

EGYSZEMÉLYES DOKUMENTUMFILMEK

A megforduló kamera

SIMONYI BALÁZS

A DOKUMENTUMFILMESEK RÉGI VÁGYA TELJESÜL, AMIKOR A KÖNNYED, SZINKRONHANGOS KAMERÁKKAL ŐK MAGUK IS MEGJELENHETNEK A KÉPEN.

A dokumentumfilmek kísérletként kezdődtek: mi történik, ha a kamerát az ember a környező világra irányítja? – kezd bele a nagy történetbe Nick Fraser BBC-szerkesztő. Krzysztof Kieślowski *Amatőrjének* a legvégén a Super8-as kamera Filip Mosz, a gyári munkásból lett filmrendezőre fordul. Maga Mosz fordítja oda, s ezzel egyszerre idézi az öngyilkosság aktusát, miközben szimbolikus, paradigmaváltó gesztusként is értelmezhetjük. Innentől Mosz lesz a tárgy (a téma), az alany (a szereplő) és az alkotó. Tökéletes involválódás, egyúttal tökéletes beavatkozás is önnön valóságába: fikciót alkot a magánvalóságából, miközben ami épp zajlik – valóság. Mosz nemcsak egyre mohóbban, lázasabban és artisztikusabban dokumentál, hanem önmagát is felfedezi a kamera által. Mindennek lehetőségét az alkotót feszítő igény és a technikai fejlődés teremti meg.

FILMBE KERÜLNI

Az alkotók a dokumentumfilm történetének több mint száz éve alatt egyre inkább a felé tendálnak, hogy mások élete helyett a saját életük összefüggéseit mutassák meg, vagy saját életükön át közvetlenül beszéljenek másokról. A technikai fejlődés pedig az evolúció törvényéből fakad, amit csak fokoz egy másik igény: a filmesek a hatalmas, nehezen mozdítható, hangosan zörgő kamerák helyett mobilabb, könnyedebb eszközt keresnek. Az önfilmezést, az egyes szám első személyű, önvizsgáló filmes formák megszületését és elterjedését éppen ez az együttállás hozza el. A váltás további fontos eredménye, hogy a rendezőket fokozódó beavatkozásra bátorítja. Merjék magukat filmezni, merjenek beavatkozni a filmbe. Filmbe kerülni.

A múlt században a személyes dokumentumfilmezés mint gyakorlat még nehezen hozzáférhető, a maihoz képest sokkal jobban támaszkodik a filmkészítő és az operatőr közötti együttműködésre. Ezért is jelentős váltás a videokamera és a digitális eszközök, később az elől-hátul optikával rendelkező mobiltelefonok megjelenése: onnantól már az alkotók tényleg önállóan filmezhetnek, akár kézből, menet közben. Sőt, ekkortól lehetséges, hogy valaki egyedül önmagát filmezze – és ez teljesen megváltoztatja a személyes dokumentumfilm műfaját. Amíg filmre forgatják a dokumentumfilmeket – tehát a digitális technológia előtti korszakban –, sokkal nehezebb személyes filmeket készíteni, különösen azoknak, akik saját magukról vagy közvetlen környezetükről akarnak forgatni. Merthogy nem tudják fizikailag egyszerre maguk felé fordítani a kamerát, tartani és nyomni a felvételigombot. A filmkamerák nagyok, nehezek és technikailag bonyolultak, nem lehet csak úgy „szelfimódban” felvenni valamit.

SZELFITECHNIKÁK

Egészen a digitális korszak kézikameráinak megjelenéséig a kamerákhoz külön technikust, operatőrt kellett, hiszen a fókuszálás, a fények beállítása, a film befűzése, a kamerakezelés mind szakértelmet kíván. Kihívást jelentett a filmtekercsek költsége és limitált hossza. Ezért azok az alkotók, akik

személyes történeteket akartak megörökíteni, gyakran másokat kértek meg arra, hogy vegyék őket filmre – amitől az *egyedül filmezés* intimitása, szókimondása, felszabadultsága odaveszhetett –, vagy pedig naplófilmeket készítettek, ahol inkább szóbeli narrációval és archív képekkel mesélték el saját történeteiket. Ilyen például Jonas Mekas munkássága, aki ugyan forgatott személyes filmeket, de legtöbbször úgy, hogy másokat figyelt meg, vagy ha magát vette fel, az is inkább naplószerű volt.

Az 1920-as években megjelenő 16 mm-es amatőr filmkamerák már könnyebbek ugyan, de még mindig nehezek az önfilmezéshez. Az 1960-as évek előtt komoly kihívást jelentett hang és kép szinkronizálása – a dokumentumfilmek gyakran utólag vették fel a hangot, vagy nehéz kábelekkal kapcsolták össze a kamerát és a hangrög-



zített. Az igazi áttörést a hatvanas évek hozzák, amikor a kvarckristály-vezérlésű szinkronizációnak köszönhetően lehetővé válnak a szinkronpontos hangképfelvételek. A *direct cinema* és a *cinéma vérité* mozgalmak idején a vállra rakható vagy kézbe vehető 16 mm-es kamerák olcsó fekete-fehér nyersanyaggal való kombinálása már megengedte a mozgékonyabb filmezést – akár egyedül, akár minisztárral. Ez mást jelentett régen, mint manapság. Andor Tamás operatőr visszaemlékezése szerint például a hetvenes években két Zsigulival utaztak, és hat-hét fős csapattal dolgoztak a Schiffer Pál-filmeken. Ma már sokszor mindössze kettő–négy fő készít el egy-egy dokumentumfilmet. Tuza-Ritter Bernadett pedig egyszer megjegyezte, hogy még ez is sok, hiszen akkor alul ki a legnagyobb bizalom a

szereplő és a filmes között, ha kettesben vannak. Úgy véli, ez a fajta intimitás segíti ugyan a munkát, ám egyúttal korlátozza is a lehetőségeket. Sokak szerint ráadásul a főszereplők idővel egy nagyobb stábot is megszoknak.

A kézikamerás, szinkronhangos technológia felszabadítja a filmeseket, kötöttségek nélkül, spontán módon rögzíthetik az eseményeket, de a saját jelenlét felvétele még így is akadályokba ütközik. A spontaneitás, flexibilitás az önfilmezésnél nem lehet jelen. A klasszikus 16 mm-es kameráknál ugyanis alapvetően nem olyan egyszerű az alkotóknak maguk felé fordítani a kamerát.

„Magukon keresztül mutatnak meg másokat”

(Andrea Culková:
Sugar Blues)

Technikailag ugyan lehetséges, de nagyon körülményes önmagukat venni: előre be kell állítani a fókuszot, az expozíciót, aztán remélni, hogy minden jól sikerül,

mert nincs mód az azonnali visszanezésre – mindezt fix pozíciójú, követésre, mozgásra képtelen kamerával.

Ugyanebben az időszakban a Super8 formátum is revolúciót hozott. Ezek az eszközök – kisebb méretük és egyszerűbb kezelhetőségük miatt – szabadabbá tették a filmezést a 16 mm-es Bolex-kamerák nehézségéhez képest. Az eredetileg családi használatra tervezett, megfizethető eszköz hamarosan művészi kifejezőeszközzé, majd korfestő, sőt, történelmi bizonyágtételt lehetővé tevő eszközzé válik (lásd a Zapruder-filmet a Kennedy-gyilkosságról).

Amíg korábban a hagyományos nyersanyag ára korlátozta a forgatási lehetőségeket, a digitális technológia megjelenése demokratizálja a dokumentumfilmet. Az egyenjogúsítás már a Super8-cal elindul, lehetővé téve az alkotóknak, hogy intim, személyes képi világot teremtsenek. Mekas, Stan Brakhage, Szirtes András és más avantgárd filmesek a Super8-as kamerát személyes, naplójellegű filmek készítésére használják, amelyekben sokszor ők maguk is megjelennek.

DIGITÁLIS RÁFORDULAT

Az analóg forradalom, majd a VHS- és Betacam-kamerák a nyolcvanas években, a Hi és az S-VHS formátumok a kilencvenes évek elején tovább könnyítették a személyes dokumentumfilmezést, ugyanis beépített mikrofonokkal rendelkeztek az egyidejű hangrögzítéshez. Az igazi fordulatot aztán a MiniDV-kamerák hozzák el a kilencvenes évek közepén. Az 1995-ös Sony VX1000 például már olyan kompakt és felhasználóbarát, hogy a filmkészítők könnyen fordíthatták maguk felé, sőt, közben láthatták is magukat a kihajtható és elforgatható LCD-kijelzőn. Agnès Varda lelkesen fel is kiált *A gyűjtőgetők és én* című 2000-es filmjében: „Ezek az új kis kamerák digitálisak, fantasztikusak. Hatásuk stroboszkópszerű, nárcisztikus, sőt, olykor hipervalóságos.” A formátum népszerűségét jelzi, hogy képzőművészeti reflexió is születik rá: Stoph Sauter *Chocolate Object* (1993) című, a Ludwig Múzeumban látható munkája egy Sony Hi8 kamera csokoládéból.

A kétezres évek HD-kamerái, majd a kártyás rögzítés elterjedése tovább javította a képminőséget, míg a 2010-es évekre a kamerák már olyan könnyűek és kiváló felbontásúak lettek,





hogy bárki készíthetett velük profeszionális „önfilmeket”. Ma a mobiltelefonok kamerái minőségben felérnek a korábbi profi eszközökhöz, tovább demokratizálva – és egyben devalválva is – a képrögzítést. A digitális kamerák 2020-as, új reneszánszát pedig a mobiltelefonos 4K-felvételi lehetőség hozta el.

Az itt felvázolt technológiai evolúció tette lehetővé, hogy egy rendező ma egyszerűen kézbe veheti a kamerát, maga felé fordíthatja és közvetlen, személyes kapcsolatot teremthet a nézővel. Méghozzá olyat, amilyen korábban elképzelhetetlen volt, de amire mindig is vágytak: saját hangjuk, arcuk, testük is a történetmesélés részévé válik.

EGYEDÜLI PÉLDÁNYOK

A rendező rátalál egy témára, megragadja a kamerát és – technikai és dramaturgiai szükségszerűségből – az anyag nyomába ered, hosszú éveken át kutat, rétegeket tár fel, újra és újra visszatér hozzá. Ilyen egyszemélyes alkotói vállalkozásból nőtt ki magát nagyifilmmé a *Rodriguez nyomában* (Malik Bendjelloul, 2012) vagy a *Drifter* (Hörcher Gábor, 2014). A képlet ismerős, a végkimenetel viszont változatos: előfordulhat, hogy

a rendező tartós jelenléte és bevonódása ellenére sem válik saját filmje szereplőjévé, ugyanakkor az is gyakori, hogy tudatosan „beleforgatja” magát a sztoriba, vagy eleve saját magát, saját élményét, perspektíváját helyezi fókuszba – néha annyira bevonva magát a filmbe, hogy a végén erőszakkal kell kivonni belőle a vágószobában.

A kortárs dokumentumfilm trendeket figyelve egyértelmű elmozdulás látható a személyesebb, „belső nézőpontú” megközelítések felé: egyre több olyan alkotás készül, amely akár privát filmnek is beillene, és amelyben a rendező *all-round*, onnipotens szerepkörben van jelen: producereként költi rá a pénzt, szervezi a forgatást, operatőrként dolgozik, rendez, vág, és narratorként vagy szereplőként is megjelenik.

Az egyszemélyes filmezés kialakulásának a technikai fejlődés és a személyes igény mellett praktikus és tematikus okai is lehetnek. Az egyik az alkotói szerepek – a gyakran ellentétes viszonyban álló pragmatikus producer és a kompromisszumra kevésbé hajló rendező – összeolvadása, a konfliktusos

„Nagy mulasztása a rendezői reflektálatlanság”

(Mikulán Dávid – Révész Bálint: KIX)

szerepek feloldása. Az egyfős stáb, a dokumentumfilm egyszerűen irányít, rögzít, dönt és értelmez. Hasonló ez a futáshoz, ahol a magány nem hiány, hanem erőforrás:

nem kell egyeztetni másokkal, mint egy csapatsport esetében, az alkotási folyamat mobilisabb, függetlenebb és szinte szükségszerűen személyesebb – ezáltal intenzívebben beavatkozó természetű filmeket eredményez. Az egyszemélyes munkamód további előnye, hogy nincs külső produkciós nyomás: nem kell produceri határidőknek megfelelni, sem előzetes koncepcióhoz alkalmazkodni, hiszen sok esetben a film támogatás vagy költségvetés nélkül készül – és így akár terápiás funkciót is betölthet. Bármikor elkezdhető, folytatható, abbahagyható.

Mindezzel párhuzamosan a dokumentumfilm közegben is érzékelhető egyfajta tematikai telítettség: a forgalmazók katalógusaiban gyakran ugyanazokra a témasablonokra, ugyanazokra az örök vagy épp aktuális kérdéskörökre feldolgozó munkákra bukkanunk. A kortárs közegben – ahol egyre kevesebb tabutéma marad feltáratlanul – a figyelem

fokozatosan áthelyeződik a kollektív problémák helyett az egyénre, az „egyedüli példányra”. Az önmagát vizsgáló filmes így nemcsak témát, hanem tétet is talál önmaga személyében.

Az egyszemélyes film egy tágabb kategória alá tartozik. Klaus Rieser a dokumentumfilm önéletrajzi formái, különösen az első személyű (*first-person*) film vizsgálatakor két fő tétet fogalmaz meg: egyrészt megkérdőjelezi az Alisa Lebow által bevezetett „autobiográfia” és önéletrajz (*life writing*) hagyományos fogalmait, másrészt azt állítja, hogy a dokumentumfilm önprezentációkat célszerűbb diskurzusnak, mint műfajnak tekinteni. Az olyan filmek, mint Sarah Polley *Apám története* (2012), jól illusztrálják ezt a megközelítést: bár a rendező személyes történetet mesél el, önmagát közvetve, másokon keresztül ábrázolja, így a film egyszerre memoár, identitáskeresés és az emlékezet megbízhatóságáról szóló reflexió.

Rieser – Lebowot idézve – ezért is használja inkább az első személyű kifejezést az autobiográfiai film helyett: ezek nem feltétlenül az alkotói énről szólnak, sokkal inkább egy adott szubjektív pozícióból szólnak meg, s gyakran mások reprezentációján keresztül konstruálják az énképet. Vagy épp magukon keresztül mutatnak meg másokat, nagyobb témákban, ahogy Andrea Culková teszi egész életművében: hol a cukor negatív hatásait kutatja saját családjá, elsősorban önmaga ételfogyasztási szokásain keresztül (*Sugar blues*, 2014), hol az adósságspirálba keveredést (*Don't Take My Life*, 2016) vagy épp a klímaváltozás miatt érzett depresszióját (*Grief*, 2020) jeleníti meg.

A személyes élmények dokumentálása olyan sajátos, mégis megszokott helyzetet teremt, ami a játékfilmek esetében igen ritka. A *Jarnation* – amely önmarcangoló, vallomásos, klipesztetikát közvetítő montázsokból, üzenet-rögzítő-felvételekből, Super 8-as családi archívumból felépülő mű – vagy a *Diagnonsense* című filmeknek (amelyben a rendező saját gyógyulási folyamatát dokumentálja egotripszerűen, miközben húszféle pszichiátriai zavartól szenved) egyszerre rendezője, operatőre, írója, producere, vágója Jonathan Caouette, illetve Ane-Martha Tamnes Hansgård. A helyzet további kérdéseket vet fel, s ezek külön-külön is elemzések tárgyai lehetnek. Beszélhetünk-e be-

avatkozásról, ha valaki egy személyben alany, tárgy és készítő? Hiszen ő fogja a kamerát, és már eleve benne van a forgatott helyzetben. Az önéletrajzi filmek esetében a beavatkozás lehet-e kettős? Egyfelől a technikai alkotó részéről (lásd a „minden beavatkozás” teóriáját), másfelől a saját életét át- és átíró, újraértelmező alany részéről. A portré-dokumentumfilmek a természetükből fakadóan minden esetben beavatkozók? Ha élő személyről beszélünk, akkor az alkotóval való együttműködés alapértelmezett, ezáltal folyamatosan irányított helyzeteket tartalmaz. Ha posztumusz portréfilmről van szó, akkor pedig az elhunytól nyilatkozókon keresztül is történhet beavatkozás egykori valóságába, történetébe.

BEAVATKOZOM, TEHÁT VAGYOK

Az eltérített, újraírt valóság és a beavatkozás újabb problémáit veti fel a *rendezőn túli intervenciók* kérdésköre. Ha a rendező szereplőként benne van a filmjében, felmerülhet, hogy az operatőr is aktívan beavatkozhat, instruálhat (ahogy például a 2004-es *In the Dark*ban mondja Szergej Dvortszevoj rendezőnek: „húzzál ki, Szergej!”). A beavatkozás nemcsak a rendezőre, a filmkészítés más résztvevőire is kiterjedhet: a vágó például kérhet pótforgatást, hogy az esetleges dramaturgiai lyukakat befoltozza, a producer dönthet úgy, hogy újra kell venni egy jelenetet. Az ilyen típusú intervenciók tovább árnyalják a dokumentumfilm-készítés folyamatának komplexitását, ahol a valóságot nemcsak rögzítjük, de aktívan formáljuk is.

Hasonlóan elgondolkodtató téma az egyszemélyes filmek esetében (is) a beavatkozás: talán a dokumentumfilm etikai igazolásaként szolgál, amely a valóság tiszteltében tartását kéri és ajánlja? De mi történik, ha mindez ütközik a „ne árts!” elvével? A valóság objektív ábrázolásának vágya és az etikai felelősség közötti feszültség újabb dilemmákat és kérdéseket vet fel a dokumentumfilm alkotás folyamatában.

Mint a *KIX* (Mikulán Dávid, Révész Bálint, 2024) esetében, ahol a film elején a rendezők még rá-rászólnak a betyárkodó gyerekekre, de miután évekig követik őket, úgy tűnik, belefáradnak, sőt, talán már nem is merik felhívni az egyre nagyobb, vadabb kamaszok figyelmét a nyilvánvaló galádságokra, pedig ta-

lán megelőzhetőek volnának az emberi és elemi károk. A *KIX* nagy mulasztása a rendezői reflektálatlanság. Miközben egyre súlyosabb cselekedeteket rögzítenek, nem foglalnak állást, nem kérdezik vissza. A főszereplő fiatal, Sanyi két társával 2019-ben felgyújtott egy matracot, emiatt leégett a Ráday utcai kollégium. A tűzben életét veszítette az épület négygyermekes gondnoka, az újjáépítés milliárdokat emésztett fel. Sanyiek 2024-ben felfüggesztett börtönbüntetést kaptak. Bár magát az esetet a film csak a térfelügyelő kamerák képén át mutatja, más súlyos helyzetekben a stáb akár szó szerint beavatkozhatott, közbeléphetett volna – vagy reflektálhatott volna arra, hogy ezt miért nem tette meg.

Vagy mit kezdünk Kazuo Hara keletlen igazságosztó jelenetével a *The Emperor's Naked Army Marches On* (1987) című filmből, amelynek a közép-pontjában egy radikális veterán áll, aki a császári japán hadsereg tagjaként szolgált a második világháború alatt Új-Guineában? A film annak próbál utánajárni, miért végeztek ki saját előjáróik két japán katonát a háború hivatalos befejezését követően. Többállomásos útjának egyik pontján a rendező egy volt tisztet nemcsak számonkér, hanem ütlegetni kezd; a helyzet verekedésbe torkollik, amit a kamera végig rögzít.

Mit gondoljunk arról a művészi önértékről, miszerint az alkotói munka autonóm, abba ne szóljon bele senki, de mi amúgy beleszólhatunk az alany életébe, élete felvételébe? Mit gondolunk Kósa Ferenc eljárásáról, aki *Az utolsó szó jogán* 1986-os bemutatójára nem vágta meg a filmet, nem stilizált, nem dramatizált: egészében tárta a nézők elé Béres József monológjait és a párbeszédeket. Szinte minden művészi eszközt száműzni akart belőle – mert nem a formával, hanem a tartalommal kívánt hatni. Dokumentumfilmesként nem avatkozott bele a valóságba. Máskor meg a dokumentumfilmnek mintha be kéne avatkoznia. Kérdések, amelyekre vélhetően csak a konkrét művek és egyéni alkotói attitűdök adhatnak választ.

Jelen írás a 2025 szeptemberében a PPKE Bölcsész- és Társadalomtudományi Karán megvédett A szubjektum megjelenése a kortárs (kreatív) dokumentumfilmben – Alkotói intervenciók a valóság és fikció határán című PhD-disszertáció rövidített, átdolgozott részlete.