

RENDEZŐI JELENLÉT A DOKUMENTUMFILMBEN

Az objektív személyessége

HORÁNYI PÉTER

A SZEMÉLYES ALKOTÓI JELENLÉT EGYRE GYAKORIBB A KORTÁRS MAGYAR DOKUMENTUMFILMEKBEN. ALIGHA VÉLETLENÜL FŐLEG A NŐI SORSOK BEMUTATÁSÁNÁL.

Az elmúlt évek során három magyar dokumentumfilm, az *Egy nő fogságban* (Tuza-Ritter Bernadett, 2017), a *Könnyű leckék* (Zurbó Dorottyia, 2018) és a *Nagyi projekt* (Révész Bálint, 2018) került leggyakrabban az elemzések középpontjába. Rendkívül érdekes, hogy a három film milyen módszerekkel vonja be a rendező jelenlétét közvetlenül a film cselekményébe és ezen a szerzői szerepválaláson keresztül hogyan alakítja, árnyalja az ábrázolt témákat. Céлом nem a szerzői jelenlét átfogó feltérképezése a magyar dokumentumfilmzésben, hanem a következő kérdés megválaszolása: ezek a formabontó alkotások milyen módon érik el azt, hogy a rendezői jelenlét motívumán keresztül a kamera előtt rögzített eseményekből új szituációk, másképpen elérhetetlen fordulatok bontakozzanak ki.

Mint látni fogjuk, kitüntetett jelentősége van annak, hogy a három film nyíltan felvállalja az alkotó jelenlétét, leplezetlenül szereplővé teszi a megfigyelő rendezőt.

De miért fontos egyáltalán azzal foglalkozni, hogy az alkotó direkt módon megjelenik ezekben a dokumentumfilmekben? A három film társadalmilag érzékeny témákat taglal: egy Magyarországon élő muszlim menekültől, a modern kori rabszolgaságról, valamint a holokauszt emlékezetéről szólnak a történetek. Emiatt természetesen értelmezhetőek a traumaelméletek tükrében is. A tematikus szemponton túl van egy további jelentős sajátsga e három alkotásnak. A rendezői szerepvállalás ezekben a művekben túlmegegy a valóság interpretációján: az alkotó aktívan beavatkozik a

„Nincs elrejtve az alkotói jelenlét”
(Zurbó Dorottyia:
Könnyű élet –
Mahdi Said Kafiya)

megfigyeltek életébe, ily módon közvetlenül alakítójává válik a megfigyelt helyzeteknek, a valóságos sorsoknak. A reflektált döntések nyomán közvetlen módon segíti elő az alkotás folyamata a trauma feloldását, illetve a traumatizáló helyzet megszüntetését.

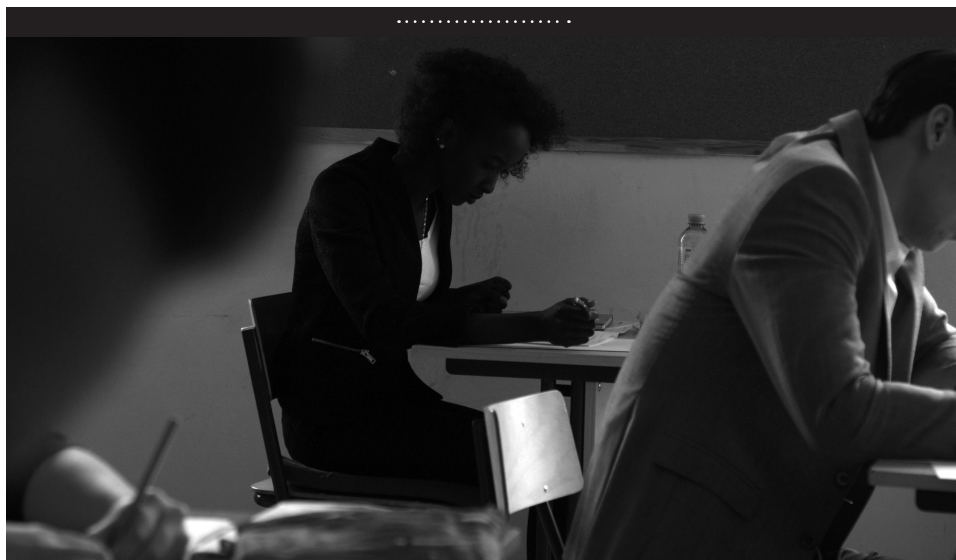
A *Könnyű leckék* és az *Egy nő fogságban* bizonyos szempontból a Magyarországon az 1970-es évektől formálódó „szituációs dokumentumfilmek”, illetve a korai *direct cinema* alkotások stílusát viszi tovább. Szituációs dokumentumfilm olyan megfigyelő, jelen időben felvett alkotás, ahol a szereplőnek tudomása van a kamera jelenlétéről, és ez kihat a viselkedésére, valamint a film egészére is.

Mindkét film valós élethelyzeteket dolgoz fel a szituációs dokumentumfilmekre jellemző megfigyelő módszerrel. Mégis alapvető különbségeket fedezhetők fel abban, ahogyan a filmek rámutatnak az alkotói jelenlét fontosságára. A filmkészítő mindkét filmben tudatosan vonódik be a cselekménybe, s ezzel a főszereplő életét a kamera előtt döntő módon megváltoztatja. A *Nagyi projekt* nehezen illeszthető be egyetlen kategóriába, de a szituációs dokumentumfilmzés hagyománya itt is megfigyelhető, és az itt is fontos funkciót tölt be a traumafeldolgozás szempontjából.

Mindhárom alkotás bátran nyúl a korábbi dokumentumfilmek által alkalmazott formákhoz, s ezzel olyan érzékeny, cselekvő, feldolgozó módszert alakít ki, amelyben a főszereplőt nemcsak megfigyelik, hanem sorsuk valamilyen javulási folyamaton megy keresztül. Az alkotói jelenlét mértéke különböző – ennek „nagyságrendjében” következik most a filmek bemutatása.

A FILM MAGA A VALLOMÁS

A *Könnyű leckék* Zurbó Dorottyia második egész estés dokumentumfilmje, amelyben – hasonlóképpen, mint *A monostor gyermekeiben* (2017) – jelen időben, drámai stílusban kibontakozó történetet követhetünk. A középpontban Mahdi Said Kafiya (Kafiya), a 17 éves szomáliai lány áll, aki két éve Magyarországon él egy gyermekotthonban, miután anyja elhatározta,



egy idős férfival való kényszerházasság elől megszökteti őt Szomáliából. Kafia az elszakadás traumája ellenére nagy kedvvel alkalmazkodik az új világ szokásaihoz: leveszi a kendőjét, divatos ruhákat kezd hordani, modellként fotózásokra jár, megtanulja a nyelvet, támaszra lel a keresztény hitben, számos helyen dolgozik, miközben kitarotán készül a középiskolai érettségire. Ezalatt végig attól retteg, halálos szegyet okozna szeretett édesanyjának, ha bevallaná neki, hogy hátat fordított az iszlám kultúrájának. A film erről az átalakuló életről készíti a tablót. Kafia története tehát nem interjúhelyzetekből vagy riportokból, hanem a történés pillanataiban rögzített eseményekből áll össze. A jelenetek pedig nem véletlenül elcsúszott mozzanatok, hanem olyan sorrendben, logikában és tempóban következnek, hogy rajtuk keresztül nyomon követhetjük Kafia fejlődését.

A megfigyelő, *direct cinemát* idéző stílus ellenére azonban a *Könnyű leckék*ben nincs elrejtve az alkotói jelenlét, sőt, a rendező személye vagy még inkább a filmi apparátus jelenléte fontos szerepet játszik. Kafia mindvégig tudatában van a kamera jelenlétének, miközben hétköznapi életét éli.

A film kulcsjelenete, amikor Kafia a nevelőotthon üres szobájában első alkalommal megnyílván beszélni kezd a kamera felé a magányáról, magára utaltságáról, nehézségeiről. Szinte tapintható, hogy a filmkészítő és a megfigyelt szereplő közti bizalom új szintre lép; látjuk, ahogy Kafiából előtörnek azok az érzések és gondolatok, amiket korábban, a neveltetéséből adódóan elnyomott. A film eddig a pontig a megfigyelő dokumentumfilmmezés elvét követi, itt azonban Kafia elkezd reflektálni arra, hogy filmezik, kizsól a rendezőhöz, beszélni kezd arról, mennyire vágyik a változásra.

Ez a jelenet azért fontos, mert a következő esemény már egy hangstúdióban játszódik, ahol magát a rendezőt látjuk, amint azon dolgozik, hogy Kafia hangját rögzítsék. A lány egy hangszigetelt fülkében a mikrofon elé ül, s lassan beszélni kezd az anyanyelvén, szomáliaiul: „Ezzel a filmmel szeretném megmutatni, milyen az életem, milyenek a mindennapjaim.” Ezen a ponton a *Könnyű leckék* már elveszíti a megszokott megfigyelői dokumen-

tumfilmes jellegét, hiszen a megfigyelt alany nemcsak nyíltan tudatosítja, hogy egy filmben van, de fel is méri a saját pozícióját a filmben belül.

Az imént leírt jelenet a film érzelmi csúcspontjának tekinthető. Kafiából itt törnek elő elfojtott érzései, itt fogalmaz meg számos ki nem mondott gondolatot a hosszú hallgatás után. Ám a stúdióban rögzített vallomást valójában már a film ezt megelőző szakaszaiban is hallhattuk, mert az alkotók hangalámondásként ráillesztették olyan korábbi jelenetekre is, amelyek felvételekor talán Kafia még nem feltétlenül értett meg a feltárulkozásra. Ezzel a megoldással az egyébként csak átkötésként szolgáló jelenetek – például a villamosozások egyik helyről a másikra – is tartalmi többletet nyernek. „Gyakran mondják rám, hogy nézd ezt a lányt, ő szomáliai, de egyáltalán nem néz ki úgy, mint egy menekült. Boldognak látszik és jól öltözik. De ők nem tudják, hogy engem kiskorom óta arra neveltek, hogy sose mutassam ki, ha valami bánt” – mondja Kafia, és mi lassan, fokozatosan értjük meg, hogy saját anyját szólítja meg, hozzá beszél, a vele kapcsolatos félelmeit fejezi ki. A film alatt futó kommentárhang leginkább olyan, mintha egy vallomást hallanánk, melyet az otthon maradt családnak olvasnak fel egy levélből. Amikor látjuk a stúdióban a kamerabamikrofonba beszélő lányt, ez a fordulat ráébreszt minket arra, hogy a film maga a vallomás.

Kafia tehát azért enged betekintést a saját életébe a vásznon, hogy ezzel mutassa meg, mi lett vele, mióta menekült Szomáliából. Ezzel a döntésével pedig már nem egyszerűen tárgya és szereplője lesz a róla készülő dokumentumfilmnek, hanem kreatív alkotójává is válik, így lehetősége nyílik az őt kínzó belső feszültség enyhítésére. Többé már nem egyszerűen arról van szó, hogy az alkotók csak ellesik az élete pillanatait. Nem színészkedik, de amint a film elkészítése számára személyesen is fontos küldetéssé válik, ez akaratlanul is öntudatosabb magatartásra készíti. Ez pedig általában is kihát a viselkedésére, növeli motivációját, hogy bizonyítson tanulásban, munkában, felnőtté válásban. Mivel pontosan tudja, hogy filmezik, és hogy ezzel a tudatosan vállalt helyzettel mi a célja, saját életének tudatos bemuta-

tására kezdi használni a filmet, amely elsősorban anyja felé irányul. Mivel meg akarja mutatni neki, hogy jól van és helyes útra lépett, az üzenet átadásához pedig önmagát használja kifejezési eszközként, hétköznapi életének valósága végeredményben filmes „performanszá” válik – élete pedig valóban pozitív fordulatot vesz.

A *Könnyű leckék* tehát nem egyszerű megfigyelő dokumentumfilm: nem kelti azt a képzetet, hogy a tárgyilagosan adott valóság pusztán megfigyelése történik benne, az alkotót és az alkotás tárgyát (vagy inkább alanyát) érintő bármiféle egymásra kölcsönösen ható kapcsolat nélkül. Ehelyett világosan érzékelteti, hogy a stáb Kafia életére is hatással van. Szándékosan nem tartja fenn a film a *direct cinema* beavatkozásmentességének illúzióját. Épp ellenkezőleg: a filmes apparátus jelenléte kitüntetett szerepet kap, a rendező és a főszereplő autonóm személyként alakítják közös filmjüket.

A BIZALMAS KAMERA

Tuza-Ritter Bernadett első egész estés dokumentumfilmje, az *Egy nő fogságban* a megfigyelő dokumentumfilm különleges formája. A *Könnyű leckék*hez hasonlóan nemcsak súlyos társadalmi kérdésekről szól, hanem a rendező jelenlétének fontosságára is rámutat. Egy élethelyzet ábrázolásán túl felfedi a lefilmezett ember és a felvételeket készítő személy közötti kapcsolatot és annak változását, amely a szinkronidőben követett cselekmény fordulópontjait is okozza. A filmkészítő jelenléte, bizalma és támogatása ugyanis arra motiválja a szereplőt, hogy cselekedjen, és gyökeresen változtasson addig fatálisnak látszó élethelyzetén. Az alkotói jelenlét tekintetében tehát radikálisabb ez a mű, mint a *Könnyű leckék*.

Az *Egy nő fogságban* Marisról szól, aki cselédként él és dolgozik egy Eta nevű nőnél és annak családjánál. A filmből minderre csak fokozatosan derül fény: Marisnak (akiről a film végén megtudjuk, hogy valódi neve Edit) – miután egy nehéz munkaügyi helyzet nyomán az utcára került 42 évesen – Eta ajánlatot tesz, hogy házimunkát végezzen náluk. A munkalehetőség csapda: Maris hamarosan fogságba kerül, áldozatává válik a modern rabszolgaság, a „csicskáztatás” sajnos nem ritka jelenségének.

Maris már több mint egy évtizede Etánál dolgozik, amikor Tuza-Ritter Bernadett, a filmkészítő egy különleges helyzetből adódóan engedélyt kap Etától arra, hogy felvételeket készítsen az asszonyról. Ezzel belépett nyer a háztartás falai közé, annyi megkötéssel, hogy csak Maris arcát filmezheti. A dolgok ebből fejlődtek odáig, hogy megszületett az *Egy nő fogságban*, egy egész estés, drámai cselekményvezetésű dokumentumfilm.

A film tehát Maris különleges élethelyzetét mutatja be, ám nem egy átfogó, statikus portré és értelmező kommentár keretében, hanem folyamatosan kibontakozó drámai struktúrában, jelen időben, az események valódi megtörténéseinek pillanataiban. Maris mindennapi munkája többnyire a *direct cinema* módszerrel látatja a rendező: miből áll a nő egy napja, mennyi munkát kell végeznie, hogyan lép kapcsolatban a család (kítakart) tagjaival és így tovább. Ennek a formanyelvnek van egy egészen kézenfekvő oka: mivel Tuza-Ritter Bernadett

nem tudja előre, merre fog haladni a cselekmény, a *valóságot* csak követni, ellesni tudja, s minden beállítást helyben kell rögtönöznie. A forgatás körülményeiből tehát logikusan következik a stílus. A filmkészítő ráadásul a forgatás elején még nincs tisztában a körülményekkel, nem tudja, a nő pontosan milyen státuszban dolgozik a családnál. Az addig rejtett valóság mozzanatai lassan, jelenetről-jelenetre bontakoznak ki, ezért kis túlzással azt mondhatjuk, hogy nézőként a megfigyelő filmkészítővel együtt fedezzük fel Maris titkait.

Ahogy az események haladnak előre, több olyan helyzet is keletkezik, amikor a filmkészítő egyedül van Marissal. Meglepő, hogy a néma megfigyelő forma ilyenkor fellazul, Tuza-Ritter Bernadett ugyanis megszólal, kérdez, illetve gyakoribb, hogy Maris szól valamit a kamera irányába. Fokozatosan a bizalmába fogadja a filmkészítőt, egyre személyesebb dolgokat oszt meg vele, a rendező pedig – hangja és más reakciói alapján ítélve – szintén kötődni

kezd Maris sorsához. Az *Egy nő fogságban* kiemelésre méltó különlegessége ez a stílusváltás. A megfigyelő dokumentumfilmek világában megszokott módon veszi fel az eseményeket, de folyamatosan érzékelteti a filmkészítő jelenlétét a helyzetek mögött. Ez óriási hatással van Marisra, aki nemcsak beszélgetni kezd Tuza-Ritterrel, s ementén a saját helyzetéhez fűződő viszonyát is újraértelmezi, hanem elkezd a figyelő kamera tudatában cselekedni is. Kulcspontja a filmnek, amikor a filmkészítő az egyik jelenetben megkérdezi Marist, forgathat-e akkor is, amikor bántalmazták a fogvatartói. Maris azt feleli, hogy „még örül is neki”, mert azt reméli, ha egyszer megnézi ezt a filmet, akkor abból „az emberek rájönnek arra, hogyan nem szabad bánni a kiszolgáltatott emberekkel”. Láthatjuk, ez a kapcsolat a filmkészítő és a film alanya között messze meghaladja a beavatkozásmentes megfigyelői jelleget. Marisnak a nyílt visszajelzései a kamera jelenlétére a film legfontosabb vonása. Ahogy Kafia a *Könnyű leckékben* tudja, hogy filmet készítenek róla, s ezt szánja az anyjának önvallomás-

„Nem tudja előre, merre halad a cselekmény”
(Tuza-Ritter Bernadett: Egy nő fogságban)



ként, Maris sem eljätssza életét a kamera előtt, mert minden, ami történik vele, az az ő hétköznapi valóságának a része. De mivel azt is tudja, hogy figyeli őt a bizalmas kamera, az életét a filmkészítővel kialakított intim viszony támogatásával kezdi élni, s kap bátorságot a szökésre: „Ugye tudod, hogy te vagy az egyetlen ember, akiben megbízok?” – kérdezi a szökés pillanatában Tuza Ritter Bernadettől.

A terv sikeres lesz, Maris tényleg elmenekül. A néma megfigyelői stílus tehát mindkét alkotásban feloldódik, s a filmkészítő „empatikus jelenléte” bátorságot ad a szorult, traumatikus helyzet feloldásához, megszüntetéséhez – azon keresztül, hogy a lefilmezett embert önnön életének alakítójává teszi.

Ha figyelemmel követjük, hogyan bontakozik ki az *Egy nő fogságban* története, feltűnik még egy, a *Könnyű leckékkel* párhuzamba állítható sajátosság. Abból adódóan, hogy nem ismeretterjesztő, hanem megfigyelő stílusban követjük az eseményeket, s nincs magyarázó kommentár, a néző szempontjából sincs lényegi eltérés a játékfilm befogadásához képest. A képi

megoldásokkal és zenei elemekkel kifejezetten úgy dolgozik a film, hogy a néző fokozottan bele tudja helyezni magát az események drámai alakulásába. Azon az estén, amikor Maris elhatározza, megszökik, a kamera percenkig, meglehetősen hosszú snittekben követi őt, miközben a sötét és kihalt utcán siet a vasútállomás felé. Ha szokványos *direct cinema* módszerű volna a jelenet, elég lenne pár másodpercben utalni a menekülő nőre, hogy az alkotó jelezze, mi történik. Ezzel az időben elnyújtott módszerrel azonban a történések érzelmi hatása is megnő. A jelenet alatt intenzív zene szól, a kényelmetlenül sokáig kitartott hosszúbeállítás thrillerbe illő feszültséget teremt. A film nemcsak információt ad át, hanem zsigeri szinten hat az érzelmeinkre. A néző nemcsak a helyzet ténszerűségét, hanem érzelmi súlyát is átélheti – egy olyan aspektusát Maris történetének, amelyet egy magyarázó kommentárral túl eltávolítottnak, arctalannak érezne. A dramatizált, a

„Rögtönzésekkel teli performansz”
(Révész Bálint: Nagy projekt)

műfaji filmek hatáselemeit alkalmazó módszer segít azonosulni Marissal. A *Könnyű leckék*hez hasonlóan főszereplőnk egy ak-

tuális társadalmi jelenség miatt került a jelen helyzetbe, azonban a film nem a jelenségre helyezi a fókuszot, hanem magára a hősré.

Az, hogy a két film miket mesél el nekünk nézőknek, illetve milyen dramaturgiai megoldásokkal mondja el történetét, nem előre eltervezett döntés, hanem sokkal inkább a filmkészítő és a szereplő közötti kapcsolat eredménye. Ezért nem egyszerűen megfigyelő, sokkal inkább – akár antropológiai értelemben – résztvevő dokumentumfilmekről beszélhetünk.

KIPROVOKÁCIÓ

Révész Bálint dokumentumfilmje, a *Nagy projekt* sokban különbözik az előző két filmtől. A *Nagy projekt* stílusa kifejezetten eklektikus, elbeszélés-módja nem lineáris, eltérő módszert használ, mindazonáltal az alkotók jelenléte, a filmben betöltött szerepe annyira hangsúlyos, hogy akár ők maguk is nevezhetők főszereplőknek. A szerkezet szempontjából van itt hagyományos interjúhelyzet, megfigyelés, *cinéma vérité*, ismeretterjesztő forma és még sok minden más.

A *Nagy projekt* három idős nőről, egy magyar holokauszt-túlélőről (Ré-



vész Lívia), egy valaha náci németről (Gudrun Dechamps) és egy nyugdíjas angol kódfejtőről szól (Rosanne Colchester), de valójában legalább akkora szerepet kapnak az őket filmező unokák, a három alkotó: a rendező Révész Bálint és két társa, a brit Merredith Colchester és a német Ruben Woodin-Dechamps. Mindhárom nagymamáról elég pontos portrét kapunk: a magyar nő a második világháború idején náci koncentrációs táborban volt, majd a kommunista rezsimnek kezdett dolgozni; a német asszony náci szimpatizáns volt; az angol pedig megdöbbenne figyelte, mi zajlik a kontinentális Európában. Mindennek tetejében az egész filmet szokatlanul humoros, ironikus megközelítésmód és könnyed hangvétel jellemzi, ami felforgatja a témával kapcsolatos konvenciókat.

A film témája tehát a második világháború és a holokauszt emlékezete, központi motívum a múlt szembenálló ideológiáinak konfliktusa. A legtöbb jelenet olyan szituációkból áll össze, amelyekben az unokák a nagymamáik társaságában vannak, s ők saját emlékeiket idézik fel a második világháborúról. Mindez nem konvencionális „beszélő fejés” struktúrába szerveződik, hanem jelen időben, szituációkba integrálva. Révész Bálint elviszi a nagymamáját arra a helyszínre, ahol állomásoztatták őket, mielőtt a koncentrációs táborba szállították, és ott a helyszínen kialakuló szituációkból bontakozik ki a múlt megidézése. A nagymama megmutatja a helyszíneket, ezzel feleleveníti az emlékeit, amikor a magyarok hagyták elhurcolni őket. Elmennek ahhoz a víztározóhoz is, ahová az embereket belelőtték.

A film legfontosabb része a játékidő a második felében kezdődik. Az unokák összehozzák a három nagymamát, akik Angliában találkoznak. Itt több közös utat is tesznek, egymással beszélgetnek, miközben a kamera veszi őket. A filmkészítők hozzák léte a helyzeteket – például az egyik jelenetben egy étkezőasztalnál ülnek és ki-ki elkezd beszélni a maga emlékeiről –, de maga a helyzet valós, nem irányított. A nagymamák így a filmkészítő unokáik előtt lehetőséget kapnak arra, hogy elmeséljék egymásnak régi, traumatikus emlékeiket, s a jelenet ezáltal egy terápiaszerű üléssé

válí. A helyzet furcsa komikumát az adja, hogy a nagymamák nem beszélnek mindhárom ugyanazt a nyelvet: Lívia magyarul és németül tud, Gudrun németül és angolul, Rosanne pedig csak angolul. Különlegesség, mint említettem, hogy a három fiú ebben a szituációban maga is szereplő, ez tehát már túlmegy az előző két filmben látott átmeneti megfigyelői jellegén is. Az operatőrök megfigyelő dokumentumfilm módszerrel örökítik meg a beszélgetéseket, amelyekből számos érzelmileg felfokozott szituáció alakul ki. A szituációs módszer nemcsak a nagymamák, hanem a fiúk élettörténetét is követi. Elmennek egy alpesi kirándulásra, ahol a kamera előtt beszámolnak a múlttal kapcsolatos saját álláspontjukról. A német Ruben számára felmenőinek náci múltja a mai napig szőnyeg alá söpört, kibeszéletlen téma, amire az angol és a magyar asszonnal való beszélgetés során mégis kísérletet tesz. A filmzés alkalmat ad a különböző múltú és emlékezetű asszonyok összehozására, a kölcsönös sérelmek, elfojtott gondolatok feldolgozására.

A múlt traumatikus emlékezetét a *Nagyi projekt* tehát az itt és most jelenében követi le. Az egész szituáció egy elnyújtott, rögtönzésekkel teli „performansz” mentén születik meg, ahol nincs szigorú elkülönítés filmkészítő unokák és riportalany nagymamák között, az alkotók maguk is részesei a filmnek, jelenlétük nélkülözhetetlen a cselekmény kibontakozásában és az érzelmek előhívásában.

A *Nagyi projekt* ugyan nem illeszthető be abba a lineáris, egyetlen főszereplő életszakaszának követésére épülő filmtípusba, mint az előző két film, de tartalmazza azokat a pillanatokot, amelyek az alkotók jelenléte nélkül nem tudtak volna megszületni. A három nagymama összehozása különös drámai erővel hat, annyira eltérő nézőpontból szemlélték és élték végig a háborút. Ha hagyományos, egyenként felvett, statikus riportokban került volna felvételre a beszámolójuk, épp az veszett volna el, ami itt a legfontosabb: a rendező nem egyszerűen információkat gyűjt egy korszak szemtanúitól, hanem olyan helyzetekbe hozza őket, amelyekben egymással különböző nézőpontok képviselőiként kerülnek kapcsolatba,

s amelyre reflektálni kénytelenek, és ily módon szinte „kiprovokálódnak” belőlük az érzelmeik – s mindezt a megfigyelő kamera aztán megörökíti.

A három filmben úgy figyeljük meg a szereplők életét, hogy közben ők maguk tudatában vannak a forgatásnak, s ez befolyással van a gondolataikra, motivációikra, cselekvésükre, az életük folyására. Ez a *Könnyű leckék* és az *Egy nő fogságban* esetében nyilvánvaló, hiszen a főszereplők életében látványos előrelépés zajlik: az *Egy nő fogságban* hőse, Maris a filmkészítő hatására motivációt és bátorságot nyer ahhoz, hogy megszökjön rabságából, Kafia pedig a filmben keresztül üzen anyjának, hogy büntudatán enyhítsen és feloldozást nyerhessen. A *Nagyi projekt*ben a forgatás apropóján az idős emberek régi, elfojtott emlékeiket oszthatják meg egymással, miután a stáb összehozza őket.

Mindhárom filmben központi téma a trauma, illetve a traumafeldolgozás megindulásának folyamata. Kafia számára a trauma oka a kulturális-vallási közeg elvesztése, lényege a félelem, hogy anyja nem fogja elfogadni új identitását. Maris katatón rabszolgaállapotban ragadt, a nagymamák pedig a holokauszt emlékével küzdenek. A filmeknek a szituációs módszerből eredő szabadsága lehetőséget ad arra, hogy a forgatás folyamata a traumafeldolgozás módszerévé válhasson. Ez a fajta érzékenység nemcsak a három dokumentumfilm sajátossága, hasonlót látunk például *A létezés eufóriájában* (Szabó Réka, 2019).

Ennyire friss filmek esetében óvatosan lehet csak a jövőre vonatkozó megállapításokat tenni, de a fentiek alapján joggal tekinthetők ezek a munkák egy friss jelenség jellegzetes fejleményeinek. Eszerint a korunk problémái iránti érzékenység, empátia és megértés markánsan megjelenik a kortárs dokumentumfilmekben, s ez az aktív szerzői jelenléttel és egy lendületesen izgalmas narrációs forma ötvözésével egészen különleges és újszerű filmalkotásokat teremthet. A formabontó, korábban nem (vagy nem így) feldolgozott témákat feltáró dokumentumfilmeknek létjogosultsága, sőt komoly szerepe van a kortárs magyar filmben. •