

AMSZTERDAM

# Sorsformáló rendezők

GELLÉR-VARGA ZSUZSANNA

## AZ AMSZTERDAMI DOKUFILMFESTIVÁL VISSZATÉRŐ KÉRDÉSE: HOL HÚZÓDNAK A DOKUMENTUMFILM MŰFAJI ÉS ETIKAI HATÁRAI?

Megszoktuk, hogy a dokumentumfilm alkotóját is rendezőnek hívjuk, bár a „történetmondó” vagy a „mesélő” kifejezés jobban illene rá. Alapvető különbség kellene, hogy legyen a fikciós filmek „rendezője” és a dokumentumfilmek alkotója, történetmesélője között. A „rendező” a történetmondói attitűdök alapján sokféle szerepet ölthet (bővebben: Erik Barnouw: *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*), egy dolog azonban biztosan távol áll a dokumentumfilmek mesélőjével szemben támasztott elvárásainktól: ha a rendező valóban „rendező”-ként, sorsformáló erőként lép fel. Pedig az idej és az elmúlt évek IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam) filmjeinek példái alapján ez a trend egyre nagyobb teret nyer.

A idei fesztivál egyik nagy vihart kavart versenyfilmje volt a lengyel Pawel Łoziński *Fogalmad sincs arról, mennyire szeretlek* (*Nawet nie wiesz jak bardzo cię Kocham*, 2016) című alkotása, amelyben végig a három főszereplő közelijeit látjuk felváltva, semmi mást. A pszichoterápiás üléseken anya és lánya bonyolult, megromlott kapcsolatát elemzik. A terapeuta segítségével jó eredményeket érnek el, a film a tisztázás lehetőségével, a megbocsátás és az egymáshoz közeledés reményével zárul. És egy felirattal, amely szerint: „Titoktartási kötelezettségek miatt nem tudunk igazi családterápiás üléseket filmezni. A valóságban Ewa és Hania nem anya és lánya. Mindketten a személyes tapasztalataikból merítettek, előre megírt szöveg nélkül. A terápiás üléseket Bogdan de Barbaro professzor vezette.”

A feliratot olvasva a mozi közönsége csalódottan morajlott fel. Még ha saját élményeikből merítettek is a szereplők, az egymásnak mondott szövegek, mutatott érzelmek teljességgel hitelüket

vesztették, mint például a címadó mondat, amelyet az „anya”, könnyek közt, odafordulva mond a „lányának”: „Fogalmad sincs arról, mennyire szeretlek.” Színészi játéknak voltunk tanúi, melyről végig azt hittük, hogy valódi kapcsolatokat és érzelmeket látunk. Nyilván casting előzte meg a felvételt, és story boardnak is lennie kellett, különben honnan tudták volna, hogy mi a másik ember története, milyen „problémát” kell megoldaniuk. A közönség reakciója egyöntetű és egyértelmű volt (a moziból kifele jövet több beszélgetést hallottam), becsapottnak érezték magukat, a moziban töltött másfél órát pedig elfecsérelt időnek. Ha a film elején tudatták volna ugyanezt az alkotók a nézőkkel, akkor más hozzáállással néztük volna végig a filmet, nem csalódtunk volna ekkorát, hogy dokumentumfilm helyett az „így is lejátszódhatott volna egy családterápiás kezelés” pusztá fikcióját kaptuk.

De valójában milyen elvárásokkal ül be a néző a moziba egy dokumentumfilm vetítésére? Carl Plantinga szerint (*Dokumentumfilm*. Metropolis 2009/4.) egy film fikciós, illetve dokumentumfilm-státusa „társadalmi konstrukció”. Michael Rabiger „szerződés”-ként értelmezi a dokumentumfilmet (*Directing the Documentary*), mely a filmkészítő és a közönsége között jön létre, és ahol a tényekhez való hűség alapvető fontosságú.

A megkonstruáltság fokozatai szempontjából is érdekes a tavalyi IDFA közönségdíjas iráni filmje, a *Sonita* (Rokhsareh Ghaem Maghami, 2015), melyet a magyar közönség az idei Verzió filmfesztiválon láthatott. Sonita afgán tinédzser, nyolc éves kora óta Iránban él, rapelni szeretne, iskolába járni és nem akarja, hogy édesanyja hazavigye Afganisztánba, ahol a hozzá hasonló

korú és helyzetű lányokat eladják feleségnek náluk jóval idősebb férfiaknak. Az így szerzett pénzből Sonita bátyja akar feleséget venni magának. A hagyomány évszázadok óta rombolja le a fiatal lányok álmait. Sonita egy alapítványi iskolában tanul és dolgozik, ahol az igazgatónő szereti és mindenben segíti őt. Amikor az anya érte jön, hogy visszavigye, akkor is az igazgatónő próbálja meg lebeszélni erről. Sonita a rossz hírt hallva eltűnik, a rendező felkutatja őt, hiszen nélküle nincs film – ez el is hangzik a narrációban. A rendező pénzt ad az anyának, hogy időt nyerjenek. A teljes összeget, amivel megválthatná Sonita szabadságát (9000 dollár), nem tudja kifizetni, de 2000 dollárért kap néhány hónap haladékat, addig nem viszi vissza Sonitát az anyja. A rendező és csapata segít Sonitának elkészíteni egy videóklipet, a rap-szám szövegét és dallamát a lány és egy barátja írták. A dal arról szól, hogy milyen szörnyű sorsuk van az eladott gyerekményszonyoknak. A klipet a rendező felteszi a YouTube-ra, ahol rengetegen megnézik. Azt is elintézi Sonitának, hogy elutazhasson Amerikába, ahol egy ösztöndíjjal három évig tanulhat és énekelhet egy középiskolában. Mindehhez többszörösen hazudniuk kell, a lány szüleinek, a hatóságoknak és az iskola-igazgatónőnek is. A videóklip megjelenését követően – mivel Iránban törvény tiltja, hogy nők énekeljenek – az igazgatónőnek fájó szívvel meg kell válnia Sonitától, többé nem járhat az iskolába.

A rendező és az ő szándékai egyre jobban elhatalmasodnak a filmen. A fiatal, törékeny lány magányosan, gyámoltalanul ül a kabuli hotel szobájában, várva a hatóságok engedélyére, az útlevelére és a vízumára. Láthatóan, de a filmben ki nem mondva – mindenkit meg kellett vesztegetni, hogy ez az utazás létrejöhesse, hogy filmezhessenek hivatalos helyeken. Még a biztonságos Amerikában is inkább a rendezőt kéri meg Sonita, hogy hívja fel az anyját és mondja el neki, mi lett vele valójában. Egyre világosabbá válik, hogy már nem egy dokumentumfilmben, hanem egy valóságshow-ban vagyunk: találnak egy tehetségesnek tűnő fiatal, kisminkelik, köré tesznek egy hatásos videóklipet, lehetőségeket adnak neki, majd magára hagyják, esetleg figyelik, hogy boldogul-e vagy sem. A legnagyobb különbség az, hogy egy valóságshow-ban

