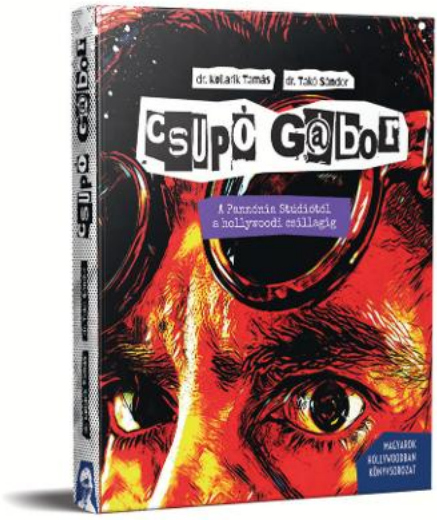
Magyar animációs alkotók II.
Szerkesztette: Kollarik Tamás
2023



Filmfesztiválkörkép – A magyar filmfesztiválok működése és lehetőségei 2011–2020 között
Szerkesztette: Kollarik Tamás
2023



Művészet, média, marketing – A 2022-es Savaria Filmszemle konferenciakötete
Szerkesztette: Kollarik Tamás
2023



CSUPÓ GÁBOR –
A Pannónia Stúdiótól a hollywoodi csillagig
Kollarik Tamás, Takó Sándor
2022