

SZÍNHÁZ – ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM DOKTORI ISKOLA

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

PACSKOVSZKI JÓZSEF

**KÉZJEGYEK**

**A SZERZŐI FILM KÉSZÍTÉSÉNEK ELMÉLETI KÉRDÉSEI ÉS  
MUNKAMÓDSZERE AZ ÖTLETTŐL A FILMIG**

TÉMAVEZETŐ:  
SCHULZE ÉVA  
EGYETEMI DOCENS

2012

# Tartalom

1. Bevezetés.....	4
2. Kísérlet a szerzői film fogalmának meghatározására.....	5
2.1 Szerzői film és zsánerfilm.....	9
3. Személyes történet születik.....	11
3.1 Az idő és a rendkívüli esemény.....	14
4. Az alkotói ösztönösség és tudatosság.....	18
4.1 A nemzeti jelleg.....	19
4.2 Alkotói szerepjáték.....	20
4.3 Mesterek.....	21
5. A szerzői film jellemzőinek megjelenése a mesterek, Szabó István, Federico Fellini, Ingmar Bergman műveiben.....	22
5.1 Szabó István korai trilógiája – a vallomásfilm.....	22
5.2 Szabó István szerzőisége a késői trilógiában.....	32
5.3 Fellini és a karikatúra.....	40
5.4 Bergman „női” lelke.....	45
6. Szerzőiség és a filmstílusok.....	52
6.1 Az etűdfilm.....	52
6.2 A kísérleti film.....	54
6.3 Az esszéfilm.....	58
6.4 A költőiség.....	61
6.5 A spirituális film.....	63
6.6 A történet-centrikus dráma.....	66
6.7 A melodráma.....	69
7. A szerzői film munkafázisainak sajátosságai az ötlettől a filmig.....	72
7.1 A forgatókönyv.....	73
7.2 A forgatás.....	77
7.3 A film a vágóasztalon.....	80

8. Tendenciák a mai európai szerzői filmben.....	82
9. A szerzői film és a néző.....	87
10. A következő film.....	89
Irodalomjegyzék.....	90
Tézis.....	95
Szakmai életrajz.....	101

## 1. Bevezetés

*1994 őszén, többedmagammal, kezemben egy jókora lombos faággal, rohanok a rákosrendezői pályaudvaron az álló vonatkocsi mellett. Leguggolva visszaaraszolok, aztán kezdem a futást megint. Az ablakon elgondolkodva Esti Kornél, Máté Gábor néz ki. Az üvegben tükröződik a felhős ég és suhannak a „fák”. Közben hat, markos férfi, emelőikkel mozgatja a kocsit. A kamera az ablakra szegeződik, siklik a fahrt sínen. Mi, a tükröződő „fák”, újra megkerüljük Gózon Francisco-t, az operatőrt, és elszaladunk a vonatablak előtt. Magamban mormolom Esti belső monológját, s közben mérem az időt, meddig kell, hogy tartson a felvétel:*

*„Amikor a vonat elindul, a kíváncsiság, a gyerekes érdeklődés mindenkin úrrá lesz, s az a boldogabb, aki a vonat ablakánál kapott helyet, hátha az elröppenő élet szépségéből megnyílik valami a számára.”*

*Boldog vagyok. Az első játékfilmemet forgatom. Játsszom. Esti és én, éppen a vonat ablakánál kaptunk helyet.*

A film létrehozása kollektív öröm. Az ötlet első, tétova elmesélésétől a premieren történő meghajlásig egy csapat munkája. Mindig csodálattal és hálával tölt el, hogy az álmaimat egy maroknyi ember komolyan veszi és hisz abban, hogy valami érdekeset, fontosat hozunk létre. A végeredményt tekintve vannak örömeim és csalódásaim. Mikor ennek a dolgozatnak a témáján gondolkodtam, megkísértett annak a lehetősége, hogy mélyrehatóan foglalkozzam a hat játékfilm készítése során szerzett tapasztalatok rendszerezésével. Végül úgy döntöttem, hogy egy általánosabb kontextusba helyezem a személyes élményeket és az ezekből levonható tanulságokat: a szerzői film elméleti háttere és készítése stációinak elemzése közé illesztve, reményeim szerint érvényes kontextusba kerülnek azokat a gondolatok, amiket a saját filmjeimről fontosnak vélek elmondani. A személyességnek és a tudományos igényű analízisnek a kettőséből építkezik ez a dolgozat. Azt gondolom, hogy a szerzői film készítése egy tágabb, kulturális gondolkodás része. Nem függetleníthető azoktól a viszonyoktól, amikben éppen élünk s azoktól a hatásoktól sem, amik átszövik az életünket. Ezért többször kitekintek egyéb területek felé is, mert ezek értelmezése – remélhetőleg - hozzásegíthet a szerzői film megértéséhez. Fel-felvillantok olyan gondolati irányokat, amik bővebb tárgyalást is megérdemelnének, ám mivel nem tartoznak szorosan a tárgyhoz, csak jelzem őket.

Szándékom szerint egy könnyen olvasható, élőbeszédhez hasonló stílusban igyekeztem papírra vetni a gondolataimat és tapasztalataimat. Meggyőződésem, hogy egy alkotó ember tollából így adekvátabb és tanulságosabb kísérlet születhet, mintha egy szigorúan elmélet-centrikus munkára szorítkoznék.

### A célkitűzés

Számos, filmtörténetileg is elismert filmalkotás példáján át szeretnék közelebb jutni a szerzői film törvényszerűségeihez és rávilágítani az egyes filmek egyedi értékeire. Egy alkotó ember igyekszik a tőle telhető tudományos igényességgel – sokszor személyes alkotói problémákra helyezve hangsúlyt – végére járni annak, hogy miféle kérdésekkel és problémákkal kerül szembe a szerző, amikor „szerzői film” készítésére adja a fejét.

### A módszer

Először a szerzői film meghatározására teszek kísérletet, s létrejöttének hátterével és indíttatásaival foglalkozom. Majd a mestereimnek tartott alkotók filmjeiben vizsgálom a szerzői film stílusjegyeinek megjelenését. Megpróbálom a példák segítségével rendszerezni a szerzői filmstílusokat, kiemelve egy-egy számomra meghatározó alkotást. Áttekintem az egyes filmkészítési munkafázisok alkotói problémáit. Végül kísérletet teszek arra, hogy a szerzői film mai tendenciáit felvázoljam.

### A vágy

Remélem, hogy ez a dolgozat némi segítséget adhat a filmkészítőknek műveik elkészítéséhez, s hozzájárul a szerzői filmek körüli kérdések tisztázásához.

## **2. Kísérlet a szerzői film fogalmának meghatározására**

„A (film) tényeket, jelenségeket kölcsönöz az életből és a kész műben benne van mindaz, ami magában az életben megtalálható. A film a szemlélődést, a reflexiót, a rendszerbe szedett gondolatot egy kialakulatlan, jobbra csak ösztönösen érzett alapvető fiziológiai folyamathoz kapcsolja: ez a folyamat az élet.”<sup>1</sup> –mondja Jean-Luc Godard.

---

<sup>1</sup> Bíró Yvette: *A film drámaiság*. Budapest, Gondolat, 1967.5.o.

A film rendkívüli ereje – többek között – a sűrítés lehetőségében van. Kiválogatja és rendszerezi az élet-elemeket és felfűzi azokat egy vezérfonalra, a mondanivalóra. A különböző filmrendezők esetében a rendszerezésnek, a mondanivaló megközelítésének módja más-más, de a lényeg ugyanaz: az emberi életre reflektálni. Az eszköztár, a megközelítés változatossága, az emberi jellemről alkotott megfigyeléseknek az újdonság erejével ható pillanatai egyszerre tanítanak és szórakoztatnak. Egy-egy kiemelkedő alkotó személye, egyéni látásmódja emberformáló hatással lehet az egyénre, sőt, nemzedékekre is. Egy jól mesélő alkotó útját végigkövetni élmény. A film az egyik legvarázslatosabb média: másfél órába sűrített élet, ami olyan intenzív hatásfokon tud a néző lelkéhez hozzáférni és megmozdítani azt, amihez foghatót talán csak egy zenemű vagy egy katartikus színházi előadás képes előidézni. Nevettet, sírni készítenek. Megtisztíthat, felemelhet, gondolkodásra serkent, rádöbbsenhet az élet szépségére, fonákosságaira, borzalmaira. Hősök lelkébe, testébe bújunk és megadatik nekünk a mások életébe való mélyesleges bepillantás. A sűrítés eszközeivel élő „hipnózis”<sup>2</sup> révén a részesei leszünk az élet felszín alatt zajló titkainak.

**Minden jó szerző a filmjével megszólítja a nézőt.** Amikor valaki belső kényszert érez arra, hogy azt az egyéni, fontosnak ítélt mondanivalót, amit a tapasztalatai alapján megfogalmazott magának, másokkal is megosszon, és birtokában van egy kifejezésre, közlésre alkalmas mesterség elemeinek, akkor ez az „érintettség” és szakmai képesség szerzői mű megszületésére predestinálhatja. A vágyat, hogy megossza a „tudását”, két motor is hajtja: az, hogy mások is részesei legyenek annak az ismeretnek, véleménynek, ami az alkotó birtokában van, valamint a belső megkönnyebbülés, hogy a „terhet” mások vállára is helyezi. Mindezek az alkotás kalandos folyamatába illeszkednek. Az alkotás lényegében teremtés: akár egy asztalosnál, amikor új bútort hoz létre, akár a filmrendezőnél, amikor sorsokat vetít vászonra. Születik valami új, ami a világ része lesz, s ami a film esetében tükrözheti az alkotónak a világhoz való viszonyát.

Nézzük meg, mit ír a szerzői filmről a Filmlexikon: „A fogalom az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején születik, a francia újhullám rendezőinek (Truffaut, Godard, Rohmer,

---

<sup>2</sup> „Énszerintem a mozi bizonyos szempontból hipnotikus hatással van a nézőre. (...) A mozi hipnotikus hatása, mely természetesen enyhe és alig észrevehető, valószínűleg annak köszönhető, hogy a teremben sötét van, meg annak, hogy a képsíkok váltakozása, a fények villódzása meg a kamera mozgása csökkenti a néző kritikai érzékét, lenyűgözi, bizonyos szempontból megerősöskölja az embert.” Louis Buñuel: *Utolsó leheletem*. Budapest, Európa, 1989. 76.o.

Rivette) filmes gyakorlatában, s a Cahiers du cinema<sup>3</sup> című folyóiratban megjelenő írások nyomán. Az újhullám képviselői szerint a markáns személyes hang, illetve stílus, az egyéni kézjegy különböztethet meg egy-egy filmet a nagyipari filmgyártás szériatermékeitől. S a filmszerző (auteur) rangot a filmrendezők közül csak az érdemli meg, aki képes - ahogy Jacques Rivette fogalmazta - „egyes szám első személyben szólni hozzánk”. A hatvanas-hetvenes évek különösen kedveznek a személyes hangvétellű szerzői - vagy művész filmek - létrejöttének, a progresszíven gondolkodó, s a film kifejezési lehetőségeit radikálisan megújítani törekvő különféle, angol, francia, cseh, szovjet, német újhullámok elindulásának. A szerzői film ekkoriban lesz máig hatóan a nagyipari körülmények között születő professzionális tömegfilm ellenlábasa, amely tudatosan törekszik fellazítani a műfajfilmek gyakran megmerevedett sémáit, kliséit -, a mindenható sztárrendszert, a lineáris filmelbeszélési formákat, s folyamatosan bíztat a valóság közvetlenebb, személyesebb filmes megragadására.” – írja a cikk.

Valóban, meghallva egy jelentős filmalkotó nevét, egyfajta egyéni látásmódra asszociálunk, ami a szerző jellemzője. Egyfajta minőségi és milyenségi védjegy. A szerző egyénisége nyomja rá a bélyegét a témaválasztásra, a film stílusára, s a „védjegyeket” - ha a néző közel érzi őket magához – szinte elvárja a rendező következő filmjétől. Egy szerző stílusjegyei azonban változhatnak az évek során. A szerző kísérletezik, igyekszik tágítani a határait. Van, amikor ez drasztikus stílusváltásban jelentkezik – gondoljunk például Szabó István „Bizalom” előtti és utáni filmjeire.

Rivette gondolatát a személyességről egy tanulmányában Nánay Bence is boncolgatja: „A Cahiers kritikusainak fő állítása, hogy egy film akkor jó, ha magán viseli szerzője kézjegyét. Egy film akkor jó, ha szerzői film. A kérdés tehát az, hogy mit jelent az, hogy egy film szerzői film, s mi tesz valakit szerzővé s nem csupán jó mesteremberré. Jacques Rivette definícióját fogadták el a legtöbben: szerző az, aki egyes számban beszél. Egy másik akkoriban népszerű megfogalmazás szerint a szerző az, akinek a filmjei valamiféle kontinuitást mutatnak, akinek filmjeit összeköti a rendező személyisége.

Ezek a definíciók nem túl egyértelműek. Nem világos például, hogy mit is jelent az, hogy a szerző egyes számban beszél. Antonionit, például, nem lehet ezzel meggyanúsítani, mégsem mondaná senki, hogy ne lenne szerző. Másfelől, ha egy első filmet kell megítélni, az a meghatározás, hogy az életmű filmjeinek kontinuitást kell mutatnia, értelemszerűen nem alkalmazható. De egy első film lehet nagyon is személyes és ízig-vérig szerzői.

---

<sup>3</sup> Francia film magazin. 1951-ben alapította André Bazin, Jacques Damiel-Valcorze és Joseph-Marie Lo Duca.

Egy Antonioni- vagy egy Godard-filmet pár másodperc után fel lehet ismerni. Kérdés, hogy mit ismerünk fel. Truffaut-ék szerint a szerző kézjegyét. Azt mondhatjuk tehát, hogy egy film akkor szerzői film, ha a rendező személyes, felismerhető kézjegyét hordozza magán.

Az sem egyértelmű, milyen kontinuitást teremt a szerző művei között: tematikai vagy stílári folytonosságot. Az ábrázolás tárgya vagy az ábrázolás módja a kontinuum? Attól függően, hogy melyik kontinuitás-fogalmat fogadjuk el e kettő közül, igen különböző kritériumot kapunk a szerző és a szerzői filmek azonosítására. A klasszikus szerzői elmélet, bár mindkét kritériumot alkalmazta néha, elsősorban stílári kézjegyeket keresett. Egy Bresson-filmet azért tudunk felismerni, mert a stílusa bresssoni. Ez a distinkció azért is fontos, mert ha a személyes, felismerhető stílus definiálja a szerzőt, akkor egy olyan rendező is tekinthető szerzőnek, aki egész életében mások forgatókönyvéből dolgozott.”<sup>4</sup>

Nem feltétlenül születik – pontosabban: nem csak akkor születhet - szerzői film, amikor maga írja a forgatókönyvet a rendező. Ez persze lehetséges, de egy jó adaptáció, amikor egy mű alkotójának szellemisége egy másik alkotó szellemiségével, látásmódjával ötvöződik, egy különleges, új szemléletű, sőt, néha új jelentésű művet hozhat létre. A szerző értelmez egy művet, és azt átalakítja a saját egyéniségén átszűrve a saját - és a világ éppen aktuális rezonanciájára. Tehát, szerintem, a szerzőiség: egyéni értelmezés. A szerzői film a szerző(k)nek a történetről való értelmezését sugalmazza. Hadd hozzam fel példának Truffaut „Jules és Jim” című filmjét. A Henri-Pierre Rocher regényből készült mű nem csupán egy filmre vitt regény. A rendező világszemlélete alakítja át Rocher mondatait eleven, lüktető, élet-igenlő képsorokká. Kettejük kapcsolatából születik egy remekmű. Magának a könyvnek nem volt akkora sikere, mint a belőle készült filmnek. Truffaut kellett ahhoz, hogy Rocher-t a világ megismerje. A Jules és Jim szerzői film? Igen. Magán hordozza Truffaut egyéni, személyes véleményét a világról, stílusát és erkölcsi tartását. Vagy - Bikácsy Gergelyt idézve - azért, mert Truffaut a kamerával töltőtollként bánik, és ez által a személyesség, az önvallomás (és nem önéletrajz) varázsa sugárzik a vászonnól.”<sup>5</sup>

Összegezve a magam számára így fogalmazok: **a szerzői film a belső kifejezés kényszere folytán jön létre, egyéni látásmóddal és egyéni stílussal. A szerző igazságérzetéből táplálkozó vélemény, a minket körülvevő világ problémáira reflektálva. Azzal a céllal készül, hogy hatást gyakoroljon az emberek gondolkodásmódjára, érzéseire.**

---

<sup>4</sup> Nánay Bence: *Meghalt a szerző! Éljen a szerző!* Metropolis- szerzői elméletek. 2006.12.21

<sup>5</sup> Bikácsy Gergely: *Bolond Pierrot moziba megy.* Budapest, Héttorony könyvkiadó-Budapest Film, 1992. 175.o.



Tarkovszkij szavaival élve így is összefoglalhatom: „**A művész szenvedélyes igazságkeresése, az a mód, ahogy céltudatosan törekszik a világ és önmaga megismerésére.**”<sup>6</sup>

## 2.1 Szerzői film és zsánerfilm

Érdeemes kitérnünk a szerzői és a zsánerfilm közötti – ma is nagyon aktuális – provokált ellentétre. Nem tartom szerencsésnek a filmek alapvetően két táborra való osztását, és a *művészfilm*, valamint az eleve hibás *közönség-/kommersz-/tömegfilm* címkézést sem. A fogalmak félreértésre adnak okot, és tisztázásra szorulnak. Nyilvánvalóan észszerű szándék megkülönböztetni és nevén nevezni bizonyos film típusokat. Sokszor szükséges különbséget tenni a szerzői filmek és azon filmek között, amik elsősorban a szórakoztatás céljával készülnek, és minél szélesebb közönség kegyeit szeretnék megnyerni. Az utóbbi filmtípusra a műfaji film, vagy másképpen a zsánerfilm elnevezés a találó, hiszen műfaji és nem minőségi megkülönböztetést kell érzékeltetni. Janisch Attila filmrendező egy vitacikkében, amiben a magyarországi filmtámogatást befolyásoló véleményekre reflektál - véleményem szerint -, helyesen ír erről:

„A „művészfilm” azért rossz kifejezés, mert úgy tűnhet, értéket jelöl, miközben ezt válogatás nélkül teszi azokkal a filmekkel, amelyeket inkább a finanszírozási technikák (az állami támogatás dominanciája), a forgalmazási metódus (művész mozik), valamint a nemzetközi utóélet (fesztiválok) alapján - és nem az általuk képviselt érték alapján lehetne ezzel a megjelöléssel illetni. Arról nem is szólva, hogy a mai kultúraellenes szemléletnek megfelelően azok, akik ezt a kifejezést használják, többnyire valamiféle pejoráló, lebecsülő szándékkal és megvető hangsúllyal teszik, megint csak egybemosva a művészileg értéktelent a művészileg értékessel és azt sugallva, mintha a művészet (tegyük hozzá: kizárólag az ő értelmezésük szerint) a valóságnak hátat fordító, a saját közönségét nem találó és ezt a kapcsolatot a nézőkkel nem is kereső, végtére is tehetségtelen filmek halmaza lenne,

---

<sup>6</sup> Andrej Tarkovszkij: *A megörökített idő*. Osiris Kiadó, Budapest. 1998. 47.o.

amelyeknek alkotói valójában semmiféle támogatást nem érdemelnének filmjeik elkészítéséhez.”<sup>7</sup>

A lebecsülő szándék sokak felől megnyilvánul abban is, hogy a művészi értékeket hordozó filmekről gyakran közönségikert is várnak. Másrészt a jelentős fesztivál sikereket is gyakran értelmezik úgy rossz nyelvek, hogy nézhetetlen filmeket gyártók egymásnak osztanak díjakat. Sem a nézőszám, sem a fesztiválsiker nem lehet abszolútum egy film megítélésénél, hatásának s ezzel együtt „értékének” megítélésében. Az efféle megközelítések nagymértékben általánosítanak, s így eleve nem állhatják meg a helyüket. Sokszor nincs másról szó, mint a művészi értékeket képviselő elmélyült alkotások és az ezeket utánozni vágyó, művészkedő filmek egybemosásáról. Művészfilm helyett szerzői filmről kellene beszélnünk, mivel azok a művek, amik valóban értéket képviselnek, magukon hordják az alkotó személyiségjegyeit, mind a tartalom, mind a forma tekintetében. Egyfajta látásmódot közvetítenek, ami a szerzőre jellemző.

Ugyancsak egyetértek Janisch egy későbbi megállapításával, hogy módosítani kellene a köztudatban élő „közönségfilm” fogalmat a műfaji- vagy zsánerfilm kifejezésre.

Ritka az olyan filmalkotás - legyen bármi is a létrehozásának indíttatása -, ami nem azzal a szándékkal készült, hogy közönség láthassa.

Azok a filmek, amik egyfajta tipikus műfaji elemek felhasználásával (pl. krimi, akciófilm, kalandfilm, horror, vígjáték műfaji elemei), egymással összevethető, hasonló emberi érzéseket közvetítő és működésükben is hasonló dramaturgiai elemekre építő (vagyis, összességében hasonló típusú, zsánerű) történeteket mesélnek el, a zsánerfilm (műfaji film) kategóriájába tartoznak.

Egy szerzői film lehet egyben zsánerfilm is. De ez fordítva is lehet igaz. Egy jól sikerült szórakoztató vígjáték is lehet szerzői film, amennyiben hangot ad az egyéni véleménynek, egyéni látásmóddal rendelkezik, igazságokat fedez fel, problémákra világít rá. Nem az a fontos, hogy milyen „papírba” csomagoljuk a küldeményt, hanem annak az igazságtartalma. A szerzői film is a közönség kegyeire pályázik. Az egy más kérdés, hogy vannak nehezebben megfejthető alkotások, amik nem vonzanak annyi nézőt, mint egy amerikai filmvígjáték, vagy szerelmi történet. A *Casablanca*, a magyar származású Michael Curtiz filmje, egy melodráma, de a melodráma mögött emberi tartás és pacifista szemlélet áll. Szórakoztat, igényesen. Az *Alul semmi*<sup>8</sup> egy angol vígjáték, ami a munkanélküliség problémáit

---

<sup>7</sup> Janisch Attila: Magyar zsáner. Zsáner és szerzőiség – Művészet és statisztika. [www.magyar.film.hu](http://www.magyar.film.hu), 2008. február 8.

<sup>8</sup> Eredeti címe: *The Full Monty*. Angol szatirikus film. Rendező: Peter Cattaneo. (1997)

boncolgatja. Szerethető a film, szerethetők a hősei, és azon túl, hogy gördülékenyen és szellemesen mesél, a szerzők által fontosnak vélt dolgokra világít rá. Bacsó Péter satirikus vígjátéka, a *Tanú*, görbe tükör az ötvenes évekről. Tartalmas vígjáték. Széles körben szeretett és ismert film Magyarországon.

Érdekes megnézni, hogy egy „mozgóképek és médiakultúra középszintű felvételi teszt” megoldásában miképpen is válaszolják meg a „szerzői” és a „tömegfilmek” közötti különbséget:

- a) a szerzői filmet a stílus, a tömegfilmet a tematika jellemzi.
- b) a szerzői filmet a típus, a tömegfilmet az archetípus használata jellemzi.
- c) a szerzői film hétköznapi, a tömegfilm szélsőséges helyzetekkel dolgozik.
- d) a szerzői filmek elsősorban az alkotó szemléletének kifejeződései, a tömegfilmekben a szerző világlátása kevésbé érzékelhető.
- e) a szerzői film egyedi műalkotás, míg a tömegfilm általában valamely műfaji műhalmaz egyik tagja.

Az öt pont ugyan érzékelteti az alapvető különbségeket, de csak fenntartásokkal fogadható el. Kivételek és különlegességek, rendhagyó művek, besorolhatatlan alkotások a szerzői és a tömegfilm közötti határvonalon és a szerzői film saját határain belül is mindig voltak, és remélhetően, mindig lesznek.

### **3. Személyes történet születik**

Vizsgáljuk meg, hogy a szerzői film egyik alapvető eleme, a *személyesség* miként is születik meg az elbeszélő és az elbeszélte történet viszonyában, s milyen kommunikációs „stratégiák” és jellemzők avathatnak egy történetet személyes szerzői történetté. Majd nézzük meg, miképpen is születhet a személyes történetből szerzői film.

#### Az élmény megosztása

„Elmesélek neked egy történetet....” , „Te, tudod, mi történt velem?...” „Képzeld el,...” , „Ezt nem fogod elhinni...”

Gyakran a fenti szavakkal vezeti be mondandóját az a személy, aki szeretné megosztani élőbeszédben egy élményét, ismeretét másokkal. A történet alkotójának az a célja, hogy egy eltervezett hatást váltson ki a hallgatóságából. Például együttérzést, csodálkozást, dühöt stb. Az a vágya, hogy arra az érzelmi vagy gondolati síkra terelje a hallgatóságát, amit ő is megtapasztalt, ismerőjeként vagy részese lévén, majd továbbadójaként az eseménynek.

A szavak által történő mese igazán akkor sikeres, ha szuggesztív az előadás. Ha magával ragad. Ha el tudom képzelni, bele tudok helyezkedni, s nem kell minduntalan megállítanom a mesélőt – miről is beszélsz? Hol tartunk? Kivel is történik, hol? Az élőbeszédben persze megengedhető egyfajta könnyedség, pontatlanság, majd kiigazítás, gyors visszautalás vagy éppen előrevetítés. Az élőbeszédben a történetmesélést testbeszéd, mimika, a hang modulációja kíséri. Széles kommunikációs eszköztárat felhasználva igyekeznek a történet elmesélője érzékletessé, hatásossá tenni a mondandóját. A többrétegű kommunikáció összetettségénél fogva árnyaltabban képes kifejezni egy közlést. Felindult helyzetekben – óriási öröm vagy félelem - néha nem jön ki hang az ember torkán, ám csupán gesztikulációval, testbeszéddel is sok mindent kifejezhet a pillanatnyi lelkiállapotáról. Az egyén az evolúció során, saját kultúrkörén belül megtanulta, hogy bizonyos metakommunikációs jelek, hangok, s azok számtalan variációs lehetőséggel rendelkező párosítása mit is jelent. Hanggal és képpel, vagyis hallható és látható jelrendszerrel képesek vagyunk a többrétegű ábrázolásra. Egy arckifejezést „értünk” a filmben. Egy gesztus jelentését „olvassuk”. Az egymás utáni összetett „jelzéseket” pedig összerakjuk, és egymás utáni összhatásuk által értelmezni véljük az üzenetet. Az egyéni anatómiáján túl ebből is fakad az emberi arc megunhatatlan érdekessége, titka a filmen. A szavak és tettek mögötti gondolatok megfajtásának izgalma pedig minden történetnek az egyik „vivőeleme”.

### A megszerkesztett írásos élmény

Már az emberi történelem kezdetén a *megszerkesztett* élmény átgondolt, írásos formái avatott kezek által műalkotás szintjére emelkedtek. Ma, az internet világában, milliók írnak internetes portálokra, s a blogjaikba mások által is olvasható feljegyzések, írások kerülnek. Hiába azonban a tudományos fejlődés adta lehetőség, az írástudók közül csak a legjobbaknak sikerül ma is magukkal ragadni, élménnyel megajándékozni az olvasót, legyen szó akár egy újságcikkről, vagy egy nagyregényről, vagy csak egy blogbejegyzésről. Nem elég korrekt

mondatokat írni, azokat átélhetővé, élményszerűvé is kell tudni tenni. Természetesen, más-más igénnyel lép fel egy esszéisztikus próbálkozás vagy egy e-mail vagy egy játékfilm: mások az elvárásai és a szabályai az előbb említett három példának. Egy dologban azonban terjedelemtől, minőségtől függetlenül közös minden művészi szándékkal létrehozott kinyilatkoztatás: *hatást akar elérni a befogadónál*. Befolyásolni akarják a hallgatót, olvasót, nézőt - hatást akarnak gyakorolni az érzelmére és tudatára. A szerkesztés által a szerző az általa igaznak vélt érzés, gondolat, üzenet minél erőteljesebb kifejezésére törekszik. Igazat mesélni hatásosan viszont csak úgy lehet, ha a mesélő birtokában van egy „isten adta” *tehetségnek* és a (megszerzett) *tudásnak*.

### A személyes történet

Személyes történet az, ami tükrözi az alkotó érintettségét. Nem feltétlenül önéletrajzi elemekből építkező mese, hanem annak a tudásnak az átadása, ami az „akár így is történhetett volna” tapasztalatából fakad. A tudást, hogy szélesebb összefüggéseiben is értelmezhető legyen, valamint továbbadhatóvá váljon, rendszerezni kell. A tudást művészi szinten átadni pedig csak hatásossá váló szerkesztéssel érdemes. Az igazat kell mondani, de nem feltétlenül a valót.

Milyen „kommunikációs-stratégiai”, módszertani összetevők által válik a személyes történet érdekessé? Mitől válik az *igaz* hatásossá?

Minden közlés időben történik. Egy adott időintervallum szükséges ahhoz, hogy valamit érzékletesen elmeséljünk. Egy jó mesemondó pontosan tudja, mennyi időt szán a történet elmondására.

Ez az *egyéni ritmus*.

A mesélő tudja (feltételezem, hogy tudatában van annak, mi a mondanivalójának a lényege, mire futtatja ki a cselekményt), mit szeretne elmondani, ehhez igazítja és válogatja meg a szavait és a hangfekvését, egy bizonyos hangvételtben, a rá jellemző artikulációval mondja el a mondandóját: ez a *személyes stílus*. Formának is hívhatom.

És hogy *ő* mit tart fontosnak elmesélni: az a *személyes téma*.

Mitől válik a *személyes* mások számára is érdekessé?

Akkor, ha a személyes történet úgy szólal meg, hogy a néző úgy érzi, róla szól, vagy: neki szól, s mintha a saját gondolatait, érzéseit látná viszont, megszerkesztett, kikristályosított formában.

Az egyes szám első személyben való mesélés során az alkotó egy nézőpontba kényszeríti bele a nézőt, egy egyéniség egy jellem változásain keresztül értelmezi a néző a történetet. Gyakran a főhős az alkotó alteregója: Bálint András a korai Szabó István filmekben, vagy Jean-Pierre Leaud több Truffaut filmben is. A személyes szerzői film valami lényeges, fontos életkori tartalmat igyekszik körülírni. A személyes történet túlmutathat a nemzedéki sajátosságokon, akár univerzális is lehet, s mivel a szerző a mű keletkezésekor mindig egy adott életkorból és élethelyzetből szemléli a világot, többnyire magában hordja egy életszakasz problematikáját.

*Végigpörgetem magamban a hat játékfilmemet, abból a szempontból, hogy milyen indíttatás, vágy hozta is őket létre. Miközben kutatom magamban az indító élményeket, emóciókat, rá kell jönnöm, hogy van még egy fontos tényező, ami a szerzői film létrehozásához elengedhetetlen: és ez az **alkotói kíváncsiság**. A kíváncsiság szó két lényeges dolgot is fed egyszerre. Egyrészt kíváncsi vagyok, hogy azokat a problémákat, kérdéseket, amik az életviteleből, életútból, alkatomból, a világhoz való viszonyomból, az „én” keresésből fakadnak, meg tudom-e fogalmazni – s a kérdésekre adandó válaszok a filmkészítés közben kialakulnak-e. A másik fajta kíváncsiság abból fakad, hogy miként tudom a kitűzött célt megvalósítani. Sohasem akartam olyan filmet készíteni, amiről tudtam, hogy kétségek nélkül, könnyedén le tudom forgatni. Nem a fizikális értelemben vett és nem is a mesterségbeli tudás kétségeiről beszélek, hanem arról, hogy a film készítése során eljutok-e az őszinteségnek és önanalízisnek arra a szintjére, ami érdekes lehet másoknak is, s arról a kíváncsiságról, hogy a gondolatiság hogyan ölt majd testet a mozgóképben s létrejön-e a filmnek az a szellemisége, amire vágyom? Az a szellemiség, amit a nézőkkel szeretnék éreztetni. Talán ez utóbbi a legnehezebb a filmkészítésben s ez is az izgató: soha nem lehet tudni, hogy – a legjobb szándékokkal és őszinteséggel is – hogyan „szólal meg” az, ami kijön a szerző keze közül. Minden szerzői film egy kihívás az alkotó számára.*

### 3.1. Az idő és a rendkívüli esemény

A történet *mese*, aminek eleje, közepe, vége és tanulsága van. Minden mese kilépés a jelenből s a valós időből. Nem a valóság, de úgy tesz, mintha az volna. A mese gondolatok

strukturálása, vagyis tudatos megszerkesztése és az *idő átstrukturálása*, vagyis a cselekmény sűrítése és nyújtása. Közelebb hozunk egymáshoz olyan történeti elemeket, amiknek ütköztetése, vagy egymásutánisága a tudatban érdeklődést és asszociációkat kelthet, az érzelmi oldalon pedig újabb érzéseket mozdít meg, amik kíváncsivá teszik a hallgatót, nézőt a folytatásra.

A jó mese érdeklődést vált ki.

Nézzük meg egy kiemelkedő példán, Makk Károly: *Szerelem* című filmjének kulcsmotívumait vizsgálva, hogyan is kapcsolódik egymáshoz a gondolati és időbeli strukturálás, s ezek által hogyan is válik érdekessé, rendkívülivé az alábbi történet.

„Az ötvenes években Luca, a fiatal tanárnő hűségesen várja haza politikai okokból bebörtönzött férjét, Jánost. A régi barátok félnek, elzárkóznak a segítségre szoruló asszony elől. Luca feladatai között szerepel az is, hogy ellássa anyósát és elhitesse vele, hogy fia filmet forgat Amerikában. A két nő különös kapcsolatának alapja, hogy ugyanazon férfi áll életük középpontjában. A Mama már nem tudja megvárni fia hazatértét. Egy nap váratlanul kiszabadul János, s a házaspár újra kezdi az életet.”<sup>9</sup>

A *Szerelem* című költői szépségű film - Déry Tibor két novellája nyomán - Tóth János operatőr és Makk Károly rendező közös alkotása. A film két síkon játszódik. A jelenében zajló feszültséget a két asszony közötti kapcsolat ki nem mondott igazságai hordozzák. Kettejük találkozásai az általuk közösen szeretett férfi megidézései. A valós börtön helyett egy álom-Amerikát hazudik Luca az idős anyának, aki talán maga is tisztában van a kegyes hazugsággal, a játékkal. Az anyában a századforduló képei, a múlt töredezett emlékképei egy másik idősíkot vetítenek elénk. A két korszak képi asszociációi „az emberi pszichikum rétegeztségének differenciált képi megjelenítése a *Szerelem* egyik nagy érdeme.”<sup>10</sup> Érdekel, hogy hova fut ki a két nő kapcsolata. Kíváncsi vagyok, hogy kiderül-e a hazugság? Érdekel, hogy mi lesz János sorsa. Szorongok, mert érzem, hogy élet-halálkérdés zajlik a háttérben, miközben egy ingatag alapokon és hazugságra épülő macska-egér játék zajlik az előtérben. Vagyis: a tudatom és az érzelmi felfokozottságom is „kielégülésre vár”. Megragad és nem ereszt el a történet.

A két nő közötti találkozásokat átszövi a múlt és János elképzelt amerikai útjának a képei. Mintha az anya szobájában az idő másképp működne. Ám az emlékképek között börtönképek is villannak föl: az igazság képei.

---

<sup>9</sup> Forrás: Port.hu

<sup>10</sup> Zalán Vince: Makk Károly. Filmbarátok kiskönyvtára. MFTI, 1981.88.o.

A múlt gyors és álomszerű képekben, stilizálva jelenik meg. A jelen lassú képei között a múlt gyors képei között az átmenetet a szoba tárgyairól bevágott rövid snittek adják. Egy testének és betegségének börtönében élő idős asszony a szabadságot és a hazug, de szép álmot a képzeletében találja meg. Játék zajlik, miközben a külvilágban a kádári megtorló korszak félelme uralkodik az '56-os forradalom után. A több idősík alkalmazása a történet szereplőinek alkatából, egyéni képzeletük megjelenítéséből és a szituációból fakad. Nem a filmre aggatott találmány. Az idő-és térsíkok váltakozása titkokat rejt, ami kíváncsiságot ébreszt.

A jótékony hazugságra épülő történet a végére eljut oda, hogy őszinte és igaz szavakat hallunk. Rendkívüli erejű és egyben megrázó a film befejezése, amikor János kiszabadulva a börtönből találkozik a feleségével, Lucával. Első közös estéjükön egy egyszerű párbeszéd válik rendkívülivé, kivételesen erőssé:

„- Egész éjszaka velem maradsz?”

- Minden éjjel, amíg csak élek.”

Hitet és bizakodást hallunk. „A *Szerelem* az által sugároz hitet és optimizmust, hogy megmutatja az emberben rejlő és kibontakozható erkölcsi szépséget; ideált közvetít: az emberi hűség ideálját – ebben a mi nagyon is hűtlenséghez szokott korunkban.”<sup>11</sup>

Különleges és rendkívül megrázó pillanatokát élünk át a film befejezésekor.

A *Szerelem* és a szerzői filmek történetei a *rendkívülit* mesélik el. A *különlegeset*. Vannak olyan filmek, ahol látszólag nem történik semmi izgalmas: egyhangú életet élnek a hősök. De ebben az egyhangúságban is történik valami rendkívüli – persze az elbeszélőmód amplitúdójának megfelelően. Például: egy kopár szigeten esni kezd az eső.

A transzcendens filmművészet az időben és a lélek mélységes és átláthatatlan labirintusában találja meg a rendkívüliséget – ilyen Tarkovszkij rácsodálkozása a létezésre és a múlt időre. A költői film - Simone Weil<sup>12</sup> Pilinszky által sokat idézett szavaival élve -, a „tér és idő keresztjére” feszíti hőseit s egy álom-élet, élet-álom mezsgyén mesél. Ilyen Huszárik *Szindbádja* – emlékezzünk csak az utolsó képekre, Szindbád halálára, felfeszített latorként

---

<sup>11</sup> Gyürey Vera- Honffy Pál: *Mozgófénykép – Filmelemzések*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1984. 335.o.

<sup>12</sup> Simone Weil (1909. február 3. Párizs - 1943. augusztus 24. Ashford (Kent); nevét *Simone Weill* formában is ismerjük) francia aktivista, [filozófus](#) és misztikus volt.



széttárt karjaira, a templom falának zuhanva. Az esszéisztikus játékfilmekben a tények és gondolatok asszociációja világíthat rá összefüggésekre – például Godard *Éli az életét* című filmjében Nana kurtizánna válásának tizenkét képben történő analizálása során.

*Amikor az Esti Kornél-ra készültem, sokáig nem tudtam, hogy mi lesz az a vezérmotívum, az egészet összefogó rendkívüli esemény, amire fel tudnám fűzni az elbeszéléseket. Mi legyen a struktúra, és hogyan is zajlik majd az idő a filmben? Nem különálló történeteket szerettem volna, hanem egy emberi érzést – pontosabban, kettőt végigvinni a filmben. A kettős személyiséget. Estit és Kornélt. Az alkotót és az embert. Az embert, aki azért él, bűnöz, hogy az élményeiből alkothasson, s az alkotót, aki hiúvn várja, hogy a művei által szeressék és elismerjék. Sokáig arra gondoltam, hogy egy kettős „én” lesz jelen a filmben – úgy, mint Buñuel „A vágy titokzatos tárgya” című filmjében, ahol a rendező két színésszel játszatja a női főhőst. Két Esti Kornél lesz – egy Esti és egy Kornél. De valahogy nem akart összeállni az egész – hol Esti volt cinikus, hol Kornél, hol Kornélnak voltak őszinteségi rohamai, hol Esti szenvedett saját hűtlenségein – vagyis összemosódott a két figura.*

*Szokásom, hogy minden filmhez feljegyzéseket készítek. Ebből, a keresés időszakból, az alábbi feljegyzésekre bukkanok:*

*„A túlvilágról visszatér Esti, és egy buszon száguld – s a busz utasainak – mint közönségnek elmeséli a kalandjait”.*

*Szerencsére, nem ezt a megoldást választottam. Egy őszi délutánon is firkálgattam a füzetbe, a HÉV zakatolt el az ablak mögött. Editke csókján és Kücsük csókján járt az eszem. Mindkettő a vonaton történik. Egy fiatal Esti és egy idős Esti, akik életük első és utolsó csókját kapják. Ösztönösen leírtam, hogy vonat, aztán azt, hogy két vonat, majd kibővítettem a mondatot: „Két vonat indul el különböző tér-időben. Az egyik a fiatal Esti, a másikon az idős...” És innen már ment minden a maga útján. Világossá vált, hogy a két személyiség nem egy időben és térben létezik. A két személyiség közötti különbség az életkorban és az életszemléletben van: a fiatal Esti Kornél naiv idealista, egy álmodozó, aki először vonatozik a tengerhez. Az idős Esti Kornél, a cinikus hazudozó, élete utolsó útján egy hideg, északi kisvárosba tart. Megszületik egy ifjú költő, aki nemes és nagy célokat tűz ki maga elé, és meghal egy idősödő költő, aki mint ember, bűnt bűnre halmozott. Az alkotó és az ember. Igen, itt sok-sok mindenről lehet beszélni. Éreztem, hogy megvan az „idő” és a „rendkívüli”, amiket kerestem:*

*„Két vonat indul el a tér és idő távoli pontjairól. Az egyik az élet vége felé közeledő, Európa-szerte ismert író, Esti Kornél utazik utolsó felolvasóútvárára Németországba, egy már-már téli napon, 1933-ban. Ugyanarról az*

állomásról indul el a másik vonat is, csak harminc évvel korábban, 1903-ban, rajta a tett- és tudásvágytól hajtott, az élet titkait kutató fiatal Esti Kornéllal, aki a ragyogó nyári reggelen élete első önálló útján az olasz tengerhez utazik. A vonatút "mindkettejük" számára sorsdöntőnek bizonyul. A fiatal Kornélban itt erősödik meg a hit, hogy költő, híres író lesz, mert szerinte csak a művész képes választ találni a lét legvégső kérdéseire is. A betegséggel küszködő, fáradt, kiábrándult Esti előtt pedig az út során lepereg bűnös-szenvedélyes élete, s hamarosan megérzi: itt, a vonatút alatt kell igazolást találnia arra, hogy gourmand-életélvezetében nem tékozolta-e el az életét."<sup>13</sup>

#### 4. Az alkotói ösztönösség és tudatosság

Az, hogy miről készít filmet egy alkotó, mit tart fontosnak elmondani, nagyon sok meghatározható és meghatározhatatlan tényezőtől függ. Azt, hogy milyennek látja azt a világot, amiben éppen sikeres vagy sikertelen, optimista vagy pesszimista, többek között meghatározza az alkotó tapasztalata, életkora és az éppen aktuális élethelyzete - egzisztenciális értelemben véve is. A szerzői film rendezője az érzeteit tudatosítva megpróbál eljutni a fogalmazásnak arra a szintjére, ahol a tudatosság és ösztönösség összhangban van.

**„Ráció és intuíció egységében születik a legteljesebb művészi forma, s az igazi művészet éppen azért nagy, mert mindazt, ami benne szándékolt, tervszerű és eleve átgondolt, a szándékolatlan esetlegesség látszatában tudja élénk állítani, s a törvényszerűt az élet természetes formáiban jeleníti meg.”**- írja Fövény Lászlóné.<sup>14</sup>

Szabó István említi egy interjúban, hogy az *Apa* című filmjét tartja a legsikerültebbnek, mert amikor azt készítette, akkor az ösztönösség és a tudatosság jó arányban keveredett benne. Sok filmtörténetileg is fontos film esetében hasonlóképpen nyilatkozhatna az alkotó, mint Szabó tette. Ezek a filmek kiállták az idő próbáját és a filmemlékezet részei lettek. Truffaut: *Négyszáz csapás*, Huszárik: *Szindbád*, Fellini: *8 és fél*, Godard: *Kifulladásig*, Makk: *Szerelem* – hogy csak néhány ismertebb példát említsek a közelmúltból. A sor persze a végtelenségig folytatható lenne.

---

<sup>13</sup> Forrás: Port.hu

<sup>14</sup> Fövény Lászlóné.: *Rómaiak esete, világ tüköre*. Budapest, Gondolat, 1984.

## 4.1 A nemzeti jelleg

A jó szerzői filmek többsége nemzeti jellegüket is megőrzi. Magyarország történelme, a kulturális gyökerek rányomják a bélyegüket azokra az alkotásokra, amelyek a magyar sors, az Európában elfoglalt szerepünk, az egyén és a történelem, az individuális kitörésvágy motivációit helyezik egy történet gyújtópontjába. Ezek a jegyek tetten érhetők sok 1960 és 2011 között készült magyar szerzői filmben. Akadnak a filmművészetben jócskán kivételek is, amik tértől és időtől függetlenül, stilizálva próbálkoznak egy világképet megosztani velünk,<sup>15</sup> de szerintem, a szerzői filmtörténet sikerültebb alkotásai többnyire azok, amik meg tudják őrizni nemzeti jellegüket, miközben az egyén drámáján át univerzális szintre is emelik. „Minden filmben azt próbáltam nyomozni, mi szükséges ahhoz, hogy ennek az országnak a népe végre valóban felnőtte váljék, végre valóban Európává legyen a „magyar ugar” – idézi Jancsó Miklós szavait Nemes Károly egy tanulmányban.<sup>16</sup>

Minden szerzői film, ami cselekményét historikus időkbe helyezi, a keletkezésének korára reflektál. A múltban játszódó történetek aktualitását felismerve hozhat létre a szerző olyan forgatókönyvet, ami a történelmi példa örökérvényűségére világít rá.

A *Szegénylegények* kiváló példája az önkényuralmi Magyarország -, s egyben a diktatúra kíméletlen és kiszámíthatatlan logikájának bemutatására. Jancsó olyan történetet választott, ami univerzális a hatalom működésének bemutatását illetően, ám egyedi, és különleges a hely, idő, szereplők tekintetében. Különlegessége abban is megnyilvánul, hogy olyan térbe helyezi a története, ahol nincs mód a menekülésre – a sík és belátható Alföldet választja.

„Nem kérdéses, hogy az 1966-ban, vagyis az elbukott forradalom és szabadságharc után tíz évvel bemutatott film 56-ról is szól, de ebből korántsem következik, hogy a XIX. századi magyar történelemből vett példa pusztán ürügy volna, amit gondosan rejtjelezni kellene és

---

<sup>15</sup> Nemzetközi sci-fi példával élve ilyen a „451 Fahrenheit” (*Fahrenheit 451*) 1966-ban készült brit játékfilm François Truffaut rendezésében. A film forgatókönyve Ray Bradbury hasonló című könyvének alapul. A film egy elképzelt jövőben játszódik, ahol az emberek már nem olvasnak, sőt a könyveket betiltották. A könyvregtegetőket üldözik, a megtalált könyveket elégetik. A film hőse a történet során hivatásos égetőből átkerül az üldözöttek oldalára, tagjává válik annak a kisebbségnek, akik igyekeznek a kultúrát megőrizni. Az asszociáció a náci könyvégetésre nyilvánvaló.

<sup>16</sup> Nemes Károly: *Miért jók a magyar filmek?* Budapest, Magvető, 1968. 222.o.

lehetne. Ha ez így lenne, a *Szegénylegények* mára poros múzeumi tárggyá változott volna, titkos üzenetté, aminek csak akkor és ott volt értelme és értéke, s ma már legfeljebb a történészeket érdekelhetné részleteinek pontos megfejtése. Nem, a *Szegénylegények* nem „üzen”, hanem létezik, még hozzá hallatlan erővel, tizedik alkalommal is magával ragad, egy percre nem ereszt el, s hiába ismerjük már a történetét, a poénjait, minden találkozáskor új árnyalatokkal gazdagodik a jelentése. Nem bírjuk levenni róla a tekintetünket: sötét csoda. Sötét, mert gonosz történetet mesél, egy levert forradalom könyörtelen és körmönfont pacifikálásának történetét.”<sup>17</sup> – írja a *Szegénylegények* -ről Schubert Gusztáv.

A közelmúltig a kelet-európai művészetben kiemelten fontos volt a „vatesz” szerző fogalma. Szabó István, Jancsó Miklós, Andrzej Wajda, Nyikita Mihalkov, – hogy csak néhány jelentős nevet említsek – sokszor pontosabban ábrázolták a történelemnek az emberre való hatását, mint a tankönyvek. A filmjeikben erőteljes, burkolt vagy nyílt üzenetet és analízist fogalmaztak meg.

## 4.2 Alkotói szerepjáték

Minden szerzői film magán viseli az alkotójának személyiség jegyeit. Mondhatnám úgy is - enyhe túlzással -, hogy a szerzői filmek önarcképek.

Ha abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy megnézhetjük Londonban a National Gallery-ben Rembrandt két önarcképét (az egyik 34 évesen, a másik 63 évesen ábrázolja a művészt), rögtön szembe ötlik a mester „jellemváltozása”: fiatalon tele van optimizmussal, ám idősebb korában cinikus, megtört és sérült tekintet néz vissza ránk. Egy filmes alkotó életében is minden film egy állomás az ön-jellemábrázolás útján. Változik a világszemlélet, a mondanivaló lényege, változik a pesszimizmus-optimizmus aránya. Közép- és Kelet-Európában különösen így van ez.

Az ember jellemét a veleszületett génjeiben lévő tudás-, tehetség- és jellemcsírák, valamint a neveltetése és környezete, a történelmi folyamatok változása alakítják ki.

A gyerekkorban elsősorban irodalmi, mozgóképes és egyéb kulturális élmények mozgatják meg a fantáziát. Az óvodás gyerekek ma egy farsangi délutánra elsősorban mesefiguráknak

---

<sup>17</sup> Schubert Gusztáv: *Szegénylegények* (1966). 2004. május 17. [www.magyar.film.hu](http://www.magyar.film.hu)

öltöznek be. A szerepek mintáit elsősorban könyvillusztrációkon vagy mozgóképen látják. Miki egér, jó tündér, katona, kalóz, focista, Batman stb. Ritkábban öltöznek a mindennapi élet jelmezeibe, munkaruháiba, például vízvezeték szerelőnek vagy orvosnak. A mese mozgatja meg a fantáziájukat: kilépnek a realitásból és belépnek egy álomvilágba.

Ahogy nőnek, az életkorúknak megfelelő meseazonosulást keresik. Amikor kinőnek a meséből, vagyis eléri a kamaszkort, a „példakép” megtalálása nehézségeket okoz. Az „elutasítás” korszakában a lányok elsősorban „dögösen” akarnak kinézni, a fiúk pedig férfiasan, „macsósan”. Majd felnőtt fejjel az egész farsangosdi csak viccnek tűnik; ha felnőtt fejjel kell jelmezt választanunk az már nem a példaképről, azonosulásról, hanem elsősorban a viccről szól. Vagyis: már nem akarjuk megmutatni, mi is él bennünk, kinek a bőrébe szeretnénk belebújni. Lehet, hogy hirtelen nem is tudnánk, hogy milyen állatnak, hősnek öltöznénk be, vagy éppen milyen szakma külsődleges kellékeit, ruháit aggatnánk magunkra. Egy szerzői film alkotója a saját hőseinek bőrébe bújik, s a hősein át gyermeki őszinteséggel tud beszélni gondolatairól, érzéseiről – saját magáról.

*Nem feltétlenül életrajzi azonosságról van szó, hanem az élet felszín alatt zajló mozgásainak azonosságairól: kimondott és ki nem mondott vágyakról. Amikor az Esti Kornél-t készítettem, úgy éreztem, hogy belebújva Kosztolányi bőrébe, a közös játékkal én is valami értékeset tudok felhozni a „mélyből” s általa közelebb jutok önmagam és a világ megismeréséhez.*

### **4.3 Mesterek**

Egy korszakalkotó mű létrejöttéhez nagyban hozzájárulnak azok a filmek, játékfilmek, amik nélkül, valószínűleg, egy mestermű sem jöhetne létre. Minden alkotás a többi alkotás közegében mozog. Kezdő filmesekre elsősorban más filmek hatnak – előbb-utóbb a tehetségesek elszakadnak a hatástól és megtalálják a saját hangjukat.

Egy alkotó a mestertől, vagy mesterektől tanulja meg a mesterséget – aminek fontos része a mester szellemisége. Elhatárolódik azon stílusoktól, szellemi áramlatoktól, amik inkább taszítják, vagy közömbösen hagyják. Így ez a kettős hatás, az igenlés és az elutasítás, együttesen tereli az alkotót a saját szellemisége és stílusa felé.

## **5. A szerzői film jellemzőinek megjelenése a mesterek, Szabó István, Federico Fellini, Ingmar Bergman műveiben**

Vizsgáljuk meg alaposabban, hogy a mestereimnek tartott filmkészítő műveiben miként is jelennek meg a szerzői film elemei, s mi a viszonyuk az alkotóhoz. Elsősorban három jelentős alkotó személyiségére és filmjeire helyezem a hangsúlyt. Nem életművük egészére reflektálok, hanem külön-külön, egy számomra érdekes aspektusból vizsgálom őket.

Szabó István, Federico Fellini és Ingmar Bergman a szerzői film önálló, ám mégis közös tőről fakadó ösvényein jutottak el sajátos látásmódjukhoz. Szabó István pályáját nagymértékben befolyásolta a francia újhullám, így az ő művein keresztül kitérek ennek az irányzatnak némely neves képviselőjére is. Vele foglalkozom részletesebben, lévén az ő alkotói módszerét közelebbről figyelhettem. Fellini és Bergman megkerülhetetlen nagyságok a szerzői film területén. Az ő munkásságukból azokat az elemeket és filmeket emelem ki, amik befolyásolták a gondolkodásomat. A három alkotói módszereit tanulmányozva, remélem, egyúttal közelebb is kerülhetünk a szerzői film lényegéhez.

### **5.1 Szabó István korai trilógiája – a vallomásfilm**

Szabó István esetében az önéletrajzi elemek nagyfokú nyíltsággal, személyes hangvétellel és őszinteséggel jelennek meg korai filmjeiben (*Álmodozások kora*, *Apa*, *Szerelmesfilm*). Ez a fajta bátor és gyermekien tiszta hang emeli olyan szintre, ahol a néző úgy érzi: a rendező vele együtt gondolkodik a saját életének dilemmáiról. A témaválasztás és a személyes mondanivaló szerencsésen találkozik nemzedékének problematikájával és útkeresésével. Egy olyan világban születtek a korai filmek, ahol sokaknak hasonló volt a múltja, jövőképe, karrier lehetősége, s többnyire ugyanazon eszmei és kulturális hatások nyomán (vagy éppen ellen) alakult ki a személyiségük. A fiatal Szabó közönsége magára ismert: ezek mi vagyunk, rólunk szól a film. Mindazok, akik gyerekként érték meg a második világháborút, kamaszként az ötvenes éveket, s a hatvanas években értek felnőtté. Szabó a korai filmjeiben saját nemzedéke meghatározó élményeit dolgozza fel: egy fiatal nemzedék útkeresését látjuk.

Sorsfordító események és döntések jelennek meg a korai történetekben. Az *Álmodozások kora* a beilleszkedés és kompromisszumkötés története, a felnőtté válás küszöbén – a legtöbb egyetemista találkozott ilyen jellegű a nehézségekkel. Az *Apa* című film hőse nem kuriózum – számtalan gyerek nőtt fel apa nélkül a második világháború után s később, 1956 után is.

*A Magyar Filmművészek Szövetsége a 43. Magyar Filmszemle ideje alatt 2012. február 4-én, 10 órai kezdettel nemzetközi konferenciát rendezett „A MAGYAR FILM HELYZETE AZ EURÓPAI FILMKULTÚRÁBAN” címmel az Uránia Nemzeti Filmszínházban. A konferencia moderátorai: Ulrich Gregor<sup>18</sup> és Báron György voltak. A konferencia lényege a filmes támogatás államilag deklarált- illetve, demokratikusan szerveződő támogatási rendszere iránti igény vitájában teljesedett ki, aminek taglalása nem ennek a dolgozatnak a témája. A bevezetőben viszont Ulrich Gregor reflektált az elmúlt évtizedek magyar filmek német sikereire. A kiemelt filmek között volt Szabó István *Apa* című filmjei is, amit a moszkvai fesztiválon látott először. Két fontos tény említett meg a németországi siker okaként: a háború utáni, apa nélkül felnőtt német közönség magára ismert a történetben: aktuálisnak és lényegbe vágónak találta. A másik az a személyes hangvétel, ami rabul ejti a nézőket. Műsorra is tűzték Nyugat Berlinben az Arsenal moziban és a siker Gregort igazolta.*

A *Szerelmesfilm* története sem egyedi: „Jancsi és Kata egykor szerelmesek voltak, de '56-ban a lány Franciaországba emigrált, a fiú pedig itthon maradt. Tíz év után most Jancsi Katához utazik, és a hosszú vonatút alatt felelevenednek fejében a régi élmények, emlékek és érzelmek.”<sup>19</sup> Hány - és hány szerelmet, barátságot választott szét 1956? A három film olyan alapkérdéseket boncolgat, amik a magyar történelem viszonylatában különös hangsúlyt és fontosságot kapnak.

Újranézve ezeket a korai filmeket, magával ragad és lenyűgöz, ahogyan megszeretteti a hőseit Szabó. A személyes önvallomás, a tétova útkeresés, a szerénység, és tisztesség, ami a Szabó hőseket áthatja, olyan rendezői szemlélet, ami a nézőt a hősköz vonzza. A főhősök sajátja a tenni akarás. Egyértelmű, hogy a szeretettel való közeledés, a gyengédség, a bepillantás lehetősége a hősök gondolataiba, rokonszenvessé varázsolja őket. Részesülünk a bizonytalanságukban, dilemmáikban. Ez a rendezői hozzáállás olyan, mint egy közvetlen beszélgetés a nézővel. A szerző a nézőt partnernek tekinti. Megértéssel igyekszik hősei felé közeledni a rendező, noha a hősök alapvetően jó szándéka nem mindig vezet sikeres

---

<sup>18</sup> Német filmtörténész, „A film világtörténete” c. munka társszerzője Enno Patalas-sal.

<sup>19</sup> Forrás: filmhu. 2007. március 23.

döntésekhez. Másrészt a *megértés* úgy is értelmezhető, hogy a szerző igyekszik megérteni hősei cselekedeteit – s hősei, s filmje által önmagát is. A gondolati és érzelmi kavalkádban kötőanyagként Szabó a költőiséget választja. Pontosabban, a költőiséget tekinti a boldogság egyfajta megnyilvánulásának. Az érzelmi csúcspontokat sebészi pontosságú azonosítás vizsgálat tartja meg. Pszichologizálás és líra. Értelem és érzelem egyenrangú kettőssége, mint a francia újhullám alkotásaiban. Ez a kettősség a korai filmek jellemzője.

Szabó az *Álmodozások kora* keletkezésének filmes és társadalmi hátteréről így vélekedik egy interjúban:

**„Riporter: Az *Álmodozások kora* nagyon korai film. A rendező életművében is, a főszereplők életében is: legtöbbjük pályája igazából ezzel a filmmel kezdődik. A rendező 26 éves, Bálint András és Esztergályos Cecília 21, Halász Judit, Béres Ilona 22, Sólyom Kati 24 – akkor még csupa ismeretlen név. Maga a film is arról szól, hogyan indul el a kádári konszolidáció első nemzedéke. És szinte abban a pillanatban szól, amikor elindul. Mégpedig azzal, hogy átlép a régi káoszon valami új racionalitással. Új kommunista hittel, mint Halk Éva (Béres Ilona), új technokrata hittel, mint Oláh Jancsi (Bálint András). A film végére az új nemzedék belenő, beleébred az új káoszba, a racionalitás új válságába. Hogyan jött létre ez a film ilyen korán?**

Mi jókor indultunk. Tőlünk várták, hogy megújítsuk a magyar filmet, másmilyen filmeket csináljunk, mint az öregek, Keleti Márton, Gertler Viktor. Elborított és felszabadított minket a francia új hullám. Úgy éreztük, hogy a kamerával mindent meg lehet és mindent meg szabad csinálni. A Balázs Béla Stúdió 1961-től úgy működött, hogy mi oszthattuk el a rendelkezésre álló pénzt, mi dönthettük el, milyen filmeket csinálunk – azzal, hogy bemutatási jogunk nincs. Senki nem avatkozott bele a munkánkba, utólag döntötték el, bemutatható-e a film, vagy sem. Így készült el például Sára és Gaál *Cigányok* című filmje, így készült el az általam rendezett *Te*, amely Cannes-ban díjat nyert. Ennek a sikernek szerepe volt abban, hogy én viszonylag fiatalon játékfilmet rendezhettem. A BBS sikerei nyomán kaptunk mi különböző lehetőségeket. Herskó János vezetésével megalakult a Stúdió 3., ahol Keleti és Gertler mellett az én korosztályom is helyet kapott. Az egyik legelső film volt az *Álmodozások kora*, ami itt elkészült.”<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Révész Sándor interjúja Szabó Istvánnal. [beszelo.c3.hu/97/06/15.htm](http://beszelo.c3.hu/97/06/15.htm)



Nagyon fontos tények hangzanak el. Alkotók csoportja létrehozhat egy stúdiót és annak szellemiséget adhat. Ritkán adatik meg a filmtörténetben, hogy közös stílusjegyekkel és szemlélettel megáldott fiatalok egységesen lépnek föl. Az egyik ilyen ritka pillanat a francia újhullám és annak – elsősorban az európai filmesekre gyakorolt felszabadító hatása.

„François Truffaut (*Négyszáz csapás, Jules és Jim, Lőj a zongoristára, Bársonyos bőr*), Jean-Luc Godard (*Kifulladásig, A kis katona, Éli az életét, Alphaville, Külön banda, Bolond Pierrot, Week-end*), Claude Chabrol (*Unokafivérek, A szép Serge*), Jacques Rivette (*Párizs a miénk, Őrült szerelem, Out One: Noli Me Tangere*), Éric Rohmer (*Az Oroszlán jegyében, Éjszakám Maudnál*), Agnes Varda (*Cléo 5-től 7-ig*), Jacques Demy (*Cherbourgi esernyők, A rochefort-i kisasszonyok*), Louis Malle (*Zazie a metrón, Lidércfény, Felvonó a vérpadra, Szeretők*), Alain Resnais (*Szerelmem, Hirosima, Tavalay Marienbadban, A háborúnak vége*), Jean Eustache (*A mama és a kurva, A Mikulásnak kék szeme van*), Roger Vadim (*Veszedelmes viszonyok 1960-ban*), Chris Marker<sup>21</sup> filmjei nem csak Szabó generációjára, de mind a mai napig hatnak a filmkészítőkre. Az újhullám alkotói úgy használják a kamerát, mint az író a töltőtollat. A testen át a lélek rezdüléseit viszik lendületes „kézírással” a vászonra. A felnagyított szuper hősök helyett a hétköznapi ember lesz a film hőse. Azokat a tereket, szobákat, kávéházakat látjuk, ahol ők élnek. A hatvanas, hetvenes évek filmjei dokumentarista hitelességgel ábrázolják a városképeket. A fiatal hősök bekószálják a várost, és a magukénak érzik azt. A *Négyszáz csapás*, Truffaut remekműve, az Eiffel torony megannyi látószögéből felvett képével kezdődik. Az autóra szerelt kamera folyamatosan mozog. Szerelmesen járja körül Párizs jelképét. Godard korai filmjeiben élményszámba megy látni a párizsi járókelőket, utcaképeket, bistro-kat. A mainál élhetőbb városképekben gyönyörködhetünk – s ez így van Szabó korai filmjeiben is. A városrészeknek „szerelmesen” fényképezett látványának megvan a miértje: a szereplők életének a kamaszkorának, az első szerelemének helyszíneit, majd a felnőtté válás tereit látjuk. Kiszorulnak a szülők lakásából, s egymás társaságában élik az életüket. Birtokba veszik a presszókat, tereket, utcákat. *Nem csak Truffaut, Godard, Rohmer szereti Párizst, Szabó is szereti az ő Budapestjét*. Ide kötik az emlékek. Szabó többször is hangot ad Budapest iránti szeretetének – külön költői kisfilmet is szentel *Várostérkép* (1977) címmel a témának.

---

<sup>21</sup> Forrás: Wikipédia: A francia újhullám

*Pár mondatnyi kitérő erejéig érdemes tartom megemlíteni - anélkül, hogy a dolgok mélyére igyekeznék ásni -, hogy a mai magyar szerzői filmekben Budapest (ha egyáltalán megjelenik) olyan képet mutat, mintha a hősök egy idegen bolygón járkálnának. Budapestnek a mai szerzői filmekben többnyire csak árnyoldala van. Költőiség és szerelem pedig mindig van, és Budapest is lehetne szerethető, ám 2011-12-ben nem ez van a „levegőben”.*

Szabó így folytatja az emlékezést az első játékfilmre:

„Az Álmodozások korának minden kockáját úgy forgathattam le, ahogy kívántam.

### **Riporter: És úgy fogadták el.**

Nem fogadták el. A Művészeti Tanács megtekintette, és bemutathatatlannak minősítette a filmet. Nem volt szó az Ön által említett mondatokról, a nemkommunistaságról, '56-ról... Azt mondták, hogy az egész szellemiségével van valami baj. Egyikük például azt a semmiféle politikai utalást nem tartalmazó jelenetet említette, amikor a csoporttársak beteglátogatás után kijönnek a kórházból. Azt mondta: „ahogy kitüremkednek a kapun, már ellenünk vannak...” Herskó, aki kitűnő főnök volt, sohasem adta tovább a félelmeit, a rá nehezedő nyomást, nyugtatott, hogy nem kell olyan drámaian felfogni a dolgot, várjuk ki a végét, nem ez volt az utolsó szó. Meg kell, mondjam, hogy nem is izgattam magam olyan borzasztóan. Egyszer csak jön egy telefon: menjek be Aczél György miniszterhelyetteshez. Aczél azzal fogadott, hogy tegnap látta a filmet, kitűnő. Egy lesajnáló mozdulattal fölfelé mutatott, ahol a miniszter székel, hogy „ezek betiltották”, muszáj valamit csinálni, vágjunk ki valamit a film érdekében. Kérdeztem: mit? Azt mondta: mindegy. Mégis mit? Nem érti?! Hozzon be egy darab filmet, hogy azt kivágta, és változtassa meg a címet. Mire? Aczél azt felelte, hogy majd gondolkodik, és három hónap múlva térjünk vissza a dologra. Két hónap múlva hívatott, hogy kitalált egy nagyszerű címet: Felnőtt kamaszok. A cím nekem nem tetszett. Maradt az én címem, de a Felnőtt kamaszok lett az alcím. Ezt ráragasztották a már kinyomtatott plakátokra, és egyetlen kocka vágás nélkül bemutatták a filmet. A filmfőigazgató, Újhelyi Szilárd egy évtized múltán nagyon tiszteletreméltóan, a nyilvánosság előtt, egy tévéműsorban József Attila Babitsot megkövető versét, a Magad emésztőt idézve bocsánatot kért amiatt, hogy egykoron ő betiltotta a filmet.”<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Révész Sándor interjúja Szabó Istvánnal. [beszelo.c3.hu/97/06/15.htm](http://beszelo.c3.hu/97/06/15.htm)

Az alkotói szabadság időszak a ekkor még nem jött el Magyarországon. Egy film elkészülte még nem volt garancia arra, hogy be is mutatják. A betiltott filmek „értéke” a nézők körében felértékelődött. Egészen a hetvenes évek második feléig. Például Bacsó Péter 1969-ben forgatott szatirikus filmjét, a *Tanút* csak tíz évvel később, 1979-ben mutatták be. Szabó korai filmjét nézve azonban szó sincs arról, hogy azokat a betiltás tenné érdekessé. Az *Álmodozások kora* pontos életkori és történelmi kor-lelet.

„Az *Álmodozások korában* a szakmai karrier és a szerelem problémakörei hangsúlyosak. Főhősei frissen végzett elektrotechnikai mérnökök, akik mindenek fölött hisznek a barátság és a csapatszellem erejében, ezek segítségével remélik áttörni az öregek és tehetségtelenek falát. A fiatalos ideák és az illúziómentes realitás csatájából azonban úgy tűnik, az utóbbi kerül ki győztesen, a baráti társaság felbomlik, közös világmegváltó terveik elenyésznek, s ami újra összehozza őket, a halál rögválósága: az egyik fiú betegsége és halála kapcsán találkoznak újra.

A főhős számára a szerelem keresése is hasonlóképpen válik az illúziók és a realitás összezapásának áldozatává. Kalandok és futó kapcsolatok után úgy tűnik, rátalál az ideális, inspiráló nőre (Béres Ilona alakítása), akit a film elején egy televíziós közvetítésben látott nyilatkozni, s akinek szépsége és intellektusa egyaránt lenyűgözte. Azonban ez a látszólag valóra vált álom is szükségszerű ébredéssel zárul: szembe kell nézniük azzal, hogy a realitások kegyetlen próbáit kapcsolatuk nem képes kiállni.

Szabó filmjének könnyed, lírai stílusa leginkább Truffaut világát idézi, a *Négyszáz csapás* és a *Jules és Jim* egyszerre játékos és szomorúság hangulatát. Bálint András figurája és a rendezővel való tartós együttműködése is emlékeztet a francia rendezőnek a színész Jean-Pierre Léaud-val közös munkáira: az Antoine Doinel-sorozatra. (A filmben a *Négyszáz csapás* konkrétan is megjelenik, többször feltűnik egy moziplakát, ami Truffaut filmjét hirdeti.)<sup>23</sup>

A személyesség, és a könnyed humor, valamint a vizuális játékoság (a lassításos jelenetek, a rajzfilmbetét) a korszak francia filmjeinek hatására utal. Godard *Kifulladásig* című filmjének lassításai és montázsai és a Jean-Paul Belmondo alakította figura öniróniája könnyeddé varázsol egy bukástörténetet. Szabó könnyedsége és főhősének boldogsága pillanatokra korlátozódik – önfeledt költői pillanatokra. Szabó filmjeiben a költőiség és a humor mögött azonban minduntalan felsejlik a történelem. Árulások és megtorlások, bűnök és hazugságok.

---

<sup>23</sup> VinczeTeréz: *Álmodozások kora*. Filmhu. 2004. május 6.

Hol a helye egy társadalomban és mi a szerepe a pályakezdő hősöknek? Erre csak akkor kapunk feleletet, ha a kor-leleten túl megfejtjük Szabóval közösen a kérdést: Ki vagyok én?

„Oláh Jancsi: „Te... te kommunista vagy?” Halk Éva: „Igen. És te?” Oláh Jancsi: „Én mérnök vagyok.”<sup>24</sup>

„Az *Apa* című film 1966-ban készült: Szabó először itt használja meghatározó módon a személyes történelmet a nagy történelem intim ábrázolására. A mitikussá növekedett apa figurájába mintha az egy félszázad magyar emberideálja sűrűsödött volna bele. A rettenthetetlen, megalkuvást nem ismerő hősnek az idealizáló képzelet által makulátlanná, tökéletessé magasztosított alakja hiba nélkül való példakép, mely a fantáziáló, az emberfelettivé ábrándozott hőst követni vágyó gyereket felnőttkora küszöbéig kíséri.”<sup>25</sup>

Egy ébredéstörténet, ami részben a gyermek fantáziájából, részben pedig a felnőtté vált ifjú azonosságkereséséből fakad. A film két szemszögből láttatja az apa figuráját: a gyerekkor és a felnőttkor küszöbe felől. Valóság és képzelet keveredik a gyermek fejében a háború után, majd a megálmodott szerep vállalása történik meg az ifjú esetén 1956-ban. Az irónia, humor a gyerektörténetekben átsegíti a patetikusság csapdáján. A gyermekkor képzeletvilágában a kamera a körkörös forgásokkal mintegy elemeli a képeket a földtől, a valóságtól - meseszerűvé téve az eseményeket. A higgadtabb kameramozgások a fiatalember esetében már a „földreszállást” jelentik. A világháborús, majd a forradalmi romok között zajló epizódok szoros kapcsolatot mutatnak képileg is az ország történelmi fordulópontjai és az egyén életének fordulópontjai között. A két történet összefogása érdekes rendezői ötlettel történik meg. Még tart a kisfiú története, amikor narrátorként megjelenik a fiatal felnőtt, és magáról, kiskori énjéről egyes szám harmadik személyben beszél.

Elgondolkodtató megoldás. Valóban, mintha több életünk lenne, s azoknak törvényei változni látszanának. Nem a bennünk lévő erkölcsi törvény, hanem ahogyan „kitekintünk” magunkból és ahogyan „belelátunk” magunkba. A világról és saját magunkról alkotott kép folyamatosan változik.

Nem csak az apára szegeződő szemszögből érdekes a történet, hanem a befelé figyelés, majd az onnan történő visszatükrözés irányából is. A szerző film alkotóinak – így Szabónak is – a történetei visszahatnak a rendezőre. Keresi magában azokat a pilléreket, amire fel tudja építeni az életének és alkotói életének az építményét. Tiszta és biztos énképre és

<sup>24</sup> Dialóg részlet az *Álmodozások kora* című filmből.

<sup>25</sup> Bikácsy Gergely elemzése Szabó István „Apa” című filmjéről. Filmhu

világérzékelésre vágyik az alkotó – csak ezekből tud egy pontos, mások által is értelmezhető film létrejönni. Minden, hiányból fakadó érzelmi űrt be kell tölteni valamivel – egy rendező esetében előfordulhat, hogy egy filmmel.

Tagadhatatlan Truffaut s az új hullám hatása. Mintha –a súlyos problémák boncolgatása közben - alig várná az alkotó, hogy zenés, játékos montázsokat készíthessen. Hogy levegőhöz jusson és önfeledten játszhasson. Mosolyogva, ám elérzékenyülés nélkül nézhesse egykori önmagát.

„az *Apa* (...) érezhetően önéletrajzi ihletésű. Hőse egy pesti fiatalember, akinek édesapja épp a város felszabadulása után nem sokkal, az ő kisgyerekkorában halt meg. Orvos volt, de a fiú csak néhány gesztusára, néhány pillanatára emlékszik. Meg tárgyaira: karórájára, tollára, könyveire – ezeket szinte kegytárgyként őrzi. Az *Apa* látszólag lazán összefüggő gyerek- és kamaszkori epizódok füzére, melyeket a fiatalember emlékezete fűz fel inkább érzelmi, mint logikus sorrendbe. Amikor az apával kapcsolatos emlékeit kutatja, természetesen a saját egyéniségét, a saját múltját akarja megtalálni: a lazának ható epizódok így egészítik ki egymást, így válnak összetetté és gazdaggá (és sohasem esetlegessé).”<sup>26</sup>

A *Szerelmesfilm* nagy találmánya az együttgondolkodás. A szemünk láttára bomlik ki egy egyéniség, s ehhez a döntéseket a nézőkkel együtt végigélt folyamat – maga film - során hozza meg. Átéltetővé teszi Szabó a hősenek döntéseit. Mintegy belebújva, vívódva, a bizonytalanság látszatát mindvégig megtartva, vezet minket végig az érzelem és az értelem, az ösztönök és az ész, valamint a lelkiismeret vívódásain, s az énkép kialakulásán. A szükségszerű lemondások tragikuma teszi fájóvá és átélhetővé a fiatalemberek sorsát – és – mivel döntéseik nem kapnak a filmben visszaigazolást – kiszámíthatatlan, vagyis életszerű marad az a jelen és jövőkép, amihez a film végén érkeznek. Őszinte cselekedeteink – bármilyen jóhiszeműen is hajtjuk végre őket – nem mérhetők az objektív „jó” és a „rossz” fogalmával. Csak önmagunkkal, ami belülről nézve az egyéni erkölcsösség mércéjét jelenti. Vagyis: Légy hű önmagadhoz – s megtudod, ki is vagy.

„A *Szerelmesfilm* Szabó talán legnépszerűbb korai munkája: saját és közös múltját kiéltlenül magában hordozó, öröktől egymásnak rendelt emberpár, tapasztalt, csalódott, magában mégis csodák közeli emlékét hordozó fiatal felnőttek meséje, akik végül képtelenné válnak arra,

---

<sup>26</sup> Bikácsy Gergely elemzése Szabó István: *Apa* című filmjéről. Filmhu

hogy visszaszerezzék, újból közössé tehessék, elveszt(eget)ett, csonkán maradt közös múltjukat.”<sup>27</sup> Miért is képtelenek? Mert a fiatal férfi úgy érzi, hogy feladata van Magyarországon. A *Szerelmesfilm* egyben egy szerelmi vallomás és ragaszkodás az ország iránt is, dacára a kegyetlen, félelmetes emlékeknek.

A *Szerelmesfilm* egy megfejtésfilm. Főhőse önmaga indítékait keresi és elérkezik a lemondás tragikus felismeréséhez. Érzelmek és gondolatok szabad áramlása, a létezés megfoghatatlansága villan föl és csapódik le egy formálódó személyiségben. Vívódás, melynek tétje a jövő. A szerzőiség ennél jobban nehezen érhető tetten. Szabó meg akarja érteni a történelmi mozgásokat, a nemzedéke indíttatásait. Egészében törekszik ő és hőse a teljességre – egy megalapozott döntéseken álló élet megvalósítására.

Érdeemes megnéznünk, hogyan vélekedik maga a szerző a személyességről egy Zsugán Istvánnak adott interjújában. A beszélgetés a *Redl ezredes* forgatása után zajlott, vagyis hozzávetőleg húsz évvel a korai filmek után.

Zsugán István: (...) *mint nemzedéktársaink többségéé, az Ön pályája is a „kamera -töltőtoll” eszményének jegyében indult; s több mint egy értizeden át készített filmjeiben saját nemzedékének – ahogy méltatói megfogalmazták – „lírai önéletrajzát” vetítette ki a filmvászonra. Legutóbbi alkotásai, a Mephisto vagy most a Redl ezredes, karakteresen eltérő jellegű filmek, mind a témaválasztás, mind az előadásmód tekintetében; mások azt állapították meg, hogy a jó értelemben vett profizmus – vagy rosszmájúbb kritikusai szerint: az „új-hollywoodi” iskola szakmai tapasztalatainak hasznosítása – jellemző rájuk. Annyi mindenesetre tény, hogy dominánsabb bennük a látványosság, a csakis nagyvászonon igazán hatásos, par excellence „mozi-jelleg”. Egyfajta személyes válasz ez a világszerte egyre mélyülő mozi-válságra, a televízió és a videó kihívására – vagy ahogy sokan mondják – egyre fenyegetőbb izlésterrorjára? Hiszen gyakorlatilag a Mephistoval sikerült először valóban áttörnie a művész-mozihálózat „gettójának” korlátait; ez a filmje aratott nemcsak kritikai, de a nézőszámokat tekintve is kimagasló nemzetközi sikert. Amiből tehát arra a következtetésre jutott, hogy ez az egyetlen járható út napjainkban? Vagy, hogy tovább „egyszerűsítsem” ezt az összetett kérdéscsoportot: véleménye szerint az audiovizuális kultúra jelenlegi*

---

<sup>27</sup> Vincze Teréz írása Szabó István *Szerelmesfilm* című filmjéről. filmhu 2004. május. 6.

*világhelyzetében, az alapvető átrendeződési folyamatok ismeretében mi a feladata és lehetősége ma egy felelősen gondolkodó filmkészítőnek?*

– Továbbra is az a véleményem, ami főiskolás korunk óta sokunké: hogy a filmnek is szüksége van személyességre; minden valamire való munkán félreismerhetetlen nyomot hagy az alkotó személyisége. De míg első munkáimban – s nemcsak az enyémben – a személyesség saját nemzedékünk életének, tapasztalatainak, a világban elfoglalt helyzetének, megélt élményeinek ábrázolását jelentette, – ma a személyiséget a szemléletmód személyességében, a dolgok elemzésmódjának személyességében próbáljuk érvényesíteni. Ha olyan módon vizsgálunk egy életanyagot, egy sorsot, egy történetet, ahogyan az minket izgat; ahogy azt a mi karakterünk, érdeklődésünk diktálja, a film szerencsés esetben személyessé válhat. Hiszen a személyesség voltaképpen azt jelenti, hogy a néző személyiségét kell a filmnek megérintenie; hogy a néző azt érezze: az ő szemszögéből figyeljük, elemezzük a vásznon látható történéseket. Tehát változatlanul a rendező saját nézőpontjának érvényesítését tartom döntőnek egy-egy film megítélésénél, egyfajta szándékoltan „kívülálló” látásmód helyett. Természetesen az évek során, a szakmai tapasztalatok hatására változtak az alkotói módszerek. Azok a mi első filmjeink szakmailag kócosak voltak; s valószínűleg ez is hozzájárult ahhoz, hogy bizonyos érdeklődést keltettek. De az ifjúkori kócoság, tehát a naivitás, az egészséges, nyitott tapasztalatlanság az évek múlásával megőrizhetetlen; ha minden áron úgy akar valaki tapasztalatlannak látszani, kócosnak megmaradni, hogy belül közben már jólfésült lett, óhatatlanul modorossággá, hazugsággá válik ez az imitált kócoság. Olyasféle hatást kelt, mint az olyan javakorabeli férfi, aki fiatal lányoknak szeretne tetszeni, s ezért úgy öltözködik és viselkedik, mint egy kamasz; tehát nyilvánvalóan nevetségessé válik.

Természetesen mindig is izgatott, hogy megértsék az emberek, amit el szeretnék mesélni a moziban. Ezért kezdtem egyre nagyobb fontosságot tulajdonítani annak a kötőanyagoknak, amely a „gyógyszer” – a továbbadni kívánt gondolat – valóságos értékeit összetartja, vagyis amely „bevehetővé” teszi az alkalmasint keserű pirulát. Végül is legdöntőbb, hogy amit el akarunk mondani, azt a lehető legvilágosabban és legegyszerűbben fogalmazzuk meg, mert a gondolatok és érzelmek közlése a fontos, nem a magunk rendezői módszereinek, esetleg „kunsztiklijének” mutogatása. Számomra ma már nevetségessé hat az olyan rendezői magatartás, amely önmaga különlegességeit tolja előtérbe – a tartalom kifejtésének lehető legegyszerűbb, legtisztább formája helyett. Persze jól tudom, hogy veszélyeket is rejt ez a gondolatmenet, mert látszatra védelmet kínál azoknak, akik a formát nem tartják fontosnak, s megelégszenek a kézreálló szakmai rutinnal, a közkeletű konvenciókkal. De nem ezt akarom mondani. Egy film, ha a formája nem azonos a tartalmával, ha a formája nem képvisel önálló,

sajátos világot, szuverén személyiséget, ugyanolyan hatástalan marad, mint bármilyen kitűnő forma, amely nem hordoz igazi tartalmat, belső értéket. Dehát minden műalkotás létrehozásánál ez a legnehezebb probléma; aminek megoldása néha sikerül, többnyire félig – vagy sehogysem. S hogy mikor sikerült és mikor nem, sajnos, magunk se tudjuk. Az egységet, az ideális egyensúlyt megteremteni keveseknek sikerül és nagyon ritkán; s az ember azt sem tudhatja, hogy neki magának sikerülhet-e valaha is. Legfeljebb minduntalan törekszik rá. Mert a pillanatnyi közönség- vagy kritikai elismerés sem bizonyíték arra, hogy valóban sikerült. Azt már biztosan tudjuk, hogy a *Patyomkin páncélos*, az *Aranypolgár*, a *Csoda, Milánóban* vagy a *Biciklitolvajok* esetében sikerült; – de hogy a mi filmjeink közül egyáltalán sikerült-e valamelyiknek is, csak egyben vagyok biztos, s ez a *Szegénylegények*.”

Érdekes kijelentésre figyelhetünk fel: Szabó azt mondja, hogy a személyesség a filmben nem más, mint az, amikor a néző úgy érzi, hogy a saját szemszögéből figyelheti meg a történéseket. Természetesen ez azt feltételezi, hogy a személyes megszólítás létre is jön. Vallomásfilmnél ez többnyire akkor valósulhat meg, ha a hős egyéni problematikája, gondolkodásmódja, a vágyai és a „falak” amikbe minduntalan beleütközik, „benne vannak a levegőben”.

Szabó a személyes vallomásfilmek után egy újfajta, nagyepikusabb dramaturgia szerint kezd gondolkodni. Drámákat, európai, kelet-európai bukástörténeteket visz vászonra. A kiválasztott hősök nem naivak és ártatlanok, önmaguk identitását keresők, hanem kész karakterek, érvényesülésre vágyók, megalkuvók.

## **5.2 Szabó István szerzőisége a késői trilógiában**

*1987-től Szabó István gyakornokaként töltöttem a főiskolai képzés filmgyári gyakorlatának idejét, majd 1993-ig részt vettem az Objektív Stúdió művészeti tanácsának munkájában. Tanulságos idők voltak. Szabó túl volt az Oscar-díjas Mephiston és a Redl ezredesen. Mondhatni, hogy ekkoriban az elismertsége, pályája csúcsán van. Érdekes volt közről figyelni a gondolkodásmódját, munkamódszerét és a kollégákhoz való viszonyát.*



*A szerzői film alkotóinak útja – pont a szerzőiség miatt – szorosan a saját életútjukkal függ össze. Elég csak Godard-ra gondolni – akinek kommunista meggyőződése és „Gorinná” válása jó időre száműzte őt a mozivászonról. És mégis, akkoriban, mozivászon nélkül is – ő volt az egyik nemzetközileg is elismert mester. És Szabó 1987-ben?*

*Már leforgatta a Hanussent és annak utómunkáján dolgozott. Ekkortájt lesz ellenséges a viszonya a Főiskolával, különösen a diákokkal. Szabó rajong az „alap”filmekért. Truffaut, Bergman, Fellini, Buñuel alkotásait vetíti és elemzi. A legtöbb filmet kétszer nézzük végig vele, a két megtekintés között pedig elemezzük. Remek módszer, hiszen másodszori megtekintésnél már a történet mögé látunk, annak rendezői trükkjeire tudunk figyelni. Lelkesedését nem osztják mindannyian a tanulók közül. Szemmel láthatóan Szabó nincs megelégedve a főiskolán uralkodó morális állapotokkal – úgy, mint az óralátogatás mértéke a diákok részéről, valamint az óraadók munkájának minőségét tekintve sem.*

*Nincs könnyű helyzetben. Sok irigye akad, és túlzott maximalizmusa és akadémizmusa sokakban ellenállást hoz létre. Az akadémizmus szót nem pejoratív értelemben használom, hanem Szabó esetében arra célok, hogy szerette volna az alapokat, a taníthatót megtanítani – az általa nagyra tartott alkotók művein keresztül. Ennek az akadémikus szemléletnek az alapkövei voltak a klasszikus- és újhullámos filmek. Sajnos, gyakran ragadtatja magát általános kijelentésekre az új filmes generációkkal szemben. A főiskolai oktatás vélt-vagy valós kudarca felkorbácsolja a lelkét. Egy falat húz maga köré.*

*Az, hogy vele dolgozhattam, nyilván köszönhető volt annak, hogy kiderült: a francia újhullám alkotói, Bergman és Fellini számomra is fontos alkotók. Egyszerűbb volt így beszélgetni. Szabó, amíg mellette dolgoztam, benyomásaim szerint, nem találta a helyét a szakmában és valószínűleg önmaga jövőjét, művészi útját sem látta pontosan. Több oldalról ütközik ellenállásba, s kinyilatkoztatásszerű véleménymondásában sokak csak egy magas lóról beszélő, nem a magyar realitásban élő művészt látnak. Szabó, nyilván, érzi ezt. A rendezők – kevés kivétellel (még a szerzői filmrendezők esetében is) - a legrejtettebb félelmeikről csak áttételesen mernek beszélni. Fellini a 8 és fél-ben nyíltan beszél egy rendező szorongásairól (és nem csak melleleg: nőügyeiről). Szabó is eljutott egy olyan pontra, ahonnan nehéz tovább lépni. A Hanussen című film, sok-sok erénye mellett, nem akar úgy megszólalni – olyan pontosan, tisztán és sallang- és ismétlésmentesen, mint a Mephisto és a Redl. Érzi, tudja, hogy ez a trilógiában a legkevésbé sikerült alkotás – saját mércéjével mérve. A Mephisto-ban és a Redl ezredes-ben lényeges, saját sorsát is megkeserítő kérdéseket boncolgat. Nem tudom, hogy lehetett volna tovább lépni, de számomra a Hanussen – minden erénye és aktualitása mellett is - visszakozásnak tűnt. Mitől függ, hogy egy adott életszakaszban jó vagy rossz*

*döntéseket hoz az alkotó? Meddig tart egy gondolati kör átgondolása? Mennyire lesz őszinte? Nehéz kérdések, és önmagába nézve egy alkotó – talán a lelke mélyén –, tudja is a választ. Arra tudja a választ, hogy egy adott időszakban minek a hiányától szenved, s mi az, amiről őszintén vagy csak áttételesen beszélhet, vagy mer beszélni. A szerzői film története tele van félig kimondott, csupán őszintének hitt gondolatokkal – kevésbé erős vagy erőtlén filmekkel. A szerző film nagy alkotóinak nagysága abban is áll, hogy a végletekig őszinték önmagukhoz. Szabó számomra lenyűgöző módon tárulkozik ki a korai filmek vallomásaiban – ezeket a filmjeit szeretem igazán. A Mephisto-t és a Redl ezredes-t pedig csodálom.*

*Szabó rendezői nagysága abban is áll, hogy fordít a megfelelő pillanatban a szemléletén - a Bizalom című filmje tekinthető az igazi kezdetnek -, s a történelem felől kezdi vizsgálni az egyént. Sok oka lehet ennek. Érzékeli, hogy megváltozott a mozi: lassan kiveszőben az új hullámos önelemzés, s helyébe egyfajta európai tablóképzítés, nagyepikus elbeszélőmodor lép. Előtérbe kerülnek a koprodukciónak. Antonioni beszél a nyolcvanas évek közepén arról, hogy elindult az európai filmben egyfajta nagyszabású, történelmi tablóképzítés – s ennek kapcsán Szabó és Margaret von Trotta nevét említi.*

*Szabó fokozatosan kilép a vallomásszerű személyességből, és ezért a történelmi tablóiban már csak áttételesen tud üzeni valami személyeset – dialógokban, gesztusokban, sorsokban. De nem mindig az ő alteregója van a vásznon, hanem az egyént maga alá gyűrő történelem áldozatai. Természetesen őrá is szól sok-sok epizód és főhős-történet. De a korai filmekre jellemző „én-hang” valami miatt nem szólal meg többet. Pedig nyilván érez késztetést.*

*Az őszinteség egyik legnagyobb ellenfele a cinizmus. Ez megöli. Cinizmussal könnyű felülemelkedni a lélek problémáin. Könnyű elhárítani az együttérzést. Védekező rendszerre szükség van – de a cinizmus az egyik legkártékonyabb és nem „fair” személyiség lélekvédelem. Szabó sokszor találkozott cinikus megjegyzésekkel. Persze, ez nem ritka a nemzetközileg elismert alkotók között. Fellini ugyancsak találkozott az irigységgel és gyűlölettel. Fellini, aki soha nem végzett filmfőiskolát s egy karikaturistából, tucat-forgatókönyvíróból lett ötszörös (!) Oscar-díjas filmrendező. Felliniről (látszólag) lepattantak a gúnyos megjegyzések és kritikák, az irigység. Csak magára koncentrált – nem is vállalt soha „vatesz” szerepet. Amikor a baloldali mozgalmaktól volt hangos Olaszország, akkor is a szürreális történetek felé fordult. Valószínűleg, jól tette. Szabót az érzékenysége és „vatesz” szerepvállalása hozta sokszor nehéz helyzetbe. Jó értelemben véve szerette volna tanítani mindazokat, aki figyelnek rá. Összeszedettség, logikus és tiszta gondolkodása, analízis-képessége és Magyarország iránt érzett elkötelezettsége többre predesztinálta, mint hogy*

*csupán egy tehetséges filmrendező legyen. A társadalmi, politikai szerepvállalást – nem úgy, mint Kósa Ferenc - azonban (szerintem jó érzékkel) kikerülte. Szabó marad a filmnél.*

*1987-88-ban már érezhető volt a rendszerváltás. Bizonytalanná vált, hogy kinek hol is helye. Sokak tele voltak félelemmel. Levegőben lógott a múlt számonkérése: a volt vezetők féltek, a hozzájuk valamiféle módon kapcsolódó funkcionáriusok szintén.*

*A kilencvenes évek elején, a „rendszerváltás” kaotikus időszakában, a magáncégek, kft-k alapításainak zűrös eseményeinek közepette Szabó belső viták miatt otthagyja az Objektív Filmstúdiót. Többek között mélységesen nem értett azzal egyet, hogy generációja alig ad lehetőséget a fiataloknak a filmkészítésre – s ha igen, akkor is méltatlan körülmények között. (Az „Esti Kornél” is az Objektív Filmstúdióban készült volna, ám kénytelen voltam – Szabó közbenjárásával - a Hunniába, Simó Sándorhoz „átigazolni”, ahol legalább azt sikerült elérni, hogy Simó nem gördített elem akadályt: hogy ha tudom, akkor hozzam létre. Ebben Kormos Andrea gyártásvezető volt a partner, nélküle valószínűleg soha nem indultam volna el a pályán. Hosszú évekbe tellett, amíg – meglehetősen nehéz körülmények között - valahogyan tető alá sikerül hozni az első játékfilmemet.)*

*Szabó István utolsó napján az Objektív Stúdióban, ahonnan többedmagammal én is „kiléptem”, leakasztotta a tárgyalóterem faláról azt a képet, amit olyan sokszor néztünk az egyre inkább marakodásra hasonlító stúdiótanács-viták alatt. A képen Bergman és Fellini beszélget.<sup>28</sup>*

A *Bizalom* sikere megnyitott az utat a történelmi tablók felé. Szabó eljut oda, hogy az egyén tragédiáján át egy általános tudást és tanulságot mutasson meg. A *Bizalom* forgatásakor dolgozik először együtt Koltai Lajos operatőrrel. A találkozás Koltai Lajossal egy újfajta képi dramaturgiát hoz létre. Nem a gondolkodó, mozgó, vizsgálódó, kutató kameramozgás lesz immár Szabó filmjeinek a sajátja, hanem a precízen megkomponált, bizonyos értelemben véve, kívülről szemlélő tekintet.

Nézzük meg, hogy a másik korszak triptichonjában, a *Mephisto* (1981), a *Redl ezredes* (1984) és a *Hanussen* (1988) című alkotásokban hol is rejtőznek a szerzői jegyek.

„Szabó általuk immár elhagyja Budapestet, az önéletrajzi reflexiókat, ám mégse teljesen. A kis történelemből az 1980-as évekre átlép a nagy történelembe. Roppant rendszerek tragikus

---

<sup>28</sup> A kép látható az „Édes Emma, drága Böbe” című Szabó István film filmgyári szereplőválogatás jelenetében, amit az Objektív Filmstúdióban vettek fel.

sorsú kulcs-mellékalakjai felé fordul rendezői figyelme. A Mephisto elsősorban a fegyelem, a rendszer, az érett, elemző történelemszemlélet filmje; a mindenáron megfelelni vágyás, az etikai normák rovására kötött alkuk, a nagy utat bejárt, mélyről jött hősök morális dilemmáit körüljáró filmek az európai történelem meghatározó rendszereinek-diktatúráinak végnapjaiig kísérik el bennünket. A Mephistóval, a Redl ezredessel, a Hanussennel egy-egy világrend természetét ismerhetjük meg. Az első a náciizmus természetrajzát mutatja, a második a Monarchia erjedését és egyre gyorsuló szétesését, míg a Hanussen az I. világháborút követő káosz és csodavárás lélektanába vezet be egyetlen ember sorsán keresztül. Hőseik esendő, ünnepezt bábok egy ingataggá váló, erjedő, félelmetessége ellenére hajszálon függő rendszerben.”<sup>29</sup>

A tartalom megköveteli az új formát. Nincs már játékosságról, bájról, zenés montázsról szó. Közép-kelet-Európa a XX. század első felében egy súlyosan beteg ember, akit még elcipelnek a műtőbe, de a spekulánsok a műtő előtt már a testrészeinek felhasználásán, áruba bocsátásán vitatkoznak. Szabó új megközelítése az európai történelem dermesztő eseményeinek hatása nyomán születik.

A francia újhullám alkotásait, egy magát többször is győztesnek valló ország én-tudatával megáldott alkotói készítették. Ezek közül az alkotók közül sokan tovább írták a személyes vallomás jellegű történeteket. Ilyenek Truffaut *Doirel*-filmjei. Tovább tart Franciaországban – érthetően - a „mozi”, vagyis a szerethető, átélhető filmek kora. Rohmer példájára is utalhatnánk. Jó élni, mondják. Ha a magyar alkotók személyesebb és lírikusabb új hullám utáni műveit nézzük, szinte egyetlen jelentékeny film sem marad keserűség nélkül. Szindbád azon kesereg, hogy már azt sem tudja, minek örülhet az ember, ha magyar.

Szabó a nyolcvanas évektől végleg a történelem áldozatainak szenteli a figyelmét. Nagyköltségvetésű, eladható filmeket készít. Végül is miért tenne másképpen egy kiváló analízáló képességgel és felelősségérzettel megáldott magyar alkotó, amikor mögötte jelentős nyugat-európai producerek állnak? Logikus és bölcs döntés, hogy felhagy a szerzőiségnek az addigi fokával és helyette egyfajta „oktatói” minőségben, tablókat készít kimért, precíz és pontos dramaturgiával és szakmai tudással. Más kérdés, hogy a Szabó filmekben felnőtt nézők egy része visszasírja a vallomásfilmeket – elsősorban szerethetőségük és hétköznapi nézők problémáira történő rávilágítás miatt.

A tenni akarás és küldetésstudat természetesen más szerzői jegyeket szül: éleslátást, az analitikus gondolkodást, a történelem apró rezdüléseinek nagyítóval való és tökélyre törekvő

---

<sup>29</sup> Halász Tamás: Szabó István filmjei. Filmhu

vizsgálatát, jó értelemben vett „hollywood-i” dramaturgiát. Jellemző a témaválasztás, az erős és pontos üzenet kikristályosítására való törekvés – már-már a példázat szintjén – néha már alárendelve a történetet ennek.

A három filmet tematikájuk fogja össze, precizitásuk és gondolati egységük, valamint pregnáns rendezői szemléletük és véleményük avatja Szabó filmekké őket.

Ahogy írtam, a nyolcvanas években változott az európai filmes gondolkodás. Epikusabb filmekkel jelentkeznek nagy rendezők: Truffaut: *Az utolsó metró*, Wajda: *Danton*, Bergman: *Fanny és Alexander*, Fellini: *És a hajó megy...* Felnőtté váltak a jelentős „kócos” filmművészek, és jelentős szerepet is tulajdonítottak maguknak – nem is érdemtelenül. Még mindig fontos esemény volt egy-egy bemutató. Az emberek úgy érezték, történik valami, újra – remélhetőleg - megszólítják őket. Ha csökkent is a mozilátogatók száma, még feltűntek a zsöllyében a korosabb értelmiségiek – nem csak a diákok, akiknek még olcsó, megfizethető volt a mozijegy. Kelet-Európában izzott valami a mélyben – s Nyugaton is lassacskán egy új Európa képe derengett fel. Valami még közös volt: a változás, a várakozás a változásra. A kereskedelmi televíziózás még csak a határait feszegette – ám lassan – a keleti országokban némi késéssel – a jó ízlés határain is gyorsan átcsoordult.

Innen, 2012-ből visszatekintve, az internet, a DVD, a letölthető óriási mennyiségű mozgókép korából, talán az utolsó irigylésre méltó kornak tűnik a szerzői film szempontjából a nyolcvanas évek: még létezett egy olyan *film*kultúra, ahol értéke volt – ha nem is anyagi, hanem eszmei értelemben – minden egyes jól elkészített harmincöt milliméteres képkockának. A mai, dömpingszerű és az ízlésében sokszor meglehetősen elferdült alkotásokat ömlesztő korban – amit akár a *bizarr mozgóképek kora*-ként is aposztrofálhatnánk-, természetesen, találhatók mondanivalójukban értékes és formájukban is érdekes alkotások, de az igényes filmeket vetítő mozi, mint szentély, és mint nemzedékeket összefogó közös, egyidejű szellemi táplálékot kínáló közösségi hely mára már halott. A képéség nem létezik. Inkább digitális képrontásról, képömlésről lehet beszélni.

Szabó a folyamatos változások ellenére mániákusan beszél arról, amit fontosnak érez. Garancia az élményre az átgondoltsága, szakmai tudása és eleganciája.

*Mephisto*. „Tanulságos karriertörténet állomásai elevenednek meg a kor lázait és feszültségeit rendkívül hatásos jelenetekben felidéző sorstragédiában. (A modell - mint köztudott – Gustav Gründgens volt, a náci kor tehetséges, jellemét tekintve azonban ellentmondásos figurája: egy hivatásos hazardírozó, a siker megszállottja, akit nem menthetünk fel csupán azért, mert

voltak tisztességes gesztusai is.) Hendrik Höfgen baloldali színpadokon érik nagy jellemábrázolóvá, majd a nemzeti-szocialista rezsim használja fel tehetségét és alkalmazkodó készségét. Faustként köt egyezséget a Gonosszal, s mikor felismeri, mit tett, már késő. Hiába próbál védekezni az olimpiai stadionban, hogy ő „csak egy színész”, a folyamat visszafordíthatatlan. Nincs visszaút. A megalkuvás következményei elháríthatatlanok.”<sup>30</sup> A *The Aquarian* kritikusa, Lewis Archibald érdekesen fejti ki a különbséget Szabó fiatalkori és nyolcvanas években készített filmjei között: „Szabótól szokatlan mű a *Mephisto*, a múlté immár a melegség és együttérzés, amely átítatta az olyan korábbi filmeket, mint az *Apá* és a *Tűzoltó utca 25*. Ezek helyébe már a cselekménybonyolítás és a részletek analitikus tökélye lépett. Filmjei nem egy saját sugallatait próbára tevő ifjú elme izgatottságát közvetítik ma már, egyenletesebben lüktetnek és hatásosabban, de el is távolodva mindettől. Ennek következtében a *Mephisto* érzelmileg talán nem fog felkavarni, de az biztos, hogy lenyűgöz.”<sup>31</sup>

*Redl ezredes*. Szabó egy 1985-ös interjúja szerint ebben a valódi történetben őt az árulás témája érdekelte, s nem annyira a hős homoszexualitása.

„Alfred Redl egy eldugott kis rutén faluban született egy vasutas-család sokadik gyermekeként. Egy ilyen származású fiúnak a katonai pálya kínálta az egyetlen kiemelkedési lehetőséget. Hogy milyen nevelődési és szocializálódási állomásokon kellett keresztülmennie annak, akit tízéves korában, az elemi iskola után beadtak egy katonai al-reáliskolába, azt – ha máshonnan nem – Ottlik Géza regényéből, az *Iskola a határonból* megtudhatjuk. Olajozottan működő nevelési gépezetek voltak a kadétiskolák, ahol, még ha később civil pályára is tévedt az illető, hűséges alattvaló, a felsőbb elvárásoknak mindig engedelmeskedő „tulajdonságok nélküli ember” vált belőle. Redl alattvalói karakteréről akkor tesz tanúságot, mikor apja temetésére nem utazik haza, mert a katonaiskolában Ferenc József névnapját ünneplik. Éterien vonzódik egy arisztokrata származású társához; egészen olyan akar lenni, mint az. Mondhatnánk, hogy sznob, ha ez nem lenne sokkal bonyolultabb – és veszedelmesebb – lelki viszony, nem egy emberhez, hanem egy társadalmi réteghez, a hatalom csúcsán terpeszkedőkhöz. Célja elérése érdekében a lelki, és később a teljes emberi önfeladás stációin keresztül eljut odáig, hogy buzgón hajtja fejét a hatalom által számára kínált szerep, az öngyilkosság hurokjába.”<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Veress József: *Mephisto*. Filmhu. 2004. május 6.

<sup>31</sup> Forrás: *Filmvilág*. 1982.06.24

”Szabóék modern olvasatot kínálnak a mai, azaz a két évtizeddel ezelőtti nézőknek. Redlnek nem azért, vagy nemcsak azért kell eltűnnie a színről, mert kémkedett, hanem mert saját ügyénél jóval nagyobb súlyú koncepciós szövevény, a trónörökös elleni merénylet-kísérlet terepasztalán egy áldozatra kiválasztott sakk-figura volt. „Mephisto ezredes” – akadt értelmezés, amely ekként aposztrofálta 1985-ben a frissen bemutatott Szabó-opust. A kritikai fogadtatás nem volt egyértelmű. A szakírók ugyan fejet hajtottak az Oscarral dekorált magyar rendező mesterségbeli tudása, a látvány (Koltai Lajos operatőri munkája) gazdag ornamentikája előtt, de épp a film túlságos perfektségét kárhoztatták. Magyarán nem kevesebbet vetettek a rendező szemére, hogy immár elhagyta az amúgy is süllyedő félben lévő új hullámos európai művészfilm hajóját, hogy egy generálisabb, minél több nézőt vonzó, egy amerikanizáltan kiegyenlített, hollywoodi alattvalóknál sikerre számító produkciót tegyen le az asztalra. Akár így volt, akár nem, tudomásul kellett vegyünk, hogy véget ért az „álmodozások kora”, s nemcsak Szabó István pályafutásán belül. Azért a *Redl ezredes* majdnem minden európai filmdíjat elnyert – csak az újabb Oscar maradt el, noha jelölték a legjobb (nem angol nyelvű) külföldi film kategóriájában.”<sup>33</sup>

Egyértelmű a fenti cikk: hiányzik az, amit szeretünk, hogy magunkra ismerhessünk, hogy rólunk beszéljen az, aki a legjobban tud rólunk beszélni. Valószínűleg ez egy nagyon fontos és természetes igény azoknál, akik szeretik Szabó korai filmjeit.

A *Redl ezredes* után Szabó munkásságában megszületett a trilógia harmadik darabja a *Hanussen*, amely arról szól, „hogyan változtatja meg az egyént a hatalomhoz alkalmazkodás érdekből, vagy önkéntesen vállalt kényszere. Szabót a közeg izgatja, az a vesztébe rohanó, demokráciában csalódott, vezéreszmékre fogékony hangulat, amely nemcsak a weimari Németországban vált uralkodóvá, de a háborús vereség sújtotta Közép-Európában is. Szabó filmje nem követi nyomon az anyakönyvileg Hermann Steinschneider nevet viselő szellemi kalandor teljes életútját. A rendezőnek és forgatókönyvírójának, Dobai Péternek csak az életrajz egyes elemeire volt szüksége, hogy példázatukkal előálljanak. A hatalom és egyén trilógiájának nevezett három alkotás, a *Mephisto*, a *Redl ezredes* és a *Hanussen* nyolcvanas évekbeli fogadtatása jelezte, hogy a közönség hálás befogadója az ilyesminek. Az

---

<sup>33</sup> Kelecsényi László írása Szabó István filmjeiről. fimhu. 2006.szept. 28.

alkalmazkodás és az árulás a kései Kádár-kor éveiben sokaknak mindennapos tapasztalatot jelentett.”<sup>34</sup>

Szabó sokkal elkeseredettebb, mint a fiatalkori filmjeiben. Nem csak a film szerepe változott meg, hanem az országon belüli létezés megszokott biztonsága is. Szabó szerint „a biztonságérzetért való mindennapi harc” motiválja a hősei viselkedését. Nem alaptalanul állítja ezt. Az erkölcsi normák és az egyén érvényesülési lehetőségei közötti szakadék - mind a mai napig - egyre nő. Értékvesztés és értékeltolódás. Dörgölőzés a hatalomhoz és „ennek ellenére” és e mellett a tehetségek eltékozlása zajlik, sajnálatosan, s csak részben a pénzhiány miatt.

Noha a megélt személyességet a szemléletmód személyessége váltotta fel, a vágy arra, hogy a filmnek társadalmi szerepe legyen, Szabónál az idők folyamán csak erősödött. Tartalmuknál, formájuknál, kiállításuknál fogva pedig világforgalmazásba kerültek, ahol milliók láthatták őket. Lehet egy – a jövőképét nézve is - átalakulóban lévő Európában egy lelkiismeretével küzdő filmesnek ennél többet tenni?

A másik mesteremnek tartott Federico Felliniről számtalan könyv, tanulmány jelent meg. Nem szeretnék ismétlésekbe bocsátkozni, ezért olyan oldalról közelítem meg, ami a magam gyakorlatában is előfordul: a rajz, a karikatúra, a skiccelés felől, ugyanis Fellini világára – elsősorban a színes filmjeiben – az „elrajzoltság” a jellemző.

### **5.3 Fellini és a karikatúra**

„Hogy miért rajzolom le a filmjeim szereplőit? Miért skiccelem le az irodámba betérők arcát, orrát, bajuszát, nyakkendőjét, táskáját, keresztbe vetett lábát?

Talán említettem már: így kezdek kacérkodni a filmmel, így fürkészem ki, miféle-fajta, így próbálok elkapni valamit belőle, akármilyen, már-már jelentéktelen részletet, aminek, úgy vélem, köze lehet a filmhez, s ha rejtve is, de róla beszél;”<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Kelecsényi László írása Szabó István filmjeiről. fimhu. 2006.szept. 28.



Federico Fellini, a filmművészet megkerülhetetlen legendája vall így önéletrajzi írásában. Számomra szimpatikus, kutató-kereső, tapogató megközelítés ez a rejtőzködő téma magragadására, amikor még a lelkében gomolygó képek, érzések között az összefüggést keresi a szerző. A „keresgélő” úton minden filmhez más-más kód, megfejtés tartozik. Nincs két azonos módszer a közlésre törekvő képek, érzelmek, gondolatok rendszerezésére. Ez teszi izgalmassá az alkotó számára a film fogantatásának körülményeit.

Az alapvetően karikatúrisztikus beállítottságból készült Fellini rajzok<sup>36</sup> lényege az elrajzoltság. Fellini felnagyít egy-egy részletet – legyen szó akár egy emberi arcról, testről. Kidomborít egy tulajdonságot. Hangsúlyoz, változtat, humoros vagy gúnyos éllel, ami a figurát mulatságossá vagy fenyegetővé teszi. Ez az „átrajzolás” a színészválasztás után is jellegzetessége marad. Előszeretettel módosít az arcokon, alkatokon. A Cabiria éjszakáiban szereplő francia színészre, François Périer-re bajuszt ragaszt, szemölcsöt fest, fogpiszkálót ad a szájába, a nyakát glicerinnel keni, hogy izzadónak tűnjön – olyan jellegzetességekkel ruházza fel, amik, szándékai szerint, segítenek a színész által megformált figura kiteljesítésében. Ugyanebben a filmben, Franca Marzi-ra, a Cabiria barátnőjét, Wandát alakító színésznőre a ruha alá felfújható párnákat aggat, hogy még erőteljesebbnek tűnjék. Donald Sutherland-ot, a Casanova megformálásához félig kopaszra borotválja, bumszlissá teszi az orrát, műállat ragaszt rá (Sutherland nagy bánatára). Karaktereket hoz létre a főszereplők esetén is. Casanova egy pojáca, Cabiria – a sárgára festett csutakos hajával – egy ártatlan manó, Guido az ősz tincsivel, kalapjával, fekete keretes szemüvegével pedig Fellini saját karikatúrája. Fellini túloz, hogy rátapintson a szereplője lényegre. Az egyének elrajzoltsága maga után vonja az emberi és tárgyi környezetük elrajzoltságát is. Barokkosan burjánzó világ alakul ki az életműben – a realizmustól a tejes szürreáliáig. Fellini műteremben rekonstruál – de a rekonstrukció „igazabb” mint a valódi. Utcákat, országutakat, városrészeket épít fel, amik jócskán hasonlítanak az eredetire, ám egyes részleteiket kiemeli, felnagyítja. Fellini azt mondja, hogy igazabb az ő filmjében a rekonstruált valóság, mint a valódi. A dolgok lényegét akarja adni, nem a valódit. Felnőtteknek szóló meséket látunk, álmok, vágyak és víziók burjánzását. Mintha a szereplők egy dionüszoszi multság részesei lennének. Egy *homo ludens* megnyilvánulásai ezek, aki küzd a felnőtté válás ellen. Egy illuzionista angyalokkal és szörnyekkel benépesített világa. Elfordulás a politizáló Olaszországtól. Talán csak a *Zenekari próba* a kivétel, ahova beszivárog az aktuális politika.

---

<sup>35</sup> Fellini: *Mesterségem a film.* Gondolat, Budapest, 1988. 97.o.

<sup>36</sup> Pintér Judit: *Álomfilmek. Fellini – Oniricon.* Filmvilág, 2008. szeptemberi szám, 4-9.o.

Fellini fiatalkorában többször is a karikatúrából igyekezett megélhetésre szert tenni. Szerződött a Fulgor mozi tulajdonosával – a forgalmazott filmek sztárjainak karikatúráit készítette el. Később megrendelésre készített Rómában karikatúráit, amiket Fellas néven írta alá. Egy időben amerikai katonák portréira szakosodott egy barátjával, akivel Via Nazionale-n nyitott Funny Face Shop-ban.

Lerajzolni valamit annyi, mint birtokolni, megörökíteni, uralkodni felette, megzabolázní. Karikatúrisztikusan megtenni ezt, az a félelem alól történő feloldást is jelentheti. A Fellini rajzok egy része álmokból táplálkozik. Fellini az álmaiban hatalmas nyersanyagra lel. A benne lakozó szörnyek viszont elbizonytalanítják. Fellini számára megnyugvás, amikor kapcsolatba kerül Jung filozófiájával. Az ösztönök által irányított tetteinkre, elfojtott vágyainkra sokszor nehezen találunk magyarázatot. Keressük mások tapasztalataiban az azonosságot. Ha valamiféle azonosulási pontra akadunk egy gondolkodó megnyilvánulásaiban, az élete és a mi életünk eseményei között, az, felszabadító erővel hathat. „Aki azonban kételkedik a házasságban, az nem lehet házasságtörő, és rá nem érvényes a paragrafus, mert Pál apostolhoz hasonlóan, a törvényen túl, a szeretet magasabb fokú állapotában érzi magát” – írja Jung.<sup>37</sup> Mintha Jung Fellini szívéből szólna. Fellini képtelen a külvilág erkölcsi normái és elvárásai szerint leélni a mindennapokat. Hazudozik, hiúsági kérdések miatt megsértődik, operatőröket rúg ki, ha elakad, ha nem tud előbbre jutni önmagában. Színészeket aláz meg. Az okkultizmusba és a kétségbeesés szélére kergeti Masinát. Miből táplálkozik egy alkotó, ha nem elsősorban önmagából? Vihart kavargat maga körül, hogy felrázza az elemeket. Fellini nem menti fel magát a filmjeiben, hanem elítéli, - persze azért, hogy a való életben tovább élhessen ugyanúgy, ahogy élni akar. A tiltott szerelem, a túlzott erotika, az egoizmus, a sikervágy, mind-mind rosszállást válthat ki egy szigorú erkölcsi magaslatról, de egy alkotó szempontjából a létezés bugyraiba való alászállás sokszor üdvözítő lehet. Mindezt Fellini egy gyermek ártatlanságával, a mulatságosság álarcá mögött teszi. Fellini nem harsány bohóc, hanem szenvedő bohóc. Akkor boldog, ha filmet készít. Két film között vergődik, bűnös életet él – s alig várja, hogy gyónhasson egy film által. Túlzással élve: a film lesz az élete – s minden, ami előtte és utána zajlik, csak elő-és utójáték. Tudja, hogy önmaga élete is egy karikatúra – a hazudozó, csak magára koncentráló, hisztérikus, csak nagy léptékben alkotni tudó művész karikatúrája. A farsangi álarc mögött egy reszkető kisfiú bújik meg, aki dadája mellén, Saraghina mellén (és más női melleken)

---

<sup>37</sup> C.G. Jung: *Gondolatok a szexualitásról és a szerelemről*. Budapest, Kossuth, 1996. 151-152. o.

szeretne elszenderülni, kielégülni, gyengének mutatkozni a mindennapi csatározások szünetében.

Jung is hosszú szeretői kapcsolatot ápolt a házassága mellett. Fellini is. Bergman is. A szenvedélyes szerelem olyan adomány, amiről az alkotók közül kevesen mondanak le. A szerelemben másképpen nyílhat meg a lélek. Önmagát méri újra meg. Önvallomások, azonosságkeresés, minden új randevú az új ön-felfedezések tárháza. Nem csak szexuális értelemben, hanem lelkileg. A házasságtörés izgalma és a rövid együttlétekre korlátozódó nagyfokú „égés” az intenzív létezés ígéretét adja. Ugyanakkor ott lebeg benne a lemondás melankóliája – olyan élet, ami soha meg nem történhet. S ha megtörténne, valószínűleg ugyanolyan unalmas lenne, mint az, amiben az egyén éppen megkötve érzi magát.

A karikatúra a szexualitást enyhe idézőjelbe teszi. Mosolyogva „ráz meg”. Látszólag mesevilág, és nem annyira bántó, hiszen egyfajta infantilis szintre helyezi azt. Fellini erotikus rajzai bocsánatos „bűnök”, amik a „nem is bűn, hanem álm-ösztön” jelmezében tündökölnék. Még izgatóbbá teszi a szexualitást a 70-es, 80-as években a katolikus neveltetés, a vallásos Itália, a pápa jelenléte, a cenzúra. Ma, 2011-12-ből nézve, ahol már nem kísérik felháborodott tiltakozások, ha a vásznon vagy a televízió képernyőjén premier plánban látunk szexuális aktust, amikor az online újságok mindennapi hírként találják a pornót – példának idézem szó szerint a mai Index - egy internetes napilap - címlapjáról: „Pajkos Póni: A farkukat verték a videómra”<sup>38</sup> -, akkor nehéz elképzelni azt a „sokkot”, amit Fellini trafikoszónőjének hatalmas mellei láttán érezhetett a néző, miközben (elsősorban a férfi néző) tulajdonképpen vágyakozva hallgatta, amint a nő instruálja a kamasz Fellini alteregót: „Ne fújd, hanem szopd.”

Kicsi férfi, óriás nő. Telt idomok. Kanca-nők. Ősnők, willendorfi vénuszok, hosszú, fullánkös nyelvű darázs-nők. Erotikus játék csupán, ahol egy ostorral csapkodó férfi terel egy háremnyi nőt – s a nők közben elhitetik a kalapos, szemüveges hímmel, hogy képtelenek felül kerekedni rajta? Ha azt gondoljuk, hogy a filmjeiben él Fellini – akkor ez a valóság. Fellini rátalált arra az alkotói módszerre, hogy ne csak az eszével, hanem az egész lényével akarjon megragadni egy problémát. Tudja, hogy a kezében került egy varázspálca, ami veszélyes mélységekbe rántathatná. De Fellini meg tud állni a neurózisnak azon a szintjén, ami inspiráló, de még nem beteges. Ahhoz, hogy a lelki mélységben kavargó erők elmesélhetők legyenek, felnagyítja, elrajzolja őket, s így megmosolyogtat és közben bocsánatért esedez.

---

<sup>38</sup> [www.index.hu](http://www.index.hu), főoldal, Velvet rovat, 2011. május 25.

Fellini tudja, hogy a társadalmi anarchia elkerülése miatt a családmodellnél nincs jobb – elsősorban a gyermekek szempontjait nézve hasznos ez. Fellini egy gyermektelen Odüsszeusz. Neki is megvan a maga Penelopéja, Masina személyében. De, ahogyan az Odüsszeia végén is érezzük, hogy Odüsszeusz hamarosan újra útra kel majd, Fellini is addig boldog, amíg hajózhat.

*„Azt hiszem – legalábbis hinni vélem –, hogy semmit sem viselek annyira a szívemen, mint az emberi szabadságot, az egyén megszabadulását azoktól az erkölcsi és társadalmi konvencióknak a szövevényéből, kötelékéből, hálójából, amelyekben hisz, vagy inkább hinni vél, és amelyek megbéklyózzák, korlátozzák, jelentéktelenné, néha akár hitványá teszik. Ha mindenáron valami pedagógiai jelszót akarnak nekem tulajdonítani, hát az így hangzik: »Lenni, amik vagyunk.« Ez pedig önmagunk felfedezését jelenti, ettől tudjuk szeretni az életet. Szerintem az élet szép, minden tragédiájával és fájdalomával együtt. Szeretem, jókedvre derít és felvillanyoz. És mindent megteszek, hogy másokkal is megoszthassam ezt az érzést.” – mondja Fellini.*

Fellini a szerzői filmek alkotóinak sorából a filmjeiben képviselt szemérmetlen nyíltsággal tűnik ki. Nem kendőzi a valóságot, hanem a személyes élményeket nem csak rekonstruálja, hanem szinte minimális átformálással közvetíti. Például: a Júlia és a szellemekben a Gulietta Masina által alakított felség magán-detektívet fogad, hogy a férfi a házasságtörő férjről fényképeket készítsen – akárcsak Gulietta Masina tette a férje félrelépései, Fellini esetén.

(Fellini aztán a mérgét a detektívet alakító színészen tölti ki – semmi sem megfelelő neki, amit a színész csinál. Fellini kirúgja a fickót, új szereplőt kér fel. Mi ez, ha nem önterápia?) Fellini – akárcsak Bergman – a szerzői filmkészítést egyfajta megtisztulásnak, terápiának fogja fel. Mindkét fantasztikus és nemzetközileg sikeres alkotó saját érzékeny és ingeréhes személyiségének béklyóiban vergődik – képtelenek megtalálni a hosszabb időszakokra érvényes harmóniát a hétköznapiakban s érthető képtelenségnek tűnik számukra végigélni a meghittség adta örömeikkel a mindennapokat egyetlen egy nő oldalán.

Fellini szerzői jegyeinek egyik fő eleme az elrajzoltság. Képregényszerű, komikus, szomorkás, esendő hősöket látunk. Egy varieté-világ elevenedik meg a díszletek között. Fellini erőssége a rekonstrukció: a valóságot a maga képére formálja, hogy annak igazságtartalmát jobban kifejezhesse. Bűnös, de szerethetővé, esendővé válik, mert tisztában van a bűneivel és igyekszik (legalábbis, úgy tesz) jó útra térni. Játéknak tünteti fel az életet – még a kevés politikai utalásban is anekdotázzik inkább. Kedvenc szavajárása szerint minden filmje vígjátéknak készül: nevetetni akar, clown-nak, bohócnak tartja magát. A festett maszk

mögött újabb maszkok vannak. Ki tudja, hány réteget lehetne lerántani Fellini arcáról, amíg eljutnánk az igaziig. Lehet, hogy a maszkok a lényegesek Fellininél, amik által különlegessé, izgalmassá és utánozhatatlanná vált. Mindig szerepet játszott. Mindehhez kellett még egy jó adag spirituális hit, babona, eroticizmus és az örökös viaskodás a katolicizmussal és a katolikus vallás olasz bigott képviselőivel – és a lelkiismeretével.

Fellini és a szellemek – talán ez lenne a jó cím, ami visszaadja a Mester és az alkotásmódjának viszonyát. A szellemeit, démonait befogva, megzabolázva igyekezett látomásait filmszalagra rögzíteni.

A harmadik mesterről, Ingmar Bergmanról szintén tengernyi az irodalom. A minden emberben lakozó férfi és női én, az *animus* és *anima* boncolgatása számomra Bergmannál teljesebb ki.

## 5.4 Bergman „női” lelke

„Egy dolgot megtanultam Ingmartól: a rendező – és a színész is – időnként emberevővé válik. Nem csak figyeli, fel is használja és fel is falja az embereket... Egyszer megkérdeztem Ingmartól: »Miért dolgozunk mi ennyit együtt? Hiszen annyi színész között válogathatsz... Te zseni vagy, én meg csak magamat tudom adni.« Rám nézett, és azt mondta: »Liv, nem veszed észre, hogy te vagy az én Stradivarim? «<sup>39</sup> - írja Liv Ullmann.

Ingrid Thulin, Bibi Anderson, Lena Olin és még sokan mások, akiknek arcán, gesztusain keresztül igyekszik Bergman a felszínre hozni azokat a fájdalokat, amik saját létének alapvető kérdései. Máskor Bergman Gunnar Björnstad, Erland Josephson vagy Max von Sydow mögé bújik, vagy éppen több arc mögé is. A férfi-nő kapcsolat analízisén keresztül száll le azon mélységekig, ahol magyarázatot keres önnön ösztönös tetteire, érzéseire, gondolataira, félelmeire – vagy ha magyarázatot nem is talál, de legalább megfogalmazhatja azokat. Ezek a problémák nem csak az övéi – szinte minden ember küzd önmagával és a párkapcsolatok nehézségeivel. Hogy mégis a női lélek köré hegyezem ki ezt a fejezetet, annak az az oka, hogy Bergman azon ritka, különös tehetséggel megáldott férfi rendezők egyike, aki

---

<sup>39</sup> Ketil Björnstad: *Liv Ullmann életvonalai*. Madách-Posonium, 2006. 109.old.

a női lélek „mérnöke”. Talán jobb szó lenne a sebész a mérnök helyett, hiszen sebészi pontossággal fejtí szét az idegeket, járja körül a neuronokat, hogy megfejtse a titkot: mit is jelent nőnek lenni a férfi s a művész szemszögéből nézve. Liv Ullmann írja a visszaemlékezésében, hogy a *Persona* forgatása alatt értette meg, hogy Bibi Anderson és ő tulajdonképpen Bergman-t játszó. Egyáltalán nem furcsa, hogy Bergman egyik legnyilvánvalóbban személyes élményeken alapuló szerzői filmjének hősei nők. A párkapcsolati élmények és saját művészi vívódása és egoizmusa sokkal összetettebben és szerethetőbben jelenhet meg a női oldalról. Fellini *8 és fél*-jének férfihősét, Guido-t a humor és önirónia teszi szerethetővé. Bergmannál nincs humor, irónia, ami segítene a férfi hősök megszeretésében. A két kifejezetten vonzó, szép nő Liv Ullmann és Bibi Anderson viszont már megjelenésükben is izgalmas jelenség a néző számára.

Bergman női éneje a titokzatos *Personá*ban teljesedik ki. Azt gondolom, hogy érdemes hosszabb elemzést szentelnünk ezen a helyen ennek a filmtörténetileg is jelentős műnek, mert e film kapcsán Bergman szerzőiségének jellemzőire is rávilágíthatunk.

Emlékeztetőül, íme, a film rövid tartalma: „A film nyitójelenete egymásba vágott képkockák sora: egy lefogott tenyérbe szöveget ütnek, hullák, pergő filmtekercs, idős halott asszony, fiatal halott gyerek, majd a halott gyermek az ágyon megmozdul, megfordul, és alvást színlel. Szürreális rémálomjelenetek halmaza. A kisfiú felül az ágyban, és egy óriásira felnagyított női arcképet simogat.

A bevezető képsorok után egy kórházból indul a film. A kórház főorvosa megbízza Almát, az egyik ápolónőt, hogy gondozza a híres színésznőt, Elisabeth Vogler asszonyt, aki egy színdarab kellős közepén megnémult, és azóta nem szólal meg. Látszólag teljesen egészséges, reakciói normálisak a némaságán kívül. Alma betér a színésznő szobájába, beszél hozzá, bemutatkozik, mesél magáról. Elisabeth figyelmesen hallgatja, többnyire mosolyog. A főorvos kezdeményezésére annak vidéki birtokára utaznak ketten, hogy ott folytassa Alma nővér a színésznő terápiáját. A tengerparti ház képsorait és a két nő alakját mutató kameraképek narrátora maga Ingmar Bergman. Naphosszat sétálnak a tengerparton, Alma folyamatosan beszél a néma színésznőhöz. Ő irányítja a nőt. Főznek, napoznak, kellemesen telnek a napok. Egy nap Alma stabil világnézete kezd darabjaira hullani. Másnap Elisabeth levelet kap a férjétől, mellékelve kisfiuk fényképét. Elisabeth széttépi a fotót, a levelet Alma olvassa fel neki. Elisabeth kiborul. Alma a napok során mindent elmond magáról, egykori szerelmeiről, a kudarcairól, beszél az abortuszáról, a férfiakról, a munkájáról, teljesen átadja

magát, lelkiileg teljesen lemeztelenedik a másik előtt. Leveti a hazugság és a csalás maszkját, és lassan értelemmel kezdi megtölteni életét.

Elisabeth levelet ír az orvosnőnek, amit rábíz a nővérre, hogy adja postára. Alma útközben a lezáratlan a borítékból kiveszi a levelet, és elolvassa. Teljesen összeomlik, amikor a sorokból kitűnik, hogy a színésznő elárulta őt: nevelésnek tartja a lány kitárulkozását, és megemlíti a levélben, hogy Alma szerelmes lett belé. Alma visszarohan a színésznőhöz, és számon kéri a levelet, teljesen magán kívül kerül. Elisabeth elmenekül előle, Alma rohan utána, mint egy elhagyott szerelmes nő. Üvölti a sérelmeit a nő után. Innentől kezdve a két nő pszichológiailag egymás ellen fordul. Vagyis Alma elkezd enyhén terrorizálni a színésznőt, fizikai fájdalmat okoz neki, megalázza. Látszólag Elisabeth fölé kerekedik. Szemére veti Elisabeth elutasított anyaságát – a nyitó jelenetben idézett fiúgyermek valójában a színésznő abortált magzata. Alma megpróbálja visszaszerezni az irányítást, megszólal, de szavai összefüggéstelenek, mondatszerkesztésre képtelen. A film zárósoraiban a két nő csomagol, Alma felszáll a buszra, majd a kép elsötétedik.”<sup>40</sup>

A *Persona* Bergman talán „legzeneibb” műve. „Nem szokványos értelemben vett filmnovellát írtam. Úgy vélem, valamilyen dallamhoz hasonlít inkább, amit leírtam, és elképzelésem szerint mintegy hangszerelni fogom majd ezt a felvételek során, munkatársaim segítségével”- írja Bergman a forgatókönyv elé. Ebben a filmben jut el egy olyan szintű mozgóképi megfogalmazáshoz, amiben a világ kihívásaira történő egyéni reflexióit varázslatos módon teszi. Olyan síkokra száll le, ahol akár csak Elisabeth Vogler-nek, nekünk sincsen szavunk. Érezzük, átéljük a filmet – úgy hatolnak belénk a képek, mint a zene hangjai. Bergman a létezés, s a művészi létezés alapjáig ás le: hogyan lehet élni ennyi közösségi és egyéni bűn mellett? Ki vagyok én? Van-e értelme a művészetnek?

A filmről szóló esszék, kritikák egy része értelmezni próbálja a művet. Igyekeznek egy jól bejelölhető kontextusba helyezni az alkotást s annak igazságtartalmát általánosabb lét-igazságokkal összevetni vagy azokba beolvasztani. A racionalitás talaján igyekeznek minden filmi elemet megmagyarázni. Azt gondolom, hogy bizonyos esetekben a mű nem írható le szavakkal. Erről is szól a *Persona*. A filmben az a csodálatos, hogy úgy tud megfogalmazni, hogy nem lehet kimondani, mert szavakkal leírva már nem az: veszít az igazságtartalmából vagy összetettségéből. A *Persona* egy ilyen mű.

---

<sup>40</sup> Forrás: Wikipédia. Bergman: *Persona*.

A film elején és végén, valamint közben látható képsor – az ívlámpa, a pergő filmszalag, a hímvesző, a halottasház, a tenyérbe vert szög, a bárány vére, a kis kamasz fiú, a némafilm töredék, egységet alkotnak a történettel – Elizabeth és Alma történetével. Egységként értelmezve van értelme elgondolkodnunk a narratív történet és az experimentális betétek egészén. Mindezen képek tulajdonképpen *ajtók*, amiket meg lehetne nyitni, s ezeken, a megnyitható csatornákon át is lehet értelmezni a filmet. Bergman a filmjeiben számtalanszor sétál be hol az egyikre, hol a másikon. Néha - a néző számára - kifejezetten taszító, amit ott talál, néha pedig nagyon is szeretni való. De nem kell mindig minden ajtót megnyitni. Néha többet mond, ha csak sejtem, hogy mi lehet az ajtó mögött. Az is előfordul, hogy a mű, ami egy ajtó mögötti teret jár be, megszületve maga is taszítóvá válhat – noha bizonyára nem ez volt a szerző szándéka. Számomra például a *Jelenetek a bábuk életéből* kifejezetten taszító film, míg a *Jelenetek egy házasságból* kifejezetten vonzó. Ennek sok oka van, de egy bergmani szintű filmnél elsősorban az én érzésem azzal magyarázható, hogy melyik film hőseivel és problémáival tudok azonosulni. A *Persona* egyértelműen vonz.

A film a filmbéli valóság és képzelet határait többször átlépi. Egyet értve Susan Sontag gondolatával, úgy gondolom, hogy nem azzal kell foglalkozni, hogy a *Personában* mi a valóság és mi a képzelet. Szeretném hangsúlyozni, hogy egy ember életének része a képzelete – utazni mozdulatlanul is lehet. Ha Bergman a műben nem tesz egyértelmű utalást arra, hogy mi az álom és mi a valóság, akkor a szándéka nyilván ez volt. Nem a megkülönböztetést kell keresni, hanem az egységet.

Könnyű lenne azt mondani, hogy a *Persona* mindenestül: Bergman. Bergman, az alkotás előtti időszakban, és az alatt. Bergman a filmötlet keletkezésének idején orvosi kezelésben, klinikai ápolásban részesül. Teljesen kimerült, depressziós. Nem érintkezik a külvilággal. Kissé hasonló a szituáció, mint Fellini és a *8 és fél* esetén. Lelki mélyponton lévő neurotikus művész igyekszik a saját hajánál fogva kiráncigálni magát az alkotói, magánéleti válságból. A megoldás mindkettejük számára az, hogy a „semmiről” készítenek filmet – s ezáltal úgy ölik meg a depresszió nevű vadállatot, hogy az a halálhörgés pillanatában rúgkapáló lábaival fellöki őket arra a felszínre, a hétköznapi életbe, ami a depresszióból kitekintve, hazugságokra épülő játéknak, kompromisszumokra kárhoztatott lázalomnak látszik. Márpedig aktívan éli a mindennapokat kompromisszumok, elhallgatások, jótékony-és kevésbé jótékony hazugságok és egyfajta konformizmus nélkül nagyon nehéz. Olyan az élet, mint úszni egy mély tengeren. Hosszú távon úszni csak a felszínen lehet vagy pár méterre a felszín alatt. Minduntalan levegőt kell venni. Ott van minden egyén alatt az egyre sötétebb, feneketlen mélység, ahova le lehet néha bukni. De levegő és napfény nélkül sokáig nem bírja az ember. A fojtogató vágyak



sikertelen megzabolázása okozta frusztráció sokakat sodor a szakadék szélére. Nem véletlen a pszichológus „intézménye” – feldolgozni a sérüléseket még szakember segítségével sem könnyű. A családon belül a szülők a pszichológusok, de ki a pszichológusa a magukat nem „kezeltető” felnőtteknek? Talán a jó barátok, már ha éppen vannak ilyenek. Bergman és sok alkotó úgy védekezik, hogy kiírja a problémáit magából.

A *Persona* esetén Bergman eljut oda, hogy félreteszi az „érthetőségre való törekvés”-t, de az érzetből létrehozott kompozíció mértani pontossággal megtervezett. Érzetet ad át, ami – tehetségénél fogva – olyan művészi magasságokba emelkedik, ami ritkaság. A filmkészítő Bergman ebben a művében zseniális megoldások egész sorát alkalmazza.

Először is, remek maga a történet, és egészen kivételes érdekességet ad a történetnek a keretjáték. Aztán a szándékosan félreosztott szereplők: a huszonöt éves Liv Ulmann mint tragika és a tapasztaltabbnak, idősebbnek tűnő Bibi Anderson mint ápolónő. Mintha fordítva egyértelműbb lett volna – ez ki is derül Liv Ulmann emlékezéseiből. Ő is a másik szerepet szerette volna – úgy érezte, az illik hozzá. A világosra komponált, puritán képek csak látszólag egyszerűek. A fények, a sziget és a falak egy olyan lelki „tájat” adnak, ami valóság és álom határát könnyen egybe mossa. Az idő lassabbá válik. Különös szerepet kapnak a napszakok.

A lappangó erotika a kezdetektől ott lebeg a filmben. Felvillan a bűnös hímvessző – annyi probléma okozója - kiemelve az első experimentalista montázsban.

A felrúgott dramaturgiai szabályok: pl. Alma nővér az Elizabeth Voglerrel történő megismerkedése után, amikor este lefekszik a kórházi ágyába, monológot ad elő magának - és a nézőknek. Egyszer – majd soha többé - tűnik fel a filmben egy narrátor, egy férfihang, aki elmondja, hogy Alma és Elizabeth egy nyaralóba költöztek.

Bergman merészen változtatja a „nézőpontot”. Vogler szemével látunk sok mindent – és ő nem értelmez, csak ösztönösen reagál, egy ki nem mondott, de már megszerzett, átélt „tudás” birtokában. A tudás az ő esetében: a „semmi”. Csak ez van: a semmi. Vogler „kiesik” az időből. Kívülről látja magát, amint Elektra szerepében „deklamál”. És ez, bizonyos perspektívából értelmetlennek, fölöslegesnek és hazugnak tűnik a számára. A bizonyos perspektíva: a gyerek, akit nem akart. Akitől a legszívesebben megszabadult volna, hogy újra csak a művészetnek élhessen. Hogy más hősnők bőrébe bújva állhasson a színpadon. Hogy – miután befejezettnek tekinti az anya szerepét -, felvehesse magára a valóságban tét nélküli szerepeket.

Megjelenik a szavak nélküliség ereje. A kimondhatatlan. Ezt érezzük át, amikor a televízió képernyőjén –Vogler szubjektívjeként – látjuk a magát felgyújtott ázsiai papot. A létezés egy

bizonyos síkján minden földi pillanat értelmét veszti. Minden életet valamihez, valakikhez kell kapcsolni – s a kapcsolatban hinni kell, ez ad értelmet neki. Ha nincs hit, akkor csak a magány és a semmi marad.

Sokszor viszont Alma szemével látunk bizonyos eseményeket – a két „én” láttatása szinte egyensúlyban van. Elizabeth esetében a csöndből indulunk a belső, kimondatlan, de mégis átélhető monológok felé. Alma esetében pedig a szavai mögé kell hatolnunk, s a csöndekert kell megtalálnunk. Alma ápolónő. Arra szakosodott, hogy betegek gyógyulásában segédkezzen. Elizabeth magányát feloldani hívatott. A „terápia” önmagáról is szól. Alma nővér rádöbben, hogy a látszólagos kiegyensúlyozottsága mögött indulatok, elégedetlenségek, csalódások sorozata húzódik meg. Almának meg kell találnia az igazi önmagát.

Egy hétköznapi ember és egy művész küzd önmagával. A színésznőnek megvannak az eszközei: felvesz egy újabb szerepet – a némaságot. Alma viszont nem találja a neki való szerepet – hol túl bizalmas, hol túl követelőző, hol ellenséges lesz. Elizabeth hallgatása félelmetes fegyver. Alma gyengének mutatkozik, mert őszinte, naiv és ezért kiszolgáltatott. Alma ösztönlény, aki kimondja a vele megtörtént dolgokat, de nem analizálja önmagát, és a tetteivel sodródik. Mintha nem lenne kész egyéniség, mintha elfogadná azt a szerepet, amit a sors mért rá. Az Elizabeth-tel való találkozás megváltoztatja. Rákényszerül, hogy sokat beszéljen, és a sok beszédből – szinte összegzi eddigi életének meghatározó élményeit – önmaga számára is kikerekedik, hogy korántsem olyan ártatlan, mint gondolta.

Alma szexuális téren ingoványos talajon mozog – a tiltott szerelem gyönyöréről mesél – rádöbben arra, hogy az extázis és a bűn ugyanarról a töről fakad – mintha nem lennének meg egymás nélkül. A bűn szépsége – átlépni egy korlátot, amiről azt hittük, hogy soha nem merjük átlépni... Veszélyes terep ez – még az Almánál lelkileg sokkal felvértezettebb egyéneknek is. Alma és Elizabeth vándorló pólusok. Van egy pillanat a filmben, amikor összeolvadnak, majd felcserélődnek. Elizabeth tudása Alma tudása lesz és Alma tapasztalatát magáévá teszi Elizabeth. Elizabeth lassacskán „belebújik” ebbe az egyszerű, sodródó életet élő nőbe. Felkavarja a csendjével, ám az arcáról olvasható véleményével.

A film a felcserélt ének filmje is – még bonyolultabban: egy bergmani én női kettőzése, majd felcserélése; hogy ki kit vádol, és ki kit pofoz, ez bizony felcserélhető.

Elizabeth és Alma az intim kapcsolat sok fázisát megjárják. Alma megbízik Elizabeth-ben, s a kitárulkozása őszinte. Miután elolvassa Elizabeth levelét, amiben őt kicsinyesnek írja le, bosszú, gyűlölet gerjed benne. Árulás áldozata lesz.

Egy kiemelt eseményt kétszer látunk – egyszer a színésznő, egyszer az ápolónő szemszögéből. Ez az esemény a gyermek megszületésének meséje. Alma elveteti a gyereket,

Elizabeth megszülte, de a halálát kívánta. Van-e, létezik-e nagyobb adomány az életben, mint egy gyerek? Sokak szerint nem. De a gyermek egy olyan életet követel, ami lemondással jár. Sokak elfogadják ezt – sokaknak nagy megkönnyebbülés is, hogy végre – úgy érzik – lesz feladatuk. Igen, a gyermek adomány, de csak annak, aki tisztában van azzal, hogy apának és anyának lenni legalább két évtizedig tartó kemény, időigényes és felelősségteljes „munka”. Vogler nem akarja ezt a munkát. Csak a szerepet akarta – amíg elege nem lett belőle. Azt gondolom, hogy a gyerekmotívum a film egyik sarokköve. Annának hiány, Elisabeth-nek pedig teher.

Elizabeth és Alma egygyé válása tulajdonképpen a másik tudásának megszerzése.

„Bárminek a biztos és mély tudása végső fokon romboló hatású. A Bergman-filmeknek azok a szereplői, akik intenzíven átéreznek valamit, tulajdonképpen elfogyasztják, elhasználják azt, amit tudnak, és kénytelenek más dolgok felé fordulni.”<sup>41</sup>

Minden egyes új párkapcsolat kihívás – a másik és önmagunk megismerésére tett kísérlet.

A forgatás alatt vonzalom támad Bergman és Ullmann között. Öt évet töltenek majd el a szigeten az ott megépülő házukban, mint élettársak. Öt év mennyország és pokol: jelenetek egy házasságból.

Bergman: öt házasság, kilenc gyermek, ötven (!) film, számtalan színházi rendezés. Tehetsége, zsenialitása, neurózisa és a kor, amiben élt, lehetővé tette, hogy folyamatos munkával ízekre szedje önmagát és kapcsolatait.

„Minden arra mutatott, hogy a fiatal Ingmar Bergman a lehető leggyorsabban – bár csak a hatodik filmjével, az 1948-ban készült *Börtönnel* – szerzői filmessé váljon már akkor, amikor szerzői film még nem létezett. Amikor pedig már létezett, soha senki – talán Fellini *Nyolc és fél*-jének kivételével – meg sem közelítette a szerzőiségnek, tehát a személyes filmi beszédnek azt a leplezetlen nyíltságát, amellyel általában csak az underground vagy amatőr filmes világban találkozunk. Bergman szinte minden filmjében minden csak róla szól, de úgy, hogy közben, talán a *Personát* kivéve, egyetlen filmjével sem mondta ki direkt módon: ez vagyok én, Ingmar Bergman.”<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Susan Sontag: *A pusztulás képei*. Európa, 1971. 138.old.

<sup>42</sup> Kovács András Bálint: *Bergman. A lélek mélyéről*. Filmvilág folyóirat, 2007/10, 4-9. old.

Az eddigiekben sok szerzői filmről esett szó – többnyire játékfilmekről. De a szerzőiség kézjegyeit nem csak játékfilmekben kereshetjük, illetve, a játékfilmen belül is megkülönböztethetünk különböző irányzatokat és stílusokat. Érdeemes megpróbálnunk szélesebb skálán áttekinteni és rendszerezni a szerzőiség megnyilvánulásait, hiszen újabb alkotói módszerekre, megközelítésekre bukkanhatunk.

## **6. Szerzőiség és filmstílusok**

A világ értelmezéséhez rendszereznünk kell az információkat. A művészi megnyilvánulásokat, kifejezésmódokat is csoportosítani igyekszik az ember, hogy áttekinthetővé és tanulságossá váljanak. Szerencsére, a művészet sem feltétlenül adja meg magát a beskatulyázásnak. Vannak könnyen, s vannak nehezebben behatárolható művek a szerzői film irányzatain belül is. Többnyire a szerzők nem a műfaji sajátosságok miatt választanak egy kifejezési módot, hanem mert egy bizonyos műfajt, s azon belül egy bizonyos stílust vélnek autentikusnak a mondanivaló kifejtéséhez. Persze, van ez másképpen is – hiszen egy forma, stílus végiggondolása is lehet kaland. Elsősorban ez a megállapítás az experimentalizmus híveire vonatkozik, akik sokszor magában a formában vélik megtalálni a mondanivalót. A teljesség igénye nélkül kívánok szólni a főbb stílusokról, számomra érdekes alkotásairól, amikben a szerzőiség érdekes jegyeit véltem felfedezni.

### **6.1 Az etűdfilm**

Az etűdfilm egy gondolat rövid, tömör kibontása, vagy egy érzet, költői benyomás kifejezésére alkalmas kis terjedelmű mozgóképes alkotás. Amíg a kisjátékfilm – irodalmi analógiát keresve – egy novellához hasonlítható leginkább, addig az etűdfilm a vershez. A dokumentarista jellegű egysnites beállítástól egészen a több száz apró snittből álló költői kompozícióig, számtalan lehetőség nyílik egy alkotó számára, hogy azt az árnyalt közlést, aminek elmondására késztetést érez, etűdfilm formájában fejezze ki. Egy játékfilmnél rövidebb műfaj a koncentráltságánál és erősen egyéni megfogalmazásánál fogva képes intenzív figyelmet felkelteni. Egy-egy etűdfilm az alkotó pályáján akár tanulmánynak is

tekinthető a formanyelv kialakításához. Ilyenek például Szabó István etűdfilmjei, vagy a Huszárik etűdök.

Részletesebben Huszárik Zoltán *Capriccio (1969)* filmjével foglalkozom, s megpróbálom a film szerzőiségének ismérveit azonosítani.

„Elmentem az édesanyámhoz. Jól van. Úgy él, mint számtalan évvel ezelőtt. Maga művelgeti a kis földjét, a kis szöllejét. Nem szorul senkire. Más ember, mint én vagyok. Más fajtól voltak ők, mint amit ideadtak nekünk. Azok tudtak élni. Még akkor lehetett is élni. És jól tudtak élni. Ezek itt nem tudnak. Nem is tudják, mi a szép és mi a jó élet. Nem tudják, mi a jó falat, a jóízű pihenés. Nem szeretem ezt a mai világot. Azt mondják, átmeneti idők. Csakhogy én nem kívántam átmeneti időt. Arra sem emlékszem, hogy ezt az egészet valaha kiköveteltem volna. Protekciót biztos nem vettem igénybe. Már arra sem vagyok kíváncsi, hogy minek örülhet az ember, ha magyar.” – mondja Szindbád a bordélyban.

Szindbád, Huszárikot vonzza a régi, letűnt világ, ahol a természet közelében élő ember életörömei magából a természetből s a mindennapi létezésből fakadtak. A mai világban számtalan új vívmány szorítja háttérbe az ősi elemek, a föld közelsége adta boldogságot. A legnagyobb, érzékelhető probléma a köztudatba beépülő hangsúlyok eltolódása, aminek kialakulásában jelentős szerepet kap a mozgókép – elsősorban a televízió és az internet által. Kreált célok, mint például a pénzhalmozás, a háztartások túlzott technikai felszereltségének elérése válnak elsődlegessé, fedik le az ősi létezés örömeit. A Nobel –díjas J.M. Coetzee fogalmazza meg egy írásában, hogy a tudást ma a többség arra használja, hogy általa valamit *megszerezzen*. Hogyan használjam *ezt*, hogy megszerezsem *azt*. Sajnálatosan, az emberi kapcsolatoknál is így van sokszor. A jelenleg uralkodó mérhetetlen mértékű vásárlási-, birtoklási láznak és kommunikációs világhálózat fejlődésének – egyelőre – pozitív hatása is van: jelentős mértékben csökkenti egy globális háború esélyét. A férfi: vadász. Háborús ösztöneit a pénz és az áru megszerzése bizonyos mértékben kielégíti. Viszont a vagyon halmozása óhatatlanul elszigetelődéshez vezet – a vagyont meg kell védeni, körbe kell keríteni. Huszárik-Szindbád nem hajlandó részt venni a felhalmozásban. Ő utazni szeret. Utazóként többet lát az elmúló élet szépségéből. Az elmúlás tudatában, rezignált örömmel lépked a kisvárosok macskaköves utcáin, harisnyás női lábakra, lebbenő fürtökre figyelmeztetve, s ha elfárad, útközben betér egy serre, és szóba elegyedik a korcsmárossal. Kénytelen-kelletlen magányos hős ő, aki csak felületes ismeretségeket köt, mivel seholy sem akar horgonyt vetni. Szindbád pillanatnyi örömeire lel csupán. Valószínűleg ő is a magány ellen küzd, s közösségi szeretetre vágyik. Ezt a közösségbe tartozást és szeretetet és örömet fejezi

ki Huszárík *Capriccio* című etűd filmje. A *Capriccio* az én olvasatomban egy idealistának nevezhető (hó)embertípusról szól, akik hisznek abban, hogy együtt megteremthetnek, átélhetnek valami fontosat.

A Huszárík Zoltán - Tóth János alkotópáros hóból formált idealista emberei azt mondják: A tél gyermekei vagyunk, ám emberkéz nélkül nem léteznénk. A gyermeki öröm teremt meg minket. Emberhez hasonló lényekké alakulunk – lesz testünk, kezünk, szemünk. Mozdulatlanul, derűs álmodozásba merülve élünk. Élünk? Igen, mert együtt zenélve felcsendül egy olyan dallam, ami „melegséggel” tölti el a szívünket. Réztrombitáinkon fel-felszikrázik a fény. Sokan, együtt, egy dallamot játszunk s ebben a dallamban teljesedik ki a boldogságunk.

A közös zene megfoghatatlan szépsége kifejezi azt a gyorsan elillanó lelki boldogságot, amit egyenként zenélve nem élhetnénk át.

A *Capriccio*-ban háromféle emberi lény tűnik fel: a gyerekek, akik megalkotják a hóembereket, két, szinte meztelen angyal-lány és egy kéjvágó kéményseprő, s a téltemetésre készülő népviseletbe öltözött lány, majd lányok alakjai. Meseszerű elemek. A hóembereket gyermeki öröm hozza létre, egy emberi ünnep, az évváltás szimbolikus vidám figurájává válnak, s haláluk az újjászületést szimbolizálja: öröm tölti el a fiatal lányok szívét, amikor duzzadnak a rügyek, s a tavaszi nap elolvasztja a hóembereket.

A költői elemekben bővelkedő – néha játékos, néha ijesztő univerzális elemekkel (hold, csupasz faágak, kitömött madarak, koponya) ellenpontozott mese Huszárík-Tóth sajátos alkotói kézjegyeit viseli magán. A látomásszerű, asszociatív képi megfogalmazást a zeneként funkcionáló hang és zöreij kíséri. A költői téma ironikus és humoros felhangokkal jelenik meg. Egy gondolkodásmód mentén összerakott film, ami a születés, elmúlás keretén belül a kérész életű létezés-öröm megfogalmazása. A film egy életérzésből születik meg, s képekben, asszociatív módon sokkal pontosabban beszél egy szavakkal nehezen vagy éppen csak dadogva vagy „érzelgősen” elmondható érzetről. Ezt a filmet szeretni lehet, s újra rácsodálkozom arra, hogy milyen szép is lehet(ne) az élet és az elmúlás.

## 6.2 A kísérleti film

Van-e értelme mozgóképre venni egy mozdulatlan épületet? Igen, ha az idő változása nyomot hagy rajta. Igen, ha meg akarom őrizni az utókornak. Miért használom az értelem szót a kérdő

mondatban? Nyilván abból a megfontolásból, hogy minden fizikai és szellemi erőfeszítést igénylő cselekvéshez racionális okot rendelek hozzá. De minden körülmények között és minden alkotó esetében racionális-e a művészet? Még tovább vezetne az a kérdés, hogy művészetté válhat-e egy nem racionális mozdulatsor eredményeként létrejövő objektum? A nem feltétlenül tudatos mozdulatsorokból is születhet alkotás. Ám ahhoz, hogy –film, mozgókép esetén „véletlenszerűen” megszülessen valami, ahhoz tudatosan készülni kell rá. Minden kísérleti film egy tudatos előhívása a kiszámíthatatlannak. Egyrészt befolyásolja a „művet” és annak megítélését maga az alkotó és életműve - a mű nem válik le a szerzőjétől. Mitől lesz egy alkotás fontos a művek sorában?

*Fontos és egyáltalán, művészi alkotás-e az a kisfilm, amin Szalontai Mária látható alvás közben? Máriát 1962-ben a szeretője, Korom Ágoston vette szuper 8-as filmre Miskolcon, – Korom elmondása szerint szeretkezésük után. A film nem vált ismert művészeti alkotássá. Korom több helyütt is levetítette 10 perces kisfilmjét, amin semmi más nem látható csak Mária, aki állig betakarózva egy piros plédbe, ellenfényben alszik egy kék heverőn. A tíz perc alatt egyszer mozdul meg, amikor álmában elmosolyodik, a feje oldalra billen, s egy súlyos hajtincs az orrára hull. Többek között volt egy vetítés Diósgyőrben is az amatőr filmesek fesztiválján, ahol az akkor huszonkilenc éves Simó Sándor (mint zsűritag) ugyan felfigyelt a különös alkotásra, de a mű a szokatlanságával a zsűri tagjainál nemhogy sikert, hanem csúfos bukást tudhatott magáénak – a barátságáról, szerelemről, hazaépítésről szóló kisfilmek között egy a „szocialista” ember pukkasztására szánt ötletnek tűnt csupán. Ráadásul a frivol cím, „Szeretkezés után” inkább vihogást váltott ki a többnyire tizen –és huszonéves versenyzők és közönség között. Korom fel is hagyott a filmzéssel, Budapesten bölcsészetet tanult, majd egy miskolci gimnáziumban esztétikát tanított. Ma már nyugdíjas. Bevallása szerint mind a mai napig (2011. június 18-i telefonbeszélgetésünk szerint) nem látta Andy Warhol - az ő kísérleténél egy évvel később (!) született -, Sleep című munkáját. Felmerül a kérdés, ami nem sikerült itthon Koromnak, miért sikerült Amerikában Warholnak? Mitől érdekesebb Warhol filmje, mint Korom filmje?*

*A legkézenfekvőbb válasz: mert Warhol filmje, Amerikában. Másrészt azért, mert:*

A teljes – hagyományos értelemben vett - történet hiánya jelenik meg Andy Warhol: *Sleep* (Alvás) című 1963-as filmjében. Az öt óra húsz perces filmen John Giorno-t, Warhol egyik barátját látjuk alvás közben. Látszólag semmi nem történik – alszik egy ember, s álmában tesz apró mozdulatokat. Korom filmjében viszont – a cím miatt – egy történet zajlik a fejünkben.

Mi is és hogyan történt? A *Szeretkezés után* címben szereplő „után” ez esetben további, képzeletünkben pergő dimenziókat nyit meg az „előttről.” Viszony létezik a filmezett és a filmező között. Pontosan tudjuk, hogy milyen. Ez egy szerelmes film. Önmagában szép, megfogható és behatárolható történetet mesél el a szépen komponált mozdulatlanságával is. Lelki szemeink előtt Máriát egy szexuális helyzetben képzeljük el. Warhol viszont az ismeretlen alvót fényképezve (szándékoltan rossz beállításban) – akiről nem tudjuk, milyen viszonyban is vannak (utólag kiderült, hogy baráti) – többretegű filozófiát fogalmaz meg. Nem egy történetre utal, hanem a létezés öntudatlan állapotára reagál: itt egy corpus, de a lélek másutt van. Egy testet látunk az alvás állapotában. Az élet egy különleges formáját látjuk – az alvó tudatától független létezést – ahol mozgóképre rögzül az alvó tudata számára kiesett, az álmok vagy álmok nélkül megélt idő. Korom filmjét szeretem, Warhol filmjét elismerem, noha azt gondolom, hogy az öt óra és húszpercnyi vetítést nem szívesen nézném végig. Persze, most már tudatában vagyunk a műnek: tudjuk, hogy nem *történik* benne semmi más, csak az egy férfi alszik. Ha viszont úgy ülök be erre a mozira, hogy nem tudom, mi fog történni, akkor azt várom, hogy a férfi majd felébred és *történik* valami akció. Miután hosszú percek elteltével sem változik a helyzet, nyilván csalódott lennék, de másképpen kezdeném nézni a filmet – kérdés, hogy meddig. Függetlenül attól, hogy mire számítottam és mennyire vagyok abban az állapotban, hogy elfogadom, hogy „befelé” kell nézmem.

A *Sleep* tovább gondolt változata az *Empire* (1964) Warhol művészetében. Ebben a nyolc óra és öt perc hosszúságú filmben az Empire State Building-et látjuk.

Warhol a valóság elemeiből emel ki egy objektumot, aminek „mozdulatlansága” nem a térben történő változásra reflektál, hanem az időbeni létezésére fekteti a hangsúlyt. Az idő a maga megfoghatatlanságával, miután lecsupaszította róla a szerző a történést és a mozgást, a létezést metafizikus szintre emeli – nem a látottak az érdekesek, hanem azok az asszociációk, amit az épület mozdulatlansága kelt. Mondhatjuk azt, hogy tulajdonképpen a művészi gesztus az érdekes. Filmre rögzített „happening” Warhol műve. A mű gondolatisága, a létrehozása érdekesebb, mint maga a mű. Egy modern képzőművészeti alkotás, amit – túlzással szólva - nem nézni kell, hanem tudni róla. A szerző filozofálásra készlet – amennyiben hajlandók vagyunk rászánni az időt a zsöllyében töltendő mozdulatlanságra, ami által a mozgókép idő és mozgás alapelemeinek filozófiáján is eltűnődhetünk. Ilyen értelemben szerzői művek ezek.

Érdekességként megjegyzem, hogy a nyolc óra öt perces *Empire* című film premierjén kilenc ember vett részt, ebből kettő már az első órában elhagyta a nézőteret.



Az experimentalista film számos esetben a celluloidot mozgó vászonként kezeli. Felületként, ahova jeleket, színeket festhet, vonalakat karcolhat.

Stan Brackhage<sup>43</sup> életművének jelentős része a képzőművészet mozgóképes változatainak kísérleteiből áll. Zenével, vagy a nélkül, csak a surrogó film hangjával. Kép és hang kettőse, képek gyors váltakozása, amik önmagukban is érdekes szinkompozíciók. Minden egyes képkocka önmagában akár egy akvarell, festmény véletlenszerű kompozíciójaként is megállná a helyét. Az időben történő gyors váltakozás egy folyamatot sejtet. Másodpercenként változó festmény, aminek transzformációja a megfoghatatlant, az időn és emberen kívülit sejteti. Brackhage kézzel festett képkockái egyenként olyanok, mint egy korai Kandinszkij festmény, ami önmaga formáját tágítaná ki a végtelen lehetőségéig – legalább is addig a pár percig, amíg a film tart. Számomra egyrészt a véletlen szerepét hangsúlyozza a tudatos, ám mégis csak ösztönös alkotás folyamatában, másrészt keresésre ösztönöz, ami nem más, mint az alakatlan formákban a rend, rendszer, az antropomorf alakzatok felfedezése. Ez utóbbi feltevés az *Acid Mothers Temple* című alkotáson figyelhető meg, ahol szimmetrikus alakzatok keletkeznek a „káoszból”. Brackhage lírikus alkat, elsősorban hangulatokat „fest”.

Mivel én a történeteket szeretem és történeteket szeretek elmesélni, ilyen típusú filmek nézésekor azonnal feléled bennem az antropomorf formák felfedezése utáni vágy.

John Updike: *Így látja Roger* című regényének egyik hőse, egy fiatal számítógép-zseni a computer számmisztikájában Isten létének bizonyítékát keresi. Roger Isten jelét keresi – egy antropomorfizált jelre vár. Az általa beírt programok általa válnak olyan számjelekké, amit ő értelmezni tud. Mindenképpen olyan formára vár, amibe „beleláthat” valami általa értelmezhető. A regény végén a papírra printelt számok emberi arcot, kezét formálnak. Az alkotó a teremtő. A filmművészet experimentális része az a peremvidék, ahol önmagára a létezésre vetődik a hangsúly. Olyan művek, amik nem logikus érvelésre, hanem ösztönökre (gyakran elfeledett ösztönökre) hatnak.

Brackhage nonfiguratív filmjeiben a szimmetria már egy lépés a rendszerbe szerveződés, az ember felé. Brackhage amikor embereket fényképez, az embert, mint alakzatot használja – egy mindent átfogó, de ugyanakkor, ártatlan emberi jellemmel lüktető – lehet, hogy boldogabb - univerzum képe sugárzik a kockákból.

---

<sup>43</sup> James Stanley Brackhage (1933 –2003) amerikai experimentalista filmművész, aki lírai, zenei indíttatású kísérleti, nem-narratív rövidfilmjeivel vált híressé.

Thoreau<sup>44</sup> Waldenjében így kiált fel a főhős: „A mennybe sóvárgunk? - hisz a Földnek is szegényére válunk!”

Brackhage mintha ugyanezt mondaná. Ás-ás lefelé, mitologikus mélységekbe – keres és menekül egy ártatlan, társadalmon kívüli létezés örömébe.

*A Lumière testvérek 1895-ben vették fel „A vonat érkezése La Ciotat állomására” című egysíntes filmjüket. 1986-ban készítettem egy „Hommage Lumière – A vonat érkezése” egysíntes kisfilmet a budapesti Déli Pályaudvaron. Lumièrekhez hasonló beállításban látjuk a síneket, és a vonat érkezésére várunk. A film három perce alatt azonban nem érkezik meg a vonat. Az utolsó másodpercekben a hangosbeszélőt halljuk, aki bejelenti, hogy a vonat előre láthatóan húsz percet késik. Egy vizsga keretében került bemutatásra a Színház-és Filmművészeti Főiskolán. Megosztotta a tanári kart. Volt, aki merésznek és a valóságra reflektálónak találta, volt, aki kikérte magának a „balázsbelás blöfföt”. Mai fejjel azt gondolom, hogy ez a kísérleti film jó arányban vegyítette az experimentalizmus-t a „társadalomkritikával” és azon a mezsgyén tudott megszólalni, ami a játékfilm, dokumentumfilm és kísérleti film szeletéből is egy-egy részt magába foglal. Ami miatt ezt a szkeccset szóvá teszem, az a befogadó oldal megosztottsága. Tulajdonképpen arra a szemléletre utal, hogy könnyen utasítunk el minden mozgóképet, ami provokatív. Az experimentalizmus provokáció. Nem a szokásos befogadói hozzáállást igényli – aminek állapotába eljutni, való igaz, egyáltalán nem könnyű.*

### 6.3 Az esszéfilm

A szerzői esszéfilm sokszor csak töredékes történetet – vagy éppen csak jelzés értékű történetet-elemeket használ föl, hogy annak, azoknak érzelmi és intellektuális érdekességével

---

<sup>44</sup> Henry David Thoreau (1817-1862) amerikai író, filozófus. Természethez fűződő viszonyáról jelent meg 1854-ben *Walden* című kötete. 1845 és 1847 között egy saját kezűleg épített kunyhóban élt a Concordhoz közeli Walden-tó partján. Gyűjtögetésből, halászatból, növénytermesztésből és mások számára végzett fizikai munkából tartotta fenn magát, de ideje nagy részét csendes elmélyüléssel, a természet megfigyelésével és leírásával töltötte. Azt vallotta, hogy a civilizáció rombolja a természetet, és az embert megfosztja attól, hogy figyelmét teljes egészében a lét fontos kérdéseinek szentelhesse; az emberi kultúrának a természethez kell igazodnia.

esszéisztikus mélységekbe ragadja a nézőt. Dokumentál egy vagy több gondolatot – dokumentálja a szerző gondolatiságát, világról alkotott pillanatnyi vagy időszakos véleményét. A mondanivalót gondolati egységek fogják össze. Godard 1968 utáni filmjeiben kísérletezik egy lecsupaszított filmnyelvvvel, amikben marxista-leninista-maoista szemléletének ad hangot.<sup>45</sup> Godard a gondolati-filmjeinek alapját korai remekművében, az *Éli az életét* (1962) című filmjében teremtette meg. A negyedik játékfilmjének háttérét Marcel Sacotte bíró prostitúcióval kapcsolatos kutatásai adták. Ez a film –számomra - mindenképpen fontos mérföldkő a filmtörténetben. A mese és a realitás olyan mesteri kettőssége, ami ritka tehetséggel nyilvánul meg.

Tizenkét stációban látjuk Nana, a fiatal, Párizsba vetődött lány prostituálttá válását. A szép, törékeny lány, egyszerűségében és védtelenségében együttérzést és vonzódást vált ki a nézőben. Egyedül, magányosan sodródik a szentelen és arctalan férfiak tengerében, egy masculin, részvét nélküli városban. Hiába a párizsi romantika, a bistro-k, a kávéházak romantikája – amit a filmben egy Ferrat-sláger és maga a sláger énekesének és egy hallgatag szerelmespárnak a megjelenése közvetít, Nana tekintetével láttatva, Nana, a nyitottsága és felkínálkozása ellenére sem talál rá a megfelelő társra. Érzéketlen férfi figurák vesznek körül, akik hamar feladják a Nanával való terveiket. Nem kíváncsiak rá, nem szenvednek miatta, nem akarják megismerni, csak megszerezni, birtokolni (divatfotós, kuncaftok), kihasználni (Raoul, a strici). Nana régi kapcsolatáról nem tudunk meg sokat. Egy kihűlt viszony nyomai sejlenek föl. Nana filmbéli kapcsolataiban pozitív kivétel kettő van: a filozófus, Brice Parain, aki a lány kezdeményezésére egy kávéházban beszélget Nanával, és a Poe novellát olvasó fiatalember, akinek viszont a távolabbi szándékairól, lehetőségeiről és vonzódásának mélységéről semmit sem tudunk meg. Mondhatni, hogy a férfiak jelzés értékűek a filmben. Anna Karina természetes és színészileg hiteles, egyáltalán nem színésznős, hanem a létezés-stílusban vászonra varázsolt alakítása az „egy lány a sok közül” hatást váltja ki. Az egyszerű (ám rafinált) ruha és frizura a maga természetességében és Karina manöken megjelenésének ösztönösen pontos és precíz testtartásai és mimikája Godard keze alatt összességében az egyik legszebb „modiglianis” nőalakot vetítik a vászonra. A férfinezőkben szinte azonnali vonzódást vált ki. Karina esendő, a kamerába irányuló könnyörgő tekintete predesztinál minket: mi vagyunk azok, akik megmenthetnénk őt. Godard Karina-Nanája az első férfi

---

<sup>45</sup> *Brit hangok / Találkozunk Mao-nál*, 1969; *Pravda*, 1969; *Keleti szél*, 1969; *Harcok Itáliában*, 1969; *Vlagyimir és Rosa*, 1971; *Minden rendben*, 1972; *Levél Jane-nek*, 1972; *Itt és máshol*, 1974; *Kettes szám*, 1975; *Mi újság?*, 1975; *6\*2 – a kommunikáció alatt és felett*, 1976; *Két gyermek körben Franciaországban*, 1977;

kunceaft sokkja után a masculin gépezet alkatrészévé válik. A gépezet felőrli a személyiséget. Szinte érzelemmentesen csúszik bele a szexuális kiszolgáltatottságba, a lelki rabszolgaságba. A lelke és önképe elsorvad. Kihívó viselkedésre tesz szert. Közömbös az aktusok iránt. A minél több pénz megszerzése mozgatja. Mégis, érezhető, hogy valahol mindez nagyon mélyen megsebz. Ennek a fájdalomnak a jelei a Dreyer film nézése közben, a szerelmes sláger hallgatása közben, a magányos tánc jelenetében sejlének fel.

Nana, a vidéki lány a prostituálódás előtt állandó pénzhiányban szenved. Tartozik a lakbérrel. Kapcsolathányban szenved. Nincs szakképzettsége. Prostituáltként pénzhez jut, tartozik egy stricihez, noha ő árunként bánik vele. Godard a finom vonású Karina révén éri el a kívánt hatást. Nana manöken, sőt filmsztár lehetne. Tulajdonképpen szinte hihetetlen, hogy egy ilyen jó adottságú nő ide jusson. Viszont pontosan ez a hatás - hogy egy ilyen vonzó lányt juttat ide Godard -, adja a film erejét. Godard jól választott. Az együttérzésünkre számít. Az értékes szépség és ártatlanság szemétdombra hajítása megragadja a képzeletünket. Godard a forgatás alatt szerelmes volt a főhőst alakító Anna Karinába. Olyan gyengédséggel közelít a kamerája a főhősnője felé, ami ritkaság. Ez a gyengédség, szeretet, szerelem az egyik alkotói erő, ami a képek, a film erejét adja. A másik erő a szinte száraz előadásmód. A kettőnek a feszültségéből, egymásnak feszüléséből táplálkozik a film dinamikája.

Párizs télen. Szűk terek, kopott városfalak, koszos szobák. A kamera Godard szemével láttatja a környezetet – leválik a szereplők mozgásáról, szinte letapogatja a belső és a külső tereket. Fekete-fehér dokumentumfilmet idézőn mutatja az utcán igyekvőket. Köztük tűnik fel Nana is, átlagos járókelőként, beleolvadva a tömegbe. Egy sors a sok hasonló sors közül. A szaggatott, érzelmes zene bűvópatakként szövi át a történetet. Valahol, a mélyben még rezegnek az érzelmek – de egyre halkabban és egyre reménytelenebbül.

Ebben a filmben Godard megteszi az első lépéseket a gondolati film felé. Szerencsére, a történet és a gondolatiság jó arányban keveredik. Azonosulhatunk a hőssel. Nana bukásáért mi is felelősnek érezzük magunkat.

Narráció, dokumentarizmus, feliratok, a jelenetről leváló kameramozgás, a töredékesség, az eltávolító effektusok az érzelmes történettől - mind-mind egy jelentős szerző markáns kézjegyei ebben a filmben.

## 6.4 A költőiség

A költőiség szerteágazó fogalom – a filmben kísérleti jelleggel, vagy hagyományosabb, jelenetekre bontható formában vagy akár szürreális álomként is megjelenhet. A sokféleségre álljon itt néhány példa: Szürreális történetmeséléssel kísérletezik Buñuel az *Andalúziai kutyában*, az *Aranykor* című filmjében, s a társadalomkritikával fűszerezve a szürrealizmust élvezetes mesévé gyúrja a kései, Franciaországban született játékfilmjeiben (*A burzsuázia diszkrét bája /1972/, A szabadság fantomja /1974/, A vágy titokzatos tárgya /1977/*).

Fellini szürrealizmusa, költőisége a katolikus hagyományokon, olaszos életérzéssel valósul meg. Előfordul, hogy elsősorban nem a történet, hanem egy *életérzés* képi- hangyi kifejezésére törekszik a szerző. Nem a történetet kell, hogy keressük a képek mögött, hanem a kollázs vagy montázs jellegű kép-társítások összessége hordozhat egy- akár más művekből is építkező – világképet, vagy éppen a világ megfejtésére irányuló kísérletet. Ilyen irányú kísérletnek tartom például Alain Robbe-Grillet egyes filmjeit (*A hallhatatlan /1963/, A szép fogolynő /1983/*)

Tarkovszkij filmjeinek költői varázsát, panteizmusát a fájdalmas vagy éppen nosztalgikus természeti képek, világvége hangulatot árasztó belső terek adják.

Sándor Pál *Bohóc a falon (1967)* című filmjének a végén költői szépségű montázs áll, egy nagyon szépen megírt narrációval: egy induló generáció hitvallása.

Tarr Béla filmjeinek is megvan a sajátos költészete: a nihil és a nyomor, a magány és a szorongás költői képei kerülnek vászonra. *A londoni férfi (2007)* című filmjének Van Gogh kompozíciójára emlékeztető, széket és az agyonhordott bakancsot ábrázoló kompozíciójában egy sivár élet benne foglaltatik. És még sok egyéb példát sorolhatnánk. Elmélyülhetnénk annak tanulmányozásában, hogy miképpen is éri el acélját az alkotó a költészet képi eszközeivel, ám a szélesebb áttekintés helyett ismét egy műre koncentrálnék, mégpedig Huszárk 1971-es *Szindbád*jára, ami a film-költészet lírikus vonulatába illeszkedik.

A szó szorosabb értelmében vett *szépséget* ábrázoló, lírikus film viszonylag ritka a magyar filmművészetben. Azt gondolom, hogy ebben elsősorban (legalábbis a közelmúltig) a magyar filmnek a társadalomban betöltött szerepe s annak az alkotók témaválasztására is visszaható, determináló ereje az ok. A szépségre hangolt költői film – még ha érinti is a történelmi, politikai viszonyokat, vagy az emberi borzalmakat – a létezés igénye, szépsége és örömei

mellett teszi le a voksát. „Az élet szép” – mondja Fellini egy interjújában. A létezés fájdalmas, keserű, de gyönyörű – állítja Huszárik.

Szindbád, az utazó a konfliktusmentes életet keresi. Meg is találja, és kissé unja is. A - talán írással keresett - pénzének felélésével örömhöz jutó utazó a jelennek élő embert sejtet. A nők meghódítása, az utazás, ételek és italok hedonisztikus élvezete a műértő alaposágával és finom ízlésével párosul. Vonzó, ám hervadó álomvilágban bolyong, ahol a végérvényesnek elkönyvelt bukásában is van valami szépséges, fájdalmas, azt is bearanyozza a késő őszi napfény. Szindbád szemlélődik, s a látottakból, rezignáltan, tanulságokat von le magának. Fiatalon talán még hitt önmaga erejében, megváltó szándékokban, de ötven felett, erkölcsileg bukott emberként, csalódott világújítóként, megfáradva, már csak a halált várja. Szindbád nem telepedett meg, nem alapított családot, nem merült el a földi lét kicsinyesnek vélt dolgaiban. Kérdés, hogy nem éppen a kicsinyesnek vélt dolgok – a család, a hűség a házasságban, a gyerekek vállalása és felnevelése menti-e meg a földi halandót a szindbádi kiúttalanság vonzó, ám jövőképpel nem kecsegtető kalandjától? Az irigylésre méltón szabad Szindbádot, a magányos hajóst, minden kikötőben kalandok várják. Vonzó a létezésének e módja, hiszen a pillanatnak él ő, a hosszú távú tervektől, a megfelelés kényszerétől, kompromisszumoktól mentesen. Önmagát is próbára teszi minden új hódításban, s mindig úgy ítéli meg, hogy immáron már gyenge, hogy ő a javíthatatlannak tűnő világ jobbításához fogjon. A szépség, a gyönyör, a múló és megfoghatatlan idő, a pillanat ejti rabul. Mindenek felett a női szépség, a női titok vonzza. Bizony, jó így bolyongani a kertek mélyén, ahol bús, magányos nők ábrándoznak egy olyan férfiúró, mint Szindbád. Carpe diem, mondja Szindbád, és még különös élvezetet is talál abban, ha a becserkészett nő férjénél van, s annak erkölcsén csorbát ejthet. Lám, lám, semmi sem ártatlan – talán nem is létezik elcsábíthatatlan nő. Persze, Szindbád szerint valójában a nők vetik ki hálójukat órá, a magányos idegenre, a kóbor lovagra. Talán így van, talán nem. És ha majd elfárad a sok kalandban, Majmunka ölen megpihen.

A *Szindbád* töredékekből építkezik. Az epizódok egymásutániségének rendszere mögött húzódik meg a film gondolati íve, s az asszociációs montázsok, a villanásnyi rövid képek egy sokkal tágabb univerzum képét villantják föl. Számptalan jelenetsorrend elképzeltető, s a kortársak szerint a vágóasztalon számptalan vágott verzió létezett. A hangulatok és a gondolatok felerősítik, vagy kioltják egymást. A szerző(k) dolga, hogy eldöntsék, hogy milyen sorrendben hisznek. Igaz, létezik egy forgatókönyv, amiben meghatározott sorrendben követik egymást a képek. De az írott szöveg másképpen hat és működik, mint a konkrét kép.

Sokszor már a forgatás során, vagy a vágóasztalon újra kell definiálni a mozgókép által hordozott jelentést és azok egymásutániségének várható hatását. Nem is beszélve arról, hogy milyen hosszban engedi a szerző egy-egy képi mondatának a megszólalását. Tehát, újratereztésről van szó. Különösen igaz ez a költői montázsfilmekre, ahol a vágószobában egy újabb, ihletre váró alkotási folyamat történik.

„Szindbád rezignált tragikumuma az örök utazásban - az elbeszélés mód szempontjából a meghatározhatatlan kezdő és végpont között bolyongó, kronológián és kauzalitáson<sup>46</sup> kívül álló események határozatlan számú halmazában - ölt formát. Ezt az irodalmi alapszöveget, vagyis a hagyományos elbeszélés mód sarokpontjainak oly módon történő eltüntetését, hogy az elbeszélés alapszövege - szereplők, szituációk, dialógusok, emberi viszonylatok, környezet stb. -, egyfajta időtlen és térnélküli lebegésben maradjon, nos ezt tudja a költői képszerkesztés megteremteni.”<sup>47</sup>

Huszárik tágabb univerzumba helyezi a történetet: születés és elmúlás, elröppenő idő, álom élet –élet álom megfoghatatlan, víziószerű szövetébe. A kígyó közelije a film elején mintha azt sugallná: megtörtént a kiűzetés a Paradicsomból, örökké tévelyeghetünk a Pokolban, ami nem más, mint a Föld maga. Csodálkozhatunk, hogy mennyivel érdekesebb a bűn, és mennyivel édesebb. Művészet csak a Pokolban létezik.

Huszárik egy életérzést fogalmaz meg: Szindbád hangján át a saját életfelfogását és rezignációját fejezi ki – elhatárolódik a politikától, a kor irányvonalaitól. Akár csak Fellini, magára figyel.

## 6.5 A spirituális film

A spirituális film kontemplatív<sup>48</sup> típusa számomra Tarkovszkij filmjeiben teljesebb ki.

Tarkovszkij – Bergman szerint - ki-be jár egy olyan ajtókon, amiket sokaknak megközelíteni is nehéz. Viszontagságokkal teli élete során megszületett filmjei egy gondolkodó szellemi útjának állomásai. A filmjeim az életem, az életem a filmjeim, mondja Tarkovszkij.

---

<sup>46</sup> Okság; az anyagi világ jelenségei közötti azon szükségszerű összefüggés, hogy az egyik jelenség; az ok kiváltja a másikat, az okozatot.

<sup>47</sup> Gelencsér Gábor: Átmeneti idők. [www.sulinet.hu/Szindbád](http://www.sulinet.hu/Szindbád) elemzés

<sup>48</sup> Szemlélődő, elmélyedő, elmélkedő

Tarkovszkij, a gondolkodó, mozgóképben, cikkekben, interjúkban, könyvekben igyekszik kifejezni a gondolatait és az érzéseit. Az alkotói út sokszor elemzett filmjeinek megfoghatatlansága részben abból fakad, hogy a spirituális film szerkezeti egységei, vezérmotívumai, kulturális gyökerei, szellemisége – vagyis a rétegek - ugyan mind-mind analizálhatók, de a konkrét mozgóképek összességében olyan hangon szólalnak meg, amik inkább egyfajta világ-érzékelésből, és a létezés szimbolikájából fakadnak. Tarkovszkij belső időben, vagyis az emlékezésben és az álomban zajló filmjeiben – elsősorban a *Tükör* című munkájában – a történetek mögötti történeteket jeleníti meg. A cselekmények mögött felsejlő összefüggések gondolati síkon zajlanak és ezen a gondolati síkon zajlik tulajdonképpen a film valós cselekménye. Eltűnik az idő. Írhatnám azt is, hogy megőrökíti az időt Tarkovszkij, de Tarkovszkij azt az időt ragadja meg, amiben nem valami felé tartunk, hanem valami körül járunk. A tárgyak, emberek elmúlnak, de a lényegük, szellemiségük megmarad. Tarkovszkij a filmjeiben a személy és a létezés közé ver hidat. Érzéki filmet hoz létre. A megfoghatatlan pillanatot igyekszik kiterjeszteni, s tudatosan átélni.

A spirituális film az alkotó elhivatottságának eredménye. Kovács András Bálint írja, hogy a film az egyik legnehezebb, legellenállóbb média a szellemi világ ábrázolására – mégis Tarkovszkij a filmen, a legnagyobb ellenálláson keresztül képes eljutni olyan asszociatív mélységig, amire az irodalom, zene alkalmasabb lenne.<sup>49</sup> Érdekes ez a felvetés, érthető, és mégis, talán vannak olyan eredmények, amik bizonyítják, hogy a film is lehet alkalmas eszköz a metafizikus üzenetre.

Tarkovszkij filmjei látványosak. A nem megszokott látvány s azok megkomponált, titokzatos elemei folyamatos kíváncsiságot ébresztenek – mintha egy olyan univerzum kirakós tábláján járnék, ahol ugyan minden elemnek tudom a nevét, de a pontos szerepét, jelentését a történetben, eleinte, legfeljebb csak sejteni vélem. A sejtés adta bizonytalanság – a titok -, az események mozgásban lévő festői (sokszor ikonszerű) képeinek sajátja. A lassú, elgondolkodó kameramozgás pedig egyfajta irányított tudatáramlás, amivel bejárjuk, betöltjük a teret. A szellem birtokba veszi a teret. Irányított figyelem, ami húz, vonz a szakrális tájban. A festményszerűség, a tárgyak és személyek álomszerű megkomponáltsága, a cselekményen túli, mögöttes összefüggésekre teszi a hangsúlyt. Összefüggéseket keresek, de ahogy múlik a film-idő, hagyom magam, hogy Tarkovszkij „átvigyen” a tükör túlsó oldalára. Érzek, átélek, majd megértek – s nem feltétlenül csak szavak által. Egy összefüggő univerzum részese

---

<sup>49</sup> Kovács András Bálint: *Tarkovszkij szellemi útja*. Filmvilág folyóirat. 1992/12. 04-12.o.



vagyok, ahol minden döntésemért felelősséggel tartozom. Minden döntésem visszahat az univerzumra.

„Abszurd az a feltételezés, hogy az embert *meg lehet tanítani* arra, hogy jó legyen. – írja Tarkovszkij.<sup>50</sup> Gogolra hivatkozva megjegyzi, hogy az életet kell bemutatni a maga valójában, ahelyett, hogy megmagyaráznánk. Tarkovszkij a létezés spirituális élményét mutatja be. Kapaszkodót ehhez a hitben talál.

Tolsztoj kapcsán írja: „A zsenit nem műve abszolút tökéletessége avatja zsenivé, hanem az, hogy teljesen hű önmagához, és hogy szenvedélyeit őszintén követi. A művész szenvedélyes igazságkeresése, az a mód, ahogy céltudatosan törekszik a világ és önmaga megismerésére, különös jelentőségűvé avatja műveinek még kevésbé érthető vagy úgymond „sikertelen” részleteit is.”<sup>51</sup>

Tarkovszkij filmjeiben a mindennapi csodák tudatos és érdek nélküli átélését látjuk, pátosz nélkül. A halál, a betegség, a háború „természetes” képeit látjuk. Tarkovszkij erőteljesen hangsúlyozza, hogy minden időben, az alkotó embernek az alkotásba vetett hite nem csak önmagának, hanem másoknak is segíthet megélni a szépet és túlélni a borzalmat.

„Minden filmjében azt kérdezi, hogy milyen az ember, de soha egy pillanatra sem lehet kétségünk afelől, hogy szigorúan következetes erkölcsi állásfoglalásában az a nézete is kifejezésre jut, hogy milyen legyen, és milyen ne legyen az a világ, amelyben ez az ember ma él és holnap élni fog. A *Tükörben* nemcsak Tarkovszkij arcát látjuk, hanem a magunkét is.”<sup>52</sup>

A film főhőse a középkorú Alekszej (Tarkovszkij alteregója), aki halálos betegnek gondolja magát. A film képei az ő emlékeit, álmait, életének eseményeit vetítik elénk, melyeket kiegészítenek dokumentum- és híradófilm részletek, versek. A férfi a filmben nem jelenik meg (csak a hangját halljuk, illetve egy jelenetben látjuk a kezét). A látható főhős hiánya, valamint a felbontott cselekményszerkezet sok néző számára megértési nehézséget jelent. A főszereplő gyerekkorában édesanyjával és testvérével falun élt, mert az édesapa elhagyta őket. A gyerekkori és közelmúltbeli emlékek mellett a spanyol polgárháború, a II. világháború, a sztálini személyi kultusz, a maoista fenyegetés is megjelenik a filmben. Alekszej a feleségétől elvált, gyerekeitől elidegenedett, és ez a saját gyermekkorát felidéző helyzet súlyos válságot okoz benne. Választ és megoldást keres saját kétségbeesett helyzetére, az orosz nép nehézségeire, és az emberiség alapvető kérdésére, amely a mai világban élő személyiség és a természeti, társadalmi környezet harmonikus együttélésének lehetőségét

---

<sup>50</sup> Andrej Tarkovszkij: *A megörökített idő*. Osiris Kiadó, Budapest. 1998. 47.o.

<sup>51</sup> U.o.: 53.o.

<sup>52</sup> András László: Szentől szembe Tarkovszkijjal. *Filmvilág* folyóirat, 1980.01. 10-11.o.

kutatja. Alekszej az emlékeket tükörként használja az önmagával való szembenézésre. Tarkovszkij ezt a filmet tartja elénk a saját, homályos képünk tisztultabb megpillantására.<sup>53</sup>

## 6.5 A történet-centrikus dráma

Érdekes megvizsgálni, hogy a szerzői történet-centrikus dráma milyen jellegzetességekkel közelít a zsánerfilm irányába. Hol is búvik meg a szerzőiség az olyan típusú történetekben, ahol alapvetően a történet mesélésének perfekcionizmusa és konvencionalizmusa dominál. Szabó István esetében láttuk, hogy az úgynevezett második alkotói periódusában, amikor a nagyszabású koprodukciós munkái készülnek, nem rendezői ötleteken, sajátos jellegzetességeken töri a fejét, hanem „hátrébb lép”, a történet mögül irányít. Megfigyel, rögzít, nem hagy gondolkodási időt a cselekményben, hanem igyekszik folyamatosan fogva tartani a nézőt.

Az angol nyelvű film kitűnő példákat sorakoztat föl a történet-centrikus elbeszélésre. Nem véletlen, hiszen figyelemre méltó eleme maga az angol nyelv az ilyen típusú történeteknek. Sokkal szélesebb piacra számíthatnak, mint az egyéb nyelven készült alkotások, nem is beszélve a szerzői filmek nemzeti alkotásairól – persze, néha akad kivétel. A Stephen Frears rendezte *Veszedelmes viszonyok* és Mike Leigh *Titkok és hazugságok* című műve azon a mezsgyén helyezhető el, ami szerzőiség és a jól megrendezett sztori között mozog. A *Veszedelmes viszonyok*, „Stephen Frears filmje sokadik feldolgozása Choderlos de Laclos azonos című regényének, mely a múlt században tiltott olvasmány volt. Őszinte történet férfiak és nők cselszövéseiről, praktikáiról, szövevényes testi és lelki kapcsolataikról. Mindennek középpontjában a XVIII. század Franciaországának fülledt és romlott erotikája áll. Gyönyörű jelmezekben pompázó szereplők, az egzaltált, ugyanakkori rendkívül erotikus John Malkovich, a szépséges Michelle Pfeiffer, a fiatal, vonzó Uma Thurman remekül érzékeltetik e kor hálósobáinak, titkos budoárjainak történéseit. A gazdag és öntelt Merteuil (Glenn Close) fogadást ajánl a nőcsábász Valmontnak (John Malkovich). A feladat: elcsábítani az erényes, de gyönyörű Madame de Tourvel (Michelle Pfeiffer). Ám Valmont

---

<sup>53</sup> Wikipédia: Tarkovszkij:Tükör.

csapdába kerül, mert áthágja azt a szabályt, melyet a legfontosabbnak tartott: "Soha ne légy szerelmes!"<sup>54</sup>

A *Titkok és hazugságok* pedig – talán a színes bőrű identitástörténet miatt is – amerikai nézettségi sikert is tudhat maga mögött.

„Cynthia az ötvenes lecsúszott nő London külvárosában él utcaseprő lányával Roxanne-al. Jobb negyedben él Maurice, az öccse, egy jól menő fényképüzlet tulajdonosa feleségével, Monica-val, aki lakásukat a tucat-magazinok ízlésvilága szerint rendezgeti. S a város előkelő üzleti negyedében lakik Hortense, a fekete bőrű, tanult, biztos egzisztenciával rendelkező lány. Cynthia iszik. Roxanne megőrjíti az anyját. Maurice sosem beszélget feleségével. Hortense soha nem találkozott az anyjával. Egy szép napon Hortense felkeresi Cynthiát és közli, hogy ő a lánya. A hír sokkolja Cynthiát majd az egész családot.

Mike Leigh filmje szeretetről, megértésről, egymásra találásról, eltékozolt életről és jóvátételről beszél. A hétköznapi történetek mögött tragédiák lehetősége tátong. És vajon min múlik az, hogy a szereplők aláhullnak-e annak mélyébe, vagy megkapaszkodnak egymásban?”<sup>55</sup>

A történetválasztás és az alkotó személyes véleménye a történetről s azon keresztül a világról rendezői filmmé avanszálja Leigh alkotásait. Persze, sokszor érezheti úgy a szerzői filmekért rajongó filmkritikus, hogy ezek az alkotások nem elég egyéniek, izgalmasak, nem formabontók és filmtörténetileg érdektelenek. Pedig, ez az egyik lehetőség a közönséget is csábító mozi megmaradására: az igényes, „elkötelezett”, intellektuális rendező által létrehozott mese. A rendező itt rendező, és nem *auteur* – nem elsősorban önmaga vízióit megvalósító szerző, hanem alkalmazkodik egy neki felkínált (vagy maga és kollégái által írt) jó forgatókönyvhöz, és abban próbálja megtalálni mindazokat az üzenet-motívumokat, amikről amúgy határozott véleménye van. Magyar alkotók közül némileg hasonló rendezői attitűddel próbálkozik több alkalommal például Makk Károly, Sándor Pál, Gárdos Péter. Mozit szeretnének létrehozni, történetet szeretnének elmesélni s közben folyamatosan arra a mozikedvelő nézőre gondolnak, akit meg akarnak nevetetni vagy izgalomban akarnak tartani, aki egy szórakoztató, ám tanulságos történetet vár, okosan és jó ízléssel elmesélve.

Frears számtalan TV-játékot és TV-filmet rendezett korai éveiben. A lehető legszélesebb közönséghez szólt. Ugyanez az attitűd fellelhető a filmjeiben is: igényes szórakoztató, aki

---

<sup>54</sup> Forrás: Port.hu

<sup>55</sup> Forrás: Port.hu

nem nézi le a csak vígjátékot szerető nézőt, de intellektuálisan kikacsint a történet mögül az igényesebb nézők felé. Nem mindig azonos sikerrel vesz minden akadályt, de elvitathatatlan, hogy nagyon érti a szakmáját.

*Mint magyar rendező jegyzem meg, hogy irigylésre méltónak tartom azt a lehetőséget, hogy a szakmáját gyakorló „iparosként” is dolgozhat egy alkotó, akár TV-filmen, akár filmen. Ahhoz, hogy „iparos” legyen, persze produceri felkérés kell: a film költségvetése már legyen megoldott, a rendező dolga „csak” annyi, hogy megrendezze a filmet. Sajnos, Magyarországon ritka az ilyen eset.*

*Furcsának tűnhet, de cselekménydús történetet elmesélni hatásosan - főleg vígjátékot-, az egyik legnehezebb dolog. Egy szélsőséges szerzői film nem feltétlenül hagyományos értelemben mesél – s ez, bizonyos értelemben, könnyebb, mint konvencionális, ám hatásos történetet elmesélni.*

Mike Leigh színdarabíró és rendező, valamint filmkészítő. Színész-centrikus filmeket készít, amikben a londoni társadalom számtalan fura figurája felvonul. Helyzetgyakorlatokat látunk, remek megfigyeléseket. A történetek általában több szálon futnak. Leigh szereti a miniatűröket – gyakran epizodisták alakítanak maradandó, emlékezetes etüdüket a filmekben belül. Leigh állítólag hetekig próbál a színészeivel. Helyzetek és karakterek, és színpadszerű monológok alakulnak ki a kiinduló ötlet nyomán, amikből tovább építkezik a forgatókönyv. Leigh távolságtartóan figyel. Mintha rejtőzködne – szenvtelenül nézi a szereplői vergődését, ám a történetek végén igyekeznek felcsillantani valamit a szinte elérhetetlennek tűnő idillből. Leigh nem ítélkezik. Leigh nem Isten, aki rendet tesz a káoszban: „csak” megfigyel, rögzít, szociológiai pontossággal. Sikerültebb filmjeiben érzelmi azonosulásra készítet minket a kezdetben ellenszenves szereplőkkel.

„A töredék megőríz valamit az eredeti esemény tisztaságából: nem tartalmaz sem erkölcsi tanulságot, sem nem alkalmas következtetések levonására: elkezdődik és véget ér. Ám történeteinek formájához, hogy mégis irányuk legyen és tartsanak valamerre, Mike Leigh a *válságba torkolló nem-történés* visszatérő sémáját alkalmazza, melynek végén, a kódában, a válság torkollik nem-történésbe, a hullámok elcsitulnak, miközben a szereplők és a nézők érzelmileg telítődnek a válsággal és katarzishoz hasonló állapothoz jutnak el. Ahogy filmről-filmre halad előre és egyre magabiztosabban kezeli művészete instrumentumait, egyre inkább láthatóvá válik ez a séma, mely azért is megunthatatlan, mert a „nem-történés” az életre

emlékeztet és nem művészetnek látszik. Mike Leigh kivételes adománya, hogy nem kell művésznak lennie ahhoz, hogy nagy művész legyen.”<sup>56</sup>

A fenti Forgách András idézet is arra világít rá, hogy szerzőnek lenni – szerzői filmet létrehozni - úgy is lehet, hogy nem magáról beszél az alkotó, hanem – mintegy lakmuszpapírként – magába szívja az általa ismert társadalom figuráit és történeteit, és a társadalomra reflektáló eseményeket hatásos drámai formába önti.

## 6.7 A melodrámája

A műfaji filmek felé történő nyitásként is lehetne értelmezni azokat a melodrámákat, amik igényességüknél, társadalomrajzuknál fogva elmélyültebbek, mint a tömeges befogadásra szánt alkotások. Eklatáns példa erre Kertész Mihály *Casablanca* című filmje, ahol a krimi, a kémtörténet, a szerelmes film s a vígjáték elemei egy történeten belül keverednek. De ide sorolhatjuk Woody Allen filmjeit is. Allen elsősorban a new york-i neurotikus értelmiségi figura imázsán keresztül szól személyes és kortársai problémáiról a nézőhöz.

Vannak olyan alkotók, akik a melodrámája műfaját alkotói filmjeikben egyéni ízzel fűszerezve el tudják érni azt, hogy stílust tudnak teremteni. Óriási szerepe van a melodrámában a hagyományos műfaji dramaturgia alkalmazásának, ugyanakkor egy kissé „megbillenti” azt a szerző – akár már a forgatókönyv, akár a színészválasztás és vezetés terén, vagy – alapvetően – a dolgok szemléltetése alapján. „A melodrámáját általában olyan történetekkel azonosítják, amelyek intenzív – sőt „túlzott” – érzelmeket ábrázolnak. Az érzelmi intenzitás azonban nem önkény, hanem a történet-séma következménye. A melodrámában a konfliktus egymással összemérhetetlen erők között tör felszínre: a magára maradt ember a természet, a társadalom hatalmaival néz szembe; tehetetlensége, kiszolgáltatottsága eleve vesztesre ítéli, hacsak valami csoda segítségével nem győzedelmeskedhet. A szembenálló erő lehet fizikai (végzetes betegség, baleset), társadalmi (háború, szegénység, társadalmi különbség) vagy lelki természetű (szenvedélyes szerelem, gyilkos gyűlölet, végzetes vonzás, erkölcsi romlottság). Sőt, mindezek halmozhatók is. James Cameron *Titanic*-jában például három legyőzhetetlen erővel is szembe kell szállnia a férfi főhősnek: az emberi gonoszsággal, társadalmi különbséggel és a természet erejével.”<sup>57</sup> – írja Kovács András Bálint. Kovács szerint manapság a modern melodrámában a hősök nincsenek tisztában azzal, mitől is szenvednek. A

<sup>56</sup> Forgách András: Remekművek a zsebnotezból. Mike Leigh *Filmvilág* folyóirat 1997/03 13-20. old.

<sup>57</sup> Kovács András Bálint: A melodrámája. *Filmvilág*.hu

tehetetlenségük okain rágódva próbálják megérteni, mi is hiányzik az életükből. A hősök szoronganak, s az ő szorongásuk a nézőben is hasonló érzéseket kelt. Amíg a klasszikus melodrámban a főhős megpróbál a nehéz helyzetekkel szembeszállni, addig a modern melodrámban a hős megpróbálja megérteni a szenvedésének okait, azokat firtatja. Intellektuális szintre emelkedik a hős. Értékeket keres sokszor, azok hiányával szembesül. Ilyen értelemben Antonioni *Éjszaka* című filmje kiváló példa az intellektuális melodramára. Újabb kori képviselői között találjuk Fassbindert, Bertoluccit, Wong-Kar Wai-t, Lars von Trier-t. Stöhr Loránt a melodramáról írt doktori dolgozatában kifejti, hogy a melodráma legfontosabb vonása az, hogy a főhős alapvetően áldozat, s a szerzők hatáskeltő mechanizmusa arra irányul, hogy a nézőben azonosulást és részvétet keltsenek a hős iránt. Ehhez viszont olyan történetbeli ellen-erő kell, amire a néző ráismer.

Kevés a sikertörténet és sok a bukástörténet a valóságban. Nem „halálos” értelemben értem, hanem inkább az elégedetlenség szintjén. Kezdve az ország helyzetétől, a jövőbeni perspektíván át, a karrierig és azon túl a magánélet számtalan tévedésén át – vagyis az élet sok-sok területén nem könnyű önmagunkhoz hüen és egyben boldogan és sikeresen áthajózni. A mozinéző szeret önmagára ismerni – a melodráma kiváló műfaj, hogy olyan élethelyzeteket boncolgasson, amibe szinte mindenki belekóstol – persze, a díszlet és a történelmi idő nem feltétlenül azonos. Sőt, kifejezetten „örömmel” tölti el a nézőt, hogy a földgolyó másik felén sem olyan egyszerű az élet.

Jiri Menzel mondja, hogy számára „gyanús” az az alkotó, aki nem tud nevetetni. Valóban, egy nevetéssel oldott nap nem ugyanaz, mint a nevetés nélküli. Érthető ez az attitűd, noha nyilván Menzel is tisztában van vele, hogy vannak remek alkotások, amiknek a világa szélsőségesen komoly. Amit mondani akar, az, lényegében rokon Kosztolányival:

„Jaj, mily sekély a mélység  
és mily mély a sekélység  
és mily tömör a hígság  
és mily komor a vígság.  
Tudjuk mi rég, mily könnyű  
mit mondanak nehéznek,  
és mily nehéz a könnyű,  
mit a medvék lenéznek.  
Ó szent bohóc-üresség,  
szíven a hetyke festék,  
hogy a sebet nevéssék,  
mikor vérző-heges még  
ó hős, kit a halál-arc  
rémétől elföd egy víg  
álarc,

ó jó zene a hörgő  
kínokra egy kalandor  
csörgő,  
mely zsongít, úgy csitít el,  
tréfázva mímél,  
s a jajra csap a legszebb  
rímmel.”<sup>58</sup>

A tragikomikus melodrámban tragikus dolgok válnak nevetségessé – jó példa erre a Peter Cattaneo rendezte *Alul semmi*. Simon Beaufoy forgatókönyvíró „egyfordulatos” alapötlete elesett munkásokat emel színpadi hőökké. A történet általános – akár történhetett volna Magyarországon, Ózdon is.

„A hat férfi, akin alul nincs semmi, az angolok Ózdján, Sheffieldben maradt le az ipari fejlődés szédítő iramában, a lelakatolt acélművet már legfeljebb csak síndarabokat lopni látogatják, munkahely helyett pedig a munkaközvetítőbe járnak be, ahol csak tovább fogy a remény a boldogulásra. Egy férfivetkőző-show plakátja láttán születik meg a főszereplő Gaz, egy tartásdíjat nyögő, elvált apa fejében az elhatározás, hogy ha már úgylis kilóg a fenekük a nadrágból, kovácsolhatnának ebből tőkét. Akkor már történjék mindez pénzért.

Amíg Gaz összehozza a vetkőző-társulatot, ízelítőt kapunk abból, hogyan is élnek ma Angliában azok, akik értenek valamihez, csak nem jut nekik munka. A tragikum azonban rendre komikumba fordul. A fiúk ugyanis nem szépek, nem nagyon fiatalok, és táncolni sem tudnak. Sorsuk mégis úgy fordul, hogy mindegyikük esetében nem marad más, mint a vetkőzőszám. Egyszer, egyetlen alkalommal megmutatnak mindent, ha már más nem maradt, akkor azt, amit a természet adott.

A munkanélküliség drámája így válik vígjátéki alaphelyzetté, és éppen ebben rejlik a film ereje, ahogy a reménytelenség közepén képes mosolyt fakasztani, sőt hahotára ingerelni. A legféltelenebb jelenet talán az, amikor a fiúk már a munkaközvetítő előtti sorban is tánclépésekkel araszolgatnak előre, amikor a rádióban megszólal a Hot Stuff Donna Summertől. Hiába, már ők is „forró cucc” lettek.

Ugyanilyen mesterien fagyasztja az arcunkra a mosolyt egy-egy fordulat, például mikor a tagtoborzó felvételin egy negyvenes férfi bohóctréfába illő vetkőzése után, megszégyenülten távozik az odakint váró gyerekeihez.

---

<sup>58</sup> Kosztolányi Dezső: Esti Kornél éneke

Gyengébb pontjain a film felszínesen kap bele egy-egy témába, ilyen a főhős közhelyes kapcsolata sérült és sértődös kisfiával – a bevett „elvált szülők gyermeke” típus –, vagy két fiú meleg egymásra találásának története. Ám ezek sem felhősítik be a film élvezhetőségét. Az Alul semmit bátran tarthatjuk az év legkomolyabb vígjátékának.”<sup>59</sup>

Legkomolyabb vígjáték. Fontos szókapcsolat. Így is lehet valami fontosat elmondani a korról.

A stílusok kapcsán újra kiemelném, hogy két, érvényes szemlélet felől is közelíthetünk a szerzői filmhez, s mindkettő igaz: egyrészt az, hogy a szerzői film az művészi alkotás, s értéke nem mérhető a nézőszámmal, másrészt az, hogy a szerzői film is - csúnya kifejezéssel élve - a szórakoztató média része, ami az általa vállalt legszélesebb közönséghez kell, hogy szóljon – még ha ez a közönség csak ezekben is mérhető, s mindkettő ismerv sajátja a minőség és az igazságtartalom.

A stílusok után próbáljuk meg a mozgókép készítés folyamata felől megközelíteni a szerzői film sajátosságait.

## **7. A szerzői film munkafázisainak sajátosságai az ötlettől a filmig**

A szerzői film alkotójának kettős látásmód érvényesítésével és ennek egyensúlyban tartásával kell egy vékony kötélen végig egyensúlyoznia. Ám, amíg a kötéláncos akrobata a cirkuszban látja a kötélet végét, addig az alkotónak csak sejtése lehet, hogy hol van a szándékainak gyakorlati lépésekké való lefordításának a végpontja.

A kettős látásmód alatt a következőket értem: Egyrészt pontosan kijelöli a szerző, hogy milyen úton, milyen formában halad. Kitalálja az „útvonal – és munkaterv”-et, hogy a leghatékonyabban tudjon a célig eljutni. Az alkotás folyamata – szerencsére -, kihívások folyamata. Az alkotói folyamat legizgalmasabb pillanatai – a személyes tapasztalataim szerint – akkor jelentkeznek, amikor hirtelen, nem várt helyzetek alakulnak ki, s ezek hirtelen

---

<sup>59</sup> Nevelős Zoltán: Alul semmi. Filmvilág folyóirat 1998/01 57. old.



döntések elé állítják az alkotót, vagy egy külső vagy belső hatás új ösvények felé tereli, s netán ezek miatt más munkamódszerhez is folyamodik. Nem várt helyzet lehet egy alkotói, színészi ötlet, egy véletlen körülmény, egy természeti jelenség, egy hirtelen intuíció, amik szervezést igényelnek, sőt fel is boríthatják a munkatervet. Mérlegelni kell, mi éri meg. Az alkotónak tisztában kell lennie azzal, hogy a kihívások, váratlanságok mennyire illeszkednek a történetbe, mennyire szolgálják a mondanivalóját. Mindenek alapja egy pontos és erős alaprajz, a forgatókönyv.

## 7.1 A forgatókönyv

A szerzői film alkotói reflektálnak az őket ért hatásokra, s ezek a reflexiók olyan történetekben öltönek testet – akár saját, akár mások tollából -, amik leginkább fedik azt az érzést és gondolatiságot, ami éppen az alkotás időszakában izgatja őket.

Sokszor a saját életük eseményei adják a kiindulási pontot, de van, hogy olyan történetekre lelnek, amik – néha kezdetben megmagyarázhatatlanul - megérintik őket, és mozgásba hozzák az alkotót bennük. Ha végül a választás okait még maga számára sem firtatja az alkotó (vagy netán csak nem szándékozik a nyilvánossággal megosztani), az érzeteket egy idő után pontosan, szabatos mondatokban kell tudnia megfogalmaznia. El kell jutni az első lépésig – sokszor tapogatózva, néha mellékutakon haladva -, amikor is véglegesen eldönti, hogy miről is szeretné, hogy a filmje szóljon, és mi lesz a mondanivalónak a cselekmény-gerince.

Már az első lépés, az ötlet megfogalmazása is gyakran segítségre szorul. Federico Fellini gyakran fordult levélben az író társaihoz, amikben is érzeteit, érzéseit próbálja meg körülírni egy következő filmtervvel kapcsolatban. Truffaut számtalanszor említi, hogy csak a később, a filmjeinek elkészítése után jött rá, hogy mi is volt az az élmény, ok, ami egy bizonyos film elkészítésére sarkallta. „Csak sokkal később értettem meg, hogy azért akartam annyira filmre vinni a *Jules és Jim*et, mert a téma nagyon rejtett gyökerekkel kapcsolódik a gyermekkoromhoz, és így megszabadulhattam mindattól, amit rendellenesnek éreztem magam körül a Place Pigalle környékén átélt megszállás időszakában, a seftelés, a feketepiac, a szenvedélyek diktálta leszámolások, a házasságtörések, mindazon dolgok közepette, melyek a kollaborációhoz, az ellenálláshoz és a tisztogatáshoz kapcsolódnak.”<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> François Truffaut: *Önvallomások a filmről*. Budapest, Osiris, 1996

A szavaknak matematikai egyedisége, értéke és költői asszociációs birodalma van.

Az alkotó a legpontosabban szeretné érzékeltetni a vágyait, az a célja, hogy az éppen soron következő filmjéről képet kapjon az olvasó vagy hallgató – netán a producer.

Lássunk egy példát:

„Takó doktor 1945-ben, Budapest ostromakor vesztette életét. Kisfia igen kevés személyes élményre emlékszik vele kapcsolatban, de használati tárgyaira, a bőrkabátra, szemüvegre, órára féltő gonddal vigyáz. A kisdíák képzeletében az apa lassanként legendás alakká nő, akinek tetteit mindig újabb élménnyel gazdagítja, színezi. A fiatalemberré serdült Takót még mindig az apa hősiességében való hite segíti át az akadályokon. Egyetemi évfolyamtársával, Annival kezdődő kapcsolata készíti végül arra, hogy véget vessen a legendának. Belátja, hogy saját harcait magának kell megvívnia.”<sup>61</sup>

Ha tömörítem egy mondattá, akkor körülbelül így mesélhető el: *Egy kisfiú felnőtté válásának története, aminek során megteremti, majd lerombolja az elvesztett apa mitikus figuráját.*

Szándékosan nem írtam le az egymondatos tartalomban azt, hogy mi a cselekmény.

Amikor az „egy mondatnál” jár az alkotó, akkor még számtalan irányba tekeredhet a történet fonala. Hogy mire fűzzük fel a mondandót (sőt, még néha azt is, hogy mi is lesz a végkicsengés), megelőzi még számtalan gondolati kör. Egyelőre a dolog lényegét kell megragadni – vagyis azt, hogy milyen csatornákon induljon el az asszociációs gondolkodás.

„2003. február 20.

*Egy film egy kriminálpszichológus nőről, aki egy olyan bűnözővel kerül szembe, aki ellen hiába gyűjtenek bizonyítékot, nem vall. Végül a nő hatására roppan össze. Párhuzamosan a nő magánélete és karrierje. Lehet, hogy amíg a börtönben sikert ér el, addig a magánélete válságban van.”*

*A fenti bejegyzést az egyik munkanaplómból idéztem. Az ötlet onnan jött, hogy egy tanulmányban olvastam a kriminálpszichológusokról. Ilyen munkakörben dolgozó ismerősöm nem volt. Érdekelt a dolog, elhatároztam, hogy megismerkedem néhány szakemberrel. Pár hét múlva sikerült hosszabban beszélgetnem két kriminálpszichológussal. Átaltuk eljutottam egy börtönbe is.*

*Lassan alakult ki bennem, hogy milyen rabot és milyen pszichológusnőt is szeretnék látni.*

---

<sup>61</sup> Szabó István: *Apa*. Forrás: Port.hu

Végül a történet egy több szálon futó film (*Ég veled! 2005*)<sup>62</sup> egyik epizódja lett. Ma már bánom, hogy nem ezt az epizódot dolgoztam ki annyira, hogy játékfilmnyi idő legyen. Akkoriban az izgatott, hogy miképpen lehet több meseszerű történetet úgy összefűzni, hogy egy komplexebb jelentést adjon ki az egész.

Szabó Istvánnal történő beszélgetéseim során szó esett arról, hogy ő milyen kérdéseket tesz fel magának, amikor egy történeten dolgozik. Egy kis cetliről, amit akkoriban magánál hordott, az alábbiakat olvasta fel nekem:

- Miről szól a történet?
- Mi az az emberi érzélem, amiről szól a film?
- Milyen cél hajtja a főhőst a kezdetektől a történet végéig?
- Honnan hova jutnak el a hősök?
- Mi a film struktúrája?
- Minden elemnek a mondanivaló irányába kell előrevinni a cselekményt. Így van ez?
- Mi a film eleje és vége?

Ez a megközelítés ugyanúgy igaz lehet egy cselekményes, könnyedebb szórakoztató filmre, mint egy szerzői filmre is, ám Szabó mondataiban érezhetően túlsúlyban van a gondolati letisztultságra és pontosságra való igény a strukturális „egyen” paradigmával szemben.

A hatásokat kiváltó elemeket el kell tudni helyezni, és adagolni pontosan kell, - ez talán megtanulható, de a szellemiséget – ahogy már utaltam rá, belecsempészni kézikönyvek alapján nem lehet.

Godard *Kifulladásig* című filmjében a rendőrgyilkos fiatalember körül a történet előrehaladtával egyre inkább szorul a hurok. A barátnője hezitál, hogy feladja-e a rendőrségnek. Mi, nézők, látjuk a hezitálását – a bűnöző barát megbízik a lányban, bár vannak jelek, amikor mintha számítana arra, hogy a lány lesz a végzete. Az alapvetően erkölcsös lányon múlik: megteszi-e a döntő lépést. Sejtetés, várakozáskeltés, feszültség. A ki nem mondott szavak mögött húzódó lelki vívódások mindig érdekesek. Megvan az az emberi érzés, ami viszi előre a filmet.

Jiri Menzel *Szigorúan ellenőrzött vonatok* című filmjében „Hubicka forgalmista a romos vagonban játékból Milosra fogja az ott talált puskát, majd közli, hogy másnap egy olyan

---

<sup>62</sup> Négy történet bontakozik ki párhuzamosan: egy orosz asztronauta és barátnője, egy kriminálpszichológusnő és egy elítélt, egy idős férfi és egy fodráslány, egy fekete bőrű lány és egy nős biológus kapcsolatába pillantuk bele. Megadatik a lehetőség igaz kapcsolatok felépítésére, de minden történetben valaki hibáz.

tehervonat fog áthaladni az állomáson, amelyet föl kell robbantani, a gyámoltalan, félszeg Milosnak arcizma sem rándul.

- Igen – válaszolja. – De mivel?

Míntha csak egy apróbb szívesség elintézésére kérték volna. Hogyne. Magától értetődik. Természetesen el kell végezni. Csak azt kellene tudni, hogy mivel és hogyan.

Itt nincsen hősies gesztus, de még a hősiesség követelménye sem merül föl. Olyan időben játszódik a film, amikor a halál kockázata mintegy természetes velejárója az életnek. A mindennapi halál a mindennapi életből nő ki”<sup>63</sup>

Feszültséget teremt rögtön, hogy Milos – jelleméből is adódóan – könnyedén veszi a feladatot. Aggódás támad az olvasóban, nézőben, hogy baj eshet a fiúval. A fiú kihagy, átugrik néhány kimondatlan gondolatot – ettől a gondolati kihagyástól érdekes, naiv és szerethető lesz. Egy ártatlan, naiv lélek kerül a legnagyobb veszélybe. Megszeretem őt már a film elején és izgulok érte.

Mérnöki műnek is nevezhetném egy forgatókönyv struktúráját, hiszen egy forgatókönyv hatásmechanizmusa nem más, mint a pontosan megszerkesztett információk, elhallgatások és az olvasóra gyakorolt érzelmi hatások összessége. Felrajzolható egy forgatókönyv struktúrája, vagyis a tervrajzon pontosan bejelölhetők a fordulópontok, az érzelmileg sűrűbb pillanatok helyei, valamint az átkötések helyei. Bejelölhető, hogy mikor milyen információ birtokába jut a néző. Analizálható, hogy mikor mi tartja fenn a feszültséget, hogy a karakterek mitől nyerik el rokonszenves vonásaikat vagy éppen a néző ellenszenvét. Általában lineáris vonalon helyezkednek el ezek a pontok és tömbök, hiszen a film valós időben zajlik – utólag pl. másodpercre pontosan meghatározható, hogy a film hányadik percében történik meg az az esemény, ami a néző érdeklődését újra felkorbácsolja. A hatás összessége azonban nem linearitás alapú, hanem egy olyan hatásmechanizmus, ami a befogadó érzelmeit és értelmét mozgásban tartja a kíváncsiság felkeltése, ébrentartása és meglepetések okozása által. Az információk és a hatások egymásra rakódnak. Meglepni a nézőt – ez az egyik legfontosabb: nem szabad sejtienie sem, milyen fordulatok történnek a következő jelenetben vagy jelenetekben - csak így kerülhetjük ki a klisészerűséget, a banalitást.

A forgatókönyv nem irodalmi műfaj. Egy közbülső fázis a filmkészítésben. Mégis, sokszor a könyv alapján dől el, hogy egy film megvalósul, vagy sem. Egy szerzői film forgatókönyvét megírni nem csak a forgatókönyvíró szakma ismeretét feltételezi, hanem élettapasztalatot,

---

<sup>63</sup> Gyürey Vera- Honffy Pál: *Mozgófénykép – Filmelemzések*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1984. 238.o.

filozófiát és olyan íráskészséget, ami érzékeltetni tudja, hogy milyen lesz a film. Ezért is gyakori, hogy a rendezők önmaguk írnak, vagy pedig tevékenyen részt vesznek a forgatókönyv elkészítésében.

„A filmdramaturgia és forgatókönyvírás tanítása során alapelvem, hogy a hallgatók mindenképp előtt önismeretre, saját alkotóképességük mozgósításának képességére tegyenek szert – hiszen csak így tudnak majd a későbbiek során eredeti műveket létrehozni. Arra törekszem, hogy már a kezdet kezdetén átéljék képzeletük határtalan lehetőségeit és azt, hogy minden, amit írni fognak az alkotás természetéből eredően személyes – tehát nem kell görcsösen magukról beszélniük ahhoz, hogy ami születik majd, abban jelen legyenek, az róluk szóljon.”<sup>64</sup>

A fenti idézetből – ami egy forgatókönyvírást és dramaturgiát oktató tanár tollából származik – fontosnak tartok két momentumot kiemelni: önismeret és személyesség. Az egyik a másikkal következik. A téves önképzetek, és a világnak való túlzott megfelelés vágya sokszor viszi tévútra az alkotókat. Ha van helyes önismeret és ezzel összecsengő őszinteség, akkor megvan a kezdet ahhoz, hogy megszülessék a személyes történet.

## 7.2 A forgatás

Egy stáb olyan, mint a hosszú útra induló hajó legénysége. Egy jó kapitány, ha jól válogatta össze a csapatot, még a legádázabb viharban is számíthat rájuk – persze, csak ha elnyerte a bizalmukat, tiszteletüket és szakmai elismerésüket. Bizalom és kölcsönös tisztelet – két fontos alappillér a munkakapcsolatban. A rendező egyben pszichológus is – úgy kell végigmanővereznie a filmkészítés folyamatának minden egyes mozzanatán, hogy az alkotótársaiból a legjobbat hozza ki. Nem könnyű feladat, hiszen gyakran csapnak össze vélt-, vagy valós igazságok és ízlések. Meg kell tudni különböztetni az ízlést a mondandó-hű ötlettől. Személy szerint szeretem, ha ötletekkel bombáznak. Minden film elején hosszasan elbeszélgetek a stáb kulcsfontosságú embereivel és elmondom, milyen filmet szeretnék. Biztos alapokon lehet csak improvizálni. Improvizálni pedig nem csak jó és izgalmas, hanem kell is, mivel olyan filmforgatásról még nem hallottam, ahol minden mindig úgy lett volna,

---

<sup>64</sup> Schulze Éva: Folyosók. Doktori dolgozat. SZFE., 2003

ahogyan azt papíron vagy szóban előre elképzelték. Valószínűleg számos filmrendezőt nem is érdekelne a film lebonyolítása, ha a váratlan kihívások nem lennének.

Hogy kik is a stáb kulcsfontosságú személyei, rendező függő. Nálam az operatőr, a díszlet- és jelmeztervező, az első asszisztens személye lényegi kérdés. Fél szavakban is kell, hogy értsük egymást. Gyakran támad olyan eset a film előkészítése alatt, amikor bizonyos részlegek a könnyebb ellenállás felé mennek el – vagyis meglévő vagy könnyen beszerezhető portékákat vagy könnyebben kivitelezhető megoldásokat ajánlanak fel – többnyire nem a munkakedv hiánya, hanem a pénzhiány ennek az oka. Egy jó „miniszter” (asszisztens, operatőr, díszlet- és jelmeztervező) nagyon sokat számít ilyenkor. Leveszi a „küzdelem” nagy részét a rendező válláról, s megpróbálják a maximumot kihozni a részlegekből. A forgatáson a rendezőnek elsősorban a színészekre kell koncentrálnia.

Többször dolgoztam külföldi színészekkel. Részben kényszerből, részben, mert szerettem volna, ha külföldi alakítja a szerepet. Egy jó magyar színészt leegyeztetni színházi idényben merész próbálkozás. A külföldi színész koprodukciós filmeknél természetes. Ilyen esetekben sem erőltettek rám soha színészt – én választhattam. Mivel nem ismerem úgy a külföldieket, mint a magyarokat, sokkal időigényesebb volt megtalálni a megfelelő embert.

*Amikor „A mi szerelmünk”<sup>65</sup> című magyar-lengyel filmet forgattam, a Párizsban élő lengyel származású antikvárius, Grund szerepére Jerzy Stuhr-t, a remek lengyel színészt néztem ki, de ő éppen akkor kezdett egy játékfilmet rendezni. Tovább keresgélünk. A lengyel producerrel, Jan Kidawa-Blonski-val végigjártuk a lengyel színházakat. Rengeteg színésszel találkoztam, de egyik sem tetszett igazán. Egy hét után csalódottan ültünk a varsói irodában, Jan gesztikulálva mászkált le s föl. Hirtelen megláttam benne a szereplőt, akit keresek. – Jan – mondtam neki– Te fogod játszani Grundot! - Ne hülyéskedj már! ...- legyintett. Még aznap készítettem vele egy próbafelvételt. Rémesen izgult, mindenbe belekötött. Jan is rendező (legutóbbi játékfilmjével 2010-ben a moszkvai filmfesztiválon a legjobb rendező díját nyerte), és nehezen találta a fogást a szerepen. Egész délután dolgoztunk. Estére meglelt Grund figurája. A budapesti bemutatón ő kapta a legnagyobb tapsot a színészek meghajlásánál.*

Minden színésszel más a munka. A forgatás előtt leülök velük és beszélgetek, igyekszem kitapogatni, mire érzékenyek, és igyekszem megnyerni a bizalmukat. A forgatáson, két

---

<sup>65</sup> Egy párizsi könyvkiadó, egy lengyel antikvárius, egy magyar diáklány és egy magyar filmes fiú kapcsolata egy road movie-ban, ahol önmagukat és a gyökereiket keresik a szereplők.

felvétel között, amikor szeretném jó irányba terelni a színészt, nincs idő hosszú és bonyolult analízisekre. Ott pár szavas, pontos instrukcióknak kell elhangozniuk. Olyan szavaknak, amikkel a színész tud valamit kezdeni. Sokszor egy gesztus segít helyrezökkeneni a játékot, vagy egy fizikai állapot megtalálása teszi izgalmassá, többbéteggé a pillanatot. Nincs erre recept.

Szeretek egyedül lenni a díszletben és a szereplő bőrébe bújva, „végigjátszom” ilyenkor, hogy miképpen is képezem. Ez lesz a kiindulópont. És amikor eljön az első próba ideje, akkor a színésszel együtt próbáljuk a szereplő jellemére szabni, a kitalált belső logika alapján, a gesztusokat és mozgásokat. Kevés improvizációt engedek az „egészen”, de sokat a „kicsiben”.

A felvétel a forgatáson a színész számára (és a rendező számára is) szereplés a stáb és a többi színész előtt. Bizonyítani akar, és ez természetes. Mindig vannak nehéz pillanatok, egy-egy rossz irányba vitt jelenet visszahathat a színész-rendező kapcsolatra s azon túl a filmre is. A színésznek éreznie kell, hogy jó kezében van, hogy jól van vezetve. Bizonyos mértékig meg kell hagyni az önállóságát a szerep megformálásánál – hiszen nem csak a fizimiskáját, hanem a tehetségét is kiválasztotta a rendező, amikor a színész mellett döntött.

*Egy forgatáson az egyik női főszereplő erősen ragaszkodott ahhoz, hogy az ő elképzelése egy adott szituációról nagyon jó. A partnerei ebben a jelenetben egy másik filmrendező-színész és egy színházigazgató voltak. A koncepciója nem szolgált a mondanivaló javára, ezt mindannyian láttuk. Az általam ma is nagyon tehetségesnek tartott színésznővel nem álltam le vitatkozni. A stáb előtt hangosan, éljenezve mondtam, hogy ez bizony remek, és így fogom felvenni. Döbbenet nézett rám mindenki. Amíg a felvételre készültünk, bizalmasan odasúgtam a partnereknek, ha majd ezen a felvételen túl vagyunk, jön egy visszafogottabb koncepció. A felvétel után megdicsértem a színésznőt, majd megkérdeztem, hogy esetleg kipróbálhatnék-e, csak a tanulás szempontjából, egy új változatot is? A színésznő – immár megnyugodva - bólintott. A filmbe az utóbbi változat került be.*

A forgatás során nagyon sok minden eldől. A vágásnál alakul ki a film végső formája, de a rosszul felvett anyagokból nagy vágói tehetség kell, hogy jó film szülessen. Az edinburgh-i filmfesztivál egyik szervezője – egyben filmkritikus - mondta egy beszélgetésünk közben, hogy ő azért nem mer filmet rendezni, mert nagyon könnyű rossz filmet készíteni. Ha a kiemelkedő szerzői filmek és a hatástalan szerzői filmek arányát nézzük, akkor sejtelem szerint a 10% - nyi maradandó néz szembe 90 % elveszettel. Talán csak gyáva volt, de az is

lehet, hogy nincs benne erős készítés, hogy elmondja, amit el akar mondani. Egy alkotónak – ha annak érzi magát - minden körülmények között az a feladata, hogy alkotson a legjobb tudása szerint, önmagához hűen s amennyire lehet, a legjobb kondíciók között a legkevesebb kompromisszummal. A filmkészítés azonban a kompromisszumok története is. Hatástalan, rossz szerzői filmek bőven vannak. Részben azért, mert valójában nem szerzői filmek, hanem csak azok látszatát akarják csak kelteni. Önismeret és világkép hiányáról, komoly mondanivaló hiányáról árulkodnak. Ám egy-egy megoldásukból sokat lehet tanulni. A „hogyan” érdekessége nem értékfüggő.

### 7.3 A film a vágóasztalon

A francia újhullám teoretikusa, André Bazin szerint „a montázs olyan jelentést teremt, amit a kép nem tartalmaz, csak a képek egymásutániságából következnek: A montázs nem megmutat, mint inkább bizonyít valamit egy tiszta logikai felépítéssel - a rendezői prekonceptiót. A filmeket az alapján kell megkülönböztetni, hogy alkotóik a vágásban vagy a valóságban hittek. Egy - esetleg hamis - tézisnek rendelik alá a filmet, vagy a jelenségekből következik a tanulság. Bazin felvetésének az alapja a film hitelvesztése és az a törekvés, hogy hiteles ábrázolás útján újra megtalálja azt.”<sup>66</sup>

Egy – a filmidőt kimondottan szuverén módon kezelő - alkotó, Andrej Tarkovszkij másképpen látja a montázs szerepét: „...Egy filmben egyetlen összetevőnek sem lehet önálló jelentése: *a teljes film számít műalkotásnak.*” „A film csak mesterségesen bontható alkotóelemeire, melyekről eleve csupán elméleti eszmefuttatások kedvéért tehetők csak igen viszonylagos érvényű kijelentések.” „Ugyancsak nehezen tudok egyetérteni azzal a véleménnyel, hogy a montázs a film legfőbb formaalkotó eleme, azaz hogy úgymond csupán a vágóasztalon születik meg a film, miként, ezt Kulesov és Eizenstein úgynevezett “montázsfilmjeinek” hívei hangoztatták a húszas években.” „Saját tapasztalatomra támaszkodva elmesélhetem, milyen borzalmasan nehéz munkát jelentett például a *Tükör* című filmem montírozása. A megvágott filmnek több mint húsz változata létezett.”<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Dr. Palotai János: Mozgóképkultúra és médiaismeret, [www.media.ars-wonderland.hu/4\\_intro.html](http://www.media.ars-wonderland.hu/4_intro.html);

<sup>67</sup> Andrej Tarkovszkij: A megörökített idő. Osiris, Budapest, 1998. 230.o.



Az asszociatív montázs mellett érvel Erdély Miklós. Mintha csak Huszárik *Elégia* című, montázson alapuló kisfilmjére szabták volna az alábbi kijelentést: „...A montázs rendelkezzen a rémület gyorsaságával, mintha az utolsó számbavétel lenne, a fölismerő tudat kapkodása véglegesen meghatározó egybevetés. A szétdarabolt valóság legyen ráilleszthető az asszociáció rekeszes futószalagjára, illeszthetősége folytán alapos, közvetlenül ható, és nemcsak foltokban tapadó hasonlatosság. A pszichikum természetét kövesse, ne az eseményekét.”<sup>68</sup>

Mint alkotó, azt mondhatom, hogy a montázs fontossága attól függ, hogy mit szeretnék elmondani, milyen stílus tetszik, érdekel. Volt már rá példa, hogy a montázs hatására építő, asszociatívabb kisfilmet készítettem (*Zafir*), de volt, hogy csupán hosszú beállításokkal készült a film (*A vágyakozás napjai*). A dogma filmjeinek hangulatához hasonlóan is készítettem filmet (*Lopott képek*) – elsősorban a kevés anyagi lehetőség miatt. Nagyon sok minden határozza meg egy alkotó pályáján, hogy mi is lesz az elméleti háttér- így, az is előfordulhat, hogy a kényszer szül elméletet. Vannak alkotók, akik rálelnek a sajátos útjukra, és azt konzekvensen tudják végigvinni egy életműben. Vannak alkotók, akik kísérletezni szeretnek. Vannak, akik csak sok film után találják meg a saját hangjukat. Engem sohasem az elméleti megfontolások készítettek egy stílus vagy filmtudományilag érdekes megoldás alkalmazására, hanem általában gyakorlati, vagy „prózaí” okok. „Ez a megoldás jó ehhez a történethez...” vagy: „Ha nincs pénz, akkor kézből dolgozunk, világítás nélkül...” Egy jó megoldás, a forma és tartalom sikeres összeházasítása, egysége, további lendületet adhat, hogy ugyanezt, a film elkészülte után visszafejthető stílust, formát, filozófiát más történettel is kipróbálja a szerző.

Ahogy már jeleztem, nem feltétlenül kell egy alkotónak egységes, stílusában azonos filmeket készítenie. Amikor a szerzői film fogalmát körüljártuk, mint erős érv felmerült ugyan a rendezőre jellemző egyéni hang, de lehetnek eltérő időszakok, amikor nem feltétlenül azonos stílusban dolgozik a szerzői film alkotója. Számomra több lényegesebb dolog is van: az, hogy igaz és jó legyen a film, s akkor másodlagos a stílus, s másodlagosak a szerzői jegyek is, és az, hogy olyan aktuális üzenetet hordozzon, ami érdeklődésre tarthat számot. Ezek alapján a montázs szerepe is néha felértékelődik, néha pedig másodlagossá válik.

---

<sup>68</sup> Erdély Miklós: *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. 152. o.

## 8. Tendenciák a mai európai szerzői filmben

A szerzői film az alkotók személyes kézjegyei miatt mindig is változatos és széles skálájú. Mégis, megfigyelhető, hogy időszakonként milyen szerzői filmtípus kerül előtérbe, mi találkozik a nagy fesztiválok igényeivel, a kritikusok s az értő közönség elismerésével. Az általam eddig példaként felsorolt és elemzett alkotásokat a szerzői film immáron klasszikussá vált alkotásai közül választottam. Bergman, Fellini, Truffaut, Antonioni, Jancsó, Makk, Szabó, Huszárík egyes alkotásai kiállták az idő próbáját, közös kulturális kincsé váltak, ezért rájuk hivatkozni evidencia. Hogy általános képet kapjak a jelenlegi irányvonalakról, ahhoz az utóbbi év (2011) azon szerzői filmjeit tekintettem meg, amelyeket az európai országok a legjobb európai film díjára jelöltek. Harminchárom játékfilmet<sup>69</sup> volt módomban kielemezni, s az alábbiakban igyekszem bizonyos tendenciákat feltárni. Ahhoz, hogy egy általános képet kapjak, tizenhárom, egyértelműen megfogalmazható szempontot vettem figyelembe: MŰFAJ, TÉMA, KÖRNYEZET, ERŐSZAK, SZEKS, LÍRA, EUROPÉER FILM (vagyis a történet bármelyik európai országban játszódhatna, anélkül, hogy veszítene az értékéből és sokrétegűségéből), NEMZETI SAJÁTOSSÁGOKRA ÉPÜLŐ FILM, FÉRFI FŐSZEREPLŐ, NŐI FŐSZEREPLŐ, GYERMEK FŐSZEREPLŐ, FELEMELŐ BEFEJEZÉS, DEPRESSZÍV BEFEJEZÉS. Ezt azért tartottam fontosnak, mert így átlátható, hogy milyen témák, hősök és milyen formák kerültek preferálásra az elmúlt évben. Ezen túl, természetesen arra vagyok kíváncsi, hogy a szerzői kézjegyek miként is jelennek meg ebben a termésben, valamint, hogy ezek alapján miféle előrejelzésre következtethetek.

Behelyettesítve a harminchárom film jellemzőit, az alábbi számok jelentek meg:

---

<sup>69</sup> A harminchárom játékfilm a következő: Lars von Trier: Melancholia; Tarr Béla: A torinói ló; Suzanne Bier: In a better world; Jerzy Skolimowski: Essential Killing; Céline Sciamma: Tomboy; Catalin Mitulescu: Loverboy; Yasemin és Nesrin Sandereli: Almanya; Jan Svankmayer: Surviving Life; Iciar Bollain: Even The Rain; August Villarronga: Black Bread; Nicola Lezaic: Tilva Ros; Stéphanie Chuat and Veronique Raymond: La Petite Chambre; Jean Pierre és Luc Dardenne: Le gamin au velo; Oleg Novkovic: White, White World; Dover Kosashvili: Infiltration; Rudolf van der Berg: Tirza; Juanita Wilson: As If I Am Not There; Nanni Moretti: Habemus Papam; Milcho Manchevski: Mothers; Pernille August: Beyond; Jan Komasa: Suicide Room; Mario Martone: Noi Credevamo; Aleksey Fedorchenko: Silent Souls; Tom Tykwer: 3; Andreas Dresen: Stopped on Track; Alex de la Iglesia: Balada Triste; Athina Rachel Tsangari: Attenberg; Andrej Zvyagintsev: Elena; Runar Runarsson: Volcano; Ruben Östlund: Play; Joachim Trier: Oslo 31 August; Petr Nikolaev: Lidice; Tom Hooper: A király beszéde.

MŰFAJ: dráma: 32; komédia: 1 - ebből 6 kosztümös, tíz évnél régebben játszódó film.

**Számomra rémisztó az arány. Míg sok más, egyéni, szerzői üzenet közvetítésére alkalmas műfajban (például: zene, festészet, fotóművészet, színház) az arány a „szerethető” és az „elrettentő” között sokkal kiegyenlítettebb, addig az art film mintha mostanság csak az „elrettentésre” koncentrálna.**

TÉMA: világvége: 2; erőszakos világ, morális csőd, háború: 7; menekülés a drogba: 1; erkölcstelenség, mások (szexuális) kihasználása: 2; nemi identitáskeresés és másság: 3; bevándorlók nehéz helyzete: 2; művészet és politika: 4; bosszú, gyűlölet egy közösségben: 2; fiatalok kiúttalansága Kelet-Európában: 1; öregség, halál, elmúlás: 5; család elveszti gyermekét: 2; gyermek szülők nélkül 1; családi generációs problémák, depresszió: 1.

**A témák az jelzik, hogy mély krízisben van Európa; összeomlás, háború veszélye fenyeget. A család elveszítette alapvető szerepét – nem védőháló és nem élettér.**

KÖRNYEZET: város: 23; falu: 1 ; tanya: 1; lakótelep: 5; háborús övezet 4.

Más megközelítés szerint: polgári környezet: 13; szerényebb életkörülmények: 19.

(Természetesen a filmek többsége nem csak egy fajta közegben játszódik.)

**A bűnös város univerzumában ábrázolják a hősök kiúttalanságát, akár jobb, akár rosszabb életkörülmények között, akár egyszerűbb emberek között, akár értelmiségi közegben.**

ERŐSZAK: 18 filmben, ebből 17-ben emberrel szembeni fizikai erőszak, 2-ben állattal szemben is.

**A fizikai erőszak bemutatása egyfajta sokkoló hatás. Kitolódott az ingerküszöb a nézőkben. A szerzőnek erős hatást kell kiváltania, hogy kiemelkedjen az átlagból.**

SZEX: 15 filmben jelentős dramaturgiai szerepet kap.

**A filmek fele reflektál arra, hogy a szexuális vágy és kielégületlenség a jelen társadalmi szerveződésekben nehezen találja a megfelelő megoldást a levezetésre. A bűnök eredete többnyire szex, pénz, hatalom, bosszú vagy gyűlölet. Ezek közül a szexuális vágy**

**levezetése okozza a legtöbb nehézséget: egy férfi vagy akár nő is, hatalmat, egzisztenciát és közmegebecsülést veszthet el egy meggondolatlan aktus miatt. A férfi viszont nem monogám alkat. Számptalan bulvárlap ezektől az esetektől „tartja fent” magát.**

LÍRA: 4 filmben van felemelő költői érzést tükröző jelenet.

**Nagyon kevés az a mű, ami felvállalja, hogy nem „ütős” témát mutat be, hanem a szépséget, a pillanat varázsát.**

EUROPÉER FILM: (Vagyis akár egy másik európai országban is ugyanúgy történhetne, lényeges művészeti értékvesztés nélkül) 19 film

**Sajnálatosan nagy szám, de érthető: globálisak a problémák.**

NEMZETI SAJÁTOSÁGOKRA ÉPÜLŐ FILM: 13

**Valamiben speciális és érdekes, egyedi és sajátos törvények szerint működő történeteket eredményez.**

FÉRFI FŐSZEREPLŐ: 21

**Férfiak írják a történetek nagy részét, magukról. Másrészt, a történelmet is túlnyomórészt a férfiak csinálják. Bár, megfigyelhető az utóbbi évtizedekben a női politikusok előretörése: Margaret Thatcher, Condoleezza Rice, Angela Merkel.**

NŐI FŐSZEREPLŐ: 15

**A női rendezők erősödése, illetve a férfi rendező egy típusa, aki a többféle szerepkényszerrel küzdő nőt bonyolultabb, finomabb rezonanciában látja és láttatja.**

GYERMEK FŐSZEREPLŐ: 10

(Több olyan film van a merítésben, ahol egy pár, vagy család van a történet középpontjában.)

**A gyerek kiszolgáltatott. Apa és anya szereptévesztése valamint áldozatvállalásának hiánya. Ha jó, mindig megrázó.**

FELEMELŐ BEFEJEZÉS: 7, bár nem mindegyik egyértelműen pozitív.

**Kevesen akarnak élni azzal, hogy a reménynek adnak hangot. Lehet, hogy úgy gondolják, valóban nincs remény. Úgy tűnik, mintha a jelenkori zaklatott történelem, a hatalmi összefonódások, az általános korrupció maga alá temetné a hitet abban, hogy az egyén, vagy az egyének kis csoportja –különösen kelet-Európában - tehet valamit a hatalom ellen. Mintha mindenütt repedezne a demokráciákba vetett hit.**

DEPRESSZÍV BEFEJEZÉS: 25.

**Az ember önző és tönkre teszi a fáját és a Földet. Az ember végzete: a jelleme – mondja Herakleitosz. Én így fogalmazok: A ember végzete a jellemtelensége.**

A fenti számok tükrében a gyors reflexiókon túl az alábbiakban összegezem a számokból és a filmekből kikövetkeztethető tendenciákat:

**2009-2010-ben (nyilván ekkor jöttek létre a végleges forgatókönyvek és történtek a forgatások) az alkotók előnyben részesítik a napjainkban játszódó történeteket.** Olyan témákra igyekeznek reflektálni, amik kiélezett társadalmi problémákat boncolgatnak s ezeknek aktualitása, megoldatlansága ösztönzi őket a témaválasztásnál. **Elsődlegesen drámai formát választanak,** hiszen a társadalom és az egyén, a család és az egyén kapcsolatának kritikus eseményeit vizsgálják. Ez a tény érthető, ám ugyanakkor kissé kiábrándító is, mert a szerzői film nem csupán a drámára kellene, hogy helyezze a hangsúlyt, ám ugyanakkor érthető, hogy erős, hatásos filmet szeretnének az alkotók. A szépség, költészet, az „élni jó” kifejezése alig jelenik meg a történetekben. Az egyetlen komédia egy török származású, Németországban alkotó filmrendező páros műve, ami tragikomikus színekkel festi le egy török bevándorló család Németországi hányattatásait, majd a szülőföldre való visszatérést (Yasemin és Nesrin Samdereli: *Almanya*). A kissebségben lévő kosztümös filmek közül egy olasz munka inkább tévéfilmnek nevezhető, és nem mutat szerzői jegyeket. A másik négy a háborúk, a polgárháború borzalmait tárja fel az egyén vagy egy közösség tragédiáján keresztül.

**A drámákban a szerzői jegyek a rendezői szemléletben jelennek meg leginkább:** az elnyomottak, megalázottak, kisémmizettek mellé álló, **humánus szemléletben.** A drámák esetében nagyfokú a koncentráció arra, hogy a cselekmény vezetése szoros és feszültséggel teljes legyen. Történeteket mondanak el a rendezők, profi módon, hatásosságra törekedve.

**Többnyire azonos utat követnek a szerzők: a feloldhatatlan ellentétek erőszakos cselekedetekbe, legtöbbször halálba torkollanak.** A kívülről jövő pusztulás, világvége hangulat két kiemelkedő, műves módon elkészített filmben is megfogalmazódik: **Lars von Trier *Melancholia*** és **Tarr Béla *A torinói ló*** című munkájában. **Ez a két film másképpen mesél, sokkal egyedibben, mint a többi: másképpen kezeli a történetet, az időt, és nem hagyományosan építkezik.** Kilenc film esetében a halált vagy egy érzelmi kapocs megszakítását a szerző a családon belül zajló történetben – mondhatni – kamaradrámában igyekszik felvázolni, több, kevesebb sikerrel. Noha mindig is megrázó marad az ismerősöknek az élők közül való természetes vagy szándékos távozása, ennek hatásos feldolgozása – véleményem szerint – nagyon nehéz feladat elé állítja a szerzőket, lévén, hogy sokszor nem sikerül a megdöbbentőnek szánt eseményeket a nézők számára érzelmileg átélhetővé tenni.

**A városi történetek vannak túlsúlyban.** A város modern képi világban jelenik meg. A számítógépes kép, az internet feltűnése a filmekben sokszor újfajta képi megfogalmazásokra sarkalják az alkotókat. Tulajdonképpen már nincsenek általános szabályok, minden film egyénileg építkezik a világon fellelhető digitális és nem digitális, virtuális és nem virtuális képekből. Amíg a hatvanas, hetvenes években a fekete-fehér film, a celluloid, a mozgékonyvá vált kamera adott egyfajta kohéziót az európai filmnek, addig mára ez teljesen eltűnt: roppant széles skálája mutatható fel a mozgóképeknek, a fekete-fehér 35 mm-es képrögzítéstől a mobiltelefonnal készült képig.

**A filmek közel hasonló arányban játszódnak jómódú környezetben illetve szegényebb milióban.** A jobb módú közegen hozzávetőlegesen értelmiségi közeget érthetünk. Az értelmiségi problémák a vizsgált filmekben elsősorban családon belüli problémák. Ide is beszűrődik a külvilág, de a hangsúly a nem működő kapcsolatokon van.

**A filmek felében jelentős szerepet kap az erőszak (gyakran brutálisan), valamint a szex, az utóbbinak sokszor az aberrált formája.** Következmények ezek, s általában a filmek azokat a körülményeket vizsgálják, amik az erőszakos megnyilvánulásokhoz vezetnek.

Ahogy már jeleztem, elszomorítóan kevés az a filmes pillanat, jelenet, ahol felemelő, költői szépség jeleneik meg a borzalmak mellett vagy helyett. **Hiányzik az a fajta apolitikus, ám emberközeli, humanista megközelítés a merítésben, amit például Jiri Menzel, Otar Ioszeliani, Huszárík Zoltán, Federico Fellini, François Truffaut, Eric Rohmer képviselt.**

Azt gondolom, hogy a világ a hatvanas, hetvenes években is durva és könyörtelen volt, gondoljunk csak például Vietnamba. Tény, hogy a volt Jugoszlávia területén dúló etnikai mérszárlások alapján rengették meg egy, a hatvanas évek vége után újra békésnek vélt Európa képét. Az is tény, hogy ma a politika napi szinten belenyúl az emberek életébe, és miközben inogni látszik egy biztonságosnak remélt rendszer – gondolok itt most az Európai Unióra -, egyre nő a munkanélküliség, a kiúttalanság, az etnikai gyűlölség. Felértékelődik a pénz szerepe, szűkül a szociális háló, fogy a jövőbe és a politikusokba vetett hit. Érthető, hogy dominál a düh, az elkeseredettség az alkotókban is. Általánosak a problémák, ezért is vannak többségben azok a filmek, amik olyan történetet mesélnek el, amik bármelyik európai országban játszódhatnak.

**A férfi főszereplők csak enyhe mértékben vannak túlsúlyban.** A női hősök közül sokakat, mint a férfiak tetteinek elszenvedőit mutatja be a rendező – elsősorban áldozatok, magukra maradtak ők. Kevés a kivétel, amikor egy nő irányítja a szálakat és használja ki a férfiakat.

**Érezhetően magas a száma a gyermekekkel foglalkozó filmeknek. Csellengő, magányos, depressziós, szeretet-éhséggel küzdő, drogos gyerekek tűnnek fel a vásznon.** A tehetetlen gyermek, akinek nincs eszköz a kezében, hogy önmaga vegye kézbe a sorsát, kitűnő alany a család és a társadalom hangsúlyeltolódásainak bemutatására. Általánosan megfigyelhető képlet, hogy a szülőknél csökken a felelősség, nő a stressz, erejükön felül kell, hogy teljesítsenek mind a munka, mind a társadalmi érvényesülés terén – alig marad idő a gyerekekre és egymásra.

Az, hogy a néző milyen lelkiállapotban áll föl a moziban a film végén, sarkalatos kérdés. Erőt adó filmet keveset láttam – szomorú ténymegállapítást annál többet: ez a világ a velejéig rossz. A depresszív befejezések közül van azonban néhány, ami a pusztulás víziója ellenére felemelő pillanatokkal ajándékoz meg (például Lars von Trier: *Melancholia*). Sajnos, ez a ritkább.

Általánosságban az alábbiakat szeretném még személyes benyomásként hozzáfűzni:

Kevés olyan egyéni hangvételű filmmel szembesültem, ami a formájánál fogva különleges és megkapó. A filmek szinte felénél olyan forgatókönyvvel találkoztam, amit már más formában, ám hasonló kicsengéssel és nagyobb meglepetés okozása nélkül már többször is láttam. Nagyon kevésnek találtam azokat a hősöket, akikkel szívesen töltöttem el másfél- két

órát. Kevés új tehetség tűnt fel szignifikáns módon – többnyire már elismert alkotók erősítették tovább a róluk kialakult elismerő képet. Természetesen ez a harminchárom film nem fedi le a vizsgált év európai filmgyártását, ám az országok ezeket tartották az év kiemelkedő alkotásainak, tehát mégiscsak jelöl egyfajta minőséget és elvárást.<sup>70</sup>

Ha a **szervezői kézjegyeket** keresem az alkotásokban, úgy érzem, meglehetősen kevés olyan alkotás került vászonra, ami erőteljesen magán viseli az alkotó kézjegyét. Mintha a globalizációval a gondolkodás és a filmes formanyelv is egyre inkább homogenizálna. Erős, felkavaró történetek kerülnek előtérbe, amik – feltételezem – ne engedik egy szerző valódi lényének sokszínűségét belecsempészni a történetbe, nem egyéni ízeztetést teremt az alkotó, hanem egy vállaltan elkötelezett, aggodó magatartásból ad hangot annak, miszerint bajban vagyunk. Nagyra értékelhető, elkötelezett attitűd ez, ám hétköznapiok küzdelmei, a szervezői történetek mélyén hömpölygő, láthatatlan, emberbe vetett hit (ha van még), és az élet apró rezdüléseinek szeretete nem- vagy csak kevésbé érződik.

Megállapítottam a dolgozat első részében, hogy **a szervezői film a belső kifejezés kényszere folytán jön létre, egyéni látásmóddal és egyéni stílussal. A szervező igazságérzetéből táplálkozó vélemény, a minket körülvevő világ problémáira reflektálva. Azzal a céllal készül, hogy hatást gyakoroljon az emberek gondolkodásmódjára, érzéseire.** Tarkovszkij szavaival élve: „**A művész szenvedélyes igazságkeresése, az a mód, ahogy céltudatosan törekszik a világ és önmaga megismerésére.**”

Hiányolom a filmek többségénél az egyéni stílust. Az egyéni látásmódot is, mert annál sokkal összetettebb érzésekre lennék nézőként kíváncsi, mint amit sokszor ez a filmtermés hordoz. Jelentősen más körülmények uralkodnak ma, mint a múlt század hatvanas éveiben, vagy

---

<sup>70</sup> A 2011-es Európai filmdíj nyertesei:

Legjobb film: Melankólia

Közönségdíj: A király beszéde

Életműdíj: Stephen Frears

Különleges életműdíj: Michel Piccoli

Az év felfedezettje: Hans Van Nuffe (Oxygen)

Legjobb rendező: Susanne Bier (Egy jobb világ)

Legjobb színész: Colin Firth (A király beszéde)

Legjobb színésznő: Tilda Swinton (Beszélünk kell Kevinről)

Legjobb animációs film: Chico & Rita

Legjobb dokumentumfilm: Pina (Wim Wenders)

Legjobb forgatókönyv: Jean-Pierre & Luc Dardenne (Srác a biciklivel)

Legjobb operatőr: Manuel Alberto Claro (Melankólia)

Legjobb vágás: Tariq Anwar (A király beszéde)

Legjobb filmzene: Ludovic Bourque (The Artist)

Legjobb látványterv: Jette Lehmann (Melankólia)

Legjobb rövidfilm: The Wholly Family (Terry Gilliam)”



például Fellini művészetének kiteljesedése idején, ám olyan érzetem támadt - kevés kivételtől eltekintve -, mintha egyetlen filmet néztem volna, vagyis az alkotók többsége a főcsapáson maradt. Lars von Trier, Susanne Bier és Tarr Béla kiemelkednek a mezőnyből, ők erőteljes szerzői jegyekkel dolgoznak, függetlenül attól, hogy mennyire sikerült a filmjük önmaguk mércéjével mérve. **A szerzői filmnek az általam nagyra tartott, életkorra reflektáló személyes hangú filmje, ami lényegében a szerzőnek az önmaga megismerésére tett kísérlete, egyáltalán nincs jelen.** Jelentősebbnek vélt problémák felé fordulnak az alkotók, így arra a kérdésre, hogy ki is az alkotó, milyen is lehet az ő élete, ezekből a filmekből nem kapunk választ. Nyoma sincs a közvetlenségnek. Mintha valamiféle artisztikus mázon át kommunikálnának az alkotók. Lehet, hogy a nosztalgia beszél belőlem, de nehezen tudom szeretni a mai tendenciát, mert éppen a személyesség, a közvetlenség, az őszinteség a filmben az, ami engem a legjobban megérint.

Sajnálatosnak tartanám, ha a jövő szerzői filmjeiből kiveszne az egyéni vallomás. Truffaut, Fellini, Bergman, Tarkovszkij, Szabó korai vallomásai a filmemlékezet része marad. Félek attól, hogy a mai világban a szerző kitarukozása áldozatul esik a hatásnak, az érvényesülési elvárásoknak, a trendeknek. Lehetne-e érdekes, jó filmet készíteni ma ilyen szemlélettel? Tudunk-e magunkról beszélni hatásosan? Nyilván lehetne, bár kevesen mernek erre vállalkozni. A pesszimista, véres és drámai európai film korát érzük. Úgy vélem, a hétköznapjainkban másképpen, nem ennyire átpolitizáltan zajlanak a mindennapok, de szerzőként az a képzetünk, hogy elvárják tőlünk, hogy kiálljunk a porondra elkötelezett humanistaként. Ez magasztos cél, de nem csak ez a művészet. A magyar film új generációit tekintve talán mégis van némi remény, hogy az „egyes szám első személyben” hangja megmarad. Egyes filmekben, például Hajdu Szabolcs diplomafilmjében és *Fehér tenyér* című alkotásában tehetségesen felvillant ez az attitűd.

A magyar szerzői film irodalmi értékeken, sajátos víziókon és a társadalmi feszültségekre reagálva széles palettán mozog. Az alkotók többnyire erős egyéni hanggal rendelkeznek, elkötelezetten mondják a magukét. Sikerként továbbra is a fesztiválsiker könyvelhető el. Tendenciaként az látom, hogy az „erős” film lépéselőnyben van a „szép” filmmel szemben, ezért magam számára nem túl biztató jeleket olvasok ki a jövőt illetően. Báron György írja egy cikkében az utolsó játékfilmem, *A vágyakozás napjai* kapcsán<sup>71</sup>:

„Pacskovszky József az elmúlt másfél évtizedben nyolc (*Helyesen: hat. P.J.*) nagyjátékfilmet, ennél is több tévés produkciót, dokumentum- és rövidfilmet forgatott, tehát aligha tekinthető

---

<sup>71</sup> Báron György: Téli mese. Filmvilág folyóirat 2011/02 48-49. old

mellőzött művésznek, mégis, nevét a legritkábban szokták említeni, ha a modern magyar filmről esik szó. Méltatlan ez így, mert az eddigi életmű összetartó, nívós és elegáns. Igaz, a szerzőnek láthatóan kevés köze van az ezredfordulós magyar film különböző irányzataihoz, témáihoz, formai törekvéseihez és harcaihoz: magányos alkotó ő, aki mondja a magáét, függetlenül a környezettől és a kordivatoktól. Ráadásul ezt halkán, diszkréten mondogatja, mindenfajta szenvedély, társadalom- és lélekjobbító indulat nélkül – vagyis nem illeszthető a magyar film egyik áramába sem.”

Azt gondolom, a cikk írója pontosan látja a hozzáállásomat és örülök a jó szavaknak. Nem gondolom, hogy változtatni szeretnék a témaválasztásokban és a megközelítésen, bár úgy vélem, ez az út egyre nehezebben folytatható, lévén filmterveim nem tűnnek botrányosnak, formabontónak, többnyire nem dolgoznak fel véres és drasztikus eseményeket. Csak olyanok, mint az emberek többségének az élete. Hogy ilyen tervekhez lehet-e ma pénzt szerezni, az, számomra is kérdés. Rendezőként – azt gondolom – tudnék hatásos drámai, feszültségekkel teli alkotást rendezni, mondjuk egy arab fiú meglincseléséről Ferencvárosban, de a finomabb, lelki síkon mozgó történetek vonzanak. Ameddig lehet, igyekszem hűnek maradni önmagamhoz. *A Vágyakozás napjai* fesztiválsikerei némi erőt adnak ahhoz, hogy higgyek abban, hogy még van igény ilyen típusú alkotásokra is.

## **9. A szerzői film és a néző**

Száz, kétszáz év múlva melyik jó film értékelődik fel? Milyen jelentősnek vélt művek lesznek kevésbé érdekesek? Mik tűnnek, tűnhetnek el katasztrófák vagy a rossz tárolás, megőrzés folytán? Egyáltalán: lesz-e szerzői film ebben a formában, ahogy napjainkban? Lesz-e nézője? Ezekre a kérdésekre nem tudom a választ. Bízom abban, hogy a ma korszakalkotónak tartott művek évszázadok, évezredek múlva is azok maradnak, és láthatóak lesznek valamiféle adathordozón.

A jelen próbája mindig nehéz. Divatok vannak, elsősorban formai divatok. Másodsorban politikai „divatok”. Utóbbin azt értem, hogy előszeretettel díjazzák a nagy fesztiválok a bizonyos politikailag elkötelezett alkotásokat – amikor éppen a bizonyos földrészt, országot érint egy krízis. Persze, ezek között is akadnak szép számmal jelentős művek. Egy film elkezdésekor kiszámíthatatlan, hogy mi lesz a bemutató idején a befogadói állapot. A világ és

a mozgókép-kultúra viszonya szinte évente változik: nem csak technikai aspektusból – ma már mobiltelefonnal is lehet filmet készíteni – hanem a közérzet szempontjából is. Egy atomreaktor szivárgásának híre, tudat alatt, nagymértékben befolyásolja a közérzetet és az alkotói hangsúlyokat.<sup>72</sup> Két világvégét ábrázoló szerzői film is készült az utóbbi évben: Tarr Bála: *A torinói ló* és Lars von Trier: *Melancholia* című alkotásai.

Minden szerzői filmalkotó sikerre, elismerésre vágyik. Lehetetlen, hogy mindegyiknek megadassék ez. Nem minden alkotó egyformán tehetséges, és, még ha nagyon tehetséges is, nem mindig találja meg a siker receptjét, és nem mindig találja el a nézők tudatalattijában mozgó erőket, amikre hatnia kellene. Másrészt, nagyon könnyű közepes, érdektelen vagy éppen rossz filmet készíteni.

A távolabbi jövő – talán pár évtized – rálátása kiemelhet a szürkeségből néhány művet, másokat belelökhet, aszerint, hogy megszűnven a kortársi elfogult ítélkezés, a rálátással mi válik éppen akkor érdekessé. Nagy csodát azért ne várjunk az „igazságosztó” jövőtől: véleményem szerint a jelentős filmekről – még ha nem is szeretik őket feltétlenül a kritikusok vagy a nézők egy része – azonnal látható, hogy fontos alkotás.

Fellini, ha rosszul fogadták a filmjét, s netán önmaga is érezte, hogy nem igazán jó filmet készített a saját mércéjét tekintve, nem esett kétségbe, hanem derűs arccal nekifogott a következőnek. Nyilván volt néhány álmatlan éjszakája, de egy alkotó nem tehet mást: újra próbálkozik, persze, csak ha kap hozzá muníciót.

## 10. A következő film

Ha megmarad a támogatói és produceri bizalom a rendező iránt, akkor a film befejezése után kialakuló depresszió legyőzésére a legjobb módszer: dolgozni egy új filmen. A filmig vezető úton, a szerzett tapasztalatok alapján újraértékelheti önmagát az alkotó. Ki is ő, hol tart éppen, és milyen irányba mozdult el. Az alkotó mindig keres, igyekszik tágítani önmaga határait. Minél szélesebben akarja befogadnia világot, hogy aztán átszűrve önmagán, összesűrítve, másfél órában elmondja mindazt, amit fontosnak tart. Az alkotó elsősorban önmagát figyeli. Lelkének mozgásaira hagyatkozik – önmaga analizálása révén jut el a mondandóhoz. Legyen

---

<sup>72</sup> Amikor ezeket a sorokat írom, akkor történik a Japánban a fukusimai atomreaktor katasztrófája. Az emberek tudata félelemmel telítődik, hiszen Csernobil óta megtanulták, hogy nem minden hír fedí, vagy fedheti – tapasztalat híján - a teljes és jövődöbéli igazságot.

az alkotó önmagához hű – legyen őszinte. Ez a nélkülözhetetlen alap, s a többi szerencse dolga is.

Számomra fájó dolog, hogy a szerzői film gyakorlatilag a fesztiválokra szorult vissza. Örülök, hogy vannak fesztiválok. Nélkülük, lehet, hogy a szerzői film már halott lenne.

Örülök, hogy vannak kormányok, akik tisztában vannak azzal, mennyire fontos a kultúra. Sajnos, világszerte egyre kevesebben. Nagyon remélem, hogy lehetősége lesz a következő generációknak is arra, hogy kinevelje a maga Fellinijét, Bergmanját, és – mindenek előtt -, bízom abban, hogy életben marad a magyar filmgyártás, és azon belül a magyar szerzői film.

## Irodalomjegyzék

Andrej Tarkovszkij: *A megörökített idő*. Osiris Kiadó, Budapest. 1998. 47.o.,

Báron György: *Hollywood és Marienbad*. Budapest, Gondolat, 1986. 116.o.

Báron György: Téli mese. *Filmvilág folyóirat* 2011/02 48-49. old.

Batka Annamária: *Mesterek és tanítványok*. Filmkultúra, Gondolatok. 2003.

Bikácsy Gergely elemzése Szabó István *Apa* című filmjéről. *Filmhu*.

Bikácsy Gergely: *Bolond Pierrot moziba megy*. Budapest, Héttorony Könyvkiadó-Budapest Film, 1992. 326.o

Bikácsy Gergely: *Bolond Pierrot moziba megy*. Budapest, Héttorony könyvkiadó-Budapest Film, 1992. 175.o.

Bíró Yvette: *A film drámaiság*. Budapest, Gondolat, 1967.5.o.

Dr. Palotai János: *Mozgóképkultúra és médiaismeret*, [www.media.ars-wonderland.hu/4\\_intro.html](http://www.media.ars-wonderland.hu/4_intro.html);

Erdély Miklós: *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. 152. o.

est.hu.: Fürkész írása az „Álmodozások kora” c. filmről. 2010.

Fellini: *Mesterségem a film*. Budapest, Gondolat, 1988. 235.o.

Fellini: *Mesterségem a film*. Gondolat, Budapest, 1988. 97.o.

*Filmvilág*: 1982.06.24

Forgách András: *Remekművek a zsebnotezből*. Mike Leigh [Filmvilág folyóirat 1997/03 13-20. old.](#)

Fövény Lászlóné: *Rómaiak esete, világ tüköre*. Budapest, Gondolat, 1984

Gelencsér Gábor: Átmeneti idők. [www.sulinet.hu/Szindbád](http://www.sulinet.hu/Szindbád) elemzés

Gyürey Vera - Honffy Pál: *Mozgófénykép- Filmelemzések*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1984. 173.o.

Gyürey Vera- Honffy Pál: *Mozgófénykép – Filmelemzések*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1984. 238.o.

Gyürey Vera- Honffy Pál: *Mozgófénykép – Filmelemzések*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1984. 335.o.

Halász Tamás: Szabó István filmjei. Filmhu

Janisch Attila: Magyar zsáner. Zsáner és szerzőiség – Művészet és statisztika. [www.magyar.film.hu](http://www.magyar.film.hu), 2008. február 8.

Jung, C.G.: *Gondolatok a szexualitásról és a szerelemlről*. Budapest, Kossuth, 1996. 151-152.

Kelecsényi László írása Szabó István filmjeiről. filmhu. 2006.szept. 28.

Ketil Bjørnstad: *Liv Ullmann életrajza*. Madách-Posonium, 2006. 109.old.

Kovács András Bálint: A melodráma. Filmvilág.hu

Kovács András Bálint: *Bergman. A lélek mélyéről*. Filmvilág folyóirat, 2007/10, 4-9. old.

Kovács András Bálint: *Tarkovszkij szellemi útja*. Filmvilág folyóirat. 1992/12. 04-12.o.

Louis Buñuel: *Utolsó leheletem*. Budapest, Európa, 1989. 76.o.

Nánay Bence: *Meghalt a szerző! Éljen a szerző!* Metropolis- szerzői elméletek. 2006.12.21

Nemes Károly: *Miért jók a magyar filmek?* Budapest, Magvető, 1968. 222.o.

Nevelős Zoltán: Alul semmi. Filmvilág folyóirat 1998/01 57. old.

Pintér Judit : *Álomfilmek. Fellini – Oniricon*. Filmvilág. 2008. szeptemberi szám, 4-9.o.

Port.hu: Szabó István: *Apa*.

Port.hu: Szerelem

Révész Sándor interjúja Szabó Istvánnal. [beszelo.c3.hu/97/06/15.htm](http://beszelo.c3.hu/97/06/15.htm)

Révész Sándor interjúja Szabó Istvánnal. [beszelo.c3.hu/97/06/15.htm](http://beszelo.c3.hu/97/06/15.htm)

Schubert Gusztáv: *Szegénylegények (1966)*. 2004. május 17. [www.magyar.film.hu](http://www.magyar.film.hu)

Schulze Éva: *Folyosók*. Doktori dolgozat. SZFE. 2003.

Stöhr Lóránt: *A későmodern filmmelodráma változatai*. Doktori dolgozat. SZFE.

Susan Sontag: *A pusztulás képei*. Európa, 1971. 138.old

Tarkovszkij, Andrej: *A megörökített idő*. Osiris, Budapest, 1998. 230.o.

Truffaut, François: *Önvallomások a filmről*. Budapest, Osiris, 1996

Veress József: *Mephisto*. Filmhu. 2004. május 6.

Vincze Teréz írása Szabó István *Szerelmesfilm* című filmjéről. filmhu 2004. május. 6.

VinczeTeréz: Álmodozások kora. Filmhu. 2004. május 6.

Wikipédia: A francia újhullám

Wikipédia: *Mamma Róma (Mamma Roma)*.

Zalán Vince: Makk Károly. Filmbarátok kiskönyvtára. MFTI, 1981.88.o.

Zsugán István: *A Szindbád dialóg-technikája* (Filmvilág, 1972. jan. 1.)

SZÍNHÁZ – ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM DOKTORI ISKOLA

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ TÉZISEI

PACSKOVSZKI JÓZSEF

**KÉZJEGYEK**

**A SZERZŐI FILM KÉSZÍTÉSÉNEK ELMÉLETI KÉRDÉSEI ÉS  
MUNKAMÓDSZERE AZ ÖTLETTŐL A FILMIG**

TÉMAVEZETŐ:  
SCHULZE ÉVA  
EGYETEMI DOCENS

2012

## Tézis

Dolgozatomban kísérletet tettem a szerzői film meghatározására és teoretikus háttérének feltárására. Megpróbáltam – elsősorban neves filmtörténeti példákkal, másodsorban pedig saját munkáimból leszűrt tapasztalatokkal - alátámasztani a feltevéseimet. A tudományos igényesség mellett fontosnak tartottam, hogy személyes hangvétellel íródjanak a dolgozatnak a saját filmjeimre reflektáló, tanulságos eseteket bemutató részei, mert talán a lehető legtöbb, amit egy szerzői filmekkel foglalkozó rendező a dolgozatában megtehet, az, hogy saját filmkészítési tapasztalatait megosztja, úgy, hogy azok egy általánosabb, film esztétikai, elméleti közegbe kerülve más elvekkel is találkozhatnak.

Igyekeztem körülírni a szerzői film fogalmát. Megállapítottam, hogy belső kifejezés kényszere folytán jön létre, egyéni látásmóddal és egyéni stílussal. A szerző igazságérzetéből táplálkozó vélemény, a minket körülvevő világ problémáira reflektálva. Azzal a céllal készül, hogy hatást gyakoroljon az emberek gondolkodásmódjára, érzéseire. A művész szenvedélyes igazságkeresése, az a mód, ahogy céltudatosan törekszik a világ és önmaga megismerésére.

Kitértem a szerzői film és a műfaji filmek különbözőségére és átfedési területeik fontosságára. Azt gondolom, hogy a két típus találkozásának területe, ahol gondolatiságában is letisztult és aktuális közlendővel rendelkező mozi élménnyel tudja megajándékozni az alkotócsoport a nézőt, kifejezetten fontos lenne az igényesen szórakoztató mozi megmaradásának jövője érdekében.

Taglaltam, hogy miképpen is épül fel egy történet egyéni hangvétellel történő elmesélése, ugyanis, ezen a folyamaton keresztül nyomon követhetjük, hogy egy történet mitől is lesz „szerzői”. A mozgókép azon szegmensét vizsgáltam, amit művészetként szoktak aposztrofálni. A filmművészet ráció és intuíció egységében születik, tehát az alkotói folyamat nem minden pillanata magyarázható meg racionálisan, noha látszólag tervszerűnek mutatja magát.

A film időbe zajló események láncolata. A „megragadott idő” és a bemutatott „rendkívüli, különleges esemény” kombinációja végtelen – aszerint, hogy milyen történetet választ a szerző és miképpen is meséli el azt. Ezáltal alkotókra jellemző stílusjegyek jöhetnek létre.



A magyar szerzői film a kelet-európaiságunk és viharos történelmünk miatt sajátos színeket vitt – és remélhetőleg visz majd - a világ szerzői filmjeinek sorába. Kiemeltem néhány magyar alkotót, akik jelentősen gyarapították azt a jelenben is érvényes tudást, amit a múltunkról szerezhetünk. Górcső alá vettem – a sok kiváló rendező közül - azt a három alkotót, akik jelentős mértékben meghatározták a pályámat. Az ő munkásságuk rövid analizésében a szerzőiségük mikéntjeire igyekeztem rávilágítani. Szabó István, Federico Fellini és Ingmar Bergman rendezői útja merőben különböző, de a filmhez való viszonyuk – a humanizmusuk – közös gyökerekből táplálkozik.

A szerzői filmstílusok széles palettáján igyekeztem bizonyítani, hogy számtalan mód van arra, hogy igaz és tanulságos mű szülessék. Többek között Huszárik, Godard, Tarkovszkij téma megközelítéseit vizsgáltam, s megpróbálta megkeresni azokat az egyéni szerzői jegyeket, amik a neveiket hallva, tudatunkban asszociációként megjelennek.

A történet-centrikus dráma kifejezést használtam azokra a művekre, amik a mozi élményt és a gondolatiságot „egy polcra teszik”, ahol a műfaji film és a szerzői film elemei keverednek. Olyan példákat választottam, amik sikeresen oldották meg ezt a feladatot.

A dolgozat második részében a szerzői film sajátosságainak vizsgálatát a mozgóképkészítés munkafázisain keresztül végeztem. Minden egyes fázis számtalan csapdát rejt, ám ha a szerzői film alkotója pontos képpel rendelkezik szándékáról, saját üzenetét „megfejtette”, akkor a véletlent és a pillanatnyi intuíciót annak az erőnek a szolgálatába tudja állítani, ami a kitűzött cél (ami lehet egy kezdetben megmagyarázhatatlan érzet is) elérését szolgálja.

A filmkészítést tanítani nagyon nehéz – bizonyos elemeit ugyan lehet, de művészt képezni nem lehet. Útmutatót és tapasztalatokat lehet átadni. Életszemléletet, amellyel az azonosulást nem várhatjuk el. Minden szerző szuverén egyéniség – egy oktató akkor lehet büszke magára, ha egyéni – sokszor az oktatóétól meredeken különböző - látásmóddal rendelkező alkotók szuverén személyiségének kialakulásában, és szakmai rátermettségében tud segítő kezet adni.

A dolgozatot írása közben, a szakanyagokat olvasva, rá kellett jönnöm, hogy a sikeres és filmtörténetileg fontos rendezők tapasztalatai és megnyilatkozásai, műhelytitkai ugyanazok, mint a közepes vagy még gyengébb „teljesítményt” nyújtó, intellektuálisan felkészületlenebb kollégáiké. Hogy mi emeli őket ki a többi közül, arra a személyiségük és élettörténetük kutatói számtalan tanulmányban keresik a választ. A legfontosabbak egyike a velük született tehetségük, a másik az érvényesülési képességük. Mindig lesznek kiemelkedő alkotók, s

remélhetőleg lesznek filmtörténetileg fontos alkotások – ameddig csak életben marad a szerzői film. És szerencsére lesznek filmtörténetileg egyáltalán nem, de egyes nézők szempontjából nagyon fontos szerzői filmek, amik szórakoztatva mesélnek és derűvel, optimizmussal töltenek el bennünket, amire nagyon nagy az igény. Lehet, hogy ezen alkotóknak a neve nem lesz a filmtörténet legelőkelőbb lapjain, de szerepük ugyanúgy fontos, mint a szerzői film nagy mestereié.

Próbáltam rávilágítani a szerzői film mai (2011-12) tendenciáira, harminchárom európai játékfilmet vizsgálva. Általános benyomásom, hogy egy olyan huszonegyedik századi Európa képét festik le, ami ezer sebből vérzik. Örök, az emberi jellemből fakadó, drámai konfliktusokra építenek, meglehetősen szomorú és reménytelen végkicsengéssel és jövőképpel, ám néha fel-felvillan egy apró szikra, hogy esetleg lehetne másképpen is.

Zárszóként hangot szeretnék adni annak az elfogult véleményemnek, hogy a film egy csodálatos médium – nélküle sokkal szegényebb lenne az emberiség. A szerzői filmen belül a magyar film számomra kiemelten értékes helyet foglal el. Bízom abban, hogy minden politikai rendszer rádöbben arra, hogy egy sokszínű, pezsgő filmgyártás, ami magába foglalja a szerzői filmet és zsánerfilmet is, nem csak kultúra megőrző, hanem nemzedékformáló erővel is rendelkezik.

## **Thesis summary**

In my doctoral thesis I attempted to describe the meaning of the *author- film* expression and its theoretical background. I tried to justify my ideas - mainly with historical film examples and the results of my filmmaking experiences.

Besides scientific accuracy, I felt it important to use a personal, intimate writing style reflecting on my feature films; because - I think - to share an active filmmaker's experience this way could be personal and interesting, and hopefully when the personal facts unite with the film's aesthetic surroundings this can lighten many problems.

Describing the meaning of the author-films expression I declared that the author-film is born by the urge of an author. That is a personal opinion, sourcing from the author's sense of justice. The reason to create that is to impact the people's way of thinking and affect emotions.

It is the author's passionate truth-searching, and their way to get to know him- or herself, and to know the world.

I wrote about the difference between the author-film and the commercial films, and I have observed them overlapping. I think the territory where the two styles meet each other could be very important for the future of the cinema, because this is a complex style where the audience could meet an actual, well made and easily enjoyable film.

I analyzed how we could build up a story, and by observing the elements of that process we can realize how an "author-story" can be born. I observed the part of the film which is labelled art. The art of film is born with both rationalism and instinct, so we can not explain all of the steps by *ratio* even if the film shows itself to be deeply planned.

The film is a series of episodes passing by time. The combinations of "capturing time" and the unusual event are uncountable - based on the chosen story and the chosen style. Because of the individual choices we can realize different author's styles.

The Hungarian author-film has a special role in European film history - because of our location and history - and hopefully will also have such a role in the future. I emphasized some Hungarian authors whose works show us our historical past and fortify our identity. Observing many distinguished filmmakers, I highlight the work of three film directors. I feel them to be my masters. Analyzing their works I tried to lighten their author's characteristics. The professional carriers of István Szabó, Federico Fellini and Ingmar Bergman are completely different, but the relation to the film is based on the same feeling: humanism.

Looking through the great scale of the author film styles I tried to prove that there are many ways to create a veritable and edifying composition. I analyzed the methods of Huszárík, Godard and Tarkovszkij and I have tried to get closer to those of their personal author's attributes which are aroused in our minds upon hearing their names.

I used the story-centric drama expression for the films mixing the elements of the author-films and commercial films. I chose successful examples.

In the second part of my doctoral thesis I observed the author-film from the point of view of the filmmaking process. There are so many traps in every step of film-making, but if the author knows his own wishes precisely and can decode his desired message, then hopefully he can herd his ideas and his chances in the direction of his goals. The goal could be just a feeling at the beginning of the creative process.

To teach film-making is not easy - there are some elements of the craft that can be taught, but to educate an artist is impossible. It can share experiences and show different ways. It can show a way of thinking, but we can not expect identification with that. All authors have a special individuality and a lecturer can be proud of himself if he could realize what aspect of the individual's talent needs to be honed.

Writing my doctoral thesis, I realized that the secrets of the working method of the well known directors and the unsuccessful directors' method are the same. The way how a director could be successful has been analyzed in many essays. One of the most important things is their talent and the second is the coverage capability. Until the end of the author-film there will be distinguished authors and important films. But, hopefully, there will be unimportant films for the film history, which at the same time are important for some spectators because these kinds of film can tell a story in an amusing way and they can give us some optimistic moments. Probably these authors won't get the best places on the pages of the book of film history, but their role is as important as the well known film director's role.

I tried to evaluate the contemporary author-film's (2011-12) tendency by observing thirty three features. My general assumption is that the films show us a seriously ill twenty-first century Europe. The stories are mostly based on the eternal dramatic conflicts of the human personality with a sad outcome, but sometimes a light spark can be found, which gives us small hope.

## Curriculum vitae



# PACSKOVSZKY JÓZSEF

## Rendező, forgatókönyvíró

Táj- és kertépítésznek tanult, a diploma megszerzése után felvételt nyert a budapesti Színház-és Filmművészeti Főiskola film-és televízió rendező szakára, ahol Makk Károly, Szabó István, Gazdag Gyula voltak a szakmai tanárai. Főiskolás vizsgafilmjeivel több nemzetközi fesztiválon díjakat nyert.

1991-ben készítette el diplomafilmjét, majd 1994-ben első játékfilmjét, a Kosztolányi novellákból összefűzött Esti Kornél csodálatos utazását. Filmjeit sok hazai - és nemzetközi filmfesztiválon díjakkal jutalmazták.

1995-1998 között tanársédég a Színház-és Filmművészeti Főiskolán. Balázs Béla díjas.

## SZEMÉLYES ADATOK

---

Születési idő: Április 25, 1961

Születési hely: CELLDÖMÖLK, MAGYARORSZÁG

Nemzetiség: MAGYAR

## Filmográfia

---

<p>2009 <b>A vágyakozás napjai</b> Játékfilm, 104.min. fekete-fehér Filmart, Forum Films/Paris, Filmplus</p>	<ul style="list-style-type: none"><li>- A Kairói Nemzetközi Filmfesztivál versenyfilmje 2009</li><li>- Magyar Filmszemle 2010 - Legjobb forgatókönyv</li><li>- Legjobb hang</li><li>- GoEast Film Festival, Wiesbaden 2010</li><li>- Legjobb rendező díja</li><li>- Edinburgh</li><li>- Zwierzyniec</li><li>- San Jose</li><li>- Varna</li><li>- Chicago</li></ul>
--	--

2007 <b>Igazi halál</b> TV-film Hunnia Filmstúdió	
2006 <b>Lopott képek</b> Játékfilm, 87 min. Filmart	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Alba Regia Nemzetközi Filmfesztivál</li> <li>- Lagow</li> <li>- Palics</li> <li>- Ankara</li> </ul>
2005 <b>Ég veled!</b> Játékfilm, 100 min. Budapest Hunnia Filmstúdió	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Magyar Filmszemle 2007 - Legjobb forgatókönyv</b></li> <li>- <b>Legjobb női epizód</b></li> <li>- 49th San Francisco International Film Festival</li> <li>- Krakow</li> <li>- Zwierzyniec</li> <li>- Wiesbaden go East-half time</li> </ul>
2003 <b>A boldogság színe</b> Játékfilm, 85 min. Filmart	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Moszkvai Nemzetközi Filmfesztivál</li> <li>- <b>Karlovy Vary IFF - Variety Kritikusok Hete</b></li> <li>- Zwierzyniec, Summer Film Academy</li> <li>- Moszkva, Magyar Filmhét</li> <li>- Ghent</li> <li>- Haifa</li> <li>- Goa</li> <li>- Los Angeles Film Week</li> <li>- Cairo</li> <li>- <b>Budapest, "Filmkultura" Díj</b></li> <li>- <b>Houston International Film Festival - A Zsúri Különdíja, A Legjobb Látvány Díja</b></li> </ul>
2002 <b>Gyanú</b> TV-játék MTV	
2001 <b>Schéner Mihály</b> <b>portré</b> Video Duna TV	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Első díj - Nemzetközi Képzőművészeti kisfilm Fesztivál, Szolnok</b></li> </ul>
2001 <b>VII. Olivér</b>	

TV-film Hunnia Film Studio, Filmplus, Duna TV	
1999 <b>A mi szerelmünk</b> Játékfilm, 95 min. Hunnia Studio	- <b>Roma, Web Festivál- Arany érem</b> - <b>Moszkvai nemzetközi Film Fesztival - versenyfilm</b> - Varsói Film Festival - <b>Lagow - Ezüst Oklevél</b>
1998 <b>Petőfi</b> TV-etűdök, Duna TV	- <b>Duna Televízió Nívó-díja</b>
1998 <b>Három szerelem</b> TV dráma Duna TV	
1995 <b>Esti Kornél csodálatos utazása</b> Játékfilm, 90 min. Hunnia Studio	<b>Magyar Filmszemle 1995 legjobb fényképezés</b> - <b>Legjobb női epizód</b> - <b>Souvenir Alapítvány Díja 1995</b> - <b>7th Umbria Film Fesztival - Opera Nuova Díj 1995</b> - <b>Lagow - Ezüst Oklevél 1995</b> - <b>Magyar Filmkritikusok díja: legjobb első film 1995</b> - <b>Istambul Film Festival C.I.C.A.E. díja, 1996</b> - <b>Moszkva, versenyfilm</b> - Toronto - Chicago - Calcutta - Bejing - Athen - Tallin
1991 <b>Sellő félig a habokból</b> Játékfilm, 30 min. Objektiv Stúdió	- <b>Karlovy Vary Cilect Fesztival 1991 - Kodak Díj a legjobb fényképezésért</b>
1988 <b>Elégia egy nőért</b> TV Dráma Színház-és Filmművészeti Főiskola	- London BP Expo 1990

<p>1989 <b>Zafir</b>  15 min., 16mm  Színház -és Filmművészeti Főiskola</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Karlovy Vary Cilect Festival 1989 - Harmadik helyezés</b></li> <li>- <b>Edinburgh Film School Festival 1989 Virgin Díj</b></li> <li>- <b>London BP Expo 1990 Legjobb külföldi film</b></li> <li>- <b>Montecassino Fesztival 1990 - Második díj</b></li> </ul>
---	---

Színházi rendezései:

Feydeau: Bolha a fülbe. Színház-és Filmművészeti Főiskola 2000.

Terence McNally: Frankie és Johnny. Budapesti Kamaraszínház. 2001.