

Bartal Dóra

„Mozgás az éhenhalás és a szabadság tengelyén” Női dokumentumfilmek a magyar filmes intézményrendszerben

Jelen tanulmány a kreatívipar és a művészeti láthatatlan munka hívószavai mentén vizsgálja a 2010 utáni magyar dokumentumfilm mezőt. Nem kíván és nem is tud átfogó képet nyújtani a teljes magyar dokumentumfilm szakma állapotáról, hanem az ebben a mezőben dolgozó néhány női alkotó szubjektív tapasztalatait dolgozza fel. A kortárs magyar dokumentumfilm kapcsán azért érdemes a női láthatatlan munkával foglalkozni, mert meglátásom szerint a kultúra ezen területén és a filmgyártáson belül is fokozottan újratermelődhetnek a társadalmi nemi egyenlőtlenségek, valamint normalizálódhatnak olyan, belsővé váló neoliberális gyakorlatok, amelyek a mező résztvevőit az önkizsákmányolás felé terelik. Ahogy azt több kultúrakutató is megállapította, a kulturális termelés anyagi feltételeinek, tehát a munkakultúráknak a vizsgálatával a kulturális mező tágabb problémáit, egyenlőtlenségeit lehet tetten érni.¹ Reményeim szerint ez a pillanatnyi állapotfelmérés kiin-

dulópontja lehet a magyar kultúra más ágazatait érintő további kutatásoknak is.

Magyarországon 2022 nyarán kerültek a közéleti diskurzusok középpontjába kulturális dolgozók, amikor az úgynevezett kata (kisadózó vállalkozások tételes adója) adózási formát módosító törvényjavaslat benyújtását követően jelentős tüntetéshullám indult el. Az adózási forma változása és megszüntetése nem csak a kulturális mezőben dolgozókat érintette, hiszen közel 460 ezer lakos használta ezt a konstrukciót valamilyen formában,² ami nem meglepő a rövid távú, ideiglenes és prekár³ munkákat vállalók számának globális és magyarországi növekedésének ismeretében. Amíg egy másik csoport, a platformkapitalizmusban érintett biciklis futárok⁴ erős és koordinált jelenlétet mutattak Budapest és más városok utcáin,⁵ a kulturális élet képviselői az online és szimbolikus diskurzusok kiemelt szereplői lettek,⁶ hiszen kulturális tőkájuknek köszönhetően némi érdekérvényesítő

1 Buka Virág Ilona – Nagy Kristóf – Szarvas Márton: Kultúra és kapitalizmus. *Fordulat* 30 (2022) no. 1. p. 7.; Deuze, Mark – Newlands, Gemma – Kotišová, Johana – van't Hof, Erwin: Toward a Theory of Atypical Media Work and Social Hope. *Artha-Journal of Social Sciences* 19 (2020) no. 3. pp. 1–2.

2 Fazekas Lázár Benjámin: Megszavazták a 460 ezer ember életét megnehezítő kata-módosítót, az ellenzék az Alkotmánybírósághoz fordul. <https://merce.hu/2022/07/12/megszavaztak-a-460-ezer-ember-életét-megnehezito-kata-modositot-az-ellenzek-az-alkotmanybirosaghoz-fordul/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

3 Guy Standing meghatározása szerint a prekariátus olyan, a globalizáció hatására formálódó osztály, amelynek a munkavégzését meghatározza a kötelező rugalmasság, az alacsony és bizonytalan bér és a teljes munkaidős munkához járó szociális biztonság hiánya. A szerző hozzáteszi, a prekár osztályba többen önként csatlakoznak, és vannak olyanok is, akik nem tekintenek magukra áldozatként. Standing, Guy: Prekariátus: Lakosokból állampolgárok. *Fordulat* 19 (2012) no. 3. pp. 29–31.

4 Ürmösy Anna: Hogyan ösztönzi önkizsákmányolásra az algoritmus a biciklis futárokat? <https://ujegenloseg.hu/hogyan-osztonzi-onkizsakmanyolasra-az-algoritmus-a-biciklis-futarokat/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

5 Simor Dániel – Lengyel-Szabó Péter: Nem szívesen adózom többet egy olyan kormánynak, ami ezt a pénzt stadionra és lówellnessre költi. <https://telex.hu/video/2022/07/18/margit-hid-futar-tuntetes-lezaras-kata-rezsi-video> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

6 Öten tartanak beszédet az esti kata-tüntetésen. <https://rtl.hu/belfold/2022/07/13/kata-tuntetes-szerda-bveszedek> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.); noÁr a kata-törvényről: „Ez még csak a bemelegítés” <https://szinhaz.online/noar-a-kata-torvenyrol-ez-meg-csak-a-bemelegites/>; „Nagyon aggódom, hogy mi lesz így a magyar kultúrával!” <https://fidelio.hu/plusz/nagyon-aggodom-hogy-mi-lesz-igy-a-magyar-kulturaval-reakciok-a-kulturalis-élet-szereploitol-a-kata-torvenymodositasrol-172624.html> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

képességük is van. A filmes szervezetek az elsők között szólaltak fel,⁷ ám nem sokkal később több kreatív szakma érdekvédelmi szervezete is összefogott és megszólalt a témában. Kormányzatnak szóló javaslatokat többek között a Magyar Dokumentumfilmek Egyesülete, a MADOKE is megfogalmazott.⁸

A kulturális mezőben való részvétel nehézségeit a megélhetés szemszögéből 2022 nyara előtt szinte alig emelte témái közé a sajtó. Nem beszéltek erről a kulturális elit⁹ tagjai, de még maguk az érdekvédelmi szervezetek sem. A kulturális élet átrendeződéséről és az állami források újraelosztásáról szóló nyilvános diskurzusok nagy része ideológiai törésvonalak mentén és a művészeti autonómia kérdései körül zajlik: hogy csak közelmúltbeli filmszakmai példákat említsünk, ilyen volt 2020-ban a Színház- és Filmművészeti Egyetem alapítványi kézbe juttatása és az ezáltal végrehajtott intézményielit-csere, valamint nemrég a Magyar Nemzeti Filmalap által életre hívott Inkubátor Program átalakítása a Nemzeti Filmintézet égisze alatt, ami forrásmegvonásokkal sújtott alkotókat tematikai-ideológiai okok miatt.¹⁰ Amikor pedig az anyagi vonatkozás kerül a középpontba, az szintén a politikai polarizáció fénytörésében látszódik, és leginkább az intézményekről esik szó: lerobbanó kőszínházak, korszerűtlen mozik, forráshiányos, összetakolt fesztiválok, támogatás nélkül ma-

radt szaklapok adják a témát. A kulturális szférában dolgozó alkotókról, szervezőkről és a megélhetés közvetlen kérdéseiről nagyon ritkán esik szó. A Nemzeti Kulturális Alap szervezeti átalakulása és a forráselvonások kapcsán szerveződött tüntetések retorikájából is ez olvasható ki.¹¹ Továbbá a kulturális elit akkor sem szólalt fel az egyéni megélhetés problémáinak ügyében, amikor a kulturális intézményekben dolgozók státuszváltozásáról hoztak törvényt.¹² Ezt a csendet törte meg, ha csak kis időre is, a kata-törvénymódosítások elleni tiltakozáshullám. A kultúrában dolgozók megélhetésének és munkakörülményeinek kérdése azonban sem korábban, sem azóta nem került előtérbe a mainstream diskurzusokban, és az akadémiai szövegekben is csak szórványosan.¹³ Ez a tanulmány ezen szándékozik változtatni a magyarul megjelent vizsgálatok bővítésével, így többek között Katja Praznik írása¹⁴ nyomán arra vállalkozik, hogy a filmszakma kontextusában elemezze a művészeti munka eltagadott munka jellegét, különös tekintettel annak társadalmi nemi vonatkozásaira. Céлом a női alkotók és szervezők által végzett művészeti munka leértékelődésének elemzése és a női dokumentumfilmek specifikus helyzetének tárgyalása a kortárs magyar dokumentumfilmmezőben.

A magyar dokumentumfilmmező kutatása azért izgalmas terület, mert ez az állami hegemon kultúra¹⁵ sajátos

7 Filmes egyesületek: az új kata nincs tekintettel a sajátos munkavégzésre. <https://kreativ.hu/cikk/filmes-egyesuletek-az-uj-kata-nincs-tekitettel-a-sajatos-munkavegzésre> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 28.)

8 Kata-változás – Iparági összefogás. <https://www.mtpa.hu/hirek/89> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

9 A magyarországi kulturális elit jellegzetességeinek és változási dinamikájának megértéséhez lásd: Kristóf Luca: *Kulturális elit és politika a mai Magyarországon*. Budapest: Gondolat – Társadalomtudomány Kutatóközpont, 2021.

10 Varga Dénes: Veszélyben az Inkubátor, három nyertes film mégsem készülhet el. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/veszelyben-az-inkubator-harom-nyertes-film-megsem-keszulhet-el> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.); Nyertesek és tiltakozás az Inkubátor pitch-fórumán. <https://magyar.film.hu/filmhu/hir/nyertesek-es-tiltakozas-az-inkubator-pitch-foruman> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

11 Jankovics Márton – Bitá Dániel: „Mégsem vagytok a kultúra gyilkosai?” – a szabad színházakért tüntettek. <https://24.hu/kultura/2019/12/09/a-szabad-szinhazakert-a-kultura-fuggetlensegeert-tuntetnek/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

12 Bogatin Bence: Megszavazta a Fidesz, hogy elveszik a kulturális dolgozók közalkalmazotti státuszát. <https://merce.hu/2020/05/19/megszavazta-a-fidesz-hogy-elveszik-a-kulturalis-dolgozok-kozalalmazotti-statuszat/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

13 Barna Emília – Madár Mária – Nagy Kristóf – Szarvas Márton: Dinamikus hatalom. Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után. *Fordulat* 26 (2019) no. 2.; Barna Emília – Blaskó, Ágnes: Music industry workers' autonomy and (un)changing relations of dependency in the wake of COVID-19 in Hungary: Conclusions of a sociodrama research project. *Intersections. East European Journal of Society and Politics* 7 (2021) no. 3. p. 281.

14 Praznik, Katja: A művészet eltagadott gazdaságának feminista megközelítése. *Fordulat* 30 (2022) no. 1. pp. 65–83.

15 Barna–Madár–Nagy–Szarvas: Dinamikus hatalom. p. 226.

szelete, amely a játékfilmes filmiparhoz képest sokkal kevésbé kapott kiemelt ideológiai szerepet a kulturális politikában. Kezdeti megállapításaim szerint ebben a szűk mezőben az alkotók egyfajta „relatív autonómiát”¹⁶ tapasztalnak meg, ehhez kapcsolódva viszont állandósult forráshiányt is. A szimbolikus sikereket elérő (nemzetközi fesztiválokon szereplő és azokon rendre díjakat kapó), rendszerint női rendezők és producerek által készített filmek legtöbbször erőforráshiányosan, láthatatlan munkát végezve tud megvalósulni. A költségek és kockázatok az egyéneket terhelik, a filmek gyártása sokszor hazai finanszírozás nélkül vagy külföldi koprodukcióban, észak-amerikai vagy nyugat-európai pályázatok, workshopok bevonásával történik. A filmek készítését és bemutatását egyre inkább a neoliberális logika határozza meg, a magyar dokumentumfilmek állami-politikai kitettsége mellett azok globális piaci függőségét is megnövelve.

Tanulmányom női dokumentumfilmes alkotókkal végzett beszélgetéseken alapszik, és az alkotók munkakörülményeit, tapasztalatait és szubjektív élményeit állítja a fókuszba. Munkám során kvalitatív interjúkat készítettem olyan női dokumentumfilmekkel – több rendezővel, egy producerrel és egy vágóval –, akik kifejezetten egész estés, legtöbbször több évig készülő, hosszú távú követéses dokumentumfilmek készítésével¹⁷ foglalkoznak, és filmjeiket specifikus forgalmazási pályára kívánják terelni: fesztiválokon mutatják be, esetenként moziforgalmazásba kerülnek, illetve video-on-demand (VoD) platformokon debütálnak. Fontos ismérve ezen alkotók filmjeinek, hogy nem kizárólag magyar pályázati forrásból készülnek: vagy nem kapnak hazai támogatást, vagy a hazai mellett külföldi tőkét is bevonnak. Az öt alannyal folytatott interjúk laza struktúrájúak voltak, de hasonló kérdéseket jártak körül. Az alanyok kiválasztása hólabdaszerűen történt: az első kiválasztott ajánlott további beszélgetőpartnereket és

így tovább. Ennek a kiválasztási szempontnak az egyik előnye a megelőlegezett bizalom volt: a következő alany kevésbé volt távolságtartó személyem és az interjúhelyzet kapcsán a referencia miatt. Másfelől ez a módszer lehetőséget adott arra, hogy egy bizonyos körben mozgó alkotók munka- és élethelyzetét mélyebben megismerhettem (egy-egy dokumentumfilm elkészítésének körülményeit a rendező, a producer és a vágó szempontjából is hallottam). A hólabdaszerű kiválasztás hátránya azonban ugyanerről a tőről fakad: csak egy szűk csoport tapasztalatait ismerhettem meg, akiknek személyes és szakmai háttere sok közös vonást mutat. A legtöbbször a Színház- és Filmművészeti Egyetemen végeztek, hárman közülük DLA-fokozatot is szereztek. Egy későbbi, több különböző hátterű alany bevonásával készülő, nagyobb ívű kutatás egész biztosan több árnyalatát tudná megmutatni a női dokumentumfilmes tapasztalatoknak. Emellett szükséges lehet a műfaji kitekintés bővítése is annak érdekében, hogy más filmes formák elkészülésének körülményeivel – fikciós élőszereplős film, animáció, televíziós tartalmak – is össze lehessen hasonlítani a dokumentumfilmes tapasztalatokat.

A kvalitatív háttérinterjúkra való felkészüléshez, majd az interjúk feldolgozásához segítséget nyújtott Hanne Bruun tanulmánya, amely a médiaszereplőkkel való beszélgetések kritikai megközelítését emeli ki. Bruun Kirsten Fradsen nyomán felhívja a figyelmet arra a dichotómiára, hogy az interjúkészítők sokszor vagy-vagy pozícióban találhatják magukat: vagy az alkotók közti innovatív és kreatív munkára fókuszálnak, aminek nincs köze a fennálló hatalmi viszonyokhoz, vagy pedig a társadalmi-politikai, strukturális erőket akarják feltérképezni az alkotások vagy tevékenységek mögött, és a kétféle keretezési módszer nem tud egyensúlyba kerülni.¹⁸ Bruun ezen kritikaszemléletét, illetve gyakorlati tanácsait igyekeztem alkalmazni, hiszen egyaránt kíváncsi voltam az alkotók napi tapaszta-

16 Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press, 1993. p. 55.

17 Gellér-Varga Zsuzsanna: *Krónikás vagy történetmondó? Dokumentum és/vagy film? A történetmesélés dramaturgiai eszközei a dokumentumfilmben*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2018. Doktori (DLA) disszertáció. https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DISSZERTACIO_GVZS_VEGLEGES.pdf; Almási Tamás: *Ahogy én látom. 26 év alkotói tapasztalata a dokumentumfilm-készítésben*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2005. Doktori (DLA) disszertáció. https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/almasi_tamas_dolgozat.pdf

18 Bruun, Hanne: *The Qualitative Interview in Media Production Studies*. In: Paterson, Chris – Lee, David – Saha, Anamik – Zoellner, Anna (eds.): *Advancing Media Production Research: Shifting Sites, Methods, and Politics*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2016. pp. 131–141.

taira, és az is foglalkoztatott, hogy milyen hatalmi erőterben mozognak. Az interjúkérdések kiindulópontját egy hasonló fókuszú, az ír női dokumentumfilmes alkotók bevonásával készült kutatás¹⁹ jelentette; az abban tárgyalt női alkotóknak a saját munkájukról szóló narratívái inspirálták az én felvetéseimet is, ezeket pedig kiegészítettem olyan kérdésekkel, amelyeket a magyar dokumentumfilmes közeg előzetes ismerete határozott meg.²⁰ A beszélgetések kiértékelésénél igyekeztem szem előtt tartani azt, amit több elméletirő is kiemel, miszerint az atipikus, kulturális és művészeti munkát végzők megszólalásait elemezve nem elégséges a külső körülmények áldozataiként tekinteni az ilyen területeken dolgozókra, mivel figyelembe kell venni a megszólalók megélt tapasztalatát és érzelmi hozzáállását, valamint ambivalenciákkal terhelt szakmai identitását és ágenciáját.²¹ Mindezen túl Johana Kotišová megállapításai is fontosak voltak, aki a kreatív munka körüli akadémiai diskurzusok nyugati fókuszát igyekezett ellensúlyozni poszt-szocialista országok kontextusának bemutatásával.²²

Az interjúk értékeléséhez több egyszerű szempontot választottam: 1. szerettem volna megérteni, miért választották a dokumentumfilmes szakmát az interjúalanyok; 2. ezzel összefüggésben az is érdekelt, hogy milyennek látják az anyagi lehetőségeiket, milyenek a munkakörülményeik, és hogy tapasztalataik mennyire olvashatók össze a láthatatlan művészeti munkáról szóló elméleti megállapításokkal; 3. végül pedig arra voltam kíváncsi, hogy milyen hazai és globális hatalmi-politikai-gazdasági erők befolyásolják a saját szakmai identitásukat, milyen megküzdési stratégiáik vannak, és hogyan értékelik helyzetüket a kulturális munka kapcsán használt öröm-fájdalom tengelyen.²³

Állami és transznacionális függőség 2010 után

Az interjúk értékelése előtt érdemes összefoglalni a 2010 utáni magyar dokumentumfilmes mező egyes sajátosságait. A korszakhatár kijelölését több tényező is befolyásolta: egyrészt, ahogy Gagyi Ágnes is állítja, a társadalom és a művészet viszonya akkor lesz érdekes, amikor a kultúrpolitika és a kulturális normák átalakítása folyamatban van, illetve egyes szereplők kiszorulnak pozíciókból, vagy mások a megújulást sürgetik.²⁴ A Fidesz 2010-es választási győzelme és azóta megszilárduló politikai, gazdasági és kulturális hatalma egyértelműen szilárd korszakváltást jelent. Másrészt a dokumentumfilmet is több más hazai intézményes és globális hatás érte a kulturális szféra intézményes elitcseréin és erőforrásainak újraelosztásán túl is.

A legtágabb kontextusok vonatkozásában Stöhr Lóránt nyomán összefoglalható, hogy a nyugat-európai és észak-amerikai dokumentumfilmre az 1970-es évek után két nagy intézményes fordulat volt befolyással. 1. A közszolgálati feladatot magára vállaló dokumentumfilmes paradigma eltűnt, a gyártási struktúrák áthelyeződtek a kereskedelmi tévékhez. Ezen a téren a 90-es évektől elsősorban az HBO emelkedik ki mint esztétikai és produkciós változásokat előmozdító szereplő, majd a 2010-es évektől kezdve további streaming platformok is bekapcsolódtak a szintér fundamentális átforgalmazásába. Tartalmi és esztétikai értelemben e változás következménye, hogy a szélesebb társadalmat érintő kérdések helyett a kortárs dokumentumfilmben a magánéleti vizsgálódások kerülnek előtérbe. Ezt a trendet David Hogarth nyomán televízia-

19 O'Brien, Anne: (Not) getting the credit: women, liminal subjectivity and resisting neoliberalism in documentary production. *Media, Culture and Society* 40 (2017) no. 5. pp. 673–688.

20 Interjúk a Magyar Dokumentumfilmesek Egyesülete (MADOKÉ) elnökségi tagjaival 2022 őszén, személyes közlés.

21 Deuze–Kotišová–van't Hof: Toward a Theory of Atypical Media Work and Social Hope. pp. 2–5.

22 Johana Kotišová: Devastating Dreamjobs. Ambivalence, Emotions, and Creative Labor in a Post-socialist Audiovisual Industry. *Illuminace* 31 (2020) no. 4. p. 28.

23 O'Brien: (Not) getting the credit. p. 674.

24 Gagyi Ágnes: Válaszok a kulturális intézményrendszer válságára – kritika, politika, intézményen kívüli gyakorlatok. <http://tranzitblog.hu/gagyi-agnes-valaszok-a-kulturalis-intezmenyrendszer-valsagara-kritika-politika-intezmenyen-kivuli-gyakorlatok/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

lizálódásnak is nevezik.²⁵ 2. A másik fontos hatás alapja a 80-as évektől kezdődően a filmfesztiválok elszaporodása és profiljuk bővülése. A fesztiválok ugyanis mind jobban beszállnak a filmek és projektek fejlesztésébe is. Ez a trend a fesztiválokra, illetve a mozikba szánt alkotások új dokumentumfilmre reneszánszához vezetett. A vonatkozó filmekre mindazonáltal egyfajta domináns esztétika jellemző.²⁶

Ezek a nemzetközi dokumentumfilm hullámok az egykori keleti blokk országaiba is elértek. Hol előbb, hol később, és többször a centrumországok szellemi vagy anyagi közreműködésével az ezredfordulót követően a régió országainak dokumentumfilm intézményrendszerében komoly intézményi átalakulások történtek. Mindennek szabályozási keretét a neoliberais kultúrpolitika megérkezése, illetve az EU-csatlakozás adta. Az intézményi működés kereteit az EU-s médiatörvényekhez igazították, amelyek a szabad piaci versenyt támogatták a „kulturális és politikai integráció” érdekében.²⁷ A magyar dokumentumfilm rendszerváltás utáni átalakulása kapcsán is kulcskérdés az intézményi háttér gyengesége, sőt hiánya.²⁸ Erről, a hazai dokumentumfilm mező átalakulásáról a *Metropolis* tematikus összeállításában, illetve számos tanulmányban, valamint szakmai fórumokon esett szó – a téma tehát legalább nem hiányzott a szakmai diskurzusból.²⁹ A külföldről származó új gyakorlatok ezen a területen részben 2010 után értek be: a magyar dokumentumfilm szcéna azon szegmensében zajlott látványos

átalakulás, ahol alapvetően a moziba szánt, legtöbbször hosszú távú követéses dokumentumfilmek készítése volt jellemző. Ezen a területen markáns alkotói és produceri nemzedékváltás és produkciós munkakultúra-váltás is történt. A készítők alkotásait formanyelvi szempontból tekintve posztgriersoninak nevezhetjük: a filmek a kamera által rögzítendő objektív valóságot megkérdőjelezzik, markáns rendezői beavatkozást és jelenlétet alkalmaznak, valamint játékfilm narratív eszközöket használnak.³⁰ Lényeges összetevői az alkotásoknak, hogy a fentebb összefoglalt nemzetközi dokumentumfilm reneszánszhoz vagy hullámhoz kívántak csatlakozni, és hogy már az európai produkciós és fesztiválhálózatba bekapcsolódva készültek. Ezt a bekapcsolódást előmozdította az SZFE dokumentumfilm (magyar és nemzetközi) képzéseinek elindulása (2012) és az HBO régiós terjeszkedése (2009) is. Ezzel egy időben az állami filmfinanszírozási rendszer is több lépcsőben átalakult. 2011 és 2020 között a Médiatanácsnál és a Magyar Nemzeti Filmalpnál lehetett pályázni (átlagosan 7 és 20 millió forint közötti támogatásra), majd 2020-tól a Magyar Nemzeti Filmintézet külön mozis és tévés részlegére lehet filmterveket beadni. A mozis pályázatok keretében a játékfilm produkciókhoz hasonló projekt-támogatások is léteznek, bár a gyakorlatban ilyesmi ritkábban valósul meg.³¹

A szakmai fórumokon továbbra is több vita szól arról, hogy a 2010 utáni időszakban a moziba szánt filmeket készítő alkotók számára rugalmatlan volt a finanszírozá-

25 Hogarth, David: *Realer Than Reel. Global Directions in Documentary*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2006. p. 3.

26 Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2019. pp. 38–45.

27 Imre Anikó: Minőség és televízió. (trans. Matuska Ágnes) *Apertúra* (2018 tavasz) <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/imre-minoseg-es-televizio/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 28.)

28 Több konfliktus a 2000-es évek elején csúcsosodott ki, amikor két érdekvédelemi szervezet, a Magyar Dokumentumfilm-rendezők Egyesülete (MADE) és a Dokumentumfilm Rendezők Klubja (DocClub) is megalakult. Ezek tagsága kifejezte a szakma elégedetlenségét a pályázati rendszerrel szemben, valamint a dokumentumfilm presztízsének visszaszerzését és az értékmegőrzést tűzték ki célul. Beszélgetés a MADE és a DocClub alapítóival 2022 őszén, személyes közlés.

29 Varga Balázs: A magyar dokumentumfilm rendszerváltása – a magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után. *Metropolis* (2004) no. 2. <https://metropolis.org.hu/a-magyar-dokumentumfilm-rendszervaltasa-a-magyar-dokumentumfilm-a-rendszervaltas-utan-1> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 28.); Stóhr: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. p. 51.; Tamás Amaryllyis: Nem kor-szerű történet – Beszélgetés Almási Tamással. *Filmvilág* (2000) no. 6. p. 19.

30 Stóhr: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. pp. 73–86.

31 Beszélgetés a Magyar Dokumentumfilmek Egyesülete (MADOKE) elnökségi tagjaival 2022 őszén, személyes közlés.

si rendszer.³² A sokszor patrónus–kliens³³ viszonyokon nyugvó állami támogatások esetlegessége, a munkavégzés globális átalakulásának (szabadúszás, prekarizálódás) nehézségei ellenére a kortárs dokumentumfilm új nemzedéke több szimbolikus elismerést is magáénak tudhat. A nemzetközi fesztiválsikerek mellett kiemelhető az is, hogy filmjeik népszerűek lettek filmklubokban, mozikban és különböző streaming platformokon. Stóhr Lóránt ennek jegyében a kortárs magyar dokumentumfilm paradigmaváltásáról ír, és leginkább ennek esztétikai vetületeire fókuszál könyvében, megemlítve azt is, hogy a paradigmaváltás előmozdítói sokszor női alkotók voltak.³⁴ Mindezen túl a hátszelüket jelentő produkciós cégek, valamint a forgalmazás és a fesztiválszervezés terén aktív műhelyek és szereplők feminizált jellege is feltűnő. Ez a paradigmaváltás még korántsem lezárt folyamat, hanem élő, jelenleg a globális és magyar filmes világban is formálódó átalakulás az alkotók, a hatalmi pozíciókban levők és a nézők számára is.

Magára a hazai színtérre visszatérve: kétségtelen, hogy 2020 januárja után, a Magyar Nemzeti Filmalap átalakítását és jogutódja, a Nemzeti Filmintézet megalapítását követően új intézményes időszámítás kezdődött. Többek között megszűnt a Médiatanács Mecenatúra programja, így minden filmfinanszírozási tevékenység az NFI-hez került, ahol a filmgyártás teljes támogatási összege két éven belül több mint a duplájára nőtt.³⁵ Többek között a pályázati rendszer újbóli átalakulása motiválta egy új szakmai érdekképviseleti szervezet, a MADOKE (Magyar Dokumentumfilmek Egyesülete) 2020-as megalapítását.³⁶

Kotišová összefoglalása szerint a térségre a média és a kultúra területén posztzocialista hibriditás jellemző: a közvélemény és a kulturális elit állami beavatkozást sürget (ami a szocialista időszakra jellemző állami fenntartás valamiféle folytatása), miközben a kultúragyártás nyugati és neoliberalis módozatai is megérkeztek a régióba a nyugati know-how idealizációja kíséretében. Mindezen túl erősek azok az elgondolások is, amelyek szerint az államilag támogatott média felesleges, és amelyek a kulturális termelés rentabilitását és versenyképességét kéri számon.³⁷ Ezek az eltérő nézőpontok számos, a gyakorlatban is tetten érhető paradoxont eredményeznek.³⁸ A posztzocialista hibriditás fogalmát a hazai filmgyártásra vonatkoztatva azt látjuk, hogy az nagyjából egybevág azon elemzők koncepciójával, akik a Nemzeti Együttműködés Rendszerének (NER) kulturális termelését vizsgálják. Meglátásuk szerint az állami filmfinanszírozási rendszer – legalábbis 2020-ig – egyedinek tűnt a NER-ben, mivel nem teljes ideológiai kontroll jellemezte, hanem a kulturális gyakorlatok – Raymond Williams kifejezését használva – inkorporációja az állami hegemoniába a neoliberalis menedzserszemlélet alkalmazásával.³⁹ Nézetem szerint míg játékfilmes területen a szakma inkorporációját figyelhetjük meg, a dokumentumfilmek esetében 2010 után az „állami kultúrpolitika inkorporáló és kitesztelő sajátosságai”⁴⁰ egyaránt megfigyelhetők. Mivel a dokumentumfilm a magyar kultúrpolitikában a játékfilmmel összevetve nem kapott kitérítetett figyelmet, a dokumentumfilmek egyfajta „relatív autonómiát”⁴¹ tapasztaltak meg. Az ebben a mezőben megélt bizony-

32 Bartal Dóra: „Együtt vagyunk felelősek a filmért” – Beszélgetés Ugrin Juliánával. http://www.verzio.org/hu/blog/interju_ugrin_julianna_konnyu_leckek_woman_captured (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 28.)

33 Barna–Madár–Nagy–Szarvas: Dinamikus hatalom. p. 227.

34 Stóhr: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. p. 71.

35 Bucsky Péter: Egyre több magyar film készül, de egyre kevesebb emberhez jutnak el. <https://g7.hu/kozelet/20231110/egyretobb-magyar-film-keszul-de-egyre-kevesebb-emberhez-jutnak-el/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

36 Beszélgetés a Magyar Dokumentumfilmek Egyesülete (MADOKE) elnökségi tagjaival 2022 őszén, személyes közlés.

37 Bucsky: Egyre több magyar film készül, de egyre kevesebb emberhez jutnak el.

38 Mihelj, Sabina – Downey, John: Introduction: Comparing Media Systems in Central and Eastern Europe: Politics, Economy, Culture. In: Mihelj–Downey (eds.): *Central and Eastern European Media in Comparative Perspective: Politics, Economy, Culture*. Farham: Ashgate, 2012. p. 1. – idézi: Kotišová: Devastating Dreamjobs. pp. 28–29.

39 Barna–Madár–Nagy–Szarvas: Dinamikus hatalom. p. 227.; Kristóf: *Kultúrcsaták*. p. 20.

40 Barna–Madár–Nagy–Szarvas: Dinamikus hatalom. p. 226.

41 Bourdieu: *The Field of Cultural Production*. p. 55.

talanság, esetlegesség és a formális struktúrák hiánya az egyéni erőfeszítések és innovációk fontosságát mutatja meg. A játékfilmes termelés teljes inkorporációjának tézisént némiképp árnyalja egy újabb írás, amely az állami támogatásból kiszoruló független filmes szcént elemzi, és hangsúlyozza, hogy már az Andy Vajna kormánybiztossága által fémjelzett időszakban is nagyjából minden harmadik magyar film állami támogatás nélkül készült,⁴² és azóta csak még inkább szűkültek a lehetőségek az NFI erősebb ideológiakontrollja okán. Egy további elemzés a Magyar Nemzeti Filmalap forgatókönyv-fejlesztési folyamatát járta körül, a művészeti autonómia kérdését fókuszba állítva. Szerzői háttérbeszélgetések alapján megállapították, hogy a döntőbizottság és az alkotók közötti tisztázatlan viszony és a DB hallgatólagos normái miatt – mind műfaji, mind ideológiai kérdésekben – a felálló rendszer első éveiben sokszor volt jellemző az öncenzúra és az idomulás a sugallt normák irányába.⁴³ A most készült interjúim alapján a jelenlegi NFI rendszert a dokumentumfilmes alkotók még inkább ideológiai csatatérnek tartják, ahol a kultúra instrumentalizálása zajlik politikai célok mentén, ezért vagy nem is pályáznak bizonyos témákkal, a történetek bizonyos elemeit szándékosan a háttérbe tolják, vagy pedig komoly morális dilemmákkal szembesülnek a pályázás előtt. Mindezen túl többen kiemelték bizonyos gyakorlati anomáliákat a támogatási rendszerben, amely nem veszi figyelembe a dokumentumfilm-készítés specifikumait. Egyrészt az alkotóknak nincs is lehetőségük részt venni a három elkülönülő pályázati szakaszban (fejlesztési, előkészítési, gyártási szakasz), mivel jelenleg az NFI a mozis ablakba benyújtott filmterveket rendszerint a televíziósba sorolja át, ignorálva a követő dokumentumfilmek hosszú gyártási és vágási folyamatát. De példaként kiemelték még azt a költségvetésre vonatkozó szabályt is, miszerint a költségvetésnek csak bizonyos százalékát kaphatja meg a rendező vagy a producer fizetésként. Ez a szabály a játékfilmek esetében észszerű, mivel azokban a filmekben nagy stáb dolgozik. A doku-

mentumfilmek készítésében azonban a rendező és a producer rendszerint több szerepkörben is részt vesz, ráadásul a folyamat jóval hosszabb ideig tart, mint egy átlagos játékfilm forgatása. A Filmtörvényben szerepel egy olyan passzus is, amely szerint a gyártási pályázat leadása előtt nem lehet forgatni. Ez a szabály szintén közel teljesíthetetlen a dokumentumfilmek esetében, mivel akár több hónapig vagy évig kell követni egy szereplőt, mire kiderülhet, hogy érdemes-e folytatni egy projektet.

A hazai viszonyoktól egy lépéssel eltávolodva, a transznacionális térben is szűkülő lehetőséget vehetünk észre. Korábban az HBO társfinanszírozóként be tudott szállni a magyar dokumentumfilmek finanszírozásába, és a magyar filmeseknek hasonló feltételeket és támogatási összegeket biztosítottak, mint a régió többi alkotójának.⁴⁴ Az utóbbi egy-két évben azonban a globális médiapiac néha földcsuszamlásszerű változásai fokozottan fejtik ki hatásukat a hazai dokumentumfilmekre is a függőségi viszonyok miatt. Ilyen változás volt az olyan médiakonglomerátumok, mint a Netflix monopolhelyzetének kialakulása vagy az HBO felvásárlása a Discovery által; ezek a gigavállalatok jelenleg egyre kevesebb teret adnak a kis, független produkciós cégeknek, működési gyakorlataik pedig még nagyobb kiszolgáltatottságot okoznak a kelet-európai dokumentumfilmes mezőben.

Művészeti munka, láthatatlan munka, dokumentumfilm

A hazai dokumentumfilmes színtér áttekintése után a kreatív munka kérdéskörét érdemes közelebbről is megvizsgálni a női alkotók perspektívájából. Ahogy más kulturális termékekét, a dokumentumfilmek termelését, terjesztését és fogyasztását is összetett társadalmi és intézményes környezet határozza meg. Pierre Bourdieu egyik legfontosabb kérdése ezzel kapcsolatban az volt, hogy mi számít érvényes műnek egy adott mezőben.⁴⁵ Ha a filmes mezőre vetítve tesszük fel a kérdést, hogy vajon

42 Konkol Máté: „Remélem, legközelebb sikerül pályáznod.” Függetlenség a filmiparban és ennek kortárs magyar dilemmái. *Fordulat* 30 (2022) no. 1. p. 215.

43 Pálos Máté – Roboz Gábor: Kölcsönös bizalmatlanságon alapuló rendszer alakulhat ki. *Prizma* 14 (2016) pp. 62–67.

44 Stöhr: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. p. 69.

45 Bourdieu: *The Field of Cultural Production*. p. 178.

mi számít érvényes és értékes filmnek, akkor azt látjuk, hogy a dokumentumfilmek a játékfilmekhez képest mindig az alsó polcra kerültek. A közszolgálati és társadalomjobbító funkció, ami a nem fikciós műveket az ismeretterjesztéssel és az oktatással kötötte össze, távol tartotta az ebben a formátumban alkotókat a modern szerzői filmmel megszülető zsenikultuszról – amely zsenikultusznak nemcsak a képviselői, de normáinak megalkotói is fehér férfiak voltak.⁴⁶ Ezért ma már közhelynek számít, hogy a nők számára a dokumentumfilm-készítésbe való belépés egyszerűbb, mint a patriarchátus által meghatározott hierarchikus játékfilmgyártásba. Fontos azonban megjegyezni, ahogy Bourdieu is rámutat: az egymással versengő formák körüli esztétikai eredetű diskurzusok⁴⁷ sokszor tagadják a szimbolikus és gazdasági tőkéhez való hozzájutás konfliktusait.⁴⁸ A dokumentumfilmek esetében tehát az a dilemma merül fel, hogy az alacsony presztízs és az ezzel járó alacsonyabb anyagi megbecsültség kialakulása a formátumhoz magához kötődik, vagy pedig azért alacsony a presztízse és marginalizálódik, mert zömében nők készítik, akiknek a társadalomban végzett számos más munkáját is leértékelik.

Praznik úgy véli, hogy az ehhez hasonló legitimációs jelenségek vizsgálatakor az 1970-es években megszülető marxista feminista ismeretelmélet és így a házimunka és a művészeti munka közti analógia erős magyarázóerővel bír. A szerző egyenesen úgy gondolja, hogy a művészetek munka jellege is el van tagadva azáltal, hogy láthatatlanná van téve, „nem munkaként” konstruálódik, és pont ezért értéktelenedik el. Állítása szerint csakúgy, mint a női reprodukív munkát – a gyerekevelést és a ház körüli teendőket –, a művészeti munkát is esszenciális tulajdonságokhoz kötik az ipari forradalom utáni kapitalista mítoszok. A női reprodukív munka a női karakterhez köthető gondoskodás, amely természetes, szubjektív szük-

ségletként jelenik meg, a művészeti munka pedig a megfoghatatlan, veleszületett tehetség és kreativitás attribútumaival jellemezhető. Fontos párhuzam még, hogy miként a házimunka is az otthon privát szférájában zajlik, a művészeti világ is a gazdaságtól távoli, attól független társadalmi térnek tűnik, résztvevői ezért látszólag kívül tudnak maradni a mindennapok rögválóságán, az elidegenedett bér munkán és a piaci viszonyokon. Mind a női, mind pedig a művészeti munka „magánügyként”, az egyén személyes, belső igényei mentén van keretelve, és ezért depolitizálódik. A házimunkát a művészeti munkától mégis megkülönbözteti, hogy míg az előző úgy konstruálódik, hogy ezt a nők a közösségért, másokért teszik, az utóbbi esetében jelen van a választás mozzanata, amikor a művészeti munkához a maskulin autonómia és a művészi szubjektum fogalma kapcsolódik, az alkotásokban tehát az individuum kivetülését látjuk. A műalkotások furcsa kettősége, hogy maga a munkavégzés láthatatlan, de a terméket és alkotóját, ha a műalkotás elnyeri az elismerést, már csodálni lehet, azaz ahogy Bourdieu is állítja: ha az autonóm alkotó és tehetségét áruba nem bocsátó művész „felszentelése” megtörténik, már lesz csereértéke az alkotásainak, és részesülhet javakban.⁴⁹

A kreatív autonómia gyakorlati aspektusait Barna Emília és Blaskó Ágnes a zeneiparról szóló tanulmányukban fejtik ki: Foucault és Bourdieu írásaira hivatkozva kiemelik, hogy az autonómia fogalma nemcsak függetlenséget jelent a hagyományos alkalmazotti foglalkoztatottságtól, de az önmegvalósítás értelmében is használható. Mindez azonban felfogható a neoliberális kapitalizmus internalizációs mechanizmusaként vagy „pszichopolitikaként” is.⁵⁰ Tehát a kreativitással összekapcsolt pozitív ideológiák, valamint a munka rugalmasnak tűnő jellege egyfajta hamis szabadságérzést adhat. Így az ezzel járó munkavégzés áldozatait nem látszódnak, pedig a folya-

46 Ugyanez igaz más művészeti területeken is, lásd: Praznik: A művészet eltagadott gazdaságának feminista megközelítése. p. 66.

47 Jelképes az is, hogy két érdekvédelmi szervezet, a 2020-es évek elején alakult DocClub és a MADOKE esetében is az alapszabályukban szerepel az értékjelző „kreatív” fogalom vélhetőleg olyan céllal, hogy a dokumentumfilmet a többi filmes forma mellé tudják emelni, tehát hogy művészetként, autonóm alkotásról lehessen beszélni róluk, és nem mint filmes dokumentációkról.

48 Buka Virág Ilona – Nagy Kristóf: A kultúra közjé. *Fordulat* 27 (2020) no 1. p. 112.; Praznik: A művészet eltagadott gazdaságának feminista megközelítése. p. 75.

49 Praznik: A művészet eltagadott gazdaságának feminista megközelítése. pp. 65–81.

50 Byung-Chul Han filozófus kifejezése, amelyet Szalai Erzsébet is továbbgondolt. Szalai Erzsébet: Lélek és profitráta 1. <https://merce.hu/2021/01/23/szalai-erzsebet-lelek-es-profitrata-1/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

matos önmenedzselés, a soha véget nem érő munka, a fizikai munkahely hiányában az otthon tereibe besűrűdő munka megerősíti a hatalmi viszonyok kizsákmányoló logikáját.⁵¹ Praznik és azok a szerzők, akik a saját kutatási területüket kreatíviparként definiálják, és ezen belül az atipikus munkákkal foglalkoznak, kiemelik még a szabadidő mítoszát is, amely körüllegi a kreatív szakmákat, és olyan neoliberais ideológiákat erősít meg, mint a „csináld, amit szeretsz, és az olyan, mintha egy napot se dolgoznál”. A művészeti munkák kapcsán tehát még inkább hangsúlyos, hogy a munka nem intenzív, mivel a bérmunkával ellentétben a jutalma a benne rejlő individuális kiteljesedés, nem pedig a fizetés. A szerzők szerint az is alapvetésnek számít, hogy a média és a művészet világában dolgozók életét meghatározza az anyagi bizonytalanság, legyen szó akár női vagy férfi alkotóról, mivel ez már eleve kódolt az alkotói folyamat sajátosságaiban. Az elhúzódo, időkorlátok nélküli készítési periódus, az alkotás előállításának költségei és megtérülésének összege egyaránt kiszámíthatatlanok, de a kortárs kultúrában maguk a struktúrák is bizonytalanok globális szinten és a posztzocialista országokban egyaránt.⁵² A filmiparra is jellemző az az általános trend, hogy a megrendelők egyre inkább kiszervezik a munkát kisebb cégeknek,⁵³ ahol a dolgozók nem állandó munkaviszonyban vannak, hanem egy-egy projektre szerződnek magánvállalkozóként, így nem részesülnek a bejelentett munka nyújtotta biztonságban,⁵⁴ és nincs kollektív érdekvédelemük.

Visszatérve a kreatív ipar elméleti vonatkozásaira, érdemes megemlíteni Hesmondhalgh és Baker, valamint Hochschild munkásságát. Hesmondhalgh és Baker mellett érvelnek, hogy normatív megközelítés helyett a kreatív ipari identitások több szegmensére érdemes figyelniük, amelyek egyaránt rendelkeznek jó és rossz kvalitásokkal.⁵⁵ Hesmondhalgh kritikával illeti azokat a neomarxista és posztstrukturális meglátásokat, amelyek szerint a kreatíviparban az autonómia és az önmegvalósítás kizárólag a kizsákmányolás és a felügyelet eszközei, mivel ezek a dolgozók számára számtalan örömforrást is nyújtanak, valamint lehetőséget adnak, hogy a saját munkaidentitásukban megtapasztalják a kontrollt.⁵⁶ Az érzelmi munka elismert teoretikusa, Hochschild szerint a nők és a férfiak különböző érzelmi szocializációja később a munkaviszonyokat is meghatározza, mivel a nők mások érzéseinek lesznek a kezelői. Ő ezt „árnyékmunkának” is nevezi, valamint kiemeli, hogy az alkalmazkodás mint elvárt tulajdonság is a női érzelmi munka része lesz.⁵⁷

Bár Hesmondhalgh és Baker megállapításait is fontosnak tartom, és az interjúk értékelésekor lényegessé válik ezeknek az ambivalenciáknak a megmutatása, munkahipotézisem felállításához elsősorban Praznik láthatatlan munkáról szóló gondolatmenetét folytatom. Úgy vélem, a dokumentumfilm készítése olyan alkotási forma lehet, ami több szinten is láthatatlan munkaként konstruálódik. A munka eltagadott gazdagsága három szinten is érvényesül a dokumentumfilmes munkában: 1. a dokumentumfilm sok gondoskodó, érzelmi munkával jár, ami elválaszthatatlan a gender-

51 Barna–Blaskó: Music industry workers’ autonomy and (un)changing relations of dependency in the wake of COVID-19 in Hungary. p. 281.

52 Kotišová: Devastating Dreamjobs. pp. 31–35.

53 Imre: Minőség és televízió.

54 A papíron projektalapú, de a valóságban fix munkaidős médiamunkák esetében a munkaadók nem egyszer kihasználják a kreatívipar bevett normáit, hogy a munkavállalókra terheljék a járulékok kifizetését és nem utolsósorban az adminisztratív terheket is. Több, korábban a televízióban dolgozó interjúalanyom is ilyen bújtatott foglalkoztatásról számolt be. Kiss Soma Ábrahám: Az RTL-es dolgozók akciója rámutatott, hogy a hazai jogrendben nem lehet fellépni a kreatívipar bújtatott foglalkoztatása ellen. <https://merce.hu/2023/10/17/a-kormany-evke-ota-nem-kezeli-az-rtl-es-sztrajkhoz-vezeto-munkajogi-hianyossagokat/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

55 Hesmondhalgh, David – Baker, Sarah: *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. London: Routledge, 2011. pp. 6–8.

56 Hesmondhalgh, David: Normativity and Social Justice. In: Taylor, Stephanie – Littleton, Karen (eds.): *Contemporary Identities of Creativity and Creative Work*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2012. pp. 235–236.

57 Hochschild, Arlie: *The Managed Heart*. Berkeley: University of California Press, 1983. pp. 162–171.

viszonyoktól, 2. egyszerre érvényesül benne a művészeti munkára jellemző individuális önmegvalósítási igény 3. és a társadalom jobbítását szolgáló közösségi motiváció. Mindhárom szint áldozatkészséget követel a résztvevőktől, és komplikált szakmai identitást hoz létre. Az alkotók több ambivalens érzelmek között ingadoznak, például szabadság–felelősség, háttérben maradás–elismertség. Továbbá a dokumentumfilmek készítését a neoliberális gazdasági környezet, illetve a nemzeti és transznacionális függőségi viszonyok is meghatározzák. Az alábbiakban azt szeretném kifejtetni, hogy a mindennapokban mit jelent, hogy néz ki pontosan ez a láthatatlanság és függőségi viszony.

Motivációk és munka az „árral szemben”

Naivítás lenne részemből azt állítani, hogy a fent leírt jelenségekkel a tágabb dokumentumfilmes szakma vagy pedig a magyar alkotók nincsenek tisztában, csupán passzív nézői saját önkizsákmányolásuknak és túlhajszoltságuknak. 2018-ban a Szarajevói Filmfesztiválon Ugrin Julianna (aki nem volt ennek a kutatásnak az anyja) a dokumentumfilmes producerek nevében megfogalmazott manifesztót olvasott fel egy szakmai eseményen, ahol kifejtette azokat a nehézségeket, amelyekkel a magyar dokumentumfilmek szembenéznek. Egyik fő állítása az volt, hogy a dokumentumfilmzés nem hobbi.⁵⁸ Továbbá azt sem érdemes eltagadni, hogy a kreatív és művészeti munkákkal járó szabadúszásnak előnyei is bőven vannak, hiszen ahogy sok kutató rámutatott, pont a konvencionális, beosztotti, időhöz és helyhez kötött munkaforma iránti ellenérzések motiválják azokat, akik prekár munkákat vállalnak. Kérdés viszont, hogy milyen árat fizetnek ezért a szabadságért,⁵⁹ és az is, hogy van-e választásuk azoknak, akik a filmszakmá-

ban szeretnének érvényesülni. Ezzel kapcsolatban Szalai Erzsébet Žižeket idézi, aki szerint az állampolgárok tisztában vannak alávetett helyzetükkel, „tudják, de mégis teszik” azt, ami miatt nehezebb lesz a helyzetük.⁶⁰

A kérdéssorom első része tehát erre a „tudják, de mégis teszik”-re, valamint a munka rossz és jó aspektusaira vonatkozott. Arra, hogy az alkotók miért választották a dokumentumfilmet, mit gondolnak a dokumentumfilmek és a presztízs kapcsolatáról és ezzel összefüggésben a láthatatlan és alacsonyan fizetett munkáról. Az interjúkban résztvevők mindegyike erős elkötelezettséget mutatott a munkájával kapcsolatban, amelyet nem cserélnének le másra, valamint szilárd dokumentumfilmes identitással rendelkeznek, bár az egyik rendező, a vágó, illetve a producer foglalkozik más formátumokkal is, az egyik alany pedig a kitágított „visual storyteller” fogalmat is szívesen használja önmaga meghatározására. Azzal kapcsolatban, hogy mi motiválta őket arra, hogy ezen a pályán induljanak el, többféle válasz született, amelyek egyaránt vonatkoztak a filmek esztétikájára, az egyéni tehetségre és habitusra, valamint a munkamódszere. Egyéni tehetségként említették a kreativitást és a talpraesettséget, amit a dokumentumfilmes szerep megkövetel, valamint a munkamódszer nyújtotta biztonságérzetet. A legtöbben már cél tudatosan mentek a Színház- és Filmművészeti Egyetemre: dokumentumfilmekkel akartak foglalkozni (azok is, akik még nem a DokMA és Docnomads mesterképzésen vettek részt), és ez az elhatározás az egyetemi évek alatt is megerősödött bennük. Hárman már másoddiplomaként, négyen 25 év felett szerezték meg a filmes diplomát. Egyedül a vágó alany végzett fiatalabb korában, az ő életébe véletlenül került be a dokumentumfilm, személyes ismeretség alapján. Többen kiemelik: a dokumentumfilmzés megadja azt a szabadságot, hogy meg tudják valósítani saját ötleteiket, azokkal a témákkal tudnak foglalkozni, amelyek a leginkább foglalkoztatják őket.⁶¹ A vágó szintén kiemeli a kreativitást és a szabadságot, ami megnyilvánul

58 Beszélgetés a Magyar Dokumentumfilmesek Egyesülete (MADOKE) elnökségi tagjaival 2022 őszén, személyes közlés. Lásd még a MADOKE által szervezett kerekasztal-beszélgetést: Mindent láthatóvá kell tenni, ami változást hozhat – Női erők a dokumentumfilmben. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/mindent-lahtatova-tenni-noi-erok-a-dokumentumfilmben> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

59 Kotišová: Devastating Dreamjobs. p. 31.

60 Szalai: Lélek és profitráta I.

61 Az ír dokumentumfilmes női alkotók tapasztalata volt, hogy úgy tudnak munkához jutni, hogy ők maguk kezdeményezik. O'Brien: (Not) getting the credit. p. 683.

a dokumentumfilm utómunkában. A másik szempont az volt, hogy sokkal izgalmasabb „detektívként” feltárni és követni a „színesebb és sokkal hihetlenebb helyzeteket”. Tehát az esetlegesség, a kiszámíthatatlanság is vonzónak számít. Ahogy az is, hogy nem kell akkora apparátust mozgatni, mint egy játékfilmnél, így nem kell feltétlenül másokra várni, hanem egy kamerával és hangfelvevővel bele lehet vágni egy történet követésébe; valamint a kis stáb hozzásegíti őket ahhoz, hogy bizalmi, intim közeget tudjanak teremteni a stáb és a szereplők között. Egy alany állítása szerint így „mindenkit érdekelni fog, amit csinálsz”, és lelkes lesz, ami egy nagyobb forgatáson nem tud megvalósulni. Többen úgy érzik, nem is szükséges a nagy stáb azokhoz a történetekhez, amelyeket ők el szeretnének mesélni. Két rendezőt a dokufikció is érdekelne, de az ilyen típusú filmeket is a megszokott munkamódszerrel valósítanák meg.

Ehhez kapcsolódik a hierarchia kérdése⁶² is, amit az egyik rendező fontosnak tart megteremteni akkor is, ha kicsi a stáb. A legtöbben erről azért óvatosabban nyilatkoznak, sokkal inkább a munka kollaboratív jellegét emelik ki; azt, hogy itt a játékfilmmel ellentétben nem a rendező a legfontosabb,⁶³ hanem maga a történet, a szereplő és a téma. A legnegatívabb hozzáállás a hierarchiákkal szemben attól az alanytól érkezett, akinek rossz tapasztalata volt egy nagyobb, „puskaporos” hangulatú játékfilmes forgatáson, és ő volt az is, aki kifejezte, hogy azon túl, hogy a dokumentumfilm mint forma érdekli jobban, úgy érzi, hogy ide egyszerűbb a belépés nőként. Őt ez a forgatás, valamint az egyetemi projektek során érzékelt hozzáállás a társai és a tanárai részéről⁶⁴ eltántorította attól, hogy nagy volumenű fikciós projektekben vegyen részt Magyarországon operatorként, amit kifejezetten olyan maszkulin térnek érzékel, ahol nőként nem lehetetlen, de nehéz érvényesülni. Hasonló a helyzet a vágói szakmában, ahol egyes férfi kapuőrök elzárják a lehetőséget

másoktól, és nem teszik lehetővé a bekerülést bizonyos, legtöbbször magasabb fizetéssel járó területekre. Több filmkészítőnek voltak negatív vagy megalázó tapasztalatai a forgatás vagy a vágási folyamat során férfiakkal és nőkkel is, de fontos, hogy többen hangsúlyozzák, nem feltétlenül gondolják, hogy mindezeknek köze van ahhoz, hogy nőként vannak jelen a filmes térben. Akár nemtől függetlenül is vannak olyan társak, akikkel nincs meg az összhang, ami kihat a munkájukra és az önbecsülésükre, valamint a producer szerint személyiségfüggő, kivel tud hatékonyan tárgyalni, és kivel nem. Az összes alany a hosszú távú szakmai kapcsolatokban látja a megoldást, ahol barátságos is alapul a közös munka. Ilyenkor egymást segítik az áldozatokkal járó dokumentumfilm-készítésben. Több alanyomnál is előfordult, hogy férfi operatőrükkel a magánéletük is összekapcsolódott, illetve más rendezők is megemléstették, hogy a „házi operatőrükkel” volt komfortos a közös munka, de azt is előnyként említették, hogy az életük összekapcsolódása lehetővé tette, hogy viszonylag egyszerűen lehessen ugrasztani az ilyen operatőrt.⁶⁵ Abban mindenki egyetértett, hogy ha kialakul a hosszú távú bizalom, akkor könnyebben fel tudnak vállalni konfliktusokat, és magabiztosabban instruálnak, de ez a „biztonságos” és „védett” tér csak sok beszélgetéssel és a közös célok meghatározásával érhető el. Egyik alanyom megállapítása volt az is, hogy a dokumentumfilm szakma „szigetként” működik, ahol nem érez megkülönböztetett bánásmódot és bizalmatlanságot, amiért ő a vezető. Viszont anyagi kérdések tekintetében úgy érzi, a szakmán kívüli hatalmi pozíciókban lévők bizalmatlanok iránta és a dokumentumfilm iránt is: „nem tudják, mire kell a költségvetés.” Azonban nem tudná megmondani pontosan, hogy női vagy dokumentumfilm mivoltának szól-e ez a megkülönböztetés az anyagiak terén, tehát hogy mi az ok és az okozat.

62 A maszkulinak vélt hierarchiákkal szemben a dokumentumfilm munkamódszer többek szerint ennek a tagadása. O'Brien: (Not) getting the credit. p. 683.

63 A producer és a vágó emeli ki a saját munkájával kapcsolatban, hogy rendezőközpontú szemlélettel dolgozik, tehát fontos a kollaboráció, de a rendezőé a végső döntés.

64 Szerkesztett részlet az interjúból: Azt tanítják, alázasnak kell lenni egy forgatás során, mindent alárendelni a rendező akaratának, akinek mindent szabad. Azt már nem tanítják, hogy a szereplőddel és a történettel legyél alázas. Sok konfliktusom volt abból, hogy ellene mentem ennek a hierarchiának, de most már nem megyek bele ilyen helyzetekbe.

65 Szabad az E: A független magyar dokumentumfilm (online kerekasztal-beszélgetés) <https://facebook.com/events/207004477429721/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 28.)

Itt rátérhetünk a dokumentumfilm és a presztízs kérdésre. Ezzel kapcsolatban alapvetően egy kérdésem volt: egyetértene-e azzal, hogy a magyar dokumentumfilm sikereket főleg nők érik el, és hogy ennek mi lehet az oka. Többen vonakodtak erre válaszolni, a saját sikerüket se érezték kiemelkedőnek, a benyomásom pedig az volt, hogy nem szerették volna, hogy a dokumentumfilmről mint női szakmáról beszéljünk. Én is úgy éreztem néha, hogy túl messzire mentem ezzel a kérdéssírányjal, és úgy tűnhet, magam is leértékelem ezáltal a dokumentumfilmet. Ők maguk egyébként szoktak gondolkodni azon, vajon tényleg többségben vannak-e a nők a szakmában. A szubjektív megélésük szerint egyes terekben, workshopokon, pitch-fórumokon, stábokon belül talán van női többség, de ez nem mindentűn jellemző, és egyre több férfi is érkezik a szakmába Magyarországon.⁶⁶ Több megfejtés is érkezett, például olyan is, amely bizonyos esszenciális tulajdonságokhoz kapcsolódott, mint például a segítőkészség, a türelem, a kitartás, az érzékenység és az érzelem.⁶⁷ A kitartással mint tulajdonsággal együtt felmerült az is, hogy egy dokumentumfilm projektet, amely rendszerint bizonytalan időintervallum alatt, fix határidő nélkül készül, és annyi „mélyponttal” és bizonytalansággal jár a finanszírozás terén Magyarországon, talán kevésbé engedhet meg magának egy tradicionális, családfenntartó férfi. Összegezve a megkérdezettek narratíváját: inkább azok voltak többségben, akik nem női tulajdonságokhoz kötötték a dokumentumfilmzés lényegét, hanem egyfajta közös dokumentumfilm attitűdöt, mentalitást véltek felfedezni hazai és nemzetközi kontextusban is. Olyan emberek közösségét, akiket nem vonz annyira a rivaldafény, kevésbé énközpontúak, viszont fontosnak érzik a társadalmi elkötelezettséget, és hajtja őket a lelkesedés, hogy az árral szemben is megcsinálják a filmet, mert hisznek benne, értéket teremtenek, és „nem az motiválja őket, hogy hülyére keressék magukat”. Tehát

az szűrhető le, hogy elválaszthatatlannak tartják a presztízs kérdését az anyagi megbecsüléstől, viszont azt remélik, hogy a közvélemény, a közönség véleménye folyamatosan változik, és egyre jobban értékeli a dokumentumfilmeket. Fontosnak tűnik a sűrűsödő nemzetközi infrastruktúra is, amibe be tudtak kapcsolódni, ezek együtt pedig eredményezhetnek bizonyos fokú legitimációt. Ugyanakkor szkeptikusak azzal kapcsolatban, hogy Magyarországon is végbemegy-e egy olyan folyamat a jövőben, amely a filmforma (el)ismertségét anyagi sikerbe fordítja át. A korábban említett „nem tudják, mire kell a pénz” jelenségét, tehát az utómunka láthatatlanságát egy másik alany egy hasonlattal értékelte: „Olyan, mint a gyereknevelés egyébként: azt hiszik, hogy otthon ülsz, és reszeled a körmöd.”

De mit is jelent ez az árral szembeni filmkészítés, és hosszú távon milyen érzelmi és egzisztenciális nehézségeket okoz a női dokumentumfilm alkotók számára? Az interjúk következő kérdései a munkakörülményekre vonatkoztak. Szerettem volna többet megtudni a dokumentumfilmkészítés specifikumairól, amire az alanyok elmondásai szerint a következő általánosságok jellemzőek: 1. a kutatási szakasz és legtöbbször a teljes forgatás minimális tőkéből zajlik, a rendező vagy a produkciós cég befektetéséből, ami jelenthet humánerőforrást, tehát munkaórát és technikai befektetést: saját kamerák és hangrögzítők megvásárlását és használatát;⁶⁸ 2. a forgatással egy időben vagy utána folyamatos pályázás jellemzi a produkciót, ezek lehetnek hazai pályázatok, amelyekre nagyfokú esetlegesség jellemző; 3. valamint külföldi lehetőségek keresése, így az utómunkaszakaszt meghatározzák a különböző nemzetközi pitch-fórumokon és workshopokon való részvételek, és ez az a pont, amikor több tőke érkezik a projektbe.

A pályázatok eredménye és az alkotók kifizetésének ideje is mindvégig bizonytalan marad, de jellemzően csak az utómunkaszakaszban tud megtörténni a visszamenő-

66 Az SZFE DokMa képzéseinek rendszerint a hallgatók több mint fele nő, kivéve a 2016–2018 osztályt, ahol megfordult a nemek aránya.

67 Egy alany kiemelte a dokumentumfilmzés hasonlóságait a (sokszor szintén feminizált) segítő szakmákhoz mint a tanár, a szociális munkás vagy a pszichológus, mások a türelmet azért érezték fontosnak, mert ki kell várni bizonyos eseményeket a kamera mögött, illetve a hosszan tartó vágási, rendszerezési folyamatnál is fontos türelmesnek lenni, túrni a monotonitást.

68 A megkérdezettek összesen három kivételről beszéltek, az egyik filmnél már az előkészítésben beszállt egy streaming platform, kettő pedig nem saját ötletből, hanem megbízásból készült.

leges kifizetés.⁶⁹ A kifizetésre jellemző még, hogy rendszerint a stáb „above the line” tagjai, a rendező és a producer általános összegét kap, tehát fix összeg áll a költségvetésben a nevüknél, és rendszerint ők kapják meg utólagos a honoráriumot. A „below the line” stábtagnak⁷⁰ (operatőr, hangmester, vágó)⁷¹ esetenként napidíjat kapnak, de az általam megkérdezett vágó szintén általános összegben szokott megegyezni a producerrel, és a fizetését a „picture lock”⁷² vagy a film befejezésekor kaphatja kézhez. Az is szokás, hogy a vágó a film adóvisszatérítési összegéből kap honoráriumot; ez a támogatás szintén nagyon későn érkezik meg a produkciókhoz. Elterjedt még az úgynevezett „deferment” szerződés, amely az alapbéren felül utólagos kifizetést jelent, tehát ha plusztőke érkezik az egyébként alacsony költségvetésű projektbe, akkor ezt megegyezés szerint, százalékosan osztják el a stábtagnak között. A munkaszervezés és a bérezés jellegére többféle reflexió érkezett, visszautalva a már korábban említett kiszámíthatatlanságra. Többen egyetértettek abban, hogy nehéz mérni, „számszerűsíteni”, ki mennyit dolgozik, ezért nem is tudnának más modellt használni, mint a projektalapú, fix összegű bérezést; általában rendezők esetében a szerződésbe se kerül passzus a munkaidőről. Elhangzott az is, hogy dokumentumfilmes adottság, hogy a forgatás nem „8-tól 4-ig történik”, ezért nem lenne értelme „lázadni” az ellen, hogy mindig készenlétben kell állni. Általános vélemény volt, hogy „ha összeszorítod a fogad”, akkor a forgatást meg lehet csinálni akár „hitből és szeretetből”, ezzel ellentétben az utómunka nagyon is időhöz és helyhez kötött folyamat. Munkaidőszerűen kell csinálni, rendszerint

legalább egy évig tart, de ennek sem látni a végét, és a vágó lelkiismeretén és elkötelezettségén is múlik, hogy a megbeszélte belső határidő után is tovább dolgozik-e a projekten ingyen, így a vágó nagyon rosszul is járhat: „lutri” beleugrani egy dokumentumfilm projektbe.⁷³ Összességében a megkérdezettek mindegyike egyetértett azzal, hogy a befektetett munka soha nem térül meg, és kevés marad megélhetésre.⁷⁴ Pénzügyileg veszteséges is lehet a projekt, „saját zsebből” kell megoldani költségeket, illetve felmerült az is, hogy a pályázatokba is sokszor alábecsült összeg, lenyomott munkabér kerül, hogy egyáltalán megadják az esélyt a nyeresre. A kata-változtatások mindannyiunkat komolyan érintették, sokunknál lelassította azt a folyamatot, hogy egyre jobb munkákat kapjanak egyre több pénzért. Az egyéb válságok, mint az infláció vagy a lakhatás árának növekedése ráadásul megszorozzák a megélhetési problémákat.⁷⁵

A pénzügyi nehézségek okát a kérdezettek a dokumentumfilmek általános alulfinanszírozottságában látják, és kevésbé a személyközi kapcsolatokban. A producer és a többi alkotó közötti alárendelt viszonyról a bérek – az utólagos kifizetés, az alacsony fix bérek és napidíjak – tekintetében ambivalens vélemények hangzottak el. A megkérdezett producer elismerte, hogy a pénzügyi hiány miatt a stábon belül elő szoktak fordulni bérkonfliktusok, amivel kezdeni kell valamit, és „nem lehet a pénz feletti rendelkezést és a hatalmi pozíciót különválasztani”. Az író dokumentumfilm alkotók tapasztalataival⁷⁶ vagy más centrumországbeli történésekkel, például a 2023 nyarán lezajlott hollywoodi sztrájkokkal ellentétben, ahol

69 Szerkesztett részlet az interjúból: Azzal küzdünk, hogy vízfejű produkciókat csinálunk, a film majdnem háromnegyede kész önerőből, mire egy tévécsatorna vagy finanszírozó azt mondja, hogy ez jöhet, ami egyáltalán nem logikus, mert pont az a pénz nem fog látszódnia a vásznon. A forgatáson minimális költségekre törekszünk, de mindig kényszerhelyzetben vagyunk a kameraválasztásban, abban, hogyan finanszírozzunk egy utazást, ha követni kell a szereplőt, ki tudjuk-e fizetni az operatőrt, vagy szívességeket kérünk.

70 A filmes szakzsargonban megkülönböztetik a „vonal feletti” és a „vonal alatti” pozíciókat: általában az első kategóriába tartoznak a filmekben kreatív feladatokat ellátó résztvevők, az utóbbiba pedig a technikai stáb.

71 Érdeemes lenne megvizsgálni, hogy a Magyarországra bejövő szervizmunkák mennyire tornázzák fel a piaci béreket, és hogy a magyar produkciók tudnak-e versenyezni ezekkel az árakkal, van-e tudáselszívás.

72 Az utómunka azon pontja, amikor a tartalmi vágás lezárult, ezután következik a hangkeverés és a fényelés.

73 „Az, hogy elvállalom, az a saját magam kínzása... aztán lehet, mások irigykednek, ha ez elme egy valami nagy fesztiválra, de az is tart egy hétig.”

74 Egy projekt példája: ha a rendezői fizetést öt évre osztjuk el, akkor a 2023-as nettó havi minimálbér 43 százalékát éri el.

75 Kiút a művészet válságából? <https://merce.hu/2020/10/29/kiut-a-muveszet-valsagabol/> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 11. 28.)

76 O'Brien: (Not) getting the credit. p. 680.

az alkotók a producerek és a stúdióvezetők ellen léptek fel, a magyar dokumentumfilm mezőben eltérő dinamikák rajzolódnak ki. Sem a producer, sem a legtöbb dokumentumfilm szakmabeli nem gondolja úgy, hogy a viszonyokat a producerek vs. alkotók konfliktusa határozza meg. Ez részben egybecseng Szczepanik megállapításaival, aki a „posztszocialista producereket” a nyugati társaikhoz képest olyan talajvesztett rétegnek látja, amely jobban ki van szolgáltatva a gazdasági, politikai és ideológiai erőknél.⁷⁷ Azok, akik kiélezettebbnek látják a rendezők és a producerek közti konfliktusokat, az általában magyar szokásjognak tekintett dinamikát emelik ki, miszerint sokszor az érzelmeiken keresztül hatnak a producerek a stábtagokra, azaz személyes döntésként, választásként keretezik azt, hogy valaki ingyen is eljön, ha szereti a filmet. Annak ellenére, hogy a legtöbben belenyugodtak abba, hogy a filmek alulfinanszírozottsága miatt nincs is „játéktér” komolyabb bérek kiharcolására, többen mégis szeretnék a megélhetésük érdekében gyakorolni az érdekérvényesítést.⁷⁸ A korábban már említett társadalmi elköteleződés kérdése bizonyos szinten tehát megjelenik a személyközi kapcsolatokban. Az alanyok nyilatkozatai és hazai dokumentumfilm diskurzusok alapján úgy vélem, bizonyos mértékben szinte természetessé és megváltoztathatatlan tényné vált az ingyen vagy alacsonyabb bérért végzett munka, mivel a dokumentumfilm társadalomjobbító funkcióját és az ennek érdekében végzett munkát egyéni felelősségként élik meg, amit minden stábtagnak automatikusan el kell fogadnia, hiszen ez a dokumentumfilm-készítés sajátossága.

A nehéz anyagi helyzet fragmentációt⁷⁹ is okoz, hiszen az általam kérdezett alanyok egyike sem tud megélni kizárólag a dokumentumfilm-készítésből. Többen kifejtették, hogy a filmek készítésének hosszúsága miatt – amibe beleszámít nagyon sok várakozási periódus is (pl. pályázatok vagy ösztöndíjak eredményére), a projektek sokszor állnak (mert nincs pénz az utómunkára, vagy elfogy) – olyan tevékenységekbe is belekezdtek, amelyekkel gyorsabban eredményt lehet elérni. Esetenként a dokumen-

tumfilm munkamódszer elszigetelt folyamatához képest intenzívebb kooperációs élményt szereznek, vagy épp a tevékenység más okból hasznos a közösségnek: ezek lehetnek részvételi filmes projektek, civil szervezeteknek készülő videós projektek, tanítás vagy pedig reklámkészítés. Reklámokat egyébként csak a vágó alany csinál, aki leginkább a projekt rövid lefutási idejét és a dokumentumfilmhez képest rövidebb határidőket, gyorsabb és magasabb kifizetést említi előnyként. A tanári vagy kutatói tevékenységet pedig a kiszámítható havi fix fizetés miatt említették még előnyként a kooperációs aspektus mellett. A pénzügyi szükségesség és a más típusú munkához való személyes kapcsolódás és ambíció egyaránt megjelent a motivációk között.

A korábban említett érzelmi bevonódás és érzelmi munka kapcsán úgy gondolják, ez nélkülözhetetlen végig a munkafolyamatban – enélkül a forgatás sem tud működni, hiszen a szereplők és a stábtagok közötti intenzív kommunikáció elengedhetetlen, de a vágás sem, mert az eltávolodást jelentene, nem tudnának „a dolgok mélyére látni”. Ugyanakkor megjelent ezzel kapcsolatban az ambivalencia is: annak árnyoldalai, hogy a film az első, és minden annak rendelődik alá, így nem marad idő a magánéletre. Ennek több aspektusa felmerült, a munka-szabadidő egyensúly, a kiegészítés, a túlvállalás; de itt most csak egyet emelnék ki, az anyaságot, amire szintén érkeztek reflexiók annak ellenére, hogy az első interjúk esetében erre nem is volt konkrét kérdés. A határvonalak nehéz meghúzásával indokolta az egyik alany, hogy talán ezért nem tudott még elköteleződni, valaki pedig azt emelte ki, hogy a családtervezésnél figyelembe kell vennie, hogy letegyen az asztalra már valamit, mielőtt ebbe belevág, illetve szóba került a szorongás is, miszerint a bizonytalan kifizetések miatt anyagi nehézséget okoz a családjának. Az otthon tereibe beszűrődő munkát a megszólaló nem tekinti problémának, inkább a szabadúzás előnyeire koncentrál, viszont azt, hogy folyton rendelkezésre kell állnia, problémának véli, hiszen a családi élet rovására tud menni. Ennek a spektrumnak a másik oldalán azokat

77 Szczepanik, Petr: Post-socialist Producer: The Production Culture of a Small-Nation Media Industry. *Critical Studies in Television* 13 (2018) no. 2. pp. 207–215.

78 Szerkesztett részlet az interjúból: Ezt még tanulom, és szegyen, hogy itt tartok, és nem tudok olyan árat mondani, ami megérné. Olyan, mintha nekem tennének szívességet, azzal, hogy megengedik, hogy dolgozhatok valamin.

79 Kotišová: *Devastating Dreamjobs*. p. 38.

az alkotókat találjuk, akik már régebb óta vannak a pályán. Ők azt képviselik, hogy az anyaság jelentett számukra fordulópontot a munka és a magánélet közti határvonalak felállításánál. Mindketten a támogatói családi háttérnek tulajdonítják azt, hogy nem kellett kiszakadniuk a munkából. Az egyiküknél nem merült fel, hogy hosszabb szülési szabadságra menjen a munka sűrűsége miatt, de nehézségekkel teli időszaknak élte meg az anyaság kezdeti szakaszát, mert két szerepben kellett helytállnia, és esetenként extra anyagi terhet jelentett számára ez az időszak. Nem tudott teljes mértékben azonosulni azoknak a filmes kollégáknak a véleményével, akik szerint az anyaság és a filmes lét könnyedén összeegyeztethető – vagyis a „having it all” neoliberais feminista mantrájával, miszerint a két szerep párhuzamosan is megvalósítható, ha valaki nagyon akarja.

A bevezetőben már hosszabban kifejtettem a hazai dokumentumfilm-készítés egyes jellemzőit a lokális és transznacionális függések kontextusában, most pedig azt szeretném tárgyalni, hogy milyen szubjektív benyomások, narratívák hangzottak el ezekkel kapcsolatban. Bourdieu nyomán Kristóf Luca arra mutat rá, hogy a magyar kulturális életre is jellemző, hogy az elismertség a legtöbb esetben kultúrpolitikai befolyásra, majd anyagi megbecsülésre is fordítható.⁸⁰ Viszont a már említett kitesztő sajátosságok miatt úgy tűnik, a dokumentumfilm paradigmatváltásban résztvevő alkotók hiába rendelkeznek nemzetközi kapcsolati hálóval, szimbolikus eredményekkel, ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy gazdasági tőkét is birtokolnak, tehát hogy sikeresen tudnak pályázni, illetve domináns teret foglalnának el a hazai mezőben. A rendezők és a megszólaló producer is kifejtette, hogy sokszor nagyfokú bizalmatlanságot tapasztalnak az állami finanszírozó intézmények képviselői részéről a formális beszélgetések során. Egyrészt kétségeik vannak magára a formátumra, az egész estés

dokumentumfilmre vonatkozóan, valamint a külföldi koprodukciónak tekintetében is. Néhány esetben a kezdeti informális pozitív visszajelzések ellenére sem sikerült támogatást elnyerniük, és többen kifejezték, hogy a hosszúságos pályázási folyamat állandó bizonytalanságban tartja őket. Öt megszólalóból kettőnél az MNF vagy az NFI még soha nem támogatta a dokumentumfilm projektje gyártását. A hazai legitimációs ürről kapcsolatban a leghangsúlyosabb érzélem a frusztráció és a stressz. Úgy érzik, sem a formátum, sem az ő munkájuk nem élvez megbecsültséget az állami döntéshozók szemében,⁸¹ tehát leginkább az NFI felé csatornázódnak ezek a negatív érzelmek. A legtöbben borúlátóak, és úgy gondolják, amíg a kultúrpolitikai helyzet vagy legalábbis a pályázati rendszer nem változik meg, csak folyamatos bizonytalanságban lesz lehetőség filmet készíteni.

A magyar kultúrában elfoglalt marginalizált helyzet és az ebből következő, a játékfilmekhez képest jóval alacsonyabb állami támogatás miatt a dokumentumfilmek gyakrabban valósulnak meg külföldi koprodukción. Ahogy már összegeztem, az utómunkafázisra különösen nagy hangsúly kerül, mert ez kifejezetten erőforrásigényes, és itt érkezik tőke a projektekbe. Ez a helyzet a nemzetközi normatív munkafolyamatokhoz való alkalmazkodást idézhet elő, és bizonyos sztenderdek itt fejthetik ki leginkább a hatásukat. Zimányi Eszter megfigyelései szerint mivel a magyar és más kelet-európai alkotók máshol nem találnak forrást, kénytelenek megfelelni a kelet-európai dokumentumfilm brand képi trópusainak és a centrumországok tematikai elvárásainak, ami ágensvesztéshez vezethet.⁸² Ennek az írásnak a kerekeit túlfeszítené a filmek tematikai sajátosságainak tárgyalása, bár az interjúkban kíváncsi voltam arra, hogy a résztvevők miként látják a Kelet–Nyugat ellentéteket és azt, hogy mennyire kell megfelelniük a finanszírozó különféle elvárásainak. Az ezzel kapcsolatos érzésekben

⁸⁰ Kristóf: Kultúrscaták. p. 46.

⁸¹ Szerkesztett részlet az interjúból: Amikor már sokszor csináltad végig, és azt érzed, már bizonyítottál, de újra nehéz helyzetbe kerülsz, mert nem támogatnak, akkor nekem szokott nehézséget okozni, hogy úgy érzem, nincs értéke a munkámnak. Sokféle érték van, az is az, ha a közönség visszajelez, amikor fesztiválon díjat kapsz, de valamiből meg kell élned, és anyagilag is látszódnatna mindennek az értéke, hogy legalább a munkádat kifizessék. Borzasztóan nehéz azzal mit kezdeni, hogy a dokumentumfilmeknél ez ennyire szóba se jön.

⁸² Zimányi Eszter: Titkok, megfigyelés és töredékek: a kortárs dokumentumfilmek a poszt-szocialista Európa regionális brandjére vonatkozó kihívásai. (trans. Németh Anikó) *Apertúra* (2021 őszi) <https://www.apertura.hu/2021/osz/zimanyi-titkok-megfigyeles-es-toredek-a-kortars-dokumentumfilmek-a-poszt-szocialista-europa-regionalis-brandjere-vonatkozoz-kihivasai/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 11. 28.)

szintén több ellentmondás észlelhető. Egyrészt a legtöbben jutalomként élik meg, hogy kiválasztották őket egy workshopra vagy pitch-fórumra, és üdvözik azt, hogy nemzetközi szinten is megmérettethetik magukat és a projekteket. Fontos értéknek jelenik meg ezekben a terekben az univerzalitás. Másrészt azt is érzékelik, hogy mindez kétélű dolog, hiszen talán fel is áldoznak valamit, hogy megfeleljenek az elvárásoknak,⁸³ továbbá az önértékelésüknek is árt, hogy néha „lenullázzák az addig felépített filmet” a tutorok vagy a külföldi finanszírozók. A legtöbb érzelmi nehézség az HBO-s munka kapcsán merült fel, ahol szintén érvényesül az esetlegesség és a projekteknek egy hallgatólágon elfogadott norma felé való terelése. Ebben az ügyben alkotónként eltérő attitűdök jelennek meg, tehát van, aki szívesen fogadja a konstruktív visszajelzést, míg mások néha érzik, hogy erődeficitben vannak a finanszírozóval szemben, és emiatt nehezen tudják kezelni az elvárásokat, de elmondásuk szerint általában igyekeztek ragaszkodni a saját elképzeléseikhez vagy vállalható kompromisszumokat kötni. Az esetleges torz hatalmi viszonyokat, súrlódásokat pedig véleményük szerint a producer is kezelheti. Továbbá az alkotók kifejezték, hogy jelentős feszültségforrás tud lenni egy-egy nemzetközi szakmai esemény, mivel alkalmanként olyan szituációk állnak elő, amelyekben alárendelteké válnak a nyugat-európai partnerekkel szemben. Erőteljes belső élménnyé tud válni a kisebbrendűség érzése, az azzal való szembenézés, hogy mind szakmai értelemben, mind a magabiztosság és saját érdekeik képviselője tekintetében komoly fejlődésre van szükségük. Tehát nem önmagában csak a projekt értéke számít, hanem az érzelmi munka is, a személyiség és az előadásmód, vagyis az arra való képesség, hogy minden mellett még jó társaság is legyenek. A tapasztalatszerzés persze segíti, hogy jobban tudják kezelni a helyzeteket. A leginkább magabiztosnak a producer alany bizonyult, aki több negatív élmény után hosszú távú baráti-szakmai

kapcsolatok mentén alapozta meg nemzetközi jelenlétét, és ma már kiforrott stratégiával közelíti meg az ilyen eseményeket, a finanszírozási alárendeltséget pedig nem tarja korlátozó tényezőnek szakmai legitimációjának köszönhetően.⁸⁴

A kelet-európai helyzet egyediségére is több reflexió érkezett, de kiemelnék egy aspektust, amely a megélhetésre vonatkozott. Több alany számára személyes nemzetközi ismertségek alapján megdőlt az a tévképzet, hogy a dokumentumfilm területén Nyugat-Európában sokkal egyszerűbb boldogulni. Egyes országok pályázati rendszerét kiemelkedőnek tartják, viszont azt is látják, hogy a dokumentumfilm szabadúsás máshol is küzdelmekkel teli. Ennek, úgy vélik, több oka is lehet, egyrészt a köztelevízióktól forrásokat vonnak el Európa-szerte, illetve a külföldi alkotók ugyanúgy függenek olyan globális konglomerátumoktól, mint a Netflix vagy az HBO, amelyek egyre inkább kockázatkerülők, és csak a film befejezésekor szállnak be a produkciókba, amikor az anyagi terheket már átvállalta a helyi produkciós cég.⁸⁵ Tehát a megkérdozettek szubjektív benyomása alapján, legalábbis közvetlenül az alkotók szintjén a centrum–periféria szembenállás megdőlni látszik, legalábbis máshogy érvényesül a dokumentumfilmek esetében.

Öröm-fájdalom tengely és a szolidaritás útjai

Az utolsó kérdéseim között szerepelt, hogy megéri-e mindez, a válasz pedig legtöbbször határozott igen volt – folytatni szeretnék, de kikötésekkel, mivel „ez nem mehet így tovább”. A mező bizonytalanságának leginkább azok kitétek, akik később kezdték a pályát, illetve a vágó, aki a legkevésbé érdekérvényesítő, és akinek a munkája leginkább láthatatlan. Összességben az állapítható meg, hogy a dokumentumfilmeknek ez a csoportja

83 „Vagy úgy válik univerzálissá egy film, hogy megtalálja a rendező azt a történetet benne, ami más országokban is meg tud szólni a magyar specifikum megmutatása mellett, vagy pedig egy ilyen generálszós amerikai projekt lesz belőle, és akkor meg nincs értelme ennek az univerzálissá tételnek.”

84 „Az elején nagyon sok mindenkinek nehéz, amikor az az érzésed, hogy csak te akarsz a másiktól valamit, és nem tudod, hogy te mit tudsz nyújtani... pénzügyileg most minimális az, amit én fel tudok mutatni, de a rendezők, akikkel dolgozom, vonzóak egy nyugati partner számára. Most kicsit már megfordult ez.”

85 „A médiaátalakításoknak nagyon erős hatásuk van, magukon a tartalmi döntéshozókon is van egy teljesítménykényszer, ami csökkenti a rizikóvállalási kedvüket.”

kifejezetten tisztában van a dokumentumfilmek prekár munka kihívásaival, nehézségeivel és láthatatlanságával is. A megoldási kísérletek pedig egyéniek és közösségek is lehetnek. Az egyéniek közé tartoznak a már említett határkijelölések munka és magánélet között, az elköteleződések nem filmes intézmények irányába és a külföldre költözés és az ottani érvényesülés.. Erősek viszont a közösségi szolidaritás iránti vágyaik is, mivel erős a – közös munka és közös oktatási háttér mentén kialakult – dokumentumfilm munkaidentitásuk, ami más prekár munkákra, ahol az egyén nem tud elköteleződni hosszú távon, alapvetően nem jellemző.⁸⁶ Helyzetük felismerése motiválta, hogy a Nemzeti Filmintézettel szemben véd- és dacszövetségre lépjenek – többen részt vettek a MADOKE alapításában, illetve csatlakoztak az egyesülethez, és változó aktivitással részt is vesznek az egyesület életében. Az alanyok elmondása szerint a magyar dokumentumfilm mezőre jellemző, hogy összetartanak, mivel úgy érzik, egy hajóban eveznek, és csak szakmai összefogással tudnak az állami döntéshozókra nyomást gyakorolni. Azok az alanyok, akik nem csak dokumentumfilmekkel foglalkoznak, az intézményesített érdekérvényesítést kevésbé tartják hatékonyak a saját szakmájukban. Úgy gondolják, a közösségépítésben kisebb szerepük van az egyes szakmai szervezeteknek, s bár nyilvánosan kiállnak bizonyos ügyek mellett, az állami filmfinanszírozás változásaira nem tudnak érdemi hatással lenni ezek a csoportosulások. Ezzel ellentétben a vágó és a producer a MADOKE-t olyan összetartó, reménykeltő szövetségnek tartják, amely rövid idő alatt befolyást tudott szerezni. Egyelőre többen bizonytalanok abban, hogy a szervezetnek mennyi a valós mozgásteret, és képes-e lobbitevékenységet kifejtetni az NFI felé, viszont a közösségépítésben sikeresnek gondolják. Tehát fragmentált munkavégzésük ellenére az erős dokumentumfilm identitásuk segíti őket abban, hogy közösségeket hozzanak létre még akkor is, ha a domináns kulturális mező kitesztítja őket. Lehetőséget látnak a közös dokumentumfilmes műhelymunkában még akkor is, ha a filmjeiket más-más produkciós cégeknél készítik el, de abban is, hogy közösen töltsék el a szabadidejüket. A szolidaritás másik eszköze és egyben öröm forrása egymás munkájának elismerése és a női láthatatlan munka láthatóvá tétele a szimbolikus terekben, mint például a filmfesztiválok,

ahol mindig kiemelik alkotótársaik kreativitását, befektetett munkáját, és közös sikerként ünneplik az elért eredményeket. De a privát terekben is segítik egymást, például a forgatás vagy a vágás során felmerülő fájdalmas, nehéz helyzetekben, amikor egymás legfőbb támaszaivá válnak.

Egy későbbi vizsgálat tárgya lehet, hogy a dokumentumfilm mező belső dinamikája, tehát a gendervisnyok által meghatározott láthatatlan munka szabályrendszere mennyire érvényesül akkor, amikor férfi alkotókról beszélünk, így a dokumentumfilm mezőre vonatkozó munkavégzés teljesebb képét tudnánk megrajzolni.

„Mozgás az éhenhalás és a szabadság tengelyén” – idézem az egyik alkotót a címben, aki pontosan felismerte a művészeti munkákkal járó öröm–fájdalom tengely realitását a saját dokumentumfilm praxisában. Bizom benne, hogy ez az írás egy lépés lehet abba az irányba, hogy a szélesebb nyilvánosságban is láthatóvá váljanak a szélsőségekkel, értékekkel és nehézségekkel egyaránt teli hazai dokumentumfilm mező női tapasztalatainak sajátosságai.

Dóra Bartal

„Existence on the axis of starvation and freedom”
The position of women documentary filmmakers
in the Hungarian film industry

This study examines the Hungarian documentary field since 2010, employing the theories of the creative industry and invisible work and invisible art work, with a focus on the subjective experiences of female filmmakers based on qualitative interviews. Filmmakers in this narrow field experience „relative autonomy”, but also face a lack of resources. Most films that achieve symbolic success are typically made by women directors and producers with limited resources, where costs and risks are shouldered by individuals, and the films are often produced without domestic funding and co-produced by foreign countries. Consequently, the creation and distribution of films are increasingly determined by neoliberal logic, the domestic documentaries are not only dependent on state power but also on the rules of the global market. Therefore, within the context of contemporary Hungarian documentary film, it is particularly relevant to examine the phenomenon of women’s invisible work. We can argue that this field of culture has the potential to reproduce normative gender relations and normalize internalized neoliberal practices, which may drive participants toward self-exploitation.

Már digitális formában is elérhető!

Vincze Teréz Szerző a tükörben

Szerzőiség és önreflexió
a filmművészetben



A digitális változat ingyenesen letölthető
a Metropolis honlapján:

www.metropolis.org.hu



METROPOLIS KÖNYVTÁR