

CSIBI LÁSZLÓ

OBJEKTIVITÁS VAGY SZUBJEKTÍV OBJEKTIVITÁS: HATÁRVONAL A DOKUMENTUM- ÉS A JÁTÉKFILM KÖZÖTT

Régóta foglalkoztat, és oktatóként is rendre azzal a kérdéssel szembesülök, hogy melyek a dokumentum- és a játékfilm közötti különbségek vagy hasonlóságok, meghúzható-e egyáltalán bármilyen határ e két filmtípus között? Tanácsos, hogy megismerjük a műfaji definíciókat, ez esetben mégis eltekintek ettől, hiszen gazdag irodalom foglalkozik a kérdéssel. Amíg a játékfilm fogalma viszonylag könnyen definiálható, addig a másik oldalon a szakértők és rajongók sokszor eltérő állításokat fogalmaznak meg. Érdekes viszont Carl Plantinga írását szemlézni, ahol maga is a „minden fikció” és a „minden dokumentum” elmélet tárgyalása kapcsán idézi azt az állítást, miszerint leginkább a biztonsági kamera képsorait tekinthetjük dokumentumfilmnek, hiszen ez az egyetlen olyan típusú felvétel, amely kevés kreatív beavatkozást tartalmaz.¹ Vitatható állítás, de arra mindenképpen alkalmas, hogy vizsgálat tárgyává tegyük: melyek a fikció és a non-fikció jellemzői? Melyek azok a dramaturgiai struktúrák és képi megoldások, amelyek az egyik, illetve másik műfajban készült alkotások sajátjai? Habár mindkettőre igaz, úgy gondolom, a közelmúltban a dokumentumfilm látványosabb változásokon megy keresztül, mint a játékfilm teszi: a narratív eljárások, cselekményszerkezet változik, ahogy kifejezőeszköze is rendre megújul. Az alábbiakban a két filmtípus közti határvonalat fogjuk vizsgálat tárgyává tenni, majd



Ma már a filmművészetben kevésbé jártas közönség körében is elfogadott vélemény, hogy a dokumentumfilm több annál, mint amit az ismeretterjesztő csatornáknak köszönhetően széles körben elterjedt műsorszámok jelentenek.

egy közismert téma (Oskar Schindler életének története) filmes feldolgozásait hasonlítjuk össze.

Játék- vagy dokumentumfilm?

■ Ma már a filmművészetben kevésbé jártas közönség körében is elfogadott vélemény, hogy a dokumentumfilm több annál, mint amit az ismeretterjesztő csatornáknak köszönhetően széles körben elterjedt műsorszámok jelentenek. Azokra a produkciókra, amelyek a klasszikus értelemben vett játék-, illetve kísérleti film kategórián túlmutatnak, gyakran aggatják rá a címkét: dokumentumfilmről van szó, legyen az ismeretterjesztő, megfigyelő, kísérleti, lírai, résztvevő, úti vagy portréfilm – hogy csak párat említsünk. Nézőként azt is tapasztalhatjuk, hogy a folyamatos útkeresés eredményeként egyre jobban összemósodik a két műfaj közötti határ: számtalan játékfilm él a dokumentumfilmes megoldásokkal és ugyanez igaz a másik esetében is. Habár a játékfilm dominálja a mozik és a streamingfelületek kínálatát, mégsem mondhatjuk, hogy a dokumentumfilm mellőzve lenne azok kínálatából. Sőt helyet kért és kapott a nagy, rangos filmes események gáláján is, mára az sem elképzelhetetlen, hogy maga mögé utasítva a fikciós alkotásokat vigye el a fődíjat (lásd Michael Moore szeptember 11-i eseményeket tárgyaló filmjének² cannes-i fesztiválon aratott sikerét 2004-ben).

Napjainkra a filmkészítés felszabadult mindenféle korlát alól, bárhol – bármilyen ötletet leforgatva azonnal dokumentumfilmnek címkézheti rendezője. Van, aki áldokumentumfilmen mesél egy valósnak beállított – teljesen fiktív történetet (talán a leghíresebb a független filmes horror *The Blair Witch Project*,³ de gondoljunk csak Woody Allen álportréjára, a *Zeligre*⁴). Divatba jött az ún. közösségi filmkészítés: egy alkotó(csoport) felhívást intéz egy nagyobb számú közösséghez, ki-ki küldje be egy adott időben/helyszínen/témában készült saját felvételét, majd ezekből filmet készít (lásd 2011. július 24-e krónikáját a Földön, a *Life in a Day*⁵ című alkotásban.) A nemrég lecsengett világjárvány során a kijárási tilalom számtalan, hasonló felfogásban készült alkotásra adott apropót. De olyan művet is találunk, amikor az alkotó „csupán” saját lakásának erkélyéről filmezi az alatta elhaladó embereket, a velük készült beszélgetésekből születik meg egy új felfogásban fogant film, mint ahogy a *The Balcony Movie*⁶ esetében van. Ez a néhány példa azt hivatott bemutatni, mennyire széles skálán mozognak a hagyományos játékfilmtől eltérő módon alkotó rendezők: habár a dokumentumfilm kategóriába soroljuk a fent nevezett példákat, mégis a fikció felől és abba mélyen ágyazva találjuk az összeset. Ezek tulajdonképpen az alkotó(k) csapongó fantáziájának a termékei, nem a hagyományos értelemben vett dokumentarista filmek.

A dokumentum- és játékfilmes összehasonlítással foglalkozó szakirodalom a két műfaj tartalmi és formai összevetését elvégezve az alábbi négy típust tárgyalja:

dokumentarista forma + dokumentarista tartalom = dokumentumfilm

dokumentarista forma + fikciós tartalom = áldokumentumfilm (mockumentary)

fikciós forma + dokumentarista tartalom = dokudráma

fikciós forma + fiktív tartalom = fikció⁷

Látható, mennyire jelentős az átjárás a két stílus között, és egyáltalán nem kivrívó eset, hogy filmes produkciók egyik-másik eszköztárából merítenek – egy játékfilm egy jelenet bemutatására dokumentumfilmes megoldásokat alkalmaz, míg a másik oldalon főképpen az illusztrálás, az újrajátszás okán folyomodik a

klasszikus értelemben vett dokumentarista forma mellőzéséhez. Természetesen a dokudráma és az áldokumentumfilm ennél továbbmegy, előbbi a valós események dramatizált bemutatásával, a másik pedig a fiktív történetek dokumentumfilmes környezetbe ültetésével meséli el történetét. Ezek a rendezői döntések elsősorban a történet közölhetőségében rejlő potenciált mérlegelve történnek, de a rendelkezésre álló költségvetés sem mellékes szempont.

Arra a kérdésre, hogy szükséges-e a differenciálás a játék- és dokumentumfilm között, Ember Judit a következőt válaszolta: *„Biztos van különbség, de főként költségvetési különbség. Kap-e az ember annyi pénzt, hogy játékosabban fogalmazhassa meg a mondanivalóját.”*⁸⁸ Talán a legfontosabb szempont, amit a híres magyar filmrendező állításában olvasunk: az esetek többségében egy dokumentumfilm költségvetése nem mérhető a játékfilmével, ez a különbség eredhet abból, hogy előbbi rendszerint „talált díszletben”, vagyis a téma életterében kerül rögzítésre, míg utóbbit speciális helyszíneken, épített díszletben vagy drágán bérelt városrészekben forgatnak. A magányosan alkotó dokumentumfilmesek képe sem véletlenül alakult ki az évtizedek során, ez az a műfaj, amelyet különböző fázisaiban egyedül is lehet művelni, míg egy fikció filmre vitele számtalan munkatárs jelenlétét feltételezi: operatőr, hangtechnikus, világosító, sminkes, gyártásvezető, statiszta stb. szükségeltetik hozzá.

Kezdők körében gyakori (és téves) feltételezés, hogy a dokumentumfilm nem igényel részletes tervezést, hiszen abban (is) különbözik fikciós társától, hogy felvétel közben „írja magát”. *„Én nem hiszek azoknak, akik fognak egy felvevőgépet, egy magnót, pár ezer méter nyersanyagot, s elindulnak forgatni, hogy majd a valóság kinyílik előttük, s minél többet forgatnak, annál jobban kinyílik, s annál inkább valóság. Manapság nem olyan kacér a lét, hogy csak úgy önmagától feltárukozzék.”*⁸⁹ Ember Judit állításával teljes mértékben egyetértünk: a dokumentumfilmesek alkotónak, mielőtt filmezéshez kezd, ugyanolyan részletesen ki kell dolgoznia, hogy milyen gondolat, milyen szcenárió alapján fogja a munkát végezni, mint a játékfilmesek kollégája teszi azt. Átjárható a határvonal a két alkotási folyamat között: amikor az alapötlet felbukkan, eldöntöm milyen rendezői megoldásokat, stíluselemeket kívánok alkalmazni majd, színes vagy fekete-fehér lesz a kép, kinek a nézőpontja, narratívája fogja bemutatni. További tervezőnivaló akad még, éspedig, döntést hozni, milyen műfajban készül a film. Az egyik formátum egy forgatókönyvet feltételez, a másik egy részletes rendezői koncepciót, amely az előzőhöz hasonlóan a film tervét ismerteti. És habár a produkciós folyamatok során kisebb eltérések adódnak, mégis a pre- (a film terv fejlesztése, kidolgozása és a produkció előkészítése) és a posztprodukció során (az alkotócsapat utómunkálattal tökéletesíti, mielőtt bemutatja a filmet) a két műfaj közti határvonalak teljesen elmosódnak.

Objektív vagy szubjektíven objektív

■ Alkotói folyamat közben is azt érzem, hogy a (dokumentum)film készítőjének nagy a felelőssége, hiszen amíg a fikciós film rendezőjétől fantáziája csapongását ritkán kéri számon, addig a dokumentaristának komoly indoklásra és a nézővel való egyezségkötésre van szüksége, amikor a műfaj adta kereteket próbálja feszegetni. Amíg egy játékfilmbe könnyen be tudok építeni dokumentumfilmeselemeket, addig ellenkező esetben – dokumentumfilmben játékfilmeselem beemelése – „hiteltelenné” teszi alkotásom a nézők többségének szemében.

Az újrarájátszás miatt a film azonnal elveszíti hiteles dokumentumjellegét, még ha a teljes hitelességre is törekedne. Számtalan dokumentumfilm készül olyan tematikában, ami a távoli múltba utal vissza, olyan időkbe, amikor nem állt az emberiség rendelkezésére felvevőeszköz, így az alkotó fantáziája, kutatók és az egyéb képzőművészeti ágazatok képviselőinek munkásságának elegyére támaszkodva idézi meg tárgyát. Gondoljunk csak bele, amikor egy múltbéli, közismert karakter filmes ábrázolását vesszük szemügyre: ki az, aki hitelesíteni tudja, hogy az valóban úgy nézett ki, olyan természete volt, mint amilyennek az adott film mutatja?

Számtalan példát említhetünk, amikor valós dokumentumokat alapul véve, egy filmbe szerkesztve szemünk láttára szűnik meg az objektivitás, és jön létre helyette az alkotó szubjektív objektivitása. Elég, ha az *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*¹⁰ című filmet vesszük vizsgálat alá: Miután 1965-ben Románia élére került, fokozatosan kisajátítva a hatalmat, Ceaușescu a világtörténelem egyik leghírhedtebb diktátorává vált. Amikor a rendező Andrei Ujică évekkel később a kor propagandafilmeit, televíziós tudósításait átfésülve rekonstruálja a néhai elnök nevével fémjelzett érárt egy sajtóságos szempontból, és pedig maga a diktátornak állított torz tükör képén keresztül igyekezik bemutatni azt (hogy milyennek láthatta a tudósítások fényében az elnök házaspár magát), elgondolkozik a néző: a film a valóságot mutatja be? Arra a kérdésre, hogy könnyebb dolga lett volna-e, ha a dokumentum műfaj helyett játékfilmes módon dolgozta volna fel az adott korszakot, a rendező a következőt felelte: „*Igen. A műfaji kérdés még mindig nyitott, azaz, hogy mennyiben dokumentumfilm ez. Ebben az értelemben sok kérdésem van, de mindenesetre ez egy dokumentumokból készült film.*”¹¹ Ugyanitt hangzik el a rendező részéről, hogy alkotását Leo Șerban úgy határozta meg, hogy az egy fikciós film valós szereplőkkel. Máig adós a hazai filmipar egy, a Nicolae Ceaușescu életéből vagy annak bizonyos történéseiből inspirálódott fikciós filmmel (ismereteim szerint mindössze egyetlen magyarországi produkció, a 2000-es évek elején készült Rom-Mánia¹² című komédia próbálkozott ezzel), talán a következő filmes generációk fogják meglátni a lehetőséget egy, az Adolf Hitler végnapjait bemutató *A bukás*¹³ című játékfilm mintájára készülendő filmdrámában, amely a román diktátor személyes szemszögéből dolgozza fel a végnapokat. Ahhoz, hogy egy hiteles történet kerüljön a vászonra, fontos az alapos dokumentáció, amelyet elsősorban az eseményeket testközelből megélt személyek emlékei, tapasztalatai révén lehet rekonstruálni. Nicolae Ceaușescu már nincs életben, hogy a forgatókönyv fejlesztésének szakaszában kikérdezhesse bárki (ismereteink szerint) önéletrajzi írást sem hagyott maga után, így az előzőleg sorolt forrásokon túl kutatók, szakértők ismeretei, televíziós felvételek tanúsága keveredik az alkotók fantáziájával, és ennek egyvelege eredményezi a majdan készülendő forgatókönyv tartalmát.

Filmes feldolgozások: dokumentumfilm és fikció azonos témából

■ A filmtörténet fogyaszthatósága is lehet szempont, ezt az állításunkat talán legjobban Steven Spielberg *Schindler listájával*¹⁴ igazolhatjuk: Oskar Schindler német üzletember történetét bemutató film valóságos sikorsorozatot tudhatott maga mögött, ennek bizonyítéka az IMDB internetes oldalon található adatlapja¹⁵ szerint a 7 Oscar- valamint a további 83 díj és 49 jelölés. Spielberg előtt tíz évvel ugyanezt a történetet Jon Blair a *Schindler: The Real Story*¹⁶ című

dokumentumfilmben mutatta be, és bár az angol filmes alkotása is kedvező fogadtatásban részesült, nem kaphatta meg a Spielberg filmjének járó kiemelt figyelmet. *„Lehet, Auschwitzról csak hollywoodi mozgókép tud hatásosan szólni. Olyan film, amely nem bocsátkozik a kérdés filozófiai mélyrétegeibe, nem akarja megfejteni a titkot”* – véli Báron György a *Schindler listája* alapján.¹⁷ Blair hiteles karakterekkel – az eseményt megélt személyek tanúságtételeivel – mondja el a német üzletember történetét. Az életben maradt személyek kamera előtt idézik fel az eseményeket, amíg Spielberg alkotása a túlélők vallomásait beledolgozva forgatókönyvébe (amely Thomas Keneally *Schindler bárkája* című, 1982-es regénye alapján készült) – fikciós keretbe ágyazza. Körültekintően dokumentált film, amelynek a karakterei is a történelmi valóságot követik: a címszereplő mellett ott találjuk Itzhak Stern (Ben Kingsley) karakterét, aki a címadó lista szerzője, valamint a kíméletlen, Schindlerrel egyezkedő német tiszt, élet és halál ura Amon Göth (Ralph Fiennes) személye is hangsúlyos szerepet kap a filmben. Valós karakterek valós története fikciós közegben, színészek játékával. A Blair-féle dokumentumfilm alanyai valóságos személyek, a kamera előtt mesélnek, miközben a rendező – illusztrációs szándékkal – fiktív képsorokat rendel a szövegek közé. Teszi ezt dramaturgiai megfontolásból, ahogy a „beszélőfejes” filmek rendezői rendre ehhez a megoldáshoz folyamodnak: már nem lehetséges bizonyos helyszíneket, embereket megmutatni (elbontották, nem élnek), Spielberg viszont a fellelhető dokumentumok, valamint a létező helyszínek révén filmjében visszavezeti a nézőt az 1940-es évek Lengyelországába, és az egykori, ma már fel nem lelhető színterek filmjében újra életre kelnek (a krakkó-plaszówi koncentrációs tábor, krakkói gettó stb. díszlete). Míg a dokumentumfilmben Schindler és Göth csak archív felvételeken tűnhet fel (egyikük sem él a film készítésének idején), addig Spielberg mozijában főszereplőként látjuk viszont (színészek alakítják őket). A játékfilm zárójelenetében a még élő egykori foglyok és leszármazottaik vonulnak fel néhai megmentőjük sírjánál, hogy a zsidó hagyományoknak megfelelően egy követ helyezzenek el annak emlékére. Az amerikai rendező vállaltan a háromórás játékidő végére csatolja ezt a dokumentumfilmes felvételt, amit tekinthetünk úgy is, mint igazolása mindannak, amit előzőleg a játékfilmben láttunk. *„Spielberg vérbeli sikerrendező, tudja, miként kell hatásosan tálni a huszadik század végén egy olyan témát, melynek nem dokumentumfilmes feldolgozásával már nem egy rendező kudarcot vallott (legalábbis a nézettségi mutatókat illetően): nincsenek korabeli híradófilmekből származó bevágások, minden újraépített és újrajátszott, semmi elidegenítő hatás; a tömegjelenetek a megoldások mesterét és nagy kedvelőjét, David Leant idézően tökéletesen koreografáltak; a fekete-fehér képek ellenére a látvány mindig harsány, a dráma, a trauma nagysága szinte megköveteli, hogy minden széles vásznon történjék, csupa nagyszabású esemény, hol pozitív, hol negatív előjellel, ha másért nem, egy-egy jellemvonás kidomborítása végett; a vér pedig úgy fröcsög, mint az akciófilmekben, nincs kegyelem, ilyen a kíméletlen valóság, az erőszakos halálnak meg kell adni a módját”*¹⁸ – áll Szárnyas Gábor korabeli kritikájában. Ezzel szemben a dokumentumfilm egy játékfilmes nyitányt alkalmaz, egy korabeli (Schindler által előszeretettel látogatott) mulató helyszínét pásztázza a kamera, díszlet, ami egyértelműen az alkotás kedvéért épült meg.

Legizgalmasabb, amikor a két filmet szerkezeti szempontból tesszük vizsgálat tárgyává: a Spielberg-féle feldolgozás legikonikusabb jelenete a fekete-fehér képsorokon feltűnő piros kabátos kislány, John Williams szívbe markoló filmze-

néjével megtámogatva: itt, a krakkói gettó felszámolásának pillanatában a történetbe való beavatkozást érhetjük tetten. A színes kabátba öltözött gyermek képe szinte kiszól a filmből, ha a néző még emocionálisan nem csatlakozott volna százszázalékosan a történethez, akkor Spielberg itt visszautasíthatatlanul kínálja ennek lehetőségét, a dokumentumfilmben ezzel szemben a nézők érzelmeire való kiemelt hatást nélkülözi (pár archív filmkocka után az egyik túlélő, Solomon Urbach interjúbán közli, a krakkói gettó felszámolásra került). A játékfilm vitathatatlanul csodálatos képi világgal rendelkezik (az Oscar-díjjal kitüntetett Janusz Kamiński operatőr érdeme), viszont ugyanezt a tökéletességet rója fel neki a kritikus: *„Az első reakcióm: végre nem színes film Auschwitzról. Egy antikommersz alkotás. De ahogyan sokasodnak a képek, és telik az idő, egyre inkább csak azt látom, mennyire tökéletesek és szépek az egyes felvételek. Az árnyékok esése, a súrlódó fény, a fekete és a fehér játéka olyan lenyűgöző, mintha Helmut Newton vagy Robert Mapplethorpe fotóművész lett volna az operatőr. Szinte ropognak az egyes képek, friss és ragyogó minden.”*¹⁹ További, „játékfilmes túlzásokra” mutat rá Balassa Péter: *„[Oskar Shindler] a film vége felé megtér, mert rájön, hogy a zsidók is emberek, sőt még büntudata is támad – alaptalanul és giccseken –, mert nem mentett meg eggyel több embert. Szóval ez egy kicsit a technokrata mítosza is, akiben nagyon is mély emberi érzések vannak. Nekem nagyon hollywoodi ez a humanizmus.”*²⁰ A két alkotást tükörbe állítva látjuk, hogy Spielberg filmje helyenként hogyan tömörít. Például Plaszóv felszámolását követően Schindler 1100 embert, hivatalosan nélkülözhetetlen hadimunkásokat vesz fel arra a listára, amelyek Brünnlitzbe kerülnek áthelyezésre. A nők vonatja ehelyett Auschwitzba érkezik, a férfiakat pedig Gross Rosen-i táborba viszik. Amon Göthöt egy SS-bizottság feketepiaci üzelmek gyanújával Krakóban lekapcsolja, és mivel a százados Oskar Schindlert is belekeveri az ügybe, a foglyok kiszabadítása körülményesen megy. Ezzel szemben Spielberg filmjében a férfiak vonatja azonnal a címre érkezik, Schindler pedig a birkenai lágerből menti ki az asszonyokat. Hamisítás? Korántsem. Dramaturgiai szempontból tömörít az amúgy sem rövid játékfilm, amellettt döntve, hogy elegendő, ha a jelenéget bemutatja (az ígéret ellenére más helyszínre szállítják a rabokat, újabb nehézségek elé állítva a főszereplőt).

A játékfilm fináléja a felszabadulás pillanatában rögzített gyári jelenet: Schindler beszéde a munkásaihoz, akik egy gyűrűt öntenek neki az *„Aki egy életet ment, az a világot menti meg”* felirattal. Miközben Schindlert szem elől vesszítjük, a kozák felszabadító feltűnésével a film fináléja a jelenbe kalauzol: a már említett túlélők és utódaik színes felvételen emlékeznek meg Oskar Schindler sírjánál. Ezzel szemben a dokumentumfilm tovább követi a német gyáros életútját: megtudjuk, hogyan segítik a svájci határig, 1946-ban a semmi megbánást nem tanúsító Göth bíróság elé kerül, majd felakasztják. Schindler nem talál munkát Németországban, 1949-ben egy zsidó–amerikai segélyszervezettől pénzhez jut, és párjával Argentínába emigrál. Emilie Schindler emlékezéséből kiderül, új hazájában is elkerüli a szerencse, akaraterejét veszti, csak sodródik. 1958-ban, miután elhagyja feleségét, hazatér, és cementgyárat alapít, ami rövidesen csődbe megy. 1962-ben Izraelbe látogat, majd következő évben harmadikként megkapja a Világ Igaza kitüntetését, fája ott van az Igazak sugárútja mellett. A dokumentumfilm viszont figyel arra, hogy ne heroizálja egyértelműen személyét, talán ezzel magyarázható az egyik túlélő, Joachim Küstlinger szájából a következő mondat: *„a szememben csak egy német náci volt. Soha nem fogom elhinni,*

hogy szerette a zsidókat, a nácikat testesítette meg, és ebből még pénzt is csinált.”²¹

Mondhatjuk, Spielberg filmje felmenti a német gyárost, tanúságként kínálva a következtetést, hogy a legnehezebb időkben is lehet és érdemes tenni (aki egy életet ment, a világot menti meg), viszont a döntést a dokumentumfilm alkotója ezen a ponton a nézőre bízta. Ha a játékfilm alapján próbálunk személyéről utólag egy tablót kreálni, akkor annak ábrázolása (mély érzésű, humanista, hőssé avatott személy képe) részben el fog térni a dokumentumfilmes Oskar Schindlerétől: élete utolsó szakaszában egy egyszobás lakásában nyomorog Frankfurtban, nyugdíjából és a túlélők ajándékából él, emellett iszik.

Spielberg filmje ezt a karaktert a háromórás történet végén valószínű nem bírta volna el. Oskar Schindler 1964 őszén a német tévének lakóháza előtt készült interjúból beszél motivációjáról, ez természetesen Blair dokumentumfilmjében is látható, majd következik a vég: Oskar Schindler 1974-ben meghal, sírja Izraelben található. Újabb két emlékező – Ludwik Feigenbaum és Ryszard Horowitz – nyilatkozza, hogy saját és családja életét a német gyárosnak köszönheti. Így kerül Oskar Schindler személye a rossz és emberséges határvonalára, megítélésében – bár mindenki egyetért tettei nagyságával, a kételkedő néző számára mégis ott a dilemma: valóban jóságos személyként kell elfogadnom őt? Ezek fényében cselekedete és utólagos megítélése hasonlítható a magyarországi Kasztner Rezsőével, akinek a vészidőszakban tett mentőakciójának megítélése (a híres Kasztner-vonat több mint másfél ezer utasával a megsemmisítő táborok helyett a biztonságos Svájcba jut) a háborút követő évtizedekben sok vitát eredményezett.

Az emlékezet

■ Végezetül engedtessek meg pár gondolat a *Nussbaum 95736* című dokumentumfilmmel kapcsolatban. Munkáimban előszeretettel alkalmazom az elmesélt történelem (oral history) technikáját, az egyén, a kollektív emlékezet feldolgozása mindig vonzó volt számomra. Ez a fajta adatgyűjtés nagyon sok esetben levegszi a terhet az alkotó válláról (tanúvallomásokon alapszik munkája, hitelessége megkérdőjelezhetetlen), más részről viszont ugyanez az eljárás okán merülnek fel az anyag megbízhatóságával kapcsolatos kételyek. Ugyanis a múlt idő az emberi emlékezetet kétségtelenül kikezdi, ha nem is feltétlenül rossz szándék által vezérelve, de a múltidézésben a személyes élmények rendre külső hatásokkal keverednek. Említett munkám tekinthető a 16 éves kolozsvári ifjú történetének vagy a filmezések idején a 88. életévét taposó Nussbaum László visszaemlékezésének, ugyanakkor a film egy erdélyi holokauszt-történet, ahogy az adatközlő emlékező Nussbaum László és a rendező Csibi László 2017-ben fontosnak tartotta bemutatni azt. Bár a film kitűzött célja, hogy saját élményén keresztül mutassa be az adott kort, a határvonalak ebben az esetben is elmosódnak: Nussbaum László már a filmezések legelején, az alkotás gerincét képező mélyinterjú készítése alkalmával jelezte, amit a kamera előtt mesélni fog, az nem feltétlenül saját emléke, hanem a filmbéli események óta eltelt hetven év alatt szerzett információk és tudás egyvelege személyes élményekkel. Míután a másfél évet tartó filmkészítés során a rendező kezébe adta élete történetét, egy újabb szelekció vette kezdetét: mi az, ami a film szűkös időkeretében elfér, mi az, aminek feltétlenül benne kell lennie, és mi az, ami bár roppant érdekes, mégis ki-

marad (mert hosszú, mert nehezen értelmezhető, mert egyéb információk meglétét feltételezi a néző részéről, stb.).

Emlékszem, több helyről is biztattak, érdemes a gyűjtött anyagból egy játékfilmes forgatókönyvet is írni, „a potenciál” benne van. Ha fiktív köntösbe öltöztetem ezt (vagy bármelyik más dokumentumfilmem történetét), attól a gondolatom a téma kapcsán nem változik meg – Nussbaum László esetében a fikciós feldolgozásban is valószínű arra helyezem a hangsúlyt, hogy mindaz, ami 1929-es születésétől, de főleg 1940. augusztus 30. és 1945. április 12. között történt, az egy fiatal fiú családi tragédiájának időszaka, és bizonyos elemei – zsidótörvények, deportálás, gettó, láger, küzdelem az életben maradásért – nagyobb hangsúlyt kapnak, mint mondjuk a nyugdíjas évei. A játékfilmes feldolgozás, amellett, hogy az életút bármelyik epizódját felnagyítja – lehetővé teszi, hogy megidézzünk ma már nem létező személyeket, azokat, akik a dokumentumfilmben megsárgult archív felvételekről tekintenek vissza. Elkalandozhatok történetekben, szabadabban rekonstruálhatom egyik-másik történetet, de a végeredmény úgyis azt tükrözi, hogy én, az alkotó milyen szubjektív objektivitással mutatom be a választott témát. Ezáltal már egy kicsit az én történetemmé is válik.

■ JEGYZETEK

1. Carl Platinga: *Dokumentumfilm*. Metropolis, 2009/4. 11.
2. *Fahrenheit 9/11*, rendező: Michael Moore, Dog Eat Dog Films, 2004.
3. *The Blair Witch Project*, rendező: Daniel Myrick és Eduardo Sánchez, Haxan Films, 1999.
4. *Zelig*, rendező: Woody Allen, Orion Pictures, 1983.
5. *Life in a Day*, rendező: Kevin Macdonald, Loressa Clisby, Tegan Bukowski, Youtube, 2011.
6. *The Balcony Movie*, rendező: Pawel Lozinski, HBO Europe, 2021.
7. Don Gary Rhodes – John Parris Springer (szerk.): *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Mc Farland and Company, London, 2005. 4.
8. Durst György – Kovács Sándor – Pörös Géza (szerk.): *Beszélgések a dokumentumfilmről*. Népművelési és Propaganda Iroda. Bp., 1981. 75.
9. Uo. 73–74.
10. *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*, rendező: Andrei Ujică, Icon Productions, 2010.
11. Andrei Gorgos – Simona Tutu – Andrei Ujică: „Covorul roșu de la Cannes nu l-ar fi amuzat pe Ceaușescu”. 2010. web <http://www.cuzanet.ro/interviu/interviu-cu-andrei-ujica.html> (2023. 01. 06)
12. *Rom-Mánia*, rendező: Nándori József, Cinedom és Def-M produkció, 2004.
13. *Der Untergang*, rendező: Oliver Hirschbiegel, Constantin Film, 2004.
14. *Schindler's List*, rendező: Steven Spielberg, Universal Pictures, 1993.
15. <https://www.imdb.com/title/tt0108052/>
16. *Schindler: The Real Story*, rendező: Jon Blair, Thames Television, 1983.
17. Báron György: *A Schindler-paradoxon*. Kritika 23. évf., május 31. 1994. 31.
18. Szárnyas Gábor: *Schindler listája*. Filmkultúra 35. évf., 4. sz., 26–27. 1994. 25.
19. Földényi F. László: *Egy jó német*. Filmvilág 36. évf., 4.sz. 1994. 20–23.
20. Mihancsik Zsófia: *Kerkeasztal-beszélgetés. Spielberg bárkája*. Filmvilág 35. évf., 4. sz. 1994. 24–30.
21. Részlet *Schindler: The Real Story*, rendező: Jon Blair, Thames Television, 1983 c. dokumentumfilmből