Stőhr Lóránt

Érzelmek kiáradása. Sós Ágnes dokumentumfilmes pályája az intézményrendszer tükrében

Absztrakt

A tanulmány a magyarországi dokumentumfilmes gyakorlat kétezres évekbeli lassú paradigmaváltását vizsgálja Sós Ágnes rendezői pályáján keresztül. A dokumentumfilmek esztétikáját összefüggésbe állítja az intézményi háttérrel, és megvilágítja, hogyan befolyásolta vagy erősítette meg az aktuális támogatási rendszer a különböző művészeti törekvéseket. Tézise szerint Sós Ágnes pályája világosan mutatja a magyar dokumentumfilm kritikailag sikeres trendjeinek megváltozását, ahogy a kétezres évek elején még uralkodó, a griersoni örökséget követő társadalmi realista dokumentumfilmes paradigmáját fokozatosan felváltotta – a nemzetközi trendek hazai intézményesülésével párhuzamosan – a 2010 táján elterjedő, a hatásteremtést középpontba állító posztklasszikus dokumentumfilm paradigmája. A tanulmány elemzései a dokumentumfilm-készítést változó kulturális értékek (társadalmi hasznosság, művészi megformáltság, közönségre gyakorolt hatás) mentén legitimáló esztétikai paradigmák felől olvassák Sós Ágnes alkotásait.

Szerző

Stőhr Lóránt (1974) az *Élet és Irodalom* filmkritikusa, a Zsigmond Király Főiskola docense. Szakterülete: filmmelodráma, Fassbinder életműve, kortárs film.

E-mail: **stohrlorant@gmail.com**

Stőhr Lóránt

Érzelmek kiáradása. Sós Ágnes dokumentumfilmes pályája az intézményrendszer tükrében

„A mai dokumentumfilmes piacon majdnem mindenki az erős történeteket keresi." [1] Az angolszász filmkultúrában a kilencvenes évektől meghatározó piaci trendet a magyar dokumentumfilmes gyártás sokára, csak 2010 környékén kezdte el követni. A magyarországi dokumentumfilmes gyakorlat kétezres évekbeli átalakulását, lassú paradigmaváltását egy rendezői pálya elemzésén keresztül érzékeltetem. Sós Ágnes pályája világosan mutatja a magyar dokumentumfilm kritikailag sikeres trendjeinek megváltozását: a kétezres évek elején a griersoni örökséget követő társadalmi realista, megfigyelő és résztevő módszereket használó dokumentumfilmtől indult, az évtized közepére a társadalmi-kritikai nézőpontot háttérbe szorító, a személyiségre koncentráló, intim és költői hangvételű portrékra váltott, végül 2010 táján a nemzetközi trendek hazai intézményesülésével párhuzamosan jutott el a hatásteremtést középpontba állító posztklasszikus dokumentumfilmekig. Sós Ágnes életművének elemzése során az intézményi háttérrel összefüggésbe állítom a dokumentumfilmek esztétikáját, és azt igyekszem megvilágítani, hogyan befolyásolta vagy erősítette meg az aktuális támogatási rendszer a különböző művészeti törekvéseket.

A kortárs dokumentumfilm trendjei

A dokumentumfilm a direct cinema és a cinema verité 60-70-es évekbeli nagy korszaka után visszatért a – főként formális vagy a formális és nyitott hangvétel [2] keverékét használó – elbeszélő formákhoz. Ez a történeti mozgás párhuzamba állítható a játékfilmben a modernista művészfilm felemelkedésével és visszaszorulásával. [3]

A narratív dokumentumfilm eluralkodásának biztos jele, hogy a dokumentumfilm-készítést oktató könyvek és tanácsadók mind a klasszikus elbeszélésmódot használó, karaktercentrikus történetmesélő dokumentumfilmet propagálják, és a fikciós filmekhez hasonló elbeszélő struktúra megalkotására adnak különféle tanácsokat. Sheila Curran Bernard már a könyve címével is arra utal, hogy a történetmesélés központi helyet foglal el a mai dokumentumfilm-készítésben. A szerző azoknak a népszerű könyveknek a sorát gyarapítja, [4] amely a leendő filmkészítőket a történetmesélés fogásaira oktatják egyszerű és gyakorlati módon, azzal a döntő különbséggel, hogy ő a dokumentumfilmre húzza át a korábbi, népszerű szerzők által alapvetően a fikciós filmekre kidolgozott, mélyen normatív, a klasszikus hollywoodi elbeszélés dramaturgiai sémáit képviselő megközelítést. A többi ismert, dokumentumfilm-készítőknek szóló gyakorlati kézikönyv is kitér a

történetmesélés jelentőségére. Alan Rosenthal népszerű, több kiadást megélt kézikönyvének már az előszavában hangsúlyozza, hogy „ez a könyv a történetmesélésről szól – hogyan meséljünk nagyszerű és megható történeteket lenyűgöző emberekről, legyenek ezek hősök vagy gonosztevők”. [5] Később a dokumentumfilm-készítők számára alapvető tanácsként a következőt írja:

> „Lehet ugyan, hogy évek óta egy téma megszállottja vagy, de a megszállottság nem elég. Fel kell tenned magadnak a kérdést: van ebben egy jó sztori? […] A jó dokumentumfilm készítéséhez erős narratív célra van szükséged és egy mesére, amelyet a lehető legellenállhatatlanabbul és legdrámaibban tudsz elmondani.” [6]

Michael Rabiger dokumentumfilmrendezésről szóló, számos kiadást megért könyvében a kortárs forgatókönyvírás-tankönyvekben erőltetett háromfelvonásos struktúrát javasolja a cselekmény felépítésére. Rabiger szerint az élet minden területén észrevehetjük a három felvonásos drámai szerkezetet, s azt tanácsolja a rendezőknek, hogy a jeleneteik felépítésében ne legyenek restek úgy instruálni a szereplőket, hogy megfeleljenek a háromfelvonásos struktúra követelményének. [7] Végül Karen Everett, dokumentumfilmes vágó, számtalan workshop előadója rövid cikkében közölt kis kutatásának legfőbb megállapítása is az, hogy „az alapítványi finanszírozók között manapság messze a legnépszerűbb szerkezeti mechanizmus a karakterközpontú [*character-driven*] dokumentumfilm”. [8] A gyakorlati kézikönyvek természetesen nem tudományos munkák, amelyeknek feladatuk volna bebizonyítani, hogy a kortárs dokumentumfilmben a klasszikus elbeszélés nemfikciós, gyengített változata az uralkodó paradigma, ugyanakkor ezeknek a sok kiadást megélt, piacvezető és a világ legkülönbözőbb dokumentumfilmes képzéseiben oktatott munkáknak jelentős szerepük lehet az aktuálisan divatos trendek felismerésében (hiszen a sokak által ismert, népszerű filmekre hivatkoznak, azok alapján állítják fel követelményrendszerüket) és azok kanonizálásában.

A tankönyvek arra a piaci jelenségre reagálnak, hogy a televízió-társaságok és a fesztiválok a kilencvenes évektől kezdve egyre inkább a formális hangvételű elbeszélő dokumentumfilmet favorizálják. Sheila Curran Bernard tanulmányom elején idézett kijelentése bizonyítékaként összegyűjtötte néhány angolszász tévétársaság és fesztivál kiírását a Sundance-től a Channel 4-ig, amelyek a dokumentumfilmmel szemben támasztott alapvető kívánalomként a történetmesélést említik. A változás oka nem véletlenszerű, és nem kizárólag a dokumentumfilm művészetének önmozgásából következik. Chris Cagle szerint „megváltozott a dokumentumfilm-készítés gazdasági és intézményi alapja és ezzel együtt a dokumentumfilmes esztétika is”. [9] Cagle amerikai kontextusban vizsgálja a változások okát, s így a köztelevíziók finanszírozásának 90-es évekbeli megkurtítását, valamint a dokumentumfilmek moziforgalmazási sikereit említi a változások fő okaként. Jane Chapman szintén a reagani neoliberális gazdaságpolitika hatásának és a baloldalinak tűnő közszolgálati dokumentumfilmek finanszírozását érintő jobboldali támadásoknak tulajdonítja a műfaj szerep- és stílusváltását. Chapman rámutat, hogy a megváltozott politikai-kulturális körülmények hatására jött létre a dokumentumfilmes formák

sajátos továbbvivőjeként az angolszász televíziózásban a valóságshow [*reality tv*] és a docu-soap. Az új televíziós formátumokat nem a felvilágosítás, a megismerés, a feltárás, a kritika érdekli (hogy csak néhányat nevezzünk meg a dokumentumfilm hagyományos, Renov, Corner és mások által összeszedett funkciói közül), hanem az izgalom és a hatás, a magánélet határainak megsértése, a kukkolás, amelyhez a direct cinema, a megfigyelő dokumentumfilm módszereit vegyítik a drámákat kihangsúlyozó vágással. [10] A népszerű televíziós formák visszahatottak a dokumentumfilmre azon keresztül, hogy a televíziós producerek mit gondolnak érdekes témának. A változás iránya a dokumentumfilmben is a magánélet iránti megnövekedett érdeklődés. Chapman szerint „a docu-soap befolyása a nyilvános szférától való visszahúzódást reprezentálja. A kitartó társadalmi vizsgálódás a dokumentumfilmes formában már nem divatos a televízióban." [11] Más elméletírók és kritikusok is leírták és bírálták a televízió-társaságok által a 90-es évektől kezdve diktált gyakorlatot. Jason Middleton szerint „különösen az 1990-es évek óta, az HBO és a PBS POV sorozatának hatására […] az olyan konvenciók, mint a pszichológiai alapú karakterépítés, a karakterek céljai és az előttük álló akadályok köré szerkesztett narratív ív egyre inkább uralkodóvá váltak." [12]

A televízió-társaságok és a tévés producerek által előidézett vagy legalábbis felerősített elmozdulásban, az amerikai – s így rövid időn belül az egész világ – dokumentumfilm-esztétikájának átalakulásában jelentős szerepet játszott az HBO televízió-társaság. Thomas A. Mascaro az HBO dokumentumfilmjeiről írott könyvfejezetében a korábban dokumentumfilmet gyártó televízió-csatornáktól való eltérést alapvetően a vizuális média huszadik század végi átalakulásában látja, ami „magában foglalja a jobban személyre szabott, on-demand műsorszolgáltatást [*on-demand programming*]; a nagyobb változatosságot a formátumok terén, valamint a komplex társadalmi ügyektől való elmozdulást az egyének életének szövevényei [*intricacies*] felé." [13] Az HBO előfizetéses csatornaként nem a reklámozók, hanem a pénzükért különlegességre, máshol nem látható tartalmakra vágyó nézői igényeknek kellett hogy megfeleljen anélkül, hogy a földi sugárzású tévétársaságokra kirótt közszolgálati feladatok és cenzurális korlátok befolyásolták volna. Ezért amikor a nyolcvanas évek elején a dokumentumfilm területére lépett, akkor excentrikus és szenzációs témákkal kezdett kísérletezni (a *Real Sex* című 1990-ben indult sorozat egy-egy adása több szexuális témát mutat be kendőzetlenül az anális szex oktatásától a csoportos szexpartik gyakorlatáig, *G-String Divas*, 2000, a *Private Dicks* [1999] című filmben férfiak a saját péniszükhöz fűződő viszonyukról beszélnek – gyakran meztelenül – a kamera előtt).

> „Ez nem azt jelenti, hogy az HBO mellőzi a társadalmi ügyeket. Ezek dokumentumfilmes feldolgozása azonban nagyobb valószínűséggel használja az egyént a program *fókuszpont* jaként, szemben a hagyományos televíziók megoldásával, amely az egyént arra használja, hogy *reprezentál*ja a társadalmat". [14]

Az 50-60-70-es évek dokumentumfilmjei többnyire egy adott társadalmi jelenség megértéséhez, egy társadalmi csoport megismeréséhez kerestek a témát megszólaltató tipikus szereplőket, [15]

akikben nem sajátos egyéniségük volt lényeges, hanem csak az, hogy szociális aktorokként hitelesek legyenek a kamera előtt. [16] A kortárs dokumentumfilmben uralkodó paradigma viszont az, hogy az alkotó érdekes személyiséget keres, aki a sorsán keresztül esetlegesen megszólaltat egy szociális ügyet, hovatartozásával reprezentál egy társadalmi csoportot. Sheila Nevins, az HBO dokumentumfilmes részlegének vezetője, aki a 80-as évektől kezdve új irányt szabott a dokumentumfilmezésnek, így fogalmazta meg ezt a felfogást:

> „Az emberi psziché mélységei érdekelnek minket. Nem a társadalmi ügyek, hanem a személyes élmények vagy szenvedések: a papok által szexuálisan kihasznált gyermek, a munkájába beleőrülő rendőr." [17]

Az HBO kettős irányból kezdte tehát meghódítani a nézőket a dokumentumfilmnek: egyrészt a „zsigeri vonzerőt" gyakorló szenzációs témák, másrészt a társadalmi kérdések feldolgozásában a „szélsőséges érzelmeket" ébresztő egyéni narratívák felől. [18] A dokumentumfilm újszerű megközelítése óriási népszerűséghez vezetett (az *America Undercover* című műsoruk, amely a legkülönfélébb dokumentumfilmeknek adott helyet, 2001-ben főműsoridőbe, a vasárnap esti 10 órás sávba került [19]), a magas költségvetésből készült, rangos rendezők által jegyzett munkák számos jelentős díjat, kritikai elismerést arattak, továbbá 2002-től betörtek a moziforgalmazásba is, amely tovább emelte az HBO dokumentumfilmek presztízsét. [20] Összefoglalva tehát az HBO a népszerűségen, az ismertségen és az elismertségen keresztül együttesen sikeresen tudott példát mutatni más tévécsatornáknak és új esztétikai irányt szabni a dokumentumfilm-készítésnek.

A kortárs dokumentumfilmben a növekvő népszerűségű történetmesélési tendencia tudományos leírását nyújtja Chris Cagle a posztklasszikus dokumentumfilm fogalmát bevezető tanulmányában. Cagle a klasszikus dokumentumfilmet a transzparenciával és az ökonomikus kommunikációval jellemzi, míg a posztklasszikus eredetisége, hogy keveri a Bordwell-féle művészfilmes elbeszéléssel rokonítható direct cinema [21] és a klasszikus változat elbeszéléstípusát: anélkül él az előbbi nyitott hangvételével, hogy lemondana az utóbbi világosságáról. A posztklasszikus nem poszt-griersoni (e téren eltér a posztmodern vagy új dokumentumfilmektől), vagyis „nem általánosságban vonja kétségbe a dokumentumfilm igazsághoz fűződő szoros viszonyát, nem állítja előtérbe a mozgóképes stílust és nem aknázza ki a többértelműséget." A Cagle-féle tipológiában a posztklasszikus a klasszikus és a művészi (új, posztmodern vagy egyéb jelzőket is használ) dokumentumfilm között helyezkedik el félúton, ami a fikciós filmek rendszerében a tömegfilm és a művészfilm között félúton elhelyezkedő midcult film kategóriájának felel meg. A posztklasszikus dokumentumfilmnek jellemzően karaktercentrikus elbeszélő szerkezete van, amelyben nem a mindentudó narrátor osztja meg a nézővel a narratív információkat, hanem maguk a szociális aktorok mesélnek a történésekről interjúkban vagy más szituációkban. Az 1980-as évek során a fent vázolt piaci átalakulások hatására kialakult és megerősödött filmtípus a kétezres évekre olyannyira elterjedtté vált, hogy Cagle állítása szerint „az intézményileg domináns dokumentumfilm az Egyesült Államokban jellemzően vagy a klasszikus, vagy a posztklasszikus

elbeszélés”. [22]

A magyar dokumentumfilm intézményes átalakulása

Cagle megközelítését használva először érdemes röviden áttekinteni, hogy Magyarországon milyen intézményi erők munkáltak a dokumentumfilm új trendjeinek meghonosodásában és megizmosodásában. Az egyik legfontosabb tényező a köztelevízió megrendelőként való megszűnése és a televízióknál a dokumentumfilmes szerkesztőségek hiánya. A másik döntő tényező a dokumentumfilm-készítés állandó alulfinanszírozottsága a Magyar Mozgókép Alapítvány idején és a rendelkezésre álló forrás szétaprózása a rengeteg pályázó között. A többi pénzosztó szervezet, a Nemzeti Kulturális Alap és a Magyar Történelmi Film Alapítvány hasonló gyakorlatot követett. A harmadik döntő tényező az MMK eladósodása és a 2010-es kormányváltás: 2010-ben az MMK már nem osztotta ki a dokumentumfilmes szakkollégium által megítélt támogatásokat, 2011-ben megszüntették a közalapítványt, és a dokumentumfilm-készítésre fordítandó állami pénzeket az erős pártállami irányítás alatt álló MTVA-hoz delegálták. A negyedik, lényegi tényező az HBO belépése a magyarországi gyártás területére 2007-ben a fikciós tévésorozatok, 2009-ben pedig a dokumentumfilmek terén. [23] Az ötödik a Magyar Nemzeti Filmalap támogatási gyakorlata, amely elvben évente egy, gyakorlatban egy-négy „kreatív dokumentumfilmet” támogat 10-30 millió forint közti összegekkel. [24]

Az intézményi feltételek először is a gyártást és ezen keresztül a dokumentumfilmek esztétikáját határozták meg. A televízióknál a commissioning editor hiánya ahhoz vezetett, hogy készültek ugyan szép számmal nemfikciós műsorok a magyar köztévéknél, ám ezek produceri szemléletet mutattak, és a nézői igények figyelembe vétele nélkül, rendkívül alacsony költségvetésből lettek legyártva. Az MMK finanszírozásában készültek a magyar dokumentumfilm-művészet legjelentősebb, kanonikus alkotásai. Az alacsony, 1-4 millió forintos támogatási összegekből [25] azonban nem lehetett alkalmazkodni sem az új trendekhez, és ezek a szerény hazai források a koprodukciós partnerek elnyeréséhez sem voltak elegendőek. A magyar dokumentumfilmezést amúgy is jócskán megkésve érintették meg az angolszász területről induló, de az egész nyugati filmvilágot érintő változások. Sokáig nem voltak nemzetközi dokumentumfilmes fesztiválok, [26] hiányoztak az együttműködések a gyártás, a forgalmazás és képzés területén. Az MMK pályázati kiírásában hangsúlyosan a magyar társadalmi tematikát támogatta, ami azt jelenti, hogy egyrészt a történelmi filmek finanszírozását a MTFA-ra bízta, [27] másrészt az egyébként tágan értett társadalmi megközelítésbe nem illő személyes projekteket vagy külföldi (és nem határon túli magyar) vonatkozású témákat nem lehetett alapítványi támogatással leforgatni, ami ismét csak a nemzetközi koprodukciókat nehezítette.

2011-ben az MMK megszüntetésével a kimondottan jobboldali, az aktuális politikai kurzushoz kötődő zsűri kezdett pályázati döntéseket hozni a Médiatanácsnál. [28] A pályázati döntéseket elemezve megfigyelhető, hogy – különösen az első években – a nemzeti-populista kurzushoz és a zsűritagokhoz szorosan kötődő alkotók nyerték a pályázatok jelentős részét, [29] számos jeles –

különösen a hátrányos helyzetű csoportok szociális helyzetét kritikusan ábrázoló – alkotó nem, vagy jóval ritkábban jut állami pénzből dokumentumfilmhez, mint korábban. [30]

Az HBO Europe ezért a legjobb időszakban lépett be a gyártás területére – noha valószínűleg mindig szerencsés a támogatói platform bővülése egy, a hazai viszonyok között kifejezetten bőkezű támogatónak bizonyuló, a gyártásról és forgalmazásról kiválóan gondoskodó televízió-társasággal. Az HBO alapvetően az erős érzelmi hatásmechanizmusokra épülő, „ütős" dokumentumfilmek gyártásában érdekelt. A filmtémák kiválasztásakor a filmek megközelítésmódjában és minőségében ugyanakkor a kezdetekhez képest gyökeres fordulat játszódott le. Az első magyar HBO-dokumentumfilmek, *A Pierre Woodman-sztori* (Kovács M. András – Szajki Péter, 2009) a sikeres pornóproducer castingjairól, valamint a *Miss Plastic – A szikék szépe* (Spáh Dávid, 2009) plasztikai műtéten átesett nők szépségversenyéről az amerikai HBO nemfikciós gyakorlatából a zsigeri hatásokat hajszoló szenzációs témák feldolgozását és a kereskedelmi televíziók nemfikciós bulvárműsorainak megközelítésmódját emelte át, és semmilyen kritikai és fesztiválsikert nem aratott. Schulteisz Katalin, az HBO akkori executive producere egy vele készített 2012-es interjúban megerősítette az első filmekben látható tendenciákat, szerinte a csatorna produkciói „általában karaktercentrikus, játékfilmes narratívából felépülő dokumentumfilmek […]. A drámai, izgalmas dokumentumfilmeket szeretjük, amelyek esetenként merészek, provokatívak." [31] 2011-ben markáns változás indult meg a *Láthatatlan húrok* kal és a *Varázslatos gladiátorok*kal (Kabarcz Zsófi – Dobos Panna, 2011), amelyek társadalmi ügyeket, általános emberi kérdéseket feszegetnek érzelmes feldolgozásban. [32] Hanka Kastelovica, aki 2012 óta az HBO Europe dokumentumfilmes executive producere, egy vele folytatott beszélgetésben elmondta, hogy számára a filmtervek kiválasztásakor döntő szempont, hogy a téma lokális legyen, ugyanakkor az üzenet univerzális, hogy az HBO Europe minden országában érthető és érdekes legyen, ugyanakkor segítsen megérteni a szomszédos országok életét. Kastelovica az érzelmekben gazdag történeket keresi, mert szerinte az érzelmek fontos kommunikációs csatornát jelentenek. [33]

Az HBO e látványos fordulat óta számos kritikailag magasan jegyzett, fesztiválokra beválogatott és díjazott film gyártójaként komoly presztízst vívott ki magának a magyar dokumentumfilmes szakmában. A hegedűművész testvérpárról szóló *Láthatatlan húrok* (Sós Ágnes, 2010), a magyarországi menekülttáborokban élő családok sorsát közel hozó *Két világ közt* (Nagy Viktor Oszkár, 2011) és a fiatalkori börtönlét egész életre szóló megnyomorító hatását felkavaró erővel megszólaltató *Káin gyermekei* (Gerő Marcell, 2014) egyaránt elnyerte a Magyar Filmkritikusok az év legjobb dokumentumfilmjének ítélt díját. A *Két világ közt* szerepelt a rangos Jihlava Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál versenyprogramjában, míg a *Káin gyermekei* a 62. San Sebastian-i Nemzetközi Filmfesztivál New Directors-szekciójának volt a versenyfilmje. A gyermekvasutat a családi és a feszítő anyagi gondok előli menekülésként megélő fiatalokról szóló *Reményvasút* (Trencsényi Klára, 2015) a Lipcsei Dokumentumfilm-fesztivál Arany Galamb-díját nyerte el. Az önsebzés gyermekkori családi okait feltáró *Seb* (Nagy Dénes, 2015) a Szarajevói Filmfesztivál dokumentumfilmes versenyprogramjában szerepelt. A csatorna magyar dokumentumfilmjei

között talán a legnépszerűbb, a *Szerelempatak* 2013-ban versenyben volt a világ legjelentősebb dokumentumfilmes fesztiválján, az amszterdami IDFA-n, és 2014-ben elnyerte a Trieszti Filmfesztivál dokumentumfilmes díját. Az HBO számára komoly presztízs- és marketingértékkel bír a csatornán belül alapvetően piaci résnek számító dokumentumfilmek fesztiválsikere. A magyarországi televíziós premier után egy évig nem vetítik a filmet az HBO Europe más országaiban, hogy ezzel is lehetőséget biztosítsanak a megmérettetésre azokon a fesztiválokon is, amelyek kizárják a fesztiválnak otthont adó országban már bemutatott alkotások versenyben való szereplését. A televízió-társaság rangja, kapcsolatrendszere és tapasztalata, hogy melyik fesztiválra érdemes egy adott dokumentumfilmet elvinni, hogyan érdemes prezentálni azt, nagyban segíti a filmek bekerülési esélyeit.

Az HBO a kortárs magyar dokumentumfilm bevett állami finanszírozásához mérten bőkezűen, a Médiatanács önálló alkotásra adott maximális támogatási összegének három-négyszeresével finanszírozza a kiválasztott produkciók elkészítését. [34] A csatorna kisebb részt saját gyártásban készít dokumentumfilmeket, jelentős részben viszont koproducerként száll be a független gyártó cégek által készített dokumentumfilmekbe. Ezekhez a koprodukciókhoz gyakran más nemzetközi tévétársaságok, alapok csatlakoznak, és a többoldalú finanszírozás még jelentősebb mértékben mind a korábban az MMK-nál, mind jelenleg a Médiatanácsnál megszokott büdzsé fölé emeli az HBO-nál készülő dokumentumfilmek költségvetését. A finanszírozás volumenén túlmenően a szakmai gondoskodás különbözteti meg az HBO-t az MMK-tól és a Médiatanácstól, amelyek nem szakmai támogatóként, hanem csak finanszírozóként voltak és vannak jelen a produkciókban. A HBO ezzel szemben saját producerrel, marketingessel és dokumentumfilmes tanácsadókkal elejétől fogva beszáll a munkálatokba, végigkíséri a munkafolyamatokat attól kezdve, hogy milyen legyen a film előzetese egészen a sokadik újravágásig, [35] ugyanakkor – a független producerek beszámolói alapján – viszonylag szabad kezet ad a kreatív munkában az alkotócsapatnak. Az HBO dokumentumfilm-fejlesztésben is részt vesz, vagyis több projekt elindítását, a dokumentumfilm-készítésben különösen fontos előzetes kutatást is támogatja, még ha végül magára a gyártásra nem is vállalkozik. A tévétársaságnál zajló fejlesztés fontos tanulási folyamat a filmkészítők számára, hiszen itt megismerik azokat a standardokat, rutinokat, amelyekkel a kortárs nemzetközi dokumentumfilmezés dolgozik. Az HBO Europe évente két-három magyar dokumentumfilm gyártásában veszt rész, ami valamelyest elmarad a másik két nagy kelet-európai piacuk, a lengyel és a román gyártás volumenétől amiatt, hogy ott kiterjedtebb a piac, nagyobb a kreatív és finanszírozási potenciál. [36] A magyar dokumentumfilm-gyártás éves volumenéhez képest kis számú HBO-s dokumentumfilm ugyanakkor a befektetett pénznek és munkának köszönhetően 2011 óta magas minőséget képvisel, és a karaktercentrikus, érzelmes történetmesélés paradigmatikussá emelésével elősegíti a magyar alkotások növekvő részvételét a nemzetközi film- és fesztiválpiacon. Összefoglalva megállapítható, hogy az HBO a gyártáson és a fejlesztésen keresztül az egész ország dokumentumfilm-gyártásának színvonalát emeli meg, amit értelmezhetünk a multinacionális vállalatoktól kiinduló tudástranszferként, amelynek óriási szerepe volt a magyar gazdaság kilencvenes évekbeli felzárkózásában, és amelyet a magyar dokumentumfilm-gyártás hosszú ideig nélkülözött.

Az MNF szintén a történetmesélő, úgynevezett kreatív dokumentumfilmeket támogatja az MTVA-hoz képest szintén nagy összeggel, nagyjából hasonló nagyságrendben, ahogy az HBO. Az HBO pénze és tudása kiegészülve az MNF forrásaival nagyban segíti a kiválasztott kevesek nemzetközi piacra jutási esélyeit. Aki viszont nem fér fel az HBO vagy az MNF hajójára, az nagy valószínűséggel lemarad a nemzetközi trendekhez való kapcsolódás, a nemzetközi fesztiválokon való bemutatkozás lehetőségeiről. Az MMK támogatáspolitikájával (a támogatási keretösszeg minél több filmterv közti felosztása és a társadalmi tematika preferálása) gátolta a nemzetközi trendek hazai elterjedését, az MTVA jelenleg kultúrpolitikájával akadályozza a szélesebb mértékű

felzárkózást. Az átalakulás egyértelmű vesztesége, hogy számos dokumentumfilm-típusnak (megfigyelő, nem-narratív, kritikus szemléletmódú társadalmi dokumentum), amelyek korábban a magyar dokumentumfilm-gyártás fő sodrát adták, jóval kisebb tér maradt a magyarországi finanszírozásban. [37]

Sós Ágnes pályaképe

A magyarországi intézményi átalakulás egyik fő nyertese Sós Ágnes volt. 1990-től 2001-ig a Magyar Televízió külsős szerkesztőjeként dolgozott. 1991 óta készít dokumentumfilmeket, eleinte Ferenczi Gábor mellett szerkesztőként és társrendezőként. 2002-ben mutatták be első önálló rendezésű dokumentumfilmjét *Tőkések vagyunk, vagy mi* címmel. A rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilmes gyakorlatnak egészen megfelelően dokumentumfilmjeit – a *Láthatatlan húrok* ig – saját cége (2006-ig a Cineart Bt, 2006-tól a DokuArt Bt) gyártotta és nem egy nagyobb professzionális gyártó stúdió vagy egy televízió-társaság. A dokumentumfilmek egy részét a magyar filmkészítők számára általában rendelkezésre álló forrásokból, a Magyar Mozgókép Alapítvány, az NKA és a kulturális minisztérium (NKÖM) támogatásával készítette. A támogatott filmek témái és megközelítésmódja az MMK társadalmi-kulturális preferenciájába illeszkedtek. [38] Sós azonban nemcsak állami forrásokból dolgozott, hanem a magyar filmkultúrában szokatlan módon dokumentumfilmjeit rendszeresen finanszírozta egy magánbefektető, az egykori egyetemista társai-barátai által vezetett MKB-Euroleasing (akikről a *Huszonéves üzletemberek* és a *Tőkések vagyunk, vagy mi* című filmjei szólnak). Az Euroleasing támogatása folyamatosságot biztosított a pályájának, és azokat a filmterveket és témákat (művészek, híres sportedzők portréi, gyerekcsoport) megvalósíthatóvá tette, amely mellé az állami filmtámogatási rendszer nem rendelt pénzt. [39] A magánbefektető segítségével elkészített alkotások kevésbé jelentősek az életműben, nem szerepeltek a Magyar Filmszemle versenyprogramjában sem, ugyanakkor a folyamatos munkát biztosították a filmrendezőnek. Bár 2010-ig is számos figyelemre méltó, kritikailag jól fogadott alkotást készített, így a *Tőkések vagyunk, vagy mi* a rendszerváltás utáni magyar üzletemberekről készített elenyészően ritka dokumentumfilmként érdemelt figyelmet, és nyert a Kamera Hungária Televíziós Műsorfesztiválon különdíjat, a *Teri nagyi* a bensőséges és merészen nyílt öregségábrázolása miatt nyerte el a Magyar Filmszemle több díját 2004-ben, Sós Ágnes igazi kritikai és szakmai sikereit 2010 után aratta. A *Láthatatlan húrok* 2011-ben elnyerte a Magyar Filmszemle legjobb dokumentumfilmnek járó Ember Judit-díját és a Magyar Filmkritikusok legjobb dokumentumfilmnek ítélt díját, vetítették a rangos torontói dokumentumfilm-fesztivál, a HotDocs 2011-es programjában, továbbá a Magyar Művészeti Akadémia *100 magyar dokumentumfilm (1936-2013)* című vetítéssorozatában is műsorra tűzték az Urániában.

A *Láthatatlan húrok* végleges változata az HBO gyártásában és társfinanszírozásában készült, de Sós Ágnes még az HBO támogatása nélkül kezdte el forgatni a *Hangköz*ben megtalált szereplőkkel, és csak a forgatás vége felé kapcsolódott be a tévétársaság a munkába. Ahogy Sós Ágnes számára a

kiugrást a *Láthatatlan húrok* hozta el, úgy ezen a filmen keresztül az HBO Magyarország is sikeresen legitimálta a szakmában saját dokumentumfilm-gyártási programját. Az HBO harmadik saját gyártású magyar dokumentumfilmjeként ugyanis ez volt az első, amely komoly szakmai és kritikai sikert aratott. A siker után logikusan következett az együttműködés folytatása. A *Szerelempatak* már kezdettől fogva az HBO gyártásában készült, és a kereskedelmi tévétársaság mellé az MNF is felsorakozott finanszírozóként, továbbá a magyarországi filmszakmai adókedvezményből is részesült, így Sós eddigi utolsó filmje egyúttal a legnagyobb költségvetésű, professzionális háttérrel készült alkotása. [40] Sós Ágnes a *Szerelempatak*kal kilépett a nemzetközi porondra, a film 2013-ban versenyben volt a világ legjelentősebb dokumentumfilmes fesztiválján, az amszterdami IDFA-n, és 2014-ben elnyerte a Trieszti Filmfesztivál dokumentumfilmes díját. Sós filmszakmai elismertségét jelzi, hogy 2012-ben Balázs Béla-díjat kapott. A szakmában való növekvő szerepét alátámasztja, hogy 2014-ben megalapította a hiánypótló nemzetközi dokumentumfilmes fesztivált Budapesten, a BIDF-et.

A dokumentumfilmek intézményi háttere és választott esztétikai paradigmája sok szálon összefüggenek. A finanszírozás és a gyártó cég kiléte meghatározza a stáb méretét és – részben – az összetételét is. Sós Ágnes Ferenczi Gáborral közös és első önálló filmjeiben gyakran több operatőr volt a stábban, ami az alacsony költségvetésű magyar dokumentumfilmek jellemzője, hiszen a forgatás hosszabb időn keresztül tart, és a gyártó cég nem képes úgy megfizetni egy operatőrt, hogy az állandóan készen álljon a forgatásra. [41] Önálló műveit 2011-ig elsősorban ő maga, valamint időnként férje, Petróczy András operatőr, valamint Markert Károly és Sass Péter fényképezték. Sós Ágnes lényegében egyszemélyes stábként dolgozott, s ezzel érte el filmjeinek nagyfokú intimitását. [42] A *Láthatatlan húrok* nem HBO produkciónak indult, hanem az MMK támogatásával, Sós saját produkciójában zajlott a forgatás és készült az első, pályázati elszámolás céljából leadott vágott verzió, az operatőri munkát is a rendező szokásos csapata (ő maga, férje és Markert Károly) végezték. A tipikusan dokumentumfilmes, kézikamerás látványvilágot a végső változatban minőségében a colorist alkalmazása emelte túl Sós korábbi alkotásain. *A Szerelempatak* ot kezdettől fogva az HBO-val készítette az MNF támogatásával, így a pályája során először hatalmas stáblista szolgálta a film hatásos és színvonalas audiovizuális kiállítását. A filmet Lovasi Zoltán, a magyar dokumentumfilmben erős vizuális világot teremtő operatőr fényképezte. [43] A *Szerelempatak*ban jelenik meg először a stábban hangtervező (Zányi Tamás), és ez a harmadik film az önálló rendezői pályán, amelynek saját zeneszerzője volt (Másik János), [44] de az összes közül itt jutott a legjelentősebb szerep a komponistának. A dokumentumfilmben a vágó szerepe különösen jelentős a mikro- és makroszerkezet, a kisebb-nagyobb narratív egységek kialakításában, főként amikor a rendező mellett nem áll dramaturg. Sós Ágnes filmjeinek vágója eleinte Sass Péter volt, az *Ó szól-e mi jó* (2005) című filmtől kezdve Thomas Ernsttel dolgozik együtt, [45] és a váltás egybeesik a felvett anyag erőteljesebb narrativizálásával.

A rendszerváltás társadalmi nézőpontból

Sós Ágnes első önállóan jegyzett filmje a *Tőkések vagyunk, vagy mi?* egyrészt folytatja korábbi, Ferenczi Gáborral közös *Huszonéves üzletemberek* című filmje témáját, hőseit, másrészt továbbviszi a kilencvenes évek társadalmi dokumentumfilmjének megközelítésmódját és megoldásait. A rendező a szereplőket a társadalmi szerepükből adódó tevékenységeik közben mutatja be, így üzleti tárgyalásaikon, két munkafázis közti autózás során, társadalmi szerepvállalásuk eseményein, céges bulikon, továbbá néhány plakátértékű montázsban családjuk, barátaik társaságában, luxuslakásaikban és nyaralásokon. Az üzletemberek életébe és vállalkozásába nyújtott betekintést alapvetően kérdések, problémák mentén rendezi el, de létrehoz egy nyitott narratív struktúrát is, amely a cég megalakítása, felfuttatása történetének interjúkban történő felidézésével kezdődik, a cég eladásának dilemmája köré építi a drámai csúcspontot, a főszereplő vezetők és beosztottjaik a növekedéssel szükségszerűen együttjáró eltávolodása pedig a történet végét jelöli ki, amihez kódaként illeszkedik a főszereplők jövővel kapcsolatos elképzeléseiből álló befejezés.

A narratív építkezésre tett törekvéseknél jelentősebb az egész életművön végigvonuló alkotói attitűd, a lefilmezett ember társadalmi szerepével kapcsolatos nézői elvárások, előítéletek és közhelyek szembesítése a valóságos emberrel. A rendező és a szereplő között olyan intim bizalmi kapcsolat alakul, amelyben a film alanya feloldódik, és leveti a szerepből adódó maszkot. A szereppel kapcsolatos kliséket cáfoló viselkedésből, vallomásokból származik Sós több filmjének visszatérő hatáseszköze, a humor (*Ó szól-e mi jó*?, *Őrült szerelem ez*, *Szerelempatak*). A *Tőkések vagyunk, vagy mi* szereplői többnyire fegyelmezetten játsszák az üzletember szerepét, ugyanakkor egy-egy beszélgetésben felszínre kerül a gyors és hatalmas méretű meggazdagodásból eredő meghasonlottság, a vagyonhoz való viszony bizonytalansága és abszurditása. A másik humorforrás a szereptévesztés, amikor a főszereplő üzletemberek saját beosztottjaik előtt azt játsszák, mintha velük egyenrangúak lennének, ugyanazok a vidám fiatal srácok, akik egykor minimális tőkével a vállalkozást elindították.



Tőkések vagyunk: a hattyú halála

A film jelentősége összességében mégsem módszereiben és esztétikájában, hanem témájában és a téma feldolgozásához szükséges közelség megteremtésében rejlik. A rendező ugyanis a dokumentumfilmezés elől többnyire elzárkózó magyar üzletemberekről készített filmet, [46] amelyet a közelség, a főszereplőkhöz fűződő egyetemista társi, baráti kapcsolat tett lehetővé. Sós ezt követően nem is folytatta a gazdasági-társadalmi folyamatok feltérképezését, csak jóval később tért vissza a *Tőkések vagyunk …* főszereplőihez a gazdasági válság kapcsán, de a hasonló módszerrel, megközelítéssel készült *A másik oldal* munkacímet viselő filmjének bemutatásához a baráti kapcsolatok dacára sem járult hozzá minden szereplő.

Portrék

Sós legsajátabb műfaja a 2003 és 2007 közti időszakban a portré, [47] amely elmozdul a társadalmi megközelítéstől, ám még nem formálódik a posztklasszikus dokumentumfilm karaktercentrikus elbeszélésévé. A portrék között a legmarkánsabb vonulatot az idős embereknek, főként művészeknek, sportolóknak és saját nagymamájának szentelt filmek képezik. A *Teri nagyi*val kezdődött a sorozat, amely – mint a rendező nyilatkozta – a nagymama bölcsességeinek, szép gondolatainak puszta dokumentációjaként indult, végül dokumentumfilmmé formált alkotás lett belőle. [48] A *Teri nagyi*val párhuzamosan forgatta két művészportréját, a Barsi Ernő zenetanár és zenekutató munkáját bemutató *Félálom* (2005) és Gábor Mariann festőművészről szóló *Akartam volna mutatni* (2005) című filmeket, valamint ezeket követően két sportedzőről, Illovszky Rudolfról és Németh Pálról készített filmeket (*Az Illovszky Rudi bácsi,* 2005; *A dobópápa*, 2007).

Az idős emberek portréinak elkészítését nyilvánvalóan az iránt érzett vonzalom, mély érdeklődés és elkötelezettség mozdította elő. „Imádom az öregeket" – nyilatkozta a *Szerelempatak* kapcsán, a miértre pedig az egyik válasza az öregek bölcsessége és nyugalma. [49] Az interjúban megfogalmazott gondolat kiindulópontot ad a rendező formaválasztásban is megnyilvánuló öregségértelmezéséhez. A karaktervezérelt narratív filmek aktív ágenseket feltételeznek, akik cselekszenek, küzdenek céljaikért, egyáltalán vannak határozott céljaik. Az öregek esetében a valóságról alkotott nézői tudással jobban egybevág a szereplők passzivitása, [50] életük céltalansága és állapotszerűsége. A főszereplők életkori sajátosságaival összefüggésben az öregkorról szóló portrék – a fikciós változatok közül a bordwelli művészfilmes elbeszélésmódhoz közelálló – nyitott hangvételű, költői-asszociatív vagy kategorikus szerkezetű dokumentumfilmek, [51] amelyek állóképszerű helyzetek sorából, mozaikszerűen épülnek fel, hol asszociációk mentén, hol tematikus alapon járják körbe egy ember életének meghatározó vonásait, gondolatait, világhoz fűződő kapcsolatát. Az állapot- és hangulatképek mellett narratív mozzanatok is megjelennek a portrékban. Az *Illovszky*ban a Vasas kiesése az NB1-ből és a visszatérésért vívott küzdelem (amelyben már nem edzőként, inkább szervezőként és tanácsadóként játszik félig aktív szerepet Illovszky) ad lazán megfogalmazott célt és gyenge határidő-dramaturgiát az alapvetően a múltról szóló filmnek. A *Félálom*ban Barsi Ernőt aktív emberként ábrázolja a film, aki folyton vonaton utazik, a határidőnaplójából felolvasott részletek is ezt az állandó mozgást támasztják alá, idős

falusiakkal találkozik, zenét gyűjt, előadásokat tart a zenéről; ugyanakkor az aktivitását ellenpontozzák azok a ritmikusan ismétlődő képsorok, amelyeken – s innen a cím – bóbiskolás közben lesik meg az idős embert.



Az *Akartam volna mutatni* jelentős része a 83 éves asszony hatalmas félhomályos lakásában játszódik: az első képsoron a kamera a főszereplővel együtt belép a térbe és az utolsó szekvenciában vele együtt kilép a folyosóra, a köztes időt – egy, az életművet összefoglaló montázstól eltekintve – a lakásban tölti a filmkészítőknek tárgyakat mutogató és történeteket mesélő hősével. A *Teri nagyi* statikusságát az önmagáról gyakran megfelejtkező idős ember tudatállapotának és a mindvégig ugyanabban a lakásban zajló, örökké ismétlődő eseményeinek (etetés, vécéztetés, fürdetés, gyógyszeradagolás, alvás) időtlensége okozza. Az egyes szekvenciákat elsötétülések választják el egymástól, ami a fikciós film konvencióiban az időtlenség vagy a lassú időmúlás jele. Az öregasszonyról készített életképek sorozatában dráma, érzelemteremtő narratív szerkezet az öntudatlan, magatehetetlen idős asszony és középkorú lánya közti konfliktusból alakul ki. Putyi életét anyjának gondozása tölti ki, nem tud férfiakkal találkozni, és a magány feszültté, türelmetlenné teszi őt. Teri nagyi halálának közvetve lánya önállósodási törekvése az okozója, a kimerültség és tehetetlenség miatt viteti be az anyját az öregek otthonába, ahol hamarosan megbetegszik és meghal. Az eseménysor azzal kerekedik történetté, hogy Putyi anyja halálát követően megismerkedik egy férfival, aki odaköltözik hozzá, majd hamarosan megbetegszik, és a nő ápolására szorul. A befogadó elsősorban azt a feloldhatatlan érzelmi dilemmát élheti át, ami Putyi anyja iránti szeretetet és felelősségtudata, valamint saját szeretet és kapcsolat utáni vágya között feszül.

A narratív célorientáltság és a (poszt)klasszikus ökonomikusság kiküszöbölésével megnövekszik az egyes szekvenciák és képsorok önmagában vett jelentősége. Ahogy azt egy korábbi tanulmányomban elemeztem, [52] a magyar dokumentumfilmezésben a Budapesti Iskola időszakában megjelent megnövekedett időtartam létrehozta a ranciére-i értelemben vett utóidőt, a „tiszta anyagi események” idejét, s ez az utóidő-élmény jelenik meg kevésbé radikális formában

Sós Ágnes filmjeiben is. Az *elidőzés*t, a szituációban töltött megnövekedett időtartamot az öregség reprezentálása hívta elő az életműben. Ahogy idős szereplői időznek el egy-egy tevékenység közben, bóbiskolnak el, feledkeznek bele a cselekvésbe, vagy tesznek-vesznek lassan, ráérősen, úgy időzik el a kamera rajtuk, és igyekszik a belső világukba beavatni-bevonni a film nézőjét.

Az idős emberek portréalannyá választásában egy másik tényezőnek is szerepet tulajdoníthatunk. Sós Ágnes egy nyilvános beszélgetésben [53] elejtett megjegyzése arra utal, hogy az idős embereknek már nincs vesztenivalójuk, ezért híres (vagy valaha híres) létük ellenére is képesek a magánéletükről beszélni és a rendezőt közel engedni magukhoz. Bill Nichols szerint a filmkészítők olyan embereket vagy társadalmi aktorokat részesítenek előnyben, „akik a kamera előtt minimális öntudatossággal tudják megjeleníteni magukat, és ami még fontosabb, akik nagy szubjektív átéléssel képesek cselekedni [*inflect actions*] és visszaidézni eseményeket". [54] Az öntudatosság kikapcsolását segíti elő a szereplők magas életkora. A kamera előtti megnyilatkozások kontrollálatlansága eredményezi az intimitás érzését, ami Sós portréinak egyik legfőbb erénye. Gábor Mariann asszociatív emlékezései, amelyeket a zsúfolt, rendetlen lakásban keresgélés közben felbukkanó tárgyak hívnak elő belőle, szigorú kronológia nélkül, mellérendelő módban idézi fel művészekkel teli családja műveit, cselekedeteit, meghurcolását és kiirtását a holokauszt során. Gábor Mariann megnyílik a kamera előtt, megmutatkozik érzékenysége, karakteres kiállása, impulzív lénye. A szereplő kiinduló gesztusa, hogy lakására hívja a filmkészítőket és bevezeti élete tárgyai, történetei közé, az alapvető bizalomról és a szoros együttműködésről, a vendégszeretetről, a Másik előtti levinasi értelemben vett megnyílásról tanúskodik. [55] „Akartam volna mutatni" – mondja egy tárgyat keresgélve, és ez a nem hivalkodó, inkább esendő mutatás-láttatás a történetmesélés helyett a filmkészítőkkel való kommunikációjának alapgesztusa.

Az intimitás azonban nem jön létre automatikusan az idősebb szereplőkkel való együttlét során. A szorgalmat és fegyelmet legfőbb értékként megfogalmazó, erősen kontrollált személyiségű sportedzők nem engedik közel magukhoz a filmkészítőt. Hiába tölt Illovszky Rudolffal sok időt, a Vasas és a válogatott egykori trénere a fotóalbumát lapozgatva csak múltbéli sikereiről és kedves focistáiról anekdotázik, magáról verbálisan vagy nonverbálisan keveset árul el. A Vasas lelátóján elcsípett, magafeledt pillanatai is az előzetes tudás alapján elvárt és a róla szóló beszélgetésekben megerősített szerepkörben, lelkes edző és szurkoló szerepében rögzítik őt. A neves labdarúgók kerekasztal-beszélgetésében elhangzó történetek, jellemzések végképp a tekintélyes emberekről készített legendagyártó tévéműsorok hangvételéhez kötik a dokumentumfilmet. Németh Pált, a „dobópápát" sem lendíti ki egykedvű, szenvedélymentes stílusából a kamera és a filmkészítő jelenléte, a magánélet is csak a gyerekek, unokák nehézatlétikában elért eredményeinek sorjázására terjed ki. Az edzők saját lakásukat sem az intimitás tereként, inkább a szerepükhöz hozzátartozó tipikus helyként élik meg a kamera jelenlétében.

Az idős emberek intimebb portréi a közelképek köré rendeződnek, a szituációk csak keretbe foglalják az idős, ráncos arcokat. Sós Ágnes kamerája fürkészően mered az arcokra, nem érzelmeket akar leolvasni róluk, hanem a szereplő kilétét és a titkot, az öregkor titkát. Margitházi Beja – a stilisztikai-expresszív facialitás különböző fajtáit leíró – terminusaival élve Sós öregkori

portréinak közelképei nem az érzelmeket és gondolatokat természetes módon megjelenítő kifejezésarcot, hanem az egyéni, mindenki mástól való különbözést hangsúlyozó identitásarcot használják. [56] Teri nagyi kezdetben megfésült, hófehér haja, sápadt arcbőre, vizenyős szemének fókuszálatlan, semmibe meredő tekintete a tudatos, racionális létmódtól eltérő másik létmódot mutat.



A főszereplő innen, a tekintetével sejtetett *túlról* beszél, azért tud a konvenciók által nem kötött, meglepő kijelentéseket tenni. Az *Akartam volna mutatni* különböző fényekben és különböző nézőpontokból felvett portrésorozatot kínál Gábor Mariann festőművészről. Barsi Ernőhöz nem sikerül közel férkőznie a kamerának, hiányoznak az erős, kifejező portrék a filmből, az operatőr többnyire félközeliken mutatja meg a szereplőt aktív tevékenység (zenélés, előadás, gyűjtés, írás) közben, s egyedül a már említett bóbiskolásokban lép közelebb szereplőhöz.

Sós Ágnes egyes portréiban szembeötlő stiláris megoldásokat alkalmaz, amivel dokumentumfilmjeit a művészfilmes diszkurzus keretei közé helyezi. A lassítás és más videotrükkök, a montázs és a zenehasználat a pillanatok, a karakterek stiláris eszközökkel történő értelmezését szolgálja. Ezek együttesen leghatásosabban az *Akartam volna mutatni* című filmben bontakoznak ki. „A film bolyongás, lebegés a művészetnek, a múltnak és a jelennek a titokzatos, homályos világában. Nem csak a tények, hanem a hangulatok, érzetek és benyomások is fontosak” – írja a rendező a film „fülszövegeként” a honlapján. [57] Az alkotást folyamatosan Schönberg és Webern tolakodóan disszonáns és szorongató zenéi kísérik, még azalatt is, amíg a főszereplő beszél a filmkészítőkhöz. A zene ellenpontozza és aláhúzza az idős asszony szöszmötölését és beszédét, egyrészt elhelyezi a művésznőt a modernista magaskultúra kontextusában, másrészt elmélyíti az öregkornak a lakást belengő baljós árnyait. A felütést követő ötperces nyomasztóan kaotikus kép- és hangmontázs szintén hangulatokon keresztül értelmezi Gábor Mariann múltbéli és jelenkori sikereit. A kiállítás-megnyitók és díjátadók dokumentációjának sorozatában vizuálisan kisebb hangsúlyt kapnak a nyilvános események szónokai és közönsége, helyette Gábor Mariann odafigyelő vagy elmerengő arcáról készült, időnként diszharmonikusra komponált portrék és

figuratív festményeinek gyors variózással kiemelt vagy svenkeléssel letapogatott részletei uralják a hol lassított, hol más videotrükkel elrajzolt felvételeket. Az ünnepségek alapzajából készült vizuális montázst a tömeg mormogásából, a művésznő munkásságának visszhangos, gyászbeszédszerű laudációjából és a schönbergi atonális zenéből komponált hangmontázs kíséri. A megnyitó szövegét felolvasó férfias női hang mintha ítéletet mondana felette, amikor összefoglalja életét, életművét, amelyet Gábor Mariann lehajtott fejjel hallgat. A laudáció a művész-szerepről, a nyilvánosság előtt aratott sikerekről szól, amivel a montázs az elismerésnek néha örülő, többnyire inkább riadt, a tömegben elveszett idős embert és az ő komor festői világát állítja szembe.

Korábban utaltam rá, hogy a *Tőkések vagyunk…*-at követően meggyengült vagy egyenesen felszívódott a társadalmi olvasat Sós Ágnes dokumentumfilmjeiben, másként szólva – Mascaro kifejezésével élve – az egyént nem a társadalom reprezentánsaként, hanem az alkotás *fókuszpontja* ként kezdte használni. Az öregkori portréknál még élesebben kirajzolódik ez az elmozdulás, ha összevetjük a Ferenczy Gáborral közösen készített *Van a börtön, babám* (2000) és a teljesen önállóan rendezett *Ó szól-e mi jó?* (2005) című filmeket. A *Van a börtön, babám* a szabadulásukat követő egy éven át mutatja be három ember útját. A film kimondatlan alapkérdése, hogy vissza fognak-e kerülni a főszereplők a börtönbe. A három szereplő egy társadalmi csoport, a „börtönből szabadult ember” reprezentánsaként áll a közönség előtt, küzdelmeik a talpon maradásért, a tisztességes megélhetésért folyik, a bűnözés felé mozdító erőknek való ellenállás általában a börtönlét stigmatizáló hatásával és a társadalomba való visszailleszkedés nehézségeivel szembesít. A szereplőket szituációk közben faggatja a két filmkészítő, és kérdéseik a várakozásaikra, a megélhetésükre, az élethelyzetükre vonatkoznak. A két rendező (Ferenczi és Sós), valamint az operatőr együttes jelenlétéből eredő autoritás a rendezőpáros filmben elhangzó kérdéseiből és normatív kommentárjaiból is kiütközik. A három szereplő sorsának egyéni vonásai nem sajátos karakterük, jóval inkább egyedi társadalmi helyzetük megismerésében játszanak döntő szerepet. Az egyikük borsodi szegény faluban élő romaként próbál boldogulni a munkanélküliség sújtotta vidéken, a másik tízszeres börtönviselt középkorú férfiként, kiskorúként javítóintézettel és 24 év börtönnel a háta mögött próbálja fenntartani magát egy Budapest környéki kisvárosban, végül a harmadik, egy fiatalember Budapestre, az Állami Cirkusznál a részére fenntartott állásba érkezik vissza, és két nő, egy feleség és egy szerető várja. A film végére mindhárom szereplő visszaesett, kisebb-nagyobb bűnügyeket követtek el, s közülük a legkisebb vétség miatt elkapott roma férfit börtönbe is zárták. A film nem három párhuzamos portré, hanem társadalomkritikai dokumentum a börtönrendszerbe egyszer bekerült emberek kilátástalan helyzetéről, a szükségszerű visszaesés gazdasági, társadalmi és szociálpszichológiai okairól. Az *Ó szól-e mi jó?* nem keresi az okokat, nem mutat gazdasági-társadalmi összefüggéseket, csak szituációk során át figyeli a bűnelkövetés miatt elítélt roma főhősét, Kopasz Ferit a börtönbe vonulása előtti napokban. Sós Ágnes filmkészítői pozíciója is más, mint a *Van a börtön*ben: itt egyszemélyes stábként új keletű ismerősként vesz részt Feri életében akár egészen intim szituációkban is, mint amikor a férfi fürdik, vagy a templomban imádkozik; bevágott kérdései, kommentárjai pedig személyesebb témákra (a szülőkkel való kapcsolatra, az alkoholizmusra) irányulnak, mint korábban. A rendező nem osztja meg kommentárszövegben azt az információt a befogadóval, csak a film legvégén egy

feliratban („Feri 13 évet ült. Rablás, testi sértés, csalás…”), hogy egy bűnöző a film főhőse, legfeljebb sejteti a lefilmezett sefteléssel, a beszélgetésekből elhangzó utalásokkal. A portré intimitása elfeledteti a nézővel, hogy társadalmi helyzetét meghatározó foglalkozása felől nézze és értelmezze a főhős viselkedését.

A filmből hiányzik a *Van a börtön* narratív építkezése, a szituációk tér- és időbeli, valamint ok-okozati egymásutánisága gyakran egyáltalán nem világos. Kopasz Feri találkozásai Budapesten haverokkal és üzlettársakkal, látogatása vidéken anyjánál, temetésen való részvétele, visszatérése Pestre, illegális üzletei, csempészett (vagy lopott) cigarettával való kereskedése, a lakás elrendezése mellérendelő szerkezetben kerülnek egymás után, és mellőzik a narratív célt. Ezeknek a napoknak az eseményeiből, sőt ezekből a szituációkból is határidő-dramaturgiával és egy világos cél kijelölésével (amilyen a börtönbe vonulás időpontja és a szükséges teendők elintézése lehetne) akár egy erős elbeszélő szerkezet is kiépíthető volna. Határozott narratív és társadalomkritikus retorikai keretezés híján Feri nem egy történet hőseként vagy egy társadalmi esettanulmány példájaként, hanem elsősorban saját fenomenológiai jelenvalóságában jelenik meg a filmben. A főszereplő erős, zömök alkata, kopasz, kerek feje, hiányzó elülső foga, rekedt hangja fenyegető, agresszív személyiséget („tipikus bűnözőt”) sejtet, akinek ugyanakkor a megfigyelt szituációk érzelmes, gondoskodó oldalát tárják fel: az atyaként érzékelt Istenhez fűződő bizonytalan viszonyt, a saját gyerek utáni vágyat, a gyereknevelés örömét, a gondoskodást a családjáról, az ivócimborák iránti gyengédséget, a harsogó életörömet és vidámságot, a zeneszeretet és az önfeledt dobolást, ugyanakkor a keménységet a neki dolgozó bűnözőkkel, a részegségben előtörő agressziót. A „bűnöző is ember” közhelyét teszi eleven valósággá a meghatározó szerep ellenében, hogy a szerepet háttérbe szorítva értse meg és élje át a befogadó főszereplő valóságát.



A történetmesélés felé

2006 táján a magyar dokumentumfilm elkezdett felzárkózni a nyugati dokumentumfilmezésben

uralkodó trendekhez. Az idősebbek közül Almási Tamás, Moldoványi Ferenc, Forgács Péter már a kilencvenes évektől kezdve csatlakoztak a kortárs trendekhez (narratív dokumentumfilmek, archív film, nemzetközi projektek), 2005-2006 táján viszont számos, külföldön szocializálódott vagy tanult fiatal készített új megközelítésű dokumentumfilmet (Pigniczky Réka: *Hazatérés* [2006], Kincses Réka: *Balkán bajnok* [2006], Papp Bojána: *A tévé és én* [2003], Hegedűs Péter: *Örökség: Egy halász története* [2003]) és az elinduló Verziónak, az ösztöndíjaknak, külföldi képzéseken való részvételeknek (pl. EsoDoc) köszönhetően a szakma is nyitottabbá vált a külföldi trendek, fesztiválok, televíziók irányába. A magyar dokumentumfilmes paradigma nemzetközi hatásra történő lassú átalakulásába (amire e helyt részletesebben nem térhetünk ki) illeszkedik Sós Ágnes elmozdulása is a hangulatokra építő és epizodikus szerkezetű alkotásoktól az erős befogadói azonosulást és érzelmeket teremtő narratív szerkezetek tudatos kialakítása felé.

Sós az intim portrék mikroszintű narrativizálásával először az *Őrült szerelem ez* című filmben kísérletezett. A szereplőkkel való erőteljes nézői azonosulást itt még gátolja a kategorikus nagyszerkezet, amely a római és görög katolikus papok házassággal, szerelemmel, szexualitással és cölibátussal kapcsolatos gondolatait rendszerezi. Öt pap életébe kapunk betekintést. Közülük három római katolikus pap (Bence, Zoltán, Misi), akik különféle példákat mutatnak a cölibátust kompenzáló életstratégiákra, és különféle értelmezéseket fűznek a cölibátus előírásához, míg a két görög keleti pap (Ákos, Laci) élete kontrasztként szolgál a cölibátusra kényszerített katolikus papokkal szemben, példát mutat rá, milyen az, amikor házasságban, vagy legalább a párkapcsolat reményében él egy pap.

Az *Őrült szerelem ez* nem karakter- és nem is cselekmény-, hanem témacentrikus dokumentumfilm, a jelenetek és szekvenciák szintjén mégis tudatosan használja az audiovizuális elbeszélések hatásteremtő mechanizmusait. Bár öt szereplőt mutat be, közülük Bence főszereplővé emelkedik, mert hozzá tud egészen közel kerülni a rendező, és a férfi nyíltságával, őszinte vallomásaival és az érzelmeinek kamera előtti őszinte átélésével a legerősebb nézői azonosulást képes kiváltani. A vágás is határozottan kijelöli Bence vezető szerepét az öt szereplő között: a legtöbb filmidőt ő kapja, az ő életével kezdődik a film, és az ő belső konfliktusa vezet a film utolsó, legnagyobb érzelmi csúcspontjához, az ő befejezéshez közeli prédikációjának szavaiból ered a film címe. A nagyszerkezeten belül Bence epizódjai narratív ívbe illeszkednek. Az expozíció a beköltözése az új szolgálati helyén a paplakba a film elején. Bence mint főszereplő-narrátor megismerteti a nézővel lakását, életkörülményeit, hobbijait, mialatt a kamera követi őt munkája, teendői közben. Elmeséli múltja legfontosabb eseményeit, melyek a papsághoz vezették őt, végül eljut a megindító vallomásokig, amelyekből kibontakozik élete nagy drámája. A dokumentumfilm témájához szorosan kapcsolódó dráma Bence hivatástudatának és kapcsolat utáni vágyának konfliktusából bontakozik ki. Kamaszkorában férfiasságával küzdött, és önbizalomhiánya elől menekülésként választotta a papi hivatást. Kölcsönösen tetszettek egymásnak az osztály legszebb lányával, de a lány csak a fiú papi fogadalomtétele után vallotta be neki, hogy ő is nyitott lett volna a szerelemre. Bence a melodrámába illő „túl késői" felismerés, a szerelmi vágyak kölcsönös elhallgatása óta sem tudott belenyugodni abba, hogy élheti meg a

szerelem, a házastárs és a gyerek utáni vágyait. Ebből a belső drámából kiindulva teremti meg a rendező a film érzelmi csúcspontját. Bence kompenzáló testépítését követő éles váltásként mutat egy jelenetet Ákosról, aki boldogan dajkálja kisbabáját, majd erre úgy vágja be a távolba meredő Bencét, mintha Ákos boldogságát nézné. E tekintetből indul Bence érzelmes, fájdalmas beszámolója álmáról, hogy gyereke született és a megindító vallomása gyermek utáni vágyáról, és arról, hogy milyen csodálatos a gyereknemzés és -nevelés („egy olyan nő, akit szeretek, belőlem átvesz valamit a testébe, és abból egy új élet születik, és azt az életet felnevelhetem"), végül ezen a ponton elsírja magát. Az érzelmi csúcspontot kitartja az éles vágás után folytatódó prédikáció, amelyben őrült szerelemként aposztrofálja az Isten emberiség iránti szeretetét, ám a film kontextusában egyértelmű, hogy e szerelemről alkotott szenvedélyes látomásában Bence a férfi és nő, szülő és gyerek közti szerelemről/szeretetről beszél. Ezt a kitartott érzelmi csúcspontot oldja fel az utolsó epizód, a film humoros kódája a vadászként kudarcot valló Misivel.

A többi szereplő mellékszálakként egészítik ki Bence történetét. A második legfontosabb szereplő Zoltán, aki katolikus pap létére ellenpontja Bencének. Míg Bence kamaszkorában szorongott, nem hitt férfiasságában, addig Zoltán határozottan maszkulin tevékenységekben, viselkedésformákban élte ki magát: bokszolt, verekedett, csajozott, kocsmázott.



Míg Bence a jelenben is vívódik magával, felemészti magát a vágy és istenhit konfliktusában, addig Zoltán könnyedén fogja fel a cölibátust, és azt nem a szexualitásról, hanem a házasságról, tartós párkapcsolatról való lemondásként értelmezi. A kontrasztot fokozza, hogy szabadidejében Bence gyúrással fegyelmezi, sanyargatja testét, míg Zoltán kiélvezi az élet örömeit, sörözik, szaunázik, tekintélyes piperecikk-arzenállal körbevett fürdőkádjában lubickol.



Ha Bence a tragikus (melodrámai), akkor Zoltán a komikus hős az elbeszélésben. Mindketten osztoznak viszont abban, hogy egyrészt egy szerelmi csalódás vezette őket a papság felé, másrészt tulajdonképpeni munkájukat, a hívőknek nyújtott lelki támaszt rutinszerűen végzik, különösebb átélés nélkül „hakniznak", sorozatban mondják az imát a koruk, betegségük miatt otthonukban ragadt idős emberek, vagy tartják a misét paphiányban szenvedő kisebb gyülekezetek számára. A harmadik, még kisebb súlyú szereplőnek, Ákosnak szintén Bencével szemben jut kontrasztszerep, ő az egyház áldásával, papi hivatásával összeegyeztethető módon valósíthatja meg a főszereplő álmait, élvezi felesége szeretetét, gyereke születik, egy középosztálybeli, fiatal, családos férfi profán életét éli. A további két szereplőnek jóval kisebb tér jut a filmben, kevésbé is mutatják meg életüket, osztják meg érzelmeiket és gondolataikat a rendezővel, színezik ugyan a képet, narratív szempontból viszont inkább akadályozzák Bence főhőssé válását és történetének kibomlását. Misi egy harmadik féle férfiidentitást alakított ki magának, a vezérhímét, aki a rábízott – szociális és drogproblémákkal küzdő – és falkaként értelmezett kamaszcsoport szigorú vezetésében, a hagyományos „természeti" férfiszerepekben, túrázásban, vadászásban, a nomád tábori életben éli meg maszkulinitását. Lacit utolsóként, a filmidő közel kétharmadánál hozza be a rendező a film világába; ő párválasztás előtt áll, amelynek súlyát növeli, hogy ha nem talál időben társat magának, mielőtt miséző pappá szentelnék, akkor örökre bezárul előtte a szerelem, házasság lehetősége. Laci magányosságával kapcsolódik Bence alakjához, de számára még él a remény, hogy magányát egyszer egy társ oldja fel.

A film két alapvető érzelmi hatásmechanizmussal vonja be a nézőt: a szerep és a viselkedés feszültségének humorával, valamint a szerepből következő magánnyal és lemondással járó veszteség (melodrámai) fájdalmával. A két uralkodó érzelem folyamatosan váltakozik a film során, az előbbi végigkíséri az összes szereplő bemutatását, az utóbbi csak a kamera előtt megnyíló, vallomásra hajlandó papoknál bukkan elő, ahogy azt Bence melodrámájának fenti elemzésében láttuk. A filmet átszövő humoros alaptónus abból ered, hogy Sós egyetlen interjúrészletet vagy szituációt sem mutat a papok hitéről vagy hivatástudatáról, annál inkább rutinszerű

munkavégzésükről, hobbijaikról, szenvedélyeikről, háztartási tevékenységeikről. Bence a számítógépes mozdonyvezető játékról és a testépítésről beszél különös élvezettel, és mutatja is be hobbijait a kamerának. A mozdonyvezető-játék a kikapcsolódást segíti, feszültségoldó, ugyanakkor a mozgás, kontroll és a tervezés hagyományosan maszkulinként elkönyvelt minőségeit is előhívja. A testépítéssel pedig az uralkodó férfiideálhoz mérve önmagát a párkapcsolatok szférájában nem megélhető férfiasságát demonstrálja a külvilág számára, és kompenzálja önmagát a szerelemről való kényszerű lemondásáért. Zoltán jeleneteiben még hangsúlyosabb a papi szereppel kapcsolatos társadalmi elvárás és a valóságos gyakorlat közti ellentét, a vagány és közvetlen férfi folyton a testi élvezetekben merül el a kamera előtt, és a sörözéstől becsípve nem titkolja azt sem, hogy szexuális kapcsolatba lép nőkkel, csak ezt a nyilvánosság elől rejtegetni kell. Különösen pikáns jelenet, amikor Zoltán fürdik a női filmrendező jelenlétében, sokat elárul szexuális erkölcseiről, amelyeknek, mint hangsúlyozza, túl nagy jelentőséget tulajdonít az egyház és a közvélemény. Ákos jellemkomikuma a papucsférjé, aki csendben végzi a háztartási és kerti munkát határozott, sokat beszélő felesége oldalán. Misi saját vezérhím szerepét és az etológiai diskurzust hangsúlyozza túlságosan, ami egyrészt ellentétben áll a vezetett fiúcsoportban uralkodó megítélésével, másrészt a papi szerep bevett diskurzusaival. Laci esetében nincsen kontraszt szerep és viselkedés között, neki arcberendezkedése és hangja komikus.



A szerepelvárás és a viselkedés közti kontraszt groteszk, humoros, a szituációkat összefoglaló spontán, gyakran enyhén dekomponált képekbe sűrűsödik.



Őrült szerelem ez

A film hatásmechanizmusa a szociális aktorok szubjektivitásán alapul: a sajátos társadalmi jelenség, a cölibátus reprezentálására kiválasztott szereplők nem hivatalos szerepeikben és véleményükkel vesznek részt a téma kibontásában (ez nem is érdekli a rendezőt), hanem szubjektivitásuk – érzelmekkel felcímkézett-felcímkézhető – megélésével.



A szereplők személyiségét a társadalmi szerepükre történő (ön)kritikus, (ön)ironikus reflexióik, a szexualitás elfojtására kompenzálásként alkotott – és a szerző által humorosként értelmezett – meggyőződéseik és viselkedésformáik, valamint a párkapcsolatok által kiváltott érzelmeik rajzolják ki a film projektált világában. Az *Őrült szerelem ez* kivételes jelentőségű mű a rendező pályáján, mert egyensúlyban tartja az érzelmi hatásmechanizmusokkal operáló történetmesélést, a karakterek személyiségének megismerését és a választott téma társadalmi-pszichológiai oldalának kritikus feltárását.

A professzionális hatásteremtés

Sós az *Őrült szerelem ez*-ben megtalált intim szituációteremtést és vallomásosságot, valamint a narratív építkezés és érzelemteremtés fogásait a *Láthatatlan húrok*ban már egyértelműen a karakterközpontú narratív szerkezetben teljesítette ki. A *Láthatatlan húrok* „érzelemteremtő gépezetként" működteti az anyag narrativizálását a szekvenciák kiválasztásán, elrendezésén és hangsúlyozásán keresztül. [58] A film két főszereplője két nővér, Pusker Ágnes és Juli, mindketten tehetséges hegedűművészek. A dokumentumfilm a nővérek életéből a testvérek közti szeretet és rivalizálás érzelmi drámáját emeli ki. Bár mindketten fiatalok és tehetségesek, azért Juli – fiatalabb kora ellenére – máris jóval sikeresebb nővérénél, és Áginak nehéz feldolgoznia, hogy szeretett húga elveszi előle a figyelmet, a csodálatot, a család, az ismerősök és a közönség rajongását. A két testvér helyzetéből és karakteréből adódóan az elbeszélés érzelmi fokalizátora, a nézői azonosulás alanya Ági, ő beszél a legtöbbet, vall nyíltabban és hosszabban érzéseiről a kamerának, az ő változatos érzelmeket megjelenítő arcán időzik el legtöbbet a kamera. Juli koránál fogva távolabb áll a filmkészítőtől, és kevésbé tud megnyílni előtte, de egy adott ponton ő is tesz egy intim vallomást a kamera előtt, [59] ami közel hozza a körberajongott húg életének drámáját is a nézőhöz, nevezetesen azt, hogy mit jelent a halott testvér pótlékának szerepét betölteni a család életében.

Az elbeszélés az érzelmi dráma kibontásának és elmélyítésének rendeli alá a szerkezetét. A film a két testvér együttműködését bemutató humoros felütést és Juli sikeres fellépéseiből adott szekvenciákat követően – akár egy klasszikus elbeszélőfilmben – azonnal exponálja a drámai konfliktust. A hatodik percben hangzik el az első részlet Ágnes – a későbbiek során részletekben adagolt – vallomásából, amelyben a húgára irányuló féltékenység elleni küzdelméről beszél.



A testvéri féltékenységet a húg iránti mély szeretet és törődés ellenpontozza, amelyről az expozíció és a drámai konfliktust kibontó vallomást rögtön követő szituáció árulkodik. A kisebb, gyengébb, fiatalabb Juli iránti szülői imádat és saját mély, önfeláldozó szeretetének további, sokáig elhallgatott okára, egy elfojtott családi drámára is fényt derít Ági egy epizód közbeiktatása után folytatódó vallomása. Ági első, szintén Julinak nevezett húgának kora gyermekkori halála után a

megszülető kislányban az egész család a halott gyermek újjászületését látta. A két lány mély ragaszkodását aláhúzó epizódot követően Juli is elmondja szomorú vallomását a halálesetről, amelyet elhallgattak előle. Nem sokkal korábban találta meg halott nővére urnáját, amelyet a házukban őriznek. A két lány szüleinek feldolgozatlan gyásza – amely a tagadásban jelentkezik, s abban, hogy képtelenek eltemetni a halottat – feltehetően az újabb gyermekre irányuló odafigyelés túlkompenzálásába fordul. Ági csak sejteti, hogy a csodának tekintett „újjászületés" miatt még inkább le kellett mondania a figyelemről és a rajongásról húga javára, és elnyomnia a féltékenység érzését. Az elbeszélés ennek az Ágiban zajló belső konfliktusnak az alakulását rajzolja meg.

Két drámai fordulat és egy drámai szituáció tagolja az érzelmes vallomásokból és a két testvér közti alaphelyzetet (Juli sikereit, Ági segítségét) taglaló epizódok sorából építkező elbeszélést. Az első fordulat az érzelmi dráma kibontása után a huszadik percben (valamivel a film harmada előtt) következik be: ez Ági lebénulása, a kezében érzett fájdalom, ami lehetetlenné teszi számára a játékot. Az idős, barátságos zenetanáruk, Dénes pszichoszomatikus betegségnek tartja Ági fájdalmát, ami abból ered, hogy nem akar tovább hegedülni. A film hangsúlyosan megjelenített érzelmi konfliktusa felől értelmezve Ági pszichoszomatikus betegsége a húga sikerességéből, az ő háttérbe szorulásából és a tudatosan elfojtott rivalizálásukban történt alulmaradásából származik. A betegséget követően Ági a húga segítőjének, küzdelmei és sikerei passzív megfigyelőjének a pozíciójába kerül. A rendező olyan leleplező képsorokat szerkeszt bele az elbeszélés szövetébe, amelyek az elismerés utáni sóvárgásról és a hirtelen felszínre törő féltékenységről árulkodnak. A betegségből adódó passzivitás dramaturgiai egységének egy közös pécsi koncert vet véget, ahol a két lány egyenrangú szólistaként lép a színpadra. A konfliktust a hegedűverseny – valamivel a filmidő felét követő, a kétharmada előtt kezdődő – drámai szituációja fokozza, amelyben a két nővér nyíltan verseng egymással. Ági a verseny előtti pillanatokban is arról beszél – feltehetően rendezői kérdésre felelve –, hogy nem elsősorban a húgát kell legyőznie, ő az utolsó, akit le kell győznie. Ezt a mély szeretetet támasztja alá az a mozzanat, ahogy egymás mellett ülve hallgatják a többi versenyzőt, és Ági betűket rajzol Juli kezére üzenetképpen, majd megszorítja húga kezét.

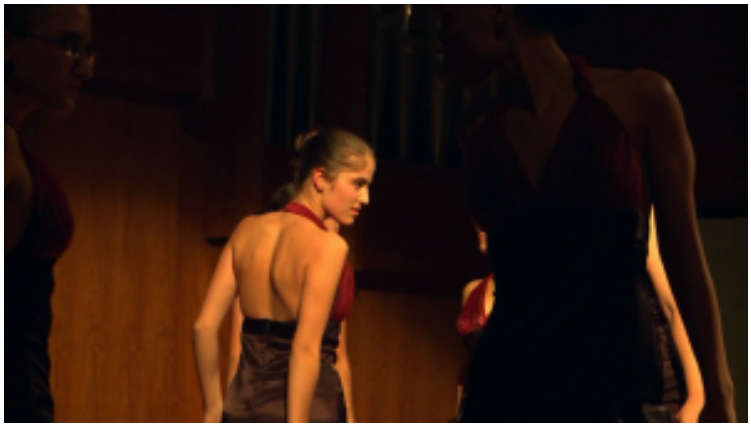


Az elbeszélés eddigi logikáját követve Ági kudarcként éli meg a versenyt, önmagát kritizálja, és a hegedülés abbahagyását fontolgatja, míg Juli nővérét sajnálja, és begyűjti az egyik zsűritag rajongó

elismerését. Ági féltékenységét tovább mélyíti Juli újabb fellépése, amely után az idős tanáruk, mentoruk szívből gratulál a húgának. A koncert szünet utáni darabját egymás kezét szorítva hallgatják, ami formájában (a kezekre szűkülő közelképként) is rímel Ági és Juli korábbi kézszorítására.



A harmadikként mellettük ülő Ági mintha nem bírná ezt a mester és tanítvány közti kizárólagos szeretetet, feláll a székéből, és kimegy a koncertteremből. A jelenet a drámai fokozás funkcióját tölti be, amely a kilépésig növeli a főszereplő belső feszültségét. A második drámai fordulat ekkor következik be (a filmidő négyötödénél): nem Juli, hanem Ági nyerte meg a hegedűversenyt. A fordulat sejtetéssel kezdődik, Ági lelkesen pakol, Juli pizsamában, durcásan kibámul az ablakon, és az ágyában fekszik. A beállítások azt sejtetik, hogy fordult a kocka a testvérek közti kapcsolatban, s ezúttal Juli kénytelen megbirkózni féltékenységével, szomorú arcot vág, sír a kamerának háttal, miközben Ági boldogan indul útnak. A fordulat vezet el a film legnagyobb érzelmi csúcspontjához: az egészen addig önmagában kételkedő, féltékenykedő, s emiatt bűntudatos Ági egyszerre kivirul, felszabadul, önmagára talál a verseny fődíjaként elnyert velencei utazás és fellépés során. A film narratív logikája szerint a húga iránti szeretete – amely még az emberileg érthető féltékenységét is képes elnyomni – a szenvedése elnyerte jutalmát. A film mégsem Ági diadalmenetével, a ragyogó kulisszák közt adott koncertjével, hanem egy, a filmben eddig jellemző jelenetektől gyökeresen eltérő epilógussal ér véget, amelyben Juli tangózik a gimnáziumi szalagavató bálján. A lány határozott mozgása, átszellemült, szuggesztív arckifejezése azt sugallja, hogy a kishúg saját szépsége és erotikus kisugárzása tudatában levő, hódító nővé érett, s egyúttal azt is, hogy az az emberi nagyság, amelyről apja korábban beszélt a lányoknak, mely nélkül nem lehetséges igazi zenei nagyság, megvan Juliban – másképp fogalmazva Juliban van meg és nem Ágiban, hiába győzte le húgát egyetlen alkalommal.



Láthatatlan húrok

A szerkezet – egy fikciós film célratörő és ökonomikus struktúrájához képest természetesen laza és egyenetlen – a drámai konfliktus érzelmileg hatásos kifejtésének szolgálatában áll.



Láthatatlan húrok

A drámai szerkezet mellett az egyes jelenetek feldolgozása is az érzelmi dráma céljait szolgálja. Már az expozícióban megmutatkozik, hogy a rendező azonnal be szeretné vonni érzelmileg a nézőt a történetbe. *In medias res* kezdődik a film egy fellépés jelenetével: Ági segít a kicsit ideges, türelmetlen Julinak öltözködni a fellépés előtt, és humoros módon a szoknyája alatt kutakodik, hogy megoldja a ruha problémáját. A korábbi filmekben (a hasonlóan gyorsan, akció közben és humorosan induló *Őrült szerelem ez* című filmet leszámítva) általában a szereplők élethelyzetét felvillantó jelenettel vagy montázzsal indított a rendező. A *Hangköz* című filmben a zeneiskola tanulói várakoznak az út szélén a gyalogos átkelőhely előtt, átmennek, belépnek az iskola kapuján, beszélgetnek a folyosón, az osztályteremben a szokásos tanítás előtti lázas felfordulás, valaki a zongorát veri, mások motoron, kerékpáron érkeznek, majd tanítási órán közös éneklés közben mutatja az osztályt. Az expozíció felvezeti a fő témát, a zeneiskolát, futólag és távolról bemutat néhányat a főszereplők közül, hangulatot ad, ám legfeljebb várakozást ébreszt, érzelmeket nem. A *Láthatatlan húrok*ban viszont a rendező azonnal megteremti a két lány szeretettel teli, egymás iránt gondoskodó, közvetlen és humorral teli kapcsolatát, amelyhez a befogadó rögtön képes érzelmileg viszonyulni.

Elemzőként abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy a rögzített anyag egy része egy korábban bemutatott dokumentumfilm, a *Hangköz* részét is képezte, így egyes szekvenciái szembeállíthatóak egymással, amelyből világosan kivehető az érzelmek előtérbe állításának folyamata. Az egyik közös jelenet az a koncert, amelyen a 12 éves Juli szólózik, míg a 18 éves Ágnes a háttérben, a zenekarban hegedül. Ez a jelenet kifejezetten hangsúlyos helyen, a *Hangköz* legvégén áll, s ahogy elhangzik a zenemű utolsó hangja, úgy ér véget a film is, s kezdődik a stáblista. A koncertjelenet értelme itt az ünnep, a zene apoteózisa, a gyerekek tehetségének, szenvedélyes zeneszeretetének felmagasztalása. A *Láthatatlan húrok*ban a jelenet jóval tovább tart a zenemű befejezésénél. A kamera elidőzik Juli boldog, mosolygó arcán, elsvenkel vele, ahogy lelép a dobogóról és bemegy az öltözőbe a dörgő tapsviharban, visszatér és kezet fog a karmesterrel, közben azonban a kamera már Ági arcára szegeződik, aki mosolyogni próbál, de alig tudja elrejteni irigységét, bosszúságát húga teljesítményének túlzó elismerése láttán-hallatán.



A jelenet így érzelmekben jóval gazdagabb, szorosabban kötődik a konkrét szereplőkhöz és emberi kapcsolatokhoz, egyszerre szól egy ragyogó tehetség zenei szenvedélyéről, sikeréről és jogos büszkeségéről, ugyanakkor egy egymást mélyen szerető, egymás életében szorosan részt vevő testvérpár szakmai féltékenységgel való viaskodásáról.

A dokumentumfilm elmozdulása a társadalmi témáktól a magánélet történései, az egyéni drámák felé világosan tetten érhető a testvérek sorsának társadalmi vonatkozásait mellőző *Láthatatlan húrok* ban. A filmből nem derül ki a Pusker nővérek professzionális hegedűművésszé válásának útja, az alkotó nem követi nyomon, hogy mi vezet a *Hangköz*ben bemutatott zeneiskolától a koncertpódiumokon való fellépésig, hogyan játszhat szólót egy kiskamasz lány egy számon tartott magyar nagyzenekar előtt. A film nem ott ér véget, amikor eldől, hogy a lányok befutnak-e pályájukon, hanem a kapcsolatukban fordulatot hozó érzelmi drámát követően. A lányokkal egyénileg foglalkozó hegedűtanár kizárólag a lányokhoz fűződő emberi-érzelmi kapcsolatában jelenik meg, ám a munka anyagi része nem jelenik meg a filmben. A szülők ugyanígy a háttérben maradnak, nem beszélnek lányuk sikereiről és az azokhoz szükséges anyagi erőforrásokról, a befektetett időről, s arról sem, hogy számukra, zenetanárok számára milyen jelentősége van a gyermekeik előrejutásának a társadalmi ranglétrán. A budapesti helyszínek kiléte, a próbák, versenyek, fellépések időrendi és logikai összefüggései homályban maradnak, ezért nem lehet

egyértelműen azonosítani a gyerekként, kamaszként elismert hegedűművésszé válás állomásait. A két lány egy sajátos, zárt érzelmi univerzumban él a film világában, aminek a szétrobbanását, felbomlását jelzi a befejezés a külön utakra lépő lányokkal.

Sós másik HBO-nál készített munkája a rendező legnagyobb költségvetésű és az új HBO-s dokumentumfilmes standardoknak leginkább megfelelő alkotása. A pénzügyi és intézményi háttér megkövetelte a komoly előkészületeket, nem lehetett (nem volt szabad) hibázni. A szerkezet kialakítása tudatosan zajlott forgatás közben, amit megrendezett jelenetek is segítettek. [60] A *Szerelempatak* nem karakter-, hanem témacentrikus dokumentumfilm, az HBO dokumentumfilmes műsorpolitikájába illeszkedő szenzációs téma, a falusi emberek szexualitása, [61] kilenc idős, erdélyi emberrel folytatott beszélgetésekből és mindennapi életükről forgatott felvételekből bontakozik ki. A témacentrikusság (a karaktervezéreltség és a történetközpontúság helyett) nem akadályozza meg a rendezőt abban, hogy professzionálisan működtesse az érzelemteremtés mechanizmusait. A szexualitás témáját az életöröm és a humor alapvető érzelmeivel társítja, amelyet a dokumentumfilm diszkurzusának – Carl Plantinga által azonosított [62] – mind a négy stratégiáját (szelektálás, elrendezés, hangsúlyozás, hangvétel) tudatosan alkalmazva állít elő. [63]

A szerkezet laza narratívát követ, az évszakok és napszakok változása ad ritmust a szekvenciák sorozatának. Az egyes szekvenciák általában mikronarratívák, a társasági események során zajló beszélgetések és interjúk, továbbá természetmontázsok. A mikronarratívák a vágóasztalon születnek, s nem a kamera előtt zajló történések lefilmezéséből. A *Szerelempatak* többnyire közelképekből vagy a térben elszigetelt, lekeretezett emberi alakokból építkezik, így aztán a kulesovi „alkotó földrajz” szellemében szabadon „szerelheti össze”, montázsolhatja az emberi gesztusokat mikrotörténetekké. Visszatérő szekvencia, hogy Feri bácsi [64] végighajt szekerén és integet a falusi utcán, amire a lócájukon ülő öregasszonyok nevető arcát, és pajzán gondolatokról árulkodó gesztusait vágják rá, ám egyetlen képkivágatban, azonos térben nem mutatja meg az öregembert és asszonyokat, vagyis könnyen lehet, hogy nem egy időben vagy nem egy térben (akár különböző falvakban) történik a két esemény. A fikciós filmeket idéző szerkesztés kifejező példája az a jelenet, amelyben Feri bácsi felkeresi Erzsi nénit. A randevú kapcsán támadó nézői asszociációkat és tudást az Erzsi nénivel készült interjú alapozza meg a jelenetet közvetlenül megelőzően, amikor is az öregasszony elhencegi, hogy a falu egyik legszebb lánya volt, kapós a férfiak körében, és szívesen kacérkodott is a férfiakkal. A filmben mindvégig passzív Lajos bácsiról készült féltávoli beállítás indítja az eseménysort, amelyen korai reggeli fényben a kerítés előtt ül és dohányzik a groteszk, bolondos arcú öregember.



A következő képsoron szintén féltávoliban, árnyékban (így a napszak nehezen állapítható meg) egy kertkapuhoz lép Feri bácsi kezében virággal és benyit rajta.



Erre Lajos bácsi elfordítja a fejét és sokatmondó huncut-humoros kifejezés ül ki az arcára egy közelképen.



A negyedik képsoron Erzsi néni olvas a sötétben egy kislámpa fénye mellett a lakásában.



Feri bácsi féltávoliban felfelé megy egy paraszthéz árnyékba borult lépcsőjén.



Erzsi néni az előzőhöz hasonló, de a nézőpontjában kissé elmozdult nagylátószögű objektívvel felvett képsoron tovább olvas, majd az alákevert zörejre felnéz, egyenesen a kamerába.



A szekvencia záróképsora egy paraszthézról, reggeli fényben felvett totálkép, a világítás és a ház architektúrája alapján nem egyezik azzal, ahová Feri bácsi bement. A képsor alatt a férfi azt mondja, hogy „Erzsi! Erzsébet!”, mire a nő huncut kacarászása felel.



Szerelempatak

A jelenet három szereplője egyszer sincs egy képkivágatban, egy térben, a világítás is különböző napszakokat sugall, az összevágott képsor mégis egy – a kacagás sejtető hatása miatt szerelmeskedéssel végződő – randevú történetét meséli el. (A képsorok akár egy valóságos randevú audiovizuális nyomai, akár egy megtörtént randevú képsorok egymásutánjával sugallt rekonstrukciója, az alkotás dokumentumfilm-státusza nem vonható kétségbe, egyedül akkor hazudik a film, másként fogalmazva, akkor lép túl a dokumentumfilm-státuszon, ha Erzsi néni és Feri bácsi között nem történt semmi a filmelőttes valóságban.) A narratív teret elszigetelt térrészletekből összeállító vágás eredőjeként a befogadó számára csak sugalmazza, és nem megmutatja a történéseket, ami általában a pajzán erotika fő hatáskeltő eszköze. A filmben egyetlen szexuális mozzanatot, semmiféle meztelenséget, testi érintkezést nem látunk, csak a beszélgetések és a vágás révén sugallt mikronarratívák alapján képzelhetjük el, mi zajlott a múltban és mi zajlik a jelenben a faluban.

A filmben kevés és rövidre vágott (maximum kétperces) a közvetlen interjú, amelyet az intim vallomásokra, a szexuális aktusok részleteire és fontos érzelmi mozzanatok újramegélésére tartogat a film. Ilyen interjúrészlet, amikor Veronka néni mesél burleszkszerű meneküléséről a nászéjszakán, Tercsi néni vall egyenesen a kamerának fiatalságáról, házasságáról, az általa elkövetett gyilkosságról, Dénes bácsi arról, hogy a férfinak felül kell lennie szex közben, ha a nő van felül, az rossz. A konvencionális, „unalmas” beszélő fejes formát felidéző, a dokumentumfilm műfaját tudatosító interjúk helyett szituációkban beszélteti a rendező az idős embereket.



Szerelempatak

Az asszonyok a lakodalomra főznek közösen, és eközben beszélik ki – gyaníthatóan rendezői biztatásra – a nászéjszakával, a házastársi szexuális élettel kapcsolatos emlékeiket és az öregkori szexualitással kapcsolatos élményeiket, félelmeiket, vagy a domboldalon piknikelés közben beszélnek a női nemi szerv szagáról és az önkielégítésről.



Az interjúszituációkban a kamera felé forduló arcközelik vallomásos jellege szolgálja a hatásteremtést, a néző beavatottként részesül a hálószobatitkokból, ezzel szemben a szexről szóló beszélgetésekben a nők közösségi élete, a népi kultúra dévajsága felszabadító erejű, a szolidaritás és az életöröm illúzióját keltik.

A *Szerelempatak* harmadik fő képsortípusa a „természetmontázs". A film már a címében megfogalmazott metaforával is az emberi szexualitás „természeti" oldalát hangsúlyozza, ezt az értelmezést természeti jelenségekről és a falut körbevevő dúsan zöldellő tájról, kertekről, háziállatokról alkotott látványos képek sorával nemverbálisan is alátámasztja. A dokumentumfilmhez a pszichoanalitikus befogadásesztétika felől közelítő Elisabeth Cowie hangsúlyozza, hogy a dokumentumfilm és általában a film nézője egyszerre vágyik a valóság megismerésére, a tudásra és a valósra mint képre, mint látványosságra. [65] Az érzelemteremtésben ezt a látványosság iránti vágyat aknázza ki a rendező, amikor a hatáskeltésben döntő (a korábbi Sós-filmeknél jóval jelentősebb) szerepet szán a mozgókép stíluseszközeinek, így a fényképezésnek, a hangkulisszának és az alkotáshoz komponált zenének.



Lovasi Zoltán az idős arcokat és a természeti környezetet érzéki módon fényképezett közelképekben ragadja meg. Sós korábbi filmjeiben kimutattam már a vonzódást az idős arcokhoz, ami ezúttal a minőségi kamerának, a fények kiaknázásának és a képi utómunkának köszönhetően még kifejezőbbé vált.



A természeti létezők, a növényvilág, az ételek közelképeken megmutatkozó textúrája a *Szindbád* hoz hasonlóan az élet gyönyörűségét hirdetik, amit csak tovább fokoz a hatásos kompozíciók vizuális szépsége.



Szerelempatak zárókép

Zányi Tamás hangmester a „látványosság” iránti vágyat kielégítő részletgazdag, sűrű hangkulisszát és abból építkező szonikus teret alkot, amelynek döntő feladata van a szűkebb képkivágatokból

vágásokkal megteremtett narratív tér egységesítésében és hitelesítésében. A néző hangoltságának megteremtésében, a képsorok kívánt érzelmi kontextusban való olvasásában döntő szerepet játszik a zene. Másik János zeneszerző főtémája, a landler ritmusú zene ringatózó, táncos, derűs érzéseket kelt, amelyek összhangban állnak a szerelem, a tánc és az életöröm vizuálisan és verbálisan megszólaltatott motívumaival.



Szerelempatak

A *Szerelempatak* a fő témájának és értelmezési keretének, az elapadhatatlan életöröm forrásaként tekintett szexualitásnak és szerelemnek, továbbá uralkodó érzelemkeltő mechanizmusának, a derűnek, humornak, vidámságnak rendeli alá a konkrét szereplők és a közösség élettörténetének megértését, ezért háttérbe szorítja az értelmezési keretbe nem illő társadalmi gyakorlatokat. A film a mindennapi élet nehézségei, a paraszti munka keménysége, a főszereplők gazdasági helyzete, a falusi közösség erkölcsisége, egymás kontrollálása és sok egyéb más, a konkrét helyi társadalmat jellemző partikuláris vonás helyett univerzalizálja a filmben szereplő erdélyi falu (falvak?) lakóinak életvilágát. Az idős nők és férfiak folyamatosan dolgoznak a földeken, az asszonyok megállás nélkül házimunkát is végeznek, ám a munka nem az élet gazdasági alapjaként, hanem a természetközeli létezés részeként exponálódik.

A helyszínválasztást az univerzalizálást elősegítő archaizálás iránti vágy motiválta. Sós elmondta, hogy a magyarországi falusi öregek túlságosan modern nyelvezetet használtak és életmódot éltek, ezért ment Erdélybe forgatni, [66] ahol ezt a természetközeli, „meseszerűen" archaikus életmódot, szerelem- és szexualitásképet reprodukálni tudta. Erdély, az erdélyi (magyar) emberek a magyar dokumentumfilmben és a közgondolkodásban is a magyarországi társadalom számára a hagyományos értékeket és életmódokat idealizáltan megtestesítő archaikus Másik. [67] A filmben nem jelenik meg, hogy melyik erdélyi faluban játszódnak az események (elképzelhető, hogy több faluból gyúrták össze alkotó vágásokkal az egyetlen falut). A konkrét helyszín konkrét közösségének kulturális gyakorlatából egyedül a színes, látványos hengergőzést emelte ki a rendező, amelyről nemcsak beszélnek az asszonyok, hanem a kamera kedvéért nagy vidáman be is mutatják a film ünnepi-vidám zárójelenetében.

Az interjúkból egy alapvetően konzervatív, patriarchális nemi szerepfelfogás és szexualitáskép

bontakozik ki. A szexualitás öröme alapvetően a férfit illeti, a nők félnek a szexuális aktusoktól, illetve fájdalmas kötelességnek tekintik, mert a férfi nem figyel oda rájuk, érzelmi és testi igényeikre. A konzervatív nemi szerepekkel kapcsolatos kritika elmarad, az idős emberek körülírásaiból, szexre vonatkozó sajátos kifejezéseiből táplálkozó humor elüti a szexualitás örömét ellehetetlenítő múltbéli (s lehet, a jelenben tovább élő) gyakorlatokat. A szexualitás és a természet összekapcsolása ráadásul burkoltan, esszencialista módon „természeti tényként" tálalja a hagyományos székely falusi társadalom férfiközpontú társadalmi gyakorlatát. Az interjúk megállnak az igazán érzékeny témák határán, amelyek a film alapvetően derűs, életörömet hirdető világlátásába nem férnek bele. Tercsi néni elmeséli, hogyan sebesített meg és ölt meg egy betörőt idős korában, amiért börtönbe kellett mennie, ám ezen a drámai ponton elvágják az interjút, és a visszatérő vidám zenei téma azonnal elfeledteti a drámát, elfojtja a feltoluló kérdéseket. Érdemes felidéznünk a *Fotográfia* című filmet, amelynek forgatása közben botlott bele Zolnay Pál a gyermekeit meggyilkoló asszony történetébe, s onnantól kezdve az eredeti koncepciót felülíró szerkezet született. Az – egyébként rugalmatlan – államszocialista játékfilmgyártás keretei között Zolnay megvalósíthatta ezt az irányváltást, Sós Ágnes számára a sikerorientált kereskedelmi televíziózás nyújtotta feltételek között valószínűleg nem lett volna rá lehetőség.

Nem adaptáció: tanulás

Sós Ágnes a rendszerváltást követően végigjárta a magyar dokumentumfilm-rendezők előtt álló utakat: külsősként dolgozott a köztelevíziónak, készített filmet saját gyártásában, minimális stábbal alapítványi pénzből, illetve magánszponzori támogatásból, végül eljutott a professzionális finanszírozási, gyártási és marketinghátteret nyújtó kereskedelmi televízióig. A pálya fő íve az intézményi háttérrel nagyjából korrelálva a társadalmi jelenségek feltárásától a személyiséget művészi eszközökkel megragadó intim portrékon át a hatást középpontba állító posztklasszikus elbeszélésekig terjed. Tévedés volna azt állítani, hogy Sós Ágnes esetében az intézményi feltételek változásához idomuló téma-, diszkurzus- és stílusváltás ügyes adaptációról árulkodik, helyesebb a szakma egyre magasabb szintű művelésének tanulási folyamatáról beszélni, amely egybeesett a magyar dokumentumfilmes szakma változásra nyitott csoportjának tanulási folyamatával, az uralkodó nemzetközi trendek megismerésével és „anyanyelvű szintű" elsajátításával. Az intézményi feltételek részben segítették, részben gátolták ezt a felzárkózási folyamatot. Sós Ágnes esetében egyértelműen segítették, neki még a „kifutáskor" sikerült felszállnia az HBO hajójára. A griersoni örökség tehetséges folytatójából így vált az intézményi háttér ügyes kiaknázásával a posztklasszikus dokumentumfilm egyik legismertebb magyar képviselőjévé.

Jegyzetek

1. Sheila Curran Bernard: *Documentary Storytelling. Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*. 2. kiadás. Elsevier, 2007. 5.
2. A hangvételekről és struktúrákról, valamint a cinema direct és a művészfilmes elbeszélésmód

összefüggéseihez lásd Carl R. Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press, 1997. 101-146.

3. A direct cinema és az újhullámok összefüggéséről lásd Dave Saunders: *Direct Cinema: Observational Dovumentary and the Politics of the Sixties*. Wallflowers Press, 2007.
4. Robert McKee: *Story. A forgatókönyv anyaga, szerkezete, stílusa és alapelvei*. Ford. Jakab-Benke Nándor és Zágoni Balázs. Filmtett Egyesület, Kolozsvár, 2011.; Syd Field: *Forgatókönyv – A forgatókönyvírás alapjai.* Ford. Köbli Norbert. Cor Leonis Kiadó, 2011.
5. Rosenthal, Alan: *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos.* 3. kiadás. Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 2002. ix.
6. I.m. 10.
7. Michael Rabiger: *Directing the Documentary*. 4. kiadás. Elsevier, 2004. 80.
8. Karen Everett: Story Structures that Funders Love. SG 360, 2009. június 29. http://www.sf360.org/?pageid=12239
9. Chris Cagle: Postclassical Nonfiction: Narration in the Contemporary Documentary. *Cinema Journal*, 52. 1 (2012. ősz), 54.
10. Jane Chapman: *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge, Polity Press, 2009. 10-13.
11. I.m. 14.
12. James Middleton: *Documentary's Awkward Turn: Cringe Comedy and Media Spectatorship*. New York, Routledge, 2013. 54.
13. Thomas A. Mascaro: Documentaries Overview. Form and Function. In Gary R. Edgerton and Jeffery P. Jones (szerk.): *The Essential HBO Reader*. Lexington, University of Kentucky Press, 2008. 243.
14. I.m. 249.
15. Lásd például a 70-es évekbeli magyar dokumentumfilmnek programot szabó Szociológiai kiáltványt. (In Zalán Vince (szerk.): *Filmkultúra 65/73 Válogatás*. Budapest, Századvég, 1991. 45.)
16. Később még kitérek a Bill Nichols által összeszedett fő kritériumokra a szereplők kiválasztásával kapcsolatban. A fő trendekkel már a hetvenes években is szembementek egyes dokumentumfilmesek, akik számára a szereplők egyénisége, különlegessége volt döntő, így válhatott például Werner Herzog, a nyolcvanas évek paradigmaváltó rendezője, Errol Morris példaképévé és az 1990-es, 2000-es évek dokumentumfilmes szupersztárjává.
17. Daniel S. Moore: Docus Find Welcoming Forum. *Daily Variety,* 1996. április 29. Idézi Thomas A. Mascaro: i.m. 249.
18. Susan Murray: America Undercover. In Gary R. Edgerton and Jeffery P. Jones (szerk.): *The Essential HBO Reader*. Lexington, University of Kentucky Press, 2008. 268-269.
19. I.m. 268.
20. Carolyn Anderson: Theatricals. In Gary R. Edgerton és Jeffery P. Jones (szerk.): *The Essential HBO Reader*. Lexington, University of Kentucky Press, 2008. 294.
21. Ld. erről Carl R. Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press, 1997. 139-140.
22. Cagle: i. m. 47.
23. http://tollal.hu/mu/varazslatos-gladiatorokjunius-30
24. Egyetlen kivétel az MNF nemzetközi igazgatói posztját betöltő Bereczki Csaba *Soul Exodus* című dokumentumfilmje, amely kiugróan magas, 200 millió forintos támogatásban részesült. http://444.hu/2014/07/23/a-filmalap-volt-igazgatoja-csinalhat-a-filmalap-150-milliojabol-filmet/ A

pályázati adatokról ld. a Magyar Nemzeti Filmalap honlapját: http://mnf.hu/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=37&Itemid=62

25. „A Schiffer Pál által bírált alacsony költségigényű dokumentumfilm-készítési módszer hatására kialakult az a téves nézet, hogy a dokumentumfilm olcsó (1-4 millió forint közötti összegből elkészíthető). Ezt a szemléletet tükrözték az évente filmkészítésre kiosztott összegek is. A filmek támogatási kerete tehát elaprózódott, az így létrejövő filmtömeg pedig nagymértékben hozzájárult a dokumentumfilmekről kialakult negatív kép erősödéséhez, a műfaj devalválódásához. […] Egyeduralkodóvá vált az interjúalapú, kis költségvetésű filmkészítő iskola" – írja Sárközy Réka. In Sárközy Réka: *Elbeszélt múltjaink. A magyar történelmi dokumentumfilm útja*. 1956-os Intézet – L'Harmattan, Budapest, 2011. 204.
26. Az első nemzetközi dokumentumfilm-fesztivál Magyarországon a Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Filmfesztivál 2004-ben indult. Más filmfesztiválok, így a Titanic, Cinefest programjában szerepelnek rövid és egészestés dokumentumfilmek, de ezek a fesztiválok nem válhatnak a dokumentumfilmes szakma csomópontjaivá, ami a fesztiválok egyik legfőbb feladata. Lásd Marijke de Valck: *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press, 2007. 15.
27. „Pályázni mai magyarországi vagy a magyar kultúrával összefüggő társadalmi témákkal lehet a dokumentumfilm műfajában.." (kiemelés az eredetiben) In A Magyar Mozgókép Közalapítvány Dokumentumfilmek gyártásának támogatására kiírt pályázat 2007. évi szabályzata.
28. Elnök: Vitézy László (író, rendező, Orbán Viktor miniszterelnök rokona), tagokDobos Menyhért (a Duna TV vezérigazgatója), Hermann Róbert (történész, a Hadtörténeti Intézet tudományos igazgatója), Szakály István (televíziós szerkesztő, rendező, 2014 óta a sok botránnyt kavart Veritas Történetkutató Intézet főigazgatója), Török Gábor (producer, gyártásvezető). Ld. http://mecenatura.mtva.hu/index.php?p=palyazatok&act=det&pid=146&&m1=62&m2=0
29. Az első, 2011-es pályázat 2012. március 14-i döntésén 22 pályázatot támogattak, a nyertesek között van Dobronay László, Jelenczki István, Maksay Ágnes, Erdélyi János, Kabay Barna, Skrabski Fruzsina, Wilt Pál, Szalai Györgyi, akiknek ismert a jobboldali értékrendhez és/vagy Vitézy Lászlóhoz való kötődése. A támogatott tervek közül a legnagyobb kritikai sikert Zsigmond Dezső *Háromkirályok* című filmjén kívül a rendszerhez nem kötődő fiatal filmesek, így Kovács Kristóf a *Besence Open* és Nagy Dénes a *Másik Magyarország* című dokumentumfilmjükkel aratták.
30. Moldoványi Ferenc, Almási Tamás, Csillag Ádám, a fiatalabbak közül Bódis Kriszta, Gellér-Varga Zsuzsanna, Papp Bojána egyszer sem kapott támogatást, aminek részben az öncenzúra az oka, vagyis a filmkészítők a zsűri összetétele, nyilatkozatai, első pályázati eredmények, kudarcok után már nem is pályáznak. Papp Gábor Zsigmond öt év alatt összesen egyszer, 2012-ben kapott támogatást a *Magyar retró 2* .-re, Sós Ágnes 2016-ban kapott támogatást az *Itt-hon és Ott-hon* című tervére, 7.800.000 Ft támogatást.
31. Vodál Vera: Legyen valami magyar íz. Interjú Schulteisz Katalinnal, az HBO executive producerével. *Filmtett*, 2012. március 26. http://www.filmtett.ro/cikk/3019/interju-schulteisz-katalinnal-az-hbo-executive-producerevel
32. Hanka Kastelovica elmondta, hogy továbbra is nyitottak a szexualitással kapcsolatos, pikáns témák felé, de egyrészt hiányzik e téren a bátorság a magyar dokumentumfilmesekből, másrészt az ilyen témákban fejlesztett tervek nem érték el végül a gyártáshoz szükséges színvonalat.
33. Uo.
34. Lásd http://mecenatura.mtva.hu/index.php?p=palyazatok&act=det&pid=146&&m1=62&m2=0
35. Az egyik most készülő dokumentumfilmjük jelenleg a 46. (!) vágott verziónál tart. Stőhr Lóránt: Személyes beszélgetés Hanka Kastelovicával.
36. Stőhr Lóránt: Személyes beszélgetés Hanka Kastelovicával. Az HBO Magyarország székháza, 2016.

augusztus 30.

37. Hajdú Eszter a romagyilkosságok peréről készült *Ítélet Magyarországon* című dokumentumfilmjének finanszírozási nehézségei kapcsán írt doktori disszertációjában az MNF és az HBO gyakorlatáról. (Hajdú Eszter: *Ítélet Magyarországon. Egy politikailag érzékeny film elkészítése Magyarországon rendezői tapasztalataim alapján*. Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016). Az MNF-ről a következőt írta: „…elérkezett az a kétségbeesett pillanat, az adósságaink felhalmozódásának az a foka, amikor telefont ragadtam, és felhívtam a Nemzeti Filmalap egyik vezetőjét, megkérdezve őt, mit gondol, érdemes-e pályáznunk a perről szóló filmmel. A telefonvonal végén a kérdésemet mély csönd követte, majd egy gyanakvó hangnemű kérdés: »És mi is ezzel az egésszel a célod?« – ez a kérdés egyértelművé tette számomra, hogy ilyen jellegű, aktuális üggyel foglalkozó, „nemzetképromboló" filmmel nem szabad ezt a pályázati lehetőséget igénybe vennünk." (17.) Az HBO-ról: „Közel egy éven keresztül zajlottak az *Ítélet Magyarországon*– nal kapcsolatban az HBO munkatársaival a tárgyalások. A dokumentumfilmes osztály vezetője mindenképpen be szeretett volna szállni, már mindenben megegyeztünk, és abban is megállapodtunk, hogy az utolsó vágás joga a rendezőé, azaz az enyém marad. Szerződéskötés előtt volt még egy végső, csak formálisnak ítélt rough cut vetítés, amin az HBO magyar kollégái vettek csak részt. Ez a találkozó azonban másként sikerült, mint vártuk. Amikor arról volt szó a teremben, hogy a romák gyilkosai több szálon kötődtek a Jobbik nevű parlamenti párthoz, a szobában megfagyott a levegő, és leállították a vetítést. Több kérdés nem volt hozzánk, a munkatársak némán kivonultak a teremből. Következő nap e-mailt kaptunk. A tévétársaság visszalép koprodukciós szándékától." (18.)
38. *Hang köz* (2004)*, Teri nagyi* (2003)*, Őrült szerelem ez* (2008).
39. A vége főcímek alapján az MKB-Euroleasing volt a kizárólagos finanszírozója a *Félálom* (2006), az *Akartam volna mutatni* (2006), *A dobópápa* (2007), a *Ha gitt van, egylet is van* (2007), *Az Illovszky Rudi bácsi* (2005) és az *Ó szól-e mi jó?* (2005) című filmeknek.
40. Az MNF 19,5 millió forinttal támogatta a *Szerelempatak* elkészítését, ami önmagában messze meghaladja mind az MMK dokumentumfilmes szakkollégiuma, mind a Médiatanács dokumentumfilmes pályázata által megítélt összegeket. ld. http://mnf.hu/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=37&Itemid=62
41. A *Van a börtön, babám* (2000) című filmben egy évig követték a szereplőket, öt operatőr szerepel a stáblistán.
42. Az *Akartam volna mutatn*i (2006) című filmet Petróczy Andrással közösen fényképezték és rendezték, az *Ó szól-e mi jó?* és az *Őrült szerelem ez* című filmeket Sós Ágnes egymaga fényképezte.
43. Lovasi Zoltán egyaránt fényképez játék- és dokumentumfilmeket, Fliegauf Benedek (*Rengeteg* [2003], *Csak a szél* [2011], *Liliomösvény* [2015]), Papp Gábor Zsigmond, Szekeres Csaba, Zsigmond Dezső gyakori operatőre, ő fényképezte a *Káin gyermekei* (Gerő Marcell, 2014) és az *Overdose* (Ferenczi Gábor, 2013) című dokumentumfilmeket.
44. Az *Illovszky* és a *Ha gitt van, egylet is van* után.
45. Az *Illovszky Rudi bácsi* (2005), *Akartam volna mutatni* (2006), *Őrült szerelem ez* (2008), *Szerelempatak* (2013).
46. Ld. erről részletesen Stőhr Lóránt: Üzlet a kirakatban. Üzletemberek a rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilmben. *Apertúra,* 2015. ősz. URL: https://www.apertura.hu/2015/osz/stohr-uzlet-a-kirakatban-uzletemberek-a-rendszervaltas-utani-magyar-dokumentumfilmben/
47. A portrék mellett még két gyerek és a művészet kapcsolatáról szóló, a tanulmány gondolatmenetében nem releváns dokumentumfilmből áll az életmű 2004 és 2008 közti időszaka. A *Ha gitt van, egylet is van* egy tízéves gyerekcsapat művészeti vállalkozásán, a *Pál utcai fiúk* filmes adaptációján keresztül vizsgálja a csoporton belüli viszonyokat, párhuzamba állítva a megfilmesített regény gyerektársadalmával és hatalmi

versengésével. A *Hangköz* a kecskeméti Kodály Zoltán Zeneiskola növendékeinek és tanárainak zenéhez fűződő viszonyát rövid fejezetekre tagolva mutatja be.

48. „A nagymamámmal nagyon jó kapcsolatban voltunk, annak ellenére, hogy ritkán találkoztunk. Aztán beteg lett. Nem megbolondult, hanem teljesen kihagyott szellemileg, s a tiszta pillanatok váltakoztak a nagyon zavaros pillanatokkal, de a tiszta pillanatai olyan megdöbbentően szépek voltak, hogy mint egy filozófusnak töredékes foszlányokban jönnének fel a valaha megírt mondatai, a valaha kitalált gondolatai. Korábban bőbeszédű ember volt, de aztán nagyon elcsöndesült, néha egy-egy mondatot mondott, de az úgy állt ott a levegőben, hogy az fantasztikus volt. És akkor azt gondoltam, hogy ezt muszáj megörökíteni. És mivel nem volt rá pénzem, hogy operatőrt vigyek magammal, és különben sem lett volna jó ilyen intim helyzetben, megfogtam a kamerát, és forgattam én." In *Kékesi Attila. A dokumentumfilm-rendező felelőssége, avagy a dokumentumfilm készítésének erkölcsi kérdései.* DLA disszertáció. SZFE, Budapest, 2009. 43.

49. „Imádom az öregeket, legalább nyolc filmet készítettem idős emberekről" – nyilatkozta Sós Ágnes a *Szerelempatak* kapcsán adott interjúban. Ugyanott nyilatkozta a következőt is: „Szívesen elücsörgök az öregeknél, mert bölcsesség, nyugalom árad belőlük." Szentgyörgyi Rita: „Imádom az öregeket" – Sós Ágnes rendező. 2014. febr. 17.

50. Természetesen számos fikciós és nemfikciós film szól aktív, céljaiért küzdő idős emberről, de ezek éppen az öregség és az aktivitás kiélezett feszültsége körül forognak. Ilyen a *Konyec – Az utolsó csekk a pohárban* (Rohonyi Gábor, 2007) a nyugdíjas Bonnie és Clyde-ról, vagy a *Go Grandriders* (Hua Tian-hao, 2012) című tajvani dokumentumfilm a nyolcvan felett járó motorosokról.

51. Carl Plantinga négy alapvető dokumentumfilmes szerkezetet különböztet meg egymástól: a narratív, a kategorikus, a retorikus és a költői-asszociatív szerkezetet. A kategorikus szerkezetű dokumentumfilmek egy adott témát járnak körbe, a jelenségeket és eseményeket szinkronitásban ábrázolják. A retorikus szerkezetű dokumentumfilm az érvelés és meggyőzés retorikai eszközeire épít, és a néző meggyőzését tűzi ki célul. Plantinga: i.m. 104-105. Plantinga emellett egy laza asszociatív szerkezetet is leír a poétikus hangvételű dokumentumfilmeken belül. Uo. 171-178., illetve Carl Plantinga: What a Documentary is after all? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 63.2. (2005. tavasz), 116.

52. Ld. Stőhr Lóránt: Idő lett: A Budapesti Iskola és az idő. *Apertúra,* 2013. tavasz. URL: https://www.apertura.hu/2013/tavasz/stohr-ido-lett-a- budapesti-iskola-es-az-ido/

53. A 100 magyar dokumentumfilm című vetítéssorozat keretében a *Láthatatlan húrok* vetítése az Uránia Nemzeti Filmszínházban. https://www.youtube.com/watch?v=Nrx-yCeS-90 (32. perc)

54. Bill Nichols: *Representing Reality*. Bloomington, Indiana University Press, 1991. 120.

55. A „behúzódás a Másiknak kitárult házba – a vendégszeretet – az emberi behúzódás és elkülönülés konkrét és kezdeti ténye megegyezik az abszolút módon transzcendens Másik iránti Vággyal…." In Emmanuel Lévinas: *Teljesség és Végtelen*. Ford. Tarnay László. Pécs, Jelenkor, 1999. 143.

56. Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Koinónia, Kolozsvár, 2008. 136-147.

57. www.sosagnes.hu

58. A film elemzése során nem az események valóságos lefolyása, az időrend, a helyszínek, a motivációk és az érzelmi történések valóságát, hanem mindezek rendezői újraértelmezését tárgyalom, így lehetséges, hogy azok az ok-okozati összefüggések, amelyeket mentén a vágás során konstruált elbeszélés nézőjeként megalkotom a történetet, eltérnek a valóságos eseményektől. Például nem egyértelmű, hogy Ági a film végi velencei koncertet a korábban bemutatott vagy egy másik hegedűverseny fődíjaként nyerte el, ám mivel a film arra hívja meg nézőjét, hogy a klasszikus elbeszélőfilm logikája szerint olvassa a narratív események láncolatát, ezért e logika szerint értelmezem, s nem kételkedem minduntalan az összefüggések valóságtartalmát illetően.

59. A húg megnyílása nagyon fontos volt a dokumentumfilmes elbeszélés szempontjából a rendezőnek, s a sokáig halogatott intim beszélgetést végül Juli kezdeményezte, nem a filmrendezőnő. Erről a *Láthatatlan húrok* vetítése utáni beszélgetésen számolt be. Lásd https://www.youtube.com/watch?v=Nrx-yCeS-90
60. „Ez az első filmem, amiben némi fikció is van. Régebben sokkal spontánabbul forgattam, ezúttal folyamatosan gondolkodtam azon, hogy milyen mozaikok kellenek a konkrét történethez" – nyilatkozta. Ld. Szentgyörgyi Rita, i.m.
61. A rendezőnő Balázs Lajos: *Amikor az ember nincs es ezen a világon. Paraszti nemi kultúra és nemi erkölcs Csíkszentdomokoson* (Pallas Akadémia, 2009) című néprajzi könyvét használta kiindulási anyagként (Szentgyörgyi, i.m.), ugyanakkor stílusában a film Szilágyi Gyula *Tiszántúli Emmanuelle* (Budapest, Osiris, 2005) című szociográfiájára emlékeztet, ami hasonlóan jól formáltan és szórakoztató-megbotránkoztató módon tárgyalja a falusi emberek szexuális életét.
62. Carl R. Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press, 1997. 86.
63. „Szerettem volna egy olyan dokumentumfilmet készíteni, ami még játékfilmeknél is ritka, hogy a nézők arcáról nem tűnik el a mosoly a nézése közben" – nyilatkozta Sós Ágnes. Szentgyörgyi, i.m.
64. A karaktereket a vége főcímen adott neveken hívom.
65. Elisabeth Cowie: *Recording Reality, Desiring the Real*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011. 2.
66. „Magyarországon kezdtem forgatni, de úgy éreztem, hogy az idősek szóhasználata, hétköznapjai túl modernek ahhoz, amit a lelkemben és a fejemben elképzeltem: egy kicsit álomszerű, mégsem idealizált dokumentummesét, amelyik megőrzi az archaikus falusi társadalom utolsó morzsáját." Szentgyörgyi: i.m.
67. Erre példák Zsigmond Dezső dokumentumfilmjei, az *Aranykalyiba* [2003], a *Csigavár* [2004], míg a magyarországi szélsőjobboldali gondolkodásmódban megjelenő Erdély-kultuszról éles látleletet ad a Romantikus Erőszak nevű zenekar és rajongóinak erdélyi utazását nyomon követő *Dübörög a nemzeti rock* (Kriza Bori, 2007).

Irodalomjegyzék

- Bernard, Sheila Curran: *Documentary Storytelling. Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films*. Second Edition. Elsevier, 2007.
- Cagle, Chris: Postclassical Nonfiction: Narration in the Contemporary Documentary. *Cinema Journal*, 52. 1. (2012. ősz)
- Chapman, Jane: *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge, Polity Press, 2009.
- Cowie, Elisabeth: *Recording Reality, Desiring the Real*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.
- de Valck, Marijke: *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press, 2007.
- Edgerton, Gary R. – Jones, Jeffery P. (szerk.): *The Essential HBO Reader*. Lexington, University of Kentucky Press, 2008.
- Everett, Karen: Story Structures that Funders Love. http://www.sf360.org/?pageid=12239 *SF 360*, 2009. június 29.
- Field, Syd: *Forgatókönyv - A forgatókönyvírás alapjai.* Fordította Köbli Norbert. Cor Leonis Kiadó, 2011.
- Hajdú Eszter: *Ítélet Magyarországon. Egy politikailag érzékeny film elkészítése Magyarországon rendezői tapasztalataim alapján*. DLA disszertáció. Budapest, Színház- és Filmművészeti

Egyetem, 2016.
- Kékesi Attila: *A dokumentumfilm-rendező felelőssége, avagy a dokumentumfilm készítésének erkölcsi kérdései.* DLA disszertáció. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2009.
- Lévinas, Emmanuel: *Teljesség és Végtelen*. Ford. Tarnay László. Pécs, Jelenkor, 1999.
- Magyar Nemzeti Filmalap honlapja:
- http://mnf.hu/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=37&Itemid=62
- MTVA honlapja:
http://mecenatura.mtva.hu/index.php?p=palyazatok&act=det&pid=146&&m1=62&m2=0
- Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Koinónia, Kolozsvár, 2008.
- McKee, Robert: *Story. A forgatókönyv anyaga, szerkezete, stílusa és alapelvei*. Fordította Jakab-Benke Nándor és Zágoni Balázs. Kolozsvár, Filmtett Egyesület, 2011.
- Middleton, James: *Documentary's Awkward Turn: Cringe Comedy and Media Spectatorship*. New York, Routledge, 2013.
- Nichols, Bill: *Representing Reality*. Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- Plantinga, Carl R.: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press, 1997.
- Plantinga, Carl R.: What a Documentary is after all? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 63.2. (2005. tavasz)
- Rabiger, Michael: *Directing the Documentary*. 4. kiadás. Elsevier, 2004.
- Rosenthal, Alan: *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos.* 3. kiadás. Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 2002.
- Saunders, Dave: *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. Wallflowers Press, 2007.
- Sárközy Réka: *Elbeszélt múltjaink. A magyar történelmi dokumentumfilm útja*. 1956-os Intézet – L'Harmattan, Budapest, 2011
- Stőhr Lóránt: Idő lett: A Budapesti Iskola és az idő. *Apertúra,* 2013 tavasz
https://www.apertura.hu/2013/tavasz/stohr-ido-lett-a-budapesti-iskola-es-az-ido/
- Stőhr Lóránt: Üzlet a kirakatban. Üzletemberek a rendszerváltás utáni magyar dokumentumfilmben. *Apertúra,* 2015. ősz https://www.apertura.hu/2015/osz/stohr-uzlet-a-kirakatban-uzletemberek-a-rendszervaltas-utani-magyar-dokumentumfilmben/
- Szentgyörgyi Rita: „Imádom az öregeket" – Sós Ágnes rendező. *Magyarnarancs.hu* 2014. febr. 17.

Filmográfia

- *Akartam volna mutatni* (Sós Ágnes, 2006)
- *America Undercover* (Jon Alpert - Fenton Bailey, 1984-)
- *Aranykalyiba* (Zsigmond Dezső, 2003)
- *Balkán bajnok* (Kincses Réka, 2006)
- *Besence Open* (Kovács Kristóf,)
- *Csak a szél* (Fliegauf Benedek, 2011)
- *Csigavár* (Zsigmond Dezső, 2004)
- *A dobópápa* (Sós Ágnes, 2007)
- *Dübörög a nemzeti rock* (Kriza Bori, 2007)

- *Félálom* (Sós Ágnes, 2006)
- *G-String Divas* (Patti Kaplan, 2000)
- *Go Grandriders* (Hua Tianhao, 2012)
- *Ha gitt van, egylet is van* (Sós Ágnes, 2007)
- *Hangköz* (Sós Ágnes, 2004)
- *Hazatérés* (Pigniczky Réka, 2006)
- *Huszonéves üzletemberek* (Sós Ágnes, 1993)
- *Igazi szex* (Real Sex. 1990-2009)
- *Az Illovszky Rudi bácsi* (Sós Ágnes, 2005)
- *Ítélet Magyarországon* (Hajdú Eszter, 2014)
- *Káin gyermekei* (Gerő Marcell, 2014)
- *Két világ közt* (Nagy Viktor Oszkár, 2011)
- *Konyec - Az utolsó csekk a pohárban* (Rohonyi Gábor, 2007)
- *Láthatatlan húrok* (Sós Ágnes, 2010)
- *Liliomösvény* (Fliegauf Benedek, 2015)
- *Magyar retró 2.* (Papp Gábor Zsigmond, 2014)
- *Másik Magyarország* (Nagy Dénes, 2013)
- *Miss Plastic - A szikék szépe* (Spáh Dávid, 2009)
- *Ó szól-e mi jó* (Sós Ágnes, 2005)
- *Overdose* (Ferenczi Gábor, 2013)
- *Örökség: Egy halász története* (Hegedűs Péter, 2003)
- *Őrült szerelem ez* (Sós Ágnes, 2008)
- *A Pierre Woodman-sztori* (Kovács M. András - Szajki Péter, 2009)
- *Privát pénisz* (Private Dicks. Thom Powers - Meema Spadola, 1999)
- *Reményvasút* (Trencsényi Klára, 2015)
- *Rengeteg* (Fliegauf Benedek, 2003)
- *Seb* (Nagy Dénes, 2015)
- *Szerelempatak* (Sós Ágnes, 2013)
- *Teri nagyi* (Sós Ágnes, 2003)
- *A tévé és én* (Papp Bojána, 2003)
- *Tőkések vagyunk, vagy mi* (Sós Ágnes, 2002)
- *Van a börtön, babám* (Ferenczy Gábor - Sós Ágnes, 2005)
- *Varázslatos gladiátorok* (Kabarcz Zsófi - Dobos Panna, 2011)

© Apertúra, 2016. nyár | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2016/nyar/stohr-erzelmek-kiaradasa-sos-agnes-dokumentumfilmes-palyaja-az-intezmenyrendszer-tukreben/