

**Forgács Nóra**

## **A Te és az Én. A rövidfilmes forma sajátosságai, forma-, történet- és identitáskeresés Szabó István korai műveiben**

### **Szerző**

**Forgács Nóra**

1983-ban születtem, Veszprémben.

2001 ősze óta vagyok az ELTE hallgatója, először magyar-filozófia, majd magyar-filmelmélet és filmtörténet szakon. Magyar szakon a 2005-2006-os tanévben abszolváltam, filmelmélet és filmtörténet szakon a 2006-2007-es tanévben végzem a második évfolyamot. 2004. tavaszától az *Alarm* című kulturális magazin újságírójaként, 2004 októberétől 2005 októberéig szerkesztőjeként, jelenleg pedig a *2Zsiráf* gyermek és ifjúsági magazin szerkesztő-újságírójaként dolgozom.

E-mail: [sunwards@freemail.hu](mailto:sunwards@freemail.hu)

## A Te és az Én. A rövidfilmes forma sajátosságai, forma-, történet- és identitáskeresés Szabó István korai műveiben

Szabó István 1961-ben végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán (ma egyetem) az azóta legendássá vált Máriássy Félix-osztályban Makk Károly tanársegédsége mellett. Az osztály nem a „valóságba” lépett ki, tagjai a frissen alapult, egyfajta posztgraduális műhelymunka lehetőségét nyújtó Balázs Béla Stúdióban kezdték el bontogatni tehetségüket, formát, műfajt, stílust, megszólalási módot és témát keresve, főként a megszólalás módján kísérletezve. A Balázs Béla Stúdió gyakorlati funkciója az volt, hogy a főiskolát elhagyó rendezők, operatőrök elkészítsék első saját, felnőtt, azaz nem főiskolás rövidfilmjeiket (a műfaj bürokratikus definíciója a 17 perces időkeret volt!), ezek a rövidfilmek pedig szolgáljanak előtanulmányként első, már valamelyik egyéb stúdió keretein belül megvalósított nagyjátékfilmükhöz. Emögött a szerep mögött kimondatlanul is ott húzódott az az elképzelés, hogy a rövidfilm nem számít önérvényes művészi alkotásnak, nem képvisel önmagában megálló esztétikai értéket. A rövidfilm egyfajta előkészület: egyfelől a leendő nagyjátékfilm stilisztikáját, formai jellemzőit kidolgozó gyakorlat, másfelől a leendő nagyjátékfilm absztraktja, rezüméje mind formai szempontból, mind a kifejtendő témát, elmondandó történetet illetően. A tapasztalat mást igazolt, más filmpoetikát támasztott alá. A rövidfilm – legyen szó akár történetmondó kisjátékfilmről, akár a narratíváról lemondó, zenei kompozíciójú, metaforikus vagy hangulatfestő etűdről, filmesszéről, akár a filmnyelvet magát saját tárgyává tevő, azaz tulajdon stilisztikai és szemantikai lehetőségeit vizsgáló kísérleti filmről – önálló és önmagában értékes alkotásnak tekinthető, még ha valóban közelebb visz is a nagyjátékfilmhez, vagy megelőlegezi annak tematikáját, eszköztárát, esetleg egy-az-egyben a részévé válik egy későbbi egészestés kompozíciónak.

### A röviddek univerzuma

Ma nem kérdés, hogy művészi értelemben a rövidfilmes műfajok önálló értéket képviselnek. A világon számos helyen évente megrendezett, speciálisan rövidfilmeket mustrázó és zsűriző fesztiválok, illetve a nagy, nemzeti és nemzetközi filmszemlék rövidfilm, kisjátékfilm, kísérleti film blokkjai bizonyítják, hogy ezek a filmek szakmai figyelemben és elismerésben részesülnek. A *külön* fesztiválok, *külön* versenyek, *külön* szekciók jelzik azonban, hogy a rövidfilmek esztétikai értékelése, megítélése, rangsorolásuk módja eltér a nagyjátékfilmek értékelésétől, nagyjátékfilm és rövidfilm egymással nem összemérhetőek, csak összehasonlíthatóak. És eltér a rövidfilmek készítésében érdekelteknek, illetve a rövidfilmek közönségének az összetétele, létszáma is az egész

estés mozik gyártóinak és forgalmazóinak, illetve nézőinek összetételétől és létszámától. Hogy filmes szubkultúráról lehet-e beszélni, arról hosszasan lehetne elmélkedni, a pluralitás és alteritás korában azonban nem érdemes. Hogy az eltérések pontosan miben mutatkoznak meg, és mivel magyarázhatóak, arról talán izgalmas volna szociológiai felméréseket készíteni. Művészi értelemben tehát elfogadott, kereskedelmi értelemben és a nagyközönség vélekedése szerint azonban kétséges a rövidfilmek önállósága. A rövidfilmek zöme a láthatatlan filmek sorába tartozik, éppen a rövidsége által felvetett problémák miatt nehézkes a mozivetítés, a filmek kísérő filmként bukkannak fel elvétve, ilyenkor a nézők penzumként ülik végig őket a fő attrakcióra várva, vagy egész estés válogatásokban szerepelnek, a figyelem ilyenkor önkéntelenül is megoszlik egy-egy darab között. DVD vagy VHS forgalomba egy-egy kiadvány extrájaként, egy-egy neves rendező életművét kiegészítő adalékként kerülnek.

A rövidfilmes műfajcsalád gyártási és alkotói oldalon komoly előnyökkel kecsegtet, ezek közé tartozik az alacsony költségvetés, amit általában a rövid filmidő, a rövid forgatási idő, a szereplők alacsony száma már önmagában garantál. Az előnyök közé sorolható a technika megválasztásának szabadsága, míg a nagyjátékfilmek napjainkban szinte kizárólagosan 35mm-es filmre forognak, addig a rövidfilmesek körében teljességgel elfogadott a 16 mm-es és Super 8-as technika is, ahogyan ezt jó néhány speciálisan rövidfilmeseknek szánt pályázat- és fesztiválkiírás jelzi is. Ez a két tényező kezdő és amatőr filmesek körében kétségtelenül és érthető módon kedvelté teszi a rövidfilmes formát, azonban nem ez a két faktor jelenti a legfőbb érvet a forma mint művészi megszólalási mód mellett. A legfőbb indok arra, hogy egy filmalkotó rövidfilmet forgasson, az alkotói szabadság, melyet a rövidfilmek a filmnyelv, különösen a filmnyelv stilisztikája terén megadnak.

A rövid műfajok családja tág, így a forma nem jelent szigorú műfaji kötöttséget, bár bizonyos megkötéseket azért indukál, például csak igen-igen formabontó történelmi filmet vagy életrajzi mozit lehet elképzelni rövidfilmes formában. A műfaji variabilitás erősen kultúra- és korszakfüggő. A Balázs Béla Stúdió korai rövidfilmjei között például a nagyjátékfilmet, a nagyjátékfilmes történetmesélést pragmatikusan előkészítő kisjátékfilmek mellett a filmnyelvvvel, a ritmussal, a filmképpel mint plasztikus felülettel és a képiséggel mint a fogalmi jelentés előhívására, közlésére alkalmas közeggel, médiummal kísérletező filmetűdök és filmesszék találhatók. Ezek sorát egészítik ki a dokumentum vagy dokumentarista rövidfilmek, amelyek elágazást képeznek a mozgóképes ismeretterjesztés és publicisztika, a tanfilmek, az ismeretterjesztő filmek, a riportfilm, a portréfilm irányába.

A kísérletezés nagyon gyakori velejárója a rövidfilm alkotásnak. A kísérletezés merészségének foka alapján bizonyos művek radikálisnak bizonyulnak, a Balázs Béla Stúdió esetében például már a BBS valamely K (kísérleti) csoportjába sorolhatóak. Nem annyira a narrációhoz való viszonyuk utal bizonyos rövidfilmeket a kísérleti filmek közé, sokkal inkább radikális viszonyuk a befogadók által ismert, ismerős, és az alkotók körében bevett stílushoz, filmnyelvi eszköztárhoz. A kísérletezés legtermékenyebb terepe talán az észlelési, érzékelési és értelmezési szokással és rutinnal űzött felforgató játék. Mivel ezek a jellemzők – mind a bevett és ismerős, könnyen

értelmezhető megszólalási mód, mind az észlelés és érzékelés tempójának, a figyelem irányításának és koncentrációjának jellemzői, mind pedig az információk felismerésének feltételei és az információk rendszerezésekor rendelkezésre álló alakzatok, sémák és keretek – korszaktól is függenek, így a kísérleti film kategória mindenképpen korszakonként változó tartalommal megtöltött viszonyfogalom. A változást pedig elsősorban tehát az észlelés-érzékelés-értelmezés bizonyos jellemzőinek (nem a fizikai, és nem a fajspecifikus pszicho-fiziológiai adottságok miatt általánosan jellemző korlátainak, hanem bizonyos kulturális kötöttségű jellemzőknek!), például gyorsaságának, a kontextusra való igény mértékének, magának a tágabb kontextusnak a megváltozása irányítja. Ezeket a jellemzőket természetesen maguk a korábbi művész- és kísérleti filmek is alakítják, azok eszközei ugyanis elterjednek a közönségfilmek körében, így ismerőssé válnak a közönség számára.

A kísérletezésnek megfelelő közege a rövidfilm, lehetőséget nyújt ugyanis egy-egy ötlet kidolgozására anélkül, hogy azt nagyobb struktúrában kellene elhelyezni, indokolni és szereppel ellátni. A filmnyelvi játék önmagában is indokolt lehet, lehet ez maga a cél, anélkül, hogy valaminek az eszközévé válna, a rövidfilm épülhet egyetlen eszköz, stílusjegy, manipuláció, módszer kipróbálására, kibontására. Ebben az esetben ugyanis nem egy nagyobb konstrukción belül, az egészhez viszonyítva kell az adott kísérletnek megállnia a helyét. A kísérleti filmnek a viszonyítási alapja az alkotók által ismert gyakorlat és a néző átlagos érzékenységre való reakciója.

A szemiotikai kísérletek körén belül a rövidfilm különösen jó alkalmat nyújt a filmkép manipulációjára, az építő vagy éppen romboló filmföldrajzra, az idő gyorsítására, szekvenciális ismétlésére, lassítására, visszafordítására, megállítására, a pillanat kitágítására, nem szükséges ugyanis az alkotónak elköteleznie magát a történetmondást szolgáló, így a realista filmkép felé közelítő, és valamilyen koherens és konzisztens tér- és időrendszert alkotó filmnyelv mellett. Van mód az öncélú és önfeledt játékra térrel, idővel, grafikus felületekkel, egy-egy trükk pedig önmagában, gesztus értékében lesz jelentős és jelentőségteljes, sokkal inkább alkotói attitűdöt fejez majd ki, mint amennyire stílusjegyként, stílus eszközként vétetik számba. A lehetőség a szabad játékra azonban – éppen a fenti indoklás miatt – fel is számolja az igazán tökéletes szemiotikai kísérlet lehetőségét. A kontextus hiányossága éppen a *jellel* és *jelentéssel* való játékot korlátozza, a rövidfilmes forma megnehezíti egy-egy kísérleti megoldás hatásának és hatókörének alapos vizsgálatát, nem derít fényt arra, hogyan működne az adott megoldás egy nagyjátékfilmes struktúrában.

Paradox módon ez a szabadság nem jelent könnyebbséget, hiszen egy kis struktúrában minden elemnek a helyén kell lennie, a ritmusnak, a hangulatoknak tökéletes időzítéssel és eltaláltsággal kell működniük. Egy rövidfilm nem visel el ugyanis jobban és rosszabbul kidolgozott részeket. A ritmus tökéletlenségét vagy a megvalósítani kívánt hangulati hatás sikertelenségét nem ellensúlyozza a történet folyása, a nézőt nem inti türelemre a történet bonyolódásának megfejtésére és az egész struktúra megértésére irányuló vágy, ami egy nagyjátékfilm esetén még az elkalandozó figyelmű nézőt is visszavonhatja a film bűvkörébe. Egy rövidfilm, különösen egy narratíváról lemondó rövidfilm megkomponálására nincsen olyan klasszikus recept, mint ami a

történetmondó nagyjátékfilmeseket segítheti, irányíthatja. És nincsen idő és mód arra, hogy a történetpszövéss lassan szerves egészzé alakítsa a különben nem olyan pontosan illeszkedő részeket.

A rövidfilm esetében a történethez való viszony is szélesebb skálán mozoghat, mint egy nagyjátékfilm esetén, a történet és a történetmondás módja azonban szükségszerűen kidolgozatlanabb marad. Egy rövidfilmben teljesen felszámolható a történet, nincsen rá szükség. Az azonban elkerülhetetlen, hogy a legrövidebb képsor is a történetpszövéss igényét keltse fel a nézőben. Az első időbeli összefüggés, a leggyengébb ok-okozati összefüggés, a legtávolabbi dialektikus kapcsolat is mikrotörténetet fog előhívni a néző fejében, így lepleződik le forgatókönyvek és mentális forgatókönyvek közeli rokonsága. Ám a rövidfilm története – akárcsak a szépirodalomban egy novella jelenete vagy egy karcolatban megalkotott látlet – szerveződhet egyetlen poén, csattanó köré. Egy rövidfilmnek lehet egyetlen hatóeleme, kifuthat egyetlen gegre, tarthat egyetlen pont felé határozottan és céltudatosan, míg egy nagyjátékfilmnél, még a legminimalistább, legökonomikusabb filmnyelv és -stílus esetén is szükségszerű az eszközöknek a szelekción és variáción alapuló, árnyalt alkalmazása, és önkéntelen a történet kidolgozása, még ha a megszokott szemléleti rendszerek különböző rendezői manipulációk, idővel és térrel való játékok során megkérdőjeleződnek vagy átalakulnak is.

A rövidfilmfesztiválok körében gyakori jelenség az utazó fesztivál, ez is felidéz az oly bűvös nosztalgikus erővel rendelkező hahnizást, bizonyos jellemzői a filmek „hahnijává” alakítják ezeket a műveket, felcserélhető rendben bemutatatható mutatóanyagokká. A rövidfilmek tehát gyakran egyetlen gyűjtőpont köré alkotott kompozíciók, legyen szó akár a stílus kísérletekről, akár a narratív struktúráról. Ezt már az is jelzi, hogy a rövidfilmek estében nem annyira a műfajmegjelölés az áruklódó, mint inkább a legfőbb ötlet, a legnagyobb trükk vagy a geg, a poén vagy csattanó megnevezése, sejtetése. A rövidfilm műfajoknak tehát nincsen olyan stabil befogadói forgatókönyvük, amilyen a nagyjátékfilmeket jellemzi, nincsen olyan kanonizált recepcióesztétikájuk. Nagyobb kalandot, kihívást jelentenek nézőjük számára. Ez – a hahn jellegét ellensúlyozva éppen különössé, kitüntetett figyelmet érdemlővé teszi őket.

A rövidfilmek műfajainak családja napjainkban is bővül, a kommerciális illetve reklámcélokat szolgáló alkotások komoly kérdések elé állítják az elmélettel bíbelődőket, felmerül a reklámfilm és videóklip műfajok kanonizálásának lehetősége.

A rövidfilmek egyetlen bizonyos ismertetőjele hosszuk, azaz rövidegük. Ez pedig nem annyira belső adottság, mint megegyezés kérdése. A Balázs Béla Stúdió annak idején 17 percben szabta meg a határt. Egy 1998-as pályázatában pedig – amely a kifejező „Egy tekercs a valóságról” címet viselte – olyan filmterveket várt, amelyek egy tekercs, azaz 300 méter nyersanyagra készülhetnek majd el. Ez a két filmhossz-határ is a vándormozis korszakot idézheti. A filmhossz tehát megegyezés kérdése, gyakran azonban jelentőséget nyer, megoldandó feladattá nemesedik, ez történt például a *Tíz perc – Cselló, Vagy tíz perc -Trombita* című szkecs filmekbe bekerülő rövidfilmek esetében, a film hossza, a filmidő, az idő múlása a téma fő komponensévé vált.

A BRNO Sixteen Nemzetközi Rövidfilm Fesztivál bizonyos értelemben, legalább is hossz terén, a

másik végletet képviseli, mikor hatvan percnél rövidebb alkotások nevezését várja. Ez a filmfesztivál egyébként további két feltételt szab meg: a nevezett film legyen élszereplős, és ne kereskedelmi céllal készüljön, azaz maradjon önszántából kívül a forgalmazáson. A két megszorítás a rövidfilmség két másik jellemzőjére hívja fel a figyelmet.

Az egyik jellemző a szereplők meglétét, láthatóságát, a szemszög és nézőpont megválasztását érinti. Míg egy rövidfilm működhethet mozgóképes csendélet módján, tárgyak és események montázsaként, illetve tárgyakon és eseményeken végrehajtott manipulációk bemutatásaként, addig egy nagyjátékfilm igen nehezen volna elképzelhető élő vagy legalább étellel telített, animált szereplők nélkül. A rövidfilm nagyobb szabadságot élvez a nézőpontok megválasztásában, a szereplők szerepének megszabásában és a láthatóságukat érintő döntésekben is. Egy nagyjátékfilmben igen erős stílári döntés volna mindent egyetlen szereplő nézőpontjából, szemszögéből megmutatni, a szubjektív beállítások árnyalhatják, sőt, uralhatják a mozgóképes elbeszélést, de igen ritkán válnak kizárólagossá. Egy rövidfilmben ennek a kizárólagosságnak semmi akadálya. Egy nagyjátékfilmben igen merész megoldásnak minősülne, ha az egyik szereplő tartósan, esetleg végig a filmet felvevő kamera mögött tartózkodna. Egy rövidfilmben ez is lehetséges.

A másik jellemző a rövidfilm kereskedelembe és filmiparba bíró kétes státusára utal. Míg egy rövidfilm igen gyakran kiszorul a forgalmazásból, addig egy nagyjátékfilm esetében ez egyenlő volna az alkotói és kereskedelmi halállal (ha a gyártás költségeit, ezek megtérülését, a következő film forgatására piaci érdekek alapján is generált lehetőséget és igényeket, az alkotó „jövőképét” nézzük). A televíziók néhanap műsorukra tűzik ugyan neves alkotók rövidfilmjeit, ezzel jobb esetben a befogadói horizont tágítását célozzák, máskor, sokkal gyakorlatiasabb módon, a műsorblokkok közötti szüneteket töltik ki. A mozisok a rövidfilmeket legtöbbször kísérőfilmként mutatják be, ezek a filmhíradót lecserélő reklám- és filmelőzetes blokkot követően, a nagyjátékfilm előtt kapnak helyet. A rövidfilmek nem kapnak lehetőséget arra, hogy fő attrakciává váljanak – bár éppen játékos, kísérletező jellegük talán nem is annyira a tömeges, ám visszacsatolást nélkülöző, hanem a kiscsoportos, ám a filmet közösen, irányítottan értelmező befogadásra predesztinálja őket. A moziforgalmazásból mégsem emiatt, hanem a célszerűtlen hossz, azaz a rövidség, tehát éppen egyik lényegi vonásuk miatt szorulnak ki. Ettől a sorstól mentik meg a rövidfilmeket a rövidfilm összeállítások és szkeccsfilmek. A közelmúltban ilyen rövidfilmes blokkok közül több is eljutott Magyarországra (*Rövidek éjszakája*, *Kurz und gut...*)

## Egy rövidfilm – és társai

Szabó István 1963-ban készítette el *Te* című rövidfilmjét, melynek *szerelemesfilm* alcímet adta. A szokatlan minőségjelzői alárendelő szóösszetétel az irodalmi műfajok megnevezéseinek analógiájára készülhetett (pl.: *szerelemes regény*, *szerelemes vers*), alcímként való használata nem okoz túlzott meglepetést, a gesztus értelmezhető. Az alcímben gyakori az önreflexió, a *szerelemesfilm* megnevezés reflektál tulajdon médiumára, a film-ségre, és megelőlegezi a felvetődő fő problémát,

megadja azt a fogalmat, amit a filmetűd tulajdon speciális eszköztárával és módszereivel kibontani igyekszik majd: a *szerelmet,szerelmességet*. Emellett diagnosztizálja (?) egy filmtípus, egy filmműfaj létét (?), terminus technicust teremt rá. A megjelölés így már más, ehhez hasonló filmek címe alá is odaírható lesz majd.



Alcímekben tehát gyakori az önreflexió, csak hogy filmcímek esetén nem gyakori, sőt, szinte kivételes, gesztus értékű az alcím adása. A film műfaja pedig nem *szerelmesfilm*, nem is lehet az, hiszen ilyen kanonizált műfaji kategória nincs. De ez a film a „balázsbelás” kategóriák szerint sem *szerelmesfilm*, hanem *rövidfilm,filmetűd*. A *szerelmesfilm* megjelölés tehát nem is az etűd műfajára utal, hanem az identitása inkább talán, így aztán nem is terminus technicus, hanem költészet. Olyasféle költészet, amilyennel a későbbi Szabó István-filmek rendszeresen élnek: mottó. Csak ez esetben még nem szépirodalmi idézet, mint ahogy később a József Attilától, Sempruntól származó gondolatok már azok lesznek.



Váratlanabb és meglepőbb, hogy később a *Szerelmesfilm*, így egybe írva, ez a szokatlan, önreflexív

megjegyzés egy nagyjátékfilm főcímévé válik. Hasonló ez ahhoz a gesztushoz, mikor Esterházy Péter *Termelési regény*nek kereszteli el könyvét, zárójelben mögé biggyesztve a *kisssregény* műfaji megjelölést. Esterházy egy valóban létező, pejorálódó műfaji megnevezést tesz meg címnek, hogy azután szétszerelje ezt a műfajt, megírja önfelszámoló változatát. Ha a stigmatizált műfaj címként való szerepeltetését valaki nem érezné ironikusnak, a rontott szóképű és helyesírású második műfajmegjelölés egészen bizonyosan meggyőzi erről. A *Te* alcíme és a *Szerelmesfilm*címe ezzel szemben nem ironikus. Sokkal inkább lírai, komoly, ünnepélyes. A *Szerelmesfilm* kifejezés készülhetett a szerelmeslevél kifejezés analógiájára is, ez a nagyjátékfilm esetében egészen konkrét értelmet nyer, hiszen Jancsi és Kata levelezésére utalhat, illetve egy nagy utolsó, összegző, önelemző, a történeteket megérteni, a történetet felidézni, rögzíteni akaró, változatlanak tudni, elejétől végéig elmondhatónak tartani vágyó gesztusra.

A *Te* ilyen értelemben szintén szól valakihez, lehetne a címe *Neked* is, de az mégis pontatlan volna, a valódi cím az lehetne: *Te – ahogyan én látlak*. A fő problémája pedig nem a szerelem és a szerelmesség, hanem egy ismeretelméleti kérdés: hogyan ismerjük meg a másikat, meddig tart az ő valódi, szuverén léte, és az ezt regisztráló látás, hol kezdődik a képzelet irányította, teremtő látás? Ez-e a művészet, vagy pedig ez a szerelem? A másik megismerése milyen mértékben a gondolkodás műve, azaz milyen mértékben fogalmi dolog, milyen mértékben esztétikai kérdés? Így lesz a *Te* a látás filmje.

A *Te* férfi-kamerája egy nőt néz, örökké jelen időben, amely állandó jelen csak mikroszekvenciák erejéig engedi meg a linearitást, a kronológiai rendet, az idő visszafordíthatatlanságának képzetét, az ok-okozatiságot, egészében azonban inkább egy kitágított pillanat, amelyben az idő sűrűsége, sebessége manipulálható, ezt mutatják a gyorsítások, lassítások, visszafelé lejátszások, ismétlések. A *Szerelmesfilm* már nem csak a látás, hanem az emlékezés filmje is. A látás tehát nem csupán a világ birtokbavételének és megértésének a módja, hanem álomlátás és flash backek, gyakran ugyanarra az eseményre visszautaló, egymást megkérdőjelező alternatív flash backek formájában, egy ember, egy szerelem, egy generáció történetének helyreállítására, rögzítésére való törekvés eszköze is. Ebben a formájában a látás már nem csak a megismerés és az alkotás analógiája, hanem a látás adja a metaforáját az ember időbeliségének. Az ember a „behunyom a szemem-kinyitom a szemem” játékkal láthat mindent (ahogyan ezt Jancsi-narrátor a tengerparton meg is fogalmazza a *Szerelmesfilm*ben), a múltat és az orra előtt lévő dolgokat egyaránt, emlékezete és észlelése teszi ezt lehetővé, ugyanígy a filmkép is megmutathat mindent, a film fiktív valóságában objektíve jelen levőt és az álom, az emlékezet képsorait is. Az ember megérinteni azonban már csak azt tudná, ami valóban az orra előtt van. És ami egy adott pillanatban az orra előtt van, az a következőben már az emlékezetének lesz a tárgya. Ami pedig az emlékezet tárgya, ami belső látásának képernyőjén pereg, az nem ellenőrizhető, nincs olyan kéz, ami le tudná tapogatni, a kétféle filmkép realitása tehát különböző szintű. Pedig a látás ellenőrzése a személyiség épségének megőrzése érdekében nélkülözhetetlen lenne, a filmképek valóságszintjének ellenőrzése pedig nélkülözhetetlen lenne a történet épségének megőrzéséhez.

A *Te* filmetűd, rövidfilm. A rövidfilm sem mérhető, számadatolható jellemzőivel (filmidő,



költségvetés, szereplők száma), sem a narratíva meglétével vagy hiányával, sem stiláris jegyekkel nem definiálható egzakt módon. Az azonban bizonyos, hogy a történetmondás igényének a hiánya és a történet hiánya csak rövidfilmben lehetséges, nagyjátékfilm esetén lehet vele kísérletezni, de gyakorlatilag nem megvalósítható. És az is leszögezhető, hogy a történetmondás igényének a fenntartása rövidfilm esetében szinte mindig feszültséget szül, elliptikus vagy fragmentumokból összeálló szerkezetek születnek, olyan jelzések működnek, amelyek egész történetet jeleznek.

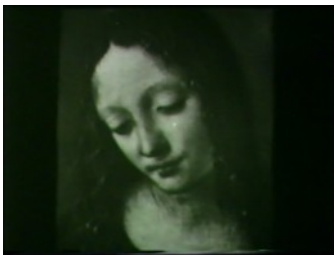
A *Te* lemond a történetmondásról, narratív struktúra helyett más típusú kompozíció épül. Egy zenei kompozíció: a három montázssor egymásra következése a gyors-lassú-gyors tételek egymásra következésére emlékeztet, a szimfonikus művek klasszikus szerkezetére. Egy retorikai kompozíció: a montázssorokat egy laboratóriumi szituáció, egy interjú helyzet keretezi (nem valódi keret ez, hiszen a harmadik képsor után a riport már nem folytatódik, a férfi és nő párbeszéde inkább alkalmat ad a képsorok lepergésére, szituálja azokat), az interjú jellegű beszélgetés egy-egy részlete vezeti fel a képsorokat. A beszélgetésrészleteket fogalmi előrehaladás jellemzi, egy érvelés kiüresített váza. A „gondolatmenetet” saját szavakra lefordítva így adhatnám vissza:

A filmkészítés ontológiai alapját az adja, hogy megegyezik azzal a teremttől látással, amivel az ember körülnéz a világban, amivel megismeri, értelmezi a világot. Az ember nem állóképeket észlel, hanem folyamatokat, változást, mozgást. Visszanyúlva a preszokratikus filozófia tételeihez: minden mozgás. A fizikai testek mozgása éppúgy, mint az érzelmek változása vagy a gondolkodás. Az ember nem dokumentálja ezt a mozgást, hanem felfedezi a jelenségekben, megteremti bennük.

Ha rád gondolkodom, azt jelenti, belső látásom elé idézlek, képzeletemmel átrajzolom az egyszer valóban látott mozdulataidat, talán mások valóban látott mozdulataival ruházlak fel téged, emlékezetemmel különböző műveleteket hajtok végre a valóban látottakon, belepróbállak más mozdulatsorokba, elviszlek más helyszínekre, jelentést és jelentőséget tulajdonítok egy-egy részletnek, kiemelem ismétléssel, lassítással, gyorsítással – eljátszok vele.

Ha hűséges vagyok, az azt jelenti, hogy te uralod a tekintetemet, te kötöd le belső és külső látásom figyelmét. Hogy milyennek látlak, az attól függ, hogy milyen vagyok én, azaz, hogy milyennek láthatlak, mit tesz lehetővé szemem élessége, emlékezetem gazdagsága, a kettő összekapcsolásának játékos eszköztára, és hogy milyennek tűnik nekem az, ahogyan te látod magadat. És lehet, hogy minden cselekvésem irányítója az agy, legalább is az ember működését folyamatábrákra leegyszerűsítő redukcionista szemlélet szerint. Ámúgy tapasztalom, hogy az, ahogyan látlak, ahogyan megismerlek, ahogyan szeretlek, nem fogalmi, hanem esztétikai kérdés. A film tehát hű analógiája annak, ahogyan látlak. Művészet, és egyszerre a világ megismerésének a módja is. A megismerés és megértés ugyanis nem pusztán leíró, hanem alkotó viszony.

A gondolatmenet kicsit talán enigmatikusnak tűnik, és mintha éppen a filmes beszéd speciális jellegét tévesztené szem előtt a megszólalás gesztusának elemzésekor. A gondolatmenet leleplezi tehát a *Te* legnagyobb esztétikai paradoxonát. A *Te*filmese azt gondolja, hogy a sok műalkotás után végre a valóságot ragadja majd meg, magát a dolgot képes megmutatni, nem közvetít, értelmez és jelez majd, csak reprodukál. Amit tesz, az azonban maga a film-műalkotás, annak minden, a filmet a valóságtól megkülönböztető, bonyolult szövedéket, második valóságot alkotó jellemzőjével.





A *Te* így témáját tekintve több, mint *szerelmesfilm*, hiszen egyszerre filmművészi ars poetica és gondolkodói, ismeretelméleti állásfoglalás is. Ráadásul annak a felismerése, hogy az ember számára a többi ember és a világ jelenségei csak úgy léteznek, ahogyan ő látja őket, ez a látás pedig sohasem pusztá rekonstrukció, hanem mindig alkotás is egyben, így az ember számára a másik ember és a világ csakis tulajdon szubjektumának értelmezői keretében jelenhet meg. A *Tetehát* egyrészt a szubjektivitásra ismer rá az embert bármi máshoz és bárki máshoz fűző viszonyokban, még a laboratóriumi megismerésben is. Előkészíti ugyanakkor a későbbi nagyjátékfilmek keserű tapasztalatát: nem csupán az emigránsok idegenek, hanem valahogyan minden ember idegen, megérteni egymást kemény munka, kétheti gyaloglások, sok beszéd eredménye lehet csak a megértésnek még így is félreértésekkel teli szintje, és két ember között mindig van valami közvetítő közeg, legyen az telefon vagy levél, szó vagy film. Összeolvadás nincs, csakis az álom és az emlékezés paradicsomi állapotában. Az idegenséget tehát nagyban az idő okozza, hiszen az álomban-emlékezésben éppen ez számolható fel. Az idő az, ami a *Szerelmesfilm* Jancsijának és Katájának külön telik, így ha az emigráció nem szakítja őket el, valószínűleg akkor is távolodnának egymástól.

A *Te* egy variáció a portréfilmre. Főcímében álló vagy lassan közelítő képek sorát mutatva felidézi a nőábrázolás képzőművészeti tradícióját, és élesen elhatárolódik ettől a tradíciótól. A képsor alatt átkötő hangvágással megindul egy beszélgetés, először egy női hang hallatszik, a modell hangja: „*Rajzolj le!*” Majd egy férfihang: „*Nem lehet. Nem vagyok festő.*” Ezt követi az ars poetica megfogalmazása: mindennek az alapelve a mozgás, legyen az fizikai, érzelmi vagy gondolati mozgás, így állóképből ábrázolni bármit is alapvető tévedés. Az eszköz, a médium, tudniillik a mozgókép hiányát minden korszak megélte, és szimbólumokkal, ikonokkal, a megfelelő pillanat

megtalálásával próbálta meg kitágítani az álló időt mozgó, múltó idővé.



Az átkötő hangvágáshoz később kapcsolódik a kép is: az ősfilm képét látjuk, egy ember, egy nő mellképét üres fal előtt, fekete-fehérben, de nem fekete-fehér fotón, hanem mozgóképen. A dialógus folytatódik, riport helyzetet, a beszélőfejes dokumentumfilmek interjúhelyzetét imitálva. Egy képkivágáson kívül elhelyezkedő férfi hangja felelget a nő szavaira. Két valóságot tudunk tehát helyreállítani, egyrészt azt, amit a képkivágásban, azaz a filmképen valóban látunk, másrészt azt, amire a férfi láthatóságának a hiánya, azaz láthatatlansága utal: a felvevőgépet és a férfit. A nő – egy hölgy mellképe. Üres fal előtti modell. Képzőművészeti kompozíció. Mégis több ennél: mozgókép. A portréfestészet és portréfotó hagyományait idézi meg, kapcsolódik a főcím alatt felidézett tradícióhoz, ám el is tér ettől. Lemond minden olyan eszközről, amivel a festmények a nőt egyénítették, jellemezték, vagy éppen idealizálták, lemond a tárgyi környezetről, a perspektivikus térről, a kulisszákról, az öltözékről. Lecsupaszít, a szó szoros értelmében is, hiszen a mellkép, amit látunk, egy akt mellképe (újabb hiány, a női test aktjának hiánya), míg eljut a legtisztább fotótémához, az eredethez, hogy innen építse föl új, mozgóképes eszköztárát. A nő életre kel. Nem visz véghez drámai akciót, nem ilyen értelemben válik cselekvővé. Beszéde, gesztusai, mozdulatai jelentik cselekvését. Továbbra is a portréját látjuk, ám mozgóképen. Képe dinamizálódik – a jellemzés eszközévé válik minden mozdulata, arcának minden finom rezdülése.

Mégis tévedés lenne azt gondolni, hogy a képzőművészeti ábrázolás csapdájából szabadultunk volna. Csak a képzőművészet csapdájából szabadultunk, az ábrázolás csapdájából nem. Továbbra sem a nőt magát figyeljük ugyanis, amit valaha is meg tudunk figyelni, az a nő képe. Ezt figyelheti meg csupán a kérdező férfi is. És ezért nem lehet a része a férfi sem, ahogyan mi magunk sem, a képkivágás által megteremtett fiktív valóságnak. Ez ugyanis azt a képzetet keltené, hogy a férfi a nővel beszél. Miközben ő azt a jelenséget faggatja, ahogyan a nő az ő számára megjelenik, azt

ahogyan a nőt ő megteremti – filmképen. Egy második, szintén fiktív valóságnak azonban a férfi is a része, a kereten kívüli, de a filmen belüli valóságnak – mi ennek sem vagyunk a részei. Ebben a férfi-valóságban készül a felvétel a női-valóságról. Érdeklődésünk afelé irányul, hogy mit rögzít a felvétel. Így terelődik át a figyelem a nőről arra, ahogyan a férfi kamerája a nőt látja, magára a megismerésre, a filmre vételre. A művészi megismerésre tehát, ami tradicionális eszközei által preformált, ám:

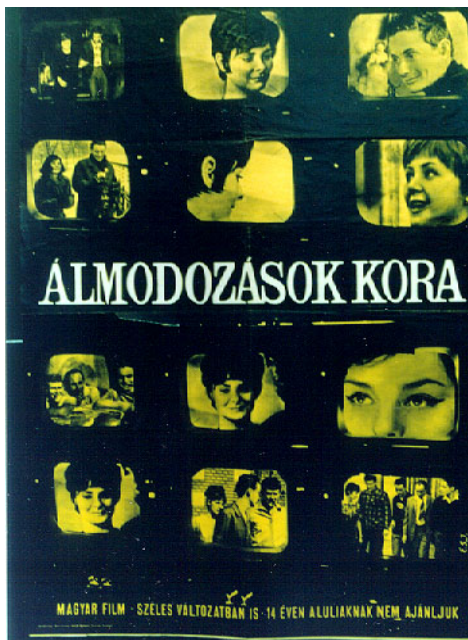
1. az eszközeinek kötöttségén túl már önkényes, két ember közötti viszonyra lefordítva az alkotásnak és a megismerésnek ez az önkénye tulajdonképpen az egocentrizmusnak felel meg, így mond a *Te* egyszerre ítéletet a művészetről és az emberi kapcsolatok erőviszonyairól;
2. alapvetően esztétikai viszony, a szituáció kifejtése, megrajzolása, azaz a lírai-stilizált-manipulált képsorok grafikai-ritmus kompozíciójában rejlik, és
3. az intellektuális viszony vagy a fogalmi kifejtés csapdájához („*Mire gondolsz?*”), vagy pedig az esztétikai viszony mibenléte, minősége, a képsor ontológiai státusa iránti érdeklődéshez vezet (kísérletezés azzal, hogy mit tehet meg a filmfelvevő)

A filmetűd tehát Szabó István örök, visszatérő kérdéseire adott lehetséges válasz-kísérlet:

– Mi vagyok én, és hogyan jutok tulajdon tudomásomra, személyiségem eleve adott-e, vagy alkotó munka eredménye? Láthatom-e önmagamat egészében (akivel a nő az első képsorban találkozik végül, az a beszélő férfi-e?), vagy csak azokban a nyomokban fedezhetem fel magamat, amiket a megformált anyagon hagyok (gyorsítás, lassítás, ismétlések, grafikus felületek, geometrikus képkompozíciók, ritmus, lírai rajzolás, stilizáció)?

– Mi vagy te, és hogyan jutsz a tudomásomra, megismerhetlek-e objektív jelenségként (cinéma vérité és az „újhullámos” valószerűség, közvetlenség, manipulálatlanság illúziója), vagy mindenképpen szubjektív formaadás, megformálás folyamatán keresztül, közvetítetten jelensz meg előttem? Láthatom-e, ahogyan te látod magadat (megértés lehetősége), és láthatom-e azt, ahogyan én látlak (önreflexió lehetősége)?

– Mik vagyunk mi, hol ér véget autonómiánk, szuverenitásunk, hol kezdődik a másik, milyen a viszony közöttünk? Mi az a hűség, önmagunkhoz, a másikhöz, vagy a szerepekhez, viszonyokhoz kell hűségnek lennünk?



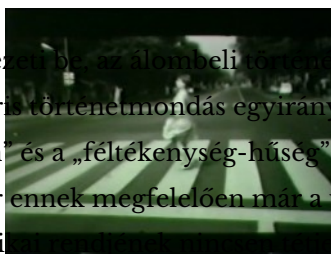
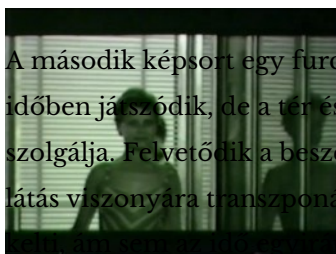
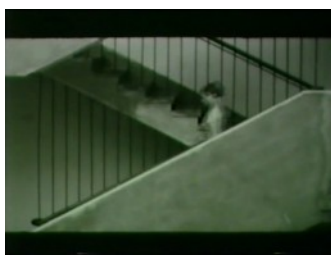
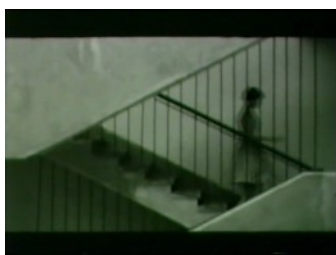
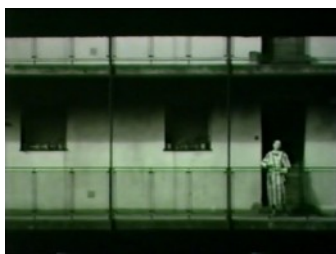
A férfi tehát intellektuális érdeklődéssel figyeli (ezt a képzetet erősíti a dokumentarista stílusban felvett, elemző-feltáró riport helyzetet idéző beszélgetés, amelynek részletei elválasztják egymástól a montázssorokat, és amely retorikai-gondolati ívet ad az etűdnek) a nőt, mint jelenséget (ezt a képzetet erősíti az üres háttér előtt megjelenő figura), és a nőt mint általa alkotott, szépre komponált képet, koreografált mozgást, ritmikus képsort. Az idő az egész etűd során a felfüggesztett, „kitágított pillanat” vagy a „telik, de nem múlik” állapotban van. Így lesz a *Te* az idegen tekintet, a látás filmje. Míg az *Almodóvarok kora* például a beszéd filmje. Beszélni egymással, egymáshoz, és elmondani a történetet, ez áll a látás helyébe, és bár a szeriális montázsszekvenciák alatt felfüggesztődhet a történetmondás rendje, mégis a serialitás is az időben valósul meg, azon végez műveleteket, hajt végre ismétlést, von párhuzamost, hagy ellipszist, foglal össze, sűrít. Az *Almodóvarok kora* nem mond le a történetről, sőt, éppen annak az elmondása és a történetek megértése lesz a tét. Illetve az, hogy ami a külső narrátor szövegéből összeállt, az fejlődéstörténet-e vagy pedig fordítva. Összeáll-e, vagy pedig éppen veszélybe kerül egy identitás?

A *Te* három képsorában az időkezelés három módja és háromféle alkotói jelenlét lehetősége valósul meg, a játékfilmes kronológiai és ok-okozati koherenciáról azonban lemond.

Az első képsort a modell, a nő kérdése vezeti be: „*Szoktál rám gondolni?*” A kihívásként is értelmezhető kérdést megválaszoló képsor a mozgókép-alkotás ünneplése, a játékos, önfeledt, a valóságot manipulálni tudó mozgóképalkotásé. A játék egyik kiemelten fontos eleme pedig éppen a tér és az idő önkényes kezelése. Játék a térrel: geometriai formák felfedezése a valódi helyszíneken (zebra, lépcsőház lépcsői, korlátok), grafikus felületek megalkotása, formák ismétlődésének ritmusa, mozgásirányokkal való játék, a tér megsokszorozása egy-egy mozdulatsor ismétlésével, egy-egy mozdulat beillesztése különböző helyszínek különböző miliőjébe, különböző szituációkba, extrém gépállások, nézőpontok alkalmazása. Játék az idővel: gyorsítás, lassítás, az idő visszafordíthatatlanságának, egyirányúságának fölszámolása, ismétlések, visszafelé



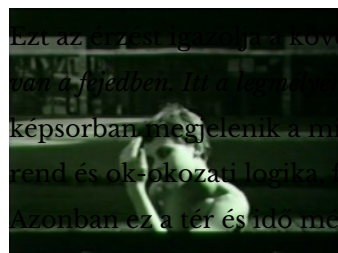
lejátszás. A trükkfelvételek hangsúlyozzák a manipuláció lehetőségét, értelmetlenné teszik a valóság fogalmának használatát. A képsor fő motívuma, a teret és időt meghatározó viszony a nőt néző férfi idegen tekintetének teremtmő, átrajzoló, manipuláló ereje. A képsor mégis felvillantja az idő valódi, múltó időként való értelmezését: abban az esetben, ha a különböző helyszíneken újból és újból megismétlődő körbefordulást egy cselekvés szeriális montázsaként értelmezzük, mégpedig annak az összefoglalásaként, ahogyan a nő keresi a férfit a tekintetével, akivel találkájára lenne. Ennek a cselekvésnek megtalálhatjuk a lezárását is a képsor végén, a nő valóban találkozik a férfival, illetve egy férfival.



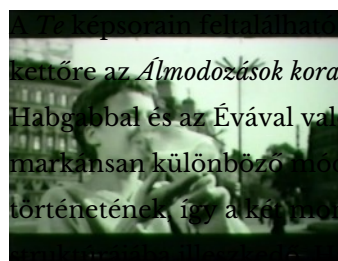
A második képsort egy furcsa álom elmondása vezeti be, az álombeli történet már térben és időben játszódik, de a tér és idő még nem a lineáris történelmondás egyirányú és logikus menetét szolgálja. Felvetődik a beszélgetésben a „szerelem” és a „feltékenység-hűség” probléma, a nézés-látás viszonyára transzponálva. A második képsor ennek megfelelően már a valós tér-idő képzetét használja a szerelem hűségének, sem a logikus történelmondás, hanem az utcai események egyfajta pikareszk időben, felcserélhető, nem kötött sorrendű tartamokból álló időben, afféle „telik-de-nem-múlik” időben játszódni. A képsor fő motívuma az önmagát megfigyelő nőt figyelő idegen tekintet. A nő leméri magát egy utcai mérlegen, ezzel kezdődik az önmaga iránti



érdeklődésének kibontása. Majd tükörként szolgál minden tükröződő felület, a kirakatok, az üvegajtók és ablakok. Az utcai mérleg körtükre is, ami belső keretet teremtve a némafilmes korszak maszkolásait idézi, illetve még egy filmre mint anyagra, hordozóra, mechanikára utaló képsor, amikor az üvegfalú épületben visszatükröződő nő képe előtt elhaladó villamos képkockákra bontja a mozgást. Tükörként szolgál maga a kamera is, így a kinézés gesztusa a tükörbe nézés gesztusával ötvöződik, tükör tehát az idegen tekintet figyelme is. Az éles látás és a megértés irányába vezetnek a szemüvegvásárlás képsorai által keltett asszociációk, és az „Az agy az ember minden tevékenységének az irányítója.” felirat alatt szereplő, az ember kognitív működéseit leegyszerűsítő folyamatábrán modellező plakát képe által keltett gondolatok. Az eddig uralkodó vizualitás mellett megjelenik a fogalmi gondolkodás igénye.



Ezt az érdeklődést igazolja a következő párbeszéd részlet tartalma is. „Mire gondolsz? Kíváncsi lennék, mi van a fejedben. Itt a legmély.” A fogalmi rend megjelenésével párhuzamosan a harmadik képsorban megjelenik a mikrotörténetek, egy poénra kifutó gegek alatt megvalósuló kronológiai rend és ok-okozati logika. Felszámolódik a felcserélés, az ismétlés, a visszafelé lejátszás lehetősége. Azonban ez a tér és idő még mindig nem a folyamatos történetmondás tere és ideje, hanem még mindig a fogalmi és műveszi absztrakció eszköze. A tejvásárlás, tejivás mikrojelenete például csak egy irányban játszódhat le az időben, ám a tekintet, amely ezt rögzíti, nem lehet egy elbeszélői nézőponthoz rögzített tekintet. Ezt bizonyítja az az analitikus montázs, amely a tejet ivó nő figuráját elválasztja a tejet ivó férfiak csoportjától, és extrém gépállásokból, extrém szemszögekből fényképezve megbontja a folyó időhöz tartozó tér folytonosságát, teret enged az öncélú-önkényes művészi ábrázolásnak, az absztrakciónak, a fogalmi asszociációknak.



A 72 képsorán feltalálható háromféle „időből”, azaz a filmidő kezelésének három módjából kettőre az *Álmodozások kora* szeriális montázsszekvenciáiban is találunk példát. Ha kiragadjuk a Habgabbal és az Évával való kapcsolatot bemutató két képsort, ráismerhetünk az időkezelés két markánsan különböző módjára. Mindkét szereplő, Habgab és Éva is valódi szereplője a főhős történetének, így a két montázssor is indokolt, és a nagyjátékfilm történetébe, narratív struktúrájába illeszkedik. Habgab hirtelen bukkan fel Jancsi életében, vele való kapcsolata elszigetelt epizód a saját történetében. Sétáik és beszélgetéseik képsora alatt a játékfilm nagy történetének az ideje felfüggesztődik. A külső narrátor hangja illetve a beszélgetések valódi részletei alatt szeriális montázst látunk, melyben a helyszínek, az öltözék, az időjárás változásai egyértelműen jelzik az eltelt időt, ám amelyben ennek az „időtételnek” nincsen semmiféle tétje, valahogyan kívül marad Jancsi múltó idején. Ez a montázs természetesen lemond a trükkfelvételekről, ahogyan az egész játékfilmnek le kell mondania erről, hiszen a történetmondással járó valószerűség stilisztikáját választotta. Jancsi és Habgab kapcsolatának azonban nincs története, ugyan nem a manipulált tér-időben játszódik, mint a *Te* első képsora, de nem is a múltó időben, hanem a „telik, de nem múlik” típusú, felcserélhető mikrojelenetekből, helyzetekből épülő pikareshk időben lebeg ez a kapcsolat. Jancsi nem szakít Habgabbal, hanem egyszerűen kilép ebből a felfüggesztett időből, és visszatér a saját, múltó idejébe, a felnövésének a történetébe. Habgab és Jancsi viszonya tehát nem elkezdődik és véget ér, sokkal inkább csak úgy

létezik, és ha később Jancsin nem kérnék számon előrejelzés és utólagos magyarázat nélküli kiugrását ebből a viszonyból, ha egyszer jóval később nem futna össze az addigra már férjhez is ment Habgabbal a sötét utcán, akkor azt gondolnánk, hogy ez a kapcsolat örökre ott lebeg Jancsi történetének egy szünetében. Jancsi és Habgab kapcsolatának ideje úgy működik, mint a *Te* második képsorának ideje.

Éva nem hirtelen jelenik meg, a film a vele készített interjú képernyőképével indít, osztott képmezőn, több szemszögből láthatjuk arcát, hallhatjuk a sablonos kérdésekre adott tétova öndefiníciót és hitvallást, ami egyszerre szép és kegyetlenül ironikus. Mindezt Jancsi is látja, ő is „néző”, innentől fogva saját sorsának vonala közeledik Éváé felé. Évával való kapcsolata már a saját történetének az idejében játszódik, a múlt időben, ahol az események fejlődő előrehaladást, kibontakozást mutatnak, ok-okozati kapcsolatban állnak egymással. Míg Habgabbal az idő múlását sosem emlegetik, Éva esetében az idő témává is válik, mikor Jancsi először megszólítja, éppen azt kérdezi meg tőle, mennyi az idő, később elhangzik köztük a párbeszéd: „*Fáradt vagyok. Mióta sétálunk már?*” „*Két hete.*” Az ilyen, az időre való utalás mindig ironikus vagy fájdalmas. Jancsi és Éva kapcsolatának története van, közeledéstől együttlétén keresztül távolodásig. Ez a történet nem lezárt epizód, hanem szerves része Jancsi, azaz a nagyjátékfilm történetének, még akkor is, ha folyton kiderül, hogy egy másik ember történetét nagyon nehéz összeszőni a saját történetünkkel, Éva nem integrálható Jancsinak és barátainak világába féltékenység, veszekedés nélkül. Éva és Jancsi ideje külön telik, akárcsak a *Szerelmesfilm*ben Jancsi és Kata ideje. Külön céljaik vannak, külön fejlődésútjuk, azaz sorsvonaluk. Ezek a vonalak eltávolodnak egymástól, a *Szerelmesfilm* és az *Álmodozások kora* esetében is. A múlt idő ilyen ábrázolása felé közelít a *Te* harmadik képsora, ami után a beszélgetés már nem folytatódik, és aminek a végén a nő alakja mintha elszakadna, felszabadulna az őt néző férfi teremtmény tekintetének súlya alól, ahogyan belenéz a kamerába. Nem a teremtmény arc, hanem egy másik ember néz rá a férjre, néz szembe velünk.

© Apertúra, 2006. nyár | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2006/nyar/forgacs-a-te-es-az-en-a-rovidfilmes-forma-sajatossagai-forma-tortenet-es-identitaskereses-szabo-istvan-korai-muveiben/>

