

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

A filmrendező-oktatás a történetfejlesztés alkotói folyamatán keresztül

Doktori Értekezés

írta

Schwechtje Mihály

Témavezető: Miklauzič Bence DLA Egyetemi adjunktus

2018.

Tartalom	
0. Tézis.....	3
1. Bevezetés.....	3
2. Mi az, hogy történet?.....	6
2.1. A todorovi képlet.....	12
2.1.1. Tanulmányi feladat.....	14
2.2. A történet, mint a premissza absztrakt ábrázolása.....	17
3. A történetmesélés mozgóképpel, a mozgóképes elbeszélés alapelemei.....	19
3.1 A mozgóképi elbeszélés alapköve a bekeretezett kép és az összekapcsolt képsor, a montázs.....	20
3.1.1. A plánozás.....	23
3.1.2. Tanulmányi feladat: Plánozási és montázsfeladat.....	24
4. A karakter.....	32
4.1. A főhős.....	34
4.2. A mellék, támogató karakter.....	35
4.3. A motiváció, mint a karakter motorja.....	36
4.4 Tanulmányi feladatok.....	37
4.4.1. Rövid mozgóképes dokumentumforgatás valós személyről- elemzés.....	37
4.4.2. Karakterfilm- karakterépítés.....	39
4.4.3. Improvizációs, fikciós mozgóképes anyag forgatása egy karakterről - elemzés....	39
4.4.4. Az improvizációs feladat karaktere találkozik egy irodalmi alakkal.....	40
5. A jelenet.....	41
5.1. Mi a jelenet?.....	41
5.2. A jelenet az elbeszélésben betöltött funkciója szerint lehet:.....	42
5.3. Tanulmányi feladat.....	43
5.3.1. Jelenetépítés kötött párbeszéddel.....	43
5.3.2. Irodalmi adaptáció.....	47
5.3.3. Szerzői jelenet létrehozása.....	52
6. Az információadagolás.....	55
6.1. Ki informál? - Az elbeszélő személye.....	55
6.2. Az információközlés formái.....	57
6.2.1. Információközlés képpel.....	57
6.2.2. Információközlés hanggal.....	57

6.3. A mindenbe beavatott néző-suspense.....	58
6.4. A késleltetett információ	58
6.5. Az információadagolás, mint a műfaj meghatározója	59
6.6. Tanulmányi feladat	60
6.6.2. Párbeszédén kívüli információközlés (jelenetalkotás).....	60
7. A szerkezet	61
7.1. A cselekmény maga a szerkezet	61
7.2. Amikért a szerkezet felelős:	62
7.2.1. A cselekmény eseményeinek időbeli sorrendje.	62
7.2.2. Az információadagolás. (az információadagolás bizonyos fajtái, azok, amelyek az időszerkesztéssel állnak kapcsolatban)	62
7.2.3. A tér-idő létrehozása	62
7.3. Tanulmányi feladat:	63
7.3.1. Szerkezetfejlődése- információadagolás kialakulása egy konkrét alkotói folyamaton keresztül	63
7.3.2. Narratív szerkezet-elemzés	66
8. Összegzés	67
Melléklet.....	69
Plánozási jelenet Alfred Hitchcock <i>Forgószél</i> című filmjéből.....	69
1. Storyboard a „Forgószél” gyakorlathoz:.....	70
2. Storyboard a „Forgószél” gyakorlathoz:.....	71
1. Tar Sándor novella (folytatás) Schnábel Annabella	72
2. Tar Sándor novella folytatás	73
Dragomán György <i>A fehér király</i> című regényének részlete:	74
Az iszap filmjelenetek:.....	81
Jelenetek	81
Búgócsiga 1. feladat	84
Búgócsiga 2. feladat	85
Búgócsiga 3. feladat	88
Narratív szerkezet-elemzések:.....	89
1. Hitchcock: <i>North by Northwest</i> elemzése – Király Anna.....	89
2. A Nagyítás tér, idő, cselekmény sorrend- Hajmási Péter.....	92
3. Quentin Tarantino: <i>Ponyvaregény (Pulp Fiction)</i> című filmjének rövid elemzése- Dávid Attila	94
Bibliográfia.....	98

Tézis: A dolgozat a filmrendező-hallgatók oktatására mutat be egy módszert, amely a történetfejlesztésen keresztül tanít. Ez azt feltételezi, hogy a történetmesélő film a törzsanyag. Elsőként azt tárgyalja, hogy egyáltalán mi az, hogy történet, majd arra tér rá, hogy a film miként mesél történetet. Ezek után a történetet olyan alapegységekre szedi szét, amelyekről való gondolkodás és a hozzájuk kapcsolt tanulmányi feladatok tágítani tudják a tanuló gondolkodását és szélesítik a tudását a szakmájáról. Az alapegységek a következők: A karakter, a jelenet, az információadagolás, a szerkezet. A dolgozat ezeken a témakörökön keresztül tárgyalja végig a filmes történetmesélést és a történet megszületésének folyamatát. A tanulmányi feladatok lépésről lépésre vezetnek odáig, hogy a filmrendező-hallgató önálló, szerzői kisjátékfilmet készítsen.

1. Bevezetés

Ez a doktori dolgozat oktatási célú. Ez azt jelenti, hogy bemutat egy olyan oktatási modellt, amely a történetet azon belül a filmes narratívát használja arra, hogy ezek vizsgálatán keresztül tanítsa a filmrendező növendéket a leendő szakmájának kulcskérdéseire. A filmrendezés egy olyan szellemi munka, amely nagyon magas százalékban intuíciókra hagyatkozik, és nagyon erős koncentrációt igényel. Döntések sorozatából áll, amelyek hatással vannak a stílusra, az adott alkotás belső világára, a színészi hitelességre, tempókra, hangulatokra, és a gondolatra, amit a majdani kész mű képvisel. A dolgozat a történet mesélő film tárgyalásán keresztül ezekre a döntési helyzetekre igyekszik felhívni a diák figyelmét úgy, hogy irányított feladatokat mutat be, amelyek a növendéket szembesítik egy adott problémával. A dolgozat legfőbb ambíciója az, hogy ezek a találkozások belevéssék a diák agyába, a különböző részproblémákat és így, lépésről lépésre tudjanak meg többet későbbi feladataikról. Miközben a történet mibenlétén, és annak filmen való elmesélésén gondolkoznak vagy ezeknek valamely részproblémáján, (jeleneteken, karakteren, stb...) dolgoznak, szakmájuk egy-egy kisebb pontjára világítunk rá, belenyújtunk és a vizsgálat fókuszába helyezzük. Így, ha később, önállóan dolgoznak egy teljes filmen, remélhetőleg nem felejtenek el ezekkel a kérdésekkel foglalkozni. Ehhez minden esetben gyakorlati feladatot is kapnak.

A dolgozat minden fejezet esetében tartalmaz egy témafelvetést. Ezt az órákon a tanár által meghatározott vázlat segítségével, a diákokat aktívan gondolkodtatva tárgyaljuk végig. Mivel az itt bemutatott oktatási módszer alapképzésben résztvevő diákok számára készül, sok esetben az alapfogalmakat is megtanuljuk. A fejezetek elméleti részében tehát azt mutatom be, amit az

órán a tanulóknak kívánok megtanítani. Ezek a részek tehát nem az oktatást végző tanárokat hivatottak tanítani számukra régen ismert szakmai kérdésekre, hanem a „tananyagot” mutatják be.

Művészeti alapú oktatásban mindig felmerül a taníthatóság kérdése. Azoknál a művészeti ágaknál, amelyeknél valamifajta manuális tevékenység is a része az alkotásnak, sokkal könnyebb megtalálni azokat a fogódzókat, amelyek mentén a tehetség fejleszhető. A filmrendezés esetében ilyen manualitásról nem beszélhetünk, mégis vannak olyan konkrét témakörök, amelyeknek a megismerése kinyitja a növendék gondolkodását az alkotásról. Dolgozatom célja egy olyan oktatási menet kidolgozása, - főként BA képzésben résztvevők számára -amelyben a diák ezeket a témaköröket, írásos, színészvezetési, de legfőképpen forgatási feladatokon keresztül tudatosítja. Így **tulajdonképpen kicsiben végig járja a szerzői filmes alkotás összes fázisát**. Miközben nem tesszük a tanuló nyakába azt a pszichológiai terhet, ami a világról önálló vízióval rendelkező „auteur” mítoszával vele jár. Vagyis a munkamódszert nézve a filmrendező hallgató azt teszi, amit egy auteur tesz, de közben pszichésen nem terheli őt az a nyomás, ami rendszerint az egyetemre való belépés pillanatától jellemző, vagyis az, hogy minden egyes munkájával a különleges szerzői látásmódját kell bizonyítania. Ezt különösen fontosnak tartom, mert az a személyes tapasztalatom, hogy azok a diákok, akik az egyetemre felvételt nyerve rögtön azt érzik, hogy a világ filmművészete felé kell bizonyítaniuk, a tanulás és a készségfejlesztés helyett általában a görcsös bizonyítási vágy miatt nem lépnek előre.

Ebben a dolgozatban arra teszek kísérletet, hogy felmutassak olyan tanítási megoldásokat, amelyek az **irányított tapasztalatszerzésre** helyezik a hangsúlyt a tanuló szakmai fejlesztése során. A bemutatott feladatoknak nem célja, hogy valamiféle kötelező tananyaggá váljanak, vagy dogmává merevedjenek, csak példák arra, hogy milyen úton lehet a diákot bevezetni a szakma rejtelseibe úgy, hogy a tapasztalatokat közvetlenül maga szerezzé, és a következtetéseket is ő vonja le, az elvégzett munkából a tanár támogató irányításával.

A doktori dolgozatban tehát megjelölöm a témaköröket, a tanulókkal közösen megkeressük a témakörökön belül felmerülő kérdéseket, és bemutatok olyan, a növendékeknek kiadható feladatokat, melyeknek segítségével az iskolai munka közben szerezhetnek tapasztalatot.

Sok esetben a forgatókönyvírásról szóló irodalom fogalmi készletével dolgozom, mert ezek a munkák elől járnak a szakmájuk önelemzésében, és mivel a forgatókönyv a történet elmesélésének a kottája, ez az a terminológia, amit mindannyian értünk. Fontosnak tartom

mégis hangsúlyozni, hogy nem a különböző forgatókönyvírói iskolákat tanulmányozom, vagy mutatom be.

A dolgozatban felvetett metódus abból indul ki, hogy a fejezetek elméleti részeinél is aktívan részt vesz a diák a témák átgondolásában. Tehát itt is lehetőséget kap az önálló felfedezésre. A cél a tanuló teljes intellektuális bekapcsolása a filmről való gondolkodásba. Azért, hogy fokozatosan eljusson az önálló, tudatos döntéshozói szerephez. Ehhez azonban arra is szükség van, hogy ne vegyük el tőle az ösztönös játékkedvet. Tehát a céloom végső soron az, hogy egy átgondolt tematikával bevezessem a rendezőhallgatót a történet mesélő film sok összetevős bonyolult világába, de azon belül hagyjam őt magát felfedezni, és gondolkodni. Mindez alapvetően a szerzői film hagyományaira épít. Tehát abból indulunk ki, hogy a filmmel történetet mesélünk és a történet kidolgozásában aktívan részt vesz a hallgató. Ez nem zárja ki egy író alkotótárs részvételét a munkában, de a rendező nem egy kész történet adaptálásán keresztül tanul. Ezt azért tartom különösen fontosnak, mert így lehetőséget kap arra, hogy átélje a történet megszületésének élményét, míg, ha más által írt történet kellene adaptálnia, ebből az élményből kimaradna. Mint látni fogjuk a metódus éppen addig tart, míg a tanuló meg nem kapja a lehetőséget az önálló történet megalkotásához. Így addig lesz alkalmuk találkozni az adaptáció problémakörével is. Sőt olyan feladatot is kapnak, amelyben keveredik a más által írt szöveg elemzése, azzal, hogy maguk dolgoznak ki egy karaktert. Tehát az adaptáció témáját érintjük, de a szerzői film hagyományára építve arra készítjük fel a diákot, hogy később képes legyen maga fölépíteni egy történetet.

A dolgozat nem tárgyal számtalan a filmrendezői szakmához fontos tanulnivalót, így például nincsen szó benne a különböző színészi iskolákról, vagy nem foglalkozik a felvonásokra osztott forgatókönyv kérdésével sem. A történet filmrendezői megközelítéséből ezek a témakörök nem következtek, de nem is úgy tekintek erre a tanítási modellre, mintha ennek le kellene fednie a teljes filmrendező-oktatást. Ez egy kiegészítő lehetőség az egyéb fontos stúdiumok mellett. A dolgozatban felvetett témakörök nem választhatók le hermetikusan egymásról, hiszen az alkotás rendkívül bonyolult és sok esetben nem is racionális folyamat, ahogyan az ennek eredményeképpen létrejövő produktum is úgy válik műalkotássá, hogy mindaz, ami kellett a létrejöttéhez, többé nem különíthető el tőle. A főzéshez hasonlítható leginkább, ahol miután összekevertük az alapanyagokat, és alagyújtottunk, már nem vehetünk ki belőle semmit sem úgy, hogy ne hatott volna rá valamelyik másik összetevő. Így tehát az általam kiválasztott témák helyett, lehetett volna másik elemet is fő témának kiemelni. Például

a karakter helyett a motivációt. Végül azért lettek ezek a vezértémák, mert a kutatás során ezekben találtam nagyobb oktatási potenciált és ezekről születtek a legbiztosabb gondolatok.

2. Mi az, hogy történet?

Az első tanórán bemelegítésképpen azt kérem a diákoktól, hogy egyenként meséljenek el egy olyan történetet, amit a nagyszülők százszor elmeséltek már. Tehát olyan történetet kérek, ami a családi legendárium alaptörténete. Ki-ki a rokonaihoz fűződő viszonya és az alaptermészete szerint kezd el mesélni. Az egyik történet egy ükapáról szól, a szülei taníttatni akarták, de ő nem akart iskolába járni, lovakkal szeretett volna foglalkozni. Az apja elhatározta, hogy több száz kilométerrel odébb lévő bentlakásos iskolába viszi, ott majd biztos bírni fognak vele. De az ükapa hamarabb hazaért az iskolából, mint az apja. Felült ugyanis egy vonat ütközőjére, és úgy tette meg az utat. Az apja látta, hogy ezzel a gyerekekkel nem lehet mit kezdeni, hát vett neki egy lovat. Az ükapa egész életében lókupec volt, még hozzá igen sikeres. A családban aztán hosszú hagyománnyá vált az állatok szeretete és az állattartás.

Arról kezdünk el beszélgetni, hogy történetnek tekintjük-e a hallottakat. A diákok egyértelműen azt a választ adják, hogy igen ez egy történet.

Adódik a tanári kérdés, hogy mitől történet ez?

A válaszok a következők:

- Mert van egy főhős, akinek van egy célja és a cél eléréséért küzd, a küzdelem része egy váratlan fordulat.
- Azért történet, mert tartalmaz változást. Az apa, ugyanis belátja, hogy jobb, ha elfogadja fia akaratát.
- Azért történet, mert az elbeszélő azt mondja, hogy most történetet fog mondani, és ezt a hallgatók elfogadják.

Azt kérem tőlük, hogy kezdjük el egyesével megfosztani azoktól az elemektől, amelyek miatt azt mondtuk rá, hogy történet.

Az első ilyen a történet hőse. Ha nincsen hőse, akkor tud-e történet lenni? Gyorsan kiderül, hogy nem tud, hiszen, ha nincsen valaki, aki cselekszik, vagy akivel történnek az események, akkor csak cselekvéseink maradnak, de nincsen, ki cselekedjen. Tehát a hős elengedhetetlen.

Nézzük meg, mi van akkor, ha nincsen célja a hősnek. Ha a hős nem akar lovakkal foglalkozni a tanulás helyett, akkor feltehetően elmegy tanulni az apja akarata szerint, és nem lesz belőle hős sem.

Szó volt még a változásról. ami szerintük ebben a történetben az apa hozzá állásában ment végbe. Úgy tűnik akkor is tudna ez történet lenni, ha nem venne az apa lovat a gyerekének. Azt állapítjuk meg, hogy ez már odáig is egy történet, hogy a fiú a vonat ütközőjére ülve hazament. Az is felvetődik, hogy ha magának vett volna lovat és nem az apa veszi, ez akkor is egy történet.

Ekkor megkérem őket, hogy vizsgálják meg, hogy a főhős viselkedésében nem történik-e változás?

Ekkor kiderül, hogy ha az ő cselekményszálát nézzük, máris kihagyhatatlannak tűnik a változás, hiszen, ha ő az apának kényszerűen szót fogadó, és a távoli iskolába elutazó fiúból nem változik át az önmagáért kiálló hőssé, akkor nem indul haza, és nem lesz belőle lókupec sem. Tehát nem valósítja meg az álmát. Innen nézve tehát mégis fontos összetevő a változás.

Azt állapítjuk meg, hogy egy történet esetében fontos, hogy a változás a főhőssel, leginkább pedig a főhősben történjen meg, mert az katalizátora tud lenni egy történetnek.

Váratlan fordulat ebben az esetben az, hogy az apját megelőzve ér haza a bent lakásos iskolából. Ha ez nincsen, akkor még tud történet lenni az ükapa kalandja, hiszen lehetne az is, hogy két hét múlva hagyja ott az iskolát és hazamegy. A diákokat megszavaztatom és egyértelműen azt mondják, hogy az is egy történet, hogy két hét múlva hazamegy, csak nem olyan jó, mint az, hogy a vonat ütközőjén utazva még aznap megy haza, és ér előbb oda, mint az apja. Itt tehát szűkítjük az állítást, a fordulat szükséges, de nem kell feltétlenül váratlannak lennie, ahhoz, hogy történetről beszélhessünk. Ha viszont nem megy haza két hét múlva, hanem jár az iskolába, az történet-e? Tehát az, hogy a gyerek lovakkal akart volna foglalkozni, de az apja nem engedte, mert azt gondolta, fontosabb, hogy tanuljon, és a fiú ezért tanult is az apja kívánsága szerint. A diákok itt már nem értenek egyet. Van, aki szerint ez egy történet, mert arról szól, hogy az apa elnyomta a fiát, aki pedig nem volt elég erős, hogy kiálljon magáért. Mások azt mondják, hogy ez nem történet, mert az akciót (az apa kötelezi a fiát a tanulásra) nem követi semmilyen reakció.

Elhangzik egy új szó, ami eddig nem merült fel. Ez a konfliktus. Valaki azt mondja, ha nincsen konfliktus, nincsen történet. Az ellentábor ezzel egyetért, de azt mondja, hogy konfliktus ebben az esetben is van, hiszen a fiú mást szeretne, csak nem tesz semmit sem. A konfliktus elég, a

reakciót helyettesíti, hogy tudjuk, mit érez. Az ellenzők szerint, konfliktusra való reakció nélkül nincsen történet. Valaki azt mondja, hogy az nem történet, hogy ükapám szeretett volna lovakkal foglalkozni, de az apja nem engedte. Szerinte ez csak egy felvetés, ami nem válik történetté. Ezen a ponton megígérem a diákoknak, hogy meg fogjuk vizsgálni, mit mond erről a szakirodalom, és arra kérem őket, hogy kicsit most arról gondolkodjunk, hogy milyen célból meséli generációról generációra ezt a történetet az adott család? Miért mesélte annak idején az ükapa, akivel megtörtént, és miért mesélik az utódok? Ugyanazért? Másért?

Valaki azt mondja, hogy önigazolásból mesélte az öreg, mert ezzel akarta bizonyítani, hogy jól döntött, mikor otthagyta az iskolát.

Más azt mondja, azért mesélte, mert vicces.

Azért mesélte, mert másoktól akarta hallani, hogy jól döntött.

Most azt vizsgáljuk, hogy miért hagyományozódott tovább a történet, miért létezik még ma is a családi történet az ükunoka generációjában?

Van, aki azt mondja, hogy azért adják tovább a generációk egymásnak, mert ezzel teremtik meg a kapcsolatot a múlt és a jelen között, és így kötnek össze olyan személyeket, akik bár rokonai egymásnak, mégsem tudtak egymással találkozni, mert más korban éltek.

Más szerint azért adják tovább a történetet, mert van tanulsága. Mégpedig az, hogy ha kitartsz az az álmaid mellett, és megdolgozol értük, akkor valóra válnak.

Olyan vélemény is van, amely azt állítja, hogy azért ez a történet maradt fenn az ükapáról, mert ebben egy belevaló, vagány, szimpatikus embernek tűnik, és nem utolsó sorban vicces is a történet, ezért jól esik meghallgatni. A várható sikere miatt pedig érdemes továbbadni.

Az óra végén a következő megállapításokat fogalmazzuk meg a tanulók gondolatai alapján:

Bár történetmeséléssel kívánunk foglalkozni, és meg tudjuk különböztetni a történetet a nem történettől, sőt sikerült olyan elemeit is lokalizálni, amelyek elengedhetetlennek tűnnek a létrejöttéhez, még sincsen egyértelmű fogalmunk arról, hogy valami mitől történet.

Több választ is tudunk adni arra, hogy valaki miért mesél el egy történetet, hogy miért alakulhatott ki ennek a hagyománya, és úgy érezzük, hogy ezek a válaszok mind érvényesek lehetnek.

Történetet hallgatni vagy nézni azért szeretünk, mert összeköt minket olyan korokkal, amelyekkel, csak ezeken keresztül tudunk találkozni, továbbá azért, mert hordoz számunkra valami olyan tanulságot, amelynek ismeretétől úgy érezzük, többek vagyunk, olykor viszont azért ülünk végig egy történetet, mert az szórakoztató számunkra.

A következő alkalomra azt kérem a diákoktól, hogy tanulmányozzák a történettel foglalkozó irodalmat, és beszéljünk arról, hogy ki mit olvasott, és mit talált gondolatébresztőnek vagy inspirálónak az olvasottakból. Néhány könyvet magam is ajánlok, de szabadon engedem, hogy maguk is keresgéljenek. Ne feledjük, hogy továbbra is művészeti képzésen járunk, a diákok háttere nagyon más, van, aki filozófia szakról érkezett filmrendezőnek, és van, akinek generációkra visszamenőleg vasutasok a felmenői vidéken. Tehát nem könyvrecenziókat és kiselőadásokat várok a diákoktól, hanem azt, hogy elmondják, milyen válaszokat találtak a kérdéseinkre és mik voltak a számukra inspiráló, új gondolatok. A fő cél, az egy héttel ezelőtti beszélgetés folytatása, és a közös gondolkodás. Az alábbiakban nem tárgyalok, minden felvetődött könyvet, csak azokra térek ki, amelyek vagy kiegészítették az eddigi gondolatainkat vagy új szempontot hoztak be.

A legfőbb kérdéseink tehát: Miért mesélünk történetet? Miért hallgatunk/ nézünk történetet? Mitől válik valami történetté?

Elsőként azt kérdezem, ki mit talált, arra vonatkozólag, mi a legrégebbi nyoma annak, hogy az ember történetet mond?

Önálló gondolatként vetődik fel az Altamira-barlang¹. Azt tudjuk róla, hogy vagy egy vallási rituálé részét képezték, vagy egy korábbi vadászatot örökít meg. Arra jutunk, hogy abban az esetben, ha egy korábbi vadászat eseményeinek a felidézéséről van szó, a történetmesélés összefüggésben van a memóriánkkal, hiszen attól, hogy képesek vagyunk emlékezni, fejben újra játszhatunk korábban megtörtént eseményeket, amelyek emlékezetesek voltak számunkra. Azért van szükségünk az újra játszásokra, hogy a ránk gyakorolt hatást feldolgozzuk. Azzal, hogy elmeséljük másnak, alkalmat adunk arra, hogy beszélgetést kezdeményezzünk róla, ami a külső szemlélő/ hallgató bevonásától újabb szintre lép a feldolgozásban. Ő más nézőpontot képviselhet, az életpasztaletai másfajta következtetésekre juttathatják, így a megtörtént esemény új magyarázatot, értelmezést kaphat. Felhívom a diákok figyelmét arra, hogy ez a fajta

¹ Az **Altamira-barlang** az őskőkori művészet egyik legfontosabb lelőhelye. A tudomány jelenlegi állása szerint a barlangban található falfestmények az ősember vadászatához kapcsolódó rituáléját szolgálták, ily módon segítették a vadászat történetének megidézését.

történetmesélés az emlékezés, a dokumentálás hagyományát hozta be az emberi kultúrába, és egyfajta ősképe a későbbi dokumentumfilm műfajnak. Innen eljutunk oda, hogy történetmesélés persze nem csak a valóságos események újra élését és az abból való tanulást, traumafeldolgozást, vagy önigazolást szolgálja. A memória mellett egy másik fontos biológiai háttérű emberi képesség a fantázia is katalizátora a történetmesélésnek. A barlangrajzok spirituális, rituális magyarázatai az emberi képzelet világába vezetnek el minket. Azok a történetek, amelyek a képzeletünkből fakadnak, ugyanúgy szolgálhatnak valamilyen traumafeldolgozást, vagy valamilyen félelemmel való szembenézést, mint az emlékező történetek, de lehet pusztán szórakoztató, vicces funkciójuk is. Ezen a ponton szóba hozom, hogy a fantáziára alapozott történetekkel a leggyakrabban egyfajta absztrakciót hajtunk végre, hiszen kitalálunk egy történetet azért, hogy lehetőséget teremtsünk arra, hogy számunkra fontos kérdésekről beszélhessünk. A történet mögött meghúzódik a mondandónk. A történetmesélés történetének következő fontos lépcsőfoka az, amikor a professzionális történetmesélők jelennek meg. A professzionalitásuk nem abban rejlik, hogy pénzt keresnek a történeteikkel, hanem abban, hogy a történeteiket nagyobb közönségnek szánják és elkezdik kiismerni a mesélés hatásmechanizmusát. Megtanulják, mikor milyen szóhasználattal milyen időzítéssel, élő előadás esetén, milyen hanglejtéssel érik el a legintenzívebb hatást. A professzionális történetmesélők kultúráról függetlenül mindenhol megjelennek, legyen a nevük varázsló, próféta, prédikátor, drámaíró, színész vagy akár igric.

Ha már a profi történetmesélőknél tartunk, adódik a kérdés, hogy az egy hetes kutatás alatt valaki talált-e arra vonatkozólag valami érdekeset, hogy mitől lesz valami jó történet? A múlt órán két elemet találtunk, amiről befogadóként azt mondtuk, hogy ettől jobb egy történet. Az egyik a váratlan fordulat volt, a másik a humor. A kérdés persze provokatív, hiszen sokan sokféle ízléssel élünk, más dolgok hatnak ránk és más tetszik egyikünknek, mint a másikunknak. Ha csak a humor kérdését járjuk körül, máris kiderül, hogy egészen máson nevet az egyikünk, mint a másikunk. Ráadásul a történelmi korok, az azokat jellemző fő ideológiai irányzatok is rá tudják nyomni a bélyegjüket arra, hogy mikor mi számít jónak. Természetesen az, hogy mikor jó egy történet sokfelől megközelíthető és definiálható kérdés, a történelem folyamán nem egyszer előfordult, hogy valamilyen ideológia vagy magasabb hatalmi cél, propagandaként használta a történetmesélést, és azt határozta meg jó történetként, ami a céljait szolgálta. Legegyszerűbb példa erre az a felfogás, hogy a gyerekeknek azok a mesék a megfelelőek, amelyekből valamilyen módon tanul. Míg más felfogás szerint a gyermeknek nincsen szüksége az ilyen fajta didaktikus mesékre, az a legjobb mese, ami a fantáziáját

mozgatja és elrepíti egy másik világba. Hosszú évszázadokon keresztül az európai kontinensen a vallási témájú, erkölcsi tanulsággal szolgáló történetek számítottak a hatalom szempontjából hasznos történeteknek, míg például a Rákosi rendszer az úgynevezett „Munkaverseny filmeket”² tartotta érvényes történeteknek a propaganda céljai szempontjából.

Az egyik diák azt mondja, hogy szerinte a jó megközelítés az lenne, ha a befogadói oldalt vizsgálnánk, vagyis azt, hogy mi a befogadóra gyakorolt hatás szempontjából jó történet. Erre érkezik az ellenérv, hogy a professzionalitás éppen abban rejlik, hogy van egy szakmai közeg, felhalmozott tapasztalattal és gondos munkával és hagyománnyal kicsiszolt minőséggel, aminek biztos fogódzót kellene nyújtani a mesterséget űzők számára. Kérem a diákokat, hogy próbáljuk megkeresni a közös pontot a két irányban. Mi az, ami mindkét szemléletben azonos? Mi az a vágy, ami az alkotót hajtja, mikor felépíti a történetét, és felhasználja a korábbi tapasztalatokat? A befogadó oldaláról pedig, mi alapján dönti el, hogy amit végig ült, az tetszett-e vagy sem? Közelednek az álláspontok, mert azt mondják, hogy az alkotó végső soron mégis azt szeretné, hogy a néző elégedetten álljon fel, a néző pedig elégedetten akar felállni, tehát ugyanaz akarják. Az alkotó hatni akar, a néző azt szeretné, hogy hassanak rá. Végső soron mindkettő ugyanoda jut el, mégpedig a hatáshoz. Természetesen a hatás is sokféle, van olyan hatás, amely a legegyszerűbben manipulálható érzéseinket célozza és van olyan hatás is, amely a bonyolultabb, esetleg ellentmondásos érzelmekből keveri ki a katarzist. Ez persze nem azt jelenti, hogy minden hatás végeredménye katarzisz, mint, ahogy az sem igaz, hogy az elbeszélésben csak végső hatás létezik. A történetmesélés hatásos megoldások sorozata, a professzionális elbeszélő azzal, hogy újra és újra mondja a történetét vagy új történetet kezd, folyamatosan tanulja az érdeklődés fenntartásának mechanizmusát, azaz pontosítja a hatáselemeket. Az óra elején felvázolt kérdéseinkre kezdünk összetettebb válaszokat kapni, mint amit a múlt órán kútfőből összeraktunk, ideje rátérni a fő kérdésre, találtunk-e valamilyen definíciót arra, hogy mi is az, hogy történet? Lássuk, ki mit olvasott erről!

Az őskőkor után a következő hivatkozási pont, nem meglepő módon az ókori görögöktől jön: Arisztotelész³ szerint a történet az, aminek van eleje, közepe és vége. Ekkor ismertetem velük Kovács András Bálint magyarázatát az egyszerűnek tűnő arisztotelészi állításról: Arisztotelész állítása tulajdonképpen az időbeliségről beszél, hiszen egy időbeli egymásutániságot feltételez, miközben azt is állítja, hogy az eleje valaminek az eleje, míg a

² A munkaversenyfilm a kor szórakoztatófilmje, románcsal, szatirikus elemekkel és bohózáti szituációkkal feldíszített sztálinista ideológiafilm a munkaverseny fontosságáról a proletárdiktatúrában.

³ Arisztotelész Poétika. Magyar Helikon, 1963.21.

közepe valaminek a közepe és a vége valaminek a vége. Ez pedig változást és ok-okozati viszonyt feltételez. Kovács ezt így fogalmazza meg: „Az a követelmény, hogy egy történetnek legyen eleje, közepe és vége, semmi mást nem mond ki, mint, hogy a történetben lejátszódó eseményeknek olyan okozati láncot kell alkotniuk, amely az idő végtelenjéből kimetsz egy intervallumot, amelyben megfigyelhetjük valaminek valami másba való átalakulását. A folyamat kezdetét és végét két egymástól eltérő állapot jelöli ki, a két állapot összetartozását pedig a közben végbemenő folyamat ok-okozati kapcsolatai biztosítják.”⁴ Ekkor valaki szóba hozza, hogy Kovács ennek a gondolatnak a kapcsán arról is ír, hogy amikor megválasztjuk egy történet időbeli belépőpontját, tér-idő egységet hozunk létre, és azzal, hogy ok-okozati kapcsolatot teremtünk a cselekményt is létrehozunk a történet mellett. A cselekmény a történet elmesélésének a módja, amelyhez hozzá tartozik a médiumnak a megválasztása, (színház, irodalom, festmény, képregény, film stb...) a narratíva időben lineáris elemeinek újfajta sorba állítása, a retorikai eszközök megválasztása, a hangvétel, a stílus. A történet tulajdonképpen az, amit a narráció leír, a cselekmény pedig az, hogy mindezt hogyan teszi. Ha egy elbeszélés cselekményét vizsgáljuk, és azon keresztül szeretnénk meghatározni a tulajdonképpeni történetet, könnyen járhatunk úgy, hogy a cselekmény mögött nem egy, hanem több lehetséges történetet találunk meg. Ezek alapján önálló gondolatként megállapítjuk, hogy a történet és elmondásának módja egymástól elválaszthatatlan, hiszen amint valamilyen módon elmesélésre kerül, belép az elbeszélő, aki valamilyen logika alapján szervezni kezdi a cselekményt. Elbeszélő nélküli történet nincsen, ahogy cselekmény nélküli történet sem létezik. Történet önmagában nem létezik.

Összefoglalásként megállapítjuk, hogy a saját fejtegetéseinkkel egybecseng, hogy Arisztotelészre alapozva Kovács a változást a történet egyik alapelemének tekinti, új gondolat az ok-okozati viszony szükségessége és az, hogy a történet szükséges velejárója az időbeli zártság.

2.1. A todorovi képlet

Ha történetelméletről beszélünk, annak modernkori alapállítását Tzvetan Todorov bolgár-francia filozófus fogalmazta meg⁵. Szerencsére az egyik növendék magától rátalált erre a gondolatmenetre, így nekem nem kell külön előhozakodnom vele. Todorov abból indul ki, hogy minden történet valamilyen átalakulást ír le. (mi ezt változásként fogalmaztuk meg a

⁴ Kovács András Bálint A film szerint a világ. Palatinus, 2002. 11.

⁵ Tzvetan Todorov Two Principles of Narrative. Diacritics, vol.1.no.1. (Fall 1977)

magunk számára) Ezen az átalakuláson a főhős megy keresztül. Az átalakulás a következő fázisokból áll:

1. Egyensúlyi helyzet a történet kezdetén.
2. Az egyensúly megbomlása.
3. A hős felismeri, hogy megbomlott az egyensúly.
4. A hős megpróbálja helyreállítani az egyensúlyt. /A hős megpróbálja leküzdeni a létrejött diszharmóniát.
5. Az egyensúly visszaállítása. (Ez sok esetben egy újfajta, más minőségű egyensúly a kezdeti egyensúlyhoz képest)

A képlet az osztályban heves vitát vált ki, nagyjából aszerint válik két táborra a csapat, hogy valaki magát a későbbiekben teljesen autonóm művészként képzele-e el vagy úgy látja, hogy építeni akar az eddigi filmtörténeti kánonra. Akik az önálló, senkivel össze nem hasonlítható művészet ideájában hisznek, nem fogadják el, hogy a művészetben létezik olyan, hogy képlet. A másik táborból valaki úgy fogalmazza meg a véleményét, hogy zsákban táncolni is lehet egyedi módon. Azt javaslom, térjünk vissza egy percre az ükapás történetéhez, amely körül konszenzus volt a tekintetben, hogy elfogadtuk róla, az az történet, és próbáljuk meg megnézni az adott képlet alapján.

1. A fiú tisztán látja a jövőjét, ami a lovakkal való foglalatosság lesz.
2. Az apja nem ért egyet ezzel az ambícióval, többet vár fiától, ezért egy távoli bentlakásos iskolába íratja.
3. A hős az oda úton rájön, hogy az apa szándékosan akarja megakadályozni abban, hogy elérje a célját.
4. Megszökik az iskolából és elindul haza.
5. Az apa arra ér haza, hogy a fia már otthon van. Kénytelen belátni, hogy nem tehet semmit sem fiával. Az új egyensúly attól más minőségű, mert a fiú célja beteljesül (kap az apjától egy lovat) és megszerzi apja támogatását is.

Úgy tűnik, a képlet működik, azt javaslom a diákoknak, hogy tegyünk egy próbát egy ismert filmmel is:

Nézzük meg ezt a képletet Hitchcock *Észak-Északnyugat*⁶ című filmjén keresztül.

⁶ North by Northwest, 1959. Rendezte: Alfred Hitchcock

1. A harmónia állapotában Roger O. Thornhill egy megrögzött középkorú, jóképű agglegény-nőcsábász, aki gondtalanul éli a gazdag playboyok életét.
2. Egy fatális véletlennek köszönhetően kémnek hiszik, és elrabolják.
3. Thornhill rájön, hogy csupán egy félreértésről van szó.
4. Thornhill próbálja megértetni újdonsült ellenségeivel, hogy ő nem az, akinek gondolják, mikor felismeri, hogy hiába küzd, megpróbálja legyőzni ellenfeleit.
5. A küzdelem sikeres, Thornhill viszont már a történet folyamán megismert nő hatására másmilyen életet akar élni, mint a kiinduló állapot volt.

A diákokkal gyors egymásutánban végig beszélünk néhány klasszikus hollywoodi dramaturgiájú filmet, és arra jutunk, hogy mindegyiknél alkalmazható a képlet.

2.1.1. Tanulmányi feladat

A filmrendezőhallgató diákok a következő órára filmelemzési feladatot kapnak, vizsgálják meg, hogy az úgynevezett nem klasszikus elbeszélésű filmekben fellelhető-e a todorovi séma?

A kijelölt filmek a következők:

1. *Nyolc és fél*⁷
2. *A torinói ló*⁸
3. *A sötétség útja*⁹
4. *A kis Valentino*¹⁰

Nyolc és fél: A modernista film egyik legismertebb darabja. A narratíva a valóság, a képzelet, az emlékek és az álmok keverékéből áll össze. A diákok az első nézés után nem tudják összefoglalni a történetet, nem is úgy tekintenek az alkotásra, mint, ami egy történet elmesélését tűzi ki célul. „Szabadon egymás után szerkesztett dramatizált jelenetek laza füzére” „Nem történet, hanem pszichoanalízis mozgóképen” „Egy művészi válságba került ember statikus állapotát megmutató film.” Ilyen mondatok hangzanak el. Második nézésre sok tünődés után, mégis felsejlik a bonyolult struktúra mögött egy tiszta történet.

⁷ Otto e mezzo, 1963. Rendezte: Federico Fellini

⁸ A torinói ló, 2011. Rendezte: Tarr Béla

⁹ Mulholland drive, 2001. Rendezte: David Lynch

¹⁰ A kis Valentino, 1979. Rendezte: Jeles András

1. A harmónia egy kaotikus világ viszonylagos harmóniája csupán. Guido az ünnepeelt filmrendező következő filmjére készül egy Rómától távoli szanatóriumban, ahol az egészségügyi kezelések mellett a szellemi feltöltődés is az elvonulás célja. Guido a szeretőjével is hancúrozik a kiruccanáson.
2. Guidot egyre inkább kérdezik a munkatársai, hogy miről fog szólni a filmje, aminek az előkészületei már folynak. A felesége is megérkezik a szanatóriumba, így vége a gondtalan udvarolgatásoknak.
3. Guido rájön, hogy nem tudja, hogy miről szeretne filmet forgatni. Úgy érzi, hogy a felesége egyáltalán nem érti meg őt, ugyanakkor állandó lelki ismeretfurdalást okoz neki a féltékenykedésével.
4. A filmrendező megpróbál kilépni a csapdahelyzetből, egy harmadik nőnél próbálkozik, akiről úgy érzi, ki tudná őt menteni a mindennapok kistílű világából. A nő is csak szerepet akar az új filmben. Guido úgy dönt, hogy elzárkózik az őt zaklató állandó kérdések elől, ugyanis nincs egy jó gondolata sem, pisztolyt ragad és fejbe lövi magát. (a film sajátos álom- képzelet-valóság keveredése miatt, illetve azért, mert a lövés pillanatát nem látjuk, csak halljuk, vitatható, hogy a fejlövés valóban megtörténik-e)
5. Guido megbékél azzal, hogy sem a nővel nem tud az elvárásaik szerint jó lenni, sem a halott szüleinek nem tud megfelelni. Elfogadja azt is, hogy a nők úgy jók, ahogy vannak, a maguk nyomasztó számonkéréseikkel és elvárásaikkal. Rájön, hogy ez a káosz maga a szépség, és kaotikus élete szereplőit elkezd egy tömegjelenetben rendezni, mert ez az, amihez ért.

A következő film a *Torinói ló*, a posztmodern filmművészet emblematikus műve. Tarr maga is megkérdőjelezi több interjúban is a történetmesélés értelmét. Azt mondja, minden történetet elmondtak már, a filmművészet lényege nem a történetben rejlik, és azt is relativizálja, hogy filmjei történetet mesélnek-e. Mindeközben a világvége-történetet a teremtéstörténet sémájára húzza fel, ami a napi bontásával már önmagában is egy narratív szerkezet. A végletekig lecsupaszított elbeszélés meglepően könnyen ráhúzható a sémára.

1. Ohlsdorfer lányával éli a monoton mindennapjait egy 19. századi tanyasi háztartásban. Az élet nem könnyű, napi küzdelem a természet erőivel, de mégis megvan a maga kiszámíthatósága a végtelennek tűnő monotonitásnak.
2. A világ elkezd megszűnni, Ohlsdorfer házában megszűnnek percegni a szúvak. Ohlsdorfer észreveszi, de még nem tulajdonít neki nagyobb jelentőséget.
3. Mikorra a kút is kiszárad, már Ohlsdorfer is felismeri, hogy baj van.

4. Úgy döntenek, hogy útra kelnek, hogy máshol keressenek elő helyet.
5. Visszajönnek és beletörődnek, hogy nincsen máshol sem lehetőségük. A korábbi monotóniából megpróbálják megtartani azt, ami még van.

A harmadik vizsgált film a *Sötétség útja* az álom, a képzelet és a valóság keverékéből felépített elbeszélés. A fent meghatározott történetdefinícióból az ok-okozati viszonytal meglehetősen lazán bánó vagy azt sokkal szabadabban kezelő mű. Ennél a filmnél a legnehezebb kérdés az, hogy a cselekmény elmondásával, amiről ugye már tudjuk, hogy nem azonos a történettel vajon ugyanazt a történetet kapjuk-e? A válasz pedig nem, nem ugyanazt kapjuk, hiszen nincsen a diákok között egyetértés. Történetvariációk vetődnek fel, de nincsen egységes sztori. Van azonban olyan változat, amely megfelel a képletnek.

1. Bettie Hollywoodba érkezik nagynénjéhez, mert meghívást kapott egy film szereplőválogatására. A vidéki lány boldog, úgy érzi, hogy végre elindulhat a színészi pályája.
2. A nagynéni otthagya neki az üres házát. A házban a megbeszéltekkel ellentétben van egy Bettie számára ismeretlen nő.
3. Hamarosan kiderül, hogy a nő nem emlékszik rá, hogy kicsoda.
4. Elindulnak, hogy kiderítsék, ki lehet.
5. Ezen az úton, Bettie önmagával néz szembe, rájön, hogy ő ki valójában.

A kis Valentinó a hetvenes évek Magyarországon játszódik. A történet attól különös, (túl azon, hogy olyan elbeszélésformát választ, amelyben a kamera időnként elkalandozik és otthagya az általa mesélt történetet) hogy a főhős cselekedetei látszólag nem motiváltak, nem kapunk választ arra, mit, miért tesz. A cselekedeteit nem valami a karakterből következő szükséglet vagy cél mozgatja, hanem a világ egyhangúságára reagál értelmetlenül cselekvőként. A fiún semmilyen jelét nem látjuk annak, hogy eljutna valamilyen felismeréshez vagy, hogy valami megérintené, így semmi más nem lehet a néző segítségére csak a cselekvések, amelyeket lefolytat.

1. A harmóniát az jelenti, hogy a fiú a zsebében lévő idegen pénzből költ.
2. A kollégája figyelmezteti, hogy befizette-e a csekkeket a pénzből, amit adott. Ez megborítja a harmóniát, mert felmerül a fiúban, hogy esetleg mégis a társadalmilag elvárt/ tisztességes utat kellene választania, és be kellene fizetnie a pénzt.
3. Kiszáll a postán, hogy befizesse a pénzt, de ahogy ott van magában a pénzzel, rájön, hogy nem ez volna a helyes út.
4. Elkezd költeni a pénzt, egészen az utolsó fillérig.

5. Új harmónia áll be, mikor elfogy a pénz, megszűnnek a pénz adta rendkívüli lehetőségek, a fiú így másban keresi az új élményt, feladja magát a rendőrségen.

A feladat legfőbb tanulsága, hogy a diákok a tanulmányaik elején nagyon nehezen tudnak csak magára a képletre koncentrálni elemezni. Miközben az közös elméleti gondolkodásnál nagyon lényeglátók, kreatívok, és egymást inspirálók voltak, az elemzési feladatnál egytől-egyig mindenki a kedvenc részeit, a legérdekesebb vagy legellenszenvesebb pillanatokat emeli ki, és nem tudja megragadni a lényegét, hogy pusztán a szakmai/ tanulmányi elemzői szempontokat vegye figyelembe. Annak ellenére, hogy az elemzést otthon kell elvégezniük és az órán ismertetni az eredményt, végül mindegyikük rávezetéssel az órán találja meg a megfejtést.

A feladattal magával nem az a célom, hogy mindenképpen bizonyítsam Todorov igazságát vagy, hogy később a munkáikon számon kérhető dogmát teremtsék, a cél az, hogy tudatos gondolkodásra ösztönözzem őket későbbi, saját történeteikkel kapcsolatban. Nem akadályozva az ösztönös belső lendületből fakadó tehetséget, viszont fel akarom hívni a figyelmüket arra, hogy érdemes a filmtervüket egy lépés távolságból, külső szempontok alapján is megvizsgálniuk. Az elvégzett elemzések segítségül szolgálnak ahhoz, hogy mostantól, ha történetről beszélünk, azonos fogalmakat használunk és a todorovi modellt tudjuk váznak tekinteni. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a jó történethez bármiféle kulcsot kaptunk volna, pusztán arról van szó, hogy lett egy tudásunk arról, hogy mitől válik egy ötlet történetté.

2.2. A történet, mint a premissza absztrakt ábrázolása

A történettel, mint közlő médium nélküli fogalommal való foglalkozásunk utolsó állomása, hogy megismertetem a hallgatókat a premissza fogalmával. Ennek célja az, hogy most, hogy már körbejártuk a történetet, mint tartalom nélküli vázat, elkezdjünk azzal foglalkozni, hogy milyen utak vannak arra, hogy tartalommal töltsünk fel egy sémát.

A premissza fogalmát a forgatókönyvírást oktató könyvek vezették be, Egri Lajos *A drámaírás művészete*¹¹ című könyvében kétféleképpen egymásnak némiképp ellentmondva fogalmazza meg a premisszát. Ennek az az oka, hogy először az alkotói oldalról a munka megkezdése előtti pillanattól tekint a premisszára, majd később kész színdarabokból utólag vezeti le azokat. Lássuk mit ír: „Téma, tézis, alapötlet, központi ötlet, cél, végcél, hajtóerő, tárgy rendeltetés, terv, cselekmény, alapérzelem. Saját használatra azért választjuk a premisszát, mert tartalmazza mindazt, amit a többi szó kifejezni próbál, és mert nehezebb félreértelmezni.” Itt tehát arról beszél, hogy a premissza valami olyan hajtóerő, alapötlet, mag, amely azt határozza meg, hogy

¹¹ Egri Lajos, *A drámaírás művészete*, Vox Nova Kiadó, Műegyetemi Kiadó 2004.

tulajdonképpen miről szeretne szólni a mű, amit készülünk létrehozni. Amikor az elkészült műből utólag vezeti le a premisszát, akkor egy olyan tételmondatról beszél, amely a végső mondanivalót tartalmazza. A *Rómeó és Júlia*¹² esetében például „Az igaz szerelem még a halállal is dacol.” tételmondatot fogalmazza meg. A két meghatározás között az a különbség, hogy az alapötlet/ mag nem minden esetben egy tiszta állítás, inkább egy ötlet, amely a mű elkészülésekor teljesebbé válik, nyer értelmet. Alapötlet lehet az, hogy egy férfi úgy próbál meg pénzhez jutni egy vállalkozás beindításához, hogy elraboltatja a feleségét, hogy a gazdag apóssal váltságdíjat fizettessen (*Fargo*¹³), míg ugyanennek a filmnek a tételmondata az lehetne, hogy „Aki becstelen útra lép, az többszörösen megbűnhődik érte.” Az oktatás folyamatában mindkettő fontos és használható fogalom, mégis szétválasztom a diákok számára a kettőt, az elsőt alapötletnek, míg a másodikat premisszának vagy tételmondatnak nevezem. Az alapötlet az a mag, amelynek a kibontása a diák feladata, melyben a tanár segítséget nyújt, úgy, hogy a növendék a saját gondolatát találja meg benne. A premissza ezzel szemben az a téma kell, hogy legyen, amit elrejtünk a történetünk mögé. A történetmesélés ugyanis valójában a legabsztraktabb módja annak, hogy rejtve beszéljünk valamiről, ami foglalkoztat minket. Mire jó az, hogy történeten keresztül mondjuk el a gondolatainkat, ahelyett, hogy tisztán leíránk vagy kimondanánk? -kérdésem az alkotni vágyó fiatalokat. A következő érveléssel kapom meg azt a választ, amit magam is gondolok: Azzal, hogy választunk a történetünk szereplőjéül egy hőst, akit tulajdonságokkal ruházunk fel, közelebb hozzuk a közönségünkhöz a témánkat és ezzel átélhetőbbé tesszük a mondandónkat. Amíg egy gondolat pusztán fogalmi eszközökkel használ, addig a történet az érzelmeket is ábrázolja. Ráadásul a történet képes arra, hogy ne egy premissza egyszerűségével fogalmazzon, hanem azzal hozza létre a mondandót, hogy bonyolultságot, ellentmondásosságot vagy több nézőpontot és így több igazságot ábrázol. Mégis mi szükségünk van akkor a premissza megfogalmazására? Ezen a ponton a diákok egy része úgy gondolja, hogy semmi, szerintük a premissza csak egy olyan felületes marketingeszköz, amelyet a szintén felszínes fesztivál pitcheken kell puffogatnunk, hogy eladjuk a tervünket. Kisebb vita alakul ki, ekörül, amit azzal hűtök le, hogy elkülönítem a premissza és a logline fogalmát. A béke kedvéért az utóbbit jelöljük ki annak az ellenségnek, amelyet felületes marketingeszközként határoztak meg. Saját alkotói munkámban sokszor segített az ösztönös ötletrohamok között rendet tenni, ha vissza-vissza tudtam térni ahhoz a rövid megfogalmazáshoz, hogy mit is akartam elmondani ezzel a történettel. Ezért úgy érzem,

¹² William Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, dráma, 1597.

¹³ *Fargo*, 1996, Rendezte: Joel Coen

hitelesen tudok érvelni a premissza mellett a tanulók felé. Így kezdem: Az alkotói folyamat egy nagyon bonyolult és sokszor ösztönös tevékenység. Fellini például úgy tekintett magára, mint egy médiumra, aki valami spirituális akarat hatására öntudatlanul „öklendezi” ki magából a műveket. Ezt az ösztönös tevékenységet tudja segíteni, ha időnként rendet rakunk benne, és vissza-visszatérünk ahhoz a kérdéshez, hogy mit is akartam én ezzel? Miért is kezdtem el ezzel az alapötlettel foglalkozni? Az erre adott válasz nem biztos, hogy az általunk premisszának nevezett mondatot szüli meg válaszul, de abban segít, hogy tisztázzuk, még abba az irányba haladunk-e, amerre terveztünk elindulni. Ha nem abba az irányba haladunk, szeretnénk-e visszatérni az eredeti útra vagy jobban szeretjük már azt, ahová áttértünk? Ha jobban szeretjük, nem kell-e az eredeti elképzelés bizonyos pontjait kihúznunk a történetünkéből ahhoz, hogy az új irány tiszta legyen? Ha vissza akarunk térni, mi volt az oka az elkalandozásnak? Hol tértünk el és mi szükségeltetik ahhoz, hogy visszataláljunk. Végző soron pedig, ha a végére értünk a történetünknek jó, ha rátekinünk, hogy az ösztönös út végül milyen premisszát kínál fel. Ezzel mi elégedettek vagyunk-e? Hiszünk-e az állításában, és ha igen, miket kell módosítanunk, hogy ez még tisztább legyen.

Az óra végére a diákok megértik, hogy ez a munkájukat segítő mondat, egy vezérfonál az alkotáshoz.

3. A történetmesélés mozgóképpel, a mozgóképes elbeszélés alapelemei

Eddig a történetnek, mint konkrét elbeszélő médium nélküli fogalomnak a meghatározásával foglalkoztunk. Ebben a fejezetben azt vizsgáljuk meg, hogy a film miként mond el történetet, miben különbözik a többi elbeszélő művészettől, miket hasznosít azokból. Ez a vizsgálat továbbra is a tanulókkal közösen történik, ez maga az oktatás/ tanulás. Bár a diákok eddig nagyon türelmesek és aktívak voltak, mégis láthatóan felszabadítóan hat rájuk, hogy végre a filmről fogunk beszélni. Ez az a terep, ahol úgy érzik, otthonosan mozognak.

A film, mint technikai találmány megjelenése után nagyon hamar kiderült, hogy történetmesélésre alkalmas médium. Mint ilyen, természetes módon el is kezdte ezt az útját elsősorban szórakoztató és üzleti céllal. Ahogy kezdték kiismerni az akkori műszaki fejlettségből adódó lehetőségeket, hozzákapcsolódott az emberi tehetség, és volt, aki másfajta alkotói lehetőségeket is meglátott benne, mint a pusztán szórakoztatást. A médiumnak tehát természetes evolúciója volt. Kísérletezés, próbálkozás, a közönség előtti megmérettetés, azokból való tapasztalatok levonása és a tapasztalatokon keresztüli tovább lépés. Ezzel párhuzamosan folyamatosan történt és történik a mai napig a technikai fejlődés. Így alakult ki az az eszköztár, ami az 1960-as évekre a filmet egyértelműen a XX. század legnagyobb hatású

művészeti ágává tette. Az alatt, hogy természetes evolúcióval jött létre azt értem, hogy nem volt tudatos eszközhasználat, hiszen maguk az elbeszélői eszközök is ekkor fejlődtek ki. Mivel az eredeti cél üzleti cél volt, és mivel a nagy bevétel reménye miatt minél szélesebb tömeget akart szórakoztatni a film, időre volt szüksége ahhoz, hogy a szellemi elit is elfogadja. Ehhez olyan, gondolkodóknak a támogatására volt szüksége, akik maguk is az elit részét képezték. Elkezdődött egy vita arról, hogy a film önálló művészeti ág-e egyáltalán, vagy csak a többi hat művészeti ágat használja. Vizsgálódni kezdtek, elméleti publikációk jelentek meg a témában, és megszületett a filmelmélet, mint tudományág. Ez volt az a pont, ahol a természetes fejlődés mellé a tudatos elemzés csatlakozott. A természetes fejlődés az elbeszélés gördülékenységét szolgálta, míg a tudományos munka célja elsősorban az volt, hogy definiálni tudja, mitől önálló művészeti ág a film. Ennek a két munkának az eredményei azért fontosak számunkra, mert mi a XXI. század elejének filmrendezői már egy kitaposott útra lépünk és hasznosítani tudjuk mindazt a tudást, amelyet elődeink felhalmoztak. Annak a vitának, hogy a film a hetedik művészet-e vagy sem az érveivel és eredményével nem foglalkozik ez a dolgozat, mert nem tartozik a tárgykörébe. Használni fogjuk a vitának a fogalomkészletét és olyan megállapításait, amelyek segítenek megtanulni, miként mesél a film történetet.

3.1 A mozgóképi elbeszélés alapköve a bekeretezett kép és az összekapcsolt képsor, a montázs

Amikor egy fiatal úgy dönt, hogy filmmel szeretne foglalkozni, túl van több ezer játékfilm megnézésén, kialakult ízlése van, határozott elképzelése van arról, hogy milyen film az, ami számára követendő. Azon viszont, hogy a film valójában mitől különbözik más történetmesélő médiumoktól, hogy melyek azok az elbeszélő elemek, amelyek a film sajátjai a legkritikább esetben gondolkodnak. Ezért ezek megismerése az oktatás folyamán elengedhetetlen.

Az órát tehát a legtriviálisabb kérdéssel kezdem: A film miként mesél történetet?

A film képpel, hanggal, színészi játékkal mesél történetet. - jön a határozott válasz. Visszakérdezek, hogy akkor azokat a televíziós tartalmakat, amelyek ezekkel az összetevőkkel mind rendelkeznek, miért nem nevezzük filmnek? Ha például egy színész egy stúdióban ülve elmesél egy történetet, például az esti mesét az film? Kép van, hang van, színészi játék van. A tévéjátékok és a színházi közvetítések is megfelelnek ennek a szempontnak, sőt ezeknél már nem egy mesélő embert látunk, hanem jeleneteket és mégsem tekintjük a látottakat filmnek. Azt javaslom, próbáljuk meg elválasztani egymástól, hogy miben különbözik a szintén mozgóképpel és narratív elbeszéléssel foglalkozó tévéjáték és a film. Van, aki azt mondja, hogy ez csak a társadalmi megítélés miatt van így. Filmnek azt tekintjük, ami moziba készül. Az is

elhangzik, hogy a tévéjáték valójában rossz film, de attól még film. Ekkor figyelmeztetem őket, hogy van tévéfilm is, ami nem moziba készül, mégis filmnek hívjuk, és az nem azonos a tévéjátékkal. Próbáljuk meg a készítés oldaláról megközelíteni, hátha úgy meglátjuk a különbséget. A színházi közvetítés talán mégis markánsabb lesz a különbségtételre. Hogyan készül a színházi közvetítés? Több kamera egyidejűleg rögzíti a színpadi eseményeket. - mondják helyesen. A tévéjáték ehhez nagyon hasonló, csak színpad helyett stúdió van. A tévéjáték stúdió körülmények között, kamerára koreografált eseményközvetítés. Félúton van a film és a színházi közvetítés között. A diákok által megadott definíció tehát nem felelt meg, tovább kell gondolkodnunk. A film attól különbözik más történetmesélő művészetektől, hogy mozgó képpel a cselekvő embert rögzíti, és ahogy a cselekvéseket egymás után vágja, az kiad egy történetet. - mondja az egyik növendék. Ez a válasz nagyon közel van ahhoz, amit hallani szeretnék. Ez ugyanis már majdnem maga a montázs. A montázs a beállítások, a kompozíciók és a plánváltások együttes hatásait használja, él a színészi játék erejével, de nem leköszvetíti azt, hanem szelektálja, helyzetbe hozza, elrejt. A montázs két beállítás egymás után való szerkesztése/ vágása segítségével új jelentést képes létrehozni, kontrasztba állít, vagy éppen ellentmondást hoz létre a képek találkozásának erejével. A montázs ezeket az eszközöket a történet és a cselekmény szolgálatába állítja.

A filmet és a tévéjátékot az különbözteti meg egymástól, hogy a tévéjáték nem él a montázs eszközével. A filmes elbeszélés legfőbb eszköze tehát a montázs. A tévéjáték is használ vágásokat, de a képet a színész mozgásának és alakításának közvetítésére használja csupán.

A film elsősorban, de nem kizárólagosan a mozgás képre rögzítésével mesél. A film ugyanis, mint technikai találmány attól válik el a sima fotográfiától, hogy nem csak utal a mozgásra, hanem az emberi agy számára mozgásként érzékelteti az állóképek sorát. Ezen közben valós időélményt hoz létre, amit aztán képes nyújtani vagy sűríteni. A film a történetet is a mozgáson keresztül meséli. A mozgás akció. A filmes elbeszélés tehát elsősorban az akciókon és a reakciókon keresztül mesél.

Ezzel szemben például az irodalom vagy a szóbeli mesélés legfőbb történetmondási eszközei mélyen nyelvi eredetűek. Az, hogy a szókincsből melyik szót választja, hogy milyen jelzővel lát el egy főnevet, vagy akár az, hogy mit nem mond el, mind a nyelv sokrétű közvetítőerejéből fakad. A nyelv képes gondolatokat leírni, sőt egy regényben a legnagyobb természetességgel tudunk a főhős gondolataiból egy külső elbeszélői szemszögű párbeszédre ugrani. A képpel és cselekvéssel való mesélés nem képes egy szereplő gondolatfolyamát olyan komplexen átadni, ahogyan erre a nyelv képes. Cserébe meg tudja a cselekvő embert mutatni, és a cselekedetein

és a reakcióin keresztül ki tudjuk találni, hogy mire gondol. A film is tud nézőpontot váltani, hiszen a kamera válhat egy szereplő szemszögévé, és azt a szemszöget az elbeszélés el tudja hagyni. Valódi fizikummal rendelkező szereplővé teszi főhősét, mikor szerepet oszt, és a színészi játék segítségével újabb mélységeket ad a történethez. Olyan mélységeket, amelyeket a nyelv például nem tud megragadni.

A montázs a beállítások összefűzésével, hoz létre jelentést. Ábrázolja a mozgást, létrehozza a teret, ok-okozati kapcsolatot teremt, és elhelyezi az időben a történéseket. Eközben megismertet minket szereplőkkel, azok motivációival és a fotográfia segítségével a fiziológiáját is megismerjük. A képsorok egymásutánja hat az információadagolásra, és megalkotja a mű cselekményét a létrejövő szerkezeten keresztül. A montázs végső soron az elbeszélő. A montázs a képre, a plánra és a beállításra épül, ezért jónak látom tisztázni ezeket a fogalmakat is annak ellenére, hogy ezeket magabiztosan és helyesen használják a hallgatók.

A kép fogalma: Kép az, amit valamilyen keret választ el a környezetétől, és amit a befogadó hajlandó képként nézni. Ez utóbbi megkötés elsősorban a képzőművészetben szabadabban kezelt képfelfogás miatt fontos. A fotográfia és a mozgóképek esetén egyszerűbb a dolgunk, mert egy technikai rögzítés történik, és maga a rögzítés aktusa képet hoz létre, amely keretbe van zárva.

plán: „Az elemi beállítás talán legszembeütőbb ismertetőjegye a plán, vagyis az a képméret, amelyben a kép tárgyát ábrázoljuk. (Talán pontosabb lenne, ha tárgyméretet mondanánk, hiszen lényegében arról van szó, hogy a témát milyen méretben és távolságból mutatjuk, azonban a szakmai szóhasználatban valamiért a „képméret” kifejezés terjedt el.)”¹⁴ A plánok fajtái olyan közismertek, hogy ebben a dolgozatban nem térek ki rá részletesen. Megtalálhatóak Szabó Gábor *Filmes Könyv* című munkájában. A közismertségük ellenére a tanórán részletesen beszélünk róluk.

A beállítás: Mozgóképek esetén kevésbé képekről, mint beállításokról beszélünk. Beállításnak azt nevezzük, ami két vágópont között van a vetítövászonon. Azért különböztetjük meg a fotográfiai képtől a filmes beállítást, mert a képen lévő mozgás (egy szereplő mozgása például), illetve az az adottság, hogy a kameránk is képes mozogni miközben rögzít, folyamatosan változtatja meg a képünket. Változnak a plánok, a kompozíció, tehát két vágópont között egy képfolyam és nem egy fix kép van. A beállításnál természetesen nem kötelező elem,

¹⁴ Szabó Gábor, *Filmes könyv* Ab Ovo, 2002.

hogy a kamerának mozognia kell, de mikor meghatározzuk magát a fogalmat, számolnunk kell a mozgás lehetőségével. A beállítás tehát a montáznál kisebb alkotóelme, a filmnek. A beállítások egymásutánja a montázs. Létezik azonban olyan, hogy belső vágás vagy belső montázs, ami azt jelenti, hogy a szereplő és/vagy a kamera mozgása plánváltozást hoz létre, ami tulajdonképpen hasonlatos ahhoz, mint, amikor valódi vágás történik. A beállítás azzal, hogy a kerettel kimetsz egy képkivágást a valóságból információkat ad át a néző számára, míg azzal, amit a kereten kívül hagy és nem mutat meg számunkra, szintén képes befolyásolni az elbeszélést. Legegyszerűbben azon a példán keresztül tudjuk ezt megérteni, hogy ha elképzelünk egy beállítást, amelyben egy kezét látunk, a kézben egy kés van. A kéz gazdája érzékelhetően megy valahová, a mozgása határozott és fenyegető. Odaér a célhoz, és ott a késével lesújt az áldozatára. A beállítás a kereten kívülre hagyja azt az információt, hogy kinek a kezét látjuk, vagyis rejtve hagyja előttünk, hogy ki a gyilkos. Feltehetően azért, hogy a felkeltett kíváncsiságunkat használja arra, hogy odaszögezzon minket a film elé. A legtisztább filmes elbeszélés tehát az volna, ami pusztán a montázs segítségével mesélne el nekünk történetet. Ez azonban nagyon leszűkítené annak a lehetőségét, hogy milyen mélységű és műfajú történeteket mesélhetünk el. Az ilyen típusú elbeszélés leghíresebb darabja Murnau¹⁵ *Az Utolsó Ember*¹⁶ című némafilmje. Murnau nem használ klasszikus inzertfeliratokat, amelyek segítik a történetmesélést. A filmet a filmtörténet a némafilmkészítés csúcsteljesítményeként tartja számon.

A XX. század hatvanas éveire a hangosfilm elérte, hogy a saját médiumából következő, montázsalapú elbeszélésmódba integrálta a társművészetek minden felhasználható tulajdonságát úgy, hogy azt a saját elbeszélésmódjának a természetes részévé teszi, így komplexebb, mélyebb, bonyolultabb történetek elmesélésére vált képessé, mint amilyenekre a némafilmkorszakban volt. Ehhez azonban nemcsak a hang használatának és a forgatókönyvírásnak a fejlődésére, hanem a kameramozgatók innovációjára is szükség volt.

3.1.1. A plánozás

A plánozás a képkivágások méretének váltakozása. Míg a plánok a képkivágás méretére utalnak, addig a plánozás hatással van az adott film képi világára. Előre gondol a később létrejövő montázsra, és arra is, hogy milyen típusú elbeszélőként tekintenek az alkotók a kamerára. Plánozással feldolgozzuk a jelenet eseményeit. Ez azt jelenti, hogy döntéseket

¹⁵ Friedrich Wilhelm Murnau német filmrendező, a német expresszionista film kiemelkedő alkotója. Élt 1888-1931.

¹⁶ Der letzte Mann, 1924, Rendezte Friedrich Wilhelm Murnau

hozunk arról, hogy milyen közel megyünk, mely ponton megyünk közel, milyen színészi gesztust emelünk ki, vagy éppen, hogy távolságot tartunk-e. A plánozás egyben döntés a szemszögekről is. Vagyis arról, hogy a kameránknak milyen elbeszélői szerepet szánunk. Ez alatt azt értjük, hogy a kameránkat csak külső objektív megfigyelőként használjuk-e, vagy időnként valamelyik szereplő szemszögét fejezzük ki vele. Ezt el lehet vinni egészen odáig is, hogy csak valakinek a szemszögéből látjuk a történetet és elképzelhető az is, hogy ki-be ugrálunk a szemszögekből. A plánozással a film tempójára vagy az adott jelenet ritmusára is hatást tudunk gyakorolni. A jó plánozással az elbeszélés gördülékenységét segítjük, vagyis azt, hogy a néző szeme ne akadjon el két vágópont között, hanem egybefüggő folyamként élje meg, a vetítést. Ez nem azt jelenti, hogy létezik egy féle jó plánozás, hanem azt értjük rajta, hogy az alkotók birtokában vannak annak a szakmai tudásnak, amire támaszkodva el tudják dönteni, hogy az adott jelenet/film milyen egymásra épülő beállításokból kell, hogy összeálljon. Ehhez viszont szükségeltetik, hogy határozottan tudnia kell az alkotóknak, hogy mi a szándékuk az adott jelenettel. Minden ilyen döntés a történetből és az a mögött húzódó premisszából kell, hogy kiinduljon. Végül ismerni kell a különböző optikák fotografiai tulajdonságait, és gondolni kell arra, hogy a kamera magassága és saját tengelyéhez való elmozdulási szöge, milyen vizuális hatást ér el. Ha a diák mindennek a tudásnak a birtokában van, képes lesz arra, hogy valódi, érett víziója legyen saját tervezett munkájáról.

Mint látjuk a plánozás nem függetleníthető a montázstól. Ugyanakkor azt sem szeretném sugallni, hogy egy film készítésekor előre minden pontosan megtervezhető lenne, és hogy a rendezőnek úgy kellene a forgatásra kimennie, hogy ott tulajdonképpen már csak legyártja azt, amivel a fejében elkészült. A storyboard a plánozás megtervezésére és rögzítésére szolgál. Valószínűleg egy olyan film sem létezik, ami maximálisan követné az előzetes terveket. A forgatás ugyanúgy az alkotófolyamat része, ahogyan a vágás. A színész alkotóként ugyanúgy behozhat a filmbe olyan elemeket, amelyek változtatnak az előzetes terveken. A vágással pedig valójában a forgatókönyv végső változatát készítjük el.

3.1.2. Tanulmányi feladat: Plánozási és montázsfeladat

Mivel a montázs és a plánok egymástól nem elválaszthatók, így a diákok olyan feladatot kapnak, amelyben előre végig kell gondolniuk, le kell rajzolniuk a tervezett plánokat. Ezek a tervek már előrevetítenek valamilyen stílusú montázsokat.

A diákok Alfred Hitchcock *Forgószél*¹⁷ című filmjéből kapnak feladatnak egy jelenetet legépelve. (lásd: Melléklet 70. oldal) Ők maguk, nem tudják, hogy a részlet ebből a filmből van. A párbeszédet a magyar szinkron alapján adom oda, a szituációt pedig csak körbe írom. A két jelenet egy pincekulcs körül forog, amit a nőnek meg kell szereznie férjétől. A férj a gardrób szobájában készülődik az esti partira, nyitott ajtónál. A nő abban a szobában van, amiből a gardrób nyílik. A férj folyamatosan beszél a nőhöz. A nőnek ilyen körülmények között kell az asztalon lévő kulcsosomóról leszednie a pince kulcsát. Mikor lefejt a karikáról, a férfi épp belép a szobába, a feleségéhez, akinek belecsókol a kezébe. Elkezd az egyik kézzel, és aztán megindítja a mozdulatot a másik kéz felé. A nő, azért, hogy nehogy lebukjon, gyorsan elrántja a kulcsot markoló kezét és úgy tesz, mintha szenvedélyből ölelné át férje nyakát. Miközben öleli férjét, a férfi háta mögött egyik kezéből a másikba csempészi a kulcsot, majd ledobja a padlószőnyegre, és a lábával az asztal alá rúgja

A jelenet azért tűnik jó feladatnak, mert a kulcs körüli néma cselekvéssor maga az akció, amit a montázs mesélhet számunkra, míg a párbeszéd egy újabb magánéleti réteggel gazdagítja az elbeszélés szövetét. A viszonyok, a tér, és a cselekménysor megértetése a nézővel a jól egymás után vágott képeken múlik. A feladatot pároknak kell elvégezniük, azért, hogy legyen párbeszéd és közös gondolkodás.

A storyboard fázis:

Az óra, amit tartok, csak rendezőhallgatónak szól, így ők alkotnak párokat. Valójában nagyon hasznos lenne, ha rendező-operatőr párosok dolgoznának együtt. A storyboardot ebben a feladatban arra használjuk, hogy előzetes tervet készítsünk arra, hogy hogyan fogjuk képekkel elmesélni a történéseket. Mivel ekkor még nem ismerjük a helyszíneinket, tényleg csak arra szolgál a rajz, hogy azt meg tudjuk rajta vizsgálni, hogy érthető-e amit el akarunk mondani. A technikai lehetőségeink is korlátozottak költségvetés híján, mégis arra kérem a diákokat, hogy a tervezésnek ebben a fázisában ne fogják vissza magukat, hadd lássuk, hogy gondolkodnak-e kameramozgásban, később még tudjuk a realitáshoz igazítani a feladatot. Ezek a körülmények abból a szempontból nagyon hasznosnak bizonyulnak, hogy a korlátok segítik, hogy a lényegre koncentráljunk. Az van-e a képen, ami le van írva? Azt értjük-e a képekből, ami az elbeszélői szándék? A feladatismertetéssel együtt másfél óra áll rendelkezésünkre, így végül a növendékekkel közösen azt a döntést hozzuk, hogy ezen az órán csak az első jelenetet dolgozzák fel, így van idejük ismertetni a storyboardjaikat. Az elkészült tervek közül kettőt

¹⁷ Notorius, 1946. Rendezte Alfred Hitchcock

ismertetek. Több tervnél a diákok a munka praktikus volta miatt ösztönösen készítene a fantáziájukban kialakult térről egy felülnézeti rajzot. Ez nagyon hasznosnak bizonyul ahhoz, hogy lássák, ki hol van és hová tennék le a kamerájukat. A gyakorlottabb filmesek számára nincsen ebben semmi újdonság, viszont, hogy több páros magától készít ilyen, fontos gyakorlati lépés.

Az első vizsgált képsor (lásd: Melléklet 71. oldal) a gardróból indít, a férjet látjuk készülődni egy szekondban a kamera felé fordulva, a kép mélységében a férfi háta mögött a gardrób nyitott ajtaján át látjuk, hogy belép a szobába a nő.

Aztán ennek az ellenbeállítását látjuk, a nő háttal áll, a kezei hátul vannak, az asztal fölött a karikáról fejt le a kulcsot, miközben a kép háttérében, a gardróbban a férj öltözködik.

Ezt egy közeli követ a kulcsról, ahogy a karikáról lekerül.

Ez után kettős szekond következik, a férfi odalép a nőhöz, és a kezébe csókol. A nő ansnittben van, a férfi szemből, ahogyan csókol.

Ezt egy premier plán követi a férfiről.

Majd egy szekond a nőről, ahogyan leplezve a kétségbeesettségét álmosolyt erőltet magára és elrántja a kezét a csókról és megöleli a férfit.

Erre kapcsolódásban rávágja a nő premier plánját is.

Ezt követi egy szűk szekond a férfi hátáról, ahol a nő elkezd a kulcsot lefelé csúsztatni a padló irányába.

Erre rávág egy amerikai plánt, ahol ugyanez az akció látszik úgy, hogy maga az ölelés és a nő arca is látható. A férfi ansnittben van.

Ez után visszavág a kulcs leejtésének pillanatára,

ahonnan, egy kettős szekondot vág a két ember lábairól, a nő berúgja a kulcsot az asztal alá, mindezt felső gépállásból látjuk,

amire mozgásban rávág egy leválasztott közelit a kulcsról, amint beérkezik a célhelyre.

A rajzok alapján a leginkább szembetűnő az, hogy miközben a jelenet főszereplője a kulcson kívül a nő, mindössze egy közelit látunk róla, és a 11 snittből álló jelenet 7. snittje ez, tehát viszonylag későn látjuk meg. Az akció a kulccsal érthető, viszont az emberi reakciókra mintha nem adna időt. Márpedig ahhoz, hogy együtt izguljunk a nővel, jó lenne látni rajta, hogy

neki ez a feladat nehéz, hogy ő maga is izgul, és retteg a lebukástól. Továbbá a kulcstól való megszabadulás után is kívánjuk látni a megkönnyebbült arcát, ahogyan abban a pillanatban is, mikor a férj a kezét csókolja, amiben a kulcs van, és a nő úgy dönt, hogy egy út van a menekülésre, ha szenvedélyt színlelve megöleli a férjét. A snittelést készítő páros nem ért a külső szemlélőkkel egyet, úgy gondolják, hogy ők egy nagyon takarékos, és ezért ízlésben is visszafogott, tehát nem szájbarágós snittsorrendet állítottak össze. Hivatkoznak a korábbi órákon tanultakra, vagyis, hogy a cselekvéssor önmagában elmeséli, hogy mi van a nő fejében. Ekkor visszaemlékszünk arra, hogy a reakciót is fontosnak tartottuk, nem csak az akciót, és hogy az emberi arcon végbemenő változás bemutatása is része a filmes elbeszélésnek. Megegyezünk abban, hogy a vágáskor mindenképpen készüljön el a storyboardban megtervezett snittsorrend, viszont azt is kikötöm, hogy a forgatási metódus az legyen, hogy a nőről onnantól kezdve, hogy elkezdi leszedni a kulcsot a karikáról, legyen közeli, felvéve egészen addig, hogy sikerült az asztal alá menekítenie az elesent kulcsot, míg a férfiről a szobába való belépés pillanatától kezdve legyen közelkép is rögzítve. Ejtünk még néhány szót a kamera használatról, vagyis arról, hogy jelenleg úgy tűnik, hogy fix gépállásokkal tervezik felvenni a jelenetet. A válaszokból kiderül, hogy a színészek mozgását követő svenkeket szeretnének használni, csak ezek nincsenek jelezve a rajzokon, de nem akarnak semmilyen olyan gépmozgást vagy gépállást, ami különösebben felhívna a figyelmet a kamera jelenlétére. Ezzel egyben le is mondanak a kamera önálló hatáskeltő lehetőségeiről. Abban egyezünk meg, hogy ez a vállalás nagyon tanulságos lehet a mostani feladatnál, de a későbbiekben biztosan kell, hogy olyan feladatot is kapjanak, amelyben éppen, hogy élnek a kameramozgás hatáskeltő lehetőségeivel. Fontos, hogy az iskolát használják arra, hogy kipróbálják ezeket az elbeszélőeszközöket és ne korlátozzák be magukat már előre pusztán elvi alapon úgy, hogy nincsen gyakorlati tapasztalatuk az elutasított filmnyelvi megoldásokkal kapcsolatban.

A második páros jelenet feldolgozása a következő (lásd: Melléklet 72. oldal):

Közeli a gardróból a férfi kezéről, gombolja az ingét.

Premier plán a nő arcáról, ahogy aggódóan néz, majd kilép a képből.

Közeli a nő kezéről, ahogy az asztalról elragadja a kulcscsomót. Elkezdi lefejtetni a karikáról a kulcsot.

Közeli újra a férfi kezéről, megköti a nyakkendőjét. Megfordul, elindul.

Közeli a nő kezéről, szorítja a kulcsot és közben kifelé iszkol a szobából. A kezét megragadja a férfi keze.

Közeli a nő rémült arcáról.

Közeli a férfi arcáról, ahogy mosolyog a nőre. A szájához emeli a nő kezét, a tenyerébe csókol.

Közeli a nő kezéről, ahogy a férfi szorítja, majd a szájához emeli.

Közeli a nő arcáról, ahogy megrémül és a csók elől elrántja a kezét és a férfi nyakába borul.

Közeli a nő kezéről, ahogyan lepottyantja a kulcsot a padlóra.

Közeli a padlón a kulcsról, a nő arrébb rúgja.

Közeli a nő arcáról egy befelé fahrt a két szeme szuperközelijén áll meg.

Mint látjuk ez a páros erősen ambicionálta, hogy formailag valami nagyon radikális megoldást válasszon. Feltűnést akartak kelteni, eredeti megoldást akartak választani. Ezért cserébe lemondtak a tér bemutatásáról, és arról, hogy elmeséeljék, a két szereplő egymáshoz képest hol helyezkedik el. Mint ahogy arról is, hogy a kulcs pontosan hol van a szobában. A cselekmény ettől függetlenül érthető, az érzelmi viszonyok tiszták. A plánozást gyakorlatilag a végső szuperközelit leszámítva szűk szekondokban és premier plánokban valósítják meg. Kíváncsian várjuk, hogy filmként mennyire lesz működőképes ez a vállalat.

Mivel ez egy egyszerű plánozási gyakorlat, nem szeretném, hogy elússzunk a hosszadalmas előkészítési munkálatban, arra kérem őket, hogy igyekezzenek hamar helyszínt találni maguknak, és játsszák el egymásnak a szerepeket. Ne kezdjünk most bele abba, hogy milyen színészt választunk, a választásuk milyen következményekkel jár, és hogy a környezet, mennyire tud hitelesíteni egy zsánerfilmet. A feladat célja a gyors megvalósítás és a tanulságok gyors levonása, hogy aztán tovább léphessünk bonyolultabb kérdésekre. Ha ez a feladat elhúzódna attól, hogy elkezdünk rá önálló filmként tekinteni, túl sok időt vesztenénk, amit más feladatok elől veszünk el. Miután kiválasztották a megfelelő helyszíneket az ismerőseik lakásai közül, egy hétvége alatt meg is történik a forgatás. A jelenetet két nap alatt vágják össze.

Az vetítés órára meghívjuk az operatőrhallgatókat tesztközönségnek. Nem avatjuk be őket a korábbi dilemmákba, csak arra kérjük őket, hogy nézzék meg a filmeket és mondják el, mit láttak. Az első filmnél, ahogy kértem elkészült az eredeti storyboard szerinti vágat. A tesztközönségünk rögtön egy újabb nézést kér, azt mondják, túl kapkodó a vágat, és bár úgy érzik, értik, hogy mi történt, az, mintha csak funkcionálisan működne, de nem kelti fel az

érdeklődést és nem is von be. Amikor megkérem, hogy mondják el, mi történik, pontosan elmondják, hogy azt látták, hogy egy nő ellopott egy kulcsot egy kulcsosomóról, de majdnem lebukott a férje előtt, ezért gyorsan a földre dobta a kulcsot, és a lábával az asztal alá rejtette. A férj mind ebből, mit sem vett észre. Vita alakul ki akörül, hogy mit jelent az, hogy nem vonódik be a közönség, és hogy kellene-e a pusztán információátadáson túl más az érzelmeket ábrázoló snittek. A rajzolásnál ugyanezt pedzegettük, de az alkotók ezen a ponton úgy tűnik, még nem tudnak kívülről tekinteni a munkájukra, védik foggal-körömmel. Ennek ellenére az órán nekiállunk egy olyan vágat elkészítésének, amelyben két közelivel több van a nőről (egy oda kerül, mikor a nő elhatározza, hogy megpróbálja a kulcsot ellopni, a másik pedig a legvégére, mikor megúsza, hogy lebukjon. Ezen kívül lassítjuk a cselekményt néhány ponton. Ekkor újra megnézzük. Sajnos teljesen új tesztközönségünk nincsen, de mégis úgy tűnik, hogy ez a néhány finomítás segített a jeleneten. Az alkotók, nem akarnak hinni nekünk.

Most megnézzük a csupa közelikkel tervezett verziót. A jelenet tempója itt jobban eltalált, viszont felmerül egy kompozíciókat érintő kérdés. Minden nagyon frontálisan van felvéve, és a nézésirányoknál eldöntetlen maradt a tengely. Mivel a tág képek hiányoznak, nincsen más viszonyítási alap a néző számára, mint az, hogy a nézésirányok felépítik a két ember egymáshoz való viszonyát. Erre viszont a hallgatók nem figyeltek oda, nagyon erősen bírtak a montázs erejében, és úgy gondolták, hogy ilyen közeliknél a tengelynek nem igazán lesz szerepe. A történet érthető, bár az előző jelenet miatt, már mindenki ismeri is a cselekményt. A vágóprogramban, képek megtükrözésével próbálunk korrigálni a tengelyen, ez néhol a mélységéletlenség miatt viszonylag használható megoldás, másutt viszont, ahol élesebb a háttér, már nem lehet tükrözni, mert a háttér lebuktatja a csalást.

Ezek után megnézzük az eredetit. Hitchcock elbeszélésmódja a mai szemnek néhol iskolásnak hat, de azt belátják, hogy az nem fordul elő, hogy ne értenénk minden elbeszélői szándékát tisztán, miközben a kor technikai lehetőségei mellett némelyik beállítása lenyűgözően invenciózus. Az ő snittsorrendje a következő:

A házaspár villájának esti külső totáljával indul a jelenet. Bent égnek a villanyok.

Ezután egy belső, amerikai plánt látunk, amin egy álló óra és egy váza látható virágokkal.

Ezt követően ismét teret váltunk, a feleség jelenik meg érkezik a szobába, ahol a kulcs van, a fülbevalójával babrál. -kistotál- majd egészen szekondig sétál a kamera felé. A játékából látszik, hogy valamit figyel. A szekond nem több egy másodpercnél.

Máris rávágja azt, amit a nő lát. A férj egy távolabbi helyiségben van, mindezt onnan tudjuk, hogy a mozgolódásának az árnyéka látszik a félig nyitott ajtón. A képkivágás kistotál a kép bal oldalán már látszik az asztal, amin a kulcs van.

A nő az előző szekondból még közelebb lép egy kicsivel, és a tekintetével a férje irányáról, átnéz az asztalra. A szeme és a metakommunikációja izgatottságot sugall.

Innen visszavág az előző kistotálra, de a kamera elkezd az asztal felé kocsizni, és egészen az asztalon heverő kulcsosomóig gurul. – szekond.

A nőt látjuk kistotálban, az asztal felől. Az ajtófélfától már ellépett és nagyon óvatosan oson a kulcs felé. A tekintetét végig a kulcsra tartja, mikor közel lép, egy pillanatra felnéz a férje irányába, aki éppen ekkor szólal meg először. A nő összerezzen, a kezét visszahúzza a kulcstól, amit már majdnem megfogott.

A férj mozgó árnyékát látjuk most már egy jóval közelebbi plánból, ez a nő szemszöge.

Amerikai plán a nőről, megfogja a kulcsot.

Szűk szekond a nőről, ahogyan változtatja a tekintetét a férj és a kulcs között.

Közeli a nő kezéről, a nő szemszögéből, ahogy keresi a kulcsosomón a pincekulcsot. Megtalálja, leveszi.

Ekkor ismét az ő szűk szekondja következik, ahogy figyeli a férjét, és a kulccsal matat. Ez egy nagyon rövid snitt, mikor a szemét a férje felé emeli:

Rögtön a férj mozgó árnyékát látjuk ismét. Ugyanabban a beállításban, mint korábban.

A nő a korábbi amerikai plánban befejezi a kulccsal való foglalatosságot és elindul vissza oda, ahonnan jött a jelenet elején.

A férj kilép az ajtón, ami mögött eddig készülődött. - amerikai plán

A nő már átlépett a következő helyiségbe, épp csak elhagyta az ajtófélfát, mikor a férje megszólítja, és ezzel megállásra kényszeríti. - kistotál

A férfi közben szintén eléri a következő szoba ajtaját, (bő szekond) és a nő felé lép, amit a kamera balról jobbra mozgó svenkkel követ. Ahogy közelít a kamera felé a képkivágás már egy szekond, és csak a keze látszik, illetve a feleségé. A férfi megragadja a felesége kezét.

Erre a nő ansnittedes szűk szekondja van vágva, nagyon jól színlel, úgy tesz, mintha boldogan fogadná férje közeledését.

Profilos kettős bő szekondban.

Majd egy fahrt a nő kezeire. a távolabbin van az élesség, a férfi felnyitja a nő tenyerét és mozdulatban vágva:

A korábbi profilos kettős szekondban belecsókol. A nő nagyot sóhajt, és aggodalmasan a másik kezére néz. A férfi elindítja a mozdulatot a másik kéz irányába.

Közeli a nő bal kezéről, a férfi húzza a szája felé.

A kettős profilos szekondban folytatódik a mozdulat, a nő szenvedélyességet színlelve, elrántja a kezét, és a férfit átöleli annak nyakánál. A férfi viszonozza az ölelést.

A férfi ansnittedjében látjuk a nő arcának egy részletét, ahogy tekintetével koncentráll arra, hogy a férfi háta mögött egyik kezéből a másikba csempéssze a kulcsot észrevétlenül. A mozgását a kamera svenkkel követi le.

Közeli a szőnyegpadlórol, ahová a kulcs hangtalanul lepottyan. A képbe jobbról belép a nő lába és az asztal alá löki a kulcsot. (ebben a beállításban az asztalt mindössze a képbe komponált egy lába miatt érzékeljük, de ez elég arra, hogy tudjuk, mi történik.)

A jelenet ezzel a snittel ér véget. A diákoknak nagyon tetszik a feldolgozás, a kulcsra ráguruló fahrtnál elismerően kacagnak, akárcsak akkor, mikor a kézközelinél van egy fahrt, aminél felfokozódik az izgalom, hogy a férfi megtalálja-e a kulcsot, majd kiderül, hogy a nő megússza, mert a másik, (életlenül mutatott) kezében van elrejtve. Megdöbentően soknak találják a snittet a saját megoldásukhoz képest. Azt egyértelműen látják, hogy függetlenül a film korától, jóval jobban működik, mint az ő verzióik. Az első páros, mostanra jut el a belátásig, hogy mégiscsak érdemes használni az érzelmeket manipuláló eszközöket, és nem elég arra építeni, hogy ha felfogta a néző az információkat, akkor annak elégnek kell lennie ahhoz, hogy az érzelmek is megszülessenek. Világosan kiderül, hogy micsoda játéklehetőség van a tempóváltásokban.

Kitérünk arra, hogy a kameramozgásokat milyen tudatosan használja a Mester. Csak olyankor veti be, mikor valamilyen feszültséget akar a végletekig húzni. Ha végig mozgatná a kamerát együtt a színésszel, akkor ezeknél a pillanatoknál nem működnének azok a hatások, amelyek a jelenet szempontjából nagyon fontosak számára.

A második párossal azt próbálom megértetni, hogy egy teljesen a jelenet belső dinamikáján kívül eső, kívülről valamilyen intellektuális vagy filmes ideológiai okokból kitalált forma sok esetben ellene tud menni annak, amit egyébként a jól kielemezett jelenet, meg tud súgni a rendező számára.

Egy ilyen egyszerű feladatból, is nagyon sokat megtudtunk plánozásról, tempóról, kompozíciós kérdésekről, kameramozgásokról, a feladat legfontosabb oktatási tanulsága számomra mégis az, hogy az ilyen jellegű a filmes fogalmazásmódot érintő feladatokra nagy szüksége van a hallgatóknak. Ezekből gyakorlatokból nem lehet elég sokat elvégezni ahhoz, hogy elmélyüljön bennük a mozgókép valódi nyelve.

4. A karakter

Az eddigi fejezetekben tulajdonképpen a történet és a filmes történetmesélés alapkérdéseivel foglalkoztunk. Ezek ugyanis szükségesek voltak az alapok letételéhez. Ezzel a fejezettel térünk rá szűkebb témánkra a történetfejlesztés kérdéseire. Ezért a mostani fejezetben fogunk először olyan modellfeladatokat látni, amelyek már sokkal célozottabban a történetfejlesztéshez kapcsolódnak.

A fejezet címéül azért a karakter szót választottam a szereplő és a hős helyett, mert ez hangsúlyozza a három közül a legjobban a milyenséget, tehát azt, hogy sok összetevőből valamilyenné formálódik az ábrázolt ember.

Amikor a történet mibenlétét próbáltuk megfejteni a diákokkal, már felmerült a hős/ főhős kérdése, ezen a nyomon próbálok meg tovább indulni velük. Az előző órán azt kértem tőlük, hogy olvassák el Egri Lajos *A drámaírás művészete*¹⁸ című könyvéből a karakterhez kapcsolódó részeket, továbbá, Robert McKee¹⁹ *Story és* Syd Field²⁰ *Forgatókönyv* című munkáját. Ezek alapján kezdjük el a beszélgetést.

Egy történetben, minden szereplő egy-egy karakter, azzal, hogy a film esetében színészeket választunk ki a szerepre, meghatározzuk a külsejüket. Időnkét átfestjük a hajukat, vannak, akik húsz kilót híznak egy szerepért. A színész alaptulajdonságait egészítjük ki aszerint, hogy milyen ember van a fejünkben. Karakternek lenni persze nem csak külső tulajdonságot jelent. Egri Lajos bevezeti a csontszerkezet fogalmát a karakterépítés munkamódszeréhez. A

¹⁸ Egri Lajos, *A Drámaírás Művészete*, Műgyetem Kiadó 2008.

¹⁹ Robert Mckee, *Story*, Filmtett Egyesület, 2011.

²⁰ Syd Field *Forgatókönyv- A forgatókönyvírás alapjai*, Corleonis 2011.

csontszerkezet három összetevőt jelent, ami alapján leírható egy karakter. Első a fiziológiája, ezek a fizikai adottságai, második a szociológiája, vagyis, hogy honnan jött, hol nevelkedett, vallásos vagy vallástalan, milyen társadalmi osztály tagja, milyen iskolákat végzett el stb... A harmadik a pszichológiája, amelyre egyértelműen hatással van az első két összetevő. A pszichológiájában benne vannak a traumái, félelmei, komplexusai, de ide tartozik a szexuális beállítottsága vagy a személyes ambíciója is. Amikor egy szereplő kitalálására adjuk a fejünket, ezeket a szempontokat mind-mind át kell gondolnunk ahhoz, hogy helyes döntéseket hozzunk, amikor elkezdjük öt választások elé állítani.

Az például, ha azt mondjuk, hogy a szereplőnk nő és nagyon kövér karakternek nevezhető már? Nem. Mondják. Ez önmagában még csak egy a szemünk előtt megjelenő kép. Tegyük fel, hogy ez a kövér nő egy jelenetben sétál az utcán és utána szól egy férfi, aki azt mondja „Jobb lenne, ha nem ennél többet” Honnan tudom, hogy miként reagál erre a szereplőnk? Ennyiből még nem tudom, mert a kövér és a nő, mint fiziológiai tulajdonság nem elég ahhoz, hogy valóságos alkotói döntést tudjunk hozni arról, hogy miként kell reagálnia. Hogyan kell elindulnunk? Mi alapján találjuk ki, hogy mik lesznek a valóban hozzá illő tulajdonságok? Valaki azt mondja, hogy jó, ha szélsőséges és ellentmondásos tulajdonságokat találunk ki. No, de mihez képest szélsőséges egy tulajdonság önmagában? A normális hétköznapi élethez. Mondja valaki. Rendben, de ha én szeretnék egy filmet írni egy középkorú férfiról, aki az anyja elvesztésének gyász munkáját végzi, szükségem van-e szélsőséges tulajdonságokra? Azt, kell tudni, hogy miről akarok filmet készíteni, és az már sok mindenben eligazít. - jön a következtetés. Tudnunk kell a premisszát! - mondja az egyik diák. Az képes sügni. Akkor hipotetikusán álljunk elő premisszákkal! - ösztönzöm a diákokat: Ha a premisszánk az, hogy „Az igaz szerelem átlép a külső testi hibákon” és ez a beszólás a film elején van, akkor a nő valószínűleg a nyakát behúzza szomorúan elballag. Ha a film végén járunk, amikor éppen a szerelméhez tart, akkor a nő egy fél mosollyal elintézi a bunkó beszólást. Ha viszont a kövér nőnk egy másik premissza szerint kell, hogy viselkedjen, az is lehet, hogy visszafordul és lekever egy pofont a férfinak. A karakter csontszerkezete nem építhető fel anélkül, hogy ne tudnánk, miről akar szólni a filmünk. Ha ugyanis nem a film végső konklúziója felől alakítjuk ki a hősünket, akkor a csontszerkezet csak egy üres ötlethalmaz marad, amit akár tele is zsúfolhatunk érdekesebbnél érdekesebb, bizarrabbnál bizarrabb traumákkal, mégsem fogja segíteni azt, hogy a történetünk a lábára álljon. Mindezzel nem jelenti azt, hogy egy történet megírásakor az első percben már tudnunk kell, hogy mi a premissza, csak annyit mondanunk, hogy ugyanúgy hamis úton járhatunk egy előre kitalált csontszerkezettel, ha ahhoz kezdünk el

ragaszkodni, mikor a fejlődőben lévő történetünk már réges-rég más utat mutat. Folyamatosan kell ezt kikeverni, és van, hogy vissza kell térni a kezdőponthoz, van, amikor az állandó utána hangolás segít.

A forgatókönyvírói szakirodalom elválasztja egymástól a jellemzést és a jellemet. A jellemzés az, amivé a neveltetésünk és a született tulajdonságaink keveréke révén válunk. A jellem, a velünk született belső tulajdonságok egy mélyebb, tudattalanabb rétegét jelentik, ami akkor bukkan felszínre, ha a szereplőnk megfelelően nagy nyomás alá kerül. A karakter összetettségét tudja fokozni, ha a jellemzés és a jellem ellentmondásba kerülnek egymással. Ez nem azt jelenti, hogy a jellemzésnek elve hazugságnak kell lennie vagy, hogy ott nem önmagát adja a karakterünk, hanem arról, hogy ő maga is újat tanul meg magáról. Vagy, ha ő maga nem is tanul magáról, mert elve nem az az önreflektív alkat, akkor is olyan tulajdonsága tör felszínre, amivel ő maga nincsen tisztában. A jellemzés és a jellem kontrasztját meghatározza a történet műfaja is. Egy drámában az nem jó döntés, ha a jellemzéssel szándékosan vezetjük félre a nézőt, hogy aztán meglepetést szerezzünk a neki, mert ez ellene megy a történet hitelének. Itt tehát csak az a verzió lehetséges, hogy amíg nem kerül nyomás alá a szereplő, addig nagyjából ön azonos képet közvetítünk róla. Egy krimi esetében viszont mivel a nyomozóval együtt tárjuk fel a gyilkosság körülményeit, és keressük a gyilkost, megengedhető, hogy a nyomozó szemszögéből először egy szereplő teljesen más arcát mutatja, és ezért nem válik gyanússá. A bűnözőnek a színlelés elve segítheti a menekülését.

4.1. A főhős

Minden történet szerepeltet egy hőst, ez a hős az, aki keresztül megy az elbeszélés főbb fordulatain, melyeknek hatására ő maga megváltozik a kiindulópontához képest. - Ezt tanultuk meg a történetről szóló fejezetben. Könnyen belátható, hogy minden hős egy karakter már a kezdetekkor. A múltja, a családi háttere, a szociális viszonyai, a traumái, a vele született alaptulajdonságai és a fizikuma határozza meg, hogy ki ő. Maga a történet kihívások elé állítja, és ő aszerint reagál a kihívásokra, hogy miféle ember a karaktertulajdonságai alapján. A valós életben egy ember külső hatások millióival találkozik, apró és nagy traumák formálják a személyiségét. A hősök mindig elrajzoltabbak. McKee így ír erről: „A szereplő pont annyira emberi lény, mint amennyire a milói Vénusz igazi nő. A szereplő egy műtárgy, az emberi természet metaforája. Úgy viszonyulunk hozzájuk, mintha igaziak lennének, holott a valóság fölött állnak, többek annál. Tisztán és könnyen kiismerhetőnek vannak megírva; ezzel szemben

igazi embertársainkat nehéz megérteni, sőt egyenesen megfejthetetlenek.”²¹ A főhős azért tud tisztábban kiismerhető lenni, mert a történet képez neki valamilyen szükségletet, akkor, amikor az első fordulópontonál megváltoztatja az eddigi harmóniát az életében. Így a szükséglet után futva világossá válnak a motivációi. Ez pedig a cél eléréséig tartó zárt világban ábrázolja hőstünket, aki így egy túl-ig tartó életmetszetben kell, hogy megmérettessék. Azért is jó kifejezés őt hősnak nevezni, mert a valódi hősök is azért válnak hőssé, mert véget ér az életük a történetük végére. Vagyis egy olyan ponton szállnak ki, amikor megdicsőülnek. Nincs lehetőségük arra, hogy elrontsák hősi státuszukat. Syd Field²² arra hívja fel a figyelmet, hogy a karakter minden történetben egy kulcstörténéssel találja szembe magát. Az, hogy erre miként reagál, megmutatja nekünk a karakterét.

A filmelmélet a film nagykorúságának nevezi azt a pillanatot, amikor a film a cselekményközpontú elbeszélésből ellépett a karakterközpontú elbeszélés felé. A karakterközpontú elbeszélés azt jelenti, hogy a történet fő fordulópontjait akár csak a kisebbeket az határozza meg, hogy a szereplők milyen ember. Tehát a jól kitalált karakter képes maga írni a saját történetét. Ha nem tudod, hogy fejezd be a filmedet, bízd rá a karakteredre, szokták mondani. Ez tulajdonképpen azt jelenti, hogy olyan mélyen behelyezkedik az alkotó a főhőse helyzetébe, annyira ismeri már a reakcióit, hogy ezek a tulajdonságok meg tudják határozni a történet folyását és a végét. Máshogyan fogalmazva, ha egy cselekvés, vagy reakció idegen a már megismert szereplők tulajdonságaitól, akkor pusztán azért, mert a cselekmény úgy kívánja, nem illendő őt a cselekmény akarata szerint reagáltatni, mert nem lesz hiteles a néző számára és elveszíti a bizalmát a filmünk felé. A karakterközpontú filmben minden a főhős köré van felépítve. A történet teljes világa aszerint van benépesítve, hogy a főhős mit kíván meg. Az úgynevezett multi plot²³ filmeknél, ahol nem egy főhős köré épül a történet vagy azoknál a filmeknél, ahol egynél több főszereplő van, a központi karakterek az elbeszélés kiindulópontjai.

4.2. A mellék, támogató karakter

Az eddigiekből már sejthető, hogy a mellékkarakterek szintén a főhőshöz képest kell, hogy funkciót és helyet találjanak maguknak a filmben. A mellékszereplők mind ettől függetlenül ugyanúgy hiteles, hús-vér karakterek kell, hogy legyenek, de aszerint kerülnek bele a történetbe, hogy mi a viszonyuk a főhőshöz. Vagyis, ha egy önbizalommal teli, kiváló humorú kövér nő

²¹ Robert Mckee, Story, Filmtett Egyesület, 2011.

²² Syd Field Foratókönyv- A foratókönyvírás alapjai, Corleoni 2011.

²³ Több egyenrangú cselekményszál párhuzamosan mesélő film.

szeretnék a filmem főhőséül választani, akinek az életében a kövérség nem komplexus, akkor valószínűleg jobb, ha nem egy olyan anyát találok ki neki, aki folyamatosan le akarta őt fogyasztani, mert az ilyen anya nem hitelesíti a főszereplőm karakterét. Ha viszont a kövér nőm egy introvertált ember, aki nem találja a helyét a világban, és kerüli az emberek társaságát, mert úgy gondolja, hogy ahogy ő kinéz az taszító a többség számára, akkor helyes, ha egy olyan anyát választunk, amelyet az imént felvázoltam. A mellékszereplők segítik a főhős karakterisztikájának összetettségét bemutatni. A támogató karakter természetesen nem azt jelenti, hogy a főhősünket támogatja a célja elérésében. Lehet épp ellenkezőleg, azért gördít akadályokat a főszereplőnk elé, hogy annak karakterjegyei teljes díszükben pompázhassanak. Az ilyen ellenerőt képviselő karaktereket antagonistáknak hívjuk. Persze ellenerő nem csak konkrét szereplő lehet egy történetben. „ellenerők” alatt a főszereplő vágyai és akaratereje ellen szegülő összes gátat értjük.”²⁴

4.3. A motiváció, mint a karakter motorja

A motiváció olyan belső mozgatórugó, ami cselekvésre sarkallja a szereplőnket. Ez nem azt jelenti, hogy a motiváció helyettesítheti a történetben a kiváltó incidenst, mint ahogy azt sem jelenti, hogy egy jól átgondolt karakternél előfordulhat, hogy nincsen motivációja a kiváltó incidens előtt. Ismerünk olyan embereket, akikről az az általános vélekedés, hogy „motiválatlanok” de ez nem azt jelenti, hogy nekik semmilyen cselekedetük mögött ne lenne motiváció, hanem azt szokta jelenteni, hogy egy adott ügyben nincsen motivációjuk. Ez az adott ügy persze lehet maga az élet is. A kiváltó incidens és a motiváció viszont mégis erős kapcsolatban vannak egymással, hiszen az incidens maga vagy megerősít egy korábbi motivációt, vagy újat hoz létre azzal, hogy az egyensúlyi helyzet kibillent. A motiváció is meghatározza a karakter jellemét, mint ahogyan hatással vannak rá a jellemzéskor kitalált tulajdonságok. A motiváció ugyanis nem lehet karakteridegen. Ahogyan a karakter szükséglete is megváltozhat egy történet folyamán, például azért, mert a szereplő tudatalattija mást diktál úgy a motivációja is változhat. Ennek oka lehet, hogy valamely magára felvett vagy erőltetett tulajdonsága ellentmondásba kerül a vágyaival. A motiváció a döntéseit is meghatározza a szereplőnek. A Tehetséges Mr Ripley²⁵-ben Ripley eredeti motivációja, hogy a sűrke senkiből, színés valakivé váljon. A történet során azonban gyilkossá válik, ez tulajdonképpen megnyitja a számára a lehetőséget, hogy a meggyilkolt férfi helyébe lépjen, aki látszólag egy nagyon színes életet élő, izgalmas személyiség volt. Ahhoz, viszont, hogy ezt az új életét fenn tudja

²⁴ Robert McKee, *Story*, Filmtett, 2011.

²⁵ *The Talented Mr. Ripley*, 1999. Rendező: Anthony Minghella

tartani, motiválttá válik abban, hogy őrizze szürkeségét is, hogy fel se merülhessen, hogy ő játssza el a jóképű, de már halott férfit is. Ha motivációról tanulunk, meg kell ismertetnünk a diákokat a kettős vagy többes motiváció elvével. Ez annyit jelent, hogy ha a szereplőnk választás elé kerül, akkor jobb, ha a döntését nem csak egy elvi vagy racionális, hanem egy érzelmi motiváció is megerősíti. A diákok erre James Bond karakterét hozzák példának, aki szinte minden történetében egyszerre motivált a munkája által, ami a hazája és a Királynő védelmét is jelenti, és motiválttá válik egy nő miatt, akit meg kell mentenie a haza mellett. Az, hogy valaki több szálon motivált, persze ha ilyen triviális módon van megoldva, mint az említett példában, könnyen válhat üres klisévé, de a valóságban is sok összetevő befolyásol egy döntést. Ráadásul, ha ezek a motivációk mélyebbre mennek, mint az egyszerű „legyen egy szerelmi szál is mögötte” típusú indokok, akkor tényleg képesek cizellálni a karaktert magát is. Figyelmeztetem a növendékeket, hogy ha ezt az elvet valamiféle dogmaként használjuk, és nem tudunk valós, hiteles hátteret teremteni hozzá, nagyon lapos megoldásokat eredményezhet. A tucat szórakozást kínáló filmek előszeretettel használnak olyan múltbéli eseteket motivációs alappontnak, amelyek szándékosan szélsőségesek, de a szélsőségességük miatt mára rendkívül kiüresedettek és közhelyesek. Tulajdonképpen felelőtlenül devalváltnak olyan témákat, amelyek mögött valódi tragédiák vannak, de náluk csak hatáskeltő effektusként vannak használva. Ilyenek például a különböző halálesetek, (leggyakoribb a halott gyerek), ilyen a nemi erőszak, vagy a holokauszt.

4.4 Tanulmányi feladatok

A fejezetből elméletileg már sok mindent megtanultunk a karakterről, most nézzünk néhány gyakorlati feladatot, amely segíthet tudatosabban használni mindazt, amit a karakter mozgóképen magán és magában hordoz. Ezek a feladatok mind azt célozzák másként, hogy a diák szembesüljön vele, hogy a képen megjelenő hús-vér ember onnantól, hogy megnyilvánul, cselekszik, reagál- életre kel egy nagyon komplex lényé válik, akit a néző számára minden jelentéssel bír. A jelentést az élettapasztalatai alapján társítja. Ezen jelentések mérlegelése a ruházattól a szóhasználatig a rendező kezében vannak. Egy csodálatos tárház, amit ha képes uralni, nagyban segíteni fogja a fogalmazásban, ha viszont hanyag ezzel kapcsolatban, akkor pontatlanná válik a fogalmazás és összezavarodik a néző.

4.4.1. Rövid mozgóképes dokumentumforgatás valós személyről- elemzés

Egyetemünk egyik sikeres tanulmányi feladata volt a Miklauzič Bence és Salamon András által vezetett osztály karakterfilm feladata. Ennek a feladatnak az célja, hogy a tanuló előtanulmányt

végezzen. Egy kutatás előzi meg, ami leginkább egy antropológiai és egy szociológiai vizsgálódáshoz hasonlítható. Ezen a ponton még nincsen szó arról, hogy a karakternek köze lenne valamilyen filmhez vagy történethez, sőt a tanárok kifejezett célja, hogy megpróbálják izolálni a karaktert, mint fogalmat minden mástól, ami a történet vagy a film irányába mutat. Ennek az az értelme, hogy így a növendék csak és kizárólag a vizsgált emberre koncentrál, és tulajdonképpen azt a munkát végzi el egy élő emberen, amit Egri Lajos az íróasztalnál végeztetne el velünk, ha mi ruháznánk fel tulajdonságokkal egy embert. Itt most kiválasztásra fog kerülni valaki, akit meg kell figyelni, rögzíteni kell róla mozgóképet, kerülve a mozgóképes elbeszélés eszközeit. A rögzítés pusztán a megfigyelést segíti. Ezek után következik a karakterfeladat, ami, mint látni fogjuk, továbbra is nagyon szigorú korlátok közé van beszorítva. Szükség lesz egy alapötletre, ami képes a karaktert a lehető legkomplexebben bemutatni. A következő megkötések vannak: Fontos, hogy ne egy portréfilm készüljön, de a diák egy számára ismert embert válasszon, akiről eleve van egy olyan benyomása, hogy valamiért érdekes. A karakterfilm, nem mesélhet történetet, és ha tartalmaz párbeszédet, az nem lehet információközlő a karakterrel magával kapcsolatban. Fontos szempont, hogy ne legyen forgatókönyvformája a kiinduló ötletnek. Konfliktus nem lehet az alaphelyzetben, zenét nem használhat. Montázssal nem jellemezhet szereplőt. A rendezők egymásnak veszik fel a karakterfilmet, hogy ne legyenek benne operatőri segédmegoldások. A film egy helyszínen játszódjon. A felvétel előtt kötelező a próba. A próba is rögzítve van kamerával. Az alaphelyzet olyan részletesen van leírva, mint egy Hajnóczy Péter novella, hogy a próba, illetve a film megnézésekor minél alaposabban összehasonlítható legyen az elképzelés és a végeredmény. A próba visszánézése után, a tanulságok levonása következik. Ennek alapján korrigálható az alapötlet. Miután megnézték a leforgott filmeket, a tanárok úgy ítélték meg, hogy az eddigi szigorú történetet kizáró szabályok elérték a céljukat. A leforgatott filmek azonban elkezdtek önmaguktól is itt-ott hangsúlyokat kapni, amelyeket utólagos vágóasztalon való szerkesztéssel meg lehet erősíteni, ami jót tesz a végeredménynek.

A feladat tanulságai Miklauzič Bence elmondása szerint: Azok voltak sikeresebbek a karakter megragadásában, akik valamilyen belső indíttatás alapján választották ki az emberüket. Akik valami feltételezésből indultak ki, rendre gyengébb anyagokat hoztak. Tehát azok, akik mögül a valós ismeret és főleg a valós megismerési vágy hiányzott, azok hozták a gyengébb tanulmányokat. Akik nem a megfigyelést választották, hanem az előfeltételezésükhöz próbálták hozzáalakítani a valós személyt, rendre félresiklottak.

A leforgatott anyagok utólagos szerkesztése, a sorrendek megváltoztatása, minden esetben visszahatott a karakterre magára. Ez azt jelenti, hogy a szerkesztés valamit megváltoztatott a karakterről szerkesztetlenül szerzett információkhoz képest. Tehát egyértelmű, hogy még egy eredetileg nem rendezői beavatkozásra szánt anyag is alakítható tudatos belenyúlással.

Mivel fiktív helyzetbe (az alapötlet teremti meg a fikciót) kerül bele a valós szereplő a fikció és a személyisége (ő nem színész) találkozásából keveredik ki mégis egy filmkarakter, aki a konstruált helyzet miatt, mégsem teljesen azonos magával a kiválasztott emberrel.

4.4.2. Karakterfilm- karakterépítés

Az előbb ismertetett karaktertanulmányt közvetlenül követő feladat a Karakterfilm. Ez már egy fikciós kisjátékfilm. A feladat az, hogy a karaktertanulmányban megismert, megvizsgált hőst most egy kisfilmben kell szerepeltetni főhősként. Az előző feladatban lévő szigorú megkötések megszűnnek, most a film elbeszélő eszköztárával meg lehet támogatni a karaktert. A kisjátékfilmben már nem szükséges ugyanannak az embernek játszania a megismert karaktert, ki lehet őt cserélni színészre, de a főbb karakterjegyeket tovább kell vinni.

Fontos látni, hogy ez a sikeresnek mondható feladat nem csak attól volt sikeres, mert inspirálta a diákokat, hanem attól is, hogy a tanárok folyamatosan, érzékenyek voltak arra, hogy az általuk útjára indított feladat, milyen további lehetőségeket rejt még magában. Látva az anyagokat, először kitalálták az utólagos szerkesztési feladatot, és aztán, mikor úgy tűnt a tanulók elég tanulságot vontak le a feladatokból, és közben megérintette őket a személy, akit kutattak, kitalálták, a Karakterfilm-feladatot, ami egyben éves vizsgafilm is lett a diákok számára.

4.4.3. Improvizációs, fikciós mozgóképes anyag forgatása egy karakterről - elemzés

A további két alfejezetben az egykori Binger Filmlab²⁶ forgatókönyvíró kurzusán személyesen megtapasztalt karakterfeladatból kiindulva itthon a saját óráimon továbbfejlesztett feladatot ismertetek. A feladat első része a tanóra keretein belül zajlik. Az osztályt párokra osztom. A feladattal az a célom, hogy az improvizáció miatt most ne maximálisan tudatos alkotók legyenek, hanem utólag, mikor a felvételeik nézőjévé válnak, akkor érezzék át, hogy minden

²⁶ A Binger Filmlab, korábban a Maurits Binger Film Intézet egy amszterdami székhelyű nemzetközi játékfilm és dokumentum filmfejlesztési központ. 1996-tól működött 2016-ig

apróságnak milyen súlya van. Mikor a feladatot kiosztom, nem is mondom el, hogy a forgatott anyagokkal mit fogunk kezdeni.

A pároktól azt kérem, készítsenek egymással egy-egy két perces interjút, bármit kérdezhetnek. A felvételben semmilyen vágás nem szerepelhet, a kérdezett fél nem tudhatja meg a felteendő kérdéseket. Összesen egy felvétel készülhet. Egy általuk ismert helyre kell vinniük a társukat, amelyet valamilyen módon jellemzőnek tartanak a társra nézve. A feladatra másfél óra áll rendelkezésre, tehát a két diák ez idő alatt kell, hogy végezzen.

Ezek után megnézzük a videókat. Azt vizsgáljuk, milyen az az ember, akit látunk, úgy próbálunk tekinteni rá, mint egy film szereplőjére. Egri Lajos csontszerkezet táblázata szerint összeszedjük a fiziológiai, a szociológiai és a pszichológiai tulajdonságait. Ezeket egy papírlapra jegyzetelem. A karakterterkép része a helyszín is, amely szintén a választott emberről árulkodik. Amikor az összes videó végére érünk, kiosztom a lapokat úgy a tanulók között, hogy ők nem tudják, a másik mit kap.

4.4.4. Az improvizációs feladat karaktere találkozik egy irodalmi alakkal

Végül mindenki kap egy novellát, (Tar Sándor: Nincs mit várni²⁷) amelynek egy jellemző karakter a főszereplője. Legközelebbi alkalomra a házi feladat az, hogy minden tanuló írjon egy jelenetet, amelyben a novella főszereplője, és a papírlapon szereplő diák által a videón megformált karakter találkozik. A következő órán mindenki felolvassa az általa írottakat. Ekkor a tanulóknak ki kell találniuk a hallottak alapján, hogy melyik osztálytárs a másik szereplő. Elemezzük, hogy mennyire sikerült megragadni a fontos karaktertulajdonságokat, és hogy ki, mennyire tudja a novella főszereplőjének, Emesének a karakterét tovább vinni. (lásd: Melléklet 73. oldal)

A feladat megfelelően aktivizálta a diákokat az órákon, kifejezett izgatottságot láttam rajtuk, miközben remekül szórakoztak is azon, hogy melyik osztálytárs milyen karakterre alakult át öntudatlanul. mikor megtudták, az írásos feladatot, szintén úgy tűnt, hogy nagyon érdekesnek találják a felvetést. Ehhez képest a megírt jelenetek nagyon alul múlták a várakozást. Kifejezetten verbális, leírói utalásokkal árulták el, hogy ki kicsoda, nem értették meg, hogy a két karakter találkozására kell valami olyan szituációt kitalálni, ami lehetőséget ad arra, hogy a szereplő kibontakozhasson. Mikor próbáltuk kielemezni ennek az okát, úgy tűnt, hogy mégsem

²⁷ Tar Sándor, Nóra jön, válogatott és új novellák, Magvető, 2000.

a megértéssel volt a baj, hanem otthon már nem szántak rá elég időt, hogy a legjobb megoldást megtalálják, hanem inkább kötelességtudatból hoztak valamit. Feltehetően a két óra közötti egy hetes szünet is rásegített a lanyhuló érdeklődésre. A leghasznosabb az lenne, ha másnapra kellene elkészülniük, így még fenntartható az a tűz, ami az órán megvolt. Természetesen az is szükséges, hogy egymást is inspirálják, hogy akarják egymásnak megmutatni, hogy milyen jól tudnak kitalálni. Ez ennél a feladatnál most elmaradt. Amikor én a Binger Filmlabban egy ehhez hasonló, de nem minden elemében azonos feladatot kaptam, nagyon erősen a hatása alá kerültem, és úgy álltam fel az elvégzett munka után, hogy úgy éreztem, sokkal többet tudok a filmrendezésről magáról, mint a feladat elvégzése előtt.

Mi a karakterrel mindösszesen négy másfél órás tanórát tudtunk eltölteni. Ennek a négy órának is rendkívül sok tanulsága volt, de az egyetemünk korábbi osztályának bemutatott feladata például egy egész félévet kitett a tananyagból, hozzá kell tenni, hogy egy ponton túl már kisjátékfilm-fejlesztés folyt, ami túl mutatott a csak karakterrel való foglalkozáson. Mégis úgy érzem, hogy több időt is rá lehet erre szánni, és egy olyan tanulmányi szakaszban, amikor már a későbbi vizsgafilmjeiket fejlesztik a tanulók, nagyon hasznos lehet, olyan a karakterre vonatkozó részfeladatokat adni nekik, amelyek segítenek közelebb vinni őket ahhoz, amit íróasztal fölé görnyedve sokszor nehéz hitelesen megfogalmazni.

5. A jelenet

A jelenet önfejlesztési és oktatási szempontból is kitűnő, hiszen szinte mindent magában foglal a filmes elbeszélés eszköztárából, amit a hagyományos történetmesélő film készítésekor a rendezőnek végig kell gondolnia. Így, hogy számos a jelenetben fellelhető alkotóelemmel megismerkedtünk most rátérünk a jelenet témakörére.

5.1. Mi a jelenet?

Robert McKee a következőképpen határozza meg, hogy mi a jelenet „A jelenet egy miniatűr történet-egy konfliktus által ábrázolt, térben és időben egységes esemény, ami a szereplő életének valamelyik, töltéssel rendelkező aspektusát megváltoztatja.”²⁸

Az, hogy egy jelenet térben feltétlenül egységes lenne kérdéses, hiszen számtalanszor látunk olyan jeleneteket, amelyekben két ember telefonon beszél egymással, és a film olyan elbeszélés-technikát választ, amelyben mindkét ember látszik, miközben nem tartózkodnak egy

²⁸ Robert McKee: *Story* 2011. Filmtett Jakab-Benke Nándor, Zágony Balázs fordítása 183. oldal

térben. Mindezek ellenére láthatjuk, hogy mivel a jelenet egy miniatűr történet, kiválóan alkalmas a rendezőhallgató számára, hogy tanuljon belőle elbeszélés-technikát, plánozást, tempót, színészvezetést, kompozíciót, információadagolást, miliőfestést, karakterépítést.

5.2. A jelenet az elbeszélésben betöltött funkciója szerint lehet:

1. fordulat

2. információ közlő jelenet

a. karakterépítő

b. motivációközlő

3. időmúlást kifejező jelenet

a. egyszerű időmúlás

b. időkitöltés az elbeszélés nagy szerkezeti építkezésének szolgálatára

c. a jelenet, mint egy nagyobb szekvencia építőköckája. Egy folyamat időbeli felépülésének egy állomása.

Saját alkotói tapasztalatom alapján pusztán funkcionális szempontból a következő jelenettípusokat különböztetek meg a diákok számára:

1. információ közlő

a. motiváció közlő. **b.** karakterépítő **c.** a cselekmény valamely eddigi rejtve maradt elemét mondja el.

2. fordulat

a. motiváció közlő. **b.** karakterépítő **c.** a cselekmény valamely eddigi rejtve maradt elemét mondja el.

Mint látjuk az altípusok megnevezése teljesen azonos, ennek az az oka, hogy mindezekből bármikor létrejöhet fordulat a történet belső dinamikájától függetlenül, vagy fordítva egy fordulat adhat új információt a szereplő motivációjáról, építheti a karaktert, vagy a fordulat önmagában lehet egy, az alkotó által szándékosan késleltetett információ, amelynek feltárása új ismeretekkel lát el minket nézőket. Példa erre David Fincher *Holtodiglan*²⁹ című filmje, melyben a feleség amúgy párhuzamosan is elmesélhető szálának a film közepéig való

²⁹ *Gone Girl* 2014. rendezte: David Fincher

visszatartásával szándékosan vezeti félre a nézőt, hogy később a nagy felismerés kellemes „aha” élményt okozzon a nézőnek.

Az információközlő és a fordulat funkciójú jelenetet tulajdonképpen csak azért különböztetem meg, mert a fordulatok kiemelt szerepet játszanak a filmekben, ritkábban fordulnak elő, míg az információközlés a történetmesélés gördülékenysége miatt folyamatosan történik, magukban a fordulatokban is.

Alkotói szempontból megkülönböztetek továbbá:

1. meg kell írnom, mert nagyon jó ötletnek tűnik, és bele vagyok szeretve (ezek közül szoktunk kidobálni később)

2. bele kell írnom a cselekmény szükségszerűsége miatt.

5.3. Tanulmányi feladat

Annak ellenére, hogy már a harmadik fejezetben láttuk, hogy nagyon erősen hangsúlyozom a diákoknak azt, hogy a forgatókönyvírásnál vagy bármikor, amikor a rögzítés, megőrzés céljából leírunk valamit, amit filmre szánunk, fontos kerülni az olyan irodalmi megoldásokat, amelyeket a film nem képes a saját médiumára átfordítani, azzal szembesülök, hogy ez továbbra sem evidencia a filmrendezőnek készülő hallgatók között. A Karakter című fejezet végén leírt kudarcos utolsó feladat, arra a következtetésre juttatott, hogy lehet, hogy a diákok számára nem is teljesen tiszta, hogy mit is jelent az, hogy jelenet. Lehet, hogy úgy, ahogy a nem volt egyértelmű, hogy mitől is film a film ezt is sokkal elemibb szintről kell megközelíteni. Ezért elsőként olyan feladatot dolgozok ki, ami segíti a diákokat ennek megértésében.

5.3.1. Jelenetépítés kötött párbeszéddel

Az az előfeltevésem, hogy ha órai körülmények között kényszerítem a hallgatót arra, hogy kitaláljon, és egyből rendezzen egy jelenetet, azzal én magam is lehetőséget kapok arra, hogy lássam, mennyit tud a fejezetben megjelölt témáról. A csoport szerepjátszó feladatot kap. Kettéosztom őket, az első csoportot a nézők alkotják, a második csoportból pedig kiválasztásra kerül egy rendező, míg a többi diák szereplő lesz. Ezek után kiosztok közöttük mondatokat, amelyek a jelenetben játszott szerepüknek a dialógusai lesznek. Meghatározom az alapszituációt, tehát azt, hogy hol járunk most, és mi volt a megelőző esemény. A rendezőnek az egy mondatos dialógusok és az alaphelyzet ismeretében kell megrendeznie egy jelenetet. A jelenetet nem kamerára kell rendeznie, hanem az adott térre (tanterem, stúdió). A jelenet

megrendezése mindenféle előkészületet nélkülöz, éppen csak szereplőmozgatást jelent. A feladatban nincsen meghatározva, hogy a párbeszéd kik között zajlik, és a mondatok közötti összefüggés is nagyon szabadon értelmezhető. Két előzetes megkötés van. Az alaphelyzet, (ami a mi esetünkben egy házibuli másnapja) illetve a párbeszéd mondatainak sorrendje. Minden más, tehát, hogy ki kinek mondja, és miért, milyen érzelmi állapotban vagy milyen céllal, a diákokra van bízva. A feladat szerint a diákok egyike rendezi meg a jelenetet, aminek a hossza és a benne lévő némajáték lehetősége teljesen rá van bízva. Azért ez a feladat a bevezető, mert ebben a diák egyszerre kell, hogy a fantáziáját elengedje, és megoldjon egy bizonyos pontjain kötött helyzetet, vagyis fel kell, hogy építsen egy jelenetet, aminek íve, tempója, karakterei vannak. A karaktereket valami hajtja, (motiváltak) és biztosan lesz köztük olyan, akinek határozott célja is van a jövőre nézve. Tehát kicsiben szinte mindennel találkozik, ami a későbbiek folyamán a feladata lesz rendezőként. Leszámítva az egyik legfontosabbat, a képet. A jelenetet nem rögzítjük kamerával. Sokkal inkább színházi a helyzet. A kamerára rendezett jelenet később lesz a diákok feladata. A kiosztott dialógus a következő:

Domi?

Vizet?

Maradt egy kis bor...

Jézusom, nekem mennem kell.

Mit mondtál tegnap Batmanról, hogy egy köcsög?

Nem használom ezt a szót.

Vizet?

Na ki vele, ki szívta el az utolsó cigit?

Hol vagyok?

Na most már tényleg megyek.

Elviszel Batman?

Van cigid?

Akkor adj vizet.

Részegen igenis használtad.

Fura.

A tanulóknak a jelenet megalkotása közben, döntések tucatjait kell meghozniuk, és világosan érzékelik, hogy a döntéseik markáns hatással vannak arra, hogy mivé alakul a végén az alaphelyzet. Bár vannak megkötések a variációs lehetőségek számtalanok.

Amikor a jelenet összeáll, megkérdem a közönséget arról, hogy mondják meg, hogy szerintük:

- Miről szól az elkészült jelenet?
- Ki a jelenet főszereplője?
- Ki lehet a főszereplője?
- Ki volt a jelenetben a legjelentéktelenebb karakter?

Ezek felderítése után megkérem a kiválasztott rendezőt, hogy rendezze meg a jelenetet újra az eddigi kötöttségekkel. Tehát ugyanazzal a dialógussal úgy, hogy az eddig legjelentéktelenebb

karakter váljon a jelenet főszereplőjévé. Az újrarendezett jelenet felnyitja a szemüket arra, hogy egy jelenet esetében nem feltétlenül a párbeszéd az az eszköz, ami eldönti azt, hogy min van a súlypont. A legjelentéktelenebb szereplő főszereplővé tétele, úgy, hogy nem arról van szó, hogy kicseréljük a színészeinket, hanem az általuk megformált karaktert kell a középpontba helyezni, komoly fejtörést okoz a csapatnak. Az eddigiekben megtervezett alapszituációt kell úgy átszervezniük színészmozgatással, hogy az emberi cselekvések, (ami lehet két ember pusztán összenézése is) akciók és reakciók máshová tegyék a hangsúlyokat, és így a korábbi mellékszereplő a középpontba kerülhessen.

Mint látjuk a történet bármerre alakítható. Abból a szempontból mélyvíz a diákoknak, hogy egyszerre kell öt szereplőnek megtalálni a helyét. A nézők nagyon fontos funkciót töltenek be, mert nekik tesszük fel az eljátszott jelenet után a kérdéseinket.

Ezek után végig vesszük, hogy a film milyen eszköztárat vehet be annak érdekében, hogy a nézői figyelmet irányítsa, és meghatározzon olyan fontos kérdéseket, mint hogy mi a fontos, ki a főszereplő, kinek a szemszögéből látunk, és mi a viszony ember és ember között. A következő eszközöket találtuk meg: A kamera pozíciója (hová teszem a kamerát) a kamera elbeszélői funkciója (külső elbeszélő, valakinek a szemszöge, valakinek a szubjektívje, ezek keveréke) a montázs, a jelenet ritmusa. Ez után az elkészült jelenetek sarokpontjait rögzítjük forgatókönyv szerűen és utána megnézzük, hogy az előbb felsorolt eszközöket hogyan tudjuk a magunk szándékai szerint használni. A két jelenethez storyboardot készítünk, így megtervezük a szemszögeket, a plánokat, és azt, hogy a kamera milyen módon válik az események elbeszélőjévé. Ezek után a jeleneteket az adott próbára használt térben az előzetes tervek alapján leforgatjuk, és megvágjuk. Azt hamar felismerik, hogy azzal, hogy a kamera nélküli, színház szerűen megrendezett jelenetbe bekerül egy kamera, megjelenik egy elbeszélő. A kamera, azzal, hogy mit mutat meg, és mit nem, kihez megy közel és kitől marad távol, illetve, hogy kinek mely reakcióját mutatja meg a néző számára, és mit hagy ki, egyből orientálja a figyelmet. Mivel ahogy az életben is az egy térben folyamatosan létező és párhuzamosan cselekvő emberek minden rezdülése nem tartható egyszerre szemmel, így muszáj eldönteni, mikor mit mutatunk meg a jövőbeli nézőnk számára. A rendezőosztály mellé rendelt operatőr hallgatókat használjuk két filmünk nézői tesztalányának. Ők korábban nem voltak beleavatva a munkánkba, így szűz nézőként bátran tehetjük fel nekik azokat a kérdéseinket, amelyekkel választ kapunk arra, hogy valóban sikeresen orientáltuk-e a nézői figyelmet, valóban azok-e a súlypontok, amiket mi annak szántunk, azok-e a szereplők közötti relációk és valóban azok lettek-e a főszereplőink, akiket azzá akartunk tenni.

Úgy fest ezúttal sikerrel jártunk, egyértelműen sikerült oda helyeznünk a súlypontokat ahová szerettük volna. Azt tekintik főszereplőnek, akit annak terveztek a diákok bemutatni.

Ne feledjük, hogy a feladat alapkérdése az volt, hogy számomra világossá válik-e hogy mit tudnak arról, hogy jelenet, miközben erősen szándékom volt azt tudatosítani, hogy nem a szereplők által kimondott szavaknak kell a történetet mesélniük. Ezen túl pedig szerettem volna azt is tisztába tenni a fejekben, hogy a kamera a legfőbb eszközünk arra, hogy kiemeljük, amit mi a film megalkotói el akarunk juttatni a nézőhöz.

Az első kérdésekre az a válasz, hogy volt a tanulóknak valami ösztönös érzék arra vonatkozólag, hogy mi is egy jelenet, de világosan látszott, hogy a munka közben tisztult ki és artikulálódott már szavakban is megfogalmazhatóan, hogy film esetében mit értünk jelenet alatt. Már a fejezet elején is beszéltem arról, hogy a jelenet kicsiben tartalmaz mindent, ami a film sajátja, így ennél jóval többet tanultak a feladatból.

A következő feladatokkal a szabad improvizációtól ellépünk a minél kötöttebb és tervezettebb jelenetek felé, ekkor már a diákoknak előre megírt és fejben tisztázott, az irodalmi forgatókönyvi formának megfelelő jelenettel kell dolgozniuk. A fő cél az, hogy el tudjanak végezni előzetesen egy olyan mély elemző munkát, amit az improvizációs feladat nem tett lehetővé.

Amikor a jelenettel foglalkozunk két lehetőségünk van: vagy adaptálandó jelenetet adunk vagy saját szerzői ötletnek adunk teret.

5.3.2. Irodalmi adaptáció

Adaptálandó jelenet megrendezése lehet irodalmi adaptáció, más forgatókönyvből választott részlet, vagy akár az egyetemen belül másik diák szövege.

A filmrendező mester osztályban Gothár Péter által bevezetett „jelenetezés” lényege az, hogy a diák a ma már könnyen elérhető, jó minőségű, olcsó forgatási technikával minél több jelenetet rögzítsen, egyre beljebb és beljebb kerülve a filmrendezői ismeretekben. (A gyakorlatban ez a kétéves mesterképzés alatt úgy oszlik el, hogy az első évben csak kortárs magyar irodalmat lehet adaptálni, a második évben pedig saját anyagot is hozhatnak a diákok és választhatnak idegen nyelvből fordított irodalmat is. A kortárs magyar irodalom mellett a következő érvek szólnak: Azért magyar, hogy az adaptációban ne jelentsen a diák számára akadályt az eredeti mű és a fordítás közötti különbség. Azért kortárs egyrészt, hogy a tanulók naprakészek legyenek a legújabb kori magyar irodalomban, másrészt azért, hogy minél közelebb legyen az élő

nyelvhez a választott részlet.) Az adaptációs feladatoknál pontos elemzés és értelmezés kell, hogy megelőzze a forgatókönyvvé alakítást. A részlet kiválasztása előtt természetesen a diák meg kell, hogy ismerje a teljes művet. Jellemzően ezek a filmek novellarészletek vagy drámarészletek szoktak lenni. Az elemzés nem azt jelenti, hogy valamilyen előre kidolgozott módszerrel lebontható volna egy jelenet arra a szintre, ahol már csak egyféleképpen értelmezhető. Az elemzés lényege az, hogy az értelmezési lehetőségek közül ki tudja választani a diák azt, ami számára egy olyan verzió, amiről azt tudja mondani, hogy érti a gondolatmenetét és ennek mentén meg tudja találni azt a formát, amin keresztül ez az interpretáció lefordítható mozgóképre.

Hogy világosabb legyen, fogjunk egy jelenetet és nézzük meg, hogy a diákokkal miként szedtük ízekre és milyen kérdéseket vetettek fel a különböző értelmezések: A jelenet Dragomán György *A fehér király*³⁰ című regényének egy fejezete. (lásd: Melléklet 75. oldal)

Ha megvizsgáljuk a kiragadott jelenetet, akkor akár a regény ismerete nélkül is gyanússá válik, hogy a történet főszereplője Dzsátá lehet, hiszen az író vele indítja a jelenetet és rajta keresztül leszünk az események részesei, miközben a jelenet második felére passzívvá válik. Ha egy nagyobb elbeszélés valamely jelenetének megrendezéséhez fogunk, minden esetben fel kell tennünk a következő kérdéseket: Milyen funkciót tölt be a jelenet a nagyobb elbeszélésben? Miről szól a jelenet? Az adott jelenetnek ki a főszereplője?

Amikor gyakorlatként csak egy jelenet megrendezésére vállalkozunk, és így a jelenetet önálló történetként kezeljük, az első kérdésünk, vagyis az, hogy a nagyobb elbeszélésben milyen funkciót tölt be a kiragadott jelenet, értelmét veszíti. Ennek ellenére a rendezőhallgatók ahhoz, hogy tudatosítsák, hogy a későbbiekben jelenetekre, jelenetek szekvenciáira épülő nagyobb ívű történeteket fognak mesélni, nem ragadhatnak ki semmilyen irodalmi műből sem jelenetet úgy, hogy azt nem olvasták végig, és nem elemezték. Az elemzés nem kell, hogy arra kötelezze őket, hogy vakon kövessék az eredeti művet, de ahhoz fontos ismerni az értelmezési lehetőségeket, hogy tudják, mi változik meg azzal, ha önmaguk gondolatára formázzák az alapanyagot.

A második kérdésre, hogy miről szól a jelenet, természetesen naiv feltételezés lenne azt állítani, hogy létezik egyféle válasz. Az adaptációra vállalkozó rendezőnek azonban kell adnia egy választ. Azt a választ, amit ő maga a legérvényesebbnek talál, és amelyre fel akarja fűzni filmjét.

³⁰ Dragomán György, *A fehér király*, Magvető, 2005.

A harmadik kérdésre azt a választ kell adnunk, hogy Prodán a főszereplő, mert ebben a rövid történetben ő az, aki egy markáns lelkiállapot-változáson megy keresztül. A jelenetet választott diáknak tehát el kell döntenie, hogy az adaptációs feladatnál figyelembe veszi-e, hogy a nagyobb elbeszélés főszereplője Dzsátá, és rajta keresztül akarja-e elmesélni az eseményeket, vagy kamerájával Prodánra tapad, és önálló novellaként/kisjátékfilmként tekint az alapanyagra. Amennyiben Dzsátá a főszereplő, akkor a szem befogásánál akár bekerülhetünk az ő szemszögébe is, és akár a kamera válhat az ő befogott szemévé, (szubjektív kamera) ha viszont Prodán a főszereplő, érkezhetünk vele a helyszínre, és a szöveg elején leírt bicskajavítást láthatjuk az ő távoli szemszögéből is. Mindezek mellett természetesen választhatjuk a konvencionális külső elbeszélői ábrázolásmódot is, ez esetben akár váltogathatjuk a szemszögeket is, vagy kezdhethetünk Dzsátával úgy, hogy vagy az ő szubjektívjéből indul a bicskajavítás, vagy az ő kvázi szemszöge is lehetünk, ilyenkor például ansnitteket használhatunk, mikor a bicskára nézünk. A külső elbeszélői módszer kizárja a szubjektív kamera használatát. Ennek elsősorban formai okai vannak, és nehéz másként megmagyarázni az okát, mint azzal, hogy egy rövidfilm esetében sokkal szigorúbb a forma, mint egy nagyobb lélegzetű elbeszélésnél. Így az ilyen erős formai váltás kizökkentővé válik. Pedagógiai okokból azonban haszontalannak tartom az ilyen megoldások kipróbálásának tiltását, mert leforgatva nagyon tanulságos a tanulók számára. Tehát három elbeszélői nézőpont közül választhatunk, Prodán szemszöge, Dzsátá szemszöge és a külső elbeszélői szemszög. Prodán szemszöge azt jelenti, hogy leginkább onnan látjuk az eseményeket, ahol ő áll a térben. Ez nem *szubjektív kamerát*³¹ jelent, hanem azt, hogy a plánozás az ő fizikai elhelyezkedésétől függ elsősorban. A legfontosabb megjegyzendő, hogy az ő szemszögében lenni semmiképpen nem jelenti azt, hogy mindig az ő valós szemszögében, (szubjektív kamera) kvázi szemszögében vagy ansnitiájában volna kötelező lennünk, és főleg nem azt jelenti, hogy róla nem kapunk közelképet. Éppen ellenkezőleg annál inkább válunk az ő szemszögévé (érzelmi értelemben is), minél inkább róla kapjuk a közeliket. Ez különösen fontos lehet akkor, ha a jelenet második felében inkább csak nézőként résztvevő Dzsátát akarjuk megtenni a jelenet főszereplőjének. Ha a jeleneten belül többet látjuk az ő reakcióit a történésekre, mind Prodánéit, akkor ő könnyedén tud a jelenet főszereplőjévé válni úgy, hogy csak jelen van. Hiszen, ha az ő arcát látom, nézőként önkénytelenül az ő fejével próbálok meg gondolkozni, azt akarom kideríteni, rá milyen hatást gyakorol, amit lát. Mindezen állítások mellett, ha valamelyik szereplő szemszögéből ábrázoljuk

³¹ Szubjektív kamerának azt nevezzük, amikor a kamera belebújik a szereplőnk fejébe, és az ő szemén keresztül lát. Ez azt jelenti, hogy még az apró fejmozgását is imitálja a szereplőnek. Ha kívülről látnánk, úgy nézne ki, mintha az ember feje helyén egy kamera volna.

a látottakat, könnyebben ugorhatunk az ő valós szemszögébe, még ha ez nem is kötelező eleme az ilyen elbeszélésnek. A külső szemszög sokkal erősebben koncentrálna arra, hogy az események apró részleteit bemutassa és mindent bemutasson a néző számára. Ez esetben például a bicska kilazult nittje könnyedén bemutatható a jelenet elején úgy, hogy közben Prodán a valódi főszereplő, (aki csak később érkezik a helyszínre) viszont az azonosulás bárkivel is nehezebbé válik. Antihősök esetében, mint amilyen Prodán is, ez sokszor meg is segíti a néző dolgát. A Coen fivérek vagy Robert Altman filmjeiben különösen gyakori ez a távolságtartás a hőstől. A végletekig kijátszott távolságtartás sokszor egyfajta keserű, fekete humor megalapozója lehet.

Az irodalmi megoldás, ahogyan elmeséli a történet végső, mindent megváltoztató fordulópontját, több értelmezési lehetőséget ad. Nem tudhatjuk ugyanis, hogy Miki bácsi valóban molesztálta-e Prodánt. Lássuk a különböző verziókat:

1. Miki bácsi egy egyszerű molesztáló, aki kihasználta, hogy Prodán az ölébe ült, hogy megtanulja a harmonikázást.
2. Miki bácsinak valóban erekciója támadt, de nem attól, hogy Prodán az ölébe ült, hanem a zenétől, amit játszott.
3. Prodán a zene hatására teljesen őszinte gyerekké változott és levetkőzte azt a „keményfiú” szerepet, amit a telepen a túlélésért magán visel. Amikor szembenéz Dzsátával annak fura tekintete miatt egy pillanat alatt kijózanodik, és elszégyelli magát. Ez vezet a végső agresszióhoz.
4. Prodán a Miki bácsival való testi érintkezés miatt önmagában fedezi fel a homoerotikus vonzódást. Ettől megijedve válik agresszív késelővé.
5. Bizonytalanságban akarjuk tartani a nézőt azzal kapcsolatban, hogy vajon mi is történt.

Ha kiválasztottuk a számunkra érvényes és adaptálandó verziót, még mindig számtalan megoldás áll rendelkezésünkre ahhoz, hogy az álláspontunkat a néző tudomására hozzuk. A plánozás és a montázs segítségével akár a legexplicitebb módon bemutatható Miki bácsi szexuális gerjedelme a dudorodó nadrágjával, vagy Prodán fenekének az ő ágyékával való összedörzsölődése a zene ritmusára. Ez már önmagában is elég ahhoz, hogy igazolva lássuk Prodán felháborodott mondatát a késelés előtt, de megerősíthető Miki bácsi kéjes arcával is a képsor. Találhatunk ennél sokkal elvontabb montázssort is, ami ugyanezt a jelentést fogja hordozni.

A második értelmezés viszont túl elvont ahhoz, hogy ebben a jelenetben csak képek segítségével a párbeszéd megváltoztatása nélkül elmesélhető legyen. Tehát amennyiben ez fontos az egész nagy történet szempontjából, írni kell egy másik jelenetet, amiben ez az információ a néző tudomására jut. Ahhoz képest, hogy az a jelenet előbb vagy később következik a mostaninál, a néző vagy utólag értelmezi, hogy ebben a jelenetben mi történt valójában vagy már annak tudatában lép be ebbe a jelenetbe, hogy Miki bácsinak a zenétől szexuális gerjedelme lesz. Azt viszont muszáj tudomásul vennünk, hogy ha a jelenetünket egy önálló kisjátékfilmnek tervezzük, nem lesz lehetőségünk ezt a verziót elmesélni úgy, hogy a nézők számára egyértelmű legyen ez a gondolat.

A harmadik verzió a legelvontabb mind közül, mégis a következő képsor viszonylag egyértelmű értelmezési lehetőséget ad számunkra, bár azt nem szabad elfelejteni, hogy a párbeszéd mindig nagyon erős információs erővel bír, és mindenképpen orientálja a nézőt. Ez esetben lehet, hogy Prodán mondatát „Megöllek te mocskos buzeráns” érdemes puhítanunk és megvonnunk a homoszexuális tartalomtól. Ez azonban egy meglehetősen radikális döntés, ugyanis elbeszélőként azzal is van játéklehetőségünk, hogy mást mondjuk a nézőnek és mást értsen az egészből Dzsátá. Mi érthetjük a valódi mondandót, Dzsátá pedig értheti úgy, mint szexuális molesztálást. Ez esetben felmerül a kérdés, hogy nem szükséges-e mégis a szemszögváltás. Lehet azonban úgy is irányítani a mondandót, hogy mi és Dzsátá ugyanazt értsük, vagyis azt, hogy Prodán megmutatta a valódi gyermeki arcát, de Prodán azt akarja hazudni Dzsátának, hogy az öreg molesztálta őt, hogy leplezze szégyenét. Lássuk a képsort: Miki bácsi odavonja magához Prodánt, mindezt megfosztjuk minden erotikus töltésétől vagy azzal, hogy egy távolságtartó plánt választunk (kistotál) vagy olyan leválasztott közelikkel (szekond) dolgozunk, amelyek egyáltalán nem mutatnak semmit sem a testük érintkezéséből. Ezek után arra koncentrálunk, hogy milyen, mikor Miki bácsi Prodán kezeinek irányításával megszólaltatja a harmonikát. Ez milyen érzelmet vált ki Prodánból, és ez az érzelem hogyan fokozódik, ahogyan a dallam elszabadul. Ezen kívül Miki bácsit úgy mutatjuk, mint aki nagyon könnyedén szólaltatja meg a hangszerét, és az arcán csak ihletett boldogság jelenhet meg. Semmiképp sem szabad, hogy bármi olyan arckifejezése legyen, ami később vagy akár már most kéjelgésre emlékeztetne. Többször meg kell mutatnunk Dzsátá arcát és annak fokozatosan kell eltorzulnia, ahogyan Prodán egyre inkább adja át magát a zene hatásának. Persze az is lehet, hogy Prodán éppen attól ijed meg, hogy Dzsátá is ugyanezt a hatást éli meg, és az ő arcán látott gyermeki eksztázist érzi önmagán is. Fontos pontosan közelképpel ábrázolnunk Prodán kijózanodó szégyenét.

A negyedik változat szintén könnyedén ábrázolható, a fontos az, hogy ebben az esetben Prodánban ébred fel az erotikus vonzalom. Ez megmutatható egyszerűen a nadrágon keresztül megmutatott merevedéssel, és megmutatható valahogy máshogy is, például lehet, hogy Miki bácsi kezét Prodán megsimítja vagy gyöngéden megszorítja stb...

Az ötödik változat lényege, hogy úgy kell kevernünk nagyon finoman az információkat, hogy mikor Prodán kimondja a kulcsmondatát, utólag akár gondolhassam azt is, hogy valóban történt valami Mikibá és közte a harmonikázáson kívül, de semmi olyan kép nem lehet, ami erre egyértelmű utalást tesz. Erre például egy távolabbi Dzsátá szemszög alkalmas lehet. Ennek a változatnak a legfontosabb kérdése, hogy a színész játékát nem segíti-e, ha ő az egyik korábbi verzió valamelyikét instrukcióként megkapja. Az is lehet, hogy csak annyit kell kérni tőle, hogy játsszon úgy, mint, aki a zene hatása alá került, és semmit ne tegyen, ami a molesztálásra utalhat.

A kis létszámú osztály lehetőséget biztosít a műhelymunkára, ami azt jelenti, hogy az ilyen kérdések megbeszélése minden diák közös szellemi feladata. A szellemi munka után az egyes változatok forgatókönyvvé adaptálása, storyboard alapú plánozása, és leforgatása más-más rendezőhallgató feladata kell, hogy legyen. A műhelyszerű működés miatt azonban mindenki olyan mértékig elmélyül a másik munkájában, hogy az osztálytárs által leforgatott változathoz is nagyon sokat tanul a diák. Ehhez persze szükség van a forgatókönyvek, a storyboard és később a muszter, majd a vágott anyag ugyanilyen alapos és elmélyült végig tárgyalására.

5.3.3. Szerzői jelenet létrehozása

A szerzői jelenet saját ötletet jelent, amelyet írhat a diák egyedül, írótárral, illetve az ötletet megírathatja teljes egészében valakivel.

A saját ötlet alapján készülő jelenet esetében a diák inkább a hagyományos forgatókönyvírásnál elkerülhetetlen utat kell, hogy végig járja. Ki kell találnia, hogy kik a karakterei, honnan jönnek, mik a szükségleteik, milyen cél felé haladnak, a történetnek mely pontján, milyen állapotban vannak, és a cél elérésének, melyik állomásán állnak. Mint, ahogyan most is látjuk, a filmről való beszélgetés, a filmkészítés tanulása nem tud olyan önálló építőkockaként egymásra helyeződni, hogy egy-egy témakörrel csak izoláltan foglalkozunk. A jelenet esetében sem tudjuk elkerülni a történet egészének kérdését, ami természetesen magától vonja maga után a szerkezet és az információadagolás problémáját is.

Ahhoz, hogy a tanulók a jeleneteikre, mint egy nagyobb történet fontos építőkockájára tudjanak gondolni, az egyetem kurzusátára a következő feladatot találtam ki:

Vegyünk egy alaphelyzetet, amelyből a diákok műhelymunkában saját történetet fejlesztenek szinopszis szintjéig. Majd válasszunk a történet elejéről és végéről egy-egy jelenetet, amelyet meg kell írniuk. Miután a jelenetet a rövid kurzus alatt véglegesre csiszoltuk, hívunk egy filmrendező kollégát, aki két színésszel először csak próbatermi körülmények között megrendezi a jelenetünket. (a jelenetet nem kamerára rendezi) Azért jó, ha nem valamelyik tanulót választjuk rendezőnek, mert egyrészt a kívülről jött, rutinosabb rendezőt nézni, hogy miként értelmezi az általuk megírt jelenetet nagyon sok tanulságot hordoz, másrészt a közös munkában született anyag esetében nem szerencsés, ha valaki kiemelt helyzetbe kerül a társakhoz képest.

Alaphelyzet: A szovátai gyógyfürdőben meddő nőket kezelnek. A nők hónapokat töltenek el otthonuktól távol annak reményében, hogy a kezelés után hazatérve teherbe fognak esni. Többen már sokszori újra próbálkozás után jöttek ismét vissza. A fürdőben terjedni kezd a hír egy férfiről, akit olyan különleges termékenységgel áldotta meg az Isten, hogy bármilyen meddő nőt teherbe tud ejteni. A sokadik kudarcon túl lévő Ágnes egy napon a fürdőben összetalálkozik ezzel a csodálatos képességű férfival. A férfi felajánlja a szolgálatait, a nő kis hezitálás után úgy dönt, hogy él vele. A férfi azt mondja, hogy a siker érdekében el kell hagyniuk a fürdőt és a nőnek el kell költöznie hozzá.

A hallgatóknak ez alapján meg kell írniuk a szinopszisukat, amelyben el kell dönteniük, hogy a férfi szélhámos-e vagy valóban különleges képességű, illetve el kell dönteniük, hogy sikerül-e a nőnek teherbe esnie tőle. Továbbá ki kell találniuk a két ember viszonyát a film alatt, és ehhez ismerniük kell a múltjukat is. Ágnes mitől meddő? A férfi, hogy jött rá erre a képességére, vagy ha nincsen neki ilyen, miért találta ki, hogy ezt hazudja a nőknek? Mivel egy teljes forgatókönyv megírására nincsen idő, szinopszist kell írniuk, hogy belássák a történet nagyobb íveit, és két jelenetet kell ehhez képest megírniuk. Az első jelenet a két ember első találkozására, a második jelenet pedig az aktus utáni együttlétük. A kurzus során a következő szinopszis született. (lásd: Melléklet 82. oldal)

A kurzusra meghívott rendező Gigor Attila, a két színész Gera Marina és Kardos Róbert. A foglalkozás az Egyetem egyik próbatermében zajlik. Azt kérem, hogy a rendező tartson egy értelmező felolvasást. A játékszabály az, hogy a felolvasás alatt csak ő és a színészek szólhatnak meg. Ez azért nagyon fontos, mert így egy olyan ritka alkalmat teremtünk, amikor szembesülhetnek a szinopszis és a jelenetek létrehozói azzal, hogy mások mit olvasnak ki a papírra vetett szövegből. A korábbi adaptációs feladat elemzési munkájához nagyon hasonló

folyamatot hallgatnak végig most már a saját szövegükkel kapcsolatban. Természetesen szóba jön az is, hogy mi olvastak ki a szöveg alapján a két szereplőről. Az elemzés végén, aztán elindulhat a párbeszéd. Bár a diákok az előre kikötött kérdésekre egységes válasszal érkeztek, (Valóban különleges képességű-e Boiko? Mitől vált Ágnes meddővé? stb...) mégis hamar kiderült, hogy sok kérdésről más-mást gondolnak, annak ellenére, hogy mindent együtt találtak ki. Végül a rendező kérésére a vitás kérdésekben egyességet kötnek. Van, ahol maga a rendező javasol megoldást. Ezek után áttérünk a két jelenetre. Azért döntöttünk úgy, hogy a jelenetek ne kamerára legyenek rendezve, mert így nem szabdaljuk fel a folyamatot, a diákok valós időben nézhetik végig a jelenet megszületését, láthatják, hogy a két színész hogyan használja és tölti ki az időt. A tempóváltásaik, a szüneteik mind valóságosak. A diákoktól és a rendezőtől is kérem, hogy mostantól ne beszéljenek egymással, tekintsük úgy, hogy innentől egy próba néma közönsége vagyunk. Rájuk hagyjuk azt, hogy miként értelmezik a helyzeteket, milyen megoldási javaslatokat hoznak, hogyan próbálnak ki és vetnek el egy-egy gesztust. A növendékek megértik, hogy a forgatókönyvnél egy-egy mondatnak, olykor csak egy jelzőnek milyen jelentősége lehet, és miként sarkallják gondolkodásra az ilyen nyelvi eszközök a szöveget komolyan vevő alkotókat. Tanulásgként emelik ki, hogy hol találták feleslegesnek vagy félreérthetőnek egy-egy nyelvi megoldásukat, mikor kanyarodott teljesen más irányba az értelmezés, mint ami az eredeti szándék volt, és ennek mi volt az oka, illetve hol hatott a három ember együtt gondolkodása megtermékenyítőleg az eredeti anyagra. A jelenetek megtekintése utáni beszélgetésen lázas vita kezdődik arról, hogy a látott jelenetek hangolása kinek egyezik a korábbi elképzelésével. Kiderül, hogy van, aki eredetileg egy sokkal groteszkebb, inkább a fekete humorba hajló két jelentet képzelt el, míg mások inkább egy szikár drámát láttak maguk előtt. Gigor a két színészével igyekezett olyan jeleneteket létrehozni, ahol az érzelmi intimitás nagyon erősen tapintható. Az első jelenetben a nő félelme, szégyenérzete és a férfi hatalomvágya (pszichikai hatalom) adja a dinamikai töltetet. A második jelenetben viszont egy magától értetődő kapcsolatra helyezi a hangsúlyt, amely a korábbi napok közös élményein alapul, és aminek része egy búcsú is. Olyan búcsúban gondolkodik, amely nagy katartikus élmények után van. A két embernek a közösen megélt életre szóló élmény után természetesen és sallangmentesen van köze egymáshoz. A jelenetek megtekintése után a legfontosabb vitatémát az váltja ki, hogy vajon a történet végét ismerve, Bojko szintén érintett-e érzelmileg a történetnek ebben a pillanatában, vagy csak, mint a munkáját professzionálisan elvégző ember érzelemmentesen áll a búcsúhoz?

Már a viták alatt világosan látszott, hogy a diákok nagyon erősen involválva vannak. Egyrészt elkezdtek a közösen kitalált történetet és a jeleneteket is a sajátjuknak tekinteni, így a rendező és a színészek közös munkája alatt, többször kevés hiányzott, hogy beleszóljanak, mikor más történt, mint, ami a fejükben volt, máskor pedig boldog mosoly ült ki az arcukra, mikor egy nem várt színészi pillanat létrejött. Olykor szenvedélyesen védték egymással szemben az értelmezésüket, még a hangjukat is felemelték, mikor kiderült, hogy valami máshogyan is olvasható, mint ahogyan ők elképzelték. A legérdekesebb az volt, hogy kiderült, hogy amikor együtt dolgozták ki a történetvázlatukat és a jeleneteket, akkor is sokszor másra gondoltak, és ez azon a ponton senki számára nem derült ki. Nagy tanulság ez abból a szempontból, hogy amikor saját filmet fognak írni és rendezni, milyen fontos lesz a kommunikáció az akaratuk pontos átadásához. A diákok megtanulnak részletekbe menő, elemző, értelmező, tudatos módon állni a történetükhöz. A kérdések alapos átgondolásra kényszerítik őket, amelyek szembesítik őket azzal, hogy milyen mennyiségű és alaposságú döntésekre vannak kényszerítve a gyakorlati munka során.

Ha ez nem egy időbeli korlátok közé beszorított kurzus volna, a következő lépés az lenne, hogy a jeleneteket le is forgatnánk. A snittek hosszával, és a vágással, akkor már mi magunk utólag is manipulálni tudjuk a jelenet tempóját. Amennyiben egy ehhez hasonló kurzus a több éves tanmenet részét képezi, lehetőség van a jelenettel való további munkára, amely a mozgóképes megfogalmazás kérdései felé lép tovább.

A saját ötletből írt jelenet természetesen ugyanúgy kiadható személyre szabott feladatként is, és lehetőséget kell adni a diáknak arra, hogy maga hozza az alapanyagot is és minden fázison végig menjen egyedül. Mindemellett a közös gondolkodás és az ezzel járó vita és megkötött egyezség sokban fejleszti a hallgatók történetről és jelenetről való gondolkodását.

6. Az információadagolás

A filmrendezői és a történetmesélői mesterség egyik legfontosabb eleme, hogy fenntartsuk a közönségünk figyelmét a történetünk iránt, ennek egyik eszköze a birtokunkban lévő információk jó ütemben való csöpögtetése a néző felé. Ebben a fejezetben azt vizsgáljuk meg, hogy milyen utakon lehet a filmben eljuttatni az információt a nézőkhöz.

6.1. Ki informál? - Az elbeszélő személye

Először azt kell tisztáznunk, hogy ki az elbeszélő, ki az, aki mesél?

Megkérdezem a hallgatókat, hogy hány féle elbeszélői típust tudnának elkülöníteni?

Elsőként azt mondják, hogy a legáltalánosabb az, amikor a mesélő személytelen, és nem tudjuk ki ő. Példaként a *Forgószél* című filmet hozzák a már említettek közül.

Aztán természetesen felmerül az, amikor valamelyik szereplő meséli a történetet olykor szavakkal is. Ezt aztán rögtön kiegészítik azzal, hogy ez a típusú elbeszélés sokszor kombinálódik, mert az ilyen filmekben gyakran egész szekvenciák vannak a mesélő megjelenése nélkül. A beszélgetés során végül úgy látjuk, hogy ettől még a néző úgy tekint ezekre a jelenetekre is, mint amit a mesélő mond el neki. Itt a *Forrest Gump*³² az általuk hozott példa.

Valakinek eszébe jut, hogy a mesélő, narrátor személye váltakozhat, erre *A világ második legjobb gitárosa*³³ című filmet hozzák példának.

Amiről eddig beszéltünk az az elbeszélőt mindenképpen személyhez köti. Megkérem a diákokat, hogy gondolkozzunk el azon, hogy a kamera, mint az elbeszélői szándékot közvetítő eszköz elbeszélői „viselkedésében” tudunk-e különbséget tenni? A következő típusokat állapítjuk meg:

6.1.1. Amikor az úgynevezett semleges elbeszélőnk van, akkor is különbséget lehet tenni a kamera, mint közvetítő elbeszélői módszerei között. A leggyakoribb mesélési mód a kamerával az, amikor a kamera teljesen esemény és karakterkövető viselkedésű. Tulajdonképpen ez az az elbeszélésmód, amelyhez az átlagos amerikai film miatt szokva vannak a nézők. Ez tekinthető a legsemlegesebb, ezért a leginkább háttérbe húzódó elbeszélőnek. (Pánik a túparkban³⁴)

6.1.2. A kamera önálló mesélő, leválik az események közvetítéséről, saját figyelme van, és a mozgásával a nézői figyelmet is irányítja. (A kis Valentinó³⁵)

6.1.3. A kamera valakinek a szemszöge, és a nézőpontból informál. (Saul fia³⁶)

6.1.4. A kamera nem a mozgásával, hanem a szemmagasságból való kilépéssel és a furcsa kameraszögekkel hagyja el a semleges elbeszélői szerepet. (Felhők felett³⁷)

³² *Forrest Gump*; 1994. Rendezte Robert Zemeckis

³³ *Sweet and Lowdown*; 1999. Rendezte: Woody Allen

³⁴ *The Panic in Needle Park*; 1971. Rendezte: Jerry Schatzberg

³⁵ *A kis Valentinó*; 1979. Rendezte: Jeles András

³⁶ *Saul fia*; 2015. Rendezte: Nemes Jeles László

³⁷ *Post tenebras lux*; 2011. Rendezte: Carlos Reygadas

6.2. Az információközlés formái

Mivel a film audiovizuális művészet, az információközlésre a teljes eszköztárát beveti. Az információk különböznek egymástól abban a tekintetben, hogy a történet szempontjából elsődleges vagy másodlagos információt hordoznak-e. Az elsődleges információk sokkal erősebben kapcsolódnak a szorosan vett történethez, kifejezetten fordulat és cselekmény alapú információk ezek. A másodlagos információk a miliőfestést szolgálják. Ezek felelősek a történetünk világaért, a karakter elmélyítéséért. A másodlagos információ nem másodrendű információ, ezek ugyanis a történetet hitelesítő elemek. A másodlagos információk egy része egyáltalán nem jelenik meg a forgatókönyvben, a forgatás és az előkészítés alatt válik láthatóvá.

6.2.1. Információközlés képpel

A képsor a film elsődleges médiuma. A képen keresztül másodlagos információk tucatját borítja a nézőre. A díszleten vagy a karakterek megjelenésén keresztül. Ezekből tudjuk meg, a hősünk milyen társadalmi osztályba tartozik, milyen korban játszódik a film, milyen szubkultúra jelenik meg, ha a film egy kitalált világban játszódik, az hogyan néz ki. A mozgókép viszont akkor film igazán, ha az elsődleges információk közül is minél többet a képen keresztül közvetíti. Ehhez segítségül hívja a cselekvő szereplőjét és a montázst. Abban az esetben, ha a történet fő fordulópontjai szituációkba vannak helyezve, azaz egymásra reagáló emberek vagy külső történésekre reagáló emberek kerülnek bele, nagy eséllyel a képsor képes is elmesélni ezt a nézőnek. A film elsősorban a cselekvésábrázolás médiuma, szemben a gondolatábrázolással. Ez nem azt jelenti, hogy a film nem képes gondolatokat közvetíteni, de azokat is szituációkon, helyzeteken és cselekvésen keresztül teszi. A szerencsés eredmény akkor jön létre, ha nem a filmbéli karakternek a tűnődését kell átadnia, hanem a gondolat a látottak hatására a nézőben születik meg.

6.2.2. Információközlés hanggal

A hang ugyanúgy képes elsődleges és másodlagos információkat is közvetíteni, mint a kép. Az atmoszférahang elsősorban másodlagos információkat közöl, csakúgy, mint a zene. A zene szerepe sokrétű egy filmben. Abban az esetben, ha *diegetikus*³⁸ zenéről beszélünk, akkor másodlagos, atmoszférához kapcsolódó funkciót tölt be. (A film egy helyszínén szól egy zene, pl. rádióból vagy képen láthatóan zenél valaki.) Ha a zene *nem diegetikus*³⁹, hanem aláfestő a jelenethez választott zene, akkor a leggyakrabban érzelmi hatást igyekszik elérni, és ilyen

³⁸ fiktív világon belüli

³⁹ fiktív világon kívüli

módon közvetít másodlagos információt. A párbeszéd képes elsődleges és másodlagos információkat is közölni elvileg, mégis akkor járunk el helyesen, ha a dialógust amennyire csak lehetséges, nem az elsődleges információk átadására használjuk. Kifejezetten mozgóképellenes megoldások azok, amikor azért beszélgetünk két szereplőt egymással, hogy a nézőt informáljuk valamiről, aminek elmondására létrehozhatnánk egy szituációt is. A dialóg a karakter szókinccsével, a tájszólásával, a szubkulturális nyelvezetével mind-mind elhelyezi a szereplőt valahová. Ha például valaki folyton a lepkegyűjteményéről, vagy a csaptelepek fajtáiról beszél, az színesíti a karakterét, de nem feltétlenül kommentálja vagy igazítja helyre a nézőt a történet fontos pontjainál. Azt természetesen kár lenne tagadni, hogy időnként kénytelenek vagyunk a párbeszédet is a konkrét történetmesélés szolgálatába állítani, de ha ez valamely nagy, a történet egészét befolyásoló fordulathoz kapcsolódik, érdemes elgondolkodnunk azon, hogy nincsen-e baj a téma és a hozzá választott médium (ez esetben a film) kapcsolatával. Vagyis, hogy valóban filmen kell-e ezt a történetet elmesélni. Gyakori megoldás filmeknél a narráció használata. A narráció tud lenni hangulatkeltő elem, működhet humorforrásként, főleg, ha valamilyen kontrasztba kerülnek a képen látottak a narrátor szövegével, az viszont súlyosan nem a filmből, mint médiumból következő megoldás, ha a narrátor meséli a történetet a képek, a montázs és a szituációk helyett. A filmhang önmagában megérne egy doktori disszertációt, mi azonban most azért csak ilyen érintőlegesen foglalkozunk vele, mert csak az információközlés funkcionális szempontjai felől vizsgáljuk.

6.3. A mindenbe beavatott néző-suspense

Az információadagolás egyik fontos kérdése, hogy a szereplők tudnak-e többet vagy a néző. A suspense az a fajta elbeszélési technika, amikor a néző többet tud a szereplőnél. A mesélő beavatja a nézőt abba is, amit a szereplő még nem tud. Így a néző a többlet információja miatt izgul a szereplőért. Ez alkalmazható egy jelenet erejéig, fenntartható egy szekvencián át, és egy egész filmen keresztül is beavatottá lehet tenni a nézőt. Ha emellett az elbeszélésmód mellett döntünk, az radikális hatással van a cselekményre. Ezért ezt a döntést csak bizonyos filmműfajoknál lehet előre meghozni. Az nem egészséges az alkotói folyamatra, ha előre meghozunk egy ilyen döntést úgy, hogy még nem vagyunk tisztában a történetünk sokkal elemibb kérdéseivel sem. Egyetemi stúdiumként viszont nagyon hasznos lehet olyan feladatot adni, ahol ezzel a módszerrel szabadon kísérletezhetnek a diákok.

6.4. A késleltetett információ

Mind a suspense mind pedig a késleltetett információ jellemzően elsődleges információk esetében használhatók. A késleltetett információ éppen a suspense ellenkezője abból a

szempontból, hogy a néző beavatatlansága a meghatározó. Az elhallgatott, vagy késleltetett információ nem az elbeszélés egészére vonatkozik, hiszen minden történetbe úgy szállunk bele befogadóként, hogy információhiányunk van, és fokozatosan tudjuk meg, hogy miről is fog szólni a történet, ilyen értelemben persze minden információ új, de a késleltetett információ jellemzően kulcsinformációkra vonatkozik, amelyeknek a jó időben való tálalása új lendületet ad az elbeszélésnek, vagy egészen új irányba terelheti azt, míg a visszatartása feszültséget teremthet, kíváncsiságot ébreszthet.

6.5. Az információadagolás, mint a műfaj meghatározója

A műfajok tematikájukban hasonló történetek elmondására alakultak ki. A műfaj kereteket szab arra vonatkozólag, hogy ezeket a hasonló magvú történeteket miként kell elmesélni, milyen karakterek szoktak ezekben szerepelni, jellemzően milyen fajta konfliktusok körül forog az elbeszélés. A műfaj általában előrevetíti a végkifejletet is. A műfaj valójában egy séma, amely vizuális stíluselemekre is utal, nem csak történetbéliekre. A műfajok száma nem lezárt, folyton alakulnak új műfajok, mint ahogy a műfajokon belül alműfajok is léteznek. A kifejezetten az információadagolásra épülő műfajok a krimi, a thriller, és bizonyos esetekben a horror.

A krimi egy nyomozás története, klasszikusan egy nyomozó főszereplésével. Ez persze variálható. A krimi általában a „Ki tette?” kérdés megválaszolásáról szól. Jellemzően a nyomozóval együtt jövünk rá a válaszra, a műfaj sajátja, hogy él a visszatartott információval és gyakran használ a nyomozás lassítása érdekében téves utakat, azaz lefuttat olyan nyomozati szálakat, amelyek kudarcosak. Továbbá igyekszik gyanúba keverni ártatlan embereket, hogy ezzel kösse le a néző figyelmét, miközben mellékesen feldob olyan információt, ami később sokkal nagyobb jelentőséggel bír majd. A műfaj folyamatosan intellektuális játékot játszik a nézővel, melynek legfőbb eszköze az információ.

A thriller egy sokkal kevésbé tiszta keretek közé zárt műfaj. Ez is a bűnügyi vagy bűnfilmek családjába tartozik a krimihez hasonlóan. Charles Derry *The Suspense Thriller*⁴⁰ című könyvében azt írja, hogy a thriller főszereplője általában az áldozat maga, vagy egy olyan karakter, aki a sem a bűnüldözésben sem a bűnözésben nem profi. Ez azért fontos, mert így fokozható a sebezhetősége. Ez a műfaj gyakran él a suspense eszközével, beavatja a nézőt azért, hogy a tudatlan szereplőért izgulhasson. Mindemellett az információk visszatartásával és

⁴⁰ Charles Derry, *The Suspense Thriller*, 1988.

késleltetésével is szívesen operál. A thriller a „Ki tette?” kérdés helyett a miértre helyezi a hangsúlyt.

A horror nagyon sok alműfajjal rendelkezik, mivel a legfőbb eszköze a rettegésben tartás és a váratlan ijesztés így a késleltetés és a suspense is hadba állítható az állandó feszültség fenntartására. Gyakori megoldás, hogy látszólag beavatja a nézőt, hogy tudja, milyen veszély leselkedik a szereplőre, majd alkalmazva a váratlan ijesztést mégsem akkor vagy mégsem onnan érkezik a támadás, ahonnan az előzményekből következne.

A posztmodern korszakban nagyon gyakorivá vált a műfajok keverése, bizonyos thrillermegoldások megjelennek akár dokumentaristának szánt művekben (Csak a szél⁴¹) akár a komédia keveredik a thrillerrel (Fargo⁴²) van, hogy a műfajok látszólag tisztán megmaradnak, mégis alkalmazzák egy-egy szekvencia erejéig valamely más műfaj információadagolási technikáját.

6.6. Tanulmányi feladat

Az információadagolás sem leválasztható az eddig tárgyalt témakörökről. Szoros kapcsolatban áll a cselekménnyel és a szerkezettel, befolyással van rájuk, mégis érdemes olyan gyakorlatokat elvégezni, melyeknek fókuszában ez áll szemben például a karakterépítéssel vagy a jelenet belső dinamikájával.

6.6.2. Párbeszédén kívüli információközlés (jelenetalkotás)

Egy olyan feladatot kapnak a diákok, amelynek a lényege, hogy úgy mesélgék el egy szakítás történetét két fiatal között, hogy a néző számára világos legyen, hogy a lány azzal a szándékkal érkezett ma, hogy szakítani akar, de a fiú ezt addig semmiképp sem tudhatja meg, amíg a lány jelen van a jelenetben. Tehát a lány úgy kell, hogy távozzon, hogy mi nézőként egyértelműen tudjuk, mi a szándéka, de a fiú számára ez ne legyen világos. A párbeszédnek csak másodlagos információkat közölhetnek, a szakításra nem tehetnek utalást. A történetben szerepet kell, kapjon egy bűgócsiga is, aminek összefüggésben kell lennie a szakítással. A feladat több jelenetből is állhat. Azért van úgy meghatározva a feladat, hogy addig nem tudhatja meg a fiú a szakítást, amíg a lány jelen van, mert így esetleg a bűgócsiga a lány távozása után valamilyen szerepet kaphat abban, hogy a fiú számára kitisztuljon, hogy mi történt valójában. Ez már nem kötelező eleme a feladatnak. Az fontos kikötés, hogy a párbeszédén kívül semmilyen más

⁴¹ Csak a szél, 2012. Rendezte: Fliegauf Bence

⁴² Fargo, 1996. Rendezte: Ethan Coen, Joel Coen

verbális utalás (levél, szöveg, telefonos üzenet stb...) nem segítheti az elbeszélést. (lásd: Melléklet 85. oldal)

A dolgozat mellékeltében megtekinthető néhány változat a feladat megoldására. Szándékosan nincsen minőségileg megkülönböztetve egyik a másiktól, hogy látható legyen, milyen fontos az általunk a tehetségük miatt felvett és kiválasztott tanulók ilyen típusú trenírozása a film elvileg magától értetődő elbeszélői technikájára, mert nem evidens ez számukra. Olyan, mintha egy festőtanuló számára nem volna tiszta, hogy festeni festékkel kell. Túl könnyű út a verbalitás, hiszen az életünket ezen keresztül éljük meg. Még a gondolataink is szavakban fogalmazódnak meg, ezért valódi megterhelés a másik út. A feladat tanulsága az, hogy tökéletesen senkinek sem sikerült elmesélnie az alaphelyzetet úgy, hogy világos legyen a lány szándéka. Azt, hogy az információk megfelelő sorrendbe állítása egy lehetőség számukra ahhoz, hogy ezzel filmes hatást keltsenek elméletben meg van nekik. A gyakorlati alkalmazáshoz még sok hasonló gyakorlatot el kell végezni.

7. A szerkezet

A szerkezet szó valaminek a befejezésére, egy kész konstrukcióra utal, nekünk mégis a tanulási folyamatban a szerkezet létrejötté, a szerkesztés, mint munka az érdekes. A forgatókönyvírással foglalkozó irodalom a szerkezetre úgy tekint, mintha az kizárólag a forgatókönyv írásakor alakulna ki és az az alapállása, hogy az írás utáni folyamat tulajdonképpen a szó szerinti követése a lezárt forgatókönyvnek. Ezzel a szerkesztés kreatív folyamatából kizárják a teljes audiovizuális apparátust, ami a filmmel rendelkezésre áll, és nem számolnak a montázssal, ami, - mint azt korábban tárgyaltuk- a filmmel való történetmesélésnek az alapköve. Ez a felfogás természetesen abból a szempontból érthető, hogy a klasszikus forgatókönyvíró nem azonos a rendezővel, tehát az ő munkája az írással véget ér. Így neki, mint a munkájában maximalista alkotónak úgy kell tekintenie a forgatókönyvre, hogy az egy kész, lezárt mű kell, hogy legyen, amely mindent megtesz a történet perfekt elmeséléséért. Nekünk oktatási szempontból hasznosabb lesz, ha a forgatókönyvet nem egy kész, legyártandó műként kezeljük, hanem egy kottaként, amely organikusan kapcsolódik bele filmünk születési folyamatába. A szerkezet az eddig a dolgozatban tárgyalt minden összetevőt szervezi rendbe, annak érdekében, hogy az elbeszélést a saját képére alakítsa.

7.1. A cselekmény maga a szerkezet

A történetről szóló fejezetben már szót ejtettünk a cselekményről, így a hallgatók elméletben már tisztában vannak azzal, hogy ez mit is jelent. Most, hogy már végig beszélünk

számos alkotóelemet (montázs, plánozás, karakter, motiváció, jelenet, információadagolás) ideje a szerkezettel alaposabban foglalkoznunk. Amikor a cselekményről beszéltünk, azt állítottuk, hogy a cselekmény az a mód, ahogyan elmondjuk a történetet magát. Ez praktikus azt jelenti, hogy amikor végig nézünk egy filmet, az, amit valóban láttunk és hallottunk, a cselekmény. A történet ennél tágabb. A cselekményt magát a szerkesztés hozza létre, a szerkesztésben a montázs a legfőbb eszköze. Az elkészült filmben a szerkezet az, ami a forgatókönyv esetében a cselekmény volt.

7.2. Amikért a szerkezet felelős:

7.2.1. A cselekmény eseményeinek időbeli sorrendje.

Ez azt jelenti, hogy az elbeszélő szabadon választhat, hogy a történetét lineárisan, vagy az időbeli folytonosságot felborítva meséli el. Használ-e vissza vagy előreugrásokat az időben. Továbbá az idővel kapcsolatban azért is felelős, hogy a valós időhöz képest megnyújtja-e az időt, például egy valós időben húsz percnyi történésnek szentel egy játékfilmnyi időt, vagy épp, hogy éveket, évtizedeket fog át kilencven perc alatt. Mindezt perce megteheti jelenetenként vagy szekvenciánként másként, tehát egy jelenetben nyújtja az időt, majd egy másikban sűríti, vagy jelenetsorokkal is szabadon tud bánni. A cselekmény időbelisége és a történet időbelisége végső soron a néző agyában áll össze, aszerint, hogy a szerkezeten keresztül, miként informáljuk őt az időről. A néző elsősorban a történet valódi lineáris idejét rakja össze, mert az érdekli, hogy mi után, mi történt. Ezt abból tudhatjuk, hogy ha elmeséli a látott történetet, akkor nem úgy meséli, ahogyan az szerkesztve volt, hanem úgy, ahogyan az lineárisan történt.

7.2.2. Az információadagolás. (az információadagolás bizonyos fajtái, azok, amelyek az időszerkesztéssel állnak kapcsolatban)

Azzal, hogy szerkesztünk egy történetet, döntést hozunk arról is, hogy milyen információt, mikor mondunk el a közönségnek. A késleltetés, vagy az információ visszatartása lehet hatáskeltés miatt, de az is lehet, hogy a kíváncsiságot akarjuk kicsalogatni a nézőből, vagy ébren akarjuk tartani a figyelmét.

7.2.3. A tér-idő létrehozása

Amikor szerkezetet építünk, a montázssal létrehozunk a jelenetek terét, és a jeleneteken keresztül az egész film tereit. Egy várost, egy tájat, egy lakást is fel tudunk építeni egymás után

vágott beállításokkal úgy, hogy azok valójában földrajzilag távol vannak egymástól. A film tere egy zárt világ, a látvány része, és legfőbb funkciója, hogy egy világot teremtsen a karaktereink köré. Gilles Deleuze⁴³ a filmet azért tartja a hetedik művészetnek, mert állítása szerint az egyetlen művészeti ág, ami az időt képes ábrázolni. Az ábrázolás legfőbb módja a hiányban lelhető fel, tehát azokon a pontokon, amikor a sűrítés miatt a montázs kicsíp a valóságos eseményekből, lényegtelennek tűnő mozzanatok. Ilyenkor nem csak mozzanatok, hanem magát az időt is kihajítja, ezzel teljesen szabad időkezelést teremt. A valódi életben sokszor az idő a legnagyobb ellenségünk, mert nem tudjuk se gyorsítani, se visszaporgetni. Egyetlen oka van, hogy képesek vagyunk ugyanazt az időintervallumot másként érzékelni, ez az ok pedig a pszichénk. A pszichénk képes szubjektív élménnyé alakítani az időt. Egy buszmegállóban való álldogálást tudjuk végtelen hosszúnak találni, egy nagyon várt randevúról pedig van, hogy azt érezzük, hogy egy perc alatt elszaladt. Amikor a filmes elbeszélés szerkezetét építjük fel, úgy játszunk az idővel, mint egy zenész a dallammal, hol nyújtjuk, hol gyorsítjuk, mindezt a filmünk által diktált logika alapján, úgy, hogy közben sosem gondolunk az időre, hanem más szempontokkal vagyunk elfoglalva, például hatásokkal, gondolatokkal, érzelmekkel.

7.3. Tanulmányi feladat:

7.3.1. Szerkezetfejlődése- információadagolás kialakulása egy konkrét alkotói folyamaton keresztül

Ahogy azt a jelenet fejezetben is láttuk, fontos, ha találkoznak a diákok olyan aktív alkotókkal, akiktől konkrét munkán keresztül tanulhatnak. Feltehetik a kérdéseiket és meghallgathatják az elkészülőben lévő vagy már elkészült munka fejlődéstörténetét. Ez esetben saját munkát hozok példának, nem mintha azt gondolnám, hogy filmtörténeti jelentősége van, hanem azért, mert ez egy épp ekkor utómunka-fázisban lévő film, amelynek mélyen ismerem a szerkezeti alakváltozásait, amelyek rendkívül tanulságosak lehetnek.

A film egy tinédzserek közötti internetes zaklatás története. Eszter (16) titkon szerelmes a fiatal gimnáziumi angoltanárába. A tanár egy napon bejelenti, hogy Londonba költözik a családjával, és otthagyja az iskolát. Eszter ekkor összeomlik, de legnagyobb meglepetésére kap egy e-mailt - úgy hiszi, hogy a tanártól, amiben tőle külön elbúcsúzik, és kéri, hogy tartsák a kapcsolatot. Eszter és a barátnője még szervez egy búcsú bulit Csababának, ami után Eszter a pezsgő hatására szerelmet vall egy üzenetben az angoltanárnak. A tanár válasza hízelgő, de

⁴³ Gilles Deleuze, A mozgás-kép, Osiris Kiadó, 2001.

elutasító. Másnap aztán mégis olyan üzenet küld már elutazva, amelyben virtuális szerelmet ajánl a lánynak. A lány elfogadja az ajánlatot és mostantól így „járnak”. Közben udvarolni kezd Eszternek az osztály alfahímje Beni (16). Lassan sikerül elrabolnia Eszter szívét Csababától, akivel egyre unalmasabb a számítógép és a telefon segítségével fenntartott kapcsolat. Ráadásul a Csababá internetes álarcá mögé bújt Péter (16) érdeklődése egyre egységesebbé válik, folyton a szex témakörét erőlteti a lánynál. Egy nap Beni megcsókolja Esztert az iskolában, ami arra a döntésre sarkallja a lányt, hogy szakítson tanárával. Csababá nem hajlandó tudomásul venni a szakítást, és bosszúból a lányról készült meztelen printscreeneket küld a Benire szintén hajtó Szintióának. A lánynak több sem kell, megmutatja Beniek a képeket, aki megalázva és átverve érzi magát, így szakít Eszterrel. A képek hamarosan az egész iskola előtt nyilvánosak lesznek, Eszter üzenőfalát elborítják a gyalázkodó kommentek, és kétségbeesésében felvágja az ereit. Az öngyilkosság nem sikerül, a lány életben marad. Péter tele büntudattal egyedülként megy be az osztályból meglátogatni a lányt a kórházba. Mivel titka, hogy ő adta ki magát a tanárnak Eszter anyja előtt rejtve marad, a nő szeretettel fogadja őt, mint Eszter utolsó barátját. Eszter alszik.

Így szavakban elmesélve a történet egyértelműen verbális fordulattal hozza a tudomásunkra azt a fontos információt, hogy valójában egy másik ember adja ki magát az angoltanárnak. Hogyan teszi ezt a film?

Az eredeti ötlet az volt, hogy a szerkezetet két fejezetre osztjuk, az első fejezetben végig nézzük Eszter történetét, a második fejezetben pedig Péter történetét. Mindkét fejezet szigorúan az adott karakter szemszögén keresztül látja az eseményeket. Ez azt jelenti, hogy érzelmileg vele azonosulunk, és csak azokat az információkat tudjuk az adott fejezetben, amit a fejezet főszereplője tud. Nincsen jelenet nélküle. Ez azért fontos, mert akkor értjük meg az adott szereplő igazságát, ha annyit tudunk, amennyit ő tud, mert így világossá válik, hogy milyen döntést, miért hozott. Az első fejezet tehát Eszter szemszögéből nézve úgy van elmesélve, hogy mi nézők végig úgy higgyük, hogy ő Csababával chatel. A forgatókönyv ennek megfelelően íródott meg. A második fejezetig tehát van egy nagyon fontos elhallgatott, azaz késleltetett információ ez pedig az, hogy Péter adja ki magát az interneten keresztül a tanárnak. A második fejezetben a néző beavatottá válik, hiszen itt pontosan látja, hogy Péter mit művel. Ez a késleltetett információ létrehoz egy suspense helyzetet, mert a néző többletinformációhoz jut Eszterrel szemben. Végig nézzük, ahogy Péter a gátlások és a sorozatos kudarcok hatására, úgy dönt, hogy inkább másnak kiadva magát próbálja meg megszerezni a lány szívét, és a testét. Később aztán a féltékenység és az a tudat, hogy elveszíti a lányt Beni miatt, arra az elhatározásra

juttatja, hogy bármi áron, de szétszakítja őket. A féltékenységek egy szörnyé válogatja, és ezért izgulunk a lányért, hogy ne bájba keveredjen. A szemzőgek megerősítése miatt fejezetenként egy-egy optikát választottunk. Az első fejezet végig harmincötös, a második fejezet végig ötvenes optikával van forgatva. Így elválnak egymástól a két nézőpont optikailag is. A fejezetváltáskor időugrás is történik, megtörik a film linearitása, mert a második fejezettel visszaugrunk időben az első fejezet első jelenete elé, és onnan újra végig nézzük az eseményeket. Itt persze nem arról van szó, hogy teljesen ugyanazokat a jeleneteket látnánk másnak a szemzőgéből, hanem azt nézzük végig, mi vezetett ahhoz, hogy Péter az ártatlan szerelmesből zaklató lett. Van néhány jelenet, ami az ő szemzőgéből ismétlődik, és éppen azért, mert ő másként éli meg az eseményeket, új információkkal is bővül, de a jelenetek többsége teljesen új, hiszen az ő élete más, és egy részének mások a színterei is, mint Eszteré.

A vágás első szakasza abban a szellemben zajlik, hogy tartjuk a két fejezetes szerkezetet. El is jutunk egy olyan változathoz, ahol egy fejezet egy óra hosszúságú. Az derül ki a tesztvézések alkalmával, hogy ha végig nézzük Eszter fejezetét az öngyilkosságig, és ott váltunk a második fejezetre, akkor a filmidő felénél eljutunk a csúcspontig, ami az, hogy Eszter az internetes gyalázkodások hatására az öngyilkosság mellett dönt. Így a második fejezetben akármennyire igyekszünk a fiú lelki életét a lehető legplasztikusabban ábrázolni, a végére feszültséget veszítünk. Hiszen már tudjuk, hogy Eszter szakít „Csababával” tudjuk, hogy összejön Benivel, hogy ennek hatására meztelen képeket küld „Csababá” és azt is tudjuk, hogy Eszter öngyilkos lesz. Ezen a ponton úgy tűnik, át kell gondolnunk az elbeszélésünk szerkezetét. Mivel nem szeretnénk elveszíteni annak a lehetőségét, hogy a film elején Eszterrel menjünk bele a Csababával való kapcsolatba, méghozzá úgy, hogy vele együtt az ő információmennyiségének a birtokában higgyük mi is azt, hogy valóban Csababával flörtöl, ezért azt a lehetőséget, hogy végig párhuzamos történetzákkal meséljük, elvetjük. Így tehát keresnünk kell egy új dramaturgiai pontot, ahol megtörténhet a fejezetváltás. Ezt végül az első fejezet felénél, azon a ponton találjuk meg, ahol megtörténik az a kulcsmomentum, amikor Eszter a számítógép kamerája előtt félmeztelenre vetkőzik Csababá kedvéért. Ez egy magas feszültségpontú pillanat, a lány a jelenet végére már rosszul érzi magát a tettei miatt, ha itt lépünk vissza az időben, és nézzük meg, hogy miket élt át Péter idáig, akkor nagyon sok muníciónak marad a történet hátralévő részére. Csupa új információ. Péter fejezete így egy újabb fél órát tesz ki, és pontosan a vetkőzős jelenetig tart. Péter fél órás fejezete után párhuzamosítjuk az elbeszélést. Ez ekkor még csak egy hipotézis, a gyakorlati munka még hátra van. újra kell építeni a film utolsó harmadát, úgy, hogy azok szekvenciákba szerveződjenek.

Tehát ne az legyen, hogy egy Eszter szemszögű jelenetet egy Péter szemszögű jelenet vált, hanem jelenetsorok maradjanak egyik vagy másik karakter szemszögéből és főleg lelkéből. Az új struktúra átalakítja az információadagolást is. El kell dönteni, hogy az eddig ismétlődőnek kigondolt jelenetek közül, végül melyik szemszög maradjon bent. Kinek az érzelmi állapota a fontosabb, összetettebb a film utolsó egyharmadában. A párhuzamos szekvenciára marad, hogy Eszter összejön Benivel, és az is, hogy szakítanak. Az öngyilkosságot most már úgy nézzük, hogy jó ideje beavatottak vagyunk abba, hogy Csababá nickneve mögött valójában Péter van. A suspense fél órával korábbra kerül, így a film háromnegyede ilyen elbeszélésű. A párhuzamos vágás miatt viszont beavatottakká válunk Péterrel szemben is, hiszen Eszter életéből látunk olyan jeleneteket, amelyeket Péter nem él meg, mert azokban nincsen jelen. Ez a szerkezet a linearitás megszakadása miatt, és attól, hogy nézőpontot és főszereplőt vált, természetesen nem egy hagyományos elbeszélés, mégis azzal, hogy a végére vannak sorakoztatva a nagyobb fordulatok, közelebb áll a hagyományos dramaturgiához, mint az eredeti szerkezet.

7.3.2. Narratívszerkezet-elemzés

A szerkezettel való ismerkedés legkézenfekvőbb módja, ha a diák egy már meglévő film szerkezetét elemzi. Filmtörténeti ismereteket felhasználva a klasszikus elbeszélésű filmek közül választunk egyet, egyet a modernisták közül, hiszen ez a korszak az első markáns elmozdulás a hagyományos dramaturgiától, és választunk a posztmodernből egyet, ahol kifejezett szándék a dramaturgiai szabályok felborítása. Az elemzések filmenként vannak kiosztva egy-egy diáknak. A diák, aki felkészült az előadó, mindenki más frissen látta a filmet, így opponálhat, hozzászólhat. A mellékletben három elemzés olvasható három diáktól. Az elemzés helyettesíti ez esetben az órán zajló diskurzust. A szövegeken szándékosan nem változtattam, mert úgy gondolom javítatlan állapotukban a legbeszédesebbek a tekintetben, hogy hol tartanak a filmről való gondolkodásban a tanulóink.

A következő filmeket választottuk:

Klasszikus szerkezet: *Észak-Északnyugat* (lásd: Melléklet 90. oldal)

Modernista film: *Nagyítás* (lásd: Melléklet 94. oldal)

Posztmodern film: *Ponyvaregény* (lásd: Melléklet 95. oldal)

A filmek szerkezeti elemzése, egyáltalán a szerkezetről való gondolkodás tulajdonképpen már az egész filmről való gondolkodás. A szerkezet persze elsősorban a narratívát építi fel, de mindemellett hatással van az egész rendezői vízióra, és egyszerre van hatással a kisebb egységek ritmusára és az egész elbeszélés tempójára is. A szerkezettel való mélyebb

foglalatok már maga a munka. A szerkezetépítés nincsen történet nélkül, a történet nincsen szereplő és jelenet nélkül, a szereplő nincs motiváció nélkül, történetmesélés pedig nincsen információadagolás nélkül. Így a legjobb, ha az eddig szerzett tudást egy saját szerzői munkában összegzik a diákok. Amikor ide eljutunk a diákokkal, akkor készen kell, hogy álljanak egy önálló kisjátékfilm történetfejlesztésének megkezdésére. Mint láttuk, a dolgozatban végig járt útnak nem minden állomásán éreztem késznek vagy felkészültnek a tanítványokat. Mivel a következő fejezetek témái mindig össze vannak növe az előzőkkel, és semmi nincsen meg a másik nélkül, volt idejük elmélyíteni a tapasztalatokat, mert újra és újra találkoztak az adott állomáson felvetődött kérdésekkel. Belefognak a fejlesztésbe, meg fogják tapasztalni, hogy megy-e nekik egyedül az ehhez kapcsolódó írás vagy szükségük lesz írotársra. El fognak akadni több ponton, de ezeknél a pontoknál lesznek már fogódzóik. Az első tudatos történetmesélő filmfejlesztés még legalább olyan sok felismerést fog magával hozni, az eddigi stúdiómban felhalmozott tapasztalatok gyakorlati alkalmazása mellett, mint ahányat az eddigi tanórákon szereztek. Tanárként ezt a fejlesztést egy-két kollégával végig kísérik. Ennél a munkaperiódusnál ugyanúgy hasznosnak látnám célzott részfeladatok adását a hallgatók számára. Ez azonban már kinek-kinek a saját filmtervéhez, a felkészültségi szintjéhez, szakmai gyengeségeihez és erényeihez, kell, hogy hangolva legyen, éppen ezért nem is lehet már tárgya ennek a dolgozatnak. Ez a munka ugyanúgy azt kell, hogy kövesse, amit az itt bemutatott tanítási modell célul tűzött ki, vagyis, hogy rá akarta irányítani a hallgatók szemét számukra ismeretlen, vagy csak felületesen ismert problémákra. Az, hogy a diák lehetőséget kap egy fejlesztési folyamat elkezdésére, melynek végeredménye egy kisjátékfilm lesz, egy hosszú út kezdete, melyen aztán újabb és újabb vizsgafilmeknek kell következniük egészen a diplomáig.

8. Összegzés

A doktori dolgozat egy olyan oktatási hipotézis, melynek felvetései mögött már van gyakorlati tapasztalat, összesen három osztállyal és egy külön kurzuson végzett, mindössze öt és fél évnyi munka eredménye. Az osztályok mind az osztályvezető tematikája szerint tanultak, az általam adott órák ezek kiegészítésére szolgáltak. Áttekintve az eddigi munkát, úgy látom, hogy a metódus működőképes lehet, de az én heti másfél órához képest, megnövelt óraszámot kíván. Szinte minden témakör meg érdemelne akár egy teljes egyetemi félévet is. A személyes motivációm az volt, hogy diákkoromban hiányérzetem volt azzal az elterjedt tanítási módszerrel kapcsolatban, hogy a diák hozza az általa valahogyan elgondolt anyagot, és a „mester” a megtekintés után elmondja, mik az anyag hibái. Később, mikor tanítási tapasztalatokat is elkezdtem gyűjteni, ugyanezt hallottam vissza a tanítványoktól is, hogy pontosabb fogódzókat

várnának. A felvételt aszerint nyerik el, hogy a vizsgafolyamat alatt, milyen tehetséget mutatnak. A tehetség azonban önmagában nem elég, a legkritikább esetben fordul az elő, hogy valakinek nincsen mit tanulnia, mert minden készen van a fejében. A tehetség kibontásra vár, ahhoz pedig az egyetemen egyetlen út a tudatos építkezés és párhuzamosan a gyengéd kezelés. Ez alatt azt értem, hogy nem szabad dogmákkal lerombolni az ösztönös tehetséget. A tudatos építkezésre igyekezett a dolgozat felmutatni egy fajta modellt, amelyet néhány gyakorlati feladattal is megtámogatott. Gyakorlati oktatás estén a feladatok száma a dolgozatban bemutatottakhoz képest növelendő, és folyamatosan változtatandó is az adott évfolyam tudásához és szellemi dinamikájához képest.

Melléklet

Plánozási jelenet Alfred Hitchcock Forgószél című filmjéből

A férj a gardrób szobában készülődik az esti partira, nyitott ajtónál. A nő belép abba a szobába, amiből a gardrób nyílik. A férj folyamatosan beszél a nőhöz. A nőnek ilyen körülmények között kell az asztalon lévő kulcsosomóról leszednie a pince kulcsát.

Férj

Meglep, hogy Mr Devlin eljön ma este.

Persze nem vehetem tőle zokon, hogy szerelmes beléd drágám. Remélem, semmi olyasmi nem történik, amitől hamis illúziókat táplálhatna! Mindjárt készen vagyok.

Mikor a feleség lefejt a karikáról a kulcsot, a férfi épp belép a szobába, a feleségéhez, akinek belesókol a kezébe. Elkezd az egyik kézzel, és aztán megindítja a mozdulatot a másik kéz felé.

Férj

(cont)

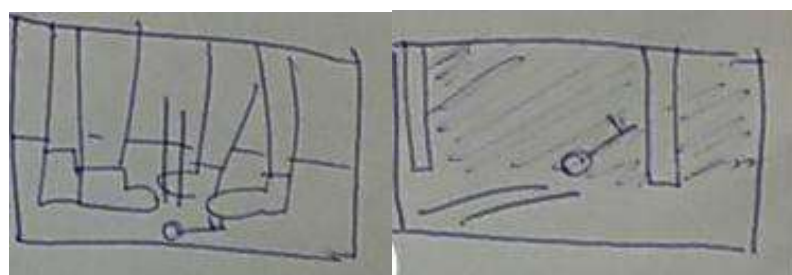
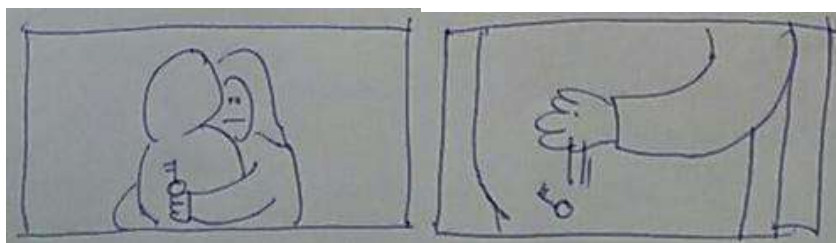
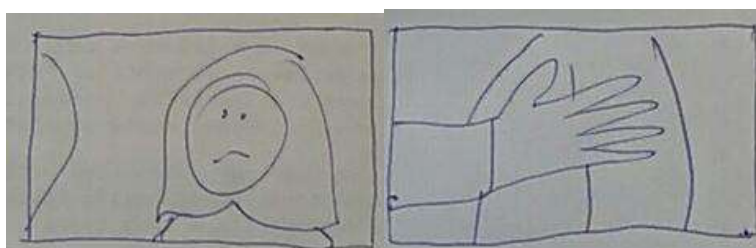
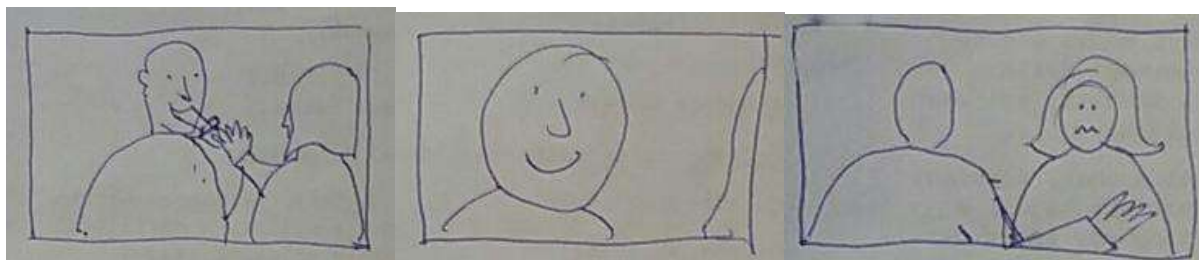
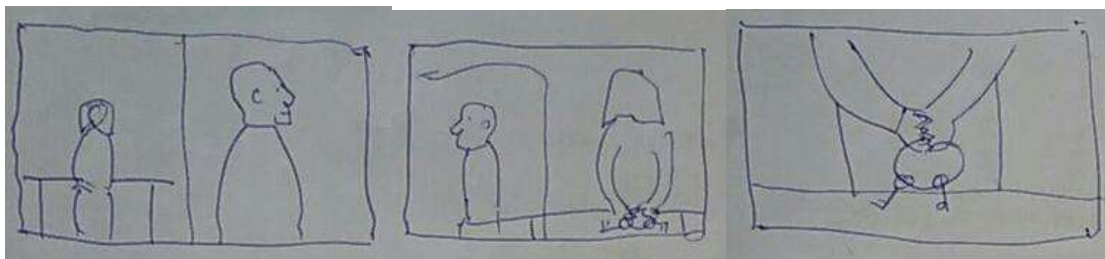
Drágám, nem mintha nem bíznék benned,

de az én koromban minden férfi veszedelem, aki a feleségemre néz.

Ugye megbocsátod, hogy ezt szóba hoztam. Csupa búbánat vagyok.

A nő, azért, hogy nehogy lebukjon, gyorsan elrántja a kulcsot markoló kezét és úgy tesz, mintha szenvedélyből ölelné át férje nyakát. Miközben öleli férjét, a férfi háta mögött egyik kezéből a másikba csempészi a kulcsot, majd ledobja a padlószőnyegre, és a lábával az asztal alá rúgja.

1. Storyboard a „Forgósztél” gyakorlathoz:



2. Storyboard a „Forgósél” gyakorlathoz:



1. Tar Sándor novella (folytatás) Schnábel Annabella

“Anyám küldött, ugye, kérdezte aztán feleslegesen, vagy apám. Vagy mind a kettő? A mocskok, tette hozzá, és ha most megszólal kint egy tyúk, már az sem érdekelt volna senkit.”

-Mit számít, ki küldött- válaszolja Áрпи félszegen.

-Mindegy. Inkább segíts -förméd rá Emese, aki a hullarészeg Esztikét próbálja összekaparni. Áрпи a másik oldalához siet, felemeli a nő törékeny karját, ezzel a horkolás horkanásra, majd szuszogásra vált. Ahogy a kar alá bújnak, Árpit erős hónaljszag csapja meg, de hentesként sokkal rosszabbal is találkozott.

-Arra - mutatja Emese, a néni feje lecsuklik az indulással. Túl szűk az előszoba, hogy mindhárman elférjenek, ezért Emese átlósan vezeti a sort a kisszoba felé.

Míg betakarja a nőt, Áрпи a függöny maradványait szedegeti.

-Hagyd. Menjünk, gyújtsunk rá -javasolja Emese.

A parasztház kertjében, egy zöldre lakkozott hintaágyban ülnek egymás mellett. Emese azon gondolkodik, mi lesz, ha szülei hazaérnek. Az igazat biztos nem mondhatja, mert úgy jár, mint a kutya a tojással. Sóhaját cigaretta füst festi meg, ami Árpira száll. A fiú vigasz gyanánt átkarolja, mellkasára nyomja fejét.

-No ne búslakodjál. Ha megépül a ház, beköltözhetsz.

-Érdekel is téged az én tyúkszaros életem - ezzel kihámozza magát a fiú szorításából, s a kert vége felé indul. Áрпи nem szívja mellre, amúgy is indulnia kell hamarosan, de azért még elbúcsúzna. Elszívja a cigit, majd a lány után ered.

Emese a kert végi korhadó kerítés előtt áll. Tekintete a szomszéd lovaról lassan a Nagy Füzre úszik, amiről mindig eszébe jut, hogy milyen lenne, ha Irénke néni Rozival és Józsikával a lombok alatt kucorodna. Szerette az alsó szomszédait; Irénkét kifejezetten nagyra tartotta, mert özvegyként nevelte a vele egyidős Rozit és a kiskamasz Józsikát. A gyerekeknek hamar fel kellett nőniük, s ezért kicsit zárkózottak voltak, de ismerték egymás hallgatását.

Emese lábbujjhegyre emelkedik, kilesi az udvart, de csak az alvó kuvaszt látja a túlsó végében. Ugrik, érkezik, a fa felé fut. Eltűnik a lombok között. Megkapaszkodik, s ahogy húzná fel magát, Rozival találja szemben magát.

Rozi olyan rémülten néz le rá, ahogy Emese őrá. A hosszú csendet Áрпи kiáltása töri meg. Emese összerenzen, kérlelő tekintettel Rozira néz, de ő épp a fiút figyeli. A közeledő léptektől egyre feszültebb lesz Emese, de Rozi gyorsan inti, hogy másszon föl. Amikor közel ér hozzá, felsegíti maga mellé a deszka ülőkére. A kipirult Emese a fatörzsnek dől, nagyokat szuszog. Áрпи továbbra sem adja fel, a lányok még egy darabig nézik, aztán, ahogy távolodik a fiú, Emese megköszönné a segítséget; Rozi felé fordul, de a lány mutatójával int felé. Emese zavartan, de hálásan elmosolyodik, amit Rozi erőltetett mosollyal viszonz, majd lemászik. Emese magára marad.

2. Tar Sándor novella folytatás

EGY HÁZIORVOSI RENDELŐ VÁRÓJÁBAN- NAPPAL

Egy csomó öregnéni cekkerekkel-kosarakkal felszerelve ülnek a váróban. A titokzatos személy az

egyetlen nem öregnéni a várakozók között. Minden szék foglalt. Ebbe a társaságba érkezik Emese.

Toporog egy kicsit, nem találja a helyét. A személy Emese kínlását figyeli, majd hátizsákjából előtúr

egy alacsony kompakt horgászszéket/hokedlit. Kihajtogatja, és hellyel kínálja Emesét.

EMESE: Húúú, köszönöm.

SZEMÉLY: Szívesen.

EMESE: Te ezt mindenhová hordod magaddal?

SZEMÉLY: Nem. De ha orvoshoz kell menni, vagy hivatalba vagy ilyenek...akkor azért kell.

EMESE: Elég fasza.

Hallgatnak.

EMESE: Mióta vannak már bent?

SZEMÉLY: Még nincs ott senki.

EMESE: De hát már negyed van.

Személy vállat von.

EMESE: Mióta vagy itt?

SZEMÉLY: Fél órája. Azt gondoltam, így hamarabb túlleszek rajta, de már ennyien itt voltak...

EMESE: Ó baszki.

SZEMÉLY: Van nálad könyv vagy valami?

Emese tétován mutatja a telefonját.

SZEMÉLY: Adok.

A hátizsákjából előtúr 4-5 kötetet.

SZEMÉLY: Angolul tudsz?

EMESE: Hát...kicsit...nem igazán.

A személy ledöbbenve nézi Emesét.

SZEMÉLY: Azt azért fejleszteni kéne.

EMESE: Tudom...

SZEMÉLY: De tényleg. Mindegy, akkor ezt adom. Ilyen novellák.

EMESE: Köszí.

Dragomán György *A fehér király* című regényének részlete:

„Muzsika”

A padon ültem, a blokkunk mögött, a dombon, ott fenn az ösvény mellett, és épp az új halnyelű bicskám nittjét kalapáltam egy fél téglával, egész ki volt lazulva a penge, mikor beszúrtam egy fába vagy valamibe, majdnem mindig összecuklott, és féltem, hogy elvágja az ujjam, szóval ezt próbáltam megjavítani, de a téglá nem volt elég kemény, hiába vágtam vele jó nagyokat a nittszegre, semmit se ért az egész, csak az iskolásnadrágom meg a kezem lett tiszta téglapor.

Délutánonként nem sokan jártak az ösvényen, ott ültem már vagy félórája, egyedül csak Miki bácsi ment el a csorgó felé, köszöntem neki, mert nem féltem tőle, pedig a többiek meséltek róla, arról, hogy miket csinált a háború alatt, még mielőtt elvesztette volna a látását, mindegy, velem mindig kedves volt, most is, mikor ráköszöntem, megállt és felém intett a fehér botjával, úgy mondta, hogy szervusz Dzsátá, mindenkit egyből megismert a hangjáról, vak léte jobban tudta, hogy merre jár, mint sok más ember, nála volt a három literes füles korsója, tudtam, hogy azért megy a csorgóra, mert egyszer valaki azt hazudta neki, hogy ha egy éven át minden nap megiszik három liter vizet a Királykútról, akkor vissza fogja kapni a látását, szóval rajta kívül senkivel nem találkoztam, ott ültem és a bicskám kalapáltam, és azon gondolkodtam, hogy milyen rossz lehet vaknak lenni, örök sötétségben élni, úgy, hogy csak egy bottal lát az ember, és épp mikor erre gondoltam, hátulról egyszer csak befogta valaki a szememet.

Vártam, hogy megkérdezi, hogy ki az, próbáltam is már kitalálni, jól befogta a szemem, úgyhogy semmit se láttam, elég nagy keze volt, azt egyből éreztem, meg azt is, hogy

dohányszagúak az ujjai, Janka nem lehetett, mert ő sose cigarettázott, Feri se, mert ő meg elutazott egy hétre a nagyanyjához. Jól van, mondtam, Laci, engedj el, látod, egyből kitaláltam, hogy ki vagy, de a két tenyér még mindig a szememre tapadt, valahogy úgy éreztem, mintha egyre erősebben szorított volna, jól van, akkor nem Laci vagy, mondtam, de ne csaljál, mert ha nem kérdezed meg, hogy ki az, akkor miből ismerjelek meg?

De erre se szólt semmit, hanem lassan elkezdte hátrafele húzni a fejem, hogy egész megfeszült a nyakam, a hátam meg nekinyomódott a pad deszkájának, menj a brantba, mondtam, menj a brantba bazeg, ne csaljál, mert agyonverlek, de erre se engedett el, próbáltam elhúzni a fejem, de keményen fogta, mondtam neki, hogy vigyázzon, mert kés van nálam, és akkor egyszer csak megéreztem a nyakamon a leheletét, ahogy odahajolt egész közel a fülemhez, és belesuttogta, hogy igen, Dzsátá, kés van nálad, épp ez a baj, mert az nem a te késed, mert azt a kést te az öcsémtől csaltad el, és akkor, ahogy meghallottam a hangját, már egyből tudtam, hogy Nagyprodán az.

Mondtam is rögtön, hogy jól van, Prodán, visszaadom, egyből, visszaadom, csak engedjél el, mert nagyon megijedtem, mert Nagyprodán volt a legerősebb gyerek a negyedben, mikor kitették az iskolából, az apja dolgozni küldte, és ott nagyon megerősödött, és akárkit meg tudott verni, nem félt senkitől, szóval akkor Prodán levette a tenyerét a szememről, és az egyik karját beakasztotta a nyakamba és hátrahúzta a fejemet, úgy hogy alig kaptam levegőt, és közben a másik kezével lenyúlt és kivette a bicskát a kezemből. Meg kéne verjelek, mondta, aztán elengedte a nyakam, megkerülte a padot, megállt előttem, egy nagy szögletes hátitáska volt a vállára véve, olyan, mint egy iskolatáska, csak nagyobb, azt levette, odatette a pad szélére, az én iskolatáska mellé, közben a nadrágjába törölte a bicskáról a téglaport, nézd meg mit csináltál vele, mondta, megrázta a fejét, szét kéne üsse a pofádat, mondta, de nem ütött meg, csak leült mellém a padra, jó mondta, lehet, hogy most nem nyúlok hozzád, de ha még egyszer megtudom, hogy az öcsémmel kártyáztál, akkor agyonverlek, érted, most csak a pénzedet veszem el, úgyhogy szedjél csak elő szépen mindent a zsebedből, én erre nem válaszoltam csak megráztam a fejem, tudtam én, hogy nincs semmi pénzem, de azért belenyúltam mégis a zsebembe, de tényleg nem találtam semmit, és akkor mondtam is Prodánnak, hogy nincs pénzem, de ha lenne, akkor odaadnám neki, becsület szavamra odaadnám, és ha vár egy napot, akkor lehet, hogy tudok szerezni valamennyit, de most tényleg nincs nálam semmi, Prodán erre megrázta a fejét, ne hazudj nekem Dzsátá, mondta, aztán intett a bicskával, hogy keljek fel a padról, mutatta is, hogy hova álljak, oda az ösvény közepére, most megnézzük, hogy nem-e csörögsz-e mondta, na szökdössél csak szépen egy helybe egy kicsit, mondta, aztán intett, hogy

kezdhetem, integetett is, hogy fel-le, fel-le, de tényleg nem volt nálam semmi pénz, úgyhogy nyugodtan ugráltam, tudtam, hogy úgyse fog megcsörrenni semmi se a zsebembe, Prodán is tudhatta, mégis ugráltatott vagy két percig, egész kimelegettem, mikor végre intett, hogy hagyjam abba, éreztem, hogy le vagyok izzadva, jól van, látom, nem hazudtál, mondta, akkor most leülhetsz.

Én erre megráztam a fejem, nem maradhatok, haza kell menjek, mondtam, de Prodán csak legyintett, bazeg Dzsátá, azt mondtam, leülhetsz, aztán rávágott a pad deszkájára a tenyerével, úgyhogy leültem, de nem néztem Prodánra, inkább csak a teniszcipóm szakadásait néztem, úgy vártam, hogy mi lesz, de Prodán egy darabig semmit se szólt, aztán mégis csak megszólalt, Dzsátá, igaz, hogy te két évig tanultál zongorázni, kérdezte. Azt hittem, hogy rosszul hallom, de nem kérdeztem vissza, csak bólintottam, eszembe jutott a zongoratanárnő meg a nádpálcája, ahogy időnként rávágott a vállamra vagy a kezemre, ha nem úgy tartottam, ahogy kell. Nagyprodánra néztem, még egy év se volt, mondtam, mikor apámat elvitték, el kellett adjuk a pianínót, mert kellett a pénz, Prodán erre hátbavágott, Dzsátá, bazeg, egy évig tanultál, mondta, akkor te nagyon kell tudjál, úgyhogy engem is meg fogsz tanítani, mert egy hónap múlva itt a nyári jó idő, kezdődnek az esküvők, és addig meg kell, hogy tanuljak, addigra nagyon kell, hogy tudjak.

Megráztam a fejem, nem lehet, mondtam, meg én amúgy se tudok már semmit, régebb is csak a számárindulót tudtam, azt se rendesen, amikor ezt mondtam, majdnem elröhögtem magam, Nagyprodánnak, iszonyú nagy lapátkezei voltak, meg tiszta horzsolás volt az ökle a sok téglarakástól, és verekedéstől, próbáltam behúzni a hasamat, hogy ne kelljen annyira röhögjek, túl nagy neked a kezed a zongorázáshoz, mondtam, közbe a szám sarka mind felfele akart görbülni, de nem akartam, hogy Prodán hasba vágjon, úgyhogy mégse röhögtem, a zongorához legalább három év kell, mondtam. Prodán erre elvigyorodott, na ne viccelj Dzsátá, biciklizni három nap alatt meg lehet tanulni, meg én úgyse zongorázni akarok, honnan szedjek én zongorát, hanem azt akarom, hogy ezzel tanítsál meg, aztán a könyökével belevágott abba a nagy fekete táskába, amit azelőtt odarakott maga elé a padra, ezzel a kurva harmonikával, ezzel, mondta és megint belevágott könyökkel a táskába, aztán a szíjától fogva odavette a térdére, kinyitotta és kivett belőle egy ilyen összeomlott tangóharmonikát, itt van, mondta, apám szerezte, most ki akar venni az építkezésről, és esküvőkre akar küldeni muzsikálni, mert azt mondja, hogy abba, mocskos nagy pénz van, a zenélés meg különben se munka, úgyhogy könnyen meggazdagodhatunk. Erre én a harmonikára néztem, és egész elmúlt már a röhöghetnékem, akkor biztos örülsz, mondtam, mert nem túl jó ott neked az építkezésen, de

Prodán csak megrázta a fejét, először örültem, mondta, gondolhatod, de az a baj, hogy nem hallom a hangokat, sehogy se hallom a különbséget, és máma azt mondta a tanár, hogy nem gyakoroltam, és ne menjek többet, pedig csak protekciósan foglalkozott velem, mert mikor kitétek az iskolából, elvették a vörös nyakkendőmet, úgyhogy azóta nem járhatok a pionírházba, és ez a harmonikatanár ottan tanít, s ezért fogsz most helyette te tanítani, hogyha nem akarod, hogy agyonverjelek, de ne ilyen akkordokra tanítsál, hanem azt mutasd meg, hogy kell mozgassam az ujjaimat, meg, hogy mikor, melyik gombot kell megnyomni, hogy ki tudjam belőle hozni a hangot, azt biztos meg tudom tanulni, mert nekem nagyon jó a kézügyességem, mert muszáj, hogy megtanuljam, érted Dzsátá, muszáj.

A végére már majdnem kiabált, de most nem úgy, ahogy akkor, mikor megugráltatott, most másképp, nem olyan hangosan, de sokkal félelmetesebben, én meg nem tudtam, hogy mit mondjak, csak néztem a harmonikát, egész nagy volt, rengeteg gomb, meg billentyű volt rajta, és tudtam, hogy Prodán mindjárt oda fogja adni a kezembe, hogy játsszak rajta, hogy játsszak el egy nótát, valami mulatóst valami szép esküvői zenét, és akkor kiderül, hogy tényleg nem tudok, és akkor Prodán nem fogja elhinni, hogy tényleg nem tudok, hanem azt fogja gondolni, hogy direkt csinálom, azért, mert nem akarom megtanítani, és akkor nagyon meg fog verni, boxerrel fog nekem jönni, és közben láttam, hogy Prodán várja, hogy szóljak már valamit, de a torkom egészen összeszorult, még mindig a harmonikát néztem, azokat a fekete hajtásokat az összenyomható részén, meg a hajtások vasalatait, és aztán csak megszólaltam, nagyon nagy, nagyon nagy ez a harmonika, ezt mondtam, egész meg is lepődtem azon, hogy mit beszélek, rendes felnőtt hangszer, mondtam, Prodán meg bólintott, az hát, mondta, és még valami mást is mondani akart, de elharapta a szót, megláthatott valamit, mert hirtelen a szája elé kapta a kezét, úgy mutatta, hogy én is hallgassak, pedig nem is akartam én semmit se mondani, de azért lassan hátranéztem, mert látni akartam, hogy Prodán mitől hallgatott el, hát csak Miki bácsi jött visszafelé a csorgó felől, a fehér botjával tapogatta maga előtt az ösvényt.

Prodán megfogta a karomat, hogy ne mozduljak, és akkor egyből eszembe jutott, hogy hol láttam én ezt a harmonikát, a Miki bácsi nyakába, a Miki bácsi harmonikája volt, nyaranta azzal szokott zenélni a főtéren, a lovasszobor előtt, a zenével gyűjtötte a kalapjába a sörre, borra és pálinkára valót, a fejemmel Miki bácsi felé intettem, közben felhúztam a szemöldököm, úgy kérdeztem szó nélkül Prodántól, hogy igazam van-e, ez tényleg az ő harmonikája, és abból, ahogy megrázta a fejét, egyből tudtam, hogy igenis a Miki bácsi harmonikája, és akkor, ahogy Prodán megmozdult, kipattant a harmonika rögzítőszíja, és a harmonika megtelt levegővel, és halkán zendült egyet, és akkor Miki bácsi megállt és hátrafordult, láttam, hogy félredönti a fejét

és úgy hallgatózik, és közben a harmonika majdnem leesett, és ahogy Prodán megfogta, nehogy leessen a harmonika újra megzendült, és akkor az öreg elindult a pad felé, és megállt előttünk, kérem vissza, mondta, kérem vissza a harmonikámat, és előrenyújtotta a fehér botját, a harmonika felé, mintha meg akarta volna kopogtatni vele, de akkor Prodán elkapta a bot végét, és kirántotta az öreg kezéből, ez már nem a magáé, ez a harmonika, mondta, ezt az apám elnyerte magától, nem kellett volna ostáblázni vele, mondta, az öreg erre a levegőbe legyintett, nagy dolog, egy vak embert megverni, mikor én a hang után kell kitaláljam, hogy hányast dobok a kockával, apád úgy csalt, ahogy akart, ezt te is nagyon jól tudod, úgyhogy adjad vissza csak szépen a hangszeremet, mondta, a pad felé lépett, de akkor Prodán hasba bökte a fehér bot végével, vigyázzon, nehogy megbotoljon, mert elesik, aztán beveri a fejét, aztán ki tudja mi lesz, mondta az öreg, akkor felém fordult, láttam, hogy elfintorodik, Dzsátá fiam, te még itt vagy, ezt kérdezte, én meg mondtam, hogy igen, de sajnos, azt nem mondtam, azt csak gondoltam, jól van akkor hozza ide szépen a harmonikámat, mondta erre Miki bácsi, de én persze nem vittem, mondtam is, hogy nem lehet, de Miki bácsi megrázta a fejét, mi van, félsz ettől a szaros Prodántól, kérdezte, én nem válaszoltam, Prodán válaszolt helyettem, fél hát, mondta, mért, maga nem fél, Miki bácsi erre nem mondott semmit, csak lépett egyet a pad felé, közben levette a fekete szemüvegét, én nem félek, én katona voltam, mondta én szembenéztem már egypárszor a halállal.

Sose láttam még Miki bácsit a fekete szemüvege nélkül, nem is akartam odanézni, nem akartam látni, hogy mi van a szemével, de valahogy mégis oda kellett, hogy forduljak, hát két fekete lyuk volt csak, még a szemhéjai is hiányoztak neki, egész olyan volt, mint egy halálfej, tiszta sötétség volt mind a két szemüregébe, és úgy látszott, mintha egész mély lyukak lettek volna, Nagyprodán is odanézett és kiesett neki a kezéből a fehér bot, és semmit se szólt, és akkor az öreg kiszólt, és akkor az öreg kinyúlt, és tapogatózva megkereste a harmonikát, és elvette a Prodán öléből, aztán letette a földre a korsót, és felvette a vállára a harmonikát, és mikor már egészen rajta volt, akkor újra visszatette az orrára a szemüveget, és Prodán ekkor végre meg tudott szólalni, adja vissza, mondta, mert agyonver az apám, de Miki bácsi erre semmit se mondott, csak rátette a kezét a gombokra és billentyűkre, és széthúzta a harmonikát, és ahogy összenyomta és játszani kezdett, egész úgy láttam, hogy egyáltalán nem is mozognak a kezei, de a harmonika nagyon hangosan szólt, pattogó vad zene volt, amit játszott rajta, éreztem, hogy megmozdul a kezem a ritmusára, és a lábam is megmozdult, a talpammal kopogtam a földön a ritmust, de akkor Miki bácsi egyszerre összenyomta a harmonikát, és hirtelen csend lett, mit csináltál ezzel a szegény harmonikával, kérdezte Prodántól, mert már nem szól úgy, mint régen.

Prodán erre csak megvonta a vállát, lehet, hogy csak maga felejtett el játszani rajta, mondta, mondjuk, azért még mindig tud rendesen. De most mégis vissza fogja nekem adni, mert ha nem, akkor megmondom az apámnak, és lehet, hogy tőlem nem fél, de apámtól biztos, mert az én apámtól mindenki fél.

Láttam, hogy Miki bácsi megrázza a fejét, az apád egy gyáva senki, mondta, és te se vagy jobb nála, és különben is minek neked ez a hangszer, úgyse tudsz mit csinálni vele, nem tudsz játszani rajta. Prodán egészen elvörösödött, majd maga megtanít, mondta, rám nézett, Dzsátát akartam megkérni, de maga sokkal jobb lesz. Akkor majd én fogom táncoltatni az embereket, hogy hadd mulassanak. Miki bácsi megrázta a fejét, azt hiszed, hogy képes volnál rá, azt hiszed, meg tudnád tanulni, megint megrázta a fejét, na lássuk mondta, közben intett Nagyprodánnak, hogy menjen oda, lássuk lesz-e belőled zenész?

Prodán először nem mozdult, de akkor Miki bácsi rámordult, mi van, még ehhez is gyáva vagy, és akkor Prodán mégiscsak felállt és odament az öreghez, az meg közben levette a válláról a harmonikát, aztán mikor Prodán odaért elé, kinyúlt, elkapta a vállát, és odarántotta magához, megint mondta neki, hogy ne féljen, aztán mögé lépett, közben a kezébe adta a harmonikát, mondta, hogy vegye a vállára, Prodán fel is vette, akkor Miki bácsi szorosan mögé állt, a két kezét rátette a Prodán két kezére, mondta neki, hogy engedje el magát, lazítson, aztán együtt rátették a kezüket a billentyűkre és a gombokra, és Miki bácsi mozgatni kezdte a Prodán ujjait, és akkor a harmonika egyszer csak megszólalt, először csak összevissza hangok jöttek ki belőle, aztán lassan kialakult valami dallamszerűség, először nem ismertem fel, de aztán rájöttem, hogy mi lehet, egy katonanóta volt, mikor kicsi voltam, még apám énekelte, de a szövegére nem emlékeztem, csak a dallamára, szóval ezt játszották, de nem pontosan, a hangok valahogy félrecsúsztak, a ritmus is megváltozott, az egész nóta lelassult, nem volt annyira pattogós, Miki bácsi akkor odahajolt Prodán füléhez, és súgott neki valamit és akkor a harmonika egy pillanatra majdnem elhallgatott, egyetlen hangot tartott ki hosszan, és Miki bácsi akkor hátulról a Prodán vállára támasztotta az állát és láttam, hogy Prodán behunyja a szemét, és akkor egyszerre új dalba kezdtek, ezt én még sose hallottam, nagyon bonyolult dal volt, tele hirtelen akkordváltásokkal, úgy szólt, mintha két külön nóta keveréke lenne, nem gondoltam volna, hogy egy harmonika ilyesmire képes, azelőtt ilyet még egyszer se gondoltam, Miki bácsi meg mozgatni kezdte a fejét a ritmusra, és akkor Prodán is elkezdte lassan mozgatni a fejét, és közben a nóta egyre gyorsult, láttam, ahogy a Prodán ujjai, meg a Miki bácsi ujjai a billentyűkön és a gombokon járnak, volt, amikor nem is tudtam, hogy melyik melyiké, úgy láttam, hogy a Prodán már magától játszik, Miki bácsi már nem is irányítja, közben meg mintha még táncoltak

is volna, már az egész testüket mozgatták a zene ütemére, olyan volt egészen, mintha egyhelyben ugrálnának, a Miki bácsi orráról majdnem lecsúszott a fekete szemüveg és akkor a dal még hangosabb lett, és akkor Prodán egyszer csak kinyitotta a szemét és eltorzult az arca, és elrántotta a kezét a billentyűkről, és kiáltott valamit, a zenétől nem hallottam, hogy mit, de egy káromkodás lehetett, mert hátrafelé rúgott, meg a könyökével is megpróbálta megütni Miki bácsit, de az öreg keményen foghatta, mert Prodán sehogy se tudott a fogásából szabadulni, előrelépett, úgy próbált elfordulni, a harmonika még mindig rajta volt, mikor sikerült végre elszabadulnia, nem lett egészen csend, a harmonika még mindig nyöszörgött, de most már hallottam, hogy Prodán mit kiabál, káromkodott, kurvaanyázta Miki bácsit, meg lemocskostrógeresztte, az öreg meg majdnem leesett, attól, hogy Prodán ellökte magától, ő is kiabált, azt, hogy Prodán gyáva, és sose fog megtanulni harmonikázni, soha az életbe, mert nincs benne kitartás, Prodán meg erre nekiugrott az öregnek, megöllek, te mocskos buzeráns, ezt kiáltotta közben, és láttam, hogy benyúl a zsebébe és előveszi a halnyelű bicskát, Miki bácsi meg érezhette, hogy mi lesz, mert próbált félre lépni, összevissza hadonászott, de Prodán egyenesen a hasába szúrt a késsel, akkor egyszerre mind a ketten felkiáltottak, Miki bácsi egy pillanatra rágörnyedt a harmonikára, aztán hátralépett, megbotlott a korsójába, és megint majdnem elesett, Prodán meg a szájába vette a kezét, és láttam, hogy véresek az ujjai, a bicska meg nem volt sehol, és mikor Prodán felém fordult, akkor vettem csak észre, hogy ott van beleszúródva a harmonika egyik hajtásába, és akkor már egyből tudtam, hogy mi történt, a kés rácsukódott Prodánnak az ujjaira, és megvágta a kezét, és aztán, mikor Miki bácsi előregörnyedt, akkor beleszúródott a harmonikába, szóval ez történhetett, és közben Miki bácsi megfogta a korsóját, és négykézláb odamászott az ösvényhez, aztán, mikor megtalálta, felállt, és a botja nélkül elindult a tömbházak irányába. egészen gyorsan ment, szinte futott, Prodán meg leült a földre, és az inge ujjába dörzsölte a sebet a kezén, és lihegett, aztán rám nézett, és azt mondta, hogy ha megtudja, hogy elmondom valakinek, hogy mit láttam, akkor agyonver, és én mondtam, hogy jól van, nem mondom el senkinek, és Prodán akkor levette a válláról a harmonikát, és akkor vette észre, hogy ott a kés beleszúródva, káromkodott egyet, aztán kihúzta és felállt, a Miki bácsi fehér botja még mindig ott volt a pad mellett, lehajolt, felemelte, aztán leült megint mellém, Miki bácsi után nézett, tököm se lesz zenész, mondta, aztán kettétörte a térdén a botot, a két darabot meg hátradobta a pad mögé a földre.”⁴⁴

⁴⁴ Dragomán György: *A fehér király/ Muzsika*; Budapest; Magvető; 2009.

Az iszap filmjelenetek:

Kóber Ágnes (30.) és férje gyereket szeretnének. Ágnes meddő. A több éves próbálkozás, a legkülönbözőbb orvosi módszerek, kezelések lassan felőrlik az addig biztosnak látszó házasságot. Férje számára elfogadhatatlan az örökbe fogadás lehetősége, a gyerek csak vér a véréből lehet.

Végső elkeseredésükben Ágnes Erdélybe utazik, Szovátra. A helyi gyógyiszapnak állítólag csodás ereje van: segítségével legyőzhető a meddőség. Férje fizeti az utazást és az egy hónapos gyógykezelést.

A Medve tó melletti hotelben a betegek minden luxust megkapnak, hogy a kezelést elviselhetőbbnek érezzék. Mégis a kúra hetei eredménytelenül telnek. Ágnes minden este férjével beszél skype-on, igyekezik jó színben láttatni a kezelést. Ekkor tűnik fel Boiko Punka Zindelo, akiről az a hír járja, hogy szexuális képességeinek és spirituális karizmájának köszönhetően bármilyen nőt képes teherbe ejteni. A környéken szinte vallásos áhítat övezi a hírhedt mágust. Ágnes felkeresi Boikot aki a gyógyfürdő egyik karbantartójaként dolgozik, a férfi először elutasítja a nőt, próbáknak veti alá, hogy egyáltalán alkalmas-e a terápiára. A nő nem szól a férjének arról, hogy milyen rendhagyó módszert választott. Boiko különféle stációkon viszi keresztül Ágnest. A kálvária testileg és lelkileg is megviseli és átformálja a nőt.

Ágnes egyre jobban Boiko hatása alá kerül, eltelik az egy hónap, megtörténik az aktus és Ágnes valóban megtermékenyül. Hazamegy férjéhez, és úgy tervezi, hogy ha kiderül, hogy terhes, majd elhiteti férjével, hogy tőle van a gyerek. A hosszú távollét után kapcsolatuk megváltozik, elhidegülnek egymástól, amihez hozzájárul Ágnes titka. A nő mire megszüli a gyereket rájön, hogy a Boikoval eltöltött idő alapjaiban változtatta meg az életét. Ágnes egy reggel úgy dönt, hogy fogja gyermekét és elhagyja Gábort. Köszönés nélkül megy el. Úgy képzeletben, hogy visszamegy Boikohoz és együtt felnevelik a gyereküket. Az erdei faháznál a távolból nézi Boikot, aki a tyúkokat eteti, pontosan, mint mikor legutóbb látták egymást. Ágnes közelít a házhoz, mikor egy nő lép ki az ajtaján. Bemegy a csirkék közé, és az ólból néhány tojással tér vissza. Nagyon otthonosan mozog. A két ember között olyan harmónia van, ami közte és Boiko között sosem volt. A gyermeke felsír, amire Boiko felkapja a fejét. Ágnes hátrébb lép a fák közé és aztán eltűnik az erdőben.

Jelenetek

7. Jelenet, belső, este

Ágnes belép a termálfürdő földalatti forrástermébe. Szűk, kellemetlen szagú, frusztráló környezet. A vájt kőfalakat vékonyan már belepte a vízköves rozsda. A teremben több férfivel fut össze, Boiko-t keresi.

A férfi létrán áll, Ágnes nem látja az arcát.

Boiko

Egy pillanat és végzek.

Ágnes zavarodottan nézelődik.

Ágnes

És utána? Most... vagy... majd?

A férfi lemászik a létráról, végigméri Ágnest, törölgeti a kezét, Ágnes szótlanul figyeli a férfit. Boiko elindul egy irányba, Ágnes folyamatosan az eddigi kezelésekről beszél.

Ágnes

Fehérjeterápiával kezdtük. Aztán felírták a falmaotrexint...

Közben elvégezték a szokásos vizsgálatokat... Mindegy...

Ágnes láthatóan tájékozottabb a témában, mint Boiko, de a férfin egy pillanatnyi zavartságot sem lehet felfedezni. Beérnek egy oszlopokkal teli hatalmas terembe, Ágnes egészen aprónak tűnik a térben. Boiko elkezd levenni a melós ruháját, elfordul egy pillanatra, Ágnes félreértve a szituációt leveszi a nadrágját, mintha orvosnál lenne, rutinosan, megszokásból, szinte nem is feszeng, mintha tudná, hogy mire számíton. Boiko nem reagál semmit. Ágnes vár. A ruháit szorongatja.

Boiko

Miért gondolod, hogy tudok neked segíteni?

Ágnes szabadkozik.

Ágnes

Azt mondták, hallottam másoktól, sokaknak sikerült... azt hallottam, hogy maga képes rá.

Boiko nyugodt hangon válaszol a még mindig félmeztelen Ágnesnek.

Boiko

Nem az számít, hogy én képes vagyok-e rá...

Ágnesnek torkán akad a szó. Boiko elindul a térből, Ágnes egy másodpercre egyedül marad, magára kapkodja a ruháit, és követni kezdi Boikot. Kiernek a térből a fürdő folyosójára, a hirtelen fénytől a nő hunyorogni kezd, már felöltözve ácsorog egy helyben.

Ágnes

Előtte vagy utána fizessek?

Boiko egy csokoládé automatához lép, kotorászik a zsebeiben –

Boiko

Tudna adni 5 lejt?

Boiko beleharap a csokiba. Ágnes felé nyújtja, hogy harapjon bele, a nő nem teszi meg, Boiko gúnyosan mosolyog.

Boiko

Én sem vonzódok magához.

Boiko elindul a folyosón magára hagyva Ágnest. A nő utána kiállt.

Ágnes

Van nálam 3000 lej!

Boiko anélkül, hogy visszafordulna;

Boiko

Nem a pénzen múlik.

34. Jelenet. Külső, majd belső, nappal.

Az aktus után a kertben Ágnes öltözködni kezd. Boiko is öltözik, nem néznek egymás szemébe. Megtörtént. Ágnes valószínűleg azon mereng, hogy teherbe esett-e, valamilyen meggyőződés félét látunk az arcán, de semmiképpen sem felszabadultságot. Boiko eteni kezdi a kertben lévő állatokat, felszedi a tyúkok alól a tojást, bemegy a faházba, Ágnes követi. Boiko főzéshez készülődik, közben sorolni kezdi a buszmenetrendet. Ágnes pakolászik.

Boiko

Van 11-kor, azt már nem éri el. A következő 6-kor indul, a megállóig 1 óra az út.

Ágnes

Nem baj.

Boiko tojást süt, megfűszerezi, belekortyol a langyos, friss kecsketejbe. Ágnes bőröndjével áll az ajtóban, nézi a férfit.

Ágnes

Indulok

– ismétli kételytől, félelemtől, idegességtől, leginkább kimerültségtől elgyengült hangon. Boiko megfordul, kezében tányér, villával eszi a tojásrántottát, közben szeméit Ágnesre emeli. Lassan forgatja szájában a falatokat. Tekintete nem rideg, kicsit tétova. Felszúr egy darab tojást, Ágnes felé nyújtja, Ágnes elmosolyodik, nem fogadja el, Boiko szintén elmosolyodik, a szájába teszi a falatot. Összenéznek, ez az első, barátságos és szinte őszinte mosolyuk. Ágnes kilép az ajtón, ügyetlenül csukja be maga után. Boiko tovább eszik, Ágnes az alig kitaposott ösvényen magabiztosan menetel.

Búgócsiga 1. feladat

NAPPALI. BELSŐ. NAPPAL.

Fiú ül a padlón, törökülésben. Előtte egy lány figyel a fiút. A fiú meredten babrálja a búgócsigát, pörgetni kezdi. A lány nézi, de a fiú nem néz rá. Türelmetlenül mellé ül a földre.

LÁNY

Mit akartál mondani?

A fiú gondterhelten sóhajt (a dialóg alatt egyre gyorsabban nyomogatja a csigát).

FIÚ

Várj egy picit!

LÁNY

Hagyd már azt a szart.

FIÚ

Légy szíves nyugodj meg.

LÁNY

Én? Én nyugodt vagyok, bazdmeg.

A bugócsigára nagyot nyom a férfi kétségbeesetten, amitől magától kezd gyorsulni a csiga. A férfi elfordítja tekintetét, arcán látszik, hogy sajnálja a kénytelenül meghozott, visszafordíthatatlan folyamatot. A lány lefegyverzi a csiga sebessége, amit emberi szem már képtelen felfogni. A lány ugráló szemei hirtelen megdermednek, ahogy a tér és idő is. A férfi nehezen a nőre emeli könnyes tekintetét.

FIÚ

Nem bírom már tovább. Ne haragudj!

A fiú feláll, még utoljára ránéz a mozdulatlan arcra, a szobára, és megcsókolja.

FIÚ

Hülye picsa.

A bűgőcsiga elkezd lassulni, a srác észreveszi, majd sietősre veszi. Az ajtó csapódik, egy mentőautó szirénája berobban a távolból, a lány pislog egyet, majd újra itt folyik az élet. Döbbsen körbe néz. A bűgőcsiga finoman billeg a földön. A lány arcán látjuk, hogy nem érti a helyzetet.

LÁNY

Kicsim?

Feláll, keresi a fiút, de sehol sem találja. Arcára kiül, hogy kétségbe vonja a saját józanságát (mintha csak álmodta volna). VÉGE

Bűgőcsiga 2. feladat

ALBÉRLET. BELSŐ. NAPPAL.

Egy albérlet ajtajában várja Zsófi (23) a lépcsőn érkező párját (aki szakítási szándékkal érkezik). Olivér (25) kerülve a lány tekintetét, hivatalból szájra pusztit nyom, durva mozdulattal, (szinte mintha már lefejelné). Kabát, cipő marad, bemegy egyenesen a nagyszobába. A lány kissé értetlenül utána megy. A fiú bámulja a padlót, sóhajtozik -látszik, hogy valami baja van.

Zsófi

Mi a baj?

A fiú lassan Zsófiira néz, mondana valamit, de képtelen megszólalni. Visszanéz a padlóra, szorongani kezd. A lány közelebb ül, elkezd a hátát simogatni (a padló felől látjuk a fiú reakcióját erre, amit Zsófi nem: feszültebb lesz az érintéstől).

Zsófi

Biztos nincs ekkora baj, csak ráfeszülsz...

Naa..

Olivér

Áh, felkúrták az agyam.

Zsófi

Már megint a tűzőgépes?

A fiú felsóhajt, elkezd a szemét dörgölni. Zsófi úgy veszi, hogy beletrafált, ezért rákezd (közben Olivérnek egyre inkább elege lesz, le akarja állítani a monológot.)

Zsófi

(félíg röhögve, a végére indulatossá válva)

Hihetetlen az a faszi, komolyan.

Mintha klimaxolna!

Hogy lehet azon kiakadni, hogy valaki kölcsönveszi a tűzőgéped?

De komolyan.

Ezt a kicsinyességet!

Mi lesz a következő?

A cukor? Faszkalapok ezek az irodisták, komolyan.

Világtalan az összes.

Zsófi nem veszi észre, hogy indulatában már a párját is végigsértette kijelentésével.

Olivér

Szar meló, igen...otthagynom. Megfulladok.

Zsófi

De előtte kellene keresned egy másikat!

Olivér

Nem bírom már, ne haragudj. Kizsigereltek. Muszáj pihennem.

Zsófi

(csillogó tekintettel)

S egy hétig csak aludnánk!

Olivér

Most talán jobb lenne egyedül...egy kicsit.

Zsófinak ez nem esik jól, fordított pszichológiával próbálkozik.

Zsófi

Ha erre van szükséged...

Olivér

Köszí, hogy megérted...most szerintem megyek is.

Zsófi

(a srágra kapaszkodva)

Mii? Már most? Maradj még!

Olivér

A nyakamba szakadt pár határidős faszság, végeznem kell vele.

Zsófi láthatóan megsértődik.

Zsófi

Hát ezért kár volt jönnöd...

Olivér

Ne haragudj!

Olivér megfogja a lány kezét, kényszermosoly, elindul. Zsófi dermedten áll a szoba közepén, szeme lassan fátyolos lesz (de fel sem merül benne, hogy szakított vele Olivér).

UTCA. ESTE. KÜLSŐ.

Az utcán a taxi előtt áll Zsófi, kezében egy doboz, tele cuccokkal (fogkefe, ruhák, könyvek, bűgócsiga) a srác érkezik a ház elé.

Zsófi

(kérlelhetetlenül)

Bocs, de eddig vártam.

Olivérnek nyomja a dobozt, a srác láthatóan megkönnyebbül, de még illemből játssza az értetlent.

Olivér

Ezt most csak így?

Nem beszéljük meg?

Zsófi

(dühös mosollyal)

Épp eleget hallgattál.

Olivért meglepi a reakció, de igazat ad Zsófinak. Szégyelli, hogy kitette a reménykedésnek.

Zsófi mielőtt beül a taxiba, még fagyosan visszapillant és behuppan. VÉGE

Bűgócsiga 3. feladat

VIDÉKI VONATÁLLOMÁS. NAPPAL. KÜLSŐ.

Egy fiú és a lány sétálnak egymás mellett az állomáson. A lány csinosan van felöltözve, a fiú kicsit hanyag. A fiú kezében virágcsokor. A lány feldúltan beszél a fiúval. A fiú csak hallgatja az őt érő vádakot.

LÁNY

Most komoly ebben a pulcsidban kellett jönnöd? Direkt kimostam neked a pirosat. Be is készítettem. Nem lehet erre figyelni? (...) Most megint az lesz, hogy én basztatlak, de figyelj, a hajad sem tudta megmosni. Ennyire vagyok neked fontos, látom.

A fiú csak hallgat, elnéz a távolba. Egy padon egy anyuka ül, előtte kislánya játszadozik egy bűgöcsigával. A fiú belefeledkezik a látványba. A lány a hangja egyre távolabbinak tűnik, egyre inkább érthetetlen zajjá változik. A lány hangjának a helyét a bűgöcsiga zúgása váltja fel. A fiú ránéz a lányra, akinek folyamatosan mozog a szája. A szavait nem tudjuk kivenni. A fiú ekkor megtorpan. A lány pár lépés után megáll, visszafordul a fiúra. A fiú megindul a lány felé, a kezébe nyomja a virágcsokrot, majd tovább megy.

LÁNY

Hova mész? (...) Hova mész?! Karcsi!

A lány áll a virágcsokorral. A fiú nem néz hátra többet.

FIÚ

WC-re.

Láthatóan nem megy a WC közelébe, csak egyenesen el, a sínek mellett.

Narratívyszerkezet-elemzések:

1. Hitchcock: North by Northwest elemzése – Király Anna

A film első néhány perce szinte valós időben követi a főszereplő tevékenységét. Egyeztet a titkárnőjével, taxiznak, majd kiszáll és találkozik néhány fontos emberrel / üzletfelével. Pár szó beszélgetés után kimegy, és már el is rabolták – megtörténik az a fordulat, ami a cselekmény elindítja.

Ebben az első etapban sikerül hétköznapi tevékenységek közben megismernünk a karaktert: fontos neki az anyukája, kicsit hiú, és folyton beszél.

Az elegáns vidéki házban hosszan beszélget az elrablójával, világossá válik számára, hogy összekeverik valakivel, de erről sajnos nem tud senkit meggyőzni, ezért akarata ellenére erősen leitatják – ebből egy újabb időmúlás következik. A túszejtők összenézéseiből és fenyegető mondataiból sejtjük, hogy Thornhillt szándékukban áll megölni.

A gyilkossági kísérletük félremegy. Az elrablói követik őt, addig, amíg a rendőrség el nem kapja. A néző számára itt derül ki, hogy Thornhill a letartóztatással jár a legjobban. Az őt

elrabló emberek valószínűleg rosszul mérték fel az alkohol hatását, ill. lebontási idejét, mert a vezetés után, az őrszobára kerüléskor üt be igazán a szesz: Thornhill kihallgatás közben az asztalra fetreng és elalszik, mely újabb időmúláshoz vezet.

Ennek a szakasznak az volt a jelentősége, hogy a főszereplő – bár az őt fenyegető közvetlen veszélyt megúsza – mégis belebonyolódott ebbe az ügybe, amihez valójában semmi köze. Rendőrségi eset lett, és innentől fogva nemcsak azért kell küzdenie, hogy elhárítsa a jövőbeli ellene irányuló támadásokat (az őt elrablók részéről), hanem azért is, hogy a rendőrségnek bizonyítsa, hogy nem bűnös az ittas vezetésben, hiszen menekülésben volt.

Ez is a legfontosabb hozadéka ennek a „nyomozós” szakasznak – eddig a néző annak szurkolt, hogy Thornhill kerüljön a rendőrökhöz, mert addig nem férnek hozzá a maffiózók, és a hatóságok még ki is nyomozzák, kik rabolták őt el, ezzel pedig megoldódik minden probléma, a főszereplő újra biztonságban lesz. Ez azonban nem pont így történik, mert a helyszínen való vizitkor senki nem hisz Thornhillnek. Mivel azok a történetrészletek (pl. piásszekrény, folt a kanapén), amelyekre a legjobban emlékszik, meg lettek változtatva és a házban lakó emberek is megjátsszák magukat, senki nem veszi komolyan, amit mond. Emiatt lépéskényszerbe kerül, és muszáj tovább nyomozgatnia önállóan (rendőri segítség nélkül, hogy tisztázza magát).

Eddig egyébként is inkább sodródott az eseményekkel, az elrablás ideje alatt magától értetődő módon, a szökéskor meg kb. kényszerből. Ez az anyukás nyomozás az első olyan döntése, ami már nem muszáj kategóriás, hanem a főhős aktív cselekvése. Eddig reménykedett abban, hogy a dolgok maguktól tisztázódnak, hogy „felülről” érkezik megoldás a problémájára, de ezt a reményt kénytelen volt feladni.

A nyomozási folyamat közben akarata ellenére tényleg George Kaplanné válik a külvilág szemében, mivel bitorolja annak szobáját, felveszi a telefonját, és kényszerből ugyan, de Kaplanként is mutatkozik be. Egyre kétségbeesettebben törekszik, arra hogy megszabaduljon ettől az identitástól, és ennek a küzdelemnek lesz az a vége, hogy még súlyosabb bajba kerül, mint korábban.

A nagy igyekezetében, hogy felderítse az ügyet, gyilkosság gyanújába keveredik. Most már muszáj felderítenie is az eseményeket (mert különben őt csukják le a valódi gyilkos helyett), és közben menekülnie is a rendőrség elől (mert az előző nap tapasztalatai bizonyították számára, hogy nem hisznek neki és nem is végzik rendesen a feladatukat – ők biztosan nem fognak kinyomozni semmit). Ez a gyilkosság a második fordulópont a cselekményben, mert a megoldás helyett a nehezített pálya felé orientálta a szereplőt, és mert

innen már „nincs visszaút”. Amíg az emberhalál meg nem történt, még dönthetett volna úgy a főhős, hogy befizeti a bírságot, és kész, de most már nagyobb a tét.

A titkosügynök-értekezlet egy teljesen új mellékszálát nyit a cselekményben és lehetőséget ad arra, hogy hogy újabb időmúlást érzékeljük a Thornhill-vonalon. A néző számára ez a rövid fejezet megvilágítja azt, hogy a főhős valami nagyobb rosszba keveredett, mint ahogy eddig hittük (nemcsak gengszterek, hanem nemzetközi kémkedős gengszterek útjában van), viszont némileg reménykeltő hatású az, hogy Thornhill nincs teljesen egyedül a problémájával, mert ugyan a rendőrség nem tud az ő ártatlanságáról, a rendőrség felett álló szövetségi szervek igen. Annak ellenére, hogy a néző aggódik, mert ezek a szervek passzívak, kicsit fel is lélegezhet, hogy végső soron nem lesz a szereplő gyilkosként elítélve. Emellett a főhősénél több tudás birtokában nézi a következő eseményeket: tudja, hogy nem létezik Kaplan, és hogy van helyette a főgengszter köreiből egy ügynök (akinek a nézők előtt is annyira védve van az inkognitója, hogy a személyes névmásokról sem derül ki a neve).

A gyilkosság utáni napon van az értekezlet (ez abból derül ki, hogy a helyszínen készült fotó az újságban megjelent), és vélhetően ezen a napon indul el Thornhill is Chicagoba vonattal. A néző amellelt, hogy izgulhat a főhősért, hogy az megússza a rendőröket, annak is szurkolhat, hogy minél előbb jöjjön rá arra, amit mi már tudunk.

A többlettudás birtokában sokkal érdekfezsítőbb egészen a repülőtéri találkozásig figyelni, ahogyan Thornhill egy nem létező ember után kutat, és a nővel való kapcsolat fejlődését is, egészen addig, amíg a gyanúnk be nem igazolódik (Thornhill a gengszterek megbízásából lett elcsábítva).

A vonatós idill egy pontján az ablakon át látott tájkép áttűnik egy majdnem ugyanolyan, de másik képbe – ugyanolyan dombot látunk, csak a naplemente egygel későbbi fázisában. Ezzel az eszközzel van érzékeltetve a főhős és a barátnője között eltelt kellemes idő. A történet több pontján is ilyen áttűnésekkel vannak megoldva az időmúlások, pl. az emberrablásnál, a gyilkosság után, a pályaudvar és az indianai puszta közt stb.

Innentől a néző már bizonyos abban, hogy a nő ártani fog a hősnek, ezért fog extra szurkolni Thornhillnek, mikor az gyanútlanul a vesztébe megy. A chicagói pályaudvar és a kijelölt találkozási helyszín között a távolságot és eltelt időt a két jelenet tempóbeli különbsége is erősíti (amellelt, hogy a történések is indokolják a ritmusváltást). A pályaudvari menekülés-bujdosás zaklatottságához képest erős váltás a sivatagi rész. A hosszan, ráérősen felépített jelenet a kitarított nagytotállal, az egy darab ember az üres tájban mind ezt a lassú, időn kívüli

jellegét erősítik a várakozási szakasznak, melynek csigalassúságához képest annál nagyobb üt az akció, mely kameramozgással, extrém látószögekkel és gyors vágásokkal van feldolgozva. A várakozási fázis azért van így elnyújtva, hogy a néző a többlettudása miatt már tényleg tükön ülve várja, miközben a főhős toporgását nézi, hogy mi lesz szegénnyel.

Az nagyszabású permetezőrepülő összecsapás újabb fordulópont a cselekményben: a néző és a főhős tudása közeledik egymáshoz. Thornhill elveszti a bizalmát a nőben, és túljár annak eszén a megjátszott zuhanyzással. Az árverésen derül csak ki a nő számára, hogy a főhős nem bízott meg benne. A kínos helyzetből a néző azt hihetné, hogy Thornhill jól jön ki, mivel előbb-utóbb ki fog derülni, hogy nem ő a gyilkos, Vandamme-től pedig biztonságban van a rendőrségen.

A titkosügynök feltűnése a reptéren akár egy lezárása is lehetne a filmnek, hiszen a főhős kezdeti célja megvalósul: tisztázva van, nem vadásznak rá többé, mehetne haza. Az eddig külön működő szál (undercover szövetségi cselekmény) el van varrva, a néző ugyanott tart megint tudásban, ahol a karakter. Azonban a főhős számára a film kezdetén kijelölődött célnál fontosabb lett a film közben kialakult igénye: a nő megszerzése. Ezért vállalja el az ügynök-főnök által rábízott küldetést.

Mikor kiderül számára, hogy a főnöke átverte (a nő nem marad belföldön), nagyon ravasz módon megvezeti őt is (mint korábban a nőt a zuhannyal), és újabb magánakciót követ el. Ez megint egy olyan vállalkozása, ami kockázatos, és mellesleg már nem bármilyen vélt vagy valós kötelesség teljesítése (nőről gyanú elterelése), hanem egy autonóm döntés, ami csak az ő igényéről szól.

A film elején rá jellemző eseményekkel sodródás, a saját maga tisztázása helyett már az önálló akarata a fontos – ez a cselekmény csúcspontja és megoldása. A „fentről” érkező happy end (hogy nyugta van a kém-gengszterektől) már nem elég neki, mi több, önként megy vissza a veszélyhelyzetbe, hogy az ügynöknőt megszerezze – passzív áldozatból aktív hőssé lesz.

A happy endhez vezető út onnantól fogva már érdektelen a néző számára, hogy az összes antagonistá szereplő ki lett iktatva, ezért a sziklán kapaszkodásról egyetlen éles vágással kerülünk a korábban beígért vonatás nászút jelenetébe, mely a film lezárása is egyben.

2. A Nagytás tér, idő, cselekmény sorrend- Hajmási Péter

Antonioni filmjét nagyjából tíz évvel ezelőtt láttam, akkor kétszer is, közel egymáshoz. Emlékeimben a történet, a cselekmények sorrendje maradt meg egészen tömören, maga az elbeszélés mód, a tér és az idő kezelése nem különösebben. A filmet újránéztem ezen elemzés megírásához, és természetesen ennek fényében, már sokkal több réteget fedeztem fel benne.

A főhős, Thomas, divat-, és modellfotósként dolgozik. Emellett egy komolyabb hangvételő anyagot is készít, ebbe menekül a számára silány alkalmazott művészetből. Saját projektjéhez készített egyik képén egy holttestet fedez fel, melyről aztán a saját szemével is megbizonyosodik, hogy valóban létezik, nem az ezüstszemcsék véletlenszerű játéka. Ez teljesen felborítja az emberekhez, és a világhoz fűződő viszonyát főleg mikor másodszorra megy vissza, és nem találja a hullát.

A mű egészen éles határvonal mentén két részre osztható, ami a játékidőnek szinte pont a felénél található. Thomas foglalkozását, környezetét ismerjük meg az első egy órában. Szakmai és magánéletének különböző szegmenseibe tekinthetünk be. Látjuk, hogy éppen mivel foglalkozik, ki a megrendelő, emellett párhuzamos munkáit, és az ezekhez való viszonyát is pontosan megismerjük. Mikor azonban az első komolyabb fordulóponthoz érünk, minden megváltozik. Addig hosszú passzázsok, kocsikázások voltak jellemzőek, emellett mégis gyorsan váltják egymást az események. A második felében a filmnek viszont épp ellenkezőleg, belassul az addigi tempó, szinte real-time-ban folynak az történések, de a helyszínek közti átjárások eltűnnek a műből. Az addig megismert terek új részleteket kapnak, vagy más perspektívából látjuk őket. Érdekes, hogy az első egy órában valójában kevesebb idő telik el Thomas egy napjából, mégis sokkal többnek érezzük a sűrítés miatt, és bár hiába lassul a második fele a filmnek, úgy hat, pont a valós időmúlás miatt, mintha tényleg csak egy óráról lenne szó.

Ez az erős váltás egy szimbolikus térhez is kapcsolódik. Thomas betér egy régiségboltba. Ez a jelen idejű tér, mely a múltból itt maradt tárgyakkal van tele, megzavarja az addigi időmúlását a filmnek. Pont a már fent említett paradoxont sűríti egy erős helyzetbe. Ráadásul, amit ott vásárol Thomas, azt később, kissé már elfeledve, kerül kiszállításra lakására, miközben ő éppen egy nőt próbál elcsábítani, ami talán az egyetlen őszinte emberi kapcsolat a film során. Tehát egy múltbéli esemény nagyon erősen kihat a főhős jelenére, illetve a megghiúsult légyott miatt a jövőjére is. Nem véletlen a fotográfia, mint műfaj, mint témamegjelölő elem választása. A folyamatos jelenből ragad ki egy pillanatot, mely rögtön múlttá válik, mégis a kép által valamiféle időtlen emlék tud maradni.

A Nagyítás tereit is két részre bonthatjuk: Thomas lakása, műterme, illetve a többi

külső (park, város, kocsmák). Ezeknek a világa jelentősen eltér egymástól. Thomas lakásának, és egyben műtermének képe, tere részletekben épül fel bennünk. Ezt az absztrakciót erősíti a fotóstúdió amúgy nyilvánvaló tulajdonságait használva a film. A fényképezéshez használt hátterek és díszletelemek sok esetben tükröződnek, vagy transzparensnek, ezzel és a fotózás aktusával egy szubjektív élményünk lesz a térről. Mivel ugyanaz a tér hol önmagában, hol egy színes plexin keresztül, hol egy tükörben látszódik, az egyszerű alaprajzú műtermet akár egy bonyolult kialakítású teremként is felfoghatjuk. De ez a mindent relativizáló élmény a film második felében szinten összes momentumára jellemző. A lenagyított papírképeket mikor előlről látjuk, a fény megcsillan rajta, tehát visszaveri azt, ám hátulról mégis átlátszó. Mikor a bűntény feltárul lassan előttünk, a gyilkos, illetve fegyvere a vártnál sokkal kevesebb szerepet kap, míg a nehezebben kivehető holttest hosszú másodperceket. Semmi nem az, amire elsőre tűnik, a fizikai valóság észlelésünk többször cserben hagy, amit elfogadunk. A fotózás alaptermészete ezt tovább hangsúlyozza, ugyanis az egy szubjektív valóság közvetítés minden esetben.

Majd a végjáték, ami az összes addigi eseményt, eltelt időt, megtett utat megkérdőjelez, végképp kétségbe von mindent úgy a nézőben, mint Thomasban, amit a valósággal, a körülöttünk létező világgal kapcsolatban gondolt a film, és mi magunk. Mindezt mégis úgy éri el, hogy minden akciót indokoltnak tudunk, hisz semmit nem titkol el előlünk a film, mindent ismerünk a főhősről, és arról, ami vele történik.

3. Quentin Tarantino: Ponyvaregény (Pulp Fiction) című filmjének rövid elemzése- Dávid Attila

1. Cselekmény és szerkezet:

A filmnek több ágon futó cselekménye van, melynek különböző szálai nem követik egymást időrendben. Tarantino – a posztmodernhez illő – epizodikus elbeszélést használ; a szüzsét időugrások és visszatérések dinamikája alakítja. Ilyen mód a film hat részre tagolódik.

a. Pumpkin és Honey Bunny

Pumpkin (Tim Roth) és Honey Bunny (Amanda Plummer) reggeli közben eldöntik, hogy bankok és italboltok helyett kirabolják az éttermet, ahol éppen étkeznek. Amikor akcióba lendülnek, a kép kimerevedik – főcím.

b. Vincent és Jules (1)

Jules (Samuel L. Jackson) és Vincent (John Travolta) egy reggelét látjuk, az autóban ülve érdektelen dolgokról – pl.: hamburgerek különböző elnevezéséről – beszélgetnek. Megérkeznek egy épülethez, bemennek, liftbe szállnak és csak ekkor derül ki, hogy miért jöttek: Marsellus Wallace (Ving Rhames), a nagyfőnök ügyében kell eljárniuk. A cél: visszaszerezni egy fekete táskát (minek tartalmára a film során nem derül fény) és megleckéztetni Brett (Frank Whaley) csapatát.

c. Vincent és Mia

Vincent a főnöke, Marsellus Wallace kérésére egy estét feleségével, Mia-val (Uma Thurman) kell töltenie. Vincent elviszi a nőt egy étterembe, ahol vacsoráznak és táncolnak. Vincent dolga, hogy Mia jól érezze magát. Emiatt egy paradox szituációba keveredik, mivel egyszerre kell, szórakoztassa és ellenálljon a nő csábításának. Mikor végre hazaérnek, Mia túladagolja magát a Vincent zsebében talált – kokainnak hitt – heroinnal. Vincent az eszméletlen nőt adrenalin injekcióval éleszti újra Lance (Eric Stoltz), a drogdíler házában. Az életmentő beavatkozás után Vincent és Mia megegyeznek, hogy az eset titokban marad, mindkettejük érdekében.

d. Butch

Butch Coolidge (Bruce Willis) egy bokszoló, aki egy számára fontos mérkőzésre készül. A meccset Wallace megbundázza: Butch-nak – pénz fejében – az ötödik round-ban kiütéssel kell veszítenie.

Butch a megbeszéltek ellenére, nem hogy elveszíti, de (véletlenül?) megöli ellenfelét a szorítóban, minek előzményeként, még magára is fogad. A mérkőzés után – Wallace megtorlása elől – Fabienne-hez (Maria de Medeiros) menekül, aki már a lakásukat elhagyva, egy motelben várja. Kiderül, hogy a nő a legfontosabb dolgot felejtette otthon, a férfi relikviáját, egy aranyórát.

Butch visszamegy lakásukra, hogy magához vegye örökségét. A konyhában talál egy fegyvert. Nem sokkal ezután a fegyver tulajdonosa, Vincent (Wallace bérence) lép ki a mosdóból, aki nem éli túl a találkozást.

Butch úton vissza a motelbe, találkozik a gyalogos Wallace-szal, akit a pirosan áthajtva elgázol. De nem ússza meg, mert őt is elüti egy szabályosan közlekedő autós. Mindketten túlélnek, Wallace üldözőbe veszi Butchot. Berohannak egy boltba, verekezésbe kezdenek, de az eladó lefegyverzi őket. A helyiség pincéjében, megkötözve térnek eszméletükhöz, ahol a boltos és két társa beteges játéknak esnek áldozatául. Miközben Wallace-t megerősöskölik, Butch kiszabadul és megöli az egyik szadistát. Ahelyett, hogy elmenekülne, visszamegy Wallace-ért. Együtt elintézik a másik két erőszaktevőt is, majd megbeszélik, hogy Butch ezúttal szabadon elmehet. Butch a megölt Zed (Peter Greene) motorjával megy el Fabienne-ért; együtt hagyják el a várost.

e. Vincent és Jules (2)

A cselekmény visszatér Vincent és Jules (1) reggeléhez. Brett csapatának egy új tagja kerül elő a mosdóból, aki egy egész pisztolytárnyi golyóval sem képes lelőni a két gengsztert. A döbbenet után szitává lövik a fiút és távoznak a banda egyetlen életben maradt tagjával, Marvin-nal (Phil LaMarr). Vincent az autóban magyarázva véletlenül fejbe lövi Marvin-t, minek után kétségbeesésükben Jimmy-hez (Quentin Tarantino) mennek, hogy eltüntessék a nyomokat. Végül a Wallace által küldött Wolfe (Harvey Keitel) vezényli le a hármójuk által elkezdett munkát, és oldja meg a problémát.

f. Pumpkin és Honey Bunny

Miután Wolf segítségével eltüntetik a hullát, Vincent és Jules beülnek egy étterembe, ahol a film elején látott Pumpkin és Honey Bunny éppen rablásba kezd. Miközben Vincent a WC-n ül, Pumpkin Jules-hez megy, hogy elvegye az ő pénztárcáját is. Amikor a fekete táskára is szemet vet, Jules lefegyverzi, és pisztolyt fog rá. Honey Bunny védve társát, célba veszi Jules-t. Ekkor jelenik meg Vincent, teljessé téve a kört.

Jules mindenkit megnyugtat, majd elmondja a gyilkosságai előtt használt, szokásos bibliai (ál) idézetét (Ezékiel 25.17) – de ezúttal nem öl. Elengedi a két pitiáner bűnözőt – csak a tárcáját kéri vissza, a pénzét nekik adja. Ezután, Vincent-el elindulnak Wallace-hoz, hogy átadják neki a táskát.

2. Műfaji besorolás, karakterjellemzők

A Ponyvaregény kortárs gengszterfilm, mely posztmodern tendenciákat követve több szempontból is epizodikusnak mondható. Egyrészt a töredékes szüzsét épít fel, másrészt a gengszterfilm több alműfaját is ötvözi. Megjelenik benne a *criminal couple* és a *big shot* toposza, a *boksz témájú gengszternoir* tematikus jegyei, a *gengszterparódia*, illetve az *underworld melodráma* zárlatszerkezete – újraértelmezve.

A *criminal couple* alműfaját Pumpkin és Honey Bunny karaktere emeli be a filmbe. A szubzsáner főhőseire jellemző célokkal rendelkeznek: nem a karriervágy, vagy a hírnév vezérli, hanem a pillanatnyi haszonszerzés.

A *big shot*, az igazi, örök nagymenő Wallace személyében jelenik meg: a gang vezetője, aki a szálakat mozgatja. Azonban, Wallace egyben az általa megtestesített *big shot* paródiája is egyben. A kezdeti titokzatos, mindentudó és érinthetetlen nagyságát megtöri, hogy egyedül, gyalogosan megy át a zebrán (abszurdum, hogy egy *big shot* bandavezér bandatagok, kíséret és autó nélkül közlekedjen), nem beszélve arról, hogy áldozatául esik egy szadista csapatnak, akik megalázzák. Ennek ellenére a filmben megjelenő három hidegvérű gengszter közül ő az egyetlen, aki a „pályán” marad (Vincent meghal, Jules megtér).

A *boksz témájú gengszternoir*-hoz Butch karaktere és problémái köthetők. Erre a zsánerre jellemző a fehérgalléros bűnözés és a meccsek megvétele. Az, hogy a lefizetett Butch a pénz felvétele után egyezséget szeg, és mindent nyerve lelép a szeretett nővel, beleillik a mintába.

Vincent Vega a *gengszterparódia* megtestesítője. A loser gengszter motívumát emeli be a filmbe. Az első feladatot, hogy szerezzék vissza a fekete táskát Jules-al együtt képe teljesíteni. A következő megmérettetés, hogy szórakoztassa egy este Mia-t, már majdnem kifog rajta, ugyanis Mia kis híján meghal. A harmadik, és egyben utolsó küldetés, hogy megölje Butch-ot, banálisan végződik: szarás után célpontja szitává lövi a saját fegyverével.

A Vincent-el történetek az emelkedés-bukás narratívára is emlékeztetnek. Igaz, hogy magát az emelkedését nem látjuk, de a beavatását már nyomon követhetjük (hogy Mia közeledését háritja, vagy fogadja-e). Bukása pedig elbizakodottságából következik: fölényben érzi magát Butch-al szemben, ami végül a végétét okozza.

Az *underworld melodráma* Jules megtérése kapcsán projektálható a Ponyvaregényre, mivel ennek a műfajnak egyik fő jellemzője, hogy hőse a film végére megbánja bűnös tetteit. Jules esetében ez a jellegzetesség ironikus felhangot kap, mert „az

isteni csoda” (Brett haverjának lövedékei nem találják el őket) után azt vallja, hogy nem a világi, hanem a transzcendentális bűnök miatt kell bűnhődni, ami miatt már kedvenc idézetét, Ezékielt is máshogy kezdi értelmezni. Már nem a büntető és megtorló szerepét ölti magára, hanem az irgalmas pásztorét. Meggyőződését az teszi ironikussá, hogy a nagy megbocsátás közben hagyja elmenekülni Pumpkin-t és Honey Bunny-t – minden lopott értékkel.

3. A véletlen dramaturgiája:

A fordulópontok megvizsgálásával feltűnik a véletlenek hangsúlyos szerepe a filmben. Míg a hagyományos hollywoodi dramaturgia a véletlent pozitívként ábrázolja, addig a gengszterfilmben a véletlenek mindig is gyengítették a hősöket. Tarantino-nál a véletlen témává válik – kit így, kit úgy határoz meg. Például Butch esetében, az egyezség szegés az életébe kerülne, bárhova is meneküljön. A véletlen folytán azonban belebotlik Wallace-ba, akit – a kettejük összecsapása után –, megment az erőszaktevőktől, és ezzel kiváltja életét (persze az aranyóránál is kezdhetném). Erre Vincent egy ellenpélda, akit a véletlen végső soron a bukáshoz vezet. De ott van Jules, akit ez a dramaturgiai elem csodaként érint, gondolkodásának és életvitelének fordulópontjához vezet. Pumpkin és Honey Bunny meglepetésükre Jules-al találják szembe magukat, ez is csak a véletlen műve. Mia-nak a kokainnak hitt heroinja gátat szabott a Vincent-tel való kapcsolatának elmélyülésére stb.

Rengeteg példát lehetne még hozni, karakterenként, jelenetenként többet is, hiszen a film egésze véletlenek láncolatából tevődik össze. Ráadásul minden kifordul és önmagában átértelmeződik; kétértelműen definiálható szituációk adódnak. Nézőpont kérdése, hogy szerencsének vagy szerencsétlenségnek tituláljuk ezeket az eseményeket.

Bibliográfia

Arisztotelész: Poétika és más költészettani írások, PannonKlett Kiadó, Budapest, 1997.

Balázs Béla: A látható ember, A film szelleme Gondolat, Budapest, 1984.

Bazin André: Mi a film? Esszék, tanulmányok, Osiris, Budapest, 1995.

Bíró Yvette: A hetedik művészet, Századvég, Budapest, 1994.

Bíró Yvette: Időformák, Osiris, Budapest, 2005.

Bíró Yvette: Nem tiltott határátlépések, Osiris, Budapest, 2003.

- Bíró Yvette: Profán mitológia, Osiris, Budapest, 1999.
- Bordwell David: Elbeszélés a játékfilmben, Magyar filmintézet, Budapest, 1996.
- Brook Peter: Változó nézőpont, Orpheus, Budapest, 2000.
- Deleuze Gilles: A mozgás-kép Osiris, Budapest 2001.
- Derry Charles: The Suspense Thriller, 1988. McFarland & Company, Inc, Publishers
- Eco Umberto: Hat séta a fikció erdejében, Európa Kiadó, Budapest, 1995.
- Egri Lajos: A drámaírás művészete, Műegyetemi Kiadó, 2004.
- Eisenstein Mihajlovics, Szergej: Válogatott tanulmányok, Áron Kiadó, Budapest, 1998.
- Field Syd: Forgatókönyv, a forgatókönyvírás alapjai, Cor Leonis Films Kft.
- Forster E.M. A regény aspektusai, Helikon, 1999.
- Györffy Miklós: Szerepcsere vagy munkamegosztás, Az irodalmi és mozgóképes elbeszélés százéves együttélése, Filmspirál 4. 1998.
- Jauss Robert Hans: Recepcióelmélet, esztétikai tapasztalat-irodalmi hermeneutika, Osiris, 1999.
- Király Jenő: Mágikus mozi, Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában, Korona Kiadó, Budapest, 1998.
- Kovács András Bálint: A film szerint a világ, Palatinus, Budapest, 2002.
- Kovács András Bálint: Film és elbeszélés, Korona Kiadó, Budapest, 1997.
- Lessing Ephraim Gotthold: Laokoón, Hamburgi dramaturgia, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1999.
- McKee Robert: Story, a forgatókönyv anyaga, szerkezete, stílusa, alapelvei, Filmtett, Kolozsvár, 2011.
- Propp. V.J. A mese morfológiája, Osiris, Budapest, 2005.
- Sontag Susan: A fényképezésről, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999.
- Szabó Gábor: Filmeskönyv, Ab Ovo, Budapest, 2002.
- Szilágyi Gábor: Film és cselekmény, A szöveg/cselekmény fogalma és modellálása a filmben, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1983.
- Szilágyi Gábor: A film fogalma, a sajtóság természetrajza, Magyar Filmintézet, Budapest, 1995.
- Tarkovszkij Andrej: A megörökített idő, Osiris, Budapest, 2002.
- Vajdovich Györgyi (szerk.) A kortárs filmelmélet útjai, Palatinus, Budapest, 2004.

Témavezetői vélemény

A védésre benyújtott DLA pályamunka szerzője: **Schwechtje Mihály**

A disszertáció címe: ***A filmrendező-oktatás a történetfejlesztés alkotói folyamatán keresztül***

Témavezető:

Miklauzic Bence

A témavezetői vélemény készítésének időpontja: 2018. május 8.

Schwechtje Mihály DLA dolgozata a filmrendező képzéshez szeretne hozzájárulni egy gyakorlati alapú feladatsor részletes kidolgozásával. Az egyetemi képzésben folyamatos dilemmaként jelenik meg, hogy a filmrendezés milyen mértékben tanítható, mennyire tekintjük elsajátítható szakmának, illetve mennyire az autonóm művészi személyiség önálló, intuitív folyamatának. Nyilván mindkét közelítés egyidejűsége, egymást feltételező ideája mentén igyekszik haladni a tanulmányai során minden rendező osztály, és az aktuális félévi feladatok ennek fényében alakulnak ki. A disszertáció egy olyan jól átgondolt, következetesen építkező rendszer bemutatásával járul hozzá e diskurzushoz, mely a rendezői gyakorlatok és feladatok felől közelíti meg az oktatást, természetesen ugyanakkor nem korlátozva a hallgatók önálló, kreatív énjét sem. Minden ilyen közelítés tovább építheti és árnyalhatja a már meglévő metódusokat, így Schwechtje munka fontos és az oktatásba beépíthető tanulságokkal szolgál.

Schwechtje oktatási elképzelése a történetfejlesztésen alapuló tapasztalatszerzést helyezi a középpontba, ezzel nemcsak szigorúan az elsődleges rendezői technikákról értekeznek, hanem a forgatókönyvírói nézőpontot is jelentős mértékben érvényesíti. Mivel a metódus lényege, hogy az írott anyag és annak gyakorlati megvalósítása többszörösen oda és vissza hat egymásra, így világítva meg a hallgatók számára a rendezői döntések lehetőségeit és következményeit, létrejön egy olyan közös halmaz, mely szerves, egymástól elválaszthatatlan egységben vizsgálja a két diszciplínát. Ez tűnhet magától értetődőnek, ám az ebben rejlő lehetőségeket gyakorlati feladatokon keresztül kiaknázó szemlélet mégis hiánypótló

véleményem szerint, és komoly oktatási potenciát rejt. Fontos megjegyezni, hogy a disszertációban felvázolt struktúra nem kívánja a rendezői képzés teljes spektrumát magába foglalni, hanem egy speciális nézőpont létrehozásával annak egyik lehetséges területét fejti ki. A korábbi verziókban talán nem volt teljesen pontosan artikulálva, hogy egy ilyen értelmezés felől érdemes olvasni a disszertációt, illetve annak a forгатókönyvírászt érintő részét – jelen formájában véleményem szerint egyértelműen ezt az olvasatot kínálja fel a szöveg.

A dolgozat felépítése érthető és világos, az egymásból következő feladatsorok logikusan kapcsolódnak össze, az érvelés, hogy melyik feladattal milyen tapasztalatokra tesz szert a hallgató, meggyőző. Különösen fontosnak tartom, hogy Schewchtje a saját praktikus oktatási tapasztalataira építi fel javaslatait, tehát nem elméleti feltételezések szolgálják a gondolatmenet alapjait, hanem a hallgatókkal elvégzett közös munka és ennek tanulságai. Ugyanilyen lényeges, hogy más osztályok bizonyos gyakorlatait is beépíti az általa vázolt struktúrába, ezzel kihangsúlyozva az állandó elemek osztályokon átívelő fontosságát és folytonosságát.

A disszertációt doktori védésre alkalmasnak tartom, és elfogadásra javaslom.

2018 05. 08.

Miklauzič Bence

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

A filmrendező-oktatás a történetfejlesztés alkotói folyamatán keresztül

doktori értekezés tézisei

írta

Schwechtje Mihály

Témavezető: Miklauzič Bence DLA Egyetemi adjunktus

2018.

Ez a dolgozat filmrendező alapképzésre dolgoz ki egy kiegészítő oktatási metodikát. Ez azt jelenti, hogy nem akarja lefedni a teljes filmrendező-tanmenetet, hanem felkínál egy másik szempontú részképzést. Azt veszi alapul, hogy az egyetemen történetmesélő, azaz játékfilm rendezők képzése folyik. Az európai és a magyar film egyaránt szerzői filmes gyökerekkel rendelkezik. Vagyis a rendező, aktív résztvevője, (gyakran ő maga a forgatókönyvíró) a történet létrehozásának. Az oktatási metódus így a tanítást a történetfejlesztésen keresztül végzi. Teszi ezt abból a gondolatból kiindulva, hogy a rendező minden döntése mögött az elmondandó történet szükségletei kell, hogy legyenek. Az alaposan végig gondolt, kielemezett történet választ tud adni minden fontos kérdésre a vizuális stílustól, a tempón át a színészi játékig.

Történetfejlesztés alatt nem egy konkrét történet alapötlettől a kész filmig való eljuttatását érti, hanem azt, hogy a történetfejlesztés jellemző állomásait tárgyalja végig. Témákra bontja, azokat kifejti, majd az adott témakörökhöz gyakorlati, oktatási feladatokat mutat be. A feladatok a kutatás részeként az egyetem filmrendező osztályaiban kipróbálásra kerültek. A tanulságai megszülettek. A témák végig tárgyalása „elméleti” órákat jelent, amelyek amennyire lehetséges próbálnak elszakadni a hagyományos „előadás” formától, és a hallgatók aktív bevonásával történnek. Ezt úgy kell érteni, hogy ők maguk vannak gondolkodásra ösztönözve. A gondolkodást időnként orientáló irodalom kötelező elolvasása segíti, máskor filmelemzés vagy filmnézés a kiindulópont a témában. A dolgozat fejezetei maguk a témák, leszámítva a bevezetést és az összegzést. Az elméleti részek az órán elhangzó oktatási tananyagok, míg a tanulmányi feladatok a gyakorlatokat ismertetik és beszámolnak azok készülési folyamatáról, végül a tanulságokról.

A fejezetek:

1. A dolgozat a bevezető fejezettel kezdődik, amely a témafelvetést taglalja, majd rátér arra, hogy a rendezőoktatásban az irányított tapasztalatszerzést helyezi az oktatás fókuszába. Értsük ez alatt azt, hogy a diák ne mélyvízbe dobva egyszerre mindenről kelljen, hogy döntést hozzon, hanem olyan fókuszált feladatokat kapjon, ahol előre tervezett a várható tanulság.
2. A második fejezet alapkérdése, hogy annak ellenére, hogy történetek ezreivel találkozunk, vajon meg tudjuk-e határozni, hogy mi az, hogy történet? A növendékek először maguk próbálnak meg valamilyen definíciót megfogalmazni, majd ez a szakirodalom tanulmányozása után pontosításra kerül. Megfejtjük, hogy mik a történetmesélő indítékai arra, hogy történetet meséljen. Majd azt vesszük sorra, hogy a befogadók miért igénylik a

történeteket. Végül a todorovi⁴⁵ képlettel ismerkednek meg, ami a történetet öt kötelező fázisra osztja. Megvizsgálunk egy klasszikus hollywoodi filmet, hogy azon keresztül igazolni tudjuk-e a képletet. A kísérlet sikeres.

Ezek után a gyakorlati feladatra térünk rá, ami négy nem klasszikus elbeszélésű filmet elemez a todorovi séma szerint. Ezt az elemzést a növendékeknek önállóan kell elvégezniük, és a tanórán prezentálniuk.

A fejezet végén levonjuk a tanulságokat, amelyek röviden a következők:

-A történetmesélés iránt vonzalmat érző diákok azon nem gondolkoznak el maguktól, hogy valójában mitől történet valami, ezért erre kitérni az oktatásban hasznos.

-Ha ösztönözzük őket arra, hogy ezt végig gondolják, rávezetéssel nagyon pontos és praktikus módon képesek megfogalmazni.

Az önálló elemzésnél, jellemzően nem tudnak lényeglátóan a megadott képlet szempontjaira koncentrálni eredményre jutni. A tanári rávezetéssel azonban megszületik a felismerés mindegyik elemzendő filmnél.

3. A harmadik fejezetben azt tárgyaljuk, hogy a film, mint médium, miként mesél történetet? Mik a médium sajátosságai, miben különböztethető meg más történetmesélő művészetektől? Mi az, ami elválasztja a filmet például a színházi közvetítéstől, ami szintén mozgóképpel mesél el történetet? A diákok ebben az esetben is közös gondolkodásra vannak ösztönözve. Megállapítjuk, hogy a film elsősorban a hős cselekvésén, akciókon és az arra adott reakciókon keresztül mesél. Mindezt egymás után szerkesztett/ vágott beállításokon keresztül teszi, ez maga a montázs. Tehát azt állapítjuk meg, hogy a film legegységesebb történetmesélő eszköze a montázs.

Gyakorlatként egy plánozási és montázs feladatot kapnak. Alfred Hitchcock *Forgósztól*⁴⁶ című filmjének egy jelenetét kell forgatókönyv alapján storyboardozniuk, majd annak konzultációja után leforgatniuk. Ők maguk nem tudják, hogy a jelenet milyen filmből van. A jelenet sajátossága, hogy a párbeszéd és a konkrét cselekmény külön válik, ugyanis míg az egyik szereplő nagyrészt képen kívül beszél, a másik elcsen tőle egy kulcsot.

A storyboardok alapján ismertetem azok tanulságait, majd a leforgatott filmekhez az operatőrhallgatókat hívjuk el tesztközönségnek. Ezek tanulságait is ismerteti a dolgozat. Végül

⁴⁵ Tzvetan Todorov Two Principles of Narrative. Diacritics, vol.1.no.1. (Fall 1977)

⁴⁶ Notorius, 1946. Rendezte: Alfred Hitchcock

a jelenet eredetijét is megnézzük. A hatáskeltés a tempók, és a snittek száma az osztály által készített filmekben, mind alulmarad az eredetihez képest, viszont magát a szigorúan vett történetet mindegyik elmeséli.

4. A negyedik fejezetben a karakter témáját járjuk körül, bevezetjük a motiváció fogalmát, és elválasztjuk a főhóst a mellékszereplőktől. Megismerkedünk az Egri Lajos által bevezetett csontszerkezet⁴⁷ fogalmával, és ez alapján megtanuljuk, hogy a karaktert fiziológiai, szociológiai és pszichológiai tulajdonságokkal kell, hogy felruházzuk.

A tanulmányi feladatok a következők:

Az első tanulmányi feladat: Ismertetem az egyetem korábbi osztályának sikeres gyakorlatát, amely egy karaktertanulmány, szigorú megkötésekkel. A legfontosabb elemei: 1. A diáknak a karaktertanulmányt egy valós személyen kell elvégeznie. 2. A személy valamilyen módon legyen számára izgalmas. 3. Helyezze a karakterét egy kitalált helyzetbe, de ne kíséreljen meg történetet forgatni vele. 4. A kamera csak rögzítő funkciót tölthet be.

A karaktertanulmányt egy karakterfilm követte, ez egy komplett vizsgafilm, amelyben az adott karakternek kell a főszereplőnek lennie. Ebben a filmben a karaktertulajdonságoknak maximálisan érvényesülniük kell. A karaktert innentől színész is játszhatja.

A második tanulmányi feladat egy órai improvizált karaktervázlat, amelyet kamerával rögzítenek a diákok. Miután a felvétel alapján, elvégezzük rajta a csontszerkezet-elemzést, kapnak egy novellát, amelynek főszereplője és a kielemezett karakter kell hogy összetalálkozzék egy jelenetben, amit a diákoknak kell a következő órára megírniuk.

A feladat tanulsága: Nehezen megy még a hallgatóknak nem irodalmi megoldásokon keresztül megteremteni írásban a karakterjegyeket.

5. Az ötödik fejezet címe a jelenet. A jelenet, mint a történet kisebb egysége sok szempontból hasonlatos magához a történethez. Robert McKee definíciója⁴⁸ alapján beszéljük át, hogy mi az, hogy jelenet. Ezek után megkülönböztetünk a történetben betöltött funkciója szerint fordulat típusú és információ közlő jelenetet. Ezeket további altípusokra osztjuk.

Tanulmányi feladatok:

⁴⁷ Egri Lajos: *A Drámaírás Művészete*, Műegyetem Kiadó 2008.

⁴⁸ Robert McKee: *Story* 2011. Filmtett Jakab-Benke Nándor, Zágony Balázs fordítása 183. oldal

Az első feladat egy órán megrendezendő jelenet. A jelenet szereplői maguk a diákok. Kapnak egy kötött sorrendű párbeszédet, amelynél viszont nincsen meghatározva, hogy ki, mit mond. A szereplők cselekedetei teljesen szabadon vannak hagyva, ezt a jelenet rendezője találja ki. A jelenetet megnézve, arról beszélünk, hogy ki vált a főszereplővé és ki lett a legjelentéktelenebb karakter. Új rendező kerül kijelölésre. Az a feladata, hogy ugyanezzel a kötött párbeszéddel, rendezze át úgy a jelenetet, hogy a legjelentéktelenebb szereplő váljon a főhőssé. Az a fontos, hogy nem beszélhet többet, mint az előző jelenetben. A cselekvése viszont szabadon változtatható.

A feladat legfőbb tanulsága, hogy mostanra értik meg a diákok, azt, amit már a montázs kapcsán is megtanultak, hogy a film elsősorban a cselekvéseken keresztül mesél, szemben a szavakkal.

A második tanulmányi feladat egy irodalmi adaptációs feladat. A lényege, hogy megtanulnak a diákok jelenetet elemezni. Világossá válik számukra, hogy az adaptáció egyben értelmezés is, és hogy többféle értelmezési lehetőség közül kell kiválasztaniuk a nekik tetszőt.

Azzal, hogy elbeszélői szemszöveget választunk, és meghatározzuk, hogy a három szereplős jelenet melyik szereplő szemszögéből lesz elmesélve, radikálisan hatást gyakorlunk az értelmezésre is.

Harmadik tanulmányi feladat a szerzői jelenet létrejöttét imitálja. A diákoknak azonban közösen kell két jelenetet kitalálniuk egy előre megadott történetvázlat alapján. A két jelenet a két főszereplő két fontos találkozásáról szól. A jelenetek véglegesítése után próbateremi, kamerák nélküli körülmények között vendégrendező és két színész segítségével megnézzük, milyen az a helyzet, amikor mások értelmezik az általunk leírtakat.

6. A hatodik fejezet az információadagolás. Elsőként azt tárgyaljuk, hogy az elbeszélő személye (az, aki informál) hány féle lehet. Utána azt vizsgáljuk, hogy a film milyen utakon juttat el információkat a nézőhöz, illetve azt nézzük meg, hogy milyen hatása van, annak, ha a néző beavatottabb, mint a karakter, illetve, hogy mit okoz a visszatartott vagy késleltetett információ. megkülönböztetünk elsődleges és másodlagos információkat.

Tanulmányi feladat:

Olyan feladatot kapnak a növendékek, amelyben úgy kell információt eljuttatniuk a nézőhöz, hogy az egyik szereplő arról nem tud. Az információ természetesen nem adható át a néző számára kimondott szóval vagy leírt szöveggel.

7. A hetedik fejezet a szerkezet címet kapta. Megállapítjuk, hogy az, ami a kész film esetében a szerkezet, az volt a forgatókönyvszakaszban a cselekmény. Tehát a mód, ahogyan a történet elmondásra kerül. A szerkezet legfőbb eszköze a montázs. Vizsgáljuk, hogy a szerkezet mikre van hatással, és a következőkre jutunk: 1. az események időbeli sorrendje; 2. az információadagolás azon fajtái, amelyek az időszerkesztéssel állnak kapcsolatban; 3. a tér-idő létrehozása.

Tanulmányi feladat:

Első tanulmányi feladatként bemutatom a diákok számára az utómunka alatt álló nagyjátékfilm szerkezeti alakváltozásait az alkotói folyamat során, és kielemezzük, hogy ezek a változások miért voltak szükségesek, és miket befolyásoltak, hogyan segítették a hatáskeltést.

Második tanulmányi feladat:

Narratív szerkezet elemzés:

1. *Észak-Északnyugat*⁴⁹
2. *Nagyítás*⁵⁰
3. *Ponyvaregény*⁵¹

A témaköreink végére érve késznek érzem a tanulókat, hogy megkezdjék egy önálló történet mesélő film fejlesztését. Ez azonban már nem tárgya a dolgozatnak.

8. A nyolcadik fejezet az összegzés, a tanulságok végső levonása és a személyes motiváció bemutatása arról, hogy miért kezdődött el ennek az oktatási módszernek a kidolgozása.

⁴⁹ *North by Northwest*; 1959, Rendezte: Alfred Hitchcock

⁵⁰ *Blow-Up*; 1966. Rendezte: Michelangelo Antonioni

⁵¹ *Pulp Fiction*; 1994. Rendezte: Quentin Tartantino

University of Theater and Film Arts - Doctoral School

The education of film directing through the creation process of the story development

thesis of doctoral dissertation

written by

Mihály Schwechtje

Supervisor: Bence Miklauzič DLA

2018.

This dissertation is working out a supplementary educational methodology for the film directing bachelor courses. This means that it does not want to cover all the film directing education process, but offers an additional course system. It is a fact that at the university there is an established course system for storytellers, which is actually an education for fictional directors. But in fact the European and the Hungarian cinema have both *author* roots. So the director is an active participant (often he is also the scriptwriter) of the creation of the story. The educational methodology of the courses is lead by the development of the story. It is established like this, because it goes from the thinking, that behind every decision of the director, there must be a necessity for the story. A well thought and analysed story can answer every important questions related to the visual style, to the rythm or to the actors' play.

The dissertation treats the story development, it does not mean the process of how to carry out one specific story from the basic idea to the film, but it gives an analyse of every typical steps of the story development. It splits it into subjects, which are developed, and it proposes practical educational exercises to every subjects. These exercices, which were part of the research, were executed in several film directing classes. The lessons were drawn. The discussion of the subjects means "theoretical" courses, which try to be different from the traditional form of an academic lecture and is carried out with the active participation of the students. This means that they are motivated to think. This thinking is helped time to time, by a literature or the viewing of a film which is the starting point of a subject. The chapters of the dissertation are the subjects themselves, except the introduction and the conclusion. The theoretical parts are the educational lessons heard during the courses, while the academic exercises teach the practices and report about their work in progress processes and about their conclusions.

The chapters:

1. The dissertation starts with the introducing chapter, which treats the relevance of the main subject itself, than it says that it will mainly focus on the questions of how to acquire guided experiences during the directing studies. It means, that the students should not feel lost in the deep water and should not make decisions about everything, but should work on a precise exercise, where the concluded lesson is more planned.

2. The main question of the second chapter is to know, if we can describe what a story is. We are surrounded by thousands of stories, but this is still a very relevant question. At first, the students try to give a definition, which will be precized after the analyse of the professional definitions. We will find out why a storyteller wants to tell a story. Than we will enumerate the reasons for why the receivers, the audience need their stories. At the end, the students will find out about the semiotics of Todorov⁵², which separate the story to five mandatory phases. We will observe a classical hollywoodien film, to try if we can verify the semiotics. The tentative is successful.

After this, we move on to a practical exercise, which analyses four non-classical films based on the semiotics of Todorov. This analyse has to be done individually by the students and they have to present it during a course.

⁵² Tzvetan Todorov Two Principles of Narrative. Diacritics, vol.1. no.1. (Fall 1977)

At the end of the chapter, we draw the lessons which can be summarized like the following:

- The students attracted by the art of storytelling, do not really think alone about the pure reasons which create a story, so this can be useful to talk about during the courses.
- If we motivate them to think about these fundamental questions, with a little bit of induction, they can express themselves with a very punctual and practical way.

During the individual analyses, which are also concentrating to the semiotics, this is difficult for them to carry out a perceptive answer to the question. But with the help of the teacher, the revelation can be born.

3. In the third chapter we discuss how the film as a medium can tell a story? What are the typical specialities of the medium, how it can be different from other arts which tell stories. What is the main difference from for example a theater broadcasting coverage which also tells a story with moving images? The students in this case were also invited to think in common. We state out that the film principally tells the story through the main characters's acts, through the actions and its reactions. This is done with edited settings, which are put one after another. This is the montage itself. So we state out that the montage is the principal and fundamental storyteller tool of the film.

As a practical exercise, they have to work on the breakdown of a scene and its montage. The students have to do the breakdown of Alfred Hitchcock's *Notorius*⁵³ based on the script of the film and after a consultation, shoot it too. They don't know what is the source of the film. The speciality of the scene is that the dialogue and the concrete action separate, because while one of the actor is mainly talking out of the frame, the other one steals a key from him.

Based on the storyboards, I review those lessons, and we invite the cinematographer students as a test audience. The dissertation talks about the lessons of this meeting as well. We finish with the viewing of the original scene. In the students's films, the creation of the impact is weaker as in the original. There are less set ups, the rythm is different, but the story is told in every example.

4. In the fourth chapter we treat the theme of the character, we introduce the notion of the motivation, and we divide the main hero from the supporting characters. We take into consideration the notion of the structure of Lajos Egri and based on this we learn that we need to give the character physiological, sociological and psychological features.

The studies are the following:

First exercise: I present a very successful previous practice of a former class of the university, which is a character study with strict transactions. The most important elements of the exercise are: 1. The student has to do the study on a real person. 2. The student has to find this person exciting. 3. The student has to put his character into a fictional situation, but he should not try to shoot a story with him. 4. The camera can only record what is happening.

⁵³ *Notorius*, 1946. Rendezte: Alfred Hitchcock

This character study was followed by a character film, this is a whole exam film, in which the given character has to be the main character. In this film the specialities of the character has to predominate. The character from this point can be played by an actor.

The second exercise is an improvised character sketch, which is recorded by the students.

Based on this recording, we analyse it with the help of Egri's structure. Then they receive a short novel, and its main character and the analysed character have to meet in a scene, which has to be written by the students for the next course.

The lesson of the exercises: The students have difficulties to create the characteristics which are not through litteral tools.

5. The fifth chapter's title is the scene. The scene, as the smaller unit of the story is from several point of views is similar to the story itself. Based on Robert McKee 's⁵⁴ definition, we talk through what is a scene. After this, we distinguish two types of scenes, based on the function it has in the story: scenes which are sort of turning points and scenes which inform. These can be divided into more sub-types.

Exercises:

The first exercise: a scene to be directed during the course. The actors are the students themselves. They receive a dialogue list with a given set list, where it is not determined who is saying what. The actions of the characters are free to be changed, this can be chosen later by the director of the scene. When we see the scene, we talk about the questions who became a main character and who is the less important one. Then a new director is chosen. His exercise is to direct the scene with the same given dialogue list, but now the less important character has to be the main one. It's important that he can not talk more as in the previous scene. But his actions can be modified.

The main lesson of this exercise is that the students now understand what they have heard already during the montage, that the film mainly tells the story through the actions and through the words.

The second exercise: an adaptation exercise. The main point is that the students learn how to analyse a scene. It is finally clear for them, that an adaptation is also an interpretation and they have to choose from several options of interpretation, the one which they like.

When we choose a point of view for the storyteller and when we define how a scene with three actors will be told, we make a radical impact about the interpretation too.

Third exercise: it imitates the creation of an author scene. But the students have to create together two scenes with the help of a previously given storyline. The two scenes talk about the two main characters two important encounters. After finalising the scenes, we look with the help of two actors and an invited external director what if others interpret our scene.

⁵⁴ Robert McKee: Story 2011. Filmtett Jakab-Benke Nándor, Zágoni Balázs fordítása 183. oldal

6. The sixth study is the dosage of information. At first we discuss the number of possible types of the person of the narrator (the one which is giving the informations). Then we analyse how the film has driven the informations to the audience, and we see what is the effect when the audience is more informed as the character. And we see what does an ungiven or retarded information. We differentiate primary and secondary informations.

Exercise:

The students receive an exercise in which they have to inform the audience about something which is not known and can not be known by the other character. The information of course can not be given to the audience by saying it or writing it to a paper.

7. The seventh chapter is called *Structure*. We state out that what the structure is during the film phase is the action at the phase of the script. So this is the way how the story is told. The main tool of the structure is the montage. We will analyse where the impact of the structure can be seen and we state out the followings: 1. the order of the actions; 2. the types of the dosage of the information which are related to the time structuring; 3. creation of the space-time.

Exercise:

As a first exercise, I show to the students how my feature film's structure, which is under post-production, has changed through creation process and we analyse why these changes were necessary and what they have influenced and how they have helped the creation of the impact.

Second exercise:

Analyse of a narrative structure:

1. *North by Northwest*⁵⁵
2. *Blow-Up*⁵⁶
3. *Pulp Fiction*⁵⁷

At the end of our themes, I think that our students are ready to start individually the development of a storyteller film. But this is not the subject of the dissertation.

8. Eight chapter, the conclusion, final lessons and the presentation of the self-motivation about why the development of this educational methodology has started.

⁵⁵ North by Northwest; 1959, Directed by Alfred Hitchcock

⁵⁶ Blow-Up;1966. Directed by Michelangelo Antonioni

⁵⁷ Pulp Fiction;1994. Directed by Quentin Tartantino

Schwechtje Mihály

Önéletrajz

Végzettségek:

Szegedi Tudományegyetem kommunikáció szak, elektronikus sajtó szakirány

Színház – és Filmművészeti Egyetem film-és televízió rendező szak

Eötvös Loránd Tudományegyetem filmelmélet- filmtörténet szak diplomázó

Filmográfia:

nagyjátékfilm: Remélem legközelebb sikerül meghalnod 😊; 2018. 96 perc

kisjátékfilmek:

Egy szép nap; 2003. 22 perc,

Büfé két ablakkal; 2004. 5,5 perc

Az utolsó férfi; 2005. 6,5 perc

Az alma; 2007. 24 perc

Örvény; 2008. 28 perc

Hideg berek; 2008. 16 perc

Ünnep; 2009. 12 perc

Porcukor; 2010. 30 perc

A pingvin konstrukció; 2013. 15 perc

Aki bújt, aki nem; 2018. 10 perc

dokumentumfilm:

Szerelmi vallomás; 82 perc 2005-2008

Védelem alatt – work in progress

filmsorozat:

Terápia HBO saját gyártású sorozat 3. évad rendező

színház:

Pálfy Zsolt **Csigalétra** című mesejátékának rendezése a Budapesti Játékszínben.

Harold Pinter **A szerető** című darabjának rendezése a Tűzraktérben.

Kia Corthron: **Kérem vigyázzanak az ajtók záródnak** című darabjának rendezése a Füge produkció gondozásában a Rákospalotai Leánynevelő Intézetben

díjak:

2005.-ben a **Hartley-Merrill** nagyjátékfilm forgatókönyv-versenyének **első díja** a **Hőség** című forgatókönyvért.

A 38. Magyar Filmszemle Diákzsűriének a **legígéretesebb fiatal tehetségnek járó díja** **Az alma** című kisjátékfilmért.

A 40. Magyar Filmszemle Fődíja a **Hideg berek** című kisjátékfilmért.

fesztiválok:

A **Hideg berek** című kisjátékfilmje beválogatásra került a *Clermont-Ferrand, Drezda Short, Manchester short, Uninvited short Paris, Revine Lago short, Mexico Expression en Corto short, Pontenure Concerto,*

Telluride, Madrid, la Boca del Lobo short, Filmfestival Zadar nemzetközi filmfesztiválokra.

Porcukor című kisjátékfilmje a 2012. évi *Premiers Plans* fesztivál versenyprogramjában szerepelt Angersben.

tanítás:

2013-tól a Színház-és Filmművészeti Egyetemen Gothár Péter filmrendező MA osztályában társosztályfőnök.

2015-től a Színház-és Filmművészeti Egyetemen Enyedi Ildikó filmrendező MA osztályában társosztályfőnök.

2017.-től a Színház-és Filmművészeti Egyetemen Gothár Péter filmrendező MA osztályában társosztályfőnök.