

Színház-és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

## **AJTÓK**

A forgatókönyvírás (filmdramaturgia) oktatásának lehetséges stratégiája a Színház-és  
Filmművészeti Egyetemen

Doktori disszertáció

Szabó Iván

2012

Témavezető: dr. Schulze Éva, egyetemi docens

## **Köszönetnyilvánítás**

Köszönettel tartozom egykori tanárainknak, - Orsós László Jakabnak és Németh Gábornak – akik támogatásukkal és útmutatásukkal hozzájárultak ahhoz, hogy elinduljak a forgatókönyvírói pályán.

Köszönettel tartozom az Egyetem volt és jelenlegi hallgatóinak: a disszertáció megírásához szükséges hallgatói, majd később oktatói tapasztalat meghatározó részét a velük való együttgondolkodás, közös munka révén szerezhettem meg.

Külön, kiemelt köszönet illeti témavezetőmet, Schulze Évát, aki kritikai megjegyzéseivel segítette e doktori disszertáció létrejöttét, és, aki mentorom és mesterem volt filmdramaturgiai tanulmányaim során az elmúlt több, mint tíz évben. A tőle tanultak nélkül nem válhattam volna forgatókönyvíróvá, később DLA hallgatóvá, majd óraadó tanárrá a Színház-és Filmművészeti Egyetemen.

Köszönöm családomnak és Ágotának is a rengeteg biztatást.

*„Quelle que soit la conception qu'on peut se faire du scénario (un scénario est au service d'un film, ou bien au contraire: un film est au service d'un scénario), le scénario existe, à un moment donné, même si généralement il disparaît après la tournage, comme une enveloppe fannée. Et le scénario est toujours lié au film, qu'on le veuille ou non, et quelle que soit l'option théorique choisie. Il est l'outil de conception et de réalisation indispensable. Le trait d'union entre tous les membres d'une équipe. Je n'arrive pas à comprendre comment on peut éliminer les élèves-scénaristes des écoles de cinéma. A quelle formation obscure les renvoie-t-on? Où iront-ils apprendre ce qu'ils ne savent pas? Après de qui chercheront-ils leur voie, leur style? Pourquoi cet exil? Pour quel crime?*

*Et l'école elle-même, sans eux, que devient-elle? Il me semble qu'elle manque de l'essentiel, de la base, de cette forme première, de cette matrice, sans quoi aucun film ne serait possible. Elle se réduit nécessairement à des applications techniques, qui sont évidemment plus simples à organiser. Il est beaucoup plus facile à un examinateur de noter un devoir de mathématiques qu'une dissertation de philo. Tout le monde sait ça. Et on peut concevoir que l'École des mines se dispense d'enseigner la métaphysique.*

*Mais comment séparer le scénario d'un film?"*

*(Jean-Claude Carrière, Exercice du scénario, 1990, p. 58.)*

„Bármilyen is legyen az elképzelésünk a film forgatókönyvről (a forgatókönyv áll a film szolgálatában, avagy fordítva: a film áll a forgatókönyv szolgálatában), a forgatókönyv egy adott pillanatban biztosan létezik, még akkor is, ha általában eltűnik a forgatás után, akár egy gyűrt boríték. És a forgatókönyv mindig a filmben lakik, akár tetszik, akár nem, bárhogyan is tekintünk rá. A koncepció megteremtésének és kivitelezésének elengedhetetlen eszköze. A stáb tagjai közötti együttműködési szerződés. Egyszerűen nem fér a fejembe, hogyan lehet a filmes iskolákból kihagyni a forgatókönyvíró hallgatókat. Milyen sötét elképzelés alapján hagyják ki őket? Hol fogják megtanulni, amit nem tudnak? Ki mellett találhatják meg egyéni hangjukat, stílusukat? Miért ez a száműzetés? Mi a bűnük?

És az iskola maga: mivé válik nélkűlük? Úgy érzem, hiányzik belőle a lényeg, az alapja annak az első formának, annak a mátrixnak, ami nélkül egyetlen film se jöhetne létre. Szükségszerűen a technikai tanulmányokra redukálódik, aminek oktatását persze könnyebb elvégezni. Sokkal könnyebb egy hallgatónak megírni egy matematika házi feladatot, mint egy filozófia disszertációt. Ezt mindenki tudja. És azt is fel lehet fogni, hogy egy műszaki iskolában nem szükséges metafizikát oktatni.

De hogyan választhatnánk el a forgatókönyvet a filmtől?”

(Jean-Claude Carrière, Exercice du scénario, 1990, p. 57. – fordítás: Sz. I.)

## TARTALOMJEGYZÉK

<b>Előszó</b>	<b>6</b>
<b>Út a nézőkhöz</b>	<b>17</b>
• Merre tovább magyar film? Múlt, jelen és jövő	
<b>A dán példa</b>	<b>33</b>
• Út a „dán csodához”	
• A Dán Filmiskola rövid története és szerepe a „csodában”	
<b>A Színház-és Filmművészeti Egyetem filmes oktatásának kritikája</b>	<b>46</b>
• Az iskola múltja	
• A múlt kritikája	
• A forgatókönyvírás oktatásának helyzete	
• Válaszút előtt	
<b>Egy új filmes oktatás stratégiája</b>	<b>69</b>
• Osztott képzés	
• „Six-pack”	
• Háromszög-rendszer	
<b>A forgatókönyvírók képzése</b>	<b>86</b>
• A képzés irányelve	
• A forgatókönyvírók BA képzése	
○ Első év – Az írói szerep mint létforma	
○ Második év – A forgatókönyvírás mestersége I.	
○ Harmadik év – A forgatókönyvírás mestersége II.	
• A forgatókönyvírók MA képzése	
○ Első év – A forgatókönyvírás művészete	
○ Második év – A saját hang keresése	
<b>Utószó</b>	<b>111</b>
<b>Bibliográfia</b>	<b>117</b>
<b>Melléklet</b>	<b>120</b>

## **Előszó**

Magyarországon a film forgatókönyvírás szakmájának folytonossága több évtizedre szinte megszakadt, újkori lábra állásának története pedig nem sokkal idősebb egy-másfél évtizednél. E mesterség oktatásának krónikája még ennél is szerényebb múltra tekint vissza: az első forgatókönyvírói képzést 2001-ben indította a Színház-és Filmművészeti Egyetem (SZFE). Sok időnek kellett eltelnie, míg a magyar filmszakma ráébredt a kiváló Jean-Claude Carrière fentebb idézett igazságára. Hazánkban a forgatókönyvírást - mint mesterséget – sokáig lenézték, nem értették, nélkülözték..., de főleg az írást mint olyat, taníthatatlannak gondolták.

Disszertációm értelemszerűen abból a feltételezésből indul ki, hogy a forgatókönyvírás mestersége és művészete tanítható. Nyilvánvaló az is, hogy az Egyetem, mely több, mint tíz éve elindította forgatókönyvírói képzését, mára elkötelezett a filmírás oktathatósága mellett. Ugyanakkor még én magam is, aki nem is oly rég az első forgatókönyvíró (mozgókép-tudományi) osztályba jártam, élesen emlékszem e tárgy oktathatóságával kapcsolatos sokszor kétkedő, gyanakvó hozzáállásra az Egyetemen, illetve annak falain kívül. Bár e dolgozat logikusan nem indulhat ki másból, minthogy a filmírás (és általában a drámaírás) mestersége és művészete oktatható és tanulható, mégis úgy látom helyénvalónak, ha disszertációm bevezetésében röviden megpróbálom körüljárni ezt a kérdést, a teljesség igénye nélkül, hiszen a téma kibontása egy külön disszertációt érdemelne.

Míg az előadóművészetek, illetve a képzőművészetek terén alig kérdéses, hogy a művészi szintű önkifejezéshez - a veleszületett (?), és/vagy kifejlődő (?) érzék mellett - az adott művészeti ág kitartó tanulását, szakmai fortélyainak elsajátításán keresztül vezet az út, addig az írás esetében széles körben elterjedt nézet, hogy tehetség kérdése az egész: „az írást nem lehet megtanulni”. Nehéz lenne egyértelművé tenni, hogy ez a közvélekedés mikor és hogyan alakult ki az írással kapcsolatban.

Az egyszerűség kedvéért nevezzünk *írásnak* minden olyan írói tevékenységet, melynek végcélja valamilyen írásos művészeti alkotás, illetve művészeti alkotás alapjául szolgáló írásmű létrehozása. Így tekintve író a költő és a forgatókönyvíró egyaránt: mindketten írással foglalkoznak. Orsós (2008) ennél emelkedettebb megfogalmazását adja az írásnak: „Az írás létezési mód, olyan elemi része az emberi létnek, amelyben mindenki osztozik. Mindenki, aki él, ír. Még akkor is, ha ezt nem tudja. Az emberek maguknak és a többieknek termelik a történeteket, azaz szövik a szálakat, fordulatokat iktatnak be, meglepik önmagukat és a többieket, életeket dúlnak fel, megdöbbenést, illetve csodálatot keltenek.” (p. 3).

Írni-olvasni mára szinte mindenki tud, igaz különböző színvonalon. Skálázni a zongorán vagy leskiccelni egy aktot már jóval kevesebben. Az írni-olvasni tudó embert milliónyi írni-olvasni tudó társa veszi körül, akik mégsem *írók*. Írónak szokás tekinteni azt, aki kifejezőbben, találóbban, érzékletesebben képes érzéseit, gondolatait az íráson keresztül kifejezni, mint az írni-olvasni tudó többség. Vagy ahogy Orsós (2008) megállapítja: „Az író pedig az, akinek van elég bátorsága és léleklétele a változékonyság és a történetek elképesztő gazdagságának elviseléséhez. Aki egy történetet végig tud úgy mondani, hogy miközben beszél, mint egy álomban, maga is elveszik a saját történetében, és hagyja, hogy a történet mondja magát, az öntudatlanul máris rengeteget tud az írásról.” (p. 4-5). Ugyanakkor festőnek, zongoristának, táncosnak nevezheti a közvélekedés azt, aki *megtanulta(!)*, hogyan kell festeni, zongorázni, táncolni. A skiccelni vagy skálázni nem tudó ember joggal gondolhatja, hogy a festő és a zongorista valaha ugyanúgy megtanult rajzolni és skálázni, ahogy ő annak idején írni és olvasni. A többség számára ezért lényegében felfejthetetlen, hogyan alakul az írás hétköznapi tevékenysége egyszerre művészetté az *író* kezei között.

Ne felejtsük el azt sem, hogy az írás művelete maga – annak tartalmától függetlenül - fizikailag azonnal létrejön, magához a tevékenységhez nem kell különösebben sok gyakorlás vagy rendkívüli képesség, egészen kis korban, viszonylag rövid idő alatt elsajátítható. Ellenben egy kézfej pontos megrajzolásához vagy egy zenei skála tiszta kiénekléséhez alaposan meg kell szenvedni: egyszerűen nem jön létre addig, amíg rengeteg gyakorlás, valamint tanári útmutatás mellett a diák el nem jut egy bizonyos szintig. Az írás könnyen, költségek és különleges felszerelés nélkül gyakorolható tevékenység, nincs szükség drága eszközökre, stúdiókra, műtermekre. Orsós (2008), aki az írást magával a létezéssel azonosítja, még ennél is messzebb megy: „Az írás a lehető legtermészetesebb emberi képesség. Nem kell semmi egyéb hozzá, csak figyelem, türelem és bátorság. Az íráshoz nem kell papír, toll, számítógép. Semmi nem kell hozzá, csak az élet.” (p. 3).

Az íráskészségben bekövetkező változások koránt sem annyira látványosak, kitapinthatóak, mint a zene-, tánc-, képző-, és színházművészetekben elért fejlődés. Míg egy rátermett táncos vagy színész kiválasztásában akár fizikai adottságai, illetve azok fejlődése is komoly szerepet játszhat, addig az írónál nehezebben definiálhatóak az alkalmasság ismérvei.

Látszólag tehát nem egyértelműen definiálható, mi is képezhetné az oktatás tárgyát egy (film)írói képzésen. Ebből következően az írás művészetének gyakorlására nem igazán jöttek létre művészeti akadémiák sem, nem alakult ki a mester-tanítvány viszonyra alapuló, több évszázadra visszanyúló intézményesített tudásátadási forma.

De ha elfogadjuk például, hogy a képi vagy a zenei szerkesztésnek léteznek megtanulható fogásai, miért pont a fikciós történetmesélésnek ne léteznének elleshető fortélyai? Vagyis, ha tudomásul vesszük, hogy létezhetnek közös hatások mint a befogadó(k) számára létrejövő közösségi és/vagy egyéni élmények, akkor világosan következik ebből, hogy e hatásokat tudatosan létrehozni lehetséges, máskülönben minden egyes művészeti produktumban – így az írásban is - pusztán a teljes véletlen, a művész vak intuíciója érte volna el őket. **Ha tehát a dekódolás tudatossá válhat, akkor a**



**kódolás is.** A tudatosan végzett tevékenységeket pedig képesek vagyunk tanulni, és ez alól az írás sem tűnik kivételnek.

Feltételezni, hogy az írás művészetével látszólag magányosan foglalkozó szépírók, vagy forgatókönyvírók ne végeznének összehasonlító vizsgálatokat, ne firtatnák bizonyos definiálható eszközök és technikák alkalmazását akár esztétikai, akár történetyszerkesztési értelemben, laikus gondolkodásra vall. A művészeti tevékenységek gyakorlásánál döntő szerepe van más művek ismeretének, analitikus vizsgálatának, egymással történő összevetésének, majd ezekből, és saját kísérleteinkből gyűjtött konklúzióinknak. Ez persze történhet autodidakta módon, iránymutatás, szervezett képzés nélkül. Ennek valószínűségén a felsőfokú, intézményesített művészetoktatás létrejötte aligha változtatott. A felszínen a művészetek története szinte csupa autodidakta művész története. Azonban **ne feltételezzük, hogy ezek a művészek ne sajátították volna el, ne tanulták volna meg így, vagy úgy mesterségük fortélyait** (Carrière&Bonitzer, 1990, p. 57).

Ahogy Orsós (2008) megjegyzi: „Írásra tanítani nem más, mint gyakorolni azt a reflexiós képességet, amellyel az író saját magáról és az általa írt szövegről gondolkodik.” (p. 57). És ebből a szempontból lényegtelen, hogy film-, dráma-, próza- vagy versírásról van-e szó. **Az írás művészete éppúgy tudatos, logikus gondolkodáson alapuló tevékenység, mint a rajzolás vagy a zeneszerzés.** Ugyanúgy léteznek kontrasztok és kontúrok, hangszínek és hangnemek, fortissimók és pianissimók. Tudatos szerkesztésből és választások sorából épül fel az írásmű, legyen az dráma vagy regény.

Az írás technikájáról való értekezésnek, legalábbis ami a drámaírást illeti, komoly hagyománya van, gondoljunk csak Arisztotelész *Poétikájára*, vagy később William Archer *Playmaking*, illetve Egri Lajos *A drámaírás művészete* című könyvére. A film forgatókönyvírás, mely lényegében a drámaírás gyermeke, technikáit, elméleti hátterét a drámaírásból, majd később a filmművészet színháztól és irodalomtól való függetlenedése után, saját gyakorlatából is merítette. Mivel mind a dráma-, mind a filmírás egy sűrített történetmesélésen, a történet eseményeit valós időben megjeleníteni igyekvő elbeszélésen alapuló, előadásra szánt műfaj, így azok princípiumai még világosabban rajzolódhatnak

ki előttünk, mint a próza-, vagy versírásé. **Dráma és film aligha létezik valamiféle történet nélkül.** A regény-, és versírás esetében ez már nem feltétlenül állja meg a helyét. Nem mondhatnánk viszont, hogy a versírásnak például ne lennének jól ismert technikái, szabályai. Ennek ellenére itt az írás mestersége két irányba ágazik, és valóban igaz, hogy a dráma-, és filmírás, melyek primer módon történetek dramatizálásával foglalkoznak, jellegükből fakadóan mintha több szabályszerűséget állítanának az író elé, mint a regény-, és versírás.

Mivel a drámairodalomra a színház, a forgatókönyvírásra pedig a film művészete és ipara épül, értelemszerű, hogy e kettő felsőfokú művészképzésekben megjelenő oktatása a gyakoribb, hiszen **e két műfaj írói lényegében alkalmazott művészeknek is tekinthetők.** Mint ilyenekre, a színházat és filmet befogadó társadalomnak tehát kiemelten szüksége lehet. „Nem az elszigetelt egyén alkotói örömeiről van itt szó, hanem olyan emberekről, akik egy műhely keretében dolgoznak együtt, és akiktől azt várjuk, hogy a képek fogyasztóiból a képek termelőivé váljanak – hogy a passzivitás helyett válasszák az aktivitást.” (Bíró&Ripeau, 1996, p. 8). Belátható, hogy a regényírókra, és költőkre úgymond „senki nem nyújt be igényt”, tevékenységük magányos. Az ő munkájuk sokkal inkább egy egyéni vállalkozás, - ha keményen is hangzik - kéretlen alkotáson alapul. Egy regényíró, vagy költő írói hangjának megtalálása, egyáltalán műveinek létrehozása nem kötődik senki máshoz rajta kívül, ezért az egyéni kísérletezésnek, az intuíciónak egészen más szerep juthat, mint a dráma-, és filmírás esetében. Mindez persze nem jelenti azt, hogy a szervezett oktatásban nem részesülő prózaíró vagy költő, ahogy fent már említettük, ne tanulná meg saját eszközeivel mestersége alapjait.

Alapvető tévedés tehát az írás oktathatóságában kételkedők körében, hogy sokszor nem tesznek distinkciót a dráma-, és filmírás, valamint a próza-, és versírás között. A szervezett, felsőfokú művészképzésekben többnyire ugyanis az első két műfaj van jelen, utóbbiak gyakorlása leginkább bölcsészettudományi karok kreatív írás óráin valósulhat meg. Ahogy Bíró&Ripeau (1996) a filmírás esetében rámutat: „... vajon másféle írást követel-e a film, mint az irodalmi fikció? A válaszuk határozott igen (...). (...) Mivel a film *Gesamtkunst*, vagyis felhasználja az összes többi művészeti ág – a képzőművészet, a

dráma és a színház, a próza és a költészet, a zene – kifejezési eszközeit, a filmes írásnak meg kell haladnia a tisztán irodalmi vagy drámai szintet, hogy teljes mértékben kihasználja a saját nagyzenekari nyelvét.” (p. 11-12).

**A filmírásnak tehát éppúgy léteznek az intuíción kívüli, megtanulható eszközei, ahogy a filmrendezésnek, vagy a színészetnek.** Ugyanakkor egy igazán sikeres írói képzésen – amilyenre e dolgozat is javaslatot kíván tenni – „Nem új fogalmakat tanítunk, hanem ősrégiakat tanulunk meg a helyükön használni.” (Orsós, 2008, p. 18). Vagyis nem dogmatikus szabályok lefektetésére, formulák reprodukálására, tankönyvekből bemagolható ismeretekre alapozzuk a képzést, hanem arra ösztönözzük, képezzük hallgatóinkat, hogy alkotásaik során tudatosan használják eszközeiket, és ismerjék fel ösztönös megoldásaikat.

\*

Habár a forgatókönyvírás és filmdramaturgia oktatása ma már szerves része az Egyetem filmes képzésének, **sem az SZFE-n, sem a magyar filmszakmában nem sikerült a forgatókönyvírást, illetve a forgatókönyvírókat megfelelő rangjukhoz juttatni.** Közös mentségünkre szóljon, hogy 2011-ben még csak a negyedik forgatókönyvírói képzés indult, és az első osztály, melynek magam is hallgatója voltam, csupán öt éve diplomázott. Ennyi idő és az a néhány fiatal – immár diplomás – filmíró nyilvánvalóan kevés jelentős változások eléréséhez.

Az elmúlt évtizedben sem kizárólag az SZFE tett azért, hogy a hazai forgatókönyvírás, illetve a forgatókönyvírók helyzete javuljon. Az utóbbi pár évben egyre-másra jöttek létre a különféle forgatókönyvírást oktató iskolák, szakok, megtörvén az Egyetem monopóliumát. Ezek között a gyorstalpaló tanfolyamtól (ld. Fade In), az egy-két szemeszteres képzésekig (ld. Werk Akadémia, CEU) több minden megtalálható. Bár némileg megkésve, de anno a Magyar Mozgóképek Közalapítvány is felismerte, hogy külön kell támogatnia a forgatókönyvek fejlesztését, és ezen keresztül a forgatókönyvírókat. Ennek ellenére - és ez jól jelzi a valódi szemléletváltás hiányát - még a forgatókönyvírói pályázatok kihirdetésénél sem sikerült soha feltüntetni az egyes filmtervek íróit, csupán

azok címét, a produkciós cég, valamint a rendező nevét. Ráadásul **a támogatások rendkívül alacsonyak voltak**, így azok nem tudtak stabil megélhetést biztosítani a forgatókönyvíróknak azokra a hónapokra, évekre, míg ők filmjeiken dolgoztak.

Az Egyetemen – csakúgy, mint magában a szakmában – lényegi előrelépés sajnos alig történt a filmírók szerepének felismertetésében, a rendező hallgatók filmíró hallgatókhoz fűződő viszonyának megváltoztatásában. **Az író hallgatók a perifériára szorultak, nem tudták megfelelően érvényesíteni akaratukat, nem jutottak elegendő megnyilvánulási lehetőséghez.** Így – az én megítélésem szerint legalábbis – túl nagy volt a filmíró hallgatók körül a lemorzsolódás, vagy sok író hallgató – többnyire a szorgalmasabbak és kitartóbbak közül - a filmrendezés felé kezdett kacsintgatni, miután belátta: az ő forgatókönyveiből az Egyetem falai közt aligha készül film.

Az elmúlt évtized pozitív eredménye, hogy mára szinte közhellyé vált: **érdemes filmírót foglalkoztatni a forgatókönyv megalkotása közben, és a producerek felől valamivel erősebb a nyomás a rendezőkön, hogy írókkal dolgozzanak.** A magyar rendezők, nem vitás, maguk is elmozdulni látszanak korábbi álláspontjukról, hogy ők maguk írják forgatókönyveiket. Ugyanakkor az írói munka költségeit sokszor továbbra is maguk az írók viselik, valamint a rendezők – a kivételektől eltekintve - mintha maguk sem tudnák pontosan, miért is kell íróval dolgozniuk. Így nem csoda, hogy nem alakult ki valódi izgalom a forgatókönyvírás - mint szakma – körül: alig tudott ez a tevékenység az elmúlt évtizedben kimagasló tehetségeket magához vonzani.

Bár létrejött a Magyar Forgatókönyvírók Egyesülete, mely igyekszik a hazai filmírók érdekeit képviselni, és egzisztenciális helyzetükön javítani, fáradozásai alig hozták meg a várt eredményeket. Továbbra is teljesen tisztázatlanok a filmírói munka körülményei, hogy ki, mikor, milyen jogcímen írhat bele egy-egy forgatókönyvbe, illetve, hogy kit, hogyan, milyen minőségében kell feltüntetni a stáblistán, egyáltalán kit nevezünk forgatókönyvírónak, kit rendezőnek, kit konzultánsnak, és így tovább.

Ezzel párhuzamosan azt a szomorú ténytet kell látnunk, hogy **a film dramaturg szakma mára teljesen megszűnt** a hazai filmgyártásban. Mintha egy író és egy

dramaturg szimultán alkalmazása már a totális luxus lenne. Sajnálatos módon az írók foglalkoztatása a dramaturgok munkalehetőségeinek szűkülésével járt. Pedig a filmíró és a filmdramaturg egy-egy projekten belül koránt sem ugyanaz az ember, nem is ugyanaz a funkció. Egy filmíró – ha nem kényszerítik az ellenkezőjére – hosszú hónapokig, évekig dolgozik egy-egy forgatókönyvön. Érthető, hogy idővel elveszti azt a naiv, külső, objektív rálátást, amivel a majdani néző fogadja be a történetet. Ezért óriási szükség lenne a dramaturgok hozzáértő, elemző meglátásaira, melyeken keresztül képesek kontrollálni magukat az írók. Nem mindenki dramaturg, aki valaha elolvasta a forgatókönyvet és véleményyt mondott róla egy kávé mellett!

A forgatókönyvírás és a forgatókönyvírók helyzetének javulására némi reménnyel kecsegtet a méltatlan körülmények között felszámolt MMK helyén létrejött új állami mecénás, a Nemzeti Filmalap által meghirdetett irányvonal, amely szerint **a korábbi finanszírozónál is nagyobb hangsúlyt kíván fektetni a forgatókönyvek minőségére, a filmírók támogatására.** Ezen kívül a korábbi, évi húsz-huszonöt játékfilm helyett mindössze nyolc-tíz egészestés filmalkotás támogatását irányozza elő, amitől a minőség emelkedését várja. A megközelítés - mely szerint több forgatókönyv megírásához szükséges biztos háttérrel nyújtani, míg kevesebb, és csak az arra valóban érdemes forgatókönyvet kell megvalósítani - alapjaiban helyénvaló, és megalapozhatja a hazai filmírói szakma komolyabb egzisztenciális megbecsülését is, a valódi szakmai teljesítmények díjazását. Azonban a Filmalap által előirányzott, alapvetően üdvözlendő, szigorúbb szakmai kontroll könnyen az alkotói szabadság korlátozásába torkollhat.

Mint látjuk, a hazai forgatókönyvírás és annak oktatásának helyzete rendkívül összetett és ellentmondásos. De akármit is hozzon a jövő, **a verseny biztosan növekedni fog,** és ez még inkább arra sarkallhatja az alkotókat, hogy forgatókönyveik kidolgozására elegendő időt és kreatív energiát szánjanak. A hazai dotáció motorja a jövőben is az állami kulturális támogatás kell, hogy maradjon. Ennek legfőbb oka egyszerűen az ország, vagyis a befogadó piac mérete, mely képtelen gazdaságosan eltartani, - pontosabban – profitot létrehozva megvásárolni a magyar filmtermékeket. Hacsak a filmelőállítás költségei a jövőben nem csökkennek radikálisan, ez így marad. A pusztán magyar, állami finanszírozást azonban már ma is, de a jövőben egyre inkább ki fogja, ki kell, hogy egészítse az európai – vagy adott esetben Európán kívüli – koprodukciónak.

támogatás. Ennek oka egyrészt a befogadói piac növelésére tett kísérlet, másrészt a finanszírozás előteremtésének nehézsége.

A hazai filmgyártásra tehát **kettős változási kényszer** nehezedik, egyre erőteljesebben és egymással szoros összefüggésben. Mind mennyiségi, mind minőségi szempontból a magyar filmipar szerkezetének, működésének újragondolására lehet szükség. Meggyőződésem, hogy ennek a változásnak fókuszában a filmtervek fejlesztése, többek között, de leghangsúlyosabban tehát maga a forgatókönyvírás áll, három okból kifolyólag. Egyrészt az európai koprodukciós verseny miatt, ahol a többi ország filmterveivel kell megküzdeni a forrásokért, másrészt a hazai, jórészt állami támogatás elnyerésének érdekében, harmadrészt pedig, és ez a legfontosabb ok: az elkészítendő filmek dramaturgiai szempontú fejlődése végett. A filmterv-fejlesztés legfontosabb része pedig maga a forgatókönyv-fejlesztés. Sok egyéb tényező mellett, a forgatókönyv minősége az az üzleti alap, melyre több millió eurós koprodukciós megállapodások kötődnek Európa-szerte. Ugyanígy – szerencsés esetben - a forgatókönyv minősége határozza meg a hazai, állami pénzek elnyerését is. A forgatókönyv tehát, azon túl, hogy esztétikai, dramaturgiai értelemben meghatározza a belőle elkészítendő filmet, egyben üzleti ajánlat is, egyfajta szerződés a film készítői és előállítói között. Mindez csak látszólag, vagy kevésbé volt így régen. A hatvanas-hetvenes években például, az európai nemzeti filmgyárak egymástól elszigeteltebben működtek, így a verseny is kisebb volt, illetve inkább az egyes országokon belülre redukálódott. A támogatás forrása és a filmet előállítók fizikai közelségben voltak, így egy-egy filmterv eladásakor kisebb szerep jutott a megmérettetésnek, illetve a meggyőző prezentációnak.

Amennyiben elfogadjuk, hogy a filmterv-fejlesztés szerepe megnőtt, és egyre nő, annyiban világosan kell azt is látnunk, hogy a versenyben való helytálláshoz, illetve színvonalas, nézőket és fesztiválokat vonzó filmek előállításához **szükséges a magyar forgatókönyvírói szakma támogatása, elismerése, ösztönzése, illetve professzionális forgatókönyvírók kinevelése.** Ez egyrészt a hazai filmipar, és az azt finanszírozó, működtető szereplők hozzáállásán, másrészt a magyar filmes szakembereket, művészeket felsőfokú oktatásban mindmáig legmagasabb színvonalon kinevelő Színház- és Filmművészeti Egyetem képzési struktúráján múlik.

\*\*

A forgatókönyvírás, illetve az *írás* tematikájában három doktori dolgozat is született az SZFE Doktori Iskolájában (Schulze Éva *Folyosók* {2003}; Orsós L. Jakab *A kreatív írás nem-intuitív elemei* {2008}; Kovácsi János *A játékfilm-forgatókönyvírás művészete és fogásai* {2006}). A forgatókönyvírás *oktatásának* témájában azonban – tudomásom szerint – ez idáig nem született doktori disszertáció Magyarországon. Értekezésemben a forgatókönyvírás (és filmdramaturgia) oktatását szorosan a Színház-és Filmművészeti Egyetem képzésébe illeszkedve vizsgálom, az SZFE számára fogalmazom meg ajánlásaimat.

Amikor úgy döntöttem, hogy a forgatókönyvírás oktatásának témakörében szeretnék írni, hamar világossá vált számomra, hogy ez a téma túlmutat önmagán, és szorosan kapcsolódik olyan egyéb témákhoz, melyeket végigjárva a magyar filmművészet és filmipar jelenkori helyzetéről, és általában a filmkészítésről gondolkodhatom. Kezdetől fogva tágabb kontextusban érdekelt ez a valóban speciális téma, és viszonylag hamar ráébredtem: **a filmírás oktatásának lehetséges stratégiáján keresztül valójában a kortárs magyar film útjáról (is) szeretnék beszélni**, hiszen – ahogy disszertációmban bizonyítani igyekszem majd – e kettő egymással szorosan összefügg.

Disszertációm tanulságainak gyakorlati haszna elsősorban a Színház-és Filmművészeti Egyetem filmes oktatásában, azon belül is leginkább a forgatókönyvírói képzésben jelenhet meg. Ugyanakkor hosszú távon, az Egyetemen képzett alkotókon keresztül a megújított oktatási struktúra az egész magyar filmművészetet és nemzeti filmipart befolyásolhatja.

Dolgozatom címe talán némi magyarázatra szorul. Címválasztásom kettős értelmű. Schulze Éva (2003) doktori disszertációjában Ingmar Bergman alkotásról megfogalmazott metaforájára utalt, ahol az egyes ihlető képek mintha ajtókra lennének függesztve, melyek mögött folyosók nyílnak. Ezeket a folyosókat az alkotás során egyre

benépesítik a film szereplői, jelenetei (p. 5). Ebben az értelemben disszertációm javaslatot tesz arra, hogy az Egyetem hogyan készítse fel hallgatóit ezen ajtók kinyitására, és a mögöttük nyíló folyosókra való belépésre, ahol kínkeserves, kimerítő, ám egyszerre élvezetes út vár rájuk az alkotás hosszan kanyargó útján. Egy másik értelemben dolgozatom célja, hogy eddig bezárt ajtókat nyisson ki mind az SZFE filmes szakirányainak képzésén belül, mind az SZFE és a magyar film, illetve a magyar film és közönsége között.



## Út a nézőkhöz

Emlékszem, óvodában farsangkor verset kellett tanulni. Ahogy a többi gyerek, én is kiválóan megtanultam a rám kiszabott versikét. Az óvónő többször felmondatta velem, és én *neki* hibátlanul elszavaltam mindannyiszor. Eljött a farsangi ünnepség napja, mikor az egész óvoda, valamint a szülők előtt kellett volna felmondani a verset. Sorra kerülvén jelmezemben levettem magam a földre, és többet nem voltam hajlandó sem felkelni, sem akár egy sort is elmondani a versből, melyet oly kiválóan megtanultam, ellenszegültem minden kérélésnek. Lámpalázam volt szüleim és a közönség előtt: félttem megnyilvánulni.

**Minden művészi tevékenység egyfajta kitárulkozás.** Ezért szégyelli sok gyermek megmutatni rajzait, pirul el, ha énekelni kell: félünk kitárulkozni, félünk a sebezhetőségtől.

Később, a személyiség integrációja során, az alkotni, előadni vágyó emberben a kitárulkozástól való szorongás a megmutatkozás iránti vágygá alakul, és a művészeti tevékenység önfeledt örömét kiegészíti a figyelem felkeltése iránti vágy: a nézőközönség természetes keresése.

Az alkotáson, az előadáson keresztül tehát a nézőnek prezentálunk. Mindegy, hogy hányan, ha csak egynek is, máris megmutatkozik az alkotó, és az alkotás életre kel.

Ez persze nem jelenti azt, hogy a művész ne alkothatna kizárólag saját örömeire anélkül a vágy nélkül, hogy bárkinek is feltárja tevékenységét. Gondoljunk csak a nagyszerű naiv festőre, az amerikai Henry Dargerre, kinek elképesztő oeuvre-jére halálakor, véletlenül talált rá a világ. Életében soha, senki nem tudott arról, hogy a takarítóként dolgozó, felettébb zárkózott Darger padlásszobájában minden idők leghosszabb regényét írja (*The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion*), melyet több száz lenyűgöző rajzzal és akvarellal illusztrál. Azonban Darger erőteljesen komplexusos, instabil pszichéjéből, labilis mentális állapotából érthetően következik, hogy művészként a gyermeki naivitás szintjén maradt: elrejtette mások elől alkotásait.

**Az alkotás öröme tehát önmagában is lenyűgözi az alkotót, így az szétválaszthatatlanul, megkülönböztethetetlenül összekeveredik a megmutatkozás iránti vágygal.** Az alkotás vagy előadás azonban valódi értelmét csupán akkor nyeri el, mikor az alkotó megmutatkozhat közönsége előtt. A megmutatkozás egyben a kontroll, a visszajelzés pillanata is, mely nélkülözhetetlen az alkotó számára.

A kérdés tehát mindvégig a következő: **hogyan alkossak úgy, hogy alkotásaimban a lehető legtökéletesebben fejezzem ki szándékaimat közönségem számára?**

Végeredményben minden művészeti oktatás lényege, hogy megtanítsa növendékeinek, hogyan tökéletesítsék az önkifejezést, vagyis a befogadóval történő kommunikációt. Hiszen mit ér egy-egy gondolat, megfigyelés, vízió, ha birtokosa képtelen azt világosan, precízen elővezetni? Ehhez a hallgatónak arra van szükségük, hogy megtanulják az ösztönös, kontrollálatlan cselekvéseket kiegészíteni, felváltani tudatos, irányítható tevékenységgel az alkotás vagy előadás során. Végző soron így válik az alkotás, illetve az előadás, nem „pusztán” művészetté, hanem – a legjobb értelemben – szakmává is kezeik között.

**A művészeti képzés tehát hozzásegítheti a kezdő alkotókat ahhoz, hogy tudatossá tegyék maguk számára az alkotói folyamatot, kiegészítvén tehetségüket,**

**ösztönszerű megérzéseiket racionális döntésekkel.** Segít, hogy felismerhessék: végeredményben azért alkotnak, hogy megmutatkozhassanak egy minél nagyobb befogadói közösség előtt.

Ugyanakkor e képzés – legyen szó bármely művészeti ágról – akkor tud igazán hatásos és hiteles maradni, ha folyamatosan reflektál jelenének művészeti diskurzusaira. Ezért a filmművészet esetében is akkor járunk el helyesen, ha a mozgóképzés nem önmagáért való, hanem a jelen mozgókép-kultúrájára, annak kihívásaira reagálva készíti fel diákjait. Ha ezt elfogadjuk, akkor **szükségszerű feltérképeznünk a kortárs magyar filmművészet helyzetét**, illetve azt, hogy jelenleg milyen irányzatok, folyamatok, viták jellemzik a magyar filmet.

*Merre tovább magyar film? Múlt, jelen és jövő.*

„A magyar filmszakma csoport harcokkal, a pénz megszerzésével, az elosztás módozatainak állandó bírálatával és megkérdőjelezésével foglalkozik. Szakmai kérdések évek óta nincsenek napirenden. Nem esik szó a forgatókönyvírás helyzetéről, problémáiról, s teljes a hallgatás arról, hogy mi történik a pénz megszerzése és a filmbemutató közötti időszakban. Természetesen nem a forgatási interjúkat hiányolom, hanem annak a munkának a szakmai elemzését, értékelését, amellyel összességében mégis valami nagyon nagy baj lehet, hiszen a nézők elhagyták a filmjeinket. A tavalyi húsz körüli magyar filmet körülbelül háromszázezer néző látta. Erről nem beszélünk. A téma évek óta kizárólag az, hogy kevés a pénz. Ez persze igaz, a pénz soha nem elég - én mégis azt gondolom, hogy most nem ez a legnagyobb probléma. Mélyebben, a magyar film általános szakmai/morális/emberi állapotában van a baj. A magyar filmforgatókönyvek minősége, színvonala részben okozója és nem kis mértékben áldozata ennek a helyzetnek.” (Schulze, 2003, p. 69). Az idézet Schulze Éva *Folyosók* című 2003-as doktori disszertációjából származik. Később a disszertációban Schulze (2003) így ír: „Orsós László Jakab kollégámmal..., mindent elkövetünk azért, hogy mire valaki megint a filmforgatókönyvet választja dolgozata témájául, már egy – nekik is köszönhető (értsd az általuk vezetett filmíró osztály hallgatóinak köszönhető – Sz. I.) - erőteljes változásról számolhasson be.” (p. 70). Vajon bekövetkezett-e a Schulze által áhított „erőteljes változás”?

Az elmúlt évtizedben mind a magyar filmgyártást közvetve finanszírozó nézők, mind a filmszakma alkotói kizárólag a nemzeti filmgyártás dotálásáért felelős Mozgóképi Közalapítványtól (MMK) várták a magyar filmművészet szempontjából lényeges, stratégiai döntések meghozatalát. Ezt a feladatot a Közalapítvány nem tudta, talán nem is mindig állt szándékában maradéktalanul elvégezni. A filmtervek elbírálásának szempontjai egyre kevésbé voltak világosak, miközben egyre kisebb összegekkel, egyre több filmet kívántunk állami finanszírozásból előállítani. Ez alatt – néhány sikeres kivételtől eltekintve – a hazai filmalkotások iránt az évtized legelején mutatkozó érdeklődést aláásta jó néhány színvonalatlan, olcsó szórakozást és/vagy obskúrus, felszínes művészetet tukmáló magyar film. Mára a hazai gyártású filmalkotások nézői többnyire a megrögzött cinéphile-ekből állnak, akik kitartó lelkesedéssel drukkolnak a magyar film ügyének. Beláthatjuk: **egy szűk, ám mégoly lelkes közönségre nem épülhet egy teljes nemzeti filmgyártás.**

Sajnos a tragikus folyamatokat látva sem sikerült az elmúlt években a magyar film nézőszám csökkenésének valódi okait feltárni, vagy pontosabban: valamennyi okával szembenézni. „Ha 18 éve nem találjuk az okát, mi a gond a magyar filmmel, akkor ideje lenne arra gondolni, talán rossz helyen keressük a kulcsot.” – jegyzi meg Schubert Gusztáv (2008). „Nincs nap, hogy ne rezegne a net, ne szólnának a tamtamok, hogy egy irigy pályatárs (persze álnéven) ne anyázná a szerencséseket, akik forgathatnak, egy nagyot álmódó ifjú trónkövetelő (nulla filmmel, szkripttel, de végtelen ambícióval) rájuk ne mennydörögne: dögöljenek meg mind a „művészfilmek”. Amire persze szempillantás alatt érkezik a replika a mindent elöntő kultúrmocsokról, az olcsó szórakozás veszedelmeiről, meg arról, hogy ne az adófizetők pénzén szórakozzanak. (Miért pont azt ne, csak a mélabú lehet áfamentes?) Ebben az ördögi körben aztán el lehet keringeni órákig, napokig, évekig.” (Schubert, 2008). És valóban: az elmúlt évtizedben - jobb híján - vagy a **„közönségfilm” versus „művészfilm” mesterségesen gerjesztett álvitájában merült ki a szakmai párbeszéd** - mintha a közönség érdeklődése és a művészi valór össze nem egyeztethető fogalmak lennének -, vagy a **nemzetközi mozi nézőszám csökkenésre hivatkozott a szakma, mintegy felmentve önmagát az alkotói felelősség alól.** A filmszakmai diskurzusnak talán egyetlen valóban releváns, később

azonban már-már közhelyszerűvé váló megállapítása a professzionális forgatókönyvírók, és ezzel összefüggésben a professzionálisan megírt forgatókönyvek hiányának felismerése volt, ahogy arra már fentebb rámutattunk. Ugyanakkor ez az inkább kritikai jellegű, semmint revelatív megállapítás önmagában nem bizonyult elégségesnek gyökeres változások elindításához, mivel a felismerést alig követték tettek.

Mára mintha beletörödni látszanánk abba, hogy a művészi igénnyel készített magyar filmek kizárólag nemzetközi fesztiválsikerekben, esetleg külföldi disztribúcióban reménykedhetnek, ugyanakkor hazai nézőkre aligha számíthatnak. Komolyabb érdeklődésre csupán az ún. „közönségfilmek” bázírozhatnak, ha lehetőleg minél könnyedebb hangot ütnek meg, és ha a „felhőtlen szórakozás” érdekében meg sem kísérlik a befogadókat valóságukkal szembesíteni. A meglehetősen frusztrált, és az államilag finanszírozott művészei iránt újabban általában is türelmetlenebb hazai közhangulat pedig egyre bizalmatlanabb saját filmművészeivel szemben. Hogy nagyon leegyszerűsítsük a véleményeket: **a potenciális nézők nem elhanyagolható része bennük az adófizetők pénzével felelőtlenül játszó, elefántcsonttoronyban élő dilettánsokat lát, akik még egy jó sztorit sem tudnak mesélni neki.**

De mégis hogyan fajulhattak idáig a dolgok? Miért és hogyan hergelte maga ellen közönségét a magyar film? Folytathatjuk-e a jelenség ignorálását, és gondolhatjuk-e továbbra is, hogy a néző a hibás, ha – többször, mint kevesebbszer - nem érti, unja, nem kell neki a magyar film? E dolgozat szerint semmiképp!

\*

A magyar film a rendszerváltás után, az állami stúdiórendszer szétesésével, a köztelevízió elszegényedésével, a mozgóképgyártásra fordítandó állami források csökkenésével súlyos válságba került. A politikai, gazdasági és társadalmi átalakulások az egész kultúrafinanszírozásban hosszabb-rövidebb válságokat idéztek elő (máig tartóan). Az évtizedes hanyatlásból a magyar film az ezredforduló után kezdett kilábalni, mikor mind a politikai, mind a szakmai, mind a gazdasági feltételek adottak voltak ahhoz,

hogy tisztázott, viszonylag jól működő keretek között éledjen újjá a magyar filmgyártás. Ez eredményezte az ún. Mozgóképtörvényt (2004), és ebből fakadóan az MMK szerepének megnövekedését, tisztázását. Ez előtt nem sokkal – ettől alapvetően függetlenül - lépett színre egy filmes generáció, olyan filmrendezőkkel (Pálfi György, Fliegauf Benedek, Mundruczó Kornél, stb.), akik friss hangot, új formanyelvet, releváns tematikát használva léptek a közönség elé, megtöltve tartalommal a később a törvény, illetve az MMK által biztosított intézményi és pénzügyi kereteket.

Az ezredforduló táján tehát a magyar film új lendületet vett: egyre több magyar alkotás készült, és számos nemzetközi fesztivál-, illetve több itthoni közönségsiker járt együtt a megemelt finanszírozási kerettel. Ugyanakkor a magyar film számára biztatónak mondható elmúlt évtizedben is aggasztó jelek, jelenségek kísérték, relativizálták az eredményeket. A magyar mozgóképgyártás fellendülése ugyanis nem feltétlenül járt együtt a mozgóképkultúra fejlődésével, vagyis: **a filmek és alkotóik eredményei dacára nem sikerült a magyar filmet a köznapi kultúra részévé tenni, a rendszerváltás előtti, meghatározó szerepéhez juttatni.** Az utóbbi pár évben a külföldi, szakmai sikerek és az itthoni nézettségi mutatók közti olló óriásira nőtt.<sup>1</sup> A filmgyártásra fordítható összegek stagnáltak, majd inkább csökkentek, ugyanakkor az évente támogatott filmek számában nem mutatkozott jelentős változás. Mindez lassan, de biztosan a magyar filmgyártás összeomlásához, a nézők bizalmának jelentős csökkenéséhez vezetett.<sup>2</sup> Kiugró nézettségi adatokat csupán az átlagosnál valamivel nagyobb költségvetésű, kommerciális romantikus vígjátékok tudtak produkálni, ám ezen alkotások közül alig akadt olyan, amely művészi, esztétikai értelemben is figyelemreméltó lenne (pl. *Poligamy*).<sup>3</sup> Mára a magyar filmnek szinte elfogytak nézői, de finanszírozói sem tolonganak, jobbára alkotói maradtak meg. E folyamat egyik alapvető

---

<sup>1</sup>Lásd *Pál Adrienn* (2011) - Fipresci-díj Cannes-i Filmfesztivál: 4026 néző/232 előadás, átlagosan 17 néző/előadás Magyarországon. *Frankenstein-terv* (2010) – Cannes-i Filmfesztivál, Arany Pálma jelölés: 3620 néző /432 előadás, átlagosan 8 néző/előadás Magyarországon. *A torinói ló* (2011) – Berlini Filmfesztivál, Ezüst Medve díj: 522 néző/17 előadás, átlagosan 30 néző/előadás Magyarországon. *A londoni férfi* (2007) – Cannes-i Filmfesztivál Arany Pálma jelölés: 6821 néző/376előadás, átlagosan 18 néző/előadás Magyarországon. *Friss levegő* (2007) – European Discovery díj jelölés E. F. A. : 8880 néző/695 előadás, átlagosan 13 néző/előadás Magyarországon. Forrás: Nemzeti Filmiroda

<sup>2</sup> 2005: 1.300.857 néző/év, átlagosan 38 néző/előadás; 2008: 929.106 néző/év, átlagosan 21 néző/előadás; 2010: 414.533 néző/év, átlagosan 15 néző/előadás. Forrás: Nemzeti Filmiroda

<sup>3</sup> *Csak szex és más semmi* (2005): 146.107 néző, átlagosan 52 néző/előadás. *Valami Amerika II.* (2008): 180.054 néző, átlagosan 63 néző/előadás; *9 és fél randi* (2008): 201.420 néző, átlagosan 27 néző/előadás; *Üvegtigris III.* (2010): 174.618 néző, átlagosan 57 néző/előadás.

okozója a hazai filmek forgalmazásának teljes csődje. Az egyre csökkenő gyártási finanszírozással, ugyanakkor az évente előállítandó filmek számának tartásával teljesen elapadt az egyes filmek disztribúciójára, marketingjére fordítható forrás. Ez a gyakorlatban azt jelentette, hogy az utóbbi pár évben nem egy olyan magyar film került mozikba, amelynek semmilyen (!) marketingje nem volt.

A Kádár-korszak alatt a magyar film kifinomultan tudott rezonálni a társadalmi közhangulatra. A speciális, rejtjeles beszéden keresztül filmalkotó és cinkos közönsége együtt élhette meg a lázadás, az ellenállás apró győzelmeit. Ez érthetően szoros köteléket alakított ki köztük. De ugyanígy erős köteléket hozott létre a magyar film akkor is, amikor a mindennapokból kiszakítva, a rendszer élheteretlenségéről tudomást nem véve, pusztán szórakoztatni kívánta közönségét. Akárhogy is volt, a magyar film szorosan együtt élt közönségével.

A munka a hollywoodi rendszerhez sokkal inkább hasonlító, nagy, esetünkben állami filmstúdiók berkein belül zajlott (ez alól kivételt egyedül a kisebb és független, underground-jellegű BBS stúdió jelentett). A stúdiókban alkotóműhelyek, írók, rendezők, dramaturgok alkotóközössége működhetett, a kor létszínvonalához képest viszonylagos anyagi biztonságban. Nem utolsó sorban pedig ott volt az állami televízió, mely egyre inkább a hazai filmgyártás motorjává lépett elő, évi több tucat televízió-képernyőre szánt mozgókép megrendelésével.

A kádári Magyarországra beszivárgó, majd később mindinkább beáramló nyugati könnyűzene és film jelentették a szabadság apró szigeteit. E két művészeti forma tudott a szélesebb közönséghez eljutni, és aki a Vasfüggöny innenső oldalán valamelyikben aktívan tevékenykedett, bizonyos fokig a hön áhított szabadsággal kokettált. Filmesnek lenni tehát valami fontosat jelentett, valami különlegeset, egyfajta kiválasztottságot. A kor limitált szórakozási, gyülekezési lehetőségei között a moziba vagy beat-koncertre járásnak kitüntetett szerep juthatott.

Mindez a rendszerváltás pillanatában egyszerre szertefoszlott. A világ kinyílt a magyarok előtt, a közös ellenség eltűnt, és vele a – nem akármilyen alkukkal megszerzett

– viszonylagos létbiztonság is. A stúdiórendszer összedőlt, a filmkészítés magánkézbe került. A magyar mozikat, majd a VHS rendszer elterjedésén keresztül, a magyar háztartásokat elárasztotta a korábban tiltott gyümölcsnek számító, nyugati, főleg amerikai filmkultúra<sup>4</sup>. A hazai filmkészítőknek egyszerre kellett volna reagálniuk a megváltozott társadalmi, gazdasági és kulturális kihívásokra, mindezt úgy, hogy a filmkészítés intézményes keretei bizonytalanná váltak. A rendszerváltás előtt meghatározó filmművészek nehezen találták helyüket a megváltozott világban, ugyanakkor a fiatalabb generáció színre lépését gátolták a gazdasági, finanszírozási nehézségek is. Talán nem túlzás azt mondanunk, hogy jó pár évig egy lyuk tátongott a magyar film történetében. Természetesen születtek filmek, és nem egy közülük komoly szakmai és/vagy közönségsikereket ért el. Gondoljunk csak Enyedi Ildikó (*Simon mágus*, 1999), Janisch Attila (*Hosszú alkony*, 1997) vagy Szász János (*Woyzeck*, 1994) kiváló filmjeire a kilencvenes évekből!

**A magyar film és nézője között kialakult cinkos szövetség egyszerre értelmét vesztette, helyébe azonban nem volt egyértelmű, hogy mi léphet.** Ahogy fentebb már említettem, az ezredforduló környékére nőtte ki magát egy új filmes generáció, melynek meghatározó alkotói új, egymástól nagyon különböző hangon, fiatalos dinamizmussal tudtak olyan minőségi filmeket produkálni, melyek igen komoly szakmai, és – néhányuk esetében - figyelemreméltó hazai közönségsikert értek el. De e generáció filmjeit is egyre inkább a külföldi fesztiválsikerek, semmint a hazai közönség érdeklődése övezte. Talán Mundruczó Kornél munkássága a legmegfelelőbb példa erre a jelenségre, kinek két egymást követő filmje is szerepelt a Cannes-i Filmfesztivál versenyprogramjában (!), míg itthon szerény mértékben tudott csak nézőket csábítani a mozikba.<sup>5</sup>

Persze nem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a mozilátogatók, valamint a videó kölcsönzések száma világszerte fokozatosan csökken. Ez jól láthatóan az otthoni mozgókép-fogyasztás minőségének jelentős emelkedésével (ld. HD házimozirendszerek), a külföldi (!) televíziós műsorválaszték jelentős növekedésével, valamint az internetes letöltések, az ún. „torrentezés” elterjedésével áll szoros összefüggésben. **A mai**

<sup>4</sup> „1998-ban a bemutatott filmek 92,7 %-a amerikai volt.” (Muhi, 2000, p. 13).

<sup>5</sup> *Delta*: 21.458 néző/1223 előadás, átlagosan 18 néző/előadás Magyarországon; *Frankenstein-terv*: 3187 néző/426 előadás, átlagosan 7 néző/előadás Magyarországon. Forrás: Nemzeti Filmiroda



**verseny a nézők figyelméért sokszorosan nagyobb, mint akár tíz évvel ezelőtt, nem is beszélve a rendszerváltás előtti időszakról.** Nem tűnik teljesen véletlennek tehát, hogy a magyar filmalkotások – legyenek azok játékfilmek, TV-sorozatok, vagy akár websorozatok - alig tudják a mozikba, avagy a képernyők elé csábítani közönségüket. Igen ám, de a bármilyen formában - moziban, TV-n, interneten, telefonon - mozgóképet fogyasztók száma nemhogy csökkent volna, hanem az információs boomnak, valamint a „mozgóképfogyasztás” általánossá válásának köszönhetően talán inkább emelkedett. Potenciális néző tehát akad bőven!

Ezzel együtt ma Magyarországon legalább annyi, ha nem több nemzetközileg is jegyzett filmművész alkot, mint a rendszerváltás előtt. Mi a probléma gyökere tehát?

\*\*

A hazai filmfinanszírozás filozófiája, a hazai alkotók által is jóváhagyva, az elmúlt évtizedben alapvetően egyfajta „laissez-faire” elgondolásra épült. Ennek két lényegi szempontja volt: 1. minél több filmet sikerül előállítani, és ezáltal minél több alkotó juthat lehetőséghez, annál nagyobb az esélye, hogy kiemelkedő alkotások szülessenek; 2. a forrást megítélő finanszírozónak nem dolga a filmek minőségi ellenőrzése, vagyis: a nyertes pályázók (rendezők) személye elegendő garancia a pénzek szakmailag megfontolt felhasználására, valamint – akár a gyengén megírt forgatókönyv ellenére is - a szakmai szempontból lényeges művészi döntések meghozatalára. Kovácsi János (2006) disszertációjából kiderül, hogy ez a jelenség a magyar filmgyártásban, a stúdiórendszer berkeiben, már jóval a rendszerváltás előtt is létezett. A szerzők sokszor kusza, érthetetlen forgatókönyveire pusztán a személyes bizalom alapján ítélték támogatást. Ez a „sajátos és markáns alkotói magatartás” egyfajta intézményes védettséget hozott létre a szerzők számára, melynek „mellékterméke az az alkotói cinizmus is, ami szerint a filmkészítő kipróbálatlan, és egyedi darabokkal kísérletezik, nem tartozhat felelősséggel az általa elkészített munka iránt...” (Kovácsi, 2006, p. 4). Hasonló mentalitásról árulkodtak a Stöhr Lőránt (2001) által interjúvolt feltörekvő filmrendezők is egy évtizeddel ezelőtt.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> „Hajdu Szabolcs: Ha úgy érzed, hogy akár el is ronthatod, akkor az alkotói szellem fölszabadul, és ebben a pillanatban lesz a film görcs nélküli. Egy nagy stúdióban ott van a producer a háta mögött, aki elkezd

Az ezredforduló utáni, egyszerre nagyobb mennyiségben érkező fesztivál- és/vagy relatív közönségsikerek, az új generáció színre lépése hitelesíteni látszottak ezt a finanszírozási filozófiát. Ezen kívül tény, hogy – a jelenkori helyzettel némileg ellentétben – az MMK-n keresztül a hazai filmes szakma mégis csak önkormányzó volt, a filmesek nagyfokú szabadsággal rendelkeztek az alkotói döntések tekintetében. Ennek – természetesen – más és más alkotó esetében más és más végeredménye volt. Csakhamar az is kiderült azonban, hogy a mennyiségi termelés erőteljesen a minőség rovására megy, valamint a szabadjára engedett alkotói önkormányzás komoly pénzügyi veszteségekhez, valamint a filmek művészi és/vagy szórakoztatói színvonalának drasztikus csökkenéséhez is vezetett. Magyar és magyar film között sokszor akkora színvonalbeli különbségek jöhettek létre, amelyre korábban alig volt precedens.

Persze ne felejtsük el, hogy a filmtörténetileg kiemelkedő alkotások aránya mindig, minden filmgyártásban meglehetősen kicsi az összes előállított filmhez képest. Egyéni teljesítmények, véletlenek és sok egyéb, előre meg nem jósolható faktor játszik szerepet abban, hogy végül mely filmek válnak részévé évtizedekre, évszázadokra, vagy akár örökre az egyetemes filmművészet kánonjának. **A cél aligha lehet közvetlenül a remekművek számának növelése, hiszen ezt képtelenség szabályozni, még az olyan virágzó filmiparok számára is, mint Hollywood** (McKee, 1999, p. 13). E filmek befogadói köre sokszor az adott társadalom szűkebb szelete, a művészetkedvelő, művészetet értő rétege. Sokszor azonban egészen széles rétegei! Szabályszerűség nem megfigyelhető, tehát nem egyértelmű, hogy annál remekebb-e egy mű, minél több nézője van. Ugyanakkor – mivel a filmkészítés mindmáig igen drága tevékenység – még a hazánkénál jóval nagyobb és tehetősebb filmiparok is erősen szelektálnak az adott filmtervek között, megpróbálván mégis csak megbecsülni, hogy mely filmek számíthatnak komolyabb érdeklődésre és/vagy melyek hordozzák magukban egy művészileg kiemelkedő alkotás reményét. McKee (1999) is emlékeztet rá, hogy a hollywoodi szisztéma a szelektálás szempontjából – megengedve, hogy igen ritkán egy-két filmterv felfedezetlen maradhat – jól működik, vagyis minden évben az amerikai

---

javítani a forgatókönyvet, azt mondja, hogy így nem jó, úgy nem jó, és akkor te elkezdesz görcsölni. Én direkt hibákat raktam a filmembe, hogy felszabadítsam a gondolataimat, mert érezni akartam, ezt is megengedhetem magamnak, hogy szabadon dolgozom.” (Stóhr, 2001)

filmírás legjavát látjuk a filmvászonon, azokat, melyek fennmaradtak egy minőségi szűrőn (p. 13-14). A hazai, állami finanszírozású filmiparban az elsődleges megrendelő, még ha csupán közvetve is képviselteti magát, az adófizető állampolgár, vagyis a potenciális néző. Ennek ellenére nem szabad abba a hibába esnünk, hogy megpróbáljuk szolgai módon, pontosan kitalálni: mi kell a magyar nézőnek, vagy a nézőnek mint elvont személynek úgy általában. Egy ilyen kiindulási pont csupán görcsös megfelelni akarást, színvonalatlan, erőltetett, óvatoskodó filmek létrejöttét segíthetné.

Ugyanakkor biztos-e, hogy kizárólag a romló nemzetközi mozi látogatási tendenciák, vagy a hazai nézők – determinált (?) – érdektelensége okozza a magyar filmet körülvevő közönyt? Biztos-e, hogy minden esetben, mikor egy-egy filmünk megbukik a mozikban, a későbbi (egyébiránt halott) videó terjesztésben vagy (a jelenleg még illegális tevékenységnek számító, bevételt nem hozó) internetes torrent letöltésekben kell reménykednünk? Biztos-e, hogy a művészi önkifejezés a hazai nézők szükségyszerű érdektelenségével kell, hogy jegyben járjon? Biztos-e, hogy kizárólag a romantikus, habkönnyű komédia műfaja, vagy a középiskolások számára kötelező tananyaggá tett történelmi tablók hozhatnak kiugró közönségsikereket Magyarországon?

Ismét Schulze Éva dolgozatára kell, hogy utaljunk. Schulze (2003) alapvetően és egyszerűen a „jó” történetek hiányában jelöli meg a magyar forgatókönyvek hibáját, és ezen keresztül sok magyar film alapvető hiányosságát. „Hogy mi a jó történet, arra nehéz pontosan válaszolni, de mindenesetre valami olyan dolgot jelent, amit érdemes elmondani, és amire kíváncsi a világ. Ami az élet ismert jelenségeit úgy tudja friss, eredeti, új valósággá kreálni, hogy azzal adni tud valami fontosat az embereknek. Ami érzelmekkel átélhető élményt nyújt, s katarzishoz vezet. Ami őszinte és igaz, ami segít élni.” –írja (p. 62). Később így folytatja: „Szóval erős, érzelmeket közvetítő, hiteles és igaz történetek kellene – bármilyen műfajról legyen is szó. Akik úgy gondolják, hogy a közönség szeretné minden problémáját a mozin kívül hagyni, hogy azt várja a filmekről, /s a televízióktól/ hogy teljesen elfeledkezessen a valóságról, azok - ahogyan erről már szó volt - ostobának nézik az embereket, és gyáva módon lemondanak a művész felelőségéről.” (p. 61-62).

Schulze Éva 2003-ból hajszálpontos elemzését adja a mai helyzetnek, a lényeg tehát semmit nem változott. A nézők izgalmasan, fordulatosan, megrázóan vagy mulatságosan, de bizonyosan „jól” elmesélt történeteket szomjaznak, melyek hiteles karaktereken keresztül, számukra releváns problémákat dolgoznak fel. „Nem **öncélú önkifejezésre** – ahogyan a szakmai zsargon gúnyosan emlegetni szokta: önmegvalósításra - van szükség, a forgatókönyvírónak úgy kell kifejeznie magát, hogy azzal másoknak adni tudjon. Az igazi művész nem önmagát, hanem a művét valósítja meg, s azzal nem önös célja van.” – írja Schulze (p. 63). Meglátásom szerint itt **nem csupán a történetmesélés mikéntjéről, hanem magukról a történetekről is szó van.** „Új idők új filmjeihez már megvan a nemzedék, a tehetségek is, épp csak a képzelőerő hiányzik. Annak a másfajta magyar filmnek a víziója, ami végre arról a megváltozott valóságról szólna, amiben élünk.” (Schubert, 2008). Vajon nincs-e súlyos tartozása, elmaradása a hazai filmművészeknek az ország népével és közösen átélt élményeivel szemben? Vajon teljesen megalapozatlan az az egyszerű nézői kritika, hogy „a magyar film nem rólam és nem nekem szól”? Úgy vélem, nem. Sőt!

**A magyar filmművészek, kiváltképp természetesen a magyar filmrendezők, akik – többnyire szerencsétlenül – filmjeik forgatókönyvét is jegyzik, alig fáradoztak feldolgozni a magyar közelmúlt, a rendszerváltás utáni húsz év történeteit, traumáit és katarzisait, sikereit és kudarcait.** „A rendszerváltás magyar társadalmát az 1990–2007 közötti játékfilmekből ugyan össze nem rakja majd a történész.” (Schubert, 2008). Pedig lett volna, és lenne miről mesélni bőven! Ehelyett leginkább azt láttuk, hogy - a mégoly jól sikerült alkotásokat is beleértve - a hazai filmrendezők mintha kizárólag a régmúlt eseményeit, vagy egy alternatív, stilizált valóságot lennének hajlandók vászonra vinni. Teatralitásban, formalizmusban tehát nem szenvedtünk hiányt. Letisztult egyszerűségből annál inkább! Ahogy Gelencsér Gábor (2004) is megjegyzi: „A játékfilmek *(értsd: magyar játékfilmek – Sz. I.)* nem mernek, illetve akarnak egyszerűek lenni – kevésbé udvariasan fogalmazva: nem tudnak. Hiszen a természetesnek, „megformálatlannak” érzett forma is forma – noha láthatatlan, látszólag eszköztelen. Talán ezért nehezebb megtanulni, s talán emiatt vannak jobb helyzetben a dokumentaristák, akik élnek is helyzeti előnyükkel, s a maguk műfajában évről évre leforgatják a magyar Ken Loach vagy Mike Leigh helyett tudósításaikat a végekről.”

„A néző társas lény, és ennél fogva roppantul érdeklik annak a társasjátéknak a szabályai, amit társadalomnak hívunk. (...) Két dolog érdekli, de az aztán nagyon, a saját mindennapi világa, a családja, a munkahelye, az egészsége, a szerelmi viszonyai, a barátságai – és mindennek ellentettje: mindaz, ami ebből az uniformizált köznapi világból mindenestül hiányzik: a kaland, a fantasztikum, az egzotikum. A magyar filmest a jelek szerint egyik sem vonzza. (...) Munkást vagy bankárt, parasztot vagy munkanélküli cigányembert legfeljebb mutatóba fogunk látni, olajszőkítőt vagy piszkos zsarut is legfeljebb elrajzolt karikatúraként (korrupt politikust még úgy sem).” (Schubert, 2008).

Schulze (2003) a rossz hazai forgatókönyvek születésének okai közt megemlíti, hogy az itthoni film forgatókönyvek túlnyomó részét maga a rendező jegyzi, aki bár tehetséges rendező lehet, nem biztos, hogy jó író is, és ha be is von egy író a munkába, annak gyümölcsét nem sokra tartja, bármikor zárójelbe teszi (p. 67). Ezzel – tapasztalatból is mondhatom - aligha vitatkozhatunk. Inkább kiegészíteném ezt egy másik aspektusával a sikertelenségnek. Meglátásom és tapasztalatom szerint ugyanis nem csupán arról van szó, hogy kevés a professzionális filmíró, és ezáltal a forgatókönyv szintjén jól elmesélt történet, hanem arról is, hogy **igen kevés olyan filmrendezőt ismerhetünk Magyarországon, aki a filmnyelv szintjén ötletesen, illetve oly módon mesélné el filmjének történetét, hogy az szórakoztató, átélhető, és - főleg! – dramaturgiailag koherens legyen.** Így a mégoly jól megírt forgatókönyv is – tisztelet a kivételeknek - hamar a rendező dramaturgiai bizonytalanságának áldozatává válhat a forgatáson, majd később a vágás során.

A jelenséggel egyébiránt nem vagyunk, pontosabban nem voltunk egyedül Európában. Robert McKee minderről így ír 1998-ban:<sup>7</sup> „Ma az európai filmkészítők kudarcaikért, hogy elvesztik nézőiket a forgalmazók, valamiféle összeesküvésért teszik felelőssé. Ezzel szemben elődeik filmjeit (...) világszerte vetítették. A rendszer nem változott (...) Ami változott, az az, hogy a mai „szerzők” nem képesek az előző generáció tehetségével történetet mesélni. Mint valami hatásvadász belsőépítészek, olyan filmeket

---

<sup>7</sup> *A fordítások, amennyiben fordítót nem tüntetek fel, tőlem származnak. A disszertáció szövegében a nem magyar nyelvű idézetek magyar fordításait használom, mivel úgy láttam helyesnek, ha a szöveg nyelve egységes. - Sz. I.*

készítenek, melyek kizárólag a szemet gyönyörködtetik, de ezen kívül semmit sem nyújtanak. Ennek eredményeképpen az európai zsenialitás mára egy kiszáradt mocsár, mely tátongó úrt hagy maga után, amit Hollywood könnyűszerrel betölt.”<sup>8</sup>(McKee, 1999, p. 14). McKee meglehetősen kemény szavai talán túlzóak, ugyanakkor jól rávilágítanak arra, hogy a magyar filmművészetre jellemző válság az európaiban is megtalálható volt, legalábbis egy bő évtizeddel ezelőtt.

Magyarországon a hazai filmművészet szellemi motorjai továbbra is a filmrendezők. Ebből következően **tovább él az a hagyomány, mely szerint a filmet alapvetően a rendező találja ki.** A film és rendezője ugyanaz. A film: „XY rendező filmje”. Dolgozhat rajta író, dramaturg, konzultáns, nevezzük, aminek akarjuk, de a film alapvetően a rendező szellemi terméke.

Ezzel önmagában nincsen baj. Természetesen a rendező felel egy-egy film művészi, minőségi kivitelezéséért, ezért jogosan övé a dicsőség, ha a film sikeres, és övé a bukás is, ha sikertelen. Ugyanakkor kérdés, hogy a hazai rendezők képesek-e maradéktalanul betölteni a szerzői szerepet? Schulze (2003) is felveti: „... a helyzet képtelenségének bizonyításához elég lenne eljátszanunk azzal a hajmeresztő gondolattal, hogy vajon milyen lenne a magyar zenei élet, ha a koncerttermekben csak a karmesterek műveit-, vagy a színházi kultúra, ha a színházakban szinte kizárólag a magyar rendezők műveit játszanák?!” (p. 68-69). A példák kiválóak és világosak. Vajon miért lenne ez alól a film kivétel?

Sajnos azt kell látnunk, hogy **a hazai rendezői szerzőiség nem tudta maradéktalanul kielégíteni közönségét, képtelen volt a hazai filmművészet szellemi motorjaként egyedül és kizárólag helyállni.** Rendezőink tévesen azt gondolták például, hogy az '56-os forradalom ötvenedik évfordulója megfelelő apropó a megnyilvánulásra, vagy, hogy önálló vízióik lesznek annyira magukkal ragadók, hogy nézők sokaságát szögezzék a képernyők elé. Mindeközben, ahogy feljebb említettem,

---

<sup>8</sup> „Today European filmmakers blame their failure to attract audience on a conspiracy of distributors. Yet the films of their predecessors, ... , were screened throughout the world. The system hasn't changed. /.../ What's changed is that contemporary „auteurs” cannot tell story with the power of the previous generation. Like pretentious interior decorators, they make films that stirke the eye, and nothing more. As a result, the storm of European genius has become a slough of arid films that leave a vacuum for Hollywood to fill.”

mintha teljesen elrugaszkodtak volna a hazai valóságtól, a ma emberének problémáitól (Stóhr, 2005).

Természetesen nem mondhatjuk meg az egyes alkotóknak, hogy mi érdekelje őket, mire figyeljenek, vagy mely történetek elmesélése iránt érezzenek olthatatlan vágyat. Ahogy Kovácsi (2006) is írja: „Nem képezheti vita tárgyát, hogy az alkotói indíttatás lehet sokféle.” (p. 4). Nem is egyfajta kisrealizmust kérek számon, mikor a nézők figyelmének megragadásáról írok. Elsősorban szemléletbeli váltásról van szó.

Arról a kérdésről, hogy kinek is mesélünk pontosan, mikor a moziban leoltjuk a villanyt? És a filmkészítéssel magával a filmkészítői státusz, vagy netán a nézők kitüntető figyelmének elnyerése a célunk? Fogékonyak vagyunk-e saját nézőközönségünk problémáira, életére, vagy jobban leköt minket a múlt, vagy saját fantáziánk világának karakterei? Elégé érdekesek-e történeteink ahhoz, hogy akár fillérekből, egy olcsó videó kamerával leforgatva is izgalmasabbak legyenek, mint a százmilliókból, netán milliárdokból kiszzenvedett, „szépen fényképezett auteur víziók”?

Schubert Gusztáv (2008) hasonlóképpen fogalmaz: „Alapvetően három oka lehet annak, ha egy film pár száz nézővel elhasal: kontármunka, gyalázatosan rossz a forgalmazása, vagy remekmű ugyan, de nem arról beszél, ami a nézőt érdekli. Ez utóbbit sokáig magam is bocsánatos bűnnek véltem, pedig nem az. A moziban a néző az úr, és nemcsak azért, mert a pénztárban fizetett, hanem mert érte van minden; ha nem hozzá beszél a film, akkor kihez?”

„Egy valami azonban kultúrkörtől, piaci mérettől és berendezkedéstől független: ez pedig a néző univerzális befogadói mechanizmusa ami szerkezeti sémákra és sablonokra, „ismerem” és „nem ismerem” -ekre, „értem”, illetve „nem értem” -ekre épül.” – írja Kovácsi (2006). Ha az „ismerem” és „értem” tobzódik, a történet közhelyessé és unalmassá válik, míg, ha a „nem ismerem” és a „nem értem” uralkodik el a filmen, abban az esetben a néző előbb-utóbb feláll a székből. „Vagyis mégiscsak van egy, a sokféle alkotói mechanizmus feletti egyesítő rendszer, amelyik a befogadó igényéből indul ki.” (Kovácsi, 2006, p. 4).

A siker tehát alapvetően nem pénzkérdés, és nem kizárólag az évről-évre államilag juttatott finanszírozás mértéke határozza meg a magyar film jelenét és jövőjét.<sup>9</sup> Mellébeszél, aki kizárólag ezzel van elfoglalva. De becsapja magát, és lenézi közönségét az is, aki azzal takarózik: „én művészfilmeket készítek, ezért természetes, hogy az én filmjeimre alig jön be a felhőtlen szórakozást szomjazó közönség”. Nem látja tisztán a lényegét az sem, aki valamilyen kigondolt optimumból kiindulva, pontosan meg kívánja határozni, hány nézőt kéne minimum teljesítenie egy-egy hazai filmnek a mozikban. Ahogy említettük, a mérhető nézőközönség nagysága nem minden esetben áll arányban egy-egy filmalkotás valódi művészi értékével. Kivételek mindig voltak és lesznek is, Magyarországon és külföldön egyaránt. Ugyanakkor nem érdemes a rendhagyó esetekből sem kiindulnunk. Inkább az a kérdés, hogyan törekedhetnénk arra, hogy a magyar film újból megtalálja közönségét? **Mit kell tennünk nekünk, alkotóknak ahhoz, hogy újból odafigyeljen ránk a hazai közönség?** Hogyan válhatna a magyar film a hétköznapi kultúra szerves részévé egy olyan ádáz versenyben, ahol akár egy-két másodpercnyi figyelemért is elképesztően meg kell harcolni?

„Nem igaz, hogy két rossz között kell választanunk, hogy az egyik oldalon az értékes, de kongó termék előtt vetített filmművészet áll, a másikon pedig a gagyi, de milliókat vonzó szórakoztatás. És az sem, hogy a dilemmát úgy kellene feloldani, hogy az egyik nyomja le, tiltsa be, törölje le a föld színéről a másikat. Igazából mindkettő kudarc, mert nem tölti be a funkcióját. A kontár szórakoztatóipar azért nem, mert igazi érzelmek helyett hamissággal üzletel, vagyis becsapja a nézőjét (akár választóját a populista); az ezer nézős magyar művészfilmes pedig azért, mert nem is próbálja megszólítani. Vagyis kiszállt a lelkekért folytatott versenyből.” (Schubert, 2008).

---

<sup>9</sup> Borkecz Andrea (2000) cikkében kiemeli, hogy összehasonlításban az akkori magyar helyzettel, a lengyelek élen jártak hazájuk filmgyártásának törvényi szabályozásában (p. 46). És mégis: már akkor is, és azóta is, a magyar film exportképesebbnek, figyelemreméltóbbnak bizonyult az európai filmművészetben belül, a hazai alkotók több nemzetközi sikert könyvelhettek el, mint lengyel kollégáik (különös tekintettel a két ország méretbeli különbségeire).



## A dán példa

*Út a „dán csodához”*

Dánia hasonló méretű ország, mint Magyarország. Igaz, jóval gazdagabb, kultúrája, történelme sokban különbözik hazánkétól, nyelvi elszigeteltsége talán kisebb mértékű. Azonban látni fogjuk, hogy a különbségek másodlagosak, ha a „dán csodának” nevezett jelenséggel foglalkozunk, és annak tanulságait igyekszünk a magyar helyzetre alkalmazni.

Bordwell (2004) **három különböző szintjét jelöli meg a nemzeti filmgyártásnak**. Az egyik a tömeges fogyasztásra kínált **műfaji film**, melyben általában helyi filmsillagok szerepelnek, és népszerű témákat dolgoznak fel; a másik az úgynevezett **minőségi film**, mely legtöbbször irodalmi adaptációk, az adott nemzet számára fontos hősök, mítoszok feldolgozását tűzi ki céljául az ismert műfaji elemek használatával; a harmadik pedig a **kísérleti film**, vagy, ahogy Magyarországon hívni szokás: a művészfilm, mely egyéni alkotói víziókat valósít meg. Mindhárom számot tarthat nemzetközi sikerekre, ám az első kettő Bordwell (2004) szerint inkább a lokális, hazai közönség figyelmére esélyesebb. A dán film „csodája”, hogy az elmúlt bő másfél évtizedben, mindhárom kategóriában képes volt mind lokálisan, mind nemzetközi szinten jelentős, az ország méreteit bőven meghaladó mértékű sikereket elérnie.

Ez, ahogy Bordwell (2007) kiemeli, illeszkedik egy globális tendenciába: a műfaji filmek határai elmosódnak, míg a tömeges szórakoztatást kínáló műfaji filmek színvonala emelkedik, és az experimentális filmek radikalizmusa csökken. Példának hozza a távol-

keleti (koreai, japán, hong-kongi, taiwani) minőségi filmet, ahol a formai újításokkal, a viszonylag olcsón előállítható műfajokkal, mint amilyen a horror és a városi thriller, a könnyen elérhető digitális technikákkal számos alkotás tudta felvenni a versenyt hollywoodi konkurenciájával mind minőségben, mind nézőszámában (Bordwell, 2007, p. 16).

Ugyanakkor mégis valamilyen kivételes „csodának” kell történnie ahhoz, hogy 2006-ra már az évi 21 dán filmre (!), összesen 3.1 millió néző váltson jegyet egy 5.4 millió főt számláló országban (Bordwell, 2007, p. 16). Ehhez Bordwell (2004) szerint a dán rendezőknek és forgatókönyvíróknak fel kellett ismerniük, **hogyan készítsenek személyes hangvételi filmeket, melyek mégis igényt tarthatnak mind a hazai, mind a nemzetközi közönség figyelmére** (p. 24). Mindehhez persze „kiváló színészek, érzékeny rendezők és jól megépített forgatókönyvek” kellett (Bordwell, 2007, p. 19).

\*

Schepelern (2010) szerint Dánia filmkultúrája az 1910-es években nem csak európai, hanem világviszonylatban is meghatározó volt. Ez Asta Nielsen és Valdemar Psilander filmjeinek ideje, egyben a dán film aranykoraként is emlegetett korszak. Később, az európai és világpiacról némileg visszaszoruló dán film továbbra is olyan kimagasló, meghatározó alkotókat tudhatott magáénak, mint Carl Theodor Dreyer, vagy később Theodor Christensen és Lars von Trier. A hazánk filmművészetében meghatározó, magyar aranykornak is nevezhető ötvenes, hatvanas években a dán film talán szerényebben szerepelt a világ filmművészetében, azonban a nyolcvanas években két Oscar-díjat<sup>10</sup> is sikerült elhódítaniuk. Az is igaz ugyanakkor, hogy ezen sikerek ellenére a filmgyártás az évtized elején kritikusan alacsony szintre süllyedt: 1982-ben mindössze 7 film készült, összesen egymillió nézővel az összes filmre vetítve. A dán filmipar fellendítésére 1982-ben filmtörvényt fogadtak el, melyben nagyobb forrásokat szabadítottak fel, később, 1989-ben pedig módosították a törvényt annak érdekében, hogy több magán pénzt vonhassanak be a hazai filmgyártásba: a törvény értelmében a filmek támogatását 50-50%-ban finanszírozta az állam, valamint a magán befektetők. Az ország,

---

<sup>10</sup> Bille August: *Pelle Erobreren*, 1987; Gabriel Axel: *Babettes gæstebud*, 1987.

illetve a felvevő piac méretei miatt kénytelenek voltak az ún. közönségfilmeket, a kommerciális alkotásokat is állami dotációval támogatni, mivel profit elérése a forgalmazásból lehetetlennek látszott (Schepelern, 2010).

A kilencvenes évek első felére az 1989-es filmtörvény meghozta hatását, különös tekintettel az ekkor népszerű vígjátékokra. A valódi fordulat azonban az 1995-ös **Dogma mozgalom** elindulásával állt be. Az Európa-trilógiájával már a kilencvenes évek első felében kimagasló **Lars von Trier Thomas Vinterberg** rendező társával együtt fogalmazta meg, és tette közzé a Dogma manifesztumot a mozi 100. születésnapját ünneplő Párizsban. A Dogma manifesztum a filmkészítés túlságosan technika-függő, gigászi pénzügyi befektetésként működő, grandiózus jellege elleni tiltakozásként fogható fel. E helyett a mozgalom rendezői az egyszerűséget, az őszinteséget és egy szimplifikált gyártási módot javasoltak, melynek előre lefektetett pontjaihoz<sup>11</sup> a Dogma-filmeknek ragaszkodniuk kellett. Az elsöre csupán figyelemfelkeltő akciónak, önreklámnak tűnő Dogma mozgalom később világsikerekkel igazolta magát. Vinterberg *Születésnapja* (1998), Von Trier *Idiótájka* (1998) vagy Soren Kragh-Jacobsen *Mifune utolsó dala* (1999) című alkotása mind hazai, mind nemzetközi értelemben, a kritikai, valamint a nézői fogadtatás alapján is abszolút sikernek tekinthető. A sikerszéria később is folytatódott – többek közt - olyan filmekkel, mint Susanne Bier *Az „igazi”* (1999) című munkája, melyet 843 ezer, vagy Lone Scherfig *Olasz nyelv kezdőknek* (2000) című filmje, melyet megközelítőleg 820 ezer néző látott az öt és fél milliós Dániában (Schepelern, 2010). Érdekes ezt összevetnünk az 1982-es adattal, ahol az összes dán filmnek „mindössze” egymillió nézője akadt, illetve az előző fejezetben leírt magyar adatokkal.

A Dogma, mely egyfajta experimentális, avant-garde mozgalomként indult, realizmusával, a jól szerkesztett, melodramatikus történetekre helyezett hangsúllyal

---

<sup>11</sup> 1. Filming must be done on location. Props and sets must not be brought in. If a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found. 2. The sound must never be produced apart from the images or *vice versa*. Music must not be used unless it occurs within the scene being filmed, i.e., diegetic. 3. The camera must be a hand-held camera. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. 4. The film must not take place where the camera is standing; filming must take place where the action takes place. 5. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable (if there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera). 6. Optical work and filters are forbidden. 7. The film must not contain superficial action (murders, weapons, etc. must not occur.) 8. Temporal and geographical alienation are forbidden (that is to say that the film takes place here and now). 9. Genre movies are not acceptable. 10. The film format must be Academy 35 mm. 11. The director must not be credited.

éppen, hogy úttörőjévé vált egy új dán filmgyártásnak, mely mind hazájában, mind külföldön sikeressé tette a dán filmet (Bordwell, 2004, p. 25). Később oly mértékben vált elfogadottá a globális filmművészetben, hogy szinte önálló műfajt, hivatkozási alapot teremtett (ld. Sodebergh: *Traffic* {2000}) (Bordwell, 2004, p. 27.).

A mozgalmat egyben markáns generációváltás is kísérte mind a rendezők<sup>12</sup>, mind a színészek<sup>13</sup> tekintetében. A játékfilmes felíveléssel egy időben a dán televíziós produkciónak is új sikereket értek el sorozataikkal, melyek sokszor merészen kísérleteztek (ld. Lars von Trier: *Birodalom* {Riget} 1994; 1997) vagy éppen klasszikus műfaji elemeket használva értek el közönségükhöz (Schepeleern, 2010).

A sikerekre változó intézményrendszer is épült, és pontosabban kalibrált finanszírozási politika. A kétezres évekre a dán film mind hazai, mind nemzetközi tekintetben az élvonalba került, a filmek átlagos színvonala bőven versenyképesnek bizonyult akár a nagy hollywoodi produkciónak is, legalábbis a dán közönség számára mindenképpen. Mára dán rendezők, és színészek sora kap lehetőséget nemzetközi produkciónak forgatására, akár Dániától teljesen függetlenül, angol nyelven. Sok rendező a nemzetközi, többnyire európai koprodukciónak felé fordult, mellyel az utóbbi időben némileg felhígult a nemzeti filmgyártás karakterisztikája (Schepeleern, 2010).

De vajon mi eredményezte a dán film ilyen mértékű szárnyalását a kilencvenes évek második felétől? Vajon mi a siker titka? Merő véletlen csupán? Egy új filmes generációnak színre lépéséről van szó? Minden a Dogmának köszönhető? Netán a finanszírozási és intézményi háttér megváltozása az ok? Mi történt Dániában?

### *A Dán Filmiskola rövid története és szerepe a „csodában”*

A dán csoda titka kevesek számára ismert. Nyilvánvaló, hogy az egyes alkotók kimagasló tehetsége nélkül nem jöhetett volna létre. Az is világos, hogy a dán film

---

<sup>12</sup> Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Soren Kragh-Jacobsen, Susanne Bier, Christoffer Boe, Ole Christian Madsen, Lone Scherfing

<sup>13</sup> Paprika Steen, Iben Hjejle, Kim Bodnia, Mads Mikkelsen, Ulrich Thomsen, Anders W. Berthelsen, Nikolaj Lie Kaas, Thure Lindhardt, Nicolas Bro

sikeréhez nagymértékben hozzájárulhatott a társadalom anyagi biztonsága és civilizáltsága, elképesztő fejlettsége, mely talán érzékenyebb, nyitottabb az önreflexióra. Ugyanakkor ez valószínűleg így volt korábban is, amikor a dán film koránt sem örvendett ilyen mértékű hazai sikernek, mint az elmúlt másfél évtizedben. Akkor kezdetünk megsejteni valamit a háttérben, amikor megvizsgáljuk a dán filmek közös formai és tartalmi jellemzőit. De előtte vegyünk egy másik történeti áttekintést.

Ugyanis a dán film sikerének kulcsa, némileg talán meglepő módon, egy intézmény, a **Danske Filmskole** (Dán Filmiskola) azon belül is leginkább egyetlen ember, **Mogens Rukov** kezében van. Eva Novrup Redvall (2010) kiváló tanulmányában, a dán filmiskola forgatókönyvírói képzésén bekövetkezett változásokhoz köti a dán film sikerét. Nézzük, miért.

Az ötvenes évek végére, hatvanas évek elejére mind Európában, mind Amerikában, a film ipari jellegű gyártását a művészi, egyedi alkotásokra való törekvés váltotta fel. **A francia új-hullám *caméra stylo* elmélete alapján a forgatókönyvírók, illetve általában véve a filmkészítés mesterségbeli jellege háttérbe szorult a rendezőkkel, és a rendezők egyéni, artisztikus, kísérletező vízióival szemben.** A rendezőre egyre inkább a filmalkotás egyetlen valódi szerzőjeként tekintettek, aki sokszor maga egyedüli írója a forgatókönyvnek is. Mindez a változás Amerikában - ahol megmaradt a film alapvetően ipari jellegű gyártása - kisebb mértékű volt, és sokszor a hollywoodi stúdiórendszerrel független filmművészetben belül jött létre (ld. John Cassavetes). Persze a két kontinens filmiparában egyszerűen a méretek miatt is eltérések jelentkeznek, függetlenül az aktuális művészi áramlatoktól. Az európai, főleg a kisebb európai országokban a rendező kezdeményezi egy-egy film elkészítését, szemben az amerikai, ipari jellegű gyakorlattal, ahol a producer szerződtet forgatókönyvírókat egy-egy filmötlet mellé, vagy akár már készen vásárol forgatókönyveket az íróktól, majd később kijelöl melléjük egy-egy rendezőt (Redvall, 2010).

**Az új-hullámmal bekövetkezett változás természetesen nem kerülte el Dániát sem, így a hatvanas évek elejétől itt is egyre inkább az úgynevezett *auteur*, vagyis szerzői filmkészítés vált egyeduralgódóvá, ahogy Európa-szerte.** A Dán Filmiskola

ebben a szerzői filmes környezetben jött létre 1966-ban. Ekkor még létéért is keményen meg kellett küzdenie, ugyanis a korszak balos ideológiai áramlatai erős kritikával illették egy ilyen elitistának gondolt akadémia születését. Sokan az iskola bezárását követelték, mondván: a nép kezébe kell, hogy kerüljenek a művészet, és a filmkészítés eszközei, és különben sem taníthat senki senkinek semmit (Redvall, 2010).

1972-re az iskolának sikerült stabilizálnia helyzetét, és elfogadtatnia létét. Ekkoriban a Jens Ravn vezette iskolában a „csináld magad” filozófiája uralkodott, vagyis a hallgatókat maximálisan a saját tapasztalatok, a gyakorlati úton megszerzett tudás gondviselésére bízták. Ahogy feljebb említettem, a korszak egalitárius, balos felfogása, valamint a szerzői filmes attitűd együttesen azt eredményezte, hogy az iskola nem formált jogot arra, hogy hallgatóit úgymond a filmkészítés művészetére oktassa, főleg nem annak mesterségére. **Forgatókönyvírás oktatásáról szó sem volt**, a filmírás *'know-how-jával'* a rendező hallgatóknak mint szerzőknek, művészeknek *ab ovo* rendelkezniük kellett (Redvall, 2010).

1975-től Henning Camre filmoperatőr vezeti az iskolát, és felismerve a forgatókönyvírói képzés hiányát, Mogens Rukovot szerződteti a filmdramaturgia oktatására. A cél az volt, hogy a különböző szakirányokon tanuló hallgatók elsajátítsák a filmdramaturgia közös nyelvét. Rukov ekkor azonban csak rövidebb kurzusokat tartott, és a rendező hallgatók vonakodtak kooperálni a forgatókönyvírást tanuló hallgatókkal, akiket külsős hallgatókként kezeltek. Valamire való rendezőnek valójában csak az számíthatott ekkor, aki maga jegyzi forgatókönyveit. Bár 1979-től meghosszabbították a forgatókönyvírás képzését, az még mindig hamarabb véget ért, mint a rendezőké, és a két szakirány közti kollaboráció nem vált a curriculum szerves részévé (Redvall, 2010).

**Az első, kifejezetten forgatókönyvírói képzésen 1982-ben végeznek az első hallgatók, majd 1988-ban Mogens Rukov vezetésével létrejön a Forgatókönyvírói Tanszék.** Ezzel együtt a nyolcvanas évek során gyakorlatilag végig szeparáltak a forgatókönyvíró hallgatók a rendezőktől, és a kollaboráció nehézkes. A rendező hallgatók egy része attól tartott, hogy a forgatókönyvíró diákok maguk is rendezővé akarnak válni, másik részük egyszerűen csak idegenkedett a gondolattól, hogy szerzőtársa legyen. A

puszta tény, hogy valaki forgatókönyvíró akar lenni önmagában is teljesen abszurd ötletnek tűnt. Mindeközben a nyolcvanas évek dán filmjeinek többsége meglehetősen depresszív és lehangoló volt, rendkívül rossz kritikai fogadtatással, alacsony nézőszámmal (Redvall, 2010).

A kilencvenes évek elején a Dán Filmiskola radikálisan megváltoztatta képzési stratégiáját, és **a rendező központú oktatást felváltandó bevezette az úgynevezett háromszög-rendszert** (Strandvad, 2008, p. 107). A háromszög-rendszer a rendező, a forgatókönyvíró és a producer hallgatók szoros alkotói együttműködésén alapuló képzési forma. (Minderről az Egy új filmes oktatás stratégiája c. fejezetben bővebben írok). A háromszög-rendszerre épülő oktatás később az egész dán filmgyártás, illetve a dán filmeket finanszírozó Dán Filmintézet által használt, követendő filmkészítési gyakorlattá vált, mely mellett – igaz kisebb mértékben, de - megmaradt az *auteur* filozófiára épülő, rendező-központú filmkészítési gyakorlat is (Strandvad, 2008, p. 107).

Az 1990-ben végzett írók, majd három évvel később az „arany-generációnak” nevezett rendezők (akik már kifejezetten forgatókönyvírókkal akartak dolgozni) a mai dán film alapjait rakták le. Ezek a rendezők már a forgatókönyvírókban látták legszorosabb munkatársukat és nem az operatőrökben. Mogens Rukov meggyőződése, hogy „nem készíthetsz filmet olyan dolgokról, amelyekről a néző semmit nem tud”<sup>14</sup> (Munch, 1999). Módszere, az úgynevezett **'natural story'** vagyis 'természetes történet' radikálisan megváltoztatta a hallgatók hozzáállását a filmkészítéshez. A 'natural story' lényege, hogy mind az íróknak, mind a rendezőknek olyan történetekkel, szituációkkal kellett dolgozniuk, melyek **a hétköznapiakban megtalálható helyzetekre reflektálnak, és azon belül igyekeznek megtalálni eredetiségüket**. Rukov elképzelése szerint az egyszerű események, rituálék, melyek mindennapjainkat megtöltik egyben a filmes elbeszélés építőkövei. A mindennapok realitásából kellett kiindulniuk, és valódi emberi viszonyoknak utánamenni.

A Mogens Rukov által a Dán Filmiskolában alkalmazott 'natural story' ideája a Dogma mozgalomban élt tovább. Ez a fajta lélektani realizmus, mely a skandináv

---

<sup>14</sup> „You can't make films about something the audience knows nothing about.”

drámairodalomhoz tér vissza nem hagyomány nélküli a dán filmben. A Dogma mozgalom éppen azon gesztusával, hogy igyekezzen az alkotókat a nézők valós problémáihoz, világához közelebb vinni, megtiltotta a műfajok használatát a Vow of Chastity 9. pontjában. Furcsa mód azonban ennek betartása mellett egyetlen műfaj maradt az alkotók számára, melyet talán mégsem szokás igazi műfajnak tekinteni, ez a **melodráma** (Bordwell, 2007, p. 18).

A - minden pejoratív felhang nélkül értendő - melodráma **a Dogma filmek meghatározó műfajává lépett elő** egy olyan kísérlet ellentmondásos következményeként, mely igyekezett a műfaji gondolkodástól megszabadítani a filmet (Bordwell, 2007, p. 18). A melodramák ugyanis „jellemzően az emberi kapcsolatokra koncentrálnak, szerelmekre és családi viszonyokra. A zsáner képes megmutatni az ösztönös cselekedetek vagy a szociális interakciók révén létrejövő szenvedést. Dramatizálja a kiszolgáltatottság és a hatalom találkozását, és súlyos morális dilemmák elé állít. A karakterek elmerülnek a félreértés és a szerencsétlenség örvényében. Meg kell vezetniük másokat, és titkokat kell megőrizniük, sokszor akaratuk ellenére. Néha el kell árulniuk a szeretteiket, vagy önmagukat feláldozniuk, akár ártatlanul is. A melodráma mai megjelenésének legelterjedtebb formája a szappanopera, de a hollywoodi filmek többségében, ahogy Eric Bentley találóan mondta, „a burzsoá tragédiaként” jelent meg.”<sup>15</sup> (Bordwell, 2007, p. 18). A melodráma, mint a kortárs dán film közös nevezője tehát a Dogma nem szándékolt, ám logikus következményeként bukkant fel. A minőségi melodráma ugyanis a leggazdagabb terepét adta a rukovi 'natural story'-k elmeséléséhez.

A filmek tartalmi aspektusa mellett fontos egy formai szempontot is megemlíteni. Rukov lényegében letiltotta a keze közé kerülő rendezőket a bonyolult világítási és kameramozgatási eszközökről, és a kézbe vett kamerával arra ösztökélte őket, hogy **a történettel és a színészi alakítással foglalkozzanak a filmezés technikai kérdései helyett** (Redvall, 2010). A korábbi oktatási gyakorlattal ellentétben **előre lefektetett**

---

<sup>15</sup> „Melodramas characteristically focus on personal relationships between lovers and within families. The genre highlights the suffering triggered by impulsive action or powerful social forces. It dramatizes the clash of innocence and power, and it poses difficult moral choices. Characters are plunged into a swirl of misunderstanding and bad luck. They must keep secrets and mislead others, sometimes reluctantly. They must sometimes betray their loved ones, or sacrifice themselves even though they have done nothing wrong. Melodrama's most pervasive form in today's media is the soap opera, but in much of Hollywood cinema it emerged, in Eric Bentley's phrase, as “bourgeois tragedy.”



**szabályokat, kereteket adott a feladatoknak**, ahelyett, hogy a hallgatókat teljesen szabadjára engedte volna a tekintetben, hogy miről, és hogyan készítenek filmet. „A játék szabályai a kulcs, mert, ha szabályokat állítasz fel, az ötletek orkánszerűen törnek elő”<sup>16</sup> (Munch, 1999).

Ez, csakúgy, mint a 'natural story' a Dogma mozgalom szabályrendszerében folytatódott. A Dogma által lefektetett, látszólag korlátozó, elidegenítő filmnyelv valójában a korszak trendjének videó-nyelvére rímelő képi világot hozott létre. Az első ránézésre durva, nyers, dokumentarista képi világ nagyon is illeszkedett a korszak globálisan uralkodó felvétel-technikai, vágási stílusába (Bordwell, 2004, p. 27.) Ahogy Bordwell (2004) rámutat, az amerikai filmben az 1980-as évektől kezdve egyre erőteljesebben felváltotta a kameramozgatás, a plánozás és a vágás a színészek jeleneten belüli mozgatását, a klasszikus *mise-en-scène*-t. Vagyis a mozgás és a tér leképezése egyre több beállítás, egyre több vágás során jött létre, ezt nevezi Bordwell (2004) 'intensified continuity approach'-nak. Ehhez társult, a már jóval a Dogma mozgalom megjelenése előtt divatossá vált kézi kamerás, zaklatott fényképezési mód, jump-cut-okra épülő vágási stílus (p. 27).

1995-ben, a Dogma mozgalom indulásakor Mogens Rukov és tanári asszisztense, Lars Kjeldgaard 'To Move the Film: The Script' című szimpóziumára több dán forgatókönyvíró és rendező mérföldkőként emlékszik vissza a dán film, illetve a Dán Filmiskola történetében. Az eseményre olyan világhírű forgatókönyvírókat tudtak elhívni, mint Paul Schrader, David Newman, Richard Price, és az olasz Suso Cecchio d'Amico. Lars Detlefsen, a Forgatókönyvírói Tanszék jelenlegi tanára különösen Paul Schrader előadását tartja jelentősnek, mivel az legitimálta a mesterségbeli megközelítést a pusztán intuíció alapú művészet felfogással szemben. Így emlékszik vissza: „Az emberek kezdték komolyan venni az írást, ahelyett, hogy csak annyit mondanának: 'a művészet szabad'. Látogatása után az emberek tényleg elkezdtek a művészet szabályai szerint dolgozni, és rájöttek, hogy az nem valami gonosztól való dolog, amit Hollywood talált ki, hanem sokkal inkább olyasvalami, ami nagyon is jelen való az emberi természetben a közlés szintjén. Nem arról van szó, hogy miről beszélj. Azt te döntöd el. Arról van szó, hogy

---

<sup>16</sup> „The rules of the game are the key, because if you make rules, the ideas come storming out.”

hogyan beszélj róla, és azt igenis meg tudod tanulni az iskolai keretek között”<sup>17</sup> (Redvall, 2010).

Ebből következően a látszólag kísérletezőbb Dogma filmek is, mint a *Születésnap* (1998) formabontó, nyers stílusukkal, szokatlan, dokumentarista kivitelezésükkel együtt a dán és nemzetközi nézők által ismert, **klasszikus négy felvonásos hollywoodi dramaturgiát** használták. Később, Anders Thomas Jensen tökélyre fejleszti a forgatókönyvírás, a klasszikus, négy felvonásos dramaturgia művészetét, és az egyik legkiemelkedőbb kortárs filmművészé válik nem csupán hazai, hanem nemzetközi szinten is (Bordwell, 2007, p. 26).

A Dán Filmiskola ötletesen, kreatívan igyekezett feloldani azt a problémát, hogy a forgatókönyvíró hallgatók filmötleteiket kevesebbszer láthatták megvalósulni, mint szeretnék volna. Ezért **nyilvános felolvasásokat szerveztek a forgatókönyvekből**, sokszor színészek segítségével. Ez később oly sikeressé vált, hogy mára a dán filmiparban bevett szokássá lett a filmiskola falain kívül is. A felolvasások funkciója kettős Detlefsen szerint: egyrészt hasznos eszköz az író számára munkájának ellenőrzésére, másrészt segíti az anyag befogadását olyanok számára, akik nem feltétlenül tudják, hogyan is olvassanak egy forgatókönyvet. A felolvasások gyakorlata megint csak a filmírók reflektorfénybe állításának példája (Redvall, 2010).

2005-re Detlefsen és Rukov megállapításai szerint a filmíró hallgatók oly mértékű népszerűségnek örvendtek a filmiskolán belül, hogy a problémát már sokkal inkább a túl-, semmint az alulfoglalkoztatottságuk okozta. **A forgatókönyvírás és a forgatókönyvírók a sötétből a reflektorfénybe kerültek, és megváltoztatták Dánia filmművészetét és filmiparát.** Bár az iskolában továbbra is gondot jelent, hogy a forgatókönyvírói képzés mindössze két éves, míg a rendezők (és minden egyéb szakirányon tanuló hallgató) négy évig járnak az intézménybe, a kollaboráció mára szinte megkerülhetetlen író és rendező hallgatók között. Mind a dán közönség, mind a dán

---

<sup>17</sup> „People started taking writing seriously instead of just saying ‘art is free’. After his visit, people really started working after the rules of art and understanding that it is not something evil which Hollywood has come up with, but rather something that is true in the human nature in terms of communicating in a certain way. It is not about what you can tell. You decide that. It is about the way you tell it and that you can actually learn in a school.”

kritika élvezte az elmúlt tizenöt-húsz évben olyan sikeres, Dánián kívül is elismert író-rendező párok műveit, mint Nikolaj Arcel és Rasmus Heisterberg, Susanne Bier és Anders Thomas Jensen, Annette K. Olesen és Kim Fupz Aakeson, vagy Per Fly és sokan mások (Redvall, 2010).

Ugyanekkorra azonban megjelentek a kritikus hangok is. Lars von Trier 2005-ben keményen kritizálta a szerinte uniformizálódó dán filmet, és a Dogma egyik atyjaként saját maga követelte a rendezői, egyéni hangvételi alkotások reneszánszát szemben az olyan sikeres filmírók tevékenységével, mint Anders Thomas Jensen és Kim Fupz Aakeson, akik szerinte olyan tökéletes forgatókönyveket hoznak létre, melyek már-már elvesztik a valódi művészetre jellemző experimentális spontaneitást. Bo Tao Michaëlis dán filmkritikus már 2001-ben felhívja a figyelmet a klasszikus, arisztotelészi dramaturgia dogmatikus használatának veszélyeire, figyelmeztetve arra, hogy bár a filmdramaturgia mélyebb tanulmányozása egyelőre jót tett a dán filmnek, ám hosszú távon a kísérletező, egyéni hangok elfojtásához is vezethet. A rendezők egyéni látásmódját sokan mások is a forgatókönyvírók megnőtt befolyása miatt elveszni látták. Bár mára mindenki elismeri Dániában, hogy egy sikeres film alapja a jól kidolgozott forgatókönyv, az iskolát mégis 2006-2007 táján egyre több bírálat érte a filmkészítés túlságosan ipari jellegére koncentráló szemléletmód, a kommerciális, nézőbarát szempontok szem előtt tartása miatt (Redvall, 2010). Lars Kjeldgaard, a Dán Filmiskola forgatókönyvíró tanára is elismeri, hogy az írói képzésből sokan túlságosan is általánosító következtetéseket vonnak le, és ő maga is szívesebben látna több eredeti ötletet, formai megoldást a kortárs dán filmben (Redvall, 2010).

Mindezzel együtt azt kell látnunk, hogy **a már-már önálló stílussá váló „dán film” folyamatos változásban, fejlődésben van.** „Az elmúlt évek dán moziját ugyanis leegyszerűsítés lenne azonosítani a melodrázával: bár több alkotó elkötelezett híve a zsánereknek, számos olyan alkotással is találkozhatunk, amely nem teljesíti a műfajra vonatkozó elvárásokat (...). (...) A hasonló témákat, illetve konfliktusokat feldolgozó filmek tömeges gyártása magával vonja a hangvételt variáló alkotásokat. Az újabb és újabb alkotók színre lépésének köszönhetően előbb-utóbb megjelenik az igény a megszokottól valamelyest eltérő perspektívák használatára: ezt többek között a drámai

történetek humorral történő színezése biztosítja, ami nem megy szembe a dán film realista irányultságával.” (Roboz, 2011, p. 25). A Dogma mozgalom lecsengése után egyre inkább - a kor globális trendjének megfelelően - az úgynevezett **cross-genre**, vagyis a műfajok keverése, határaik elmosása, végeredményben a műfaji filmek személyessé tételének kísérlete vált meghatározóvá. Ahogy feljebb már utaltam rá, a cross-genre különösen azokban a műfajokban tette népszerűvé a dán filmet, ahol a műfajokból fakadóan könnyebb volt költségekben fölvenni a versenyt a hollywoodi produkciókkal (pl. Ole Bornedal: *Nightwatch* {1994}; Nicolas Winding Refn: *Pusher* {1996}). Anders Thomas Jensen szinte összes munkája vegyes műfajú alkotás, legyen szó fekete komédiáról, groteszkról, akció komédiáról, vagy éppen melodrámáról (Bordwell, 2007). A kevert műfajok, mint amilyen a „**dramedy**” képesek széles nemzetközi közönséget megszólítani, ugyanakkor egyszerre megőrizni a filmek lokális ízét.

Bordwell (2007) is megjegyzi, hogy az ún. minőségi filmgyártás ('cinema of quality') veszélye az ellaposodás, az uniformizálódás, ám a legújabb dán filmművészet már mutatja a változás jegyeit. Példaként említi Von Trier megoldásait, melyek a színházzal történő találkozással (*Dogville*, *Manderlay*) igyekeztek újat mutatni, avagy a kézi kamerás, dokumentarista stílust felváltó, hosszú és/vagy random beállításokkal kísérletező filmeket (Von Trier: *Főfőnök*; Staho: *Day and Night*) (Bordwell, 2007, p. 19).

Tévedés azt gondolni, hogy a dán film, különösen a dán Dogma filmjeinek közös vonásai, stílusjegyei, esetleges műfaji hasonlóságai a szerzőiség, az egyéni hangvétel ellen dolgoznának. A szakma és a közönség egyaránt talán Lars von Trier nevét ismeri leginkább, ám mellette még számos kiemelkedő, hazájában és nemzetközileg is jegyzett filmes lépett színre Dániában az elmúlt másfél évtizedben. Olyanok, „akik feltűnőbben képesek érvényesíteni személyes érdeklődésüket. Többet inkább egy műfaj vagy filmcsoport felé húznak: Bier, Boe és Per Fly különböző mértékben bár, de jórészt melodrámában fogalmaz, Refn fantáziáját a bűnfilm piszkálja. Trier termékeny karrierje során bőséggel építkezett különféle zsánerekből, Jensen saját rendezésű munkái egy kivétellel (*Gengszterek fogadója* {Blinkende lygter, 2000}) kevésbé értelmezhetőek filmes műfajok keretein belül, és szintén nehezebben köthető egy zsánerhez a hol

tragikomédiában, hol tiszta melodrámban, hol pedig csupán párkapcsolati drámában gondolkodó Simon Staho. Jensen mellett szerzői státusz jár Kim Fupz Aakesonnak is, akinek kollégájához hasonlóan több rendezővel van állandó munkakapcsolata, és az általa favorizált drámai történetekben felfedezhetjük visszatérő témáit.” (Roboz, 2011, p. 21-22).

Ahogy Redvall (2010) is rámutat, Lars von Trier nyilatkozata ellenére *Antikrisztus* (2009) című filmjének forgatókönyvében is közreműködött Anders Thomas Jensen forgatókönyvíró. Ezen kívül más rendezők mint Susanne Bier, Per Fly és számos egyéb dán rendező nyilatkozatai éppen arról szólnak, hogy kifejezetten a forgatókönyvírókkal való közös munkának tudják be sikereiket, mivel **az írók és a rendezők olyan eltérő képességekkel rendelkeznek, melyek kiegészítik egymást** (p. 75).

Redvall (2010) egy harmadik utat lát kibontakozni a dán film előtt, egyfajta szintézisét az új-hullámos *auteur* szemléletnek, és az elmúlt másfél évtized forgatókönyvírók által dominált időszakának (p. 76). Ezt ő **'collaborative auteur film industry'**-nak nevezi, vagyis 'együtműködő szerzői filmiparnak'. Redvall (2008) Annette K. Olesen filmrendező és Kim Fupz Aakeson forgatókönyvíró *Lille Soldat* (2008) című filmjének szerzői együtműködéséről írott tanulmányában vizsgálta a konkrét forgatókönyvírói folyamatot, a kollaboráció mikéntjét a filmötlet megszületésétől a film forgatásának megkezdéséig. E tanulmányban leírja, hogy a film szerzői (az író és a rendező) rendkívül szoros együtműködésben alkotnak, majd később, az írás bizonyos fázisában más alkotókat (zeneszerző, vágó, színész, operatőr, stb.) is bevonnak a forgatókönyv fejlesztésébe. A szerzőiség kérdése így az egyéntől egyre inkább az együtműködő szerzők felé mozdul el, ahol a rendező víziója továbbra is meghatározó, ő hozza a végső döntéseket.

## **A Színház-és Filmművészeti Egyetem filmes oktatásának kritikája**

### *Az iskola múltja*

A Színház-és Filmművészeti Egyetem filmes képzésének hagyománya Európaszerte, világszerte ismert. A budapesti főiskoláról, majd később egyetemről olyan meghatározó, világhírű filmművészek kerültek ki, mint Szabó István és Jancsó Miklós, vagy a kortársak közül Pálfi György és Mundruczó Kornél. Az SZFE operatőri képzése, melynek alapjait Illés György rakta le, világhírűvé tette a magyar operatőri iskolát. Az itt készült vizsgafilmek rendszeresen, évről-évre komoly fesztiválsikereket, díjakat hoznak el, Iványi Marcell *Szél* című munkájától, Szimler Bálint *Itt vagyok* című alkotásáig.

Tekintsük át röviden, hogyan alakult a filmes képzés története, hogyan változtak az oktatásról alkotott nézetek az idők során. Könyvében Nánay István (2005), a közel másfél évszázados akadémia történeti összefoglalójában, a filmes képzés indulását az 1940-es évek végére teszi. A háború előtt csupán néhány országban létezett felsőfokú filmes képzés, így Magyarországon mindenféle előzmény nélkül indult az oktatás az addig kizárólag színészeket oktató akadémiaán. A kezdetben főleg filmesztétikát oktató akadémiaán 1948-ig a gyakorlati képzés kimerült a filmgyár által meghirdetett felvételvezetői és segédoperatőri tanfolyamokban.

Szöts István (1976) *Röpirat a magyar filmművészet ügyében* című dolgozatában már 1945-ben felvázolja egy lehetséges filmes szakemberképzés irányait. A röpiratban

Szöts a magyar filmművészet múltjáról, jelenéről és jövőjéről elmélkedik, némileg hasonló módon, ahogy e disszertáció írója. Persze a történelmi szituáció teljesen más: Szöts egy háború sújtotta ország romba dőlt filmgyártásának fölélesztéséről ír. **Végekövetkezésében egy filmakadémia, a mai Filmművészeti Egyetem létrehozásán keresztül, vagyis a filmes oktatásban látja a megoldást a magyar film feltámasztására.** „A művész születik, de minden művésznek el kell sajátítani bizonyos mesterségbeli tudást, s lehetőséget kell adni az alkotásra. (...) Szükséges, hogy (*a filmművészet – Sz. I.*) komplikált szerkezetét, formáját, elért eredményeit, törvényszerűségeit összegezve átadhassák az arra hivatottaknak. Szükséges, hogy igazságos szakértelemmel válogassák ki azokat, akikre rábízhatjuk a filmkészítés felelősségteljes munkáját.” – írja (Szöts, 1976, p. 88). Szöts István a képzést messzemenőig gyakorlatinak képzelel el, és elsőként tesz említést arról a **mestertanítvány viszonyról**, melyre az oktatás egészen napjainkig épülhetett az akadémián.

A három évesre tervezett filmes képzés első félévére viszonylag nagy létszámú hallgatót vett volna fel, akik között a szemeszter végére szelektált volna. Ebben az első félévben általános filmes ismereteket oktatott volna az akadémia, míg a másodikban már elindulhatott volna a szakosodás, mely a második tanévre vált volna teljessé. Itt már alkotócsoportokra bontott rendszerben oldották volna meg feladataikat a rendezők, operatőrök, díszlettervezők, színészek. „A harmadik év amolyan inasév, segédrendező, segédoperatőr, stb. beosztásban vegyenek részt a növendékek a filmgyártásban.” (Szöts, 1976, p. 89). Szöts egyben javaslatot tesz filmes könyvtár és filmtéka, valamint szemináriumok, vitaestek és filmklubok létrehozására is. Jól látszik, hogy a majdani képzés elemeit itt még némileg szétszórva, laza egységben vázolja fel, különböző intézmények kooperációjaként. Később a gyakorlati és esztétikai képzés feladatai egyre inkább az iskola falai közé, szervezett tanrendbe kerültek.

Szöts a rendezők képzését tartotta kiemelten fontosnak, bennük látta megtettesülni a filmművészt, **a külön forgatókönyvíró mint filmes szakember fel sem merül röpiratában.** Bár írókra hivatkozik, ám ez alatt szépírókat ért, akik megélhetésből az általuk egyébként alantas műfajnak számító filmek irodalmi alapanyagait írják, ám a filmnyelvhez vajmi kevés közülük van. „Jó filmrendezők meg

fogják találni a filmszerű témákat. Írnak vizuális, jó forgatókönyveket, megtanítanak, inspirálnak írókat a film nyelvén gondolkodni.” (Szóts, 1976, p. 90). Később hosszan érvel a művészet nem kollektív jellege mellett. Példának a karmestereket hozza: „Ugyanúgy egyéni műve az előadás a karmesternek, mint ahogy Beethoven vagy Mozart a mű alkotója, függetlenül a zenekar tagjainak számától.” (Szóts, 1976, p. 91).

A forgatókönyvet vázlatként írja le, mely az író konkrét képeket nélkülöző, irodalmi vízióját tartalmazza: „Mert a forgatókönyv vázlat, jelölés, nyersanyag és modell csupán (*a rendező – Sz. I.*) kezében, amit ő stilizál és alakít művészetté, képekké.” (Szóts, 1976, p. 92). **A rendező szerzőiségét hirdető szavak nem véletlenek, hiszen ekkor még tartott a film önállósodásáért vívott szabadságharca a művészetek között.** Szóts így ír minderről: „Értsük meg végre, hogy a film önálló, új művészet. Reformját ne várjuk se az íróktól, se a színpad embereitől. Filmművészre van szükség, aki mondanivalóit, elképzelését nem egy más művészet nyelvről fordítja filmre, hanem a film önálló törvényei szerint gondolkodik és önti formába elképzeléseit.” (Szóts, 1976, p. 90). Mindezzel együtt Szóts felhívja a figyelmet a filmdramaturgok fontosságára is: „Minden valamirevaló színházunknál, irodalmi intézetünknel van hasonló tisztség. Furcsa és jellemző, hogy épp a filmgyárak környékén volt jelenlétük felesleges – vagy talán nem kívánatos.” (Szóts, 1976, p. 99).

Szóts István röpiratában több oldalon érvel a külön filmszínészi képzés fontossága mellett, hangsúlyozva, hogy a filmszínész kvalitásai egészen mások, mint a színpadi színészé (Szóts, 1976, p. 93-97). Egyfajta neorealista, népi szemléletet kér számon a magyar filmen, mely addig „Mint egy vak verklis, unos-untalan vezérigazgatók és huszártisztek, kongó szalonok és bárók elnyűtt matricáit nyúzta. (...) Vagy hamis propagandacélok, álszociális problémák kártékony terjesztője lett...” (Szóts, 1976, p. 98). **Szóts lényegében nem mást kér számon a korabeli filmművészetén, minthogy a nézők valódi életével, valós konfliktusaival foglalkozzon,** ne egy szűk réteg intrikáival, melyhez a nagy tömegeknek semmi köze nincs. Dolgozatának utolsó fejezetében a nemzeti filmművészet egyéni íze mellett érvel, kemény kritikával illetve az olcsó, kommerciális és álnépieskedő, külsőségeiben magyarkodó, ám a nemzeti kultúrához alig kapcsolható filmeket.



A röpirat további fejezeteiben Szóts a magyar filmipar egész helyzetével foglalkozik, konstruktív javaslatokat tesz. Így nem kizárólag a filmakadémia létrehozásáról, de a mozik helyzetéről, az állami támogatás milyenségéről és mértékéről, a szerzői jogi helyzetről, a mozgóképes köznevelésről, a sajtóról, a cenzúráról, a magyar filmes szervezetekről ír.

Az akadémia filmes képzése végül Hont Ferenc irányítása alatt indult el, aki az egész Színház-és Filmművészeti Főiskola igazgatója lett. A kezdetben még csak rendezői, majd rendezői és operatőri képzésen többek közt Balázs Béla tanított esztétikát, Hevesy Iván filmtörténetet. A gyakorlati képzés ekkor még háttérbe szorult az elméleti mellett (Nánay, 2005, p. 183). Szóts röpiratában felvázolt elképzeléseinek túlnyomó többsége 1948 után megvalósult.

A filmes képzés máig tartó hagyománya, mely szerint **az Egyetemen az adott korszak kiemelkedő alkotói (kezdetben csak rendezői és operatőrei) tanítanak, és az átadott tudás nagy része az ő személyes tapasztalatukra épül** szinten ekkor, 1948 után alakult ki. A korszak nagy nevű, meghatározó filmesei oktattak, mint Radványi Géza, Keleti Márton, Máriássy Félix, Gertler Viktor, Illés György, Eiben István, Hegyi Barnabás, és így tovább. Nem véletlen, hogy egy ilyen kiemelkedő tanári kar növendékei közül került ki többek között Jancsó Miklós, Herskó János, Bacsó Péter, Makk Károly, Zolnay Pál, Somló Tamás, Tóth János vagy éppen Zsigmond Vilmos.

Nánay (2005) Radványi Gézát idézi, aki visszaemlékezve a tanítási időszakra kifejti, hogy a filmezés tanítása maximálisan a gyakorlaton, a közös filmezésen keresztül történt. Saját bevallása szerint részben ezért is készítette *Valahol Európában* című filmjét: „megbeszéltem az illetékesekkel, hogy én másképp nem tudok filmet tanítani, csak ha az összes diákkal együtt vállalkozunk erre a nagy kalandra, és ők egy konkrét film elkészítésének közepette érthetik meg minden részletében, hogyan >>csinálódik<< a film...” (Nánay, 2005, p. 197). Elmondása alapján **a tanítás bizonyos fokig naiv formában történt**, a tanárt olyanként kezelve, „aki talán valamivel többet sejt, mint a

többiek, de ezt a többletet is csak vitában, dialektikusan közvetíti” (Nánay, 2005, p. 197).

Az ötvenes évek első felében megalapozott oktatásra ráépülve, az 1956-os forradalom körüli kaotikus idők után, a hatvanas évek fordulóján egyszerre lépett színre egy olyan filmes generáció, mely alapjaiban és mindmáig meghatározója a magyar filmművészetnek. Sára Sándor, Gaál István, Elek Judit, Huszárik Zoltán, Kardos Ferenc, Rózsa János, Szabó István, Sándor Pál, Simó Sándor, Gyarmathy Livia és még sokan mások ekkor alakították ki azt a filmnyelvet, melyet végeredményben az egész Kádár-korszak filmművészete beszélt, talán egészen Bódy Gábor és Tarr Béla megjelenéséig. Természetesen e generáció filmnyelvi újításait alapvetően meghatározták az ugyanekkor bekövetkező változások az európai és amerikai filmművészetben.

Ez az időszak a mester-tanítvány viszony igazi tündöklése. A kézzől-kézre átadott szakmai tudás párosult egy kifinomult esztétikai neveléssel, ahol **a hallgatók elsődleges tanulási forrása maga a mester volt, illetve a mester mellett elsajátítható gyakorlati tapasztalat.** Hihetetlen szoros kapcsolat jöhetett létre mester és tanítványa között. Magyarországon a filmes képzésben kezdetektől fogva kialakult az a szokás, hogy a korábbi hallgatók viszonylag hamar tanársegédekké, majd teljes jogú tanárokká váltak, ezzel is igyekezve biztosítani a vérfrissítést és felkészültséget egy olyan szakmában, mely különösen ekkortájt, az ötvenes-hatvanas években, hihetetlen gyorsaságú „nyelvi” és technikai fejlődésen ment át. Így taníthatott a nagy mesterek mellett Makk Károly és Herskó János, vagy később Fábri Zoltán (Nánay, 2005).

Ebben a viszonyrendszerben a felvételt nyert hallgatók nagyon **hamar kollegiális viszonyt alakíthattak ki mestereikkel, akik kezdettől fogva önálló, független művészekként tekintettek diákjaikra.** A személyesen megszerezhető tapasztalat, a mester és tanítvány közti meghitt, szoros viszony, a kiválasztottság érzete hamar elitképzéssé alakította a hazai filmes oktatást. A mester-tanítvány rendszer kiteljesedésében minden a személyes jelenlét, a filmes közegbe való „bekerülésen” múlt.

Ma, amikor a magyar fiatalok kedvükre utazhatnak, az interneten keresztül szabadon juthatnak hozzá filmekhez, szakirodalmakhoz, szinte bármilyen, számukra releváns forráshoz; és mikor a digitális filmtechnikai forradalomnak köszönhetően egyre kevésbé szükséges a szerencsés „kiválasztottak” közé tartozni a célból, hogy valaki filmet készíthessen, már nehezebben érthető, mekkora jelentősége volt a mester-tanítvány viszonyoknak a rendszerváltás előtt.

A rendezőegyénségek kinevelésének koncepciója Herskó János oktatási reformjával teljedett ki a hatvanas évek elején. Herskó, aki ugyanekkor az európai filmművészeti akadémiákat tömörítő CILECT alelnöke is lett, számos külföldi példát lesett el, és igyekezett a hazai viszonyokra adaptálni (Nánay, 2005).

Herskónak több olyan elképzelése volt, mely mind a mai napig meghatározza a filmes oktatás hagyományát az SZFE-n. Többek között az ő nevéhez fűződik a **vegyes életkorú osztályok indítása**, ahol fiatalabb, az érettségiről frissen érkezett ifjak, és a már diplomával rendelkező és/vagy dolgozó harmincas idősebbek együtt tanulhattak (Herskó, 1964). Szintén az ő nevéhez fűződik, hogy a főiskolai évek alatt az odajáró rendező hallgatóknak minél több fikciós kisjátékfilmet kelljen forgatniuk, hogy a képzés végére saját bőrükön tapasztalhassák meg a szakmát, valamint, hogy könnyebben megtalálhassák egyéni hangjukat. Míg az egyvel korábbi generáció hallgatói inkább a mestereik melletti asszisztensi munkából, a megfigyelésből tanultak, addig Herskó forszírozta, hogy – bár ez jóval költségesebb volt – **a hallgatók saját kezükbe vegyék a kamerát**: „reformunk ’alfája és omegája’ a gyakorlati munka növelése” (Herskó, 1964, p. 177). Az esztétikai jellegű elméleti képzésről a társadalomtudományi, filozófiai, pszichológiai ismeretek elsajátítására helyezte át a hangsúlyt annak érdekében, hogy a hallgatók minél közelebb kerülhessenek ahhoz a valósághoz, melyben hőseiket ábrázolják (Herskó, 1964).

Herskó János, a korszak szerzői filmes szemléletére reagálva **a rendezőket a filmek szerzőivé, íróivá kívánta előléptetni**, és ezzel lényegileg beteljesítette a Szűcs István által megálmodott filmakadémia vágyát. Nánay (2005) könyvében idézi Herskót: „Néhány évtizeddel ezelőtt a rendezők többsége olyan karmester volt, aki le tudott

vezényelni egy filmet, azaz a forgatókönyv alapján összeszervezte a film komponenseit, ma a rendezők többsége inkább olyan zeneszerző, aki maga dirigálja művét, tehát már a forgatókönyv alapkoncepciójában is döntő része van, és a film egészének megvalósítása az ő filozófiai és dramaturgiai koncepciójának jegyében történik” (p. 240).

Az akkor főiskolának hívott Egyetemen tehát **elsősorban egyéniségeket kívántak nevelni**, olyanokat, akik később a fikciós játékfilm készítés terén kiemelkedő alkotásokat hozhatnak létre. Ezzel együtt Herskó már ekkor felismerte a televíziós műfajok oktatásának fontosságát, a filmes kifejezésmódtól különböző jellegének tanítását. Oktatási reformjához kapcsolhatjuk, hogy a filmkészítés korábbi, pusztán mesterség szempontú felfogása erősen elmozdult a művészi önkifejezés felé, ahol a viszonylag könnyen és egyszerűen elsajátítható szakmai ismeretek után a valódi tanulói munka az önkifejezés egyedi módjának megtalálásában teljesedik ki. „Ugyanis míg a filmnyelv kialakulása során a főiskolákon az elméleti oktatás játszott főszerepet, *esztétikailag, gyakorlatilag* pedig a filmcsinálás alapelemeinek elsajátítása, addig ma már, a filmnyelv kialakulása idején, az audio-vizuális nyelven, gyakorlati tanításon alapult sokoldalú *művészképzés* vált elsőrendű feladattá.” (Herskó, 1964, p. 175-176).

Ez a megközelítés, mely az operatőrök képzését vezető Illés György nézeteivel is találkozott, az operatőr hallgatók számára is rendkívül komoly filmdramaturgiai, esztétikai, filozófiai ismereteket írt elő a fotografálás technikai szabályain túl. Végül soron az Illés-féle iskola, mely később világhírűvé tette magyar operatőrök generációit, a filmoperatőr pusztán technikai funkcióin túl, művészi kvalitásainak felismerésén alapult. Mindez értelemszerűen **kialakította a rendező- és operatőrhallgatók közötti rendkívül szoros együttműködést**, az elkészítendő filmről való közös gondolkodást a kezdetektől fogva, nem pusztán technikai, hanem éppúgy filmesztétikai, dramaturgiai szempontból.

A hatvanas évek közepétől a filmes képzés új szakokkal bővült: indult filmvágó, filmdramaturg, gyártásvezető, valamint televíziós adásrendező és kameraman stúdium is (Nánay, 2005). Később, Herskó János 1970-es disszidálásával a filmes képzés meghatározó tanárai Fábri Zoltán és Makk Károly lettek, míg az operatőröknél továbbra

is Illés György, valamint fiatal tanártársai vitték tovább a képzést. Az oktatás struktúrája ez után kevésbé változott. **Az egyes osztályfőnökök egyre nagyobb szabadságot élvezhettek a tekintetben, hogy miképpen alakítják osztályaik számára a curriculumot.** A 16 mm-es film széleskörű elterjedésével általános gyakorlattá vált a több, rövidebb vizsgafilm készítése, valamint az elméleti órákon való közös részvétel az első két év során a különböző szakokra járó hallgatók számára.

Az oktatás szerkezete, formája a hetvenes, nyolcvanas években lényegében változatlan maradt. Jelentős fordulat a rendszerváltás után, Gazdag Gyula film főtanszak-vezetői kinevezése után állt be, ahogy az egész főiskolán is átfogó reformok következtek. A Gazdag által elindított változásokat lényegileg az őt hamarosan követő Zsombolyai János teljesítette ki. A reform lényege Gazdag Gyula külföldi, főleg angol-szász filmes képzéseket követő elgondolása alapján **a produceri és a forgatókönyvírói szakok elindítására tett kísérlet** volt. Míg az előzőt könnyebben, addig a másodikat hosszú évek csatája árán sikerült csak megvalósítani, bár önálló szak akkreditációt a forgatókönyvírói képzés így sem kapott: a mozgókép-tudományi szak akkreditációján belül jelenhetett meg a filmdramaturgiai képzés, forgatókönyvírói diplomát még az első két ilyen osztály sem szerezhette (Nánay, 2005, p. 288).

A filmes képzésben ekkor már megjelent a főiskolai és az egyetemi végzettséget adó képzések kétszintűsége. Vágó, hangmester, gyártásvezető, kameraman, adásrendező szakokon három év után főiskolai diplomát szerezhettek a hallgatók, míg a játékfilmrendező és operatőr, valamint a mozgókép-tudományi szakok öt éves, osztatlan képzése után egyetemi oklevél járt (Nánay, 2005, p. 289).

A filmes képzésben Simó Sándor reformterve és osztályának elindítása után állt be újabb fordulat 1995-ben. Simó lényegében folytatta a Gazdag által kijelölt utat. Hangsúlyozva, hogy a filmkészítés csapatmunka, elképzelésének lényege, hogy **az összes szakot egyszerre indítsa el az akadémia**, így segítve a kreatív kooperációt, alkotó csoportok kialakulását. Simó Gazdagra hivatkozva felismerte, hogy a megváltozott filmnyelvi, filmtechnikai kihívásokra a képzésnek reagálnia kell, bővítenie szükséges a diákok számára megszerezhető tudást, valamint **a pusztán játékfilmes**

**művészképzést egyre inkább ki kell egészítenie a különböző műfajú mozgóképes szakemberképzéssel** (Nánay, 2005, p. 301-302). Már ekkor felmerül a 3+2 éves képzési forma alkalmassága a szakemberképzés-művészképzés felosztásra, azonban itt lényegében 3 éves és 5 éves képzések egymással párhuzamos indításáról volt szó (Nánay, 2005, p. 302). Bár Simó koncepciójában felismerte a produceri képzés fontosságát, valamint erős elmozdulás érzékelhető a praktikus megszerezhető, konkrét ismeretek irányában, **tervéből még hiányzik a forgatókönyvírók különálló képzése**. Ezzel együtt tudjuk, hogy a rendező hallgatók kiemelten, de az egyéb szakirányok hallgatói is figyelemreméltó filmdramaturgiai képzésben részesültek, mely nagymértékben hozzájárulhatott az azóta legendássá vált Simó-osztály itthoni és külföldi szakmai sikereihez.

Simó Sándor 2001-ben bekövetkezett halálával az általa elindított reformkonceptió némileg megtorpant. Az összes szakirány egy időben történő elindítása egy teljes évtizedig váratott magára. **Az első kifejezetten forgatókönyvírói képzés 2001-ben indult Schulze Éva és Orsós László Jakab osztályfőnökök vezetésével**, igaz még mindig mozgókép-tudományi szak néven akkreditálva.

#### *A múlt kritikája*

Ahogy láthattuk, nagy hagyományú filmes akadémiánk képzési szerkezetének gyökerei a második világháború utáni időkből erednek, majd az ötvenes, hatvanas évek magyar filmgyártásának elvárásaival harmonizálva kristályosodtak ki. **Sajnos mára azt kell látnunk, hogy a filmgyártás megváltozott jellegére, a hallgatók újfajta igényeire, a filmtechnikai változásokra, a nemzetközi filmes képzési versenyre a „régis iskola” szerkezetére épülő oktatás nem, vagy csak részben képes reagálni**. A régi szerkezet ugyanis számos irracionális működési formát, valamint olyan kényszereket erőltet az iskolára, melyek sokszor akadályozzák egy modern, naprakész filmes oktatás működését. Egy hasonlattal élve: az Egyetem hagyományos képzése leginkább egy kis garzonlakás felosztásához hasonlatos, ahol sok felesleges álfal még szűkösebbre szabja a teret, irracionális kihasználásra kényszerítve a benne lakókat.

Ezeket az álfalakat érdemes lenne kibontani, hogy átlátható, kényelmes, ésszerű, tereket kapjunk, melyek megfelelnek a lakást jelenleg lakók igényeinek.

Az Egyetem hagyományai szerinti és máig tovább élő, osztályokra bontott képzési forma – korábban erősen, mára talán kevésbé - **akadályozta, hogy a diákok a gyakorlatban elsajátítsák a filmkészítéshez elengedhetetlen kreatív kooperáció** alapjait, illetve, hogy azt tanári felügyelet, iránymutatás mellett végezzék. Ahogy a fenti történeti áttekintésből is kiderül, az egyes osztályvezető tanárok lényegében egyéni curriculum mentén irányították osztályaikat, így sokszor nehézkessé, esetenként teljesen lehetetlenné vált a különböző szakirányok, vagyis osztályok közti együttműködés, nem is beszélve az oktatók közötti kooperációról. Más és más létszámban, eltérő képzési szinten, különböző tapasztalattal a hátuk mögött, egymástól elszigetelten tanultak a különböző évfolyamok, különféle szakirányainak hallgatói. **Kirívóan nagy probléma volt ez éppen a forgatókönyvíró osztályok számára, ahol a diákoknak elengedhetetlenül fontos lett volna, hogy írásaikat lássák a gyakorlatban megvalósulni.** Hogy szemléletes példával éljek: a forgatókönyvíró hallgatók számára ez majdnem olyan, mintha az operatőr hallgatók képzésük során legfeljebb egyszer-kétszer kaphattak volna lehetőséget arra, hogy az általuk filmre rögzített anyagokat előhívják, és megtanuljanak helyesen exponálni.

Ennek eredményeképpen a hallgatók kreatív kooperációs képessége igen alacsony maradt, és szinte teljesen esetleges volt, hogy fejlődik-e vagy sem. Sok esetben kénytelenek voltak az iskola képzési keretein kívül keresni a csapatépítés, az együttműködés lehetőségeit, holott ez kellett volna, hogy a filmes oktatás gerincét képezze („*Európai szellemben*”, 2007). Az osztályok szeparáltsága akadályozza, hogy a hallgatók megértsék, mivel foglalatoskodik a társuk, megtanulják tisztelni mások munkáját, és világosan lássák saját szerepüket a filmkészítési folyamatban.

**Alapvetően megkérdőjelezhető koncepcióra épült az osztályokba történő szakirányok válogatása is.** A rendező-operatőr osztályok együtt indításának hagyománya például azt a mára meghaladott, idejét múlt látszatot kelti a hallgatókban, hogy a rendező legfontosabb kreatív partnere az operatőr, holott az sokkal inkább a

forgatókönyvíró, illetve a kreatív producer kellene, hogy legyen (nem kisebbítvén ezzel a filmoperatőr szerepének rendkívüli fontosságát egy filmalkotásban!). A vágók, és gyártásvezetők egy osztályba kényszerítése ugyanakkor előbbiekre kreatív hozzájárulását teszi zárójelbe, a kivitelezők, végrehajtók feladatköreibe utalva a montázs rendkívül fontos alkotói tevékenységét. A 2011-ben indított 6x6-os képzés egyik előnye, hogy a szakirányok száma megegyezik az osztályok számával, vagyis legalább az osztályok szintjén nem erőltet össze mesterségesen szakirányokat.

Az egymástól szeparált osztályok, valamint az osztályokba téves koncepciók alapján összeerőltetett szakirányok hátrányai mellett **meg kell említeni egy harmadik problémát, az osztatlan képzését**, mely egészen a közelmúltig megoldatlan volt. Bár 2011 szeptemberétől a hat szakirányból öt alapképzésen indul, az osztatlan formában hagyott forgatókönyvíró képzésben továbbra sincs lehetőség arra, hogy a hallgató egy, vagy akár több ponton – úgymond - „kiszálljon” a képzésből, ugyanakkor tudásának megfelelő képesítést szerezzen. Ennek következtében, amennyiben megkérdőjelezi egy-egy hallgatója alkalmasságát az Egyetemi Oklevél elnyerésére, az intézmény előtt is csupán két út áll: vagy elküldi a hallgatót, akár több év befektetett oktatói munka dacára, vagy hagyja „végigmenni”, abban bízva, hogy az élet, vagyis a szakma majd korrigálja az Egyetem hibáját, és a hallgató végül tudásának, szorgalmának megfelelő pozícióban lesz képes elhelyezkedni. A tapasztalatok azt mutatják, hogy az Egyetem – különböző okoknál fogva - szinte soha nem vállalta hallgatói elküldését az utóbbi években, így túlzás nélkül állíthatjuk, hogy **a hallgatók számára a képzésre való bekerülés, vagyis maga a felvételi az Egyetemen eltöltött öt év legnagyobb kihívása maradt, míg az Egyetemi Oklevél megszerzése talán a legkisebb**. Említeni sem kell, hogy ez mennyire káros volt az oktatás általános színvonalára, a diákok és a tanárok munkamoráljára egyaránt. Az osztatlan, öt éves képzés beláthatatlannak tűnő hossza, a bukás, illetve a hallgatói jogviszony elvesztésének valódi veszélye nélkül túlzottan magabiztossá tette a hallgatókat, negatívan befolyásolva az általános teljesítményt. Ahelyett, hogy a hallgatók helytállása, teljesítménye, és ezzel párhuzamosan a szakmai és művészi követelmények évről-évre egyre emelkednének, a negyedik, ötödik év tájékára a képzési programból, így a diákokból is rendre elfogyott a lendület: csökkent a követelmény, esett a



teljesítmény. Minderről később, a *Forgatókönyvírás oktatásának helyzete* című alfejezetben bővebben is írok.

Az SZFE meglehetősen későn reagált a bolognai rendszerű felsőoktatási követelményekre. Ahogy az osztatlan képzések felváltása alap-, és mesterképzéssel is későn érkezett, - és ahogy látjuk, nem történt meg maradéktalanul - úgy **a kreditrendszer is csupán jelképesen került bevezetésre**. A közelmúltban és ma is egyfajta ál-kreditrendszer működik, annak valódi, tartalmi kiaknázása nélkül. Miről is van szó pontosan?

Csak úgy, mint az osztályokba kényszerítés esetén, az órarendek, illetve a tanórák esetén is felesleges falakat húzott fel az Egyetem egy akkora hallgatói létszám mellett, mely legfeljebb egy kisebb magángimnázium padsorait lenne képes megtölteni. Az összkreditszámban ugyanis, a kötelezően elvégzendő tanegységek mellett **hiányoznak a kötelezően, de szabadon választható, illetve szabadon választható kreditek**. Első ránézésre ez lényegtelennek tűnik. Éppen ellenkezőleg! Ez az egyik legfőbb oka, hogy mindmáig az Egyetem kifejezetten rossz határfokon használja ki oktatói szellemi kapacitását, az oktatók által átadható tudást és szakmai tapasztalatot nem megfelelő módon és mennyiségben juttatja el hallgatóihoz.

Az osztályokba kényszerített hallgatók ugyanis, csak az akkreditációban számukra előre meghatározott órákat vehetik fel. Minden egyéb csupán a magán jellegű érdeklődés tárgykörébe tartozik. Ebből következik, hogy hiába érdeklődnének olyan oktatók kurzusai, tanórái iránt, akik az ő rendes órarendjükből hiányoznak, azok óráira erőn felül, a hivatalos képzésen kívül járhatnának csak, nagy valószínűséggel egy kötelezően elvégzendő tanegység rovására. **Az egyes oktatók által felkínált tudás, szakmai tapasztalat limitált mennyiségű hallgatóhoz juthat csak el**, még akkor is, ha az adott kurzus, illetve tanegység különböző szakterületről érkező hallgatók számára egyaránt érdekes, releváns lehetne. Az egyes osztályvezető tanárokon múlik ma is, hogy az osztályukba tartozó hallgatókhoz mely oktatókat hívják meg tanítani. (Sokszor ezek az értékes oktatók csupán egy-egy intenzív kurzus erejéig vannak jelen egy osztály életében a három vagy öt év során.) Ez szükségszerűen torzítja a szabad választás

lehetőségét, illetve ellentétben a hallgatók azon jogos igényével, hogy egyetemi éveik alatt az Egyetemen rendelkezésére álló szaktudás legszélesebb spektrumát kaphassák meg. Ez másfelől **az oktatók közötti egészséges versenyt és szelekciót is korlátozza**: a valódi kreditrendszer megvalósulása esetén pontosan mérhető lenne az egyes meghirdetett tanegységekre történő tárgyfelvételek száma („*Európai szellemben*”, 2007, p. 338).

#### *A forgatókönyvírás oktatásának helyzete*

A forgatókönyvírás, filmdramaturgia oktatása a Színház-és Filmművészeti Egyetemen nem nyúlik vissza olyan tekintélyes múltra, mint a rendezői vagy az operatőri képzés. Idén, 2011 szeptemberében, az Egyetem a negyedik - mostanra filmdramaturg szakra keresztelt - filmírói képzését indította el.

Ahogy már korábban említettem, a filmdramaturgiai képzés fontosságának felismerését Gazdag Gyula és Simó Sándor rendező tanárok nevéhez köthetjük, akik legelőször hívták fel a figyelmet arra, hogy a rendszerváltás után - azzal összefüggésben és attól részben függetlenül - a rendező centrikus, elitista művészképzési modell újragondolásra szorul (Nánay, 2005). Az ő filozófiájukat kiteljesítő, végül **a filmírást ténylegesen fókuszába állító képzés elindítása már Schulze Éva és Orsós László Jakab nevéhez fűződik.**

A tény önmagában, hogy a forgatókönyvírást mint önálló szakot, a filmes képzés több, mint hatvan éves történetének csupán utóbbi tíz évében ismerték el, sokat elárul a forgatókönyvírói szakma helyzetéről Magyarországon. Általában azt mondhatjuk, hogy a forgatókönyvírás oktatásának elfogadtatása körüli erőpróbák, a képzés Egyetemen belüli rangjának kivívása, **a filmíró hallgatók legitimációs nehézségei és küzdelmei egybe esnek a filmírói szakma egzisztenciális küzdelmeinek alakulásával hazánkban az Egyetem falain kívül.** Éppen ezért, az elmúlt tíz év mérlege a filmírást oktatásának szempontjából nem sokban különbözik a filmírást szakmájának helyzetétől ugyanezen időszak alatt.

Én magam, aki 2001-től az első, tartalmilag forgatókönyvírói képzést nyújtó osztályba jártam, az elmúlt évtizedben pontosan nyomon követhetem, előbb hallgatóként, később diplomás film forgatókönyvíróként a filmírás oktatásának és a filmírásnak mint szakmának – hogy úgy mondjam – „függetlenségi harcát”. Tapasztalatom alapján állíthatom, komoly ellenszélben kellett zászlót bontania egy olyan szakmának, melynek folytonossága, hagyománya több évtizeddel korábban megszakadt Magyarországon. Sajnos a filmírók „születése”, a forgatókönyvírói szakma létrehozása egzisztenciálisan – mind anyagi, mind szellemi értelemben – érdekellentéteket szült, pontosabban szülhetett *volna* a rendezőkkel. A forgatókönyvíró szakma háttérbe szorítása miatt ugyanis komoly ellentétek – szerencsére vagy sem - de nem alakultak ki: **a nemzeti filmipar megmaradt alapvetően rendező centrikusnak.**

Ennek ellenére, illetve ezzel párhuzamosan, figyelemreméltó, pozitív irányú változások álltak be e szakma elfogadásával, a filmíró szerepének tudatosításával összefüggésben. **A professzionális, „jó” forgatókönyvek fontosságát az elmúlt évtizedben folyamatosan hangoztatta a filmkritikai újságírás.** A filmírói szakma, és ezzel együtt a forgatókönyvírói képzés lassan, de egyre biztosabban legitimálja magát azok számára is, akik továbbra is vonakodnak újragondolni a szerzőiség kérdését, illetve az írás oktatásának lehetőségességét. Mára pedig, az új filmfinanszírozási politikában központi szerepet kívánnak juttatni a forgatókönyvíróknak, illetve a forgatókönyvírás oktatásának. (Más kérdés, hogy a Nemzeti Filmalap a forgatókönyvírás oktatásának centrumát mintha nem feltétlenül a hazai filmeseket mindmáig egyedülálló színvonalon képző Színház-és Filmművészeti Egyetemen képzelné el.)

A pozitív irányú elmozdulások ellenére a korábban oklevelet szerzett, illetve a jelenleg még az Egyetemre járó forgatókönyvíró hallgatók között végzett kérdőíves felmérésem eredménye jól mutatja, hogy **mind a forgatókönyvírói képzés, mind a forgatókönyvírói státusz megítélése meglehetősen negatív a hallgatók véleménye szerint.**

A felmérés egy *képzési*, valamint egy *pályakövetői* kérdőívből állt. A kérdőíveket 2011. júliusában osztottam szét, majd augusztus végéig gyűjtöttem a válaszokat, anonim

módon. A már végzett, illetve a felmérés idején még az Egyetemre járó hallgatók összlétszáma 27 fő volt. (Én értelemszerűen nem vettem részt a kérdőívek kitöltésében.) Ebből 13 fő töltötte ki a kérdőíveket, tehát 13 *képzési*, és 12 *pályakövetési* kérdőívet kaptam vissza (egy fő úgy érezte, még nem tud kész válaszokkal előállni a *pályakövetési* kérdőív kérdéseire). Az egyes kérdőíveken belül nem mindenki válaszolt az összes kérdésre, azonban a túlnyomó többsége azoknak, akik kitöltötték a kérdőíveket, minden kérdésre felelt.

Előljáróban talán fontos megemlíteni, hogy a képzéssel kapcsolatos kérdőívet kitöltők többsége szerint a kérdőív „jól” lefedi a forgatókönyvírói képzéssel kapcsolatos fő kérdéseket. Fontos azt is világossá tennünk, hogy a kérdőívekben nem (!) a szakon oktató tanárok rátermettségére kérdeztem rá, mivel vizsgálódásomnak ez nem tárgya. **A kérdőívek célja az oktatás struktúrájával, stratégiájával, illetve a képzésen megszerezhető tudás későbbi hasznosíthatósággal kapcsolatos felmérés volt.**<sup>18</sup>

*A képzési kérdőívekre adott válaszok megerősítették az SZFE filmes képzésével kapcsolatos, általános kritikai észrevételeimet. A forgatókönyvírói képzés éppen ott kapta a legalacsonyabb osztályzatokat, ahol az Egyetem filmes képzése amúgy is elmarad a kor követelményeitől, ahol irracionálisan, és/vagy alacsony határfokkal működik.*

Mindenekelőtt jól látszik, hogy **az osztatlan képzésben az oktatási program intenzitása fokozatosan csökken**, és ezzel párhuzamosan a hallgatók befektetett energiája is.<sup>19</sup> Értelemszerűen következik ebből, hogy a kérdőívet kitöltők elsősorban többsége három évesre rövidítené a filmírói képzést. Ez persze nem jelenti feltétlenül azt, hogy e képzést mindössze három évben kellene maximálnunk, sokkal inkább arra reflektál ez az adat, hogy a harmadik év táján kezd drasztikusan zuhanni a képzési program intenzitása.

A forgatókönyvírói képzés mindent egybevéve közepes alatti értékelést kapott. A hallgatók nem tartják elégségesnek a forgatókönyvírás elméleti háttérével foglalkozó

---

<sup>18</sup> Lásd Melléklet.

<sup>19</sup> Lásd Melléklet/grafikonok.

oktatást, az angol szaknyelv oktatását, valamint a szak nemzetközi bekötöttségét (workshopok, nemzetközi pályázatok). Ugyanígy **hiányolják a kreatív kooperáció alapjait az egyéb szakokon tanuló hallgatókkal**, illetve úgy látják, a más szakokon oktató tanárok szaktudásához sem férnek, fértek hozzá a megfelelő mértékben. A képzési kérdőívre adott válaszok alapján megállapítható, hogy a hallgatók szerint nem kaptak elégséges képzést a különböző mozgóképes műfajok területén, és, hogy a hallgatók többsége jelentkezett, vagy jelentkezett volna egyéb szakra is, ha felvételi évében más szakok is indulnak.

Viszonylag jól szerepelt az írói képzés a feladatok gyakorlati jellege, a kiadott feladatok mennyisége, valamint a hallgatók által hozott munkák alapos, részletes szakmai kiértékelése tekintetében.

A *pályakövetői kérdőívek* eredményei - melyek már csak részben hozhatók összefüggésbe az SZFE által nyújtott filmírói képzéssel - változatos képet mutatnak. A válaszadók közül nyolcan jelenleg is az Egyetem hallgatói, míg négyen már végeztek.

A kérdőív válaszainak a képzéshez köthető részei viszonylag negatívak. Így például a válaszadók többsége úgy véli, **kevésbé tudja alkalmazni az írói képzésen tanultakat a különböző mozgóképes műfajokban történő munkában.** (Ez értelemszerűen összefügg a képzési kérdőív ide vágó kérdésére adott szintén negatív válasszal.) A 12 válaszadó közül 7-en gondolják úgy, hogy ha most felvételiznének az Egyetemre, újból a forgatókönyvírói képzésre jelentkeznének.

Valamivel pozitívabban, közepesre értékelték a válaszadók a forgatókönyvírói képzésen tanultak általános hasznosíthatóságát a munkájuk során, és ugyanígy **többnyire versenyképesnek érzik magukat külföldi forgatókönyvíró kollégáikkal szemben.** (Ez utóbbi érdekes annak tükrében, hogy a képzési kérdőívben erősen hiányolták az angol szaknyelvű oktatást.)

A forgatókönyvírói pályáról a kérdőív válaszai alapján szintén nem kapunk túl pozitív képet. A végzett vagy jelenleg még az Egyetem forgatókönyvírói képzésére járók

közül csupán 3 válaszadónak van a forgatókönyvíráshoz köthető rendszeres jövedelme. Többségük a mozgókép szakma, vagy egyéb szakmák területén is dolgozik, melyek közül a rendezés, a vágás, a színházi tevékenység a leggyakoribbak. Túlnyomó többségük a jövőben is szeretne a mozgókép szakma egyéb területein dolgozni. Ez persze nem jelenti feltétlenül a forgatókönyvírói szakma egzisztenciális nehézségeit, utalhat a hallgatók sokoldalúságára is, ugyanakkor ilyen mértékben (12-ből 10 fő!) mindenképpen figyelemreméltó jelzés.

A képet színesíti, hogy a válaszadók kétharmada forgatókönyvíróként tekint önmagára, és ugyanennyinek a válaszadás idején volt (fizetett vagy nem fizetett) forgatókönyvírói megbízása. Ugyanakkor a válaszadók többsége szerint a mozgókép szakma egyéb területein dolgozókhöz képest sokkal rosszabbul keresnek.<sup>20</sup>

Jól látszik tehát, hogy **mind a forgatókönyvírás oktatási stratégiájával, mind a forgatókönyvírói szakma megbecsülésével el nem hanyagolható problémák vannak.** Míg az utóbbira kevésbé, addig az előbbire komoly hatással lehet az Egyetem, amennyiben képes megújítani a filmes képzés általános struktúráját, és ezen belül a forgatókönyvírói képzés stratégiáját is.

#### *Válaszút előtt*

Az elmúlt évtized filmtechnikai és filmnyelvi, valamint szociológiai és gazdasági változásaira; az egyre szélesebb európai és nemzetközi szintű átjárhatóságra, a globális verseny növekedésére megkerülhetetlen, hogy a Színház-és Filmművészeti Egyetem filmes képzése is reagáljon. Erre látszik törekvés, és bizonyos változások kézzel foghatóan el is indultak. Így például változás a már említett osztott képzések elindítása, még ha pont a forgatókönyvírás oktatása osztatlan is maradt. Másfelől – ahogy feljebb már említettük - alapvető változás, hogy az Egyetem 2011 szeptemberétől, az európai filmművészeti egyetemek többségének gyakorlatát követve, egy időben, egy évfolyamban indította el mind a hat szakirányát (operatőr, rendező, vágó, filmdramaturg, gyártásvezető, hangmérnök), melyet az egyszerűség kedvéért „6X6-os képzésnek”

---

<sup>20</sup> Lásd Melléklet

neveztek el.<sup>21</sup> A külföldi iskolák filozófiájától eltérően azonban nem született konszenzus az osztályok és az azokhoz tartozó osztályfőnökök rendszerének átalakításáról, de nem történt váltás a kreditrendszer valódi tartalommal való megtöltésében sem. **A sokféle, egymásnak ellentmondó változásból világos tehát, hogy az Egyetem egyfajta átmeneti állapotban van.** Válaszút elé érkezett, és egyelőre hezitál rálépni egy radikálisan új útra. Mire is gondolok konkrétan, miben is áll az elbizonytalanodás?

Optimális esetben a strukturális változtatások új filozófia, új stratégia nyomán jönnek létre. Nincs ez másképpen a filmművészeti oktatás új stratégiáinak kidolgozása esetében sem. Nem pusztán szervezési, napi, pragmatikus kérdésekről beszélünk csupán, hanem magasabb szintű, meggyőződésbeli különbségek ütközéséről. Az elbizonytalanodás az új filozófia megtalálásának hiányából, pontosabban a megváltozott környezet, illetve hallgatói elvárások sokasága, és az arra sokszor megkétszerezve reflektáló oktatási stratégia közötti konfliktusból fakad. **Alapvetően két ellentétes látásmód ütközik: az angol-szász pragmatizmuson alapuló, „minden tanulható és minden tanítható” típusú gondolkodásmód, és egy romantikusabb, az elit-képzésre, a mester-tanítvány viszonyra és a nehézkesen definiálható „tehetség” fogalmára épülő rendszer.**

Mára túlnyomóan olyan hallgatók felvételiznek az Egyetemre, akik 1990 után születtek, a demokratikus, nyugatias piacgazdasági és kulturális hatásokra nyitottan szocializálódtak. Ez a Music Television, a Pulp Fiction és a Star Wars generációja. Egy olyan generáció, melynek tagjai – az elmúlt húsz év minden lehangoló magyar példája ellenére – (egyelőre) bízhatnak (de legalábbis reménykedhetnek) a tanulás általi előbbre jutásban, a valamilyen mértékű társadalmi mobilitásban. Alapvetően szabadelvű - vagy inkább: szabadság orientált - gondolkodásuk kiegészül az elmúlt tíz év hihetetlen mértékű információs forradalmának pragmatizmusával, ahol az információhoz való hozzáférés minden korábbinál gyorsabban és szabadabban történik. E forradalommal együtt járt a felsőoktatási verseny erősödése, az életstílus felpörgése, a karrier- és családtervezés módjainak, szempontjainak változása is. A mai felvételizőknek jóval

---

<sup>21</sup> A tervek szerint minden szakirányra 6 hallgatót vettek volna fel. Ez a koncepció később kis mértékben változott.

nagyobb anyagi befektetésbe kerülnek a felsőoktatási tanulmányok, ezért a hihetetlen információs kínálat mellett számukra egyre „drágább” lett a felsőoktatási intézményekben eltöltött idő. Ez azt jelenti, hogy **a lehető legrövidebb idő alatt, a lehető legnagyobb információ mennyiséget, tudást, tapasztalatot igyekeznek megszerezni.** Ez a jelenség természetesen hordozhat magában negatívumokat, de alapvetően egy pragmatikusabb, lényeglátóbb, koncentráltabb oktatás iránti igényt hoz létre.

A fent leírtakhoz szorosan társul, hogy a mai felvételizők azonnal hozzáférhetnek más európai, vagy akár Európán kívüli filmművészeti egyetemek, iskolák programkínálatához. Amennyiben anyagi és nyelvi korlátaikat képesek legyőzni (előbbit talán nehezebben, utóbbit többnyire könnyedén), semmi nem akadályozhatja őket abban, hogy a bolognai rendszerű, páneurópai felsőoktatásban szabadon vándoroljanak. Az SZFE tehát nem az egyetlen filmes felsőoktatási lehetőség a mai magyar felvételiző számára!

**Világos tehát, hogy a bekerülő hallgatók igénye alapvetően egy átlátható, jól strukturált, intenzív, pragmatikus oktatás, ahol a gyakorlati képzés megfelelően irányított, és kiegészíti egy erős elméleti háttér.** Egyszerűbben fogalmazva: a befektetett pénzükért és/vagy idejükért cserébe tanítsák meg nekik, hogyan kell „jó” filmeket csinálni.

Az Egyetem oktatói tradíciója, ahogy azt az előbbi fejezetben bővebben kifejtettük, ezzel szemben mintha inkább egy elitista, zárt belső rendszerű, a kiváltságos tehetségekre épülő, a filmművészet elsajátítható fogásait konkretizálni hezitáló, szubjektív követelményrendszert felállító gyakorlatra épülne. E szemlélet a 19. századból átörökített, zseni-kultuszon alapuló, a mester-tanítvány viszonyra épülő akadémiai filozófiában gyökerezik. Fontos megjegyeznünk, hogy az ún. „tehetségre” való hivatkozás a történelem során az uralkodó elit reprodukciójának bújtatott formája is volt (R. L. Lively, 2010).



A Nemzeti Fejlesztési Terv keretén belül az SZFE 2007-ben „Európai szellemben” – *A Színház- és Filmművészeti Egyetem működési struktúrájának korszerűsítése az EU-s normákkal összhangban* címmel kiadott egy összefoglaló tanulmányt, mely dokumentumban leírtakat korábban az Egyetem Szenátusa egyhangú szavazattal elfogadott. Ez a könyv több fejezeten át taglalja az Egyetem számára követendő új gazdasági, infrastrukturális és oktatási stratégiákat. Disszertációm számára alapvetően két releváns fejezete van e könyvnek.

Az egyik a *Színház-és Filmművészeti Egyetem Film főtanszak önértékelés 2006* című fejezet, mely az Egyetem filmes képzésén oktatók véleményét összegzi irányított kérdések alapján. Anélkül, hogy részleteibe menően ismertetném a különböző kérdéseket, és az arra adott igen csak diverz válaszokat, a legfontosabb, hogy újból megállapítsam: **az Egyetem filmes oktatói bizonytalanok a filmes képzés követendő oktatási stratégiáit illetően.** Szinte kivétel nélkül érzékelik, hogy az Egyetem filmes képzése nem képes megfelelő módon reagálni a megváltozott környezetére, sem filmtechnikai, sem oktatási értelemben, ugyanakkor számos különféle utat látnak maguk előtt ennek megváltoztatására. Tisztelik, és bizonyos fokig konzerválnák az Egyetem filmes képzésének mester-tanítvány alapú, osztatlan elitképzésekre épített, osztályokba rendezett világát, ugyanakkor felismerik, hogy ez a rendszer mára elavult: nem képes kielégíteni a hallgatói igényeket, illetve nem versenyképes a külföldi filmiskolák által nyújtott képzésekkel sem. Talán éppen ezért: „A 3+2-t a válaszadók zöme alkalmas szerkezetnek tartja (operatőri, tv-s képzés, vágók) a szakmát iparként is felfogva véleményük szerint az első három éves képzés a film-, a médiaipar utánpótlását teremtheti meg...”, illetve: „A válaszadók zöme szerint a mesterképzés két évébe a művész-képzés kiváló hagyományai jól beépülhetnek.” (*„Európai szellemben”*, 2007, p. 337).

**A jövő oktatási stratégiáira vonatkozóan, vagyis a vázra építhető tartalommal kapcsolatban azonban már nagyon széttartóak az oktatói elképzelések.** Egy részük felveti az elitképzés-tömegképzés dilemmáját, vagyis, hogy az Egyetem őrizze meg alapvetően elitista jellegét, másik részük éppen a bolognai rendszerű osztott képzés bevezetése nyomán javasolja, hogy az intézmény engedjen több

hallgatót az alapképzésekre, majd a mesterképzésre „tolja át” az ún. elitképzést. Megint mások azt vallják: „Valódi *hallgató centrikusságra* kell átállnia az intézménynek. Az oktatási folyamat e felfogás szerint produkciók létrehozásából áll, melyet a funkcionális egységek üzemszerűen szolgálnak ki, és minden ennek van alárendelve.” („*Európai szellemben*”, 2007, p. 339). De szintén megemlítik, hogy „*Mozgóképalapú* oktatásra kell áttérni megszüntetve a film és az elektronikus képalkotás közötti mesterségesen szított ellentétet, és azt műfaji felosztással helyettesíteni az első három év alatt” (p. 339). Szintén a felvetések között szerepel, hogy felül kell vizsgálni az elavult mester-tanítvány viszonyra épülő oktatást; hogy „a *műfaji képzésre* nagyobb hangsúlyt kellene fektetni, (...) akár önálló képzési szint is lehetne” (p. 342); vagy, hogy szorosabbra kéne fűzni az együttműködést a hazai művészeti felsőoktatási intézményekkel. **A felvetett dilemmák között ott rejtőzik egy új oktatási stratégia váza, illetve az európai stratégiák átültetésének lehetősége, azonban jól látszik: a kérdésfelvetéseken túl nem látszanak kiforrott koncepciók.**

Disszertációm számára másik releváns összefoglaló a könyv legvégén található: az *Utak és módszerek, avagy mit tanulhatunk európai kollégáinktól/Film* című fejezetben. Ez a fejezet öt, nagy hírnevű európai filmiskola működését, oktatási stratégiáit mutatja be röviden, mintegy villanófényt vetve az európai filmes oktatás egy-egy meghatározó szeletére. A vizsgált öt iskola a koppenhágai Den Danske Filmskole, a párizsi FÉMIS, a madridi ECAM, az angol London Film School, valamint a szintén brit NFTS. Ezen iskolák közül a dán filmiskolával részletesen is foglalkoztam, itt csupán idézném a fejezetből az öt iskola közös jellemzőin alapuló következtetést. „**Az oktatói** (értsd: SZFE filmes oktatói – *Sz. I.*) **interjúzás során felvetődött hiányosságok-teendők egy része Európa-szerte bevett oktatási metódusok adaptálásával megszüntethető/megvalósítható** (kiemelés az eredeti szövegben – *Sz. I.*): minden iskola a *hagyományos, klasszikus filmkészítési szabályokat tanítja egy jól leírt, világosan kidolgozott filmkészítési gyakorlatrendszeren keresztül* – ez a hallgatók számára az első évtől ismert, átlátható és követhető, a nem megfelelés szankcióival együtt. A gyakorlatok szervezésének módjával a *kooperációs készséget* fejlesztik, és e célt egyenrangúnak tekintik a filmkészítési ismeretek megtanításával. Alapját egy meghatározott szakindítási koncepció adja és külön oktatói gárda felelős a hatékonyságért. A gyakorlatokat

*vetítésekhez kötött* esztétikai, szociológiai, történeti elméleti oktatás egészíti ki. A *forgatókönyvírói, forgatókönyv-fejlesztői képzés* minden iskolában kiemelt eleme az oktatásnak (pl. a dán mozilátogatók 40%-a ma hazai filmre vált jegyet, ez a folyamat közönségvizsgálatokkal és erre épülve a forgatókönyvírói képzés megerősítésével kezdődött). A minden trimeszterben-szemeszterben elvégzendő filmkészítési feladatok és az ezt kísérő hazai és külföldi előadók által tartott anyanyelvi és idegen nyelvű *kurzusok* alkotják az oktatás alapvető struktúráját és tantestület-szervezés alapelvét.” (p. 363-364).

A fenti rövid összegzésben lényegében minden olyan lényeges fogalom (kreatív kooperációs készség, forgatókönyvírás fejlesztése, kurzusok, átlátható és követhető, kidolgozott filmkészítési gyakorlatrendszer, kiegészítő elméleti oktatás) említésre kerül, mely egy új filmes oktatás stratégiájának alappillére lehet.

A 2007-es vélemények, valamint a már akkor megfogalmazott lehetséges irányok eredőjeként 2011-re komoly változások álltak be a képzésben, azonban továbbra is hiányoznak a radikálisan új stratégiák, az új filozófia.

Az Egyetem filmes oktatása alapvetően az osztott képzésekre kezd ráépülni, valamint az osztályokban, szakokban való gondolkodás helyett megerősödött az évfolyamokban való gondolkodás. A három évre előre eltervezett, követhető, a hat szakirány számára közösen megoldandó fő feladatokból áll a képzés, mellyel párhuzamosan megmaradtak a szakirányok, és az azokon teljesítendő szakirány specifikus curriculum. Az első év első szemeszterében, minden szakirány hallgatója a gyakorlatban, egyszerű, rövid filmekken keresztül megismerkedik a filmkészítés alapvető fázisaival, a többi szakiránnyal.

Mint már említettük, az alapképzés egyelőre nem indult el minden szakon, így a forgatókönyvíró szak továbbra is az osztott képzés nehézségeivel kell, hogy szembe nézzen. Szintén elmaradt a korábban említett kreatív produceri szak elindítása. Helyette megmaradt önálló egyetemi szakként a gyártásvezető szakirány, amit főiskolai, vagy OKJ-s szinten is elegendő lenne oktatni.

\*

A kritikai elemzés, az állapotfelmérés után felvetődik a kérdés, hogy hogyan tovább? Ha elfogadjuk, hogy az Egyetem filmes képzése válaszút elé érkezett, vajon milyen új útra lépjen rá? Merre érdemes haladni a forgatókönyvírói képzésnek? Milyen új, a jelenkor hallgatói, oktatói és szakmai kihívásaira reflektálni képes stratégia mentén? Mit és milyen mértékben importáljunk a külföldi filmes képzések rendszeréből? Ezekre igyekszem koherens válaszokat adni a következő fejezetekben: először a filmes képzésre általánosan, majd specifikusan a forgatókönyvírói képzésre vonatkoztatva.

## Egy új filmes oktatás stratégiája

Mint említettem, a művészeti képzések, így a filmes képzés mögött is – jó esetben - valamilyen meggyőződés áll. A struktúra lényegében e meggyőződés leképezése. Éppen ezért a struktúra változtatása önmagában alig ér valamit, ha nincs mögötte egy koherens elképzelés, stratégia. Világossá kell tennünk, hogy az új képzés milyen elgondolásra épül, és miben különbözik lényegileg a korábbi gyakorlattól. **Az SZFE számára e disszertációban ajánlott új filmes oktatás stratégiája két, egymással szorosan összefüggő kérdésben hoz újítást.** Nézzük, mik ezek.

A magyar művészeti oktatás, így a filmes képzés fókuszában is a *tehetség* áll. Ezért az intézmények egyik legfontosabb feladata, hogy alapos munkával kiválogassák az általuk legtehetségesebbnek gondolt diákokat, akik közül a legígéretesebb művészek kerülhetnek majd ki. Már említettük, hogy e szelekció maga, pontosabban ezen a szelekciós vizsgán való megfelelés az egyes intézményekbe bekerülő hallgatók talán legnagyobb kihívása képzésük során. A sikeres felvételi kézzelfogható, visszavonhatatlan bizonyítéka tehetségüknek, melyre persze joggal büszkék. Később a képzésük a tehetség előfeltevéséből kiindulva határozza meg önmagát.

Ezzel – úgy vélem – több probléma is van. Egyrésztől **a tehetség igen zavaros, nehezen definiálható fogalom.** Kérdés, hogy veleszületett képességekről van-e szó, avagy „útközben” kifejlesztett érzékről. Egy három éves gyerekre még ritkán mondjuk, hogy tehetséges ebben vagy abban, egy kamaszra, fiatal felnőttre már annál többször. De

vajon egy genetikailag meghatározott tulajdonság fokozatos felszínre kerüléséről van szó, vagy inkább az évek alatt, különböző okok miatt kifejlődő képességek halmazáról? Előbb van a tehetség, és abból következik az eredmény, vagy fordítva: a kezdeti eredmények ösztönző hatására indul el valaki a „tehetséggé válás” útján?

E dilemma már a közoktatásban megjelenik, ahol egészen korán, az általános iskola megkezdésekor kíméletlen szelekcióba és ítéletalkotásba kezd a nebulók vélt vagy valós tehetsége, képességei felett, majd folytatja ezt a gyakorlatot egészen az érettségiig. Folyamatos, túlzott eredmény centrikusságával hamar lemond bizonyos tanulókról, akik éppen az adott évben, abból a konkrét tárgyból még nem teljesítenek úgy, ahogy azt valamilyen külsőleg meghatározott mérték alapján az iskola elképzei, mintha az iskola harmadik, vagy negyedik osztályában mindenkinek ugyanolyan magasnak illene lenni. Tyúk-tojás problematikával állunk szemben, hiszen, ha egy-egy lemaradás után a gyermek kicsi kora óta azt hallja, hogy ebben és ebben a tárgyan ő nem elég ügyes, viszont abban és abban meg igen, hamar elfogadja ezt, és azokban fog teljesíteni, amelyekben úgymond jó, és „hagyja futni” azokat, melyekben kevésbé (rosszabb esetben persze egyikben sem teljesít). Értelemszerűen minden diák azok iránt a tárgyak iránt fog nagyobb érdeklődést mutatni, ahol sikerélményei lehetnek, a kudarokat pedig igyekszik elkerülni. Innentől kezdve igen nehéz megállapítani, hogy a bizonyos tantárgyakban megmutatkozó eredmény veleszületett érzékre vall-e, vagy csupán arról van szó, hogy a diák az adott tárgyan szívesen és szorgalommal teljesít, erején felül igyekszik, és ez által jó, netán kimagasló eredményeket ér el. Vagyis tudatosan fejleszti gondolkodásának bizonyos területeit, míg másokat kisebb mértékben fejleszt.

Ettől függetlenül **szó sincs arról, hogy egy különleges érzékenység ne lenne nélkülözhetetlen, vagy ne állapíthatnánk meg egy felvételi során, hogy bizonyos jelentkezőknek több érzékük van a művészi gondolkodáshoz, mint másoknak.** Ahogy Orsós (2008) pontosan rámutat: „Vannak, akik hiába tesznek erőfeszítéseket, sok mindent nem vesznek észre a körülöttük zajló eseményekből. Vagy egészen egyszerűen rosszul látnak. Ez utóbbi a legnagyobb akadály a íróvá válásnak.” (p. 12).

Ugyanakkor a tehetségre való túlzott, és főleg túl korai (!) hivatkozással egy megfoghatatlan, kontrollálhatatlan szférába utaljuk a hallgatók munkához, szakmához való viszonyát, és ez a tehetségre épülő oktatás legfőbb problémája. Meggyőződésem szerint ugyanis a magyar közgondolkodás, és ebből következően **a magyar művészeti képzés is túlságosan hisz a tehetségben, és alábecsüli a tanulásban rejlő lehetőségeket, a mesterségbeli tudás jelentőségét, amit az angol „craftsmanship”-nek hív.**

A tehetség-, illetve zsenikultusz destruktívan hat a művészet akadémiái, vagy ha úgy tetszik mesterségbeli hagyományaira. Zseninek ugyanúgy születni kell, ahogy tehetségnek. Az igazán kimagasló művész pedig zseni. De mit lehet oktatni egy leendő zseninek? Nem állítom, hogy az SZFE zseniként tekintett hallgatóira, de mintha túlzott jelentőséget tulajdonított volna olyan értékeknek, amelyek nehezen mérhetők (tehetség), míg – talán akaratán kívül - devalvált olyanokat, melyek a „craftsmanshiphez” tartoznak. Ilyen a szorgalom, a munka, a pontosság, az alázat, a hűség, a kitartás, a koncentráció, a nyitottság, a tudásszomj, és legfőképpen a „dolgok” megtanulhatóságába vetett hit és bizalom. Korábban diákként, később tanári asszisztensként, majd jelenleg oktatóként nem egy olyan diákkal találkoztam, aki rendkívüli szorgalommal, kitartással igyekezett megtanulni szakmáját, és sikereket ért el. Olyanokkal is találkoztam, akik bár tehetségesek voltak, elkallódtak, mivel lustaságukon nem tudtak túllépni, megelégedtek azzal, hogy mások tehetségesnek tartották őket. Olyanokkal is találkoztam, akik hihetetlen szorgalommal igyekeztek tanulni, de mégsem vitték sokra, vagy egyelőre nem tudtak kiteljesedni. Ugyanakkor egy típussal soha nem találkoztam, és nem is igen hallottam ilyenről, aki úgymond tehetséges, és szinte tanulás, képzés nélkül kimagasló eredményeket ért volna el.

A művészeti princípiumok oktatásának legfőbb kritikája az egyhangú, sematikus alkotások létrehozásának veszélye. Magyarán, ha kísérletet teszünk bizonyos összefüggések, hatásmechanizmusok, szabályrendszerek oktatására a művészeti alkotásokban, az könnyen a már ismert formák reprodukálásához, végeredményben a művészet halálához vezethet. Ez a feltevés rendkívül leegyszerűsítő, és alapjaiban téves. Hogy egy példát hozzak: vannak ugyanis válogatott futballisták, és van Puskás Ferenc,

vagy Diego Maradona. De ennek semmi köze ahhoz, hogy meg lehet-e tanítani fiatal embereket futballozni, és, hogy van-e értelme a futball akadémiáknak. A futball technikájának tanítása önmagában még nem eredményez egyforma teljesítményeket, vagy régi teljesítmények reprodukcióját. Az akadémiákon számos futballista megtanulhat magas színvonalon focizni, de csak kevesen lesznek közülük kiemelkedők. Ugyanígy van a művészetek terén. **A technika tanítása, a hatásmechanizmusok ismerete nem csökkenti bizonyíthatóan a kiemelkedő alkotások számát, talán inkább növeli az esélyét előfordulásuknak.** Vegyük csak az Egyesült Államok példáját, ahol több évtizedes hagyományra nyúlik vissza a forgatókönyvírás intézményesített oktatása, de ettől még nem született kevesebb kiemelkedő, egyedi filmalkotás az amerikai film történetében, és megfordítva: nem azért született számos sematikus hollywoodi történet, mert az amerikai forgatókönyvírók szervezett felsőfokú képzésben vettek részt. Egy dolog azonban biztosan állítható a hollywoodi filmek többségéről: szakmailag magas színvonalon elkészített munkákról van szó.

A tehetségekre épülő oktatási struktúrának van még egy negatív aspektusa. Egy olyan rendszerben ugyanis, ahol a felvett hallgatók tehetségére, korai alkotói önállóságára és szabadságára épül az oktatás, az instruktorok (tanárok) szerepe átalakul. **A felvétellel lényegében beavatottá, felkentté vált hallgatókra bizonyos szempontból máris kollégáikként tekintő instruktorok vonakodnak konkrét, kézzelfogható szakmai tudást átadni hallgatóiknak.** Sőt, a helyzet logikájából fakadóan kifejezetten ellenzik, hogy ilyesmi megtörténhessen, hiszen „azt nem lehet megtanulni, hogyan kell jó filmet csinálni”. Ezáltal azonban szűkössé válik az a terep, ahol az instruktor konkrét szakmai segítséget, eligazítást nyújthat a hallgatóknak, viszonyuk ideje korán válik egyenrangúvá, ahol a kezdeményezés a hallgatóé, az instruktor szerepe pedig a reakció arra, amit a hallgató megelőzően létrehozott (ha létrehozott). Fennáll a veszélye, hogy az instruktorok az oktatás vezetőiből, szervezőiből elsősorban, vagy kizárólag a hallgatók konzultánsaivá válnak. Az instruktort egy ilyen struktúra nem feltétlenül oktatói kvalitásai miatt válogatja ki, hanem sokkal inkább szaktekintélye miatt. Azonban a hallgatók számára a legnagyobb szaktekintély is megkerülhetővé válik, ha nem tudja kielégíteni az oktatás szervezőjének, a szakmai tudás átadójának szerepét.



Vizsgáljuk meg, hogy mi a másik elem, amelyben az új oktatási stratégiának változást érdemes hoznia.

Ahogy már korábban, a forgatókönyvírás oktatásának helyzeténél megállapítottam, az Egyetem oktatási struktúrája leképezi a szakmai viszonyokat. Láthattuk a Dán Filmiskola, valamint az SZFE filmes oktatásának történetében is, hogy a hatvanas évek *auteur* szemléletét magukévá tevő iskolákban a képzés a rendező hallgatókra épült: az intézmények pontosan leképezték a filmszakmai hierarchiát. Ennek hagyománya a Dán Filmiskolában a kilencvenes évek elején megváltozott, míg az SZFE-n lényegében máig tovább élt.

A dán Sara Malou Strandvad (2009) doktori értekezésének egyik fejezetében – *Organizing for the auteur* – két debütáló dán rendező filmjének előkészületeit, a forgatókönyvek megírásának folyamatát vizsgálta. Mindkét esetben kutatása központi eleme volt a fiatal rendezők producerükkel való viszonya. Tanulmányában rámutat, hogy - míg az egyik esetben hosszú hónapokig még a film témáját sem sikerült megtalálni, addig a másikban ez idő alatt már a forgatás is elkezdődött – mindkét esetben egyformán, a rendező-produceri viszonyban a filmek születése *ab ovo* a rendező megmutatkozásának, önmegvalósításának kizárólagos lehetőségeként, vagyis a rendezőt egyedüli szerzőként feltüntető kísérletként értelmeződött. A filmek azért jöttek létre, hogy a rendező filmet készíthessen. Strandvad (2009) a két esettanulmányon keresztül demonstrálja, hogyan válik megkérdőjelezhetetlen előfeltevéssé, szervező erővé az alkotás legelejétől az *auteur* felfogás. Mindkét esetben jól látható, hogy a rendezők számára kiemelten fontos, hogy annak tudatában dolgoznak, hogy az ő egyéni víziójukat várja tőlük a környezetük, mi több a producerek eleve egy sor kudarcot és hibát hajlandóak kizárólag ezzel az indokkal elfogadni. Egy konkrét szerepnek kell megfelelni, mely szerep óriási elvárásokat támaszt a rendezők felé. Strandvad (2009) tanulmányának egyik esetében ez teljes elbizonytalanodáshoz, másik esetében a forgatás közbeni idegösszeomláshoz vezet. Strandvad (2009) lényegében azt állítja, hogy ez a szerepfelfogás, ez a hihetetlen elvárás rendszer e két esetben maga válik a sikeres filmkészítés legfőbb akadályává, miközben pusztán egy előfeltevésre, egy ideára épül, még jóval azelőtt, hogy bármilyen valós probléma az alkotást hátráltathatná.

A filmkészítés új-hullámos hagyományaira épülve tehát a filmiskolák többsége, így a magyar filmiskola is a rendezők képzésére alapozta oktatási stratégiáját. Ez által a többi szakirány hallgatói lényegében a rendező hallgatók által megálmodott projektek kivitelezői voltak, míg a vizsgafilmek szerzői, valódi tehetségei a rendezők maradtak. Ez – ahogy Strandvad (2009) is rámutat – a rendező hallgatókat eleve többletelvárások elé állította, illetve korán tudatosította a rendezőkben, hogy a készülő film a sajátjuk, az ő személyes víziójuk, tehetségük lenyomata. A Dán Filmiskola és az SZFE történeti áttekintésében is láthattuk, hogy hiába kezdődött meg itt is, ott is a forgatókönyvírók képzése, a rendező-központú képzés, így maguk a rendező hallgatók sem tudtak mit kezdeni a forgatókönyvíró hallgatók jelenlétével, kollaboráció nem jött létre. De miért is jött volna? Hiszen a rendező hallgatók csupán tartották magukat ahhoz az elváráshoz, amit az iskola támasztott feléjük, vagyis igyekeztek hűek maradni az egyéni szerző, az *auteur* szerepéhez. A forgatókönyvíró hallgatók egy ilyen rendszerben pedig méltatlanul nélkülözött, felesleges tehertételnek érezhették magukat.

\*

A javasolt új filmes oktatási stratégia alapvetően más nézőpontból tekint a helyzetre. **Követendő példának a Dán Filmiskolában a kilencvenes évek elejétől alkalmazott szemléletbeli változást tekinthetjük.** Egy megújuló képzésben a kollektivitást, a műhelymunkát érdemes a középpontba állítani szemben a „rendező és munkatársai” felfogással. **A rendező-központú oktatást a projekt-központú oktatás kell, hogy felváltsa.** A diákoknak filmeket, műalkotásokat kell létrehozniuk, nem a rendező hallgatók egyéni vízióit kivitelezni. A később bővebben kifejtett háromszög-rendszer a filmkészítés összművészeti jellegére hívja fel a figyelmet, ahol a szerepek tisztázottak és világosak, jól elkülönülnek, és a professzionalizmus hatja át az együttműködést. Hangsúlyozottan *nem* arról van szó, hogy a rendező hallgatók kiemelt szerepét tagadni próbálnánk, hiszen ez nem képezné le az iskola keretein kívüli filmszakmai magyar és európai valóságot. Ugyanakkor **a nehezen definiálható tehetség helyett a „craftsmanship”, a rendező hallgatókkal szemben támasztott teljesíthetetlen, és főleg túlságosan korai elvárások helyett a közös létrehozás**

**örömét, a mesterségbeli tudás elsajátításának lehetőségét kínáljuk.** A szerzőiség felosztásával a rendező hallgatókat felszabadítjuk annak terhe alól, hogy az *auteur* elvárásnak kelljen megfelelniük, melyet valójában kizárólag filmtörténeti kontextusában volna szabad értelmezni, nem pedig a hallgatókkal szembeni *a priori* elvárásként.

Az új, projekt-központú, „craftsmanshipre” épülő oktatás képes az instruktorok szerepét is világossá tenni: a hallgatók alkotói dilemmáinak konzultánsaiból, az idősebb, tapasztaltabb művész kollégából **a képzés vezetőivé, valódi, konkrét szakmai tudást, tapasztalatot átadni képes aktív tutorokká válhatnak**, akik nem mellesleg többlet tapasztalatukkal, a filmkészítésről való tudásukkal, de legfőképpen e többlet tudás közvetítésének képességével hitelesíthetik magukat.

E dolgozat témájának felvetésekor még évekkel a „6x6-os képzés” elindítása előtt állt az Egyetem. Ahogy korábban igyekeztem rámutatni, az új rendszerű oktatás számos problémát megoldott az iskola meghaladott képzésével kapcsolatban. Az osztott képzés, a hat szakirány egy évfolyamban történő indítása, valamint a szakirányok programjainak összehangolása mind jelentős előrelépés. Nem kívánok tehát nyitott kapukat döngetni.

Ugyanakkor – ahogy feljebb is megjegyeztem – az új oktatási forma még nem változtatta meg maradéktalanul a filmes képzést: az Egyetem félúton jár. E fejezetben igyekszem összefoglalni azt a **három fundamentumot**, melyre egy új filmes képzésnek épülnie kellene, annak érdekében, hogy az Egyetem versenyképes legyen a külföldi filmes iskolákkal, illetve, hogy felkészülten reagáljon a megváltozott filmipari helyzetre. Ahol szükséges, külön meg fogom említeni, hogy a 2011 szeptemberében elindult képzési formában mit sikerült megvalósítani, és mit nem mindabból, ami kívánatos lenne.

### *Osztott képzés*

Az első fundamentum az *osztott képzés*. Az Egyetem mostanra helyesen ismerte fel, hogy az osztatlan képzést úgy nem tudta tananyaggal megtölteni, hogy az öt év során exponenciálisan jelentős, minőségi fejlődés történjék mind az oktatás színvonalában, mind a diákok teljesítményében, illetve a diákok felé támasztott elvárásokban. Éppen ezért egy

megújuló képzési struktúrában az oktatást egy három éves alapképzésre, és egy kétéves mesterképzésre szükséges felosztania. Sajnálatos, hogy ez alól ma egyetlen kivétel a forgatókönyvíró szak. **Minél előbb fel kell osztani tehát a forgatókönyvírói szak képzését is!**

Természetesen a felvételik során – legyen szó osztott vagy osztatlan képzésről – a legrátermettebb, legtehetségesebb diákokat szükséges kiválasztani, azonban nem mindegy, hogy utána egy intenzív szakemberképzésbe kezd az Egyetem, avagy egyfajta személyiség-fejlesztésen alapuló művészképzésbe. **Helyes irányú változtatás tehát az is, hogy az alapképzés erőteljesen a szakemberképzés irányába mozdult el**, ahol az elsődleges szempont a hallgatók megismertetése a mozgóképszakma különböző műfajaival, technikáival. A hallgatókkal mielőbb meg kell értetni, hogy munkatársaik megválasztása, illetve a mozgóképgyártás különböző műfajain belüli választás lehetősége csupán hosszú évek múltán, kemény erőfeszítések árán, és szerencsés, kivételes esetben jön el. Legfőképp a rendezőnek készülő hallgatókban kell erőteljesen tudatosítani, hogy a mozgókép rendezés az esetek nagy részében éppúgy alkalmazott tevékenység, ahogy az összes többi mozgóképes szakma.

Az Egyetem korábbi, meglehetősen konzervatív struktúrájában a fikciós kis- és nagyjátékfilm gyártáson kívül alig kapott helyet az egyéb műfajok oktatása, holott már az elmúlt évtizedben is egyre szűkült azon kiváltságosok köre, akik kizárólag mozifilmek alkotásából tudtak (anyagi és/vagy művészi) egzisztenciát teremteni. A BA képzés során tehát a hallgatókat fel kell készíteni a különféle televíziós (tévéorozatok, tévéfilmek, tévéműsorok), internetes (websorozatok), videoklippes műfajokban, illetve a cross-media és a reklám világában való kreatív részvételre. Ahogy az egyéb szakokon, a forgatókönyvíró szakon is olyan szakembereket kell a jövőben képezni, akik magas színvonalon, a modern mozgóképes hatásmechanizmusokat jól ismerve, a mindenkori technika alapjait elsajátítva képesek alkalmazott művészként minőségi szórakoztatásra a fikciós műfajokban, illetve hatékony terméknépszerűsítésre a reklám műfajában. A lényeg, hogy a hallgatók megértsék: **szakmájuk alapja a kreatív kooperáció, a pontos, professzionális munka, illetve egy egészséges versenyben való helytállás**. Ideális esetben egy SZFE filmes Bachelor of Arts diplomával rendelkező hallgatónak képesnek kell lennie bármilyen mozgóképes műfajban elhelyezkedni itthon és külföldön egyaránt.

A Bachelor szakmai jellegű képzését kiegészítve, illetve azt magasabb szintre emelve, **a kétéves Master of Arts képzésnek - nevéből fakadóan is – a leendő filmművészek kinevelésére kell koncentrálnia.** Az eddigi oktatási struktúrában, az osztatlan képzésű szakokon - így a filmíró szakon is - a munkamorál, a teljesítendő feladatok száma, a hallgatók koncentrációja, munkakedve, a kihívások, tehát a képzés általános színvonala az öt év során folyamatosan csökkent. Ezt a tendenciát meg kell fordítani! Finoman szólva is ellentmondásos, hogy Egyetemünk az egyre magasabb fokozatokhoz, egyre kevesebb befektetett energiát követelt mind a hallgatók, mind a tanárok részéről. Így tehát a mesterképzésnek az író, illetve az egyéb szakokon egyaránt jóval az alapképzést meghaladó követelményrendszert, színvonalat illene felállítania. A BA több, kisebb lélegzetű, szakmai jellegű feladatával szemben, **a mesterképzésen koncentráltabb, nagyobb lélegzetű, a művészi kifejezésnek teret engedő kihívások sora elé kell állítani a hallgatókat.**

Az MA képzésre újból felvételt kellene nyerni, és kizárólag **a művészi, alkotói tevékenységre legalkalmasabb, legelhivatottabb diákokat, lehetőleg minél kisebb létszámú évfolyamokban ildomos beengedni a képzésre.** Olyanokat, akik elsajátították, és magas színvonalon művelik a mozgóképkészítés szakmáját, akár írókról, akár rendezőkről, vagy egyéb szakterületről érkező hallgatókról legyen szó.

A BA és az MA képzések ebből következően más és más hozzáállást, illetve munkát igényelnek az Egyetem oktatóitól is. A BA képzés napról-napra, óráról-óra történő, „iskolásabb”, szigorúbb órarend alapján működő rendszere, és az MA valamivel lazább, a személyes konzultációkon, a hallgatók nagyobb önállóságán alapuló, a mester-tanítvány viszonyra emlékeztető struktúrája különböző oktatói stratégiát igényelnének.

„*Six-pack*”

A második fundamentum az ún. „*six-pack*”. A „*six-pack*” a filmiskolák zsargonjában a hat szakirány (rendező, forgatókönyvíró, producer, operatőr, vágó, hangmérnök) együttes indítását jelenti egy évfolyamon belül. Ennek a „6x6-os képzés”, ahogy neve is sejteti, eleget

tesz. (Itt meg kell jegyeznünk, hogy a gyártásvezető képzést fel kellene váltani a produceri képzéssel. A produceri képzés fontosságáról később bővebben is írok.)

De miért is olyan fontos a hat szakirány egy évfolyamban történő indítása a BA képzés során?

A „six-pack” lényege, hogy mikor az egyes hallgató bekerül a képzésbe, függetlenül attól, hogy mely szakirány hallgatója, **a filmkészítés valóságos működését minél inkább leképező stábok tagjaként dolgozhasson.** Az oktatás programját tehát az egyes feladatok, projektek köré célszerű szervezni, ahol a különböző stábokban a hallgatók a képzés első napjától kezdve gyakorolhatják a kreatív kooperációt, a közös alkotás alapjait. Egy ilyen rendszerben – értelemszerűen – az egyes szakirányú feladatokat ki kell, hogy egészítse egy egységes tanmenet, mely megszabja az aktuálisan létrehozandó mozgóképet a dokumentumfilmtől a reklámfilmig keresztül a fikciós kisjátékfilmig bezárólag. Ezek elkészítésében minden hallgató a szakirányának megfelelő poszton dolgozhat. Ez azt is jelenti, hogy az egyes szakirányok oktatását annyiban össze kell hangolni, hogy például amikor a rendező hallgatóknak reklámfilmes feladataik vannak, akkor az összes többi szakirányon is a reklámfilm készítés kell, hogy a képzés fókuszában álljon.

A „six-pack” rendszerében, mivel egy évfolyamon belül az összes szakirány hallgatója megtalálható, nem jöhetnek létre vegyes felkészültségű stábok, ahol például a rendező első éves, míg a vágó harmad, az író pedig diploma előtt áll. **Olyan erős kötelek, az együttműködésnek olyan rutinja alakulhat ki, mely elengedhetetlen egy filmes számára legyen szó hangmérnökről, operatőrrel vagy filmíróról.**

A „6x6-os képzésben” a tervek szerint a hat szakirányra egyenként hat-hat hallgatót vettek volna fel; később több hallgató került egy-egy szakra. A cél helyes volt, mivel a „six-pack” rendszerében fontos, hogy amennyire csak lehetséges, ugyanannyi hallgató legyen az egyes szakirányokon, annak érdekében, hogy senki ne maradjon gyakorlati munka nélkül, vagy fordítva, senkit ne terheljünk túl feladatokkal.

A „six-pack” rendszere az **évismétlés, illetve a halasztások problémáját is megoldhatja**, ami korábban súlyos gondot jelentett a hallgatók számára az Egyetemen. Ha minden évfolyamon minden szak elindul, akkor semmi akadálya annak, hogy egy-egy hallgató halasszon, akár egy szakmai gyakorlat vagy munka miatt évet ismételjen anélkül, hogy éveket kéne várnia, míg az ő szakiránya újból elindul.

A „six-pack” oktatási struktúrájában egy sor elméleti tárgyat a különböző szakirányok diákjai együtt hallgathatnak, így is inspirálva egymást, megismerve a másikat, valamint egyszerűsítve az oktatás szerkezetét. **Kizárólag egy ilyen rendszerben képzelhető el a korábban említett szabadon választható tantárgyak felvétele** is annak érdekében, hogy emelkedjék az oktatás színvonala, valamint, hogy az oktatók által leadható szaktudás minél szélesebb spektruma álljon a hallgatók rendelkezésére.

#### *Háromszög-rendszer*

A harmadik fundamentum az úgynevezett „háromszög-rendszer”. Ennek felállításához elengedhetetlen, hogy két alapvető változás történjen az Egyetemen.

Az első a forgatókönyvírók képzését érinti. Ahogy korábban már rámutattam, fontos lenne eloszlatni azt az alapvető tévedést, mely szerint a a filmkészítés során a rendező legfontosabb partnere az operatőr. Ez nincs így. Sokkal inkább a film (társ)szerzője, vagyis a forgatókönyvíró az. **A rendezőn kívül senki más nem tud annyit az elkészítendő mozgóképről, mint a film írója**, hiszen mellette a filmíró tölti a legtöbb munkaidőt a filmmel, ez aligha vitatható. A filmötlet születésétől, a film egészének „kitalálásáig”, vagyis a forgatókönyv végleges megalkotásáig, és ideális esetben még utána is, a forgatáson, illetve később a vágóasztalnál is végig kíséri a létrehozandó mű útját. Természetesen a forgatókönyv jelentősége, helyi értéke változhat a különböző filmalkotásokban, illetve a különféle rendezői, alkotói elképzelések szerint. Vannak esetek, melyekben alig, vagy csak elnagyoltan létezik forgatókönyv. Ezeknél a filmeknél a forgatási improvizáció szerepe megnő, ezzel együtt talán a filmoperatőré, de talán még inkább a vágóé is. Azonban a filmek túlnyomó többségénél azt mondhatjuk, az író és a rendező közösen hozza létre azt a víziót, melyet aztán a rendező realizál (nem véletlen a francia elnevezés: „réalisateur”). Hónapokon, éveken keresztül, anyagi

támogatással vagy itthon leginkább anélkül, jóban és rosszban egyaránt osztozva, közösen dédelgetnek egy álmot, körmölnek egy történetet. **Nincs az egész filmes stábben még egy ilyen szoros munkakapcsolat**, egy sem ennyire hosszú távú, bizalmi és kimerítő.

Jean-Claude Carriere, a híres francia forgatókönyvíró például így nyilatkozik Buñuella való alkotói viszonyáról: „... nagyon szoros kapcsolat volt. Mindig egyedül voltunk valamilyen elhagyatott helyen, sokszor Mexikóban vagy Spanyolországban, franciául és spanyolul beszéltünk egymással, barátok, nők, feleségek nélkül. Teljes magányban. Csak mi ketten. Együtt ettünk, együtt dolgoztunk, együtt ittunk, mindezt csak azért, hogy teljesen átadjuk magunkat a forgatókönyvnek, amin éppen dolgoztunk. Kiszámoltam, hogy így kettesben több, mint 2000 alkalommal étkeztünk együtt. Ami több, mint amivel sok szerelmes pár büszkélkedhet.”<sup>22</sup> (Colville-Andersen, 1999).

Fontos ezt hangsúlyoznunk, ugyanis az Egyetem hagyományos filmes képzésének egyik legnagyobb problémája éppen az volt, hogy hasonló módon, ahogy a Dán Filmiskola esetében láthattuk a hetvenes, nyolcvanas évek során, **szegregálta a rendező és író hallgatókat**, akadályozva a szoros együttműködést, a munka- és baráti kapcsolatok kialakulását a filmkészítés e két kulcsfigurája között. Az egyetemi hagyományok szerint a rendezők rögtön az első évtől kezdve maguk írták forgatókönyveiket, így – el nem ítélnélhető módon - azonnal kialakulhatott bennük az a (tév)képzet, hogy a filmalkotás kizárólagosan az ő szellemi termékük, ők az egyedüli szerzők, mindenki más „csupán” társalkotó. Ebbe a szisztémába forgatókönyvírók legfeljebb dramaturgokként, vagy divatosabb, ám szerencsétlenebb elnevezésükön „script doctorokként” léphettek be, valódi (társ)szerzőkként aligha. Ráadásul ezzel a képzettel nem járt együtt a forgatókönyvírás alapvető princípiumainak elsajátítása, éppen ellenkezőleg: a filmírás művészetét taníthatatlannak gondolták.

**A másik strukturális probléma a kreatív producerek képzésének hiánya**, melyre már korábban is utaltam. Jelenleg az Egyetemen gyártásvezetői BA, illetve a filmdramaturg

---

<sup>22</sup> „...it was a very close relationship. We were always alone in some remote place, often in Mexico or Spain, talking French and Spanish, without friends, without women, without wives. Absolutely no one around. Just the two of us. Eating together, working together, drinking together to get absolutely obsessed about the script we were working on. I calculated that we ate together, just the two of us, more than 2000 times. Which is much more than many couples can say.”



osztatlan képzés utolsó két évében kreatív produceri szakirányú tanulmányok folytathatók. A gyártásvezetői alapképzés értelemszerűen nem látja el a kreatív produceri képzés feladatait, a filmdramaturg szak utolsó két évében választható kreatív produceri szakirányon tanuló hallgatók éppúgy szegregáltak, mint a forgatókönyvíró szakirányon tovább tanulók.

Ki is az a kreatív producer, és miért lenne elengedhetetlen a különálló képzése Egyetemünkön? A kreatív producer a hazánkon kívüli filmgyártásban a rendező és az író mellett a harmadik alapvető, meghatározó szereplője a filmkészítési folyamatnak: **a szerzői „háromszög” harmadik csúcsa**. Olyan filmes szakemberről van szó, kinek nem feladata elsődlegesen a film konkrét gyártása, vagy csupán az anyagi források előteremtése. Sokkal többről van szó!

**A kreatív producer dolga, hogy – a rendezőhöz hasonlóan – végigkísérje a film elkészültét az ötlettől a moziban vagy egyéb felületen történő bemutatásig.** A rendezővel ellentétben azonban nem folyamatos a jelenléte, akár több projekten egyszerre is dolgozhat. Míg az író és a rendező minden idejüket a film kitalálására fordítják, addig a kreatív producer „csupán” időről-időre tekint rá a filmalkotási folyamatra, így kívülről, a befogadói elvárásokat, szempontokat jobban figyelembe véve, objektívebben, **mintegy dramaturgként tudja megítélni a film készülésének különböző fázisait, így például a forgatókönyv alakulásának különböző állomásait is.** Az ő dolga a film marketingjével, menedzselésével foglalkozni, de szintén az ő feladata a film kreatív döntéseiben, a stáb alkotóinak kiválasztásában aktívan részt venni. **A kreatív producer „hatalma”, de nevezzük inkább döntési felelősségnek – sok esetben – nagyobb, mint a rendezőé.** Sokszor a producer kéri fel az író és a rendezőt a közös munkára, nem feltétlenül ők egymást. A kreatív producer a filmterv gazdája, még akkor is, ha az író a szerzője, a rendező pedig a megvalósítója. Felbecsülhetetlen szerepe van a rendező és az író közti, a forgatókönyvhöz, a film esztétikájához kapcsolódó vitás kérdések eldöntésében. De ő az is, aki a különféle pályázatokra, pitch-fórumokra, fesztiválokra viszi a filmtervet, promotálja a rendezőt, és igyekszik tető alá hozni a film költségvetését. És így tovább, tevékenységének sora folytatható.

Ma Magyarországon alig akad néhány kreatív producernek nevezhető filmelőállító. A film gyártók többsége - bár producernek hívja magát - valójában alig tesz többet, mint egy főgyártásvezető. Munkájuk sokszor kimerül abban, hogy pályáznak a különféle, lehetőleg állami támogatásokra, azokból egy részt önköltségként kiharítanak, majd a fennmaradó összeget tovább folyósítják a produkció számára. Egy ilyen rendszerben a producer kifejezetten a mennyiségi előállítást részesíti előnyben a minőségi filmkészítéssel szemben. Az elmúlt évtizedre jellemző mennyiségi szempontú hazai filmgyártás kifejezetten kedvezett ennek a szemléletnek. **A kreatív producerek hiánya a magyar filmgyártásban talán még fájóbb, mint a forgatókönyvíróké,** és még több jövőbeli veszélyt rejtget magában. Meggyőződésem, hogy az elmúlt 10-15 év magyar filmes kudarcainak túlnyomó többségéért a kreatív producerek hiánya legalább annyira felelős, mint a forgatókönyvíróké!

**Elengedhetetlen tehát, hogy az Egyetemen a gyártásvezető szakot felváltsa a produceri BA szakirány, míg a mesterképzésben meg kell jelennie a kreatív produceri képzésnek.**

Ha e két témában alapvető változás áll be, csak akkor nyílik lehetőség a „háromszög-rendszer” alkalmazására. Mi is a „háromszög-rendszer” valójában?

Carrière rövid anekdotája Buñuellel közös producerükről, Serge Silbermanról tökéletesen megvilágítja ennek a háromszögnek a lényegét. Az emlék Carrière fiatal korából származik, mikor Buñuellel való munka kapcsolatának viszonylag elején járt. „... Serge Silberman lejött Párizsból Madridba, ahol éppen dolgoztunk. Elhívott vacsorázni, de csak engem, Buñuel nélkül, ami elég meglepő volt. Mindig együtt ettünk, hármasban. Szóval egy hosszú vacsora, és a francia politikai helyzet és egyébek megtárgyalása után mondott nekem valami fontosat. Azt mondta: 'Luis nagyon elégedett veled. Sokat dolgozol és keményen. De... időnként tudnod kéne nemet mondani neki.' Később megtudtam, hogy Buñuel maga kérte meg Silbermant, hogy jöjjön le Párizsból csak azért, hogy ezt az egy dolgot megmondja nekem. Azt, hogy ellent kell mondanom neki. Ha nem teszem, a hozzájárulásom csak 50%-a annak, amire képes lennék. Az ilyen típusú együttműködésben, ahol két ember ilyen szoros viszonyban dolgozik együtt egy közös munkán, elengedhetetlen hogy senki ne legyen a másik

szolgája – legyen szó hírnévről, korról, hatalomról. Nem: muszáj megpróbálni egyenrangúnak lenni. Ami elég nehéz feladat.”<sup>23</sup> (Colville-Andersen, 1999).

A nyugat-európai filmes egyetemek jó részén, így az e disszertációban követendő példának állított Dán Filmiskolán az úgynevezett „háromszög-rendszer” bevett gyakorlat. Ez tömören azt jelenti, hogy **minden mozgóképes gyakorlati munka a kreatív producer, a rendező és a forgatókönyvíró hármásának szoros, kreatív kooperációján alapul**. Téves elképzelés azt gondolni, hogy ez a rendező kreatív részvételének lefokozása, vagy a kreatív producer egyfajta főnöki, megrendelői szerepbe való kényszerítése, vagy akár a forgatókönyvíró túlértékelése. Éppen ellenkezőleg: a „háromszög-rendszerben” a kreatív kooperáción van a hangsúly!

A rendező hallgatók számára rendkívül fontos, hogy egy ilyen, háromszög-rendszerű képzésben hamar megértsék: a létrehozandó mozgókép nem az ő kizárólagos szellemi, szerzői termékük. Ugyanakkor egy ilyen típusú képzés elősegíti, hogy **valóban ráébredjenek, mitől is a rendező a legmeghatározóbb alkotó egy filmes stábben**, illetve, hogy mit jelent - úgymond - a nevüket vinni a vásárra. Attól még, hogy egy kreatív producer kezdettől fogva figyelemmel kíséri, és kreatív ötletekkel irányítja egy film sorsát, a rendező hallgatók főszerepe a szerzői döntések meghozatalában nem csökken. De attól sem csökken, ha a film forgatókönyvén egy forgatókönyvíró szakos hallgató dolgozik, aki értelemszerűen a drámai szerkesztésről tud a legtöbbet. És arról sincs szó, hogy a rendező csupán a forgatás előkészítésnél találkozna a már kész forgatókönyvvel, melyet betűről betűre, szolgálai illene leforgatnia. Éppen ellenkezőleg: **a „háromszög-rendszer” lényege, hogy a legkisebb etűdtől a nagyjátékfilmes diplomamunkáig, a filmötlettől a vizsgán való bemutatásig, e három meghatározó alkotó között minden esetben a kreatív kooperációt forszírozza, illetve,**

---

<sup>23</sup> „Serge Silberman came down from Paris to Madrid where we were working. He invited me out to dinner, without Buñuel, which was rather unusual. We always ate together, the three of us. So, after a long dinner and talking about French politics or whatever, he told me something. He said, "Luis is very happy with you. You work a lot and are a hard worker. But... you must say 'no' to him from time to time". I found out later that Buñuel had asked Silberman to come down from Paris to tell me this one thing. That I had to oppose him. If not, my contribution was only 50% of what it could be. In that type of collaboration, when two people work so closely together on a common work, it is absolutely necessary that one is not the slave of the other - based on fame, age, power. No, you must try to be equal. Which is quite difficult.”

**hogy a képzés egésze során folyamatosan gyakoroltassa az elfoglalt szerepek hatásköreit, „jogait” és „kötelezettségeit”.**

A „háromszög-rendszer” a filmkészítés folyamatát pontosan leképező, de nem minőségbeli vagy fontossági (!) distinkciót tesz a mozgóképgyártás kreatív szerzői (rendező, producer, író), illetve kivitelező alkotói között is. **Ezáltal létrejön egy másik háromszög is: a vágó, a hangmérnök és az operatőr háromszöge.** Alig vitatható, hogy e három kreatív alkotót ugyanúgy rengeteg szál köti össze, mint a másik háromszög szerzőit. A mai technikai fejlődés irányából vizsgálva - ahol az utómunkának egyre nagyobb szerep jut - még inkább arra következtethetünk, hogy az operatőrnek a vágóhoz és a hangmérnökhöz (sound designerhez) való viszonya egyre szorosabb kell, hogy legyen. Ki mással, ha nem a vágóval és a hangmérnökkel együtt kell, hogy az operatőr szakos hallgató megtanulja, megtapasztalja, mit jelent kreatív alkalmazott művésznek lenni, kivitelezni az író és a rendező vízióját, ugyanakkor hozzátenni azt a vizuális tartalmat, mellyel sem a rendező, sem az író, sem a producer nem rendelkezik?

**Javaslatom lényege tehát, hogy az Egyetem filmes képzését, akár két tartópillérre, erre a két háromszögre szükséges alapozni, valamint, hogy az Egyetem filmes BA és MA képzésein, évfolyamonként össze kell hangolni a fő szakmai feladatokat, egységes, nyomon követhető curriculum mentén.** Ez persze nem jelenti azt, hogy az egyes szakirányokon, kizárólag az adott szakra vonatkozó egyéni curriculumok, szakmai feladatok megszűnnek. A megoldandó kérdés az Egyetem számára abból áll, hogy kitalálja, milyen fő feladatokat kell *közösen* teljesítenie a hat szakirány hallgatóinak a BA, illetve az MA képzés során.

Hogy jobban megvilágítsam, hozok egy random példát. A külön szakok hallgatói kisebb, szakirányú feladataik mellett, mondjuk a BA képzés második évében, kötelezően teljesítik egy 10-15 perces fikciós kisjátékfilm, határidőre történő elkészítését. Ebben az esetben például a kreatív producer, az író és a rendező háromszöge felelős a témaválasztásért, a forgatókönyv elkészítéséért, annak határidőre történő befejezéséért. Az ő kreatív kooperációjuk folytán jön létre az irodalmi forgatókönyv, melynek gyártási előkészítésébe már aktívan bekapcsolódik a technikai, kivitelező alkotó háromszög, vagyis a vágó, a hangmérnök,

illetve az operatőr szakos hallgatók. Mind az előkészítési, mind a konkrét gyártási, majd az utómunkálatokat a kreatív producer felügyeli és irányítja (a rendező helyett!), miközben a fő alkotói döntéseket a rendező hozza meg (a gyártási és egyéb technikai problémákkal való közvetlen teherviselés nélkül!). Az író és producer hallgatók a film vágásánál, illetve a végső verzió kialakításánál aktívan, kreatívan részt vesznek a folyamatban, a rendezővel megvitatják a dramaturgiai kérdéseket, igyekeznek szempontjaikat érvényesíteni, összehangolni. Fontos újból hangsúlyozni, és a hallgatók figyelmét mindenkor felhívni, hogy soha nem a másik legyőzése, legyűrése a cél. Éppen ellenkezőleg: **kizárólag a dramaturgiai szervezőelvek alapján történő világos, szakmai érvelés mellett történő döntéshozatal elősegítése a cél.** Egy ilyen alkotói folyamat végén alapvető fontosságú, hogy az Egyetem a filmeket egyenként, stábonként, minden egyes hallgatóra lebontva, ugyanolyan súllyal értékelje. Vagyis ugyanannyira lényeges, hogy az adott kisfilmben a hangmérnök hogyan végezte munkáját, mint amennyire fontos a rendező hallgató kiértékelése. Ezen kívül **az értékelés egyik fő szempontjává kell tenni az egyes munkák során mutatott kreatív kooperációs hajlandóságot, illetve képességeket.** Az Egyetem elvétve foglalkozott ezzel, illetve a hallgatók magánügyeként tekintett arra, hogyan, mi módon történt köztük a kreatív kooperáció. Ez súlyos hiba volt! A szakfelelős tanárok egyik legfontosabb feladata kéne, hogy legyen, hogy felügyeljék az egyes feladatokon belül hallgatóik kollaborációs hajlandóságát, képességét és adott esetben közbelépjenek, ha a hallgatók maguktól képtelenek feloldani a közös munka során fellépő konfliktusokat.

A „háromszög-rendszer” óriási előnye, hogy minden hallgató számára egyértelművé tudja tenni: **munkatársait sokszor nem ő maga válogatja meg, hanem számos egyéb, rajta kívül álló szempont alapján kerül össze kreatív alkotókkal egy-egy stábon belül.** Ide kívánkozik egy igen fontos mondat, amit az angliai Northern Film School MA képzésén hallottam a szak vezetőjétől, Nick Wrighttól. Az első napon, a hallgatók előtti bemutatkozáskor a következőket mondta: „két dolgot nem akarunk hallani az előttünk álló két év során: az egyik, hogy ’vele nem dolgozom’, a másik az olyan kezdetű mondat, hogy ’Az én filmem...’.” Ha mást nem is, de ezt következetesen és rendkívül szigorúan betartották az iskola tanárai. Nos, ezt a szemléletet érdemes lenne átörökíteni a budapesti Egyetemre, ahol a hallgatók nem egyszer túl hamar mondanak értékítéletet egymásról, illetve, ahonnan az egyes hallgatók közötti kreatív kooperáció sokszor teljesen hiányzik.

## A forgatókönyvírók képzése

### *A képzés irányelve*

A forgatókönyvírók új oktatási stratégiájának legfontosabb elemei – furcsa mód – éppen a konkrét forgatókönyvírói képzésen kívül, a teljes filmes képzés rendszerében vannak, ahogy annak részleteit az előző fejezetben már kibontottam. **Nem tudjuk elégszer hangsúlyozni, hogy bármilyen forgatókönyvírói képzés, és annak stratégiáján való változtatás kizárólag a többi szakirány, kiemelten pedig a rendezői szakirány oktatásával együtt értelmezhető.** Így tehát a megújuló forgatókönyvírói tréning fundamentuma az osztatlan felváltása az osztott képzéssel, az osztályok helyett évfolyamokban történő oktatás („six-pack”), valamint a rendező-központúság felváltása, a projekt-központúsággal (háromszög-rendszer). Ha ezek a változások maradéktalanul, és egyszerre bekövetkeznének, a forgatókönyvírók oktatásának régi módszerei is sokkal hatásosabban működhetnének!

Ugyanakkor persze egy évtized, a négy elindított, és a két végzett forgatókönyvírással foglalkozó osztály tapasztalatából nyilvánvalóan lehet meríteni, abból tanulni, és új következtetésekre jutni, még akkor is, ha az e fejezetben vázolt képzési terv túlnyomó részt az SZFE eddigi, és ma is működő forgatókönyvírói képzésére épül, annak számos elemét használja fel! Nem utolsó sorban pedig szó van a korábban említett szemléletbeli, filozófiai váltásról is, ahol a taníthatóságnak, a mesterségnek nagyobb szerep juthat, mint ahogy azt korábban az Egyetemen gondoltuk. Miben lehet

tehát más az e disszertáció által ajánlott forgatókönyvírói képzés, mint a korábbi gyakorlat?

\*

Először is a legalapvetőbb változtatási javaslatra, az öt év alap-, és mesterképzésre történő felbontására kell kitérnünk.

Számos külföldi, többnyire angol-szász egyetem filmírói oktatása csupán egy-két éves, és általában a mesterképzésben kap helyet. Közülük némelyik hihetetlen magas szintű, világhírű (pl. UCLA). Ezek többnyire egy általános filmkészítői alapképzésre épülnek rá specifikációként. Felmerül tehát a kérdés, hogy mi szükség itthon a filmírói képzés három plusz kettes formájára?

Mindenek előtt értenünk kell, hogy a külföldi, főleg az amerikai rendszerben az ipar oly mértékben képes felszívni, munkával ellátni a frissen végzett írókat, hogy a kellő gyakorlat megszerzésére az egyetem falain kívül is lehetőség nyílik. Nálunk ugyanakkor **minél tovább tudnak a hallgatók az Egyetem nyújtotta biztonságban és mérsékelt téthelyzetben filmírást gyakorolni, annál szerencsésebbek**, hiszen később a hazai mozgókép ipar nehézkesen tudja csak foglalkoztatni őket, ezért tapasztalataik jó részét itt kell, hogy megszerezzék. Ezzel együtt, **egy új, osztott képzésű szisztémában bizonyos forgatókönyvíró hallgatók már a BA után munkába állhatnak** anélkül, hogy részt vennének a mesterképzésen: erre korábban nem volt lehetőségük.

Három plusz két év soknak tűnhet, ha azt feltételezzük, hogy a forgatókönyvírás alapjait némi szakirodalom elolvasása, a formátum és pár tucatnyi fikciós film ismerete után bárki hamar elsajátíthatja. Elvégre „csupán” a megfelelő karaktereket kell a megfelelő jelenetekbe rendezni, ahogy a zenéhez sem szükséges egyéb, mint a megfelelő hangokat a megfelelő időben megszólaltatni. A dolog persze egyik esetben sem ilyen egyszerű!

Még három plusz két év is szűkös idő, ha azt nézzük, milyen hihetetlen kihívás például egy egész estés játékfilm forgatókönyvének megkomponálása: egy profi filmíró

gyakran két, három évet is eltölt ezzel. Ugyancsak szűkösen tűnhet ez az idő, ha végig gondoljuk hány műfaja, és formája létezik a fikciós történetmesélésnek, illetve hány különféle elmélet és szakirodalom áll az író hallgatók rendelkezésére, melyek ismerete, elsajátítása gazdagíthatja tudásukat.

De a legfontosabb szempont alapján megint csak inkább kevésnek, mint bőségesnek tűnhet ez az idő. Ez pedig a (film)írói, és általában a művészi tevékenységek tanulásának kulcsa: **a gyakorlás**. Filmíróvá, általában művésszé válni ugyanis az adott művészeti terület kitartó és alázatos gyakorlásával lehetséges csupán. Folyamatos dekonstrukcióval és újrateremtéssel, analízissel és szerkesztői munkával. Ezért **a forgatókönyvírói képzés hosszán nem, csupán annak felosztásán, és a két képzési szint közti különbségben szükséges változtatnunk**.

Mint korábban megállapítottam, az eddigi gyakorlatban nagyjából a harmadik év táján zuhanni kezdett az egyetemi program színvonala és ezzel párhuzamosan a hallgatók munkájának intenzitása is. Ezzel szemben, az új struktúrában, ahol már az alapképzésben megtörténhet a specifikálódás, a filmírói képzésnek már itt külön programja van. Ez azt jelenti, hogy az Egyetemnek három plusz két évre elegendő tananyagot, egyre magasabb szintű elvárás rendszert támasztó curriculumot kell prezentálnia a filmírók oktatásában.

Nézzük, az osztott képzés mellett milyen más szemléletbeli váltásról van szó, melynek az oktatás szerkezetére is kihatása van.

\*\*

Az új képzés irányelve szerint a filmírás oktatásának alapvetően két pillérre érdemes épülnie. Az egyik **az empiria alapú gyakorlat**, a másik **a technika alapú elmélet**. Az európai és az amerikai filmes hagyományok alapján, az európai inkább az első, míg az amerikai inkább a második pillérre támaszkodik erőteljesebben. Ennek megfelelően az SZFE eddigi filmes képzése is – beleértve a forgatókönyvíróit - az empirikus, gyakorlati oktatásra támaszkodott inkább. Ennek hátránya az volt, hogy túlságosan sokat bízott a hallgatók önálló munkájára, saját kísérletezésükre, és



vonakodott sok apróbb, irányított feladaton keresztül, látható módon szervezni a képzést. **Itt a rukovi módszerre érdemes támaszkodni, vagyis a megszabott feladatok, és játékszabályok kereteinek felszabadító hatására érdemes törekednünk.**

Az eddigi forgatókönyvírói képzésből hiányzott számos olyan szakirodalom ismertetése, és számonkérése, melyek **a film-, és drámaírás princípiumaival** foglalkoznak. Bár tény, hogy a forgatókönyvírást nem lehet pusztán könyvekből, elméleti síkon megtanulni, azonban ebből nem következik, hogy ne állna rendelkezésre használható szakirodalom a film-, és drámaírás technikáiról. Ezért alapvető fontosságú, hogy a hallgatók megismerjék – többek között - Archer, McKee, Vogler, Sieger, Lawson vagy éppen Egri műveit.

Javaslatom szerint tehát **az empiria és a technika pilléreit egyforma vastagságúra, egyforma teherbírásúra érdemes faragni.** Egyik a másik nélkül aligha ér valamit. Carrière&Bonitzer (1990) is felhívják a figyelmet a kettő szétválaszthatatlanságára, illetve arra, hogy az elméleti oktatás semmit nem ér a minél hamarabb, és minél nagyobb mennyiségben kiadott gyakorlati feladatok nélkül (p. 55-56). A tudatos történetmesélői, drámai szerkesztéshez elengedhetetlen bizonyos princípiumok ismerete. Ezeket ugyanakkor nem szabad mereven, és szárazon számon kérni, inkább mindig a konkrét gyakorlatokon keresztül érdemes vizsgálni őket, nem pedig az adott alkotásra való tekintet nélkül. Az alkotói önkontroll legmegfelelőbb módja a befogadói, vagyis ez esetben az instruktori visszajelzésekből történő okulás.

A képzésbe integrálni kellene az Egyetem által 2009-ben elnyert Leonardo program keretén belül szerzett külföldi tapasztalatokat. A program két éve során (2009-2011) több európai filmiskola, illetve forgatókönyvírói képzéssel foglalkozó workshop munkáját sikerült megismernünk. A kitekintés, a külföldi módszerek sikerei mind inspirálták e dolgozat megszületését.

### *A forgatókönyvírók BA képzése*

A forgatókönyvírói képzések jó részéből, különösen a csupán egy-két éves képzésekből, teljesen hiányzik a kreatív írás gyakorlása, és kizárólag magára a filmírásra koncentrálnak. E dolgozat szerint azonban - összhangban az Egyetem forgatókönyvírói képzésének eddigi gyakorlatával - **a kreatív írás gyakorlatoknak kéne az egész filmírói képzés alapját adni.** Ezért az alapképzés meghatározó eleme is maga a kreatív írás kellene, hogy legyen, különös tekintettel az első évre.

Az angol-száz pragmatizmus és optimizmus alapja, hogy bárki kitartó munka és tanulás árán azzá tud válni, amivé szeretne. Minden elérhető, csupán akarni kell, így az írás művészetének fortélyai is elsajátíthatók, és aki szorgalmas és tehetséges, abból író válhat társadalmi státuszára, származására tekintet nélkül. Ebből a gondolatból született meg a *creative writing*, azaz a kreatív írás, mely a nem-fikciós formáktól, a tudományos, politikai jellegű írásoktól megkülönböztetve az írás művészi jellegű tevékenységének fejlesztésére épül. A kreatív írás többnyire az angol nyelv és irodalom szakokon jelent meg, mint kiegészítő tantárgy. Elsősorban a szépirodalmi fikciós műfajok mint a vers-, a regény- és a novellairás útvesztőiben igyekezett irányított feladatokkal támpontokat adni.

A kreatív írás oktatásának alapja, hogy a fikciós írások, csakúgy, mint más művészeti produktumok, a szerkesztés mikéntjén, tartalom és stílus egységén alapulva válnak művészi alkotásokká. A szerkesztés lényege pedig mind az epikai, mind a drámai műfajokban – a költészetet leszámítva – a történetmesélés módja. **A történet hatásos, átélhető, izgalmas előadásmódja, az abban szereplő karakterek valóságossága, a karakterek között feszülő konfliktusok érzékletes bemutatásának mikéntje az egyes epikai és drámai műfajokban pontosan analizálható, bennük nyomon követhető a szerkesztés módja.** A fikciós művek analízise, valamint a történetmesélés aktív gyakorlása a kreatív írás oktatásának két alappillére. Végeredményben a kreatív írás szemináriumok kivétel nélkül kizárólag egy alapkérdést járnak körül: hogyan érhető el egy-egy hatás a történetmesélés különböző műfajain (dráma, epika) belül? Vagy ahogy Orsós (2008) megfogalmazza: „A kurzus valójában a dolgok néven nevezésének módszertanát tanítja.” (p. 17).

A kreatív írás igyekszik lebontani a nehezen definiálható szférákból érkező, az egzaltált írózsenit megszálló inspiráció sokszor hamis illúzióját, helyébe az írás tárgyának aprólékos, részletes megismerését, elemzését helyezve, mely elvezet a kreatív energiák valóban inspiráló felszabadításához, magához az alkotáshoz. A fikciós írás taníthatóságára tett kísérlet egyfajta társadalmi egalitásra való törekvés is egyben, mivel a szorgalom és kitartás alapján megszerezhető mobilitás lehetőségét hirdeti, szemben a kreációra való natív kiválasztottsággal.

A kreatív írás gyakorlása, pontosabban magával az írás felszabadító örömeivel való találkozás kell, hogy a jövődöbéli író alapélménye legyen. A fantázia működtetésének, a sajátos, egyéni hangvételnek és témák sorának megtalálásához e gyakorlatok vezethetnek el legelőször. A filmírás végeredményben csak egy forma, azonban az írás szubsztanciája, maga az elmesélt történet megjelenhet novellában, elbeszélésben, drámában, akár egy regényben is. Az iskola legelső feladata, hogy az író hallgatókban gyakorlattá tegye a kreatív gondolkodást, valamint a történetmesélés alapjait megismertesse velük, függetlenül attól, hogy filmről vagy irodalomról van szó.

A **csoportos, szemináriumi foglalkozások** lehetőséget teremtenek arra is, hogy a hallgatók minél hamarabb elsajátítsák a másik munkájának konstruktív kritikai véleményezését, gyakorolni kezdjék a **dramaturg szerepkör feladatait**. A racionális, logikus érvelési, retorikai képességek fejlesztését is várhatjuk ezektől a foglalkozásoktól.

Mind filmíró hallgatóként, mind később tanárként azt tapasztaltam, hogy a képzés elejét érdemes minél inkább a szabad gyakorlás terepének meghagyni, és az elméleti, szerkesztéstechnikai oktatást célszerű fokozatosan, a kreatív írás gyakorlatokra ráépülve bevezetni. Ide tartozik a karakterábrázolás, a jellemfejlődés, a feszültség, a fordulópontok, a konfliktus, stb. fogalmainak bevezetése. Mindezt gyakorlatokon keresztül, valamint analitikus módon érdemes kivitelezni.

Az alapképzés során a filmíró hallgatókat a **filmes elbeszélés különböző műfajaival** is meg kell ismertetni. Így a zsánerrfilmek archetipikus történeteinek (western, krimi, thriller, horror, történelmi filmek, musical, kalandfilm, stb.) specifikumaival,

illetve a különböző médiumok elbeszélői technikáival (reklám, kisfilm, dokumentumfilm, TV sorozat, TV játék, interaktív elbeszélések, stb.) is aktívan találkozniuk kell. Mint azt a dolgozat korábbi fejezeteiben kifejtettem, az alapképzés fő célja a biztos szakmai tudás megszerzése, a különféle mozgóképes műfajokon belüli biztonságos eligazodás, illetve alapvető tapasztalatok megszerzése.

Most nézzük a három évre bontva a forgatókönyvírói alapképzés programját. A programot tanórákra és tanegységekre lebontani sem itt, sem a mesterképzésnél nem tartom szükségesnek, elvégre dolgozatomban nem egy szak akkreditációs kerettanterve, hanem egy elméleti javaslatot írtam. Éppen ezért „csupán” az évek, szemeszterek fő irányelveit, az oktatás programjának gerincét kívánom világosan leírni.

#### Első év – Az írói szerep mint létforma

Az első év legfőbb feladata, hogy a hallgatókat az őket körülvevő világra, történésekre és emberi sorsokra érzékeny forgatókönyvírókká igyekezzen alakítani. Vagy ahogy Orsós (2008) fogalmaz: „Írásra tanítani nem más, mint gyakorolni azt a reflexiós képességet, amellyel az író saját magáról és az általa írt szövegről gondolkodik.” (p. 57).

Mindenekelőtt egy fő szempont kell, hogy ennek az évnek a középpontjában álljon, ez pedig **a létrehozás öröme**. Mindent ennek érdemes alárendelni, ez az alap, melyre később egy szilárd, magabiztos tudás és tapasztalat épülhet. Játékos, lényegében tét nélküli szárnypróbálgatásoknak kell megtöltenie az első évet, ahol kivételesen a mennyiségi szempontok felülírhatják a minőségeket. „A műhelymunka nem „művek” létrehozására törekszik. A gyakorlatsorozat célja egyszerűen az, hogy előcsalogassa a tehetséget.” (Bíró, 2006, p. 18). „Ez a kurzus nem ígér hibátlan írásműveket. És nem ígér forgatókönyvre érett, regényre kész írókat, mert ha ezt ígérné, akkor pontosan a kurzus alapjait hazudtolná meg.” (Orsós, 2008, p. 19). „Az írás nem intuitív elemeinek áttekintése és gyakorlatok során való megtapasztalása maga az írás szimulációja. Mindenki úgy kísérletezhet, hogy bármikor szabadon visszavonhatja bármelyik lépését, megváltoztathatja alapfeltevéseit, eltörölheti hibásnak vélt megoldásait úgy, hogy miközben ezt teszi, az írás folyamatának fázisait tudatosítja magában. A kurzus lényege,

hogy ez a tudatosítási procedúra megtörténjen. Hogy semmi ne értékelődjön merő véletlennek, és ha pontos válaszokat nem is kérünk a hallgatóktól minden lépésük elemzésére, de azt mindenképpen követelményként támasztjuk, hogy minden lépésüket legyenek képesek érzékelni.” (Orsós, 2008, p. 17).

### *1. félév*

Az első félév legfontosabb célkitűzése, hogy **rávezesse a hallgatókat az írói témák, a történetre, elbeszélésre alkalmas képek és szituációk megtalálásának képességére.** Az írói szemléletet, az írói gondolkodást kell elsajátítaniuk, mely az írás (történetmesélés) szempontjából inspiratívra és érdektelenre szelektálja a világot, emlékeinket. Rá kell jönniük egyenként, hogy ők maguk hogyan, milyen módszerekkel képesek az írói anyaggyűjtésre, az inspiráció megszerzésére. Ezáltal megszabadulhatnak naiv, laikus elképzeléseikkel a műzsákkal, és ihletett pillanatokkal kapcsolatban. Természetesen nem szabad korlátoznunk, félre állítanunk az ösztönösséget, sőt! Azonban az író hallgatók előtt egyre világosabban szükséges kibomlania annak a misztikumnak, hogy hogyan is dolgozik egy (film)író. Ehhez egészen mélyre ásnak emlékeikben, gondolataikban és érzelmeikben, valamint hihetetlen érzékenységgel és nyitottsággal rezonálnak a külvilág eseményeire.

#### *(képzletgyakorlatok)*

A kreatív írás gyakorlásához több kiváló tankönyv is az instruktorok rendelkezésére áll, így például Paul Mills *The Routledge Creative Writing Coursebook* (2006), Bíró Yvette *Egy akt felöltöztetése* (1996) valamint Derek Neale (ed.) *A creative Writing Handbook* (2009) című könyvei. Ezek közül kiemelném Bíró Yvette könyvét, melyre – többek közt - az első tanév kreatív írás gyakorlatait alapozni érdemes, és amely alapját képezte az eddigi filmírói oktatás első évének is.

Az *Egy akt felöltöztetése* című könyv által kínált módszer megújítani igyekszik a forgatókönyvírás oktatásának száraz, a dramatikus szerkesztés szabályaiból derivált, elméleti alapú, kizárólag magára a filmírásra koncentráló hagyományát. E helyett, pontosabban ezt kiegészítendő, kínálja Bíró Yvette a kreatív írás alapú, az általa

„**képzletgyakorlatoknak**” hívott feladatokon keresztüli forgatókönyvírói képzést. „Ahelyett, hogy megmondanánk, mit és hogyan kell csinálni, arra kérjük az írókat, hogy térjenek vissza saját képzeletük forrásaihoz, a különféle gyakorlatok által ébren tartott, sőt felizgatott képzelethez.” (Bíró, 1996, p. 8).

Könyvében Bíró számos feladatot kínál a kreatív írást gyakorló műhely számára. Elmélete alapján **különbéle „ösztönzőkre” van szüksége az író hallgatónak**, hogy képzeletét beindítva karakterek, szituációk, történetek elevenedjenek meg előtte (Bíró, p. 9). Ilyen ösztönző például egy újsághír, egy fénykép, egy tárgy, egy kulcsszó, egy festmény, egy zenei motívum, vagy éppen egy almás pite íze, melyek „mind alkalmasak arra, hogy így vagy úgy stimulálják az ifjú forgatókönyvírók fantáziáját.” (Bíró, p. 9). Az improvizációs és szabad asszociációs írói gyakorlatok gyökerét Sztanyiszlavszkij színészképzésében találja meg, ahol – éppúgy, ahogy a filmdramaturgiánál – „az alkotás királyi útja a fizikai cselekvés, nem pedig az elvont megközelítés” (Bíró, p. 10). „A műhelymunka vezérfonala a benső külsővé tétele – ahogy a színész teszi.” (Bíró, p. 10).

Az első szemeszter során a hallgatókban kialakítandó **az írás rutinja**. Ezért ildomos mindennapossá tenni számukra az írást, még akkor is, ha csupán egy-két órát töltenek kreatív gondolkodással. Carrière&Bonitzer (1990) is kiemeli, hogy a hallgatókban minél hamarabb tudatosítani érdemes, hogy **a képzelet olyan, akár egy izom**, melyet, ha nem tornáztatunk nap mint nap, egyszerűen elsovad. A hallgatóknak tehát naponta feladatuk a kisebb-nagyobb történetek keresése, hallgatása, konstruálása, akár egy elkapott mondat, egy beszélgetés, egy utcán látott arc, egy zenei motívum, vagy éppen egy újsághír alapján (p. 65).

*(meseírás, mesefilm)*

Az első félév számos kreatív írás gyakorlata mellett a hallgatókat a történetmesélés első lépéseivel ismertetjük meg. A meseírás, illetve a mese működésének, dramaturgiájának oktatásán keresztül pontos párhuzamot kaphatunk a forgatókönyvírással, illetve a filmes elbeszéléssel. A forgatókönyv ugyanis leginkább a szóban elmesélt történetekhez hasonlít, olyasmi, mint amikor valaki elmond egy mesét. Az orális elbeszélés leginkább képekre épül, és minimalizálja a hosszú leírásokat.

Helyette rendkívül sűrű, dramaturgiai fordulópontok köré épül, akár a film. A mese közönsége, vagyis a gyermek befogadó nem tűri meg a logikátlanságot: a hamis, összefüggéstelen, szerkezetileg inkoherens részekre rákérdez. Ezért **a meseírás kiváló gyakorlat a kezdő íróknak**, akik számára külön imponálhat a mese világában, a szabad fantáziálásban való elmerülés. A meseírás gyakorlathoz egyrésztől mesék, főleg a Grimm testvérek meséinek dramaturgiai, és irodalmi elemzését érdemes elvégeznünk, illetve Bruno Bettelheim *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek* című könyvét célszerű felhasználnunk, a hallgatók számára kötelezően elolvasandó ismeretanyaggá tennünk.

A mesével foglalkozó félévhez hozzátartozik **a mesefilmek, rajzfilmek vizsgálata, analízise** is. Itt ugyanúgy, ahogy a mese írott formáinál, az „egyszerű” történetek „egyszerű” elmesélésének technikáját elemezhetjük.

*(diafilm)*

A mesével foglalkozó órákat egy önálló mesén alapuló, 25-30 képkockából álló diafilm elkészítésének vizsgájával zárjuk a félév végén. **A diafilm elkészítése kiváló gyakorlat a képekben való gondolkodás elsajátítására, a történet cselekményének világos átlátására, a lényeges és mellékes információk szelektálására a mesén belül.** A diafilm vizuális anyagának esztétikája másodlagos: ha csupán pálcika emberek kerülnek a képekre, az is megfelel. A lényeg, hogy hogyan, milyen képeken keresztül mondja el az író meséjének történetét.

*2. félév*

Míg az első félévben leginkább a hallgatók emlékeiből, álmaiból, képzettársításaiból igyekeztünk feltárni belső világukat, addig a második szemeszterben úgymond az „utcáról” hozzuk be a témákat a tanterembe, **a külvilág eseményeire koncentrálnunk.**

*(dokumentum)*

A szociografikus témákra koncentrálna a hallgatókat arra kérjük, hogy **menjenek ki az őket körülvevő világba.** Először vizsgálják meg közvetlen környezetüket, szomszédságukat, kerületüket. A hallgatók általában megdöbbennek, mennyire nem

ismerik részleteiben saját környezetüket. Második lépésben arra kérjük őket, hogy egészen más világokból hozzanak anyagot, történeteket, képeket: fényképes és diktafonos anyaggyűjtésre lesz szükség.

A dokumentált és dokumentálható anyagoknál megvizsgáljuk, **hogyan válhatnak azok dokumentumfilmmé, illetve mi módon fejleszthetők fikciós történetté.** Az instruktork feladata, hogy a hallgatókban tudatosítsa: végeredményben minden eset, minden szituáció és jelenség az egyes emberről, az egyes karakterekről szól; a témák csupán akkor érdekesek, ha hús-vér emberekről, sorsokról, életekről mesélnek.

*(„véletlen találkozások”)*

Az első év második szemeszterében már el kell kezdenünk felkészíteni a hallgatókat a következő tanév kihívásaira. Ezért a „véletlen találkozások” fantázia nevű feladat keretein belül már **kisebb jelenetek, szituációk, dialógok megírására ösztönözzük őket.** Olyan filmeket vizsgálunk, melyek szerkezete mozaikos, ahol sok kisebb történet alkot egyetlen egységet, ahol a karakterek felbukkanása, véletlenszerű találkozása alakítja a történetet, a másik sorsát. A cél, hogy a félév végére az általuk írt jelenetektől egyfajta történet-kollázst alkothassunk.

*(koncentrált írás)*

Rendszeressé kell tennünk a tanórán, meghatározott időre, meghatározott feladatra történő írást. Ez **segíti a hallgatókat, hogy döntéseiket koncentráltan, viszonylag gyorsan, de mindenesetre belátható időn belül hozzák meg írásaikkal kapcsolatban.** A helyben írás egyben biztos produktummal jár, függetlenül a végeredmény minőségétől (amit a hallgatók tapasztalatom szerint rendre aránytalanul alábecsülnek), és segíti a hallgatókat, hogy az esetlegesen felmerülő írói blokkokat (‘writer’s block’) helyben, azonnal tudjuk elemezni, okait megpróbálni feltárni.

*(dokumentumfilm koncepció, portréfilm)*

A hallgatók második féléves vizsgafeladata egy dokumentumfilm kidolgozott koncepciója, témafelvetése, illetve egy rövid (5-10 perces) portréfilm elkészítése, ahol egy ember egyetlen napját igyekeznek bemutatni.



### Második év – A forgatókönyvírás alapjai I.

Az első év személyiség formáló szemesztereikhez képest a második évben már a szakma felé, **a forgatókönyvírás mesterségének alapjai felé mozdulunk el** olyan hallgatókkal, akik az alapképzés első éve után már magabiztosabban nyúlnak hozzá egy-egy témához, ismerik fantáziájuk működését, tudják, hogyan gyűjtsenek anyagot, hogyan használják írói figyelmüket.

A második évben ugyanakkor némileg **magasabb fokozatba kapcsolunk**, ami az elvárásokat és a kiadott feladatok mennyiségét, méretét illeti. Hallgatói és tanári tapasztalatom szerint a második év igen veszélyes időszak. Az első év lelkesedése sajnos a második évre némileg kifulladás. A hallgatók többsége természetesnek veszi, hogy az Egyetem hallgatója, viszont előre tekintve látja, hogy még sok idő áll előtte, mire végez, ezért hajlamos elkényelmesedni. Sajnos ez a „lefulladás” hatás az instruktorokra is jellemző, függetlenül attól, hogy ez természetesen nem szándékolt.

Ezzel szemben a második év az egyik legizgalmasabb, legtöbb kihívást magában rejtő időszak lehet az alapképzés, illetve a teljes 3+2 éves képzés során.

#### *1. félév*

##### *(a filmkészítés alapjai)*

A második év első szemeszterétől kezdve a hallgatók megismerik a filmkészítés gyakorlati, technikai folyamatának alapjait. **Egy filmíró nem maradhat pusztán filosz, aki szobájába zárva alkot, de fogalma nincs, hogyan készül a film.** Mivel a forgatókönyv már a film első megjelenési formája (Carrière&Bonitzer, 1990, p. 12), a forgatókönyvírónak ismernie kell további útját is, egészen a moziba kerülésig. Ahogy Carrière&Bonitzer (1990) is rámutat, egy forgatókönyvírónak megközelítőleg össze kell tudnia állítani egy film részletes költségvetését, pontosan tudja mikor, ki, mit, milyen eszközzel csinál egy forgatáson, vagy később az utómunka során. Ki a negatív vágó, és mi a fényhang, mi a 16 mm-es, és a 35 mm-es film, a pozitív és a negatív kópia közti

különbség? Értene kell a digitális és analóg filmkamerák működésének alapját, ismernie kell a fotográfia fundamentumait, stb.

*(montázs gyakorlat)*

A filmíró hallgatók számára legfontosabb a vágás technikai alapjainak ismerete, ezért külön montázs feladatot érdemes kiadni. A vágás ugyanis a filmkészítés azon folyamata, ahol az író szerepe újból megnő, ahol kvázi viszontlátja forgatókönyvének alkatrészeit, melyekből a vágóasztalon, a rendező és a vágó segítségével „szerelik össze” a végleges filmet (Carrière&Bonitzer, 1990, p. 62). **A montázs tehát éppen annyira dramaturgiai szempontokat szem előtt tartó tevékenység, ahogy a forgatókönyvírás.**

*(angol szaknyelv)*

A filmtechnikai képzés mellett már az első szemeszterben el kell kezdődnie az angol szaknyelvi képzésnek, melynek szintén két féléven át érdemes tartania.

*(a drámaírás alapjai)*

Már az első félévtől kezdve, majd később a második szemeszterben folytatva a drámaírás, forgatókönyvírás elméletének alapjaival szükséges a hallgatókat megismertetni. Ide tartozik Arisztotelész *Poeticája*, Egri Lajos *A drámaírás művészete*, és Robert McKee *Story* című könyveinek oktatása. Olyan klasszikusok műveit is elemezzük, mint Szophoklész, Euripidész, Shakespeare, Molière, Csehov, vagy Ibsen. A drámaírás módszertanához William Archer *Playmaking* című könyvét használjuk. Ezzel párhuzamosan a különböző filmes műfajok (road-movie, heist-movie, sci-fi, stb.) **archetipikus történeteivel és karaktereivel való foglalkozást** kell elindítani filmelemzéseken keresztül.

*(filmanalízis)*

A filmanalízis tárgykörébe tartozik, hogy mindkét szemeszterben egy-egy szemináriumot szükséges szentelni a mozikban éppen műsoron lévő játékfilmek elemzésének. Elfogadhatatlan, hogy a hallgatóknak éppen filmiskolai feladataik, teendőik miatt ne jusson idejük rendszeresen moziba járni, naprakésznek maradni a hazai és nemzetközi filmművészet világában.

*(forgatókönyvírók ismerete)*

A hallgatók egy-egy kiemelkedő forgatókönyvíró munkásságát tanulmányozzák, azokból előadást, adott esetben rövidebb tanulmányt írnak.

*(rádiójáték, televíziós szkeccs)*

Az első félévben két nagyobb feladatot kell abszolválniuk a hallgatóknak: az egyik egy rádiójáték megírása és felvétele (a hangmérnök hallgatók segítségével), a másik egy egymással összefüggő, televíziós (többkamerás) forgatásra alkalmas kamaradarab megírása, ahol minden résznek más-más hallgató az írója.

A rádiójáték lényege, hogy **pusztán zenéből, zörejekből, valamint dialógból építsenek egy világot, meséljenek el egy történetet a hallgatók.** A rádiójátékok hossza egyenként nem haladhatja meg a 20 percet. A rádiójáték szövegét dramatizálni kell színészhallgatókkal, tehát a rádiójáték bizonyos szempontból rendezői feladatok elé is állítja a hallgatókat, mely tovább mélyítheti saját munkájuk analitikus vizsgálatát. A szöveg editálása, majd a felvett anyag vágása mind komoly dramaturgiai kihívások elé állítja a hallgatókat. A feladat kiváló terep arra, hogy a hallgatók először mutakozhassanak meg komolyan közönségük előtt. Ezért fontos, hogy a rádiójátékok valamilyen szervezett publikum előtt hangozzanak el a félév végén. Ez sikerélményeket, a reakciókból leszűrhető tapasztalatot jelent a hallgatók számára.

A televíziós, többkamerás felvételre szánt szkeccs ideális esetben a rendezők feladata is egyben, így azok forgatása nem az írók dolga. A háromszög-rendszerben ez az első komolyabb közös munka a rendező hallgatókkal. **Fontos, hogy meghatározott helyszínen belül tartsuk a lehetséges jeleneteket, ezáltal kereteket szabva az írói fantáziának, rákényszerítve a hallgatókat, hogy a drámai konfliktusokkal foglalkozzanak a filmnyelvi, technikai megoldások helyett.**

## *2. félév*

*(websorozat)*

Mindkét szemeszterben, az első félévben a kamaradaraboknál, a második félévben a websorozatnál, **a Rukov-féle 'natural story' irányába próbáljuk a hallgatókat terelni**, még akkor is, ha ettől bizonyos hallgatók beállítottságuk, ízlésük szerint elsőre idegenkednek is. Később úgyis ráébrednek, hogy nem realizmust vagy naturalizmust kérünk számon, hanem pusztán az írói szemléletet igyekszünk formálni. Olyan problémák, konfliktusok felé irányítjuk a hallgatókat, melyek végtelenül egyszerűek, már-már banálisak, de éppen a rukovi módszer lényege szerint, ezeket szükséges a hallgatóknak átfordítaniuk, megtalálni bennük azt, ami egyetlen csavarral egyedivé, kiemelkedővé tudja tenni ezeket a helyzeteket. A televíziós kamaradráma és a websorozat mellett kiadott kisebb feladatokon keresztül érdemes gyakorolni az előre megadott játékszabályok alapján történő filmírást, vagyis meghatározni, hogy mit lehet, és mit tilos használni egy-egy feladaton belül, vagy akár kulcsszavakat, témákat (pl. egy vacsora, egy üldözés, egy megcsalás, egy gyilkosság, egy szabadulás, stb.) megadva irányítani a feladatokat. A websorozat filmjeinek elkészítésénél ildomos a Dogma mozgalom pontjaiból merítve forgatni: pusztán a történetre és a színészi munkára koncentrálni. A websorozat egy-egy epizódja 7-10 perces lehet maximum.

*(irodalmi adaptáció I.)*

E szemeszterben ismerkednek meg az író hallgatók először az irodalmi adaptáció bonyolult és összetett feladatával. Az egyes hallgatóknak az instruktorok által kiadott irodalmi anyag (kisregény, regény, novella-füzér, stb.) részeiből kell film forgatókönyveket írniuk (max. 15 perc terjedelemben/hallgató). Mivel a forgatókönyvek egy mű részeit dolgozzák fel, a feladat kiváló arra, hogy az instruktorok szorosan kövessék az adaptálás folyamatát, illetve, hogy abba az összes hallgatót aktívan be tudják vonni.

*(kritikairás)*

Egy forgatókönyvíró számára természetes, hogy ne csupán filmdramaturgként, hanem akár **kritikusként, esztétikai szempontból is képes legyen egy-egy filmalkotás elemzésére**. Ennek lezárása a fent említett nagyobb lélegzetű kritika, esszé megírása.

### Harmadik év – A forgatókönyvírás alapjai II.

Az alapképzés harmadik éve gyakorlatilag a második év egyszerű folytatása. Különlegessé teszi ugyanakkor, hogy ez az alapképzés záró éve, vagyis a BA diploma megszerzésével végződik. Itt azonban, a mesterképzés utolsó évével ellentétben, nem szabad a diplomamunkából, a diploma évből különösebben nagy kérdést csinálni. Az alapképzésen a diploma megszerzésének legfontosabb feltétele önmagában a képzés sikeres, magas színvonalú teljesítése kell, hogy legyen, magának a diplomamunkának a jelentősége lehet kisebb, mint a mesterképzésnél.

Mivel az alapképzés harmadik éve igen intenzív, csakúgy, mint az alapképzés első két éve, ezért az Egyetem lehetőségei korlátozottak a hallgatók szakmába történő integrálásában. **Ennek ellenére a hallgatókat, amennyire a curriculum engedi, segíteni kell az Egyetemről való leválásban.**

#### *1. félév*

Az első félév legfontosabb feladatai a „pitching”, vagyis a filmterv prezentáció technikáinak elsajátítása, a reklámfilm írás szakmájával való ismerkedés, és egy monodráma megírásának abszolválása.

#### *(pitching I.)*

A pitchingre való felkészítés alapjául a Leonardo program (2009/2011) keretében az SZFE-n kurzust tartó Sibylle Kurz „pitching guru” módszereit alkalmazzuk. Kurz módszertanáról szintén a Leonardo program keretében a Midpoint Nemzetközi Forgatókönyv-fejlesztői Workshopon is volt alkalom tapasztalatot szerezni. A filmtervek meggyőző prezentációja ma már elengedhetetlen feltétele a nemzetközi filmpiacokon való sikernek, egy-egy forgatókönyv értékesítésének. A pitchingben magabiztosnak, gyakorlottnak lenni hosszú és kitartó munka révén lehetséges csupán. Az Egyetem a legmegfelelőbb hely a gyakorlásra.

*(reklámfilm)*

A reklámfilm írás oktatásához külső, az „advertising” világából érkező szakembert érdemes felkérni az instruktori szerepre. Ennek a feladatnak megint csak abban az esetben van igazán értelme, ha a reklámfilmeket a rendezőkkel, a producerekkel együtt hozzák létre a hallgatók.

*(monodráma)*

A monodráma, mint feladat elsőre meglepőnek tűnhet egy forgatókönyvírói képzés programjában. Azonban **fontos, hogy a hallgatók legalább egyszer kísérletet tegyenek a drámaírás, a színpadra írás valamilyen formájára.** A monodráma lehetőséget ad arra, hogy a hallgatók rövidebb lélegzetű darabot írassanak, ugyanakkor komoly írói kihívást jelenthet számukra egyetlen karakter működtetése. Ideális esetben a monodrámák előadásra kerülnek. Amennyiben ez elmarad, a drámák színészekkel vagy színészhallgatókkal való felolvasása a vizsga részét képezi.

*(szerzői jog)*

Az első félév tanulmányaiba kell, hogy tartozzanak a szerzői jogi ismeretek, melyek alapvető fontosságúak a forgatókönyvírók számára a későbbiekben. Itt nem csupán a jogszabályi háttérrel kell megismerkedniük, hanem a különböző szerződések módoszataival, a kifizetések jogcímei közti különbségekkel, jogaikkal, kötelezettségeikkel egy-egy produkción belül. Magyarországon a szakszervezeti törvény nem teszi lehetővé a forgatókönyvírók számára, hogy érdekvédelmi szervezetet hozzanak létre, ezért az egyes íróknak önállóan kell megvédeni érdekeiket. Ez különös felkészültséget jelent a számukra.

*2. félév*

*(fikciós kisjátékfilm)*

A BA diploma megszerzésének egyetlen fő feladata van a forgatókönyvíró hallgatók számára, ez pedig egy maximum 30 perc hosszúságú, saját ötleten alapuló, fikciós játékfilm megalkotása. A filmeket a háromszög-rendszerben, a producer és rendező hallgatókkal együtt kell fejleszteni, majd elkészíteni. Az írók feladata

természetesen a filmek alapját képező forgatókönyvek létrehozása, azonban a sikeres vizsga, illetve diploma megszerzésének feltétele a forgatáson, majd az utómunka során történő aktív részvétel íróként, dramaturgként.

*(önreflektív esszé)*

BA diplomát csak az a forgatókönyvíró hallgató szerezhethet, aki a kisfilm elkészüléséről önreflektív tanulmányt ír, egyfajta alkotási naplót, melyben dokumentálja egyrészt a forgatókönyv születésének körülményeit, buktatóit és sikereit, valamint a forgatás, majd az utómunka során a többi munkatárssal, kiemelten a rendezővel és a producerrel való együttműködés részleteit.

*(pitching II.)*

A filmek forgatókönyveit még az ötlet fázisában prezentálniuk kell az író hallgatóknak, lehetőleg a producer és rendező hallgatókkal együtt. A nem elég meggyőző, nem elég kiforrott ötleteket az instruktorok visszadobhatják. Ahol a három hallgató között vita alakul ki a film témájával kapcsolatban, lehetőséget kell adni a rendező és/vagy producer hallgatóknak, hogy ők is előállhassanak, prezentálhassanak egy-egy ötletet. A döntés az instruktoroké. Előfordulhat tehát, hogy a forgatókönyvíró hallgató egy olyan témából ír forgatókönyvet, mely nem tőle származik. Ez rendkívül fontos felkészülési lehetőség a későbbiekre nézve, hiszen a filmíró nem feltétlenül saját ötleteit, témáit írja meg, hanem számos esetben készen kap egy-egy megírandó filmtervet egy rendezőtől, vagy – Európában ritkábban - egy producertől.

*(dramaturgi feladat)*

A diplomafilmekben minden forgatókönyvíró hallgató egy másik hallgató dramaturgjaként is részt vesz. Az instruktorok folyamatosan ellenőrzik az éppen dramaturg szerepkörben lévő hallgatók munkáját, és feladatokat adva nekik arra ösztönzik őket, hogy aktívak legyenek a folyamatban a pusztán konzultánsi szerep helyett.

### *A forgatókönyvírók MA képzése*

A mesterképzés, ahogy nevéből is kiderül, alapvetően azzal foglalkozik, hogyan találják meg egyéni témáikat, stílusukat a forgatókönyvíró hallgatók, illetve, **hogyan váljanak a fikciós történetmesélés mestereivé, igazi művészekké.** Az alapképzéssel szemben itt már olyan hallgatók képzése folyik, akik a forgatókönyvírás, vagyis a fikciós történetmesélés, a filmdramaturgia alapjait elsajátították, és magabiztosan alkalmazzák. Fontos, hogy az MA szakra felvett hallgatók elkötelezettek legyenek a forgatókönyvírás művészeté, fikciós mozifilmek, TV sorozatok írása, adott esetben a drámaírás felé. **A pusztán alkalmazott filmírói tevékenységből tehát ellépünk a szerzőiség irányába.**

A mesterképzésen, az alapképzéshez képest komoly szemléletváltás szükséges a hallgatók és az instruktorok viszonyában is. Míg az alapképzésen az instruktorok legfőbb feladata az oktatás szervezése, a feladatok kijelölése, az elvárások támasztása, a forgatókönyvírás és filmdramaturgia szakmai fogásainak átadása, addig **a mesterképzésen tutorként (mentorként) érdemes fellépniük, olyanokként, akik a képzés során egyre inkább partnereknek tekintik hallgatóikat. A tutor elsődleges feladata, hogy folyamatos reflexióival támogassa az író, előcsalogassa az írói gesztusok mögött megbúvó valódi szándékokat, tudatosítsa az íróban döntéseit, és azok súlyát.** A tutor egy lépéssel hátrébb lép, mint ahol az instruktor van. Az instruktor aktívabb szerepéhez képest a tutor valamivel passzívabb, lényegében csak kérdez. Folyamatos kérdéseivel a néző naiv befogadását igyekszik szimulálni, és nem az író oktatása az elsődleges célja.

Ugyanakkor ez nem jelentheti azt, hogy az instruktorok „csupán” a hallgatók konzultánsvá válnak. Főleg a mesterképzés első évében, amikor egy igen intenzív tanév során a forgatókönyvírás elméleteivel kell közelebbről megismertetni a hallgatókat, illetve a második év során sem, amikor a tutori szerep nem merülhet ki a diplomamunkáról, időről-időre történő konzultációban. A diplomamunka elkészítését az instruktoroknak érdemes szorosán követni, folyamatosan részfeladatokat adva a játékfilm írás igen komoly szakmai és művészi kihívásokat tartogató folyamatában.



A mesterképzés egyben **a hallgatók felkészítése az Egyetem szervezett képzéséből való kilépésre**, a hazai és nemzetközi filmszakmában való sikeres helytállásra, munkák megszerzésére. Ez azt jelenti, hogy a mesterképzésnek, különösen a második évtől kezdve, kiemelt fontosságú része, hogy a különféle Egyetemen kívüli pályázatokkal, workshopokkal, szakmai gyakorlatok lehetőségeivel megismertesse a hallgatókat. Ha az alapképzés során nem sikerült, akkor a mesterképzés során maradéktalanul el kell sajátítaniuk az angol társalgási és szakmai nyelvet. Az iskola feladata, hogy segítse a hallgatók integrálását a szakmába, és ne hagyja őket magukra ebben a nehéz feladatban.

A mesterképzés legfontosabb dolga, hogy **önálló, gondolkodó, a világra és önmagukra nyitott művészeket képezzen**, akik biztos szakmai tudásukra alapozva elkezdhetik felépíteni önálló karrierjüket. Természetesen az egész filmes MA képzésnek éppen annyira projekt-központúnak kellene lennie az Egyetemen, ahogy a BA képzésen. Ebből következően a mesterképzésen **a forgatókönyvíró hallgatók még intenzívebben vethetik bele magukat a háromszög-rendszerben a kreatív producerekkel és a rendezőkkel történő munkába**. Ideális esetben a forgatókönyvírók fő szakmai feladatai az alapját képezik a rendezők és a producerek projektjeinek. Mind a forgatókönyvírók, mind a rendezők, mind a producerek számára a mesterképzés végén elkészített diplomamunka komoly belépőt jelenthet a hazai és nemzetközi filmművészet világába.

#### Első év – A forgatókönyvírás művészete

Az Egyetem korábbi gyakorlatától eltérően a teljes 3+2-es képzés negyedik, a mesterképzés első évében **az elvárások, a teljesítendő feladatok mérete, a színvonal jelentősen emelkedik**. A hallgatóknak világosan látniuk kell, miért más minőség a mesterképzés első éve, az alapképzés utolsó évéhez képest. Erőteljesen elrugaszkodunk tehát az alapképzéstől.

Ideális esetben a mesterképzésre kerülő hallgatók már magabiztosan – és főleg – tudatosan használják a filmdramaturgia és a forgatókönyvírás eszközeit. Itt az ideje, hogy

némileg „összezavarjuk” őket, de mindössze azért, hogy **elmélyítsük tudásukat, hogy ráébredszük őket újból a filmírás, általában a dramatikus szerkesztés hihetetlen kihívásaira annak érdekében, hogy magabiztosságukat művészi tudatosság válthassa fel.**

*(a forgatókönyvírás elmélete)*

A hallgatókat szükséges bevezetni **a játékfilm forgatókönyvírásról, illetve a drámaírásról szóló legfontosabb, legmeghatározóbb elméletek, könyvek világába.** Frank Daniel, Christopher Vogler, Linda Seger, Michael Hauge, Chris Huntley, John Truby, John Howard Lawson és Joseph Campbell munkái, elméletei kell, hogy e képzés gerincét képezzék.

*(TV sorozat koncepció + pilot epizód)*

Növelnünk kell a megírandó fikciós film hosszát: egy 50 perces, saját ötleten alapuló, egy teljes évadra kidolgozott, fikciós TV sorozat pilot epizódjának forgatókönyvét kérjük az első szemeszter végére.

*(irodalmi adaptáció II.)*

Míg a második év második félévében egy irányított feladat révén ismerkedtek a hallgatók az irodalmi adaptációval, addig itt már egy szabadon választott elbeszélés, novella, vagy kisregény alapján megírandó 50 perces film forgatókönyvén keresztül **oktatjuk az adaptáció technikáját és művészetét.**

*(tanulmány írása)*

Az év során még egy fő feladatot teljesítenek a hallgatók. Arra kérjük őket, hogy egy általuk választott témában, bármilyen filmdramaturgiával, forgatókönyvírással kapcsolatos, hosszabb tanulmányt készítsenek. A mesterképzés hallgatóitól azt várjuk, hogy ne pusztán művészként, alkotó emberként, hanem az alkotásról, a filmírás, a filmnyelv elméletéről is tudományos igénnyel gondolkodni képes dramaturgokként kerüljenek ki az Egyetemről.

*(pitching III., forgatókönyv felolvasás)*

A két ötven perces forgatókönyv elkészítését ugyanúgy szoros instruktori szupervízió alatt kell elkészíteni, ahogy az alapképzés során. Mindkét anyagnál a forgatókönyvek félévi megvédéséhez hozzá tartozik a filmötletek professzionális körülményeket szimuláló prezentálása (pitching). Ennek része az első feladatnál (saját ötleten alapuló pilot epizód forgatókönyve) a London Film School, valamint a Dán Filmiskola gyakorlatát átörökítő felolvasás rendezése, ahol színészek olvasnak fel részleteket az egyes forgatókönyvekből. (A második félév adaptációs vizsgaanyagánál ezt csupán azért nem tanácsos elvégezni, mivel az adaptációnál félő, hogy a hallgatók írói érdemei nem válnának el egyértelműen az adaptált mű írójának érdemeitől.) A módszer lényege, hogy a forgatókönyveket értő közönség előtt meg lehet mérni, a reakciókat be lehet építeni a munkába, ugyanakkor ez remek alkalom a szakma előtti megmutatkozásra is, ami a mesterképzésen már kiemelten fontos.

#### Második év – A saját hang keresése

A mesterképzés utolsó éve - egyben a teljes forgatókönyvírói alap-és mesterképzés vége - kitüntetett időszak. Ez a diplomamunka elkészítésének ideje, valamint az Egyetem biztonságot nyújtó környezetének elhagyása, a téték komolyra fordulásának korszaka. Bár a hallgatók eddigre igen sok tapasztalattal és tudással rendelkeznek, az Egyetem mégis akkor teszi jól, ha igyekszik ezt az átmenetet megkönnyíteni, és amennyire csak tőle telik, segíteni. A hallgatók – érthetően – egyre türelmetlenebbül várják a kilépést a nagyközönség elé, a megmutatkozást a szakma felé. Hamar felismerik, – különösebb külső segítség nélkül – hogy ehhez egyéni, saját hangjuk megtalálására van szükségük, vagyis művészekké kell válniuk a szó legszerényebb értelmében.

A diplomamunka - vagyis a mesterképzés második évének végpontja – egy saját ötleten alapuló fikciós, egész estés játékfilm forgatókönyvének megírása. Ahhoz, hogy ide eljuthassanak, igen sok munka szükséges, mind az ő, mind az instruktorok részéről, akik ebben a folyamatban már tutorokként vesznek részt.

A tutorálás modelljét a Leonardo Program keretében a Binger Screenwriters Lab, valamint később a Midpoint Nemzetközi Forgatókönyv Fejlesztői Workshop programjain keresztül volt alkalmam tanulmányozni. **A diplomamunkák elkészítésének menete lényegében a Binger és a Midpoint módszereivel történik.** A tutorálás mindkét esetben a készülő forgatókönyvek intenzív, rendkívül alapos olvasását, analízisét jelenti. A Bingerben „story room”-ként nevezett helyiség kijelöli azt a helyet, ahol az egész napos (!) konzultációk történnek a forgatókönyv írójával, a ttorral, valamint a dramaturg (script doctor) hallgatóval. A hosszú konzultációk lehetővé teszik, hogy kimerítő, mindenre kiterjedő párbeszéd folyhasson a tutor, valamint a hallgatók között. Az író hallgató úgy érezheti, ez a nap csak az ő munkájáról szól. A Midpoint és a Binger módszere, hogy a forgatókönyv írójának pontosan kijelöli a következő konzultációra teljesítendő feladatát, és azt szigorúan, határidőre számon kéri. Míg a Midpointnál az egymást követő alkalmak akár másnap is lehetnek, addig a Bingernél a konzultációk között hosszabb idő telik el. Meglátásom szerint mindkettő érdemes alkalmazni az új mesterképzésen: míg az egyik koncentráltan, rövidebb idő alatt képes megmozdítani egy anyagot, addig a másik a megfontoltabb, nagyobb lélegzetű változtatásokra ad lehetőséget az írók számára. A diplomamunka évében tehát egyéni, **kisebb feladatokat érdemes kiosztani, de olyanokat, melyek szorosan kapcsolódnak a megírandó játékfilmhez,** és általában maguktól merülnek fel. Itt is fontos, hogy a tutor ajánljon segédanyagokat, de ne tegye őket kötelezővé. A hallgatónak magának kell meghoznia döntéseit, így forrásanyagairól is maga dönt. A tutor alaposabb felkészültségével, nagyobb tapasztalatával természetesen komoly segítséget nyújthat a hallgatónak.

Fontos hangsúlyozni, hogy ebben az évben már nem szükséges, sőt **kifejezetten ellenjavallt elméleti képzést nyújtani, új írói elméletekkel terhelni a hallgatókat.** Ez már az elméleti tudás és a gyakorlati tapasztalat hasznosításának időszaka. Amennyiben a hallgató igényli, ő maga segítségül hívhat valamilyen új elméletet, vagy visszanyúlhat egy korábban tanult módszerhez, de a ttornak nem dolga ezzel foglalkozni. A hallgatók eddigre önálló művészekké válva maguk kell, hogy kutatómunkát végezzenek.

Az év során engednünk és támogatnunk kell minden olyan kísérletet, ami a hallgatók szakmába integrálásának folyamatához tartozik. **A hallgatók számára pályázatokat, workshopokat érdemes ajánlani.**

*(first draft)*

Az első szemeszter feladata, hogy a hallgatók megtalálják filmjük témáját, valamint, hogy eljussanak a forgatókönyv első verziójának ('first draft') megírásáig. Ehhez **feszített munkatempó, és folyamatos tutori konzultáció szükséges.** A tutorok felelőssége, hogy folyamatos tempót diktáljanak a hallgatóknak, ne hagyják őket az írás bójáinál hosszan megpihenni. Saját hallgatói, majd tanári tapasztalatom, hogy a témakereséssel, szinopszisok, és vázlatok írásával arányaiban túl sok idő megy el. A tutorok feladata, hogy viszonylag rövidre zárják a témakeresés időszakát, és forszírozzák alapvető döntések meghozatalát. Aki ezt nem tudja teljesíteni, azt nem szabad tovább engedni a második félévre. Erre a fajta szigorra nem önmagában van szükség, ezt az írás, a későbbi szakma logikája diktálja.

*(pitching angolul)*

Az első félév végét újból egy prezentáció ('pitching') zárja, amit ezúttal **angolul kell abszolválnia a hallgatóknak.**

*(nagyjátékfilm forgatókönyv)*

A második félév – értelemszerűen - az első szemeszterben elvégzett munka korrekciójára való lehetőség. Itt a forgatókönyv legalább egy új verziójának kell elkészülnie, de lehetőleg az anyag harmadik, vagy negyedik átiratával célszerű diplomázni a szemeszter végén. A második félévet némileg lazábbra, kényelmesebbre érdemes engedni. **A hallgatóknak el kell merülniük az írásban, hagyni kell őket szabadon kísérletezni,** ugyanakkor ebben a folyamatban is a tutoroknak időről-időre, pontosan kijelölt időközönként konzultálnia kell a hallgatókkal. (Természetesen közvetlenül a diplomázás előtti időszakban a tutorok szerepe ismét megnő.)

*(script doktori riportok)*

A teljes évben a hallgatóknak kettős szerepben kell részt venniük a munkában: egyszer mint író, másszor mint dramaturg (script doctor). Ez azt jelenti, hogy – éppúgy,

mint az amszterdami Binger Screenwriters Labnál - az egyes forgatókönyvekről történő konzultációk hármában zajlanak a tutor, az éppen íróként funkcionáló egyik, és az éppen dramaturgként jelen lévő másik hallgató között. A hallgatóktól mind az első, mind a második félév végén két-két riportot kérünk. Az egyik a közös munka, a forgatókönyvírás menetéről szól. Vagyis minden hallgatónak dramaturgként kívülről kell elemeznie, nyomon követnie, hogyan fejlődött író párjának forgatókönyve és a közös munka, hogyan, milyen stratégiák mentén dolgozott az író hallgató, etc. A másik riport pedig magáról a forgatókönyvről szóló script doktori jelentés, mely precíz, világos elemzését adja a forgatókönyv aktuális verziójának dramaturgiai szempontból.

*(tematikus szemináriumok)*

A mesterképzés második évében szervezett, előadásszerű szakmai órákra már lényegében nincsen szükség. A tutorokkal történő *one-on-one* konzultációk, illetve a dramaturg párokkal történő mélyelemző munka szükséges. Ugyanakkor tanrendszerően érdemes tematikus szemináriumokat szervezni, melyeket rotációs alapon az egyes hallgatók vezetnek. Ez bármilyen, a forgatókönyvírással, vagy a filmnyelvvvel, filmesztétikával kapcsolatos tematika lehet. **A lényeg, hogy az együtt gondolkodás, az eszmecsere megmaradjon a hallgatók között egy olyan időszakban is, amikor dolgozószobáik magányában, avagy a konzultációs szobák meghittségében kevesebb tere van a közös munkának.**

*(diploma prezentáció)*

A diploma prezentációt érdemes **élvezetes bemutatkozássá, programmá alakítani**, ahol - éppúgy, mint a mesterképzés első évében - a forgatókönyvekből meghívott színészek olvashatnak fel (dramatizálhatnak) részleteket. Egy ilyen eseményen a hallgatók úgy érezhetik, még egyszer, utoljára egyetemistákként mint csoport, ugyanakkor kész forgatókönyvírókként mint egyéni alkotók először megmutathatják magukat a szakmának, illetve leendő közönségüknek.

## Utószó

McKee (1999) is rámutat: „Egy kultúra képtelen fejlődni őszinte, meggyőző történetmesélés nélkül. Amikor a társadalom újra és újra hamis, semmitmondó, áltörténetekkel találkozik, leépül. Igazi satírákra és tragédiákra, drámákra és komédiákra van szükségünk, melyek képesek beragyogni az emberi lélek és társadalom homályos szegleteit.”<sup>24</sup>(p. 13). Úgy vélem tehát, hogy **a nézők figyelmének megszerzéséhez, mindenképp, hitelesen kell tudnunk megszólalni, releváns történeteken keresztül.**

Igen ám, de a kérdés leginkább így hangzik: ki tudja megalkotni és jól elmesélni ezeket a történeteket? Véleményem szerint legfőképp azok, akik mindezt hivatásszerűen, szenvedélyesen, professzionálisan művelik. Akik alapvetően a történetmesélés művészetén keresztül szeretnének megnyilvánulni, akik képesek sok, különböző hangon, műfajban hitelesen megszólalni, akik éjt-nappallá téve azon töprengenek: mitől lesz „jó” egy történet. Vagyis elsősorban **a film forgatókönyvírók.**

Meggyőződésem szerint **a magyar film megújítását, a szemléletbeli váltást új filmszerzők - legyenek azok rendezők vagy írók - színrelépése tudná előidézni.** Ehhez azonban ki kell nevelni, képezni egy olyan új filmszerzői generációt, melynek tagjai másfajta érzékenységgel, attitűddel, a szerzőiségről, valamint a filmes hierarchiáról alapvetően másként gondolkodva képesek megtalálni az utat nézőikhez. Természetesen

---

<sup>24</sup> „A culture can not evolve without honest, powerful storytelling. When society repeatedly experiences glossy, hollowed-out, pseudo-stories, it degenerates. We need true satires and tragedies, dramas and comedies that shine a clean light into the dingy corners of the human psyche and society.”

szó nincs arról, hogy a jelenlegi alkotók teljességgel képtelenek lennének hitelesen és sikeresen megszólítani közönségüket! Arról sincs szó, hogy ami a máé, azt el kell felejtenünk. Sokkal inkább a közeli és távoli jövőről, a képzés jelentőségéről van szó, arról, **hogyan képes a művészeti oktatás érdemben befolyásolni egy adott művészeti ág fejlődését, alakulását.**

A filmszerzők felől muszáj megközelítenünk a nézőkhöz vezető utat már csak azért is, mert minden egyéb – az első fejezetben részletesen is tárgyalt – faktor alapvetően az alkotók hatáskörén kívül esik. A tapasztalatok azt mutatják, hogy a hazai filmalkotók nem képesek érdemben befolyásolni a finanszírozás állami mértékét, és természetesen semmilyen ráhatásuk nincs a nézői fogyasztási szokásokra sem (ld. mozi látogatottság csökkenésének nemzetközi tendenciája). Sokkal inkább **arra van ráhatásuk, hogy ők maguk milyen színvonalú történetekkel igyekeznek a képernyők elé csábítani közönségüket.** Mintha az elmúlt években túlságosan is sokat foglalkoztunk volna az előbbivel, és kevesebb energiát fordítottunk volna az utóbbira. Pedig a magyar nézők történeteit csak a magyar filmszerzők mesélhetik el! Ez nem valamiféle bezápult nacionalizmus, ez egyszerű tény. Egyedül mi írhatjuk meg, mi rendezhetjük meg.

De ahogy McKee (1999) is kiemeli, a stúdiókat elárasztják a különféle, szerzőik által megvalósításra szánt történetek. Ugyanakkor alig van közöttük jól megírt, professzionálisan felépített forgatókönyv, mivel a mai filmíró jelöltek azelőtt ülnek a gép elé, mielőtt megtanulnák a filmírás szakmáját. Tévesen túlértékelve saját élettapasztalatukat azt gondolják, ha láttak sok filmet és van némi íráskészségük, máris leülhetnek egy játékfilm forgatókönyve elé. Ugyanúgy, ahogy egy zeneszerzőnek készülő ifjú zenész sem gondolhatja komolyan, hogy például a zongoratudás és rengeteg szimfónia meghallgatása önmagában képessé tenné őt a komponálásra, egy kezdő forgatókönyvíró sem gondolkozhat így (p. 15).

„A mesterség mindazon eszközök összessége, melyekkel a közönség figyelmét magunkra irányítjuk, fenntartjuk érdeklődését, majd végül megajándékozunk egy megindító és tartalmas élménnyel. (...) A mesterség ismerete felszabadítja a



tudatalattit.”<sup>25</sup> (McKee, 1999, p. 22). Később McKee (1999) így ír: „Az ösztönös tehetség létrehozhat minőségi művet, de a tökéletesség és a termékenység nem a véletlenszerűségből és képzetlenségből fakad.”<sup>26</sup> (p. 27).

A magyar film jövője tehát e dolgozat szerint a történetmesélésben és a történetmesélők képzésében rejlik.

Azonban a pusztán a forgatókönyvek szintjén elérhető fejlődés nem feltétlenül elegendő a filmek fejlődéséhez, ha a rendező rosszul értelmezi saját történetének lényegét, dramaturgiai súlypontjait (hány ilyen példát tudnánk említeni a közelmúltból is!). Ezért Schulze Éva (2003) - egyébiránt helyénvaló - meglátását, mely szerint a forgatókönyvírók képzése lehet a záloga a magyar filmek történetmesélési színvonalának emelkedésének, ki kell, hogy egészítsük azzal: a cél eléréséhez a tanrend szintjén **a rendezők dramaturgiai képzésében, a történetmeséléshez való hozzáállásukban, a forgatókönyvírók munkájának megértésében is jelentős változásokra van szükség a hazai filmes oktatásban.** Rendezők és írók képzése nem elválasztható tehát egymástól! Hiába fejlesztjük az írók képzését, ha a rendezők továbbra is az operatőröket fogják legfontosabb munkatársuknak és bizalmasuknak tekinteni, és az írókat egy szükséges rosszként kezelik a filmkészítés folyamatában, aki folyton a „mire gondol itt a néző?” idegtépő kérdésével zaklatja őket.

Láthattuk, hogy a dán film felfelé ívelésének kezdete is pontosan egybeesik azzal az időszakkal (1993), amikor az első olyan rendező generáció (az ún. „arany-generáció”) végzett a Dán Filmiskolán, melynek tagjai végre komolyan gondolták a forgatókönyvíró társaikkal való szoros együttműködést az iskola iránymutatása alapján. Ez után két évvel állt elő Lars von Trier és Thomas Vinterberg a Dogma ötletével, mely belobbantotta a dán filmet. Mogens Rukov és a Dán Filmiskola Forgatókönyvírói Tanszékének érdemei tehát elvülhetetlenek a forgatókönyvírás mint tevékenység és szakma, valamint a forgatókönyvíró mint szerző szerepének elfogadtatásában Dániában. Hiszen valójában a

---

<sup>25</sup> „Craft is the sum total of all means used to draw the audience into deep involvement, to hold that involvement, and ultimately to reward it with a moving and meaningful experience. /.../ Mastery of craft frees the subconscious.”

<sup>26</sup> „Instinctive genius may produce a work of quality once, but perfection and prolificness do not flow from the spontaneous and untutored.”

Dogma sem más, mint a rukovi filozófia két legfontosabb alappillérenek, a 'natural storynak', és a formai egyszerűségnek, a bravúrok helyett a színészekre, valamint a megírt drámára való koncentrációnak átültetése a filmművészet gyakorlatába.

Nem kívánom a dán filmek formai vagy tartalmi megoldásait, irányzatait kötelező követendő példává tenni, vagy ráerőltetni a magyar filmművészetre. Nem is a több évvel ezelőtti dán filmek reprodukcióját kérem számon! De - visszautalva az első fejezetben leírtakhoz - meggyőződésem, hogy a dán filmet ezelőtt bő másfél évtizeddel megújítani képes szemléletváltás a magyar filmművészet, és nem utolsó sorban a magyar film*ipar* számára is pozitív változást hozhatna. Javaslatom, hogy **a „dán csoda” titkának megfejtése után igyekezzünk abból minél többet felhasználni saját okulásunkra**, hogy létrehozassuk a mi saját, új filmművészetünket, mely hasonló hazai és nemzetközi sikereket érhetne el, mint ahogy azt láthattuk Dánia esetében. Meg kell jegyeznünk, hogy a dán példától függetlenül, a Dogma szemléletéhez, a rukovi 'natural storyhoz' igen közel álló filmekkel tört a világ filmművészetének élvonalába az iráni és a román film is az elmúlt tíz-tizenöt év során!

A dán példa alapján tehát **e disszertáció a kreatív kooperáción alapuló, projekt-központú rendszert ajánlja**, ahol megszűnnek a rendező misztifikálásából fakadó félreértések és hibák. Abból indulhatunk ki ugyanis, hogy a szerzőiség kérdése eleve összetettebb, mint ahogy azt gondolni szokás, illetve, hogy kiemelkedő filmművészek, egyedi filmrendezők akkor is szülehetnek, ha a filmnek több szerzője van, valamint, ha egy kreatív producer aktívan részt vesz a film létrejöttében. Levesszük a rendező hallgatók válláról az auteur szerep felesleges, determináltan rájuk nehezedő súlyát. Elvégre az auteur elgondolás is csak egy elmélet, egy filmtörténeti korszak jellemzése. De ki mondja meg, hogy ez megmásíthatatlan? Ehelyett egy új filmes oktatási struktúrában segítjük őket, hogy valódi szerepüknek megfelelően irányítóivá, legmeghatározóbb alkotóivá válhassanak a létrehozandó filmeknek.

E dolgozat legelején lévő Carrière idézettel egyetértésben a forgatókönyvírók képzésének kiemelt szerep kell, hogy jusson. **A magyar filmíróknak elő kell lépniük a rendezők árnyékából a fényre, és meghatározó, egyéni hangú szerzőivé kell válniuk**

**a magyar filmnek.** Dolgozatomban éppen azt próbáltam világossá tenni, hogy a magyar film jövőjének kulcsa elsősorban leendő forgatókönyvírói, másodsorban leendő kreatív producerei, és valószínűleg csak harmadsorban leendő rendezői kezében van. A magyar film számára közönségének visszahódításához hosszú, ám nem beláthatatlanul hosszú az út. A kezdeti, és egyben legfontosabb lépéseket a Színház-és Filmművészeti Egyetem forgatókönyvírói képzésén kell megtennünk.

A filmes képzés általános struktúrájaként az alap-, és mesterképzésekre, előbbinél a szakember-, utóbbinál a művészképzésre helyezve a hangsúlyt, az osztályok helyett évfolyamokban gondolkodva, valamint a „háromszög-rendszerre” építve lehet megújítani, korszerűsíteni, versenyképpé tenni az SZFE filmes oktatását. Mind a BA, mind az MA programnak világosan körülírt, követhető curriculum mentén kellene működnie annak érdekében, hogy meghatározhassuk a szakirányokon tanulók számára kötelezően, együtt elvégzendő gyakorlatok sorát. Valódi kreditrendszert kell alkalmazni, ahol a hallgatók kreditjeik egy részéről szabadon dönthetnek, szabadon vándorolhatnak a különféle oktatók tanórái, előadásai, workshopjai között.

**Ennek az új rendszernek az elemei külön-külön nem sokat érnek, ezért egyszerre és maradéktalanul érdemes őket bevezetni.** A forgatókönyvírók képzése is csak a teljes filmes oktatási struktúrán belül értelmezhető, ezért bármilyen változás, mely kizárólag a filmírói képzésre korlátozódik elégtelen, ha nem illeszkedik egy átfogó filozófiába, és fordítva: ha a forgatókönyvírói képzés kimarad a változásokból, az nem eredményezhet lényegi javulást a képzés egészében.

Az oktatás a kulcs az ajtóhoz tehát! Mert általánosságban is igaz, hogy amilyen egy ország iskolarendszere, ahogyan diákjait neveli és oktatja, olyan az ország maga. Ez éppen úgy igaz a filmművészetre és annak oktatására. E dolgozat alapállítása szerint **az Egyetem filmes hallgatóinak megfelelő oktatásával érhetőek el radikális változások a magyar film életében.** Nem állítom, hogy kizárólag így, de alapjaiban, a jövő generációira hatóan biztosan.

Magyarországon, más európai országokhoz hasonlóan, megszűnt a nemzeti filmgyár, mely korábban a nemzeti filmművészet szellemi központja is lehetett. Ezt a szerepet kizárólag a filmes oktatás szervezője, az SZFE veheti át, és szükséges is, hogy átvegye. Itt kell, hogy analitikus módon összegezzük mindazt, amit a magyar filmről gondolunk és tudunk. Itt kell, hogy feltegyük kérdéseinket, és megszülessenek válaszaink. Egy filmipart és egy nemzeti filmkultúrát nem a kiszolgáló személyzete vagy az alkalmazott művészei tesznek azzá, ami, még az agyon technicizált Hollywoodban sem. A filmművészet korszakos felemelkedéseit mindig is szerzők, egyéni alkotók, de feltétlenül a filmről magáról aktívan gondolkodók hozták létre. Forgatókönyvírók és rendezők, akik tudták és hitték, hogy – ahogy Carrière mondja – „a forgatókönyv mindig a filmben lakik, akár tetszik, akár nem, bárhogyan is tekintünk rá.”

## Bibliográfia

- Bíró Y. & Ripeau, M-G. (1996). *Egy akt felöltöztetése*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Bonitzer P. & Carrière J-C. (1990). *Exercice du scénario*. FÉMIS.
- Bordwell, D. (2004. február). A Strong Sense of Narrative Desire: A Decade of Danish film. *Film*, 34, 24-27.
- Bordwell, D. (2007. február). Risk and Renewal in Danish Cinema. *Film*, 55, 16-19.
- Borkesz A. (2000). Lex film vagy nem lesz film? *FilmVilág*, 07, 46-47.
- Colville-Andersen M. (1999). *The Storytellers – Interview with Jean-Claude Carriere*. 2012-03-28. [http://zakka.dk/euroscreenwriters/screenwriters/jean-claude\\_carriere.htm](http://zakka.dk/euroscreenwriters/screenwriters/jean-claude_carriere.htm)
- Gelencsér G. (2004). Árnyékvilág. *FilmVilág*, 04, 4-8.
- Herskó J. (1964). Változások és követelmények. In Csillag Ilona, *A százéves színésziskola* (175-184). Budapest: Magvető.
- Kovácsi J. (2006). *A játékfilm-forgatókönyvírás művészete és szakmai fogásai*. Színház-és Filmművészeti Egyetem, Budapest.
- Lively, R. L. (2010). Rhetoric's stepchildren: Ancient Rhetoric and Modern Creative Writing. *New Writing* 7 (1), 38.
- McKee, R. (1999). *Story*. London: Methuen.
- Muhi K. (2000). Pénzforgatás. *FilmVilág*, 02, 12-13.

Munch, P. (1999. március 14.). The Dogma Doctor. *Politiken*.

Nánay I. (2005). *Tanodától – egyetemig* Az intézményes magyar színház-és filmművészképzés száznegyven éve. Budapest: Színház-és Filmművészeti Egyetem.

Orsós L. J. (2008). A kreatív írás nem-intuitív elemei. Színház-és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Redvall, E. N. (2008) Scriptwriting as a creative, collaborative learning process of problem solving and problem finding. *Mediekultur*, 25 (46), 34-55.

Redvall, E. N. (2010). Teaching screenwriting in a time of storytelling blindness: the meeting of the auteur and the screenwriting tradition in Danish film-making. *Journal of Screenwriting*, 1(1), 59-81.

Roboz G. (2011). A kapcsolatok rákfenéi – A kortárs dán szerzői film főbb alkotói és törekvései. *Prizma*, 2011/2, p. 18-29.

Schepelem, P. (2010). *Danish Film History 1896-2009*. 2012-03-13. <http://www.dfi.dk/Service/English/Films-and-industry/Danish-Film-History/Danish-Film-History-1896-2009.aspx>

Schubert G. (2008). Kritikus tömeg. *FilmVilág*, 02, 4-5.

Schulze É. (2003). *Folyosók*. Színház-és Filmművészeti Egyetem, Budapest.

Stóhr L. (2001). Még csak húsz százalékon égünk. *FilmVilág*, 04, 10-13.

Stóhr L. (2005). Magyar zsáner. *FilmVilág*, 02, 28-32.

Strandvad, S. M. (2009). Organizing for the auteur: A dual case study of how the auteur notion is at play in debut filmmaking. In *Inspirations for a New Sociology of Art: A sociomaterial study of development processes in the Danish film industry*. (99-125).  
Koppenhága: Copenhagen Business School

Színház-és Filmművészeti Egyetem (2007). „Európai szellemben”: A Színház-és Filmművészeti Egyetem működési struktúrájának korszerűsítése az EU-s normákkal összhangban. Budapest.

Szöts I. (1976) Röpirat a magyar filmművészet ügyében. *Filmtudományi szemle*, V. évfolyam (6. szám), 76-126.

## Melléklet

### Beszámoló

*A Leonardo da Vinci tanár továbbképzési program keretében szerzett személyes tapasztalatokról.*

Számomra a Leonardo program által nyújtott lehetőségek leginkább a Színház-és Filmművészeti Egyetem doktori iskolájában végzett kutatást, valamint a tanári asszisztensi munkát segítették. A DLA program lezárásaként, doktori disszertációm témájának a forgatókönyvírás oktatásának lehetséges stratégiáit választottam. E téma tehát, lényegileg esik egybe a Leonardo program által támogatott célokkal: a forgatókönyvírás, filmdramaturgia oktatásának fejlesztése a budapesti egyetemen.

A program támogatásával lehetőségem volt eljutni a világszerte elismert amszterdami **Binger Film Lab**-be. A Binger egy olyan öt hónapos program, ahol a résztvevők játékfilm forgatókönyveiket fejleszthetik professzionális coachok, forgatókönyv tutorok segítségével. A program nem csak az írásban nyújt közvetlenül segítséget, hanem szakmai workshopjaival, filmvetítéseivel, filmelemzéseivel általában is filmdramaturgiai, filmesztétikai képzést ad. Rövid látogatásom során közelebbről is volt szerencsém megvizsgálni egy forgatókönyvírói session-t, melyet az elismert script editor, Martin Daniel vezetett. A részt vevő forgatókönyvíró Schwechtje Mihály volt, az SZFE akkor éppen végzős filmrendező hallgatója. Az ülés tanulsága leginkább a hihetetlen alaposság, az oldalról oldalra történő elemzés, valamint a két-három másik – szintén a programban részt vevő – írótól megkövetelt magas szintű felkészültség, részvételük Mihály forgatókönyvének elemzésében, az írás fejlődésének, esetleges visszalépéseinek detektálásában. Egy ilyen session több, mint három órán át tart, természetesen rövid szünetekkel megszakítva. Számomra fontos volt látni, hogy ehhez az alapossághoz, az ilyen mértékű, az író számára valóban kézzelfogható, hasznos elemzői, dramaturgi, tanári munkához elengedhetetlen ennyi idő egy-egy projektre.



A Bingerben szerzett tapasztalatokat disszertációmban fel tudom használni, mivel javaslatom szerint az SZFE jövőbeli forgatókönyvírói mesterképzésén a diplomaévnék, ahol a hallgatóknak nagyjátékfilm forgatókönyvet kell írniuk, hasonló struktúrában kéne működnie. Fontos hozzátenni, hogy a Binger öt hónapja alatt a résztvevőknek a tutorokkal történő egyes konzultációi között viszonylag sok, akár egy-másfél hónapos idejük van írni, fejleszteni a forgatókönyveiket. Ennek a gyakorlata szintén átültethető lenne a hazai forgatókönyvírói képzés utolsó évébe, de legalábbis annak második szemeszterébe.

Szintén a Leonardo program támogatásával sikerült részt vennem a legelső **Midpoint** forgatókönyvírói workshopon Szlovákiában, majd Prágában, Csehországban. Ez a workshop a prágai filmes egyetem, a FAMU szervezésében jött létre, és működik azóta is. A workshopra a közép-európai filmes egyetemekre járó, vagy ott nemrég diplomázott hallgatók pályázhatnak, kis-és nagyjátékfilmes forgatókönyveikkel. A Midpoint két egyhetes intenzív forgatókönyv fejlesztői workshopból áll, a kettő között egy online konzultációval. A tutorok szintén elismert, profi script editorok, forgatókönyvírók, köztük a Binger Film Lab programjában is részt vevő Martin Daniellel. Az ő előadásában ismerhettem meg apjának, a Csehszlovákiából az USA-ba emigrált filmdramaturgnak, forgatókönyvírónak, Frank Danielnek szekvenciális forgatókönyvírással kapcsolatos elméletét, melyet azóta is használok írói munkám során. A szekvenciális írás módszertanát az SZFE filmíró hallgatói számára is át kívánom adni.

A Midpoint workshopján saját forgatókönyvvel sikerült részt vennem, így belülről láthattam, hogyan működik a fejlesztési folyamat, hogyan dolgoznak a tutorok. A Binger Film Labbal ellentétben itt, az idő rövideje miatt, az intenzitáson van a hangsúly. Az íróknak a workshop ideje alatt is át kell írniuk forgatókönyveik bizonyos részeit, és a tutorok által adott elemzés rendkívül sokrétű és alapos. Itt is, akár csak a Bingernél, komoly dramaturgiai munka is vár a résztvevőkre: egymás forgatókönyveit alaposan ismerni kell, hozzá kell tudni szólni az írói folyamathoz, építő jellegű kritikát kell tudni megfogalmazni. Ez erősíti a csoportban dolgozást, az analitikus gondolkodásmód fejlődését, a dramaturgiai elemzés fejlesztését. Mindkét egyhetes workshopot számos filmvetítés, meghívott előadók esettanulmányai, filmanalízis, forgatókönyvírói előadások,

stb. teszik igazán intenzívvé, talán már túlságosan is kimerítővé. A Midpoint működése jobban hasonlít egy BA program intenzitásához, különösen, ami a kisfilmes forgatókönyv fejlesztői részét illeti. Éppen ezért a Midpoint tanulságai, módszerei szintén beépíthetők dolgozatomba, a hazai filmírói alapképzés lehetséges programjába.

Szintén a Midpoint programjának keretén belül találkozhattam Sybille Kurz pitching guruval, aki egyébiránt a Leonardo program keretében az SZFE hallgatóinak is tartott felkészítő workshopot. Csak úgy, mint a hazai hallgatók, mikor az SZFE-n tartott előadást, én is tőle tanultam meg igazán, mitől is működik egy-egy filmterv eladása, prezentációja. Kurznál profibb e tárgyban aligha akad.

A Leonardo program keretében volt szerencsém a világhírű román filmrendező, **Cristi Puiu látogatásán** részt venni a Színház-és Filmművészeti Egyetemen. Puiu világlátása, munkamódszere, filmesztétikája friss, újszerű impulzusként hatott a magyar hallgatók és tanárok számára. Puiu olyan filmezést képvisel, amiből hiány van Magyarországon. Nézőpontja erősen valóság és karakter központú, filmjei minimalisták. Kiindulópontja igen közel áll ahhoz, amit a forgatókönyvírói képzésen igyekszünk a diákoknak átadni.

**Margaret Glover**, a London Film School forgatókönyvíró tanára az SZFE meghívására, a Leonardo program jóvoltából az akkor negyedéves filmrendező és harmadéves forgatókönyvíró hallgatók Grimm-mese projektjeit tutorálta. Pragmatikus, lényeglátó módszereivel segítette, hogy a hallgatók közelebb kerüljenek ahhoz, ami valóban izgatja, érdekli őket filmterveikben, illetve abban az irodalmi anyagban, amit filmre adaptálni készülnek. Különböző gyakorlatokon keresztül sarkalta a hallgatókat arra, hogy filmjeik lényegi tartalmát egy világos, követhető, élvezhető történetbe ágyazzák.

Összefoglalva azt mondhatom, hogy a Leonardo támogatásával létrejött programok, tanulmányutak, melyeken szerencsém volt részt venni, jelentős mértékben alakították elképzeléseimet a forgatókönyvírás oktatásának módszertanáról, illetve magáról a forgatókönyvírásról.

## Kérdőívek eredményei

Az SZFE forgatókönyvírói képzésén végzett, illetve a felmérés idején még a képzésre járó forgatókönyvíró hallgatók között kiosztott kérdőívek eredményei.

A két kérdőívre a 27 érintett volt és jelenlegi hallgatóból 13-tól érkezett válasz.

### 1. Képzéssel kapcsolatos kérdőív

(kiosztás és válaszok ideje: 2011. július - augusztus)

I. Hogyan értékelné általában a forgatókönyvírói képzést?

Nagyon rossz; Nem megfelelő; **Megfelelő**; Jó; Kiváló

II. Mennyiben volt gyakorlati a képzés?

Egyáltalán nem; Némileg; **Közepesen**; Többnyire; Teljesen

III. Mennyi elméleti háttérrel kapott a forgatókönyvírás, a filmdramaturgia, a dramatikus szerkesztés területén?

Semennyit; **Keveset**; Közepes mennyiséget; Megfelelő mennyiséget; Kiemelkedő mennyiséget

IV. Mennyiben segítette az Egyetem a más szakirányokon tanuló hallgatóival történő kreatív kooperáció képességének fejlesztését?

Semennyire; **Némileg**; Közepesen; Kielégítően; Kiválóan

V. Hány alkalommal készült bármilyen jellegű, műfajú, Ön által realizált mozgóképpel az Ön által írott forgatókönyvekből, ill. egyéb írásos anyagokból az Egyetemi képzés öt éve alatt?

Egyszer sem; **Háromszor, vagy annál kevesebbszer**; Ötször vagy annál kevesebbszer, de legalább háromszor; Ötnél többször; Mindegyikből készült, ill. hétnél többször

VI. Hány alkalommal készült bármilyen jellegű, műfajú, más szakirányon tanuló hallgatók által realizált mozgókép az Ön által írott forgatókönyvekből, ill. egyéb írásos anyagokból az Egyetemi képzés öt éve alatt?

Egyszer sem; **Háromszor, vagy annál kevesebbszer**; Ötször vagy annál kevesebbszer, de legalább háromszor; Ötnél többször; Mindegyikből készült, ill. hétnél többször

VII. Felvételi évében volt-e lehetősége egyéb filmes szakokra jelentkezni az SZFE-n belül?

**Igen: 6**

**Nem: 6**

VIII. Amennyiben volt, hová jelentkezett még?

**Rendező: 1**

**Gyártásvezető**

**Vágó**

**Hangmérnök**

**Operatőr**

**TV**

IX. Amennyiben nem volt lehetősége, hova jelentkezett volna?

**Rendező: 7**

**Gyártásvezető**

**Vágó: 2**

**Hangmérnök**

**Operatőr: 2**

**TV**

X. Mennyiben érezte, hogy a más szakokon, a forgatókönyvírói képzésben részt nem vevő oktatók tudásához, óráikon leadott anyagaihoz hozzáférése van?

Egyáltalán nem; **Némileg**; Közepesen; Megfelelő mennyiségben; Tökéletesen

XI. Tapasztalata alapján, optimális esetben hány évesre tervezne egy forgatókönyvírói egyetemi képzést?

Egy év; Két év; **Három év**; Négy év; Öt év

XII. Mennyire volt elégedett a kiadott feladatok mennyiségével az öt éves képzés során?

Egyáltalán nem; Némileg; **Közepesen**; Megfelelőnek tartottam; Túlzottan tartottam

XIII. Mennyire érezte részletesnek és alaposnak a kiadott feladatokra elkészített anyagok közös tanórai (szemináriumi) vizsgálatát, elemzését?

Egyáltalán nem; Kevésbé; Közepesen; **Megfelelően**; Túlzottan

XIV. Mennyire érezte részletesnek és alaposnak a kiadott feladatokra elkészített anyagok egyes szakokkal történő, személyes konzultációkon alapuló vizsgálatát, elemzését?

Egyáltalán nem; Kevésbé; Közepesen; **Megfelelően**; Túlzottan

XV. Mennyiben érezte irányítottak, konkrétak az egyes feladatokat?

Egyáltalán nem; Kevésbé; **Változó mértékben**; Többnyire; Túlzottan

XVI. Mennyiben segítette az öt éves képzés - akár konkrét, irányított feladatokon keresztül - az Ön saját alkotói munkamódszereinek, szokásainak, stratégiáinak kifejlesztését?

Egyáltalán nem; Kevésbé; **Közepesen**; Megfelelően; Kimagaslóan

XVII. Mennyiben készítette fel Önt a különféle mozgóképes műfajokban való írói helytállásra az öt éves képzés?

Egyáltalán nem; **Kevéssé**; Közepesen; Megfelelően; Kimagaslóan

XVIII. Mennyiben sikerült elsajátítania az angol szaknyelvet a képzés során?

Egyáltalán nem; **Kevéssé**; Közepesen; Megfelelően; Tökéletesen

XIX. Mennyiben segítette a képzés a nemzetközi forgatókönyvírói pályázatokról, workshopokról, ösztöndíjakról, egyéb képzési lehetőségekről való tájékozódást?

Egyáltalán nem; **Kevéssé**; Közepesen; Megfelelően; Kimagaslóan

XX. A kérdőív kérdései mennyire fedik le a képzéssel kapcsolatos releváns kérdéseket?

Egyáltalán nem; Némileg; Közepesen; **Jól**; Kiválóan

### Az Egyetem által nyújtott program intenzitása a képzés öt éve során

100% - kiemelkedő  
80% - megfelelő  
60% - többnyire megfelelő  
40% - alacsony  
20% - nagyon alacsony

<b>1. év</b>	<b>megfelelő</b>				
<b>2. év</b>		<b>Többnyire megfelelő</b>			
<b>3. év</b>			<b>Többnyire megfelelő</b>		
<b>4. év</b>				<b>alacsony</b>	
<b>5. év</b>					<b>alacsony</b>

### Az egyes hallgató által nyújtott részvétel intenzitása az öt év során saját értékelése szerint

100% - kiemelkedő  
80% - megfelelő  
60% - többnyire megfelelő  
40% - alacsony  
20% - nagyon alacsony

<b>1. év</b>	<b>megfelelő</b>				
<b>2. év</b>		<b>megfelelő</b>			
<b>3. év</b>			<b>Többnyire megfelelő</b>		
<b>4. év</b>				<b>alacsony</b>	
<b>5. év</b>					<b>Többnyire megfelelő</b>

## **2. Pályakövetési kérdőív**

(kiosztás és válaszok ideje: 2011. július - augusztus)

Az érintett 27 hallgatóból 12-en töltötték ki

I. Megszerezte-e már Egyetemi Oklevelét az SZFE-n?

**Igen: 4**

**Nem: 8**

II. Ha nem, előre láthatólag melyik évben szerzi meg Egyetemi Oklevelét az SZFE-n?

**2012: 8**

III. Van-e rendszeres havi jövedelme?

**Igen: 4**

**Nem: 8**

IV. Van-e a forgatókönyvíráshoz, filmdramaturgiához köthető rendszeres jövedelme?

**Igen: 3**

**Nem: 9**

V. Dolgozik-e a mozgókép szakma egyéb (nem forgatókönyvírói) területén?

**Igen: 9**

**Nem: 3**

VI. Ha igen, mely területén?

**Rendezés: 3**

**Vágás: 2**

**Színház: 2**



VII. Kíván-e a jövőben dolgozni a mozgókép szakma egyéb területein?

**Igen: 10**

**Nem: 1**

VIII. Ha igen, mely területén vagy területein?

**Rendezés: 5**

**Vágás: 1**

IX. Mennyiben tudja alkalmazni az SZFE filmdramaturg képzésén elsajátított tudást a munkájában?

Semennyire; Némileg; **Többnyire**; Jól; Tökéletesen

X. Mennyire érzi magát versenyképesnek külföldi forgatókönyvíró kollégáival?

Egyáltalán nem; Némileg; **Többnyire**; Nem látok különbséget; Többnyire felkészültebb vagyok

XI. Mennyire tud, ill. tud majd elhelyezkedni az öt éves képzés során megszerzett forgatókönyvírói tudásával a mozgókép készítés különböző műfajain belül (pl. TV sorozat, reklám)?

Egyáltalán nem; **Kevésbé**; Közepes mértékben; Jól; Kiválóan

XII. Van-e jelenleg (fizetett vagy nem fizetett) forgatókönyvírói megbízása?

**Igen: 8**

**Nem: 4**

XIII. Forgatókönyvíróként tekint önmagára?

**Igen: 8**

**Nem: 4**

XIV. Amennyiben újra járhatná az SZFE-t, újból a forgatókönyvíró szakra jelentkezne?

**Igen: 7**

**Nem: 5**

XV. Mit gondol, a más filmes szakirányokon végzett hallgatókhoz képest, Ön forgatókönyvíróként mennyire tud, illetve tud majd megélni hivatásából?

**Sokkal rosszabbul;** Valamivel rosszabbul; Nincs különbség; Jobban; Sokkal jobban