

Színház- és Filmművészeti Egyetem

Doktori Iskola

DLA képzés

**Pszichodramatikus eszközök alkalmazási lehetősége
a kortárs dokumentumfilmben**

Doktori értekezés

DOI azonosító: [10.62395/SZFE.2024.014](https://doi.org/10.62395/SZFE.2024.014)

Visky Ábel

Budapest, 2024.

Témavezető: Prof. Em. dr. habil. Almási Tamás

TARTALOMJEGYZÉK

1. Bevezetés.....	4
2. A pszichodráma szellemisége és a performatív dokumentumfilm összefüggései.....	7
3. A pszichodramatikus katarzis gyökerei és jellemzői.....	12
4. A pszichodramatikus cselekvési tér összetevői.....	20
5. A pszichodráma alaptechnikái.....	23
6. A pszichodramatikus szellemiség és eszköztár megmutatkozása jelentős kortárs dokumentumfilmek rendezői megközelítési módjában.....	26
6.1. Raed Andoni: <i>Ghost hunting (Szellemvadászat)</i>	26
6.2. Kauther Ben Hania: <i>Four sisters (Négy nővér)</i>	31
6.3. Joshua Oppenheimer: <i>Az ölés aktusa (The act of killing)</i>	37
6.4. Kirsten Johnson: <i>Dick Johnson halálai (Dick Johnson is dead)</i>	39
6.5. Pedro Costa: <i>Vitalina Valera</i>	42
6.6. Adina Pintilie: <i>Ne érints meg (Touch me not)</i>	45
7. Pszichodramatikus szellemiség és megoldások saját alkotásokban	
7.1. Bevezető.....	51
7.2. <i>Aladár</i>	
7.2.1. A kérdésfelvetés háttere.....	51
7.2.2. A munkafolyamat első fázisa. Mélyinterjúk. Aladár személyes háttere.....	53
7.2.3. Pszichodramatikus technikák alkalmazása az előkészítés során.....	55
7.2.4. A jelenet megvalósításának fázisai.....	62
7.3. <i>Mesék a zárkából</i>	
7.3.1. A gyerekpszichodráma sajátosságai.....	69
7.3.2. A gyerekpszichodráma szellemiségének visszatükröződése a <i>Mesék a zárkából</i> koncepciójában.....	72
7.3.3. A munkafolyamat fázisai.....	76
7.3.3.1. Alkotói dilemmák a forgatást megelőzően.....	76
7.3.3.2. Szereplőválogatás.....	78
7.3.3.3. A dokumentum-jelenetek forgatása.....	82
7.3.3.4. A fikciós jelenetek előkészítése és forgatása.....	87

7.3.3.5. Utómunka.....	93
7.3.3.6. A film utóélete.....	95
8. Összefoglaló.....	98
Bibliográfia, Filmográfia.....	102

1. Bevezetés

Amikor 2014. telén alkalmam volt megnézni egy színházi előadást a balassagyarmati börtönben, amit a rabok a gyerekeik és családtagjaik számára adtak elő, olyan sajátos katarzisélményben volt részem, amihez foghatót korábban soha nem tapasztaltam. Zűrös háttérű, kigyúrt, széttetovált férfiak jelmezekbe bújva, felszabadultan játszottak egy saját maguk által írt, saját élményekből építkező darabban. A történet szerint három testvér elindul a kis faluból a nagyvárosba szerencsét próbálni, de rossz útra tévednek, mindenféle, saját maguk által okozott kalamajkába keverednek, míg komoly áldozatok árán sikerül eljutniuk a felismeréshez, hogy csak akkor kerülhetnek ki a bajból, ha vállalják tetteikért a felelősséget. A látszólagos moralizálás ellenére az előadás lenyűgözően felszabadult hangulatban zajlott, a rabok néha improvizáltak, néha kötött dalokat énekeltek, a háttérben pedig egy zenekar élőben kísérte az előadókat. A jelenlevő családtagok valószínűleg első alkalommal látták férjüket és édesapjukat ilyen kitörő lelkesedéssel játszani. Zsebkendővel törölgették a sírástól és nevetéstől könnyes szemeiket, és úgy tűnt, hogy az általuk megélt nézői élmény igazán megrendítő erejű, a hagyományos színházakban ritkán tapasztalható katarzis volt. Talán tudat alatt ott munkált bennük mindaz a tapasztalat, amit előzetesen megélték a férjeikkel, édesapjukkal kapcsolatban, és ennek a fényében sokkal gazdagabb jelentéssréteggel bírt számukra az előadott fikció, mint egy külső szemlélő számára. Az volt az érzésem, hogy a fiktív szerepeiken keresztül a fogvatartottak a saját szubjektív valóságuk olyan lényegi vonatkozásait tették láthatóvá, amelyeket a hétköznapiakban nem tudtak ilyen erőteljesen megmutatni. Úgy éreztem, hogy a jelenlevő nézők katarzisélményét ez a lényegivel való váratlan találkozás eredményezte.

Azonnal foglalkoztatni kezdett a gondolat, hogy miként lehetne ezt a sajátos tapasztalatot a filmnyelv eszközeivel újrafogalmazni. Szerettem volna a fogvatartott apák és gyerekeik képzeletvilágának formát adni, ami kapocs lehet közöttük, és ami egy mélyebb, szimbolikus síkon kifejez valamit az ő személyiségük és kapcsolatuk lényegéből. Ugyanakkor szerettem volna ezt az élményt nyilvánossá tenni: olyan filmnyelvet kerestem, ami egymás mellett ábrázolja az objektíven látható hétköznapi valóságot és a szereplők lelkének szubjektív valóságát. Azt a tapasztalatot szerettem volna alkotóként közel hozni a nézőhöz, amit a könnyeiket törölgető családtagok átélhettek a szereplők valós személyiségének és történetének ismeretében.

Néhány évvel később, szinte váratlanul, a fent leírthoz hasonlóan erős katarzisélményt tapasztalhattam meg. Egy pszichodráma-csoport első ülésén voltam, amivel kapcsolatban előzetesen annyit tudtam, hogy a résztvevők terápiás céllal, két vezető irányítása alatt saját

élményeket dolgoznak fel dramatikus formában. A jelenetsor kiindulópontja a csoport egyik tagjának azon alapélménye volt, hogy sehol nem érzi igazán biztonságban magát, és folyamatos szorongás gyötri. Egy bevezető jelenetet követően, ami az édesanyjával való kapcsolatának ridegségéről szólt, egy csecsemőkori állóképet jelenítettünk meg, ami ugyancsak az anya távolságát hivatott érzékelteni: a főszereplő – pszichodramatikus kifejezéssel élve protagonista – egy babakocsiként funkcionáló székre feküdt, amit az apa tolt, mögötte pedig, kissé távolabb állt a gondolataiba merülő anya. A játékot vezető terapeuta interjút készített az egyes szereplők bőrébe egymás után belépő protagonistával, így kiderült, hogy az anya érzelmileg eltávolodott az apától, nem érzi jól magát a családjában, és nem tudja megadni a gyereknek azt az érzelmi biztonságot, amire szüksége volna. A csecsemő szerepében a protagonista egy megmagyarázhatatlan bűntudatról számolt be, ami folyamatos szorongással tölti el. Majd váratlanul felidézte, hogy pár évvel születése előtt édesanyja teherbe esett, de nem akarta vállalni a születendő gyerek életéért a felelősséget, és az abortusz mellett döntött. A játékot vezető terapeuta javaslatára a protagonista kiválasztott valakit a csoportból a halott magzat szerepére, majd ezt követően egy szívszaggatóan fájdalmas párbeszéd zajlott le a protagonista és a meg nem született testvére között, amiben egy katartikus búcsúnak és feloldozásnak lehettünk a tanúi. Ezt követően a játék visszahelyeződött a jelenbe, és az anyával való érzelemmentes, bemerevedett élethelyzet is egy új, reménytelibb irányt kapott. A protagonistában nagyon erős érzelmek szakadtak fel, és érezhetően egy nagyon mély seb kezdett el begyógyulni a jelenet és az azt követő feldolgozókör hatására.

Az élmény sok tekintetben megidézte a börtönben átélt nézői tapasztalatomat. Tanúja lehettem egy személy feltárulkozásának, aki egy sűrített, dramatikus, fikcionalizált helyzeten keresztül valami olyan lényegi dimenziót közvetített önmagából, ami a hétköznapi világban látható felületen túl van, és ez az esszenciális valósággal való találkozás nézőként is katartikus élményt eredményezett.

Ekkor már készülöben volt a balassagyarmati előadás tapasztalatából születő *Mesék a zárkából* című dokumentumfilmünk, amiben három börtönben levő apát arra kértünk, hogy írjanak mesét gyermekeiknek, amelyek alapján mesefilmeket készíthetünk az ők és családtagjaik főszereplésével. Filmünk alapkoncepciója az volt, hogy a megfigyelő dokumentumfilm eszközein keresztül betekintést nyújtunk apák és gyermekeik egymás elől elzárt életébe és kapcsolattartási kísérleteikbe, másrészt a fikciós filmkészítés eszközeivel megteremtünk egy-egy olyan mesevilágot, amelyben a hétköznapi valóság korlátai érvényüket veszítik, és amely gyógyító erejű hidat képezhet a családtagok között. A fikció itt hasonló célt szolgált, mint a pszichodráma színpadán megjelenő

jelenet: felmutatni valamit a belső világ valóságából, és azt olyan formában újrafogalmazni, hogy a hétköznapi valóságra is pozitívan és felszabadítóan hasson vissza.

Foglalkoztatni kezdett tehát a kérdés, hogy a pszichodráma szellemisége és módszerei hogyan alkalmazhatóak kreatív módon a fogvatartottakkal és családtagjaikkal forgatott filmünk készítése során, és hogyan terjeszthető ki ez a tudás egy olyan sajátos dokumentumfilm formára, amely kreatívan alkalmazza a fikciós filmek eszköztárát. Tudja-e árnyalni és gazdagítani filmünk megközelítési módját a pszichodráma tudástára, illetve továbbgondolható-e az így megszerzett tapasztalat úgy, hogy ebből egy jól adaptálható alkotói módszer legyen? Van-e olyan filmnyelvi forma, ami a néző számára megragadhatóvá és átélhetővé tesz egy olyan szerepjátékot, amiben egyszerre van jelen a valóság látható, dokumentumértékkel bíró „itt és most”-jellege, és a felület mögött meghúzódó, múltat és jövőt, vágyakat és félelmeket összefogó világa? Dolgozatomban tehát a *Mesék a zárkából* alkotói folyamatát és alapvető dilemmáit ezen vonatkozási pontok mentén vizsgálom.

Doktori kutatásom részeként ugyanakkor készítettem egy kimondottan a folyamat során alkalmazott pszichodramatikus technikák miatt érdekes kísérleti rövidfilmet is, amelynek tanulságai ugyancsak a dolgozat részét képezik. A központi témára vonatkozó személyes alkotói élményeim rendszerszintű áttekintése mellett fontosnak éreztem azt is megvizsgálni, hogy nemzetközi szinten melyek azok a széleskörűen elismert, jelentős fesztiválokon bemutatkozó kortárs filmek, amelyek kutatásom szempontjából releváns alkotói szemléletmódról árulkodnak. Így olyan alkotások dramaturgiai és filmnyelvi szempontú elemzése is helyet kapnak a dolgozatomban, amelyek meglátásom szerint lényegileg kapcsolódnak a pszichodráma szellemiségéhez és módszereihez.

Az első pszichodráma-élményemet az elmúlt öt évben háromszáz órányi pszichodráma önismereti tapasztalat követte, illetve sikeresen elvégeztem a több, mint két évet felölelő pszichodráma asszisztensi képzést is. Így a vonatkozó szakirodalom mellett saját tapasztalataim mentén is képet kaptam arról, hogy milyen gondolati háttér és milyen eszköztár jellemzi ezt a terápiás formát.

Bízom benne, hogy mindezek összegzésével értékes fogódzót biztosíthatok mindazon alkotók számára, akik az általam vizsgált megközelítési módot alkalmazni szeretnék művészi módszereik kidolgozása során.

2. A pszichodráma szellemisége és a performatív dokumentumfilm összefüggései

Saját tapasztalataim alapján úgy defineálnám a pszichodramát, mint egy csoportterápiás módszert, amelynek lényege, hogy a csoporttagok egy vezető irányítása mellett saját megoldatlan konfliktushelyzeteiket állítják színpadra egymás részvételével, és a játék során olyan újfajta megküzdési módokat tapasztalnak meg, amelyek érzelmileg felszabadítóan hatnak rájuk, és amelyek segítenek kielégítően jelen lenni a hétköznapi konfliktushelyzeteikben.

Karoline Zeitlinger részletezőbb meghatározása szerint „a pszichodráma csoportterápiás módszer, mellyel interperszonális szituációkat, konfliktusokat, álmokat, fantáziákat dolgozunk fel a verbalizáláson túlmenően dramatikus megjelenítéssel. (...) A pszichodramatikus megjelenítés a saját élményvilágát színpadra állító protagonista, a csoport résztvevői és a vezető közötti partneri együttműködés eredménye. Az együttes munka a protagonista pillanatnyi ötleteire és szükségleteire irányul. A csoport tagjai vállalják a protagonista által megjelenített helyzetben előforduló személyek szerepét, szükség esetén tárgyak vagy érzések megszemélyesítését is. A vezető spontán rendezi és irányítja a jelenetet, részletes előtervezés nélkül. Ebben sajátos technikák egész sora áll rendelkezésére.”¹

A terápiás alkalom résztvevői valóságosan megtörtént életeseményeikről és szubjektív megéléseikről kaphatnak új, friss perspektívát, és fizikailag is szembesülhetnek olyan képekkel, érzetekkel és helyzetekkel, amelyek mindaddig rejtve voltak belső világukban. Ezek a szembesülések és újszerű élmények olyan zsigeri felismerésekhez vezethetnek, amelyek a pusztán verbalizáció által valószínűleg nem születnének meg, és amelyek kulcsfontosságúak lehetnek a rögzült, korlátozó beidegződések átformálásában.

A pszichodramatikus játékot rendszerint egy bemelegítő kör előzi meg, melynek során a vezetők különféle eszközökkel rámelegítik a csoporttagokat a játékra. Ennek része egy bejelentkező kör is, amikor mindenki beszámol az elmúlt időszak érzelmi szempontból legfontosabb történéseiről, és rendszerint része egy közös játék is, ami beindítja a résztvevők spontaneitását és kreativitását. A központi protagonista játékot pedig egy feldolgozó kör követi, melynek során az élmények integrálódni tudnak azok verbalizálása által.

A módszer kialakulása Jacob Levy Morenohoz köthető, aki a XX. század elején Bécsben szerzett orvosi diplomát. Ismerte Freud munkásságát is, de terápiás megközelítési módja alapvetően különböző volt. Egy gyakran idézett anekdota szerint egy alkalommal, amikor a pszichiátriai klinika folyosóján találkoztak, Freud megkérdezte Morenot, hogy mivel foglalkozik. A válasz a következő

1 Zeintlinger, Karoline Erika: *A pszichodráma-terápia tételeinek elemzése, pontosítása és újrafogalmazása J. L. Moreno után*, Párbeszéd kiadó, Budapest, 2005.

volt: „Hát bizony, Freud doktor, én ott kezdem, ahova maga érkezik. Ön az emberekkel a rendelőjének mesterséges keretében találkozik, én pedig az utcán vagy otthonukban, szokásos környezetükben. Ön az álmaikat elemzi, én igyekszem arra bátorítani őket, hogy tovább álmodjanak.”²

A történet rávilágít a pszichodráma módszerének élmény-centrikusságára: a morenoi terápiás alkalmak során a spontaneitás és fantáziavilág cselekvésbe való átültetése játszik kulcsfontosságú szerepet. Módszerének egyik fontos élményforrásaként Moreno azt az időszakot jelöli meg, amikor Bécs parkjaiban gyerekeknek mesélt, és improvizált történeteket játszatott velük. „Moreno királyi történeteiben a nagy és a kicsi szerepet cserél, a felnőttek gyerekekké válnak, a gyerekek felnőttekké.”³ A hétköznapi világ korlátait felfüggesztő mesevilág, mint a belső valóság kivetülése, és mint gyógyító erővel bíró közeg tehát már a kezdetekkor meghatározó jelentőséggel bírt a módszer kidolgozója számára. Elsődleges célkitűzése a kreatív, spontán, önálló és felelősségteljes cselekvésre nevelés volt, ami későbbi terápiás foglalkozásainak is alapvető mozgatórugója maradt.

A pszichodráma műfaja izgalmasan kapcsolja egybe azt, amit objektív, tényszerű valósággént, illetve fikcióként szoktunk értelmezni. Mivel a központi szereplő – a pszichodráma nyelvén protagonista – a saját élete eseményeit állítja színpadra a többi résztvevő segítségével, és saját érzéseit és viszonyait fogalmazza meg dramatikus formában, a jelenetek valóságban gyökerező voltát ő maga szavatolja. A résztvevők az ő szubjektív világának kulcsfontosságú szerepeit öltik magukra. A megjelenítésre kerülő helyzetek nem az egykor megtörtént események objektív rekonstrukciói, fontos, hogy helyet kapjanak benne a protagonista szubjektumának sajátos elemei is. „A jelenetnek nemcsak a külsőleg észlelhető viselkedést kell megjelenítenie, hanem például a ki nem mondott érzéseket és gondolatokat, a távollevőkkel való találkozást, fantáziákat, amelyek azt jelenítik meg, hogy mások mit gondolhatnak vagy érezhetnek, jövőbeli lehetőségekről alkotott elképzeléseket és a probléma más módon való szemlélését is.”⁴ Sokféle nézőpont és dimenzió kerül tehát egymás mellé, amelyek egymást kiegészítve hoznak létre egy nagyon komplex, külső és belső tartalmakat szétválaszthatatlanul ötvöző világot. Mérei Ferenc, a pszichodráma magyarországi hagyományának megteremtője a módszerrel kapcsolatosan írja, hogy „az anyagot, amit lejátszunk, a valóságból merítjük, de képzeleti szinten elevenítjük meg. A valós regiszter anyagát tesszük át imaginárius regiszterbe. Ezen az élményszinten játszódnak a pszichodráma történései.”⁵

2 Kende B. Hanna: *Gyermekpszichodráma*, Osiris kiadó, Budapest, 2000., 27.

3 Kende B., 2000., 20.

4 Blatner, Adam: *A pszichodráma alapjai*, Animula kiadó, 2006., 14.

5 Mérei Ferenc: *A pszichodráma jelenségvilága*, Akadémiai kiadó, Budapest, 1986., 24.

Ugyanakkor itt a fikció nem a valóságtól különálló kategóriát jelent, hanem éppen a valóság láthatatlan dimenzióinak megjelenítését, megélését és megértését szolgálja.

A pszichodráma egyik kulcsfogalma a realitástöbblet, amely teret ad a szubjektív valóságérzékelés dramatikus megjelenítésének. „A realitástöbblet fogalma tovább tágítja s ugyanakkor kiemeli a képzelet és a játék adta lehetőségeket. Bizonyos értelemben metafizikai fogalom, amely azt sugallja, hogy a szubjektivitást is a tényleges létezés egy kategóriájának kell tekinteni. Ez alapozza meg a fantáziák, vágyak és ábrándok eljátszásának gondolatát.”⁶ A hétköznapi életben számos olyan cselekvési igény van, amelyek különböző okok miatt nem jutnak kifejezésre, viszont a protagonista számára fontos lenne azok megélése. A pszichodráma színpadán, a realitástöbblet terében viszont megteremthető az a valóság, amelyben kifejezhetőekké válnak kifejezhetetlennek hitt érzések, újra lehet formálni múltbeli tapasztalatokat, és lehetőség nyílik jövőbeli vágyott vagy rettegett helyzetek eljátszására is. Olyan szerepeket vagy szereprészleteket tudnak a szereplők ilyen módon a valóságos személyiségükbe integrálni, amelyek kipróbálására a személyes életük nem nyújt kellő biztonságot. „Az elme birodalmában, a tudatos vagy tudattalan fantáziákban olyasmi is megeshet, ami a valóságban nem történt, és talán nem is történhetett volna meg. Fenomenológiai szempontból ez is egyfajta »igazságnak« minősül. Sőt, a fantázia és a vele járó szubjektív folyamatok – remény, félelem, megbánás, vágyakozás, álom, és a mentális betegségben szenvedők esetében még a hallucináció és a téveszme is – gyakran nagyobb jelentőséggel bíró realitás-elemek, mint az objektív észlelés vagy a logikus gondolatok. Nem azért nevezi Moreno a pszichodramát az »Igazság Színházának«, mert amit eljátszanak, az tényszerűen igaz – sokszor épp ellenkezőleg! - hanem mert a pszichológiai igazságot ábrázolja (...). Moreno úgy vélte, hogy a realitástöbblet terében eljátszott belső dráma előbbre való, mint az objektív valóság.”⁷ A belső világ szimbolikus karakterei ugyanolyan valóságosak, mint a hétköznapi élet szereplői, a kétfajta dimenzió megjelenítési módjai között tehát nincs stilisztikai eltérés.

A pszichodráma gondolati háttérét érintő mondatok érdekesen csengenek egybe azzal a dokumentumfilmes megközelítési móddal, amit az egyik legjelentősebb kortárs filmteoretikus, Bill Nichols performatív dokumentumfilmként határoz meg. Nichols szerint „a performatív dokumentumfilmek által ábrázolt világot elárasztják az emlékeket, látomásokat megidéző felhangok és az expresszív árnyalatok, amelyek szüntelenül arra emlékeztetnek bennünket, hogy a világ több, mint a belőle nyert látható bizonyosságok összege.”⁸ Nichols szerint „e dokumentumfilmek közös

6 Blatner, Adam: *A pszichodráma alapjai*. Animula kiadó, 2006., 74.

7 Blatner, 2006., 74.

8 Bill Nichols: *A dokumentumfilm típusai*, Metropolis, 2009., 04., 38.

vonása, hogy a hangsúlyt a történeti világ hiteles megjelenítése helyett a költői szabadságra, a kevésbé konvencionális narratív struktúrákra és az ábrázolás szubjektívebb formáira helyezik. A dokumentumfilm »ablak a világra« funkcióját alátámasztó referenciális jellegét az expresszivitás váltja fel, amely a valós személyek — köztük az alkotó — konkrét, az adott helyzettől függő, elevenen szubjektív nézőpontját hangsúlyozza.”⁹ Majd kifejti, hogy ez a sajátos szubjektivitás az emlékek és élmények felületi tényeken túlmutató valóságának megjelenítésében mutatkozik meg, így a látható valóság és belső képzeletvilág gyakran szétválaszthatatlanul jelenik meg ezekben a filmekben.¹⁰

Az ilyen típusú dokumentumfilmekben, akár csak a pszichodrámban, nem egyszerűen egy sajátos műfaji megközelítési módról van szó, hanem egy összetett világkép filmes megvalósulásáról is. A pszichodráma módszerének gyakorlói, azokhoz a filmművészekhez hasonlóan, akik a performatív dokumentumfilm szellemiségében dolgoznak, azon meggyőződés mentén végzik munkájukat, hogy a felszínen látható valóság olyan titokzatos és komplex mélységeket rejt, amelyek csak a fikcióhoz közelítő eszköztárral ragadhatóak meg. Mintha a maguk eszközeivel mindkét terület képviselői arra a Pilinszky által gyakran idézett Rilke-i gondolatra reagálnának, miszerint: „Rettenetes, hogy a tényektől sose ismerjük meg a valóságot!”¹¹ A pszichodrámat gyakorló terapeuták és a performatív dokumentumfilm műfajában alkotó rendezők egyaránt a felszíni valóság mögött megbújó szubjektív valóság megjelenítésén munkálkodnak, és ennek érdekében a fikció eszközeit hívják segítségül. Ezen szubjektív valóságnak meghatározó formálója az a kulturális közeg és sajátos hitrendszer, ami keretet ad az egyén valóságértelmezésének, de ugyanígy fontos része mindaz az élmény és tapasztalat, ami a személyiség kialakulását lényegileg befolyásolta.

9 Nichols, 2009., 38.

10 „A performatív dokumentumfilmek különös fontosságot tulajdonítanak az élmények és emlékek tényektől eltérő, szubjektív jellegzetességeinek. (...) A valós események intenzívebbé válnak a képzelet szülte képek által. A valós és a képzeletbeli tetszés szerinti elegyítése a performatív dokumentumfilmek jellegzetes vonása.” Nichols, 2009., 39.

11 Pilinszky János: *Két „rendhagyó” szent, Új ember*, 1980., április 6.

<https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00373/pilinszky00969/pilinszky00969.html>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Kérdés tehát, hogy a pszichodráma szellemisége, technikái, és általánosan visszatérő témái hogyan nyújthatnak inspirációt azon dokumentumfilmek számára, akik újszerű formákat keresnek a valóság ezen láthatatlan, szubjektív dimenzióinak ábrázolásához.

3. A pszichodramatikus katarzis gyökerei és jellemzői

A pszichodramatikus elemekkel dolgozó dokumentumfilmek alkotói megközelítésének és hatásmechanizmusának megértéséhez kulcsfontosságú a morenoi értelemben vett katarzis-fogalom tisztázása. Ahogy bevezetőmben is említettem a felidézett történet kapcsán, a pszichodráma rendkívül különleges, a különféle művészeti alkotások befogadása során ritkán tapasztalható katarzis-élményt tud nyújtani a résztvevők számára. Érdeemes tehát alaposan körbejárni, hogy a vizsgált terápiás forma kidolgozója milyen értelemben gondolta katartikusnak a pszichodráma módszerét, és hogyan értelmezte újra a drámairodalom Arisztotelész által bevezetett kulcsfogalmát.

A módszer szellemi gyökereit tekintve Moreno két alapvető utat jelöl meg. „Az egyik út a görög drámától a konvencionális szerkezetű kortárs drámáig vezet, Arisztotelész széles körben elfogadott katarzis-értelmezése mentén. A másik út a keleti és közel-keleti vallásokban gyökerezik.”¹² A két alapvető inspirációs forrás közül az előbbi elsődlegesen a drámai előadás nézője, befogadója szempontjából értelmezi a katarzis fogalmát, míg utóbbi az előadóban lezajló átlényegülésre és lelki megtisztulásra fókuszál. A művészeti diskurzusban elsősorban az előbbi szemszög érvényesül: lássuk tehát, hogy mire utalhatott a fogalom kapcsán annak első teoretikusa.

A *Poétika* talán legtöbbet idézett mondata sokféleképpen értelmezhető módon utal a katarziszra: „A tragédia kiváló, teljes, és bizonyos nagysággal rendelkező cselekvés utánzása, amely részvét és félelem útján az ilyen indulatok *katharsziszát* viszi végbe.”¹³ Kérdés, hogy pontosan hogyan is zajlik ez a folyamat, és mire utal a szerző, amikor a *megtisztítás* szinonimáját a műalkotás befogadásának kontextusában használja. Miért kellene a részvét és félelem érzéseit megtisztítani, illetve a két megnevezett érzésen túl másra is vonatkozhat-e a katarzis jótékony hatása? Mivel a *Poétikában* Arisztotelész kevés fogódzót ad a fogalom értelmezéséhez¹⁴, Philip Auslander a *Politika* vonatkozó részét tartja irányadónak. Ebben Arisztotelész a katarzist a zene hallgatóra tett hatása szempontjából értelmezi. „Az az átélés, amely némelyek lelkét erőteljesen megragadja, mindenki lelkében megvan, avval a különbséggel, hogy egyikben kisebb, a másokban nagyobb fokban; például a szánalom és a félelem, valamint a lelkesültség: ez az izgalom megragad némelyeket; de aztán azt látjuk, hogy a szent dallamok nyomán, mikor lelküket az áhitatos dalok megihletik, megnyugodnak, mintegy gyógyulást és megtisztulást nyerve; ugyanez történik szükségszerűen a szánalomra és a félelemre hajló, valamint más, szenvedélyes embereknél aszerint, hogy ezek különböző módon nehezednek a különböző emberekre; mindegyikükben bizonyos tisztulás és örömmel párosult

12 Fox, Jonathan (szerk.): The essential Moreno, Springer Publishing Company, New York, 1987., 49.

13 Arisztotelész: *Poétika*, Lazi, Szeged, 2004., 16.

14 A *katharszisz* szót mindössze kétszer használja a *Poétikában*. Az említetten túl a megtisztítási szertartásra utal vele, melynek során Iphigeneia felismeri fivérét, Oresztészt.

megkönnyebbülés megy végbe; és a megtisztító dallamok is ehhez hasonlóan ártatlan örömet okoznak az embereknek.”¹⁵

Ezek szerint feltételezhetjük, hogy Arisztotelész a katarzist olyan, túlcseresznyés, ki nem fejezett indulatoktól való megszabadulásként, megkönnyebbülésként írja le, amelyek teherként neheznek az ember lelkére. A műalkotással való találkozás során, a közvetített emocionális tartalmak átélése révén a befogadó érzései felfokozott állapotba kerülnek, majd egy meghatározott dramaturgia mentén nyugvópontra érnek, egyfajta felszabadító hatást eredményezve. Ezt az állapotot pedig ugyanúgy kiválthatja a zenéhez hasonló absztrakt szimbolikus forma, mint színházi előadás esetében a szereplőkkel való azonosulás.

Jonathan Lear *Katharszisz* című tanulmányában ugyancsak aláhúzza, hogy az elmúlt évszázadokban elfogadott nézet szerint a katarzisz az indulatok purgálására, kitisztítására utal.¹⁶ A megtisztulásra való asszociációt erősíti az a tény is, hogy Arisztotelész legtöbbször a „havi vérzés” jelentésben használta a *katharszisz* szót.¹⁷ Az általa hivatkozott részvét és félelem érzése abból a nézői felismerésből fakad, hogy a színpadon megjelenített, végletesen tragikus események velünk is megtörténhetnek. Lear szerint a hétköznapi életben annyira távoliaknak tűnnek azok az események, amelyek egy ember életét tragikus irányba fordíthatják, hogy ezekről nem veszünk igazán tudomást. A nézőtérén átélt tragédia ugyanakkor nem csak sérülékenységünkkel és halandóságunkkal szembesít bennünket, hanem azzal a felismeréssel is, hogy mindennapjainkat a felszínen éljük. Ezzel együtt pedig felébreszti az arra való mélyebb vágyunkat, hogy saját életünk mélyebb rétegeit is megtapasztaljuk. A hatás mégis attól válhat katartikus, hogy bármennyire is azonosulunk a színész által megjelenített szereplővel, a nézőtérén ülve biztonságban érezhetjük magunkat. Lear megfogalmazása szerint „képzeletben teljes életet élünk a végsőkig, miközben semmit nem kockáztatunk. A megkönnyebbülés tehát nem »felgyülemlett érzelmek kiélése« önmagában véve, hanem ezen érzelmek biztos környezetben való kiélése.”¹⁸ A tragédia nézőiként megjárhatjuk a pokol legmélyebb bugyrait, és megküzdhetünk a létünket veszélyeztető legfélelmetesebb démonokkal, a nélkül, hogy valóban a pusztulás veszélyének tennénk ki magunkat. Valóságosan megélhetjük a szorongásainktól való szabadulást, a nélkül, hogy a belsőleg megtapasztalt kaland valódi kockázatot rejtene.

Lear szerint az arisztotelészi értelemben vett katarzishoz a tragédia észszerű, szükségeszerűen következő események sorozata kell hogy legyen: így a mű szerkezeti egysége azt a

15 Arisztotelész: *Politika* (ford.: Szabó Miklós), Gondolat, Budapest, 1994., 110.

16 Jonathan Lear: *Katharszisz*, Helikon, 2002., 1-2., 135.

17 Lear, 2002., 136.

18 Lear, 2002., 163.

vigaszt nyújtó sugallatot közvetíti, miszerint a legfájdalmasabb események is olyan világban történnek meg, amelyen belül mindennek értelmes helye van. A következetesen felépített drámai narratíván belül minden történésnek rendeltetése van, és még a látszólagos véletlenek is egy nagyobb terv szükségszerű részeit képezik. Így a mesterien közvetített tragédia megbékíti nézőit a hétköznapiok irracionálisnak és céltalannak tűnő szenvedéseivel is. Arisztotelész ideális tragédiájában a hősnek hibát kell elkövetnie ahhoz, hogy az események tragikus fordulatot vegyenek, ugyanakkor a legnagyobb fájdalom közepette is képesek maradhatnak az erkölcsös, értékeikhez hű magatartásra, ahogy ezt az általa mintaszerűnek tartott Oidipusz példája is mutatja.

Az arisztotelészi hagyomány mentén működő színház nézői katarzisének lényegét Moreno is a szereplővel való azonosulás és különállás paradoxonaként fogalmazza meg. „A néző minél inkább képes a sajátjaiként átélni a színpadon megjelenő szerepeket, szerepváltozásokat és érzéseket, annál inkább elragadja őt az előadás. A paradoxon viszont az, hogy valami olyannal azonosul, amivel valójában nem azonos. A néző sajátjaként élheti meg a színpadon történő cselekvéseket, miközben azokat nem ő követi el; átélheti a megjelenített karakterek fájdalmát, nyomorúságát, és örömét – anélkül, hogy azok rabjává válna. A színpadon levő történetekkel való érzelmi azonosulás mértéke határozza meg az átélhető katarzisz mértékét.”¹⁹

Moreno passzív katarzisként hivatkozik a hagyományos színház nézői katarziséra, mivel a kívülálló, az előadást biztonságos távolságból figyelő néző fizikai értelemben, a cselekvés terén nem lép be a történetbe, és ilyen értelemben nem válik a szeme előtt zajló események aktív résztvevőjévé. Ezzel szemben a pszichodráma színpadán a hős saját történetét, álmait, krízishelyzeteit, kudarcélményeit jeleníti meg: azt a tapasztalatot Moreno aktív katarzisként nevezi, amely fizikailag és szellemileg egyaránt felszabadító hatással van a játszóra.²⁰

A belső tartalmak kijátszása mellett a hatás másik rendkívül fontos komponense a sponaneitás: a vezető irányítása mellett a protagonista a jelenben, számára is előre láthatatlan módon viszi színre saját alapvető külső és belső konfliktushelyzeteit. Ideális esetben a színpadon formát öltő jelenetek olyan fordulatokat vehetnek, amelyekre ő maga sem számít, és olyan jelentős felismerésekhez vezethetnek, amelyek korábban rejtve voltak a tudatalattiban. A folyamat tehát így

19 „Az ókori görögöktől megmaradt a dráma és a színpad, a Közel-Keleti vallási hagyományból az előadó szubjektumában zajló katarzisz-értelmezést vettük át. A katarzist átélő néző szerepe másodlagos lett. A saját színpadunk előadóiként személyes tragédiáinkat játsszuk el, a maszkot és sminket viselő, a témától távolságot tartó régi görög színészekkel ellentétben.” Fox (szerk.), 1987., 48.

20 „Más szóval, a görög hagyomány szerint a lelki katarzisz folyamata a nézőben lokalizálódott – ezt jelenti a passzív katarzisz. A vallási hagyományban a katarzisz folyamata az előadóban lokalizálódott, az ő tényleges élete vált színpaddá. Ezt nevezzük aktív katarzisként. A görög felfogásban a szerep megvalósulásának folyamata a színpadon levő szimbolikus személyben ment végbe. A vallási felfogásban a megvalósulás folyamata a szubjektumban zajlott – az élő, katarziszra törekvő személyben.” Fox (szerk.), 1987., 49.

valódi transzformatív erővel tud hatni, elsősorban a protagonista számára, de az ő élményeinek részeseiként a többi résztvevő számára is, akik társszereplőként ugyancsak belülről tapasztalják meg az adott helyzet komplex drámaiságát, és a főhős katarzisélményének aktív részeseiként ők maguk is egyfajta belső felszabadulást tapasztalhatnak meg.

A pszichodráma módszerének megalkotásával Moreno egy olyan cselekvésre és verbalításra épülő terápiás forma kidolgozását tűzte ki célul, ami fizikai és lelki szinten egyaránt katartikus élményt nyújt, és ami a lehető legszélesebb spektrumon segíti az egyén saját magához és környezetéhez fűződő harmonikus kapcsolatának helyreállítását, kitágítva a megidézett tartalmakat a hétköznapi, látható valóságon túli, fantáziákban megmutatkozó dimenziókra is. „Egy olyan médiumot kellett találnunk, amelyen keresztül helyreállítható az egyensúlyvesztett állapot, a legvalóságghűbb módon, de mégis a hétköznapi valóságon kívül. Egy médiumot, amely a szellemi belátást és a testi katarzist egyaránt tartalmazza; egy médiumot, ami a cselekvés szintjén és a beszéd szintjén egyaránt lehetővé teszi a katarzist; egy médiumot, ami nem csak az individuumon belül teszi lehetővé a katarzist, de egymással kapcsolatban álló személyek között is; egy médiumot, ami katarzis tárgyává teszi a fantáziákat, és a valóságon túli szerepeket és kapcsolatokat is. Mindezen problémákra, és sok egyébire is, választ találtuk az ember kreatív szellemének egyik legősibb találmányában – a drámában.”²¹

Adam Blatner szerint a módszer hatásosságának titka egyrészt a protagonista addig elfojtott érzelmeinek intenzív kifejezésében, másrészt a technika integratív hatásában keresendő: a folyamat során a lélek azon részei újra egységet képezhetnek, amelyek természetesen összetartoznak, de egy krízishelyzetre adott válaszul korábban elszakadtak egymástól. Blatner szerint a katartikus eseményekben „mind benne van egy belsőleg megtapasztalt szeparációs időszak, az ellentétek vagy a hasítás feszültsége, amelyet egyesülés követ.”²²

„Az elme gyakran úgy kezeli a fájdalmas tapasztalatokat, hogy bizonyos gondolatokat és érzéseket elválaszt az eredeti tudatosságtól és egymástól – ez egyféle »hasítási« folyamat. Az analitikusok által »elhárító mechanizmusként« emlegetett műveletek többsége ezt az önvédő alapfolyamatot használja. Például az *elfojtás* a tudatost a belső tapasztalástól választja el, míg a *tagadás* a külső eseménytől, a valóság kontrolljától. Más elhárító mechanizmusok illuzórikus gondolatokat tesznek hozzá a valósághoz, melyek álcázzák a hasítást és csökkentik a kognitív disszonanciát.”²³ Ezek az önvédő mechanizmusok tehát a szorongás enyhítését, vagy egy konfliktus kontrollálását célzó lelki folyamatok, melyek által tudat alatt igyekszünk fenntartani azokat a

21 Fox (szerk.), 1987., 50.

22 Blatner, 2006., 85.

23 Blatner, 2006., 85.

körülményeket, melyekre önértékelésünket építjük. Az *elfojtás* révén a tudattalanba száműzzük azokat a gondolatokat és érzéseket, amelyeket veszélyesnek érzünk egészséges énképünkre nézve, míg a *tagadás* során elbagatellizáljuk, jelentéktelenné tesszük, eltávolítjuk a gyötrelmes érzéseket. A fájdalmas élmények kontrollálása viszont nagyon sok energiát igényel, és nem is fenntartható hosszú távon: az így elfojtott élmények feszültségei beszivárognak az ember életébe, zavart okozva a hétköznapi élet minden területén. Másfelől az elme úgy működik, hogy a nem kívánt tartalommal együtt a minőségi, értékes gondolatokat és érzéseket is blokkolja: így sérül az egyén éneje, szabadságfoka, integritása, és az ezekkel rokon többi funkció is. Ez az oka annak, hogy a hasítás áldozatául eshetnek olyan létfontosságú emberi kapcsolatok is, amelyek a sérült egyén szempontjából nézve veszélyesen hatnak az így kialakuló torz énképre.

A pszichodráma módszerre arra a meggyőződésre épül, hogy az embernek alapvető igénye van a gyógyulásra és a meghasadt lelki tartalmak újraintegrálására. Blatner szerint a terápiás folyamat azt célozza, hogy „a személyiség megszabaduljon a mesterséges belső hasítások által fenntartott terhes feszültségtől. (...) Amennyiben a hasítás mesterséges határai eltűnnek, és az elme különböző aspektusai reintegrálódnak, érzelmi felszabadulás következik be: ez a katarzis.”²⁴

A pszichodráma biztonságos közegében tehát kimondhatóvá és megcselekedhetővé válnak azok a feszültséggel teli belső tartalmak, amelyek a hétköznapi életben nem kapnak teret a kifejezésre. Bár a közeg látszólag mesterséges, az eljátszott helyzet szereplői pedig nem azonosak a valódi konfliktusok résztvevőivel, a pszichodráma elmélete szerint a saját szubjektív világát színpadra állító személy mégis képes valóságosként megélni a játék keretei közötti viszonyokat és konfliktusokat, és az itt cselekvésbe fordított és kimondott, korábban elfojtott lelki tartalmak erőteljes katarzisélményhez vezetnek. Ezt a tapasztalatot hivatott erősíteni a játékban résztvevő többi szereplő jelenléte is, akik nem csupán segédkeznek a protagonista által ajánlott helyzet színpadra állításában, de sajátos integrációs technikákon keresztül azt az alapvető igényét is kielégítik, ami a vállalhatatlannak érzett élményei közösségi elfogadására vonatkozik. Így oldódik benne az izoláció érzése, és úgy tud a közösség részévé válni, hogy nem kell lehasítania lényének semmilyen, általa korábban elutasítandónak érzett részét.

Moreno ugyanakkor egy másfajta neuróziskoncepciót is körülír, aminek kapcsán egy másik síkon is értelmezhető a katartikus integráció pszichodramatikus élménye. Szerinte „az ember alapvetően attól szenved, hogy nem tudja megvalósítani a benne szunnyadó szerepeket. Nagysága abban áll, hogy mindig többre képes, mint amit megvalósít, de ez egyben nyomorúságának is forrása: szorongása abból a nyomásból ered, amelyeket a fel nem használt, de megvalósítást igénylő

²⁴ Blatner, 2006., 85.

szerepek gyakorolnak rá.”²⁵ Ezek a megvalósítandó szerepek rendkívül sokfélék, és egyénenként változnak. Van egy jelentős társadalmi dimenziója, ezen belül magánéleti (pl. férj, feleség, apa, anya, barát, gyerek), a foglalkozáshoz, vagy akár hobbihoz köthető, de beletartoznak azok a képzeletbeli szerepek is, amik túllépnek a hétköznapi valóság korlátain, és álmokban, fantáziákban jelennek meg. Moreno realitástöbblet-konceptiója ezek megvalósítását is átélhetővé teszi: a pszichodráma színpadán az ember biztonságos keretek között belülről is megtapasztalhatja azokat meg nem élt énjait, amelyek a hétköznapi életben nem tudtak kellőképpen kifejlődni, és ezeket az integrált, újszerű szerepeket a mindennapi életben is magabiztosabban tudja alkalmazni. Moreno szerint az így megélt mentális katarzist „mindenfajta tanulás kíséri, nemcsak a konfliktusból való feloldódás, hanem az önmegvalósítás, nemcsak a felszabadulás és megkönnyebbülés, hanem az egyensúly és a béke megtalálása is.”²⁶

Bár elsődleges fókusz a saját történetét a többi résztvevő segítségével színpadra állító protagonista katarzisa volt, kísérletei kezdeti időszakában nem mondott le a nézőkről sem. Ezeket az alkalmat közönség előtt tartotta, akik mély érzelmi érintettségről számoltak be pszichodramatikus bemutatókat követően. Az élmény határozottan küldönbözőtt attól a nézői tapasztalattól, amit a hagyományos színház nyújtott. „Az élet drámája a maga primér jellegében válik láthatóvá a terápiás színházi formán keresztül. (...) A pszichodráma privát jellege minden nézőt a színpadon lévők csendes cinkostársává tesz, bármi is történjék ott. A nézői szerepe egyre inkább eltűnik, és a pszichodráma csendes résztvevőjévé válik. Ez magyarázatot adhat a katarzis azon sajátos formájára, amit a pszichodramatikus színház nézője átél a konvencionális színházi tapasztalathoz képest.”²⁷ A nézői érintettség oka tehát a hagyományos színházhoz hasonlóan itt is a játékosval való azonosulás, viszont az érzelmi hatás jelentősen intenzívebb annak a tudatában, hogy a megjelenített drámai élethelyzetben a színpadon levő személy saját valós küzdelmét osztja meg a nézőkkel. Ugyanakkor annak is rendkívül fontos szerepe van, hogy a megjelenített helyzet nem egy lezárt, érzelmileg feldolgozott esemény megosztása, hanem egy olyan jelenben történő külső vagy belső konfliktushelyzet, amire a protagonistának a hétköznapi életben nincs kielégítő válasza. A nézői katarzis pedig a válasz színpadon való megszületésének jelenidejű átéléséből fakad.

Philip Auslander „*Szent színház*” és *katarzis* című esszéjében számos katarzis-értelmezést vet össze. Szerinte „az arisztotelészi és a pszichoanalitikus felfogás közötti különbség alapvetően abban áll, hogy míg az előbbi a tanulás, addig az utóbbi a gyógyítás egyik formáját látja a katarzisban. Arisztotelész annak e lehetőségét hangsúlyozza, hogy valami nálunk nagyobb

25 Cukier, Rosa (szerk.): *Words from Jacob Levy Moreno*, Lulu, 2007., 82.

26 Cukier, Rosa (szerk.): *Words from Jacob Levy Moreno*, Lulu, 2007., 83.

27 Fox (szerk.), 1987., 56-57.

függvényében tekintsünk magunkra, a Scheff által tárgyalt elmélet pedig az egyéni konfliktusok önvizsgálat útján történő megoldásának szükségességét emeli ki.”²⁸ A XX. század meghatározó színházi alkotóinak katarzis-felfogását vizsgálva megállapítja, hogy Copeau és Brook értelmezésében a színházi katarzis „az egyén közösséghez való viszonyának jobb megértését szolgálja.”²⁹ Artaud felfogása a pszichoanalitikus hagyományhoz áll közelebb: szerinte „a színház célja az elfojtott tartalmak megtisztított megnyitása a nézők tudatában.”³⁰ Grotowski is hasonlóképpen gondolkodik, amikor a „szent színész” fogalmáról beszél, aki testi-lelki meztelenségét vállalva fedi fel saját sérülékenységét a nézők előtt. Szerinte a színpad terében az alkotók a valóság esszenciájával találkoznak, és akkor képesek a nézők számára is feltárni az általuk megtapasztalt lényegi tartalmakat, ha hajlandóak lemondani minden olyan maszkról, amit korábban magukra aggattak a valósággal való közvetlen találkozás fájdalmának elkerülése végett.³¹

Moreno katarzis-fogalma leginkább Artaud és Grotowski gondolatait tükrözi, ugyanakkor a pszichodramatikus folyamat során Arisztotelész, Copeau és Brook szempontjai is érvényesülni tudnak. Az elfojtott pszichés tartalmak dramatikus megjelenítése és integrációja minden esetben a protagonista lelki lemeztelenedését is feltételezi. Ugyanakkor a katarzis nem csupán az individuális problémák leküzdését szolgálja, de megerősíti az egyén közösséghez tartozásának felszabadító élményét, és ezen túl a tágasabb, értelemmel bíró kozmikus valósággal való egység tapasztalatát is.

Megítélésem szerint a pszichodramatikus megközelítési móddal operáló dokumentumfilmek ugyanilyen katartikus hatásmechanizmussal működnek. A saját belső világuk megjelenítésében részt vevő hősök saját sérülékenységüket vállalva vannak jelen a kamera előtt, és a folyamat során katartikus élményeik és felismeréseik vannak. A néző pedig a transzformatív élményen átesett hőssel azonosulva, az ő útját képzeletben végigkísérve ugyancsak egy mély belső felszabadulást élhet meg. Zerka Moreno is hasonlóan beszél, amikor a pszichodramát kívülről figyelő csoporttagok alapélményét elemzi: „Amit ő (Moreno) keresett, az a résztvevő személyes terápiás katarzisa volt. (...) Azt akarta, hogy a színész önmaga legyen, önmagát tárja fel, korlátaival, választásaival, félelmeivel együtt. Arra tanított minket, hogy hagyjuk, a kliensek legyenek a saját protagonistáik, ahelyett, hogy előírjuk nekik a szerepeket. (...) Azt akarom tudni, hogy mit érez valóságban maga a személy. Ha ezt nézi végig a csoport, valódi terápiás katarzis lehetséges, hiszen igazi félelmet, igazi könnyeket, igazi nevetést és igazi örömet lát.”³²

28 Philip Auslander: „*Szent színház*” és katarzis, Theatron, 2007., ősz-tél. Ford: Kékesi-Kun Árpád, 111.

29 „Amíg viszont a katarzis révén elért új egyensúly Arisztotelész szerint egy lépést jelent a jó és bölcs ember érzelmi kiegyensúlyozottsága felé, addig Copeau és Brook szerint az egyén közösséghez való viszonyának jobb megértését szolgálja.” Auslander, 2007., 113.

30 Auslander, 2007., 117.

31 Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Budapest, Kalligram, 2009.

32 Zerka T. Moreno, Leif Dag Blomkvist, Thomas Rützel: „*Pszichodráma – az élet duplája*”. Budapest, Animula, 2000.

A pszichodramatikus eszközöket alkalmazó dokumentumfilmek nézői hasonlóan sokrétű katarzis-élményt élhetnek meg, mint amiben a kezdeti, Moreno által vezetett nyilvános pszichoráma-alkalmak szemtanúi részesülhettek. A protagonistával lélekben azonosulva haladhatnak végig azon a szimbolikus, de fizikai dimenziókkal bíró úton, aminek végcélját sem a vezető, sem a játészó nem ismerheti előre. Az út során lefolytatott küzdelmek, és az ezekből fakadó felismerések nem csak a protagonista számára jelenthetnek katarzis-élményt, de a dráma szemtanúiként a nézők is erőteljes lelki felszabadulást tapasztalhatnak meg. Ebben pedig egyaránt szerepe van a küzdelem vállalásával szükségszerűen együtt járó lelki lemeztelenedésnek, és annak a tapasztalatnak is, hogy a szenvedéssel együtt járó harc minden eleme végső soron egy értelemmel bíró rendszerré állhat össze.

4. A pszichodramatikus cselekvési tér összetevői

Minden pszichodráma alkalomnak van vezetője, aki irányítja a színre vitt jelenetek köré épülő önismerei folyamatot, és van egy jól behatárolható tere, ami szimbolikusan reprezentálja a játékosok megjelenítésre kerülő belső világát. A pszichodráma-játék leggyakrabban alkalmazott formája a protagonista-játék, mely során a protagonista szerepét magára vállaló csoporttag a saját belső világát állítja színpadra. Ebben vannak segítségére a többi csoporttagok, akik a játék során a protagonista belső világának különféle szerepeit, én-részeit testesítik meg: őket nevezzük pszichodramatikus szakkifejezéssel élve segéd-éneknek. Azokban filmekben, amelyeket a következő fejezetben fogok elemezni, az alkotók eredeti és izgalmas módon adaptálták a pszichodráma ezen állandó elemeit. Ugyanakkor – tudatosan vagy ösztönösen – az alkotói folyamat során számos olyan technikával éltek, amelyek a pszichodráma módszerének sajátos eszközei. Mielőtt belekezdnek a filmek pszichodramatikus megközelítési módjának részletes elemzésébe, a filmkészítés folyamatával való párhuzamokra fókuszálva felvázolom azokat az összetevőket, amelyek állandó elemei a pszichodráma gyakorlatának, és amelyek inspiratívan hathatnak az ilyen jellegű dokumentumfilmek alkotói folyamataira.

A pszichodráma-vezető a terápiás folyamat megfelelő koordinálásáért felel. A játék bevezető szakaszában interjút készít a csoport által korábban kiválasztott protagonistával, annak érdekében, hogy minél pontosabban megfogalmazzák azt a konfliktushelyzetet, amivel a protagonista dolgozni szeretne, és kiválasszák azt a konkrét képet vagy helyzetet, ami megfelelően reprezentálja az adott problémát, és amelynek színre vitelével elkezdődhet a tulajdonképpeni játék. Zeitlinger meghatározása szerint a pszichodráma vezető „spontán megragadja a protagonista aktuális ötleteit, (...) és vezeti ezek átfordítását pszichodramatikus jelenetté, amely az adott témát a lehető legvilágosabban és legréálisabban ábrázolja és továbbviszi”³³. A vezető tehát a protagonista által hozott sajátos élethelyzetből kiindulva tesz javaslatot a megjelenítendő alaphelyzetre és jelenetre, figyelembe véve annak drámai töltetét, szimbolikus jellegét a konfliktusos élethelyzet egészét tekintve, és lehetséges kifutási irányait. A protagonista által megosztott külső és belső képekkel dolgozik, bevonva a játékba a csoport tagjait is, spontán alakítva a megjelenített helyzetet egy olyan irányba, amely rámutat a protagonista által megélt elakadás sajátosságaira, és megteremtve a helyzetbeli lehetőséget arra, hogy ezekre újszerű és adekvát cselekvésbeli válaszok szülessenek. A vezető tehát mindig a protagonista ajánlataiból kiindulva dolgozik, és soha nem a saját önálló elképzeléseit valósítja meg. Abból a feltételezésből indul ki, hogy egyedül a protagonista tudhatja, hogy mi az a kifejezésre szánt tartalom, amit még nem sikerült megfelelően artikulálnia, és aminek megjelenítése és integrálása valódi lelki felszabadulást jelenthet számára. A vezető kísérő is egyben:

³³ Zeitlinger, 2005., 21.

a keretek betartásával és a megfelelő technikák alkalmazásával támogatja a protagonistát abban a folyamatban, ami a saját maga által előirányozott konfliktushelyzetek felfedését és feloldását szolgálja. A játékot követően pedig levezeti azt az integráció szempontjából kulcsfontosságú záró kört, melynek során mind a protagonista, mind pedig a többi csoporttag különféle szempontok alapján verbalizálja a játék során megélt tapasztalatait. Mint látni fogjuk, a pszichodramatikus eszközökkel operáló dokumentumfilmek esetében a rendező is gyakran a felsoroltakhoz hasonló funkciókat lát el.

A protagonista görög eredetű kifejezés, a „protos”, azaz „első”, és „agon”, azaz „küzdelem” szavak összetételéből származik, jelentése „első a küzdelemben”. „A saját életét játssza, a maga világát mutatja be, legyen az realitás vagy fantázia, múlt vagy elképzelt jövő, vagy akár egy álom, itt és most, a pszichodramatikus színpadon.”³⁴ Ő az tehát, aki vállalja a lemeztelenedés kockázatát az által, hogy egy megoldásra váró, terhes élethelyzetet oszt meg a csoporttagokkal, és ő az, aki a játék során a legintenzívebb érzelmi megterhelésre vállalkozik a katartikus felszabadulás reményében. Szimbolikusan szembenéz a legnagyobb félelmeivel, hogy a vezető irányítása alatt, a csoporttagok segítségével megküzdhesen ezekkel, és átélhesse a szorongásain való felülkerekedés katartikus élményét. Ugyanakkor játéka a többi csoporttag számára is gyógyító erejű lehet, hiszen az általa végigjárt út valamilyen formában minden résztvevőt érint. Amikor játékra jelentkezik, általában még nem tudja, hogy pontosan milyen jelenetet szeretne színre vinni, csupán azt, hogy mi az a nehézség, ami nyomasztóan hat rá, vagy mi az a sajátos szerep, amit a hétköznapi életben nem tud kielégítően megélni. A megnevezett konfliktus jelenti a kiindulópontot a konkrét kép vagy helyzet megtalálásához. Mivel a fókusz nem az objektív tények megjelenítésén van, hanem a protagonista szubjektív helyzet-érzékelésének színre vitelén, ezért minden szereplő és minden színpadon megjelenített elem az ő belső világát kell hogy tükrözze. A játék folyamán így ő az, aki kiválasztja a színpadra lépő szereplőket és díszletelemeket, és ő az, aki irányt ad a többi szereplőnek, legtöbbször úgy, hogy egy sajátos pszichodramatikus technikával előjátssza számukra az adott szerepet.

A játékban résztvevő csoporttagok – a pszichodráma-terminológiában társszereplők – feladata többszörös: eljátszhatják a protagonista távollevő kapcsolatainak a szerepét, képzelt személyeket jeleníthetnek meg, megtestesíthetik a protagonista olyan én-részeit, melyek lényeges tényezői egy konfliktus-helyzet kialakulásának, megszemélyesíthetnek tárgyakat, szimbólumokat, állatokat, vagy akár olyan légköri-hangulati tényezőket, amelyek az adott jelenetben fontos szerepet képviselnek, és felléphetnek a protagonista különféle belső szerepeinek megtestesítőiként is.³⁵ A

³⁴ Zeintlinger, 2005., 23.

³⁵ Zeintlinger, 2005., 24.

segéd-ének tulajdonképpen kihelyezett én-részek, akik a protagonista belső világából átmenetileg önálló lényként életre kelnek a pszichodráma színpadán.

Robert Fulghum kortárs író saját, rendkívül összetett belső világáról így ír: „A fejemben létezik egy bizottság: egy bölcs öregember, egy mérnök, démonok, egy bolond, egy tudós, aztán meg komikus, zenész, táncos, atléta, mágus, professzor; persze egy Rómeó is van ott, de cenzor is, rendőr, meg tűzoltó...és talán még egy hasbeszélő bábu is, az elnök...ezek mind az énem részei, és a gyűlés folyamatosan ülésezik.”³⁶ A bennünk levő számos, párhuzamosan működő szerep nem feltétlenül jelent pszichikai rendellenességet: a pszichoterapeuták egyre inkább egyetértenek abban, hogy elménk többszörös, és sokféle szerepet működtet párhuzamosan.³⁷ A pszichodráma játék során ezen szerepek megjelenítése jelenti a csoport tagjainak legfontosabb funkcióját. Ahogy az elemzésre kerülő filmek némelyikében látni fogjuk, a segéd-ének koncepciója izgalmas párhuzamokat mutat a pszichodramatikus elemekkel dolgozó filmek szereplő-használatával is.

A pszichodramatikus játék a pszichodráma-színpadon zajlik, ami teret ad a protagonista képzeletvilágából születő jeleneteknek. A konkrét tér bárhol lehet, ahol kellő mozgástere van a csoporttagoknak a spontán cselekvésre. A tér a játék folyamán soha nem önmagát jelenti, néhány szimbolikus kellék – szőnyeg, sálak, párnák, székek –, illetve a csoporttagok által megjelenített, kiemelt jelentőséggel bíró térbeli elemek segítségével válik a protagonista szubjektív világának kivetülésévé. Az elemzésre kerülő filmek közt több esetben is hasonló tér-koncepciót látunk: ezekben az esetekben a rendezők fontosnak gondolták, hogy olyan sajátos közegbe helyezzék a szereplőiket, amelyek szimbolikus jellegüknél fogva érzékeltetik, hogy a megjelenítésre kerülő események a hétköznapi realitás megszokott keretein túl értelmezendők.

³⁶ Blatner, 2006., 119.

³⁷ „Az a gondolat, hogy az elme többszörös, egyre elfogadottabb mind a laikusok, mind a pszichoterapeuták körében. A szerepelmélet ezt a gondolatot is jobban megvilágítja és elérhetőbbé teszi a pszichoterápiás beavatkozás számára: e formákat, szerepekben és párbeszédben, meg kell személyesíteni.” Blatner, 2006., 120.

5. A pszichodráma alaptechnikái

A pszichodráma alaptechnikái azt a célt szolgálják, hogy a protagonista megfelelőképpen rámelegedjen a játékra, minél komplexebb élményanyagot gyűjtsön a saját témájával kapcsolatban, minél összetettebb rálátást kapjon a felmerülő problémáira, kijátszhassa általuk a benne felgyülemlett szorongást, és olyan megküzdési módokról szerezzen tapasztalatot, amelyek a hétköznapi életben is hasznosak lehetnek számára. A pszichodráma elmúlt évtizedeiben számos technika alakult ki – most csak azokat fogom röviden összefoglalni, amelyek a legismertebbek, illetve amelyek valamilyen sajátos formában megjelennek az általam elemzett filmek alkotói módszerei között is.

A szerepcsere talán a leggyakrabban alkalmazott technika, melynek során a protagonista kiszáll saját helyzetéből, és egy másik szereplő szemszögéből tekint rá a saját helyzetére, vagy lép interakcióba az őt megtestesítő segéd-énnel. Ilyen módon saját tapasztalaton keresztül, belülről érezhet rá egy tőle különböző, de a helyzete szempontjából fontos személy sajátos nézőpontjára, és ez az élmény újszerű felismerésekhez vezethet. „A szerepcsere használatával segíteni lehet abban, hogy a kliens túljusson éretlen egocentrikus tendenciáin és felfedezze, hogy mindenkinek megvan (és kijár) a maga szempontja. (...) Az a frusztráció, melyet annak a felismerése szül, hogy mások szükségletei esetleg ütköznek a sajátjainkkal, kompenzálható azzal, ha felfedezzük: ők is rendelkeznek a megbocsátás, elfogadás, nagyvonalúság képességével és más pozitívumokkal. A szerepcsere realisabb és érettebb bizalmat szül, elkerülve az idealizálás illetve leértékelés csapdáit.”³⁸

A szerepcsere révén tehát a protagonista ránézhet saját magára mindazon valós vagy képzelt személyek szemszögéből, akik számára érzelmileg fontosak, legyenek ezek a közvetlen családtagjai, egy szerelmi kapcsolat, valaki, akivel éles konfliktusban áll, illetve, a hétköznapi valóságtól távolabb lépve, önmaga fiatalabb vagy idősebb énje, vagy akár a szellemi világ egy számára meghatározó képviselője. A szerepcsere során a protagonista belép ezekbe a szerepekbe, ránéz önmagára az ő szemükön keresztül, és megfogalmazza, hogy az adott szereplőként az adott helyzetben mit mondana saját magának. Majd helyet cserélnek az addig őt játszó segéd-énnel, aki elismétli az általa mondott szavakat, és ő, most már saját maga szerepéből, válaszol neki.

Zerka Moreno ezt írja szerepcsere módszerével kapcsolatban: „Materiálisan senki sem tud teljesen egy másik ember bőrébe bújni. Nem lehet kicserélni a testeket, de pszichodramatikusan megközelíthetők a másik érzései, a másik szerepében. A szerepcserében az történik, hogy a másik szerepében az egyén percepciója elkezd változni, amint sikerül kikapcsolnia a saját személyiségét. A másik szerepének felvételével nagyon közel lehet kerülni a másik lényegéhez úgy, hogy az ő

³⁸ Blatner, 2006., 104.

szemével nézzük a világot. (...) A szerepcsere a színpadon a másik személlyé válás transzformációs folyamata. Anyagi értelemben a szerepcsere oximoron, látszólag lehetetlen. A realitástöbbletben mégis megtörténhet. A színpadon lélek és anyag nincs kettéválasztva, így megéljük az átváltozást: én te vagyok, te pedig én.”³⁹

A tükrözés szembesítő forma: a protagonista kívülről nézi azt a jelenetet, amit egy, két, vagy több szereplő róla szólóan megjelenít. Zeitlinger szerint a tükrözés célja, hogy „a protagonista konfrontálódjék saját magatartásával, és önkritikussá váljon. Mint külső megfigyelő, adott körülmények között rájöhet, hogy mit csinálhat jobban.”⁴⁰ Ez óvatosságot igénylő technika, mivel könnyen a protagonista paródiájává válhat, de megfelelő érzékenységgel a megfelelő témában erős és hatásos lehet. Ugyanakkor a tükrözés abban az esetben is alkalmazható, ha a bevonódás érzelmileg túlságosan megterhelő a protagonista számára: így nem belülről kell megélnie az adott helyzetet, hanem az utasításai alapján egy általa kiválasztott segéd-én játssza őt, és lehetősége van kívülről ránézni az adott történetre, ezt követően pedig megfigyelőként reflektálhat a látottakra.

A duplázás technikája azt a tapasztalatot hivatott megerősíteni a protagonistában, hogy érzéseire mások is rá tudnak hangolódni, és a benne levő indulatok, amelyekhez ő maga esetleg nem talál szavakat, vagy fél megfogalmazni, mások számára is átélhetőek és verbalizálhatóak. „A duplázó verbalizálja azokat az érzéseket és gondolatokat, melyeket a protagonistánál fölfedezni, fölismerni vél, s melyeket a protagonista nem fejez ki, akár a benne levő féltékenység, gátlás, szorongás, bűntudat, agresszivitás, vagy túlzott udvariasság miatt.”⁴¹ A duplázás technikája úgy valósul meg, hogy a duplázó segéd-én beáll a protagonista mögé, felveszi az ő testtartását, és megfogalmazza azokat az érzéseket, amelyeket az adott helyzetben a protagonistában érez működni. Amennyiben a protagonista adekvátnak érzi az adott mondatokat, elismétli azokat, ha viszont nem, akkor nyugodtan figyelmen kívül hagyhatja. A technika célja elsősorban az, hogy a protagonista valódi érzései, gondolatai és célja hangot és legitimitást kapjanak.

A monológ egyfajta belső hang, az a forma, amikor a szereplő megfogalmazza érzéseit, gondolatait. Ez számos hagyományos dokumentumfilmben visszatérő eljárás, ugyanakkor a pszichodrámban ezt a formát nagyobb szabadsággal lehet kezelni. Itt a protagonista „adhat önmagának tanácsot, bátoríthatja magát, emlékeibe merülhet, felidézheti dühét, vagy akár önkritikát is gyakorolhat, fennhangon.”⁴²

39 Zerka T. Moreno, Leif Dag Blomkvist, Thomas Rützel, 2000.

40 Zeitlinger, 2005., 83.

41 Zeitlinger, 2005., 61.

42 Blatner, 2006., 167.

Ehhez hasonló technika az „üres szék”, azzal a különbséggel, hogy a mondandó egy konkrét személyt céloz, akit a protagonista vele szemben álló üres székre képzel, és így beszél hozzá. A technika rendkívül hatásos a protagonistában felgyülemlett érzések, indulatok kifejezésekor.

Mint látni fogjuk, ezen technikák mindegyike inspiratív eszköz lehet a pszichodramatikus megközelítési módra nyitott alkotók számára. A következőkben vizsgált filmek rendezői eredeti módon éltek a módszerben rejlő kreatív lehetőségekkel, és újszerű megoldásokkal gazdagították a kortárs filmkészítés változatos eszköztárát.

6. A pszichodramatikus szellemiség és eszköztár megmutatkozása jelentős kortárs dokumentumfilmek rendezői megközelítési módjában

Dolgozatomban olyan jelentős nemzetközi sikereket elért kortárs filmek elemzésével fogom körbejárni a dokumentumfilmes pszichodramatikus megközelítési mód kérdéskörét, amelyek mind tematikai szempontból, mind pedig rendezői megoldások tekintetében megidéznek a pszichodráma csoportterápiás módszer sajátosságait. Ezen filmek alkotói a szereplők múltjának, jelenének, vagy képzeletvilágának szubjektív, tudatosan konstruált megidőzésén keresztül ábrázolják azt a rejtett, de lényegi jelentéssel bíró valóságot, amit a szereplők története számukra közvetít. Az alkotás folyamata valamilyen formában katartikus hatással van a szereplőkre is: a filmkészítés során saját szubjektív valóságukat teszik láthatóvá, és ez az aktus számukra is újszerű, transzformatív élményt eredményez. Bár a szereplőkre gyakorolt terapeutikus hatás általában nem a filmkészítő elsődleges célja, a folyamat sajátosságaiból adódóan ez a lelki felszabadulást eredményező dimenzió különféle formákban és mértékben ugyan, de megvalósul ezen filmek esetében. Az ábrázolt narratívák formai megközelítési módja rendkívül sokféle, ugyanakkor az ábrázolt téma vállaltan konstruált feldolgozásai egységesen a szereplők szubjektív világának, személyes múltjának vagy jelenének reprezentációiként értelmezhetőek. Ezen filmek mind az elmúlt másfél évtizedben készültek, és nagy presztízsű nemzetközi filmfesztiválok válogatásában szerepeltek, így meghatározó elemei a kortárs nemzetközi filmes diskurzusnak. Kutatásom során számomra is fontos fogódzót jelentettek a saját alkotói útkeresésemben, és inspiratívan hatottak rám a pszichodráma módszerének filmrendezői szempontból való megközelítésekor.

6.1 Raed Andoni: *Ghost hunting (Szellemvadászat)*

A 2017-es Berlini Filmfesztivál legjobb dokumentumfilm díját elnyerő *Ghost hunting*-ban (*Szellemvadászat*⁴³) az egykor maga is raboskodó Raed Andoni rendező izraeli börtönökben korábban fogvatartott palesztin férfiakat gyűjt össze, hogy közös élményeik filmre vitelén keresztül képesek legyenek szembenézni az ott elszenvedett traumáikkal. Egy ramallahi újságban hirdetést tett közzé, mely szerint olyan palesztin férfiakat keres, akiket korábban izraeli börtönökben tartottak fogva, és építkezési tapasztalattal bírnak, vagy színészi múlttal rendelkeznek. A jelentkezők között van építész, ács, díszletmunkás, kovács, és egy színész is.⁴⁴ Egy elhagyatott ramallahi raktárépületben közösen építik fel a hírhedt jeruzsálemi Al-Moskobiya börtön díszlet-szerű

43 Mivel a filmet Magyarországon hivatalosan nem mutatták be, ezért nincs hivatalos magyar címe. Így elemzésemben az eredeti angol címmel fogok a filmre hivatkozni.

44 A *Ghost hunting* sajtóanyaga - https://www.akkafilms.ch/wp-content/uploads/2017/12/DP_GHOST_HUNTING-bd4.pdf

másolatát, hogy a falai között újrátsszák azokat az élményeiket, amelyek hatása alól azóta sem tudtak szabadulni.

A rendező 18 éves korában került őrizetbe, és több, mint huszonöt évig küzdött a börtönben szerzett traumákkal, amíg elhatározta, hogy filmet készít belőle.⁴⁵ A film sajtóanyagában arról ír, hogy a megalázottság tapasztalata a szabadulás után is tovább él a rabokban, és ezen a terhen csak a trauma kifejezése könnyíthet. „A valóság ritkán kerül kifejezésre, és a traumák a lelkek mélyén maradnak. Ez a film a traumák kifejezésének vágyából született. Az által, hogy másoknak is teret biztosítok a saját börtön-tapasztalataik megosztására, olyan részletekre tudok rávilágítani, amelyek segítenek megfejteni ezeket a nyomasztó titkokat. Az Al-Moscobiya újjáépítésén keresztül kísérletet teszek arra, hogy visszavegyem az irányítást a korábbi kiszolgáltatottságom felett. Anélkül, hogy a fogvatartás terének vagy az örök által alkalmazott módszereknek az objektív rekonstrukcióját céloznám, egy olyan keretet javaslok, ahol mindenki szabadon átélheti a tapasztalatait, amennyiben részt kíván venni a kísérletben: a börtön felépítésével, más szerepének eljátszásával, vagy az őt továbbra is kísértő emlékek megosztásával. Ez a projekt a kínzás traumatikus élményének feldolgozásáról és a perspektíva megváltoztatásáról szól, annak érdekében, hogy felszabadítsuk, vagy legalábbis felfedezzük önmagunk egy másik részét.”⁴⁶

Andoni szavai sok tekintetben egybe csengenek Moreno pszichodráma-elméletével. Konceptiója szerint a traumatikus élmények közösségi újrátsszása lehetőséget biztosít a résztvevők számára egy újfajta perspektíva kialakítására a saját, korábban ki nem mondott, fel nem dolgozott megéléseik kapcsán. Ez a friss nézőpont egyet jelent a korábban elfojtott vagy tagadott élmények integrálásával, ami szükségszerű az egészséges hétköznapi élet megéléséhez. A rendező tehát ezen céltól vezérelve teremti meg a kereteket, hogy a résztvevők megéléseinek dokumentálásával a nézők számára is informatív és megtisztító élményt nyújtson. Nem egyszerűen elmeséli a szereplőkkel az élményeiket, mint egy hagyományos interjúfilmben, hanem el is játszatja velük azokat. A lényeg ugyanakkor nem bizonyos objektív információk rekonstrukció általi közvetítése – ahogy ez számos, újrátsszásokot alkalmazó dokumentumfilmben előfordul –, hanem a szubjektív élmények láthatóvá tétele, azaz annak a lehetőségnek a megteremtése, hogy a trauma elszenvedői kívülről is ránézzenek saját belső világukra. Így a film nézője nem csupán az egykor megtörtént eseményekbe nyer betekintést, hanem annak az intim tapasztalatnak is a tanúja lehet, amit az egykori élménnyel való újbóli találkozás kivált a szereplőkből. Egyszerre tehát két idősík jelenik

45 „Tizenkilc éves voltam, amikor letartóztattak. Most negyvenhat vagyok. A képek és hangok, ahogyan bekötött szemmel raboskodom, huszonöt éve űznek.” (saját ford.)

https://www.akkafilms.ch/wp-content/uploads/2017/12/DP_GHOST_HUNTING-bd4.pdf

46 A Ghost hunting sajtóanyaga (saját ford.)

https://www.akkafilms.ch/wp-content/uploads/2017/12/DP_GHOST_HUNTING-bd4.pdf

meg a vásznon: a jelenben történő újrajátszás és az újrajátszás által megidézett eredeti történés egyidejűleg hat. A hatás rendkívül fontos komponense a szereplők állapotát szükségszerűen jellemző sérülékenység: mivel a film korábban ki nem játszott érzésekkel és tapasztalatokkal dolgozik, ezek megosztása rendkívül intenzíven hat a szereplőkre, és rajtuk keresztül a nézőkre is. Egy interjúban Andoni arról beszél, hogy a szereplői elég bátrak voltak ahhoz, hogy szembenézzenek a traumáikkal, és a börtön-élményt művészetté, a fájdalmat büszkeséggé változtassák.⁴⁷ A folyamat dokumentálásával pedig a rendező ebbe a felszabadító erejű változásba nyújt bepillantást a nézők számára is.

A rendező a megfigyelő dokumentumfilm eszköztárát alkalmazva párhuzamosan mutatja a film készítésének különféle fázisait, és az ezzel kapcsolatos, dokumentum-értékkel bíró helyzeteket, illetve a megidézett börtön-élményeket, elsősorban az egykori palesztin ellenálló hős, Mohammad Khattab emlékeire fókuszálva. Részleteket látunk a rendező szereplőkkel való első, casting-jellegű beszélgetéseiből, melyek során a jelentkezők szakmai hátterére és börtön-élményére kérdez rá. A szereplőválogatás formájában és hangulatában megidézi a kihallgatás-helyzeteket: a rendező egy autoriter, hivatalos személy szerepéből kérdezi és utasítja a meghallgatásra jelentkező férfiakat. Amikor egy színész, a korábban már játékfilmekben is foglalkoztatott Ramzi Maqdisi foglal helyet az asztal másik oldalán, felajánlja neki, hogy válasszon a kemény börtönőr, az emberséges börtönőr, illetve a fogvatartott szerepei között. Ramzi a kemény börtönőrt választja, Andoni helyet cserél vele, és belép a kihallgatott személy szerepébe. Amikor a színész a kihallgatótízt szerepében, egyfajta sajátos szerepcserés módszerrel, saját egykori kihallgatását felidézve agresszívan megszorítja a rendező nyakát, Andoni láthatóan a feszült helyzet hatása alá kerül, leállítja a jelenetet, majd felajánlja Ramzinak a fogvatartott szerepet. A jelenet sűrítve összefoglalja azt a működési mechanizmust, amivel a film operál: egyrészt belelátunk egy készülő film kulisszái mögé, másrészt annak is tanúi vagyunk, ahogy két egykori fogvatartott újrajátszik egy általuk is megélt kihallgatás-jelenetet. Egyikük egy olyan szerepet ölt magára, amiben korábban már része volt, és traumatikus hatással volt rá, a másikuk pedig az agresszor szerepébe lép be, ezáltal kijátszva – és némileg feloldva – azt az agresszív bosszú-készítést, ami korábbi kiszolgáltatottságából és megalázottságából fakad. A jelenet egyszerre informál arról, hogy miként emlékeznek a saját kihallgatásukra a szereplők, és érzékelteti azt, ahogyan az élmény megidézése hat rájuk. Ugyanakkor a filmkészítés folyamatának narratíváját is építi az által, hogy betekintést nyújt a

47 Mechai, Hassina: Raed Andoni - 'The Israelis occupy our minds' <https://www.middleeastmonitor.com/20170615-raed-andoni-the-israelis-occupy-our-minds/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

központi szereplő, a forgatáson ugyancsak résztvevő, az adott időszakban ötven év körüli Mohammad Khattab fiatalkori megtestesítőjének kiválasztásába.⁴⁸

Khattabhoz és az őt alakító Ramzi Maqdisihez köthető a film talán legerősebb hatást kiváltó, és egyben legellentmondásosabb jelenete, mely módszerében megidézi a pszichodramatikus tükörtechnikát. Az egykori ellenálló Khattab a saját kínvallatás-élményei alapján magyarázza a rendezőnek és Maqdisinak a megjelenítendő helyzetet, és instruálja a színészt, hogy hogyan reagáljon az őt ért agresszióra. Majd végignézi, ahogy az örök megtagadják tőle a végzés lehetőségét, és a kihallgatás közben bepisil, ezt követően pedig az örök a Ramzi testével törlik fel a földről a vizeletet. Khattab utasításának megfelelően Ramzi a nevetésével áll ellen, és énekelni is kezd a megaláztatás közben: „Olyan történetet mesélünk nektek, ami a valódi arcotokkal szembesít titeket; ami a valódi fegyvereiteket leplezi le.” Khattab számára láthatóan felkavaró, de megerősítő a jelenet, hiszen, ahogy ezt később el is mondja, arról szól, hogy a legsúlyosabb megaláztatás ellenére hogyan tudott mégis szabad maradni az elméjében. Ugyanakkor a jelenet a maga intenzitásában és a közben megvalósuló explicit erőszak miatt nyilvánvalóan feszegeti annak a határait, hogy etikailag mi engedhető meg egy hasonló trauma dokumentumfilmes újrajátszása kapcsán. Az erőszak áldozatát játszó szereplő ugyanis egykor maga is hasonló élményeken ment keresztül, és bár igyekszik színészként távolságot tartani, kérdés, hogy egy ilyen jelenet eljátszása – a film címére visszautalva - mennyire üzi el valóban a múlt nyomasztó szellemeit, és mennyire van inkább újratraumatizáló hatással a játszóra.

Egy pszichodráma csoportterápiás alkalom során a traumájával dolgozó protagonista nem egyszerűen újraéli a traumát, de megéli azt is, ahogy visszaszerzi a kontrollt a saját kiszolgáltatott helyzete felett, és szembeszállva az agresszorral képes hatásosan érvényesíteni az énvédő eszközeit. Ugyanakkor a játék-fázist követően, az integráló fázis során különféle verbális integrációs eszközökkel megfogalmazhatja az átélt élményeit, és a csoport részéről megkapja azokat a támogató visszajelzéseket, amelyek biztosítják az átélt élmény megfelelő érzelmi feldolgozását. Andoni filmjéből ez a fajta szisztematikus integrációs forma hiányzik, és érzésem szerint ez az oka az alkotást ért számos kritikának is.⁴⁹ Ugyanakkor a jeleneteket övező beszélgetések során mégis

48 Egy későbbi interjúban Raed Andoni elmondja, hogy azért a színész képzettségű Ramzi Maqdisi játssza a kiszolgáltatott rabot, mert ő színészként jobban fel van vértézve a szerepbe való túlságos mély és érzelmileg veszélyes bevonódás ellen. Mechai, Hassina: Raed Andoni - *'The Israelis occupy our minds'* <https://www.middleeastmonitor.com/20170615-raed-andoni-the-israelis-occupy-our-minds/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

49 Weissberg, Jay: *Berlin Film Review: 'Ghost Hunting'* <https://variety.com/2017/film/reviews/ghost-hunting-review-1201992082/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

igyekszik gondoskodni arról, hogy a szereplőkben feloldódjon az emlékek felidézése és újrajátzása során felgyült feszültség.⁵⁰

Az előre látható bírálatokat megelőzve Andoni beépíti filmjébe a módszere kritikáját is. A rendezőasszisztens a kamera előtt kontrollmániával vádolja a rendezőt. „Azt akarod, hogy mindannyian parasztok legyünk a te sakkjátszmádban.” - Mondja. Egy másik helyen Ramzi a rendezőnek szegezi a kérdést: „miért készíted ezt a filmet?” „Mert ami benned van, az vagy felfal téged, vagy te falod fel őt.” - Hangzik a válasz. „Szóval azért készíted ezt a filmet, mert egy új élményt szeretnél átélni rajtunk keresztül.” - Ramzi következtetése helytálló, ugyanakkor rámutat Andoni koncepciójának visszásságára is: mások traumáit használja arra, hogy szabadulni tudjon a saját múltjának súlya alól. A rendező reakciója egyszerre sokkoló és jelzésszerű a filmben betöltött szerepét illetően. Megkérdi Ramzit, hogy megütheti-e, majd a színész igenlő válaszára megragadja a vállait, és a díszletfalnak üti.

Moreno a pszichodráma alkalmak filmes ábrázolása kapcsán arról beszél, hogy a „pszichodráma vezető (hangja) a film részét kell, hogy képezze, ugyanúgy, ahogy a pszichodráma folyamatát alakítja, nem csupán magyarázóként, elemzőként és tisztázóként, de cselekvésre ösztönzőként, (...) gyakran agresszív módszereket alkalmazva, parancsolóan, magára vállalva olyan szerepeket, amelyek a jelenetek háttérét biztosítják.”⁵¹ Bár Moreno óta sokat finomodott a pszichodráma módszere, és nem megengedett a sérülés bármilyen veszélyével együttjáró agresszió alkalmazása, Andoni módszerei sok tekintetben tükrözik a morenoi elveket. A mellett, hogy a folyamat rendezőjeként irányt szab a helyzeteknek, időnként kilép a figyelő és irányító szerepkörből, és egy váratlan gesztussal élve éles és ösztönszerű reakciókat provokál ki a szereplőiből. Ugyanakkor az említett gesztus megmutatása által a folyamat során felgyülemlett saját feszültségére és agressziójára is reflektál.

Bár a film nem minden esetben nyújt megnyugtató választ a felmerülő etikai dilemmákra, jól érzékelhető, hogy a folyamatban résztvevők többsége egyfajta katarzisélményként élte meg a film készítése során megtapasztaltakat. Ahogy a börtön-díszlet épül, spontán jeleneteket látunk a közös munka során összeszokó közösség interakcióiból: az egykori rabok egymással is megosztják élményeiket, ugyanakkor a börtönön kívüli, civil életük is szóba kerül. Van, aki házasodni készül,

50 Egy interjúban arról is beszél, hogy pszichológusokkal dolgozott együtt a módszer kideolgozásakor. „A résztvevők biztonságának megőrzése érdekében pszichológusokat alkalmazott, hogy megfelelő módszert és megfelelően érzékeny rendezői stratégiát dolgozzanak ki. A férfiaknak elmondták, hogy bármikor otthagyhadják a forgatást, ha szükségét érzik. Végül egy valaki távozott a forgatás vége előtt.” (saját ford.) Mechai, Hassina: Raed Andoni - ‘The Israelis occupy our minds’ <https://www.middleeasteye.net/features/palestinians-exorcise-ghosts-israeli-torture-haunting-docudrama> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

51 Cukier (szerk.), 2007., 236.

más valaki arról beszél, hogy a börtönévek hogyan vették el a lehetőséget tőle, hogy időben megtapasztalja a szerelmet. Az élmények megosztása a folyamat során kialakuló konfliktusok ellenére is közösséggé formálja a résztvevőket, és pozitívan hat rájuk, ahogy a korábban megoszthatatlannak hitt trauma-élményeiknek hangot adnak, és a többiekben hallgatóságra találhatnak. A film egyik szereplője könnyek között elmeséli a társainak, hogy a testvérét annyira megviselte a börtönben tapasztalt pszichés nyomás, hogy öngyilkos lett – neki pedig azóta is lelkiismeret-furdalása van, mivel elutasította az ajánlatot, hogy közös cellában raboskodjanak, így nem tudta megmenteni. Esetében pusztán a történet elmesélése és a rendezőtől érkező néhány bátorító, megerősítő mondat is katartikusnak bizonyult: a következő napon arról számolt be, hogy a vallomása után hazatérve évek óta először érezte felszabadultan magát, és a gyerekével is képes volt önfeledten együtt játszani.

Filmje központi motívumát, a művészet általi lelki felszabadulás lehetőségét Andoni az alkotói folyamatot lezáró kezdeményezéssel is tovább hangsúlyozta: a szereplők által felépített börtön falai között a börtönélmények által inspirált képzőművészeti tárlatot nyitottak, ami a nyilvánosság számára is elérhető módon közvetíti az egykori rabok tapasztalatait.

A filmben a rendező saját fiatalkori énjét animációs technikával idézi meg: a videoképen rögzített díszlet-börtön terében visszatérő elemként ott ül hátrakötött kézzel, zsákkal a fején egy fiatalember. A film elején maga a rendező lép oda hozzá, és a nevét kérdi. „Raed”-hangzik a válasz. Később ugyancsak animációban látjuk a fiú hallucinációit, amint egy kisrepülőgép a börtönből szabadulva az univerzum tágas terébe érkezik. A film végén felnyílik a díszletnek teret adó raktárépület ajtaja, és a jelenkori rendezőn kívül az animációs alteregója is elhagyja a teret, mintegy szimbolikusan is maga mögött tudva a börtön traumatikus élményét.

6.2. Kauther Ben Hania: *Négy nővér (Four daughters)*

A traumaélményekkel kapcsolatos helyzetek újrájátszása és katartikus feloldása a 2023-as Cannes-i filmfesztivál Arany Pálmára jelölt versenyfilmjének, a *Négy nővér*-nek is központi motívuma. A film kiindulópontja egy nagy médiavisszhangot keltő 2016-os eset volt: Tunéziában egy nő azzal vádolta meg az államot, hogy két idősebb lánya a politikai rendszer felelőtlensége miatt radikalizálódott, és vált az ISIS terrorszervezet tagjává. A rendező Kauther Ben Hania egy rádióbeszélgetést hallott Olfa Hamrounival, a lányok édesanyjával, és rögtön foglalkoztatni kezdte a nő ellentmondásos, karizmatikus személyisége, és a lányai körül kirajzolódó titokzatos történet.⁵²

⁵² Vivarelli, Nick: Kaouther Ben Hania on Portraying an Arab Mother Contending With Radicalization and Sexual Desires of Her Teenage Daughters in 'Four Daughters' <https://variety.com/2023/film/global/kaouther-ben-hania->

Kezdetben hagyományos megfigyelő dokumentumfilmet tervezett készíteni Olfával, és a két otthon maradt, fiatalabb lányával. Viszont miután elkezdte forgatni a filmet, rájött, hogy a család otthon maradt női tagjainak emlékei, és az eltűnt nővérek radikalizálódása mögött rejlő szubjektív történet sokkal izgalmasabb, mint a három nő jelenben zajló hétköznapijai. Így döntötte el, hogy egy sajátosan újszerű megközelítési módot fog alkalmazni: a két idősebb nővér – Rahma és Ghofrane –, illetve Olfa szerepére színésznőket szerződtetett, hogy Olfával és otthon maradt lányával, Eyával és Taysirrel közösen hozzanak létre egy emlékekből és képzelt jelenetekből álló filmszöveget, amely mentén fény derülhet az idősebb lányok radikalizálódásának körülményeire is. Koncepciója szerint a három nő visszaemlékezései és instrukciói jelentették a fogódzót a felkért színésznők számára az általuk alakítandó szerepek megfelelően hiteles megformálásához – a folyamat dokumentálásán keresztül pedig megragadhatóvá és közvetíthetővé válhatott az a jelenben is ható emléktárhely, ami a főszereplőkben az eltűnt nővérekkel kapcsolatban élt.

Az alkotói koncepció kialakulásával kapcsolatban Kaouther Ben Hania egy interjúban így fogalmaz: „Együttműködésünk lényegében véve az átláthatóságra, a kölcsönös megértésre és az Olfa életének és családtörténetének bonyolult feltárására irányuló elkötelezettségen alapult, olyan eszközökkel, amelyek túlmutatnak a hagyományos dokumentumfilmes konvenciókon. Ez egy olyan utazás volt, amely lehetővé tette számunkra, hogy kihasználjuk a valós és fikciós történetmesélés erejét, annak érdekében, hogy átadhassuk élményeik érzelmi komplexitását.”⁵³

A *Négy nővér* rendezőjét tehát – Raed Andonihoz hasonlóan – nem a múlt objektív reprezentációja foglalkoztatta, hanem elsősorban egy olyan sajátos dokumentumfilmes forma megtalálása, amin keresztül megeleveníthető és közvetíthető a szereplők szubjektív, érzelmgazdag emlékezete, és körbejárható Rahma és Ghofrane radikalizálódásának története. Így jutott Kaouther Ben Hania arra a megoldásra, hogy színészek bevonásával idézik meg az eltűnt nővéreket, és az a folyamat lesz a film gerince, ahogy Olfa és fiatalabb lányai az idősebb lányokat, illetve Olfát játszó színésznőket instruálják a jelenetek filmes adaptációja során.⁵⁴ A nők életében jelen levő különböző

arab-mother-radicalization-sexual-desires-teenage-daughters-four-daughters-1235614510/ Utolsó letöltés: 2024.08.29.

53 Wissot, Lauren: “A Journey That Allowed Us to Harness the Power of Storytelling”: Kaouther Ben Hania on her Cannes-winning *Four Daughters* <https://filmmakermagazine.com/123431-interview-four-daughters-kaouther-ben-hania/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

54 „Fontos volt számomra a múlt megértése, hogy mi is állt valójában a tragédia hátterében. Létezik ez a dokumentumfilmes klisé, ami a múlt megjelenítését célozza az újrátjátszott helyzeteken keresztül. Az újrátjátszást, mint módszert nem szeretem, de arra gondoltam, hogy átértelmezhetném ezt az eszközt, és a színészek bevonásán keresztül a múltba is betekintést nyerhetek. Önmagában a múlt újrátjátszása nem érdekelt. Az a lehetőség foglalkoztatott, hogy Olfa és a lányai színészeket instruálhatnak, így összefoglalva a múltjukat, és a színészek kérdéseket tehetnek fel nekik. Szóval az ötlet az volt, hogy a jelenben történjenek meg az emlékek, és egyet hátrálépve tudjunk rájuk nézni, elgondolkodni a jelentésükön, és körbejárni, hogy mi vezethetett a két nővér eltűnéséhez.” (saját ford.) Saito, Stephen: *Kaouther Ben Hania on Setting a Stage for Reality in “Four Daughters”* <https://moveablefest.com/kaouther-ben-hania-four-daughters/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

férfiak megformálását ugyanarra a színészre bízta: Majd Masouri játssza Olfa agresszív, megbízhatatlan, és érzelmileg elérhetetlen férjét, későbbi párját, Wissemet, illetve Rahma fiatal udvarlóját, és egy arrogáns rendőrtisztet is. Ben Hania több interjúban is elmondta, hogy a döntése mögött az a meglátás állt, mi szerint a szereplők életében meghatározó jelentőségű férfiak mind hasonló karakterek voltak, és igyekezett a lehető legjobban leegyszerűsíteni a film világát, hogy figyelmét teljesen a nők történetének tudja szentelni.⁵⁵ Ezt a fajta szimbolikus, jelzésszerű – és ilyen értelemben is pszichodramatikus – gondolkodásmódot erősíti a térkezelés is. A filmet egyetlen helyszínen forgatták, egy elhagyatott tuniszi hotelben: itt zajlanak a forgatás háttér munkái, itt készülnek a szereplőkkel történő interjú-szerű beszélgetések, és itt elevenednek meg a főszereplők emlékei is. A hotel sokkal inkább egy szimbolikus mentális térként funkcionál, mint fiktív jelenetek realista díszleteként. A rendező elmondása szerint a térválasztásnak egyaránt voltak metaforikus és praktikus dimenziói is. Egyrészt így jelezte, hogy a megidézett jelenetek létrehozásában sokkal inkább a szereplők szubjektív világának megértése vezérelte, mintsem az objektív rekonstrukció igénye, másrészt fontos volt, hogy egy kis stábbal szorosan együttműködve, egy zárt és intim közegben tudjanak dolgozni, és erre ideális választás volt egy stúdió-szerűen is használható, szabadon átrendezhető, elhagyatott, de esztétikai értéket hordozó tér.⁵⁶ A szimbolikus stilizációt szolgálja a tudatosan megtervezett, sejtelmes, finoman álomszerű világítás, a kimért kamerakezelés, és az egységesen kitalált jelmezek is. A szereplők nem a maguk hétköznapi ruháiban játszanak, hanem tudatosan megtervezett színek szerint, elsősorban fekete, piros és fehér jelmezekbe öltözve.

Ez a rendezői oldalról megteremtett, a jelenetek építkezését és a vizualitást egyaránt érintő komplex keretrendszer tudott tehát megfelelő játéktérrel biztosítani ahhoz, hogy az élmények és fantáziajelenetek filmszerű megidézésén keresztül a szereplők olyan jelenidejű tapasztalatokat éljenek meg, amelyek a nézők számára is átélhetővé teszik a történet személyes dimenzióit.

Az alkotói folyamat számos katartikus pillanatot eredményezett, amelyek a film közvetítésével nézői élménnyé válhattak. Emlékezetes az idősebb nővérek szerepeire kiválasztott lányok első megjelenése a forgatás helyszínén. Olfa és két fiatalabb lánya döbbenet szembesülnek a megidézett lányok és az őket játszó színésznők közötti különleges hasonlósággal. Az első találkozáskor könnyezni kezdenek, és jól érzékelhetően mélyen és váratlanul érinti őket a feltörő érzések intenzitása. A szereplők tapasztalata a pszichodráma-alkalmak visszatérő élményét idézi: ha a protagonista kiválaszt valakit az általa megjelenített helyzet egyik szerepére, akkor képes valóban

55 Lemercier, Fabien: "It was interesting to bring actors, like mirrors, face to face with real characters". <https://cineuropa.org/en/interview/442834/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

56 Saito, Stephen: *Kaouther Ben Hania on Setting a Stage for Reality in "Four Daughters"* <https://moveablefest.com/kaouther-ben-hania-four-daughters/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

a számára meghatározó fontosságú személyt látni az őt megidéző csoporttag személyében, és érzelmileg is ennek megfelelően kapcsolódik hozzá.

A megidézett jelenetek egyaránt tartalmaznak idilli és traumatikus pillanatokat. Gyerekkorukban, ha a nővérek megéheztek, de nem volt mit enniük, akkor játékból képzeletbeli ínycségeket ettek az üres tányérokból. A megjelenített helyzetet, melyben Olfa fiatalabb lányai, illetve az idősebb nővéreket megtestesítő színésznők együtt játszanak, az édesanya kívülről, érzékenyülve nézi és kommentálja, miközben a lányok hangosan nevetnek. Ugyanakkor olyan képzeletbeli helyzetek is részei a filmnek, amelyek soha nem történtek meg, de a szereplők idealizáló képzeletvilága szerint megtörténhetek volna: a négy lány közös szerelmi dalokat énekel, egymást manikűrözik, és arról beszélgetnek kamaszos őszinteséggel és felszabadultsággal, hogy hogyan élték meg a nővé válás fizikai és lelki dimenzióit. Ahogy a pszichodramában a vágyott jelenetek és szerepek valóságként való megélése és integrálása fontos énerősítő szereppel bír, úgy a *Négy nővér* esetében is érezhetően gyógyító, felszabadító hatással van a szereplőkre az ilyen típusú, meg nem élt helyzetek megjelenítése.

Olfa az egyetlen jelen levő szereplő, akit a rendező egy színésznő – a nagy játékfilmes tapasztalattal rendelkező Hind Sabri – bevonásával „megkettőz”. A film egyik korai jelenetében a kamera mögül Olfához szólva meg is magyarázza a döntését: amikor a jelenetek túlságosan felkavaróak lesznek számára, akkor egy színésznő fogja őt helyettesíteni. Az indok hasonló, mint a tükör technika alkalmazásakor a pszichodráma esetében: ha a protagonista számára érzelmileg túlságosan megterhelő az adott jelenetben való részvétel, akkor lehetősége van kívülről nézni azt, és így reflektálni a megjelenített történésekre. Ugyanakkor a megoldás által a pszichodramatikus tükör-technika másik fontos dimenziója is érvényesül: a megjelenített személy képessé válhat egyfajta kritikus távolságtartással ránézni a saját berögzült működési módjára. Ben Hania ezek mellett egy harmadik szempontot is felvet: szeretne volna ketté osztani Olfa rendkívül komplex személyiségét, és az impulzív, érzelem-vezérelt nőre szeretett volna egy racionálisabb, higgadtabb Olfa szemével is ránézni.⁵⁷ A rendezői gondolat egy másik pszichodráma technikát is megidéz: a többszörös ego módszerével az identitás különböző részei találkozhatnak és kerülhetnek párbeszédbe vagy konfliktusba egymással, ahogy ez Olfa esetében is megvalósul a színésznő bevonása által. A karakter megkettőzését Ben Hania vizuálisan is szépen érzékelteti a film elején: egy tükör-szerű beállításban látjuk Olfát, amint a fejkendőjét igazgatja, majd az őt játszó, addig a kamerának háttal levő színésznő a kamera irányába fordul, lebuktatva azt az illúziót, hogy valódi tükörképet láttunk.

⁵⁷ Saito, Stephen: *Kaouther Ben Hania on Setting a Stage for Reality in “Four Daughters”* <https://moveablefest.com/kaouther-ben-hania-four-daughters/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Különösen megdöbbenőek azok a jelenetek, amelyek Olfa agresszióját, lányaival szembeni kérlelhetetlen keménységét, és – részben ennek következményeként – a lányok eltűnését ábrázolják. Amikor a külföldi munkából hazatérő Olfa szembesül az idősebb lányai lázadásával, akik távollétében intenzív, bulizós életet kezdtek élni, és fekete sminkjükkel, színesre festett hajjukkal, szőrtelenített testükkel élesen szembe mentek az anyai elvárásaival, könnyörtelenül megveri őket. A saját agressziójával szembesülő Olfa fájdalma megrendítő, különösen a történetek következményei ismeretében. A pszichodramatikus tükör-technikához hasonló módon látjuk megelevenedni azt a jelenetet is, amikor a kamaszos lázadásáért erőszakkal büntetett Ghofrane eltűnik, és húga, Rahma, az anya számonkérése közben diadalmasan lenyeli a lány egyetlen elérhetőségét tartalmazó cédulát. A jelenetet kívülről néző Olfa könnyek között eleveníti fel idősebb lánya elvesztésének élményét, miközben az őt játszó színésznő kilép a szerepéből, és együttérzően vigasztalja őt. Az együttérzés mellett ugyanakkor a színésznő által képviselt higgadtabb, racionálisabb, Olfa viselkedésével szemben kritikus én is érvényesülni tud, amikor kiderül, hogy Rahma első szerelmi élményeit Olfa milyen tiltó agresszivitással kezelte. Itt Hind Sabri – valószínűleg a saját személyes meggyőződésének is hangot adva – szenvedélyesen magyarázza Olfának, hogy egy kamasz lány életében egy csók teljesen természetes és pozitív élmény, és semmiképpen nem egy büntetendő cselekedet.

A film talán legfelkavaróbb jelenete ugyancsak erős pszichodramatikus dimenzióval bír. Miután szakított agresszív férjével, a lányai apjával, Olfa beleszeretett egy Wissem nevű férfibe, aki korábban gyilkosság miatt börtönben is ült, és drogproblémái voltak. A férfi hozzájuk költözött, és a lányok nevelőapjává vált. Egy idő után viszont őket is zaklatni kezdte. Egy képzeletbeli jelenetben az otthon maradt idősebb nővér, Eya szembesíti a férfit a tetteinek súlyos következményeivel. „Mit ártott neked Rahma és Ghofrane? Mit ártott neked Tayssir? Ő a lányom, a kedvencem. Ezt mondtad, te hazug. Egyetlen apának sem szabadna ilyet tenni. Miért tetted? Gyűlöllek. Sosem fogok megbocsátani neked.” A jelenetben a férfit játszó színész egy ágyon fekvé hallgatja a lány őszinte, mélyről jövő mondatait, miközben ott ül a fiatalabb lány, Tayssir is, és könnyezve hallgatja nővére mondatait. A pszichodramatikus traumajelenetek visszatérő motívumához hasonlóan itt is egyfajta korrekciós igazságtétel zajlik: bár a mondatok valódi címzettjét egy színész helyettesíti, a fájdalmas érzések kimondásának aktusa valódi belső felszabadulást eredményez, amit a nyilvánosság ereje csak mégintenzívebbé tesz.

A jelenet ugyanakkor éles etikai kérdéseket is felvet az alkalmazott módszer kapcsán, ami tágasabb kontextusban minden, hasonló eszközöket alkalmazó film esetében rendkívül fontos szempont. Milyen jogon hozza lelkileg kiszolgáltatott és sérülékeny állapotba szereplőit a rendező,

hogy az így rögzített képekkel hatást gyakoroljon? Ezt a problémát érzékelhette a férfit játszó színész is, aki a lány vallomását követően leállította a felvételt, arra kérve a rendezőt, hogy négy szemközt, kamerák nélkül beszéljenek a jelenetről. Miután a férfi kiszáll a jelenetből, a kamera tovább forog, és rögzíti Eya mondatait: „Mondjátok meg neki, hogy szükségünk van erre a jelenetre. Fontos, hogy a közönség lássa. Hogy tudják, hogy ki is ez az ember valójában. Azt akarom, hogy Majd (*Majd Masouri, a színész*) segítsen nekem. Úgy kéne felfognia, hogy ezzel támogat engem. Ezt a jelenetet már eljátszottam egy pszichiáterrel. Túl vagyok rajta. Nincs benne semmi új. Ezt a gyakorlatot már végigcsináltam a klinikán, pszichiáterekkel. És ennél keményebbeket is.” A jelenetet a kamera mögül figyelő rendező nem próbálja meg feloldani a dilemmát, e helyett a hangját halljuk, ahogy a nyilvánosság problémájára irányítja a figyelmet: „De ez most egy film.” „Tudom, tisztában vagyok vele. Film, vagy sem, túl vagyok rajta. Ne zavarjon. Nem kéne megijednie. Tudom, hogy mit csinálok.” - Hangzik Eya válasza. A némán figyelő Tayssir kiszolgáltatottságát érzékelő rendező őt is megszólítja: „És te, Tayssir?” „Rendben van. Minden rendben. Csak annyi, hogy...nem vagyok képes gyűlölni őt. Mindannak ellenére, amit velem tett. Nem vagyok képes rá. Igen, dühös vagyok rá. Igen, szeretném, hogy megbűnhődjön. De nem vagyok képes gyűlölni őt. Ez furcsa. Talán azért, mert apát sem gyűlölöm. És számomra Wissem több volt, mint egy apa. Kislánként úgy néztem rá, mint egy apára. Sosem gondoltam, hogy ilyen dolgokra lenne képes.”

A jelenet önmagában nem oldja fel az etikai kérdéseket, de árnyalja azokat. Ereje éppen abban rejlik, ami miatt támadható: a sajátos pszichodramatikus módszer alkalmazásával a rendező láthatóvá és átélhetővé teszi a szereplő mélyen megbújó, rejtett érzéseit, ugyanakkor ki is szolgáltatja őt azoknak. Kauther Ben Hania több interjúban is megerősíti, hogy a forgatás pillanatában a lányok már több év terápián túl voltak, és rengeteget foglalkoztak az őket ért traumákkal, tehát a kamera előtt már feldolgozott élményeket elevenítettek meg.⁵⁸ Ugyanakkor a szereplők egyértelműen érzékelhető érzelmi kiszolgáltatottsága jelzi, hogy a felmerülő etikai kérdéseket alkotóként nem lehet megkerülni, és minden hasonló helyzetben szükséges a szereplők szempontjait maximálisan tiszteletben tartó válaszok megfogalmazása.

A rendező a forgatást követően a szereplők kapcsán kiemelte, hogy a filmkészítés során olyan új élményekre tettek szert, amelyek pozitív irányba formálták az egymással való kapcsolatukat, és a generációkon átívelő destruktív mintázatokat elkezdtek átírni. „Mielőtt

58 Wissot, Lauren: „A Journey That Allowed Us to Harness the Power of Storytelling”: Kaouther Ben Hania on her Cannes-winning *Four Daughters* <https://filmmakermagazine.com/123431-interview-four-daughters-kaouther-ben-hania/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Saito, Stephen: Kaouther Ben Hania on Setting a Stage for Reality in “Four Daughters” <https://moveablefest.com/kaouther-ben-hania-four-daughters/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

megnézték a filmet, féltem, hogy nem fog tetszeni nekik, mert helyenként nagyon érzékeny (*témákat érint*), de nagyon büszkék voltak rá, és megköszönték, hogy hangot adtam nekik. Az anyalánya kapcsolatuk is javult. Olfa már nem ugyanaz az erőszakos nő. Sok mindennel szembesült, és sok mindent tisztábban lát, miután tovább dolgozott magán.”⁵⁹ Sajátosan pszichodramatikus eszköztárán keresztül tehát ennek a komplex és kihívásokkal teli útnak a különféle fázisaiba avatja be nézőit nagy érzékenységgel és eredeti filmkészítési megoldásokkal a rendező Kauther Ben Hania.

6.3. Joshua Oppenheimer: *Az ölés aktusa (The Act of Killing)*

Az ölés aktusa valószínűleg az elmúlt évtized legnagyobb hatású dokumentumfilmje volt, amely a 60-as évek Indonéziájában történt népirtás néhány ma is élő elkövetőjén keresztül olyan megdöbbentő és felkavaró képet mutat az emberi psziché és az erőszak viszonyáról, amilyenhez hasonlót mozgóképen nagyon ritkán láthatunk. A film készítése idején is hatalmi pozíciót élvező egykori elkövetők ugyanis saját kedvenc filmes műfajaik eszköztárán keresztül rendezték és játszották újra az általuk elkövetett rémtetteket, a rekonstrukciós folyamat pedig olyan belső utazással társult, ami őket is a negyven évvel korábbi események újraértelmezésére készítette. A film nem csak tematikailag, de formanyelvileg is egy rendkívül izgalmas és sokrétű alkotás: egyrészt a cinema verité hagyományait követve a helyzetekben vállaltan jelen levő és azokat alakító rendező kameráján keresztül végigkövetünk egy minden értelemben rendhagyó alkotói folyamatot, másrészt a fikciós betéteken keresztül abba a stilizált és groteszk világba is betekintést nyerünk, amit a szereplők saját egykori tetteik és azokkal kapcsolatos fantáziáik dokumentumaiként megteremtettek.

Az ölés aktusa tehát megfordítja a korábban tárgyalt, traumefeldolgozó dokumentumfilmek nézőpontját: itt nem az áldozatok, hanem az elkövetők kerülnek fókuszba, az emlékek és fantáziák megidézése pedig az ő személyes élményvilágukba enged betekintést, arra a kérdésre keresve a választ, hogy milyen rejtett tartalmak húzódnak meg azoknak a férfiaknak a lelkében, akiknek a brutalitását a fennálló politikai rezsim évtizedekkel később is ünnepli. Egymással összehasonlíthatatlan mértékben ugyan, de agresszió nem csak az elszenvedőt, de az elkövetőt is traumatizálja, és ugyanúgy pszichés védekezésre készíti annak érdekében, hogy megóvja a személyes integritását a saját bűnösségének feloldhatatlan tudatától. Oppenheimer tehát a fikciós jelenetek beépítésén keresztül arról készített tehát filmet, ahogyan ezek a véres események az

⁵⁹ Kramer, Gary M: "Four Daughters" seeks to understand radicalization by ISIS: "People can go to the side of darkness" <https://www.salon.com/2023/10/27/four-daughters-isis-radicalization-kaouther-ben-hania/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

elkövetők pszichéjében rögzültek. Így filmje elsősorban nem a hétköznapi, látható élet, hanem valóságot torzító képzelet sajátos működésének dokumentuma. „Anwar számára tehát a múlt dramatizálása olyan ént védő mechanizmus, amely segítségével igyekszik identitásának rozoga integritását valamiképp még összefércelni, vagy a Self-je egységét veszélyeztető destruktív törekvéseket ily módon megzabolázni. Ez az a terület, amelynek láthatóvá tételére a távolságtartó, »légy a falon« típusú dokumentarista megközelítés helyett a rendező egy jelen esetben előnyösebb perspektívát választ.”⁶⁰

A fikciós, erősen stilizált újrajátszások ötlete Joshua Oppenheimer rendező és a szereplők találkozásainak és beszélgetéseinek organikus következménye volt. Amikor a film főszereplője, Anwar Kongo először mutatta meg a rendezőnek az általa elkövetett gyilkosságok fő helyszínét, spontán módon elkezdte újrajátszani azokat, majd amikor a felvételt otthon megnézte, bosszankodva megjegyezte, hogy sokkal hatásosabban és professzionálisabban is fel lehetett volna építeni a jelenetet. A férfi reakciója megdöbbenette a rendezőt: miközben arra számított, hogy a saját tetteire való külső rátekintés szégyenérzetet fog szülni az egykori elkövetőben, azzal szembesült, hogy a gyilkosság reprezentációjának hiányos technikai megoldásai miatt bosszankodik. A valóságnak ez az abszurditásig ferdített interpretációja, illetve az interpretáció igénye váratlan apropót biztosított az egykori rémtettek – illetve az azokhoz kapcsolódó fantáziák – filmes reprezentációjához. Anwar pedig – az amerikai filmek rajongójaként – bevonta néhány tetteitársát, hogy különféle műfaji filmes eszközökkel emléket állítsanak egykori, általuk hősieknek minősített rémtetteiknek, és újraalkossák az egykori vallatások és gyilkosságok kulcspillantatait.

Bár Oppenheimer nem terápiás szándékkal készítette filmjét, az alkotói folyamat mégis erőteljes, fizikailag is felforgató szembesülést hozott a főszereplő számára. A film csúcspontján felszakad a védőburok, amit Anwar egykori cselekedetei fikcionalizálásán keresztül teremtett meg: a pszichodrámban gyakran használt technikával élve szerepet cserél a jelenet másik szereplőjével, így kilép a vallatótiszt szerepéből, és az áldozat bőrébe bújik. Fejét vérszínű festékkel kenik be, és társai erőszakot mímelve kínozni kezdik, előbb verbálisan, majd egy drótkötelet a nyaka köré csavarva fizikailag is. Jól látható, ahogy Anwar pszichésen összeomlik a helyzet súlya alatt, és képtelen folytatni a jelenetet. A felvételt visszanézve arról beszél, hogy pontosan érzi, hogy mit érezhettek az áldozatai. A rendező válaszára, mely szerint az áldozatai sokkal intenzívebb rettegést tapasztaltak meg, mert tudták, hogy valóban meg fognak halni, a film során először teszi fel a kérdést az egykori tömeggyilkos: „lehet, hogy bűnt követtem el?” Az ezt követő zárójelenetben

60 Kellner Balázs: *A (re)konstrukció aktusa a dokumentarista fikcióban. Esettanulmány Joshua Oppenheimer The Act OF Killing című filmjéről*. Apertúra, 2014, tavasz.

pedig az egykori bűntettek helyszínén fizikailag is öklendezni kezd: az a fikcióba burkolt énvédő mechanizmus, ami sok éven keresztül megvédte az egykori rémtetteivel való szembesüléstől, már nem működik, hiszen megtapasztalt valamit abból, hogy milyen lehetett az áldozatok bőrében lenni.

Oppenheimer filmje a szereplők egykor elkövetett tetteinek fikciós reprezentációi mellett annak a belső, képzeletbeli világnak is formát ad, ami a főszereplő számára mentális menedéket jelentett a saját emlékeinek kínzó nyomása elől. Egy különösen expresszív, látványos, musical-szerű jelenetben azt látjuk, ahogy egy mennyei hangulatot idéző vízesés előtt Anwar áldozatai megköszönik gyilkosuknak, hogy a mennybe juttatta őket. A jelenet így a kollektív amnézia, a terror elleplezésének, újracsomagolásának, és ünneplésének allegorikus megjelenítésévé válik: arról szól, hogy az elme milyen extrém torzításokat produkál annak érdekében, hogy megvédje magát a valósággal való elviselhetetlen találkozástól.

A vízesés-jelenet Moreno szellemiségét idézi, aki gyakran használta tévképzetek megjelenítését a csoportterápiás ülései során. Felesége, Zerka Moreno, aki ugyancsak gyakorló pszichodráma-vezető volt, egy interjúkötetben arról beszél, hogy a tévképzetek megjelenítése megkönnyíti a páciensek számára a valósággal való igazi szembesülést. „A pszichoterápia azért működik olyan sikeresen súlyosan beteg, hallucináló vagy téveszmés embereknél, mert Moreno a szó valódi értelmében materializálja hallucinátoros-irreális világukat, lehetővé téve a protagonista számára, hogy konkrétságában lássa és tapasztalja a saját világát.”⁶¹ A fantazmagóriák addig tudják valóban uralni az ember pszichéjét, amíg rejtve vannak: abban a pillanatban, hogy nyilvánosan láthatóvá válnak, megnyílik a lehetőség a szembesülésre és reflexióra, ami a tévképzet megszűnésének előszobája lehet, ahogy ez a film későbbi pontján Anwar esetében meg is történt.

Oppenheimer filmjének rendkívüli hatása abban rejlik, hogy a fantázia paradox módon a valóságba visszavezető úttá válik benne, a múlthoz vezető, korábban lezárt kapuk felnyitása által. A pszichodrámaiban ismert eszközöket is alkalmazva teremtett egy olyan sajátosan expresszív filmes szöveget, melyben egyszerre tud érvényesülni a kamera előtti jelen idejű valóság, és az a szürreális világ, ami korábban rejtve maradt a szereplői lelkében.

6.4. Kirsten Johnson: *Dick Johnson halálai (Dick Johnson is dead)*

Kirsten Johnson Emmy-díjas dokumentumfilmje, a Netflix kínálatában is elérhető *Dick Johnson halálai (Dick Johnson is dead)* egy sajátos humorral és játékosággal átszőtt, személyes felkészülés egy édesapa lehetséges elvesztésére. A korábban tárgyalt filmekkel ellentétben nem egy

61 Zerka T. Moreno, Leif Dag Blomkvist, Thomas Rützel, 2000.

múltbeli trauma interpretációja és feldolgozása, hanem egy szükségszerűen bekövetkező veszteség-élményre való felkészülés annak fiktív megjelenítésén keresztül. Ugyanakkor szubjektív élmények és fantáziák megidézésén keresztül számos olyan elemet tartalmaz, amelyeknek pszichodramatikus vonatkozásai is vannak.

A film a rendező azon felismeréséből született, hogy néhány évvel Alzheimer-kórban szenvedő édesanyja elvesztése után édesapjánál is a kezdődő demencia jeleit diagnosztizálják, és rövidesen el fogja veszíteni a vele való tudatos kapcsolattartás lehetőségét. Ekkor fogalmazódott meg benne annak az igénye, hogy a filmkészítésen keresztül édesapja személyét megpróbálja olyanként megőrizni, ahogyan az évek során megismerte őt. Alkotóként ugyanakkor nem egyszerűen az apa aktuális állapotának rögzítésére vállalkozott, hanem a fikciós filmkészítésben rejlő kreatív lehetőségeket felhasználva létrehozta azokat a néhol abszurd, máshol valószerű helyzeteket, amelyekben az apa meghalhat. Egyik jelenetben az utcán sétálva fejére esik egy klímaberendezés, máshol egy lépcsőn való elcsúszás vezet a végzetes balesethez, vagy infarktust kap, ahogy az a valóságban is történt harminc évvel korábban. Ugyanakkor a rendező nem csak a hirtelen halál különféle variációit játssza el az apjával, de egy nyitott koporsós temetési szertartást is levezényel a gyászoló barátok társaságában, illetve egy nagyon látványos mennyország-jelenetet, ahol az adventista hitű apa végre újra táncolhat szeretett feleségével.

Az említett jelenetek mindegyike egyfajta filmes realitástöbbletben játszódik. Ahogy egy korábbi fejezetben már kifejtettem, a pszichodramatikus realitástöbblet nem csak az objektíven érzékelhető valóságot tartalmazza, hanem annak belső, láthatatlan, szubjektív dimenzióit is.⁶² Ebbe beletartoznak a félelmekből és vágyakból születő fantáziák és álmok is. A pszichodráma színpadán, a realitástöbblet terében megteremthető az a valóság, ami hiányzik az élet sokrétű gazdagságának megéléséhez. Olyan szerepeket vagy szereprészleteket tudnak a szereplők ilyen módon a valóságos személyiségükbe integrálni, amelyek kipróbálására a személyes életük nem nyújt lehetőséget. A negatív fantáziák színpadra állítása megadja a protagonista számára a lehetőséget a félelem tárgyával való szembesülésre, így annak elfogadására is. Ehhez hasonló funkciót látnak el Kirsten Johnston filmjében a különféle halál-jelenetek is, melyek egyrészt közel hozzák a rendezőhöz az apja halálának lehetőségét, és megteremtik az ahhoz való viszonyulás kontextusát, ugyanakkor meg is szelidítik azt, hiszen minden halál-jelenetet követően a valóságban tovább folytatódik az apa élete és lányával való kapcsolata.

A pszichodramatikus hatás szempontjából a temetés-jelenet emelkedik leginkább ki, amikor egykori páciensek és barátok mondanak búcsút Dicknek, miközben a főszereplő egy kulcslyukon

62 „A realitástöbblet fogalma tovább tágítja s ugyanakkor kiemeli a képzelet és a játék adta lehetőségeket. Bizonyos értelemben metafizikai fogalom, amely azt sugallja, hogy a szubjektivitást is a tényleges létezés egy kategóriájának kell tekinteni. Ez alapozza meg a fantáziák, vágyak és ábrándok eljárásának gondolatát.” Blatner, 2006., 74.

keresztül figyeli a ceremóniát. A pszichodráához hasonlóan a szereplők itt is tisztában vannak azzal, hogy az általuk véghezvitt performansz csupán egy komolyan vett játék, a rajtuk tükröződő érzelmi hatás mégis a valóságos gyász valóságos megélését sejtetni. A katarzist az a résztvevői szándék teszi lehetővé, ami a játék valóságként való megélésére vonatkozik. A gyásszertartás egyik résztvevője meghatódva idézi fel Dick pszichiáterként való segítőkészségét, majd azt a megrendítő élményét, amikor személyesen is szembesült egykori orvosa egyre erősödő emlékezetkiesésével. Dick közeli barátja pedig zokogva búcsúzik tőle, majd egy mini-trombitán elfúj egy esetlenül szóló, de jólesően humoros búcsú-dalt. A vágás és a filmes technológia segítségével Dick egyszerre külső, kulcslyukon keresztüli megfigyelője és koporsóban fekvő részvevője a jelenetnek. Majd a szertartás megkoronázásaként, mint egy feltámadást követő Krisztus-jelenés, ő is besétál a templomba, boldogan átölelve a még mindig könnyező barátait. A pszichodráma sajátos dramaturgiájához hasonlóan tehát a szereplők nem csupán a múltbeli vagy elképzelt traumatikus élményeket jelenítik meg, de azok felszabadító, érzelmileg kielégítő, újraírt változatait is. Így egy olyan narratívát integrálnak magukban, amelyben egyszerre képesek megélni az életben szükségszerűen bekövetkező trauma-élményeket, és az ezek súlyától való érzelmi felszabadulást is.

A pszichodráma színpadán az érzelmi felszabadulást gyakran a hétköznapi keretek között különféle okokból nem megélhető, emocionális szempontból mégis esszenciális élmények megtapasztalása teszi lehetővé. Az adventista hitű Dick Johnson pszichológiai igazsága szerint a földi halált követően nem zárul le az élet: Krisztus újabb eljövetelekor ugyanis a hívők új, helyreállított testtel a mennybe kerülnek. A film főszereplője számára ez utóbbi részlet különös jelentőséggel bír, ugyanis születésétől fogva deformálódott lábfejjel él, amely egész életében szégyenérzettel töltötte el. A film által megalkotott realitástöbbletben ugyanakkor ez a trauma is helyreáll: az égből aláhulló, csillogó flitterek között megjelenő Krisztus vizet önt Dick beteg lábaira, és azok csodálatosan meggyógyulnak. A reklámfilmeket idéző ragyogó hangulatú világítás, a giccses mennyország-reprezentációkat humorral megidéző díszletek, a tökéletes tisztasággal csillogó jelmezek, a lassított kameramozgás, a rendkívül alaposan megkomponált kis mélységélességű képek, és az emelkedett hangulatú szimfonikus zene olyan sajátosan könnyed, mégis euforikus hangulatot eredményeznek, ami nem csak a szereplő, de a néző számára is katartikus erővel bír: a filmnyelv eszközein keresztül ugyanis közel jön az a vágyott gyógyulás, ami a betegsége ellenére is örökké mosolygó, optimista főszereplő valóságos hitének része.

A *Dick Johnson halálai* remek példa arra, hogy a képzelet felszabadító erejével operáló pszichodráma hogyan tud dokumentumfilmek kontextusban humort és derűt csempészni az alkotásba. Kirsten Johnson filmje átélhetővé teszi a nyitottságát és játékkedvét soha el nem veszítő apa személyes küdelmeit és lányához való szeretettili ragaszkodását a halál közeledtével. Rendezői

eszköztárába rendkívül izgalmasan építette be a pszichodráma technikáit, és olyan sajátos filmnyelvet dolgozott ki, melyben eredeti módon ötvöződik a résztvevő dokumentumfilm hagyománya a reklámfilmes és fikciós filmes esztétikával.

6.5. Pedro Costa: *Vitalina Valera*

Pedro Costa dokumentum és fikció határvidékein mozgó, jellegzetes formavilágú filmjei ugyancsak erős pszichodramatikus alkotói gondolkodásmódról árulkodnak. A szereplők valós életéből és valós kapcsolataiból kiindulva teremt olyan mágikus világokat, melyekben szabad átjárás van múlt és jelen, valóság és fantázia között. A Locarnoi fesztivál fődíjával jutalmazott *Vitalina Valera* egy gyászfeldolgozás folyamatának rendhagyó dokumentuma.

A filmhez vezető ötlet egy különleges találkozásból született: a rendező előző filmjének (*Horse money*) egyik zenés jelenetéhez keresett egy lakásbelsőt Lisszabonban. Egyik munkatársa felvetette, hogy van egy vizuális szempontból találó, a lebontástól egyelőre megmenekült lakás, amelynek viszont nemrég meghalt a tulajdonosa: megnézhetnék, hátha be tudnak jutni. Amikor a lakáshoz értek, szűkre nyílt a bejárati ajtó, és a látogatók egy rémült női tekintettel találkoztak. Ő volt Vitalina Valera, aki néhány hónappal korábban érkezett a Zöld-foki szigetekről férje temetésére, de a bürokrácia útvesztői miatt három nappal lekészte azt. Azóta egyedül gyászol a férje üresen maradt, sötét lakásában, és csak éjjelente mozdul ki, mert bizonytalanul érzi magát az őt gyanúsán kezelő, számára ismeretlen szomszédok között. Ebben az állapotban találkozott Costával, és tett rá olyan erőteljes benyomást, hogy a rendező szerepet kínált neki az éppen készülő *Horse money*-ban, és meglátta benne következő filmjének főszereplőjét.⁶³

Vitalina története és kisugárzása egyaránt a nagy görög drámák súlyos terheket cipelő, méltóságukat és erejüket mégis megtartó hősnőit idézi. Tizenévesen hozzámert első szerelméhez, Joaquimhoz, aki nagyon sok más zöld-foki férfihez hasonlóan a 70-es évek végén elhagyta a sziget-köztársaságot egy jobb élet reményében. Feleségének azt ígérte, hogy a lisszaboni építkezéseken dolgozva rövidesen elegendő pénzt keres ahhoz, hogy őt is maga után hívhassa. Vitalina pedig reménykedve várt. Az azt követő harmincöt évben férje mindössze kétszer látogatott haza: első alkalommal elkezdtek építeni egy közös házat, második alkalommal pedig Vitalina teherbe esett. A férfi arra hivatkozva, hogy meg kell látogatnia egyik rokonát, repülőre szállt – ez után soha többé nem látta sem születendő gyermekét, sem feleségét.⁶⁴

63 Cronk, Jordan: *Interview excerpt: Pedro Costa*, *Filmcomment*, <https://www.filmcomment.com/blog/interview-excerpt-pedro-costa/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

A filmet előkészítő munkafolyamat hosszas beszélgetésekkel kezdődött, amiben Vitalina megosztotta a rendezővel életének legfontosabb pillanatait, és felfedte előtte aktuális élethelyzetének legnagyobb drámáját: azt a gyászfolyamatban való megrekedt állapotot, amibe rég nem látott férje halála után került. Costa felajánlotta neki, hogy az alkotói folyamaton keresztül élje meg és dolgozza fel ezeket a kínzó érzéseket.⁶⁵

Costa ajánlatának tehát volt egy hangsúlyosan terapeutikus és pszichodramatikus vonatkozása, minthogy a nyomasztó, fájdalmas érzéseket azok megfogalmazása és kijátszása által célozta feloldani. A főszereplőjével való beszélgetések során a rendező kiválasztotta azokat a helyzeteket, gondolatokat, megtörtént pillanatokat, amelyek alapján elkezdhettek dolgozni. A pszichodramatikus játék előkészítéséhez hasonlóan itt is a konkrét helyzetek, képek, érzések megfogalmazása és imaginárius regiszterbe való áthelyezése volt a cél. A próbák során aztán ezeket kezdték el megszerkeszteni, sűríteni, összefűzni, és így alakult ki a filmet összetartó narratív szál. „Amikor három-négy éve elkezdtünk ezen a filmen dolgozni, leírtunk néhány jegyzetet, beszélgettünk, aztán elkezdtünk próbálni, mint a színházban, jeleneteket és párbeszédeket próbáltunk, gondolkodtunk, hogy merre indulhatnánk. A forgatókönyvet együtt írtuk. Valójában inkább ő írta, mint én; nem kézzel írta, inkább csak fejben. (...) Az én munkám az volt, hogy összesűrítsem, elrendezzem, részeire szedjem, és felépítsem a filmet. Tudtuk, hogy elakadt a férje elgyászolásának folyamatában, úgyhogy azzal kezdtük.”⁶⁶

A pszichodráma folyamatához hasonlóan tehát a kiindulópontot a főszereplő személyes élményei, érzései és javaslatai jelentették. A rendező a filmkészítés aktusán keresztül ehhez biztosított formát és keretet. A film egyik leghatásosabb jelenetében, egy megszakítás nélküli, vizuális szempontból nagyon expresszív beállításban a főszereplő hosszan beszél a halott férjéhez, miközben könnyek folynak a szeméből. A jelenet a pszichodramatikus „üres szék”-technika filmnyelvi alkalmazásaként is nézhető: a protagonista úgy beszél egy számára fontos, de távol levő személyhez, mintha az ott ülne vele szemben. Morenohoz hasonlóan Costa is a főszereplő katarziséra

64 Costa, Pedro: *Director's statement* https://europeanfilmawards.eu/en_EN/film/vitalina-varela.15221 Utolsó letöltés: 2024.08.29.

65 „Az elején azt gondoltam, hogy ez a film egy kicsit nyitottabb lehetne, olyan jelenetekkel, (...) amikor még fiatalabb volt, életének egy boldogabb időszakában – valami napos, szabad téren. De azt hiszem, benne akart maradni a gyász élményében. Élete legrosszabb időszakán ment keresztül, és felajánlottam neki, hogy rendszerezze és fedje fel ezeket a rettenetes érzéseket és benyomásokat, és formáljuk ezeket filmmé.” (saját ford.) Nicholson, Ben: *Interview: Pedro Costa, dir. Vitalina Valera, Cinevue*, <https://cine-vue.com/2020/03/interview-pedro-costa-dir-vitalina-varela.html> Utolsó letöltés: 2024. 02. 29.

66 Guest, Haden: *I See a Darkness: Pedro Costa on Vitalina Varela*, *Cinemascope*, <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/i-see-a-darkness-pedro-costa-on-vitalina-varela/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

helyezte középpontba, aki a lelkében felgyülemlett harag kimondása által tud felülemelkedni az őt nyomasztó terheken.

Costa fontosnak érezte, hogy Vitalina karaktere kimozduljon a lakása zártságából, tegyen egy lépést a külvilág irányába, ami alkalmat teremt számára a párbeszédre, a vallomásra.⁶⁷ Így jött a képbe Vitalina egyik története, ami nem sokkal Lisszabonba érkezése után történt. Szeretett volna ellátogatni a temetőbe, de nem volt bátorsága segítséget kérni a helyiektől. Így egyik éjszaka követni kezdett egy férfit, akiről úgy érezte, hogy elvezetheti oda. Végül nem a temetőben, hanem egy elhagyatott templomban kötött ki.⁶⁸ Mivel Vitalina életében a hit központi szerepet játszik, és ennek ábrázolását Costa megkerülhetetlennek érezte, ezért a templom szakrális, de a pusztulás jegyeit is magán hordozó, megkopott terét ideálisnak gondolta a lakás magányából való kilépésre.⁶⁹

Costa filmjében, ahogy a pszichodramában is, a főhős belső világának szereplői egyszerre lehetnek képzeletbeli és valóságos személyek is. Nem az objektív életrajzi adatok és kapcsolatok rekonstrukciója a cél, hanem a lélekben létező fontos elemek megjelenítése. Így Vitalina éjszakai bolyongásának története megfelelő apropót nyújtott egy pap karakterének beemelése. A szerepet játszó színész, csakúgy, mint a pszichodramában, nem azonos a megjelenített személlyel: ugyanis nem a főszereplő által korábban már a hétköznapi valóságban megélt találkozás rekonstrukcióját látjuk, hanem a főszereplő belső világának egy jelentős eleme kerül megjelenítésre. Az alkotói gondolat mögött egy mélyebb művészi és világnézeti szemléletmód is rejlik: e szerint a szereplő szubjektív világát híven modellező fikció semmivel sem kevésbé valóságos, mint a tényszerű, látszólagos beavatkozás nélkül megfigyelt, rögzített, és megmutatott valóság. Ebben a tekintetben a szerep és a valódi identitás összemosódik, és a kettő együttes, elválaszthatatlan alkalmazása válik a belső valóság megközelítésének igazi eszközévé.

Bár Costa filmje egy gyászoló nő személyes élményvilágának dokumentuma, alkotói koncepcióját és megvalósítását tekintve látványosan elrugaszkodik a hagyományos dokumentumfilmek formavilágától, és sokkal inkább a fikciós filmek ábrázolási módjához közelít. A portugál rendező egy interjúban arról beszél, hogy a valóság mélyebb vonatkozásainak megjelenítése érdekében el kell távolodnunk a dokumentumfilmes ábrázolásmódtól, le kell mondanunk a hagyományos dokumentumfilm tisztaságáról és precizitásáról, és a fikció irányába

67 „A templom megfelelő helyszín volt egy beszélgetésre vagy egy egy gyónásra. Mert szükségem volt erre. Szükség volt egy helyre, hogy kimozduljunk a szoba magányából.” (saját ford.) <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/i-see-a-darkness-pedro-costa-on-vitalina-varela/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

68 Guest, Haden: *I See a Darkness: Pedro Costa on Vitalina Varela*, *Cinemascope*, <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/i-see-a-darkness-pedro-costa-on-vitalina-varela/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

69 <https://cine-vue.com/2020/03/interview-pedro-costa-dir-vitalina-varela.html>

kell elmozdulnunk. „A fikció a mélyebb, feledésbe merült, rejtett tartalmakat tudja előhozni. Erre van szükségünk. A *Vitalina Valerá*val például el akartam temetni mindent, ami a dokumentumhoz kapcsolódik Vitalina világa alá...”⁷⁰ Costa művészetének megértése szempontjából kulcsfontosságú ez a gondolat. Azt a látszólagos paradoxont fogalmazza ugyanis meg, mely szerint a dokumentum-jelleget, ami hagyományosan a valóság-reprezentáció megbízható vonatkozása, alá kell rendelni az ábrázolni kívánt valós személy vagy közeg belső, láthatatlan valóságának: ezt pedig – állítása szerint – csak a fikció eszközeivel lehet kellő mélységgel és pontossággal megfogalmazni. Így kapcsolódik össze Costa rendezői attitűdje a pszichodráma szellemiségével, melyben a belső világ szubjektív képei ugyanolyan valóság-értékkel rendelkeznek, mint a fizikai valóság látható és tapintható elemei.

6.6. Adina Pintilie: *Ne érints meg (Touch me not)*

Ne érints meg (Touch me not) című Arany Medve díjas filmjében Adina Pintilie – Costához hasonlóan – összemossa a valóság és a képzelet regisztereit, így a fikció és a dokumentum különféle aspektusai nem választhatóak el tisztán egymástól. A kamerája által rögzített jelenetek nagy része a szereplők személyes identitáskeresésének is valós, egyszeri és megismételhetetlen pillanatai.

A rendező elmondása szerint az alapötletet az a felismerése adta, hogy miközben húsz éves koráig úgy gondolta, mindent tud az intimitásról, szeretetről, vágyakról, szépségről és szexualitásról, negyven éves kora körül rájött, hogy ennek a tudásnak a nagyrésze illúzió volt – úgyhogy eldöntötte, hogy újratanul mindent.⁷¹ Ennek a tanulási folyamatnak lett fontos eszköze és dokumentuma ez a film. Olyan szereplőket keresett, akik hozzá hasonlóan fontosnak érezték, hogy az alkotói folyamat ne csupán egy előre megírt szöveg biztonságos megvalósítása legyen, hanem sokkal inkább egy személyes kockázatokkal is járó útkeresés, melynek során saját valódi identitásukkal, konfliktusaikkal, megoldatlan kérdéseikkel is dolgozhatnak.⁷²

70 Simona Fina, Erik Negro: *VITALINA VARELA (INTERVIEW WITH PEDRO COSTA)*, Film parlato, 2020. 03. 02.
<http://filmparlato.com/index.php/numeri/13/item/271-le-temps-retrouve-1-vitalina-varela-interview-with-pedro-costa>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

71 Aiano, Zoe: *Adina Pintilie on Touch Me Not* <https://eeff.org/interviews/adina-pintilie-on-touch-me-not/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

72 Aiano, Zoe: *Adina Pintilie on Touch Me Not* <https://eeff.org/interviews/adina-pintilie-on-touch-me-not/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Két éves kutatómunka és beszélgetéssorozat eredményeként állt össze a részben profi színészekből, részben amatőrökből álló szereplőgárda, akik közül mindenki nagyon sajátos módon kapcsolódott a fent felvetett kérdéskörhöz. Christian súlyosan mozgáskorlátozott, fizikailag teljesen kiszolgáltatott a körülötte élőknek, ugyanakkor nagyon harmonikus viszonyban van a saját testével, mélyen önreflektív, és rendkívül szabadon tud bánni az érzéseivel. A filmből kevés derül ki Christian civil, hétköznapi életéről, de a film sajtóanyagából tudható, hogy ő Christian Bayerlein német webfejlesztő és politikai aktivista, aki súlyos és ritka izomsorvadása (SMA) miatt kényszerült tolószékre.⁷³ Christiannal ellentétben Laura és Tómas fizikailag egészségesek, de az érzelmi és szexuális életük szabad megélését rengeteg elfojtás, görcs és félelem akadályozza, és mindketten játékfilmes tapasztalattal is rendelkező színészek. Rajtuk kívül fontos szerep jut még a transznemű Hanna Hofmannak és Seani Love-nak is, akik mindketten saját, a valódi életben is gyakorolt szexuál-terápiás módszereik szerint segítenek Laurának a gátlásai és félelmei feloldásában. Hogy a szereplők – főként a két színész – filmben megjelenő valósága mennyire egyezik a hétköznapi életükkel, az nem derül ki, de nem is ez a lényeg. Sőt: a rendező számos interjúban utal arra, hogy éppen azért tudtak szabadon dolgozni a saját élményeikkel, mert a film egy olyan mesterséges, fiktív keretet biztosított számukra, amelyen belül szabadon kipróbálhatták személyiségük olyan árnyalatait is, amelyek a valóságban talán túlságosan is kockázatosak lehettek volna.⁷⁴

A film cselekményének ívét a három főszereplő közötti különös viszony alakulása határozza meg. Az ötven körüli Laurának nagyon nehezére esik a testi érintés és fizikai kapcsolódás megtapasztalása, így különféle szexuál-terapeuták segítségével próbál a gátló beidegződésein változtatni. Időnként meglátogatja teljesen leépült, kommunikációképtelen apját egy kórházi kórteremben. Ugyanebben az épületben működik egy érintéssel dolgozó terápiás csoport, amelynek többek között a súlyosan mozgáskorlátozott Christian és a testszörzet nélkül élő Tómas is tagjai: ők egymás segítségével gyakorolják az intimitás minél mélyebb megtapasztalását. Egy nap Laura észreveszi őket, és valami beazonosíthatatlan ok miatt követni kezdi Tómost, akivel végül a film

73 Pintilie, Adina: *Touch me not*, sajtófűzet <http://manekinofilm.com/wp-content/uploads/2021/03/TOUCH-ME-NOT-PRESSBOOK-2020.01.14-final.pdf> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

74 „Gyakran az egész folyamat egy laboratóriumi munkához hasonlított. A fikció egyfajta biztonsági struktúráként szolgált, ami összekapcsolt bennünket. Olyan biztonságos teret teremtett, amelyen belül olyan helyekre is ellátogathattunk, amelyek amúgy nagyon kényelmetlenek lettek volna egy hagyományos fikcióban vagy egy hagyományos dokumentumfilmben.” (saját ford.) Abbey, Bender: *Defining the Cinematic Language of Intimacy*: Adina Pintilie on 'Touch Me Not' <https://nofilmschool.com/touch-me-not-directing-1> utolsó letöltés: 2024.08.29.

lezárásában találkoznak: a férfi nyitottsága és őszinte, félelem nélküli kíváncsisága vezet oda, hogy Laura is képes legyőzni az őt megbénító önvédelmi mechanizmusait.

Pintilie elmondása szerint a *Ne érints meg* a valóság és fikció sajátos keveréke, melyben ez utóbbi egyfajta biztonsági hálóként funkcionál: a szereplők bátran kísérletezhetnek olyan helyzetekkel, amik a hétköznapi határaikon kívül vannak, mivel senki nem kéri számon tőlük a jelenetek valóságtartalmát. A hagyományos fikció és a hagyományos dokumentumfilm egyaránt hordoz bizonyosfajta kötöttséget, amit a *Ne érints meg* sajátos műfaji hibridje tudatosan elkerül. A hagyományos dokumentumfilm esetében a szereplők bizonyos értelemben a saját valódi személyiségük és életük rabjai: nem mutathatnak mást magukból, mint amit nap mint nap megélnék, és eleve hozzátartozik az életükhöz, történetükhöz. A fikció esetében az előre megírt fiktív történet és karakter jelenti a béklyót: el kell jutni egy eleve kitalált, jelentéssel bíró történet végére, a szereplő pedig nem térhet el ettől a szereptől, mert egyébként sérül a közvetíteni kívánt tartalom. Itt viszont az alkotói, forgatási folyamat szüli a narratívát, úgy, hogy közben a szereplők szabadon egyensúlyozhatnak a saját valós életük valóban megtörtént élményei és képzelt, vágyott, vagy rettegett eseményei között.⁷⁵

Az alkotói koncepcióban van egy erős hasonlóság a pszichodráma módszerével, és a rendező is úgy nyilatkozott, hogy bizonyos értelemben a filmje értelmezhető terápiás élményként is.⁷⁶ A vágyott vagy rettegett képzeletbeli valóság megjelenítése, és ezen keresztül a félelem vagy vágy tárgyainak hétköznapi életbe való integrálása a pszichodráma terápiás módszer gyakran alkalmazott motívuma, és Adina Pintilie filmje egy ilyen, a rendező által konstruált folyamatba nyújt betekintést. A film sajtóanyagában a szereplők is megerősítik, hogy a film alkotói folyamatát egy nagyon személyes, kihívásokkal teli élményként élték meg. Laura arról beszél, hogy számára ez nem szerepjáték volt, hanem érzések és helyzetek felfedezése, az általa játszott karakter személyiségének határai pedig némileg egybeestek az ő valós személyes határaival: a karakter maszkja mögé bújva olyan helyzeteket élhetett meg, amilyenekre önmagától sosem lett volna

75 „Az általunk megteremtett filmes tér úgy működött, hogy bármelyik szereplő behozhatott valamilyen anyagot, és senki nem tudta, hogy valójában honnan jön. Ez egyfajta konvenció volt, ami védte a résztvevők magánszféráját. Szóval behozod az anyagot, nem mondom meg, hogy a valóságból jön-e, vagy kitalált helyzet. Ez pedig nagy szabadságot ad.” (saját ford.) Abbey, Bender: *Defining the Cinematic Language of Intimacy: Adina Pintilie on 'Touch Me Not'* <https://nofilmschool.com/touch-me-not-directing-1> utolsó letöltés: 2024.08.29.

76 Gallen, Sean: *Touch Me Not, Adina Pintilie interview*: “We refuse the documentary label with all our force. It’s a hybrid of fiction and reality.” <https://www.theupcoming.co.uk/2018/02/24/touch-me-not-adina-pintilie-interview-we-refuse-the-documentary-label-with-all-our-force-its-a-hybrid-of-fiction-and-reality/> 2024.08.29.

bátorsága.⁷⁷ Tómas is hasonló élményt oszt meg: elmondja, hogy a valóság és fikció közötti keskeny sáv egy olyan becsapós helyzetet eredményezett, aminek következtében azt érezte, hogy valaki mást játszik – miközben a valóságban a tudatalattija a saját személyes, feldolgozásra váró dolgait hozta elő.⁷⁸ A film végén Laura és Tómas egymásra talál, és szorongásaikat leküzdve meztelenül fekszenek egymás mellett: feltételezhetjük, hogy nem csak az általuk játszott fiktív karakterek számára katartikus a jelenet, de magánemberként is egyfajta lelki felszabadulást éltek át a jelenet forgatása során.

A film fontos része, hogy a rendező nem csupán külső irányítóként és megfigyelőként van jelen, hanem szereplőként is. A film elején azt látjuk, ahogy a velünk szemben levő kamera elé két férfi felszerel egy kijelző-szerű fényátersztő üveget, amelyben a rendező tükröződik, majd a hangját is meghalljuk: „Miért nem kérdezted meg soha, hogy miről szól ez a film? És amúgy miért nem mondtam el? Lehet, hogy egyszerűen nem voltál kíváncsi? Vagy csak számomra volt könnyebbség, hogy nem kérdezel? Vagy ez egy közös, kényelmes egyetértés eredménye, hogy nem beszélünk róla?” Itt még nem tudjuk, hogy ki a kérdések címzettje, de később megértjük, hogy az anya – a vele való ambivalens kapcsolat nagyban hozzájárulhatott azokhoz a belső konfliktusokhoz, amelyekből a film született. A film egyik jelenetében a rendező Laurával beszélget egy kanapén, és elmondja neki egy nagyon személyes álmát, amelyben az anyja jelenléte lehetetlenné tette a szerelmével való szexuális együttlétet. Adina Pintilie tehát a saját történetét és intimitással kapcsolatos bizonytalanságainak háttérét is beemelte a filmbe, hitelesítve ez által a témához és a szereplőkhöz való viszonyát, a nélkül azonban, hogy saját személyének túlzott exponálásával elvonná róluk a figyelmet.

A film erőteljesen épít a tartalom és a forma szokatlan ellentmondásosságára. Ezt a kettősséget emeli ki Pintilie is, amikor arról beszél, hogy folyamatos feszültség volt a váratlan és kiszámíthatatlan elemeket tartalmazó valóság és a formai-szerkezeti precizitás igénye között.

77 „Nem »eljátszottam egy szerepet«, hanem felfedeztem érzéseket és helyzeteket, amelyeket megosztottam a kamerával, és ezt a kaotikus anyagot rábízam Adinára. -...- Elbújhattam Laura mögé, és olyan dolgokat élhettem meg, amikre sosem gondoltam volna, és amikre sosem lett volna bátorságom.” (saját ford.) Pintilie, Adina: Touch me not, sajtófüzet <http://manekinofilm.com/wp-content/uploads/2021/03/TOUCH-ME-NOT-PRESSBOOK-2020.01.14-final.pdf> Utolsó letöltés: 2024.02.29.

78 „Ez a munkafolyamat a valóság és fikció képlekeny határán biztonságos teret nyújtott. Becsapta az agyamat azzal, hogy valaki mást játszom, miközben a valóságban a tudatalattim a saját, megküzdésre váró dolgaimat hozta elő.” (saját ford.) Pintilie, Adina: Touch me not, sajtófüzet <http://manekinofilm.com/wp-content/uploads/2021/03/TOUCH-ME-NOT-PRESSBOOK-2020.01.14-final.pdf> Utolsó letöltés: 2024.02.29.

„Mivel a valóságot beemeltük az alkotói folyamatba, a kiszámíthatatlanság is megjelent, ez pedig állandó feszültségben állt a struktúrára való igénnyel, a nagyon pontos plánozással és világítással. Ez a precizitás korlátozott, mivel sosem tudtuk, hogy pontosan mi fog történni. Egy bizonyos szintig következetesen tartottuk magunkat a vizuális koncepcióhoz, de egy bizonyos ponton ezt már nem lehet kontrollálni.”⁷⁹ Így tehát megteremtettek egy olyan közeget, amelynek minden elemét pontosan végiggondolták, és kitaláltak egy olyan vizuális és auditív világot, ami egyrészt következetesen közvetíti azt a nagyon sűrű, szubjektív atmoszférát, ami az alkotókban az elmesélni kívánt történet kapcsán megfogalmazódott, másrészt megfelelően rugalmas szempontokat adott a kamera előtt zajló, néha kiszámíthatatlan események koherens rögzítésére.

A kimért, pontosan komponált képek a fikciós filmek precíz, alaposan átgondolt kamerakezelését idézik. Végig állványon van a kamera, és általában fix kompozíciókat látunk. Amikor viszont megmozdul a kép, általában akkor is egy előre végiggondolt svenket, vagy egységes ritmusú kocsizó mozgást látunk. A tér elemeihez hasonlóan ebben sincs semmi spontán vagy véletlenszerű: minden képi megoldás egy teljes kontrollt gyakorló, a legapróbb részletekre is odafigyelő szerzői intenciónak van alárendelve.

A képek általában nagyon kis mélységélességűek, ezzel is érzékeltetve a szereplők zárt, nehezen kinyíló belső világát. Az élesen fényképezett arcok, testek így leválnak a homályos körvonalú környezetükről: olyan, mintha mindentől, ami körülveszi őket, lényegileg idegenek lennének. Ugyanakkor a kis mélységélesség a szereplők tekintetének, személyes kisugárzásának hangsúlyozására is szolgál. Ami igazán fontos a filmben, az a szereplők arca, teste, és az a belső világ, ami ezeken a felületen átsugárzik: akár egymás, akár a kamera irányába.

A film tereiben nagyon kevés a szín, a domináns fehérét csak egy-két növény zöldje és az egyszínű ruhák pasztelljei törik meg – olyan, mintha teljesen hiányozna ezekből a terekből a szabadon pulzáló életenergia. Minden nagyon steril, kimért és rendezett. Semmilyen esetlegesség, rendetlenség nem látszik, ami bármiféle lazaságra, szabadságra, vagy spontaneitásra utalna.

A film egyik emlékezetes beállításában oldalról látjuk a kórház épületét, melynek ablakában Christian és Tómas beszélgetnek. A kép szinte teljes felületét egy lapos, fehér, a kamera szögére merőleges fal tölti be, és a laza rácsszerkezetű fémkerettel körbezárt nagy ablakfelületen keresztül látjuk a két férfit. Pontosán halljuk a közöttük zajló dialógust, mintha mi is bent lennénk velük: Tómas arról a traumáról beszél, hogy tizenhárom évesen hogyan vesztette el a szőrzetét, míg a tolószékben levő Christian empátiásan hallgatja és kérdezi őt. A nagy fehér felület és a rácsszerű ablakkeretek fémes csillogása rideg és szenvtelen közeget teremt egy őszinte és mélyen emberi

79 Aiano, Zoe: Adina Pintilie on Touch Me Not <https://eefb.org/interviews/adina-pintilie-on-touch-me-not/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

pillanathoz. Az így megszülető hatás a forma és tartalom ellentmondásosságát tükrözi: a közeg távolságtartó hűvössége, és az őszinte, sérülékenységet egyszerűen és egyenesen vállaló emberi hang melegsége egyszerre, egymást kiegészítve érvényesül.

A hang-design ugyancsak nagyon tudatos tervezettségre utal: a szív hangos dobogása, egy felerősített lélekzetvétel, az érintések és súrlódások hangjai, a kórházi közeg gépeinek monoton zaja, vagy egy beazonosíthatatlan eredetű ipusztriális hang egyaránt fontos atmoszférateremtő és dramaturgiai funkcióval bír. Olyan, mintha mindent rendkívül közelről, vagy belülről hallanánk. A szereplők rendkívüli érzékenysége és nagyon erős önmagukba zártsága egyszerre érzékelhető ezekben a megoldásokban.

Ezt a felfokozott szubjektivitást erősíti a zene is, ami gyakran az atmoszféra felerősített zajaiból épül fel, és sajátos elegye a rideg, helyenként szinte fülsértő ipusztriális-elektronikus zenének és egy változó, többnyire artikulálatlan, de erős érzelmi töltettel bíró emberi hangnak. Ez az emberi hang időnként inkább női karakterű, időnként férfias, de a forrása soha nem köthető egyértelműen egyik karakterhez sem: inkább a film általános alapérzetét hivatott több oldalról is érzékelteni. Helyenként egy csendes dúdoló hangban, máshol egy folyamatosan erősödő, szaggatott kiáltásban válik érzékelhetővé ez a belső világ, ami a szereplők nyugalmi állapotát és elfojtott, kitörés előtt álló érzéseit közvetíti.

A *Ne érints meg*-ben megmutatkozó alkotói attitűd és formai következetesség sok tekintetben izgalmas és inspiráló. A rendezőnek van egy valódi téttel bíró, személyes kérdése, ami megoldásra vár – a válasz megtalálására pedig a filmet, mint kutatásra és megosztásra alkalmas médiumot hívja segítségül. Olyan alkotótársakat keres, akiknek a személyes életében hasonlóan központi szerepet tölt be az általa megfogalmazott kérdés, és hajlandóak megnyitni magukat egymás előtt, hogy aztán ennek a nyitásnak az eredményét megoszthassák a közönséggel is. A film mögött rejlő erőteljes személyesség, a szereplők sajátos jelenléte és az alkotási folyamatra utaló következetes reflexió nem engedi, hogy pusztá fikcióként nézzük a filmet: itt valódi emberek valóban megélt küzdelmeit és kapcsolódási kísérleteit látjuk. Ugyanakkor a formai világ tekintetében egy nagyon következetesen végiggondolt, gazdag jelentéstöltettel bíró, eredeti filmnyelvet látunk, amely erőteljesen fikciós jellegénél fogva megfelelő távolságot biztosított a szereplők számára a saját félelmeik biztonságos leküzdésére.

7. Pszichodramatikus szellemiség és megoldások saját alkotásokban

7.1. Bevezető

Doktori tanulmányaim során befejeztem a *Mesék a zárkából* című egészestés dokumentumfilmet, ami szellemiségében sok tekintetben megidézi Moreno pszichodráma-konceptióját, és kísérleti szándékkal készítettem egy rövidfilmet, amiben olyan alkotói technikákat próbáltam ki, amelyek közvetlenül kapcsolódnak a pszichodráma módszeréhez. Jelen fejezetben ezt a két munkafolyamatot fogom részletesen ismertetni, különös tekintettel a pszichodramatikus gyökerű rendezői megoldásokra. Ezen belül körbejárom az alapkoncepció alakulásának legfontosabb fázisait, a filmek formai világának kérdéskörét, a rendezői szerepkör, illetve a szereplőkkel való viszony sajátosságait, és írok a folyamat során felmerülő etikai érdeksekről is. A leírást a rövidfilmmel kezdem, melynek során céloim elsősorban a konkrét pszichodramatikus technikákkal való filmkészítői kísérletezés volt. Itt sokkal inkább a folyamat során megfogalmazódó kérdések és felismerések foglalkoztattak, mintsem a konkrét végtermék. Miközben azt gondolom, hogy művészeti szempontból ez az alkotás csak az azt megelőző folyamat ismeretében képez értéket, a rövidfilm elkészültének útja fontos tanulságokkal szolgált. Ezzel szemben a *Mesék a zárkából* teljes értékű, önálló érvénnyel bíró dokumentumfilm, ami elsősorban a mögötte rejlő szerzői gondolkodásmód tekintetében nevezhető pszichodramatikus alkotásnak. A film öt kontinens számos fesztiválján bemutatkozott, és többek között elnyerte a 2021-es Budapest Nemzetközi Dokumentumfilmfesztivál legjobb magyar filmjének járó díját. A *Mesék a zárkából* készítésének körülményei elsősorban abban a tekintetben lehetnek inspiratívak, hogy milyen formában tud a pszichodráma gondolati háttére izgalmasan és eredeti módon tükröződni egy dokumentumfilmes alkotói folyamat során.

7.2. Aladár

7.2.1. A kérdésfelvetés háttere

Amikor foglalkoztatni kezdett a gondolat, hogy izgalmas lenne kipróbálni a pszichodramatikus eszközök dokumentumfilmes alkalmazását, leginkább Pedro Costa világa inspirált. Egy olyan szereplőt kerestem, akinek története univerzális kérdéseket vet fel, és aki nyitott arra, hogy személyes múltja egy közösen létrehozott filmes alkotás kiindulópontja legyen. Ugyanakkor egy olyan munkafolyamatot és filmes formát szerettem volna kipróbálni, ami technikájában és szellemiségében egyaránt szorosan kötődik a pszichodráma módszeréhez. A folyamatot gondolatban fázisokra osztottam, melynek első pontjaként a szereplővel hosszas beszélgetéseket terveztem a múltjáról, jelenéről, jövőképéről, és belső világának azokról a képzeletbeli vagy transzcendens dimenzióiról, amelyek túl vannak a hétköznapi tapasztalat

korlátain. Gondolatban ezt követte a legizgalmasabb és legösszetettebb jelentésréteggel bíró helyzetek kiválasztása, és az ezekkel való, pszichodramatikus technikákat alkalmazó munka, előbb csak négy szemközt, majd más szereplők bevonásával. Az így létrejött jelenetek alapján terveztem megírni a film forgatókönyvét, ami alapot biztosíthatott a pontosan, előre kitalált formai világgal operáló film leforgatásához.

A megközelítési mód újszerűségéből fakadó alkotói kétségeim és a téma fokozott személyessége egyaránt arra sarkalltak, hogy főszereplőként olyan valakivel kezdjek el dolgozni, akivel az elkészítendő filmtől függetlenül is bizalmi kapcsolatban vagyok. Az alkotói folyamat előre láthatóan olyan buktatókat rejtett magában, amit érzésem szerint sokkal kevésbé bírt volna meg egy olyan kapcsolat, ami elsődlegesen egy film létrejöttének időtartamára korlátozódik. Ez sok esetben igaz lehet ugyan egy hagyományosabb dokumentumfilm esetében is, viszont az alkalmazni kívánt kísérleti módszer olyan intenzív bevonódást, és a személyes múlt érzékeny pontjaival való konfrontálódást eredményezett, ami az egyébként várhatónál is könnyebben visszakozásra készíthette volna a szereplőt. Másrészt alkotóként, a szereplő fokozott sérülékenységgel együtt járó, kísérleti fázisban levő munkamódszer kipróbálásakor, én is nyugodtabban vállaltam felelősséget egy olyan valakinek a történetéért, akivel kapcsolatban a filmkészítésen kívül is kölcsönös bizalmi viszonyban vagyok.

Így jutott eszembe egy barátom, akinek a története és személyisége régóta inspirálóan hat rám. Aladárt hat éve ismertem meg egy keresztény ifjúsági táborban, amely elsősorban gyerekkorukban élő, illetve nehéz szociális és családi helyzetből érkező fiatalokat szólított meg. Amikor megismertem, megdöbbenőnek tűnt az a látszólagos ellentét, ami az akkor tizenhat éves fiú nyitott, közvetlen, jó humorú, karizmatikus személyisége és súlyos traumákkal átszőtt gyerekkora között feszült. Lenyűgöző volt az a belső integritás, ami a jelenlétén érződött, miközben megrendítő történeteket mesélt addigi életéből. Bátran és önazonosan vállalta azokat a nehéz vonatkozásokat is, amiket a legtöbben elhallgatnánk, úgy, hogy közben nem esett bele sem az önsajnálat, sem a távolságtartó cinizmus csapdájába. Úgy tűnt, hogy ösztönösen ráérezett arra a viszonyulási módra, amit számos jelenkori pszichológus is kulcsfontosságúnak lát a traumákkal való eredményes megküzdés tekintetében: e szerint nem az a legfontosabb, hogy milyen konkrét események történtek az életünk során, hanem sokkal inkább az, hogy ezeknek milyen értelmet tulajdonítunk. Ha pedig képesek vagyunk a traumatikus eseményt olyan kontextusban elmesélni, hogy abból erőt lehessen meríteni, akkor ösztönösen az eredményes megküzdés útjára találtunk. Története elmesélése közben Aladár a vallástörténet két olyan alapvető, egymással összefüggő egzisztenciális kérdését fogalmazta meg, amely minden istenhívő ember számára aktuális, és amelyek magánemberként és alkotóként egyaránt foglalkoztatnak. Ezek így hangzanak: ha Isten

valóban jó, hogyan engedheti meg az ártatlanok szenvedését? Illetve, ezzel összefüggésben: a gonoszságból és bűnből fakadó szenvedés hogyan tud paradox módon mégis egy nagyobb jót szolgáló terv részévé válni? Arra gondoltam, hogy egy rövidfilmben, ami Aladár életének bizonyos elemeiből építkezik, érvényesen lehet újrafogalmazni a fenti kérdéseket is.

7.2.2. A munkafolyamat első fázisa. Mélyinterjúk. Aladár személyes háttere.

A közös munkafolyamatot többalkalmas, többórás mélyinterjúval kezdtük, amikor Aladár részletesen beszélt minden olyan emlékről, ami meghatározó volt számára, kezdve a korai gyerekkortól egészen a jelenkor küzdelmeiig. A beszélgetésekről kép-és hangfelvételt készítettem, hogy a későbbi gondolkodás során vissza tudjak térni az Aladár által megosztott élményekhez. A kérdések megfogalmazásakor arra törekedtem, hogy minél összetettebb képet kapjak Aladár emlékeiről. A konkrét tényeken túl elsősorban az érdekelt, hogy benne hogyan maradtak meg és milyen jelentést kaptak a felidézett események.

Aladár az erdélyi Marosvásárhelyen született, egy szegénysoron élő roma család harmadik gyermekeként. Születése után tüdőbetegséget diagnosztizáltak nála, ami miatt édesanyja többször visszatért vele a kórházba, majd végül otthagyta, és nem ment többet érte. Aladárnak azzal a végletesen traumatikus tapasztalattal indult az élete, hogy az emberek, akik életet adtak neki, nem akarják őt. Három hónapos volt, amikor egy házaspár örökbe fogadta. Két és fél évet töltött velük, emlékei szerint idilli körülmények között. Nevelőszülei nagy szeretettel és gondoskodással nevelték. Falusi környezetben laktak, volt az udvarukon egy hatalmas csűr, tele szalmával, és a padlástéren egy titokzatos őzgidával, akit néha Aladár titokban meglátogatott. Az otthon biztonságot nyújtó élménye aztán hamar szertefoszlott, mert egy nap kiderült, hogy valamilyen bizonytalan okból el kell jönnie a családtól. Érkezett egy hölgy, aki megkérdezte tőle, hogy szeretne-e hozzájuk költözni, amire Aladár határozott nemmel válaszolt. Mégis oda került, egy leszerelt, alkoholista katona és felesége fogadták magukhoz, két saját gyerek és egy ugyancsak örökbefogadott kislány mellé. Náluk tanulta meg az erőszak nyelvét. Nem kellett különösebb indok ahhoz, hogy verést kapjon, elég volt egy kiloccsant tejesbögre, egy földre hullott morzsa, vagy egy rosszul időzített hangos mondat is. A forró fakanál nyoma még mindig ott van a hátán. Amikor a gyámhatóság a gyerekek hogyléte felől vizsgálódott, mostohatestvérével együtt előre betanult hazugságokkal kellett mindenféle esetlegesen felmerülő gyanút eloszlatniuk. Pontosan meghatározott mondatokat kellett mondaniuk a gondoskodásról, amit kaptak, az ételről, amit ettek, és a különféle tevékenységekről, amiket családként közösen végeztek. Minden, amit mondaniuk kellett, kitaláció volt, ami elfedte a vállalhatatlan valóságot.

Néhány év alatt olyan szintre tolódott Aladár fájdalomküszöbe, hogy sírni is elfelejtett, ha bántották. Úgyhogy azt is elkezdte magára vállalni, amit nem is ő követett el. Amikor egy alkalommal egy falusi barátja beállított egy nagy adag bolti süteménnyel, és kiderült, hogy az erre fordított összeg Aladár nevelőapjának pénztárcájából tűnt el, olyan verést kapott, hogy mindkét tenyeréből csorgott a vér. Ezek után a feldühödött nevelőapa fogott egy kötelet, és kikötötte a tíz év körüli fiút az istállóba. A legteljesebb magány, kiszolgáltatottság és magára maradottság pillanata volt ez, aminek egyetlen szemtanúja az istállóban mellette álló, némán figyelő tehén volt.

Ez már néhány évvel azután történt, hogy Aladár először találkozott vér szerinti családjával. A gyámhatóság egyik irodájában történt, és nagyon rövid idő alatt lezajlott. Szülei próbáltak vele kommunikálni, de olyan intenzív volt Aladárban a velük szemben érzett harag és zavarodottság érzése, hogy elzárkózott bármiféle kapcsolódástól. Aztán tizenkét évesen otthonukban látogatta meg őket. Ekkor ugyanis úgy döntöttek a nevelőszülei, hogy nem vállalják tovább a nevelését, és választás elé állították: vagy visszamegy a vér szerinti családjához, vagy nevelőotthonba kerül. Erős volt benne a düh, amit a szülei iránt érzett a csecsemőkori elhagyatása miatt, és miután látta azt a rendkívüli szegénységet és kilátástalanságot, amiben éltek, úgy döntött, hogy a nevelőotthont választja. Érezte, hogy ha a vér szerinti családja környezetében marad, búcsút mondhat az iskolának, és azzal együtt minden jövőre vonatkozó tervének is.

A gyermekotthon nyugodt és biztonságot nyújtó környezet volt, viszont az iskola és az utca az erőszak törvényei szerint működött. Ő, aki nagyon korán megtanulta elviselni a fájdalmat, most kamatoztatni tudta magas tűrőképességét: minden utcai verekedésbe beleállt, és ha valaki azzal próbálta nevetségessé tenni, hogy árvaházi gyereknek hívta, azt rövidesen megleckéztette. Egy alkalommal úgy helyben hagyott egy csúfolódót, hogy az több napos kórházi kezelésre szorult, és a rendőrség is kiszállt a helyszínre. Látták mások is, hogy nincs benne félelem a fizikai konfrontálódástól, és van bátorsága a nála nagyobbaknak is nekimenni, így rövidesen pénzt ajánlottak neki azért, hogy megverjen másokat. Ő pedig élt az ajánlattal. Mindig ő ütött először, és ez többnyire el is döntötte az összetűzések kimenetelét. Rövidesen hivatalos keretek között is kamatoztatta tehetségét: elkezdett kickbox edzésekre járni, amit olyan lendülettel csinált, hogy néhány hónap leforgása alatt már a saját súlykategóriájának országos bajnoki címéért küzdhetett – és nyert. Bár az önbizalma és elismertsége nőtt, valami mégis hiányzott neki. Nem engedhette meg magának sem az öszinteséget, sem a gyengeséget.

Tizenhat éves volt, amikor a már említett táborban volt egy erős elfogadottság-élménye, amiről ő Isten-élményként beszél. Mindössze annyi történt, hogy mert sebezhető lenni, és nyíltan megosztotta életének érzékeny, fájdalmas vonatkozásait is. Az által, hogy küzdelmeit láthatóvá tette, némileg meg is szabadult tőlük. Az ítélkezéstől mentes, támogató közösség pedig

megteremtette azt a biztonságérzetet, ami korábban csak az erőszak alkalmazása által tűnt kivívhatónak, és így törvényszerűen csak rövid ideig tarthatott. Ennek a belső, nyugodt szabadságnak a megélését Aladár az Istennel való találkozás tapasztalataként írja le.

Az önmaga sérült és erőszakkal terhelt oldalával való szembenézés ugyanakkor nem jelentett egyet az életében időnként erőteljesen jelentkező üresség-élmény felszámolásával. A kapcsolódási vágy, az elfogadásra és szeretetre való igény, az anya gyerekkori hiánya olyan űrt tudnak teremteni, aminek a betöltésére nehéz eszközöket találni. Így kezdett el Aladár prostituáltakhoz járni. Egy megfoghatatlan hiányérzet kielégítését kereste, de a beteljesülés csak átmeneti volt, és még nagyobb űrt hagyott maga után.

A beszélgetéseink során Aladár éppen ennek a belső ürességnek a feloldására keresett lehetőségeket. Szeretett volna elköltözni az otthonból, amit már érzése szerint kinőtt, szeretett volna leérettségizni, visszatérni az időközben abbamaradt kickbox-edzésekhez, és egy olyan társat találni, akivel szerető és elfogadó kapcsolatban tud lenni.

7.2.3. Pszichodramatikus technikák alkalmazása az előkészítés során

Azt Aladár által elmondottak alapján kiválasztottunk bizonyos kulcspillanatokat, amelyekhez kapcsolódva a pszichodramából ismert „üres szék”-technikán és szerepcserén keresztül párbeszéd-jeleneteket hoztunk létre. Aladár így egy-egy belső konfliktus köré épülő, gondolatban létező párbeszédet verbalizált, több verzióban, többféle végkifejlettel is. Első körben rögzítettük az alaphelyzetet, és egy imaginációs gyakorlat során Aladár egyes szám első személyben, a jelenet jelenidejében megfogalmazta, hogy milyen érzelmi állapotban, milyen gondolatokkal érkezik az adott helyzetbe. Aztán elindult a párbeszéd: Aladár egy szemközt levő üres székhez beszélt úgy, mintha a mondatok valódi címzettje ott ülne. Ezt követően átült a szemközti székre, és a másik személy nézőpontjából válaszolt saját magának. Ez a fajta szerepcserével és átüléssel zajló párbeszéd addig tartott, amíg az adott probléma kimondásra és feloldásra nem került. Ha a párbeszéd zsákutcába került, akkor újraindítottuk attól a ponttól, ahol egy újfajta válasz által új, kíváncsi irányba mozdulhatott el. A cél nem egy valóban megtörtént párbeszéd hiteles rekonstrukciója volt, hanem sokkal inkább egy belső megélés exteriorizálása, a konfliktus mögött rejlő inadekvát közlésmód tudatosítása, és annak az adott helyzetre vonatkozó, adekvát újrafogalmazása, akár egy múltban valóban megtörtént esemény, akár egy képzeletbeli dialógus kapcsán.

Ilyen formában többféle képzeletbeli helyzethez köthető beszélgetést is rögzítettünk, többek között a kórházban magára hagyott csecsemő és a vér szerinti anya között, az istállóba egy borjú mellé kikötözött tíz éves fiú és a vér szerinti apa között, vagy a prostituáltak ölelésében szeretetet

kereső fiatalember és Isten között. Ezek a dialógusok sokkal inkább egy-egy alapélmény monológyszerű megosztását és az arra való reakciót jelentették, mint hagyományos, realista hangulatú párbeszédet. Ugyancsak jellemző volt rájuk, hogy a másik, megidézett személy reakciójában keveredtek a valós személyiségjegyek azokkal a mondatokkal, amelyeket Aladár valójában hallani szeretett volna egy hasonló helyzetben. Példaként mellékelem két ilyen párbeszéd szerkesztett verzióját.

Csecsemő Aladár és vér szerinti anya közti párbeszéd, azt követően, hogy Aladárt magára hagyják a kórházban.

Aladár: Jelenleg nagyon félek. Hiányzol, és...miért csináltad ezt? Miért így?

Anya: Úgy érzem, hogy neked ez így jobb lesz. És tudom, hogy nem leszek képes arra, hogy felneveljelek...majd a jövőben viheted valamire, ha nem velem leszel. Nincs erőm arra, hogy felneveljelek.

Aladár: Bánt, hogy meg se próbáltad. Fáj az, hogy csak úgy ott hagytál, se szó, se beszéd...próbálom megérteni a helyzetedet, meg hogy úgy érzed, hogy neked ez így nehéz lett volna...viszont attól még ugyanúgy fáj.

Anya: Tudom, hogy fáj neked. Meg tudom azt, hogy magadra maradtál. Meg tudom azt, hogy most egyedül vagy, de azért tettem, mert úgy láttam jónak. Nem láttam arra esélyt, hogy ha velünk élsz, akkor jobb lehet neked. Jogos az, hogy haragszol, jogos az, hogy csalódtál bennünk, mert csalódtál, de tudnod kell azt, hogy ennek oka van.

Aladár: Hogyha oka van, azt is lehet kezelni. Akkor is lehet valamit kezdeni az egésszel. Akkor is van mindig lehetőség másra. Egy olyan helyzetet kialakítani, ami minkettőnknek jó. Olyan megoldást találjunk, hogy ez működjön, és hogy ne érezzem azt a félelmet, ürességet, azt a sok mindent, ami most bennem van...ezen tudtunk volna változtatni. Mint anya, tudnod kell azt is, hogy egy gyereknek mi a jó. Érezned kell, hogy mégiscsak egy fiú vagyok, aki a te gyermeked, akit te hoztál világra...az mégiscsak egy anya mellett kell felnőjön.

Aladár és a vér szerinti apa közti párbeszéd, azt követően, hogy a nevelőapja megverte és kikötözte Aladárt az istállóba

Aladár: Tehetetlennek érzem magam. Nagyon dühös vagyok, mert nem vagy itt, és nem tudsz csinálni semmit. Nem tudsz segíteni. Nem tudod kimutatni a szeretetedet, hogy érezzem, hogy vagyok valaki...vagy hogy felemelj, hogy ezt ki tudjam bírni. Hogy érezzem, hogy van egy apám. Azt érzem, hogy nem vagyok jó semmire...kihasználva érzem magam, nem érzem azt, hogy szeretve vagyok. Egy gerinctelen ember vagy, aki meghátrált, amikor felelősséget kellett volna

vállalnia. Leléptél, és azt hitted, hogy ha itt hagysz, azzal megoldottál mindent. Szeretném, hogy érezd annak a súlyát, hogy milyen az, amikor elhagysz egy gyereket, és hogy annak a gyereknek nincs senkije, akinek elmondja ezt a sok dolgot. Hogy elmondja, hogy neki fáj, vagy hogy szomorú, hogy üres, hogy egy rabszolgának érzi magát.

Apa: Bocsásd meg, hogy nem tudok itt lenni veled és segíteni. De át tudom érezni, hogy neked mennyire fájhat, és nagyon haragszom magamra is, hogy ilyen helyzetekben nem tudok segíteni, és nem tudok számodra apa lenni. Haragszom magamra azért, hogy nem tudtam egy szikra reményt sem adni, hogy ezt túl tudd vészeli. A dühöd jogos, és szeretnék bocsánatot kérni, amiért nem vagyok melletted. És hogy magadra hagytalak. Egyedül én vagyok ezért a hibás...én is tehetetlen vagyok, ugyanúgy, ahogy te.

Aladár: Azzal, hogy bocsánatot kérsz, nem érsz el semmit. Azzal, hogy elmondod, hogy miért nem tudsz itt lenni, nem oldasz meg semmit, mert ugyanúgy bennem van ez az üresség...azzal, hogy elmondod, hogy rossz apa voltál, meg hogy magadra vállalod, az lehet, hogy egy ilyen kifogás akar lenni számodra. Nem arról van szó, hogy ki a hibás, hanem hogy amikor kellesz, akkor nem vagy.

A kettesben történő beszélgetéseket és az így rögzített gyakorlatokat követően szerettem volna megnézni, hogy egy tágabb, a pszichodráma csoportos helyzetét megidéző körben milyen formában lehet Aladár történetével foglalkozni. Így kolozsvári színész és dramaturg hallgatókkal, illetve Aladárral közösen egy zárt körben helyzetgyakorlatokat végeztünk.

Az első ilyen gyakorlat témája „a megoldatlan ügy” volt. Itt minden résztvevő hozott a saját életéből egy akár jelenbeli, akár múltbeli, vagy képzeletbeli, de mindenképpen személyes helyzetet, ami egy számára fontos személlyel való kibeszéletlen, meghatározó konfliktusról szólt. Ezt követően a résztvevők egyenként kiválasztottak a csoportból valakit, aki leginkább emlékezteti őket a jelenetükben szereplő másik személyre, és egymással szemben ülve elhelyezkedtek egy-egy széken. Ekkor egyfajta pszichodramatikus szerepbe helyezés következett: miután a jelenetet hozó protagonista pontosan definiálta a fiktív beszélgetés terét és idejét, egy rövid interjút készítettem vele, úgy, hogy ő már abból a sajátos tudatállapotból válaszolt, amit az elkövetkező beszélgetés fiktív tér-idejében érzett. Beszélt egy keveset magáról és a másik személyhez fűződő viszonyáról, majd helyet cserélt a szemben ülővel, és az ő szerepébe helyezkedve mesélt magáról és kettejük viszonyáról. Ezt követően indult el a párbeszéd, a korábban már leírt szerepcserés módszerrel. Az „üres szék”-technikához képest a különbség abban állt, hogy itt a másik személy – pszichodramatikus kifejezéssel élve: segéd-én – minden helycsere alkalmával elismételte azt, amit a jelenetet hozó személy mondott. Ilyen értelemben tehát a kiválasztott segéd-én változtatva tükrözte a protagonistát a saját maga, illetve a párbeszéd másik résztvevője szerepében.

Mindegyik megjelenítésre kerülő párbeszédnek volt egyfajta katartikus hatása, ugyanis olyan mondatok kerültek kimondásra, amelyek többnyire hosszú idő óta feszítették az adott személy belső világát. Fontosnak éreztem, hogy ne csak Aladár, hanem a többi résztvevő is megmutasson valami személyeset magából, hogy így is enyhítsük azt az eleve fennálló egyenlőtlenséget, ami a sokkal kiszolgáltatottabb élethelyzetből érkező Aladár és a színházi hallgatók között volt. Miután néhányan színpadra állították a jelenetüket, Aladár következett: egy olyan fikatív helyzetet választott, amikor felnőttként számon kéri nevelőapját az őt ért agresszió miatt. A jelenet így hangzott:

Aladár: Szia apuka. Már jó pár éve nem találkoztunk, és gondoltam, hogy beszélgetnék egyet.

Albert: Szervusz Aladár. Rég nem találkoztunk, így van. Hát, beszélgessünk.

Aladár: Meg szeretnék kérdezni nagyon sok mindent. Azt, hogy mik is történtek, hogyan is nőttem fel, és ezt te hogy látod. Szerinted hogy nőttem fel?

Albert: Felnőttél. Volt sok minden. Megtanultál sok mindent. Ember lettél, nagy lettél. És, hát igen, voltak dolgok, de túl kell lépni rajtuk.

Aladár: Túllépni, az egy kicsit magas. Leginkább egyetlen egy dolgot szeretnék megbeszélni. Amikor azt éreztem, hogy rab vagyok. Amit tettél akkor, amikor tíz éves lehettem, és kikötöztél a borjúhoz. Egy az, hogy ok nélkül, a másik pedig az, hogy ez nem emberi dolog. Hogy úgy viselkedsz a nevelt gyerekeddel, mint az állattal. Ez nem emberi dolog.

Albert: Nem tudom, hogy akkor mi volt bennem. Azt sem, hogy mit csináltam. Csak egyszerűen ez volt bennem, hogy ezt kell tennem. És nem láttam más megoldást.

Aladár: Egy észember nem csinál ilyent. S ráadásul tudatában vagy annak, hogy tehetetlen vagyok. Egy tízéves kisgyerek. Ha most tennéd ezt velem, akkor lehet, hogy másképp reagálnék rá. Lehet, hogy másképp alakulna az egész.

Albert: A katonaságban én is csak egy ember voltam. Én is valamit kaptam, én is túléltem. Az, hogy most itt vagy, az nagyon jó. De ezt már nem lehet megváltoztatni. Megtörtént, hibáztam. Sajnálom.

Aladár: Sajnálhatod, de ez már késő. Saját gyerekeddel nem csinálod ezt. Szerintem ez nem az a dolog, amit csak úgy el lehet felejteni. Meg túl lehet lépni rajta. Te az alkohollal léptél túl. Nekem nem volt alkohol. Még egy barát sem, akinek elmondjam. Senki. Ez így nehéz. Nehezebb. Csak úgy elfelejteni. Mikor csak meglátom a borjúhúst az üzletben, már akkor eszembe jut. S csak felejtsem el.

Albert: Sajnálom. Ennél többet nem tudok mondani. Ha meg tudnám változtatni, akkor megváltoztatnám. Túlléptem határokat, nem is egyszer. De bánom. Tényleg bánom. De ezt nem lehet megváltoztatni.

Aladár: Nem. Nem.

A fenti párbeszéd-sort követően arra gondoltam, hogy Aladár életének bizonyos kulcsjeleneteit állítsuk színpadra kronológiai sorrendben, pszichodramatikus eszközökkel. A rendezői cél hasonló volt, mint a kétszemélyes párbeszédok esetében: olyan személyes, a belső világot reprezentáló jelenetek és dialógusok létrehozása, amelyek inspirációként hathatnak egy későbbi forgatókönyvhöz. Ugyanakkor rá kellett jönnöm, hogy a pszichodramától különböző végcél szükségyszerűen különböző megközelítési módot igényel.

A pszichodramában a cél egy jelenkori elakadás múltbeli, trauma-szerű gyökerének feltárása, és az eredeti, destruktív viselkedésmintát eredményező élmény katartikus erejű újraformálása.⁸⁰ Az eredeti, beszűkítő alapélményből való belső felszabadulás teremti meg a biztonságos alapot a jelenbeli konfliktusos élethelyzet adekvát, érzelmileg is kielégítő kezelésére. A pszichodráma leggyakrabban alkalmazott formája, a klasszikus protagonista-játék általában többlépcsős, ismétlődő dramaturgiára épül: a jelenbeli elakadás-helyzet egy reprezentatív jelenetének színpadra állításával indul, majd a helyzetben tapasztalt, blokkoló hatású érzet legkorábbi előfordulásának színrevitele következik. Ebben az – általában gyerekkori – alapélményben a protagonista újraéli az eredeti traumát, majd egy újraformált verzióban rátalál arra vágyott állapotra, amiben megélheti azt az erőt adó biztonságot és szeretetet, amire eredetileg is szüksége lett volna. Majd végül ezzel az átírt, katartikus alapélménnyel visszalép a jelenbe, ahol megéli a jelenbeli elakadásra adott újszerű, adekvát reakciója feloldozó hatását is.⁸¹

Ez a struktúra bizonyos elemeit tekintve inspiráló lehet, de nem emelhető át teljes egészében egy (dokumentum)filmes alkotói folyamatba. Egy ilyen tevékenység során ugyanis az alkotó elsődlegesen művészi szempontok szerint dönt, és nem egy esetlegesen elvárt terápiás hatás függvényében. Ez nem jelenti azt, hogy bármilyen művészi szempont legitimizálhatná egy szereplő személyes integritásának megsértését, sőt, minden művészi szempont alá kell hogy rendelődjön az adott szereplő méltóságteljes és hiteles reprezentációjának. Ugyanakkor a cél elsődlegesen a filmes narratíva jelentésteli megalkotása kell, hogy legyen, és minden, szereplőre gyakorolt terapeutikus hatás csak az alkotói folyamat pozitív mellékterméke lehet.

Aladár esetében a kiindulópont nem egy jelenkori elakadás feloldása, hanem sokkal inkább a személyiségében és élettörténetében jelen levő ellentmondások, és az ezeken keresztül feltehető univerzális kérdések voltak. Amikor a színész- és dramaturghallgatókkal közös alkalomra készültem, kiválasztottam néhány olyan jelenetet Aladár életéből, amit izgalmas drámai

⁸⁰ Blatner, 2006., 34.

⁸¹ Blatner, 2006., 42.

alapanyagnak éreztem. Az elképzelés az volt, hogy a különféle jelenetek színpadra állított verziója olyan új utakat nyit meg a folyamatban, amelyek a későbbi narratíva szempontjából irányadóak lehetnek. Ugyanakkor nem számoltam azzal, hogy az egyes jelenetek megidézése szükségszerűen olyan állapotba helyezi a protagonistát, amely eleve szükségessé teszi a katarikus feloldás megtapasztalását, és a munkafolyamat újragondolására készlet.

A színész- és dramaturghallgatókkal közös műhelymunka a születésen zajló anya-fia jelenet színpadra állításával folytatódott. Az anya karjában tartja a csecsemőt, miközben az új élet feletti örömét elnyomják a félelmei és kétségei, amelyek nem engedik, hogy felelősséget vállaljon az újszülött gyermekért. Itt már nem egyszerűen egy kétszemélyes párbeszéd hangzott el, hanem megteremtettük az adott környezetet is, a többi sírdogáló csecsemővel, ápolónővel, és megjelenítettük az apát is, akinek tetszett ugyan a gyerek elevevége és életkedve, de felelősséget ő sem mert érte vállalni. A technika a korábbi párbeszéd-helyzetekhez hasonlóan ugyancsak magába foglalta a szerepbe vivő interjút, illetve a szerepcserét, de az összhatás egy sokkal komplexebb, színház-szerűbb helyzet volt.

A jelenet megalkotása során Aladár megélte az anya belső küzdelmét, az apa büszkeséggel vegyes bizonytalanságát, a saját kiszolgáltatottságát és vágyakozását a meghitt szeretetre, végül pedig az elhagyatottság keserűségét is. A megélés intenzitása ugyanakkor törvényszerűen maga után vonta az érzelmi feloldás szükségességét. A klasszikus pszichodrámaiban ez a vágyott állapot valós megtapasztalását jelentené: egy olyan anya biztonságot adó szeretetét, aki felelősséget tud vállalni a gyermekéért. A pszichodráma elmélete, illetve az erre vonatkozó kutatások szerint ugyanis a megfelelő körülmények között megteremtett imaginárius térben zajló megélés a valóságos, hétköznapi életben megélt tapasztalatokhoz hasonló élményként raktározódik el bennünk.⁸² A pszichodramatikus játék célja tehát Aladár esetében a szerető, biztonságot adó, felelősséget vállaló anya-élmény megtapasztalása lehetne, ami fontos erőforrást jelenthet egy felnőttkori biztonságos kapcsolódás megéléséhez is.

A filmes jelenet célja viszont más: itt egy olyan jelenetre – vagy jelenetsorra – van szükség, ami összetett drámaiságában valamilyen általános emberi tapasztalatot sűrít, és ezt a maga ambivalenciáival együtt egy drámai struktúrában fel tudja mutatni. Ezzel együtt a leírt jelenetet követően rájöttem, hogy egy ilyen típusú kísérleti munkamódszernél nem lehet elsődlegesen filmes szempontok szerint alakítani a folyamatot. A magány megélése után fontos volt, hogy Aladár egy felszabadító élménnyel léphessen tovább. Mivel eleve nehezen tudott ráhangolódni az anya intim ölelésére, a megoldást a következő életbeli esemény jelentette: a magára hagyott csecsemőt szeretetteli, derűs nevelőszülők fogadták magukhoz, végül pedig egy nagy, közös, felszabadult

82 Mérei, 1986., 23.

homokozós játékkal zárult a jelenetsor, amikor a két év körüli Aladár megélhette a spontán, biztonságos játék örömét. Az érzelmi feloldódást követően viszont egyértelmű volt, hogy nem lehet semmilyen negatív érzelmi töltetű jelenethez visszatérni, így az alkalmat egy feldolgozó beszélgetéssel lezártuk.

Az alkalom rávilágított arra, hogy a pszichodramatikus eszközöket csoportkörülmények között csak pszichodramatikus struktúrában lehet alkalmazni, és nem valamilyen filmes alkotói koncepció szerint. Nem véletlen, hogy egy pszichodráma alkalom során a protagonista egyetlen alkalommal járja meg a mélypontot, megélve a traumatikus élmény legdrámaibb dimenzióit is, hogy aztán az őt megköttető tényezőkkel szembeszállva, a megfelelő erőforrásokra rátalálva, megerősödve térhessen vissza. Egy ilyen exteriorizált belső utazás olyan érzelmi megterheléssel jár, hogy a feloldást követően nem szabad őt újra kitenni semmilyen fájdalmas élményeket megidéző helyzetnek. Így a színházi próbákhoz hasonló műhelymunka, amikor többször elismétlünk, és különféle szempontok szerint alakítunk egy-egy jelenetet, a pszichodramatikus struktúra használatakor a személyes érintettség mélysége és a technikából fakadó intenzív érzelmi megterhelés miatt nem működik. Kérdés, hogy milyen módosításokkal alkalmazhatóak úgy ezek a technikák, hogy valóban adaptálni lehessen egy filmes alkotói folyamatra.

Az alkalmat követően azon kezdtem gondolkodni, hogy mi lehetne az az irány, ami reális célkitűzésként egy rövidfilmben meg tudna valósulni, tartalmazza azokat a lényegi motívumokat, amik érzésem szerint Aladár történetét univerzális érvényűvé teszik, és a célhoz vezető úton érvényesen alkalmazhatóak bizonyos pszichodramatikus technikák. Így jutottam el Aladár életének legutóbbi krízishelyzetéhez, amikor prostituáltak karjaiban kereste a boldogságot, és miközben vágyott a fizikai és érzelmi kapcsolódásra, elfogadásra és szeretetre, az alkalmat követően egyre nagyobb belső űrt tapasztalt magában. Büntudata volt, és miközben átlátta, hogy milyen sérülések miatt kerülhetett abba az állapotba, amiben volt, sokáig nem tudott kikerülni belőle. A rövidfilm kiindulópontjaként ezt az állapotot határoztam meg, az alaphelyzet pedig egy gyónás-szerű beszélgetés volt egy pappal, aki Aladár egyfajta belső, ideális spirituális tanítójának feleltethető meg. Így rögzítettünk vele egy párbeszédet, a korábban kifejtett szerepcserés üres-szék technikával, amit egy elkészítendő forgatókönyv kiindulópontjának szántam. A forgatókönyv megírásakor ugyanakkor izgalmas kihívásnak láttam bizonyos bibliai motívumok beépítését is, akár vizuális megoldások tekintetében, akár a dialógusokban. A tizenkét testvér közül hátrahagyott Aladár története több szálon kapcsolódik az ószövetségi József történetéhez, ahogy a vérző kezek és az istálló is a Krisztus-ábrázolások gyakori motívumai. A cél tehát a dialóg megírása volt a leírt módszer alapján, úgy, hogy ebben helyet kapjanak azok a transzcendens motívumok is, amelyek metaforikusan kapcsolódtak Aladár valós történetéhez, és kitágították annak jelentésrétegeit.

A korábbi dialógusok esetében is alkalmazott „üres szék”-módszerrel, illetve a pszichodramatikus szerepcsere módszerével hangfelvételeket készítettünk, melyben Aladár egy képzelt ideális spirituális vezetőnek megvallotta azokat a közelmúltbeli tapasztalatait, amelyeket egyfajta morális és egzisztenciális válságként élt meg, és a spirituális vezető szerepéből válaszolt is saját magának. A képzeletbeli beszélgetés apropója egy prostituátnál tett látogatása volt, illetve az ezt követően megjelenő üresség-érzet és büntudat. Aladár alapélménye erőteljesen kapcsolódott ahhoz a csecsemőkori, majd gyerekkori elhagyatottság-élményhez, ami meghatározta az életét és az intimitással kapcsolatos tapasztalatait. Ugyanakkor olyan kérdéseket vetett fel, amelyek tükrében eddigi élettörténetének legmeghatározóbb momentumai is megelevenedhettek. Az említett módszerekkel megszülető párbeszédnek viszont sokkal inkább tömörszerű monológoknak hatottak, és hiányzott belőlük az a valódi drámai töltet és mélyebb spirituális dimenzió, ami Aladár élményvilágát jellemezte. E helyett a pap megszólalásai egy felületesen megengedő karakter érzetét keltették, aki naivan jóságos reakcióival megfosztotta az Aladár által elmondott történeteket azok valóságos súlyától és összetettségétől. Mivel az említett irányon nem sikerült kreatív szempontból fogást találni, új alaphelyzetet kerestünk.

7.2.4. A jelenet megvalósításának fázisai

Az új alaphelyzet kapcsán szerettem volna filmes szempontból is megragadni a pszichodráma világára jellemző térbeli és időbeli átjárhatóságot, ugyanis ebben éreztem leginkább reprezentálhatónak a morenoi módszer szubjektív világábrázolását. Így jutottunk el egy olyan jelenet-ötletig, amelyben Aladár meglátogatja a saját huszonegy éves édesanyját, azt követően, hogy magára hagyták egy marosvásárhelyi kórházban. A jelenet alaphelyzete tehát egy képzeletbeli időutazás a korábban már tárgyalt pszichodramatikus realitástöbblet keretein belül, amelynek eredményeképpen a saját magaként jelen levő Aladár találkozik a vele egy idős anyjával, hogy szembesítse annak a következményeivel, amit – az anya idődimenzióját tekintve – néhány hónappal korábban tett. A jelenet tehát – pszichodramatikus kifejezéssel élve – a protagonista, azaz a saját maga történetét megjelenítő Aladár képzeletének kivetülése volt.

Az anyát egy fiatal színészhallgató játszotta, aki a folyamat során egyfajta segéd-énként volt jelen, azaz a protagonista belső anyjának megtestesüléseként. Mint ahogy egy korábbi fejezetben már kifejtettem, a pszichodramában a saját történetét hozó protagonistát leszámítva minden szereplő segéd-énként funkcionál, azaz a főszereplő valamelyik én-részt jelenítik meg. Ebbe beletartozik minden olyan személy, aki fontos érzelmi töltetet hordoz számára, de beletartozhatnak magánéleti és szakmai szerepek, érzések, visszatérő gondolatok, vagy akár transzcendens lények, természeti jelenségek, állatok, növények és tárgyak is, amik valami miatt kiemelkedő szerepet játszanak az

illető belső világában. A segéd-ének tehát sosem önmagukat játsszák, hanem mindig a főszereplő által felkínált és bizonyos szempontból előjátszott szerepeket. Ugyanakkor kiválasztásukkor a legfontosabb szempont, hogy a protagonista érezzen bizonyos fajta belső kapcsolatot a megidézett személy (vagy más élőlény, természeti elem, stb.) és a szerepet megformáló személy között. Így egy pszichodramatikus technikával operáló filmben is adekvát megoldás lehet, hogy az önmagát játszó főszereplő mellett az általa kiválasztott színészek játsszák a különféle segéd-én funkcióval bíró szerepeket. Így történt ez a mi esetünkben is, amikor különféle színészhallgatók közül Aladár kiválasztotta azt a lányt, akivel kapcsolatban leginkább érezte, hogy magában hordozza az édesanyja kisugárzását és a hozzá kötődő érzéseit.

A folyamat elején szerepbe vivő interjút készítettem a huszonegy éves, anyjához időben és térben visszalátogató Aladárral, melyben egyes szám első személyben, mintha a valóságban is a találkozásra készülne, megosztotta a vizionálással kapcsolatos jelenidejű félelmeit, vágyait és gondolatait. Ezt követően belépett az anya szerepébe, és ugyancsak egyes szám első személyben, huszonegy éves anyaként mesélt arról, hogy mi van benne a fia elhagyásával kapcsolatban, és hogyan viszonyul a hamarosan bekövetkező találkozóhoz. A színészlány feladata itt a szerepbe lépés és a mondatok elismétlése volt. Ugyanígy zajlott az első dialógus-próba is. Miután Aladárral közösen meghatároztuk a teret, az időt és az alaphelyzetet, a két szereplő leült egymással szemben egy kávézóasztalhoz. Aladár a saját szerepéből elindította a párbeszédet, majd helyet cseréltek, és az anya szerepébe átlépve, a segéd-énként jelen levő lány hangján visszahallgatta saját mondatait, és anyaként válaszolt azokra. A teljes beszélgetés ezzel a helycserés dialogizálással zajlott le. Miután a protagonista belső világa a körülírt helyzettel kapcsolatban így láthatóvá és érzékelhetővé vált, és a segéd-énként jelen levő színészhallgató is belülről megtapasztalta az Aladár tudatában jelen levő anya-kép megjelenített helyzethez való viszonyát, elérkeztünk az előkészítési folyamat improvizációs fázisához. Itt már a dialógok élőbeszéd-szerűen és folyamatosan zajlottak, de annak a belső tudásnak megfelelően, ami az előkészítés korábbi fázisaiban megszületett. A rögzített hangfelvételt visszaírtam, és kiegészítettem az elhangzott párbeszédek szellemében. Ezt követően közösen átnéztük Aladárral, és úgy szerkesztettük, hogy minden mondatot hűnek érezzen ahhoz a belső képhez, ami benne az adott helyzettel kapcsolatban megszületett. Így állt össze a következő a dialógus, amit elkezdtünk forgatásra is előkészíteni:

Anya: (kávét tölt) Kicsit erős, de szeretem.

Ali: (megszagolja) Jó illata van. Intenzív pörkölés.

Anya: (nevet) Igen. Tejet, cukrot?

Ali: Kérek, köszönöm. (tölt magának tejet, egy kockacukrot átnedvesít, és megeszi külön) Előbb az édes, utána a keserű.

Anya: Pont, mint apád.

Ali: Tényleg?

Anya: Igen, ő is ezt csinálja.

Ali: Most merre van?

Anya: Zenél...esküvőkre jár ilyenkor nyáron.

Ali: Az szép.

Anya: Hát igen, ki van készülve teljesen. Reggel meg megy építkezésre.

Ali: És te?

Anya: Én...piacozok a virágokkal. És itthon a ház körül, meg a gyerekek...van munka velük elég.

Ali: Egészségesek?

Anya: Ők igen, hál Istennek...örökké mocskosak, taknyolnak, meg férgek, de amúgy nincs baj velük.

Ali: Most alszanak?

Anya: Igen, hál Istennek.

Kevergeti a kávé.

Ali: Engem mikor láttatok utoljára?

Anya: Fél éve már sajnos.

Ali: Nem látogattok?

Anya: Nem lehet. Megszakadna a szívem...nem könnyű, csak hogy tudd.

Ali: Nehéz együtt érezni.

Anya: Pedig nekünk is rossz. Apáddal megviselt minket rendesen.

Ali: Mikor döntöttétek el?

Anya: Mit?

Ali: Hogy bent hagytok.

Anya: Hát...nem egyik napról a másikra. Folyton köhögte, gyenge voltál, itthon nem fejlődte volna rendesen. Féltettünk.

Ali: Szerintem csak nem akartatok.

Anya: Akartunk, de nem tudtuk vállalni érted a felelősséget.

Ali: Őt is le fogjátok passzolni? (az anya kerekedő hasa fele mutat)

Anya: Nem...ez más.

Ali: Hogyhogy más?

Anya: Nem voltál biztonságban nálunk. Egy tüdőgyulladás is elvihetett volna. Féltünk, hogy ha súlyosabb bajod lesz, akkor...

Ali: Akkor? Titeket vonnak felelősségre?

Anya: Nem.

Ali: Magatokat féltettétek, ugye? Hogy mennyibe kerül a kórház...meg a plusz fáradtság, hozni, vinni...

Anya: Jobb dolgod van így...

Ali: Te ezt nem tudhatod.

Anya: De igen, tudom.

Ali: Csak idő kérdése volt, hogy meggyógyuljak. De ti basztatok bele, hogy a cigánnyal mi lesz. Csak az érdekelt titeket, hogy nektek jó legyen, könnyű legyen, aztán az, hogy velem mi lesz, arra csesztek rá.

Anya: Nagyon sokat gondoltam rád. És amit tudtunk, megtettük.

Ali: Persze...érted már meg, hogy mennyire fáj a dolog. Az, hogy megfogsz, és otthagysz a gecibe. Egy csecsemőnek szüksége van a közelségre, a biztonságra, hogy érezze, hogy szeretik. Honnan kapja ezt meg, ha nem az anyjától?

Anya: Sajnálom.

Ali: A sajnálommal sokra nem megyek. Mert érzem, hogy nem őszite. Tudod, hogy ezt kell mondjad, ezzel is csak magadat véded. Nem tudod elképzelni, mi minden történt velem az elmúlt huszonegy évben.

Anya: Huszonegy?

Ali: Igen. Pont, amennyi te vagy most.

Anya: Mik történtek veled?

Ali: Nem akarod te azt hallani.

Anya: De igen.

Ali: Szerintem nem. Agresszió minden szinten, dobáltak egyik nevelőszülőtől a másikig, nevelőotthon...utcai verekedések, rendőrségi ügyek...kemény volt.

Anya: Sajnálom...

Ali: Hát most már sajnálhatod.

Anya: Tudsz ezekről beszélni?

Ali: Mit beszéljek?

Anya: Amit szeretnél.

Ali: Nem szeretnék semmit.

Anya: Kíváncsi vagyok rád.

Ali: Nehéz elhinni.

Anya: Pedig így van.

Ali: Csíkfalván nehéz volt, sokat vertek. Akkor is, ha nem én voltam a hibás. Nevelőapám egy alkalommal meggyanúsított, hogy pénzt loptam tőle. Leszerelte az ablakredőny állítópálcáját, és azzal verte mindkét tenyeremet véresre. Aztán fogott egy kötelet, és kikötött az istállóba, a borjú mellé. Egy rabszolgának éreztem magam, egy senkinek. Tíz éves voltam, egy védtelen kis gyerek. És nem voltatok ott, hogy megvédjete. Ezt akartad hallani?

Anya: Sajnálom.

Ali: Annyi fájdalmat kellett elviseljek, hogy már sírni is elfelejtettem. Aztán amikor Vásárhelyre kerültem, az otthonba, elkezdtem továbbadni, amit tanultam. Aki belémkötött, azt megvertem. Volt, hogy a mentő vitte el egyik gyereket, és a rendőrséggel is gyakran találkoztam. Tudod, milyen érzés, mikor árvaházi gyerekek csúfolnak, és mindenki rajtad röhög? Rohadt szar. Aztán már belém se kellett kössenek, elég volt, ha pénzt kaptam érte, vagy cigit. Kellott valami, ami miatt értékesnek érezhetem magam, ami miatt felnéznek rám. És csak nőtt bennem az üresség. Ezért kezdtem el a kurvákhoz is járni. Hogy ezt az űrt, ami bennem van, valahogy betöltsen. De nem sikerült, ez nem megy ilyen könnyen.

Anya: Sajnálom.

Ali: Benned nincsen semmilyen hiányérzet?

Anya: Dehogynincs. Én szültelek. Belőlem jöttél.

Ali: Még kilencen jönnek utánam. Ne hagyd őket magukra, bármi is lesz velük.

Anya: Kilenc?

Ali: Készülj fel. Nem akarom, hogy ugyanazt érezzék, mint amit én érzek. Főzzél rájuk, küldjed iskolába őket. Ne csak a szivar legyen, meg a telefon...

Anya: Rendben...

Ali: Megígéred?

Anya: Igen. De azért jó helyen vagy?

Ali: Most igen. Szeretnek, megbecsülnek. Már tudok beszélni a múltamról. Egy kávézóban dolgozom Kolozsváron, meg edzéseket tartok otthonos gyerekeknek.

Anya: Az szép. (kavargatja a kávé) Megölelhetlek?

Ali: (inti, hogy nem) Talán legközelebb.

Az elkészült dialóg egyszerre tartalmazza azokat a belső megéléseket, amelyeket Aladár saját maga, illetve édesanyja szerepében megélt a fiktív találkozás alkalmával, ugyanakkor van egy élőbeszéd-szerű ritmusa, ami közelít a fikciós filmek realista párbeszédeihez. Dramaturgiáját

tekintve adott egy képzeletbeli, fiktív térben és időben zajló párbeszéd, ami hétköznapi, banális elemekkel indul, majd mondatról mondatra körvonalazódik a szereplők közti viszony és sajátos konfliktushelyzet. Ezzel együtt kimondásra kerülnek olyan valós, mélyen levő sérelmek, amelyek a hétköznapi életben korábban rejtve maradtak, és ez által a jelenet eljut egyfajta nyugvópontra.

A jelenet vizuális megközelítésében fontos szempont volt, hogy az alaphelyzet absztrakt, elemelt jellege valamilyen formában visszaköszönjön. Ugyanakkor a négy szemközti, intim párbeszéd egyszerűségét, puritánságát is fontosnak éreztem képi szempontból aláhúzni. Így a két egymással szemben ülő személy párbeszédének felplánozásánál két fix, stabil kameraállást alkalmaztunk, egy szűkebb és egy tágabb képkivágatban. Az absztrakciót a világításon keresztül, a szűk, spot-szerű fények és a sötétség sajátos arányának megteremtésével és a különleges ornamentikájú szőnyeg-háttérrel igyekeztünk hangsúlyozni. A színészi játék kapcsán az egyszerűséget tartottam szem előtt, és arra törekedtem, hogy a mondatoknak önmagukban legyen súlyuk, a nélkül, hogy színészileg ezt a hangsúlyozás által meg kelljen erősíteni. Ugyanakkor igyekeztem teret adni a „hibáknak”, vagyis az apró nyelvbottlásoknak, ritmikai esetlenségeknek, amelyek által a realitástöbblet szubjektív terében játszódó helyzet kap egy valószerűséget. Az első beállítás felvétele során azt vettem észre, hogy Aladár úgy néz fel az anyát játszó színésznőre, hogy valójában nem néz rá, viszont kinyitja a szemét, kicsit azt a hatást keltve, mintha vak lenne. Úgy éreztem, hogy ez a teljesen ösztönös gesztus sokat elmondott arról a belső ellenállásról, ami Aladárban az édesanyjával való valós konfrontáció lehetőségével kapcsolatban él, ilyen értelemben tehát egy jelentésteli árnyalattal gazdagította a jelenetet. Az eredmény itt látható: https://www.youtube.com/watch?v=hOoxuXWTaWI&ab_channel=AbelVisky

A kísérlet célja nem egy önállóan működő rövidfilm elkészítése volt – erre hiányoztak a megfelelő infrastrukturális és anyagi keretek is –, hanem sokkal inkább egy lehetséges munkamódszer megtagasztalása, és az ebből leszűrhető tanulságok megfogalmazása. Az alkotói folyamat kiindulópontja az a kérdés volt, hogy a pszichodrámaiban létrejövő komplex valóság-reprezentáció milyen módon tud inspirálóan hatni egy dokumentumfilmes munkamódszerre. Minthogy a pszichodráma a lélek szubjektív igazságát teszi láthatóvá, a pszichodramatikus eszközökkel operáló dokumentumfilm is egy adott szereplő belső világának láthatóvá tételében tartogathat izgalmas megoldási lehetőségeket. Egy objektívnek tűnő valóság megragadása helyett itt a saját belső világát megosztó főszereplő szubjektuma vált a reprezentáció tárgyává.

A folyamat során így elsődleges szempont volt, hogy minden kreatív döntés illeszkedjen abba a sajátosan személyes képbe és érzetbe, ami Aladár közléseiből kikövetkeztethető volt. A helyzetválasztás, a szereplőválasztás, a dialógus megírásának módszere, de még a díszlet és a

világítás is azt a célt szolgálta, hogy egy olyan vizuális-atmoszférikus világot ragadjunk meg a filmnyelv eszközeivel, ami a lehető legpontosabban közvetíti a főszereplő érzéseit és élményeit a megjelenített helyzettel kapcsolatban. Ugyanakkor szerettem volna kipróbálni a pszichodráma azon sajátosságát is, amit korábban nem láttam a dokumentum és fikció határán egyensúlyozó filmekben: a különféle idősíkok egymásra csúsztatását.

Érzésem szerint a leírt folyamat a filmes jelentésképzés komplexitását tekintve izgalmas kísérlet volt, ugyanakkor olyan személyes és etikai vonatkozásai is voltak, amelyek miatt az Aladárral való közös munka felfüggesztése mellett döntöttem. A folyamat elején azt éreztem, hogy szükséges egyfajta erős bizalmi kapcsolat köztem és a saját történetét protagonistaként felajánló főszereplő között, és ez Aladár esetében adott volt. Ugyanakkor éppen ez a sajátos bizalmi kapcsolat volt az, ami miatt fokozottan éreztem annak a veszélyét, hogy Aladár annak ellenére vállalja a folyamatot, hogy valójában érzelmileg nagyon megterhelő számára, és legszívesebben kilépne belőle. Az a társadalmi-kulturális különbség, ami köztünk van, még élesebb fénytörésbe helyezte a felelősség kérdését: milyen alapon használok fel valaki személyes traumáit egy kísérleti művészeti forma körülbírása okán? A filmrendezői ismeretek mellett kellőképpen fel vagyok-e vértézve azokkal a pszichodráma-vezetői ismeretekkel, amelyek egy ilyen helyzetben megfelelő garanciát jelentenek a főszereplő személyes integritásának biztonságos megőrzésére? Úgy éreztem, hogy, bár az Aladárral való munka izgalmas terepe volt a kutatásomban foglalt módszerrel való kísérletezésnek, és ő továbbra is nyitott volt a közös munkára, jelenleg még nem állok készen arra, hogy az ismertetett eszközökkel nyilvánosan is elérhető, nagyobb lélegzetvételiű filmet forgassak az ő történetéből.

7.3. *Mesék a zárkából*

7.3.1. A gyermekpszichodráma sajátosságai

Mielőtt belekezdenék a *Mesék a zárkából* készítése során felmerülő alkotói kérdések és megoldások részletes elemzésébe, fontosnak érzem a gyermekpszichodráma sajátosságainak áttekintését, mivel a morenoi csoportterápiának ez a formája sok tekintetben kapcsolódik filmünk megközelítési módjához.

Kende Hanna, a gyermekpszichodráma módszerének egyik legjelentősebb kidolgozója és magyarországi meghonosítója szerint „a gyermek-pszichodráma egy csoportterápiás módszer, amely a közös szerepjátékon, a gyermekek képzeletvilágának és kreativitásának mozgósításán keresztül fejti ki terápiás hatását. A gyermekdrama játék által gyógyít, fejleszt.”⁸³ A foglalkozások célja tehát olyan élmények megtapasztalása a közös játék által, amelyek énerősítő funkcióval bírnak, és segítik a gyermeket a hétköznapi helyzetekben való helytállásban. Ebben különösen nagy szerepet játszik a csoporttársakkal való eredményes együttműködés kialakítása, hiszen ez aktívan hozzájárul a megfelelő szociális képességek elsajátításához. A foglalkozások során a gyermekek egy elfogadó, empatikus légkörben megtapasztalhatják, hogy nincsenek egyedül, és hogy a bennük levő érzéseket érdemes kifejezni, mert ez felszabadító hatással lehet rájuk. Megerősödik az önértékelésük, javulnak a problémamegoldási és konfliktuskezelési készségeik, képessé válnak a kudarcélmények optimálisabb kezelésére, és nagyobb lelkesedéssel tudnak a jövőre tekinteni. Mindebben nagyon fontos szerepe van a játék irreális, szimbolikus jellegének: a felnőtt pszichodramával ellentétben a gyermekek nem saját élményeiket állítják színpadra, mivel az túlságosan megterhelő lenne számukra, hanem elképzelt történeteket, amelyekben szabadon kiélhetik kreativitásukat és játékkedvüket. „A szimbolikus játékban a gyerekek változatos formákba sűrítve jelenítik meg belső élményeiket, hogy megoldást találjanak azokra a konfliktusokra és problémákra, amelyeket megjelenítenek.”⁸⁴ A gyermekpszichodramában tehát a szorongások és feszültségek nem a valós kiváltó okok felidézésével kerülnek kijárárszra, hanem a képzelet szülte fantasztikus helyzetek színre vitele által.

Különösen fontos a családi helyzetek reprezentációjának szimbolikus jellege: ez az alapelv ugyanis „felmenti a gyereket családjának nyílt bírálattól, és mentesíti az ezzel járó elkerülhetetlen büntudattól. A szimbolikus kijátszás a szigorúan vett családi drámát általánosabb szintre emeli, amely ezáltal valamelyest veszít szenvedélyességéből.”⁸⁵ Míg a felnőtt pszichodramában a protagonista életének fontos szereplőit, így szüleit, testvéreit, társkapcsolatait is színpadra hívhatja a

83 Kende B. Hanna: *A gyermekpszichodráma egy csoportterápiás módszer* <https://www.szombat.org/kultura-muveszetek/4682-a-gyerek-pszichodrama-egy-csoportterapias-modszer> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

84 Kende B., 2000., 32.

85 Kende B., 2000., 139.

csoporttagok segítségével, addig a gyermekeknél egy negatív színben feltüntetett családtag súlyos lelkiismeret-furdalást okozhatna. A szimbolikus játékban viszont úgy tudnak feloldódni akár családi konfliktushelyzetek is, hogy a konkrét viszonyokról és szereplőkről szó sem esik.

„A (negatív önképből való) kibontakozás egyik, a családterápiában legeredményesebbnek bizonyult módozata a saját egyéni családmítosz szimbolikus kialakítása. Ez a családmítosz legtöbbször a gyerek gazdag korrektív fantáziájának eredeti terméke, máskor meglévő meseelemek feldolgozása és átalakítása útján alakul ki. Jellegzetessége, hogy előreláthatatlan, különleges, és nagyszerű elemeket ötvöz össze.”⁸⁶ A gyermekek tehát olyan mitikus és mesei elemeket tartalmazó eredettörténeteket állíthatnak színpadra, amelyek által szimbolikus módon korrigálhatják azokat a meghatározó negatív alapélményeket, amelyeket saját valódi családjukban éltek meg.

Ugyanakkor rendkívül fontos, hogy a foglalkozások során a gyermekek nem csupán a pozitív szerepek énerősítő funkcióját tapasztalhatják meg, de a negatív, destruktív késztetéseik biztonságos levezetéséhez is utat találhatnak. „Az »úgy tenni, mintha« a szörnyeteget távolítja, és lehetővé teszi, hogy a veszélyeztetett gyerek kiélje gyilkos, agresszív ösztöneit, anélkül, hogy bárkit elpusztítana, úgy, hogy a megsemmisülés őt sem fenyegeti. Ez egy dedramatizáló drámai tér. Az arisztotelészi katarzisz értelmében, ami az érzelmek purgálását (megtisztítását) lehetővé teszi.”⁸⁷

A feszültségek, a szorongások, a belső konfliktusok drámai feloldása tehát a gyermekpszichodrámban is katartikus erejű tud lenni. Ugyanakkor a katarzist, mint célt, megelőzi az öröme: fontos, hogy a gyermek csak akkor csatlakozzon a csoporthoz, ha öröme leli az ott zajló tevékenységben. A gyermekpszichodráma alapelve, hogy az alkotásnak nemcsak következménye, de előfeltétele is az öröm. A játék által oldódik a szorongás, és az önmaga nehézségeivel túlterhelt gyermekben megszületik a belső szabadság érzése, egy hosszabb folyamat végén pedig akár a saját sorsa megváltoztathatóságába vetett hite is. A foglalkozások során a gyermekek belépnek a mesék olykor lírai, máskor kemény és harcias, de mindenképpen kreativitást serkentő világába, hogy az így megszerzett élmények segítségével eszközöket kapjanak bizonytalan énképük megerősítéséhez. Kende Hanna felhívja a figyelmet a mesestruktúra és a gyermekpszichodráma hasonlóságaira. „A mese terapeutikus, funkcionális hatását mi elsősorban pszichodramatikus eszközként közelítjük meg, mert úgy gondoljuk, hogy a mese rokon a pszichodrázával, bevezeti a gyereket abba a csodavilágba, ahol például a gyenge győzelmet arat az erős fölött, a gonosz erők vereséget szenvednek; egész sor közös jellegzetességet találunk a mesestruktúra és a gyermekpszichodráma között. Az utóbbiban sajátos, a mesevilággal rokon légkör jön létre, amelyben számos meseelem előfordul. Ilyenek az időtlenség, a dimenzióváltás, a kicsi és a

86 Kende B., 2000., 143.

87 Kende B., 2000., 88.

nagy szerepcseréje, a metamorfózis: az állatok emberré, az emberek állattá válhatnak, a vadállatok, de akár a sárkányok is szövetségessé szelídülnek.”⁸⁸ A gyermekpszichodráma a mesék hétköznapi valóságon túli, mágikus dimenziójára épít, amikor a saját gyengeségével, kiszolgáltatottságával, bizonytalanságával küzdő gyermek a hős szerepébe bújva megtapasztalhatja, hogy ő is lehet erős, bátor, és magabiztos, és a benne levő pozitív tulajdonságok kiaknázása által képes a környezete javát is szolgálni. A mesét hallgató gyermekek ösztönösen azonosulnak a kezdetben marginalizált, lenézett hőssel, akinek sokféle megpróbáltatáson kell keresztülmennie ahhoz, hogy ráébredjen saját erejére, és képes legyen azt hatékonyan alkalmazni. A hős által megtett út képzeletbeli bejárása biztatón hat a gyermekekre, és megerősíti őket a gyermekkori hiányállapotok leküzdhetőségébe vetett hitükben. A legtöbb mesében a hős megoldhatatlannak látszó feladatokkal szembesül, amelyeket mégis meg kell oldania: le kell győznie a sárkányt, minden pusztító erő megtestesítőjét, hogy visszaállíthassa a közösség stabilitását, és elnyerhesse méltó jutalmát, ez pedig csak akkor lehetséges, ha bátran vállalja a küzdelemmel szükségszerűen együtt járó kockázatokat.

Ugyanakkor „a gyermeknek nemcsak hősökre, hanem szörnyetegekre is szüksége van. A szörnyeteg megjelenítése a félelem kivetítésének egyik módja. Ha a szorongás képszerűsítve van, az kevésbé félelmetes, mint a megnevezhetetlen, alakatlan szorongás.”⁸⁹ Így a gyermekpszichodráma nem csupán a pozitív élmények megtapasztalásának ad teret, hanem a félelmek, szorongások szimbolikus externalizációjának is. A megnevezhetetlen fölött ugyanis senkinek nincs hatalma, de a megnevezett, szimbolikus alakká formált szorongást már le lehet győzni: erre pedig kiváló lehetőséget biztosítanak a mesék félelmetes szörnyei.

A mesék keretet adnak a túlságosan érzékeny családi konfliktusok kijátszására is. A szülőkkel szemben érzett harag megnevezése nagy valószínűséggel nehezen feldolgozható lelkiismeret-furdalást okozna a gyermekben, de ha a konfliktus és a szereplők csak a mese szintjén vannak konkretizálva, akkor a játék valódi feloldódást eredményezhet. „Ha egy bonyolult családi helyzet, amely túlságosan fájdalmas ahhoz, hogy szóban vagy akár személyeket ábrázoló bábokkal kijátszható legyen, áttevődik, mondjuk egy nyuszicsaládra, minden kijátszhatóvá válik, még a szülővel szemben érzett gyűlölet is, amely ennek hiányában tabu marad, hozzáférhetetlen, nem feldolgozható, el sem űzhető, meg sem oldható. A nyuszi-szimbolizáció valamiféle álruha, amely lehetővé teszi, hogy egy kifejezhetetlen valóság vagy reális élmény megjeleníthetővé váljék.”⁹⁰

A gyermekpszichodráma módszere elsősorban a gyermekek játékkedvének és spontaneitásának ösztönzését szolgálja. Mivel a klasszikus morenoi pszichodramatikus technikák – mint a szerepcsere, tükrözés, duplázás, vagy monológ – többnyire megakasztják a játék spontán,

88 Kende B., 2000., 168.

89 Kende B., 2000., 176.

90 Kende B., 2000., 178.

improvizatív alakulását, és az érzelmek verbalizálását célozzák, ezért a gyermekek esetében ezek alkalmazása nem javasolt. E helyett a csoport közösen kitalál egy mesét, vagy elfogadja valamelyik gyermek mese-javaslatát, és azt játsszák el improvizatív formában. A dramatisztika nem értelmezi a játékot, nem von le tanulságot, és nem is bátorítja a csoporttagok verbális visszajelzését – e helyett ő maga is becsatlakozhat a játékba, általában egy olyan szerepben, amit egyik gyermek sem vállal szívesen, ezzel segítve a történet minél sokszínűbb, átélhetőbb megjelenítését. Rávezető kérdésekkel segíthet a történet részleteinek tisztázásában, hogy minden csoporttag számára meglegyenek a spontán játékhoz szükséges fogódzók. A keretek tisztázása mellett ugyanakkor teret kell biztosítani a játék során felemerülő új ötleteknek is, amelyek módosíthatnak az eredeti elképzeléseken. Végül soron a csoport vezetőjének rá kell éreznie, hogy a gyermek a szavakon túl mit szeretne kifejezni, és minden eszközzel ezt kell támogatnia. Legfontosabb feladata egy „olyan légkör kialakítása, amelyben a gyermek énképe átalakul, önérzete megerősödik, spontaneitása és kreativitása felszabadul, és lehetősége nyílik életstílusa harmonikus kialakítását gátló akadályok elhárítására.”⁹¹

Kende Hanna megfigyelései szerint a csoportjain részt vevő, marginalizált közegekből érkező gyermekek nagy részének nincs pozitív önképe, önmagukat értéktelennek érzik, lebecsülik, és nem bíznak a saját képességeikben – így számukra különösen fontos lehet a terápiás csoport önbizalmat adó, megerősítő, örömeztető serkentő funkciójának megtapasztalása. Ezek a gyermekek általában a szegénységet anyagi és szellemi értelemben is megtapasztalták: esetükben a pénztelenség a méltatlan lakásviszonyokkal és a kulturális eszközök hiányával is együtt jár. Kudarcosnak élik meg a családi viszonyaikat, ellenségesnek érzékelik a külvilágot, ami társadalmi kisebbségi komplexust és agresszivitást eredményezhet. Az életmódjukból hiányzik a stabilitás és kontinuitás: a szülők élettárs-cseréi miatt érzett szorongást gyakran élettér-cserék is tovább nehezítik, hiányzanak az időbeli tájékozódási pontok, és kortárs közösségükben folyamatosan a különbözőség fájdalmas tapasztalatát élik meg. A Kende Hanna által leírtak sok tekintetben érvényesek a fogvatartottak gyermekeire is. A történetek és a megélés formái egyénileg változnak, de a szociális és kapcsolati deficit minden ilyen családra jellemző.

7.3.2. A gyermekpszichodráma szellemiségének visszatükröződése a *Mesék a zárkából* koncepciójában

Miután doktori kutatásom részeként alaposabban elmélyedtem a gyermekpszichodráma elméletében, rájöttem, hogy a filmünk inspirációs forrásául szolgáló börtön-színházi előadást tulajdonképpen ugyanazok a célok és eszközök mozgatták, mint a gyermekpszichodráma

⁹¹ Kende B., 2000., 187.

alkalmakat általában. Egy marginális csoport tagjai, akik a társadalmi és családi életükben súlyos terheket cipeltek, és a megfelelő minták hiányában életük bizonyos pontjain inadekvát válaszokat adtak az őket érő kihívásokra, a kreativitás és spontaneitás játékos gyakorlásával igyekeztek feloldani a bennük munkáló feszültséget. Az ő esetükben is a mese jelentette azt a keretet, ami kellő távolságot biztosított saját élményeiktől ahhoz, hogy biztonságosan és felszabadultan, a túlságosan intenzív érzelmi megterhelés kockázata nélkül tudjanak játszani, miközben szimbolikus formában mégis a saját élményeikről és tapasztalataikról beszélhettek. Konceptiójuk az volt, hogy archaikus mesék szimbólumvilágát felhasználva mesejátékot írnak saját élményeik alapján, amelyet ők maguk dramatizálnak, zenésítenek még, és adnak elő egy különleges családi beszélő alkalmával.

A forma kétségtelenül működött, nézőként én is pontosan érzékelhettem, hogy a színpadon levő férfiak mennyire kirobbanó lelkesedéssel és kreativitással játszottak az őket személyesen ismerő közönség előtt, akiknek jól láthatóan ugyancsak katartikus élményt jelentett az előadás. A terápiás hatás tehát egyszerre hatott a játszókra és a közönségre is. Az előadók szégyenérzet nélkül, játékos szerepek mögé bújva beszélhettek életük alapvető tapasztalatairól, a nézők között helyet foglaló gyerekek, feleségek, élettársak, szülők pedig az édesapjuk, férjük, vagy gyerekük olyan új arcát ismerhették meg, ami büszkévé tehetette őket, és átalakíthatta bennük a bűnöző családtag miatt érzett szégyent. Az előadás nem egyszeri alkalom volt, a Tévelygőkért Alapítvány Büky Dorottya vezetésével hét év alatt tizenegy előadás létrejöttéhez nyújtott segítséget, és sajátos reintegrációs módszerük hatékonyságát jól mutatja, hogy az évek során részt vevő hatvanöt rab közül mindössze öten estek vissza szabadulásukat követően, miközben Magyarországon több, mint ötven százalékos a fogvatartottak visszaesési aránya.⁹² A Mesekör név alatt futó program sikeresen adaptálta a gyermekpszichodráma céljait fogvatartottak reintegrációjára: fejlesztette indulatkezelő készségeiket, empátiájukat, játékkedvüket, és segítette őket érzéseik megélésében és adekvát kifejezésében. A fogvatartottak személyiségének olyan dimenzióit nyitotta meg, amin keresztül kapcsolódni tudtak családtagjaikhoz – elsősorban gyermekeikhez –, így ezek a létfontosságú kapcsolatok is meg tudtak erősödni az előadások következtében.

A *Mesék a zárkából* alapkonceptiója hasonló célok mentén született. Egy olyan film elkészítése inspirált, ami a közösen létrehozott mesefilmek által kapcsolatot tud teremteni apák és gyermekeik között. Azt a fajta nézői katarzist szerettem volna közel hozni, amit a balassagyarmati előadás színészeinek családtagjai átéltek: miközben személyes és összetett képpel rendelkeztek arról, hogy a színpadon levők kicsodák a hétköznapi életben, a fikció mágikus ereje által a fogvatartottak személyiségének egy olyan szeletét ismerhették meg, ami rájuk is felszabadító erővel

92 Molnár Zoltán: *Kitiltották Feldmárék mesekörét a balassagyarmati fegyházból*
<https://24.hu/belfold/2018/03/20/kitiltottak-feldmarek-mesekoret-a-balassagyarmati-fegyhazbol/> Utolsó letöltés:
2024.08.29.

hatott. A fogvatartottak és családtagjaik hétköznapijainak és kapcsolattartási kísérleteinek megfigyelő dokumentumfilmes ábrázolásával szerettem volna képet adni a szereplők látható valóságáról: mindazokról a meghatározó eseményekről, amelyeknek nem lehet részese a börtönfal másik oldalán levő családtag. Másrészt a fogvatartottak által írt mesék játékfilmes adaptációiban a szereplők szubjektív világának egy fontos és értékes részét szerettem volna mozgóképes formára lefordítani, oly módon, hogy az a „jobbik énjük” megerősítését szolgálja.

Ami a gyermekpszichodrázában egy gyermekcsoport és a vezető interakciójából jön létre, a mi filmünk esetében az apák, a gyermekek, és a filmkészítők közötti együttműködésbe szerettem volna átemelni. A katartikus hatást én is elsősorban a szereplők képzeletvilágának és kreativitásának mozgósítása által gondoltam megvalósíthatónak. Fontosnak éreztem, hogy a filmre vitt fikciós történetek valamilyen áttételes módon szóljanak az apák és gyermekeik kapcsolatáról, de a gyermekpszichodráma elvéhez hasonlóan én is szükségét éreztem egy szimbolikus világ létrehozásának, ami teret ad az irreális érzések és vágyak kifejezésének és megélésének is. A családterápiában alkalmazott családmítosz megteremtése izgalmas lehetőségnek mutatkozott arra, hogy az apák és gyermekek különleges és nagyszerű elemeket ötvözve közösen korrigálják hétköznapi valóságuk sérült részeit. A megvalósítandó történetekre az apák gyermekeiknek címzett ajándékaiként gondoltam, amelyek által lehetőséget biztosítanak számukra a bátorság, az erő, és más erények látványos és örömteli megtapasztalására. Ugyanakkor nem csak a gyermekeiket ajándékozták meg az eljátszandó szerepekkel, de saját magukat is. A börtönben levő apák valószínűleg a korábbi életükben sem tudták kielégítően betölteni a „jó apa” szerepét, de a fogvatartás körülményei ezt még inkább ellehetetlenítették. Márpedig az apasággal járó pozitív élmények megtapasztalása fontos identitásképző erővel bír, ami segíthet egy optimista jövőkép megvalósításában. A mesék ideális narratív keretet biztosíthattak ezeknek az esszenciális fontosságú szerepeknek a megtapasztalására. Moreno elmélete, mely szerint a hétköznapiok vágyott, de valamilyen okból meg nem élt szerepeinek eljátszása katartikus hatású lehet, számomra is fontos kiindulópont volt.

A mesefilmek elképzelt formai világa kapcsán a film finanszírozása céljából készült pályázati anyagban így írtam: „A mesefilmek vizuális világát tekintve fontos, hogy létrejöjjön a fikció mágikus atmoszférája, egy olyan színes, gazdag közeg, melyben megtörténhet mindaz, ami a valóságban lehetetlen. Ebben eszköz lehet a green-screen technika, melynek segítségével a fogvatartott apák valóságban nagyon korlátozott mozgásterét a végtelenségig ki lehet tágítani: egy álomszerű jelenetben akár a saját valódi otthonukban is megjelenhetnek, de az is megoldható, hogy egy távoli bolygón találkozzon egymással apa és fia. Egy másik lehetőség a mesei absztrakcióra a terek és a térben levő elemek nem realisztikus mérete, formája, színei. Ugyancsak lehetséges eszköz

a bábanimáció használata: a valós szereplők bábokká vagy absztrakt vizuális formákká változva szabadon dacolhatnak a fizika törvényeivel, így még több teret adva az alkotói fantáziának. A képi világhoz hasonlóan a kisfilmek hangja is egy másfajta, a hétköznapiól eltérő hangulatot hoz. A zörejek zenével keverednek, a párbeszédnek sem a realista filmkészítés szabályait követik, szabadon keverednek belső monológokkal, vagy akár teljesen más hangú emberek szinkronjában halljuk őket.” A kiindulópontként szolgáló koncepcióban tehát egyfajta pszichodramatikus realitástöbblet filmnyelvi megteremtésére tettem javaslatot: olyan sajátos filmes eszközöket kerestem, amelyek által megfogalmazhóvá válik a szereplők hétköznapi, látható valóságon túli, belső világa is. Az elsődleges cél viszont nem a rejtett, elfolytott tartalmak felszínre hozása volt, hanem – a gyermekpszichodráamához hasonlóan – a személyiség kreativitás általi megerősítése, és az esszenciális fontosságú kapcsolatok gazdagítása.

A mesefilmek elkészítésén túl az alkotói folyamatot is fontosnak éreztem dokumentálni: ezen keresztül a kreativitás felszabadító, katartikus erejéről szerettem volna beszélni. Moreno egyik írásában arról elmélkedik, hogy a jövő terápiás szempontból leghatékonyabb filmjei nem a végeredményre, hanem a folyamat alakulására koncentrálnak majd. „Könnyen lehet, hogy a terápiásan leghatékonyabb mozgóképek azok a filmek lesznek, amelyek nem a végeredményt mutatják meg, hanem magát a fejlődési folyamatot, a születés aktusát és a köztes szakaszokat.”⁹³ Ahogy a *Ghost hunting-től Az ölés aktusán* keresztül egészen az *Négy nővér-ig* számos pszichodramatikus dokumentumfilm esetében láttuk, hogy az alkotói folyamat ábrázolása milyen módon tud a valóság mélyebb rétegeibe is betekintést nyújtani, úgy én is azt éreztem, hogy a mesefilmek elkészültéig vezető út számos megörökítésre és közvetítésre érdemes pillanatot tartogathat. A legfontosabb cél ugyanis nem a konkrét fikciós alkotások létrehozása volt, hanem az a lelki és szellemi élmény, amit a közös munka során a szereplők megéltek: ez pedig egy olyan formát eredményezett, amelyben az alkotói folyamat és a hétköznapi élet dokumentálása, illetve a konkrét mesefilmek egy sajátos filmes szövet egymást kiegészítő részeként funkcionálnak.

A pályázati anyagot a következő mondatokkal zártam: „A *Mesék a zárkából* végső soron a fikció mágikus, valóságteremtő erejéről szól, egy olyan kontextusban, melyben a hétköznapi valóság csak nagyon korlátozott körülmények között ad teret egymás számára fontos és egymástól elzárt apák és gyermekeik találkozásának. Filmünk egyrészt híd, mely összeköti szereplőinket, másrészt hiteles és érzékeny dokumentuma ezeknek a bonyolult kapcsolatoknak.” Koncepciómban tehát a morenoi realitástöbblet alapelvét hangsúlyoztam a filmünk kapcsán, amelyet a látható valóság megragadása által szerettem volna nézőként is átélhető kontextusba helyezni.

93 Cukier (szerk.), 2007., 240.

7.3.3. A munkafolyamat fázisai

Filmünk elkészítési folyamatának áttekintésén keresztül szeretném számba venni azokat az alkotói dilemmákat és megoldásokat, amelyek meghatározták a *Mesék a zárkából* létrejöttét. A folyamat során számos olyan kérdés merült fel, amire előzetesen nem számítottam, és sok olyan döntést kellett meghoznom, ami lényegi kapcsolatban állt a film szellemiségével. Meg kellett határozni a film sajátos formai világát, dramaturgiáját, a rendezői szerepkör reprezentációs formáját, a szereplők kiválasztásának mikéntjét, úgy, hogy közben folyamatosan alkalmazkodni kellett a szereplők aktuális élethelyzete által jelentett kihívásokhoz is. A folyamat számos tanulsággal szolgált, melyek érzésem szerint a jövőre nézve is hasznos tudást jelentenek azon az úton, amin alkotóként járni szeretnék. A következő fejezetekben ezekről lesz szó.

7.3.3.1. Alkotói dilemmák a forgatást megelőzően

A forgatást megelőzően számos olyan kérdést kellett rendezőként megválaszolnom, amelyek nagyban meghatározták az elkészítendő film szellemiségét. Ezek egyaránt vonatkoztak a megismert szereplők és történeteik ábrázolási módjára, a rendezői szerepkörre, a közös meseírás sajátosságaira, illetve a dokumentumfilmes és fikciós filmes megközelítési módok alapvető sajátosságaira is.

A legalapvetőbb dilemmák morális jellegűek voltak. Főszereplőként olyan férfiakra számíthattunk, akik törvénybe ütköző dolgokat követtek el, és nagy valószínűséggel a családi életüket tekintve sem folytattak példamutató életet. Ugyanakkor szeretetre vágyó és szeretni képes emberek, akik számára létfontosságú szükségletet jelentett a saját pozitív apai identitásuk megélése. Gyermekük számára pedig legalább ennyire fontos volt, hogy olyan apa-élményük legyen, ami társadalmilag elfogadott konvenciók szerint is jogos büszkeséggel töltheti el őket. Mivel az általunk elképzelt alkotói folyamat az apák és gyermekük pozitív énképét hivatott erősíteni, ezért szükségszerűnek tűnt, hogy a fogvatartott apák empátiát keltő vonásait helyezzük előtérbe a negatívakkal szemben, ugyanakkor fontosnak éreztük elkerülni a szereplők naív idealizálásának csapdáját is, mivel ez hiteltelenítette volna a szándékunk létjogosultságát.

A gyermekek szerepeltetése ugyancsak jelentős dilemmát jelentett. Hogyan garantálható a gyermekek érzelmi biztonsága egy olyan film esetében, ami nyilvánosan elérhető módon tartalmaz arra utaló információkat, hogy édesapjuk súlyosan vétett a társadalmi normák ellen? Mi védheti meg a filmünkben játszó gyermekeket a kortárs környezetük megbélyegzésétől? Nyilvánvalónak tűnt, hogy a tervünk valós kockázattal jár, amit nem tudunk teljes mértékben kiküszöbölni, ugyanakkor fontosnak láttuk megfogalmazni azokat az elveket, amelyek a lehetőségekhez mérten garanciát nyújtottak a részt vevő családtagok – és elsősorban a gyermekek – érzelmi biztonságára.

Így született meg a döntés, hogy a film fókuszában az alkotáson keresztüli kreativitás és belső szabadság megtapasztalása fog állni, míg a hétköznapi élet küzdelmeinek rögzítése csakis a szereplők szempontjait figyelembe véve történhet, azt a célt szolgálva, hogy kontextusba helyezzük ezt a folyamatot. Az alkotói szándék tehát nem a bűntények körülményeinek tisztázására vonatkozott, és nem volt célunk a szereplőket érintő bírósági ítéletek jogszerűségével sem foglalkozni. Eldöntöttük, hogy csak olyan helyzeteket és jeleneteket fogunk rögzíteni, amiket a szereplők is közvetíteni szeretnének magukról. Ezzel együtt viszont szándékunkban állt a valóság komplex ábrázolása, melynek részét képezik a nehezen elfogadható, fájdalmas dimenziók is. Ezek megmutatása kapcsán a gyermekek szempontjait éreztük irányadónak: a családi történetek érzelmileg megterhelő vonatkozásaiból csak azokat az elemeket terveztük megmutatni, amelyeket a gyermekek szemszögéből elfogadhatónak és integrálhatónak éreztünk.

A saját szerepemet illetően ugyancsak fontos volt a megfelelő szemszög megtalálása. A következő dilemmára kellett megoldást találnom: miként exponálom önmagamot úgy, hogy a fókusz egyértelműen a fogvatartottakon és családjaikon maradjon, miközben a tervezett film egy általam kitalált és vezetett alkotói folyamat dokumentálásán keresztül nyújt betekintést a szereplők életébe? A fikciós rövidfilmek célja világos volt: a játékos történetmesélés és a filmnyelv különleges eszközein keresztül szeretnénk volna katartikus élményben részesíteni a szereplőinket, és olyan hidat képezni közöttük, ami pozitív hatással lehet a jövőbeli kapcsolataikra is. Ugyanakkor azt éreztem, hogy minél inkább sikerrel járunk a kezdeti célkitűzésünkben, annál nehezebb lesz elkerülni a saját alkotói teljesítményünk piedesztálra emelését, és az ezzel szükségszerűen együtt járó visszás hatást. Minthogy a tervezett fikciós rövidfilmek, illetve az alkotói folyamatot rögzítő dokumentumfilm rendezője egyaránt én voltam, úgy éreztem, hogy a két szerepem egymás ellen játszik. Míg a fikciós rövidfilmeket egyértelműen pozitív, kapcsolatépítő szándékkal szeretnénk volna elkészíteni, a dokumentumfilm esetében nem akartunk beleesni a naivitás és a nárcisztikus alkotói öntetszelgés csapdáiba. Ugyanakkor nem akartunk olyat sem állítani, ami ellentétben áll a valósággal, azaz fontosnak éreztük világosan közvetíteni, hogy a filmünk kerete a filmet készítő alkotók kezdeményezése, és nem egy létező börtön-foglalkozás dokumentumfilmes feldolgozása. Másrészt, minthogy a film kerete egy általam kezdeményezett folyamat, és a dramaturgiai ívet ennek a folyamatnak az állomásai teremtik meg, megértettük, hogy a néző részben az én alkotói szemszöggemmel azonosulva tud végigmenni azon a komplex úton, amit filmünk által közvetíteni szeretnénk volna. Legközelebbi munkatársaimmal közösen meghoztuk tehát azt az előzetes döntést, hogy a készítési folyamatot dokumentáló részekben én is kamera előtti szerepet vállalok, ugyanakkor csak azokban a helyzetekben fontos a látható jelenlétem, amikor a film kereteit közvetítjük, illetve amikor az alkotói folyamat állomásai során érzelmileg is jelentős találkozásaim

vannak a szereplőkkel. Minden más esetben a résztvevő dokumentumfilm eszközeivel operálva rögzítjük a kamera előtti történeteket, elsősorban a családtagok viszonyaira és interakcióira fókuszálva.

A film alapötlete szerint olyan férfiakat kerestünk, akik nyitottak voltak arra, hogy meséket írjanak gyerekeiknek, amelyek alapján élőszereplős mesefilmeket készíthettünk a közös főszereplésükkel. A felvetés egy következő dilemmát állított elénk: hogyan biztosíthatjuk, hogy a mesék valóban megfilmesíthetők és egy kívülálló néző számára is élvezhetőek legyenek, miközben a fogvatartottak nyilvánvalóan nem rendelkezhetnek semmilyen dramaturgiai alapismerettel, ami a történetmesélési képességeik kapcsán biztosítékot jelenthet számunkra? Mi a fontosabb szempont: hogy a fogvatartottak teljesen önállóan hozzák létre meséiket, és vállaljuk ennek szükségszerű történetmesélési hiányosságait, hangsúlyozva a hiányosságokban rejlő báj, vagy a klasszikus értelemben vett dramaturgiai szabályszerűségeket alkalmazva törekedjünk szélesebb körben is jól értelmezhető narratívák megteremtésére a fogvatartottak együttműködésével?

A kérdés megválaszolásához az alapvető célkitűzéshez kellett visszatérnünk: a mesefilmeken keresztül olyan személyes indítatású, fiktív világokat szerettünk volna létrehozni, amelyekre a szereplőink is örömmel és büszkén tekintenek, és szívesen megosztanának másokkal is. Ennek pedig két alapvető feltételét láttuk: egyrészt, hogy a meséket minden tekintetben sajátjuknak érezzék, másrészt, hogy az adaptációk olyan színvonalon legyenek megvalósítva, amire ők maguk is ámulattal tudnak tekinteni, jelentős részben a saját hozzáadott teljesítményük miatt. Így született meg az a megközelítési mód, mely szerint a mesék az apák alapötleteit és gondolatait kell, hogy tükrözzék, ugyanakkor megfelelő alapanyagként kell szolgálniuk olyan rövid mesefilmek adaptációjához, amelyek dramaturgiai feszességüket és filmnyelvi sokszínűségüket tekintve szélesebb közönség érdeklődésére is számot tarthatnak. Ennek a zálogát pedig abban láttuk, ha a mesék a fogvatartottakkal való beszélgetéseim során születnek meg, miközben dramaturgként olyan kérdéseket teszek fel, amelyek egyszerre szolgálják az apák fantáziavilágának érvényesülését, a filmes adaptálhatóság szempontjait, illetve egy személyes viszony létrejöttét köztem és a közöttük. Így a mesék születésébe való betekintés révén a nézők információt kaphattak az apák gyermekeiknek szánt gondolataira, üzeneteire vonatkozóan, illetve képet formálhattak azokról a személyes élményekről és érzésekről, amelyek a mesék megírását ösztönözték.

7.3.3.2. Szereplőválogatás

Az alapkoncepció születése után az Országos Büntetés Végrehajtási Intézet együttműködésével és támogatásával elkezdjük keresni a film lehetséges szereplőit. Olyan fogvatartott apák jelentkezését vártuk, akiknek legalább egy 7 és 10 év közötti gyermekük volt, és

szívesen vállalnák a részvételt egy olyan dokumentumfilmben, amelynek keretein belül mesét írnának a gyermekeiknek, hogy ezek alapján mesefilmeket készíthessünk a közös főszereplésükkel. Fontos szempont volt, hogy érzékelhetően jó kapcsolatban legyenek a gyermekeikkel, legyen nyitottság bennük a kreatív munkára, és a családjaik is szívesen vegyenek részt a közös alkotásban, illetve a folyamatot és a kapcsolatuk meghatározó pillanatait dokumentáló filmben. Bár a filmen belül nem terveztünk részleteibe menően foglalkozni a kiválasztott fogvatartottak bűntényeivel, fontosnak gondoltuk, hogy alkotókként az ítélet okának ismeretében is képesek legyünk valódi empátiát érezni irányukba. Így eleve elzárkóztunk minden pedofília vádjával raboskodó férfival való együttműködéstől, ugyanakkor – a konkrét bűntény lehetőségeihez képest való ismeretében – nyitottak voltunk akár gyilkossági ítélet miatt fogvatartott apákkal is együttműködni.

Bejártuk a legtöbb olyan magyarországi börtönt, ahol esély mutatkozott a szereplők megtalálására, és nagyjából húsz olyan férfival beszélgettem, akik szívesen részt vettek volna az általunk felvázolt alkotói folyamatban. Ezek az első körös beszélgetések nagyjából egy-egy órát tartottak, és elsősorban a férfiak múltjáról, illetve a családjaikhoz fűződő viszonyukról kérdeztem őket. Számos megrendítő történetet hallottam a bűntényeket megelőző életükről, amelyek nagy része a családon belüli destruktív minták szükségszerű ismétlődéséről szólt. A legtöbb fogvatartott marginalizált szociális közegben nevelkedett, ahol hiányzott a lelki és szellemi fejlődésükhöz elengedhetetlen, biztonságot adó személyes kapcsolati háló. Nem volt igazán erős családi minta előttük, és legtöbbjükönél hiányzott a valódi apakép is. Értéket képviselő, szeretetet és biztonságot adó közeg hiányában korán a bűnözés fele fordultak, és amikor saját családot alapítottak, a feltételezhető jó szándék ellenére is azokhoz az eszközökhöz folyamodtak, amelyeket maguk körül láttak. A beszélgetések megerősítettek abban, hogy legtöbb esetben az egészséges élet előfeltétele egy olyan családi közeg, amelyet valódi szeretet és biztonság jellemez: így rendkívül fontos, hogy a fogvatartottak gyermekei a destruktív mintákon túl valódi értéket is tapasztaljanak az apák részéről. Ehhez szerettünk volna filmünkkel a lehetőségeinkhez képest hozzájárulni.

Az apákkal való első körös beszélgetéseket követően kiválasztottunk nyolc olyan férfit, akiknek a személyisége és története megérintett bennünket, és indíttatást éreztünk a velük való mélyebb együttműködésre. Megkerestük a családjaikat, hogy nyitottak lennének-e egy filmben való részvételre, az általunk vázolt koncepció szerint. A megszólított anyák közül négyen válaszoltak pozitívan a megszólításunkra, a többiek elutasították a közös filmkészítés lehetőségét, elsősorban a gyermekek érzelmi biztonságára hivatkozva. A négy apával és családjaikkal újabb találkozások következtek, melyek következtében úgy döntöttünk, hogy egyikőjükkel megszüntetjük a kreatív együttműködést. Olyan információkat osztott meg velünk az illető férfi élettársa, amelyek tudatában áthidalhatatlannak éreztük a fogvatartott családjához való viszonyulási módja és a filmünk

célkitűzése közötti ellentmondást. Bár az információk valóságtartalmáról nem állt módunkban megbizonyosodni, a folyamat lezárását illető döntéshez elég volt a tény, hogy azok a filmben esetlegesen szereplő gyerekek édesanyjától származtak.

A filmet tehát három családdal kezdtük el készíteni. A velük való együttműködés során természetesen ugyanúgy felmerült az a kérdés, hogy morális szempontból mennyiben vállalható az empátia felkeltése bizonyos terhelő információk szükségszerű elhallgatása mellett, de az ő esetükben úgy ítéltük meg, hogy az így keletkező ellentmondás nem áthidalhatatlan. A következőkben felvázolom azt az alaphelyzetet, amit a három családról az ő személyes beszámolóik alapján tudtunk a forgatás kezdetekor.

Putnoki Gáborral a balassagyarmati börtön mesekörén találkoztam: ő is játszott a filmünk inspirációs forrásul szolgáló előadásban. A nézőközönségben ott ült felesége, Ini, fia, Alex, és édesanyja, Lili is. Jól emlékeztem arra az intenzív átélésre, ami rajtuk tükröződött az előadás során. Amikor elkezdtünk a filmen dolgozni, Gábor 30 éves volt, és hét évre ítélték, mert ittasan megvert egy – számára egyébként ismeretlen – férfit. Az ítélet súlyosságát az indokolta, hogy Gábornak korábban már volt egy felfüggesztett büntetése garázdaság miatt. A forgatás kezdetekor tizenegy éve volt együtt szerelmével, az akkor huszonnyolc éves Inivel, aki férje távollétében egyedül nevelte közös fiukat, az akkor tíz éves Alexet. Gábor négy éve volt bent, ami alatt elvégezte a gimnáziumot, és érettségire készült. Napjai megszokott rutin szerint teltek: a hajnali ébresztőt követően bement a börtönhöz tartozó cipőgyárba, ott dolgozott kora délutánig, majd az ebédet követő időszakot tanulással, tévézéssel, kártyázással, kondizással, illetve péntek délutánonként mesekörös színjátszással töltötte.

Ini az apci könnyűfémöntőben dolgozott egy futószalag mellett. Alex iskolába járt, és a helyi egyesület utánpótláscsapatában focizott. Apja börtönből küldött rajzai díszítették a szobája falát. Gábor, Ini és Alex filmes vonzereje nem elsősorban a háttértörténetükben, sokkal inkább a személyes kisugárzásukban rejlett. Mindhármukban volt valami egyszerű, természetes közvetlenség és nyitottság, ami miatt nagyon könnyű volt megszeretni őket. Mintha a szülőkből sem kopott volna ki a gyermeki kíváncsiság és rácsodálkozás képessége, ami Alexben még természetes módon megvolt. Nehézségeiket ugyanolyan természetes egyszerűséggel vállalták, mint amilyen őszinte derűvel gondoltak vissza az együtt töltött idők pozitív élményeire.

Kanász Zoltán egy Szeged melletti faluban nőtt fel. Gyermekkorának meghatározó tapasztalata volt a szegénység, így korán elhatározta, hogy az ő gyermekei soha nem fognak szűkölködni. A kilencvenes évek végén-kétezres évek elején, két fia születésének időszakában sok más határ menti családhoz hasonlóan ő is illegális cigarettacsempészettel foglalkozott, ami állítása

szerint nagyon jövedelmező volt: egyes hónapokban akár nyolc millió forintnyi nyereséggel is zártak. Idővel Zoltán építőipari vállalkozást is indított, saját munkásai voltak. Egy napon egyik munkása elloptott tőle hatszázezer forintot. Zoltán három másik munkásával együtt utána ment, és megtalálták egy játékgép-teremben, ahol a pénz nagy részét már eljátszotta. A maradék összeget erőszakkal visszavették, a pénzt eltulajdonító munkást alaposan megverték, ráadásul ezt követően meg is kötözték. Zoltánt csoportos rablás, csoportosan elkövetett testi erőszak és a szabad mozgásjog korlátozása miatt letartóztatták, és nyolc évre ítélték.

Zoltán három gyermek édesapja. Ekkor már két éves volt Zsófi, a legkisebb. A tizenkilenc éves Dávidról nem sokkal korábban állapították meg, hogy az akkor még alig ismert, máig gyógyíthatatlan Crohn-betegségben szenved, aminek következtében többször életveszélyes állapotba is került, és azóta is rendszeres kezelésre szorul. A küzdő szellem viszont továbbra is ott volt benne, ennek jeleként is tetováltatta magára első műtétje után Hemingway klasszikus sorait: „Emberi törvény kibírni mindent, és menni mindig tovább, akkor is, ha már nincsenek benned remények és csodák.” Öccse, az akkor tizennyolc éves Matyi korábban ígéretes focista karrier előtt állt, igazolt játékos volt Szegeden, de egy tanfolyam elvégzése után átnyergelt a cukrász szakmára. A forgatás elején hét éves Zsófi éppen elkezdte az iskolát, szabadidejében nagy örömmel rajzolt és festett. Mónika, Zoltán felesége és a gyermekek anyja idősgondozóként igyekezett eltartani családját: a bevásárlástól a pelenkázáson keresztül nagyon sok mindenben segítette a rá bízott, kiszolgáltatott emberek életét.

A Kanász család filmes vonzereje leginkább abban a mélyen empátikus, tanult és érzékeny embereket sejtető kommunikációs stílusban rejlett, amit velük való találkozásom alkalmával tapasztaltam. A többi családhoz képest ők szolidabb szociális közegben éltek, egy rendezett szegedi tömbházlakás negyedik emeletén. Szerepeltetésüket azért is éreztem fontosnak, hogy ne csak mélyszegénységben élő, Magyarország szociális periferiáján levő szereplőket lássunk. Zoltán volt az egyetlen, aki a film forgatásának időszakában előre láthatóan szabadulhatott, így ezt a fontos eseményt is szerettük volna rögzíteni.

Jónás Tibor a forgatás kezdetéig eltelt huszonhárom évének nagy részét különféle állami intézetekben töltötte. Édesanyja már Tibor születésekor drogfüggő volt, édesapja különféle zűrös ügyek miatt börtönben ült, így a kisfiú korán nevelőintézetbe került. Édesanyja csak néha, egy-egy hétvégére vette magához, de ezek az alkalmak sem voltak felhőtlenül vidámak. Tibor egyik markáns gyermekkori emléke, hogy hét éves korában az édesanyja magára hagyta a lakásban. A kisfiú éjjel körül meztelenül kiszaladt a lakásból. A rendőrök az Üllői úton találtak rá, innen szállították vissza a nevelőintézetbe. Ezt követően a korábbi együtt töltött hétvégék megszűntek. Az állami intézetből 18 évesen kikerült Tibor kétmillió forint körüli állami támogatásból kezdhette

volna önálló felnőtt életét, de a pénzt néhány hónap alatt felemésztette az éjszakai élet. A pénzhiány rablásokra készítette, rövidesen bekerült a börtönbe. Két év után szabadult, és megismerkedett Enikővel, akkori élettársával, aki alig fél évvel korábban egy autóbalesetben elvesztette férjét. Tiborral való megismerkedésekor négy gyermeket nevelt egyedül, és ott lakott náluk Tibor édesanyja is, akit az utcáról fogadtak be. Akkor találkozott először a frissen megözvegyült asszonnyal, amikor meglátogatta édesanyját, és rövidesen szerelmi kapcsolat alakult ki közöttük.

Enikő legkisebb gyermeke, a hét éves Tina eleinte nagyon nehezen fogadta el édesanyja új élettársát. Édesapjához nagyon mély érzelmek fűzték, így nem csoda, hogy az új férfire betolakodóként tekintett. De Tibor játékos, barátságos személyisége egy idő után a kislányra is pozitívan kezdett hatni, és egy napon apának kezdte szólítani. Példáját rövidesen két évvel idősebb bátyja, Szabolcs is követte. Amikor látszólag stabilizálódni kezdett volna az új családi helyzet, Tibor újra belekeveredett egy rablásba, letartóztatták, és a budapesti Kozma utcai börtönbe került. Enikő és gyermekei havonta látogatták, és naponta beszéltek vele telefonon. A beszélők alkalmával Tibor gyakran odahívta édesapját is, akit néhány zárkával arrébb őriztek, és a fiú elmondása szerint élete nagy részét börtönben töltötte.

Bár Tibor nem volt a gyermekek biológiai apja, izgalmasnak tűnt, hogy a két fiatalabb gyermek apának szólította őt, és telefonbeszélgetéseik nagyon intenzív érzelmi kötődésről árulkodtak. Ugyanakkor az a tény, hogy Tibor apja, idősebb Jónás Tibor is ugyanabban az intézményben raboskodott, mint a fia, és nyitottnak mutatkozott a filmben való részvételre, olyan lehetőségnek látszott, ami egy váratlanul újszerű árnyalatot adhatott a közös alkotói folyamatnak. Minthogy húsz évvel korábban nem tudott megfelelően jelen lenni fia nevelésében, a közös meseíráson keresztül lehetősége nyílt valamit pótolni abból a hiányból, amit korábbi távolléte jelentett. Így hozzásegíthette fiát ahhoz a sajátos apa-élményhez, amit korábban ő maga sok tekintetben elmulasztott megélni.

7.3.3.3. A dokumentum-jelenetek forgatása

A dokumentum-jelenetek forgatása kapcsán elsősorban a Bill Nichols tipológiája szerinti⁹⁴ résztvevő dokumentumfilm eszközeivel dolgoztunk. Filmünk alapkonceptiója a filmkészítő stáb – szorosabb értelemben véve a stábot képviselő rendező – és a szereplők találkozására és kreatív együttműködésére épült. Nichols szerint „a résztvevő dokumentumfilm az alkotó és az alany

⁹⁴ Nichols, 2009., 04.,

tényleges, megélt érintkezésének élményét képes hangsúlyozni.⁹⁵ Az alapkoncepció kidolgozása során világossá vált, hogy filmünk tétjét az általunk felvetett alkotói folyamat érvényessége és lehetséges hatása adhatja meg. Ahhoz, hogy ez a folyamat a nézők számára is átélhetővé váljon, fontos, hogy az alkotói intencióval ugyanúgy tudjanak azonosulni, mint azokkal a szereplőkkel, akiknek életébe filmünkön keresztül betekintést nyernek. Ehhez pedig az alkotók és szereplők találkozása és a folyamat során formálódó kapcsolatok átélése tudhat megfelelő keretet biztosítani.

Nichols hangsúlyozza, hogy a résztvevő dokumentumfilmben „egy találkozás igazságáról van szó, nem pedig az abszolút vagy hamisítatlan igazságról. Látjuk, hogyan alakul ki az alkotó és az alany közti kapcsolat, hogyan viselkednek egymással, a hatalom és irányítás milyen formái lépnek működésbe, illetve hogy az érintkezés e jellegzetes típusából miféle felismerések és kapcsolatok bontakoznak ki. Ha egy ilyen szituációban az igazságot keressük, az csakis az interakció valóságából fakadó igazság lehet, ami nem jött volna létre a kamera jelenléte nélkül.”⁹⁶ Nichols meghatározása az általunk alkalmazott nézőpontra is érvényes. Az alaphelyzet nem jöhetett volna létre a kezdeményezésünk nélkül, és fontos volt, hogy ezt transzparens módon tükrözzék a dokumentumfilmes formanyelvi megoldások is. Így azokban a jelenetekben, ahol adekvátnak éreztük a rendezői jelenlétre való reflexiót, ezt igyekeztünk filmes eszközökkel is érzékeltetni.

A film egy korai jelenetében képileg is láthatóan megjelennek a filmben, és megkérdezem az egyik apát, Gábort, hogy szerinte a kisfia milyen mesefigura lenne legszívesebben. Ezt követően a párbeszéd során a kamera végig Gáboron van, amint elmeséli, hogy miért szánná a kisfiának a malacka szerepét a tervezett mesefilmben. Az interjú-szerű jelenet egyszerre teremti meg a személyes kapcsolatot köztem és Gábor között, miközben érzékelteti azt a szövetséget is, ami a rendező és a fogvatartott között létrejött a kreatív együttműködés céljából. Az alkotói jelenlétet ugyanakkor csak azokban az esetekben hangsúlyoztuk, amikor úgy éreztük, hogy ez a korábban jelzett szempontokat szolgálja, és nem veszi el túlságosan a hangsúlyt a valódi fókuszról, ami a fogvatartottak és családjaik kapcsolatának alakulására vonatkozott. Így az érzékelhető jelenlétem elsősorban a mesék és mesefilmek elkészítésének folyamatára korlátozódott, illetve bizonyos helyzetekben olyan személyes kérdések felvetésére, amelyek reflexióra készítették a szereplőket a számukra aktuális történetekkel kapcsolatban. Ez utóbbi helyzetekben mindig a kamera mögül szólaltam meg, azzal a szándékkal, hogy a nézői figyelem egyértelműen a megszólított szereplőre vagy szereplőkre irányuljon. A beállított, megkonstruált interjúhelyzeteket ugyanakkor igyekeztünk elkerülni. Az otthon levő családtagok esetében ez egyszerűbb volt: őket a saját természetes

⁹⁵ Nichols, 2009., 31.

⁹⁶ Nichols, 2009., 32.

környezetükben, látszólag véletlenszerű, spontán helyzetekben tudtam megszólítani, amikor úgy tűnt, hogy a szereplők között zajló interakciók nem elegendőek ahhoz, hogy a dramaturgiailag szükséges információt rögzíteni tudjuk. Így mesélik el a Kanász testvérek egy ágyon a falnak dőlve édesapjuk börtönbe kerülésének történetét, Enikő így olvassa fel nekünk párja egyik börtönből írt levelét, és így szól ki hozzám Tina, amikor arról beszél, hogy a börtönben levő Tiborral időközben szakító édesanyjának már csak ő a szerelme. Mivel csak különleges, ritka helyzetekben volt olyan kérésünk a szereplők irányába, hogy ne nézzenek a kamerába, vagy ne reflektáljanak a forgató stábra, megtörtént, hogy ösztönösen kiszóltak a jelenetből: a közöttünk kialakuló viszony érzékeltetésének ezek a pillanatok is fontos elemei voltak.

A fogvatartottak esetében ugyanakkor ez bonyolultabb volt: velük kapcsolatban nem volt lehetőségünk a hétköznapi élet spontán pillanatainak rögzítésére. Másrészt a film koncepciójának lényeges eleme volt, hogy a mesék és mesefilmek születésének különféle fázisaiba beleláthassunk, ezek pedig a velem való együttműködésben születtek. Így velük számos beszélgetést rögzítettünk, elsősorban a készülőben levő mesékre, illetve az adott időpontban ható személyes érzéseikre és gondolataikra összpontosítva. A kész filmbe ezekből arányaiban véve kevés részlet került be, viszont a hosszas beszélgetések esszenciális fontosságúak voltak a közöttünk levő bizalom megalapozásához és elmélyítéséhez. Így volt lehetséges, hogy több hónap beszélgetést követően az érzelmeit ritkán megmutató Kanász Zoltánnak megismerhettem az érzékenyebb, sérülékenyebb oldalát is, és az ezt dokumentáló képsor felhasználása sokat segített abban, hogy a nézők empátiáját is felébresszük az irányában. A rögzített párbeszédnek bizonyos részletei ugyanakkor olyan személyes vallomásokként is működtek, amelyeket jól tudtunk alkalmazni a hétköznapi élet eseményeit rögzítő képek hanggi ellenpontjaként.

Jónás Tibort és édesapját illetően nagy lehetőség volt, hogy mindketten egyszerre lehettek a kamera előtt: így esetükben a interjúhelyzet formalitását jól tudtuk oldani az egymással való interakcióik rögzítése által. A velük való beszélgetéseim során igyekeztem úgy feltenni a kérdéseket, hogy azokat egymás között is megvitathassák, így a közöttük zajló párbeszédeken keresztül az egymáshoz fűződő viszonyukba is beleláthatunk. Így a közös meseírás apropóján jól érzékelhetővé vált a közöttük levő, sajátosan abszurd humorral bíró apa-fia kapcsolat is: ez a helyzet teremtett keretet arra, hogy az élete jelentős részét rácsok mögött töltő idősebb Jónás Tibor megszthassa elmés életvezetési tanácsait az ugyancsak többszörösen visszaeső fiával. A helyzet komikuma kellően ellenpontozta a fogvatartotti lét eredendő tragikumát, és hatásosan oldotta a börtön terének nyomasztó atmoszféráját.

Azokban a helyzetekben, amelyek érezhetően komoly téttel bírtak a szereplőink számára, filmkészítőkként igyekeztünk minél kevésbé felhívni a figyelmet a saját jelenlétünkre, és diszkrét

megfigyelőként rögzítettük az eseményeket. Egy beszélő, amikor az apák hetek, vagy akár hónapok óta először találkoznak a családtagjaikkal, vagy az a pillanat, amikor kiderül egy család számára, hogy mikor szabadulhat az apa, olyan intenzív érzelmi töltettel bírnak, hogy bármilyen túlzott reflexió a stáb jelenlétére elterelheti a fókusz a szereplők között zajló lényegi történetekről. Ugyanakkor egy-egy véletlenszerű kiszólás egy szereplő részéről itt is világossá teszi, hogy a kamera mögött is valós emberek állnak, akik személyes viszonyban vannak a szereplőkkel. Ez a viszony teremtheti meg azt a közvetlen hangulatot, ami miatt a néző az intimebb jelenetek esetében sem érzi túlságosan tolatkodónak azt a kitüntetett megfigyelő-szerepet, amelybe a filmen keresztül került. Ha a néző az érzelmileg megterhelő jelenetek esetében is érzékeli – akár csak egy-egy pillanatra is – a szereplők és filmkészítők közvetlen kapcsolatát, akkor megszűnhet az a kellemetlen érzés, amit a szereplők személyes terébe való túlságosan közvetlen belépés eredményezhet. Ezen sajátosan résztvevő dokumentumfilmes hatás elérése érdekében lettek a film részei olyan apró pillanatok, mint amikor egy beszélőre menet Enikő fiai a kamera fele fordulva megfeszítik izmaikat, vagy egy nagy téttel bíró telefonbeszélgetés előtt Kanász Mónika a kamera mögé nézve kiszól, és megkérdezi, hogy felveheti-e a telefont.

A szereplőkkel való közvetlen viszony érzékeltetése ugyanakkor nem vehette el a fókusz a valódi kérdésről: hogyan zajlik az egymástól elszakadt családtagok élete, és milyen eszközökkel próbálják életben tartani a kemény megpróbáltatásoknak kitett kapcsolataikat? Miután a korábban már említett eszközökkel érzékeltettük a szereplők és alkotók viszonyát, fontos volt, hogy a dokumentumfilmes játékidő legnagyobb részében a szereplőink életének hétköznapi valóságára koncentráljunk. Azokra az apró pillanatokra voltunk kíváncsiak, amelyeken keresztül elképzelhetővé válnak a szereplőink mindennapjai. Az otthon levő családtagok esetében nagyobb szabadsággal rendelkezünk: elmehettünk velük a parkba, fagyizni, rögzíthettünk egy spontán hógolyózást, vagy olyan kiemelt eseményeket, mint egy születésnap. Az apák esetében a sajátos körülmények miatt sokkal korlátozottabb mozgástérrel rendelkezünk: előre pontosan le kellett egyeztetnünk a börtön vezetőségével a felvételre szánt képeket, és csak azokat rögzíthettük, amelyekre hivatalos engedélyt kaptunk. Így a spontaneitást a tervezett spontaneitás váltotta fel: az előre rögzített keretrendszeren belül igyekeztünk olyan helyzeteket teremteni, amelyek túlmutathatnak a börtönélet leegyszerűsített, illusztratív ábrázolásán. Így látjuk azt, ahogy Gábor egy rabtársának mesél a kisfiáról, vagy Kanász Zoltán a cellatársával kártyázva csillogtatja sajátos humorát. Ugyanakkor olyan képek rögzítését is fontosnak gondoltuk, amelyek a börtön visszatérő, rutinszerű pillanatait érzékeltetik: a mosakodást, borotválkozást, takarítást, vagy éppen a naponta többször ismétlődő motozásokat. Ezek esetében a megfigyelő, kívülálló kamerahasználatot éreztük

leginkább adekvátnak, hiszen az ábrázolt pillanatok a forgató stáb jelenlététől függetlenül is naponta ismétlődnek.

Bizonyos dokumentumfilmes jelenetek esetében erőteljesebb rendezői beavatkozást – és ezzel együtt a dokumentumfilmes igazság-fogalom újraértelmezését – is szükségesnek éreztünk a narratíva hiányosságainak betöltése érdekében. Az utómunka során ugyanis azzal szembesültünk, hogy az egyes történetszálakból hiányoznak olyan elemek, amelyek nélkül az elmesélt történet ritmusa megbicsaklik, és e miatt nem tud megszületni a folyamatot jellemző érzelmi hatás sem. Ezért úgy döntöttünk, hogy ezeket a jeleneteket utólag fogjuk leforgatni.

A filmben két ilyen jelenet játszik fontos szerepet. Az egyik a beszélő, amikor Gábor elmondja fiának és édesanyjának, hogy kapott néhány nap eltávozási engedélyt, így ez idő alatt részt vehet a mesefilm forgatásán is. Itt több, a narratíva szempontjából lényeges információt kellett közvetítenünk, úgy, hogy ezek természetes részét képezzék a helyzetnek. Rögzíteni kellett, hogy a mesében a rókát játszó nő Gábor édesanyja és Alex nagymamája; ehhez hasonlóan annak is el kellett hangoznia, hogy a farkast játszó férfi Gábor testvére és Alex nagybátyja. Ugyanakkor szükség volt egy jelenetre, ami dramaturgiailag előkészíti Gábor börtönből való néhány napos távozását. Ekkor már a valóságban túl voltunk a mesefilm forgatásán, így a jelenet tulajdonképpen egy képzeletbeli, korábban meg nem történt helyzet eljátszása volt.

Ehhez hasonlóan hiányzott egy mozzanat az Enikő és Tibor kapcsolatából, amit valamilyen formában érzékeltetni szerettünk volna: a narratívában túlságosan hirtelen követte egymást a közös mesefilmkészítés és a kapcsolat végének híre, és szükség volt egy jelenetre, ami hangulatilag előkészíti a szakítást. A kérdés az volt, hogy a történetek valós idejét követően rekreálhatók-e a fentiek szellemében létrehozott jelenetek a nélkül, hogy vétenénk a dokumentumfilmes igazságra vonatkozó normák ellen?

A kérdés megválaszolásához fel kellett tennünk egy következő kérdést is: milyen alapállítások igazságán múlik a filmünk hitele? A válaszuk erre az volt, hogy nem hamisíthatjuk meg a szereplők kapcsolatát, és hüen kell ábrázolnunk azt, ahogyan az általunk kezdeményezett kreatív folyamatban részt vettek, illetve ahogyan az hatott rájuk. A narratívát ezen kiindulópontok mentén kellett megalkotnunk, úgy, hogy minden kapcsolati szál a valóságnak megfelelő, átélhető dramaturgiai íven fusson. Így tehát a prioritás nem a szigorú forgatási körülmények által meghatározott eredeti forgatott anyaghoz való hűség volt, hanem az általunk ismert valóság kreatív filmes reprezentálása, amibe az is belefért, hogy az eredeti történetek után fél évvel a szereplőink eljátszották a mesefilm forgatását megelőző beszélgetésüket, vagy Jónás Tibor eljátszotta, ahogy sikertelenül próbálja hívni a tőle eltávolodott Enikőt. Az eljátszott jelenetek belső, emocionális igazságtartalmukat tekintve voltak hűek az eredeti történetekhez, és nem a felületi tények szintjén.

A jelenetek tétje nem az volt, hogy az eredeti körülményeket hűen dokumentálja, hanem az, hogy a szereplők belső megéléseit érzékeltetve segítse a hiteles és átélhető narratíva létrehozását. Így tehát – ahogy a dolgozat korábbi fejezeteiben számos esetben már láttuk – itt is a fikción keresztül jutottunk el a valóság szubjektív rétegeinek ábrázolásához.

Arra az alkotói megközelítési módra, hogy a tények ábrázolása helyett az elmesélt történet belső valóságához kell hűnek lennünk, talán a film nyitó képsora a legszemléletesebb példa. Már a film nagy része leforgott, és az utómunka fázisánál tartottunk, amikor egyértelművé vált, hogy nem lenne célszerű a filmet a folyamat kezdetét közvetítő dokumentum-jelenettel kezdeni, hiszen az nem reprezentálná kellőképpen az alkotás szellemiségét: e helyett valamilyen líraibb bevezetőre van szükség, amiben egyszerre van jelen a börtön világa, és a mesék mágikus hangulata. Így jutottunk arra a megoldásra, hogy az éjszakai börtön képeit követően az ágyukban fekvő fogvatartott szereplőinket mutassuk, mintha aludni készülének, majd álomszerűen jelenjen meg egy képsor egyik mesefilmből. Az ötletben semmilyen valótlanág nem volt, hiszen filmünk szereplői számtalanszor feküdtek éjszaka, nyitott szemmel a börtönágyukon. Ugyanakkor az ötlet születésekor Kanász Zoltán már szabad volt. Esetében tehát kénytelenek voltunk az otthonában rekreálni a börtönbeli fekvőhelyét: az operatőr egy összecsucskható ruhaszáritón átvilágítva érzékeltette finoman a rácsok által vetett árnyékok hangulatát. Kérdés, hogy sajátos megoldásunkkal hazudtunk-e? Véleményem szerint nem, hiszen filmünk nem a magyarországi börtön-fekvőhelyek sajátosságait kutatta. Jelenetünk funkciója az volt, hogy érzékeltesse a filmünkben is reprezentált valóságot, mely szerint történetünk elején Kanász Zoltán börtönben volt, és esténként sokféle gondolat kavargott a fejében – ebben a tekintetben pedig képünkkel semmilyen valótlanágot nem állítottunk.

Filmünk dokumentum-jelenetei tehát elsősorban a résztvevő dokumentumfilm szellemében születtek. Ugyanakkor bizonyos helyzetekben a narratíva teljességét csak a fikció alkalmazásával éreztük megteremthetőnek: ez viszont minden esetben a szereplők történetének és belső megéléseinek pontosabb reprezentációját szolgálta.

7.3.3.4. A fikciós jelenetek előkészítése és forgatása

Mint már említettem, a mesék írásakor igyekeztünk a lehető leginkább építeni az apák ötleteire, ugyanakkor fontos volt, hogy a történetek megfeleljenek az adaptálhatóság kreatív és technikai követelményeinek is. Fontos szempont volt, hogy a történetek tükrözzék az apák személyes belső világát, ugyanakkor a mese létrejöttét megcélzó beszélgetések során igyekeztem elkerülni a pszichologizáló kérdéseket. A mesék és mesefilmek elsődleges célja ugyanis nem a

családok konfliktus- és viszonyrendszerének szimbolikus ábrázolása volt, hanem olyan fantáziavilágok megteremtése, amelyekben a szereplőink a hétköznapi szerepeiken túlmutató, megerősítő tapasztalatokat élhetnek meg. Így tehát a történetekről való gondolkodást elindító kérdés minden esetben az volt, hogy az apák szerint a gyermekek milyen mesebeli karaktert játszanának szívesen, a mesék alaphelyzetét pedig azok a konfliktusok adták, amelyekkel a gyermekeknek szánt karakterek a történetek elején szembesültek. A mesék elkészültét követően az adaptációs folyamatban elsősorban arra figyeltünk, hogy a filmes forma a lehető legjobban tükrözze azokat az erőnyeket, amelyeket a szereplők kapcsán fontosnak éreztünk közvetíteni. Ugyanakkor azt is szem előtt tartottuk, hogy a választott rövidfilmes formák egymáshoz képest is újszerűek legyenek.

A malackás mese ötlete és Alex mesebeli szerepe Gábor egyik személyes emlékéből született, amikor a kisfiát egy aranyos kismalachoz hasonlította. A kérdésemre, hogy mi lehet a céja a történetben a malackának, Gábor azt válaszolta, hogy szeretné megtalálni a valódi szüleit. Erre visszakérdeztem, hogy történt-e valami a malackával, ami miatt nincs a szüleivel. A válasz az volt, hogy egy régi erdei séta során egy tisztáson felejtették egy kis kosárban, és rátalált egy farkas, akinek nem volt gyermeke, és sajátjaként magához vette. Az ezt követő beszélgetésben Gábor szeretetteliként írta le a farkas és a malacka kapcsolatát, viszont fontos volt találni egy dramaturgiai fordulópontot, ami ennek ellenére is a szülei megkeresésére indíthatja a malackát. Az erre vonatkozó kérdésemet követően Gábor néhány percre a gondolataiba merült, majd egy rendkívül összetett dramaturgiai helyzettel állt elő: az erdei állatok családi vetélkedőt szerveznek, amelyen nagy sikerrel lépnek fel a borzok, a nyulak, a medvék, és végül a farkas és a malacka is színpadra áll. Őket viszont még az előtt kifütyüli az erdei közönség, hogy belekezdhetnének közös produkciójukba: „nem is vagytok igazi család!” - kiáltják feléjük, és a produkció kudarcba fullad. A malacka sírva elszalad, és megbújuk egy odvas fa tövében. Egy arra repülő madár megkérdi tőle, hogy miért sír, ő pedig elpanaszolja bánatát. A madár erre elmeséli neki, hogy néhány erdővel arrébb látott egy malackához hasonló párt, és talán ők lehetnek a szülei. Útbaigazítja, és másnap hajnalban a malacka valóban útnak indul.

Gábor spontán ötlete számomra lenyűgöző módon bizonyította, hogy mennyire komplex dramaturgiai érzékkel bírhatnak azok az emberek is, akiknek nincs hozzáférésük a kultúra legalapvetőbb szegmenseihez sem. A hős összetett érzelmi állapota a helyzetből fakadóan vált érthetővé, ahogy a konfliktust verbalizáló jelenet is szervesen kapcsolódott a történeti ívhez, és valós érzelmi és dramaturgiai motiváció állt mögötte. A malacka hazatalálásának momentumai ugyancsak a Gáborral való beszélgetések során álltak össze, figyelembe véve, hogy összesen egy kiemelt mellékszereplővel számolhatunk, mivel Gábor hozzátartozói közül a farkast játszó testvér

mellett csak édesanyja vállalt nagyobb szerepet. Így a mese antagonistája a malackát törbe csalo róka lett, aki kezdetben ártatlannak tűnik ugyan, de valójában a ragadozó medvének dolgozik.

Ugyancsak fontos volt Gábor ötlete a mese végére vonatkozóan. Egyik találkozásunk alkalmával elmondta, hogy szerinte jó csavar lenne a történetben, ha a végén kiderülne, hogy csak a malacka rossz álma volt az egész. Első pillanatban idegenkedtem a gondolattól, mert úgy tűnt, hogy ezzel feloldódna a történet drámaisága. Később viszont megértettem, hogy ez az oldás fontos reflexió arra vonatkozóan, hogy Gábor milyen történetet szeretne átadni a fiának.

Ahogy már hangsúlyoztam, a meseírás folyamán arra törekedtünk, hogy a dramaturgiát a gyermekek számára írt fiktív karakterek vágyai és céljai mozgassák. Ez által igyekeztünk elkerülni azt a csapdát, hogy szándékosan közvetlen megfeleléseket hozunk létre a fogvatartottak családi konfliktushelyzetei és a rövidfilmes adaptációk alapjául szolgáló narratívák között. Ugyanakkor ezek a kapcsok önkéntelenül is megszülettek, a nélkül, hogy a meseírás folyamata során erre reflektáltunk volna. A meseíró foglalkozások elindulásával egy időben Gábor szembesült azzal, hogy párja véglegesen lezárta a vele való kapcsolatát, és párkapcsolatba lépett egy másik férfival, aki így egyúttal Alex nevelőapja is lett. Bár beszélgetéseinkben a mesefilm elkészültéig soha nem vontunk párhuzamot a magánéleti tény és a mesebeli farkas-malacka kapcsolat között, ebben a tekintetben nehéz nem észrevenni a mese személyes vonatkozását. Innen nézve különösen megkapó az a szerzői intenció Gábor részéről, amivel a meséjében megjelenő mostoha szülő-gyerek viszonyt szeretetteli, bátorító kapcsolatként jellemzi. Ehhez hasonlóan az álom-keret mögött is kiolvasható egyfajta vágybeteljesítő szándék, mely szerint a jelen bonyolult, küzdelmekkel teli viszonyai csupán a képzelet szüleményei, és az ezekből való felébredés visszaállíthatja a kezdeti, a jelenből visszatekintve idilliként leírt családi egyensúlyt.

A mese adaptációja során fontos fogódzó volt, hogy tudtuk: Gábor olyan sajátos büntetésvégrehajtási fázisban van, amikor évente néhány napra eltávozási engedélyt kaphat, és meglátogathatja családját. A mese írásakor tehát már készülhattünk arra, hogy a nagyjából öt napos szabadságából egy-két napot a film forgatására szánhat. Így Nagy Zágon operatőrrel olyan élőszerplős mesefilmes formán gondolkodhattunk, amelyben a szereplők fizikailag is egy térben vannak. Az élőszerplős mese ötletét az is erősítette, hogy az előkészítés részeként különféle jeleneteket próbáltunk a családtagokkal, és úgy éreztük, hogy a Putnoki család tagjai rendkívül erős és ösztönös színészi jelenléttel bírnak, ezt pedig mindenképpen szerettük volna a mesefilmben is megmutatni.

Mivel fontos szempont volt, hogy a mesefilm vizuálisan izgalmas legyen, olyan tereket kerestünk, amelyek a történet mágikus atmoszféráját erősítették. A főtí filmgyári díszlet két ritkán használt házikója – melyeket eredetileg egy viking sorozathoz építettek – lett a farkas, illetve a

malacka család otthona. Tasnádi Zsófia látványtervező kézzel készített, amatőr barkács-hangulatú díszletelemei természetes melegséget és könnyedséget kölcsönöztek a belső tereknek. A szabadtéren játszódó jelenetek esetében ugyancsak karakteres, az adott jelenet atmoszféráját erősítő tereket kerestünk. Így találtunk rá egy vizuálisan jól elkülönülő erdőrészletre az erdőbe való belépés szekvenciájához, egy sűrűn nőtt, de kiszáradt fenyőkből álló fás területre az éjszakai üldözés-jelenethez, vagy a tatabányai Szelim-barlangra a barlangba való bezuhanás képsoraihoz.

A mesefilm vizuális világának megteremtéséhez fontos referencia volt Spike Jonze *Ahol a vadak várnak* című filmje: a filmünk szereplői által viselt, kissé koszos, kopott, házi készítésű kezeslábas-jelmezek, a kimunkált mesefilmes közeget ellensúlyozó kézikamera-használat és az egyszerre könnyed és érzelmes, analóg hatású zene előképe egyaránt az amerikai függetlenfilmes rendező sajátos hangulú mesekönyv-adaptációja volt. A világítást tekintve egyszerre törekedtünk az absztrakcióra és valamiféle nyers hatás elérésére: így az éjszakai erdei üldözés-jelenetben erősen kontrasztos szpot-fényeket használtunk, amelyekkel a kamera irányából világítottuk meg a szereplőket, miközben a környezetük teljes sötétségben maradt. Ezzel a természetes fénykörülményekhez semmilyen módon nem hasonlító konstrukcióval igyekeztünk aláhúzni a hangulat meseszerűségét, miközben a hagyományosan esztétizáló képi fogalmazásmódtól eltávolodva megpróbáltunk elmozdulni egy zsigeribb forma irányába.

A forgatás során beigazolódott a Putnoki család színészi jelenlétéről és kameraérzékenységről alkotott előfeltevésünk, és örömmel tapasztaltuk, hogy jelmezbe öltözve, bevilágított díszletben is ugyanolyan spontán egyszerűséggel tudnak játszani, miközben a rendezői instrukciókat is képesek pontosan és fegyelmezetten kivitelezni. Különösen emlékezetes pillanat volt, amikor a mesefilm záró jelenetében a malackát szembesíti édesapja azzal, hogy elaludta a fülét, aki erre feláll, belenéz a tükörbe, és spontán elneveti magát. Itt Alexnek egy komplex színészi feladatot kellett teljesítenie, hiszen egyszerre kellett az előre rögzített mozgásra és a reakció látszólagos spontaneitására figyelnie, és ezt több egymást követő felvételen is sikerült megismételnie. De hozzá hasonlóan édesapja, nagybátyja és nagymamája is jól megjegyezhető filmes jelenléttel bírtak.

Az aranyhalas mese estében ugyancsak a szereplők jelentették a történet kiindulópontját. Miután Tibor telefonon egyeztetett Tinával, kiderült, hogy a kislány aranyhal szeretne lenni.⁹⁷ Adott volt tehát egy aranyhal, és két férfi szereplő, az idősebb és ifjabb Jónás Tibor személyében: innen indulva organikusan következett az aranyhalat kifogó apa-fiú haláspáros köré épülő alaphelyzet. Az ő esetükben nehéz volt a történet megalkotása kapcsán a valódi kreatív együttműködés, sokkal

97 Jóval később, már a történet megírása után kiderült, hogy Tibor félrehallotta a Tina mondatát, aki valójában *Aranyhaját* mondott, a Disney rajzfilm királykisasszonyára utalva. A félreértés eredményezett egy kis fennakadást, miután Tina kijelentette, hogy ő „nem lesz egy hal”, de végül kiegészített az Aranyhalak Királykisasszonya címmel.

kevésbé tudtak aktívan részt venni a mese megírásában, mint Gábor. Ezzel együtt viszont folyamatos párbeszédben zajlott a történet megalkotása, a beszélgetéseinket követően különböző verziókat írtak a történetből, amelyeket végül én szerkesztettem kerek egészé. Mivel a folyamat során rájöttünk, hogy nekik nem erősségük a fikciós történetalkotás, az ő alkotói energiáikat más módon próbáltuk kamatoztatni: a mesefilm előkészítése apropóján igyekeztünk olyan kreatív helyzeteket teremteni számukra, amelyek során beleláthatunk az ő sajátos kapcsolatukba és kommunikációs sémáikba. Így tehát a közös alkotói munka nem elsősorban a mesefilm alapjául szolgáló narratíva konkrét elemeinek kitalálása miatt volt lényeges, hanem mert alibiként szolgált egy börtönön belüli apa-fiú viszony különféle dimenzióinak megismeréséhez. Ugyanakkor az ő esetükben is fontos volt, hogy sajátjukként tekintsenek az elkészült mesére és mesefilmre, tehát csak azt tettük a történet részévé, amivel ők is azonosulni tudtak.

Az aranyhalas mese adaptációs formája szimbolikusan sűríti a teljes filmünk koncepcióját. Már a film alapötletének megfogalmazódásával egy időben is felmerült bennem, hogy a zöld háttér (green screen) technika filmnyelvileg is izgalmasan reprezentálhatja a filmünk központi gondolatát: miközben a hétköznapi élet szabályszerűségei miatt apa és családja nem lehetnek egy térben, a képzelet világában megteremthető a találkozás és közös történet élménye. Ilyen értelemben tehát ez a technika a pszichodramatikus realitástöbblet sajátos filmnyelvi eszköze is lehet. Mivel Gáborral ellentétben id. és ifj. Jónás Tibor nem hagyhatták el a börtön területét, a mesében szereplő családtagok pedig nem jöhettek be, ezért egyértelmű volt, hogy két külön térben kell rögzítenünk az anyagokat, és a digitális utómunka eszközeivel kell megteremtenünk az egységes térélményt. Ebből a felismerésből született az ötlet, hogy a börtön egy tágas termét stúdióként használva, zöld háttér előtt építsük meg a csónakot, és az itt felvett apa-fiú jeleneteket montírozzuk később össze azokkal a képekkel, amelyeket egy kinti stúdióban a többi szerepet eljátszó családtagokkal terveztünk rögzíteni.

A mesefilm vizuális világát tekintve Meliés korai némafilmjei jelentették az inspirációt. Szerettük volna átemelni a filmkészítés kezdeti időszakának sajátos mágiáját, ami a mából nézve egyszerre esetlen és lenyűgözően briliáns. A frontális kamerabeállítás a formából adódó szükségszerűség volt: mivel a háttér két dimenziós festett elemekből terveztük az utómunka során beilleszteni, ezért fontos volt, hogy a kamera a rögzített kép síkjához képest merőlegesen álljon. Ahogy Meliés korai díszletelemei is frontális totál beállításokban működtek elsősorban, úgy a mi esetünkben is ez a képkiágat szolgálta leginkább a narratívát. A festett díszletelemeket tekintve is szerettük volna az egyszerűség báját megragadni: Tasnádi Zsófia látványtervezővel arra törekedtünk, hogy a díszletelemek olyan hatást keltsenek, mintha a szereplők munkái lettek volna.

Ezt a lehetőségekhez képest meg is valósítottuk: a csónak kartonelemeit a filmben is látható módon id. és ifj. Jónás Tibor festették, a Aranyhal koronáját pedig Tina díszítette ki.

A csodafogsor meséje a Kanász család képzelt karaktereiből született. A királykisasszony szerepét kapó Zsófia és a szegénylegényeket játszó Dávid és Matyi mellett Zoltán saját magára az öreg király szerepét osztotta, feleségének pedig a királynő szerepét szánta. Ebből a szereposztásból indult el a mese alapkönfliktusa, ami a királyság erejét adó elrabolt csodafogsor visszaszerzéséről szólt. Az alpnarratíván túl fontosnak éreztük, hogy minél több olyan sajátos elem kerüljön bele a történetbe, ami motivikusan kapcsolódik a családhoz. Így lett a történet része a Mónikához köthető kávé, cigi és túrógombóc, a családi legendárium részeként az olcsó benzin és a Lada, illetve a fiúk varázserejeként a tuba és a néptánc. A mese itt is izgalmasan reflektál Zoltán családjára vonatkozó személyes megéléseire. Ahogy a valódi életben, úgy itt is fontos szerepet játszott egy rablás a családi jólét összeomlásában. Ennek következményeként megrogyant a szülők egészsége, és meggyengültek a személyes kapcsolatok is. Izgalmas felvetés, hogy az egységet a gyerekek hősiessége állítja vissza: a fiúk kalandvágya és a kislány bátorsága egyaránt fontos szerepet játszik az erőt adó csodafogsor visszaszerzésében.

A mesefilm formai világa révén ebben az esetben is a szereplők sajátos tehetségét szerettük volna kidomborítani. A Kanász család tagjai nem szerettek volna színészkedni, viszont ismeretségünk első pillanatától kezdve egyértelmű volt, hogy rendkívül magas szintű verbális intelligenciával és humorérzéssel rendelkeznek. Olyan lendülettel és eredeti nyelvi gazdagsággal meséltek a saját történeteikről, hogy ezt a képességüket mindenképpen szerettük volna a mesefilmben is megmutatni. Mivel a másik két mesefilm élőszerelő volt, a Kanász család esetében felmerült, hogy olyan animációs filmet készítsünk, amely a szereplők sajátos hangulatú narrációjára épül. Innen jött az ötlet, hogy minden szereplő az általuk megszemélyesített karakter bőrébe bújva, egyes szám első személyben mesélje el a csodafogsor történetét, improvizatív módon kiegészítve azt a saját személyes képzeletvilágával. Ezen improvizációk során került bele a történetbe a harminc darab véce, a királynőt kezelő masször, a „gyere sárkány, jó lesz te még a kolbászba” frázis, és számos egyéb eredeti nyelvi fordulat, amelyek izgalmas apropót jelentettek a mesefilm készítése során a vizuális humor alkalmazására is. A Lovrity Anna Katalin és Marjai Petra által készített animáció számos ponton reflektál eredeti módon a szereplők által improvizált mondatokra, ezzel még inkább kidomborítva a Kanász család tagjainak különleges humorát.

A mesefilmek elkészítése során tehát elsősorban arra figyeltünk, hogy – a gyermekpszichodráma szellemiségét is követve – a létrejövő alkotások valódi lehetőséget teremtsenek a szereplők számára a képzeletbeli vágyott szerepeik megélésére és a közösen létrehozott fiktív történetekben való találkozásra. Ugyanakkor fontos szempont volt, hogy a

szereplőink legjellemzőbb alkotói képességei is megmutatkozhatnak, így erősítve a saját kreativitásukba és teremtményükbe vetett hitüket. Ezzel együtt olyan mesefilmek elkészítésére törekedtünk, amelyek a terápiás hatáson túl a szélesebb közönség számára is izgalmas és gazdag filmélményt jelenthetnek.

7.3.3.5. Utómunka

A film utómunkája hosszas és sok kihívással jellemezhető folyamat volt. Komoly feladatot jelentett olyan dramaturgiai ívet létrehozni, amely fenntartja a figyelmet a három különböző család életeseményei és a mesefilmek készítésének különböző fázisai között lavírozva, úgy, hogy a néző érzelmileg és intellektuálisan is folyamatosan kapcsolatban tudjon maradni az ábrázolt valósággal.

A film bevezető szakaszában meg kellett teremteni a film alaphelyzetét, tétjét és sajátos stílusát, illetve érzékelteni kellett azokat a családi kapcsolatokat, amelyek a maguk összetettségében kellően izgalmas kontextust ígérnek a felvetett kreatív folyamat végigkövetéséhez. Különböző verziók kipróbálását követően jutottunk arra a líraiságot hangsúlyozó megoldásra, hogy a kezdő képsorban egy álomszerű jelenetet lássunk a malackás meséből, amint a főhős egyedül bókászik a magasra nőtt fűben egy napsütötte réten. Ezt követi a főszereplő rabok – már korábban említett – börtönágyon fekvő szekvenciája, illetve néhány dokumentarista kép az éjszakai börtönről, amelyek háttérként szolgálnak az alaphelyzetet rögzítő feliratokhoz: „Azt mondják, a képzelet szabaddá tesz. Kíváncsiak voltunk, ez vajon igaz-e. Három börtönben lévő apát megkértünk, írjanak mesét gyerekeiknek. A mesék alapján filmeket forgattunk az apák és gyerekeik főszereplésével.” Az idézett mondatok alkalmazása lehetővé tette, hogy egy bonyolult alaphelyzetet a film egészéhez illő költői egyszerűséggel érzékeltsünk. Fontos volt, hogy a néző számára világos legyen a tét, ugyanakkor a vállalat ábrázolásának stílusáról is képet adjunk: e miatt alkalmaztunk már az elején fikciós filmes és dokumentumfilmes képeket is. Miután ily módon ízelítőt adtunk abból, hogy mi várható a filmtől, elkezdhattuk kronologikusan is felépíteni a három párhuzamos folyamatot.

Sokáig azzal az elképzeléssel vágtunk, hogy a három család köré épülő felvételek három egymást követő, egyértelműen elkülönülő blokkot fognak alkotni. Ahogy korábban is említettem, a koncepció sajátos jellegéből adódóan többféle fókusz is figyelembe kellett venni a dramaturgiai ív megalkotásánál: egyrészt érzékeltnünk kellett a családi viszonyok változását, másrészt fel kellett építeni a meseírás és mesefilm előkészítés folyamatát, harmadrészt meg kellett találni az elkészült fikciós rövidfilmek helyét az egyes dokumentumfilmes narratívákon belül. Ez önmagában is komoly feladatnak tűnt, és nehezen tartottuk elképzelhetőnek, hogy a nézői figyelem

fenntartható, ha a különféle családok köré épülő szekvenciák párhuzamosan váltakoznak. Ugyanakkor rá kellett jönnünk, hogy mivel az egyes családokkal rögzített folyamatok sok tekintetben hasonlítanak egymásra, ezért az egymást követő blokkok ismétlődései unalmassá válhatnak. Így elsősorban arra törekedtünk, hogy az egyes családok köré épülő szekvenciák rendelkezzenek egy önálló ívvel, és úgy érjenek véget, hogy a függőben maradt kérdések fenntartsák a narratív feszültséget.

A viszonyokat tekintve mindhárom családban volt egy alapvető elmozdulás a kezdeti állapothoz képest. A Putnoki családnál röviddel a folyamat elindulását követően megtörtént a szakítás, és érkezett egy nevelőapa Alex mellé. Ugyanakkor a közvetlen és szeretetteli kapcsolat megmaradt Gábor és kisleánya között, ahogy ez tisztán érzékelhető a közöttük zajló találkozás-jelenetekben is. Jónáséknál ugyancsak megszakadt a kapcsolat, de ez a narratíva egy későbbi pontján következett be, és ugyanúgy vonatkozott a párkapcsolatra, ahogy a gyerekekkel való kapcsolatra is. Zoltán pedig megkapta a kedvezményt a szabadulása időpontját illetően, így hazatérhetett a családjához, és újrakezdhetette a velük való közös életét.

A vágás során figyeltünk arra, hogy az egyes családokhoz köthető történések és az ezekhez kapcsolódó érzelmi asszociációk különálló módon érzékelhetőek legyenek, így a viszonyok változása is érzelmileg lekövethető legyen a nézők számára. Ugyanakkor az is fontos volt, hogy az egyes narratív elemek azonos töltésükből fakadóan ne oltsák ki egymást, és fordulópontként legyenek értelmezhetőek. Így szándékosan külön szekvenciába került az az információ, hogy Ini érzelmileg végleg eltávolodott Gábortól, illetve hogy összejött egy másik férfival, akivel megtalálta a boldogságot – noha a két esemény valójában időben egymáshoz közel történt. Arra is figyeltünk, hogy a szekvenciákon belül dinamikusán kövessék egymást az ellentétes érzelmi töltésű jeleneteknek: így az első blokkban Gábor keserédes, egyszerre melankolikus és érzelmes mondatait az otthon idillje követi, ahol egymással focizik a kisleánya és párja, és megtudjuk, hogy Ini örök szerelmet fogadott neki. Ez után a közös meseírás első, könnyed pillanatait látjuk, majd egy derűsnek induló jelenetet, amint Alex nevetve reagál egy videófelvételre, amin Gábor a mesét mondja. A hangulatot az Alex mellett ülő Ini hangja fordítja visszájára, aki arról beszél, hogy megszakadt benne az a korábban öröknek hitt szerelem, amit a férfi iránt érzett.

Ugyanakkor az egymást követő szekvenciákban is figyeltünk arra, hogy megmaradjon az érzelmi töltések organikus váltakozása: az előbb leírt, melankolikus záródó Putnoki-szekvenciát követően a Jónás család következik, ahol néhány bevezető képet követően egy abszurd komédiát idéző apa-fiú helyzetet látunk, melyben a már több, mint húsz évet raboskodó apa magabiztosan kioktatja ugyancsak börtönben levő fiát a felelősségteljes és tudatos élet megtervezésének fontosságáról. Ezt követően képet kapunk a Tibor és Enikő által egyaránt szenvedélyesnek és

szeretettelinek leírt kapcsolatról, majd egy beszélő-jelenetben árnyalódik a helyzet, és a közöttük levő feszültségekbe is belelátunk.

Az itt érzékeltetett érzelmi hullámozást Vághy Anna és Hargittai László vágókkal a teljes film vágása során igyekeztünk következetesen megteremteni, akár a családi kapcsolatok alakulásáról, akár a mese és mesefilm készítésének szekvenciáiról volt szó. Mindhárom család esetében eljutunk egy érzelmi csúcsponthoz, amit az elkészült mesefilm megnézése erősít vagy ellenpontosz: a Kanász családnál a könnyed, humoros mesefilm a Zoltán szabadulása miatt érzett katartikus öröm megható pillanatait ellensúlyozza, a Jónás családnál a szakítás fájdalmát ellenpontosza a mesefilmben tükröződő játékosság, míg Putnokiéknál a közös forgatás során megélt felszabadító és megható kapcsolódást erősíti a mesefilm megnézése. A film vége is erős ellenpontra épül. A mesefilm megnézését követően Gábor őszinte meghatottsággal beszél arról a hatásról, ami a teljes filmünk központi célkitűzése volt: „így, hogy láttam levetítve, amit én megírtam, meg amit megálmodtam, hihetetlen érzés...nagyon boldog vagyok most...komolyan.” Fontosnak éreztük, hogy ez a reakció a film részét képezze, hiszen jelzi, amit a folyamat során mi is megtapasztaltunk, hogy a képzelet ereje valóban képes lelki felszabadulást eredményezni. Ugyanakkor hamis lett volna az állítás, ha itt zárul a film: a hétköznapi élet törvényszerűségei és küzdelmei folyamatosan szétzilálják a megélt katarzis-élményt, a megtalált egyensúly szükségszerűen mindig átmeneti marad.

Az utómunka fontos része volt az Asher Godschmidt zeneszerzővel való együttműködés is: egy olyan zenei világ létrehozására törekedtünk, ami egyszerre játékos, könnyed és érzelmes, a nélkül, hogy belecsúszna az érzelmesség csapdájába. Valódi, analóg hangzás érzetét szerettük volna kelteni, ami tovább erősítheti a megteremteni kívánt hangulat természetességét és meghittségét. A pengetős, vonós és ütős hangszerek egyaránt fontos szerepet játszottak a film egységes atmoszférájának megteremtésében: fontos volt, hogy a zene stilisztikailag hidat képezzen a dokumentumfilmes és fikciós filmes jelenetek között. Ugyanakkor a fikciós mesefilmek esetében izgalmasan tudta építeni az adott történet világát: jó példa erre, amikor egy karakteres trombitadallam erősíti azt a mexikói hangulatot, ami Dávid spontán narrációján keresztül került be a Csodafogsor meséjének végére. Az aranyhalas mese kapcsán fontos volt a zene ellenpontoszó szerepe: míg a képi világot naiv egyszerűség hatja át, addig a zenében igyekeztük az epikus kiállítású kosztümös kalandfilmeket megidézni, ezzel is humort csempészve az ábrázolási módba. A malackás mesénél ugyanakkor azt az őszinte, játékos derűt szerettük volna elsősorban aláhúzni, amit a Putnoki családdal való találkozásaink során éreztünk.

7.3.3.6. A film utóélete

A film a franciaországi Biarritz-ban, a Fipadoc Nemzetközi Dokumentumfilmfesztiválon mutatkozott be 2020-ban, majd megjárta Észak-Amerika (Hot Docs, Kanada), Dél-Amerika (FIDBA, Argentína, Sao Paulo IFF, Brazília) és Afrika (Ismailia IDFF) jelentős dokumentumfilmfesztiváljait. Magyarországon elnyerte a BDF (Budapest Nemzetközi Dokumentumfilmfesztivál) legjobb magyar dokumentumfilmjének járó díját, a Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Filmfesztivál különdíját, illetve a Zsigmond Vilmos Nemzetközi Filmfesztivál dokumentumfilmes fődíját is. A film később felkerült a filmio.hu és és cinego.hu streamingoldalak kínálatára is, és két évig látható volt a Netflix magyarországi platformján.

A kritikák pozitívan fogadták, nagy részük kiemeli a filmünk terapeutikus hatását, illetve kiemelt témaként említik a képzelet katartikus erejét. Pat Mullen, a kanadai dokumentumfilmes POV magazine kritikusa szerint „a *Mesék a zárkából* a kreativitás felszabadító, terapeutikus és rehabilitáló hatását kutatja.”⁹⁸ Ugyakkor hozzáteszi, hogy a gyerekek szimbolikus utazása az apák felépülését is szolgálja, és hogy a történetmesélési aktus lehetőséget teremt az apák számára a saját tetteik szereteteire gyakorolt hatásával való szembesülésre is.⁹⁹

Farkas Boglárka Angéla a filmtett.ro oldalán közölt kritikájában azt írja, hogy „a *Mesék a zárkából* gyönyörűen egyensúlyozik dokumentumfilm és fikció, valamint mese és valóság között, mindeközben pedig a meseterápia és a drámaterápia módszereivel gyógyítja szereplőit.”¹⁰⁰ Kiemeli ugyanakkor a valóság és fikció kölcsönhatását is a szereplők életére vonatkozóan: „legyen a mese hőse egy kislány, aki szeretetből megmenti apját, vagy egy fiú, aki a szüleit keresi, az apák velünk egyszerre ébrednek rá arra, hogy saját (bal)sorsukat és vágyaikat szőtték bele a fantázialevesbe. (...) A közös alkotás öröme és a hétköznapi bánata szorosan egybefonódik, a mese elviselhetővé teszi a valóságot, a valóság mögöttes tartalmakkal tölti fel a mesét. A *Mesék a zárkából* épp ezért nem pusztán film, hanem komoly családterápia, ami újraértékel és átértékel viszonyokat. A projekt talán nem gyógyítja be az összes sebet, de annyi bizonyos, hogy tisztánlátást nyújt szereplőinek.”¹⁰¹

Kráncz Bence, a 24.hu kritikusa ugyancsak kiemeli a fikciós elemek és a szereplők valós élete közti kapcsolódást: „a történetek pedig valahogy mindig tükrözik a rabok és családjuk élethelyzetét, legyen szó magukra hagyott gyerekekről vagy az ellentmondásos apai örökség feldolgozásán munkálkodó »királyfiakról«.”¹⁰²

98 Mullen, Pat: *Hot Docs Review: 'Tales from a Prison Cell'* <https://povmagazine.com/hot-docs-review-tales-from-a-prison-cell/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

99 Mullen, Pat: *Hot Docs Review: 'Tales from a Prison Cell'* <https://povmagazine.com/hot-docs-review-tales-from-a-prison-cell/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

100 Farkas Boglárka Angéla: *Ahol a film terápia* <https://filmtett.ro/cikk/ahol-a-film-terapia-mesek-a-zarkabol-kritika> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

101 Farkas Boglárka Angéla: *Ahol a film terápia* <https://filmtett.ro/cikk/ahol-a-film-terapia-mesek-a-zarkabol-kritika> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

102 Kráncz Bence: *Apa elítélt bűnöző, de gyönyörű meséket ír* <https://24.hu/kultura/2021/02/28/mesek-a-zarkabol-kritika-bidf-dokumentumfilm/> Utolsó letöltés: 2024.02.29.

Az idézett kritikák azt jelzik, hogy filmünk nemcsak szándékában kapcsolódott a gyermekpszichodráma szellemiségéhez, de sikerült is közvetíteni valamit a képzelet felszabadító és személyiségerősítő szerepére vonatkozóan a szereplők, illetve az ő történetük megosztásán keresztül a nézők irányába is.

A szereplők ugyancsak pozitívan fogadták az elkészült filmet. Különösen fontos volt az a visszajelzés a Kanász fiúk, illetve Alex részéről, hogy barátaiknak és osztálytársaiknak a film megmutatásán keresztül tudtak beszélni saját valós családi körülményeikről, és a reakcióik megerősítően hatottak rájuk. Visszajelzéseikből azt a megerősítő üzenetet hallottuk ki, hogy valódi empátiát éreztek a filmben a saját történeteikkel kapcsolatban, és ez számukra is fontos tapasztalat volt. Így alkotóként én is azt éreztem, hogy a film készítése során rendkívül értékes emberi és szakmai tapasztalatokkal gazdagodhattam.

8. Összefoglaló

A doktori kutatás ideje alatt számos oldalról alkalmam volt megközelíteni azt a központi kérdést, hogy a pszichodráma szellemisége és eszköztára miként tud inspirációként szolgálni a kortárs dokumentumfilmkészítés számára. Megvizsgáltam, hogy a realitástöbblet pszichodramatikus koncepciója miként ültethető át a filmkészítői gyakorlatba, és milyen ehhez kapcsolódó kreatív törekvések tapasztalhatóak a kortárs filmművészetben. A jelentős sikereket elérő nemzetközi filmek vizsgálatával sokféle alkotói módszerbe nyertem betekintést, melyeket személyes alkotói gyakorlatomba is beépíthettem. Izgalmas felismeréseket hozott az a kérdés, hogy ezen filmek rendezői hogyan építik be a fikciót alkotásaikba annak érdekében, hogy szereplőik belső világát minél árnyaltabban ábrázolhassák. Ugyanúgy inspiratív volt a dokumentumfilmes és fikciós filmes eszközöket jól elválasztható módon alkalmazó szerzők műveinek vizsgálata, ahogy a két megközelítési mód eggyé formálása is gazdag alkotói lehetőségek fele nyitotta meg az utat.

Saját munkáimban mindkét irányt kipróbálhattam. Egy kísérleti szándékkal készült rövidfilm esetében megnéztem, hogy a pszichodráma módszereinek alkalmazása milyen konkrét rendezői megoldásokra fordítható le az alkotás előkészítési és forgatási szakaszaiban. Hosszas négyszemközti beszélgetések során kipróbálhattam az *üres szék*, a *monológ* és a *szerepcsere* technikákat, majd egy csoportos foglalkozás keretein belül lehetőségem volt színművészeti hallgatókkal együttműködve tovább folytatni a kérdéskört illető gyakorlati kutatásaimat. Ezt követően elkészítettem egy jelenetet, mely az előkészítési folyamatot tekintve és az alkalmazott formai megoldások kapcsán egyaránt szorosan kapcsolódik a kutatás során feltett alkotói kérdéseimhez. A folyamatra inspiratívan és jól beazonosítható módon hatott a kortárs filmek vizsgálata kapcsán szerzett tapasztalatom is. Ugyanakkor szembesültem a módszerből fakadó etikai problémákkal is, amelyek gátat szabtak a folyamat továbbvitelének.

Megértettem, hogy egy pszichodráma foglalkozás sajátos dramaturgiája nem ültethető át közvetlenül a filmkészítői gyakorlatba. Bár mindkét típusú folyamat legitim célja lehet bizonyos fajta lelki megtisztulás elősegítése, fontos különbség, hogy míg egy terápiás alkalom elsődlegesen az abban résztvevők pszichés megerősítését célozza, addig a művészeti folyamat a nézővel való találkozásban nyeri el értelmét. Míg tehát egy pszichodráma folyamat szükségszerűen és teljes mértékben alárendelődik a protagonista vagy a csoport igényeinek, addig egy alkotói folyamat kreatív döntései – a résztvevők személyes integritásának teljes körű tiszteletben tartása mellett – a végső, nyilvánosságra szánt mű legjobb formájának létrejöttét szolgálják.

Egy ideális alkotói folyamat a különféle dramatikus helyzetek sokféle variációjának kipróbálását célozza a közvetíteni kívánt narratíva szempontjából legoptimálisabb jelenet kialakítása érdekében. Ezzel szemben egy terápiás alkalom során a sérülékenységet vállaló protagonista a vezető irányítása alatt fokozatosan halad a legintenzívebb krízisállapot újraélésének irányába, hogy a negatív érzések kiváltó okával szembesülve megtalálhassa a megküzdéshez szükséges leghatékonyabb cselekvési módot. Mivel egy pszichodramatikus protagonista-játék rendkívül megterhelő lelki folyamat, ezért a konfliktushelyzettel való katartikus megküzdés-élményt követően le kell zárni a játékot, és a megfelelő lelki integráció érdekében nem szabad visszatérni a krízis-jelenethez. Ezzel szemben egy kísérleti jellegű próbafolyamat során, ahol a sokféle lehetséges út legjobbjának megtalálása a lényeg, fontos lehet, hogy több nézőpontból, újra és újra körüljárjunk egy adott helyzetet, lecsupaszítva azt azokra a közvetíteni kívánt információkra, amelyek a teljes dramaturgiai ív tekintetében a leginkább lényegesnek látszanak. Az etikai jellegű alkotói dilemma tehát az, hogy mennyiben lehet kísérletezés tárgya egy olyan személyes élethelyzet, ami szükségszerűen együtt jár a szereplő magas fokú érzelmi kiszolgáltatottságával.

A kutatásom során elemzett filmek, illetve a disszertációban taglalt saját alkotói folyamatok alapján úgy gondolom, hogy van néhány alapelv, amit érdemes minden olyan alkotónak megfontolni, aki pszichodramatikus eszközökkel kíván filmet készíteni. Megállapítható, hogy a rendező felelős a szereplők pszichés és fizikai integritásának megőrzéséért az alkotói folyamat során, és ezt minden rendelkezésre álló eszközzel segítenie kell.

Minthogy a pszichodráma a protagonista szubjektív igazságát hivatott láthatóvá tenni, a pszichodramatikus eszközöket alkalmazó dokumentumfilm is a szereplő sajátos valóságérzékelésének ábrázolásában tud inspiratív eszköz lenni. Fontos tehát, hogy az alkotó ne illusztrációként használja a szereplője történetét a saját személyes víziójának megvalósítása érdekében, hanem valóban a szereplő belső világának hiteles és érzékeny reprezentációja legyen az elsődleges célkitűzése.

A szereplőnek végig éreznie kell a saját története feletti kontrollt, még akkor is, ha nem ő a rendező. Ez azt jelenti, hogy sem a forgatás, sem pedig az utómunka során nem szerkeszthető úgy a narratíva, hogy azt a szereplő ne érezze hitelesnek saját magára nézve. Másrészt az is fontos, hogy a szereplőnek bármikor lehetősége legyen megszakítani a folyamatot, ha úgy érzi, hogy érzelmileg túlságosan megterhelő a számára. Bár egy alkotói munka általában sok ember áldozatos munkájának az eredménye, a stábon belül konszenzusnak kell lennie arra vonatkozóan, hogy a művészeti produktum megvalósításának célja nem lehet fontosabb a sérülékenységet önként vállaló szereplő pszichés és fizikai biztonságánál.

Abban az esetben, hogyha valamilyen trauma-helyzet áll egy adott jelenet középpontjában, fontos, hogy a szereplő előzetesen szakszerű segítséget kapjon a feldolgozás érdekében. A *Négy nővér* korábban már tárgyalt jelenetében a szexuális zaklatással vádolt férfit játszó színész jogosan érezte etikai szempontból kétségesnek a helyzetet, mikor a valódi áldozat haraggal vegyes fájdalommal kérte számon őt az elszenvedett sérelmekért. Rendezői szempontból fontos döntés volt a jelenet tovább engedése, hiszen így a nézők számára is kiderülhetett, hogy a lány szakember segítségével is sokat foglalkozott a felidézett traumákkal, és fontos számára, hogy a történet elmesélésre kerüljön. Bár filmjeikből nem derül ki, de a Raed Andonival és Adina Pintilievel készült interjúkból tudható, hogy ők is konzultáltak pszichológussal a forgatási időszak során.¹⁰³ A pszichológussal való konzultációt én is fontosnak éreztem mindkét alkotói folyamat során, és azt gondolom, hogy bármilyen hasonló folyamat biztonságos keretek között tartása érdekében javasolható egy kompetens szakember bevonása.

Egy pszichodramatikus eszközöket alkalmazó filmben a főszereplő vállalja a lelki lemeztelenedés kockázatát. A sérülékenység vállalása együtt jár a természetes önvédelmi mechanizmusok bizonyos szintű feladásával is. Így a rendező felelőssége, hogy ezt a védelmet biztosítsa. A biztonságos környezet már korábban taglalt megteremtése mellett fontos, hogy az empátikus támogatás a film jeleneteiben és narratív ívében is tükröződjön. Egy néző csak akkor tud nyitott figyelemmel befogadni egy alkotást, hogyha érzi, hogy nyilvánvaló kiszolgáltatottsága ellenére a szereplő mégis biztonságban van. Ahogy egy pszichodráma terápiás alkalom során mindig szükségszerűen el kell jutni a konfliktus feloldásáig, úgy a film narratívájában is fontos, hogy a lezárásban érzékelhető legyen a szereplő lelki felszabadulása. A kutatás során általam vizsgált filmek mindegyike eljut egy katartikus lezárásig. Ez nem elsősorban a hagyományos dramaturgia narratív szabályai miatt lényeges, hanem azért, mert a törekénységét vállaló szereplőnek alkotóként tartozunk azzal, hogy kockázatvállalásának értelme a film által is visszaigazolást nyerjen. Így személyes integritása megerősítést kap, és nézői szempontból is elfogadhatóvá válik az a küzdelemes út, amelyre az alkotók a szereplőt hívták.

A *Mesék a zárkából* készítése közben alkalmazott gyermekpszichodramatikus megközelítési mód biztonságos keretet és jól működő kapaszkodót jelentett a szereplők mélyebb valóságának reprezentációjában. A film készítése közben teret adhattunk a szereplőink számára olyan fiktív szerepek megélésére, amelyek gazdagíthatták személyes identitásukat és kulcsfontosságú kapcsolataikat, és megtaláltuk a formáját annak, hogy ezt az élményt filmes eszközökkel rögzíteni és közvetíteni tudjuk a szélesebb közönség irányába is. A fiktív és vágyott szerepek köré épülő

103 Mechai, Hassina: Raed Andoni - 'The Israelis occupy our minds' <https://www.middleeastmonitor.com/20170615-raed-andoni-the-israelis-occupy-our-minds/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.; Aiano, Zoe: *Adina Pintilie on Touch Me Not* <https://eeff.org/interviews/adina-pintilie-on-touch-me-not/> Utolsó letöltés: 2024.08.29.

narratíva kétségkívül nagyobb biztonsággal ajánlható a pszichodramatikus megközelítési mód iránt érdeklődő alkotók számára, mint a sérülésekkel és traumákkal való munka.

A kutatás során szerzett elméleti és gyakorlati tapasztalataim nem csupán a hasonló érdeklődésű kollégáim számára jelenthetnek fontos inspirációs forrást, de biztos vagyok benne, hogy a filmművészeti jellegű oktatásban is izgalmas adalékkal szolgálhatnak. A szereplők szubjektív világát feltárni igyekvő dokumentumfilmes eljárásokra kétségkívül megtermékenyítő módon hathat a realitástöbblet pszichodramatikus koncepciója, amely mentén az objektív történéseken túlmutató személyes valóság is megjeleníthetővé válik. A kimondatlan érzések, álmok, fantáziák, vágyak és félelmek jelenetté fogalmazásában izgalmas és erőteljes eszközökkel kísérletezhetnek a diákok a megfelelő keretrendszer mellett. A különféle technikák elsajátítása érdekében fiktív karaktereket hozhatnak létre, és az osztályközösségen belül ezen karakterek bőrébe bújva, belülről tapasztalhatják meg a legalapvetőbb eszközök működési módjait. Ezt követően, ugyancsak egymás fiktív karaktereivel dolgozva, a közösségen belül megpróbálkozhatnak egy jelenet levezetésével is. Amikor már átlátják a megközelítési mód sajátosságait, tisztában vannak a módszer etikai vonzataival, és otthonosan mozognak a technikák alkalmazásában, olyan jelenet-tervek összeállításába kezdhetnek, amelyek egy általuk megismert, valós szereplő vágyaira összpontosulnak. Lehetséges vizsgamunkaként pedig filmnyelvi formát adhatnak annak a szubjektív valóságnak, amelyet a szereplővel együttműködve, a szereplő vágyott szerepei kapcsán megfogalmaznak.

Az itt felvázolt koncepció természetesen csak egy a pszichodráma számos lehetséges alkalmazási lehetőségéi közül a filmművészeti oktatást tekintve. Bízom benne, hogy a jelen dolgozatomban rögzített kérdések és felismerések nem csak személyes alkotói pályámat fogják gazdagítani, hanem azt a tágabb szakmai közeget is inspirálni tudják, amelynek filmrendezőként és oktatóként én magam is része vagyok.

Köszönet

Köszönettel tartozom az SZFE Doktori Iskola tanárainak és csoporttársaimnak, akik 2019 és 2023 között olvasták és segítették a fejezetek kialakulását; témavezetőmnek, Dr. Almási Tamásnak, aki fontos iránymutatásaival bátorítón és kíváncsian segítette kutatásomat; szerelmemnek és családtagjaimnak, akik a forgatások során és a disszertáció írása alatt is folyamatosan inspiráltak, támogattak.

Bibliográfia

Aiano, Zoe: Adina Pintilie on Touch Me Not

<https://eefb.org/interviews/adina-pintilie-on-touch-me-not/>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Almási Tamás: Ahogy én látom. 26 év alkotói tapasztalata a dokumentumfilmkészítésben, DLA Pályamunka, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005.

Andoni, Raed: Ghost hunting, sajtóanyag, Akka films,

https://www.akkafilms.ch/wp-content/uploads/2017/12/DP_GHOST_HUNTING-bd4.pdf

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Arisztotelész: Politika (ford.: Szabó Miklós), Gondolat, Budapest, 1994.

Arisztotelész: Poétika (ford.: Sarkady János), Kossuth, Budapest, 1994.

Bender, Abbey: Defining the Cinematic Language of Intimacy: Adina Pintilie on 'Touch Me Not'

<https://nofilmschool.com/touch-me-not-directing-1>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Blatner, Adam: A pszichodráma alapjai. Animula kiadó, 2006.

Cronk, Jordan: Interview excerpt: Pedro Costa, Filmcomment

<https://www.filmcomment.com/blog/interview-excerpt-pedro-costa/>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Costa, Pedro: Director's statement

https://europeanfilmawards.eu/en_EN/film/vitalina-varela.15221

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Cukier, Rosa (szerk.): Words from Jacob Levy Moreno, Lulu, 2007.

Farkas Boglárka Angéla: Ahol a film terápia

<https://filmtett.ro/cikk/ahol-a-film-terapia-mesek-a-zarkabol-kritika>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Fina, Simona; Negro, Erik: VITALINA NO LABIRINTO DA SODADE

<http://filmparlato.com/index.php/numeri/13/item/271-le-temps-retrouve-1-vitalina-varela-interview-with-pedro-costa>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Fox, Jonathan (szerk.): The essential Moreno, Springer Publishing Company, New York, 1987.

Gallen, Sean: Touch Me Not, Adina Pintilie interview: "We refuse the documentary label with all our force. It's a hybrid of fiction and reality."

<https://www.theupcoming.co.uk/2018/02/24/touch-me-not-adina-pintilie-interview-we-refuse-the-documentary-label-with-all-our-force-its-a-hybrid-of-fiction-and-reality/>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Grotowski, Jerzy: Színház és rituálé. (ford. Pályi András), Budapest, Kalligram, 2009.

Kellner Balázs: A (re)konstrukció aktusa a dokumentarista fikcióban. Esettanulmány Joshua Oppenheimer The Act OF Killing című filmjéről. Apertúra, 2014, tavasz.

Kende B. Hanna: Gyermekpszichodráma, Osiris kiadó, Budapest, 2000.

Kende B. Hanna: A gyermekpszichodráma egy csoportterápiás módszer

<https://www.szombat.org/kultura-muveszetek/4682-a-gyerek-pszichodrama-egy-csoportterapias-modszer>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Kramer, Gary M: "Four Daughters" seeks to understand radicalization by ISIS: "People can go to the side of darkness"

<https://www.salon.com/2023/10/27/four-daughters-isis-radicalization-kaouther-ben-hania/>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Kráncz Bence: Apa elítélt bűnöző, de gyönyörű meséket ír

<https://24.hu/kultura/2021/02/28/mesek-a-zarkabol-kritika-bidf-dokumentumfilm/>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Lear, Jonathan: Katharszisz (ford. Csepregi Ildikó), Helikon, 2002., 1-2.

Lemercier, Fabien: "It was interesting to bring actors, like mirrors, face to face with real characters"

<https://cineuropa.org/en/interview/442834/>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Mechai, Hassina: Raed Andoni - 'The Israelis occupy our minds'

<https://www.middleeastmonitor.com/20170615-raed-andoni-the-israelis-occupy-our-minds/>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Mérei Ferenc: A pszichodráma jelenségvilága, Akadémiai kiadó, Budapest, 1986.

Moreno, Zerká T.; Blomkvist, Leif Dag; Rützel, Thomas: „Pszichodráma – az élet duplája”. Budapest, Animula, 2000.

Mullen, Pat: Hot Docs Review: 'Tales from a Prison Cell'

<https://povmagazine.com/hot-docs-review-theses-from-a-prison-cell/>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai, ford: Czifra Éva, In: Metropolis, 2009., 04.

Nicholson, Ben: Interview: Pedro Costa, dir. Vitalina Varela

<https://cine-vue.com/2020/03/interview-pedro-costa-dir-vitalina-varela.html>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Peranson, Mark: See a Darkness: Pedro Costa on Vitalina Varela

<https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/i-see-a-darkness-pedro-costa-on-vitalina-varela/>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Philip Auslander „Szent színház” és katarzis, Theatron, 2007., ősz-tél. Ford: Kékesi-Kun Árpád

Pilinszky János: Két „rendhagyó” szent, Új ember, 1980., április 6.

<https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00373/pilinszky00969/pilinszky00969.html>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Pintilie, Adina: Touch me not, sajtófüzet

<http://manekinofilm.com/wp-content/uploads/2021/03/TOUCH-ME-NOT-PRESSBOOK-2020.01.14-final.pdf>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Saito, Stephen: Kaouther Ben Hania on Setting a Stage for Reality in “Four Daughters”

<https://moveablefest.com/kaouther-ben-hania-four-daughters/>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Vivarelli, Nick: Kaouther Ben Hania on Portraying an Arab Mother Contending With Radicalization and Sexual Desires of Her Teenage Daughters in ‘Four Daughters’

<https://variety.com/2023/film/global/kaouther-ben-hania-arab-mother-radicalization-sexual-desires-teenage-daughters-four-daughters-1235614510/>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Weissberg, Jay: Berlin Film Review: ‘Ghost Hunting’

<https://variety.com/2017/film/reviews/ghost-hunting-review-1201992082/>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Wissot, Lauren: “A Journey That Allowed Us to Harness the Power of Storytelling”: Kaouther Ben Hania on her Cannes-winning Four Daughters

<https://filmmakermagazine.com/123431-interview-four-daughters-kaouther-ben-hania/>

Utolsó letöltés: 2024.08.29.

Zeintlinger, Karoline Erika: A pszichodráma-terápia tételeinek elemzése, pontosítása és újrafogalmazása J. L. Moreno után, Párbeszéd kiadó, Budapest, 2005.

Filmográfia

Ghost Hunting (Szellemvadászat), r: Raed Andoni, 2017.

Four Daughters (Négy nővér), r: Kauther Ben Hania, 2023.

The Act of Killing (Az ölés aktusa), r: Joshua Oppenheimer, 2012.

Dick Johnson halálai (Dick Johnson is Dead), r: Kirsten Johnson, 2020.

Vitalina Valera, r: Pedro Costa, 2019.

Ne érints meg (Touch me not), r: Adina Pintilie, 2018.

Aladár, r: Visky Ábel, 2023.

Mesék a zárkából, r: Visky Ábel, 2020.