

DÉR ASIA

„NEKEM A DOKUMENTUMFILM AZ ÉRZELMEKET JELENTI”

Szubjektivitás és érzelmi bevonódás a kortárs, személyes dokumentumfilmben¹

A műfajról – bevezetés

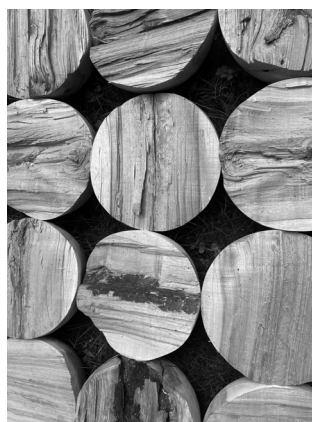
■ Lassan száz évvel az első dokumentumfilm születése után még mindig azzal az egyszerű kérdéssel kezdődik a dokumentumfilmmel foglalkozó szövegek többsége, hogy: mi a dokumentumfilm? A műfajban rejlő alapvető ellentmondás, miszerint az „a valóság kreatív bemutatása”,² vitát eredményez a mai napig.

A filmtudósok általában a valóságreferencialitás, az igazság és a hitelesség kérdése köré építik fel elméleteiket, két véglet között foglalva állást.

Egyik álláspont szerint a „természetes anyag”, a dokumentum válogatása és vágása során már manipuláció történik, így minden fikció,³ dokumentumfilmnek maximum a biztossági kamera felvétele nevezhető, amely kizárja az emberi beavatkozást. Ezen elméletek végeredményben azt állítják, hogy „igazi” dokumentumfilmet csak robotok hozhatnak létre.

A másik véglet szerint a dokumentumfilm lényege a valóság hiteles ábrázolása, feladata a társadalmi hasznosság és nevelés, az agitáció. Stóhr Lóránt találóan jegyzi meg, hogy olyan elvárásokat támasztanak a korabeli teoretikusok a dokumentumfilmmel szemben, évtizedekre befolyásolva a műfaj fejlődését, amelyeket a játékfilmekkel kapcsolatban csak államszocialista diktatúrák kultúrpropagandájában találhatunk.⁴

Mind a két elmélet abból a megkérdőjelezhető alapvetésből indul ki, amely „a dokumentumfilmet a dokumentummal és a dokumentá-



**A jelenlétemnek hatása
van a szereplőkre,
ahogy a szereplők
történetének is rám.
Ezekkel a hatásokkal
kezdenem kell valamit.**

cióval azonosítja, ahelyett, hogy úgy tekintene a dokumentumfilmre, mint alapvetően egy strukturált retorikai diskurzusra”.⁵ Plantinga szerint ez a 'cinema direct' számlájára írható, mivel a mozgalom alkotói azt állították, hogy „légy a falon” megfigyelőként képesek a valóságot lefilmezni beavatkozás nélkül. Ez azonban a gyakorlatban nem kivitelezhető. A természettudományokban, a pszichológiában már közhelynek számít az állítás, miszerint a megfigyelés minden esetben befolyásolja valamilyen szinten a megfigyeltet.⁶ Ez a dokumentumfilmkészítésnél sincsen másképp. „A kamera és a forgatócsoport szükségszerű behatolók, ami szükségszerűen megváltoztat minden helyzetet, amelybe belépnek.”⁷ Tehát a dokumentumfilm-rendező pont akkor vét a hitelesség etikai normái ellen, ha úgy tesz, mintha a tőle független, tiszta valóságot mutatná meg a nézőnek.

Michael Renov a dokumentumfilmek hagyományát „tévútra jutott modernista magabiztosságnak nevezi”,⁸ mivel a műfaj képtelen az objektivitásra, hiszen nem tudja kizárni a szubjektumot, a perspektívát, a személyes véleményt. Brian Winston egyenesen szkeptikus az objektív dokumentumfilm létjogosultságával kapcsolatban, szerinte „a dokumentumfilm mint projekt egészében megvalósíthatatlan”.⁹

Az eddig felsorolt elméletekből hiányozni látszik 'az alkotó én' nézőpontja, mintha a dokumentumfilmnek nem lenne szerzője. „Az objektivitásra való képzetelenség” nem a technikai adottságokból fakadó hiányosság, hanem ez az emberi viselkedésből, szubjektumból, az alkotói folyamatból származtatható alapvetés. Ha elfogadjuk, hogy bármely más művészeti ághoz hasonlóan a dokumentumfilmekben is egy alkotói szubjektumon átszűrt világnézetet, véleményt, szempontot kapunk a valóság képein keresztül, akkor mit lehet kezdeni a hitelesség fogalmával?

Feltehető a kérdés, hogy nem érdemes-e elmozdulni a valóságrepresentáció és hitelesség koordináta-rendszeréből és keresni más megközelítést a kortárs dokumentumfilm megértéséhez, amely közelebb áll a korai (Vertov, Flaherty) kreatív, auto-reflexív dokumentumfilmek feltételező elméletekhez.

Tegyük fel, hogy a dokumentumfilm griersoni definícióját, „a valóság kreatív feldolgozását” nem „az invenció és a mechanikus reprodukció összeegyeztetetlen egysége”-ként, hanem ezen összeütközést „kirobbanó, költői”¹⁰ elemként értelmezzük, amely a dokumentumfilm speciális lényegét jelenti. Ahogy Brian Winston fogalmaz Flaherty munkássága kapcsán: „a megfigyelés folyamata által jön létre a valóság drámaisága.”¹¹

Balázs Béla 1948-ban írta a dokumentumfilmről: „A valóság öntudatunktól független objektív realitás, tehát független az ember művészi szemléletétől. [...] A művészet és műfaja a valóságot szemlélő ember szemléletmódja, és nincs eleve benne a szemlélt valóságban.”¹² Tehát ha a dokumentumfilmet a filmművészethez tartozó műfajnak tekintjük, az ismeretterjesztő, riport és híradó filmfajták csoportja helyett,¹³ akkor nincs okunk számonkérni rajta a valóság objektív bemutatását. Mert nem ez az alkotói intenció, nem erre vállalkozik a kortárs dokumentumfilm készítője. „A dokumentumfilm korábban evidensként tételezett, eltéphetetlen kapcsolata a valósággal meglazult, sőt egyenesen megkérdőjeleződött”,¹⁴ írja Stöhr Lóránt a dokumentumfilmekben a 80-es években kezdődő változásról.

A dokumentumfilm mint forma is felszabadult, nem kötik többé a valóság-referencialitásból adódó szabályok, a játékfilmben látható dramaturgiai, narratív eszközöket látjuk viszont benne, kreatívan használt módon. Az, hogy milyen

filmnyelvi technikájú film készül el, nemcsak műfajelméleti kérdés, nagyban függ a rendező személyiségétől, világnézetétől, így a film definiálása is függ az adott rendező szerepvállalásától, céljaitól.

Azt azonban nem lehet elfelejteni, hogy a dokumentumfilm valós emberekről szól, és a nézők – még ha a régi beidegződések miatt is – az igazság és a valóság reprezentációs eszközeként tekintenek rá.

Így a rendező nem bánhat kedvére a „talált” anyaggal, egyszerre tartozik felelősséggel a nézőknek és a szereplőknek is. Mivel a szereplő és a filmkészítő kapcsolata utólag kiegészül a néző értelmezésével, ezért ezt a filmkészítés jelenében is figyelembe kell venni.

Az évtizedek során a technológia lehetővé tette az egyre kifinomultabb filmes eszközök használatát a dokumentumfilmben, ezzel a manipuláció lehetőségei is kiterjedtebbek lettek, a filmben bemutatott életekről egyre nehezebb eldönteni, mekkora a valóságtartalmuk.

Ezt a problémát azonban nem a történeti valóságrepresentáció felől járom körbe, hanem a rendező személye, az alkotói szándék felől.

A rendezői jelenlét megerősödése a kortárs magyar dokumentumfilmben

■ A kortárs dokumentumfilmben a fikciós formájú megfigyeléses filmek mellett egyre több filmben jelenik meg a rendező, nyíltan vállalva és megmutatva, hogy a filmben látott valóságot az ő szemén keresztül látja a néző. A realitás, amit a néző filmként néz, nem más, mint a rendező és a szereplő találkozása egy adott szituációban és egy behatárolt időintervallumban azzal a céllal, hogy egy film készüljön. Ennek a találkozásnak a valóságát mutatja meg a dokumentumfilm. A rendező és a szereplő kapcsolata egy „köztes, személyes terű”,¹⁵ „performatív”¹⁶ valóság, mivel a film készítésének szándéka hívta életre. A kamera és a rendező jelenléte befolyással van a történésekre, amelyekből mind a két fél annyit és azt mutat meg, amennyit ők maguk megengednek vagy jónak látnak.¹⁷ Ezt a jelenséget több teoretikus a dokumentumfilm problémájának tartja, a valóság megmásmásításának, egyenesen hazugságnak.¹⁸

Számomra azonban megmutatja a műfaj lényegét, azt, ami miatt dokumentumfilmet érdemes csinálni. Ahogy Errol Morris mondja: „Nincs ok, miért ne lehetne egy dokumentumfilm olyan személyes, mint a játékfilm; magán hordozza készítőjének a lenyomatát. Az igazságot nem a stílus vagy a kifejezőmód garantálja. Az igazságot semmi sem garantálja.”¹⁹ Hasonló gondolatot fogalmaz meg Stella Bruzzi olasz teoretikus, aki annyira fontosnak érezte a dokumentumfilmben végbement gyors és lényegi változásokat, hogy teljesen átírta és újra kiadta hat évvel azelőtt írt könyvét²⁰ az „új” dokumentumfilmről. A dokumentumfilmet könyve bevezetőjében „képlékeny”, „performatív aktusnak”²¹ nevezi, amelynek igazsága abban a pillanatban jön létre, hogy lefilmezik. A rendező (és a stáb többi tagja az alkotás folyamán) kiválasztja a szemszöveget, a beállítást, a szavakat, a vágóképeket, a jelenet ritmusát, esetleg zenét, asszociatív gondolatokat társít a valóban felvett képek mellé, és ezt mutatja meg a nézőnek. A filmkészítő dönt, és perspektívát ad a látottaknak – „abban a pillanatban, hogy egy individuum közvetíti a néző számára a valóságot, a valóság integritása visszafordíthatatlanul elvesztődik”.²²

De mit kezd ezzel az alapvetéssel a rendező? Az egyik legkézenfekvőbb eszköz, ami hitelesítheti a látott képeket, az a rendező személye, a szereplővel való kapcsolata, a beavatkozás tényére való reflektálás. A rendezői jelenlét, a filmezett valóságba való behatolása, az arra való befolyással levés nem etikai és esztétikai hiba, hanem a dokumentumfilm lényegi mozzanata, amelyre időről időre figyelmeztetni kell a nézőt is.

A dokumentumfilm készítőjeként és nézőjeként is azokat a határhelyzeteket tartom a legizgalmasabbnak, ahol a film „a bruzzi értelemben” performatívvá válik, tehát a megfigyelő filmes a filmezett jelenet vagy személy hatására kilép külső, megfigyelő pozíciójából, és reflektál önnön jelenlétére, a szereplővel való viszonyára: résztvevővé válik saját filmjében (akkor is, ha ez csak egy nüansz az egész filmben). A rendező és a szereplők valósága kölcsönösen befolyásolják egymást, és ez dramaturgiai hatással is van az elkészült filmre.

Sok dokumentumfilmben pont ezt a viszonyt próbálják az alkotók elfedni a vágás és a forgatás közben. Talán azért, hogy a fikciós filmhez hasonlatosabbá (és ezáltal eladhatóbbá) tegyék az elkészült alkotást, vagy azért, hogy autenticitást adjanak filmjüknek.

Ennek eredményeként viszont az a veszély fenyeget, hogy a dokumentumfilm épp a lényegét veszítheti el.

Érzelmi bevonódás

■ Mi a francot keresek egy vadidegen család vacsoraasztalánál – vagy egy apa betegágyánál? Miért van empirikus emlékem arról, milyen érzés örökbe fogadni egy kislányt hosszú évek várakozása után, miközben sosem volt gyerekem? Nem olyan egyszerű azt válaszolni ezekre a kérdésekre, hogy azért, mert ez a munkám, dokumentumfilm-rendező vagyok. A jelenlétemnek hatása van a szereplőkre, ahogy a szereplők történetének is rám. Ezekkel a hatásokkal kezdenem kell valamit.

Dokumentumfilm-rendező tanulmányaim kezdete óta küzdök a távolság és a határok megtartásának nehézségével a filmkészítés során. Filmezés közben egy teljesen idegen emberrel alakul ki egy olyan erős viszony, amelyben a rendező nemcsak a film készítőjeként van jelen, hanem a szociális munkás, barát, szülő, gyóntató, pszichológus stb. szerepe is könnyen belecsúszhat. Aztán ez a viszony a film befejeztével hirtelen megszűnik, hogy aztán újra létrejöjjön egy újabb szereplővel, a következő film forgatásakor.

Tanulmányaim során a 70-es években megerősödött, szociológiai filmes attitűdben gyökerező magyar dokumentumfilmes hagyománnyal találkoztam. Ezek a drámai, újszerű dokumentumfilmek nagyon sokfélék voltak filmnyelvilag,²³ mégis mélyen összekötötte őket a hitvallásuk: a társadalmi struktúrákról, a mindennapi emberekről akartak pontos képet adni, a valóság minél pontosabb analízisére vállalkoztak. A filmkészítő számára fontos szabály volt, hogy nem szabad beleavatkozni a szereplői életébe, mert azzal megváltoztatja azt a valóságot, amelyet be kíván mutatni. E felfogás szerint a beavatkozás a hitelesség ellentétéként fogalmazódik meg, a rendező feladata: az objektív valóságanalízis.

Ez a szociológiai szempontokat érvényesítő attitűd évtizedekig, megkockáztatam, hogy a 2010-es évekig meghatározta a magyar dokumentumfilmet.²⁴

Hamar rá kellett jönnöm, hogy személyiségemből fakadóan nem tudom és nem is szeretném tisztas távolból, szenvtelen kamerával rögzítve figyelni a tör-

ténéseket, viszont az is kétségbevonhatatlan, hogy szükség van az absztrakcióra, hogy a való élet történeté, a szereplő pedig karakterré tudjon végül válni a filmvásznon. A dramaturgiai szempontok mellett érzelmi okokból is szükség van a távolságtartásra, mivel a túlzott bevonódás és felelősségvállalás akár pszichés problémákhoz is vezethet mind a két oldalon.

Eleinte azt gondoltam, hogy ezek a rendező és főszereplő kapcsolatából eredő kihívások csak az én személyiségemből fakadnak. A közvetlen kapcsolat során (forgatás, forgatásokon kívüli találkozások) nem is próbálom a távolságot tartani, egyszerűen természetellenesnek érzem, ahogy más interperszonális kapcsolataimban is. A rálátáshoz szükséges távolság a közvetett kapcsolat során (treatmentírás, pályázás, vágás) jelenik meg, így tudom a főhős életét történetként is, és közösen megélt élményként is látni párhuzamosan. A rendezői pozíciót nem adom fel – ezt gyakran jelzem a szereplőim felé is, ha szükségét látom –, és nem keverem össze a szociális munkás, terapeuta vagy egy jó barát szerepével, de ez nem jelenti azt, hogy ne lehetnénk barátok, és ne vállalnék egy bizonyos fokú felelősséget. A rendezői és egyéb szerepek váltakozása azonban rendszeresen nehéz helyzeteket okozott munkám során.

Amikor a generációm fiatal dokumentumfilm alkotóival²⁵ osztottam meg kutatási tervemet, azt tapasztaltam, hogy ők is nagyon hasonló módon, abban látják a dokumentumfilm lényegét, ahogyan rendezőként őszintén jelen vannak a szereplők életében, és eszük ágában sincsen letagadni, hogy a dokumentumfilm „elkerülhetetlen eredménye a filmkészítő behatolásának az általa lefilmezett szituációba”.²⁶ Ugyanakkor hasonló, az érzelmi bevonódásból, egy másik ember valóságába való „behatolásból” fakadó problémákba ütköznek, mint én. Többen megosztották velem, hogy filmes élményeiket gyakran viszik be egyéni terápiájukba, vagy kérnek supervíziós tanácsot, mert nem tudják segítség nélkül feldolgozni, amit átéltek, sőt van, aki pszichológusi képzését megszerzését is fontosnak érezte dokumentumfilm végzettsége mellé (pl. Tuza-Ritter Bernadett, Szakonyi Noémi Veronika). Beszéltem olyan fiatal kollégámmal, aki még egyetlenegy filmjét sem mutatta be a szereplői iránt érzett túlzott felelősségérzet miatt, többen pedig a műfajváltáson gondolkodnak, annyira nehezen élük meg a munka érzelmi oldalát. Tuza-Ritter Bernadett így foglalja össze a Károli egyetem pszichológia tanszékére írt szakdolgozatában a lelki nehézségeket a filmkészítés során: „A filmszakma egy rendkívül erősen hierarchikus szakma, mely a munka során egyfajta hipnózisban tartja a dolgozóit. A megjelenő lelki nehézségek között szerepel [...] az etikai helyzetekben való döntés nehézsége, az alkotói magány, az agresszió a kamera mögött, az idegenekkel létrejött intimitás, a szégyenérzet, a fenyegetés, a fizikai veszélyhelyzet, a függés, a felelősség vállalásának terhe.”²⁷

A kortárs szerzői dokumentumfilm kevésbé foglalkozik a nagy politikai és társadalmi kérdésekkel, vagy ha mégis, akkor is az egyén szerepét és lehetőségeit, a felelősségvállalás kérdését járja körül személyes hangvételben.²⁸ „A módszerek terén egyre jobban terjed a személyesség, a rendező személyének előtérbe helyezése, ám nem az önreflexivitás, a dokumentumfilm mibenlétének firtatása céljából, mint a hetvenes években, hanem a nézővel való közvetlen kapcsolatteremtés, illetve a mozgóképes vallomástétel, lélektani önelemzés végett.”²⁹

Ez az újfajta személyesség azonban gyakrabban ad a filmezésnek terapeutikus irányt is, még akkor is, ha a rendezőnek nem ez volt az eredeti szándéka. A szereplővel való közeli viszony és az érzékeny, hosszú távú munka során

komplex érzelmek kerülhetnek a felszínre mind a két félnél, amelyek akár öntudatlan módon is, de oda vezethetnek, hogy saját lélektani kérdéseivel szembe-süljön a rendező. Erre egyrészt nincs felkészülve a filmalkotó, másrészt pedig se idő, se energia nem marad erre a filmkészítés során. Nagyon káros következményei lehetnek, ha a terápia és a filmkészítés folyamata összemosódik; a filmkészítés célja semmilyen esetben sem lehet a gyógyítás vagy a gyógyulás. Az viszont világos, hogy az interperszonalitás miatt elkerülhetetlen érzelmi bevonódás olyan érzelmi nehézségek elé állítja a dokumentumfilmeseket, amelyekkel a segítő szakmák már évtizedek óta foglalkoznak, beépítve ezeket a diszciplínákat az egyetemi oktatásba.

Nagy fesztiválokon is megjelent a téma; az utóbbi években rendszeresen vannak filmesek mentális egészségével foglalkozó workshopok. A Berlinálén és a Karlovy Vary fesztiválon Louise H. Johansen a Sane Cinema szervezeten keresztül tartott foglalkozást a filmeknek, az egyik legnagyobb európai dokumentumfilmfesztiválon, az IDFA-n pedig Rebecca Day, aki produceri tevékenysége mellett pszichoterapeuta. A hozzá szupervízióra járó dokumentumfilm szakemberek több mint felének terápiáját a produkciós cég fizeti – egyre elfogadottabb, hogy terápiai költségeket is be lehet emelni szükség esetén a filmes büdzsébe.

Másik oldalról viszont az egyre inkább kommercializálódó dokumentumfilm ipar nagyon is megerősíti abban a rendezőket, hogy nehéz helyzetben lévő, „áldozat” típusú főszereplővel forgassanak, vagy a saját traumáikat tárják a nyilvánosság elé filmjeikben.

Azt látom, hogy a rendezői bevonódás és a különféle szerepek kialakulása szükségszerű egy hosszabb távon forogtatt, személyes dokumentumfilm készítése közben, sőt az érzelmi hatásokra adott dramaturgiai válaszok alakítják az adott dokumentumfilm narratíváját, műfaját, filmnyelvi eszközeit. Adott esetben fontos lehet, hogy a rendező résztvevő jelenléte által ezek a hatások az elkészült filmben is megjelenjenek; így a nézői értelmezés számára is elérhető legyen a rendező pozíciója. Filmrendezőként gyakran kerültem olyan helyzetbe, ahol a rendező és a szereplők közötti viszonyuláshoz a filmalkotói attitűd kevésnek bizonyul. A dokumentumfilm szakmán belül általában tárgyalt etikai szempontok³⁰ bár nagyon fontos, alapvető erkölcsi normákat fektetnek le, nem adnak minden helyzetre útmutatást, mert nem térnek ki az adott viszony lélektani vetületeire. Ezek a helyzetek nagyon összetett megközelítést igényelnek: alkotóként és a szituációban jelen levő személyként egyaránt kell jól reagálni, szem előtt tartva a történet művészi kibontását és hatásosságát, a szereplő igazságának megmutatását, miközben a filmalkotó olyan közel kerül a főhőshez, mint egy családtag. A privát és a szakmai szint együttesen kell hogy jelen legyen, bár sokszor a filmezés alatt ezek egymást kizárónak tűnnek. Azt gondolom, hogy a kortárs dokumentumfilm számára az objektív valóságanalízis helyett egyre fontosabb egy személyes, érzelmi hatásokkal teli világ leképezése.

Ezért érzem szükségét, hogy újragondoljuk a rendező és a szereplő viszonyát – etikai szempontok mellett pszichológiai és alkotói megfontolások mentén is. Ez a megközelítés közelebb áll a kortárs, személyes dokumentumfilm kihívásaihoz. Olyan fogódzókra van szükség, amelyek segíthetnek abban, hogy együtt tudjon dolgozni hosszú éveken át a rendező és a főszereplő úgy, hogy egyikük se sérüljön, mégis létre tudjon jönni egy művészi produktum, a film.

1. Jelen írás a frissen elkészült DLA-értekezésem egy fejezete. A disszertációban részletesebben felfejtem az alcímben jelzett témát. A teljes szöveg a nyilvános védés után online is elérhető lesz. A disszertáció címe: *Én-határok. A rendező és a szereplők kapcsolatának hatásai a hosszútávú, személyes dokumentumfilmekben*. Intézmény: Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest. Témavezető: Almási Tamás.

A tanulmányom címéül választott idézet Takács J. Máté fiatal dokumentumfilm-rendező megfogalmazása arra a kérdésre, hogy neki mi a dokumentumfilm. (A személyes dokumentumfilm és az érzelmi bevonódás témakörében nagyon kevés a szakirodalom, pár nemzetközi rendezővel készített interjún kívül a doktori kutatásomhoz szervezett kerekasztal-beszélgetésre, illetve egy általam összeállított kérdőívre érkezett válaszokra támaszkodom.)

2. „Creative treatment of actuality” – John Grierson definíciója a dokumentumfilmre. Vö. John Grierson: *A dokumentumfilm alapelvei*. In: Zalán Vince (szerk.): *Fejezetek a filmszététikából*. Műzsák Közművelődési Kiadó, Bp., 1983.

3. „A dokumentumfilmesnek, mint bármely más médiumban dolgozó kommunikátornak, végtelen számú választási lehetősége van. Kiválaszt témákat, embereket, nézőpontokat, szöveket, objektíveket, ellentéteket, hangokat, szavakat. Minden egyes válogatás az ő nézőpontját fejezi ki, akár tudatában van ennek, akár nem, akár elismeri, akár nem.” Erik Barnouw: *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. (Second, revised edition) Oxford University Press, New York, 1993, 287. (Ford. tőlem – D. A.)

4. Lásd Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmekben*. Gondolat Kiadó, Bp., 2019. 17. (A továbbiakban Stóhr 2019.)

5. Carl Plantinga: *Dokumentumfilm*. Metropolis 2019. 4. sz. 13.

6. Lásd a Hawthorne effektus, a határozatlansági reláció, a megfigyelői hatás.

7. Stella Bruzzi: *New Documentary*. (Second edition) Routledge, New York, 2006. 157. (Ford. tőlem – D. A.) (A továbbiakban Bruzzi 2006.)

8. Michael Renov: *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004. 136–137. (Ford. tőlem – D. A.)

9. Brian Winston: *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. British Film Institute, London, 1995. 48–49. (Ford. tőlem – D. A.) (A továbbiakban Winston 1995.)

10. Michael Renov: *A dokumentumfilm poétikájának megelőlegezése*. Metropolis 2019. 4. sz. 64.

11. „Flaherty understood the need to make a drama arise from the life being observed (or better, being constructed through the process of observation).” Brian Winston: *Life as narrativized*. In: Uő (ed.): *The Documentary Film Book*. British Film Institute, London, 2013. 89. (Ford. tőlem – D. A.)

12. Balázs Béla: *Filmkultúra. A film művészetfilozófiája*. Szikra kiadás, Bp., 1948. 224.

13. Grierson eredetileg a 'dokumentumfilm' nevet pont azért találta ki, hogy megkülönböztesse a művészi, dramatizált megfigyelői non-fiction filmeket a hírműsoroktól és a 20. század elején nagyon népszerű úti filmektől. Lásd még Zalán Vince felosztását. In: Uő: *Fejezetek a dokumentumfilm történetéből*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Bp., 1983. 39.

14. Stóhr 2019. 7.

15. Így nevezi I. D. Yalom a személyközpontú terápia ülésén kialakult közeget. Vö. Irvin D. Yalom: *A terápia ajándéka. Műhelytitkok*. Park Könyvkiadó, Bp., 2013.

16. A kifejezés nem összekeverendő a Bill Nichols-i performatív dokumentumfilm-típus meghatározásával. Stella Bruzzi szerint: „A dokumentumfilmek performatív aktusok, amelyek természetükénél fogva képlékenyek és instabilak, és a performansz és a performativitás kérdései által meghatározottak”, „A dokumentumfilmet performatív aktusnak kell tekinteni”, „performatív fluiditás”. In: Stella Bruzzi: *New Documentary*. (Second edition) Routledge, New York, 2006. 1–2., 5. (A továbbiakban Bruzzi 2006.)

17. A kortárs dokumentumfilmekben megerősödött az a felfogás, hogy a film a rendezőt is leleplezi. „A rendező elsősorban önmagát dokumentálja” (Ember Judit) In: Zalán Vince – Szilágyi Erzsébet: *Az Ember-lepték – Ember Judit portréja*. Osiris Kiadó, Bp., 2003. „A rendező magát ugyanúgy leleplezi, mint alanyait” (Michael Rabiger). In: Michael Rabiger: *Directing the Documentary*. 6th edition, Focal Press, Burlington, 2015.

18. „The supposition that »any actuality« is left after »creative treatment« can now be seen as being at best naïve and at worst a mark of duplicity.” (Brian Winston idézi Bruzzi – Bruzzi 2006. 8.)

19. „There’s no reason why documentaries can’t be as personal as fiction filmmaking and bear the imprint of those who made them. Truth isn’t guaranteed by style or expression. It isn’t guaranteed by anything.” (Bruzzi 2006. 14.)

20. Bruzzi 2006. 9.

21. Uo. 1.

22. „the minute an individual becomes involved in the representation of reality, the integrity of that reality is irretrievably lost.” Bruzzi i. m. 6. (Ford. tőlem – D. A.)
23. Gelencsér Gábor a szociografikus látásmód szempontjából összekapcsolja az 1973–74-ben készült *Nevelésügyi sorozatot*, Schiffer Pál, Ember Judit, Mihályfy Sándor, a Gulyás testvérek munkáit, a dokumentum-játékfilmes irányzatot (Dárday István – Szalai Györgyi, Tarr Béla, Ember Judit, Schiffer Pál, Vitézy László) vagy a Bódy Gábor nevével fémjelzett experimentális törekvéseket (Filmnyelvi sorozat, K/3 csoport), sőt szerinte ez a látásmód meghatározta „a hagyományos, realista indíttatású fikciós filmek”-et is. In: Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Kijarat Kiadó, Bp., 2023. 202.
24. Ugyanez a tendencia természetesen megfigyelhető a nemzetközi dokumentumfilmekben is: a griersoni hagyomány és a nicholsi értelmezés egészen a 80-as, 90-es évekig az edukáció, tudomány és politika területére szorította be a műfajt. Bill Nicholsnak köszönhetjük Brian Winston szerint, hogy a műfaj „gyakorlatilag az unalom garanciája”. (Winston 1995. 254.)
25. A könnyebb tárgyalhatóság okán a Színház- és Filmművészeti Egyetem dokumentumfilm-rendező szakának elindításától, 2012-től számolom az új generációt, de természetesen nem csak az SZFE képzésében végzett filmesek tartoznak ide.
26. „documentaries are inevitably the result of the intrusion of the filmmaker onto the situation being filmed, that they are performative because they acknowledge the construction”. Bruzzi i. m. 11. (Ford. tőlem – D. A.)
27. Tuza-Ritter Bernadett: „Psycho”. Károli Gáspár Református Egyetem, Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Pszichológiai Továbbképző Központ, Mentálhigiénés segítő szakirányú továbbképzési szak, szakdolgozat, 2022. Az idézetből szándékosan kihagytam a játékfilm-specifikus nehézségeket.
28. Tuza-Ritter Bernadett: *Egy nő fogságban*, Kőrösi Máté: *Dívák*, Ugron Réka: *Ragadozók*, Püsök Botond: *Túl közel*, Oláh Judit: *Visszatérés Epipóba*, Haragonics Sára: *Szia Sári!*, Kálmán Máttyás: *Fortuna vendégei*, Somogyvári Gergő: *Tündérkert*, Dér Asia – Haragonics Sára: *Anyáim története*.
29. Stóhr 2019. 9.
30. Kékesi Attila dokumentumfilmes etikával foglalkozó DLA-dolgozatában sorra veszi a fontos etikai intelmeket a filmkészítők számára: Ne árts! Ne élj vissza mások kiszolgáltatott helyzetével! Légy tapintatos és figyelmes! Ne adj pénzt a szereplőknek! Ne avatkozz a sorsukba! Stb. Lásd Kékesi Attila: *A dokumentumfilm-rendező felelőssége, avagy a dokumentumfilm készítésének erkölcsi kérdései*. DLA-disszertáció. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2009.

