

A film mint tananyag

Két videoanyag használatának tapasztalatai a mozgóképes oktatásban

A hatvanas évek közepén kezdődött és jó egy évtizedig tartott a hazai mozgóképes oktatás azon szakasza, amelyet az irányítás szándékait (is) megjelenítő tankönyvek, munkafüzetek, televíziós programok jellemeztek. Ez volt az az időszak, amely meghozta a mozgóképes viszonylagos jelenlétét a közoktatásban. Ekkoriban tanultak a középiskolások a legnagyobb számban – így nevezik leginkább – filmesztétikát. A segédletek első, második és harmadik generációjának elavulásával azonban a folyamat lefékeződik, jelezve egyúttal a tárgy körüli bizonytalanságokat. Az alternativitás, a törekvés az ismeretátadás hatalmi rendszerének újragondolására, a hagyományos tanár-diák viszonyt megkérdőjelező „lazaság” mindig is a tárgy sajátossága volt – amíg létezett. Mégsem lehetséges a továbblépés megfelelő példányszámban hozzáférhető olyan kiadványok nélkül, amelyek tartalmazzák „az anyagot”.

Az alábbiakban két kiadványról, pontosabban azok használatának tapasztalatairól lesz szó. Mindkettő elsősorban mozgóképes anyagként alkalmazható, noha kapcsolódik hozzájuk egy füzet sorozat, illetve egy tankönyv is. A videofilmek sajátos „mozgó tankönyvként” funkcionálnak, közösen nézhetők, írásos kíséreihez azonban nehéz hozzáférni, legfeljebb a tanár rendelkezésére állnak – egy példányban. Előrebocsátom, hogy egyik kazetta sem alkalmas közvetlen, „egy az egyben” használatra. Ennek oka elsősorban a szerkesztők eltérő koncepciója, de szerepet játszanak terjedelmi megfontolások és az egyes iskolák között meglévő különbségek is. A két anyag tehát együtt és külön-külön több és kevesebb is annál, amit az elmúlt hat évben meg akartam valósítani. Alkalmazásuk megkönnyíti a felkészülést és az órai munkát, amelyhez azonban más segédletek és illusztrációs eszközök is szükségesek.

A *Fejezetek a film történetéből* című kazettasorozat első tizenhét része 1990-ben jelent meg a Magyar Független Film és Video Szövetség gondozásában. Egyes előadásai történeti időszakot tárgyalnak (ilyen *A magyar film 1945-1957* és *1957-1970*, *A német film 1933-ig*, *A szovjet film 1953-1970*), mások műfajokat ismertetnek (*Amerikai filmtípusok: Egyén és társadalom*, *A western*, *A zenés film*), vannak továbbá az európai „új hullámokat” bemutató részek (neorealizmus, „free cinema”, cseh „új hullám” stb.). Tulajdonképpen videóra vett előadásokról van szó, amelyeket bőséges idézetanyag tesz teljessé.

A másik kiadvány dr. Nagy Imre munkája, *A mozgóképes és a filmalkotás* Pécsen látott napvilágot 1988-ban. Az oktatócsomag tartalmaz egy tankönyvet, két videokazettát „filmidézetekkel”, továbbá egy *Módszertani levelet*. A tankönyv lényegében filmnyelvi elvű, elméleti kérdéseket tárgyal a film technikájából a montázsig.

A két szemléltetőeszköz alapvetően a következő módon nyújtott segítséget az órákon:

A tantervnek *A mozgóképes gyakorlata és elmélete* című fejezetéhez, saját, egyelőre néhány példányban sokszorosított *Képkorszak* (film, televízió, video; szöveggyűjtemény középiskolások számára) című „olvasókönyvem” kívül, használtam a *Fejezetek a film történetéből* című könyv első részét, *A film formanyelvét* is. Az előadás az egyszerűtől – az állókép kompozíciója, a mozgás elemi megörökítése – a bonyolultig – kameramozgások, montázstípusok – mutatja be a filmnyelv klasszikus elemeit. Ezeket az évek során többféleképpen próbáltam meg feldolgozni, de a legsikerültebb talán az a megoldás volt, amikor először egészében megnéztük az előadást, majd részekre bontva gazdagítottuk azt illusztrációkkal. A képi „jelentéstulajdonítás” (Bódy Gábor) folyamatát például *A mozgóképes és a filmalkotás* egyik kazettájából vett idézettel próbáltam meg végigkísérni. Az ebédülő és az illemhely felcserélésének jelenete hang nélkül is „érthető”, hanggal pedig, kiszakítva a film szövegösszefüggéséből, megfigyelhetők rajta a nézői értelmezés fázi-

sai. A világítás szerepét a *Máter Johanna* egy jelenetével, a szerzői pozíció változatait *Rófusz Ferenc A légy* című filmjével és a *Vörös sivatagból* vett részlettel mutattam be. Az „Alkotó földrajz” jelenségét *Az andalúziai kutya* szemléltette. Érdekes feladat a *Hamu és gyémánt* zárójelenetének szemrevétele: a haldokló Maciek feje felett előbb egyik, majd a másik irányban száguldó vonat képsorában alkalmazott vágás titkainak feltárása talán közelebb visz a film titkainak megsejtéséhez. A filmnyelvi blokk zárásaként egy meglepetésszerű dolgozatot iktattam be. A feladat a *Szindbád* egy négyperces fragmentumának elemzése volt.

A Fejezetek a magyar film történetéből című tantervi egység más megközelítést kíván. Keveredik itt a kronológia elve az anyag motívumokra való felépítésének elvével, s összeállítottam tematikus blokkokat is. Az első szempont érvényesül a Film és Video Szövetség 17. és 18. számú előadásaiban: A magyar film 1945-1957 és 1957-1970. Más elképzelés alapján formálódtak az olyan mini-sorozatok, mint „film és valóság” (*Tarr Béla: Családi tűzfészek; Gazdag Gyula: Sípoló macskakő; Gulyás testvérek: Törvénysértés nélkül* – ez utóbbi csupán a pécsi kazetta részletei alapján) vagy „film és állókép” (*Zolnay Pál: Fotográfia; Huszárik Zoltán: Csontváry*). Az összeállítások sok esetben „önmagukat írják” – a filmek egymás mellé kerülve felerősítik a közös vonásokat, másrészt bevehetők a programba a legújabb filmek, ahogy azt minden évben megtettem a Filmszemle díjazottaival vagy más darabokkal. A teljes terjedelemben megtekintett filmek száma természetesen nem szaporítható korlátlanul. Lesznek olyanok is, amelyeket csupán megemlítünk, vagy egyetlen jelenet alapján szereznek róla tudomást a diákok az előadás-illusztrációkból. A témakörből házi feladatot is szoktam adni, úgy, hogy a kazettát haza lehet vinni és a tartalmát kijegyzetelni. Ily módon mindenkinek lesz egy kis összefoglaló vázlata a magyar film 1945 utáni ötven évről, összhangban a tanterv azon célkitűzésével, mely szerint a filmfakultáció egyik feladata, hogy a tanulók szerezzenek információkat a film és a televízió világáról. A másik vezérgondolat – formálódjon ki az az elemzési apparátus, amelynek segítségével fejleszthető a mozgóképről való beszéd készsége – akkor érvényesül, amikor megpróbálunk az egyes filmekhez adekvát elemzési szempontokat találni, és igyekszünk mozgósítani az elméleti részben elsajátított ismereteket. A videosorozatnak ez a magyar filmmel foglalkozó két része tehát ahhoz szolgál fogódzól, hogy a tanulók tájékozódjanak a magyar film történetében. Amikor „filmfaktosaim” a Minisztérium egyedi engedélye alapján érettségi vizsgát tettek mozgóképből, a tételek között többfajta kérdés szerepelt. Volt a fentieknek megfelelően „monografikus”, történeti szempontú, volt rendezők, operatőrök, színészek munkásságát áttekintő kérdés és filmelemzés is.

Vannak a programnak olyan pontjai, amelyekhez nagyrészt a videosorozat előadásai szolgáltatják az anyagot. Ilyen *Az európai film kezdetei* és *Az amerikai film kezdetei*. Ezek a programok olyan filmeket mutatnak be teljes terjedelemben, amelyek néhány percesek (*A vonat érkezése, A megöntözött öntöző* stb.), vagy olyanokat, amelyeket nehéz beszerezni, így tudomást róluk a tanulók csak innen szereznek. Ezek a foglalkozások tehát az előadás feldolgozásából állnak, és csak akkor egészülnek ki filmmel, ha az hozzáférhető, vagy ha van igény rá. Előfordult, hogy a csoportból mindenki látott egy *Chaplin*-filmet, ezért megelégedtünk ezzel és kinek-kinek az emlékeire hagyatkoztunk. A film kezdeteiről szóló rész feldolgozása úgy történik, hogy a közösen megtekintett előadást kijegyzeteljük. A fontosabb filmszemelvényeket többször is megnézzük, elkülönítve ezzel a lényegest a kevésbé lényegestől, hiszen számos kevésbé jelentős alkotó és film is szóba kerül. Néhány évvel ezelőtt a Fejezetek a film történetéből szerepelt a televízió műsorában is, így aki akarta, többször megnézhetette az előadást. A pécsi kazetta az említett *Lumiére*-filmekon kívül tartalmazza *A baba reggelijét* is, esetleg ezzel kiegészíthető az idézettár. Érdekes megfigyelni továbbá azt, hogy *Az andalúziai kutya* több változatban létezik az egyes felvételeken: van zongorakíséretes és zenekari aláfestéses változata is.

Amennyiben az idő és a diákok befogadóképessége engedi, önálló témakörként szerepelhet az órákon a szovjet némafilm. A Fejezetek... hasonló című előadásából az érdekesebb részleteket ki lehet emelni. Ezek a részletek egyébként felhasználhatók a tanmenet más pontjain, így a *Filmszem* a „Film és valóság” című tömbben, az *Eizenstein*-darabok az elméleti bevezetésben, vagy egy olyan összeállításban, amely „némafilmeket” sorjáztatott: *Az andalúziai kutyát, Paradzsanov A gránátalma színe* című filmjét, a *Régi*

idők fociját, Ettore Scola A bálját. A foglalkozások persze nem nélkülözik időnként az ad hoc jelleget. Így jutottunk hozzá egyik alkalommal *Kulesov Mister West rendkívüli kalandjai a bolsevikok országában* című filmjéhez, kibővítve ezzel a megtekintett filmek listáját.

A Fejezetek az egyetemes filmművészetből című tantervi panel feldolgozásakor alkalmaztam az egy előadás – egy film módszerét, elsősorban az „új hullámok” tárgyalása során. A kazetta-sorozatban a következő „új hullámoknak” szentelnek külön előadást: a neorealizmus, a szovjet „olvadás” korszaka, a lengyel film, a francia „új hullám”, az angol „free cinema”. Hangsúlyos része ez a tantervnek, hiszen ezek a negyvenes évek közepétől induló mozgalmak alakították ki a mozgókép klasszikus dramaturgiáját, nyelvét, jelentésanyagát, de azt a szociokulturális közeget is, amelyben kiformalódott a modern sztárkultusz, valamint a film – a magaskultúrához közeledő és a tömegfilm – közönsége.

Az említett előadások meglehetősen sok évszámot, nevet, filmcímet közölnek, érdeemes ezért ezt az adathalmazt egy kissé redukálni. Bőségesen elég, ha néhány fontosabb dátumon kívül a tanulók megjegyzik az adott országban tevékenykedő három-négy rendező, néhány színész és operatőr, valamint öt-hat film címét. Az előadások gondolatmenete, felépítése első látásra nem feltétlenül rajzolódik ki a néző fejében, ezért célszerű lenne többször megnézni, erre azonban nem nagyon van idő. A megoldás az, hogy a tanár az előadás alatt a táblára rövid vázlatot készít, amelyen feltünteti a fenti legfontosabb információkat. A videomagnót időről időre meg is lehet állítani, helyet adva az esetleg homályban maradó fogalmak vagy folyamatok alaposabb magyarázatának. A fontosabb – és műsorra nem kerülő – filmek részleteit többször vissza lehet játszani. Lényeges, hogy a megjegyzendőnek ítélt ismeretek ne holt tudást adjanak – egy előadás és egy film megtekintése után aligha lehetnek sajátta az előadó megállapításai a cseh „új hullám” alkotói között meglévő szemléleti-stílusbeli különbségekről vagy a lengyel filmben tettenérhető belső irányzatokról. Voltaképpen az lenne a helyes, ha bizonyos egyensúlyt sikerülne teremteni a készen kapott ítéletek és a kiválasztott film keltette benyomások, meglátások között. A tanári munka igen kényes mozzanata a reprezentatív film kiválasztása. A döntésben szerepet játszanak technikai jellegű tényezők (melyik film van meg) a tanár ízlésének motívumai vagy aktuális történések (egy témába vágó film a televízió programjában). Vannak persze rossz választások is, ilyen volt egyik alkalommal a *Hímnem-nőnem*. A gyerekek nem értették *Godard* filmjét, az értetlenség unalmat és elutasítást szült, melyet aligha lehet tanári „magyarázattal” helyrehozni. Magyartanárként is szembekerülünk a dilemmával: hogyan nyilatkozzon a tanár, ha az adott művet maga is elutasítja? Vagy csak olyan alkotást válasszunk, amelyhez pozitív viszony fűz bennünket?

Hasonló jellegű megközelítésmódot kíván a filmes műfajok számbavétele. A műfajelmélet a filmtudomány legproblematikusabb és legkevésbé kidolgozott fejezete, épp ezért nem vállalkozhatunk arra, hogy rendet csinálunk ott, ahol ez lehetetlen. Vigyázni kell továbbá a ködös műfajtani fogalmak használatával. Nem próbálkoztam még vele, de tanulságos lenne sokszorosítva a gyerekek kezébe adni dr. Nagy Imre könyvének *A filmművészeti tükrözés* című fejezetét, amelyben sorra veszi az animációs film, a dokumentumfilm, az úgynevezett „közvetítő film” és a játékfilm sajátosságait. A felsorolt „műnemeken” belül szól a könyv a játékfilm „műfajairól”. Mégis van néhány hagyományos filmtípus, amelyet tárgyalni lehet középiskolai keretben: ilyenek talán a western, a zenés film, az akciófilm, a dokumentumfilm stb.

Újra rá kell mutatnunk: úgy kell gazdálkodni a rendelkezésre álló idővel, hogy ne esünk túlzásokba az anyag mennyiségét illetően. Tantervem kétéves változatát volt módomban idáig kipróbálni, ebben a Fejezetek az egyetemes filmművészetből című témára körülbelül kétharmad tanév jut. Ehhez kell tehát mérni a bemutatásra kerülő filmek számát.

Munkámban óriási előrelépést jelentett az, hogy az iskola nagyteljesítményű videoprojektort vásárolt. A kitűnő minőségű nagyképernyős vetítő afféle „iskolamoziként” üzemel, kiküszöbölve a televíziós képernyő hátrányait. A projektor speciális oktatási célokat szolgál, ám természetesen nem helyettesíti a filmszínházban megtekintett filmeket.

Tantervem és az „olvasókönyv” további egységeihez – „A televíziós jelenség”, *Mi a video?: Új képfajtákról* – a tárgyalat két anyag nem nyújt segítséget. Ezek a témakörök

olyan területeket érintenek – az interaktív média, a számítógépes képgenerálás problémái –, amelyekhez alig van iskolai igényekre alkalmazható segédanyag. Olyan jelenségek ezek, amelyeket a pécsi kiadvány egyik helyen tévesen nyomtatott címével jellemezhetnénk: a mozgógép és a filmalkotás.

SZIJÁRTÓ IMRE

A kettősség értéke és az érték kettőssége

Örkény Vérrokonokjának vizsgálata

Örkény István kétrészes drámájának eredetileg Vérszerződés volt a címe. Négy hónap alatt írta meg, 1974-ben volt az ősbemutatója a Pesti Színházban immár Vérrokonok címmel, vagyis az író megszívlelte a színház kívánságát, s mellőzte az eredeti, elterelő asszociációkat vonzó címet. Ez az epikai előéletet nélkülöző dráma – nem úgy mint például a Tóték, a Macskajáték vagy a Pisti a vérzivatarban – műnemét, létformáját tekintve kétarcúvá sikeredett, mégpedig epikai drámává. Bécsy Tamás(1) teszi fel az idevonatkozó, témánkat is érintő kérdést: „A Pisti kifejtettebb, igazabb és egyben új műformájától miért lépett visszafelé Örkény István?” Az az Örkény István, aki már ekkor kiforrott és elismert drámaíró – jegyezzük meg mi magunk. El kell mondanunk azt is, hogy a dráma várt színházi sikere is elmaradt, noha Örkény a mű szövegén is többször változtatott Várkonyi Zoltánnal, a rendezővel együttgondolkodva, együttműködve. A színházi rendezők által elvontabb megközelítést provokáló és igencsak a fantáziára építő dráma színházi megoldása is komoly feladat. „A Vérrokonok nem biztos, hogy megéri a századikat. Tehát ezzel mindjárt mérni lehet, hogy fogadja a nézőnk a gondolatot és mennyivel szívesebben látja a vívódást, az érzelmet, a könnyeket.”(2) – mondja az író a dráma esetleges befogadásáról a Macskajáték sikerének függvényében.

AVérrokonokhoz Örkény ezúttal is magyar vonatkozású történelmi háttérrel választott, akárcsak az előbb említett művei vagy a Kulcskeresők esetében, amelynek vizsgálatakor a drámai és színi tér vagy akár az időtényező összefüggéseit és átfedéseit analizálhatjuk leginkább. A Vérrokonok szinte kívánja a vizsgálódás ilyenfajta lehetőségét, ugyanis nem térben és időben játszódik, csak a képzelet síkján. Nemcsak a kulcskeresők című drámával konfrontálható ez az örkényi mű, mint ahogy ezt bizonyítja az író vallomása is: „nem tudtam volna megírni a Vérrokonokat, ha nem előzi meg A Holtak hallgatása, az viszont a Pisti a vérzivatarban című darabomnak köszönheti létét (...) mindegyik az őt megelőző folytatása, és egyszersmind annak megtagadása is. Amiről szólnak, az a folyamatosság bennük, de ahogyan azt elmondják, más és más. Minden darabom dramaturgiája szöges ellentétben áll az elődjével szemben.”(3)

Az Örkényre máskor is jellemző „határhelyzetiség” e dráma kapcsán méginkább kibontható. A modernizmus, sőt a posztmodernizmus nem egy elemét adaptáló s egyben alapozó drámaírói módszer nem veti el a hagyomány vagy a realizmus útmutatásait, azonban Örkény minden drámai műve szinte illusztrációja annak, ahogy az alkotójuk igyekszik megszabadulni a forma nyűgeitől. Ez a jelenség elég világosan kimutatható a Vérrokonokban, amely erősen absztrahálódott mű, a témaválasztástól kezdve az alakok rendszerén, magatartásuk jellemzőin keresztül a mű cselekménytelenítéséig, drámaiatlanságáig. Úgy gondoljuk, Örkényben ösztönszerűen munkál az alkotói nyugtalanság,