

Színház- és Filmművészeti Egyetem, Doktori Iskola

Lemhényi Réka

„Patchwork film”

**Reflexiók a filmvágói munkáról, illetve a vágási folyamatokról,
az összeillesztéstől a dekonstrukcióig**

Doktori értekezés

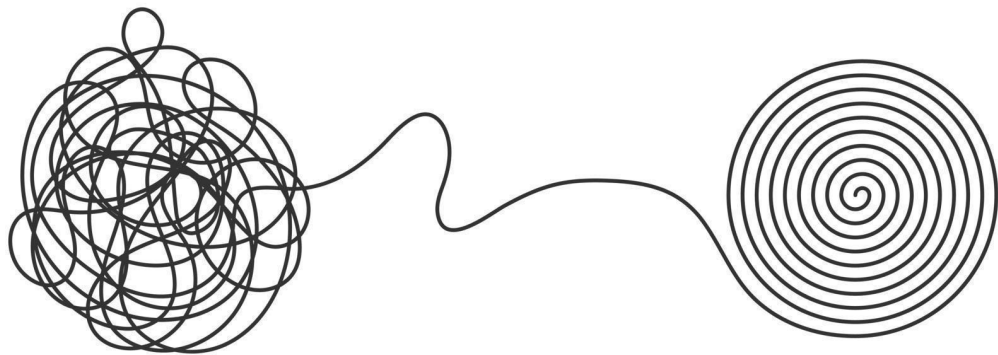
Témavezetők: Dr. Kollányi Tamás

2025.

DOI Azonosító: 10.62395/SZFE.2025.001

<https://doi.org/10.62395/SZFE.2025.001>

Kutatásomban a filmvágó szerepét vizsgálom a kortárs kreatív filmkészítési folyamatban. Húszéves szakmai pályafutásom során, alkotóként, mintegy negyven, különböző műfajú film elkészítésében vettem részt. Olyan filmekben, amelyek filmtörténeti jelentőségűek. Vágóként számos díjat és elismerést kaptam, valamint gyakran feltették a kérdést, tanítványok, de akár szakmabeliek is, hogy mit is csinál valójában egy vágó, és mit ad hozzá az alkotáshoz? Disszertációmban ezt a kérdéskört kívánom mélyebben megvizsgálni és széles körben megismertetni mindazokkal, akikben felmerülnek ezek a kérdések. A dolgozat alapját elsősorban a saját munkáim képezik, amelyekből személyes tapasztalataim alapján merítetek. Reflexiók és önreflexiók által a rendezőkkel közös alkotói tevékenységről, valamint a szakmai pályafutásom alatt ért fontosabb hatásokról, elméletekről, mesterekről értekezek.



1. ábra - Olha Pohorielova: Káosz és Rend¹

A vágó munkájának pontos grafikai megjelenítéseként értelmezem a fenti ábrát.

¹ Pohorielova, Olha: Káosz és Rend (<https://www.dreamstime.com/chaos-disorder-turns-formed-even-tangle-one-line-order-theory-flat-vector-illustration-isolated-white-image140464087>) Utolsó letöltés: 2024.08. 04.

Tartalomjegyzék

Bevezető.....	6
1. Vágói munka – egy definíció kísérlete	12
1.1 A láthatatlanság okai	15
1.2 Oral history: szemelvények mesterem, Sellő Hajnal elbeszéléséből	17
1.3 Mindenki másképp csinálja! – művészet-e a vágás?.....	19
2. Hatások és folyamatok	22
2.1 Montázs egykor és most.....	22
2.2 Képsajt.....	23
2.3 Mit csinál ma egy vágó? - Order in Chaos	27
2.4 Toxikus örökség és a dilemma átlépése	30
2.5 A változás szele	32
2.6 A vágó, a film utolsó forgatókönyvírója és első nézője!	34
2.7 Muszterelés	35
2.8 Döntések	39
3. „Így jöttem”.....	41
3.1 „Újundokok”	42
4. A Patchwork film születése	44
4.1 „Taking off” - Macerás ügyek	44
4.2 Jump cut!	45
4.3 „Fehéregerek”	47
4.4 A negatív vágók	49
4.5 A vágó, mint Sztalker.....	51
5. Patchwork inspirációk	52
5.1 A Kinematográfus	52
6. Patchworkfilm – Az Úr hangja - mestermunka	54
6.1 „Azt hittük, mi nézzük őt, pedig a kép szuggerál minket”	56
6.2 „A képre testként, a testre képként tekintünk”	57
6.3 „A sejtés és konkrétum határán”	60
7. Vágói szubjektum	65
7.1 „Egy szívecske, amit megtámadott egy kígyó”	65
7.2 „Hozott anyagból dolgozunk!”	66
7.3 Nyúl vagy kacsa?	68
7.4 Az illúzió percepciója	70

8. Mindörökké - esettanulmány	74
9. A Tyúk - esettanulmány	81
9.1 „A cél minden közt a legfontosabb”	83
9.2 A hősünk megszületése	83
9.3 Patchwork másképp.....	85
9.4 Antropomorfizálás – Ismét Kulesov effektus	87
9.5 A biológiai modell kontra nézői percepció.....	90
9.6 Az érzelmi patchwork technikája	91
10. Konklúzió - Összegzés	93
11. Köszönetnyilvánítás	96
12. Mellékletek	97
1. Melléklet: - Az úr hangja – vágói MESTERMUNKA, megtekintő linkje	97
2. Melléklet: A vágás alapszabályai Bobbie O’Steen szerint	98
3. Melléklet: A dolgozatban tárgyalt filmek - esettanulmányok előzetesei.....	101
4. Melléklet: Pálfi György Az úr hangja – vágói mestermunka forgatókönyve.....	102
5. Melléklet: A Pálfi György: Mindörökké című film eredeti treatment	142
13. Bibliográfia	161
14. Filmográfia	163
15. Képjegyzék	164
16. Tézisfüzet	166
17. Tézisfüzet angol nyelven – English Abstract	170
18. Önéletrajz	174

Bevezető

„A film a gondolatok és az érzések olyan plasztikus kifejezése lesz, amely minden művészet szintézisévé teszi, azok legmélyebb igényeinek összefoglalójává. Ez lesz a mi templomunk, panteonunk, katedrálisunk. Világos és mély kifejezése lesz belső érzelmeinknek, sokkal elevenebb, mint bármely más múltbeli kifejezés volt. (...) [A film] hetedik művészet, vagyis minden művészet modern, nagy erejű szintézise”² Ricciotto Canudo³ olasz filmteoretikus fent idézett kijelentése 1911-ből, mai perspektívából nézve szinte profetikusnak tűnő, hiszen a film, valóban a 20. század központi művészeti formájává, sőt teljes iparaggá nőtte ki magát, társadalmi, gazdasági, politikai relevanciáját tekintve messze lekörözve szinte az összes többi művészeti ágat. A film történetét, nyelvét, műfaji sajátosságait, azóta könyvtárnyi szakirodalom tárgyalja, sőt a kortárs technika fejlődésének köszönhetően, a képi mesélés és a dramaturgia szabályai ma már egész generációk számára ismertek. Sokat tudunk a rendezés, forgatókönyvírás, operatőri munka technikáiról, fejlődéstörténetéről. A gyártás és a forgalmazás folyamatairól úgyszintén. Még mindig vannak azonban olyan területei a filmnek, mint a legfiatalabb művészeti ágak, amelyek rejtve maradnak, mert kevésbé felmérték és alig rendszerezettek. Ilyen a filmvágás is.

A fenti állítás akkor is érvényes, ha az utóbbi években egyre erőteljesebben érzékelhető tendencia miszerint jelentősen több filmvágó kerül az érdeklődés középpontjába, mint a filmtörténet során bármikor. A film fő alkotói csapata, a forgatókönyvíró, a rendező és az operatőr mellett, a hagyományosan „*második vonalra*” sorolt kreatívok, a vágók is mintha egyre nagyobb figyelmet kaptak volna az elmúlt években. Ők azok, akik hosszú évtizedeken keresztül a vágószobák titkait őrizték, ám napjainkban előléptek az évtizedes láthatatlan alkotótársak sorából, köztük olyan fajsúlyú szakemberek, és példaképeim, mint Dede Allen⁴, Thelma Schoonmaker⁵, Walter Murch⁶, Jill Bilcock⁷, Pietro Scaglia⁸ vagy Valdis Oskarsdottir⁹.

² Bíró Yvette: *A hetedik művészet*. Budapest, Századvég Kiadó, 1994. 185 – 186.

³ Ricciotto Canudo (1877-1923) olasz filmteoretikus.

⁴ Dede Allen (1923-2010) BAFTA díjas amerikai vágó. Filmjei: *Bonnie és Clyde* 1967 (R: Arthur Penn) *Dog day Afternoon* - 1975, *Serpico* - 1973 (R: Sidney Lumet)

⁵ Thelma Schoonmaker (1940-) – Oscar díjas amerikai filmvágó, Martin Scorsese állandó alkotótársa. Néhány a közösen létrehozott filmekből: *Dühöngő bika* (Raging bull 1980), *Nagymenők* (GoodFellas 1990), *Casino* 1995, *A téglá* (The Departed 2006), *Wall Street farkasa* (The Wolf of Wall Street 2013).

⁶ Walter Murch: (1943-) – Oscar díjas amerikai filmvágó, hangmester, író. Francis Ford Coppola-val és másokkal kooperált alkotóként. Néhány munkája: *Apokalipszis most*, *Keresztapa II.*, *Az esőemberek*, *Angol beteg*, *Magánbeszélgetés*. Vágási szakkönyv szerzője, mint a *The Blink of an Eye – A Perspective an Film Editing*, Silman-James Press, 2001 - magyar címe: *Egyetlen szempillantás alatt - Gondolatok a filmvágásról*, (ford: Edélényi János), Budapest, Francia Új Hullám Kiadó. 2010

⁷ Jill Bilcock: (1948-) – Ausztrál vágó. Híres filmjei: *Rómeó + Júlia*, (R: Baz Luhrmann, 1996), *Elizabeth* (Shekhar Kapur, 1998), *Moulin Rouge* (R: Baz Luhrmann, 2001)

⁸ Pietro Scaglia (1960-) Oscar díjas amerikai filmvágó. Híres filmjei: *JFK - A nyitott dosszié* (R: Oliver Stone 1991), *Good Will Hunting* (R: Gus Van Sant 1997), *Gladiátor* (R: Ridley Scott 2000),

⁹ Valdis Oskarsdottir (1949-) BAFTA díjas izlandi filmvágó, rendező. A DOGMA filmek vágója. Filmjei: *Születésnap* (Festen, Thomas Vinterberg 1998), *Egy makulátlan elme örök ragyogása* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind. R: Michel Gondry, 2004)

Sok jel utal arra, hogy a vágást illetően is változás történik a szakmai közegben, másképp működnek eddig berögzültnek tűnő sémák, megváltoztak a dinamikák. Egyre gyakrabban fordul elő, hogy a díjnyertes filmek kapcsán, a vágók is megszólaltatnak, interjúkat vagy Q&A¹⁰-t tartanak. Egyre több fesztivál külön vágó művészeti díjat is létrehozott a vágói munka elismeréseként. Mindez számtalan kérdést indított el bennem: *Mi változott és minek a következményeként? Volt-e ennek a vágói láthatatlanságnak, arctalanságnak megfogalmazható oka? Mit tudunk a szakmai elődjeinkről? És valójában mit is csinálunk?*

A rengeteg kérdésre azonban nehéz volt válaszokat találni, hiszen nem gyakoriak a vágó munkájáról szóló elemzések. Általában nem említik a vágókat, mintha nem is léteznének. Ha mégis szó esik vágó szakmai kérdésekről, szinte mindig mások értekeznek ezekről. Rendezők, kritikusok, teoretikusok ugyan megszólalnak és elemeznek, de hol vannak az autentikus adatközlők - vagyis a vágók memoárjai, interjúi, saját munkájukról szóló hiteles tanulmányai, monográfiái és önreflektív esszéi? Szinte teljesen hiányzik a magyar vágó szakma önreflexiója és önmagáról való gondolkodásának írásos lenyomata. Kerestem nagy magyar vágóktól, vágókról szóló írásokat, dokumentációt, de elenyésző számút találtam. Évtizedes hiányérzetem erős a nagy szakmai elődök beszámolóit illetően, hiszen rajtuk keresztül és általuk szerettem volna a saját vágói, szerkesztői munkámat és pozíciómat jobban megérteni, definiálni és nem utolsó sorban tőlük tanulni.

Ez a hiányérzet vezetett ahhoz a döntéshez, hogy a disszertációm fókuszába - a filmvágó munkája és annak alakulása mellett - a húsz év munka és kísérleti időszak során kifejlesztett módszeremet és annak gyakorlati alkalmazását helyezem. Teszem mindezt, annak alapján, amit a legjobban ismerek: a saját vágói alkotásaim mérföldköveire és azok tapasztalataira támaszkodva. Kutatásom - éppen a szakirodalom hiányosságai miatt - nagymértékben erre a fajta empiriára épül. Sok éves munkám során kialakítottam egy olyan munkamódszert, amit sajátomnak nevezhetek.

Ezt a módszert „Patchwork” módszernek neveztük el, a hosszú évtizedes munkafolyamat során Pálfi György és Ruttkay Zsófia alkotótársaimmal közösen. Ez az elnevezés tükrözi legjobban azt a gondolkodásmódot és szerkesztési technikát, amely az évek alatt fejlődött, alakult és csiszolódott.

Ezt a folyamatot, valamint a saját tapasztalataim természetrajzát, az általam vágott játékfilmekén keresztül ismertetem. Dolgozatom gerincét tehát esettanulmányok képezik. Ezen montázsfilmek műhelytitkaiba engedek bepillantást, saját vágói tapasztalataimra fókuszálva, valamint az engem ért és rám ható impulzusokra, inspirációkra, melyek sokfélék és szerteágazóak. Ennek megfelelően használom a szakzsargont is. Ahogy az elemzésre és a metodológia bemutatására választott patchwork-filmek is látszólag csak lazán kapcsolódó részekből állnak össze nagy egésszé, összefüggő mintázattá, úgy a dolgozatom is asszociatív struktúrát követ.

¹⁰ Q&A (Questions and Answers): nyilvános beavatás műhelytitkokba, kérdések és válaszok mentén való beszélgetés nézők és alkotók között.

Egymás mellé rendelten lesz szó az empirikus vizsgálatokról, a filmtörténeti vonatkozásokról, a szakmai háttérrel, valamint a percepció kutatás és a szubjektív hatástörténetek eredményeiről, továbbá a konkrét esettanulmányok leírásáról.

Ez a „patchwork” vágási módszer szerkesztési elve.

Kutatásom nehézségét az adja, hogy a filmvágás a művészet és a technikai tudás mezsgyéjén lévő szakterületként, sehova sem tartozik teljes mértékben. Emiatt az erről folyó gondolkodás és diskurzus sem kanonizált a tudományterületeken, sem pedig tudományos jellegűnek nem tekinthetők. A természettudományokkal ellentétben, a vágói munkával kapcsolatos állítások nem bizonyíthatóak, nem lehet különböző filmek kapcsán azonos eredményeket felmutatni. A vágás területén nincsenek örök törvényszerűségek, annak ellenére, hogy a filmtörténet különböző korszakaiban sokszor és sokan fogalmaztak meg úgynevezett „arany szabályokat”. Alkotók, teoretikusok és filmgyártók egyaránt törekedtek arra, hogy átfogó szabályrendszereket hozzanak létre és azokat érvényesítsék: - néhány szemelvényt a disszertáció végén lévő 1. mellékletben¹¹ ismertetek. Mindazonáltal a filmkészítés történetében kirajzolódnak olyan definiálható és felismerhető filmnyelvi megoldások, vizuális mintázatok és szerkesztésmódok, amelyeket filmnyelvi szempontból a leggyakrabban használt vágási stílusként tartunk számon.

Az egyik legrégebbi és egyben legelterjedtebb, napjainkban is a legtöbb filmben alkalmazott, egykor kanonizált, hagyományos vágási stílus a „klasszikus amerikai vágás”¹², más néven a láthatatlan, avagy a *folytonos/continuity vágás*, amely kialakította a vizuális narratíva olyan szabályszerűségeit, mint a néző mindenkori orientációjának kényszerét a térben és az időben a jelenet felépítésekor. Továbbá az ideális és totális látómező szükségességét, valamint a szereplő mozgásának beállításoként, zökkenőmentes folyamatossága elvárás. Ez által a vágás szinte észrevétlen marad a néző számára, mivel az egységes idő és térszerkezet a jeleneten belül megteremt a természetes mozgás illúzióját és elrejt a vágói konstruálás tevékenységét. A nézésirányt vagy a szereplő mozgását és cselekvését hűen egyeztető vágásokat, a beállítások és ellenbeállítások logikája vezérli. A megalapozó beállításnak tér és szereplő orientáló funkciója van, az akciótengely és a cselekmény, valamint a viszonyrendszerek tisztán láthatók, érthetők a néző számára. A nézőben ez a vágási stílus szemlélődő, passzív befogadói magatartást vált ki.

¹¹ Lásd 1 számú mellékletet, amelyben a következő arany szabályok listázása a *Bobbie O Steen: The Invisible Cut - How Editor's Make Movie Magic* vágó szakkönyv, *Making the Invisible Cut* fejezetéből, a 9-13. oldalról van idézve.

¹² Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*, (ford: Módos Magdolna), Budapest, Palatinus Kiadó, 2004. 181-182 periodizációja szerint a „klasszikus hollywoodi stílus” vagy „klasszikus narráció” az amerikai stúdiórendszer időszakára jellemző (1917-1960), amikor egy olyan egységes stílus jött létre, amely az utóbbi 40 év hollywoodi mozija tekintetében nem sokat változott, fő ismertető jegye a narratív kontinuitás.

Erdély Miklós¹³ a fentnevezett vágási stílusról a következőket írta a *Montázséhség* című esszéjében: a „(...) a vágás is legtöbbször csak arra szorított, hogy a filmvászon kibontakozó cselekmény érthetőségét zavaró momentumokat kiküszöbölje, következképpen harmadrendű tevékenységgé degradálódott. Ahogy a film technikailag tökéletesedik, a realitás illúziója fokozódik.”

Ezzel a realitással szakít később a *francia új hullám*¹⁴ filmjeinek *jumpcut* avagy ugró, kihagyásos vágási stílusa, ami a tér- idő és a folyamatos mozgás megtörésével feszültséget, rebbenékeny idegesség hatást kelt a nézőben.

Az ugróvágás szándékosan szakítja meg a hagyományos időbeli folytonosságot vagy térbeli illúziót, hogy kifejezze a belső konfliktusokat, az érzelmi állapotokat vagy egyéb pszichológiai aspektusokat.

Napjainkban egyik stílus sem érvényesíthető maradéktalanul, mivel a vágási stílusjegyek egyfajta történetmesélő esztétikai kifejezési formává váltak. A filmben ezért ezek a stílusok és stílusjegyek párhuzamosan élnek egymás mellett, vagy éppen hibrid stílusként keverednek.

A két domináns vágási stílus, -mint fent látható-, könnyen megfogalmazható, amelyet sokan meg is tettek előttem, én ezzel szemben dolgozatomban a filmvágás tevékenységének komplexebb értelemben vett definícióját, logikáját és műveletét kutatom.

A filmvágás konceptuális és intuitív szerkesztési módjának folyamatában ugyanis nehéz megtalálni a konstanst, az állandót, a szabályszerűséget. Annál több viszont a változó, a vágó személyiségéből fakadó számtalan egyéni döntés és intuitív hatás a kollaboratív alkotási folyamatban. A vágói szubjektum az elkészült film szerkezetére és jelentésére gyakorolt sokszor felmérhetetlen hatása csak az utóbbi időben került a diskurzusbá. Korábban esetleg csak utalásszerűen esett szó róla - mesteremet Sellő Hajnalt¹⁵ idézve a vágó munkája egy szerteágazó szaktudás, amit „*akár művészi színvonalon is lehet csinálni!*”.

Sugallatok mentén egy jól kidolgozott elméleti rendszer, definíciók, alaplűvek, történeti és kortárs áttekintések, empirikus kutatások, gyakorlati protokoll hiányában, a vágó szakma oktatása is csak fenntartásokkal lehetséges. A hazai hagyomány a vágóképzésben hosszú időn át a mester - tanítvány modellre építette a vágó oktatást, önálló vágó szakkönyvek, egységes elemzési és értelmezési protokoll nélkül. Az alkalmazott jellegéből adandóan, a vágói gyakorlatot a *learning by doing* elv módján lehetett elsajátítani és tökéletesíteni.

¹³ Erdély Miklós: *Montázséhség*. Artpool (http://www.artpool.hu/Erdely/Montazs_ehseg.html) Utolsó letöltés 2019.04.27.

¹⁴ A *Nouvelle Vague* a francia filmművészet 1950-es és 1960-as évekbéli forradalmi irányzata. Az irányzatot olyan rendezők képviselték, akik elutasították a hagyományos filmkészítési módszereket, és új, kísérletező megközelítést alkalmaztak.

¹⁵ Sellő Hajnal (Budapest, 1947-) Balázs Béla díjas vágó, a Színház- és Filmművészet Főiskola és Színház- és Filmművészeti Egyetem vágó mestertanára 1982 és 2020 között.

Saját tapasztalatom, szerint amikor az “*inasévek*”- vagyis a diákevek lezárultak, akkor továbbra is az alkotópárok közös munkája során tanultuk a legtöbbet egymástól. A vágó és rendező kölcsönösen tanítják egymást és egymástól sajátítják el a szakma tudásanyagának jelentős részét.

Az empirikus tapasztalással szerzett felbecsülhetetlen tudás ellenére vágószakos diákként mindig hiányoltam egy átfogó vágó szakkönyvet, amely nemcsak a szaktudás rendszerbe foglalását végezné el, hanem elméleti és gyakorlati tudást rögzítene. Emellett ma is fontosnak tartanám, hogy a módszerek és stílusok kialakulása mellett, a magyar vágók szakmai munkásságát és életpályáit is részletesen vizsgálja és bemutassa. Nagy vágó elődjaink, Morell Mihály, Szécsényi Ferencnek, Zákonyi Sándor, Boronkay Sándor, Farkas Zoltán, Sívó György, Kármentő Singer Éva életművének kutatása és feldolgozása, a *Magyar Vágók Breviáriuma* sajnos még mindig várat magára.

Számos korabeli magyar filmben, nem jegyzik a vágó személyét, vagy sok esetben a stáb csak név szerint van felsorolva a tevékenységi kör megnevezése nélkül. Később a vágó *összeillesztő*, vagy *képi szerkesztő* titulussal jelenik meg. Ennek következményeként komoly kutatómunka eredményeként lenne megvalósítható egy átfogó *Magyar vágók kézikönyve*, gyűjteményes kötet. Egy ilyen breviárium nemcsak értékes hozzájárulás lenne a magyar filmtörténethez, hanem inspiráló forrás is a jövő vágói és filmkészítői számára.

Ennek legfőbb célja a vágó szakma oktatásának segítése, valamint a szakma láthatóságának növelése lenne, illetve mindezzel hozzájárulhatnánk a múltbeli egyensúlytalanság kiegyenlítéséhez is.

Jelen dolgozat célja többek között az is, hogy hozzájáruljon egy jövőbeli, átfogó kutatáshoz, amely a magyar vágók történetét és munkásságát hivatott feltárni. Ezen belül arra törekszik, hogy sokrétű képet nyújtson arról, milyen volt a vágásoktatásban részt venni a '90-es évek második felében, és milyen kihívásokkal és élményekkel szembesült egy pályakezdő vágó ebben az időszakban – mindezt személyes példámon keresztül bemutatva.

Személyes tapasztalatomból kiindulva jelentős felismerés volt, amikor Rózsa János filmrendező¹⁶, - akivel tanulmányaim végeztével, együtt dolgoztunk a *Csiribiri - Halász Judit koncertfilm*¹⁷ elkészítésén - világosított fel arról, hogy a vágókat a Washington-i és a Los Angeles-i Egyetemen¹⁸ a vágást szakkönyvekből tanítják. Mivel Rózsa János is számos magyar film vágója, köztük Szabó István: *Te, Apa, Tűzoltó utca 25.* című filmjeinek vágója volt, ezért különös érdeklődéssel figyelt fel a vágási szakkönyvek létezésére.

¹⁶ Rózsa János (Budapest, 1937-) filmrendező, producer, vágó, Objektív Filmstúdió vezetője.

¹⁷ *Csiribiri - Halász Judit koncertfilm* 2009, rendezte: Rózsa János

¹⁸ Rózsa János 1984 és 1985 között a Washingtoni Egyetemen, 1993-ban pedig a Los Angeles-i Egyetemen tanított meghívott előadóként.

Megdöbbenéssel és vágyakozva hallgattam a vágók által írt szakkönyvek létezéséről, azonban abban az időben az internet széleskörű elterjedése előtt álltunk, így a könyvek megrendelése gyakorlatilag lehetetlen volt, csak jóval később jutottam hozzá az első Edelényi János ¹⁹filmrendező által magyar nyelvre fordított szakkönyvhöz, a híres vágó Walter Murch *Egy szempillantás alatt*²⁰ című könyvhöz. Reveláció volt!

Murch nem technikai ismereteket adott át, hanem egy teljesen új szemléletmódot.

Olyan mélyreható, progresszív gondolkodásmóddal közvetít a vágói habitusról, reflektálva nyilvánosan a vágó munkájának jelentőségére, nyíltan kiállva annak értékei mellett, amely alapvetően formálta és változtatta meg a szakmai megítélésemet.

¹⁹ Edelényi János (Budapest, 1948 -) filmrendező, operatőr, forgatókönyvíró

²⁰ Murch, Walter: *Egyetlen szempillantás alatt* - Gondolatok a filmvágásról, (ford: Edelényi János)
Francia Új Hullám Kiadó. 2010

1. Vágói munka – egy definíció kísérlete

A mozgókép fejlődésének egyik legizgalmasabb és legösszetettebb része a filmvágás. Míg a korai időkben a film elsősorban technikai vívmányként létezett, a vágás megjelenésével a mozgókép a hetedik művészet rangjára emelkedett. Ez a fejezet azt vizsgálja, hogyan alakult ki a vágás, mint dramaturgiai, kreatív folyamat. Hogyan vált a filmkészítés egyik meghatározó ágává, és milyen elméleti, gyakorlati, illetve filozófiai megközelítésekben értelmezhető ma a vágói szerepkör.

Kezdetekben a mozgókép technikai csodának számított, az 50 másodperces film valóság-hűsége szenzációt keltett, a film még csak egysíntes felvételtől álló mutatvány volt. Olyan találmányként hatott, amelyet technikai szakemberek működtettek és mutatványosok. Akkoriban nem létezett még -legalábbis a mai fogalmaink szerint vett- filmrendező vagy filmvágó.

Maga August Lumière is kételkedett saját találmánya jövőjében, hiszen az *„csak a valóság rögzítésére szolgál... és ki fizetne azért, hogy azt nézze pénzért, amit maga körül lát?”*²¹

A filmtörténet hajnalán, először 1908-ban Edwin S. Porter²², az Edison vállalat egyik kutató mérnöke, technikusa, operatőre, gépésze, rendezője egyben- a cselekményes film feltalálója, illesztett össze és vágott párhuzamosan különböző műfajú filmnyersanyagot, a feszültebb, izgalmasabb, hatásosabb, izgalmasabb történetmesélés érdekében. Őt tekinthetjük ilyen módon az első olyan alkotónak, aki vágóként tevékenykedett és szerkesztett össze egy drámai történetet különböző nyersanyagból.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy a vágás megszületése hasonló horderejű lépésnek tekinthető a film történetében, mint a perspektíva empirikus alkalmazásának megjelenése a reneszánsz festészet hajnalán. Porternek ez a szerkesztési művelete alapozta meg azt a fordulatot, melynek nyomán a vágás a vizuális történetmesélés, vagyis a mozgókép egyik leghatásosabb eszközévé vált és ezzel megnyílt az út a film, mint egy új, önálló művészeti ág kibontakozása előtt.

Ahogy azt már a bevezetőben említettem, a vágó munkája és tevékenysége mindmáig nehezen definiálható: egyrészt, mert rendkívül egyedi - mindenki másképpen csinálja-, és szerteágazó, hiszen magába olvaszt számtalan művészi képességet, érzékenységet, készséget és tehetséget és tudást.

A filmvágás egyedülálló összművészeti alkotófolyamat, amelynek nincsen közvetlen előzménye a művészet történetében. Nem támaszkodik korábbi formákra és technikákra, miközben összegző jellegű, rendkívüli sokrétű és kreatív munka, amely több művészeti ágat integrál.

²¹ Zoe McIntyre: *Life and times of August Lumiere, Complete France*, (<https://web.archive.org/web/20210918113647/https://www.completefrance.com/language-culture/history/life-and-times-of-auguste-lumiere-1-1596299>) Utolsó letöltés: 2022.04.16

²² Edwin S. Porter (1870 –1941) feltaláló, rendező. *A nagy vonatrablás* (The Great Train Robbery 1903) és az *Egy amerikai tűzoltó* (Life of an American Fireman 1903)

Annak érdekében, hogy leírjuk munkánk lényegét, gyakran mi magunk is más művészeti formákhoz hasonlítjuk foglalkozásunkat. Néha a szobrászathoz - mondván, hogy a vágás olyan, mint amikor a szobrász kiszabadítja a kötömbből a benne lévő műalkotást, vagy az agyagszobrász, aki hol hozzáad, hol elvesz az anyagból, hogy elérje a végső formát. De lehet a vágó munkáját az építészethez is hasonlítani, hiszen vágóként, az arányokra, statikára, és a funkcionalításra vigyázva, struktúrákat építünk, alapokat helyezünk le, kunyhókat és katedrálisokat teremtünk. Történeteket építünk a mozgóképből. De a tánc vagy a koreográfia is jól működő hasonlat lehet, amikor a szerkesztés vagy vágás fázisait, gesztusait, ritmusát akarjuk szemléltetni, figyelembe véve azt a fontos különbséget, hogy a háromdimenziós térben, adott idő alatt végbemenő mozgást, cselekményt vagy dialógust a vágó kétdimenziós síkban transzponálja. A filmben gyakran a zene helyett a párbeszéd adja meg a jelenet formáját, ütemét, és ritmusát, amit a vágó szerkeszt meg a vágó asztalon. A szereplők, a dialógusok megszólalásának ritmusát, ütemét a vágó komponálja meg, a csendekkel és megszólalások teremtett ritmusával.

Gyakran mondjuk azt is, hogy a vágás olyan, mint az írás: a felvételek sorrendjének átrendezése, hossza, ritmusa, csúcspontjainak kialakítása, a film narratíváját is megváltoztathatja. Ezáltal újra írjuk a forgatókönyvet vagy akár az eredeti történetet is.

Akárhogyan is írjuk körül, a vágás a filmkészítés egyik legfontosabb, legkomplexebb kreatív feladata. A vágó egy virtuális világot hoz létre a történetmesélés során és mindenek fölött hatást ér el és illúziót teremt a néző számára. A vágói szubjektum szerepe pedig kulcsfontosságú, hiszen a vágó ott hagyja kézjegyét és döntéseinek következményeiként a film kognitív és pszichés hatásaiban, valamint érzelmi és perceptuális bevonódás mértékében is.

Kristin Thompson és David Bordwell által jegyzet *A film története* című könyvben, a vágás (*cut*) szakkifejezések címszó alatt az alábbi definíciókat találtam: „(...) *A filmkészítés során a kamera felvételeinek (camera takes) kiválogatása és összeillesztése*”.... „*A filmkészítés során két filmcsík összeragasztása/összeillesztése vágókészülékkel.*” ... „*Kész film esetén a beállítások (shots) összekapcsolását végző technikai eljárás*”²³

A kicsit sommás definíció pontosan tükrözi a vágás technikai aspektusát, de csak azt, ezért nagymértékben egyszerűsít. Hiszen a vágás sokkal több egy pusztán technikai lépésnél. Tapasztalataim szerint a vágás eszköze nem az olló vagy a számítógép billentyűzete, hanem a mozgóképi vizuális nyelv, amely sajátos szabályrendszerrel és grammatikával rendelkezik. Ez a nyelv teremt meg képi világ elemeit - szavait, kifejezéseit és mondatait, amelyek egyedi rendezői elvek mentén formálódnak. Ezek összerendezése és tartalommal formálása a vágó kreatív és narratív döntései alapján történik, a rendezői szándékot szolgálva.

²³ Thompson, Kristin - Bordwell David: *A film története* (ford: Módos Magdolna), Budapest, Palatinus Filmkönyvek, 2007, 778 o.

A vágás nem csupán a vizuális nyelv és a narratíva megformálásának eszköze, hanem a dramaturgia meghatározó eleme is. A vágás teszi lehetővé, hogy a film - más történetmesélő művészeti ágakhoz hasonlóan - bonyolult narratív struktúrákat hozzon létre, és komplex történeteket meséljen el.

Bár a közönség többsége a mai napig alig van tisztában azzal, milyen fontos szerepet játszanak a vágók a filmkészítés folyamatában, a szakmán belül is számos eltérő vélemény létezik a vágói szerepkör pontos meghatározásáról. Az alábbiakban – a teljesség igénye nélkül – különböző, egymástól eltérő nézőpontokat mutatok be. Úgy vélem, hogy ezek a leírások jól rávilágítanak arra, hogy mennyire sokféleképpen értelmezhető és ezzel együtt mennyire meghatározatlan a vágói tevékenységről rendelkezésre álló tudás.

A *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing*²⁴ című dokumentumfilmben, Rob Cohen²⁵ rendező azt állítja, hogy a vágás, az, amikor a nyersanyagból a rossz részeket kivágják „Az emberek a vágás miatt szeretik a filmeket. Hiszen végső soron nem akarjuk-e a saját életünket is megszerkeszteni? Úgy értem kivenni a rossz részeket, kivágni a lassú részeket és hosszabban elidőzni a jó részeknél.”

Walter Murch²⁶ az *Egy szempillantás alatt* című szakkönyv szerzője szerint, „a vágás struktúra, szín, dinamika, játék az idővel és még sok-sok minden más.”

Zach Staenberg²⁷ a Mátrix vágója viszont azt állítja, hogy a film, mint műalkotás, és mint produktum a vágó keze munkájaként születik meg, hiszen a vágásig csak egy olyan nyersanyag, amely magába hordozza egy film ígéretét és annak lehetőségét.

Szergej Eisenstein²⁸ a neves orosz filmrendező és Ricciotto Canudo²⁹ a filmet minden művészetek szintézisének tekintették, a vágást pedig a létező összes filmes eszköz, irányzat, elbeszélőtechnika, szabályrendszer, filmes műfaj és a percepció pszichológiai folyamatának összeségeként tekintették, ami dialógust teremt az alkotók és befogadók között.

Abel Gance³⁰ francia filmrendező szerint, a vágás olyan, mint a „zenei komponálás” „...a filmet úgy írják és hangszerelik a vágóasztalon, mint egy szimfóniát. „A fényből szőtt mondatoknak, megvan a maguk ritmusa.”

Amint a fenti idézetek is szemléltetik, a vágó feladatának pontos definícióját mindmáig a keresés és az értelmezés sokfélesége jellemzi. Ennek ellenére, a vágó, mint láthatatlan szakember és csendes alkotótárs, már több mint száz éve meghatározó szereplője a filmkészítésnek. Saját eszközeivel a néző tudatára és tudatalattijára, érzelmeire, figyelmére egyaránt hatást gyakorol, így egyfajta láthatatlan irányítóként formálja a filmes élményt.

²⁴ *The cutting edge: The Magic of Movie Editing*, 2004 (Wendy Apple, dokumentumfilm)

²⁵ Cohen, Rob (1949-) amerikai filmrendező

²⁶ Murch, Walter: *Egy szempillantás alatt*: (ford. Edelényi János) Budapest, Francia Új Hullám Kiadó, 2010.

²⁷ Staenberg, Zach (1951-) amerikai filmvágó

²⁸ Eisentsein, Szergej (1898-1948) orosz filmrendező, vágó, író, teoretikus

²⁹ Canudo, Ricciotto (1877-1923) olasz filmtéoretikus

³⁰ Gance, Abel (1889-1981) francia filmrendező, vágó, teoretikus. Idézet: Bíró Yvette *A hetedik művészet*, Századvég Kiadó, Budapest 1994

Összegzésként tehát elmondható, hogy a filmvágás nem csupán technikai eljárás, hanem az egyik legkomplexebb alkotói folyamat, ahol a technika és a művészet találkozik. A vágó munkája. A vágás nemcsak szerkesztés, hanem egy alkotói folyamat. Egy új valóság megkomponálása a film univerzumán belül, ami képes a néző tudatát és érzékelését egyaránt befolyásolni.

1.1 A láthatatlanság okai

A filmkészítés egy összetett, kollektív művészeti folyamat, amelyben az alkotók közötti együttműködés minősége alapvetően meghatározza a végeredményt. Ennek a fejezetnek az a célja, hogy feltérképezze a vágói tevékenység helyét és folyamatosan változó státuszát ebben a hierarchikus rendszerben, valamint rávilágítson arra, miként alakult a vágó szerepköre a filmtörténet során. Az előző fejezetben már említett, a vágó, mint a „láthatatlan” alkotótársat övező hallgatólagos szakmai státusz további vizsgálata érdekében, néhány hipotézist állítottam fel:

1. A film készítése hierarchikus felépítésű csapatmunka, amely számos tehetséges ember kreatív és technikai szakértelmének összehangolt eredménye. Ebben a rendszerben a folyamat élén a rendező áll, aki a film sikeréért vagy kudarcáért járó minden elismerést vagy kritikát magáénak tudhatja.
2. A vágó státuszának változása a szakma fejlődéstörténetéből adódik: ahogy a specifikus munkakörök kialakultak, a vágó a kezdeti száz évvel ezelőtti anonimitásból, mára már az egyik legfontosabb alkotótárssá lépett elő és erre a szakma kevésbé reflektált.
3. „*Mindenki másképp csinálja*”. A vágó tevékenységének nincsen artikulált definíciója, nincs kanonizált rögzített módszertana, ami egységes szakmai normákat tartalmazna. A vágói gyakorlat e szerint személyes gyakorlaton alapult, implicit tudásformákra épült. A vágó döntései és kéznyma az egyéni logikai, stratégiai és megélt élmények alapján, sajátos ritmikai érzékkel öltönek testet a filmben.
4. A vágást hosszú évtizedeken keresztül nem oktatták intézményes keretek között. Ipari szaktevékenységként a vágótanoncok, a kézműves- vagy ipari szakmunkásképzés mintájára, inasokként, segédként vagy asszisztensekként szegődtek el egy mestervágó mellé. Így a gyakorlati tapasztalatokon keresztül szinte „ellopva” sajátították el a mesterségbéli tudást.

5. A vágószoba omertája. A teljes hallgatás és titoktartás elvárása, a vágó személyét fantomizálta. A gyakorlat az, hogy szigorú szerződéses előírások szabályozzák a vágási folyamatokról való bárminemű közlést, ezzel teljesen háttérben szorítva a vágó alkotói hozzájárulását a mű elkészítéséhez. A vágó személyének és tevékenységének szisztematikus elhallgatásának gyakorlata évtizedek alatt fokozatosan beivódott és rögzült a szakmai diskurzusokban, mind a köztudatban, tartósan hozzájárulva ezzel a vágói jelenlét rejtetté intézményesült láthatatlanságához.
6. A vágói szakmáról és tevékenységről való szakmai viták hiányában az analitikus gondolkodás és a mélyebb elméleti megközelítések a film teoretikusaitól származtak, nem maguktól a vágóktól, így értelemszerűen nélkülözték az empirikus vágói szemléletet.
7. Sajnálatos módon hazánkban alig jelent meg vágókról szóló monográfia, történeti vagy kifejezetten vágói szempontú elméleti szakkönyv. Ugyanakkor a filmteoretikusok és rendezők tollából származó filmelméleti írások, naplók, hipotézisek és tanulmányok között található a vágással foglalkozó fejezetek - például Szergej Eisenstein, Lev Kulesov, Balázs Béla, Rudolf Arnheim, Andre Bazin, Bíró Yvett, Bódy Gábor műveiben, illetve Andrej Tarkovszkij naplóiban. Az ezredfordulótól kezdve fordításban elérhetővé váltak neves filmteoretikusok kiemelkedő szakkönyvei, azonban Walter Murch „*Egy szempillantás alatt*”³¹ című művének rövidített változata az egyetlen, olyan könyv, amely magyar nyelven megjelent egy vágó tollából. 2017-ben Kármentő Singer Éva³² Balázs Béla díjas vágó, emlékiratai is napvilágot láttak *Muszter: Kis magyar család- és filmtörténet a vágóasztal mellől*³³ címmel, amely egyedülálló alkotás a hazai szakirodalomban.

Összességében megállapítható, hogy a vágói szakma történeti fejlődése a láthatatlanságból a láthatóság felé halad, ugyanakkor elméleti reflexiója és oktatási hagyománya mindmáig hiányos. A szakmában sokáig nem alakult ki párbeszéd a vágás fontosságáról, és az omertára jellemző hallgatás is nehezíti a nyilvánosságot. Továbbá a magyar nyelvű szakirodalom szűkösége is hozzájárult ahhoz, hogy a vágók szerzői szerepe a háttérbe szorult. Azonban a közelmúltban – nemzetközi szinten és hazánkban is - paradigmaváltás érzékelhető ezen a téren is. A digitális és technológia terén széles körben elérhető információk, a filmek egyre összetettebb struktúrájú narratívája és esztétikája, az idegennyelvű szakirodalom hozzáférése egy új korszak kezdetét jelzik.

³¹ Murch, Walter: *Egy szempillantás alatt*, (ford. Edelenyi János) Budapest, Francia Új Hullám Kiadó, 2010.

³² Kármentő Singer Éva (1937-) magyar vágó. Az IMDb filmes adatbázis 84 filmjét tartja nyilván. Mivel a teljes lista felsorolása terjedelmes lenne, ezért csupán néhány alkotását említem. Sándor Pál rendezővel közösen: *Bohóc a falon* (1968), *Régi idők focija* (1973), *Szerencsés Dániel* (1983). Gábor Pál: *Angi Vera* (1978), Simó Sándor: *Apám néhány boldog éve* (1977), Mészáros Márta: *Kilenc hónap* (1976). <https://www.imdb.com/name/nm0477598/>

³³ Kármentő Singer Éva: *Muszter- Kis magyar család- és filmtörténet a vágóasztal mellől*, Budapest, Múlt és Jövő Kiadó, 2017

1.2 Oral history: szemelvények mesterem, Sellő Hajnal elbeszéléséből

A magyar filmvágás mestersége nem hagyott maga után írott anyagokat, dokumentumokat ezért történetének feltárása gyakran személyes emlékezetre, elbeszélésekre és anekdotákra épül. Mesterem, Sellő Hajnal visszaemlékezésein keresztül igyekszem felidézni a magyar filmvágás mester-tanítvány hagyományát. Az elbeszélések nem csupán történeti érdekességek, hanem a szakmai tudás tovább hagyományozásának élő példái. A hagyományosan a mester-tanítvány viszonyára épült oktatásban a tudásátadás többnyire a történelmi adomák, anekdoták és saját gyakorlati tapasztalatok függvénye maradt.

Az anekdotikus tudásátadás hiányossága az, hogy nem fedi le a fejlődés teljes ívét, térben és időben fragmentált, bizonyos pillanatokot kiemel, az elbeszélő(k) szubjektív látószögén keresztül, ezáltal mások nem kerülnek említésre és a feledés homályába vesznek.

Az anekdotákból nem tud rendszer összeállni. Ennek köszönhető az is, hogy a magyar vágók folyamatos története, az egymást követő iskolák és mesterek, a vágási stílusok és formák, az adott kor filmstílusában való illeszkedés nincs rendszerszerűen rögzítve, ezért a láncból sok szem hiányzik. Úgy is fogalmazhatunk, hogy magyar vágókként egyáltalán nem, vagy csak részlegesen ismerjük a gyökereinket.

A mester-tanítvány archaikus tudásátadásának köszönhetően hozzám, mesteremen, Sellő Hajnalon keresztül, Morell Mihály és Zákonyi Sándor neve jutott el. Azonban a róluk szóló történetek is csupán az anekdoták szintjén maradtak fenn. Én mégis úgy tekintek rájuk, mint a szakmai családfám felmenőimre.

Mesterem Sellő Hajnal³⁴ vágó, három évtizeden keresztül töltötte be a Színház- és Filmművészeti Főiskola - később az Egyetem - mester vágótanári pozícióját. Pályája kezdetén 1966 és 1970 között, az egykori Lumumba utcai filmgyárban dolgozott asszisztensként Zákonyi Sándor³⁵, majd Morell Mihály³⁶ mellett. Sellő elbeszélése alapján Morell Mihály eredetileg szobrászművésznek tanult, azonban a háborút követően, pénzkereseti okokból, a filmgyárban vállalt munkát rendezőasszisztensként. Ez az életút is jól példázza azt a korai szakmai gyakorlatot, miszerint a vágók gyakran a rendezőasszisztensek sorából kerültek ki.

Morell Mihály végül a magyar filmtörténet legendás vágójává vált - 131 magyar film alkotója. Legmeghatározóbb munkái között olyan kiemelkedő alkotások találhatók, mint a Huszárik Sándor: *Szindbád*-ja, Keleti Márton: *A tizedes és a többiek* című filmje, Kovács András: *Dögkeselyű*-je, Sára Sándor: *Feldobott kő* műve, vagy Ranódy László: *Árvácska és Pacsirta* című adaptációi.

³⁴ Sellő Hajnal vágó, Színház- és Filmművészeti Főiskola/Egyetem szakvezető tanára, https://www.imdb.com/name/nm0783454/?ref=fn_al_nm_1

³⁵ Zákonyi Sándor vágó (1915 – 1981) - https://www.imdb.com/name/nm0959156/?ref=fn_al_nm_1

³⁶ Morell Mihály vágó (1911- 2013) - <https://www.imdb.com/name/nm0603704/>

Sellő elbeszélése szerint Morell megközelíthetetlen, csendes és zárkózott ember volt, akinek munkamódszere mára a feledés homályába vész, hiszen kevés információ áll rendelkezésünkre. Mindössze néhány történet maradt fent róla, amely szintén Sellő Hajnal visszaemlékezésein keresztül jutott el hozzám. Az egyik történet szerint, Morell mielőtt odaült volna a négytárcsás 35mm-es Steenbeck³⁷ vágóasztalához felvette a vágási célra csináltatott bőrkötényét, mondván: „*Susztermunkához suszterkötény dukál!*”. Ezt az elmondások alapján, Keleti Mártonnak mondta arra utalva, hogy annyi a javítanivaló a hozott anyagon, mint egy cipésznek a lyukas cipőn.³⁸ Bár ez a történet tükrözi Morell humorát és a vágás „kézműves- iparos” jellegéhez való hozzáállását, az ebből levonható következtetések nem tudományos érvényűek. Ami viszont vitathatatlan, a munkájának eredménye: tehetsége és az általa vágott filmek kivételes minősége.

Ennek ellenére munkássága alaposabb feldolgozása és kutatása, különösen vágói szempontból, mindmáig várat magára.

Bár Szalay Péter 2021-es, Morell Mihályról szóló dokumentumfilmje³⁹ és a benne szereplő harminc perces interjú - amely többnyire a szobrászati alkotói tevékenységére fókuszál-bizonyos szempontból hiánypótló, az mégsem pótolja a részletes szakmai elemzését munkásságának és az életműve teljes körű áttekintését.

Zákonyi Sándorról, -aki pályafutását színészként kezdte, majd rendezőasszisztensként folytatta, hogy végül 88 magyar film vágójaként koronázza meg karrierjét⁴⁰-, még annyi információ sem maradt fent, mint Morell Mihályról. Pedig Zákonyi olyan kiváló filmek vágója volt, mint Szinetár Miklós: *Csárdáskirálynő*, Szőnyi G. Sándor: *Jó estét nyár, jó estét szerelem*, Gertler Viktor: *Állami áruháza* vagy Szabó István: *Álmodozások kora*. Sellő visszaemlékezései szerint Zákonyi habitusa éles ellentétben állt a Morelléval: tweedzakóban és csokornyakkendőben vágott, nagyévtávú bonviván volt, aki folyamatos multságokat és zúg bukmékerirodát is működtetett a vágószobában.

A Sellő Hajnal által megőrzött történetek többek pusztán anekdotáknál. Az egyéni emlékezeteken keresztül rajzolják meg a magyar filmvágás rejtett genealógiáját. Morell Mihály és Zákonyi Sándor alakja nemcsak mesterekként, hanem kulturális közvetítőkként is megjelenik. Olyan alkotók voltak, akik a vágást kézműves tevékenységből fokozatosan művészi szintre emelték. Bár munkamódszerük és személyiségük ma már főként elbeszélésekben él tovább, ezek a fragmentált emlékek hozzájárulnak ahhoz, hogy a magyar vágói hagyomány ne merüljön teljes feledésbe. Az oral history így nem csupán emlékezeti gyakorlat, hanem a szakmai identitás megőrzésének és újradefiniálásának eszköze is.

³⁷ Steenbeck – 35 mm analóg film vágóberendezés

³⁸ Sellő Hajnal visszaemlékezései alapján.

³⁹ *Én, Morell Mihály* (52'-2022) / (R: Szalay Péter)

⁴⁰ Zákonyi Sándor vágó (1915 – 1981) - https://www.imdb.com/name/nm0959156/?ref_=fn_al_nm_1

1.3 Mindenki másképp csinálja! – művészet-e a vágás?

A vágás helye a filmkészítés hierarchiájában, valamint művészeti státusza régóta vita tárgya. A kérdés nem csupán elméleti. Összefügg azzal, hogy hogyan tekintünk a vágóra, hogy hogyan értékeljük azt az összetett tudást, amely a film ritmusát, struktúráját és érzelmi hatását formálja. A fejezet célja, hogy feltérképezze a vágói szakma identitásának kettősségét (a technikai és a művészi dimenziók közötti feszültséget), valamint bemutassa, hogyan alakult ez a szemlélet a mestertől tanult tapasztalatok, a szakmai hagyomány és a személyes gyakorlat vonatkozásában.

„(...) Azt, hogy valaki művész vagy nem művész, ne én mondjam meg, mondja meg más.”⁴¹ – mondja Morell Mihály életének egyik utolsó interjújában. Morell, aki mindvégig elsősorban szobrásznak tartotta magát, vágói tevékenységére pénzkereseti lehetőségként tekintett, és ódzkodott attól, hogy vágói munkásságát művészetnek tekintse.

Feltételezésem szerint Morell hozzáállása jól tükrözi azt az elbizonytalanodást, amelyet egy olyan közeg teremtett, amely nem ismerte eléggé a vágó munkájának jelentőségét és nem kezelte azt a megfelelő helyén a filmkészítés folyamatában.

Gyakran felvetődik a kérdés, hogy tekinthető-e a vágás önálló művészi tevékenységnek, vagy inkább a filmkészítés technikai folyamatainak egyikeként kell értelmezni?

Évekkel ezelőtt részt vettem egy panelbeszélgetésen az általam nagyra becsült és szeretett Csákány Zsuzsa⁴² vágóval. A beszélgetés során a moderátor feltette azt a kérdést, hogy a vágás tekinthető-e művészetnek?

Csákány határozottan állította, hogy a vágás nem művészet, arra hivatkozva, hogy az egykori munkakönyvében a „betanított filmipari szakmunkás” volt a foglalkozásának megnevezése, tehát írott dokumentum igazolja hivatalosan számára, hogy a vágói tevékenység nem művészet.

„Nem gondolom, hogy ez művészet. Tudok olyan filmet mondani, amiről tudom, hogy azt nagyrészt a vágó csinálta. Huszárik Elégiáját Morell Misi bácsi vágta egyedül, és ha művészetnek tartod az Elégiát, mint filmet, akkor arra mondhatod, hogy Misi bácsi munkája is művészet. Mi nem is művészeti dolgozók voltunk, hanem művészeti szakalkalmazottak.”⁴³

A vágás az a szaktudás, amelyet - „akár művészi színvonalon is lehet csinálni!”- emlékszünk még a már idézet Sellő Hajnal mondására, amely véleményt én magam is teljes mértékben hiszek és osztok!

⁴¹ *Én, Morell Mihály (52'-2022)* / (R:Szalay Péter)

⁴² Csákány Zsuzsa (1949 -) Balázs Béla - díjas vágó, Mefisztó című Oscar díjas film vágója (R: Szabó István)

https://www.imdb.com/name/nm0190793/?ref_=nv_sr_srsrg_0_tt_0_nm_2_in_0_q_cs%25C3%25A1k%25C3%25A1ny%2520zsuzsa

⁴³ forrás: <https://www.filmnett.ro/cikk/2640/beszelgetes-csakany-zsuzsa-es-lemhenyi-reka-vagokkal>, Utolsó letöltés: 2022. 02.18.

Az előző idézetek rámutatnak arra az intézményesült szemléleti paradoxonra, értelmezésbéli feszültségre, amely a vágót, mint technikai munkatársat és a vágót, mint alkotói tevékenységgel, felelősséggel és hatáskörrel felruházott művészi szubjektumot egymással szembeállítja – s amely megosztottság a vágó közösségen belül is megtapasztalható.

Ez a két merőben eltérő meggyőződés, jól tükrözi a vágók sokszínűségét és különleges gondolkodásmódját saját mesterségükről. A vágók komplex tudással rendelkező szakemberek, akik saját módszerek és egyéni munkastílus alapján dolgoznak – szakmailag tehát mindannyian „másképp csinálják” és másképp gondolkodnak tevékenységükről.

Ugyanakkor, ami átível és összeköti több generáción keresztül a vágókat az a tevékenységük lényegi része, ami nem más, mint a történetmesélés, a szerkesztés és a struktúrateremtés. A vágás átfogó írói, rendezői, színészi és operatőri látásmód ismeretének ötvözete a nézői, befogadói szempontokkal, valamint a szaktechnikai tudással. Ez egy szintetizáló és szinergikus folyamat, amely különböző hatásmechanizmusokat alkalmaz. Interdiszciplináris természetéből adandóan a vágás egymásra ható szakterületet és kompetenciát egyesít, ezáltal ötvözve különféle tudományágakat és gyakorlati ismereteket.

A teljesség igénye nélkül, felsorolható néhány alapvető követelmény: a filmművészet és filmtörténet alapos ismerete, kritikai és független gondolkodás, általános műveltség, technikai szaktudás, fejlett intuíció, játékosság, pszichológiai ismeretek, empátiakészség, lényeglátás, ritmusérzék és muzikalitás, képérzékenység, az elvont gondolkodás képessége, fogalomalkotás és kombinációs készség, rendszerező elme, jó memória és rugalmasság. Logikai, koncentrációs és fejlett memória készség, térlátás, fizikai állóképesség, kitartás, kockázatvállalás, merészség, humorérzék és elkötelezettségre való hajlam.

Mindezek mellé rendkívül hasznos az élettapasztalat, de legfőképpen az esztétikai és kritikai érzék, a kifinomult ízlés, valamint a csapatmunkára és a bizalmi relációk kialakítására való képesség.

Mindezek a készségek és ismeretek elengedhetetlenek, ahhoz, hogy a szaktudás idővel művészetté váljon. Mesterünk állandóan szerénységre intett - főiskolás korunkba gyakran hallottuk Sellő Hajnaltól a mondást: „Ne feledjétek soha, a vágó helye *a második sor első szék!*”. A magam részéről ezzel a tanítással - és az akkori filmszakmát meghatározó hierarchiával - azonban mindig szemben álltam. Nem az alázat hiányzott belőlem, hanem az alázat iránya volt az, amivel nem értettem egyet. A mondás rejtett üzenete, az volt, hogy a rendező áll a piramis csúcsán, és mindenki más neki alárendelten dolgozik, az „*Ő filmjén!*” – ezt is gyakran hallottuk. A korszellem mára jelentősen megváltozott és én a „*Mi filmünk!*” - gondolatában hiszek, valamint az egyenjogú alkotók eszméjében.

Ugyanakkor a szakmai pályafutásom során többször előfordult, hogy olyan rendezőkkel is dolgoztam együtt, akik a hagyományos hierarchiában szocializálódtak. Gyakran talákoztam olyan rendezőkkel, akik a vágót, pusztán technikai végrehajtónak tekintették.

Volt eset, amikor a közös munka során a rendező, kijelentette: „*Ez az én filmem, és én mondom meg, hogy mikor, meddig és hogyan vágunk*”. Egy másik rendező pedig azt, kérte, hogy „*csak akkor szóljak, ha kérdez*”, mert úgy érezte, hogy „*elszívom az alkotó energiáit*”, amennyiben dialógust kezdeményezek a napi vágási teendőkről. Nem szeretek és nem is fogok az olyan hierarchiában gondolkodó rendezőkkel dolgozni, akiknek a saját státuszuk fontosabb a készülőben lévő műnél, valamint a teremtési aktusnál és megfosztanak a kreativitás lehetőségétől és örömétől. Nagyon remélem, hogy ez a rendezői habitus idővel teljesen megváltozik és végleg eltűnik a szakmából - ennek biztató tendenciái már most is megfigyelhetőek.

Azzal egyetértek, hogy a vágás alkalmazott művészet, de nem osztom azt a nézetet, hogy a vágó alárendeltje lenne más alkotóknak és szerzőknek. A szakma jelenlegi állása szerint a vágó a rendező társalkotója a filmkészítés folyamatában, azaz egy autonóm alkotó.

A vágás művészeti státuszának kérdése végső soron nem kategóriák, hanem szemlélet kérdése. Az, hogy a vágást technikai szakmának vagy alkotótevékenységnek tekintjük, attól függ, mennyire ismerjük fel benne az emberi gondolkodás, érzékelés és intuíció összetettségét. A vágó egyszerre logikai szerkesztő és érzékeny történetmondó, aki a nyersanyagból ritmust, feszültséget és érzelmi ívet formál. A technika és az érzékenység, az elemzés és az intuíció egyensúlyának szintézise az, ami a vágást a filmkészítés egyik legösszetettebb területévé teszi. A vágás tehát nem csupán a film szerkesztése, hanem annak újratemtése. A mozgóképi gondolkodás önálló művészeti aktusa.

Arra a kérdésre, hogy a vágás művészet-e, az én válaszom határozottan: igen. Amit létrehozunk az egyszerre hat az értelemre és érzékekre. Mágia, amit a vágás révén hozunk létre. A mozi varázsát keltjük életre. Ezért azt állítom, hogy a vágás művészeti alkotótevékenység. A következőkben arra teszek kísérletet, hogy ezt a véleményemet alátámasszam.

2. Hatások és folyamatok

2.1 Montázs egykor és most

A *montázs* fogalma a filmművészet kezdete óta a filmnyelv egyik legfontosabb kifejezése. Jelentése és funkciója azonban az elmúlt száz év során folyamatosan változott. Az avantgárd kísérletektől a digitális korszakig újabb és újabb értelmezéseket kapott. A következő fejezetben a célom, hogy feltárjam, miként alakult a montázs teoretikus és gyakorlati szerepe. Megvizsgálom, hogy ezek az elméletek milyen módon hatottak a kortárs vágói gondolkodásra. Különösen érdekes számomra, hogyan kapcsolódnak össze az orosz montázselmélet kinetikus, érzékelésre épülő alap gondolatai a modern kognitív filmelméletekkel, amelyek már az érzelem, test és tudat egységében írják le a vágás folyamatát.

A doktori kutatás során számomra a legelgondolkodtatóbb és egyben legmeghökkenőbb olvasmányélményt, két vágó szerző műve jelentette: Dr. Karen Pearlman ausztrál vágó *Cutting Rhythms – Intuitive Film Editing*⁴⁴ című könyve, illetve a dán Niels Pagh Andersen *Order in Chaos: Storytelling and Editing in Documentary Film*⁴⁵ című munkája. Mindkét szakkönyv számos vitatható és ellentmondásos, ugyanakkor rendkívül inspiráló teóriát fogalmaz meg.

Dr. Karen Pearlman akadémikus könyve izgalmas átfogó képet ad a vágói mesterségről. Kognitív magyarázatokkal szolgál a vágói döntések mögötti inspirációkról, motivációkról, illetve kísérletet tesz a ritmus definiálásra, tárgyalja az intuitív vágási folyamatokat, és a ritmus létrehozásának ívét. Azt állítja, hogy minden emberben megvan a kognitív gondolkodás képessége, ami által érzékeli a ritmus jelenségét, vagyis a „szabályos ismétlődések sorozatát; egyforma vagy egy minta szerinti részeket, hangokat, változásokat vagy mozgásokat”.⁴⁶ Ezzel a megközelítéssel követi Eisensteint, aki úgy gondolta, hogy „az emberi megismerés a legteljesebb megnyilvánulása során kinesztetikussá válik”. „Más szóval, a tudás nem csak valami, amit tudsz, hanem valami, ami vagy és amit érzel.” Szintén Pearlman állítása az az alaptézis, hogy „az elme érez, és a test pedig gondolkodik”⁴⁷ munkájában azt dolgozza ki, hogy hogyan alakítja a vágó a film áramlását az elme, az érzelmek és a test egységes cselekvéseként.

Behatóan foglalkozik az 1920-as évek orosz montázselméleteivel és kísérleteivel, különösen a Kulesov hatással, amely elmélet azt állítja, hogy két egymást követő kép találkozásából, olyan új jelentést születhet, amelyet önmagában egyik kép sem hordoz.

⁴⁴ Dr. Pearlman, Karen: *Cutting Rhythms – Intuitive Film Editing*, 2016 Focal Press, NY.

⁴⁵ Andersen, Niels Pagh: *Order in Chaos: Storytelling and editing in documentary*, 2021 The Norwegian Filmschool and RoughtCut Service

⁴⁶ Dr. Pearlman, Karen: *Cutting Rhythms – Intuitive Film Editing*, 2016 Focal Press, NY. 44-46.

⁴⁷ Dr. Pearlman, Karen: *Cutting Rhythms – Intuitive Film Editing*, 2016 Focal Press, NY., 44-46.

Ez az új jelentés a nézőben jön létre, a látott képi jelek hatására az érzékelés és észlelés összjátékán keresztül.

Eisenstein megfogalmazásában: „bármilyen egymás mellé helyezett két filmrészlet szükségképpen új fogalmat fejez ki, amely a szembeállítás segítségével új minőséget hoz létre. (...) egy montázs két részének szembeállítása már nem a kettő összegére, hanem a kettő sorozatára emlékeztet.” (...) a szembeállítás eredménye minőségileg (dimenzióban, vagy ha tetszik, fokozatilag) mindig különbözik a külön vett alkotóelemektől. ⁴⁸

A szovjet montázskollektívák alkotói és teoretikusai⁴⁹ a montázs teremtő erejét és jelentésmódosításait izgalmas kísérletekkel bizonyították elméletben és gyakorlatban. Az egyik leghíresebb demonstrációs anyag a *Kulesov-effektus* néven vonult be a filmtörténetben.

Legismertebb kísérletük során Mozzsuhin színész semleges kifejezésű arcának közeli felvételét különböző snittekkel párosítva sikeresen átértelmezték annak jelentését, kontextustól függően. A folyamat lényege a jelentéstartalmak pszichikai sűrítése, amely a képek sorrendje által, a megjelenített fogalmon keresztül jut el a tudatunkban. Ez a folyamat - ahogy Eisenstein megfogalmazta - „arra készíteti az érzéseket, hogy azok a néző előtt keletkezzenek, fejlődjenek, más érzésekben csapjanak át, egyszóval éljenek.”⁵⁰

A montázs képes új jelentéseket és érzelmi tapasztalatokat teremteni pusztán az egymás mellé helyezett képek ritmusán és viszonyán keresztül. Eisenstein, Kulesov és a szovjet montázselmélet úttörői a gondolkodás, az érzékelés és a mozgás kapcsolatát kutatták. Karen Pearlman és Niels Pagh Andersen pedig ezt a szemléletet a modern, intuitív filmvágás irányába vitték tovább. A montázs tehát nem csupán technika, hanem gondolkodásmód. A világ újraszerkesztésének, az érzelmi és értelmi hatások megteremtésének eszköze. A film nyelve ezen keresztül válik élővé, ami nem az szinguláris képekben, hanem a képek között pluralitásban születik meg.

2.2 Képsejt

A montázs elméleti és gyakorlati fejlődése nemcsak a filmkészítés technikai történetének része, hanem a mozgóképes gondolkodás egyik fundamentuma. A vágás itt már nem pusztán szerkesztési művelet, hanem jelentésalkotás. Egy olyan funkció, ahol a kép önálló életre kel. Eisenstein elméletében a montázs nemcsak a film szervezőelve, hanem annak „éltető energiája”, amely a mozgókép minden (az érzetek, a gondolatok, a ritmus stb.) szintjén egyaránt jelen van.

⁴⁸ Eisenstein, Szergej: *A filmrendezés művészete*, Gondolat Kiadó 1963, 196.

⁴⁹ A szovjet montázsiskola főbb képviselői: Szergej Eisenstein, Lev Kulesov, Dziga Vertov, Vlagyimir Pudovkin, Olekszandr Dovzszenko. Geréb Anna: *Orosz montázsiskolák I-II.*, in: Filmtett, 2021. Elérhető: <https://filmtett.ro/cikk/orosz-montazsiskolak-1>), Utolsó letöltés: 2021. 04.02.

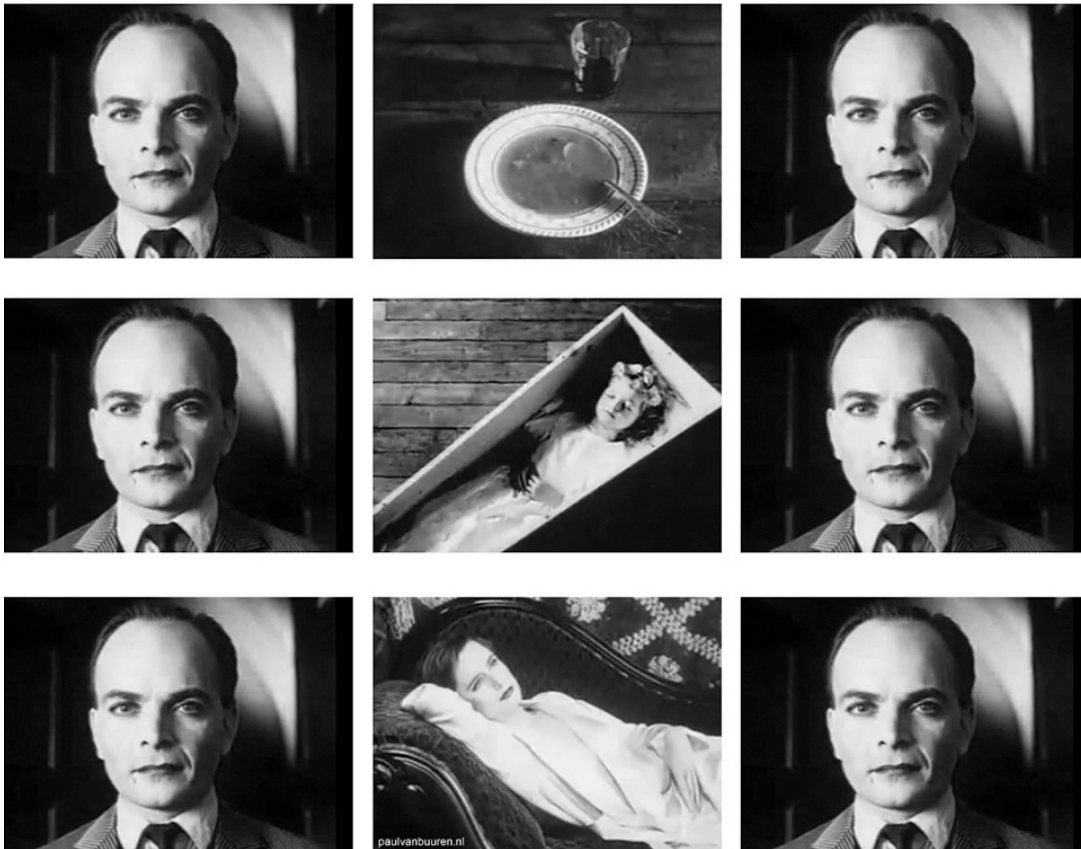
⁵⁰ Eisenstein, Szergej: *A filmrendezés művészete*, Budapest, Gondolat Kiadó 1963, 203.

A „képsejt” metaforája azért érdekes, mert a filmet egy „élő” organizmushoz hasonlítja. Saját belső logikája és fejlődése van, amelynek legkisebb eleme a kép, de a film valódi jelentése a képek közötti kapcsolatból jön létre.

Szergej Eisenstein logikai rendszerében a film olyan organizmushoz hasonlítható, amelynek minden sejtje és szerve harmonikusan működik és a nagy egészet szolgálja.

Ebben a rendszerben a sejt, - mint a legkisebb egység - megfelelője a kép, a szerveknek pedig a jelenetek felelnek meg. Az organizmust éltető energia a montázs, amelyben a képek osztódással, ütközéssel és konfliktusokkal új fogalmakat hoznak létre.

„A kép egyáltalán nem a montázs eleme. A kép a montázs sejtje. Amint a sejtek osztódásuk révén másodrendű jelenséget képeznek, szervezetet vagy embriót, hasonlóképpen, ha a képtől dialektikusan bizonyos összefüggések irányába haladunk, létrejön a montázs. Ezek szerint azonban mi jellemzi a montázst, azaz a sejtjét - a képet? Az összeütközés. Két rész konfliktusa. A konfliktus. Az összeütközés.”⁵¹



1. ábra. A kulesovi kísérlet illusztrációja. A kép forrása a studiobinder.com

Éhség, gyász, vágy – ugyanazon az arckifejezésen, a montázs révén konstruált, érzelmi változás létrehozását figyelhetjük meg. Ezek a képek különböző féle értelmet nyertek a szerkesztett képszekvenciákban. A montázs által teremtett összefüggésben tehát új értelmezést kaptak.

⁵¹ Eisenstein, Szergej: *A filmrendezés művészete*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1963, 187.

Lev Kulesov így ír a kísérletről: „*Mozzsuhin arcközelijét különféle más képekkel vágtam össze (egy tányér leves, egy kislány, egy gyerekkoporsó képével). A montázs révén létrehozott összefüggésben ezek a képek különböző értelmet nyertek. A vásznon látható ember élményei különbözőnek tűntek. Két képből egy új értelem, egy új kép keletkezett, amit egyikőjük sem tartalmazott – egy harmadik kép született. Ez a felfedezés elképesztett. Megbizonyosodtam a montázs hihetetlen erejéről. A rendező szándéka szerint a montázs különböző gondolatokkal bővíti a tartalmat.*

A montázs, íme, a film szerkezetének alapja, lényege – vontam le a következtetés... Kiderült, hogy a montázzsal bármilyen irányban meg lehet változtatni a színész játékát, mozdulatait, viselkedését.”⁵²

A kísérlet és megállapítások eredményeként született meg a „*Kulesov-effektus*” fogalma, amely elnevezésének létjogosultságát Dr. Karen Pearlman vitatja. Szerinte Kulesov nem tett mást, mint megfigyelte munka közben vágó kollegáit – akik akkoriban kizárólag nők voltak -, és azt a jelenséget, amely minden vágónak alapvető gyakorlata, vagyis hogy egymás mellé rendelt képekkel új jelentéseket, tartalmakat hozzanak létre, elnevezte saját magáról. Pearlman sérelmezi, hogy Kulesov kisajátította a módszer elnevezését és azt javasolja, hogy azt nevezzük át inkább „*vágó-effektusnak*”, hiszen minden vágó kezdettől fogva ezt a gyakorlatot alkalmazza.

Álláspontom szerint nem az elnevezés jelentős, hanem az eszmei tartalom és annak következetes megvalósítása. Véleményem szerint a filmművészet történetének egyik legmeghatározóbb újítása – amely vágóként rám is a legnagyobb hatással volt – az orosz montázsiskola és a Kulesov-hatás koncepciója. Az olyan kiemelkedő filmes teoretikusok és alkotók, mint Szergej Eisenstein, Lev Kulesov, Dziga Vertov és Vlagyimir Pudovkin elvitathatatlan módon járultak hozzá a mozgókép narratív és esztétikai fejlődéséhez. Az általuk kidolgozott intellektuális montázs nem csupán egy technikai innovációt jelentett, hanem egy olyan esztétikai és elméleti paradigmaváltást is, amely a vágás folyamatát a filmkészítés autonóm és kreatív komponensévé emelte. Ennek eredményeképpen a vágók többé nem pusztán a filmipar technikai szakembereiként funkcionálnak, hanem önálló alkotói szerephez jutottak, amely jelentős mértékben hozzájárult a mozgókép művészi és narratív lehetőségeinek kitágításához. Emellett a nézői attitűd is átalakult a montázs által: passzív befogadók helyett egyre inkább aktív értelmező és reflektív közönséggé formálódtak.

Lev Kulesov a vágó szerepének jelentőségéről így ír: „*írás montázs esetén, még ha a színész másra irányuló játékát vesszük is, a jelenet értelme úgyis úgy jut el a nézőhöz, ahogy azt a vágó akarja, mert a néző fejezi be ennek a snittnek a kidolgozását, és azt látja, amit a montázs sugall neki.....*”⁵³

⁵² Varga Balázs: *Final Cut Oktatási Segédanyag*, (ford. Donáth Ferencné), Budapest, L'Harmattan Kiadó 2013, 46 o.

⁵³ Varga Balázs: *Final Cut Oktatási Segédanyag*, (ford. Donáth Ferencné), Budapest, L'Harmattan Kiadó 2013, 46 o.

Mély szakmai tisztelettel gondolok az orosz avantgárd úttörőire, akik nemcsak szakmai identitásom formálásában játszottak meghatározó szerepet, hanem napjainkig megkerülhetetlen hivatkozási pontjai maradtak a filmnyelvi, gondolati és formai innovációnak. Különösen kiemelkedő az eisensteini montázs jelentősége, amelyet filmjei egyértelműen esettanulmányként is alátámasztanak.

Eisenstein öt montázstípust különböztetett meg, amelyek alapvető módon formálták a filmkészítés elméletét és gyakorlatát. Ezek a következők:

1. Metrikus montázs (alapja a képsorok hosszúsága, a feszültség a különböző hosszúságú részletek váltogatásából ered),
2. Ritmikus montázs (egyenlő hosszúságú elemekből áll, amelyeknek azonban belső tartalma, telítettsége más, tehát másként érzékeljük),
3. Tonális montázs (nem egy feltűnő, harsány változás mutatható ki az illető képrészleten, hanem egy alig érzékelhető kis változás, rezdülés csak, amelynek emocionális hatása mégis nagy, vagyis a képeken uralkodó tónus változik),
4. Szupertonális montázs (vizuális „felhangok” sajátos jelentkezése, a képeken szereplő ingereknek az a másodlagos vonulata, amely csak a mozgásban, időbeli kibontakozásban válik érzékelhetővé),
5. Intellektuális montázs (már nem a közvetlen érzékekhez szóló ingereken és motívumokon alapszik, hanem intellektuális hatásokra épít).

Filmográfiámban nincs olyan alkotás, amelyben ne alkalmaztam volna a kulesovi montázs elvét. Pálfi György rendezővel és három vágó kollegámmal egy egész filmalkotással tisztelegtünk az orosz montázsiskola nagyjai előtt. A *Final Cut Hölgyei és Uraim* című montázsfilmben volt alkalmunk újrahasznosított filmekből életre kelteni a kulesovi kísérleteket, pontosan úgy, ahogyan egykor az orosz szakmai elődeink tették.⁵⁴

Alább Kulesovot idézem, akinek szavait - a leírás szerint - egy az egyben reprodukáltuk a Pálfi György *Final Cut: Hölgyeim és Uraim* című filmjében: *"Egy tükör előtt ülő lányt vettem filmre, amint kifesti a szemét és a szemöldökét, kirúzsozza a száját és felveszi a cipőjét. A montázs révén úgy mutattuk be a lányt, mintha valóban élne, pedig valójában nem is létezett, mert az egyik nő ajkát, egy másik lábát, egy harmadik hátát és egy negyedik szemét fényképeztük le. Meghatározott kapcsolatban ragasztottuk össze a snitteket, és teljesen új személy jött létre, bár a snitt megőrizte a realitását. Az adott példa ugyancsak azt mutatja, hogy a filmhatás ereje a montázsban rejlik."*⁵⁵

Eisenstein montázselmélete és Kulesov kísérletei egyaránt azt bizonyítják, hogy a film igazi ereje a kép-kapcsolatokban rejlik. A képek közötti térben születik meg az a harmadik

⁵⁴ Számos montázs-filmet készítettem, melyek meghatározóak voltak szakmai életutam alakulásában, ezek a kísérletek és filmek voltak a prototípusai, annak, amik elvezettek a *patchwork stílus* kialakulásához.

⁵⁵ Kulesov, Lev: *A montázs mint a filmművészet alapja* – (ford: Terbe Teréz). Elektronikus könyvtár, MEK <https://mek.oszk.hu/00100/00125/html/02.htm> - Utolsó letöltés: 2021. 11.16.

Az ábrán jól látható a vágó sajátos, absztrakciós gondolkodási módja. Valószínűsíthető, hogy ennek a felvázolt káoszrendszernek az egyetlen értője maga a vágó, Niels Pagh Andersen.

Mélyen egyetérték Andersen gondolatával, miszerint a vágó a „káosz rendrakója”. Saját tapasztalataim is alátámasztják ezt az elképzelést, miszerint gyakran az elsődleges feladat a kaotikus anyag rendszerezése, majd értelmezése és bizonyos szempontok szerinti történeté alakítása.

*„Nagy mennyiségű anyagból egyszerűséget teremteni nagy munka. Számtalan választási lehetőséget igényel a lepárlási folyamat során, amikor az ember egyre mélyebben megéri, mi a bemutatni kívánt történet lényege. Ezt nevezhetnénk az igazság pillanatának is”*⁵⁷ írja Pagh Andersen a személyes hangvételű vallomásában, melyben saját szakmai életútját és kiemelkedő dokumentumfilm projektjeit elemzi. Ez a megközelítés nemcsak az alkotói folyamat lényegét ragadja meg, hanem utat nyit egy mélyebb vizsgálathoz is arról, hogy miként válik a vágó az igazság keresőjévé és a történetek hitelesítőjévé.

Andersen gondolatainak inspirációja hasonlatosak az első meghatározó szakmai olvasmányomhoz, amely alapvetően meghatározta a vágói gondolkodásomat. Ez az élmény Walter Murch munkásságához kötődik, aki nem csupán vágóként, hanem alkotói szemléletével is mély nyomot hagyott a szakmánkban.

Murch ugyanis egyesíti a vágás művészi és technikai oldalát, miközben egy átfogó filozófiai és narratív szempontot is képvisel, amely a vágót valódi társszerzővé emeli.

Murch volt az, aki felhívta a figyelmet a képi és a hang dramaturgia fontosságára, valamint arra az innovatív, hat pontból álló szabályrendszerre, amelyet saját vágási módszere alapjául szolgál. Ez a megközelítés új szempontokat és prioritásokat ad a történetmeséléshez, szerkesztéshez és értelmezéshez is. Én, ahogy sokan más vágók, azonnal magamévá tettem ezeket az elveket, amelyek mára a szakmai gyakorlatom szerves részévé váltak. Ez a koncepció alapvető elvé vált a filmvágásban és már világszerte tanítják a filmes iskolákban.

Murch szabályrendszere alapján az „ideális vágás” az, amely egyszerre teljesíti az alábbi hat feltételt, fontossági sorrendben:

1. **Érzelem (51%)** A vágásnak meg kell felelnie az adott pillanat érzelmi töltésének, hiszen az érzelmi hatás a legfontosabb szempont, ami a nézőt bevonja a történetbe.
2. **Történet (23%)** A vágásnak előre kell vinnie a történetet, biztosítva, hogy minden vágás hozzájáruljon a narratív logikához és a cselekmény ívéhez.
3. **Ritmus (10%)** A vágásnak ritmikailag „pontosnak” kell lennie, azaz abban a pillanatban kell történnie, amikor az ritmikailag érdekes és a jelenet belső dinamikájához illeszkedik.

⁵⁷ Andersen, Niels Pagh: *Order in Chaos: Storytelling and editing in documentary* – 2021 The Norwegian Filmschool and RoughtCut Service 45.o

4. **Szemmozgás (7%)** A vágás követi a közönség tekintetének vándorlását a képen belül, vagyis arra fókuszál, amire a néző érdeklődése abban a pillanatban összpontosít. E segít a néző figyelmét fenntartani és irányítja a vizuális befogadást.
5. **Nézésirány (5%)** A vágás tiszteletbe tartja a „plánolás” szabályait, vagyis betartja a háromdimenziós tér, kétdimenzióra szűkített vászon által megkövetelt nézésirányokat, ezáltal biztosítva a térbeli logikát és a koherenciát.
6. **Térbeli folyamatosság (4%)** A vágás megfelel a térbeli folyamatosság követelményeinek, vagyis ügyel a szereplők elhelyezkedésére a valóságos játéktérben. Segíti a néző vizuális orientációját.

„Az érzelmi pontosság elsődlegességét mindenáron be kell tartani. Ha a felsorolt követelmények valamelyikét „fel kell áldozni”, törekedj arra, hogy alulról kezdve és felfelé haladva hozd meg az áldozatokat.”⁵⁸ – írja Murch.

Ez a szöveg kiválóan érzékelteti, hogy bár a vágók különböző alkotói hozzáállással és vágói gondolkodásmóddal rendelkeznek, mégis munkájukban, döntéseikben léteznek alapvető átfedések és azonosságok. Erre az ellentmondásnak tűnő jelenségre a szakdolgozat előző részeiben már többször reflektáltam, mivel a vágás egyik központi tényezője a szubjektivitás.

A vágó egyéni nézőpontja és stílusa határozza meg a folyamatot, azonban a közös cél mindig ugyanaz, mégpedig az, hogy a film érzelmileg hatást érjen el és elgondolkodtasson. Ennek érdekében elengedhetetlen a történet és a forgatott anyag alapos és mélyreható elemzése. Ez a folyamat magában foglalja az elmesélt történet összes aspektusát, szerkezetének, valamint a karakterek motivációinak alapos megértését – beleértve a rejtett értelmezési síkokat is.

A történet kohéziója és a dramaturgiai ív csak így teremthető meg, mind jeleneten belül, mind a jelenetsorban. Az érzelmi dinamika, amely a karakterfejlődést szolgálja – legyen az suspens, vagyis feszültség, szerelem, vagy bármilyen más bonyolult érzelmi hatás-, alapvető szerepet játszik ebben a folyamatban. Ennek érdekében a vágási folyamat során a szerkesztéskor és jelenetépítéskor szinte minden vágó felteszi magának az alapvető dramaturgiai kérdéseket. Ezek az elemzéshez és a narratív struktúra megformálásához kulcsfontosságú iránymutatásként szolgálnak:

Miről szól a jelenet? Mi a jelenet általános funkciója a narratív szerkezetben? Hol helyezkedik el ez a jelenet a történet ívében és a karakter fejlődésében? Organikusan illeszkedik-e a jelenet a mű egészéhez. Tényleg fontos ez a jelenet, illetve milyen információt és érzelmi hatást hordoz? Kihagyható-e és ha igen, hiányt okoz-e a jelenet? A jelenetbéli karakterrel a nézőknek azonosulni kell-e vagy ellenszenvet érezniük? Kié a jelenet, melyik szereplő a cselekvő, a domináns az adott jelenetben? Előfordulhat, hogy a mellékszereplőre esik a hangsúly. Páros jelenetben a két (vagy több) színészi játéknak mi a dinamikája és érzelmi amplitúdója? A színészi teljesítmény egyenrangú-e?

⁵⁸Murch, Walter: *Egy szempillantás alatt*, (ford. Edelenyi János) Budapest, Francia Új Hullám Kiadó, 2010., 23.

Ha nem akkor ki kell egyenlíteni vágással, ritmussal. A jelenet során van-e érzelmi váltás, fordulópont? Tehát a fókusz vagy a szimpátia áthelyeződik-e egy másik karakterre? Vannak-e olyan kulcsfontosságú részletek, amelyeket ki kell emelni vagy el kell rejteni - film műfajától függően - a cselekmény, vagy a hatás mélyebb megértése vagy átélése érdekében? Van-e váratlan fordulat – cselekményben vagy érzelmi ívben? - vagy sokkoló hatás, csúcspont, suspense, amit elő kell készíteni és fel kell építeni? Melyek a jelenet drámai ívei, és ha több ilyen van, melyik a csúcspont. Milyen mértékben illeszkedik a jelenet a film egészébe? Ahogy Eisenstein is megfogalmazta: a jelenet mennyire szolgálja az organizmus működését?

A feltett kérdések kiválóan összefoglalják a vágói döntéshozatal komplex folyamatát, amely a narratív szerkezeten belüli elemek alapos elemzését és finomhangolását igényli.

A vágó munkája egyszerre kreatív, intuitív, ugyanakkor rendkívüli tudatosságot igényel. Minden vágó a saját perspektívája és egyedi érzékelése alapján alakítja a narratívát. Ugyanabból a nyersanyagból számtalan történet szerkeszthető meg, és különböző vágók eltérően értelmezhetik ugyanazt a történetet vagy képet. Ezáltal a lehetséges permutációk száma gyakorlatilag végtelen, ami még inkább kiemeli a vágás művészi és szubjektív természetét.

A készülő film formálódása egy komplex, közös alkotói folyamat eredménye, amelyben a hozott nyersanyag és abban szereplő színészek és operatőr, a meglévő koncepció, a történet, valamint a vágó és a rendező közötti együttműködés együttesen alakítja a végső művet. A film így nem csupán egyéni, hanem közös gondolatok, érzések, intuíciók és kreativitás terméke.

Andersen „káoszban rendet teremtő” metaforája és Murch hatpontos rendszere egyaránt azt hangsúlyozzák, hogy a vágás a film legérzékenyebb gondolkodási terepe, ahol az érzelem, a logika és a ritmus összefonódik. A vágó döntései nem pusztán a képek sorrendjét határozzák meg, hanem a film belső jelentését, érzelmi hullámmását és morális tónusát is. A vágás így a történetmesélés egyik legfontosabb szervező folyamata. A vágás során válik a nyersanyag érthető, olvasható gondolattá. Ebben az értelemben a vágó nemcsak a film végső formáját, hanem annak szellemi rendjét, logikáját is meghatározza.

2.4 Toxikus örökség és a dilemma átlépése

A vágói hivatást a technikai háttér mellett az etikai és kulturális hagyományok is formálták. Ezek között az egyik legjelentősebb örökség a titoktartási elvárás. Ebben a fejezetben ennek az örökségnek a természetét, működését és következményeit vizsgálom. A titoktartás több évtizedes beidegződésként öröklődött a szakmán belül, ami érthető, hiszen a lojalitás és a bizalom eszményét védi, de egyben gátolja a szakmai tudás és az alkotói folyamatok transzparens megosztását. Az alábbiakban arra keresem a választ, hogyan válhat a titokból tudás, a hallgatásból pedig párbeszéd.

Néhány évvel ezelőtt a Színház- és Filmművészeti Egyetemen (SZFE) az oktatás részeként elindítottam egy vágói filmklubot (2019-2021), amelynek célja a szakmai diskurzus előmozdítása volt. Ennek során neves magyar vágókat hívtam meg szakmai beszélgetésekre, ahol szinte valamennyi meghívott beszámolt a titoktartási elvárás jelenségéről.

Konstatáltam, hogy az előttem járó vágógeneráció képviselőit béklyóba köti a tilalmi szokásjog. Ha rendezőkkel való munkaviszonyról, módszerről, vagy egy film vágásának folyamatairól kérdeztem őket, előbb zavarba jöttek, majd szinte mindig anonimitást kérve válaszoltak és ugyan azt a kitérő választ adták, hogy „*Ami a vágószobában történik, az ott is marad*”, vagy „*annyit kell tudni, amennyi a vásznon látható*”.

Ez a téves hozzáállás a hosszú évtizedek alatt mélyen gyökeret vert a szakmánkba és bennem is felmerült a kétség, hogy divulgálhatom-e vajon a vágószoba titkait?

Hogyan beszélhetnék hitelesen a saját szakmámról, alkotói folyamatokról, hogy mutathatok be esettanulmányokat, anélkül, hogy megszegnék hagyományozott tilalmakat? A dilemmát tovább mélyíti az, hogy az egyik első szabály, amit diákkoromban a vágásról közöltek velem az volt, hogy nem beszélhetek a munkámról. Még most ennyi év távlatából is szorongással tölt el az, hogy ezt a tilalmat megszegjem.

Húszévnnyi vágási gyakorlatom során soha semmilyen titkolni való cselekedetem nem volt sem a kreatív munkám során, sem a rendezőkkel való kooperációban. Felvetődik a kérdés tehát, hogy valójában mit és miért kellene titokban tartani az alkotófolyamatban, a munkám során? A rendezőkkel való vágási munka sokrétű és több fázisból áll. „*A hozott anyagból*”⁵⁹ vagyis a forgatott nyersanyagból megszerkesztem, formába öntöm a forgatókönyvben leírt történetet a rendezői koncepció szerint. A rendezővel együtt, közösen dolgozom a történet kialakításán. Nem instrukciók, utasítások mentén, hanem irányelvek mentén gondolkodunk együtt, és együtt alakítjuk és fejlesztjük tovább a filmtervet a vágóasztalon. Ez közös alkotás, csapatmunka.

A munkamódszer minden filmes projektnél változik, ezért minden alkalommal ki kell alakítani a *modus vivendit*, ahol rendező és vágó kibontakoztathatja a kreativitását, szabadon alkothat, döntéseket hozhat és cselekedhet a közös cél érdekében. Még az összeszokott alkotótársaknál is, akik már több filmet készítettek együtt, minden alkalommal új megállapodásra és új keretekre van szükség. Az idő előrehaladtával, újra kell gondolni a *workflowt*- a munkafolyamatok mikéntjét, mert minden projekt saját stratégiát igényel. Azoknak a filmkészítőknek, akik először dolgoznak együtt, sokszor nagy türelmet kell gyakorolniuk az alkotás során, mindaddig, amíg kialakul a biztonságos alkotói légkör és bizalom, ahol a kreatív folyamatok egyáltalán elindulhatnak. Ehhez türelem, bizalom, kölcsönös tisztelet és olyan környezet és eszközpark szükséges, ahol biztosítva van a megszakítás nélküli, rendkívüli koncentrált munka lehetősége.

⁵⁹ A „hozott anyag” kifejezés a filmes szakzsargonban a forgatott nyersanyagra utal, amiből a vágás során a vágó a filmet elkészíti.

„*Ami a vágószobában történik, az a vágószobában is marad!*” – ez egy íratlan szabály, amit a szakma generációról generációra hagyományoz. Valószínűsíthető, hogy ez lehet az oka annak, hogy a mai napig kevesen tudják vagy értik igazán, hogy mi valójában a vágó munkája és szerepe a filmkészítés során. Ez az öröklött, hallgatólagos megállapodás a rendező és vágó között misztifikálja a rendező szerepét és teljes névtelenségbe és homályba burkolja a vágók esszenciális közreműködését az alkotói folyamatban.

A rendező és a vágó együttműködésének feltételei ha megvannak, akkor a bizalom és tisztelet kialakítható az öröklött omerta megszegése ellenére is. Kreatív alkotói munkára szerződünk a rendező munkatársaként egy mű előállítására. A tehetségünk maximumát követeli meg tőlünk a produkció írásban és gyakorlatban, miközben szerződésben minden alkotót megillető jogunkról lemondatnak és titoktartási szerződésre köteleznek. Ezt a szilenciumot törte meg Walter Murch: *On the Blink of the Eye*⁶⁰ (magyar fordításban: *Egy szempillantás alatt*⁶¹) című könyvével, amelyben nyíltan tárta fel munkamódszerét és alkotói tapasztalatait.

A „toxikus örökség” kérdése túlmutat a vágói szakmán. Az alkotói transzparencia, az együttműködés és az autonómia etikai kérdéseit érinti. A titoktartás kultúrája a múltban a lojalitás és diszkréció záloga volt, ma azonban inkább az alkotói láthatatlanság és az egyenlőtlen alkotói viszonyok fenntartója. Az új generációk feladata, hogy ezt a hagyományt tudomásul vegyék és megpróbálják átalakítani.

2.5 A változás szele

A filmkészítés története egyben a hatáskörök és felelőségek újraelosztásának története is. „A változás szele” fejezet azt a korszakos átalakulást vizsgálja, amikor a rendezői egyeduralmat fokozatosan felváltotta a kollektív, együttműködésen alapuló alkotói modell. A technológiai fejlődés, a filmnyelv bővülése és a narratívák komplexitása szükségessé tette, hogy a rendező mellett új alkotótársak (operatőrök, látványtervezők, vágók stb.) váljanak a film meghatározó alkotóivá, társszerzőivé. A következőkben azt vizsgálom, hogy hogyan alakult át ebben a folyamatban a vágó szerepe. Hogyan vált az anyag mechanikus kezelőjéből a vizuális gondolkodás és a dramaturgiai szerkesztés egyik kulcsfigurájává.

Ahogy már korábbi fejezetekben utaltam rá, a film korai korszakaira jellemző, hogy kizárólag a rendező volt az, aki egyedül hozott meg minden döntést. Azonban az évtizedek során az egyre komplexebb filmes technika és filmnyelv szükségessé tette egyre több alkotótárs és kreatív csapat bevonását a rendező mellé. Idővel ezek a munkatársak az igényeknek megfelelően specializálódtak és a szerepköreik egyre változtak.

⁶⁰ Murch, Walter: *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*, Silman-James Press, 2001.

⁶¹ Murch, Walter: *Egy szempillantás alatt*, (ford. Edelényi János, Szaklektor: Szalai Károly), Budapest, Francia Új Hullám Kiadó, 2010.,

Ez a közös munka nem csupán egyéni erőfeszítés sorozata, hanem egy összehangolt alkotói folyamat, amelynek során minden résztvevő arra törekszik, hogy a művészi és technikai tudásával maximálisan hozzájáruljon a mű sikeréhez. Ez az együttműködés nemcsak szakmai kompetenciák összeadását jelenti, hanem egy olyan kreatív szinergiát is, amely a csapat minden tagjának tehetségét ötleteit és megoldásait összefűzi, tehát a végeredmény egy olyan alkotás, amely magán viseli az egész csapat együttes munkájának lenyomatát.

A vágási folyamat is jelentős fejlődésen ment keresztül. A kezdeti összeillesztés fázisából, az anyagban rejlő lehetőségek kiaknázásához vezetett. A történetek egy része a vágószobában tovább fejlődik, egy metamorfózison megy át, aminek a szabályozója a rendező és a vágó.

Ez a folyamat fokozatosan megváltoztatta a rendező és a vágó munkaviszonyát is. A korábbi utasításalapú módszert felváltotta a kollaboratív stratégia, a kreatív együttműködés új formája.

Mára a vágás elsődlegesen szerkesztői, dramaturgiai feladat, a vizuális történetmesélés kulcsfontosságú alapköve. A vágók (*storyteller*) a történetmesélés mestereivé, ha úgy tetszik vizuális filmíróvá váltak.

Az egyre komplexebb narratívák a vágótól nemcsak technikai felkészültséget, hanem sokrétű, dramaturgiai és esztétikai dimenziók szintézisét követeli meg. A történetmesélés precíz formálása, a ritmus és az érzelmi hatások finomhangolása révén a vágó már nem csupán végrehajtó szerepben van jelen, hanem a film formanyelvének meghatározó alakítójaként. Valódi alkotótársaként, a film narratív és vizuális hatásait megteremtve vesz részt az alkotói folyamatban.

A filmkészítés folyamata három alapvető szakaszra bontható: az első fázisban a forgatókönyv megírása és az előkészületi munkálatok zajlanak, ezt követi a forgatási szakasz, amely során az alapanyag rögzítésre kerül. A harmadik, a végső fázisban pedig a vágó kreatív közreműködése formálja meg a film végleges változatát meghatározva annak narratív szerkezetét, tehát kimondható, hogy a film a vágószobában teljeseedik ki. A vágó szellemi munkájának eredményeként a filmalkotás végső formáját a vágószobában nyeri el, ahol a nyersanyagból egy koherens mű születik meg. Bizonyos értelemben kijelenthető, hogy a vágó nem csupán szerkesztője, hanem társszerzője is a filmnek, ez persze minden alkalommal a film műfajától és a projekt koncepciójától és a megvalósítás módozataitól is függ.

Az igény, hogy ezt a hallgatási kultúrát (omerta) felszámoljuk, egyre erőteljesebben van jelen, valamint a szerzőség fogalmának újragondolása is egyre idősebbé válik.

Kiemelendő, hogy például a dokumentumfilm műfajába a vágó szerzőségének (co-author) elismerése, már gyakorlatnak számít.

Nemzetközi szinten mind gyakoribb, hogy a szakma reflektál a vágószoba alkotói folyamatainak jelentőségére. Bár hazánkban ez a párbeszéd még kevésbé elterjedt, az első lépések már megtörténtek.

A kérdéskörrel globálisan nemzetközi szinten is foglalkozik a *TEMPO*⁶² a *Nemzetközi Vágó Szövetség*, aminek a *HSE*⁶³, a *Magyar Film és Televízió Vágók Egyesülete* is tagja.⁶⁴

A vágó szerepkörének átalakulása nem csupán szakmai, hanem szemléleti, gondolkodásbeli fordulat is. A film már nem egyetlen alkotó víziója, hanem közös munka eredménye. A vágás a film nyelvének végső szintézise, ahol a narratíva, a ritmus és az érzelmi szerkezet egységgé szerveződik. A szerzőség újraértelmezése így nem csak jogi vagy iparági kérdés, hanem kulturális változás is. Annak az elismerése, hogy a vágó az alkotói folyamatban egyenrangú, kreatív partner. „A változás szele” tehát nemcsak a filmkészítés struktúráját alakítja át, hanem magát az szerzőség fogalmát is.

2.6 A vágó, a film utolsó forgatókönyvírója és első nézője!⁶⁵

A vágás a filmkészítés utolsó szakasza. A „vágó, mint a film utolsó forgatókönyvírója és első nézője” meghatározás találóan írja le ezt a kettős pozíciót, miszerint a vágó egyszerre alkotó és befogadó. Ő az, aki a rendező szándékát közvetítve, ugyanakkor saját érzékenységén és tapasztalatán keresztül formálja a művet.

A fejezettel arra igyekszem rámutatni, hogy a vágó az, aki strukturálja a történetet, az időt és a teret, miközben a film legelső nézőjeként megteremti és meghatározza a befogadás lehetséges útjait.

A vágó dramaturgként és vizuális filmíróként értelmezi újra a leforgatott anyagot. Összehasonlítva és elemezve megvizsgálja, milyen mértékben tér el a forgatókönyvben leírt narratíva, a leforgatott, rendelkezésre álló nyersanyagtól, majd mindezt összeveti a rendező szándékával és víziójával a filmről.

Számomra kiemelten fontos, hogy minél mélyebben megismerjem a történetet és a rendezői koncepciót. Arra törekszem, hogy empatikusan megértsem a rendező, valamint a film karaktereinek és szituációinak céljait és motivációit. Ezen információk birtokában elemzem a látottakat: először az érzelmi reakciómat rögzítem, majd részletesen megvizsgálom a történet strukturális felépítését. Vannak azonban esetek, amikor kizárólag a primer nyersanyagra hagyatkozom, különösen akkor, ha diszkrépancia mutatkozik a forgatókönyv, a leforgatott nyersanyag, valamint a rendezői koncepció között. Ilyen helyzetben elsődleges célom a rendező eredeti szándékának megvalósítása, de ha ez valamiért nem lehetséges, vagy a végeredmény nem lenne kiemelkedően egyedi és univerzális alkotás, akkor a leforgatott nyersanyag által felkínált vizuális és történeti lehetőségeket kell felismerni és maximálisan kiaknázni, hogy a muszterből a legkoherensebb és legerőteljesebb történet bontakozhasson ki.

⁶² TEMPO – Federation of Film Editors Assotiation E.V., <https://www.tempo-filmeditors.com/>, Utolsó letöltés: 2025.02.05.

⁶³ HSE – Hungarian Society of Film and TV Editors - <https://hse.hu/>

⁶⁴ ASC, TEMPO, HSE. – vágó szervezetek

⁶⁵ Az idézet Quentin Tarantinótól származik, a *The Cutting edge: The magic of film editing* című (R: Wendy Apple) 2004 -es dokumentumfilmből.

A vágás alatt számos szituáció előállhat, mert minden film rendelkezik a maga egyedi „életével”. A vágóknak nemcsak alkalmazkodniuk kell az adott projekt által meghatározott munkamódszerhez és az alkotói stábhoz, hanem magas szintű kooperációs készséggel és rezilienciával is kell rendelkezniük. Ez különösen fontos, mivel az alkotói folyamat gyakran hoz váratlan és kihívást jelentő szituációkat, amelyek gyors problémamegoldást és rugalmasságot is igényelnek.

Empirikus tapasztalataim azt mutatják, hogy a vágási folyamatok során a munkamódszerek és a rendezőkkel való együttműködés formája rendkívüli változatosságot mutat. Volt olyan projektem, amelynek a vágási folyamata hat hónapig tartott, ez idő alatt a rendezőt mindössze 6 alkalommal láttam, alkalmanként 2-3 nap erejéig.

Részt vettem olyan film munkálataiban is, amely távvágásba készült és a rendezővel személyesen csak a bemutató napján ismerkedtünk meg. A leggyakoribb tapasztalatom mégis az, hogy a rendező napi rendszerességgel és aktívan jelen van a vágási folyamatok során, közvetlenül részt vesz a kreatív döntések meghozatalában, illetve a narratív struktúra kialakításában.

Ismételten hangsúlyozni kívánom, hogy minden projekt sajátos és egyedi kihívásokat hordoz magában. Minden új alkotótárral külön-külön szükséges kialakítani a munkafeltételeket, meghatározni a játékteret, és megteremteni az együttműködés kereteit. Ez a kreatív folyamat a szakmaiságon kívül, mindkét féltől tiszteletet, türelmet, bizalmat, empátiát, valamint folyamatos és nyitott párbeszédet követel.

A vágó munkája úgy is leírható, mint a rendezői vízió és a nézői élmény közötti mediáló, interpretatív tevékenység.

A vágás folyamata átjárás a gyakorlati és szellemi tevékenység között. A vágó az, aki elsőként szembesül a film valóságával, és döntéseivel meghatározza, miként formálódik a nyersanyag történeté. A vágó az első néző, aki a film anyagából narratívát teremt, és a rendezővel közösen alakítja ki azt a végső szerkezetet, amely a vásznon túl is hat a nézőre, hiszen az érzelmi és érzéki élmény túlmutat a mozi egyidejűségén.

2.7 Muszterelés

A vágó munkafolyamatainak egyik legfontosabb fázisa a muszterelés. Itt válik a nyersanyag jelentéshordozóvá. A muszterelés nem csupán a legjobb snittek kiválasztása, hanem a látott anyag értelmezésének első lépése. Ebben a fázisban a vágó, mint a film első nézője megtanulja olvasni a leforgatott képeket, és döntéseket hoz arról, hogy melyik snittek, snitten belüli pillanatok képesek tovább élni a film dramaturgiai szövetében.

Muszterelés során rendszerezzük és értékeljük a nyersanyagot. Megkeressük a legjobb színészi teljesítményt, a beállítások közül a legtökéletesebbet, a legjobban sikerült felvételeket, kiválasztjuk majd rendszerezzük, hogy később a hónapokig tartó vágási folyamat alatt, bármikor megtalálhassuk.

Ma már történelminek számító metódus volt, hogy a múltban, amikor még celluloidra forgatták a filmeket, a rendező kérésére az előző nap forgatott negatívjából a kopírozásra megjelölt felvételeket a filmlabor előhívta. A labor az így előállított vetíthető pozitív nyersanyagot, csaponként összefűzte, egymás után ragasztva a snitteket és egy tekercsben visszaküldte vágónak. A kopírozott snittek megnézése a filmgyárba, a kisvetítőben zajlott a felvételt követő nap estéjén, a rendező, az operatőr, a vágó, illetve a rendezőasszisztens társaságában. A látottakat az alkotók megbeszélték, a rendező megjegyzéseit, vagy instrukcióit a vágó lejegyezte, ezáltal csak gondolati szinten elkezdődött a virtuális vágás folyamata. Ennek a gyakorlatnak a szerepe első sorban a forgatott anyag technikai vizsgálata és ellenőrzése volt: – élesség, fény beszűrődések, színészi játék - és a jelenetekhez szükséges beállítások meglétének megítélése, mivel a ma ismert helyszíni biztonsági monitorozás akkoriban még nem létezett. Ha bármilyen problémát tapasztaltak, megbeszélték a lehetőségeket és adott esetben volt esélyük következő nap a forgatási helyszínen megismételni vagy korrigálni a hiányosságokat.

A korábbi gyakorlat, illetve az idősebb vágógeneráció elmondása szerint, ritkán kezdték el a vágást, amíg a film forgatása be nem fejeződött, mivel a rendező nem tudott egyszerre a forgatáson és a vágószobában is jelen lenni. Akkoriban nem volt jellemző, hogy a forgatás alatt a vágó önállóan hozzáfogjon az anyag összeillesztéséhez.

Ezért a vágási utómunkát akkor kezdték el, amikor már „*dobozban volt az anyag*”⁶⁶, tehát a teljes forgatás befejezése után.

Ezt a munkafolyamatot egyetlen egy projekt alkalmával volt alkalmam megtapasztalni, még főiskolásként, 1998-ban, a Szabó István *A napfény ize*⁶⁷ című filmjének vágóasszisztenseként. A vágást egy kanadai francia vágópáros⁶⁸ végezte, akik a rendező külön kérésére, az ő jelenléte nélkül egyetlen kockát sem vághattak önállóan.

A digitális korszakkal a kisvetítőknél történő muszterelés teljesen megszűnt, azóta a vágószobában történik ugyanaz a szelektációs folyamat számítógépeken és vetítő vászon helyett ma már monitoron. Megegyezés szerint, a forgatott anyag leválogatása a forgatás alatt vagy után is történhet. Az elmúlt években a legtöbb produkció, amelyben részt vettem azt kérte, hogy a vágás a lehető leghamarabb elkezdődjön, párhuzamosan történjen a forgatással. Sok előnye van ennek módszernek. Biztonságosabb, költséghatékonyabb és időtakarékosabb. A vágó munkaköri követelményei esetenként is változhatnak. A produkció vagy a rendező kérheti azt, hogy a vágó legyen jelen a forgatási helyszínen, vagy akár végezzen helyszíni vágást. Ezt a digitális technika már lehetővé teszi, ilyenkor a vágó ténylegesen a forgatási helyszínen laptopon, majdnem szimultán a forgatással, vágja össze a bonyolult és költséges akciójeleneteket. Ezt a munkamódszert az 1-2 forgatási nap alatt készülő reklámfilm készítésénél is előszeretettel használják.

⁶⁶ Filmes szakmai zsargon.

⁶⁷ https://www.imdb.com/title/tt0145503/?ref_=nm_knf_t_1

⁶⁸ Michel Arcand, Dominique Fortin, kanadai film vágók, a James Bond: *Tomorrow never dies* (1997, r: Roger Spottiswoode) című film vágói.

Más rendezők viszont kifejezetten nem szeretik, ha a vágó kimegy a forgatásra attól félve, hogy ott a vágó elveszíti a „szűszem”⁶⁹, vagyis az elfogulatlan látás képességét, az első benyomás ártatlanságát. A vágó jelenléte a forgatás helyszínén - egy olyan dilemma, amely elsősorban generációs és öröklött probléma. Véleményem szerint a vágószobában a snittek megítélésekor képes vagyok elvonatkoztatni a forgatáson látottaktól, illetve elegendő a szakmai magabiztosságom ahhoz, hogy ne befolyásoljanak a forgatáson ért impulzusok, ingerek, de ez is egyedi percepció és alkati kérdés. Mindez szemléletesen tükrözi, hogy mennyire differenciáltak a vágói szerepkörök, valamint a munkájukról való interpretációk.

Visszatérve a muszterelés műveletére, a folyamat elkezdődik, amint megkaptuk a leforgatott nyersanyagot és a vágóasszisztens⁷⁰ feldolgozásra előkészítette mindazt.

Ezután a nyersanyag memorizálása, rendszerezése, elemzése és értelmezése következik – önállóan vagy együtt a rendezővel – esetenként változik. A magunk számára egy átlátható, funkcionális katasztert kell létrehozunk a nyersanyag snittjeiből. Egy olyan kategorizált gyűjtőrendszert, amelyben könnyen és gyorsan tudunk közlekedni és amely segíti a kreatív munkát.

Vegyük példaként a Pálfi György *Final Cut Hölgyeim és Uraim*⁷¹ című kollázsfilmjét, amelynek elkészítése során 540 klasszikus film feldarabolásából származó snittet szerkesztettünk új egységgé.

E hatalmas mennyiségű és formailag eltérő anyag dekonstrukciója, feldolgozása, átlátható rendszerezése, majd egységes művé formálása lenyűgöző teljesítményt kívánt és rendkívüli szakmai kihívást jelentett. Pálfi György és Ruttkay Zsófia filmes kísérleti projektjét közösen hoztuk létre négy vágó kollégával együtt - Czako Judit, Richter Nóra, Szalai Károly és jómagam, Lemhényi Réka – három év alatt és megannyi vágóasszisztens munkájának közreműködésével.

Ennek a filmnek a keletkezéséről és készítési folyamatáról számos cikk és tanulmány született, köztük Varga Balázs *Final Cut Hölgyei és Uraim*⁷² című könyve. Ez az alkotás Színház- és Filmművészeti Egyetem által 2013-ban kiadott oktatási segédanyagként, vágó tankönyvként jelent meg az alkotók aktív részvételével.

Visszatérve a muszterelés és a snittek rendszerezésének folyamatához, elengedhetetlen, egy olyan átlátható és logikusan felépített kataszter kialakítása, amely biztosítja, hogy a több száz órányi nyersanyag közötti keresés ne akassza meg az alkotói folyamat folytonosságát, a *flowt*⁷³.

⁶⁹ Szakmai zsargon, „szűszem” - innocent eye! – E.H.Gombrich művészettörténész által bevezetett fogalom. E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája.* (ford: Szabó Árpád), Gondolat, Budapest, 1972. 30.

⁷⁰ A vágóasszisztens munkája felelősségteljes, bonyolult technikai tudást, figyelmet és precizitást követel. A feladatkör teljes bemutatása önálló tanulmány tárgyát képezné, amelynek részletezésére jelen dolgozat, nem vállalkozik.

⁷¹ Pálfi György: *Final Cut Hölgyeim és Uraim* kollázsfilm, 2012

⁷² Varga Balázs: *Final Cut Hölgyei és Uraim* a Színház- és Filmművészeti Egyetem által megjelentet Oktatási segédanyag. L'Harmattan Kiadó, 2013

⁷³ *Flow élmény*: Csíkszentmihályi Mihály, világhírű magyar pszichológus nevéhez fűződik. Jelentése: áramlás, elmélyülés, sodrás.

Ahhoz, hogy a leendő film minden kockája, képe, hangja, és a vágott szekvenciák, akár több száz variációja, úgy legyen tárolva és rendszerezve, hogy egy pillanat alatt átlátható módon elérhető és előhívható legyen, kitűnő rendszerező elmére, kivételes memóriakészségre és magas fokú kreativitásra van szükség. Ezen készségek fontosságát jól példázza az észlelés működése ahogyan már az ókorban Plinius⁷⁴ megfogalmazta: „Az értelem a látás és a megfigyelés igazi eszköze, a szem csak, mint csatorna működik közre, amikor továbbítja a tudathoz a láthatót”⁷⁵

Ez a megállapítás egyértelműen rámutat arra a tényre, hogy a muszterelés folyamata is minden vágó számára egyéni a memóriakészségünk és kreativitásunk függvényében. Az értelmezési folyamatok eltérései miatt mindenki másképp rendszerezi és ítéli meg a látottakat, ennek megfelelően pedig egyedi módszert alakít ki a vágási folyamat során.

Számomra a muszter válogatás legfontosabb szempontjai a következők:

1. **Érzelmi benyomások:** Hagyatkozom az első érzetekre, amelyek az anyag nézése közben érnek és írásos módon rögzítem az első benyomást, hiszen ez fontos lehet 6-8 hónapnyi vágás után is.
2. **Értelmezés:** Elemzem a képi jelentéstartalmakat és rögzítem azokat a konvención alapuló szimbólum rendszerek segítségével, és vizuális szemiotikai jelrendszerek társításával.
3. **Archaikus látásmód:** A „szűz szem” ártatlanságával nézem a forgatott anyagot, lehetőleg csak a primer képi információra lebontva, „csak azt látom, ami a képen van!⁷⁶”, tehát nem kontextualizálom vagy interpretálok azt.

Ezek számomra mind nagyon fontos nézőpontok, melyeket figyelembe kell vennem ahhoz, hogy a jelenetek cselekményét, annak íveit, csúcspontjait és a karakterek belső lelki világát, a mögöttes és rejtett tartalmat (az úgynevezett *subtext*, vagyis a közvetetten jelen lévő jelentést) megépítsem és ezáltal a nézői figyelmet irányítani tudjam.

A muszterelés a vágás azon mozzanata, ahol a képek még nincsenek összefűzve, de már elkezdik kirajzolni a lehetséges történeteket. A muszterelés során a vágó strukturálja a látottakat, hogy később, a vágás során a megfelelő érzelmi és dramaturgiai pillanatokat elő tudja hívni. Plinius gondolata, miszerint „az értelem a látás igazi eszköze”, különösen találó erre a folyamatra. A muszterelés során a látott kép már nem csak vizuális információ, hanem értelmezett tapasztalat lesz.

⁷⁴ Plinius, Caius (Kr. u. 23/24 – Kr. után 79) római polihisztor. *A természet históriája: Az emberről* (ford: Váczy Árpád), Kriterion, Bukarest, 1973, 99.

⁷⁵ E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája* (ford: Szabó Árpád), Gondolat, Budapest, 1972, 24.

⁷⁶ E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája.* (ford: Szabó Árpád), Gondolat, Budapest, 1972. 30.



4. ábra. Snitt fal vagy jelenet fal: Tudor Giurgiu, *Libertate* című filmjéből. A vizualizációs panelfal a jelenetek és beállítások kockáiból áll. Segít memorizálni és szerkeszteni a jelenetek sorát.

2.8 Döntések

A vágás folyamata tulajdonképpen döntések sorozata. A muszterelés során kialakított képi és dramaturgiai emlékezetet kezdjük el használni. A vágó a látott anyagban rejlő lehetőségek közül választ, mérlegel, elvet, újraértelmez. Minden egyes képkocka, minden vágás döntés arról, hogy milyen irányt vesz a történet. A döntések következményrendszere határozza meg a film végső struktúráját és érzelmi ívét, ami által a vágó szerepe is egyre inkább közelebb kerül a társszerzői pozícióhoz.

Minden kocka számít, és hogy milyen jelentőséggel bír egy kocka azt Quentin Tarantino-tól idézem: „*Ami az író számára a szó, a zeneszerző és a zenész számára a hangjegy, az a vágó és filmkészítő számára a képkocka. Egy képkockával több vagy kettővel kevesebb... ennyi a különbség a kellemes és kellemetlen, a béna félreütés és az orgazmikus ritmus között.*”⁷⁷

Egy konkrét példán kívánom demonstrálni a vágói munka összetettségét és kognitív terhelését, számszerűsítve annak kihívásait. Egy olyan projekt esetében, amely 240 órányi nyersanyag feldolgozását igényli, a vágónak, ha nem is szükséges minden egyes képkockát memorizálnia - hiszen ez lehetetlen -, de elengedhetetlen, hogy az összes képkockát megtekintse és vizuálisan feldolgozza. Ez a folyamat intenzív figyelmet és precíz vizuális emlékezetet követel meg.

Mint tudjuk $1 \text{ másodperc} = 24 \text{ kocka}$ ⁷⁸, tehát kvantifikálva az említett példa szerint:

$240 \text{ óra} \times 60 \text{ perc} \times 60 \text{ másodperc} \times 24 \text{ kocka} = 207\,360\,000 \text{ kocka}$

Az aktuálisan vágás alatt álló dokumentumfilm esetében összesen **207 millió 360 ezer** kockányit kell végig nézmem és mindegyikről döntést kell hoznom. Minden egyes döntést számos kérdés előz meg, mint például: Melyik kockát használjam és miért pont ezt? Hol kezdődjön a snitt és hol érjen véget? Milyen hatást akarok vele elérni?

⁷⁷ Varga Balázs, *Final Cut Oktatási Segédanyag*, Budapest, L'Harmattan Kiadó 2013, 24.

⁷⁸ 1mp analóg nyersanyag = 24 kocka, az 1mp elektronika, digitális nyersanyag = 25 kocka

Van-e ennél jobb opció, és hogyan hat a körülötte lévő beállításokra, vagy hogyan fog hatni a 20 perc múlva elkövetkező csúcspontra? A primer jelentés miképpen van jelen? Arányaiban elértem- e a kívánt értelmezést vagy hatást? Mit akarok közölni? Több vagy kevesebb információt mutassak? – a kérdések sora ebben az esetben is végtelen.

Egy vágási folyamat alatt a nyersanyag összességét többször is átnézzük. A vágás különböző szakaszaiban - az összeillesztéskor (assembly editing), az első nyers vágáskor (rough cut editing), a finomra vágáskor (first cut és második fázisban - fine cut editing), majd a végső verziókor (final cut editing vagy picture lock) újra és újra megannyiszor. A felsorolt vágási etapok mindegyiknél számos verzió születik, míg meg nem találjuk a lejobbat, az ideálist, a tökéleteset: - érzésben, tartalmilag, képileg, ritmusilag – vagyis azt a változatot, amely leginkább szolgálja a végső célt: a filmet.

A vágó a hosszadalmas vágási procedúra során számtalan döntést hoz, mind önállóan mind pedig a rendezővel együttműködve. A felelősségteljes és alaposan átgondolt döntések eredményeként cselekszik, így építve meg a film végső dramaturgiai és formai változatát. Számos olyan film és műfaj létezik, ami a vágóasztalon alakul ki. Ezekben az esetekben az írás utolsó etapja a vágási folyamat alatt zajlik és a vágó a vágószobában, írja újra közösen a rendezővel a végső forgatókönyvet, ami az elkészült film maga lesz. A már említett dokumentumfilmekben, az improvizáción alapuló fikciós filmekben, vagy a vágóasztalon újra gondolt és alakított történetek esetében mindenkor ez történik.

Mindez jelentősen kiszélesíti a vágói feladatok és készségek spektrumát. Ez a változás nem csupán technikai és kreatív kihívások szintjén mutatkozik meg, hanem a szakmai elismerések területén is érezhető.

Ahogy már említést tettem, nemzetközileg egyre elterjedtebb, hogy a vágó, társírói (*co-writer*) vagy társrendezői (*co-director*) kreditet kap a vele együtt járó jogokkal.

Az igazságosság és kiegyenlítődésként jegyében az ausztráliai Dr. Karen Pearlman is, azt javasolja, hogy a „*film by XY*” – az az XY filmje megnevezés helyett, a filmes szakma honosítsa meg „*a film by XY at alia*”⁷⁹, megfogalmazást, amely magyarul a „*rendező és társai filmje*” lenne. Ez az új megnevezés, nemcsak igazságosabb lenne és pontosabban tükrözné a közös alkotói munkát, hanem felveti a vágók szerzőségének elismerését is.

Mindezek fényében a szerepkörök átalakulása világosan jelzi azt, hogy itt az ideje újragondolni és lebontani a régi hierarchiákat.

Fontos kiemelni hogy mindez az európai szerzői filmes rendszer, vagy dokumentumfilm műfajának kontextusában érteendő, amelyet ismerek és amelyben szakmai pályafutásom során dolgoztam. Sem az amerikai, sem más kontinensek filmgyártási és alkotói viszonyrendszerét nem ismerem kellő mértékben, ugyanakkor a hozzám eljutó töredékes információkból azt a következtetést vontam le, hogy alapvetően eltérnek az európai modelltől, de esetenként megegyező módon dolgoznak.

⁷⁹ „*at alia*” – „*És mások*” -latin kifejezés, amelyet akkor használunk, ha egynél több szerző van ET AL (et alia) semleges többesszáma.

3. „Így jöttem”

Ez a fejezet személyes nézőpontból közelíti meg a szakmai identitás kialakulásának folyamatát. A filmes pályákra jellemző, hogy a hivatás nem előre megtervezett döntések eredményeként, hanem véletlenek, találkozások és inspirációk láncolataként születik. Sokan nem tudatosan választják a pályát, hanem mintegy „belepottyannak” a filmkészítésbe. Ez arra enged következtetni, hogy a vágás, mint hivatás gyakran nem egy tudatos elhatározás, hanem a látás, a megfigyelés és a képek iránti elemi szenvedélyből következik.

„*A kocsi darabokra esett és a kocsis belepottyant a filmezésbe*”⁸⁰ – fogalmazta meg Szergej Eisenstein, hogyan lett belőle filmrendező. Az elbeszélte életúttörténetek többsége azt mutatja, hogy a vágók is hasonlóképpen sodródnak a szakmai pályára.

Sellő Hajnal, Korniss Anna és Csákány Zsuzsa vágók, érettségi után, jobb híján a *Lumumba*⁸¹ utcai Filmgyárban, a Balázs Béla Stúdióba - *BBS-ben*⁸² vagy a *II. Telepen*⁸³ kezdtek dolgozni vágógyakornokként, majd asszisztensként, a már a filmszakmában dolgozó rokonaik ajánlásának köszönhetően. Később megszeretve a vágói munkát, elvégezték a Színház-és Filmművészeti Főiskola esti vágó tagozatát, melyen akkoriban Kárpáti György és Szécsényi Ferencné⁸⁴ vágó tanított. Szécsényi Ferencné volt az első magyar női vágó, az *IMDb* filmes adatbázisa szerint 92 magyar film vágója, köztük olyan korszakos művekké, mint például: Fábri Zoltán: *Hannibál tanár úr*, *Körhinta*, *Ötödik pecsét*, *Zolnay Pál: Fotográfia*, *Kósa Ferenc: Tízezer nap*⁸⁵ című filmjei.

A fent említett filmek közül néhány a mai napig a legfontosabb filmes élményeim közé tartozik. A vizualitás és a képbe sűrített narratívák már gyerekként is vonzottak. Vonzalmam középpontjába a festészet, a film, a fotográfia és a címertan (heraldika) álltak. Hétévesen a pionírház fotószakkörét választottam, tizenkét évesen nyaralás helyett, azt kértem, szüleimtől, hogy inaskodhassak a helyi, kolozsvári állami fotós üzletben. A kívánságomat teljesítették és így az egész nyári vakációt egy sötétkamrában, fekete-fehér igazolvány- és amatőrképek előhívásával töltöttem. Későbbiekben, notórius iskolakerülőként, szinte mindig a moziba kötöttem ki. Hogy ez közvetlenül hozzájárult – e ahhoz, hogy vágó lettem, az feltételezésekre adhat ugyan okot, ám nem bizonyítható. Az viszont kétségtelen, hogy a képalkotás iránti szenvedélyem és a vizuális művészetek iránti elkötelezettségem már gyerekkoromba megmutatkozott.

⁸⁰ Bordwell, David: Szergej Eisenstein - *Új Oxford Film Enciklopédia*, Glória Kiadó 1998, 172. oldal

⁸¹ A magyar filmipar legikonikusabb magyarországi helyszíne, a jelenlegi címén Róna utca 174., azaz az egykori Lumumba utcai Filmgyár, az „I.-es telep”

⁸² A Balázs Béla Stúdió (BBS) 1959-ben alakult magyar kísérleti filmes stúdió volt.

⁸³ A Magyar Mozi- és Videófilmgyár röviden a MOVI a MAFILM II. telep

⁸⁴ Szécsényi Ferencné (1928- 2009) filmvágó – Az első magyar női vágó, a filmes szakmában ismertebb nevén: *Médi néni*

⁸⁵ <https://m.imdb.com/name/nm0844455/?language=pt-br>

A filmekért rajongtam később is de azt, hogy mi a vágás és mi a vágó szerepe a filmkészítésben, azt még akkor sem tudtam, amikor felvettek a vágószakra. Egy nappal a jelentkezési határidő előtt, egy színház rendezésre jelentkező barátom, megemlítette, hogy indul abban az évben az SZFE-n vágó szak és véleménye szerint az nekem való. Másnap a határidő lejártá előtt két órával, beadtam a jelentkezésemet a Színház- és Filmművészeti Főiskola vágó szakára, valamint az Iparművészeti Egyetem fotó szakára. Hálával tartozom Sellő Hajnal szakvezető mestertanárnak, későbbi mesteremnek, aki felismerte bennem a potenciált és a leendő vágó tehetséget, és személyesen vállalt garanciát értem. Ennek köszönhetően külön keretet biztosítva, felvettek negyediknek, a meghirdetett három hely mellé - annak ellenére, hogy soha nem jártam vágószobába, és sem vágóasszisztensi jártassággal, sem vágói tapasztalattal nem rendelkezttem, annak ellenére, hogy mindezek elvárt feltételek voltak.

Az „*Így jöttem*” fejezet az alkotói identitás kialakulásának tanúsága. A személyes történet az példázza, hogy a gyermekkori vizuális érzékenységből, a képek iránti szenvedélyből és a film iránti kíváncsiságból hogyan lesz lassan hivatás. A vágás, annak ellenére, hogy technikai tevékenységként indult, valójában látásmód, gondolkodásforma, világszemlélet.

3.1 „Újundokok”

A következőkben a szakmai identitásom formálódásának egyik legfontosabb időszakát idézem fel. Az egyetemi éveket, amelyek alatt nemcsak a vágás mesterségét tanultam meg, hanem a filmkészítés egészének komplexitását is. Ez az időszak meghatározta, hogyan gondolkodom a filmről mint kollektív művészeti folyamatról, és miként látom benne a vágó szerepét az alkotói hierarchiában.

1995-ben nyertem felvételt a Simó Sándor rendező vezette kísérleti évfolyamra. Ennek az évfolyamnak az újítása abban állt, hogy a különböző filmes szakmák – rendező, operatőr, vágó, hangmester és gyártás – hallgatói, egy közös évfolyamon tanultak, miközben minden szakot külön mestertanár irányított. Átjárhatókká tették a szakokat, minden diák betekintést nyert valamennyi szakterületre és közösen hoztak létre filmes gyakorlatokat és kisfilmeket. Ez a program tekinthető a később is jól bevált és alkalmazott 6x6 oktatási modell prototípusának, amely a hallgatókat kvázi stábokká szervezi, ezáltal komplex szakmai képzést biztosítva a számukra.

Simó másik kiemelkedő érdeme az volt, hogy tanítványainak lehetőséget biztosított arra, hogy diplomafilmként nagyjátékfilmmel mutakozhassanak be. Ennek eredményeként készült el, Pálfi György *Hukkle* című filmje, Miklauzic Bence *Ébrenjárók* című munkája, Groó Diana: *Csoda Krakkóba* című alkotása, valamint Erdélyi Dániel: *Előre*, Fischer Gábor: *Montecarlo*, Fazekas Csaba: *Boldog születésnapot* című filmjei.

Az én diplomafilmem Hajdu Szabolcs *Macerás ügyek* című nagyjátékfilmje volt, amelyet közösen készítettünk Erdélyi Mátyás, operatőr és a Zányi Tamás, hangmester osztálytársaimmal.

Húsz év távlatából már bizonyosan kijelenthető, hogy Simó Sándor, valamint a korabeli Színház- és Filmművészeti Főiskola tanári kara – köztük Sellő Hajnal, Kende János, Poszler György, Szöllősy Klára, Fövény Lászlóné, Petrovics Emil, Báron György és sokan mások – rendkívül hatékony pedagógiai módszert alkalmaztak, amely hosszú távon is eredményesnek bizonyult. Évfolyamtársaimmal a mai napig rendszeresen együtt dolgozunk, filmjeink számos hazai és nemzetközi fesztiválon értek el jelentős sikereket.

Visszatekintve ezekre az évekre, világosan kirajzolódik, hogy Sellő Hajnal és a Simó-osztály szellemisége (az együttműködés, a szakmai nyitottság és az egymás munkája iránti tisztelet) máig meghatározza filmes gondolkodásomat. Az itt szerzett tapasztalat nem csupán szakmai alapokat adott, hanem egy egész alkotói közösséget is, amelynek értékrendje és munkamódszere azóta is meghatározza a pályámat.



5. ábra Hajdu Szabolcs: *Macerás ügyek* - képkocka a filmből

4. A Patchwork film születése

4.1 „Taking off” - Macerás ügyek

Az első önállóan vágott nagyjátékfilmem, amely során igazán megéreztem a vágásban és a kreatív folyamatban rejlő „teremtő erőt”, az a Hajdu Szabolcs rendezésében készült *Macerás ügyek* című film volt.

Ez a film még 35 mm-es celluloidra forgott, és – ahogy ez az adott technológiánál megszokott volt – a vágási munkálatok csak a forgatás után kezdődtek. Három hónap állt a rendelkezésünkre a film megvágására, ami a mai digitális korszakban is rendkívül szűk időkeretnek számít. Akkoriban a '90 évek végén, minden államilag finanszírozott film számára kötelező volt az elkészült film bemutatása az éves Magyar Filmszemlén, ellenkező esetben a produkciónak visszafizetési kötelezettsége lépett érvénybe.

Az időhiány és az *elsőfilmes* tapasztalatlanságunk, a magas elvárások, valamint a feladat jelentősége nagy nyomást gyakorolt ránk, továbbá az sem segített, hogy csak éjszakai műszakban vághattunk a főiskola egyetlen *Avid Composer*⁸⁶ nonlineáris digitális vágó rendszerén, mivel azt napközben oktatási eszközként a diákság használta.

Hajdu Szabolccsal addigra már több vizsgafilmel vágunk közösen⁸⁷ és ez volt az első nagyjátékfilmünk, amely állatorvosi lóként hordozta az összes elsőfilmes betegséget! Viszonylag gyorsan összeillesztettük a forgatókönyv szerinti történetet, ám a film *nyersvágott*⁸⁸ verziójáról kiderült, hogy az eredeti elgondolás szerint nem működik. Ennek következtében a vágóasztalon kellett újra gondolni és egy sokkal izgalmasabb elbeszélési módot, formát kitalálni a leforgatott anyaghoz.

A film eredeti koncepciója szerint ez egy klasszikus, lineárisan elmesélt szerelmi háromszög lett volna, amelynek az arisztotelészi sémára építve, lett volna „*eleje, közepe és vége*”, egyértelmű cselekményszerkezettel és karakterekkel, konfliktussal és megoldással, valamint ok-okozati összefüggésekkel, tehát minden fontos cselekményszálát lezártunk volna. Az operatőri koncepció szerint, a snittek és jelenetek hosszú, megkoreografált - belső vágásokkal -kameramozgásokkal készültek.

⁸⁶ AVID Media Composer – nonlinear digital editing system

⁸⁷ Hajdu Szabolccsal készített főiskolai vizsgafilmek (1997-1998), *Szomolya*: dokumentumfilm, *Kicsimarapagoda*: - *Valaki kopog* sorozat, Török Sándor novella adaptáció.

⁸⁸ Nyersvágottnak nevezzük a forgatókönyvet követő összeillesztést, jelenet- és snitt sorrendet, ami kezdeti munkafázisokban tartalmazza a kreatív ötleteket: a vágási pontok, a ritmusok, az épített hang dramaturgia nincs kicsiszolva, de már megítélhető. Elsősorban a film szerkezeti és dramaturgiai felépítésének munkafázisa.

A vágási stílus tekintetében a klasszikus plánozást követtük: a snitt-ellensnitt, totál-közeli és a folytonosság szabályrendszerét alkalmazva, különös figyelmet fordítva a „láthatatlan vágás”⁸⁹ követelmény rendszerére, ahol a mozgásirány-, a nézésirány, az illeszkedés szabályait betartva, megteremtjük a zökkenőmentes folyamatosságot.

Az eredeti koncepcióban a filmben több, rövid, klipszerű zenei montázs is volt tervezve, ami az időmúlást és a zaklatott lelkiállapot metafórikus megjelenítését szolgálta, úgymint a főszereplő futása a városon át, vagy a kislány szereplő szórólapozása a panelrengetegben, valamint stilizált jelenetek, mint a születésnap bulira való visszaemlékezések *-flash back-*illusztrációja, vagy az antagonista *Zsoli*, mint western antihős megjelenése, az iskolaudvaron.⁹⁰ Ezek a mini jelenetek önmagukban létező formai stiláris játékokként lettek leforgatva. Ezek a jelenetek végül szabad vegyértékeként cserélgették a helyüket a film szerkesztése során.

A *Macerás ügyek* vágása során megtapasztalt kihívások és felismerések megalapozták a későbbi filmjeim szerkesztői gondolkodását. Ez a munka tanított meg arra, hogy a film története gyakran nem a forgatáson, hanem a vágóasztalon születik meg igazán. Az alkotói kockázatvállalás, a struktúra újragondolása és a kísérletező szemlélet azóta is meghatározza, miként közelítek minden új projekthez

4.2 Jump cut!

A *Jump cut!* fejezetben az alkotói életem egyik fordulópontját igyekszem felidézni. Ekkor hagytuk magunk mögött először a vágás szabályrendszerét és léptünk át a kísérletezés terébe. A *Macerás ügyek* munkafolyamata során a hagyományos narratív logikát elvetve, a dekonstrukcióban és a hagyományos normáktól való szabadulásban találtuk meg a film valódi nyelvét. Ez az élmény vált a későbbi patchwork-módszer szellemi előzményévé.

A *Macerás ügyek* nyersvágatát - *rough cut -ját*⁹¹ követően rádöbbszünk, hogy hiába az érdekes karakterek, a színészi alakítások stilizált frissessége és a nyersanyag szublimált humora, az Erdély Mátyás formai operatőri bravúrjai, a megkomponált hosszú snittek, az elképesztő látványvilág, a gondosan kiválasztott jelmezek, vagy akár az önmagukban jól működő jelenetek, az egész mégsem áll össze. Minden pozitívuma ellenére az eredeti koncepció szerint tervezett film lineáris verziója szétforgácsolódott és darabjaira hullott, ritmusa kiegyensúlyozatlan volt, az elbeszélés ellaposodott és kiszámíthatóvá vált, be kellett látni, hogy lineáris struktúra nem élvezhető.

⁸⁹ A klasszikus hollywoodi vágás, más néven amerikai vagy continuity vágás, elsődlegescélja a mozgás, a tér és az idő folytonossága illúziójának megteremtése. E vágásstílus lényege, hogy a néző számára zökkenőmentes és természetes érzést biztosítson, mintha az események folyamatosan és megszakítás nélkül bontakoznának ki.

⁹⁰ Mellékletben a *Trailer* címszó alatt a *Macerás ügyek* előzetese megtekinthető, benne az említett futás.

⁹¹ Rough Cut – Nyersvágat: vágói szakzsargon (angol nyelvből átvéve)

Az időnk egyre fogyott és a leadási határidő presszionált, ezért egy héttel a végső változat - a *Picture lock*⁹² leadása előtt a rendező, Hajdu Szabolcs azt mondta – „*inkább legyen érthetetlen a film, mint kiszámítható!*”. Ez a felismerés és döntés olyan alkotói irányítívét vált, ami megváltoztatta az addigi lineáris konvencionális gondolkodásmódunkat és elindultunk a felszabadító kreatív *dekonstrukció* útján.

A filmtörténeti tanórákon a nagy elődök elméletét és gyakorlatát - mindenekelőtt Eisenstein és Godard nyomdokait kutattuk: „*mert napjainkban nem annyira az a feladat, hogy logikailag összefüggő, hanem hogy maximálisan indulati, emocionális története legyen filmjeinknek.*”⁹³

Ezeknek a nagy elődöknek a filmjeiből merítettük az inspirációt és motivációt. Ennek öröme Hajdu Szabolcs a vágási munkálatok alatt adhoc módon egy hommage dalt is komponált a nagy példaképek tiszteletére, amit Török Ilyés Orsolya énekelt fel a főiskola vetítőjében és aláfestő dalként használtuk a film egyik jelenetében.⁹⁴

„*A szkriptek, a történeteszálak és a struktúrák csak keretek. Az érzelmi élményt az adja, amit ebbe a keretbe helyezünk.*”⁹⁵ – írja Niels Pagh Andersen a dán vágó, amivel azt a számomra is fontos tapasztalatot erősíti meg, hogy évek elteltével egy filmből gyakran csak az érzelmi hangulatára emlékezünk, a történetére, cselekményére már kevésbé. A *Macerás ügyek* vágása során is fontosabbá vált, hogy egy maradandó élményt teremtsünk, mintsem, egy hagyományos történetet szabályosan, narratív koherenciával elmeséljünk. Ezért az elbeszélőfilm korlátait felrúgva, alternatívákat kerestünk, aminek eredményeképpen szétrobbantottuk a tervezett narratív szerkezetet. Formai változásokkal, absztrakt narrációs lehetőségekkel kísérletezve, azt reméltük, hogy az adott anyagból, egy progresszívabb sémát tudunk létrehozni, amely képes lesz egy aktív befogadó nézői attitűdöt provokálni.

Azt, hogy mit jelent, hogy „*a vágó a film utolsó forgatókönyvírója*”⁹⁶ és azt, hogy az alkotói folyamat nem ér véget a forgatással, hanem a vágószobában kulminál, azt ebben a filmben tanultam meg.

A forgatókönyvben leírt narratíva nem volt már kényszeresen betartandó keret és elkezdtünk elmerülni a nonlineáris történetmesélés sodrásában, a megírt történeti struktúrát felrobbantottuk. Vezérelvünk a „*mindent szabad és kell is!*” attitűd, amely összhangban áll Jean-Luc Godard gondolatával: „Egy kép nem feltétlenül mutatja meg magát. Az igazi kép képek sora.”

⁹² *Picture lock* – Végleges vágott verzió: angol nyelvből átvett terminológia, jelentése a vágási folyamat befejezése, valamint a rendező, vágó és producer által elfogadott véglegesnek tekintett verziója a filmnek.

⁹³ Eisenstein, Szergej: *A filmrendezés művészete*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1963, 195-196

⁹⁴ Mellékletben: a *Trailer* című alatti megtekinthető a *Macerás ügyek* előzetese, amiben ez a dalocská hallható.

⁹⁵ Andersen, Niels Pagh: *Order in Chaos: Storytelling and editing in documentary* – 2021 The Norwegian Filmschool and RoughtCut Service 44.o

⁹⁶ Tarantino, Quentin interjú, forrása a: *Cutting edge: the Magic of Movie Making*, 2004

A lázadáshoz Godard filmjeiből - a Kifulladásig⁹⁷ és a Bolond Pierrot⁹⁸ féktelen bátorságát követve, megszegve tér-idő kontinuitás elvét, kivágtunk minden fölösleges kockát és felfedeztük magunknak az ugró vágás technikáját, amit ötvöztünk az orosz montázssal. Utólag felismerem, hogy ez volt a patchwork forradalmam kezdete és a módszer kísérleti fázisa.

A Hajdu Szabolccsal volt egy előző kísérleti vizsgafilmünk, amiben már nyomokban jelentkezett ez a gondolkodási mód. A *Kicsimarapagoda*⁹⁹ vizsgafilmünkben, már a *jump cut* avagy a kihagyásos vágás elementáris, feszültségkeltő hatásait már kipróbáltuk. Gyors változásokból, váratlan társításokból, tömör jelenetekből és pillanatokból építkeztünk, amelyekkel megpróbáltuk érzelmi és indulati asszociációkkal bevonni a nézőt. A kihagyásos vágás, a jump cut egy lüktető, dinamikus kifejezőeszköz, amellyel sikerült a film teljes belső szerkezetét megváltoztatni.

Ahogy arra Varga Balázs a *Final Cut* oktatási segédanyagban is rávilágít: „Az ugró vágás sokféleképp használható, sokarcú filmes stílusfogás. Lehet az elidegenítés, a meghökkentés, a kizökkentés, a figyelemfelkeltés eszköze, szolgálhatja az atmoszférateremtést, fokozhatja a drámaiságot és a dinamikát, kifejezhet bizonytalanságot, segíthet a karakterrajzolásban, a szubjektivitás bemutatásában, lehet játékos geg, ironikus gesztus, önreflektív megoldás, és persze mindezek szabad kombinációja.”¹⁰⁰

A *Macerás ügyek* vágása közben megtapasztaltam, hogy a film nem attól lesz élő, hogy minden eleme logikusan kapcsolódik, hanem attól, hogy érzelmileg magával ragad. A szabályok elengedése nem szétesést eredményezett, hanem megadta a lehetőségét egy újfajta rend születésének. Az ugró vágás, a töredezettség és a montázs feszültsége egyszerre lett formai eszköz és gondolkodási modell. Annak a mementója, hogy a vágásban a káosz is lehet szerkesztett. Ez a felfedezés nemcsak a film nyelvét, hanem az én alkotói önazonosságomat is új alapokra helyezte.

4.3 „Fehéregerek”

Ebben a fejezetben a véletlen és a tudatosság közti határmezsgyét vizsgálom. A filmkészítésben gyakran épp a hibák, a mellékvágányok és a feleslegesnek tűnő pillanatok válnak kulcsfontosságúvá. A „fehéregér”, mint vágókép, eredetileg biztonsági elem, amely kontextusba helyezve új értelmet nyer, és a hiba lehetőségét filmnyelvi erénnyé alakítja.

Sellő Hajnal szóbeli közlése alapján van tudomásom arról, hogy Keleti Márton¹⁰¹ filmrendezőnek ismert gyakorlata volt, az hogy a forgatásain az átállások alatt „*fehéregereket*” készítettett a vágó számára.

⁹⁷ *Kifulladásig* – 1960, A bout de souffle, rendezte: Jean- Luc Godard

⁹⁸ *Bolond Pierrot* – 1965, Pierrot le Fou, rendezte: Jean- Luc Godard

⁹⁹ *Kicsimarapagoda*, 1998. SZFF másodéves vizsgafilm, rendezte Hajdu Szabolcs.

¹⁰⁰ Varga Balázs – *Folytonossági hiányok*, Filmvilág folyóirat, 2010./10 42.o

¹⁰¹ Keleti Márton (1905-1973) magyar filmrendező - <https://www.imdb.com/name/nm0445454/>

Fehéregereknek hívta azokat a vágóképeket, amiket előrelátóan, biztonsági okokból, minden jelenet után készítettett az operatórral. Ezek arra szolgáltak, hogy ha kiderülne a vágószobában bármilyen, forgatáson elkövetett rejtett képi vagy technikai malőr, színészi baki, esetleg folytonossági vagy „blikkzúr”¹⁰²-nek nevezett tengelyugrás, akkor legyenek vágóképek, melyek elfedhetik a nemkívánt problémát a néző szeme elől. Vágóképnek nevezzük a tartalmilag és képileg a jelenethez tartozó, de semleges, részletező felvételeket, amik olyan szerepet töltenek be, mint a kártyapakliba a *jolly joker - mindig nyerő, minden helyzetben bevethető!* A vágás során ezek a képek, beállítások nagyon hasznosak, nem csak hibák elfedésére használhatók, hanem rendkívül jól lehet irányítani általuk a nézői figyelmet is: alkalmasak a hibák elrejtésére, vagy a jelentés manipulálására, ritmikai elemekként használhatóak, valamint csúcspontok kiemelésére is.

A *Macerás ügyek* filmben is ezek a random képek segítettek megfordítani a narratívát. A teljes musztert újranéztük és elkezdtünk *fehéregerek* után kutatni, minden kockát, snittet elemeztünk és megpróbáltunk új jelentést adni nekik, a vágás során új entitásokat szerkeszteni, akár egykor Kulesov vagy Eisenstein és társaik.

Felhasználtuk és bevágtuk a színészek civil pillanatait a *Tessék!* előtti és az *Ennyi!* után. A felvételek a csapó előtti vagy a leállítás utáni időszakból származnak – sok esetben a színész már koncentrált, vagy még mindig „szerepben van”. Rendkívüli őszinte érzelmi rebbenéseket lehet ilyen esetekben találni véletlenszerűen a nyersanyagban. Ezek lesznek a véletlenül talált „kincsek” amire a jó vágó vadászik, - van aki bányássza és van aki igazgyöngy kereséshez hasonlítja a nyersanyagban való kutakodási folyamatot - és aki keres az általában talál is. Szabadvegyértékként felhasználható nagyközeliket, amiket lélektani kiemelésekhez, használhattunk a filmben olyan jelenetekben, ahova nem volt tervezve.

A már megvágott előző verziókhoz készített filmrészletek folyamatos metamorfózison mentek keresztül, minden egyes változtatás új rendszerbe helyezte az eddigi jeleneteket és módosította a történetet. Kamerapróbán készült felvételekből, utólag írt narrációs rétegekkel új jeleneteket és jelentéstartalmakat kreáltunk, helyszínfotókból készítettünk etűdöket, főcímnak szánt montázsokat minősítettünk át és vágtunk át érzelemdús jelenetté vagy hideg intellektuális gesztusként, a percepció direkt megzavarása okán – Jean-Luc Godard példáját követve – tobzódtunk elidegenítő hatású képek, többértelmű feliratok és narrációk sokféleségében.

¹⁰² Blikkzúr: német eredetű, filmes terminológia, jelentése: tengelyugrás



6. ábra Hajdu Szabolcs: *Macerás ügyek* főszereplője Török Illyés Orsolya. - képkocka a filmből

Az alkotói folyamat ezen fázisában improvizáltunk, nagyrészen a spontaneitásra hagyatkoztunk a jelenetalkotásban és a szerkesztésben. Minden elképzelésünket azonnal kipróbáltuk, mert *minden rossz ötlet hozhat egy jót!* – ezt a vezérelvet mai napig követem és tanítom.

A *Macerás ügyek* vágásakor megtapasztalt „fehéregér-logika” számomra a filmkészítés egyik legfontosabb tanulságát hordozta. A látszólag véletlenszerű képek, a forgatáson elcsúszott pillanatok, a hibákat új jelentéssel ruházták fel. A fehéregér innen nézve nem csupán biztonsági vágókép, hanem a kreatív intuíció metaforája. Annak a szemléletnek a szimbóluma, amely szerint a filmben minden kockának új értelem adható, ha megfelelő képzettársítással helyezük kontextusba.

4.4 A negatívágók

Ebben a fejezetben a celluloidról a digitális korszakba való átmenet határhelyzetét idézem fel. Azt az időszakot, amikor a filmkészítés technológiája, és vele együtt a gondolkodásmódunk is átalakulóban volt. A *Macerás ügyek* nemcsak egy elsőfilm volt, hanem egy technikai kísérlet is. Analóg nyersanyagot vágunk, de már digitális szemlélettel gondolkodunk.

A *Macerás ügyek* 35mm-es celluloid filmre forgott, 2000-ben. Magyarországon ez az időszak tekinthető a digitális utómunkatechnika hajnalának. *Avid Composer* vágóprogramon offline vágunk.¹⁰³ A *picture lockolt*¹⁰⁴ filmet amitután szinkronpontokkal láttunk el felvonásokra bontva a vágólistával és a lábszámos, timecodos VHS referencia videóval együtt át kellett adnunk negatívágásra a Magyar Filmlabornak.

¹⁰³ Az offline vágás a film- vagy videógyártás azon szakaszára utal, amikor a nyersanyagot alacsonyabb felbontású, roncsolt kép minőségben vágják meg, a PictureLock után a végleges legjobb képi felbontású verziót az úgynevezett online verziót készítik el.

¹⁰⁴ Véglegesített képanyag, zárolt VIDEO Vágólista, amit a rendező, producer és vágó jóváhagy.

Ott a fehér köpenyes, cérnakesztyűs negatívágók, a vágó által leadott vágólistából, manuálisan, kockapontosan reprodukálva a referenciaként VHS-en látott verziót, megvágták a filmnegatívot. Ha ezzel végeztek, akkor levilágították a negatívról a pozitív kópiát.

Akkoriban egy átlagos film vágólistája 800–1000 vágást tartalmazott, egy túlvágott film esetében ez a szám elérte a 1200-1300 vágást. A *Macerás ügyek* a maga több, mint 3000 vágásával akkoriban rekordszámúnak számított és kétszer annyi munkát kívánt a negatívágótól, mint egy átlagos film. A negatívágók örültek tartottak bennünket. A rengeteg vágásért a digitális technikát, meg a mi hozzá nem értésünket kárhoztatták, mondván: „*Tudhatnátok, hogy ezt celluloidon, nem lehet reprodukálni! ...mert a ragasztástól, megkeményedik a szalag és a perforáció leugrik a grájfnyíró!*¹⁰⁵ ...ez lehetetlenség! Bolondok vagytok, hogy 2-3 kockánként vágtok, meg snitten belül gyorsítottok... ki hallott már ilyet! - utoljára Tóth Janó csinált ilyen örültséget!” – korholtak, nem sejtve, hogy a mi megrendült hallgatásunk, és párás tekintetünk annak szólt, hogy *Tóth Janóval*¹⁰⁶ egy napon emlegettek bennünket. Egyben megnyugvást is jelentett, hiszen tudtuk, ha Tóth Jánosnak sikerült már harminc évvel korábban végrehajtania a kísérletező formai bravúrt - például az *Aréna*, *Örök mozi* című esszéfilmjeiben - és képes volt a 2-3 kockás vágásokat, gyorsításokat, és különféle képi trükköket átültetnie celluloidra, akkor nekünk is sikerülni fog. Végül a probléma megoldása hasonló módon történt, mint korábban az analóg rendszerben: a *Macerás ügyek*ben a technikailag komplex szekvenciákat a trükklabor valósította meg, de ezúttal digitálisan. A bemutató alkalmával jelentős izgalom uralkodott a stábon. Senki sem lehetett biztos abban, hogy a motoros futár, aki a laborból elindult, hátán a frissen elkészült filmtékercsekkel, időben megérkezi-e a moziba időben a tekeresváltásra a harmadik felvonással, miközben a nézők már a film első két felvonását nézték. A felvonástekercs még nedves és meleg volt, amikor a mozigépész befűzte a vetítógépbe, mert nem volt ideje megszáradni és ezzel egyidőben jelent meg az első ősz tincsem is.

2001-ben a Magyar Filmszemlén *A Macerás ügyekért*, *Arany Olló* vágói díjjal tüntettek ki, de a legnagyobb jutalom az a tapasztalat, a kísérletezés, a bátorság és játékosság volt, amit Hajdu Szabolcstól tanultam a film elkészítésének folyamata alatt. Számomra ez a vágói hivatás kezdetét jelentette, azt a szerepet, amit azóta úgy fogalmazok meg, „Sztalkernek¹⁰⁷ lenni”.

¹⁰⁵ Fogaskerék, ami a perforációba illeszkedik

¹⁰⁶ Tóth János (1930- 2019)A magyar filmszakma ikonikus, kísérletező operatőr, rendezője.s

¹⁰⁷ Tarkovszkij, Andrei: *Sztalker*; 1979

4.5 A vágó, mint Sztalker

A sok különböző műfajban és rendezővel való kollaboráció és tapasztalat során után egyre világosabbá vált számomra, hogy a vágás egyfajta spirituális gyakorlat is, amelyben az alkotó a szakmai kompetenciákon túl saját érzékenységén, intuícióján és türelmén keresztül formálja a filmet. Ahogy egyre mélyebben merültem el ebben a folyamatban, megértettem, hogy a vágó szerepe egyfajta közvetítői szerep is.

Minden film saját univerzumot alkot, amely még a legtapasztaltabb vágó számára is felfedezésre váró terület, egyfajta *terra incognita*. Azok a filmes projektek nyújtják számomra a legnagyobb inspirációt, amelyekben a vágó Tarkovszkij értelmezésében vett Sztalker szerepét tölti be: útkeresőként, határátlépőként, aki a film narratív kibontakozásában segít. A nyersanyag belső logikáját feltárva, a vágó az, aki bevezet annak titkaiba, a „Zónába”, abba dimenzióba, amely egyszerre a katasztrófák és a csodák terepe. A vágó az, aki a nyersanyag rengetegében, nyomkeresőként, elvezet minket a „Szobához”, ahhoz a szimbolikus térhez, ahol a vágyak beteljesülnek és ahol maga a film megszületik. A vágó az, aki a „csoda” létrejöttének lehetőségét megteremti, a vágás aktusa révén.

A filmanyag egy élő organizmus, amely kincseket, csapdákat, nehézségeket és megpróbáltatásokat rejt magában, akár csak a „Zóna”. Az alkotói folyamat maga is egyfajta út, amely belső utazásként értelmezhető, és végsősoron önmagunkhoz, valamint „*az igazság pillanatához*” vezet – ahogyan Niels Pagh Andersen dán vágó kollégám is megfogalmazta –, elérve a katarzis élményét. Minden alkotói folyamat egy spirituális belső utazás és minden igazán jó film magába hordozza a szakralitás jegyeit.

Ennek elérése rengeteg munkát, kitartást, gyakran kétségbeesést és önfeladást igényel mind a rendezőtől, mind a vágótól. Amikor a vágó a *Sztalker* szerepét vállalja, a vágási folyamat egy koncentrált, meditatív és intuitív térben zajlik, amely egy megváltozott létállapot, ahol a vágó párbeszédet folytat a filmbéli karakterekkel, és belép a történet, a narratív struktúra dimenziójába. Az alkotói folyamat így módon egy beavatási aktusként is értelmezhető, amely nemcsak a rendező és vágó számára meghatározó élmény, hanem - reményeink szerint – katartikus hatást gyakorol a nézőre is.

Amennyiben azonban a Sztalker szerepét betöltő vágó nem rendelkezik kellő tudással, intuícióval és türelemmel, dekoncentrált, vagy szakmai kompetenciái hiányosak, az egész alkotói folyamatot és a filmet magát is veszélybe sodorhatja. Ez igaz a rendezői habitusra is.

Hasonlóképpen, ha a rendező és a vágó nem képes összhangba együttműködni, bizalommal és egyenrangú alkotótársént a közös feladatra koncentrálni, akkor a nyersanyag nem tud életre kelni és a „csoda” -, a katarzis elmarad.



7. ábra. Sztalker –képkocka a filmből forrás:<https://www.themoviedb.org/movie/1398?language=hu-HU>

5. Patchwork inspirációk

5.1 A Kinematográfus

A patchwork egy módszer, amelyet az elmúlt évek során dolgoztam ki. Gyökerei mélyen a magyar és európai filmművészet hagyományába nyúlnak vissza, azokhoz az alkotókhoz, akik a mozgóképben nem csupán narratív eszközt, hanem, vizuális történetmesélést, filozófiai struktúrát láttak. Számomra a patchworkfilm egy olyan filmforma, amely képekből, töredékekből, apró gesztusokból, asszociációkból, emléknymokból, poézisből és zenéből építkezve képes szerves egészzé formálódni. S ebben az egyik legnagyobb példaképem Tóth „Janó” János.

„Néha a hegy tetején kell lenned, hogy tudd, mi a legjobb módja a mászásnak.” – mondja a régi adoma. Számomra Tóth János –a *Kinematográfus*, ahogy a szakmában nevezték - és Morell Mihály munkássága jelenti az inspirációt, a legmagasabb rendű forrást. E két alkotó elmélyült, aprólékos kidolgozású munkával a fragmentumokból, töredékekből, elsődleges asszociációs technikákkal és precíz komponálással, nagyívű szerkezeteket és komplex gondolati világokat hoztak létre.

Filmjeik, az *Elégia*, a *Szindbád*, az *Aréna*, a *Macskajáték* mindig irányt mutattak alkotói pályám során. Mozaikszerű filmkölteményeik, palimpszeszt¹⁰⁸ történetmesélési módjaik, sokszor ihletet adtak a munkámhoz.

¹⁰⁸ Palimpszeszt: pergamen, amelyről az eredeti írást levakarták, hogy újra írhasanak rá; egymáson átütő rétegek.

Tóth János ugyanúgy, mint a korábban idézett Abel Gance, azt állította, hogy a játékfilmek nagyzenekari darabok: „Gyakorlás nélkül az ember sohasem fejezheti ki hitelt érdemlően a saját belső világát, mindazt, ami nincs jelen a látható világban. Mert például a zenéhez képest a kommersz mozi – egy rossz falvédő... Ahhoz, hogy a zene rangjára emeljük a filmet, létfontosságú, hogy akár rezlikre, éjjel, titokban, árnyékban, de mindig, folyamatosan próbáljunk gyakorolni, mert ha így valami megszületik, az már támpont lehet a következő mozdulathoz, munkához... Experimentumok nélkül a nagyfilmbe bármit „belevinni” – lehetetlenség, sőt nonszensz, értelmetlenség is, hiszen rendszeres előzmények nélkül, rögtönözve, esetről esetre nem lehet „föltalálni” a nagyzenekari komponálást és muzsikálást, az ilyesmi csak anarchiához vezet. A többszólamú, komplexebb, nem csupán a cselekményre támaszkodó film ugyanis sorról sorra, fokról fokra, szintről szintre épül föl; ez állandó folyamat.”¹⁰⁹

Tóth János filmfilozófiája a patchworkfilm lényegét hordozza. A folyamatos gyakorlás, a szabad kísérletezés és a fragmentumokból építkező kompozíció elvét. Ez a hozzáállás hasonlít a zeneszerzés logikájához, ahol az ismétlés és az átrendezés teremti meg az egységet. A patchworkfilm, akár a jazz, egyszerre improvizál és tudatos. Egyszerre intuitív és szerkesztett. Ez a szemlélet segít abban, hogy a vágást zenei és filozófiai aktusként értelmezem. Egy olyan aktusként, ahol a kép a hang és a csend folyamatos párbeszéde formálja a film élő szövetét.

Tóth János filmjeihez kortárs zenét¹¹⁰ és free jazzt használt. Köztudottan, ahogyan a kottairás sem alkalmas bizonyos zenefajták, például a freejazz egzakt lejegyzésére, úgy a „patchworkfilm” is egy hosszú vágási improvizációs folyamat eredménye, amelyet szintén nehéz partitúrázni.

Ezért a patchworkfilm definíciójának meghatározásához - Tóth János inspiráló munkássága mellett – olyan filozófiai, művészettörténeti és művészetpszichológiai gondolkodók elméleti írásaira támaszkodom, amelyek a montázs, a percepció, a vizuális észlelés, a képaktus valamint a fragmentált, dekonstruált narratívák kérdésköreit vizsgálták. E különböző tudományterületek nézőpontjai tették együtt lehetővé a patchworkfilm fogalmát komplexebb, többdimenziós értelmezési keretben helyezni és azt az esettanulmányok által meggyőzően demonstráljam.

¹⁰⁹ Tóth János interjúrésztlet – Csala Károly: http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6658 Utolsó letöltés: 2020.07.26

¹¹⁰ Tóth János alkotótársai Jenei Zoltán és Eötvös Péter az Új Zenei Stúdió kortárs zeneszerzői voltak.

6. Patchworkfilm – Az Úr hangja - mestermunka

A patchworkfilm fogalmának gyakorlati megvalósítása *Az Úr hangja* című filmben teljeseedett ki. Ebben a filmben a koncepció működő filmnyelvi struktúrává alakult. A mozgóképet itt nem lineáris történetként, hanem érzékelési hálóként, jelentésrétegek egymásra vetüléseként jelenik meg, ahol a képek és a hangok új szövetté állnak össze. Ez a szövet a néző érzékelésében válik teljesé, aki maga is részesévé válik az értelmezési folyamatnak.

A „patchworkfilm” kifejezést Ruttkay Zsófia forgatókönyvíró és Pálfi György használta *Az Úr Hangja* című forgatókönyv és filmlerv megnevezésére. Pálfi kísérletet tett a különböző műfajok összekeverésén és egyesítésén keresztül egy újszerű formai és narratív logikai rendszer kialakítására, amelynek töredékes darabjaiból a néző hivatott koherens történetet alkotni. A befogadónak erőfeszítéseket kell tennie a történet és az elbeszélés mód dekódolására.

Pálfi filmjének koncepciója emlékeztet Gilles Deleuze¹¹¹ tézisére, amely szerint: *„Tévedünk, ha a tényekben hiszünk, mert csak jelek vannak. Tévedünk, ha az igazságban hiszünk, mert csak értelmezések vannak. Mert nincsenek mechanikus törvények a dolgok, se akaratlagos érintkezés a szellemek között. Minden valami másban van rejtve, minden egybe van foglalva, minden jel, értelem és lényeg. Minden ezekben a sötét zónákban létezik, amelyekbe úgy hatolunk be, mint a kriptákba, hogy ott megfejtsük a hieroglifákat és a titkos nyelveket.”*¹¹²

Ez a tézis jól tükrözi *Az Úr Hangja* művészeti modelljét - a párhuzamos világok elve, a mikrokozmosz, ami leképezi a makrokozmoszt, az „*Amint fent, úgy lent. Amint belül, úgy kívül.*”¹¹³ ideája. A film alapgondolata és szerkesztési módja, a többszólamú narratívák, a belső univerzumok, rétegelt formák sokszínűségére és egymásmellettségére épül. Filmnyelvben a „klasszikus” formák vegyítése a kortárs vizualitással és a bonyolult történetmeséléssel szintén az alapkoncepció része volt, amelyből nyilvánvalóan következett a cselekmény szerkezetének sajátos, patchwork-szerű nonlinearitása. Így született meg a *patchwork stílus*, amelynek jellemzői, hogy a sok apró, egymáshoz nem illő darabkából, aprólékos munkával hoz létre egy harmonikus egészet, megőrizve az eredeti összetevők sajátosságait.

Felmerül a kérdés, hogy a patchwork film, miben különbözik, a kortárs filmtudomány által már definiált, új filmirányzatoktól, úgymint például a komplex narrativitás, vagy a nagyon hasonló puzzle film, amely szintén fragmentumokból szerkesztett, laza szövésű elbeszélésforma.

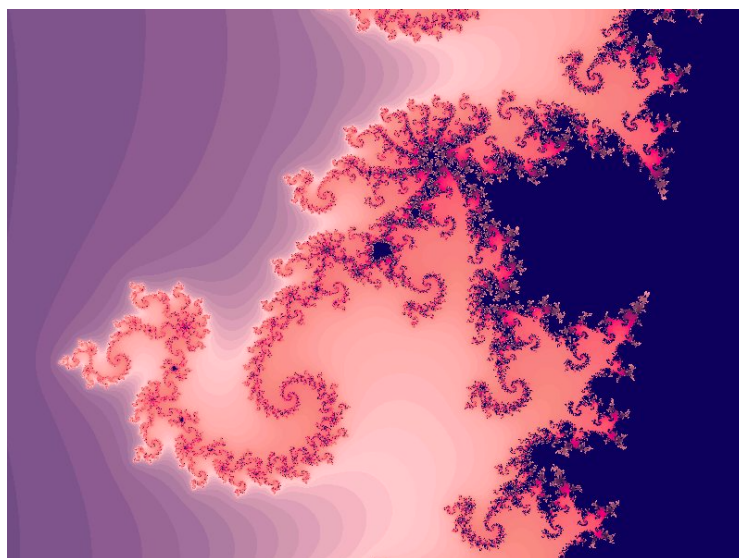
¹¹¹ Deleuze, Gilles (1925-1995) francia filozófus, esztéta, filmteoretikus

¹¹² Deleuze, Gilles: *Proust* – Budapest, Atlantisz Kiadó 2002, (ford. John Éva), 45-46.

¹¹³ Hermész Trismegisztosz- mitikus egyiptomi alak, írásaiból a gnosztikus filozófiai eredeztethető. „*Ahogylent, úgy fent*”, a *Tabula Smaragdina/ Smaragdtábla - egyiptomi kőtábla felirata*.

A **patchwork**-szerkesztés elve abban rejlik, hogy az egymásból nyíló narratív dimenziókat oly módon helyezzük egymás mellé, mint ahogy a végtelen űr és buborékuniverzumok elmélete is épül. Ez a párhuzamos- vagy multiverzum- szerkesztési módszer, hipnotikus erővel vonzza magába a nézőt. miközben a különböző értelmezési lehetőségek tovább fokozzák a befogadás élményét.

Vizuálisan ez hasonlóságot mutat a fraktálok végtelenül komplex alakzataival, amelyek egymás permutációjából reprodukálódva, mindig azonos mintát hoznak létre.



6. ábra Készítette: Yo Mismo - „Ahogy lent, úgy fent” – fraktál

Deleuze kérdésfelvetése – „*Hogyan lesz rend a sokszínűségben, anélkül, hogy homogenizálnánk azt?*”¹¹⁴ – különös relevanciával bír ebben a kontextusban, hiszen a patchwork szerkezetek is ezt az esztétikai és filozófiai sémát tükrözik. Deleuze válasza szerint a párhuzamos világok mindegyike a világ egy-egy metafizikai pontja, és mindegyik az egész világot tükrözi, ugyanúgy, ahogy minden műalkotás is ilyen nézőpontja a világnak.¹¹⁵ A művet kis univerzumnak képzelem, amiben semmi fölösleges nincs, semmi nem elvehető és semmit sem tehetünk hozzá.

Az Úr hangja példája is bizonyítja, hogy a patchworkfilm egy látásmód, amely a filmnyelvet a valóság metaforájaként értelmezi. A világ, amelyben élünk, maga is egy széttöredezett patchwork, mégis belső logika mentén szerveződő egység. A patchwork így a világ összetettségét és rétegzettségét igyekszik megragadni, miközben a mozgókép sajátos struktúráját hozza létre.

¹¹⁴ Deleuze, Gilles: *Proust* – Budapest, Atlantisz Kiadó 2002, (ford. John Éva), 68-70.

¹¹⁵ Deleuze, Gilles: *Proust* – Budapest, Atlantisz Kiadó 2002, (ford. John Éva), 68-70

6.1 „Azt hittük, mi nézzük őt, pedig a kép szuggerál minket”¹¹⁶

A képek működése, a nézővel való kapcsolatuk és az értelmezés folyamata mind olyan kérdések, amelyek túlmutatnak a hagyományos filmelméleti megközelítéseken. Horst Bredekamp Képektus-elmélete jó értelmezési alapot kínál, mivel a képet nem passzív, hanem aktív, cselekvő entitásként értelmezi. Ebben az értelemben Az Úr hangja vizuális struktúrája nemcsak elmesél, hanem „megszólít”. A film képei nem a befogadó elé tárulnak, hanem kapcsolatba lépnek vele, szuggerálják, irányítják és bevonják az értelmezés folyamatába.

Ez a szemlélet mélyen rokon a patchwork-szerkesztés alapelveivel, ahol a film nem lezárt jelentésrendszer, hanem nyitott dialógus az alkotás és a néző között.

„Azt hittük, mi nézzük őt, pedig a kép szuggerál minket” gondolata Kergyó Zsófia recenziójának címe, amelyet Horst Bredekamp német művészetfilozófus *Képektus*¹¹⁷ teóriájáról írt. Bredekamp elmélete szerint „*a mű megszólítja, sőt megnyitja a befogadót.*” Ez az elképzelés jelentős inspirációt nyújtott *Az Úr hangja* vágásának során a patchwork vizuális narratívájának és szerkesztési elvének kialakításához.

Bredekamp megalkotja „*a mű eleveniségének*” fogalmát, ami az alkotás önjáróságát jelenti. Az alkotás, amikor a befogadó elé kerül, már saját jelentést hordoz és önálló dialógust kezdeményez a nézőjével. „*Ez a képektus fogalma, a mű megnyitja a szemlélőjét, de a befogadó sosem tudja 100%-an értelmezni azt, az alkotója szerint, mivel az szubjektív tapasztalás. Tehát a képek belső energiája rezonál a szemlélővel, aki a narratívát követve értelmezi és önmagára vonatkoztatja a látottakat.*”¹¹⁸

A képek ezen aktivitása a kimeríthetetlen perspektíva lehetőségét nyújtja, ami a szubjektív sejtések és narratívák tartományába kalauzol. A **Pachworkfilm** alap gondolata ezen a teórián nyugszik, mivel a mozaikszerű narratíva arra épít, hogy a néző aktívan részt vegyen a jelentések értelmezésében és azok önmagára vonatkoztatásában.

A képektus elmélete új megvilágításba helyezi a film és a néző kapcsolatát. A patchworkfilm olyan kísérlet, amelyben a képek önálló életet élnek, és a befogadóval együtt alakítják a mű jelentését. *Az Úr hangja* különlegessége abban rejlik, hogy a film nem egyszerűen elmesél egy történetet, hanem a nézőben áll össze történetté. A mozaikos szerkesztés a tudat működését tükrözi, ahol a képek aktivitása és a befogadás folyamata együtt formálja a film narratíváját. A patchworkfilm így a gondolkodás és az érzékelés új médiuma, ahol a képek cselekvő, nem pusztán ábrázoló elemek.

¹¹⁶ Kergyó Zsófia: Azt hittük, mi nézzük őt, pedig a kép szuggerál minket – Artmagazin, (<https://www.artmagazin.hu/articles/pszeudoposzt/azt-hittuk-mi-nezzuk-ot-pedig-a-kep-szuggeral-mink-et>) Utolsó letöltés: 2022.01.29.

¹¹⁷ Bredekamp, Horts: Képektus – Budapest, Typotex Kiadó 2020, (ford. Nagy Edina), 92.

¹¹⁸ Bredekamp, Horts: Képektus – Budapest, Typotex Kiadó 2020, (ford. Nagy Edina), 248.



8. ábra. Mi nézzük őt vagy a kép szuggerál minket? Az *Úr hangja* filmből illusztráció.

6.2 „A képre testként, a testre képként tekintünk”¹¹⁹

„A képre testként, a testre képként tekintünk” fejezet az érzékelés és a képiség kapcsolatát vizsgálja. Azt, hogy hogyan válik a kép élőorganizmussá, a test pedig vizuális jelentéshordozóvá. A patchworkfilm kontextusában ez a megközelítés lényeges, mert a film szerkezete testi és érzéki tapasztalat. Deleuze és Bredekamp elméletei itt találkoznak a gyakorlati filmes kísérletezéssel, miszerint a kép nem pusztán ábrázol, hanem cselekszik, a test pedig nem csupán szerepel, hanem képpé alakul. Az *Úr hangja* ebből a szempontból egyfajta intermediális laboratórium, ahol a fragmentált narratíva, a „vendégtestek” beépítése, és a talált anyagok újraértelmezése a film testének sejtjeiként működnek.

Deleuze szerint a műalkotás lehetőséget ad arra, hogy a film befogadása közben kimozdulhassunk a saját nézőpontunkból, hogy helyette a szerző perspektívájából tekinthessünk a világra. Az *Úr hangjának* szereplői is csupán az univerzum és a másik ember világának fragmentumait ismerhetik meg. Az „ahogy fent úgy lent”, elv alapján, legyen szó darabokra tört vagy egységes világról, korlátozottságunk abban rejlik, hogy mindig töredékesen látunk és nem ismerhetjük meg a nagy egészet, csak - ahogy a bibliai idézet mondja - „tükrő által homályosan”¹²⁰. Ebben a felismerésben már megfogalmazódik az alkotói ars poetica is, amely a fragmentumokból álló narratívákon keresztül világít rá az emberi látásmód hatáira.

A forgatókönyv Stanislaw Lem *Az Úr hangja* című tudományos-fantasztikus regényének elemeit ötvözi egy személyes identitáskereső történettel. Ez a Fiú története, aki a harminc éve eltűnt Apja keresésére indul. A holisztikus szemléletmódban megírt narratíva, a kapcsolatteremtés képtelenségéről és a transzgenerációs minták öröklődéséről szól.

¹¹⁹ Bredekamp, Horts: Képektus – Budapest, Typotex Kiadó 2020, (ford. Nagy Edina), 139.

¹²⁰ Biblia - Pál levele a korinthusiakhoz : 1Korinthus 13. fejezet, 12. vers.



10. ábra. A család, mint a mikrokozmosz. Az *Úr hangja* filmből illusztráció.

Pálfi értelmezésében Lem *Az Úr Hangja* című regényének központi témája, mind konkrét, mind átvitt értelemben, az apátlanság. Az istenhiány vagy az isten rejtőzködése párhuzamba állítható az apai jelenlét hiányával, ahol nem az apa maga, hanem annak hiánya válik meghatározóvá.

A film különböző értelmezési és vizuális síkjain, mikro- és makroszinten egyaránt végigfut ez a dilemma, amely szerves részévé válik a narratíva és a látványvilág összhangjának. A patchwork jellegzetessége, vagyis a fragmentált egység és az átalakulás szüntelen, egymást erősítő dinamikája határozza meg a film stílusát, amely tobzódik gazdag képi látványelemekben és mély gondolati rétegekben. Pálfi a vizuális inspirációit az ázsiai nagyvárosok vertikális építkezése és sokszínűsége befolyásolta, míg a dramaturgiai modellt és a vágási metódust a patchwork takarók gazdag rétegződése, kimunkált igényessége és rejtett logikája ihlette.

A nyersanyag többszólamúságát és a tervezett műfaji sokféleséget a vágási folyamat során tovább erősítettük, integrálva a posztmodern gesztusokat. A *found footage*¹²¹ műfaji keretében YouTube- videókat használtunk fel, szabadon alkalmazva azokat a film szövetében, ezáltal meghökkentő műfajtrészeket és asszociációkat teremtve. A YouTube kimeríthetetlen mozgóképes könyvtára egy hosszú és nagyon kreatív kísérletezési szakaszt eredményezett, amelyből végül csak kisebb töredékek kerültek be a film végső verziójába. A premisszánk szerint a film jeleneteibe és cselekményébe bármilyen formátumú mozgóképi anyag beilleszthető, amely a főhős emlékeiként, fantáziáiként vagy érzéseiként értelmezhető a néző számára. Ezeket a YouTube videókat, -Eszterházy Péter nyomán- „vendégszövegekként” értelmeztük, vagy ha úgy tetszik Bredekamp elmélete alapján, „vendégtestként” tekintettünk rájuk. A talált anyagokat, YouTube-ról *scratcheltük*, vagyis keresgéltek és letöltöttük, majd felhasználtuk a kreatív asszociációinkhoz, újabb szimbolikus értelmezéseket és átértelmezéseket nyújtva a forgatott történethez.

¹²¹ Found footage – talált anyag - amatőr felvételekből összeállított film.

A kísérleteinknek a formaképző minőség, az érzéki benyomások egységessége és az eisensteini organikus egészsé formálás volt az alapja. Ezek lenyomatai fellelhetők a filmben, például *A spermium útja* – egy indiai szerző által készített animáció, is „véletlenül”, talált anyagként került be a történetbe.

A „vendégtest” az elbeszélés fonalába való beemelésével, a primer „elveszett apa – fiú” toposza módosult és sikerült hidat teremteni egy absztrahált értelmezési síkon, a párhuzamos univerzumok és történések asszociációhoz.

A rengeteg ötletelés, kísérletezés során izgalmas verziók születtek a YouTube-on talált found footage arzenálból csak néhány kedvencet említek. Ezek között szerepelt például a *quesadilla* videós receptúrája, egy mexikói háziasszony tolmácsolásában, vagy egy 1970-es évekből származó szuper 8mm-es családi felvétel, amelyen egy nagyjából hét év körüli csellengő kisfiú szerepelt, a Bikás parkban. Emellett volt egy transzcendens pillanat, amikor a homokréteg alól lassacskán előtűnik egy csodás bizánci mozaik az archeológus keze alatt, illetve az eltévedt delfin visszaterelése az Óceánba szintén helyet kaptak a narratívában a szerkesztés kísérleti fázisában és hihetetlen gazdag új kontextusokat és érzelmdús asszociációkat konstruáltunk, a forgatott anyaggal ötvözve.

A munkafolyamat végére ezekből a külön entitással rendelkező „found footage-képtestekből” csupán kevés maradt, viszont már a megmaradt töredékük is képessé vált gazdagítani a film szerkezetét. Ezek a talált anyagból alkotott képi és gondolati rétegek hámló palimpszeszt-ként olvadnak be a narratíva szövetébe. Példaként említhető a *petesejt megtermékenyítés*- animáció, a hidrogén- és atombomba kísérletek vagy az egykori kutatóintézet rekonstrukciója archív felvételekből.

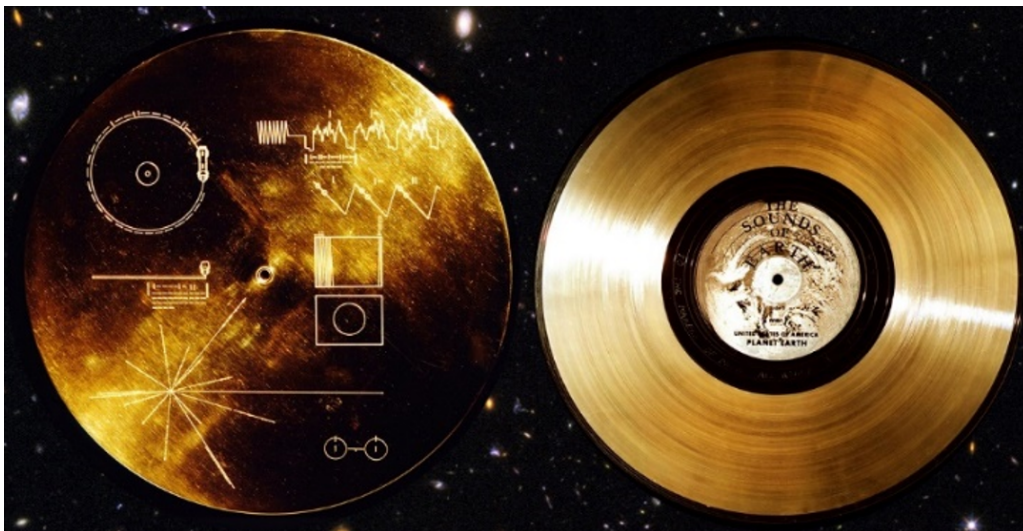
Így találtuk rá a Voyager-1 és Carl Sagan¹²² időkapszulájára is, amely négy évtizede kering az űrben, a civilizációnk és kultúránk sűrített „Best of all” -ját, az emberiség üzenetét hordozva.¹²³ Feltéve, hogy egyszer célba ér, és valaki meghallgatja a földi civilizációnk bemutatkozását, összeállhatna az élővilág és a teremtett világ múltjának és az akkori jelenének- 1977- összességének eklektikájából egy *Nagy Egész*. Szimbolikusan a patchwork-film műfaj modelljét láttam az emberiségnek ebben a grandiózus gesztusában és mindenképpen szerettem volna, ha *Az Űr hangja*-ban megjelenik a Voyager-1 valamely eleme vagy rakományából bármi, ami képekben és hangokban idézi fel azt a kulturális és jelentésbéli sokféleséget, ami hasonlatos a mi patchwork ideánkhoz. Nagyon sok kísérletet tettünk, és hosszú ideig része volt egy Voyager-1 blokk a filmnek, de annak ellenére, hogy láttunk rokonságot a két projekt vezérelve között, sajnos végül le kellett mondanunk róla, mert ez az anyag nem tudott organikusan illeszkedni az alaptörténethez.

¹²² Carl Sagan (1934-1996) amerikai csillagász – az 1977-ben a Voyager űrszondán található egy arany lemez, amely gyakorlatilag az emberiség időkapszulája. A lemezen 115 kép és természetes hang található a Földről, többek között a szél, a villámlás, de madarak és bálnák hangja is. Ezek mellett 55 legkülönbözőbb emberi nyelven megfogalmazott üzenet, emberi lépések és nevetés hangja is helyet kapott. Több matematikai és fizikai egyenlet is található a lemezen, ami a Naprendszerrel vagy az emberi DNS-sel foglalkozik. Bach, Mozart és Beethoven zenéje is felkerült.

¹²³ 2021-05.29. EuroNews Híradó tájékoztat arról, hogy a 700 éve élt Dante Alighieri Isteni színjáték című művét lézerrel titánlapokra vésve fellőtték a világűrbe, hogy részesüljön az örök hallhatatlanság fényében.

Az Úr hangja mottójaként Tóth János gondolatait is idézhetem, aki - mint az előző fejezetben kifejtettem - meghatározó inspirációt nyújtott a film szerkesztése és formai kísérletei során. Ahogy ő maga fogalmaz: „*Ez a film lehetőséget kínál egy „cselekményen túli” dramaturgiára, arra szeretné ráirányítani a figyelmet, hogy az egyszólamú filmdramaturgia mellett egy másik, újfajta kifejezési mód is létezik, nagyobb csendekkel, nagyobb feszültségekkel, gazdagabb, érzékenyebb átmenetekkel, integráltabb formai és tartalmi építkezéssel. Mondjuk: a sejtés és a konkrétum határán van mindez...*”¹²⁴

A patchworkfilm innen nézve egyfajta érzéki és gondolati antropológia. A test és a kép kölcsönösen tükrözik egymás, a fragmentumok organikus egészzé rendeződnek, így a film élő testként kezd működni. Sejtjei a képek, idegrendszere a narratíva, tudata pedig a befogadóban születik meg. A „vendégtetek” beemelése, a talált anyagok új kontextusba helyezése a film önreflexív természetét erősíti. Tudatosítja a film szerkesztettségét, és megmutatja, hogy hogyan épül fel a mozgókép önmaga anyagából. Innen nézve *Az Úr hangja* létélményt közvetít.



11. ábra. A Voyager 1 arany lemeze¹²⁵

6.3 „A sejtés és konkrétum határán”¹²⁶

Habár a Voyager-1 értékes rakományáról végül lemondunk, de ennek ellenére a lemezen létező kollekción műfaji eklekticizmusához hasonló kavalkádot alkottunk a filmben. A filmnyelvi formák és stílusok vegyítését a forgatókönyv és a rendezői koncepció is tartalmazta.

¹²⁴ Tóth János interjúreszlet – Csala Károly: (http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6658) Utolsó letöltés 2020.07.26

¹²⁵ A Voyager1 arany lemeze, az emberiség legmesszebb jutott időkapuszulája. Kép forrása: <https://masfelfok.hu/2020/02/14/30-eves-a-halvanykek-potty-fotoja-mit-uzen-ez-ma-nekunk/>, Utolsó letöltés: 2023. 11.29

¹²⁶ Tóth János interjúreszlet – Csala Károly: (http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6658), Utolsó letöltés 2020.07.26

Az Úr hangja a tudomány és fikció, a dokumentum és álom, a tény és képzelet találkozási pontjait vizsgálja. Ezek a határhelyzet működtetik a patchwork logikáját, amelyben a film a valóság töredékeiből új rendet, új hálót sző.

Deleuze Proust-értelmezéséhez hasonlóan a film is úgy működik, mint egy élő szövet, amelyben minden új képi impulzus, rezgésbe hozza az egész rendszert. Ez a filozófiai alapállás képezte a film formanyelvi kísérleteinek a hátterét is.

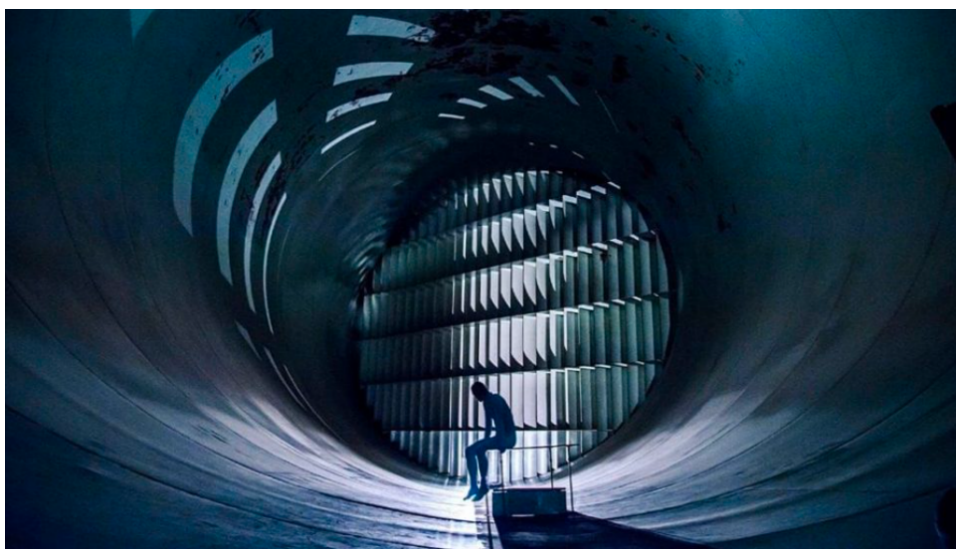
A klasszikus játékfilmes, identitáskereső elbeszélés elemei ötvöződtek a dokumentumfilm műfaji sajátosságaival, kiegészülve a nyomozós krimik izgalmával, valamint, a melodráma érzelmi mélységeivel. Az alkotás folyamatosan változó zsánerek és stílusok mentén építkezik, amelyek egymásba fonódva különböző narratív síkokat hoznak létre. Az útifilm, a sci-fi, a road movie, vagy a szürreális víziók, a Youtube oktatóvideók, vagy a beszélőfejes ismeretterjesztő és áldokumentumfilm, valamint a regényadaptáció elemei, mind együttesen próbára teszik a nézői percepciót. Az alkotói koncepciónk a vizuális tobzódás, a formai és gondolati burjánzás, a sokszínűség volt, amely szerkesztési módszertanként is funkcionált.

A patchwork film narratív struktúrája analógiát mutat Deleuze¹²⁷ azon téziséhez, amelyet a *Proust* című értekezésében *Az eltűnt idők nyomában* regény felépítéséről írt. Deleuze a pók és a háló viszonyán keresztül írja le a mű és jelentés dinamikáját: a pók által készített bonyolult szőtt ragacsos háló, amelynek sarkába, ha valami beleakad, azonnal mozgásba hozza a teljes struktúrát, vagyis a művet, az alkotót és befogadót is. A patchwork film ennek a mintájára egy olyan narratív konstrukció, amelyben az egyes elemek – történetdarabkák, képi és hangrétegek – egymással szoros kölcsönhatásban léteznek, és egy-egy új réteg vagy részlet az egész narratív rendszerre hatással van. Így a patchwork szerkesztési elve, akárcsak a Deleuze pók-háló metaforája, a mű dinamikus és szerves szerkezetét hangsúlyozza.

Deleuze szerint „*A regény nem úgy épül fel, mint egy katedrális... hanem mint egy pókháló. Az Elbeszélő-pók, akinek a hálója maga a regény, amely minden újabb jel által megmozgatott szállal egyre tovább készül, tovább szövődik, a háló és a pók, a háló és a test egy és ugyanaz a gép.*”¹²⁸ Ez az egymásra hatás és rebbenékenység, a komplex világok komplex értelmezését tükrözi, időben és térben, de elsősorban érzetek szintjén jellemzi *Az Úr hangja* patchwork szerkesztési elvét is. Ez a patchwork stílus alapelve. Érzettömbökkel mesélünk, amelyek érzeteket mintáznak és generálnak a befogadóba. A patchwork film jellegzetessége a különböző jelenetek, formai elemek, jelek, képaktusok, víziók és allegóriák laza, mégis koherens kapcsolódása.

¹²⁷ Deleuze, Gilles: *Proust* Budapest, Atlantisz Kiadó, (ford. John Éva) 2002., – *Az örültség jelenléte és szerepe, a PÓK*, 181.

¹²⁸ Deleuze, Gilles: *Proust* Budapest, Atlantisz Kiadó, (ford. John Éva), 2002. – *Az örültség jelenléte és szerepe, a PÓK*, 183.



12. ábra. Az *Úr hangja* - képkocka a filmből

Az *Úr hangja* filmnek műfaji kategorizálása vizuálisan, valamint szerkezeti, cselekményi és gondolati síkon:

1. **ÁLDOKUMENTUMFILM:** Ismeretterjesztő stílusú, áltudományos, összeesküvés-elméletekkel operáló krimi – Mit rejteget előlünk az USA kormánya? Mi történt a bázison? A tényfeltáró krimik dramaturgiájának megfelelően adagolt információval. Mindig legyen elég fordulat, ami fenntartja a néző figyelmét, és a titok megfejtésének izgalma fenntartja a feszültséget. Ehhez a vizuális anyag részben forgatott, az amerikai tényfeltáró TV magazinműsorok mintájára. Szenzációhajhász, esetreprodukciók felvételével és szemtanúk megszólaltatásával, kézikamerás, álobjektivitást színlelő híradós stílusban készült. Ehhez kerestünk eredeti, korabeli „found footage-t”, archív fotókat, rendőrségi kamerák felvételét, YouTube videókat, és Getty Image képadatbázisból letöltött anyagokat. Ezekből összeségből kreáltunk jeleneteket, etűdöket.
2. A **FIKCIÓS** sík: játékfilmes, klasszikus elbeszélésmódot és vizuális elemeket alkalmazó, karaktervezérelt személyes dráma. Ez a fő cselekményszál, a „*Ki vagyok Én?*” toposz kerül a középpontba az identitását kereső Fiú, valamint az Apa és Isten keresésének történetében, amely az ember létezésének megfejtésére irányuló örök vágját tükrözi.
3. A **VÍZIÓK:** Ez a szürreális fantazmagóriák stilizált jelenetek síkja. Digitális utómunkával készültek. Konkrét példaként említem a *Szturnusz megeszi gyermekeit* jelenetet, az *Arclétépés* (kimaradt jelenet!), a *Szexuális fantázia* avagy a vége *Családfa* jeleneteket. Ezek játékfilmes eszköztárral megkomponált és digitális utómunkában kiegészített jelenetszonkok. Pontosabban bluebox¹²⁹ háttér előtt

¹²⁹ Bluebox: kéknek hívott valójában zöld háttér. Trükk snittekhez használják. A szereplőről felvételt csinálnak a zöld háttér előtt, amit utólag digitálisan, bármilyen más háttér rétegre cserélnek kompozitálási technikával.

felvett szereplők vannak a felvételben, aminek háttérét a digitális képkalkotók a CGI, VFX (*Computer-Generated Imagery*) segítségével az utómunka során készüln.

4. SCI-FI szál: Úrjelenetek, amely a multiverzumokat idéző párhuzamos cselekményszála a filmnek, amely a jövőben vagy az imagináció terében (?) történő intergalaktikus háború. Forgatott játékfilmes alapanyagból digitális trükkal megkomponált jelenetek.
5. ÁL-ARCHÍV: forgatott felvételek dokumentarista eszközökkel rögzített, 16mm-re forgatott reprodukált, archív felvételek. A múlt eseményeit bemutató és hitelesítő korabeli nemzetbiztonsági meghallgatások mintájára készültek.



13.-14. ábra. Az *Úr hangja* filmből illusztráció

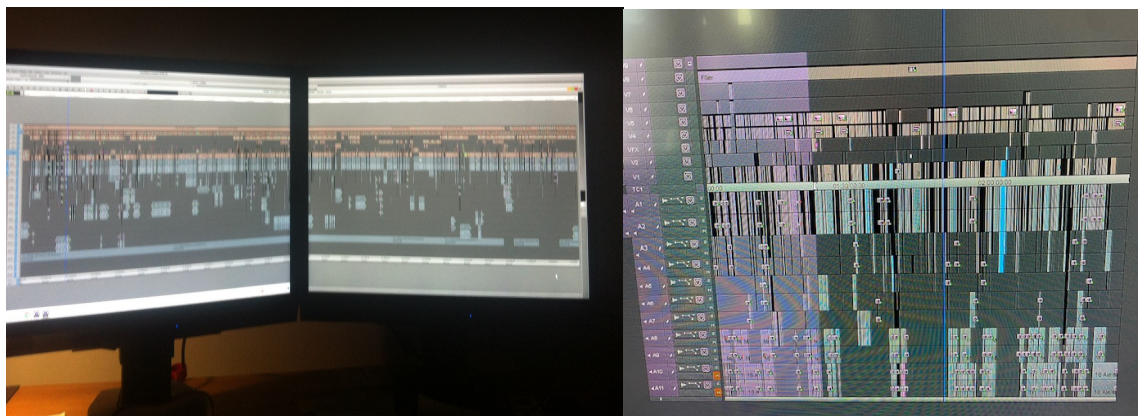
Nonlineáris történetvezetéssel és patchwork technikával - különböző műfaji egységekből, töredékekből- építettünk jeleneteket és műfajhibridet. A változatos történeti síkokat úgy próbáltuk összefonni, hogy követhető és átélhető legyen a karakter drámája, érthető maradjon a történet. Eközben minden új „képtest” radikálisan átértelmezte vagy új asszociációkat és fogalmakat teremtett az alaptörténetben. A különböző szálak arányainak, hosszának, ritmusának és helyének a történetben érzékeny megfontolás tárgyát képezte minden egyes döntéshozatalnál.

Olyan hipotézisekről, összeesküvéselméletekről gyártottunk *fake news* típusú magazinműsorokat a vágóasztalon, amelyek evidenciaként épültek bele több generáción keresztül a szemléletünkbe - a *Los Alamos*-i bunkerek, amelyek a Manhattan-terv legszigorúbban őrzött titkai, a nagyhatalmak hidegháborús atomfegyverkezési versenye, a neutrínó fúzió, a hidrogénbomba rejtélyes kísérletei - fikciót gyártottunk. Információt szolgáltatunk miközben dezinformáltuk a nézőt. Vágási szempontból rendkívül nehéz műfaj: a *nem-képekből*, talált anyagokból és adatbázisból kell vizuálisan bármilyen állítást alátámasztani. *Nem-képeknek* nevezem azokat a manipulatív képeket, amelyek inkább sejtetnek, mint láttatnak. Lesből felvett, lopott képek hatását keltik, mintha rejtett kamerával készültek volna a felvételek, a kézikamerás, *homevideo* jellegű snittek hitelesítik az állítást. Ennél a műfajnál elengedhetetlen a baljóslatú aláfestő zene és a narráció.

Konstruáltunk, majd dekonstruáltunk, a leforgatott jelenetek negyedéről lemondtunk a vágás során. Új jeleneteket találtunk ki és pótforgattuk azokat.

Megváltoztattuk a narratívát és a karaktereket is áthangoltuk a vágó asztalon, így más irányt és új jelentést adva a történetnek. Internetről, YouTube-ról, vagy stockból¹³⁰, digitális mozgóképarchívumból megvásárolt képanyagokból és archív felvételekből megidézünk vagy más kontextusba helyezünk tényeket, múltbeli eseményeket.

Törekedtünk arra, hogy a végtelen lehetőség közepette olyan rendszert alkossunk, amely valamiféle rendet teremt a káoszban, értelmet az értelmetlenségben és mint a fraktálok akár a végtelenségig reprodukálja önmagát. Ez a gondolat vezérelt minket, a narratíva és a vizualitás szintjén is. „*A művészet olyan végest akar teremteni, ami visszaállíthatja a végtelent!*”¹³¹ Ez a patchwork világa.



15. ábra A film timeline: a vágott film patchwork mintája és annak leképeződései a vágólistán.

A fentebb látható fényképen jól látható, hogy néz ki egy *timeline*, a film vágólistája: a sok ezer rovás a vágásokat jelzi. Minden egyes vágás átgondolt, sok mérlegelés, vita és döntés eredménye. Minden egyes véglegesített vágást, több száz vázlat és verzió előz meg, mint azoknál a táblaképeknél, és freskóknál, amelyek festékrétegei alatt, láthatatlan remekművek bújnak meg. Ez a szerkesztés törvénye: a kompozíció és dekompozíció elve.

Bordwell¹³² szerint a film saját belső törvénye és rendszere szerint működik, lehetővé téve a néző számára, hogy a kezdeti percepciós nehézségeket követően kialakítsa a látottakkal való sajátos értelmezési párbeszédét. A befogadó az újabb és újabb információk révén ellenőrzi korábbi hipotéziseinek helyességét, amelyeket vagy megerősít, vagy újat állít fel. Mi is abban bízunk, hogy *Az Úr hangja* nézői percepciója folyamatosan tágítható és készen áll majd erre az értelmező dialógusra.

A *patchworkfilm* fragmentumokból és asszociációkból épített világ, amelyben a jelentés nem adott, hanem a befogadás folyamatában jön létre. A „nem-képek”, az áldokumentarista elemek és a szürreális víziók együttese érzéki tapasztalatot hoz létre. Ebben a rendszerben minden vágás, minden beemelt kép, hang, új irányba mozdítja el a film szerkezetét, rezonanciát keltve az egészben. A *kompozíció és dekompozíció* elve egyszerre technikai és filozófiai alap, aminek során a film minden nézéskor újjászületik.

¹³⁰ Stock - képadatbázis

¹³¹ Deleuze, Gilles: *Proust*, Budapest, Atlantisz Kiadó 2002, (ford. John Éva), 63.

¹³² Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben* 1996, (ford. Pócsik Andrea) – Magyar Filmintézet Kiadó, 47-50.

7. Vágói szubjektum

7.1 „Egy szívecske, amit megtámadott egy kígyó”

A vágói szubjektum kérdése a filmkészítés egyik legrejtettebb, mégis legmeghatározóbb eleme. Az, ahogyan egy vágó lát, érez, dönt, kontextualizál, mind-mind formálja a nézői élményt és a végső formáját a filmalkotásnak, még ha ez a befolyás láthatatlan is marad. A vágás az, ahol a vágó személyisége a döntései következtében a legkisebb, értelmetlennek tűnő rezdülésekben is nyomot hagy az alkotáson.

Az alcímben szereplő mondat a „Nem leszek a barátod¹³³”, Pálfi György trilógiájának egyik darabjában hangzik el. A négyéves óvodás Zolika, éppen egy ábrát vizsgál a törölközőfogason, amikor egy kislány odalép hozzá ő is szemügyre veszi ugyanazt a rajtot és azt mondja: „*Nézd Zolika, egy Medúza! Kinek a jele a Medúza?*” A kisfiú beható vizsgálat után válaszol: „*Ez nem Medúza, ez egy szívecske, amit megtámadott a kígyó!*” A két gyerek ezen az értelmezési kérdésen vitázott, mindkettő teljes hittel a maga igaza mellett. Nem tudom mi volt a jel, - valószínűleg sem medúza, sem egy kígyós szívecske -, azonban a párbeszédük egyszerre reflektál a gyermekek szimbolikus gondolkodására és arra a képességére, ahogyan a képeket, jeleket értelmezzük, tehát rámutat arra, hogyan alakítja a percepciónk a valóság dekódolását. A filmszakma és az alkotói értelmezések szubjektivitására építenek, hiszen minden kép, beállítás és narratív döntés egyfajta szűrőként működik, nem leképezi a valóságot, hanem leképezi azt, már a kompozíció által is a valóság kivágott darabjaként, csak részletet mutat meg a nagy egészből. A vágó ezt a valóság kiharított darabját kontextusba helyezi, ha tetszik vizuális mondatba foglalva átértelmezi azt - saját tapasztalatai és belső narratívája, egyedi érzékenysége és ritmusa valamint tempója szerint, létrehozva egy új személyre szabott valóságélményt. Tehát azt a hipotézist szeretném feltárni, miszerint a vágói szubjektum nemcsak a film narratíváját és stílusát, hanem közvetetten annak nézői percepcióját is alapvetően formálja ezáltal.

Valahányszor új projektbe kezdünk egy új rendezővel vagy vágótársakkal vágunk tandemként, mindig felmerül a percepcionális különbségek jelensége. Az artikulált tartalom az önismereti interpretációs sémákból, a megértés univerzális feltételei és a különböző világlátások ötvözéséből áll össze. Mivel minden vágó a saját személyiségével is hozzájárul az alkotáshoz, jogosan merül fel a kérdés: hogyan befolyásolja a vágó személyisége az elkészült filmet?

A vizsgált felvetést kiemelten fontosnak tartom, mivel a szakterülethez kapcsolódó empirikus kutatások száma csekély. Céлом nem csupán teoretikus megközelítést alkalmazni, hanem egy konkrét empirikus vizsgálatot is elvégezni, amely deduktív következtetések felvázolását teszi lehetővé. A kérdéskör vizsgálatában a film, a művészet és a vizuális kultúra szakirodalmából vett, a kutatásomhoz releváns felvetésekre és elemzésekre támaszkodom.

¹³³ *Nem leszek a barátod/Nem vagyok a barátod* – Pálfi György filmtrilógia 2009,

Ernst H. Gombrich¹³⁴ paradigmaváltó művészetelmélete – amely a „*no innocent eye*” kijelentéssel összegezhető - Branco Mitrović¹³⁵ filozófus az észlelés gombrichi modelljét tovább gondoló *A defence of light* címen publikált dolgozata, John Cleese¹³⁶ a filmes alkotói folyamatokat elemző szövege, Paul Hirsch¹³⁷ a legendás amerikai vágó memoárja és folyamatanalízise, Bíró Yvette¹³⁸ írásai, valamint David Bordwell kognitív elméletekkel kapcsolatos kutatásai a disszertációm legfontosabb referenciái közé tartoznak.

A kutatási eredmények gyakorlati bemutatására, a vágói szubjektivitás kiélezett példajaként Pálfi György *Mindörökké* című filmjének speciális vágási történetét veszem vizsgálat alá.

A rendező egy másik vágó kollegával együtt elkészítette a nyersvágást - *firstcut*¹³⁹-ot, azonban a további munkálatokat nem folytatták, mivel a rendező a vágat láttán úgy döntött, hogy nem folytatják a vágást. A nyersvágat dobozban várakozott hét évig, míg végül a pandémia okozta kényszerhelyzet következtében újra előkerült és megbíztak a teljes nyersanyag megnézésével és újragondolásával. Az új alkotótárs (*szűz szem*) behozása a projektbe jelentős hatással volt a film végleges formájára.

A *Mindörökké* című film vágási munkálatainak esettanulmánya kitűnően rávilágít a vágói szubjektum szerepére, valamint arra, hogy a „hozott anyagból dolgozunk” dogmája miként, formálódott át napjaink megváltozott gondolkodásmódjában. Ezen átalakulás bizonyítékául szolgál a film vágási folyamatának bemutatása esettanulmányként, előtte azonban elengedhetetlen az elméleti háttér alapos vázolása, hogy a gyakorlati példák kontextusba kerüljenek és megfelelő alapot nyújtsanak az elemzéshez.

7.2 „Hozott anyagból dolgozunk!”

Ebben az alfejezetben a „hozott anyagból dolgozunk” klasszikus tételmondatát vizsgálom, amely a vágói gondolkodás egyik legmeghatározóbb, generációkon át öröklődő alapelve volt. Célom, hogy bemutassam, miként alakult át ez a szemlélet a digitális technológiák és az új alkotói attitűdök megjelenésével.

A fenti idézet, mesterem Sellő Hajnaltól származik. Az állítás alatt azt értette, hogy a vágónak minden szempontból a lehető legjobbat kell kihoznia a nyersanyagból, ugyanakkor a lehetőségeink behatároltak vagyis csak abból tudunk dolgozni, amit leforgattak.

¹³⁴ Gombrich, Ernst H.: *A művészet és illúzió - A képi ábrázolás pszichológiája*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1972

¹³⁵ Branco Mitrović, (2010) *A Defence of Light*. Journal of Art Historiography, (https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/02/media_183173_en.pdf) Utolsó letöltés: 2022. 12.06.

¹³⁶ Cleese, John: *Csak kreatívan*, HVG, Budapest, 2020; 23.

¹³⁷ Hirsch, Paul: *A Long Time Ago in a Cutting Room Far, Far Away*, Chicago Review Press, Chicago, 2019;

¹³⁸ Bíró Yvette: *A hetedik művészet, a film formanyelve, a film drámaisága*, Osiris Kiadó, Budapest, 2001.

¹³⁹ „Firstcut” – nyersvágat, a forgatókönyv szerinti első szerkesztett verziója a nyersanyagnak.

Tehát a „hozott anyag” fogalma azt jelentette, hogy csak a vágóasztalon rendelkezésre álló forgatott anyagból dolgozhattak, limitált keretek között.

Sellő, elmondása szerint, hosszú pályafutása alatt nem emlékszik arra, hogy a rendező valaha bevonta volna a vágót a forgatást megelőzően a snittlista¹⁴⁰ tervezésének, elkészítésének folyamatába. Ezt rendszerint a rendező az operatőrrel közösen, esetként a film látványvilágáért felelős más kreatív munkatársakkal, készítette el. Mára ez a gyakorlat is megváltozott és egyre többször kéri a produkció vagy a rendező, hogy a vágó vegyen részt az előkészítési folyamatban. Nézze át a snittlistát vagy a storyboardot, ha van ilyen. Eseti megállapodás.

A filmszakmában a digitális technológia megjelenésével átléptünk a filmkészítés egy teljesen új korszakába. A vágási utómunka folyamataiban nemcsak az új technológia használatát jelentette – mint a digitális, offline vágórendszereket -, hanem egy új gondolkodási módot, ami a régi „*hozott anyagból dolgozunk*” alapelvet átírta a „*majdnem mindent lehet*” és „*a lehetőségek tárháza végtelen*” tételre.

A vágó munkája ma már nem csak az elbeszélés megszerkesztése és a nézői befogadás irányítása, hanem -szükség esetén- a történet átírása és új vizuális tartalmak generálása is, ami a digitális technológia segítségével ma már könnyen létrehozható. Ha a „hozott anyag” hiányos vagy új értelmezéseket igényel, akkor a film története a vágószobában íródik újra.

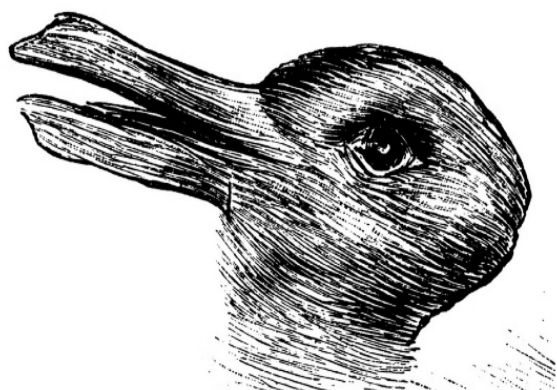
Filmszakmában ismert adoma, hogy míg „*az alkotói folyamat lényege, az, hogy az alkotó a semmiből hoz létre valamit, addig a vágók, a valamiből, valami teljesen mást hoznak létre!*” A rendező és a vágó együttműködésének célja, hogy a végeredmény egy olyan film legyen, amely erőteljes és hatásos történet, amely elgondolkoztat és reflektál a világra, amiben élünk.

A digitális és a mesterséges intelligencia alapú technológiák megjelenésével és térnyerésével ez a munka még nagyobb kreatív szabadságot kínál, hiszen ma gyakorlatilag csak a képzelet szab határt annak, hogyan formáljuk a ránk bízott anyagot és történetet. Ezért is különösen fontos a percepció, azaz az észlelés és érzékelés tudományának ismerete, amely alapvető szerepet játszik a vágó munkájában.

¹⁴⁰ Snittlista készítése: számos esetben a snittlista / storyboard, vagy később a forgatás alatt van esélye a vágónak beleszólni, utólag kiegészítő felvételeket kérni egy jelenethez.

7.3 Nyúl vagy kacsca?

Ebben az alfejezetben a percepció és az interpretáció viszonyát vizsgálom. A cél, hogy feltárjam, miként válik a látás aktusa a jelentésképzés folyamatává, és hogyan befolyásolja ez a kettősség a filmes alkotói és befogadói gyakorlatokat. A vizuális észlelés egy értelmezési folyamat. Egy a néző és az alkotó közti köztes tér, ahol a film valódi jelentése megszületik.



16. ábra¹⁴¹

Ez a kép a híres „Nyúl-Kacsca illúziót” ábrázolja, ami 1892-ben egy német vicclapban jelent meg¹⁴². A ábra érdekessége az, hogy ugyanazon vonalak mentén látható két különböző alakzat és egyszerre mindkettő. A számos pszichológiai teszt és filozófiai értekezés tárgyát képező kérdés: *Nyúl vagy Kacsca?* Ernst H. Gombrich művészettörténész *A művészet és illúzió* című könyvében, arra kéri az olvasókat, hogy először, figyeljék meg, mit látnak meg először, a kacsát vagy a nyulat látják, és mennyi időbe telik a másik alakzat észlelése. Gombrich a következőkben azt kéri, hogy az olvasó figyelje meg, milyen nehézségekkel jár az ábrázolás értelmezésének váltása, valamint rávilágít arra, milyen nehéz megfogalmazni az észleléseket és elemezni azokat. Mikor látjuk meg a képben rejlő másikat? Fogunk-e emlékezni a nyúlra, azok után, hogy megláttuk a kacsát? És ha már mindkettőt láttuk, akkor el tudunk-e vonatkoztatni a kettős képtől, a rejtőzködő másiktól? A két négy éves gyerek a fenti példában a „*Nem leszel a barátom*”¹⁴³ című Pálfi György rendezte dokumentumfilm szereplői is ezt a dilemmát boncolgatják. *Medúza vagy szívecske? Nyúl vagy kacsca?* - analógia annak a kérdéskörnek a bevezetését szolgálja, amely a filmek készítésének és befogadásának is központi kérdése: tudunk-e jelentéstulajdonítás, interpretáció nélkül látni, és a mindenkori interpretáció vajon csupán a személyes megélésünk absztrakciójának kivetülése-e?

¹⁴¹ Kép forrása: Ernst H. Gombrich: *A művészet és illúzió - A képi ábrázolás pszichológiája*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1972, 171.

¹⁴² Az ábra történetéről lásd Ernst H. Gombrich: *A művészet és illúzió - A képi ábrázolás pszichológiája*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1972, 16.

¹⁴³ Pálfi György: *Nem leszel a barátom* – 2009., dokumentumfilm, *A Nem vagyok a barátod* trilógiának az első része.

Gombrich kijelentése miszerint nincs ártatlan szem - *No innocent eye!* - , „az ártatlan szem nem egyéb, mint mítosz”¹⁴⁴ és aminek a lényegi állítása, az hogy nincs előzetes tudástól mentes látás, vagyis minden észlelésünket befolyásolják korábbi tapasztalataink, kulturális mintáink és fogalmaink - élesen szembemegy azokkal a 19. század végi esztétikai és filozófiai elképzelésekkel, amelyek szerint „a nézés a gyermeki ártatlanságú tekintet aktusa”¹⁴⁵.

John Ruskin¹⁴⁶ szerint „ártatlan gyermeki tekintettel kell szemlélnünk a képeket, előzetes tudás nélkül, megfedkezve minden preconcepcióról, pont úgy, ahogy egy olyan vak ember látna, aki hirtelen visszanyerte látását.”¹⁴⁷

Ruskin szerint a világról való tudás rossz irányba tereli látásunkat és azzal együtt az ítélőképességünket is, ezért kulcsfontosságú az elfogulatlan látás és a romlatlan szem ideájának megőrzése. Ezzel szemben Gombrich azon ellenvetése, amely a nyugati filozófia és művészet történetében toposszá lett ártatlan szem elméletével kapcsolatos, arra mutatott rá, hogy nem tudunk úgy nézni, látni és befogadni képeket, hogy ne tapadna hozzájuk az érzékelésünk és személyes tapasztalataink és élményeink révén szerzett egyéni tudások és képzetek sokasága. Ahogy Gombrich megfogalmazta: látás, az „minden megismerési folyamat: érzékelés, gondolkozás vagy visszaemlékezés”.¹⁴⁸

A látás és a képi érzékelés elfogult és részleges voltáról, valamint a látás és tudás összetettségére vonatkozó elméleteket az 1940-es évek végén Jerome Bruner és Leo Postman, kognitív pszichológusok, is igazolták klinikai kísérletekkel. Mérő László így foglalja össze Bruner és Postman egyik 1949-es kísérletét: a kísérleti személyeknek a francia kártya lapjait villantották fel, és azt az egyszerű feladatot kapták, hogy nevezzék meg milyen lapot láttak. A lapok közé azonban néhány rendhagyó változatot például piros pikkeket és fekete köröket - is elrejtettek. Amíg a felvillantási idő egészen rövid volt minden simán ment: a kísérleti személyek nem vették észre a turpisságot, és a fiktív lapokat is besorolták valamelyik ismert kategóriába. Az idő enyhe növelése azonban zavarba ejtette a résztvevőket. (...) A megtekintési idő további növelése aztán leleplezte a trükköt, és a kísérleti személyek meg tudták fogalmazni, hogy mit látnak.¹⁴⁹

Bruner és Postman kártyái, ahogy a kacska és a nyúl ábra is, az alkotói és befogadói értelmezés sokszínűségét bizonyítják. Ha egyetlen kép többféle értelmezési lehetőséget tesz lehetővé, mi történik akkor, amikor mozgóképet nézünk és másodpercenként 24 képet látunk? Hogyan tudunk számot adni a perceptuális és interpretációs síkok sokféleségéről és ellentmondásokkal teli gazdagságáról a film készítésekor és nézésekor?

¹⁴⁴Gombrich, Ernst H.: *A művészet és illúzió - A képi ábrázolás pszichológiája*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1972, 270.

¹⁴⁵Gombrich, Ernst H.: *A művészet és illúzió - A képi ábrázolás pszichológiája*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1972, ua.

¹⁴⁶Ruskin, John (1819 –1900) - angol esztéta, filozófus, művészettörténész. Művészetelméleti írásai a korabeli korszellem meghatározói.

¹⁴⁷Ruskin elméletét az 1856-os *The Elements of Drawing In Three Letter to Beginners* című értekezésében fejtette ki. Gombrich, 1972, 28.

¹⁴⁸Gombrich, Ernst H.: *A művészet és illúzió - A képi ábrázolás pszichológiája*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1972, 34.

¹⁴⁹Mérő László, *Észjárások - Remix*, Tercium Kiadó, Budapest, 2008, 151 és 166.

Az alkotó és nézői percepció változatosságának megértése a farkába harapó kígyó esete: vágóként vagy rendezőként hiába próbáljuk előre látni több száz néző befogadási képességét és érzékenységét. Ez a munkánk egyik legizgalmasabb, de egyben a legnehezebb része másik szintje: a folyamatos befogadói percepció analizálása, ennek megfelelően a narratíva építése és finomhangolása. Mindez magas fokú absztrakciót és empátiát kíván rendezőtől és a vágótól annak érdekében, hogy megteremtjük a feltételezett nézői percepció és a film narrációs síkjának összeolvadását és ezzel lehetőségét adjunk a már említett remélt – akár katarzissal járó - reakciót a széleskörű publikum köréből.

A „Nyúl vagy kacsa?” kérdése túlmutat az optikai illúzió játékoságán. A filmkészítés és befogadás alapvető paradoxonát sűríti magába. Nincs „ártatlan szem”. Minden látás kulturális, tapasztalati és emocionális szűrőkön keresztül történik. A film éppen ebben az állandó értelmezési mozgásban él. A képek jelentése sosem rögzített, hanem nézőről nézőre, pillanatról pillanatra hatással van és újratereztődik. Az alkotók feladata nem ennek a sokféleségnek a megszüntetése, hanem az, hogy a nézői interpretáció lehetőségeit tudatosan formálják és tágítsák.

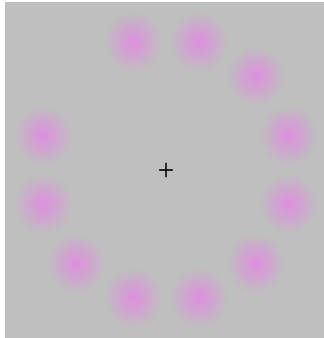
7.4 Az illúzió percepciója

Ebben az alfejezetben azt vizsgálom, hogy jön létre a mozgókép illúziója az emberi érzékelés működésén keresztül. Arra keresem a választ, hogyan használja ki a film a látás biológiai és kognitív sajátosságait a mozgás és a folytonosság megteremtéséhez. A cél, hogy a látás fiziológiai mechanizmusaitól eljussunk a befogadás pszichológiai és értelmezési szintjéig, bemutatva, hogyan válik a mozi egyszerre tudományos és művészi illúzióvá, amelyben a látás és a gondolkodás együtt teremti meg a film élményét.

A filmnek nevezett illúzió alapját az emberi percepció biológiai és pszichológiai mechanizmusain alapul. Az egyik ilyen kulcsfontosságú jelenség a phi-jelenség¹⁵⁰, amely az emberi látás korlátozottságára és egy csodálatos képességre is rávilágít. Ez egy optikai illúzió, amelyet 1912-ben Max Wertheimer¹⁵¹, a Gestalt-pszichológia egyik alapítója határozott meg.

¹⁵⁰ Pléh Csaba – Boros Otília: *Pszichológia: a pszichológia legfontosabb fogalmai magyar és angol nyelven*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2008. Phi-jelenség lásd 241.

¹⁵¹ Max Wertheimer (1880-1943) német pszichológus.



17. ábra. Az egymást követő villogó állóképek a mozgás illúzióját keltik¹⁵².

Wertheimer felismerte, hogy a mozgás élménye valódi elmozdulás nélkül is létrejön, mivel az agy virtuálisan kipótolja a hiányzó részeket. A kísérleti ábrán a következő illúzió figyelhető meg: egy körben elhelyezkedő lila fénypontok gyulladnak fel egyenként egymás után, és annak ellenére, hogy a néző állóképek sorrendiségét látja vetítve, mégis körkörös, egybefüggő mozgásnak fogja érzékelni azt, ahelyett, hogy egy-egy, egymástól elkülöníthető pötty felvillanását látná.

Az illúzió lényegében ugyanazon elvre épül, mint a filmkészítés: másodpercenként 24 képkockát felvillantva olyan folytonosságot teremtünk, amely a néző számára mozgásként értelmezhető.¹⁵³ A villogó képek mozgásának illúzióját az is okozza, hogy a retina „emlékezni” fog az előzőleg látott képre, azaz amit látunk beleég a retinánkba. Amikor a szemünk előtti kép hirtelen megváltozik, a korábbi kép rövid ideig még a retinán marad.

Mind a mai napig ez a fizikai és pszichológiai jelenség képezi a mozgókép alapjait. Az állóképek mozgásának illúziója, valamint a retinán rögzülő képek jelensége teszi lehetővé, hogy a vágási technikák segítségével vizuális és narratív illúziókat teremtsünk.



18. ábra: Zoetrop¹⁵⁴- Az állóképek gyors egymásutánja kelti a mozgás illúzióját.

¹⁵² Kép forrása: <File:Wikidec2005cani.gif> Készítette: Jeremy Hinton. Digitálisan látható a leírt jelenség!

¹⁵³ Thompson, Kristin - Bordwell, David: *Film Art: An Introduction*, Addison-Wesley Longman, Boston, 1979, 31.

¹⁵⁴ Zoetrop: forrás: <http://www-history.mcs.st-andrews.ac.uk/Miscellaneous/JCMBHouse/Zoetrope.html>

Gombrich „*nincs ártatlan szem*” teóriájához kapcsolódva és annak tovább gondolására, Branco Mitrović¹⁵⁵ azt hangsúlyozza, hogy amit konceptuálisan nem tudunk besorolni, annak értelmezésére sem vagyunk képesek. Mitrovic arra is rámutat, hogy a látás és az érzékelés szorosan összefügg az egyén által már korábban látott, megtanult, emlékezetté vált jelenségekkel. „*Ha valaki azt mondja, hogy egy kék kockát nem lehet érzékelni anélkül, hogy kék kockának minősítené, ez azt jelenti, hogy a kék kockát csak más kék kockához hasonlónak tekintjük – azaz nem konkrét dolgokat vagy tulajdonságokat észlelünk, hanem azok hasonlóságát más dolgokkal. Ebből azonban az következik, hogy magukat az ilyen hasonlóságokat csak a többi hasonlósághoz való hasonlóságuk miatt észleljük (...) és így tovább a végtelenségig.*”¹⁵⁶

Mitrović szerint egy másik probléma az, hogy mivel „nem tudunk különbséget tenni percepció és besorolás között, csak azt tudjuk értelmezni és felfogni, amit be tudunk skatulyázni.

Ahogy Mitrović írja, „(...) anélkül, hogy észlelnénk azokat a dolgokat és tulajdonságokat, amelyekkel a múltban nem találkoztunk, nem tanulhatjuk meg osztályozni őket.”¹⁵⁷ Ez azt jelenti, hogy az érzékelés és a kategorizálás szorosan összefügg és csak azokat a jelenségeket tudjuk felfogni és értelmezni, amelyeket be tudunk sorolni korábban megtanult kategóriák közé.

A Branco Mitrovic elméletét alátámasztják az amerikai John Cleese¹⁵⁸ szerző és Jerome Bruner¹⁵⁹ pszichológus által végzett kísérleti pszichológiai tesztek, amelyek hasonló összefüggéseket tárnak fel. Cleese ezekre a felismerésekre a *Csak kreatívan* című kötetben hívja fel a figyelmet, ahol az észlelés és az előzetes tudás közötti kapcsolatra mutat rá.¹⁶⁰

A kísérlet a következőképpen zajlott: egy amerikaiakból álló fókuszcsoportnak egy sor kínai piktogramot mutattak és megkérték a résztvevőket, hogy értelmezzék, azt, amit láttak. A jelenlévőkből senki sem ismerte a kínai írásjeleket, így senki nem tudta értelmezni a látottakat.

Következő héten behívták ugyanezt a csoportot és újabb kínai betűsört mutattak nekik, amiben elrejtettek az előző héten már mutatottak közül is néhányat. Megkérdezték a kísérletben résztvevőket, hogy felismertek-e bármilyen betűt. Az összes jelenlévő nemmel válaszolt. Majd megkérdezték, hogy melyek voltak azok a piktogramok, amelyek tetszettek nekik – mindahányan azokat nevezték meg, amelyeket előző héten már láttak.

¹⁵⁵ Mitrović Branco, (2010) *A Defence of Light*. Journal of Art Historiography - (https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/02/media_183173_en.pdf) Utolsó letöltés: 2022. 12.06.

¹⁵⁶ Mitrović, Branco (2010) *A Defence of Light*. Journal of Art Historiography, ua.

¹⁵⁷ Mitrović, Branco (2010) *A Defence of Light*. Journal of Art Historiography, ua.

¹⁵⁸ Cleese (John 1939) amerikai szerző, színész

¹⁵⁹ Jerome Bruner (1915-2016) – amerikai pszichológus

¹⁶⁰ Cleese: John *Csak kreatívan*, HVG, Budapest, 2020; 2020, 24.

David Bordwell az előzőekben említett teoretikusokhoz hasonlóan úgy véli, hogy az egyén a látással fagatja a környezetét, ennek megismeréshez az információkból „perceptuális hipotéziseket” alkot.¹⁶¹ Ezek a tudáshalmazok és sémák, kerülnek alkalmazásra a látottak befogadásához, értelmezéséhez, a saját tudásanyagát, élményeit felhasználva. „Induktív módszerrel, adatok vagy belsővé tett szabályok vagy előzetes tudás nyomán kialakított premisszák alapján vonjuk le a konklúziót.”¹⁶² – állítja Bordwell¹⁶³ hozzátéve, hogy mű és néző kölcsönhatásban van egymással.

Minden néző egyéni értelmezése személyes tudásán és megélt tapasztalatain alapszik. Az összeolvadás, a hézagok kitöltése, a történet megértése és az erre adott reakciók mind a néző aktív tevékenységnek eredményei. Legyen szó akár a Medúza vagy a Szívecske látványáról, ennek a befogadási folyamatnak az irányítója a vágó a rendezővel együtt.

A film nem pusztán technikai konstrukció, hanem a percepció és a jelentésadás folyamatos párbeszéde. Az illúzió fenntartása nemcsak a képkockák egymásutániságán múlik, hanem a néző tudatának aktív részvételén is, aki a látottakat kiegészíti, értelmezi és folyamatosan újrendezi.

Ahogy a Gestalt-pszichológia és a kognitív elméletek is rámutatnak, a filmélmény nem azonos a valóság utánzásával, hanem annak újratelemzése az emlékezet, a tudás és az érzelem szűrőin keresztül. E felismerés a vágás szakaszában különösen fontos, hiszen ebben a munkafázisban formálódnak az érzékelés határai, és ekkor teremődik meg a mozgókép illúziója, valamint a nézői élmény teljessége.

¹⁶¹ Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*, (ford: Pócsik Andrea), Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. 44.

¹⁶² Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*, (ford: Pócsik Andrea), Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. 46.

¹⁶³ Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*, (ford: Pócsik Andrea), Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. 45.

8. Mindörökké - esettanulmány

Ebben az alfejezetben a *Mindörökké* című film esettanulmányán keresztül a vágói alkotómunka kreatív és narratív dimenzióit vizsgálom. A film történetének kialakítása során a vágás a rendezői és dramaturgiai szándékot új kontextusba helyezte. Újra átformálta a szereplők sorsát, a narratíva szerkezetét és ezáltal a film egész világát. A vágás során a „hozott anyag” korlátait átlépve újrendeztük és újértelmeztük a felvett jeleneteket. Így ez a folyamat egy kísérletező, digitális patchwork-á alakult, ahol a vágás maga lett az új történet megformálásának fő eszköze.

A *Mindörökké* című film Tar Sándor *El valahová*¹⁶⁴ című novellájának feldolgozása, amelynek forgatókönyvét Pálfi György és Ruttkay Zsófia írta. A mű egy posztapokaliptikus közegbe helyezett dráma, amely legfőképpen azt a kérdést feszegeti, hogy mi menthető át a humánumból egy olyan korba, amelyet a kínzó kilátástalanság és mélyszegénység ural.

A film minimális költségvetéssel készült, gyakorlatilag egy „no-budget” projekt volt. A forgatás 2014 nyarán, egy hónapon át tartott, ahol a munkát lelkes fiatalok és diákok segítették a színészek és minden munkatárs ingyen vett részt, hogy dolgozhasson egy Pálfi - produkcióban. A mivel nem volt finanszírozás a forgatást számos kompromisszum árán fejezték be, a vágási feladatokat akkor nem tudtam vállalni, ezért Pálfi másik vágóval kezdte el a munkát. „Rögtön összevágtuk, de megijedtem attól, amit láttam,” – vallotta Pálfi a *Népszavának*¹⁶⁵. „A független filmzés olyan, mint a free jazz: bármi kiszülhet belőle. Én meg megdöbbszem, hogy ami létrejött az mennyire szomorú és kiábrándító. Akkor nem voltam hajlandó szembenézni azzal, hogy ez jött ki belőlem meg az alkotótársaimból.”¹⁶⁶

A vágott verzió és a nyersanyag fiókba került, és valószínű, hogy ott is maradt volna, ha a Covid-járvány nem kényszerített volna minket karanténba.

Öt évvel a forgatás után Pálfi megkért, hogy vegyem elő a „hozott anyagból” készült verziót, és nézzem meg „szűz szemmel” mi menthető belőle. „Az sem baj, ha egy rövidfilm lesz belőle – mondta, de az releváns legyen!”

A nyersvágott megtekintése után radikális változtatásokat javasoltam. Az eredeti koncepcióról és a történet egy részéről le kellett mondani, és a hozott anyagra új szemlélettel tekinteni, hogy a benne rejlő lehetőségeket más narratívába lehessen szerkeszteni.

¹⁶⁴ A film forgatókönyve Tar Sándor: *El valahová és Béres szomszéd* című novelláinak filmes adaptációjaként készült. Az alapul szolgáló szövegek a *Te országod* (Magvető Kiadó, 1993) és *A mi utcánk* (Magvető Kiadó 1995) című kötetekben jelentek meg.

¹⁶⁵ Csákvári Géza: https://nepszava.hu/3149324_inkabb-kiallas-a-demokracia-mellett-interju-palfi-gyorgy-rendezovel, Utolsó letöltés: 2022.03. 09.

¹⁶⁶ Csákvári Géza: https://nepszava.hu/3149324_inkabb-kiallas-a-demokracia-mellett-interju-palfi-gyorgy-rendezovel, Utolsó letöltés: 2022.03. 09.

Ahhoz, hogy alkotóként el tudjak szakadni és függetleníteni tudjam magam az előző, már látott vágott verziótól, azt kértem Pálfitól, hogy amíg nem sikerül egy új, működő történetet kialakítanom, addig a karantén magányában, otthonomban, egyedül dolgozhassak a vágáson.

Az első verzióból megértettem a rendezői koncepciót, amitől kizárólag úgy tudtam elvonatkoztatni, ha egy időre kizártam a rendezőt a munkafolyamatból. Ha közösen dolgozunk, a rendezői akarat szükségszerűen befolyásolt volna és vissza jutottunk volna az előző verzióhoz, amelytől éppen el szerettünk volna rugaszkodni. Ezért a Sztalker vágó attitűdjét követve, intuitív módon bejártam a film különböző szféráit, új értelmezési rétegek és potenciális történetek után kutatva. Egyedül.

Ezt a járvány lehetővé tette. Körülbelül három hónapig tartott, amíg, az adott nyersanyagból egy működő történetet, struktúrát, azaz egy új játékfilm alapot létrehoztam.

A főszereplő jelenlétét és világát plasztikusabbá és drámaibbá formáltam, miközben a film másik két szereplőjét erőteljesen visszavágtam. Történetszálakat hagytam ki, átformáltam viszonyokat és a konfliktusokat. Átírtam, pontosabban „átvágtam” - a szereplők sorsát és a film kimenetelét.

A legekleatásabb példa a történetbeli Margitka karakteríve, aki a forgatókönyv szerint az alkoholista Béres szellemi fogyatékossgal élő felesége - akit a férj felkínál a főhősünknek, Ocsenásnak - aki szexuális abúzust követ el rajta. Ezt a történetszál, ami az eredeti Tar-novellába benne volt, le lett forgatva, és a nyersvágott verzióba is bekerült, azonban én vágóként úgy döntöttem, hogy Margitka sorsát átírom.

Ennek a történetszálnak az elhagyása dominó effektusként hatott az egész filmre, módosítva az előzményeket, a film jelenbéli történéseit, a konfliktust, a bonyodalmat, kibontakozást és végkifejletet is, tehát a teljes elbeszélést. Margitka karakterének új identitást kellett adni, ezt nem csak az új dramaturgiai koncepció miatt, hanem azért is, mert a szerep szerint a kóros pszichés állapotú, évek óta vegetáló asszonyt, egy gondosan ápolt, jó fizikumú, tökéletes fogsorú színésznő alakított, ami viszont fizikailag tette hiteltelenné a karaktert.

Ezért Margitka szerepét utólag a vágószobában át kellett írni. Így alakult át a pszichésen zavarban szenvedő feleség, egy az égből pottyant - angyali teremtményé - a repülőgépkatasztrófa egyetlen túlélőjévé, aki agyi károsodást szenvedett el és akit a roncsok között guberálva talált meg Béres. A karakter új háttértörténete és radikálisan megváltozott szerepe eredményezte a szereplő kiírását a történetből, jóval előbb, mint ahogy az eredetileg megtörtént a forgatókönyvben. Erőszak helyett Margitka egy véletlen baleset áldozatává válik: vacsora közben elsül egy fegyver és életét veszti. Ezzel lezárjuk az áldozati bárány szimbolikáját, amivé az új vágás és történet során alakult. Margitka szerepe ilyen transzformáción ment át, mint ahogy ezáltal mindkét másik szereplő Ocsenás, a főhős és Béres.

Vágóként fel kell ismerni a hozott anyag törvényszerűségeit és meg kell látni benne a sokféle történet lehetőségét. Minden nyersanyagból többféle történet szerkeszthető és variálható.

Amikor három hónap elteltével létrehoztam az új vágatot, azaz egy teljesen új történetet, a változtatásokat és variációkat átbeszéltük a rendezővel Pálfi Györggyel és a dramaturggal Ruttkay Zsófiával. Onnantól kezdve újra hármasmegosztásban dolgozva megállapodtunk a történet további átforgatásáról és annak megvalósítási lehetőségeiről. Megvizsgáltuk a meglévő nyersanyagból milyen vizuális és tartalmi elemeket tudunk felhasználni és mi szükséges az újra értelmezéshez és az új narratívához.

Az új verzió megvalósításához három pótforgatási napra, valamint a történet átírásához pedig kiegészítő, értelmező beállításokra és új snittekre volt szükség. Olyan cselekményszálakat is pótforgattunk, amelyek a két férfi főszereplő viszonyát átértelmezik és magyarázzák. Ezeket kipróbáltuk, bevágtuk majd elvetettük, mert tévútnak és feleslegesnek ítéltük meg. Gyakran előfordul, hogy elméletben fontosnak gondolt jelenetek, mondatok, karakterívek, csúcspontok egyáltalán nem működnek a gyakorlatban. Ez azonban csak a vágószobában válik nyilvánvalóvá, akkor, amikor a szóban forgó anyag bekerül, folyamatában megnézhető és a hatása a nagy egészhez viszonyítva lemérhető. Mérlegelés után meghozzuk a döntést és ha nem mozdítja előre a történetet, lemondunk róluk.

A „hozott anyagból dolgozunk” alapfeltevés tehát már csak részben érvényes, mert napjainkban a vágó szerepe már a forgatás közben, vagy már előtte elkezdődik és a vágás alatt permanensen, a film alkotófolyamatának lezárásáig tart. A vágói szerepkör tágítható, de ennek a mértéke mindig a rendezővel való együttműködés függvénye. Szerencsés esetben a vágás és a vágó a munkafolyamat során, önálló alkotótársaként létezik és nem csupán a szerkesztési folyamatban vesz részt, hanem a vágást kreatív narratív eszközként is alkalmazza. Ennek az együttműködésnek és a digitális gondolkodásmódnak a patchwork jellegét a *Mindörökké* filmkockáin keresztül kívánom demonstrálni, egyben kísérletet téve a patchwork filmes jelenség egy alternatív aspektusának bemutatására.

A patchwork gondolkodási mód: a mindent felhasználunk, ha tetszik újra hasznosítunk és újat kreálunk elve a *Mindörökké* esetében, a következő módon érvényesült. A nem kívánt képi elemeket snitten belül kivágjuk, más képből részeket áthelyezünk, így új képi tartalmakat hozunk létre. Ezt a folyamatot akár teljesen más képekből, pótforgatott anyagból, vagy az eredeti anyag újra generálásával, a digitális technológia, a VFX segítségével valósítjuk meg. Egy speciális digitális mozgóképes kollázstechnikára hasonlít leginkább a eljárás.

A film női főszereplő, Margitka lelövésének jelenete szolgál konkrét és kulcsfontosságú példaként ennek a jelenségnek az illusztrálására.

Ez a példa rávilágít arra, hogyan teszi lehetővé a digitális kompozitálási¹⁶⁷ technika a vágó számára a hozott anyag kötöttségeiből való áttörést, ezáltal új gondolati, narratív és vizuális dimenziókat nyitva a filmalkotás terén.

A fentnevezett jelenet leforgatott snittjeit kellett újrahasznosítani és átdolgozni oly módon, hogy azok teljes értékű snittekké váljanak a módosított narratív struktúrában. Ebben a konkrét esetben három különböző meglévő képsíkból és beállításból, kollázsszerű módszerrel, megtartva a számomra releváns képi elemeket, egy új, digitálisan generált vizuális kompozíciót hoztunk létre, tehát újra alkottunk digitális vágástechnikával egy snittet, más meglévő snitek részeinek rétegezésével.

A 19. ábrán látható az eredeti felvétel, amelynek a módosított változatát létrehoztuk. A kompozícióban kizárólag a bal szélső alakot tartottuk meg, míg a többi szereplőt a képből eltávolítottuk. Az eredeti jelenet narratívájában Margitka nem veszti életét, hanem vígan a puska csövével kacérkodik, majd dalolászva mulat a férfiakkal.

A 20. ábrán a film új narratívájának megfelelő *patchwork* kompozíció látható, amely három különböző képrészletből lett összemásolva. A képen az új vizuális rekonstrukció és az átírt elbeszélést szolgáló, a már lelövés utáni pillanatot látjuk.

Az általam létrehozott 20. ábrán a beállítás három különböző összedolgozott képsíkból áll, amely a fényugrás miatt, szabad szemmel is látható a munkakópián, valamint a csatolt képkockán. A fényelési¹⁶⁸ és a VFX utókezelése eredményeként, azonban a végleges verzió -a mozikópián - ez a beavatkozás már teljesen láthatatlanná válik. Megtartottuk az eredeti snitt jobb felét, amin Ocsenás könyökölve figyel. A kép középső sávjában Margitka látható szétlőtt fejjel, leborulva az asztalra. Ez a képrész a pótforgatott anyag, ami be van illesztve az öt évvel korábban forgatott anyag jobb és bal oldali sávja közé. A beállítás jobb oldalán látható Béres, amint kifelé fordulva a cipőjét nézi, egy harmadik beállításból származik, amit öt évvel korábban forgattak.

Az új történet-szál megkövetelte a pótforgatást, mivel úgy döntöttünk, hogy ebben a jelenetben Margitkát tragikus baleset éri és meghal, ezért szükségünk volt a hiányzó képrészletre, amelyen a halott szereplőnk az asztalra borulva látható. Az eredeti helyszín még öt év elteltével is rendelkezésre állt, bár a régi asztal helyére egy új asztal került, amelyet a VFX digitális utómunkával egységesített. Az újonnan pótforgatott képrészből, kizárólag csak a középső sávot használtuk, ezért nem jelent problémát, hogy jobboldalon más berendezési tárgyak láthatóak, mint az eredeti felvételben. Ezeket a képrészeket, az eredeti forgatott nyersanyagból használtuk a férfi szereplőkkel együtt. A falon lévő dekorációk minimális eltérései csak állókép esetén érzékelhetők, mivel a jelenet dinamikája és a cselekmény hatása alatt lévő néző számára ezek észrevétlenek maradnak.

¹⁶⁷ A kompozitálás a nyers képkockák szegmenseinek és elemeinek összedolgozása, digitális kollázs technikával.

¹⁶⁸ Fényelés – színekorekció /color grading: a színhőmérsékletek kiegyenlítése a teljes filmen, valamint a film képi világának, hangulatának megadása.



19. ábra – Ilyen volt az eredeti 3 szereplős beállítás, amit 5 év múltán a vágószobában kollázstechnikával szétdaraboltunk.



20. ábra – Ilyen lett a kompozitált vágószobában kreált új beállítás 3 különböző képsík összemásolásából.



21. ábra –Az öt évvel későbbi pótforgatott Margitka, aminek csak a középső részét másoltuk be a már meglévő beállításba.

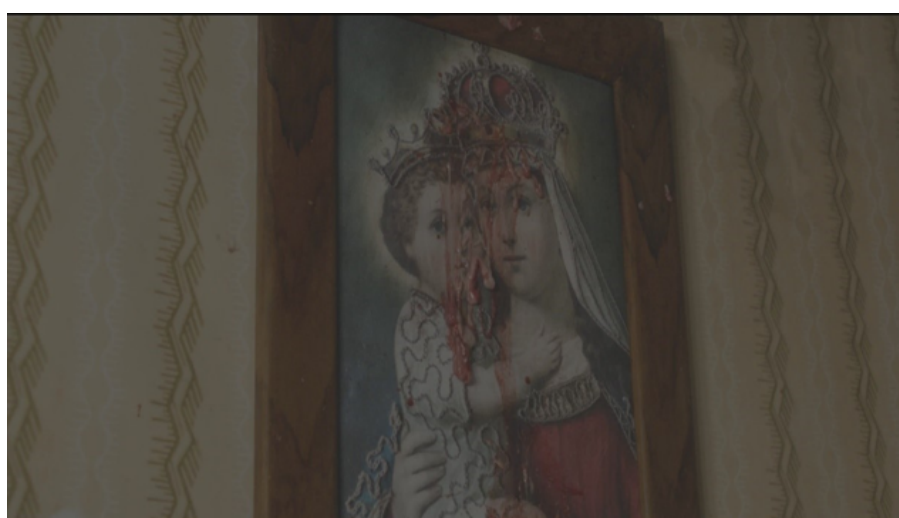
Az új narratívát szolgáló hiányzó momentumok pótlása, a cselekményszál folyamatosságának biztosítása, valamint a dramaturgiai hatás fokozása érdekében további beállítások váltak szükségessé. A pótforgatást a lehető leghatékonyabb módon valósítottuk meg, kizárólag a történet érthetősége szempontjából nélkülözhetetlen snitteket rögzítve.

Mivel a színészek öt év alatt jelentős változáson mentek keresztül, és sem egyeztetni, sem pedig anyagilag honorálni nem volt miből, ezért a vágószobában kidolgozott és digitálisan generált kompozit segítségével, a totálképhez igazítva, közeli plánokban vettük fel a hiányzó snitteket. Ezek a részletek biztosították az új jelenet hitelességét.

Az alábbiakban a jelenet hitelességét erősítő három közeli beállítás látható, amelyeket pótforgatás során készítettünk, s amelyekkel a női főszereplő lelövésének mozzanatát építettük fel. Ezeket a beállításokat a vágás során találtuk- és dolgoztuk ki, ezáltal lényegi változtatást eszközölve a történet narratívájában.



22. ábra. A puskacső az elsülő fegyverhez - közeliben - pótforgatott snitt.

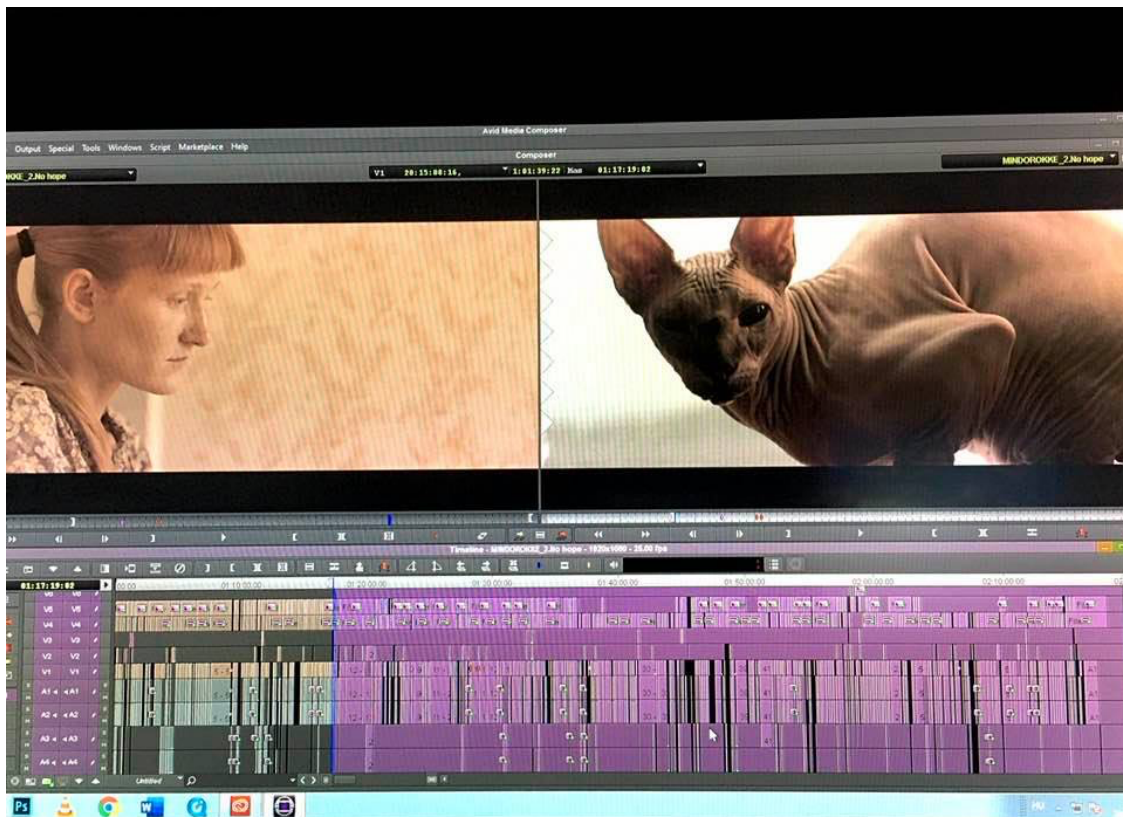


23. ábra. A képre fröccsent művér a falon – pótforgatott snitt.



24.ábra Margitka a művér tócsában - közeli beállítás - pótforgatott snitt

A *Mindörökké* vágási folyamata jól példázza, hogy a vágás milyen kreatív szerepet játszik a kortárs filmkészítésben. A vágás itt önálló alkotói gesztussá válik, amely képes új történetet, új jelentésrétegeket és új vizuális világot létrehozni a meglévő, és a pótforgatott anyagokból. Ez a folyamat a vágó és a rendező közös kreatív terében bontakozik ki, ahol a film formája és jelentése folyamatos párbeszédben alakul, és ebben a fázisban születik meg a film végső formája.



24.a A *Mindörökké* című film vágólistája.

9. A Tyúk - esettanulmány

Doktori disszertációmban a patchwork vágási technika utolsó esettanulmányát Pálfi György *A Tyúk* munkacímen futó játékfilmje képezi. A rendezőre jellemző filmnyelvi kísérletezés, ezúttal egy élőállatokkal forgatott allegorikus kalandfilm formájában valósul meg.

A Tyúk esettanulmánya a patchwork-vágás módszertanának egy rendkívüli, kísérleti alkalmazását mutatja be.

Ebben az esetben a patchwork minta előre adott, a forgatókönyv tartalmazza a történet pontos gerincét, és ehhez a meghatározott struktúrához kell megkeresni a forgatott nyersanyagban, az állatok mozdulatsoraiban, a megfelelő komponenseket.

Míg a korábbi esettanulmányok példáiban a patchwork elsősorban a meglévő anyag újraszervezésére és új jelentésszintek generálására irányult, ebben az esetben a film különlegessége és nehézsége abban rejlik, hogy nemcsak az állatszereplők mozgását hanem érzelmi karakterét is meg kell konstruálni.

Az Úr hangja narratívájában a patchwork szerkesztési elve azt demonstrálja, hogy egymástól nagyon eltérő elemek is összefűzhetőek, például a főhős különböző lazán kapcsolódó, érzet-képzeti, valóságérzékelései, emlékei, álmai és személyes tapasztalatai. Ezek a saját mikrokozmosz elemei egyesülnek a kollektív makrokozmoszsal, és egy új önálló entitást hoznak létre. Ebben az esetben a szerkesztés szabadon formálódik – egyfajta freestyle¹⁶⁹ struktúrát követ –, a vágó feladat pedig az, hogy a különálló és eltérő elemeket, rendszerszerű narratívába rendezze.

Míg *Az Úr hangja* eklekticizmusát vendéganyagokkal gazdagítva értük el, és így hoztunk létre egy sokrétű, többértelmű történetet, addig *A Tyúk* esetében a patchwork technika fordított előjelű kihívást jelentett. A történetben nincsenek szükségszerűen metafizikai mélységek, hiszen egy tyúk nézőpontjából fogalmazunk, ám éppen egyszerűségében rejlik allegorikus jelentése és így válik a történet egyediből, univerzálissá.

A film főszereplője egy tyúk és a történet ennek a tyúknak a kalandos életét mutatja be. A cselekmény során végigkísérjük a főhősünket a nagyüzemi csirkekellettől egészen az “anyává” válásáig.

A forgatókönyvet Ruttkay Zsófia és Pálfi György jegyzi. Az alkotás görög-német koprodukcióba készült, Görögországban forgatták, görög operatőrrel és stábbal, valamint a kivételes tehetségű Halász Árpád állatidomár és munkatársai közreműködésével, akik nélkül ez a projekt megvalósíthatatlan lett volna.

Hónapokkal a forgatás előtt a főszereplő megformálásához hat, kinézetre szinte teljesen egyforma, fekete tyúkot kezdtek el trenírozni Gödöllőn.

¹⁶⁹ *Freestyle*: szabadstílus, kötetlen szerkesztési mód.

A betanított tyúkokat és egyéb állatokat leutaztattak a forgatás helyszínére, Görögországba, ahol -testdublórnak/ kaszkadőrnek- további két, helyi tyúkot is castingoltak a szerepre. A teljes filmes stáb számára komoly kihívást jelentett az állatokkal járó feladat. Csupán elképzeléseink voltak arról, hogyan lehet élő állatokkal forgatni, illetve hogyan és egyáltalán lehet-e instruálni az állatszereplőket. Kiemelten fontos volt, hogy a lehető legrövidebb idő alatt megbizonyosodjunk arról, hogy az elméleti megközelítés a gyakorlatban is kivitelezhető, és képesek leszünk-e a várt eredményeket produkálni.

Éppen ezért biztonsági megfontolásokból a vágási, szerkesztési munkálatokat már az első forgatási héten elkezdtem Athénban. A forgatási napokat követően ellenőriztem a nyersanyagot, az asszisztens szinkronizálta a képet és hangot és előkészítette az anyagot vágásra. Ezután megpróbáltam a forgatókönyv szerinti történetet a forgatási napló (szkript napló¹⁷⁰) alapján összeilleszteni. Ez a vágói munka a rendező jelenléte nélkül, önállóan zajlott, hiszen ő ugyanebben az időben a forgatással volt elfoglalva.

A munka e fázisában a forgatókönyv leírása alapján nagy vonalakban felépítettem a jelenetet, hogy megbizonyosodjam arról, van-e elegendő beállításunk¹⁷¹ egy összetett jelenet felépítéséhez. Vizsgáltam azt is, hogy a klasszikus hollywoodi filmnyelv követelményei szerint biztosítható-e a folyamatos mozgás koherenciája, valamint képes-e az állatszereplő úgy működni, mint egy színész, azaz tud-e érzelmet generálni és megteremti-e a kívánt és elvárt hatást.

Ebben a többhetes munkafázisban részletesen átvizsgáltuk a nyersanyagot, hogy azonosítsuk az esetleges technikai hibákat, bakikat, amelyeket a forgatási kavalkádban nem vettek észre az alkotók, de szükségessé tehetik a felvétel megismétlését.

Vágási szempontból a munkafolyamat legnagyobb kihívását az élőállatokkal való forgatás kaotikus eseménye jelentette, valamint az a kísérleti premissza, amely előfelvetés szerint azt vizsgálta, hogy képesek vagyunk-e egy játékfilmnyi időtartalmon át követhető és átélhető szereplőt és narratívát létrehozni úgy, hogy a teljes filmidő alatt egy tyúk marad a történet középpontjában. Ebben a kontextusban a vágás és a ritmus maga válik a jelentésalkotás és a nézői figyelem megtartásának elsődleges eszközévé.

A *Tyúk* vágási folyamata rávilágít arra, hogy a patchwork-technika nem csupán a különböző képi források újrakomponálására, hanem a filmnyelv alapszintű újragondolására is alkalmas. Az élőállatokkal való munka a vágót kényszerhelyzetbe hozza, ugyanis a történet ritmusát, dramaturgiáját és érzelmi ívét nem a színészi gesztusok, hanem a mozdulatok, tekintetek és a képidő arányai határozzák meg.

¹⁷⁰ szkript napló – forgatási napló

¹⁷¹ Az angol szaknyelvben a „coverage”, amelynek magyar megfelelője a „lefedettség”.

9.1 „A cél minden közt a legfontosabb”¹⁷²

A *Tyúk* film hőse egy tyúk, akinek létezését és célját az élet egyik legfontosabb és legnagyobb eseménye határozza meg: az élet újrateremtése, a reprodukció. A túlélés és az élet értelme számára a fajfenntartás, a tojások kikeltése, valamint az utódok, a csibék óvása és felnevelése. A film narratívája a klasszikus drámai struktúrát követ, amelyben a főhős, saját ösztönei és természetének megfelelően, egy egyértelmű cél elérésére törekszik. Ahogy Arisztotelész fogalmaz: „Mivel a tragédia valamilyen cselekvés utánzása, cselekvő személyek hajtják végre, akiknek bizonyos meghatározott jelleggel kell rendelkezniük, jellemüknek és gondolkodásuknak megfelelően, ezen az alapon állapítjuk meg a cselekedetek jellegét is, s a cselekedeteknek két természettől adott oka van, a jellem és a gondolkodásmód, ezek szerint érnek el célt vagy vallanak kudarcot”¹⁷³ – ennek megfelelően hősünk, a tyúk, saját természetének és ösztöneinek megfelelően cselekszik, hogy elérje a célját, a fajfenntartást, és az utódok felnevelését.

A drámai ív szabályai szerint végig követjük szereplőnk, a tyúknak útját a fogantatástól a felnövekedésig, az öntudatra ébredéstől, a cselekvő szereplővé, majd hőssé válásáig, - mindezt válogatott fordulatok, megpróbáltatások és áldozathozatalok árán.

9.2 A hősünk megszületése

A film egyik legizgalmasabb és legkockázatosabb vállalása, hogy hőse nem az emberi beszéd és tudatosság által kommunikál, mégis elvárja a nézőtől, hogy azonosuljon vele. A *Tyúk* a filmmel való azonosulás természetét is vizsgálja. Milyen minimális emberi gesztus szükséges ahhoz, hogy egy másik lény cselekedetei érthetővé és átélhetővé váljanak? Fontos kérdés, mert ezen a ponton következik be a főhős „megszületése”. Amikor a néző tekintete és tudata elfogadja és megtanulja, megfigyelés által – emlékezzünk Gombrich és Mitrovic téziseire - , a főhős konstruált mimikai és gesztusvilágát, akkor a baromfi a vásznon „hőssé” válik.

A főhős filmvásznon való megszületésének elengedhetetlen előfeltétele a tyúk antropomorfizálása volt. Arisztotelész Poétikájának elmélete szerint, a lélekre ható legmeghatározóbb drámai összetevők: - az élet utánzása (mimézis), a cselekmény szerves felépítése, a jellemábrázolás, a gondolkodásmód megjelenítése, a fordulatok és felismerések dinamikája, valamint a szenvedés tapasztalata, amely alapvetően megváltoztatja hőst.

¹⁷² Arisztotelész: *Poétika* – Budapest, Magyar Helikon, 1974, (ford. Sarkady János) 16.

¹⁷³ Arisztotelész: *Poétika* – Budapest, Magyar Helikon, 1974, (ford. Sarkady János) 15.

Minden filmes vágói munkámhoz inspirációt keresek a történet és a karakterek mélyebb megértéséhez. Olyan elméleti, irodalmi és zenei hatásokat vagy filmes referenciákat keresek, amelyeket a nyersanyag indukál bennem.

Ebben az esetben, a film szerkesztési fázisban Arisztotelész *Poétikájának* karakterleírása és a drámai hős jellemvonásainak elemzése szolgált inspirációként.

Az arisztotelészi főhős jelleme cselekedeteiben nyilvánul meg, ahol ő „*illő, derék és következetes*.”¹⁷⁴ Arisztotelész szerint „a jellemeknél is – akár a cselekményszövésben – mindig törekedni kell a szükségszerűsége vagy valószínűsége...”¹⁷⁵. Ezen alapelvek segítségével sikerült az állat szereplőt oly módon megjeleníteni, mintha emberi vonásokkal és érzelmekkel ruháznánk fel, ezáltal átélhetővé téve a történetet és empátiát ébresztve a nézőkben.

Keveset tudok arról, hogyan viselkedik bizonyos helyzetekben a baromfi a saját közegében, de ha egy antropomorf protagonistát kell megteremtenem, tudom hogyan viselkedik egy főhős, ha fél, ha menekül, ha ismeretlen helyzetekben találja meg a kiutat, ha életveszélyben van, ha szerelmes, ha gondolkodik, ha felismerései vannak, és így tovább. Ha ezt veszem alapul és képzeletben behelyettesítem a tyúk főhősnőmet – inspirációként Sophia Lorennel az *Egy asszony meg a lánya* De Sica - filmdrámából¹⁷⁶ (amelynek premisszája sarkosan fogalmazva hasonló) -, akkor Loren színészi játéka és egy kis imagináció, segíthet megalkotni az általunk vágyott drámai hőst.

Ez a stratégiai megközelítés bizonyult számomra a legcélravezetőbbnek, ezért kijelenthetem, hogy az állatszereplőket úgy kell a vágási folyamat során szerkeszteni, mint az élősereplős, hús-vér színészeket.

A forgatókönyvben leírtak szerint a Tyúk szereplő pontosan követhető útvonalat járt be: eljutott A pontból B-be, interakcióba lépett állatokkal és emberekkel, valamint különböző helyzeteket élt át és meg. Az arisztotelészi axióma értelmében célja és iránya volt, cselekedeteinek oka, okozata és következménye egyaránt meghatározható volt. Vívódik önmagával, érzelmekkel és konfliktusokkal, kitartóan küzd a céljáért - tehát, úgy viselkedik, mint egy valódi főhős.

A főhős megszületése így nem biológiai, hanem filmnyelvi aktus. Az antropomorfizáció nemcsak a szereplőt, hanem a nézőt is „átneveli”. A vágás során az állat mozdulataiban, *tekintetében tükröződő emberi*, konstruált érzések egy olyan drámai teret hoznak létre, ahol a hős definíciója új értelmet nyer. A tyúk nemcsak *úgy viselkedik, mint egy ember*, hanem a mozgóképi szerkesztés által emberként válik érzékelhetővé. A Tyúk ezzel a gesztussal finoman megkérdőjelezi az emberközpontú narratív hagyományokat, és azt bizonyítja, hogy a drámai hős fogalma kiterjeszthető a fajhatárokon túlra is.

¹⁷⁴ Arisztotelész: *Poétika* - Budapest, Magyar Helikon, 1974, (ford. Sarkady János) 34.

¹⁷⁵ Arisztotelész: *Poétika* - Budapest, Magyar Helikon, 1974, (ford. Sarkady János) 35.

¹⁷⁶ *Egy Asszony meg a lánya* 1960 (La ciociara: R: Vittorio de Sica)



25. ábra. A *Tyúk* című filmből a főhős.

9.3 Patchwork másképp

Az empirikus és szakmai tapasztalat, valamint a megfelelő elméleti háttér mentőövként szolgált a kísérleti fázis során, amikor nagymennyiségű forgatott anyagból kellett kialakítani egy módszert, amely lehetővé tett egy koherens, értelmezhető és esztétikailag is élvezhető rendszert. Természetesen a gyakorlati tapasztalatok és a jól bevált alkotó csapat (Pálfi György, Ruttkay Zsófia) is kulcsszerepet játszottak ebben a folyamatban, hiszen a már említett *Final Cut – Hölgyeim és Uraim*¹⁷⁷ című filmünk is hasonló módon készült el, egy hosszú kísérleti munkafolyamat eredményeként.

A *Tyúk* esetében felvételek hosszú snittjeinek tömegéből kellett meglátni, illetve belelátni azokat a rövid részleteteket, pillanatokot és mozgásfázisokat, amelyek precíz illesztésével rekonstruálhatók voltak a forgatókönyvben megírt cselekmény- és jelenetsorok. A vágási folyamat alatt apró mozgásfázisokból hoztuk létre a tyúk szereplő folyamatos mozgását, gondosan kutatva minden parányi rezdülést az elérhető nyersanyag teljes spektrumából.

Az ilyen típusú vágási feladatokhoz elengedhetetlen a fejlett absztrakciós és imaginációs készség. Képesnek kell lennünk elképzelni mit szeretnénk elérni, pontosan mit keresünk, - milyen plánt, milyen mozdulatot?

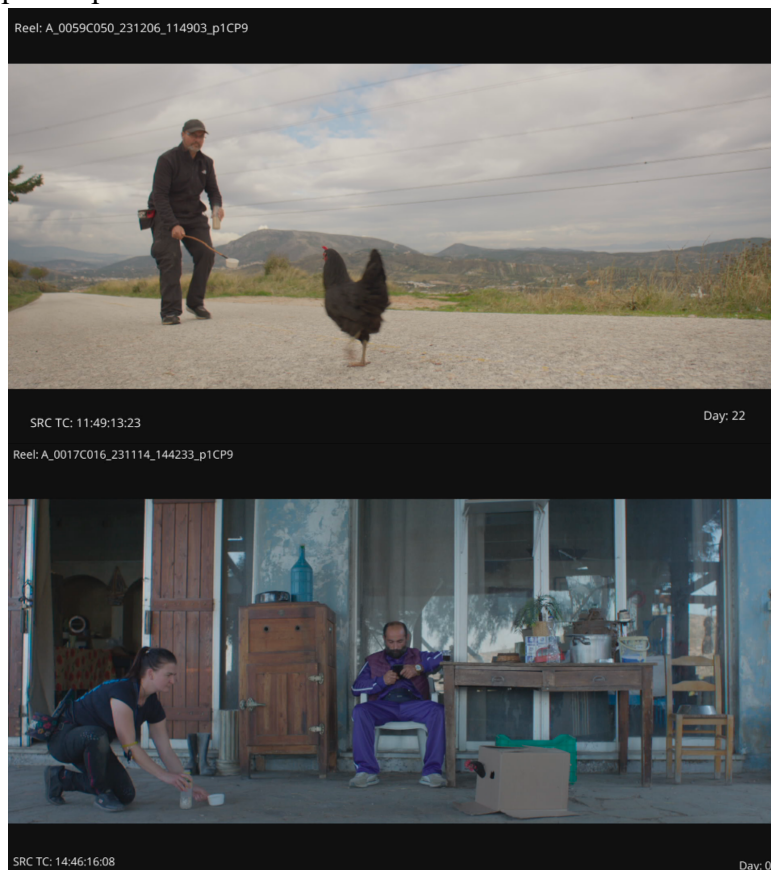
Vizualizálva a megépíteni kívánt snittsorrendet, belsőleg vetítve a kívánt irányt, mozdulatot, érzületet, amelyet addig kell keresnünk a forgatott anyagban, amíg a megfelelő illeszkedő részecske elő nem kerül. Amennyiben mégsem találjuk a szükséges elemet, akkor a vágó felelősége a hiányra felhívni a rendező figyelmét.

¹⁷⁷ Pálfi György: *Final Cut – Hölgyeim és Uraim*, 2012 klasszikus filmekből készült kollázsfilm

A rendező ilyenkor vagy pótolja a hiányzó láncszemet a forgatáson, vagy alternatív megoldásokat javasol, ösztönözve a vágót arra, hogy más kreatív megoldási lehetőségeket találjon a vágóasztalon.

Az absztrakciós készség egy magasabb szintje akkor nyilvánul meg, amikor képesek vagyunk kiszűrni a képen lévő zavaró tényezőket, amelyek jelentős mértékben befolyásolják a percepciót, valamint az érzékszervekre és a kognitív folyamatokra ható ingereket. Ilyen például az állatidomárok állandó jelenléte a képen, akik pórázon tartják, vagy különböző módon ösztökélik az állatokat. A kompozícióban való jelenlétükkel jelentősen befolyásolják a képi észlelést és értelmezést, amint az alábbi ábrán látható. A film eredeti hanganyaga is teljesen használhatatlan volt, mivel az állattréner folyamatos hangos motivációs technikákkal dolgozott. Ezért a vágás alatt a tyúk jelenlétét és párbeszédét -vokális hangzásait, mint: csipogás, kotkodácsolás, kárálást, mind a vágószobában jelenetépítés során csináltuk, mivel ez elengedhetetlen egy hős világának megteremtéséhez.

A vágónak a látott képet, úgy kell megítélnie és értelmeznie, mintha az állatidomár nem lenne jelen a képkockán. A nyersanyag mintegy 80%-a tartalmazott ilyen idegen elemeket, ezért a vágási munkálatok alatt az *Avid Composer* számítógépes rendszer beépített digitális trükkjeinek alkalmazásával szükség volt ideiglenes képtisztítási eljárásokra annak érdekében, hogy a vágásokat, mozgásokat, érzelmeket, jeleneteket meg tudjuk ítélni és fel tudjuk építeni. A film végső vágásának lezárását követően pedig a véglegesített vágószekvenciát, a professzionális VFX stúdiók készítették el, törölve és digitálisan generálva a képi kompozíciót.



26. ábra. Kép a *Tyúk* című film nyersanyagból.

A vágási folyamat bonyolultsági fokát a felvételek esetlegessége és rendkívüli mennyisége is fokozta, ami azzal magyarázható, hogy bár a kiválasztott hat darab tyúkkal Halász Árpád állatidomár és tréner rendkívüli eredményeket ért el, az állatok többsége esetében a várt eredmény mégsem volt megvalósítható. A tyúkok, kakasok, rókák és héják instruálása csak korlátozott módon, vagy egyáltalán nem volt lehetséges. Ennek következményeként az eredményességet és a film vizuális fedezetét a kritikus mennyiségű felvett anyag biztosította, ami egyben rettentően megnehezítette a vágási folyamatot. Az állatok többnyire ösztönösen mozogtak, arra amerre akartak, a stáb meg végtelen türelemmel újramezdte a felvételt mindannyiszor, bízva abban, hogy az állattréner rábeszéli a szereplő tyúkot, rókát, hogy a megfelelő irányba mozduljon, megtegye a szükséges pár lépést vagy ugorjon, nézzen, fusson. Bár néha valóban megtörtént a csoda, mégis legtöbbször a csodát a vágószobában konstruáltuk meg.

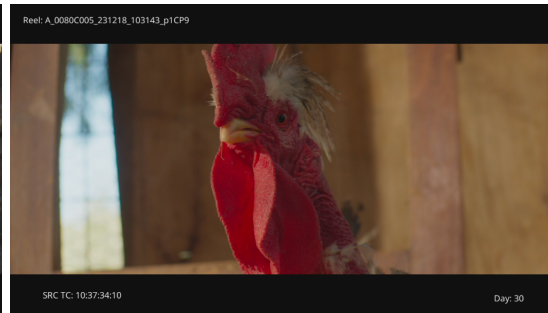
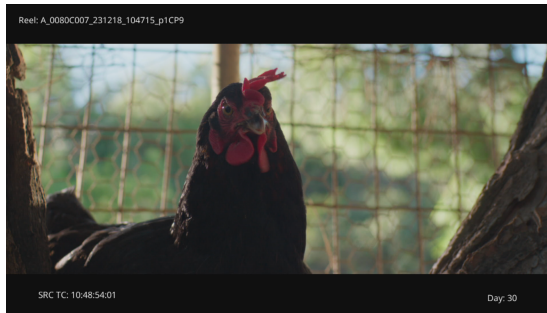
9.4 Antropomorfizálás – Ismét Kulesov effektus

Az állatszereplőink emberi tulajdonságokkal való felruházása tette lehetővé számunkra a történet érzelmi befogadhatóságának megteremtését. Ez már a forgatás során nyilvánvalóvá vált, ezért külön kértem, hogy minél több közelképet, sőt semleges háttérű premier plánt készítsenek a „primadonnánkról” a Tyúkról. Ezeket tetszés szerint bárhol használhatjuk, amikor érzelmek megjelenítésére vagy a karakter építése szempontjából szükség van rájuk.

A kulesovi montázselméletet¹⁷⁸ és annak hatásmechanizmusait felhasználva, olyan bonyolult pszichológiai jelenségeket tudunk kölcsönözni állatszereplőinknek, mint a szerelem, félelem, kirekesztés, csel, vagy akár a vágyakozás. A film anyagát ily módon rendszerezve és megvágva sikerült rekonstruálni olyan filmnyelvi sémákat, mint például a szerelem első látásra, az akciójelenetet, amelyben a tyúk menekül az őt üldöző róka elől vagy az időmúlásos montázst, amelyben a tyúk repetitív és monoton életét meséljük el.

Egy idő után azt is felfedeztük a vágás alatt, hogy a hat hasonlóan tűnő tyúkunknak valójában megvannak a saját karakterisztikus arcjegyeik, amelyeket jól lehet használni érzelmek kifejezésére és bizonyos szituációkhoz igazítva, hatáskeltésre.

¹⁷⁸ Kulesov, Lev: *A montázs, mint a filmművészet alapja* „A filmet alkotó snittek meghatározott rendben történő összeragasztását technikailag montáznak neveztük. Ezért hirdettük meg 1916-ban, hogy a nézőre gyakorolt filmhatás alapvető eszköze, vagyis az az eszköz, amelyen mindenekelőtt dolgoznunk kell, a montázs..., vagyis a snittek egymás közötti váltakozása... A montázs a filmanyag megszervezése.” – Utolsó letöltés: 2023.11.16. <https://mek.oszk.hu/00100/00125/html/02.htm>



27.-28. ábra a *Tyúk* című film szereplői.

Love at first sight! Az ábrákon a Tyúk hősnőnk megpillantja a vágyott férfit, a Kakast. Itt Pálfi a játékfilmes sémák szerint snittelte fel a jelenetet. Közelkép a női szereplőről, a következő felvételben átfordul a kamera és közelképet vesz a férfi szereplőről. A filmeses toposz logikáját követve, a vágy tárgya lassított felvételben jelenik meg. A két snitt egymásra vágásával megkreáltuk az *egymásra nézés* mágikus pillanatát. Nézésirányuk találkozik a térbeli elhelyezkedésük és a 180 fokos tengelyszabály szerint¹⁷⁹.

A hatás kedvéért mimikai reakciókra vágtam, tehát olyan apró mozgásokat kerestem a felvételben, amivel erősíteni lehet az érzetet és komikumot, például Tyúk fókuszálva néz hosszan, aztán hirtelen meglátja a Kakast és – ami úgy építettem meg, hogy reakcióra vágtam. A Tyúk pislog, mintha „*nem hinne a szemének*”, ennek az ellenreakciója a Kakas fokozódó érdeklődéssel szemléli a Tyúkot. E gesztusok együttese hatásos narratív konstrukció: a nézői percepció számára mindez egyértelműen a - *szereleme első látásra!* – élményét közvetíti.

A forgatókönyvben és a jelenetekben a mozdulatsorok pályája lekövethető. Példának említem azt a jelenetet, ahol a *Tyúk* szereleme, a *Kakas*, megmutatja milyen módon tud szabadulni a ketrecből egy rejtett lyukon keresztül. Ezt a bonyolult mozgássort az állatidomárok betanították a tyúkoknak, akik csodásan végrehajtották a feladatot: a kezdőpontból felugrottak egy műanyag ládára, onnan egy kisebb szekrényelemre, majd felmásztak egy lelógó fenyőágra. Az ágon 45 fokban emelkedve végig sétáltak a magasban, majd a fatörzs melletti vashálón tátongó lyukon átbújva elérték a tyúkketrecből való szabadulás útját. Ezt a mozdulatsort a tyúkok bármikor megismételték, ahányszor kérték tőlük, de a kakast semmivel nem lehetett motiválni, hogy ugyanezt a mozdulatsort vagy akár ennek töredékét megtegye. Az állatidomárok minden cselt és tudásukat bevetettek, de a kakast nem lehetett mozgásra motiválni. Odahelyezték a kakast a megtenni kívánt út minden fázisára – tehát a dobozra, szekrényre, ágra és addig piszkálták, amíg megmozdult, egy-két lépést tett valamilyen irányba, amivel már vágással megteremthető volt a haladás illúziója.

¹⁷⁹ 180 fokos tengelyszabály: a szereplők egymáshoz való viszonya szempontjából, a két (vagy több) szereplő nézésirányát összekötő tengely azonos oldalról való felvétele. Akkor néznek egymásra a beszélgető vagy egymásra néző felekről készült beállítások, közelik, ha a kamera nem keresztezi a tengelyt, de a nézésirányuk viszont igen.

A nyersanyagban a felvételen úgy nézett ki, hogy egyet lépett előre és kettőt hátra, majd kifordult a jó irányból és ellentétes cél felé haladt, vagy megmakacsolva magát nem mozdult többé. A stáb türelemmel kivárta, amíg elégséges felvételt nem készítettek, és reménykedtek, hogy majd a „*A vágó megoldja!*” – ez a forgatásokon egy gyakori szállóige, és tényleg általában, valahogy meg oldjuk.

Ebben az esetben forgatókönyvben leírt szituáció - a tapasztalt Kakas megmutatja a Tyúknak a szabaduló útvonalat, azaz megtanítja a Tyúkot kiszabadulni a ketrecből. Mivel azonban a Kakas nem tette meg az elképzelt útvonalat, ezért, az ő útját meg kellett szakítani, azaz keresztbe kellett vágjam a Tyúk közelijével. Ennek a hatása az lett, hogy a Tyúk figyelni a Kakast, egymásra néznek, szemükben megrebben a pislogóhártya - tehát szavak nélkül értik egymást.

Kakas mondja: „*Gyere utánam, mutatok valamit!*” Tyúk válaszol: „*Követni foglak!*” ilyen és hasonló párbeszédet folytattam képzeletben, ahhoz hogy a két állat főhősöm emocionális motivációit meg tudjam teremteni úgy, hogy az érthető legyen a nézői értelmezésünkben. Ezek a fontos apró mozdulatok hangsúlyozzák az érzelmi reakciókat.

Vágóként folyamatosan ilyen belső dialógust folytattam a szereplőkkel - vagy helyettük - , így módon azonosulva a karakterrel és nézőpontjával, akkor is ha ez esetben az egy Tyúk volt.

Az azonosulás szerkesztési elve tehát a következő: a Tyúk közelkép, - lehetőleg vágyakozva pislogjon-, erre vágjuk rá a következő Kakas közeli snittet, amiben rezzenéstelen „*arccal*” néz, majd apró rebbenés a szemhéján, vagy a pupillája enyhén kitér. Az értelmezése: - *elolvad a gyönyörtől!* Ezek mind általam tudatosan kreált érzelmek. Ahogyan egy emberi karakter érzelmi reakciót elképzelem, ugyanígy egy kakas esetében is felépíthető ez a hatás: mereven, hosszasan figyel, majd hirtelen gesztussal megnyújtja a nyakát, megrezzegteti a taróját, széttárja a szárnyait, csapkodni kezd, felborzolja tollait és peckesen mutogatja magát. Véleményem szerint ez a kreált képsorrend a nézői percepció metanyelvi értelmezésében, a dominancia és csábítás vizuális reprezentációja és azt az üzenetet közvetíti: „*Én vagyok az ellenálhatatlan, a világ ura!*”

A kilenc hónapon át tartó vágási folyamat és roppant sok muszter megtekintése során volt alkalmam tanulmányozni a csirkeól lakóinak viselkedési mintázatait. Az egyetlen általunk nem előrelátott véletlen esemény a baromfiudvarban, a csipkedési sorrend jelensége – a *pecking order* volt. Ez a hierarchikus rendszer a csirkeól társadalmi struktúráját tükrözi, amelyben a rangidős tyúkok csipkedés révén fejezik ki dominanciájukat az újoncokkal, vagy gyengébb egyedekkel szemben. Ennek a jelenségnek a létezéséről nem volt tudomásunk, de forgatás alatt felfigyeltünk rá, mivel a trenírozott főhőseink bekerülve egy átlagos csirkekolóniába, rendszeresen meg lettek csipkedve, tépve a többiek által, ezzel kijelölődött a helyük a csirkeól hierarchiába. A vágás alatt ezt a szálát is integráltuk narratívába, gazdagítva ezzel a konfliktussal a történet ívet és a karakter ábrázolást.

A Tyúk esetében a Kulesov-effektus új értelmet nyer. A montázs nem pusztán illúziót kelt, hanem létrehozza a karaktert. Az állatok viselkedése, mozdulatai és mikro-gesztusai önmagukban esetlegesek, de a vágás révén pszichológiai logikává szerveződtek. Érdekes, mert így az állati test válik az emberi érzelm hordozójává. Az antropomorfizálás ebben az esetben percepciós kísérlet volt. A cél az volt, hogy a vágás során a semleges mozdulatokból előidézzük a vágy, a félelem, vagy a szeretet illúzióját.

9.5 A biológiai modell kontra nézői percepció

Ebben az alfejezetben a nézői percepció és a biológiai valóság közti különbség kérdését vizsgálom a *Tyúk* című film példáján keresztül. A filmes reprezentációban az állati tekintet különösen problematikus, mivel a jelentésadás nem az etológiai realitáson, hanem az emberi értelmezési mintázatokon alapul. A vizsgálat arra irányult, hogy megértsük, hol húzódik a határ a biológiai pontosság és a filmes illúzió között, és miként válhat a nézői értelmezés domináns rendezőelvvé egy állati szereplőre épülő történetben.



29.- 30. ábra. A Tyúk frontális és profil képe a filmből.

A vágás alatt a minél komplexebb történet létrehozása érdekében, foglalkoztunk sokféle létfilozófiai, tapasztalati és érzékelési kérdéssel. A percepciókat a humán környezeti rendszerekben, térben és időben, konkrét létezőkhöz viszonyítva, tanult kollektív normákra és beágyazott megfigyelésekre, világértelmezésekre alapoztuk. Ezek összességében gyökerezik gondolkodásmodunk. A baromfiudvar evolúciós és biofizikai jellegzetességeinek, létezési feltételeinek és kölcsönhatásainak empirikus megfigyelésére azonban a forgatott anyag adott lehetőséget. A vágás során Pálfival, az egyik legtöbbet vitatott kérdés mégis az volt, hogy hova és hogyan néz a főszereplő tyúk?

Ez egy kardinális kérdés, amelynek kifejtése előtt arra kérem vegyenek rész egy játékban. A fenti ábrák megvizsgálása után próbálják maguk eldönteni a választ.

Amennyiben a 29. ábrára szavaznak, abban a hitben, hogy a tyúk éppen szembe néz, akkor tévednek, mert valójában a 30. ábrán lévő, az Önöknek teljesen profilba lévő tyúk szeme az, amely éppen Önöket figyeli. Feltételezem, hogy ez a jelenség az állat fején oldalt elhelyezkedő szempárral magyarázható.

Az emberi arcberendezéshez szokott néző és vágó szempontjából a jelenetekben a teljesen frontálisan felénk forduló tyúkot tekintetem a minket figyelő szemlélőnek, addig amíg a rendező fel nem világosított, hogy a biológiai valóságban a tyúk félszeggel vesz minket szemügyre. Tehát a 30. ábrán látható tyúk ábrája lenne a helyes választás amennyiben a ténylegesen minket néző tyúkot kellene kiválasztanunk. De mivel nem madaraknak csinálunk filmet, hanem embereknek, akik ahhoz szoktak, hogy a főhős, akkor néz ránk, vagy partnerére, amikor arccal frontálisan arra fordul amerre néz, akkor érdemes követni a berögzült értelmezési sémát, ha azt akarjuk elérni, hogy a néző a tyúkhősünkkel empatizáljon.

Mivel a film közvetlen kölcsönhatásba lép a néző tudatával¹⁸⁰, végül sok vita után a berögzült nézői percepciót előnyben részesítő verzió nál maradunk, figyelmen kívül hagyva a biológiai tényezőket. A vitánk valójában nem optikai kérdéssről szólt, hanem a film médiumának lényegéről. Vajon a film a valóság leképezése, vagy annak érzéki újratemtése? A *Tyúk* esetében tudatos döntés született. A percepció, és nem a biológia került előtérbe. A vágás és a nézői befogadás együttműködésében a tyúk tekintete nem anatómiai tény, hanem filmnyelvi konstrukció, amely az empátia lehetőségét teremti meg. Ez a választás rávilágít arra, hogy a mozgókép hatásmechanizmusa nem a valóság-hűségben, hanem a nézői jelentésképzésben rejlik.

9.6 Az érzelmi patchwork technikája

A nyersanyag önmagában nem hordoz érzelmet, csupán mozgást és reakciókat. Az érzelem a képek kombinációjából és ritmusából születik.

Miután a megfigyelés során elsajátítottam az állatszereplők viselkedési mintázatait, képes voltam létrehozni közöttük a kívánt kommunikációt és érzelmi viszonyokat a vágás során.

A valóságban és a nyersanyagban is, a főszereplők többnyire közömbösek voltak egymás iránt, de a vágás során a beállítások sorrendiségével és ritmusának megfelelő alakításával valóban kialakítható a nézőben, az időben és térben különböző felvételekből kreált, koherens érzelmek és bonyolult cselekményszálak egységes illúziója.

Kulesov így ír a montázsról: *„Képzeld el, hogy fogunk egy snittet, amelyben ragyogó színészek ragyogó díszletek között ragyogó jeleneteket játszanak el. Az operatőr nagyon jól vette filmre ezt a jelenetet. Megnéztük ezt a snittet a vásznon, és mit láttunk? Nagyon jó színészek élő fényképét, nagyon jó díszletek élő fényképét láttuk, egy nagyon szórakoztató jelenetet, egy érdekesen elgondolt szüzsét, remek fényképezést stb., de ezeknek az elemeknek egyikében sincs filmművészet. A film tehát olyasvalami, olyan fotografikus eszköz, amely mozgást rögzít; mindaz viszont, amiről szóltam, semmi közöst nem mutat a filmművészet, a film fogalmával. Látjuk, hogy itt nincs semmi olyan sajátos eljárás vagy eszköz, amely filmi hatást gyakorol a nézőre.*

¹⁸⁰ <https://metropolis.org.hu/miert-van-szuksege-okologiai-metaelmeletre>

A film hatásának alapvető eszköze, az az eszköz, amely csak a filmre jellemző, nem egyszerűen az adott snittek tartalmának megmutatása, hanem ezeknek a snitteknek a megszervezése egymás között, kombinációjuk, konstrukciójuk, vagyis a snittek viszonya, sorrendje, egymással való felcserélhetőségük. Ez hát a nézőre gyakorolt filmhatás alapvető eszköze. Nem annyira a snittek önmagában vett tartalma, mint inkább két, különböző tartalmú snitt összekapcsolódása, egyesítésük és váltakoztatásuk módja a lényeg.”¹⁸¹

A *Tyúk* vágási folyamatában a legnagyobb kihívást az jelentette, hogy az egymás iránt közömbös állatszereplők között a néző mégis emberi érzelmi kapcsolatokat (vágyat, féltékenységet, félelmet) érzékeljen.

Ezt a hatást az úgynevezett érzelmi patchwork technikával értem el, amely a kulesovi montázselvre épül, de kifejezetten az érzelmi asszociációk megteremtésére irányul.

Az „érzelmi patchwork” módszere a filmkészítés azon pontja, ahol az intuitív észlelés és a tudatos szerkesztés találkozik. A snittek jelentése nem önmagukban, hanem a közöttük létrejövő feszültségben és viszonyban jön létre. A *Tyúk* esetében ez azt jelenti, hogy az állati mozgások egymásra vágásával nemcsak történetet, hanem érzelmi dramaturgiát is létre lehetett hozni. E technika révén a vágás maga válik az empátia eszközévé, amely képes életre kelteni az élettelen, és kapcsolatot teremteni néző és szereplő között, még akkor is, ha a szereplő egy tyúk.



31. ábra: A *Tyúk* című film képkockája és az Avid Composer digitális vágó munkaállomás képernyőiről.

¹⁸¹ Kulesov: Lev: A montázs, mint a filmművészet alapja (<https://mek.oszk.hu/00100/00125/html/02.htm>), Utolsó letöltés: 2023.11.16.

10. Konklúzió - Összegzés

A filmvágás története a háttérben zajló alkotói folyamatok története. A vágó jelenléte nem a képként, hanem ritmusként, szerkezetként érhető nyomon. Ő szövi láthatatlanul a történet időbeli és érzelmi szövetét. A jelen disszertáció célja éppen ennek a láthatatlan tevékenységnek láthatóvá tétele volt. Annak a megmutatása, hogy a vágás nem csak technikai művelet, hanem önálló alkotói rendszer, a filmkészítés egyik legösszetettebb szegmense.

A kutatás középpontjában a vágói szubjektum állt, aki a film utómunkája során értelmező, dramaturgiai és szerkesztői feladatokat egyszerre végez. A vágó az, aki meghatározza, hogyan, milyen sorrendben váltakozzanak a jelenetek. Milyen tempóban haladjon a film, és hol kapjanak hangsúlyt a csendek, vagy éppen a hangok és a zenék. Ő teremti meg a film nézői univerzumát, ezzel irányítva a néző érzékelését, tudatát és érzelmeit. Mások anyagából dolgozva, a vágó az, aki az általa kialakított képstruktúra révén feltárja a film világának addig soha nem látott rétegeit.

A Patchwork-módszer egyszerre metaforája ennek a látásmódnak és gyakorlati megvalósulása. A mozaikszerű szerkesztés, a fragmentumokból építkező dramaturgia és a többszólamúság egyaránt a kortárs filmnyelv jellemzője, és egyben a vágói gondolkodás esszenciája. A patchwork nem töredezettséget jelent, hanem új rendet a káoszban, ahogyan Niels Pagh Andersen is írja: a történet sosem lineáris, hanem érzelmi és kognitív ritmusok szövete. A vágó a film szövetének alakítója, aki felismeri, hogy a film nem időbeli folyamat, hanem érzékelési tapasztalat, egy „élő” organizmus, amely minden döntéssel újra és újra mozgásba jön.

„Ha tudnánk, mit csinálunk, akkor nem neveznénk kutatásnak, igaz?”¹⁸² – Albert Einstein¹⁸³- megjegyzése szerint a kutatás folyamata elkerülhetetlenül együtt jár a bizonytalansággal és a kereséssel. Ezen alapelv tükrében a tudományos rendszerek szükségszerűen korlátozzák a valóság teljes megértését, mivel kategorizálnak és szűkítéseket alkalmaznak annak érdekében, hogy állítást fogalmazhassanak meg és azokról értekezessenek.

Ezzel szemben az indiai buddhista filozófiában a tetralemma¹⁸⁴, áll legközelebb a kutatásomba tárgyalt patchwork módszerhez, amely tan a különböző nézetek és perspektívák szintézisére törekszik.

¹⁸² If we knew what it was we were doing, it would not be called research, would it?” Albert Einstein
Forrás: <https://quotepark.com/hu/idezetek/2084178-albert-einstein-ha-tudnank-mit-csinalunk-akkor-nem-neveznenk-kut/> Utolsó letöltés: 2024.08.19.

¹⁸³ Albert Einstein: (1879-1955) német-amerikai elméleti fizikus

¹⁸⁴ Tetralemma: Buddhista érvelési tan. A négyrétű tagadás, a Catuskotī (szanszkrit), India logikai-episztemológiai filozófia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Tetralemma> Utolsó letöltés: 2021.06.03.

Nagarjuna¹⁸⁵, indiai filozófus, az érveléstan és a tetralemma mestere, négy lehetséges állítást vizsgál meg és utasít el egyben, ezzel rámutatva arra, hogy a hagyományos logikai és nyelvi struktúrák nem képesek teljesen megragadni a valóságot, amely túllép ezeken a kereteken.

A tetralemma modell adaptálása a patchwork módszerre a következőképpen alakul:

1. Tézis: A vágó munkája művészet.
2. Antitézis: A vágó munkája technikai szaktudás.
3. Konjunkció: A vágó munkája mindkettő együttesen.
4. Diszjunkció: Mindkettő és valami más is.

A filmvágás egyszerre művészet, technikai szaktudás és az vágó szubjektivitása által hozzáadott többlet kifejeződése. Komplex tudásanyagot igényel a filmírás, a vizuális történetmesélés, a színészet, a rendezés, a dramaturgia, a kameramunka, a filmhang és a filmzene területéről, valamint technológiai jártasságból és számos egyéb készség szintézisét.

Ez maga a több dimenziós patchwork- módszer.

A filmvágás, mint kreatív tevékenység, az évek során a filmkészítés egyik legfontosabb, ám sokáig alábecsült és gyakran háttérbe szorult, tevékenysége volt, napjainkban egyre inkább elismerik jelentőségüket. A vágás mára művészi szintre emelkedett, amely nemcsak a narratíva formálásában, hanem a néző érzelmi és intellektuális bevonásában is kulcsszerepet játszik. Kutatásom célja a vágói szerepkör mélyebb megértése és láthatóvá tétele, különösen a magyar vágók eddig kevésbé dokumentált hozzájárulásainak feltárása révén. Ez a tanulmány hozzájárul a vágói szakma oktatásának és elismerésének előmozdításához, valamint a vágók szerzői szerepének újragondolásához a filmkészítés folyamatában.

A disszertációban feltárt történeti és elméleti rétegek (az orosz montázselméletektől a modern kognitív filmelméletekig) azt mutatják, hogy a vágás nem csak képek összeillesztése, hanem jelentésképzés. Eisenstein „képejt”-metaforája, Kulesov pszichológiai hatásmechanizmusa és Pearlman intuitív ritmusfelfogása ugyanannak a felismerésnek különböző vetületei. A filmben a gondolat nem a képekben van, hanem a képek közötti kapcsolatokban születik meg. Ebben a képek közötti láthatatlan mezőben válik a vágó valódi szerzővé. Az ő szerzőitere mindaz, ami a képek között történik. Ebben a térben dől el, hogy milyen tempóban halad a film, hogyan épül fel a gondolati íve, és miként hat a nézőre.

¹⁸⁵ Nagarjuna (c.150- c.250 CE): Buddhista filozófus, a Madhjamaka iskola mestere.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Nagarjuna> Utolsó letöltés: 2024.08.19.

A vágó a film első nézője, aki először látja egyben az anyagot, és ő az, aki végleges formába szerkeszti a történetet, hogy film lehessen belőle. Ő az, aki a káoszból történetet, a véletlenből struktúrát, a nyersanyagból élményt hoz létre.

A magyar vágói hagyomány történetének feltárása során világossá vált, hogy az a tény, hogy a vágók ritkán beszélnek a saját munkájukról, nemcsak dokumentációs hiányt jelent, hanem identitáskérdéseket is felvet. A vágói önképünk szempontjából is lényeges probléma. A mesterek (Morell Mihály, Zákonyi Sándor, Sellő Hajnal) munkássága a szakmai emlékezet részévé vált, de írásban alig hagytak nyomot. A mester-tanítvány viszony szóbeli, anekdotikus tudásátadásra épült, s így a vágói tudás generációk között mindig is „patchwork”-szerűen, töredékesen öröklődött. Ez a dolgozat ennek az örökségnek is emléket állít. Egy vágói szemlélet jelenik meg benne, aki a hiányból dolgozik, és a töredékekből alkot egészet.

A vágó szerepe nem csak egy szakmai pozíció, hanem alkotói létforma. A vágó nemcsak a film képeit szerkeszti, hanem a saját önképét is újrendezi minden egyes munkával. Minden döntés, egy elvágott pillantás, egy hosszabban tartott csend, egy ritmusváltás, önreflexió is egyben. Párbeszéd a világgal és önmagunkkal. A film ritmusát és formáját az észlelés és az intuíció, a logika és az ösztön, a rend és a káosz folyamatos dialektikája alakítja.

A kutatás tapasztalatai azt is megmutatták, hogy a filmvágás bármennyire is technikai médiumhoz kötődik végsősoron emberi interakció marad. Az algoritmusok és mesterséges intelligencia korában is a vágó az, aki érzel, dönt, reagál, és érzékenységgel képes új jelentéseket teremteni. A vágás az emberi jelenlét egyik utolsó szerepe a digitális képkorszakban.

Ez a disszertáció nem egy zárt rendszer, hanem nyitott konstrukció. A „patchwork” maga is a folytathatóság elvén alapszik. A vágásban minden döntés ideiglenes, minden szerkezet újraszervezhető, és minden film újraírható. Ugyanez érvényes a gondolkodásra is. A vágói reflexiók csak akkor maradnak élők, ha folytatódnak, ha új vágók, új nézőpontok, új tapasztalatok szövik tovább.

A jövő feladata tehát kettős. Egyrészt a vágói tudás rendszerezése, a szakmai breviárium megalkotása, amely méltóképpen dokumentálja a magyar filmvágás történetét. Másrészt a vágói önreflexió kultúrájának erősítése, hogy a láthatatlan alkotótárs végre láthatóvá váljon. A film, amely az érzések és gondolatok legplasztikusabb kifejezője, csak akkor marad élő művészet, ha a vágás is annak tekinthető. Egy érző, gondolkodó, teremtő aktusnak.

11. Köszönetnyilvánítás

Köszönöm mesteremnek Sellő Hajnalnak, aki akkor is bízott bennem, amikor senki más nem.

Családomnak.

Mindazoknak, akikkel együtt dolgozhattam, tanulhattam tőlük, az alkotótársaimnak: Pálfi György, Ruttkay Zsófia, Dávid Attila, Hajdu Szabolcs, Bereczki Csaba, Tudor Giurgiu, Rózsa János, Stuart Gazzard, Berger József, Szabó István, Jerzy Skolimowski, Jancsó Dávid, Kántor László, Zányi Tamás, Balázs Gábor, Székely Tamás, Cseke Eszter, Takács András.

Köszönetet mondok barátaimnak, akik támogattak, motiváltak és nem hagyták, hogy feladjam: Kincses Réka, Berecz Ágnes, Faur Anna, Venczel Júlia, Szabó Ágnes, Bereczki Csaba, Jakob Wehrmann, Kallus György, Fekete Ibolya, Richter Nóra, Szórád Máté, Puskás György, Molnár Attila.

Köszönetet mondok a tanárainak és a tanítványaimnak, akiktől sokat tanultam. Témavezetőmnek: Kollányi Tamásnak, valamint a Doktori Iskola tanárainak: Stóhr Lórántnak, Jákfalvi Magdolnának, Almási Tamásnak, Karsai Györgynek, Báron Györgynek.

Hálával gondolok Sziopisz Marira, aki fájóan hiányzik.

12. Mellékletek

1. Melléklet: - Az úr hangja – vágói MESTERMUNKA, megtekintő linkje

Az értekezésben bemutatásra került Pálfi György rendezésében készült **Az úr hangja** – vágói MESTERMUNKA című alkotás, megtekintő az alábbi linkje:

<https://www.youtube.com/watch?v=UiV1hvcWqU0>

Utolsó megtekintés: 2025.0210.

2. Melléklet: A vágás alapszabályai Bobbie O'Steen szerint

Bobbie O'Steen: *The Invisible Cut - How Editors Make Movie Magic* szakkönyv, Making the Invisible Cut, 9-13.

A vágó szakmába az évtizedek alatt kiforrott, széleskörben elfogadott és gyakran használt alapelvek felsorolása a teljesség igénye nélkül:

(Bevezető 7. oldal., 11. lábszámú melléklete)

„Although it's often necessary to be flexible when working with the director, here is some advice to keep you, the editor on track as you master the art of editing:

Concentration is the name of the game:

Because you have to be totally immersed in the film when you cut, getting organized is necessary first step to keeping in your head clear.

Tell the story and get the good stuff.

This seems to be obvious, but if you keep that line in the back of your mind like a mantra, it will help you. stay on course. Think of it like telling a good joke, where your timing must be just right, and you must know when to wrap it up.

Every story has a beginning, a middle, and an end. Know what's expected in each section.

Beginning: Open impact: You've got about ten minutes before the audience judges you.

Middle: You must keep audience caring while you keep the story moving.

End: No matter how much the audience has like the movie so far, if the ending doesn't work, your dead. You must find delicate balance with the ending: you should try to make it believable and emotionally satisfying without its being overly predictable.

Movie first, scene second, moment third:

That should be the order of importance whenever a cut is made. Each has to be justified by how well it serves the movie. You can't hold onto a scene or moment just because you or the director falls in love with a showy piece or something that has personal meaning. The editor should be less susceptible to such ego-driven choices.

As long as it's working, don't cut.

Appreciate the values on screen, trust the moment.

Always cut for a reason.

Cut for new information or an emotion. Editors have a tendency to over-cut, often to get noticed.

The moment you peak – cut!

Don't be on the nose, be barely ahead of the audience. Always leave the wanting more.

Never cut for a line, only for the reaction.

If the audience knows the character is saying and there 're not going to get more information from seeing that character, cut to someone else who reveals more.

What moves and makes noise attracts attention.

Keep this in your mind whenever you need to use sleight-of-hand to distract the audience.

Avoid boring the audience. It 's the editor worst sin. Not only will moviegoers 'mind wander, but so will their eyes. As a result, they 'Will notice more mistakes and problems.

Avoid repetition.

Not only with storytelling, but also with visuals. If you have to cut back to the same 's shot again for some reason, make it shorter every time, since you 're not giving the audience new information.

Avoid confusion.

This is especially true about the audience 's sense of placement. Try to establish the geography of the actor or objects as quickly as possible and then if new actors enter, reestablish them in relation to the other actors.

Look at the movie as a series of arcs.

Both in individual scenes and in the movie overall, you start as one level, build to a climax, then have to lower the intensity and start all over again, because there 's nowhere else to go. If you stay at one level, the movie won 't sustain interest, even if it 's all noise and drama. What makes a film interesting is how you structure the highs and lows.

Trust the quiet moments.

Silence and stillness are usually more powerful than their opposite. Editing is often about pausing, watching, and waiting. In the quiet of a dialogue scene, you can create as much suspense as you can in a car chase.

Cut in motion, whenever possible.

Individual shots and entire scene should, if possible, begin and end with continuous motion, because those transitions make the cuts appear seamless and keep the momentum going.

Initially, cut longer rather than shorter.

It 's easier to trim down than to add more.

Keep tracking the emotional impact.

Cut for the actor 's eye or for any other subtle expression that reveals the heart. The slightest change in expression can show depth of feeling.

Figure out how to correct what 's wrong without hurting what 's good.

A change has a domino effect on the values and impact of the film around it.

Don't presume anything until it's all put together.

A scene that may have been powerful on its own can fail to work with what comes before and after. A more subtle version – or no scene at all – may make the movie play better.

Never say never and never give up.

You should try everything, even making cuts that, logically, should not work. There are so many happy accidents and welcome surprises. Besides, you can always undo what you've tried.

Surprise them.

Keeping the audience on edge and off center sustains interest.

Rules are ment to be broken.

Eventually knowledge and experience will help you know how far to push the limits and give you the nerve to follow through on whatever bold choice you make. After all, only after Picasso had the skills and training to depict the human body realistically did, he has the guts to paint it all cockeyed!

If you want to shake up the audience, do it for a reason.

A cut that's meant to be obvious and have a visual punch should still serve a purpose.

Editing is about thinking, not cutting.

Don't jump the gun: sit back and ponder your choices before you act.

The best cut is the one you never see.

The invisible one that pulls the audience along without their knowing it.

The art of editing is the art of trickery.

Don't remind the audience of the mechanics of moviemaking. Make them believe in the magic.,,

3. Melléklet: A dolgozatban tárgyalt filmek - esettanulmányok előzetesei

Utolsó letöltés: 2025.02.10.

1. Hajdú Szabolcs: Macerás ügyek.

<https://www.youtube.com/watch?v=zKBJQzSRH7A>

2. Pálfi György: Az Úr hangja.

<https://www.youtube.com/watch?v=nAyWTBqa9qg>

3. Pálfi György: Mindörökké.

<https://www.youtube.com/watch?v=VyUNnpMS4jM>

4. Pálfi György: Final Cut – Hölgyeim és Uraim.

<https://www.youtube.com/watch?v=g6j5TuDI2pI>

4. Melléklet: Pálfi György Az úr hangja – vágói mestermunka forgatókönyve

Írta: Pálfi György és Ruttkay Zsófia

AZ ÚR HANGAJA

Színes, magyar film

forgatókönyv - részlet

BELSŐ, REPÜLŐGÉP, NAPPAL

Felhöket látunk és a repülőgép szárnyát. Egy férfihang hallatszik közvetlen közlelről.

PÉTER: Na mit szólsz? Közeledünk.

Péter besvenkel az utastérbe. Jobbra tőle egy késő-huszonéves, borostás és kövérkés fickó (Bálint) félig eldőlve, nyitott szájjal alszik az ülésen, tőle jobbra egy harmincas férfi, vastagkeretes szemüvegben, bézbólsapkában (Ricsi) felnéz az újságjából (San Francisco Chronicle), és Péterre – a kamerába – bámul.

RICSI

Mondtál valamit?

PÉTER

Ja, nem, semmit.

RICSI

Most repülsz először vagy mi van?

PÉTER

Nem, miért?

RICSI

Hát hogy veszed.

PÉTER

Csak felveszem és kész. Transzatlantin még nem voltam.

Az egyik stewardess feltűnik a kocsijával.

STEWARDESS

Coffee, sandwiches?

RICSI

Egy kávét kérek. (angol)

PÉTER

Kérhetek még egy szendvicset?

STEWARDESS

Természetesen, uram. De ez sajnos már nincs benne a jegy árában.

PÉTER

Ó. Akkor inkább nem kérem.

STEWARDESS

Rendben. Egy kávét esetleg?

PÉTER

Nem, semmit, köszönöm.

A stewardess továbbcsoszog a kocsijával. Ricsi beleszürcsöl a kávéjába és Péterre sandít, majd elnéz.

BELSŐ, SZÁLLODAI SZOBA, ESTE

A kamera körbesvenkel egy szobán, majd Péter arca tűnik fel a képen.

PÉTER

Na ez a szobám. Mondjuk Ricsi azt ígérte, hogy ilyen rezgős ágy lesz, de nincs, ez van. Tudod, amibe be kell dobni aprót, és akkor rezegni kezd. Na mindegy. Az út jó volt, hoztak szendvicseket. Eltettem neked két műanyag kést. Ricsi egyébként teljesen túl van pörögve. Holnapra is leszervezett egy csomó találkozót. Fogunk csinálni egy riportot a pentagonos nővel is. Közben elkezdtem tudakolni, hogy hol lakik a közös ismerős. Még nem mondtak semmit, de rajta vagyok az ügyön. Elvileg vele is fogunk interjút csinálni, szóval nyugodtan erőltethetem a témát. Hamar meglesz, meglátod. Na. Most megyek zuhanyozni. Szia.

KÜLSŐ, NAPPAL

Két elegáns asszony nézegeti a kirakatokat egy San Francisco-i boltsoron. A kamera ki-majd bezoomol.

PÉTER

Ez a felesége. Már ő. Nem a barna, hanem a szőke. Korábban ő is fizikus volt, most egy Waldorf iskola igazgatója. És van egy ilyen cégérgéskészítő cége, de szerintem az csak hobbi. Ilyen feliratokat készítenek cégekhez, de állítólag semmilyen megrendelésük sincs. Nyugdíjas már, de azért heti három napot még bejár dolgozni az iskolába.

Az elegáns nő nagyot nevet barátnője egyik viccén.

KÜLSŐ, EGYETEMI CAMPUS, NAPPAL

Péter egy szőke, egyetemista fiúról készít felvételeket.

A megfigyelt fiú norvégmintás pulcsiban, széles mosollyal, hóna alá jegyzeteket fogva csacsog a csoporttársaival egy egyetemi campuson.

PÉTER

Ő a fia. Chrisnek hívják. Politológia és színháztudomány szakos. És az egyetemi színházban színészkedik. Biztos szeretik a csajok.

KÜLSŐ, HOGARTH LAKÁSA, NAPPAL

A kamera egy elegáns külvárosi házat vesz kívülről.

PÉTER

Ez a háza. Jó, mi? Tud ez valamit.

A kamera egy út másik végéről fixírozza a kúriát. Szép lassú svenkben mutatja, amit mutatni tud. Aztán besvenkel az egyik szobába, de nem sok minden látszik.

PÉTER

Két szintes, kábé tíz szobája lehet. Három kocsi van.

Az ablakban egy takarító jelenik meg. Kinyitja az ablakot, majd mosni kezdi. A fenti ablakból ekkor egy lány néz ki.

PÉTER

Hoppá.

A lány lustán, álmosan kémlel ki az ablakon, cigarettára gyújt. Haja kócos, pólója gyűrött. Észreveszi az alsó szinten ablakot mosó takarítónőt és odakiabál neki. Nem halljuk, hogy mit. A takarítónő mosolyogva üdvözli, összeintegetnek. A lány eltűnik az ablakban, majd a takarító is eltűnik, és kiszvartatva együtt bukkannak föl egy másik ablakban: már a takarítónő is cigit tart a kezében, és a most ébredt lány ad neki tüzet.

PÉTER

Ez biztos a lánya. Egész jó csaj. Kicsit hasonlít rád, nem? Innen úgy tűnik. Most nem hülyéskedek, komolyan mondom.

KÜLSŐ, HOGARTH HÁZA, NAPPAL

Péter ott áll a kerítésénél. A kamerába néz.

PÉTER

Na. Kicsit izgulok.

Péter becsönget. Sokáig nem jön válasz, Péter becsönget megint. Közben idétlenül belevigyorog a kamerájába. Valaki felveszi a kaputelefont, de nem szól bele.

PÉTER

Haló.

Semmi válasz.

PÉTER

Haló, jó reggelt.

HANG

Miben segíthetek?

PÉTER

Hogarth úrhoz jöttem.

HANG

Megbeszélték?

PÉTER

Hát nem egészen, de...

HANG

Előbb be kell jelentkeznie, ha Hogarth úrral szeretne beszélni.

PÉTER

Értem.

HANG

Feltételezem, ön egy újságíró.

PÉTER

Ó, nem, nem vagyok újságíró.

HANG

Miért van önnél egy kamera akkor?

PÉTER

Ez csak a kamerám. A tévénél dolgozom, de nem ezért...

HANG

Lépjen kapcsolatba Hogarth úr ügyvédjével és ő segít majd időpontot egyeztetni. További szép napot!

A kaputelefon kikapcsol.

PÉTER

De esetleg...francba. Na hát, tessék.

Péter a kamerába néz, és méltatlankodó gesztust tesz a maradék kezével.

BELSŐ, BÉRELT AUTÓ, NAPPAL

Péter akkor kapcsolja be a kamerát, amikor Hogarth házából kifordul egy fekete Chrysler. Péter a kamerát a kesztyűtartóra helyezi. Aztán gázt ad. Persze olyan lendülettel, hogy a kamera rögvest leesik, és már vezetés közben kell visszahelyeznie a kesztyűtartóra.

PÉTER

Bazmeg.

Nem látjuk, de érezzük: Péter valahogy megpróbálja rögzíteni a kamerát, de nem nagyon sikerül, mert közben a forgalomra is figyelnie kell – majdnem át is sodródik egy pillanatra a szembejövő sávba. Visszarántja a kormányt. De ekkor ráhúzza a sajátját egy kamion. Péter dudál.

PÉTER

Az apád úristenit, te! Majom!

Végül egyenesbe állítja kocsit, megigazítja a kamerát. Valahogy csak megáll a kamera a helyén. Az utat látjuk. A fekete Chrysler már néhány sorral előrébb van. A forgalom nagy, Péter erős gázzal igyekszik utolérni az autót.

PÉTER

Két órát vártam rá. Ricsi meg fog ölni ezért.

A Chrysler méltóságteljesen sietős tempóban kerülgeti az autókat a soksávú úton. Péter nagy gázzal, ügyetlen előzésekkel, idegesen követi.

PÉTER

Egész nap otthon ült. Egy luxusnyugdíjas ez az ember. Semmi dolga. Most bezzeg adja neki. Úgy értem, a sofőr adja neki.

Hogarth fekete Chyaslere hatalmas kanyart vesz, Péter igyekszik követni. Hosszan kanyarognak egymást követve.

PÉTER

Közben próbáltuk elérni a stábbal is. Ricsi pont engem bízott meg azzal, hogy szervezzek le egy randevút. De persze teljesen reménytelen. Lényegében nem lehet elérni. Valószínűleg nagyon elege lehet az egész ügyből. Biztos felidegelte ez a Trex miatti felhajtás. Talán ezért lett ilyen remete.

A Chrysler megáll egy utcánál.

PÉTER

Hoppá.

Péter szintén lekanyarodik. Hogarth kilép a kocsiból, és egy épület felé indul. Péter kirakja az elakadás jelzőt, és kiugrik a kocsiból, a bekapcsolt kamerát a táskába vágja, aztán rögtön Hogarth után siet. Vadul dudálnak rá az utcáról.

PÉTER

Mr. Hogarth!

Hogarth korát cáfoló lendülettel lépked az épület felé, és konokul előre néz.

PÉTER

Uram!

Hogarth csak megy tovább.

PÉTER

Hogarth úr, én Magyarországról jöttem és feltétlenül beszélnem kell magával.

Hogarth egy pillanatra hátrafordul, de aztán, amikor meglátja, hogy ki lohol mögötte, még inkább megszorítja lépteit, és gyorsan bemegy az épületbe. Pétert megállítja a biztonsági őr.

BIZTONSÁGI ŐR

Miben segíthetek uram?

Péter még utánakiált Hogarthnak.

PÉTER

Hogarth úr!

Hogarth visszafordul, odamegy hozzá, és magyarul szólítja meg.

HOGARTH

Uram, ne haragudjon rám, de a napokban nem akarok beszélni sem az amerikai, sem a magyar sajtó munkatársaival. Kérem, legyen megértéssel.

Azzal Hogarth elmegey. Péter szótlanul bámul utána

BELSŐ, PÉTER SZOBÁJA, ESTE

Péter most kapcsolja be a kamerát a szobájában. Leteszi az asztalra és beül egy székbe. A szobában meglehetősen rendetlenség alakult ki azóta, hogy utoljára láttuk. Péter egy Budweiser sört tart a kezében.

PÉTER

Szia. Na. Remélem, megkaptad a cuccokat.

Péter belekortyol a sörében.

PÉTER

Budweiser, látod? Viszek haza majd. Van itt ilyen San Francisco Liberty Ale is. Azt mondják, az a tuti helyi sör, de szerintem ez sokkal jobb. Na, de az van, hogy felhívtam a titkárját. Több napig kellett próbálkozni persze. Aztán meghallgatta, hogy mit akarok, és végül azt mondta, hogy visszahív. Persze azóta is hív.

Péter megint iszik.

PÉTER

A levelekre csak auto-reply érkezik. Semmire sem válaszolt eddig. Szóval nem tudom mi legyen, Majd írd meg. Én tényleg nem akarok erőszakoskodni ezzel az emberrel. Közben Ricsi állandóan ugráztat. Ha tíz percet kések, teljesen ki van akadva. Mintha ő találta volna ki ezt az egészet. De mindegy. Azért a doksival elég jól haladunk. Otthon mi a helyzet? Anyu jól van? Írd meg. Irmát is üdvözlöm. Küldhetnél valami képet vagy ilyesmit rólatok. Na. Szia.

KÜLSŐ, SAN FRANCISCO-i ÁLLAMI EGYETEM, NAPPAL

Péter bekapcsolja a kamerát. Tucatnyi újságíró lézeng az egyetem bejárata előtt. Péter maga felé fordítja a kamerát.

PÉTER

Itt se fogom tudni elkapni, ez már látszik. Ezek a hiénák is őt várják.

Péter az egyetem felé irányítja a kamerát.

PÉTER

Valami konferencia lesz. Itt is tanít az öreg. De már emeritus professzor. Körülbelül akkor jön be, ha a kedve úgy tartja.

Péter egy ideig még kamerázza az unatkozva várakozó újságírókat.

PÉTER

Na jó.

KÜLSŐ, SAN FRANCISCO-i ÁLLAMI EGYETEM, NAPPAL

Péter hirtelen kapcsolja a be a kamerát, ami ide-oda dülöngél – mert közben Péter is rohan. Hogarth megérkezett. Az újságírók mindegyike a nyakába ugrik.

ÚJSÁGÍRÓ

Mr. Hogarth!

ÚJSÁGÍRÓ 2

Mr. Hogarth, mit szól a vádakhoz?

Hogarth mellett egy kísérő testével védi őt a rárohanó újságíróktól.

KÍSÉRŐ

Mr. Hogarth egy sajtótájékoztatón fog válaszolni Önöknek.

ÚJSÁGÍRÓ

Felelősnek érzi magát a balesetekért?

KÍSÉRŐ

Kérem, engedjék át Mr. Hogarthot.

Hogarth bejut az ajtón. Péter tétován kiált utána.

PÉTER

Misztter Hogarth!

BELSŐ, SAN FRANCISCO-i ÁLLAMI EGYETEM, NAPPAL

Péter a kamerát Hogarth-ra irányítja, aki egy pódiumon beszél. Előtte kinyomtatott szöveg hever – feltehetően előadásának vázlata –, de Hogarth egy pillanatra sem néz rá: nyugodt, mély hangon, eleven modorban beszél közvetlenül a hallgatóságának.

HOGARTH

A fizika Nyugaton nem véletlenül lett „az empiria királynője”. A nyugati kultúra, a kereszténység jóvoltából, a bűn kultúrája. A bűnbeesés - és az első bűn szexuális természetű volt! - az ember egész személyiségét lefoglalta a jóvátevés szolgálatára, ebből különféle szublimációk adódnak, élükön a megismerés gyakorlatával.

Ebben az értelemben a kereszténység kedvezett az empiriának, bár persze öntudatlanul: lehetőséget nyitott előtte, megadta neki a fejlődés esélyét. A Keletet, a keleti kultúrákat

viszont a Szégyen jellemzi, mint központi kategória, az ember helytelen viselkedése ott nem „bűnös” a keresztény értelemben, hanem legfeljebb szégyenletes, főleg külső értelemben, a viselkedési formák szempontjából. A Szégyen kategóriája tehát mintegy a lelken kívülre helyezi az embert, a ceremóniák birodalmába. Az empiriának egyszerűen nincs helye, minden esélyétől megfosztja az anyagi tevékenységek leértékelése: az ösztönök szublimálása helyett „ceremonializálása” jelenik meg, a bujaság már nem „az ember bűnbeesése”, hanem szépen elkülönítik a személyiségtől, legálisan levezetik

a megfelelő formák csatornáin keresztül. A Bűn és a Kegyelem helyére a Szégyen lép, és elkerülésének taktikái.

BELSŐ, SAN FRANCISCO-i ÁLLAMI EGYETEM, NAPPAL

Péter kamerája azt rögzíti, ahogy két újságíró próbálkozik bejutni az egyetem egyik termében, ahol a konferencia résztvevői fogadáson vesznek részt. A biztonsági őrök elhajtják őket. Péter a táskájába teszi a kamerát, majd az örökhöz lép.

PÉTER

Elnézést, bemehetek?

BIZTONSÁGI ŐR

Ez egy zártkörű fogadás. Újságírók nem mehetnek be.

PÉTER

Én Hogarth professzor úr fia vagyok.

A biztonsági őrök összenéznek. Péter látja rajtuk a tanácstalanságot.

PÉTER

Most azt akarják, hogy igazoljam magam?

Péter a táskájában kezd matatni.

BIZTONSÁGI

Hagyja, menjen csak.

PÉTER

Köszönöm.

Péter bemegy a terembe, ahol igazán úri hangulatú fogadás folyik: középkorú és idős tudósok (többnyire férfiak) illedelmes modorban zümmögnek a salátástálak körül. Péter előveszi a kameráját és szép lassan körbesvenkel. Egy szemüveges nő – alighanem a konferencia egyik szervezője lehet – észreveszi, és gyanakvó tekintettel kezdi figyelni a tevékenységét. Láthatóan meg is kérdi a szomszédját, hogy tudja-e, kicsoda ez a kamerás férfi, de az csak megvonja a vállát. Péter közben udvariasan köszönget és Hogarthot keresi a tömegben. De az öreg professzor nem látható sehol. Aztán egyszercsak valaki hátulról megkocogtatja a vállát

SZEMÜVEGES ASSZONY

Elnézést, keres valakit?

PÉTER

Igen, Hogarth professzor urat keresem.

SZEMÜVEGES ASSZONY

Ó. Újságíró talán?

PÉTER

Nem, a fia vagyok.

Az asszony a biztonsági őrokre sandít, aztán vissza Péterre.

SZEMÜVEGES ASSZONY

Jó, szólok neki. Várjon itt.

A méltóságteljes tudósasszony átvág a tömegen és a terem távolabbi részében álldogáló, felettébb népes társasághoz megy, amelynek egyértelműen Hogarth a középpontja. A professzor úr éppen valami felettébb szellemeset mondhatott, mert az egész társaság felnevet rajta kívül. Az asszony ekkor lép Hogarthoz. Látszik, hogy Péter felé mutat. Hogarth némileg értetlen arcot vág, de aztán bólint és elindul a terem bejárata felé. Péter kamerája végig követi a közeledését, de amikor Hogarth már egész közel ér, akkor – talán zavarában – hátrébb lép. Hogarth egyenesen odalép hozzá, furcsálkodva méri végig, majd arca azonnal rosszálló, sötét kifejezést vesz föl.

HOGARTH

Maga kicsoda?

Péter zavarban van, de azért a kamerát továbbra is ráfogja az elegáns professzorra.

PÉTER

Péter vagyok. (magyarul)

HOGARTH

Mit akar? (angolul)

PÉTER

Beszélni szeretnék Önnel. (magyarul)

HOGARTH

Tessék? (angolul)

PÉTER

Beszélni szeretnék Önnel. (angolul és innen angolul tovább)

HOGARTH

Maga újságíró?

Ezt Hogarth érezhető undorral kérdezi.

PÉTER

Hát, egy televíziónak dolgozom, de ...

HOGARTH

Kérem, azonnal távozzon.

Azzal Hogarth sarkon fordul és rögtön a biztonsági őrokhöz lép, akik pedig két gyors lépéssel Péter mellett teremnek, és a lehetőségekhez képest udvarias mozdulatokkal, de azért igen határozottan kitessekkelik a teremből.

BIZTONSÁGI ŐR

Sajnos távoznia kell.

PÉTER

Megértettem.

Az őr egészen az egyetem bejáratáig kíséri, majd rácsukja az ajtót.

BELSŐ, PÉTER SZOBÁJA, NAPPAL

Péter azt a képsort nézi újra, amely azt rögzíti, mikor az apja meglátta őt a teremben.

BELSŐ, PÉTER SZOBÁJA, NAPPAL

Skype-beszélgetést látunk. Péter egy rántott halas szendvicset eszik, miközben elfogadja a skype-hívást a képernyőn villogó Hívás fogadása gomb megnyomásával. A képernyő – és a filmvászon - felületén főleg Zsolt feje látható. Péter a jobb felső sarokban van.

PÉTER

Hé. Zsolti. Itt vagy?

Zsolt (betegesen sovány, izomsorvadásban szenvedő fiú) furcsa, slájmós hangon beszél.

ZSOLT

Szia. Itt vagyok.

PÉTER

Hallasz?

ZSOLT

Hallak, hallak.

Zsolt hallgat.

PÉTER

Figyelj, elegendem van. Én nem akarom ezt.

ZSOLT

Hogyhogy nem akarsz?

PÉTER

Nagyon ciki ez az egész. Láthatóan nem akar velem beszélni.

ZSOLT

Nem erről van szó.

PÉTER

Én nem akarom zaklatni ezt az embert. Elegendem van. Hagyjuk abba ezt.

ZSOLT

Nem volt valami ügyes dolog azt mondani neki, hogy újságíró vagy.

PÉTER

Zavarban voltam. Érthető, nem?

ZSOLT

Értem, de ha odamész hozzá magyarul és elmondod azt a két mondatot, amit el kell mondani, akkor nem így reagált volna.

PÉTER

De hát le akar koptatni, nem látod? Megmondta neki a nő, hogy a fia keresi és erre így reagált!

ZSOLT

Nyilván gyanakvó, és nem is gondol arra, hogy te tényleg a fia vagy.

PÉTER

Vagy éppen emiatt gyanakvó.

ZSOLT

Az is lehet. De akkor viszont annál inkább ki kell kérdezni.

PÉTER

Nem érdekel. Hagyjuk békén. Ki akarok szállni.

ZSOLT

Ne csináld ezt.

Péter hallgat.

ZSOLT

Várj, idehozom a töltőt.

Látjuk, ahogy Zsolt kimegy a képből és elindul hátra. Most derül ki, hogy Zsolt tolókosiban van.

PÉTER

De mi legyen? A levelekre se reagál.

Zsolt a tolókosiban visszajön az asztalhoz. Láthatóan a tolókosiját is nehezen mozgatja.

ZSOLT

Ezt a címét feltehetően a titkárnője olvassa.

PÉTER

Az interjút pedig visszautasította.

ZSOLT

Paranoid. A botrány miatt. Ez szerintem érthető.

PÉTER

Három hét múlva vissza kell jönnünk.

ZSOLT

Tudom. Nem baj. Van egy ötletem.

BELSŐ, EGYETEMI SZÍNPAD TERME, NAPPAL

Péter a közönségben kamerázik. Egy kis egyetemi kamarateremben vagyunk, ami zsúfolásig teli. A színpadon Chris és néhány kölyök vadnyugati jelmezben adják elő az Üldözők című film történetét. Chris játssza Ethan-t, az indiánok által elrabolt unokahúg után vadászó férfit, aki a film végén – és most ezt látjuk – felkapja az unokahúgot, majd ölébe kapja, és azt mondja neki.

CHRIS

Menjünk haza, Debbie.

A közönségben nagy ováció hallható. Péter lelkesen rögzíti a tapsoló közönséget.

BELSŐ, EGYETEMI AULA, ESTE

A kamera Péter táskájába van csúsztatva. A háttérből lelkes rajongói kommentárok hangoznak el.

ISMERETLEN

Tök jól megoldottátok az időmúlásokat is.

ISMERETLEN 2

Mondjuk Fekete sólymot elfelejtetted megskalpolni, de mindegy.

CHRIS

Basszus, tényleg nem skalpoltam meg.

Péter hirtelen odalép a többiekhez.

PÉTER

Chris. Heló, Chris. Peter vagyok.

CHRIS

Heló.

ISMERETLEN

Ez ki?

ISMERETLEN 2

Szia, én John vagyok.

PÉTER

Szia, Péter. Én vagyok az Chris, aki írta a levelet. Tegnap válaszoltál.

CHRIS

Ja, Péter. Persze. Bocs, fiúk, beszélnem kell egy kicsit Peterrel.

BELSŐ, DINER, ESTE

Péter bekapcsolja a kamerát.

PÉTER

Biztos, hogy nem baj?

Lerakja az asztalra.

CHRIS

Hát, ha ez fontos.

PÉTER

Zsolt kért meg rá.

CHRIS

Zsolt a testvéred.

PÉTER

Igen.

Péter pakolászni kezd. Kivesz a táskájából egy régi képet Hogarthról.

PÉTER

Igazából Zsolt a testvérünk.

CHRIS

Hogyan?

Péter odaadja a képet Chrisnek.

PÉTER

Nézd. Ez itt az apád 31 éve. Ő pedig az anyám. Budapesten vannak.

CHRIS

Ez az apád?

PÉTER

Igen, ez Peter Hogarth.

CHRIS

Tényleg ő az.

BELSŐ, DINER, ESTE

Chris fogja a kezében a kamerát, most kapcsolja be.

CHRIS

Szia Zsolt, én Chris vagyok, most tudtam meg, hogy létezel, szóval nem sok mindent tudok mondani. Remélem, jól vagy és hamarosan személyesen is találkozunk, üdvözlét innen San Franciscóból.

Chris visszaadja a kamerát Péternek.

CHRIS

Ennyi elég?

PÉTER

Persze. Tényleg csak azt szerettem volna, ha így szemtől szembe talákoztatok. Illetve hát Zsolt szerette volna. Nagyon fog örülni.

CHRIS

De ő miért nem tudott jönni?

PÉTER

Hát.

Péter kikapcsolja a kamerát.

BELSŐ, CHRIS KOCSIJA, NAPPAL

Péter lelkesen kameráztat a kocsiából.

CHRIS

Mindjárt ott vagyunk.

PÉTER

Tudom.

CHRIS

Szóval voltál már itt?

PÉTER

Ja, csak láttam a címet.

CHRIS

Na, nézd, ki is jöttek.

Hogarth és felesége, Camille állnak a bejáratnál, Camille már távolról integet felénk. Mikor megáll a kocsis, tisztán látható: Hogarth szélesen vigyorog. Chris kiszáll, Péter pedig leengedi és a bal kezébe fogja a kamerát, hogy kezet tudjon fogni a hozzá odalépő Camillel. A kamera a földet mutatja, csak a hangokat halljuk.

CAMILLE

Hi!

PÉTER

Hi!

CAMILLE

Úgy örülök, hogy találkozunk.

Hogarth továbbra is kitaróan vigyorog – ezt persze alig látjuk a kaszáló kamerából –, majd fogja magát és odalép Péterhez, kezet ráznak, majd szelíden, némileg távolságtartóan, de azért pajtáskodva megöleli.

HOGARTH

Mért mondtad, hogy újságíró vagy? Az Isten szerelmére, Péter.

PÉTER

Nem tudtam mit mondani. Nem volt megfelelő alkalom.

CAMILLE

Gyertek, menjünk be enni.

Péter felveszi a kameráját. És hirtelen elkezd rögzíteni az eseményeket.

PÉTER

Ne haragudjatok, de megígértem Zsoltnak, hogy ezeket a pillanatokot is felveszem. Annyira szívesen itt lenne a helyemben. Nagyon boldog lesz, ha megnézi majd ezeket.

Camille és Hogarth tovább mosolyognak, sőt, a kamera kedvéért összekapaszkodnak, mintha Péter egy közös fotót akart volna készíteni róluk – holott semmi ilyesmit nem mondott. Odahívják Christ is, aki szintén belevigyorog a kamerába.

CHRIS

Szia Zsolt!

CAMILLE

Hi Zsolt!

HOGARTH

Hi Zsolt!

PÉTER

Ó, nagyon fog örülni.

Chris hirtelen kilép a képből és odalép Péterhez.

CHRIS

Add ide, na.

Péter bambán odaadja.

CHRIS

Állj oda te is.

Camille integet Péternek, hogy jöjjön oda közéjük.

CHRIS

Ez az.

Camille, Hogarth és Péter átölelik egymást, és a kamerába vigyorognak.

CHRIS

Nagyon jó.

BELSŐ, HOGARTH-LAK, NAPPAL

Péter a lakást kameráztatja. Hogarth idegenvezetőként viselkedik.

HOGARTH

Látod a képet? Ez egy eredeti Denijs van Alsloot.

PÉTER

Nagyon szép.

HOGARTH

Gyere, megmutatom a nagyszobát.

Bemennek a nagyszobába.

HOGARTH

Hát, ez az én kis sziesztahelyem. Itt szoktam üldögélni délután.

PÉTER

Mi ez a szag?

HOGARTH

Milyen szag. Nem érzek semmit.

PÉTER

Semmi, csak valami furcsát éreztem.

HOGARTH

Marina biztos megint odaégetett valamit a konyhában. Gyűjtesz valamit otthon?

PÉTER

Hát, nem vagyok egy gyűjtő típus.

HOGARTH

Könyvek? Lemezek?

PÉTER

Hát gyerekkoromban gyűjtöttem ezt-azt.

HOGARTH

Aha. Akkor az antik könyveimmel most nem foglak untatni.

Hogarth kiált.

HOGARTH

Camille!

CAMILLE

Igen, drágám?

HOGARTH

Marina elkészült?

CAMILLE

Marina!

HOGARTH

Marina a házvezetónőnk. Majd neki is bemutatlak.

Péter körbesvenkel a kamerával.

PÉTER

Milyen stílusúak ezek az oszlopok?

HOGARTH

Mint látható, korinthusziak.

PÉTER

Ó.

HOGARTH

Csak hülyéskedtem, fogalmam sincs milyen stílusúak.

Hogarth hátbavágja Pétert, Péter kényszeredetten elneveti magát.

HOGARTH

Nem én terveztem a házat. Állítólag Isadora Duncan élt itt, de ezt nem hiszem el.

Ez afféle városi legenda csupán.

BELSŐ, HOGARTH-LAK ÉTKEZDÉJE, NAPPAL

Marina, a negyvenes, szótlán házvezetőnő lehorgasztott fejjel, némán hordja be az ételeket. Hogarth, Camille, Chris szép rendben körbeülnek az asztalt, Chris maga mellett kihúzza az egyik széket, és mutatja Péternek, hogy foglaljon helyet. Péter a kameráját leteszi az egyik sarokba, majd leül. Már venne az ételből, amikor Camille kedves rosszállással rápillant, és fejével int Hogarth felé. Hogarth egy könyvben lapozgat, ujját minden lapnál megnyalva. Chris engedelmesen nézi. Hogarth az egyik lapnál megáll, föltekint, széles mosoly ömlik el arcán.

Hogarth

Engedjétek meg, hogy ebből a jeles alkalomból felolvassak egy verset Szergej Jeszenyintől, Isadora Duncan egykori férjétől, itt, Isadora Duncan egykori házában.

Hogarth jelentős hatásszünetet tart, közben körbenéz. Marina most jön be egy újabb mesés tál étellel. Mivel meglátta és meghallotta, hogy Hogarth felolvasni készül, ezért megáll az étellel a kezében, és tisztelettudóan nézi a tudós háziurat az asztalfőn.

HOGARTH

A címe: Itthon vagyok.

Itthon vagyok, együtt megint
e tűnődő, szelíd vidékkel.

A hegy mögül még visszaint
a fürtös alkony, lágy kezével.

Szállnak bozontos fellegek,
az eget lassan átal ússzák.

Nyomukban csendesen lebeg
s rámhull az esti szomorúság.

A fénylő templom-kupolát
beszövik-fonják kékes árnyak.

Sok régi pajtás, jóbarát,
ó, merte tűntél, hol talállak?

Évek ködfala eltakart.

Mentetek sorra, mindahányan.

Csak a víz tud még régi dalt,
zuhog a vén malomlapáton.

Míg lassan ellep a sötét,
s a szelek gyöngé nádat törnek,

örökre elszállt évekért
könyörgök a párolgó földnek.
Hogarth újfent hatásszünetet tart.

HOGARTH

Úgy emlékeztem, ez egy vidámabb vers. Na mindegy. Jó étvágyat.

Marina lerakja a tálat és kimegy. Camille hozzálát az ebédhez, és így tesznek a többiek is.
Péter zavartan csatlakozik hozzájuk.

HOGARTH

Isobel hol van?

CAMILLE

Egy barátnőjénél.

HOGARTH (Péterhez fordulva)

Isobel a kisebbik gyerekünk Camille-lal.

Péter bólogat.

HOGARTH

Szóval Pesten végezted az egyetemet?

PÉTER

Hát Pestre jártam, igen.

HOGARTH

Milyen szakon?

PÉTER

Kommunikáció.

HOGARTH

Értem. És miről írtad a szakdolgozatot?

PÉTER

Nem írtam meg a szakdolgozatot.

HOGARTH

Nem írtad meg? De hát hogyhogy?

PÉTER

Hát elkezdtem dolgozni az egyetem alatt. És nem maradt rá idő.

HOGARTH

Értem.

PÉTER

De több cikket is publikáltam.

HOGARTH

Valóban? (Camille-hoz) Kicsim, add ide légy szíves a mustárt.

CAMILLE

Tessék, drágám.

HOGARTH

Köszönöm. Chris a Harvardon fogja végezni az MA-t.

CAMILLE

Így van.

CHRIS

Nem biztos, hogy odavaló vagyok.

HOGARTH

Ne szerénykedj fiam. Megvan az ösztöndíjad.

BELSŐ, HOGARTH-LAK ÉTKEZŐJE, NAPPAL

Hogarth a kamerát nyomogatja, miközben már be van kapcsolva. Láthatóan még az ebédlőasztalnál ül.

HOGARTH

Most megy már?

PÉTER

Igen, már ég a piros lámpa.

HOGARTH

Ja, ez az. Igen.

Hogarth most belenéz a kamerába.

HOGARTH

Szia, Zsolt, itt vagyunk a házukban és túl vagyunk az első közös ebédünkön a testvéreddel, Péterrel. (némi zavar). Aki a családtagunk. Mindnyájunknak.

Hogarth harákol egy kicsit.

HOGARTH

Sok szeretettel üdvözlünk téged.

Hogarth továbbadja a kamerát Camille-nek.

CAMILLE

Szia Zsolt, feltétlenül beszélnünk kell majd skypeon, vagy valamilyen más úton is. Attól félek, nem az a legmegfelelőbb módszer! (nevet) De üdvözlünk, reméljük, jól érzed magad Te is.

Camille továbbadja a kamerát Péternek, aki csak röviden beleköszön a lencsébe.

PÉTER

Szia, ez itt én vagyok.

És már adja is tovább. Mellette Marina áll, ezért az ő kezébe adja. Marina némileg tanácstalanul, egyszersmind vigasztalhatatlan szomorúsággal néz bele a kamerába.

CAMILLE

Adja csak tovább nyugodtan, Marina.

Marina továbbadja Chrisnek.

CHRIS

Szia Zsolt, üdvözllet!

Chris már annyira nem lelkes azért.

CHRIS

Kikapcsolom, jó? Azért nem kell ennek állandóan mennie.

PÉTER

De Zsolt miatt megy igazából...

Chris csak azért is kikapcsolja.

KÜLSŐ, KERT, NAPPAL

Hogarth és Péter a kertben sétálnak, és komolyan beszélgetnek, mint férfi a férfival. Péter a kert látványosságait kamerázza: akad köztük egy szökőkút, egy árnyas liget, no meg nyolc darab vén, lustálkodó kutya. Hogarth odaér az egyikhez, és megsimogatja.

HOGARTH

Ő Kleist. Álmos egy dög.

Megrángatja az állat pofazacskóját.

HOGARTH

Nagyon fontosak nekem ezek az állatok. Segítenek gondolkodni. Van otthon valamilyen háziállatod?

PÉTER

Nincs.

HOGARTH (magyarra vált)

Ha egymás között vagyunk, magyarul kellene beszélnünk. Mégiscsak az az anyanyelvünk.

PÉTER

Ó. Nem tudtam, hogy még ilyen jól emlékszel.

HOGARTH

Hát töröm azért a magyart. Nem értem már úgy, mint régen. És néha akadozik.

PÉTER

Nagyon jól beszélsz még mindig.

HOGARTH

Nem tökéletes, de jó. A nyelvtudásom. De hát mit várhat az ember. Harminc éve élek itt.

PÉTER

Harmincegy.

HOGARTH

Igen, harmincegy.

Hogarth rezzenéstelenül sétál tovább a ligetben.

HOGARTH

Ők már nem tudnak szinte semmit magyarul. Igyekeztem tanítani őket, egy-két szót talán meg is jegyeztek. De többet nem.

PÉTER

Sajnálom.

HOGARTH

Otthon mi a helyzet?

PÉTER

Hát. Az van, ami volt.

HOGARTH

Értem.

PÉTER

És hát Zsoltot is ápolni kell.

Hogarth együttérzőn csóválja a fejét. Hogarth észreveszi, hogy a házból Camille nézi őket. Odaint neki. Camille is integet, majd Péter is integetni kezd.

HOGARTH

El kell mennem most egy megbeszélésre, de maradj itt nyugodtan. Tudsz maradni a hétvégére?

PÉTER

Hát, igazán nem akarok zavarni.

HOGARTH

Ne hülyéskedj. Hogy álltok a munkával?

PÉTER

Hát, elég jól. A Pentagonos anyagok kifejezetten jók lettek. Most megvágnak egy részt, aztán jövő hét végén megyünk vissza La Palomába.

HOGARTH

Remek, addig szuperül fogjuk érezni magunkat. Marina már meg is ágyazott neked a felső szobában.

PÉTER

Nagyon szépen köszönöm.

HOGARTH

Ne köszönd, nincs mit, tényleg. Ja és Péter.

PÉTER

Igen?

Hogarth egy könyvet ad a kezébe, amit feltehetően az egész séta alatt a kezében gyürködött.

HOGARTH

Ezeket oda akartam adni. Ha esetleg érdekel.

Az egyik könyv címlapján Hogarth fiatal, mosolygós képe látható. A címe: Peter Hogarth - An Open Mind. Biography of a Scientist. A másik könyvé: 50 things we learned from Peter Hogarth. Péter örömmel lapoz bele a könyvekbe.

HOGARTH

Olvass bele. Az interjúhoz is jól jöhet.

PÉTER

Köszí, szuper. Köszönöm.

HOGARTH

Örülök, hogy itt vagy.

Hogarth megveregeti Péter vállát.

BELSŐ, HOGARTH LAK, ESTE

Péter egyedül járkal a Hogarth lakban. Egy lépcsőfordulónál észrevesz egy Hogarthot ábrázoló portréfestményt. Kissé hátrahököl.

PÉTER

Tessék. Az apád.

Péter benyit egy másik szobába is. Itt mellszobrok és díjak vannak szépen rendszerezve – mind Hogarth egy-egy kitüntetése. Valaki megszólal a háttérből.

ISOBEL

Vigyázz, még leversz egyet a kamerával.

Péter megpördül a kamerával a kezében.

PÉTER

Hogy?

ISOBEL

Semmi.

Péter lehajtja a kamerát és odalép a lányhoz, hogy megrázza a kezét.

PÉTER

Péter vagyok.

ISOBEL

Tudom.

Péter bambán kamerázza-nézi féltestvérét.

ISOBEL

Igaz, hogy te mindent felveszel a testvérednek?

PÉTER

Megkért erre.

ISOBEL

Elég fura.

Isobel kiveszi a kezéből és belenéz a kamerába, majd megforgatja és visszaadja.

ISOBEL

Azért egy-két dolgot megtarthatnál magadnak is.

PÉTER

Mire gondolsz?

ISOBEL

Nemtom. Ettől a szoborparktól például megkíméltem volna. Na mindegy. Szia.

Isobel lelép, a kamera visszafordul a szoborparkra.

BELSŐ, HOGARTH HÁZÁNAK EGYIK VENDÉGSZOBÁJA, ESTE

Péter leül egy székre a kamera mellé. Skype-beszélgetést látunk.

PÉTER

Halló.

ZSOLT

Szia.

PÉTER

Megkaptál mindent?

ZSOLT

Meg.

PÉTER

Mit szólsz? Igazság szerint tök kedvesek.

ZSOLT

Igen, látom. Összehozol akkor egy beszélgetést? Nagyon örülnék, ha beszélhetnék vele egy kicsit.

PÉTER

Skypeon?

ZSOLT

Igen.

PÉTER

Nem korai ez még?

ZSOLT

Szerintem nem. Miért?

PÉTER

Nem akarok erőszakosnak tűnni. Először szokjanak meg.

ZSOLT

Szerinted a családtagjai tudtak rólunk?

PÉTER

Nem tudom.

ZSOLT

Majd kérdezz rá.

PÉTER

Jó.

ZSOLT

És hozd össze a skype-beszélgetést a közös ismerőssel.

PÉTER

Megpróbálom. Otthon mi van?

ZSOLT

Semmi. Elégedetlen vagyok ezzel a gyógymasszörrel. Kellene egy új, de anyának nincs ideje ezzel foglalkozni.

PÉTER

Ezért vagy ilyen harapós akkor.

ZSOLT

Nem erről van szó. De tényleg nagyon ügyetlen ez a fickó. Kifejezetten sokszor okoz fájdalmat.

PÉTER

Beszélek anyával az ügyben, jó?

ZSOLT

De ne mondd, hogy panaszkodtam.

PÉTER

Nem mondom.

BELSŐ, NAPPAL

Péter reggeli zsidbadtságban kamerázza körül a kertet, meg a szemközti házakat a nyitott ablakából. Fentről hangot hall.

ISOBEL

Hé, szomszéd.

Péter felrántja a kamerát.

PÉTER

Heló, jó reggelt.

ISOBEL

Nem kérsz egy jó reggelt cigarettát?

PÉTER

De. Elfogadom.

Péter a kamerával a markában felmegy a lépcsőn, és Isobelhez lép. Isobel ad neki egy szálát és kiönt egy üveg grapefruit-levet neki egy bögrébe.

ISOBEL

Ez a legjobb hely ebben a lakásban.

Péter mosolyog, rágyújt, és ekkor veszi észre, hogy belekerült abba a képbe, amelyet még korábban készített Hogarth házáról: mikor először kamerázta a házat távolról. Hirtelen kijön Marina is a teraszra, odakacsint Isobelnek üdvözlésképpen, majd felül a korlátra és rágyújt. Gyanakvóan méregeti a kamerázó Pétert.

ISOBEL

Kapcsold már ki. Olyan idétlen.

KÜLSŐ, KERT, REGGEL

Péter a kertben kamerázik, Isobel a kutyákat eteti. Amikor Isobel meglátja a kamerát, odamegy Péterhez, és kiveszi a kezéből. Péter zavartan mosolyog.

ISOBEL

Megérdemled, hogy főszereplő legyél.

PÉTER

Hagyjad na.

ISOBEL

Micsoda? Csak nem idegesít?

PÉTER

Miért van ennyi kutyátok?

ISOBEL

Ezek apám kutyái. Nem az enyéme.

PÉTER

Értem.

ISOBEL

Apánk kutyái. Pontosabban.

PÉTER

Őt hogy hívják?

ISOBEL

Ő Kleist.

PÉTER

Ja, Kleist.

ISOBEL

Te riporter vagy, igaz?

PÉTER

Honnan tudod?

ISOBEL

Rágugliztam a nevedre a tegnap. Meg apánk is mondta.

PÉTER

Szóval bejelentett, mielőtt jöttem?

ISOBEL

Hát, olyasmi.

PÉTER

És mit mondott?

ISOBEL

Semmi különöset.

PÉTER

Mondta, hogy van egy testvérem?

ISOBEL

Említette. Beszélj úgy a kedvemért, mintha riportot csinálnál.

PÉTER

Micsoda?

ISOBEL

Mintha riportot csinálnál a filmedben. A dokumentumfilmben.

PÉTER

Kivel csináljak riportot?

ISOBEL

Csinálj riportot Kleisttel.

PÉTER

Nagyon vicces.

ISOBEL

Ne légy ilyen unalmas, na. Csináld.

PÉTER (ökörködve a kamera felé fordul, ökléből mikrofont formáz)

Jó reggelt kívánok. Itt vagyunk Peter Hogarth San Francisco-i birtokán, ahol korábban Isadora Duncan élt, és éppen Kleistet etetjük a kertben. Mi a véleménye erről, kedves Kleist?

ISOBEL

Haha. Szuper.

PÉTER

Jól csinálom?

ISOBEL

Nagyon jól. Apával is riportot akarsz csinálni?

PÉTER

Persze. Ő lesz az egyik főszereplő.

ISOBEL

Szóval ezért jöttél ide?

PÉTER

Nekem nem ez a fontos. Én csak meg akartam ismerni.

ISOBEL

Haha. Az nem lesz könnyű.

PÉTER

Mire gondolsz?

ISOBEL

Á, semmire.

Isobel kikapcsolja a kamerát.

KÜLSŐ, HOGARTH-LAK, KERT

Péter szórakozottan kamerázza, ahogy Hogarth beáll a kocsijával – a Chryslerrel – a garázsba. Hogarth kiszáll és a ház felé kezd el sétálni, mikor meglátja a kamerázó Pétert. Azonnal odaint neki és megáll.

HOGARTH

Péter! Gyere ide!

Péter elindul a garázs felé, néhány másodperc alatt egymáshoz érnek.

HOGARTH

A garázst nem is mutattam. Meg a kocsikat.

Péter végigsvenkel az autókön. Egy hollófekete Chrysler, egy hasonszínű Toyota Lexus és egy ciánkék Lotus áll egymás mellett. Péter ideges kameramozgással veszi szemügyre az autókat. Hogarth bedob valamit a Chrysler hátsó ülésére, majd Péter felé sandít.

PÉTER

Hát nem semmi.

HOGARTH

Ki akarod próbálni valamelyiket?

PÉTER

Hát, nem is tudom.

HOGARTH

Ha nem érdekel, akkor mindegy, csak gondoltam, hogy esetleg érdekel.

PÉTER

Igazából érdekel.

BELSŐ, GÉPKOCSI, NAPPAL

Péter kamerája a kesztyűtartóra dobva hever. Alulról látjuk Hogarthot és Pétert, miközben Péter száguldozik a Lotussal. Amikor feldöngeti a motort, Péter lelkesen huhog, Hogarth pedig elnéző kedvességgel rámosolyog.

HOGARTH

Figyelj, igazából nyugodtan használhatod ezt, amíg itt vagy.

PÉTER

Komolyan?

HOGARTH

Persze. Camille majd megy a Lexusszal.

BELSŐ, ZSINAGÓGA, ESTE

Péter lelkesen kamerázza a szertartást a zsinagógában. Az előtte lévő sorban ül egymás mellett Hogarth és Camille. Camille többször hátranéz Péterre és rámosolyog. Péter mindent felvesz, láthatóan meg van hatva a szertartástól.

PÉTER

Ez gyönyörű. Látod ezt? Óriási.

BELSŐ, ZSINAGÓGA

A szertartás végén Péter meg akar gyújtani egy gyertyát, de egy idegen asszony rosszallóan rászól.

ASSZONY

Mit csinálsz azzal a gyertyával? Már megkezdődött a sabbath.

PÉTER

Bocsánat.

Hogarth visszafordul, és csúnyán az asszonyra néz.

HOGARTH

Nem tudta, nem zsidó, nyilván.

Péter kikapcsolja a kamerát.

KÜLSŐ, ZSINAGÓGA ELŐTT, ESTE

Camille és Hogarth egymás mellett álldogálnak. Láthatóan várnak valamire. Camille Hogarthba karol. Hogarth sóhajt egy nagyot.

HOGARTH

A hagyományok, kedves Péter. A hagyományok elengedhetetlenül fontosak egy társadalom számára.

PÉTER

Igen.

HOGARTH

Ez triviálisnak tűnik, de nem az! Minden a hagyományokon múlik.

PÉTER

Minden bizonnyal.

Megérkezik a kocsijuk a parkolóba, a sofőr kinyitja az ajtókat, beszállnak a kocsiba. Camille elől ül. Amikor elindul a koci, hátrafordul és Péterre mosolyog.

CAMILLE

Jó zsidó lennél, Péter.

Most Hogarth is hátrafordul.

HOGARTH

Időt kellene töltenünk egymással Péter.

Camille nagyon bólogat.

HOGARTH

Hétvégén elmehetnénk valahová mindannyian.

PÉTER

Remek lenne.

HOGARTH

Meddig vagy itt?

PÉTER

Jövő pénteken megy a gépünk.

HOGARTH

Hm. Hát az sajnos nem hosszú idő. És még az interjút is meg kell csinálni.

Hogarth visszanéz az országútra.

PÉTER

Kérdezhetek valamit?

HOGARTH

Hogyne.

PÉTER

Beszélnél ma egy kicsit Zsolttal?

HOGARTH

Zsolttal?

PÉTER

Skype-on. Nagyon szeretne már így találkozni veled.

HOGARTH

Ma már fáradt vagyok, de később semmi akadály.

LAPTOP-KÉPERNYŐ

Péter laptopjának képernyőjét látjuk: az egyik ablakban a zsinagoga.mov töltődik fel egy ftp-szerverre, a másik egy Google Chrome-ablak egy megnyitott gmail-fiókot mutat, amelyben egy Várkonyi Richárdtól érkezett levél van megnyitva (ebben Ricsi a további forgatási menetrendről tudósít), a harmadik pedig szintén egy Chrome-ablak, amely a Kleist (vagy Jeszenyin) keresőszóra kiadott google-eredményeket lajstromozza. Az egér ikonja az utóbbiakat szemlézi, mikor a jobb alsó sarokban feltűnik a skype ikonja, és a hír: Peter E. Hogarth szeretne a barátja lenni. Az egér ikonja bizonytalanul közelít a hír felé, majd ráközelít az Elfogad/Felvétel a Partnerlistára gombra. Kisvártatva megjelenik egy ikon: HÍVÁS – Peter E. Hogarth. Az ikon megint csak bizonytalan. Aztán a kezelője – Péter – benyomja a Fogadás gombot.

Darth Vader jelenik meg a képernyőn. A jobb alsó sarokban Péter arcát látjuk, aki meglehetősen döbbent. Darth Vader szuszog.

PÉTER

Őő...heló.

DARTH VADER

Szia Luke, én vagyok az apád! Az apád vagyok, Luke!

PÉTER

Jó estét.

Isobel elneveti magát, és leveszi a Darth Vader maszkot.

ISOBEL

Na, szevasz. Kimegyünk cigizni?

BELSŐ, FÉSZER

A kamera egy fészerszerű helységhez közeledik. Isobel, majd a kamerát tartó Péter belépnek a helyiségbe. Isobel felkapcsolja a villanyt. A körülbelül tíz négyzetméternyi fészemben egy fotel, egy hifitorony, valamint egy csomó falvédő és faliszőnyeg van, utóbbiak a sarokba gyűjtve.

PÉTER

Mi ez?

ISOBEL

Ez apám dolgozója. Apánké.

PÉTER

Barkácsol?

ISOBEL

Nem, ide jön gondolkodni, ha jó idő van. És köt.

PÉTER

Köt?

ISOBEL

Nem látod? Ezt mind ő kötötte.

PÉTER

Nem értem.

ISOBEL

Azt mondja, hogy így gondolkodik. Ez megnyugtató.

PÉTER

Aha.

Péter felemel egy faliszőnyeget. Borzasztó ronda az egész, úgyhogy inkább zavartan visszateszi a helyére.

PÉTER

Miért köti folyton ugyanazt a szőnyeget?

ISOBEL

Na hát ez az. Ezt én is megkérdeztem tőle egyszer. Azt mondta, azért, mert Istenhez akar így közel kerülni.

PÉTER

Nem értem.

ISOBEL

Ez az ember az emberiség nagy rejtélyeit kutatta. Tömegpusztító fegyvereket talált fel. Isten létén gondolkodott. De kéthetente nekiáll megkötni a fészkerben ugyanazt a faliszőnyeget, és közben countryt hallgat. Mert hisz Istenben.

Péter döbbenetben áll.

BELSŐ, HOGARTH-HÁZ, ESTE

Hogarth kezébe fogja a kamerát.

HOGARTH

Jól tartom, így?

PÉTER

Igen, szerintem jó. De egyszerűbb lenne, ha skypeon beszélhetek.

HOGARTH

Jó lesz ez így. Megy a felvétel már?

PÉTER

Igen, megy.

HOGARTH

Kedves Zsolt.

Hogarth nem tudja elkezdni.

HOGARTH

Ne haragudj, Péter, de nem hagynál egy kicsit egyedül ezzel?

PÉTER

Persze, dehogyisnem, megértem.

HOGARTH

Mégiscsak valami személyes dolog.

Péter kimegy. Hogarth arca elkomorul. A kamerába néz, kikapcsolja. Aztán bekapcsolja megint.

HOGARTH

Kedves Zsolt, ma Péterrel voltunk a Cataract vízesésnél és holnap megcsináljuk az interjút. Úgy látom, hogy Péter nagyon jól érzi itt magát. Nagyon sajnálom, hogy nem lehetsz itt. Hát. Nem is tudom, hogy mit mondhatnék még. Ja igen.

Hogarth lerakja a kamerát és keresgélni kezd a cuccai között. Elővesz egy selyem alsónadrágot és felmutatja a kamerának.

HOGARTH

Látod ezt? Ezt neked vettem. Egy férfinak az alsónadrágja a legfontosabb!

Hogarth kényszeredetten elneveti magát.

HOGARTH

Remélem, tetszik. Péterrel elküldetem. Nagyon elegáns darab. Kérlek írd, és feltétlenül válaszolok majd. Minden jót.

Hogarth nem nagyon tudja kikapcsolni a kamerát. Hosszan bíbelődik vele. De az egyre csak őt mutatja, ahogy szerencsétlenkedik.

HOGARTH

Bazmeg.

BELSŐ, HOGARTH-LAK, NAPPAL

Camille és Péter fáradt fényben borozgatnak a nappaliban. Camille egy fotelben hever, Péter egy székben ül. Csend van, Camille mosolyogva nézni.

CAMILLE

Hogy haladtok a filmmel? Sokat dolgozol?

PÉTER

Hát most volt néhány nap leállás. De nemsokára folytatjuk.

CAMILLE

Legalább lóghatsz egy kicsit apáddal.

PÉTER

Igen.

CAMILLE

Milyenek látod őt?

Péter meglepődik ezen a kérdésen.

PÉTER

Hát, nem is tudom. Nagyon távolinak.

Camille elréd. Kicsit be van csiccsentve.

CAMILLE

Néha olyan. Igen. De alapvetően egy nagyon melegszívű ember.

PÉTER

Hol találkoztatok?

CAMILLE

Az egyetemen. Az egyik barátnőm járt hozzá szemináriumra. Mindig áradozott róla, hogy milyen jó pali. Egyszer láttam, amikor aláíratta vele az indexét. Aztán felvettem én is a tárgyat. Nem mintha olyan jó pali lett volna. De, tudod. Volt benne valami vonzó.

PÉTER

Biztosan.

CAMILLE

Gyere mutatok néhány képet.

Camille feláll, kinyit egy fiókot. Péter felkapja a kameráját, majd vele együtt odaül Camille mellé. Camille családi képeket, egy albumot vesz elő.

CAMILLE

Nézd meg, milyen fess volt. Ez 76.

Camille felvesz egy régi képet, és felsóhajt.

CAMILLE

El sem hiszem, hogy most lesz hatvan.

PÉTER

Most?

CAMILLE

Jövő héten. Csinálunk majd egy bulit is. Egy nagy fogadást barátokkal. Addig itt kell maradnod feltétlenül.

PÉTER

Megpróbálok.

Camille lapoz.

CAMILLE

Itt már összejöttünk. Friss szerelmesek. Hát igen.

Képek Hogarthról, ahogy a fiatal Camille hasát csókolgatja. Majd képek csecsemőkről, a csecsemőt szorongató apáról, közös családi ünnepekről. Csupa boldog, idillikus családi kompozíció.

CAMILLE

Itt már Chris-szel voltam terhes. Itt pedig Isobellel. Peter nagyon várta Isobelt. Látod, itt? Ez közvetlenül a születése után készült.

PÉTER

Peter jó apa volt?

Camille rávágja.

CAMILLE

Persze.

Aztán Camille arca egy kicsit elkomorul. Péterre néz.

CAMILLE

~~Sokat kellett dolgoznia, tudod? Nem volt sok ideje erre a dologra.~~

PÉTER

Camille.

CAMILLE

Igen?

PÉTER

Beszélt néha rólunk?

CAMILLE

Ritkán, de igen. Sajnálta a dolgot.

PÉTER

És Zsoltról is beszélt?

CAMILLE

Igen, persze. Azt hiszem.

Camille tovább lapozgat az albumban. Aztán hirtelen Péterhez fordul.

CAMILLE

Igazán elhozhattad volna Zsoltot is.

Péter csendesen kamerázza tovább a családi képeket.

BELSŐ, PÉTER SZOBÁJA, ESTE

Péter Hogarth által készített videóüzenetet nézi a szobájában.

BELSŐ, PÉTER SZOBÁJA, ESTE

Skype-beszélgetést látunk.

Hallani, hogy Zsoltnál csöngetnek. Zsolt most veszi fel a hívást.

ZSOLT

Szia.

PÉTER

Szia. Láttad?

ZSOLT

Mit?

PÉTER

Az üzenetét. Megkaptad?

ZSOLT

Igen, nagyon kedves üzenet volt. Majd én is küldök neki egyet.

PÉTER

Ez most komoly?

ZSOLT

Micsoda?

PÉTER

Szerinted ez így rendben van?

ZSOLT

Nem értem. Mi a baj?

PÉTER

Továbbra sem mond semmit. Továbbra is úgy tesz, mintha minden rendben lenne.

ZSOLT

Szerintem jó fej volt. Hát felvettük a kapcsolatot. Ez hatalmas dolog.

PÉTER

És szerinted nem kéne mondania arról valamit, hogy miért hallgatott harminc évig?

ZSOLT

Várj, megjött Félix.

PÉTER

Ki az a Félix?

Zsolt kimegy a tolokocsijából képből, aztán visszajön. Egy snájdig, huszonéves srác tolja.

ZSOLT

Ő Félix, az új gyógymasszöröm.

Meglátja, hogy a skype be van kacsolva, odainteget. Péter viszonozza.

PÉTER

Heló Félix.

FÉLIX

Heló Péter.

ZSOLT

Figyelj, most gyakorolnunk kell egy kicsit.

PÉTER

Persze, menj csak.

ZSOLT

Köszí a videót. Beszéljünk majd.

PÉTER

Szia.

Zsolt bontja a vonalat.

BELSŐ, HOGARTH-LAK, ESTE

Péter a szobájából lép ki a kamerájával a kezében. A lépcső alatt, a nappaliban Camille kiabál.

CAMILLE

Peter, Chris, gyertek le! Peter!

Péter lemegy a kamerával. Camille mosolyogva néz rá, majd felkiált megint.

CAMILLE

Peter! Gyere már!

Szóval nem rá gondolt – hanem a férjére. Chris megjelenik.

CHRIS

Mi az?

CAMILLE

Nézd.

Camille a tévére mutat, Péter kamerája a készülékre közelít. A BBC-n élőben közvetítik a vizsgálóbizottság sajtótájékoztatóját. Egy alacsony, sápadt, beesett arcú férfi olvas fel egy szöveget a pódiumon.

MR. PETER DANAY

...Prothero és Hogarth azért dolgozott, hogy az űrből érkező jelek – amelyeket akkor egyértelműen üzenetnek véltek – természetét, karakterét meghatározzák, bármilyen módon értelmezzék. Olyan feladatot teljesítettek, amely az emberiség számára – legalábbis akkori ismereteink és feltételezéseink szerint – rendkívüli jelentőséggel bírt, és ennek természetesen tudatában is voltak. Nem csupán kijelölt feladatuk, de tudósi kötelességük is volt, hogy felderítsék, mi áll a távreakció jelenségének hátterében, hiszen ez azzal kecsegtetett, hogy az üzenettel kapcsolatban lényegi információkhoz jutnak hozzá, fontos felismerések közelébe juthatnak. Így hát aligha kérhető rajtuk számon, hogy a veszélyes lehetőség felmerülésének pillanatában nem fagyasztották be a kutatást – az pedig, hogy

titokban tartották, a későbbi katonai eljárás fényében bölcsnek, előrelátónak mondható, és alighanem további baleseteket előzött meg. Miután a kutatás eredményeit – a Trex hatékonyságának fogyatékosait – a tudóscsapat elé tárták, a katonaság rögvést feltűnt és az eredményeiket félresöpörve új kísérletekbe kezdett: ők voltak azok, akik olyan hatóerővel próbálkoztak, amely végül a balesethez vezetett. Mindennek fényében megállapítható, hogy Donald Prothero, Peter E. Hogarth, Mark Rappaport illetve Yvor Baloyne semmilyen értelemben nem marasztalható el azért, ami a Trex-kísérletek során történt. A coloradói baleset kizárólag a katonaság, illetve a katonai táborban dolgozó tudóscsapat felelősségét veti fel.

Camille könnyes szemmel öleli át Hogarthot, aki útközben szintén megjelent – és a mosolyogva nézi a tévét.

5. Melléklet: A Pálfi György: Mindörökké című film eredeti treatment

Írta: Pálfi György és Ruttkay Zsófia

MINDÖRÖKKÉ

Színes, magyar film

Jelenetsorrend

NYUGATI NAGYVÁROS REPTERE

Taxi érkezik, egy jólszituált, „ideális” család kiszáll, becsekkolnak. Emberek jönnek-mennek, minden rendben, minden normális, beszélgetnek, telefonálnak, shoppingolnak, szállnak fel a gépekre. A kijelzőkön egzotikus úticélok, a monitorokon háborús hírek. Az utasok egyikénél sárga bőrönd.

Felszáll a gép

FŐCÍM

KÓRHÁZ ELŐTT

Ocsenás dohányzik a kórház kertjében. Katonanadrág, de ápoltaknak járó felső. Ragyog a narancs nap. A háttérben egy-két csonka ápolt, Ocsenás lábánál a repedezett betonon vértócsa, agyvelődarabok.

Egy hatalmas robbanás –az égen elhúzó utasszállító találatot kap.

Ocsenás közönyösen odafordul, nézi, ahogy a gép széthullik a levegőben. Szívja a cigit.

Mellé zuhan egy hátizsák.

Ocsenás kinyitja – személyes iratok, feljegyzések, kabala.

Ocsenás elhajítja a csikket, bele az agyvelőtócsába.

A kórház falának támasztott bringáért nyúl, lassan elindul, a bringát maga előtt tolva.

FALU HATÁRA – A GÉP RONCSAI

Ocsenás a kihalt autóúton. Hosszan tolja a bringát.

Megtalálja a lezuhant gép roncsait. Még sehol senki.

Emberi testrészek, néhány bőrönd hever szanaszét, mindenfelé.

Ocsenáshoz közel két-három bőrönd – turkál, az egyik bőröndbe összegyűjti a számára használható/értékes holmikat – szemceruza, parfüm, ruhák, fényképezőgép.

Egy neki tetsző pólóra lecseréli a kórházi felsőt. Talál egy jó cipőt, azt is felhúzza. Ahogy átöltözik, látszanak a hegek a hátán.

A bőröndöt maga után húzza/rögzíti a biciklivázra.

AUTÓÚT

Hosszan megy a bőrönddel egy település felé.

FALU, KOCSMA

Ocsenás a kocsmában. Idegen itt, még sosem járt a kocsmában. A fényképezőgépért 2 PET palack töményt kap, beteszi azt is a bőröndbe, iszik egy kisfröccsöt. A többiek irigykedve nézik.

KÓRHÁZ

Ocsenás beviszi a bőröndöt a kórházba, elrejtí.

Kisebb ajándékokat osztogat a betegtársainak, körbekínálja a kocsmában szerzett töményt. A kórterem kisebb fajta zsbivásár, vagy inkább menekülttábor, csak mindenki csonka.

Itt tudjuk meg, hogy katona, nem idevalósi, nemsokára megy majd vissza a frontra.

A központi elem a zavaros pia, amit kincsként visz körbe Ocsenás.

Mindenki iszik valamire.

Itt van Csaba is, ő nem kér a piából, Ocsenás ad neki cukrot.

Reggel a nővér, EDIT érkezik egy új sebesülttel, egy KATONALÁNYnyal. Nincs szabad ágy, Ocsenás felajánlja az övét, ő alhat a földön is.

Segít Editnek átemelni a katonalányt. A lány lanyhán átöleli Ocsenás nyakát. Idilli pillanat, Ocsenás elrendezi az ágyon. Összenéz Edittel.

LAKÓTELEPI LAKÁS

Ocsenás Edittel van. Edit nem tudja élvezni a szexet. Ocsenás már nem hagyja abba. Kapitány, Edit macskája nézi őket.

Ocsenás hátán rengeteg sebhely.

Edit az aktus végével azonnal mosakodni megy. A macska követi.

Ocsenás nézi a plafont, énekel.

Edit visszajön, és azonnal lehúzza az ágyneműt. De megbeszélik, hogy Ocsenás maradhat, ha akar, úgyszintse ágya a kórházban... Ja, és elfogyott a víz, kéne felhozni majd reggel két-három vödörrel.

KÓRHÁZ

Ocsenás lelkesen tolja az egyik beteget, közben nagyokat húznak a pálinkából. Meglátja Editet, odasietnek hozzá. Edit nem túl kedves. Ocsenás évődik, egy rúzszt ad neki - amit a gépről szerzett -, el akarja vinni valahova.

REPÜLŐRONCSNÁL – ALKONYAT

Ocsenás és Edit a törött szárny mellett piknikezik a repülőről szétszóródott, előre gyártott szendvicsekkel, kis luxusitalokkal.

Nézik a bíborban izzó, ragyogó naplementét.

PANEL ELŐTT – ESTE

Ocsenás hazatolja a bringán a bódult Editet. A nő feje hátrabillenve, Ocsenás vállán pihen. Ocsenás a maradék szendvicseket, italokat egy sporttáskában cipeli.

PANELBAN

Ocsenás szeretkezni próbál, próbálja beindítani a nőt, de Edit passzív, elutasító, elküldi Ocsenást: majd máskor.

FALU, KOCSMA

Ocsenás lemegy a falu kocsmájába inni. Helybeliek, BÉRES is ott van, magában motyog, monologizál. Ocsenás kezd jóba lenni a helyiekkel.

KÓRHÁZ

Ocsenás egy tolókocsiban gurul, ölében a kókadozó, alig élő katonanő. Odaadóan énekel neki, miközben a KÉT ORVOS sűrgeti. A nő ismét átkarolja a nyakát, vállára hajtja a fejét – Ocsenás boldogan halad vele a folyosón.

ÚTON

Ocsenás tolja a bringát. Az úthoz közel néhány majdnem, vagy teljesen meztelen test hever. Egy-két széthajigált holmi, az egész olyan, mint egy szeméttelp, mindent szétraboltak.

A maradék között Béres turkál, beéri néhány felesleges aprósággal, ami senkinek se kellett. Köszönnek egymásnak, magázódnak, mindketten távolságtartóak – méregetik egymást és figyelik, a másik mire vadászik. Béres kiszúrja Ocsenás cipőjét, elirigyli. Néhány szót beszélnek, hogy már semmi sem maradt.

Együtt indulnak el.

FALU, KOCSMA

Ocsenás Béresnek is fizet egy kört. Amit Béres talált, az nem kell a kocsmárosnak. Ocsenás dolgait viszont becsereplik piára. Koccintanak.

Valaki beszél Béresnek Ocsenás miatt. Kisebb kötekedés, Béres könnyen heccelhető: mindig le van maradva egy fél gondolatmenettel, viszont ha eljut a tudatáig egy beszólás, nagyon hamar ütni is képes.

Ocsenás nem szól közbe, valaki mással beszélget, kiselőadást tart valami egészségügyi témában – *pl. a robbanás és az impulzusos zajok káros hatása, az ak63d gépkarabély 200msec-ként történő lövésleadás is veszélyes, sorozatlövésnél mindenképpen, ha ez 200decibel fölötti érték, az akusztikus trauma már készen is van, az egyensúlyközpontra gyakorolt hatása meg egyéne válogatja. És ehhez adódik gyakran a légnyomás -, közben csapágygolyókat morzsol terápiais célból.*

PANEL, LÉPCSŐHÁZ

Ocsenás cipel fel nagy kannákban vizet az emeletre.

PANEL

Edit takarít. Ocsenás nem tudja jó helyre rakni a kannákat. Kap még feladatot: gázpalack is kell, Ocsenás a férfi, szerezzon. Kapitány, a macska is ott van.

Ocsenás iszik egy kis töményt, Kapitány a nyitott ablak párkányán nyújtózkodik.

FALU, KOCSMA

Ocsenás a kocsmában iszik. A KOCSMÁROSNŐ épp felmos, Ocsenás kiveszi a kezéből, megcsinálja helyette.

Ocsenás elrak a táskájába egy PET palacknyi szeszt.

FALU, KOCSMA ELŐTT

Ocsenást látjuk elmenni. Többi kocsmatöltelék kibeszéli. Béres is ott van, de csak hallgat.

-Mindenhol ott van, az előbb még a túloldalon látták.

-Bent, a kocsmában zsidónak hitték, de kint látszik, hogy kiköpött cigány, de az is lehet, hogy kém, másképp minek osztogatná itt a drága amerikai cigarettáját.

-De hiszen az amerikaiak velünk vannak? Vagy nem?

-Különben is, miért nincs a fronton? Mert beteg. Egy frászt beteg. Kórházban van.

-De akkor lehet, hogy orvos. Az is lehet.

-De a lényeg, hogy gyanús.

Stb.

FALU, KOCSMA ELŐTT

Ocsenás viszont már megint ott van, egy nagy cefrés hordót gurigat az úton kocsmáros nőnek, majd ismét elköszön, ismét eltolja a bringát.

Béres figyel, megszedül, visszaindul a kocsmába. A többiek szétszélednek.

FALU, KOCSMA

Béres nagy nehezen bemegy, Ocsenás a pultnál beszélget egy másik alkesszal, tanácsokat ad neki leszerelés utáni depresszió ügyben.

(Három formája lehet. Akut PTSD-ről akkor van szó, mikor a tünetek kevesebb, mint 3 hónapja állnak fent. Krónikus PTSD-nek nevezzük, mikor a tünetek már több mint 3 hónapja állnak fent. Ha a tünetek a traumát követően 6 hónapon túl jelentkeznek, akkor késleltetett kezdetű PTSD-ről beszélünk. Kezelésére számos terápiás lehetőség van: egyénre tervezett terápia, egyéni és csoportos pszichoterápia, játékterápia, kognitív-viselkedésterápia, expozíciós terápia, melynek során a beteg többször újra átéli a félelemkeltő élményt kontrollált körülmények között, hogy feldolgozza a traumát.)

Béres melljük áll, monologizálni kezd a saját élményeiről, saját traumáját meséli, de a másik kettő nem figyel, belelkesültek és valami nótába kezdenek.

KÓRHÁZ

Ocsenás a nótát már egy sebesült férfinak énekli, miközben tolja a tolókocsiban, úgy menetel. A következő pillanatban már 4-5 beteget furikázik, a folyosón szalad velük. Montázs a betegekkel: zacskós cukrokat, alkoholt osztogat, emeli őket, amíg a nővérke ágyaz, a repülő készletből kisminkeli a halott katonanőt, mielőtt letakarja lepellel.

Közben a szomszéd ágynál az ORTOPÉD ORVOS tornáztatja egy SÉRÜLT KATONA lábát.

FALU, KOCSMA

Béres belekezd valami személyes történetbe, háborús élménybe.

Rajtaütés volt a táborban éjszaka, ő pánikrohamot kapott, pl.

Elakad benne a lemez, csak beszél, beszél.

KÓRHÁZ

Ocsenás nevetőgázt szív Csabával – sugárzásveszélyt játszanak, meg a repülőszerencsétlenséget. Szeret a fiú közelében lenni, befekszik mellé az ágyba, együtt kacagnak mindenen a lepedővel leválasztott részen.

FALU, KOCSMA ELŐTT – ESTE

Egy IDEGENT ütnek az udvaron. Béres is benne van. Vallatni próbálják, az ellenség embere, állítólag ő a mesterlövész, aki a dombokról lő a falura. Ebben mi azért nem vagyunk olyan biztosak... Próbálják kiszedni belőle, vannak-e többen, mi a parancsuk, stb.

Béres bírja legrövidebb ideig a feszültséget, fejbőlvi az idegent.

FALU, KOCSMA - ESTE

Valaki beszél megint Béresnek: rosszak az idegei, nem szabadna fegyvert hordania magánál. Valaki beleköt, hogy nem is volt katona. Mikor Béres ezt felfogja, nagyon ideges lesz, de nem tud összeszedett történettel előállni, csak random foszlányokat hord egymás után.

Aztán azzal kötözködnek, hogy milyen szert használ borotválkozás ellen?

Olyan már, mint egy Messiás.

Ocsenás: Tényleg. Miért nem borotválkozik?

Béres: Tényleg. Reggel még rángatózik a keze, csak akkor nem, ha ráül, délután meg már bizonytalan, nem is érdekli.

Béres visszatámad, próbál belekötni Ocsenásba, benne van még az ölés utáni adrenalin.

Béres: Hát téged miért hívnak Ocsenásnak? Milyen név az?

Ocsenás: Ő borotválja a betegeket a kórházban. Szívesen megborotválja Bérest is, a haján is igazíthat egy cseppet. Béres: A műtősök zöld ruhában járnak, a szájuk meg be van kötve... Jó.

FALU, KOCSMA ELŐTT – ESTE

Béres fél, amikor kilép a presszó ajtaján. Megint megszédül.

Béres: Ilyenkor vagy többet, vagy kevesebbet kell inni és akkor rendbe jön minden.

Ocsenás: Kevesebbet inni nem lehetséges.

Visszafordulnak, de piát már nem kapnak, nincs mivel fizessenek.

Béres: Legfeljebb majd elmegyünk Sarkadi nénihez.

Ocsenás felülteti Bérest a biciklivázra.

Béres: Hová megyünk?

Ocsenás: az Edithez. Éjszakais, nem lesz otthon 9-ig. Megborotvállak meg hozunk valamit, amiből veszünk piát.

Béres közelebb lakik, Sarkadi néniel szemben, be is ugorhatnak még előtte.

FALU, UTCA (Sarkadi néni háza felé) – ESTE

Béres végig csukott szemmel ül a bringán

Béres: Szólj, ha odaértünk, mert addig ki nem nyitom a szemem.

Ocsenás közben énekel.

Béres elalszik, Sarkadi néni házáig alszik, ott le akart szállni, de Ocsenás nem engedi.

SARKADI NÉNI HÁZA

Béres figyelmezteti Ocsenást a mesterlövészre, de nem kell aggódni, őt nem szokta lelőni. Sarkadi néninél talál mindig a mesterlövész, azon a sarkon kell vigyázni! Ocsenás azért gyorsan körülnéz, és az óbégató, a mesterlövészt provokáló Béressel átrohan a veszélyes kereszteződésen.

Utána Béres nyugtázza, hogy igaza volt.

Ocsenás nem áll meg, viszi Bérest a házáig, aki ezen a pár méteren is be tud aludni újra.

FALU, BÉRES HÁZA ELŐTT – ESTE

Ocsenás finoman megdönti a kerékpárt, Béres lecsúszik róla.

Ocsenás: Mikor hozták utoljára haza? Mármint úgyszólván taxival? Béres: Mármint engem? Miért nem tegezel?

FALU, BÉRES HÁZÁBAN – ESTE

Bent a házban kosz és pusztulás.

Az ágyon az agyvérzéses MARGITKA ül, mosolyog.

Ocsenás: Csókolom a kezét. Hogy tetszik lenni?

Nincs válasz.

Ocsenás: De jó színben tetszik lenni? Napozni tetszett?

Béres: Eredj már, nem ért ez semmit. Hát nem mondtam?

Béres kiabál. *Béres: fekszik! Fekszik!*

Margitka nevet, hátradől az ágyban.

Béres: Ül! Ül! Margitka nevet és felül.

Béres: na látod., úgy lehet ezzel, mint a kutyaival. Tud ám mást is, majd meglátod. Béres: kapar!

Margitka a lepedőt kaparja – látszik a pisi és szar folt.

Béres: Behugyoztál be is szartál. Ezt csinálja, amíg agyon nem vágom. Úgy tesz, mintha megütné a nőt, de nem bántja. Vannak kék-zöld foltok Margitkán... Margitka csak kacag.

Kicsivel odébb, a kuplerájban valahol felfedezhető egy járóka/kiságy, néhány gyerekholmi kandikál ki a kupacból.

FALU, BÉRES HÁZÁBAN – ESTE –

Ocsenás csak egy műanyag borotvát talál a piszokban.

Ocsenás: Ül le. Ül! Mondja Béresnek. De erre Margitka reagál, törülközővel dörzsöli magát.

Béres: Teszed le? Leteszed! Fekszik! Margitka szót fogad. Ocsenás nem tud az ócskasággal borotválni.

Béres nem tudja, van-e másik, el van foglalva Margitkával, fogdossa, izgatja a nőt. Margitka nevet.

Béres: hóc hóc katona. Szeretem ezt a piszkot még így is. Hozzám nőtt, össze vagyunk rohadva. El tudod ezt hinni?

Ocsenás bólint, és jobb híján a bicskáját veszi elő.

Béres: nincs neked arról fogalmad, ez az asszony mit csinált végig. Meg senkinek. Csak ugatnak. És tessék, ezt kapta az élettől. Hát hol van az igazság? Hol?

Ocsenás: Tudja mit? Feküdjön oda a másik ágyra.

Béres: Feküdjek le?

Ocsenás: Igen, az a legbiztosabb. A betegeket is fekve borotváltam, a halottakról nem is beszélve.

Béres: halottakat?

Ocsenás hátra nyomja a fejét, lehúzza az inget, a feje alá gyúri. Ocsenás: Hogy ne menjen az ágyneműre a hab. (Nincs ágynemű).

FALU – BÉRES HÁZA - ESTE

Ocsenás ügyesen borotvál, berogyasztott térddel. Közben énekel. Béres közben nézi a légszaros plafont és hallgatja a bőr sercegését.

Ocsenás kanalat nyom Béres szájába, hogy megfeszüljön a bőr. Énekel tovább.

Béres elalszik. Most tényleg olyan, mint egy halott.

Ocsenás, mikor készen van, egy régi metszőollóval lecsapkodja a körmöket, Béres haját az ujja közé fogott pengével vágja – ollót nem talál. Béres nem ébred fel.

Mikor Béres magához tér Ocsenás Margitkát hengergeti, forgatja. Kihúzza alóla a lepedőt. Béres csak nézi, nézi mit csinál, a fegyverét keresi tapogatózva maga körül, tétován, de elfelejti, sztorizni kezd Margitkával való közös harci kalandjairól. Nő létere.

Ocsenás: Tudom.

Béres: Mindent még én se tudok.

Ocsenás meg akarja mosdatni a nőt.

Ocsenás: Meg kéne mosni a testét. Van valami lavór vagy teknő?

Béres: Nincs itt semmi. Nem az kell annak.

Ocsenás: Már ne haragudj, ezt az egyet jobban tudom.

Béres: nehogy azt hidd, mert az Úristen őt ezzel ajándékozta meg. Ezzel a betegséggel. Legalább kipihenhetsz magát.

Ocsenás: Legalább néha kivihetné sétálni. Az jó lenne. Mert így elsorvadnak az izmok a lábában.

Ocsenás mutatja Béresnek, hogy hol. Fogdosni kezdi a nő lábát.

Béres megmarkolja Ocsenás ágyékát.

Béres: Ez kéne annak. Meg bor. Bort még csak-csak tudok neki hozni, de ez a másik, ez mindig ½ 6-ra áll. Ez a nagy bánatom. Na. Ugye, hogy te sem tudsz mindent?

FALU, SARKADI NÉNI HÁZA – ESTE

A falusi ház előtt műanyag palackból iszik 1-2 néma alkesz. Itt veszélyes a mesterlövész! Egy LÁNY a KISHÚGÁval körültekintően átsietne az úton, de a LÁNYt lelövik. Ocsenás ad egy cukrot a gyerekeknek.

Kilép Béres egy műanyag palack itallal.

TÓNÁL - ÉJJEL

Ocsenás és Béres saját készítésű horgászbottal horgászik. Közben isznak Sarkadi néni féle pirosas lötytyöt. Nagyokat hallgatnak.

Béres most veszi észre, hogy meg van nyírva, le van borotváltva. Idegesen kapkod a fejéhez, mire Ocsenás rájön, hogy mi a baja. Türelmes vele, Béres felfogása pedig nagyon nehézkes. Béres megnyugszik, megint magáról kezd beszélni, hogy mindig szeretett volna egy fiúgyereket.

Ocsenás bevallja hugyozás közben, hogy tetszik neki Margitka.

Béres: Nekem is.

Újra tartják a horgászbottot, isznak. Mind a kettő feje lekókad, elalszanak.

Hirtelen riad Ocsenás, kapás van. Valami szörnyeteget húznak ki a vízből – bele is kell löni néhányat, úgy vergődik a parton.

Úgy kifáradnak a küzdelemben, hogy ismét elalszanak.

FALU, BÉRES HÁZA - ESTE

Lemossák Margitkát egy nagy lábasban Olyan, akár egy kislány, és élvezettel vergődik, mint a szörny a vízben. Szappan nincs, az már nem is kérdés sehol, de valami fertőtlenítő szert találnak valahol, abból lötyyintenek a koszos rongyra, amivel Margitkát mossák.

Ocsenás szakszerűen magyaráz, mit hogy kell csinálni.

Ocsenás: Hintőpor van?

Béres: Nincs.

Ocsenás: És ezeket ki kell mosni. Hol van a másik ágynemű?

Béres: Sehol. A nélkül szokott feküdni, míg meg nem szárad.

TÓNÁL - HAJNAL

Béres idegesen ébred, Ocsenás még kiütve hortyog. Béres alig bírja dührohamát csillapítani, türelmetlenül keresi a palackot – üres. Elhajítja, de nem száll messzire az üres palack, így rugdosni kezdi.

Nagyon megijed az éjjel fogott lénytől, próbálja összeszedni magát.

FALU, SARKADI NÉNI BOLTJA ELŐTT

Béres vesz egy üveg piát Sarkadi nénitől. A mesterlövész átkelőnél nem néz körbe, ivás közben megy át.

A mesterlövész kilövi a kezéből a palackot.

FALU, UTCA - KOCSMA ELŐTT

Béres megy az úton. Kezében ott maradt a palack maradványa.

Mikor a kocsmához ér, látja, hogy Ocsenás épp lódítja ki a felmosóvizet a betonra, és kedvesen köszön egy falusinak, majd bemegy a kocsmába. Béres egy pillanatra megszédül.

A kocsmá ajtajába érve elgondolkodik, szívesen bemenne, de inkább visszafordul.

FALU, BÉRES HÁZA

Béres hazaérve azt látja, hogy Ocsenás ott áll a felesége ágya mellett és a nő lábát tornáztatja. Margitka alatt „új”, kórházi lepedő, a piszkos ágynemű a nagy fazékban forr a tűzhelyen.

Béres már elküldené a francba Ocsenást, mikor észreveszi, hogy az ágynemű mellett, egy kisebb fazékban étel rotyog: az előző éjjel kifogott szörnyeteg felismerhető. Megenyhül. Leül, és nézi, mit művel Ocsenás a feleségével.

Ocsenás magyarázni kezdi neki az izmok működését, hogy mit hogyan kell. Masszírozza combtőtől nagylábujjig a lábakat.

A cél, hogy Margitka napokon belül ki tudjon menni sétálni.

Margitkának egy idő múlva elege lesz a dologból, talán fáj is neki, tiltakozni, üvölni kezd. Béres egy darabig próbálja utasítani az asszonyt: fekszik, ül, stb., de az nem hallgat rá.

Béres elzavarja Ocsenást.

KÓRHÁZ

Ocsenás a halott Csabát borotválja nagy odafigyeléssel. Edit az ajtóban áll és nézi. Rákérdez, feljön-e hozzá a férfi valamikor.

Ocsenás egy beteget tol a folyosón, futva, közben lelkesítő katonadalokat énekelnek. Fel-fel vitézek pl. – mindketten részegek. Orvosok sietnek gondterhelten velük szemben, végig a folyosón.

Ocsenás gyógyszert (antibiotikum) lop a gyógyszereszekrényből. Az egyik orvos mellé lép, valami mást szed ki, az antibiotikum miatt nem szól, de arra kéri Ocsenást, keresse fel az orvosi szobában.

FALU, MÚZEUM

Ocsenás vezetékéért cserébe két tele gázpalackot kap Benőtől.

Egy kabaláért, amit Benő kirakhat a házra, hogy megvédje azt és a benne lakókat az ellenséges támadástól, egy valódi, hideg sört is megszerez.

Ocsenás nagy nehezen rögzíti a gázpalackokat a biciklijéhez, és útnak indul.

FALU, BÉRES HÁZA

Béres játszik Margitkával, mikor a derűs Ocsenás toppan be, egy cipőt hozott Béresnek.

Beszélni kezd azonnal és tüsténkedni. Kiteregeti a kiforrázott ágyneműt. Jön-megy a szoba és az udvar között. Béresnek így már nem megy a hóc-hóc katona. Ocsenás fel van dobva, ma felállítják Margitkát.

Béres el van foglalva a vadonatúj, hegyes orrú cipőjével.

Ocsenás beszédéből a nő semmit sem ért, hiába próbálja talpra segíteni Ocsenás, nem fogja fel, hogy fel kellene állnia.

Béres ráripakodik, hogy „feláll!”, erre a nő azonnal a törülközőjét keresi, amit Ocsenás már bedobott a szennyesbe.

Béres idegesen rángatni kezdi a nőt, de Ocsenás türelmesen, kedvesen beszél hozzá – semmi reakció.

Mikor Ocsenás mégis megneveteti az asszonyt, Béres dühbe gurul. Hagyják a francba ezt a bohóckodást, takarodjon innen!

FALU, BÉRES HÁZA – UDVAR

Ragyogó napsütés. Margitka Ocsenásra és Béresre támaszkodva kilép az udvarra. Vagyis inkább vonszolják.

Margitka évek óta először van a szabadban. Levegő után kapkod, mintha megfulladna, zavarja a szemét a fény. Tetszik neki az egész. Folyton le akar ülni. Kiabál, kurjongat.

Ocsenás húzza-vonja, de Margitkának sikerül elhúznia Ocsenást. Mindketten a földön kötnek ki.

Béres – másik kezében palack - az ajtóban dülöngél részegen, és adja az utasítást: lép! Lép!

PANELBAN – LÉPCSŐHÁZ

Ocsenás felviszi az emeletre a két gázpalackot.

PANELBAN

Ocsenás becaplat a palackokkal, lerakja. Edit ideges és nagyon elutasító.

Ocsenás közeledni próbál Edithez, próbálja tenni a szépet, rappel, bohóckodik. Felvesz egy szmokingot, amit ott talál Editnél a szekrényben. Edit ideges lesz, de Ocsenás nem hagyja abba a bohóckodást.

Ahogy egyszer nyitja az ajtót, a huzat becsapja a nyitott ablakot, a macskát kilöki a mélybe. Edit most először mutat érzelmeket – a macska iránt.

Ocsenást elzavarja, takarodjon!

BÉRES HÁZA – UDVAR

Ocsenás és Margitka lába össze van kötve, Ocsenás úgy próbálja jární tanítani az asszonyt. Óvatosan, ügyesen haladnak, képesek így együtt megtenni néhány lépést. Béres közben az ajtóban monologizál a háborúk elkerülhetetlen szükségességéről, mintha nem is figyelné a másik kettőt.

Ocsenás és Margitka esnek-kelnek, Ocsenás kitartóan dolgozik.

Egy komoly esést Margitka rettenetesen élvez, nagyokat kacag. Béres a háttérből ordít: lép! Margitka már érti az új vezényszót, próbálna neki eleget tenni, de sehogy sem sikerül. Olyan, mint egy burleszk film.

Béres egyre jobban ordítja: Lép!

Ocsenás csitítja, és elkezd a jár a baba járt énekelni, Margitka még jobban nevet, fetreng a poros udvaron, és azt is rettenetesen élvezi.

Ettől Béres kiborul, elzavarja Ocsenást: most már ő jön, ő játszik Margitkával.

PANELBAN – LÉPCSŐHÁZ/AJTÓ ELŐTT

Ocsenásnál nagy kannákban víz, és a szájában egy csokor virág (a mezőn szedte). Hiába próbálja, nem tud bemenni a lakás ajtaján, az ajtó kulcsra van zárva, és hiába kopog, semmi válasz. Pedig mikor a fülét az ajtóra tapasztja, mintha takarítás zaját hallaná bentől. Dörömböl, semmi. Leül a lépcsőre, vár.

FALU, BÉRES HÁZA – UDVAR

Ocsenás és Béres nagy nehezen felülteti Margitkát a budi lécére. Nehéz munka volt, de sikerült. Boldogan néznek egymásra, Margitka pedig üdvözült arccal pisil. Igazi idill.

BÉRES HÁZA

Ocsenás szmokingban, Margitka egy stewardess egyenruhájában, Béres pedig egy flitteres zakóban ül az asztalnál, és úgy csinálnak, mintha nem volna háború, ünneplik Margitkát.

Ocsenás pincért játszik, kiszolgálja Béreséket, bolondozik. Margitkának segít enni, és közben le sem tudja venni a szemét a nőről. Olyan az egész, mint egy nagyon dekadens parti a békeidőkből, mint a Nagy Gatsby.

Béres féltékeny lesz, egyre ordenárébban kezd viselkedni Margitkával, hogy saját impotenciáját leplezze. A nő belemegy a játékba. Béres addig túráztatja magát, hogy Margitkával és saját magával is végezni akar – régóta szeretné már, csak sosem szánta el magát.

Ocsenás az utolsó pillanatban közbelép és megakadályozza az (ön)gyilkosságot.

KÓRHÁZ

Ocsenást felrzza Edit. A főorvos akarja látni.

A főorvos kiállítja Ocsenás eltávozó papírjait, amelyben gyógyultnak nyilvánítja, és utasítja, hogy haladéktalanul csatlakozzon az alakulatához. Egy dobozban átadja Ocsenásnak a repeszeket, amiket a hátából operáltak ki.

KÓRHÁZ ELŐTT – ESTE

Egy tagbaszakadt férfi felszáll Ocsenás biciklijére. Ocsenás a bőröndjével megjelenik a semmiből, és a fejéhez tartja azonnal a fegyvert. A tagbaszakadt eltekerne, de nem tud, leszáll. A bringa nem is működik, nincs rajta valami fontos alkatrész. Ocsenás nem haragszik, de ez neki kell, ez gyógyászati segédeszköz. A tagbaszakadt nem bánja, hogy ennyivel megúsza.

Ocsenás a biciklihez erősíti a bőröndöt, és elindul.

KOCSMA – ESTE

Ocsenás iszik a kocsmában. Ocsenásnál ott a repülőtől hozott bőrönd, és minden holmija. Ott van Béres is. A maradék két levél antibiotikumból vesznek még rengeteg piát, még utoljára isznak egymás egészségére.

Béres szokásához híven monologizálni kezd a közös múltjáról Margitkával, az ő mindennél erősebb, nagy szerelmükről.

(Béres: Mert nem igaz az, amit mondanak itt az utcában, hogy azért lett nyomorult az asszony, mert elment harcolni, és ő meg hagyta. Mert ők mindig együtt jártak, azt ette, itta ő is, amit az asszony, és ő soha egyetlen szóval se sürgette, nem küldte olyan helyre, ahova nem akart menni. De ebben nem biztos. Az asszonynak nem lett volna szüksége vele tankcsapdát állítani. Maradhatott volna otthon. Neki elég lett volna a háztartás. Meg a gyerek. De nem azért halt meg a gyerek, mert a Margit is harcolt. Azért harcolt, hogy nehogy meghaljon. Aztán mégis meghalt. Hát hogy van ez? És az még nem is volna baj, mert gyerekből lehet csinálni másikat, és ezt a Margit is tudta. Meg mások is mondják. Könnyű okosnak lenni... Ha másként csinálom, akkor lehet, hogy nem ilyen szerencsétlenül alakul. De akkor hogy? A legjobb volna, ha mennél, és lefeküdnél az asszonnyal.) és iszik újra.

De Ocsenás nem hallja, a többi alkesztől búcsúzik, mindenkire van egy-két jó szava, mindenkinek osztogatja az italt, esetleg még kisebb ajándékokat is ad egyik-másik embernek.

Bérest bosszantja, hogy Ocsenás másokkal fontoskodik (vagy talán azt sajnálja, hogy most látja utoljára Ocsenást), odahúzza magához.

Béres: hallottad, mit mondtam? Menj, és fekj le az asszonnyal! Aztán gyere vissza majd értem. Én addig itt maradok. Vagy ... elmegyek valahová.)

Ocsenás zavarban van, mint egy kisfiú. Először nem akarja elfogadni Béres ajánlatát, aztán arra hivatkozik, hogy reggelre Veszprémben kell lennie, különben, ha ellenőrzik, dezertőrnek nyilvánítják, és azzal nagyon komoly büntetés jár, stb. Aztán elcsendesedik, egy darabig gondolkodik, lehúzza még az italát, feláll, tiszteleg, és elindul.

Csönd van a kocsmában. Béres kezd el üvöltözni.

Béres: Mindenki csodálkozni fog, mert ez az Ocsenás meg fogja gyógyítani a Margitkát. Ő mondta.

Béres azt akarja, hogy őt is vegyék újra állományba, van olyan kemény legény, mint az Ocsenás. Hőzöngeni kezd.

A többi alkesz ugratni kezdi Bérest, ahogy szokta, de ez most elfajul. Béres egy ½ liter pálinkáért beszáll egy bunyóba.

FALU, BÉRES HÁZA ELŐTT – ESTE

Ocsenás odaér Béres házához. Letámasztja a bringát, fogja a holmiját, és lenyomja a kilincset.

FALU, BÉRES HÁZA – ESTE

Ocsenás belép a házba, de Margitkát nem találja. Lerakja a holmiját. Halk zihálást hall. Fülel.

Az egyik bútorkupac mögött meglátja Margitkát. A nő láthatóan retteg. Mikor meglátja Ocsenást visítani kezd.

Ocsenás vissza akarja vinni az ágyba, de Margitka rúg, harap, nem engedi közel magához a férfit. Ocsenás nem érti, nem akarja ő bántani Margitkát, azt szeretné inkább, hogy neki is jó legyen... Margitka azonban nem enged. Űti-vágja, harapja, karmolja a közeledő férfit.

KOCSMA ELŐTT – ESTE

Bérest hecceli mindenki. Béres kiissza az ingyen szeszt, eldobja a PET palackot, harcállásba helyezkedik. 2 pofont kap, az egyiktől elesik, a másikat esés közben. Zuhantában elő tudja kapni a fegyverét – de magát lövi lábon. Mindenki röhög. A lövésre a többiek is előveszik a fegyverüket – Béres kéri, lőjék le. Azok lekezelően otthagynák. Béres erre dühbe gurul, bosszantja, hogy őt semmibe veszik, hogy olyan, mintha ő már nem is létezne. Felemeli a fegyvert, és mindet halomra lövi, aztán azokat, akik épp elslisszolnának.

KOCSMÁBAN – ESTE

Béres bemegy a kocsmába, végigsántikál a pultig, ott lelövi a kocsmárosnét, elvesz egy nagy üveg szeszt, iszik. Kicsit megnyugszik.

Eszébe jut Ocsenás. Nem érti, miért nincs még itt, megígérte, hogy érte jön, mi tart ilyen sokáig.

Az egyik sarokban ülő BÁCSIt, aki nem vett részt a heccelésben, megkérdezi, de az azt állítja, nem látta visszajönni Ocsenást. Erre lelövi.

FALU, UTCA – ESTE

Béres hazafelé megy. A lába vérzik, ahol belelőtt, de nem törődik vele, elszántan megy. Az egyik kerítés mögül valaki köszön neki, erre lelövi. Megy tovább.

FALU, SARKADI NÉNI BOLTJA – ESTE

SARKADI NÉNI zárja a boltot. Néhány alkesz még könyörög neki, hogy adjon egy utolsó piát, de az asszony szigorú.

Béres köszön neki és lelövi az asszonyt.

Ereszt egy-két golyót random a környéken falat támasztókba is.

Béres anélkül megy át a mesterlövész által sakkban tartott kereszteződésen, hogy körülnézne. Sőt, provokálja a mesterlövészt, hogy vegye észre, lője le. De semmi. Bérest ez dühíti.

FALU, BÉRES HÁZA – HAJNAL

Béres nagy nehezen hazaér. Kimerült, fáradt. Meglátja Margitkát az ágyban, ahogy édesdeden alszik. A földön, az ágy mellett Ocsenás fekszik. Felriad Béres érkezésére.

Bevallja, hogy nem sikerült eleget tennie Béres kívánságának, Margitka nem hagyta magát. Erre Béres fogja magát és befekszik az asszony mellé. Ocsenás meg melléjük kucorodik. Édesdeden alszanak.

ÚTON, TEHERAUTÓ – NAPPAL

Ocsenás lestoppol egy teherautót. A sofőr megáll, Ocsenás beszáll.

LAKTANYA KAPUJA – NAPPAL

Ocsenás bemegy a laktanya kapuján.

TISZTI IRODA – NAPPAL

Ocsenás szabályos egyenruhában tiszteleg, és átadja a kórházi papírjait. Megkapja az új parancsot – a 2. lövésszázadnál kell jelentkeznie.

KATONAI TEREPIJÁRÓ

Ocsenás egy sniperrel (mesterlövész puska) felfegyverezve 5 másik katonatársával utazik egy dzsipben.

LAKÓTELEP – KÜLSŐ – HAJNAL

A hajnali fényárban úszó lakótelepen kiszállnak. Három irányba oszlanak párosával.

LAKÓTELEPI HÁZ, LÉPCSŐHÁZ – HAJNAL

Ocsenás és a TÁRSA felfut a lépcsőn, egészen a tetőig. A ház kihalt.

LAKÓTELEPI HÁZ, HÁZTETŐ - NAPPAL

Ocsenás és a társa elhelyezkedik a háztetőn.

Lent, az utcán, a toronyházak között emberek jönnek-mennek.

Ocsenás célba veszi az egyiküket.

LAKÓTELEPI UTCA - NAPPAL

A FÉRFI sietve kel át a kis téren. Ocsenás meghúzza a ravaszt. A férfi mellkasán áthatol a golyó.

A seb mögött egy másik jelenet kezdődik, mintha egymás mögé mozivásznak lennének feszítve, mindegyik vásznon egy jelenet a FÉRFI életéből. Mindegyiket szétszaggatja a golyó.

LAKÓTELEP, KAPUALJ – ESTE

A férfi egy fekete ruhás Nővel csókolózik a kapualjban. Alig bírnak elszakadni egymástól. A férfi kinyitja a kaput, és húzni kezdi befelé a nőt. Egy pillanatra egymás szemébe néznek, elmosolyodnak. Belépnek a kapun.

Ahogy a nőt követné a férfi, egy golyó átfúrja a mellkasát.

ISKOLA – NAPPAL

A fekete ruhás nő egy KISLÁNYt vezet be az osztályterembe, ahol a férfi tanít. Kezet fog a férfival. A férfi kedvesen odakíséri a kislányt az egyik üres padhoz. A nő az ajtóból figyel.

Ahogy a férfi visszasétál a táblához, egy golyó átüti a mellkasát.

ÓVODA – NAPPAL

A férfi megérkezik egy óvodához, ahol az egyik KISLÁNY lelkesen futni kezd felé.

Mielőtt megölelhetnék egymást, egy golyó átfúrja a férfi mellkasát.

TEMETŐ – NAPPAL

A férfi a kislánnyal, és idős ANYJÁVAL egy sírnál helyeznek el virágot. A síron egy férfi és egy női név, valamint az, hogy *anyu és apu*.

A férfi magához szorítja a kislányt. A kislány tétován nyújtja a kezét. A férfi megfogja. Az anya könnyes szemmel mosolyog rajtuk.

Mikor elindulnának, egy golyó átüti a férfi mellkasát.

FÉRFI LAKÁSA – NAPPAL

Családi összeövetel. A férfi, az idős ANYA, a katona BÁTÝ a FELESÉGÉVEL és a kislányukkal (ugyanaz a kislány, mint az előző két jelenetben).

A férfi épp mutatja a diplomáját a családnak.

A bátyja is meglapogatja a vállát, a lányoktól pedig pusztit kap.

Mikor az anyjához lép, hogy megölelje, egy golyó átfúrja a mellkasát.

PINCEHELYISÉG – ESTE

A férfi a ROCKZENEKARÁVAL koncertezik. Nem túl nagy koncert, főleg barátok, a lelkes rajongó. Egy LÁNYNYAL az első sorban összemosolyog. A közönség között van néhány KATONA (köztük esetleg a férfi bátyja is), ők is buliznak.

Ahogy a szám végén a férfi megáll a színpadon, és élvezzi a közönség lelkesedését, egy golyó átfúrja a mellkasát.

BUDAPESTI HÁZ GANGJA – ÉJSZAKA

A férfi az előbb látott LÁNYT csempészi ki a lány hálósobája ablakán. Izgatottak, nevetnek, szerelmesek.

LÉPCSŐHÁZ, FÉRFI LAKÁSA ELŐTT – ESTE

A férfi már FIÚ (17). Épp hazaér, mikor APJÁT látja egy bőrönddel. Épp elmegy. Szégyenkezve süti le a szemét. A fiú idegesen beviharzik a lakásba, és becsapja maga mögött az ajtót. Mikor az apa távozik, előjön a lakásból, és bámul az üres lépcsőházra.

Ahogy lehajol, hogy apja után kiáltson, egy golyó átüti a mellkasát.

SZÍNHÁZTEREM – NAPPAL

A FIÚ (14) egy gyerek színjátszó csoporttal valami műsort ad elő éppen. Az anyja és az apja, valamint a bátyja (16) ott ül a nézőtéren.

Amikor a fiú következik a szerepével, egy golyó átüti a mellkasát.

TÓPART – NAPPAL

A fiú (12) és a bátyja (14) horgászik. Közben nézik az arra elhaladó lányok fenekét. A fiúnak kapása van.

Ahogy kirántja a vízből a halat, és a bátyjához fordul, egy golyó átüti a mellkasát.

FÉRFI LAKÁSA – NAPPAL

A fiú (7) és a bátyja (9) műanyag katonákkal/Playmobil háborúsat játszik a szőnyegen.

Ahogy lelkesen belefeledkeznek a játékba, a fiút találat éri a valóságban is: egy golyó átfúrja a mellkasát.

PARK – NAPPAL

A fiú (4) egy gyönyörű parkban futkározik önfeledten.

Egy váratlan golyó megöli.

FÉRFI LAKÁSA – NAPPAL

A fiúhoz (1) hajol anyja és apja. Az apa a kezét fogva járnit tanítja. A fiú megteszi élete első lépéseit.

Egy golyó átüti a gyerek mellkasát.

FÉRFI LAKÁSA ELŐTT, GANG – NAPPAL

A férfi anyja terhesen kilép a gangra. Az idilli délutánban mosolyogva köszön a szomszédoknak.

Kezét hasára téve ismét elmosolyodik. Ekkor egy golyó átüti az anya hasát.

13. Bibliográfia

- Arisztotelész: *Poétika* – Budapest, Magyar Helikon, 1974, (ford. Sarkady János)
- Andersen, Niels Pagh: *Order in Chaos Storytelling and Editing in Documentary Film*, The Norwegian Film School and Rought Cut Service 2021
- Bazin, Andre: *Mi a film?* – Budapest, Osiris Kiadó, 1995, (szerk. Zalán Vince)
- Bíró Yvette: *Hetedik művészet*, Budapest, Osiris Kiadó 1994,
- Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*, Magyar Filmintézet, Budapest 1996. (ford. Pócsik Andrea)
- Bredenkamp, Horst: *Képaktus*, Budapest, Typotex Kiadó, 2020, (ford. Nagy Edina)
- Dancyger, Ken: *Technique of Film and Video Editing*, Focal Press- London 2011.
<https://doi.org/10.1016/b978-0-240-81397-4.00019-4>
- Deleuze, Gilles: *Proust*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2002, (ford. John Éva)
- Campbell, Joseph: *Az ezerarcú hős*, (ford. Varjasi Farkas Csaba), Budapest, Édesvíz, 2010.
- Crittenden, Roger: *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*, Focal Press- London 2005
<https://doi.org/10.4324/9780080454481-38>
- Cleese, John: *Csak kreatívan*, (ford. Morvay Krisztina) Budapest, HVG Könyvek 2020.
- Csala Károly: *INTERJÚ KÉT RÉSZBE - TÓTH JÁNOS MOZIJA*, Utolsó lementés: 2020.05.30 http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6658
- Eisentein, Szergej: *A filmrendezés művészete*, Gondolat Kiadó, 1963, (szerk. Nemeskürty István)
- Erdély Miklós: *Montázs éhség*, Artpool
(http://www.artpool.hu/Erdely/Montazs_ehseg.html) Utolsó letöltés 2019.04.27.
<https://doi.org/10.1556/170.2015.55.1.11>
- Gelencsér Gábor: *Örök varázs -Tóth János Kinematográfus*, Budapest, MMA Kiadó 2021
- Gombrich, E.H.: *Művészet és Illúzió - A képi ábrázolás pszichológiája*, Gondolat-Budapest 1972, (ford. Szabó Árpád)
- Kulesov, Lev: *Filmművészet és rendezés*, Gondolat Kiadó, 1985, (ford. Terbe Teréz, V. Detre Zsuzsa, Orosz István)
- Mérő László, *Észjárások*, Remix, Tercium Kiadó, Budapest, 2008
- Murch, Walter: *Egyetlen szempillantás alatt*, Francia Új Hullám Kiadó, 2010, (ford. Edelényi János, szaklektor: Szalai Károly)
- Mitrović, Branko: *A Defence of Light*. Journal of Art Historiography, 2010
https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/02/media_183173_en.pdf
Utolsó letöltés: 2022.10.14.
- McKee, Robert: *Story*, Fimtett 2011, (ford. Jakab Benke Nándor, Zágoni Balázs)
- Lencső László: *Huszárik breviárium* – Szabad tér/1990
- O’Steen, Bobbie: *The invisible cut: How editors make movie magic*, Michael Wiese Production Los Angeles 2009.
- Pápai Zsolt: *Hollywoodi Reneszánsz*, Gondolat, Bp. 2020
- Pearlman, Karen: *Cutting Rhythms Intuitive Film Editing*, Focal Press - London 2016.

Swaab, Dick: *A kreatív agy*, Libri 2017, (ford. Wekerle Sándor)
Szabó Gábor: *Filmeskönyv* 2018., Szerzői kiadás
Thompson, Kristin, Bordwell, David: *A film története*, Budapest, Palatinus Filmkönyvek
2007. (ford. Kovács András Bálint)
Thomson Roy, Bowen Christopher: *Grammar of the Editing*, Focal Press - London 2009.
<https://doi.org/10.4324/9780080927046>
Truffaut Françoise: *Hitchcock*, Magyar Filmintézet/Pelikán/ 1996, (ford. Adám Péter,
Bikácsy Gergely)
Varga Balázs: *Final Cut* tankönyv, L'Harmattan, Budapest 2013.
Vincze Teréz: *Tér-idő-gondolat*, Filmvilág:
http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=10306 Utolsó letöltés: 2020.05.16.
Weston, Judith: *The Film Director's Intuition*, Michel Wiese Productions 2003

14. Filmográfia

Hajdu Szabolcs: *Macerás ügyek* (2001)

Pálfi György: *Az úr hangja* (2018)

Pálfi György: *Nem vagyok a barátod* (2009)

Pálfi György: *Mindörökké* (2021)

Pálfi György: *Final Cut Hölgyeim és Uraim* (2012)

Pálfi György: *A Tyúk* (2025) – (munkacím, a film még bemutatás előtt)

15. Képjegyzék

1. ábra - Olha Pohorielova: Káosz és Rend ¹⁸⁶

Utolsó letöltés: 2024.01.14.

2. ábra. A Kulesov kísérlet illusztrációja. A kép forrása a [studiobinder.com](https://www.studiobinder.com)

Utolsó letöltés: 2022.03.03.

3. ábra Niels Pagh Andersen: The act of killing vágási folyamat ábrája – Troels Faber készítette. A kép forrása, az Niels Pagh Andersen: Order and Chaos könyv borítója. A képet saját magam készítettem.

4. ábra. Snitt fal vagy jelenet fal: Tudor Giurgiu Libertate című filmjéből. A felvételt saját magam készítettem.

5. ábra Hajdu Szabolcs: Macerás ügyek képkocka a filmből

6. ábra Hajdu Szabolcs: Macerás ügyek képkocka a filmből

7. ábra. Andrej Tarkovszij: Sztalker - képkocka a filmből.

forrás: <https://www.themoviedb.org/movie/1398?language=hu-HU>

Utolsó letöltés: 2024.08.05.

8. ábra. Fraktál: Készítette: Yo Mismo : Utolsó letöltés: 2024.08.05.

9. ábra. Az Úr hangja filmből illusztráció.

10. ábra. Az Úr hangja filmből illusztráció.

11. ábra. A Voyager1 arany lemeze.

12. ábra. Az Úr hangja, képkocka a filmből.

13. ábra. Az Úr hangja, képkocka a filmből.

14. ábra. Az Úr hangja filmből illusztráció.

15. ábra. Vágó timeline, patchwork minta, illusztrációja. Saját mobiltelefonos felvétel.

16. ábra. Nyúl vagy kacsa: forrás:

17. ábra. Phi-jelenség kísérleti illusztráció. Internetről letöltve. 2021.06.22.

18. ábra. Zoetrop:forrás:

<http://www-history.mcs.st-andrews.ac.uk/Miscellaneous/JCMBHouse/Zoetrope.html>

¹⁸⁶ Olha Pohorielova: Káosz és Rend - A vágó munkájának pontos grafikai megjelenítése lehetne a fenti ábra. letöltve: 2024.08.04 <https://www.dreamstime.com/chaos-disorder-turns-formed-even-tangle-one-line-order-theory-flat-vector-illustration-isolated-white-image140464087>

19. ábra. Mindörökké filmből eredeti képkocka.
20. ábra. Mindörökké filmből kompozitált képkocka.
21. ábra. Mindörökké filmből pótforgatott képkocka
22. ábra. Mindörökké filmből pótforgatott képkocka
23. ábra. Mindörökké filmből pótforgatott képkocka.
24. ábra. Mindörökké filmből pótforgatott képkocka.
24. a. ábra. Mindörökké című film vágólistája. Monitorról készített saját felvétel.
25. ábra. A Tyúk című filmből képkocka.
26. ábra. A Tyúk című filmből képkocka.
27. ábra. A Tyúk című filmből képkocka.
28. ábra. A Tyúk című filmből képkocka.
29. ábra. A Tyúk című filmből képkocka.
30. ábra. A Tyúk című filmből képkocka.
31. ábra. A Tyúk című film, vágó stúdió monitorairól készített saját felvétel.

16. Tézisfüzet

A filmvágás, mint kreatív tevékenység, hosszú időn keresztül a filmkészítés egyik legfontosabb, ugyanakkor sokáig alulértékelt és gyakran háttérbe szorult területét képezte. Napjainkban azonban egyre inkább elismerik a művészi és narratív jelentőségét, mivel a vágás nem csupán a történetmesélés formálásában, hanem a néző érzelmi és intellektuális bevonásában is kulcsszerepet játszik. Kutatásom célja a vágói szerepkör mélyebb megértése és megismertetése. Ez a tanulmány hozzájárul a vágói szakma oktatásának és elismerésének előmozdításához, valamint a vágók szerzői szerepének újragondolásához a filmkészítés folyamatában.

Az értekezés célja

A vágó szerepének vizsgálata

Húszéves szakmai pályafutásom során, mintegy negyven, köztük több filmtörténeti jelentőségű alkotás vágásában vettem részt, és e munkák elismeréseképpen számos díjjal és kitüntetéssel jutalmazták tevékenységemet. Gyakran érkeznek hozzám olyan kérdések, melyek a vágó konkrét feladatainak és az általa az alkotáshoz hozzáadott értékének meghatározására irányulnak – kérdések, amelyeket tanítványok és szakmabeliek egyaránt feltesznek. Disszertációmban ezen kérdések mélyreható vizsgálatára törekszem, elsősorban saját alkotói tapasztalataim és reflexióim, valamint a rendezőkkel közösen kialakított alkotói folyamatok elemzésén keresztül, kiemelve a szakmai pályafutásom során megfigyelhető alapvető hatásokat, elméleteket, példaképeket és mestereket.

A film történetét, nyelvét, műfaji sajátosságait, már széles körben tárgyalja a szakirodalom, és a kortárs technika fejlődésének köszönhetően, a vizuális történetmesélés, valamint a dramaturgia szabályai ma már jól ismertek. Ezzel szemben a rendezés, forgatókönyvírás, az operatőri munka, sőt a gyártás és a forgalmazás folyamata mellett, a filmvágás – továbbra is kevésbé feltárt, rendszerezett vagy tudományosan alátámasztott terület maradt. Még mindig vannak olyan területei a filmnek, mint a legfiatalabb művészeti ágak, amelyek rejtve maradtak, ilyen a filmvágás is. Dolgozatomban arra vállalkozom, hogy a vágás fogalmát és szerepét a saját tapasztalataim perspektívájából, átfogó definícióba foglaljam.

A disszertáció 1. és 2. fejezete („*A vágói munka és egy definíció kísérlete*”, valamint a „*Hatások és folyamatok*”) a vágói tevékenység sokrétű aspektusait és folyamatait tárgyalja, miközben kísérletet tesz a vágás fogalmi meghatározására, valamint tisztázok elengedhetetlen szakmai alapfogalmakat, arany szabályokat, számomra meghatározó vágási és szerkesztési elméleteket.

A definícióm szerint a filmvágás egyedülálló ösztönművészeti alkotófolyamat, amelynek nincsen közvetlen előzménye a művészet történetében. Közvetlenül nem támaszkodik

korábbi művészeti diszciplínákra, miközben integráló jellegű és mint ilyen rendkívüli sokrétű és kreatív munka folyamat.

Új perspektívák és megválaszolandó kérdések

Kutatásom kiterjed a szakmai közegben megfigyelhető átalakulási folyamatokra –így a hagyományosan rögzült munkamódszerek módosulására, az alkotási dinamikák változására, valamint az utóbbi időben egyre több vágó által nyilvánosan megosztott szakmai tapasztalatok és módszertani „titokra” – amelyek, számos az alábbiakban részletesen tárgyalt kérdést vetnek fel.

Valójában mit csinál egy vágó? Művészet-e a vágás? Alkotó tevékenység-e a vágás? Mit tudunk a szakmai elődeinkről? A transzformáció okai és mérföldkövei? Milyen tényezők járultak hozzá, ahhoz, hogy a vágói tevékenység oly sokáig rejtve maradjon? Vajon mi állhatott e „vágói láthatatlanság” hátterében?

A fenti kérdések megválaszolása nehézségekbe ütközik, mivel a vágók munkájáról szóló elemzések hiányosak, és a témában leginkább más szakemberek – például rendezők, kritikusok és teoretikusok szavaira támaszkodunk. A vágók memoárjai, interjúi, monográfiái vagy önreflektív esszéi szinte teljesen hiányoznak, különösen a magyar szakmai hagyományban.

Kutatásom e fejezetekben kiterjed a vágói mesterség eredetére is, a szakmai elődök és mesterek kevésbé feltárt, hiányos történetfoszlányaira, valamint arra az örökölt titoktartási szokásjogra is kiterjed, amelynek lényege, hogy „*Ami a vágószobában történik az ott is marad!*”. Hipotézisem szerint ez az úgynevezett „omerta” évtizedeken át fantomizálta a vágókat.

Saját tapasztalataim alapján évtizedes hiányérzet alakult ki bennem a nagy szakmai elődeink által közvetített tudás tekintetében, hiszen éppen tőlük reméltem jobban megérteni és definiálni a saját vágói munkámat, valamint elsajátítani a szakma fortélyait.

Jelen dolgozat célja többek között az is, hogy hozzájáruljon egy jövőbeli, átfogó kutatáshoz, amely a magyar vágók történetét és munkásságát hivatott feltárni. Ezzel a disszertációval az is a célom, hogy elősegítsem a vágók jelentőségének elismerését és láthatóságát, valamint hozzájáruljak a múltbeli egyensúlytalanság kiegyenlítéséhez.

Ezen belül arra is törekszik, hogy sokrétű képet nyújtson arról, milyen volt a vágásoktatásban részt venni a '90-es évek végén, és milyen kihívásokkal és élményekkel szembesült egy pályakezdő vágó ebben az időszakban. Mindezt személyes példámon keresztül mutat be. Ezt a dolgozat 3. (*Így jöttem*) és a 4. (*Taking Off*) fejezetek fejtik ki részletesen.

Bemutatom a diákévek során - Simó Sándor és Sellő Hajnal mesterek útmutatásával, és a rendező diáktársaimmal közösen szerzett tapasztalatok mentén – kialakult közös fejlődési

folyamatot, továbbá első kísérleteinket és alkotásainkat. Külön esettanulmányként tárgyalom a dolgozat 4. fejezetében a Hajdu Szabolccsal készült *Macerás ügyek* című filmet. Emellett a vágói habitusom és gondolkodásmódom formálódását, fejlődését – részben egyfajta ars poetica jelleggel - a „*Sztalker*” 4.5. alfejezetben mutatom be.

A kutatási megközelítés

Mivel a kutatási időszak alatt világossá vált számomra, hogy a magyar filmvágók szakmai tevékenysége mindmáig nem kapott megfelelő tudományos feldolgozást és a reflexív vágói gyakorlat is teljesen hiányzik, ennek eredményeként döntöttem úgy, hogy disszertációmban a filmvágás fejlődéstörténetén és a saját vágói tevékenységemen keresztül bemutatom, a húsz év alatt fejlesztett egyedi vágói módszeremet, valamint annak gyakorlati alkalmazását. Kutatásom nagyrészt empirikus megközelítésen alapul. Ezt a módszertant „**Patchwork módszer**” néven ismertetem, amely a vágási technikám és gondolkodásmódom fejlődését hivatott tükrözni.

Ezt a folyamatot, valamint a saját tapasztalataim természetrajzát az általam vágott, csak azon játékfilmek elemzésén keresztül kívánom ismertetni, amelyek illeszkednek e sajátosan absztrahált gondolkodás- és asszociációközpontú vizuális narratíva kreatív stílusához. A módszer részletes ismertetése és az esettanulmányok a dolgozatom 4., 5., 6. és 8., 9. fejezeteiben olvasható.

Miért pont ez a három filmalkotás a vizsgálatom tárgya?

A válaszom az, hogy személyes indíttatásból, hisz ezek az alkotások formálták leginkább alkotói integritásomat. Különösen a Hajdu Szabolcs *Macerás ügyek* című filmje, mivel ez az első vágói alkotás volt az, amelyben a vágó kreativitása és a rendezővel való együttműködés során megnyilvánuló határtalan lehetőségeket megtapasztaltam. Ez volt az a film, ahol a tanult sémákat levetkőzve eljutottunk a dekonstrukció mélyebb rétegeiig-megtapasztalva annak kreatív dinamikáját, melyből nyilvánvalóvá vált, hogy a teremtés nyilvánvalóan összefonódik a rombolással. Ez az élmény szolgált origóként, amely alapjaiban formálta vágói gondolkodásomat és megmutatta a vizuális történetmesélés szabadságát. A másik meghatározó alkotói és szakmai élményem a Pálfi György rendezővel folytatott hosszú távú együttműködésem, melynek során ez az fajta alkotói habitus kiteljesedett és módszerré nemesült, amit „*Patchwork filmstílusnak*” neveztünk el és amely *Az Úr hangja* című játékfilmben teljessé vált ki.

A 4. és 5. fejezetben ismertetem a Patchwork-módszer definícióját, inspirációjának forrását és kialakulásának folyamatát, amelynek keretében esettanulmányként elemzem Pálfi György „*Az úr hangja*” című filmjét. Ez az alkotás a **DLA mestermunkám** korpuszát is képezi, részletes bemutatása pedig a 6. (*Patchworkfilm*) fejezetben található. A mestermunkának számító Pálfi György „*Az úr hangja*” megtekintő linkje a dolgozat **Mellékletében** csatoltam.

A dolgozatom gerincét azok az esettanulmányok alkotják, amelyek a 4., 6., 7., 8. és 9. fejezetében szerepelnek. E montázsfilmek műhelytitkaiba engedek bepillantást, saját vágói tapasztalataimra fókuszálva, bemutatva az engem ért hatásokat, inspirációkat, melyek sokfélék és szerteágazóak. Ebből adandóan használom a szakzsargont is. Hasonlóan ahhoz, ahogy az elemzésre és a módszertani bemutatásra választott patchwork-filmek is - látszólag csak lazán kapcsolódó részletei mégis egységes, összefüggő mintázatot alkotnak - úgy a dolgozatom tézisei szintén a patchwork asszociatív struktúráját követi. Együtt jelennek meg az empirikus vizsgálatok, a filmtörténeti vonatkozások, a szakmai háttér, valamint a percepciókutatás és a szubjektív hatástörténetek eredményei - mindezt a 6., 7. fejezetekben.

Ez a „patchwork” vágási módszer szerkesztési elve, amely egyben a disszertáció szerkezetét is meghatározza.

Ez a disszertáció nem egy zárt rendszer, hanem nyitott konstrukció. A „patchwork” maga is a folytathatóság elvén alapszik. A vágásban minden döntés ideiglenes, minden szerkezet újraszervezhető, és minden film újraírható. Ugyanez érvényes a gondolkodásra is. A vágói reflexiók csak akkor maradnak élők, ha folytatódnak, ha új vágók, új nézőpontok, új tapasztalatok szövik tovább.

17. Tézisfüzet angol nyelven – English Abstract

Film editing, as a creative activity, has long constituted one of the most essential yet historically undervalued and often marginalized areas of filmmaking. Today, however, its artistic and narrative significance is increasingly recognized, as editing plays a key role not only in shaping storytelling but also in engaging the viewer emotionally and intellectually. The aim of my research is to deepen and broaden the understanding of the editor's role. This study contributes to advancing the education and recognition of the editing profession, as well as to rethinking the editor's authorial position within the filmmaking process.

Objective of the Dissertation

Examining the Role of the Film Editor

Over the course of my twenty-year professional career, I have participated in the editing of approximately forty films, including several works of historical significance, and my contributions have been acknowledged with numerous awards and honours. I am often asked questions about the editor's concrete responsibilities and the specific value added to the creative process—questions raised by students and professionals alike. In this dissertation, I aim to examine these questions in depth, primarily through the analysis of my own creative experiences and reflections, as well as the collaborative processes developed together with directors, highlighting the fundamental influences, theories, role models, and mentors that have shaped my professional trajectory.

While the history, language, and generic characteristics of film have already been extensively discussed in the scholarly literature - and, thanks to contemporary technological developments, the principles of visual storytelling and dramaturgy are now well understood—film editing remains comparatively underexplored, insufficiently systematized, and lacking scientific grounding. There are still areas of film, as the youngest art form, that remain obscure; editing is one such field. In this dissertation, I undertake the task of articulating a comprehensive definition of the concept and function of editing from the perspective of my own professional experience.

Chapters 1 and 2 of the dissertation (“The Work of the Film Editor and an Attempt at a Definition” and “Influences and Processes”) discuss the multifaceted aspects and processes of editing, while attempting a conceptual delineation of editing and clarifying fundamental professional terminology, core principles, and key editing and montage theories that have been pivotal in my development.

According to my definition, film editing is a unique, multidisciplinary creative process with no direct precedent in the history of art. Editing does not rely on pre-existing artistic disciplines forms, yet it remains inherently integrative, extraordinarily complex and creative practice, synthesizing multiple artistic disciplines in filmmaking.

It does not directly rely on previous artistic disciplines, however editing inherently integrates all of these, and as such, it is an extremely creative work process.

New Perspectives and Questions to Be Addressed

My research extends to the transformative processes observable within the professional field—such as the modification of traditionally established working methods, the changing dynamics of creative collaboration, and the growing number of editing professionals who have recently begun to share their experiences and methodological “secrets” publicly. These developments raise several questions, discussed in detail in the following sections.

What does an editor actually do? Is editing an art form? Is editing a creative practice? What do we know about our professional predecessors? What are the reasons and milestones behind these transformations? What factors contributed to the editor’s work remaining hidden for so long? What might be the underlying causes of this “editorial invisibility”?

Answering these questions is challenging, as analyses focusing on the work of film editors are scarce, and most of what we know relies on the statements of other professionals—directors, critics, and theorists. Memoirs, interviews, monographs, and self-reflective essays written by editors themselves are almost entirely absent, particularly within the Hungarian professional context.

In these chapters, my research also addresses the origins of the editing profession, the fragmentary and scarcely explored history of early editors and mentors, as well as the inherited code of confidentiality encapsulated in the principle: “*What happens in the editing room stays in the editing room.*” According to my hypothesis, this unwritten rule—this so-called *omertà*—has contributed for decades to rendering editors virtually invisible.

Based on my own experience, I have long felt a profound absence of the knowledge that should have been transferred by our great professional predecessors. I had hoped that their insights would help me better understand and define my own editorial practice and acquire the craft’s subtleties.

A key aim of this dissertation is to contribute to a future comprehensive study that will explore the history and oeuvre of Hungarian film editors. Through this work, I also seek to support the greater recognition and visibility of editors and to help redress historical imbalances.

In addition, I aim to offer a multifaceted picture of what it meant to participate in editing education in the late 1990s, and what challenges and formative experiences shaped the early career of an aspiring editor during this period. All of this is presented through my own personal example, discussed in detail in Chapters 3 (“Így jöttem”) and 4 (“Taking Off”).

I present the shared developmental process that unfolded during my years as a student - under the guidance of masters Sándor Simó and Hajnal Sellő, and through collaborative experiences with my directing peers - as well as our early experiments and creative works. Chapter 4 also includes a dedicated case study of *Macerás ügyek* (“Sticky Matters”), the film I edited in collaboration with Szabolcs Hajdu. Furthermore, the formation and evolution of my editorial sensibility and way of thinking - partly in the spirit of an *ars poetica* - are explored in detail in section 4.5 (“Stalker”).

Research Approach

During the research process, it became increasingly clear to me that the professional activities of Hungarian film editors have still not received adequate scholarly attention, and that reflexive editorial practice is almost entirely absent. Consequently, I decided to present in this dissertation both the historical development of film editing and the evolution of my own editorial practice, outlining the unique editing methodology I have shaped over the past twenty years and its practical applications. My research is largely grounded in an empirical approach. I refer to this methodology as the “**Patchwork Method**,” which aims to reflect the development of my editing techniques and conceptual framework.

I seek to present this process - and the anatomy of my own experiences - through an analysis of those selected feature films I have edited that align with my characteristically abstract, associative, and visually driven narrative style. A detailed account of the method, along with the related case studies, is provided in Chapters 4, 5, 6, and 8–9 of this dissertation.

Why Are These Three Films the Subjects of My Analysis?

My answer is rooted in personal motivation: these works have shaped my creative integrity more profoundly than any others. This is especially true of *Macerás ügyek* (*Sticky Matters*) by Szabolcs Hajdu, as it was the first film I edited in which I encountered the boundless creative possibilities that emerge from the collaboration between editor and director. It was in this project that, shedding the conventions and formulas I had previously been taught, we reached the deeper layers of deconstruction - experiencing its creative dynamics, and recognising that creation is inherently intertwined with destruction. This experience became an artistic point of origin, fundamentally shaping my editorial thinking and revealing to me the freedom inherent in visual storytelling.

Another decisive creative and professional experience was my long-term collaboration with director György Pálfi, during which this particular attitude matured into a fully developed artistic method. We named this approach the *Patchwork film style*, a methodology that culminated in the feature film *Az Úr hangja* (*His Master's Voice*).

Chapters 4 and 5 present the definition of the Patchwork Method, its sources of inspiration, and the process through which it developed, including a case study of Pálfi's *His Master's*

Voice. This film constitutes the corpus of my DLA Masterwork, the detailed analysis of it appears in Chapter 6 (“Patchwork Film”). A viewing link to *His Master’s Voice*, which forms the Masterwork component, is included in the Appendix of the dissertation.

The backbone of this dissertation the case studies presented in Chapters 4, 6, 7, 8, and 9. These chapters offer insight into the workshop-like creative processes behind these montage-based films, focusing on my own editorial experiences and the diverse and multifaceted influences that have shaped my practice. Accordingly, I employ professional terminology where necessary. As the patchwork films selected for analysis and the methodological exposition seem to be only loosely connected, these fragments, however, form a coherent and unified pattern. The thesis of my dissertation follow a similar associative patchwork structure. Empirical observations, film-historical contexts, professional background, findings from perception studies, and subjective accounts of influence appear side by side—primarily in Chapters 6 and 7.

The editing principle of the “Patchwork Method” is also reflected in the structure of my dissertation.

This dissertation is not a closed system, but an open construction. Patchwork itself is based on the principle of continuity. In editing, every decision is temporary, every structure can be modified, and every film can be rewritten. The same applies to thinking. Editing reflections only remain alive if they continue, if new editors, new perspectives, and new experiences continue to weave them together.

18. Önéletrajz



LEMHÉNYI RÉKA filmvágó

e-mail: lemhenyireka@gmail.com, telefon: +36308542148,

https://www.imdb.com/name/nm0969563/?ref_=fn_al_nm_1

Lemhényi Réka Kolozsváron született, majd az 1989-es rendszerváltást követően Budapestre költözött. A Színház- és Filmművészeti Egyetemen vágó szakon szerzett diplomát, ezt követően a veszprémi Pannon Egyetemen folytatta tanulmányait, ahol színháztudományi mesterfokozatot (MA) szerzett. Jelenleg a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktorjelöltje.

Pályafutása során számos játékfilm, televíziós sorozat és dokumentumfilm vágásán dolgozott, neves magyar és nemzetközi filmrendezőkkel együttműködve. Alkotó társa volt **Szabó István** Oscar-díjas rendezőnek *Az ajtó* című filmben, amelyben a főszerepet Helen Mirren alakította. Dolgozott továbbá olyan elismert európai rendezőkkel, mint **Jerzy Skolimowski**, akinek *Essential Killing* (Ölésre ítélve) című, Velencei Nemzetközi Filmfesztiválon díjazott filmjét vágta, amelynek főszereplője Vincent Gallo volt. Emellett **Pálfi György** kultikus filmjeinek vágója, mint a *Taxidermia* valamint a Cannes-i Filmfesztiválon bemutatott *Final Cut: Hölgyeim és Uraim* vágásában működött közre.

Munkásságát számos hazai és nemzetközi szakmai elismerés övezi. Többek között megkapta a **Balázs Béla-díjat**, a **Magyar Filmdíj Arany Olló-díját**, a **Magyar Filmkritikusok díját**, továbbá a **Lengyel Filmakadémia ORLY-díját**, a **Gdynia Lengyel Filmfesztivál Legjobb Vágó Díját**, valamint a román filmes **GOPO Legjobb Vágó Díját**.

Szakmai tevékenysége nem csupán az alkotómunkára korlátozódik: 2015 óta aktívan részt vesz a vágás oktatásában több filmes egyetemen – így a **Színház- és Filmművészeti Egyetemen** (Budapest), a **Sapientia Filmművészeti Egyetemen** (Kolozsvár) és a **Budapesti Metropolitan Egyetemen (METU)** –is tanított. Oktatói munkájában a gyakorlati és elméleti ismeretek integrált átadására törekszik.

FILMOGRÁFIA

JÁTÉK- és DOKUMENTUMFILMEK:

2024-2025 SONU –R: Cseke Eszter, Takács András - OnTheSpot

2023 HEN /TYÚK – R: Pálfi György

2022 SPY/MASTER – R: Christopher Smith – HBO

2022 LIBERTATE – R: Tudor Giurgiu - **GOPO Legjobb Vágó Díját.**

2020 MINDÖRÖKKÉ – R: Pálfi György – Tallin Nemzetközi Filmfesztivál, **Magyar Filmkritikusok - Legjobb vágó díj**

2019 NIGHT PATROL – R: Josif Demian – Román Film Akadémia -Díj

2018 AZ ÚR HANGJA – R: Pálfi György - Tokyo Nemzetközi Filmfesztivál, Trieste Science Fiction Festival, Fantaspoa International Fantastic FF,

2016 VÁNDORSZÍNÉSZEK – R: Sándor Pál - Varna Nemzetközi Filmfesztivál - díj

2015 SOUL EXODUS – R: Bereczki Csaba – Legjobb dokumentumfilm díj, Vukovar Film Festival,

2014 WHY ME? – R: Tudor Giurgiu - Berlin Panorama, Gopo Díj,

2014 SZABADESÉS – R: Pálfi György – Legjobb rendező díj - Karlovy Vary

2011 FINAL CUT – HÖLGYEIM ÉS URAIM – R: Pálfi György - Cannes Classic

2010 AZ AJTÓ – R: Szabó István - Moszkvai Nemzetközi Filmfesztivál

2010 ESSENCE OF KILLING – R: Jerzy Skolimowsky - Velencei Nemzetközi Filmfesztivál - díj, **Orly díj: Legjobb lengyel vágó díj, Gdynai Filmfesztivál Legjobb vágó díj,**

2009 CSIRIBIRI – R: Rózsa János – **Magyar Filmkritikusok - Legjobb vágó díj**

2008 NEM VAGYOK A BARÁTOD Trilógia– R: Pálfi György - Karlovy Vary Nemzetközi Filmfesztivál, **Magyar Filmkritikusok - Legjobb vágó díj**

2008 ORGUE A FEU – R: Bereczki Csaba

2007 ÉLETEK ÉNEKE – R: Bereczki Csaba - Varsó Nemzetközi Filmfesztivál

2006 SZEMÜNK FÉNYE – R: Varga Ágota

2006 A CSOLNOKI RABTÁBOR – R: Varga Ágota

2005 BALKAN BAJNOK – R: Kincses Réka

2005 TAXIDERMIA – R: Pálfi György - Cannes Une Certain Regard

2004 DALLAS PASHAMENDE – R: Pejo Robert Adrian - Berlin Pannorama

2003 TAMARA – R: Hajdu Szabolcs

2002 AZ EMBER, AKI NAPPAL ALUDT – R: Szabó László

2000 MACERÁS ÜGYEK – R: Hajdu Szabolcs - **Magyar Filmszemle: Arany Olló-díj**

1998 LÉGYFOGÓ – R: Sopsits Árpád

1998 NAPFÉNY ÍZE - R: Szabó István – vágó asszisztens

SOROZATOK:

2019 IZIG VÉRIG – R: Herendi Gábor, Szilágyi Fanni RTL

2019 ALVILÁG – R: Mészáros Új Károly RTL

2015 VÁLÓTÁRSAK – R: Kovács Daniél RTL

2013 TÁRSASJÁTÉK – R: Herendi Gábor - HBO

2013 A LEGYŐZHETETLENEK - R: Madarász Isti MTV
2012 TERÁPIA R: Enyedi Ildikó HBO
2008 ÁSZ PÓKER – R: Pálfi György HBO
2006 A KÉT BOLYAI – R: Bereczki Csaba
1999 KICSIMARAPAGODA - R: Szabolcs Hajdu

KÍSÉRLETI ÉS RÖVID FILM:

2019 IMPRINT R: Roszik Fruzsina
2018 BUTERFLY DAUGHTER R: Szemerédy Viktória
2001 KATONÁK - R: Kincses Réka
2001 LEAVING ROOM - R: Nasrin Tabatabai
2000 AFTA - R: Mundruczó Kornél
1997 ANACHRONIST- R: Bodolay Géza
1996 DENCITY 37 – R: G. Tóth Kinga, Tóth Péter