



---

**BOGNÁR LÁSZLÓ**

## **Hogyan oktathatunk művészfilmet közoktatásban?<sup>1</sup>**

A filmpedagógia néhány kimondatlan, kibeszéletlen előfeltevéséről

---

**TANULMÁNYOK**

---

### **ÖSSZEFOGLALÓ**

---

Az esszé a művészfilm filmpedagógiai szerepeltetésének lehetőségességét állítja szemléltető példák által; szerepeltetésének szükségessége mellett nem érvel. Célcsoportként tizenhat évesnél nem fiatalabb diákokat feltételez. Minden mozgóképi alkotásban megjelenik a művészi, az üzleti és a manipulatív motívum, a művészfilmet az tünteti ki, hogy benne a művészi igénynek rendelődik alá az üzleti és a manipulatív érdek. A mozgóképek művészi teljesítményét a gadameri képontológiára építve értelmezi az esszé. A művészfilm nem állítható szembe a tömegfilmmel. Az esszé amellett sorakoztat fel érveket, hogy a film eleve, születése pillanatától tömegfilm. A művészfilm példát mutat a téma (a dolog) hiteles mozgóképi feltárására, így szerepeltetése az oktatásban nagyon is hozzájárulhat a diákok médiaproduktumokkal szembeni kritikai attitűdjének fejlesztéséhez. Alighanem a tematikus érintettség vagy érdeklődés kapcsolhatja össze a leginkább a művészfilm értő nézőit és a film elbeszélőjét. A dolog, az ügy iránti érdeklődés, elkötelezettség az alkotói (narratív és stilisztikai) döntésekben ragadható meg. Így a művészfilm tanítása elsősorban ezeket a döntéseket kell, hogy hozzáférhetővé, hogy megfontolás, mérlegelés tárgyává tegye. A döntések azonban a film egy vagy két választott jelenetéből is megragadhatók, a megragadás tehát nem kívánja meg a teljes mű előzetes reprodukív ismeretét. A „teljes mű” megfogalmazás azt sugallja, hogy a művészfilmnek egyetlen, zárt, megbonthatatlan alakja van. Az esszé példákkal mutat rá, hogy egyetlen filmnek több alakja lehetséges, amelyek a nézőkre és körülményekre tekintő alkotói döntésekből származtathatók. Végül három művészfilmrészlet példája mutat utakat, hogy hogyan lehetne a diákokat ráébreszteni tematikus érintettségükre, és ezáltal hogyan lehetne hozzáférhetővé tenni számukra az elbeszélői döntéseket.

---

**Kulcsszavak:** *16 évesnél nem fiatalabb diákok, művészfilm, tömegfilm, hermeneutikai képontológia, tematikus érintettség*

---

---

<sup>1</sup> Köszönöm Veszprémi Attila szíves segítségét, gondolatébresztő kérdéseit, nyitottságát, szöveggondozó figyelmét, azt, hogy mondhatni kézen fogva vezetett át (manuducebat) dolgozatom elkészítésének nehézségein.

## A MŰVÉSZFILM HELYZETE A KÖZOKTATÁSBAN

Jelen esszét oktatói megfigyelésem ösztönzi: a mozgókép- és médiatanár-képzésre felvett hallgatóknak nem is a tájékozatlansága (a műismeret hiánya), hanem az idegenkedése vagy az érdektelensége a szembeötlő a művészfilmekkel szemben.<sup>2</sup> Mint veszélyes atomhulladékot kerülik. Ebből az alkotásokkal való korábbi érdemi találkozás hiányára következtek, amit nem magyaráz a mozgóképi vagy médiaórák utóbbi években erősen korlátozott jelenléte a közoktatásban.<sup>3</sup> Úgy fest, más órákon sem jelennek meg művészfilmek, holott tematikusan a közoktatás szinte összes témaköréhez találni érdemben illő, a kérdésekre, problémákra érzékenyítő alkotást.<sup>4</sup> A művészfilm filmpedagógiai jelenlétének hiánya a mozgókép felé fordítja a dolgozat érdeklődését: a film

mely vonása nehezítheti az iskolai használatát?

A szöválasztás (*művészfilm*) törekszik elkerülni a „populáris” – „elitista” megkülönböztetést, amely gyakran felbukkan napjaink diskuszióiban, és nemegyszer a tananyagba vonható példák, esetek körének szűkítését, alkotások didaktikai hátratorolását célozza; a gazdagítás helyett a korlátozást. A művészfilm témája feltárásával, a populáris alkotásokat a gyártás és forgalmazás finansziális érdekeivel kapcsolja össze jelen dolgozat. Ebben az értelemben a kettő nem is állítható szembe egymással, önmagában egyik megnevezés sem képvisel értéket vagy minőséget. Az *elitista* jelzőt nem használja jelen írás.<sup>5</sup>

A megfogalmazás – a művészfilmek filmpedagógiai használhatósága – arra utal, hogy a dolgozat ezen alkotásokra mint a nevelési, oktatási célok megvalósításának lehetséges eszközeire tekint. Semmiképp nem

<sup>2</sup> Vö. *Hartai*, 2018b; a „Film az újmédia-környezetben” szakasz 1. bekezdése, továbbá „A mozgóképes tartalomfogyasztás szerkezete” szakasz és táblázatai azt mutatják, hogy 24 éves korig a „youtube és vlog” és a „sorozat” a legnépszerűbb, 30 éves kor fölött a játékfilmek nézettsége kiugró, továbbá „a 13–19 éves korosztály leggyakrabban az 5–15 perces, majd a 15–45 perces szövegeket választja. A 45 perces tiszta idővel dolgozó szövegformák elsősorban a sorozatok, az 5 perc körüliek az online videók.”

<sup>3</sup> Az, hogy filmek is szerepeljenek a médiaoktatás programjában, nem magától értetődő, vö. *Szijaártó*, 2007, 16., 19., 22., 28.

<sup>4</sup> Vö. *Hartai*, 2018b: „A filmoktatás további komoly lehetősége a filmpedagógia, vagyis a filmmel (tehát nem a filmre) történő oktatás, amely rengeteg kulturálisan kódolt probléma felismerésére, megfogalmazására és feldolgozására alkalmas.”

<sup>5</sup> A pedagógiai értékképviselet és értékközvetítés (amely a „populáris” – „elitista” szembeállítások egyik hallgatólagos téje) mintha erejét meghaladó gondok megoldására vállalkoznék: a diákok közti különbségek, amelyek családjuk egzisztenciális helyzetéből, lakóhelyük természeti és épített környezetéből, fejlesztőpedagógiák hozzáférhetőségéből és mobilitási adottságaikból fakadnak, olyan szélsőségesek, hogy azok áthidalása, kiegyenlítése, mérséklése aligha terhelhető az iskolára. Pórián szövege: más a műveltség képviseletének környezete és terhe ott, ahol buszon, villamon utazva könyvesboltok és mozik portálján és kirakatában, színházak és koncerttermek plakátjain mutatják magukat a kortárs kánonok, és a kereszteszűrésű könyveskordóján pár száz forintért megvásárolható bármely magyar költőklasszikus összes műve – és ott, ahol az írott (irodalmi) szöveget a közüzemi fizetési felszólítás jelenti, és még a kamra polcain sem találkozni a tavalyi magazin irodalmi mellékletével. Más a környezetvédelem, a környezetismeret, a biológia képviseletének környezete és terhe ott, ahol családok erdőből, rétről gyűjtenek gombát, gyümölcsöt, gyógy- és más ehető növényt, és a húst háznál tartott állataikból szerzik vagy a környező élő vizekből – és ott, ahol ételfutár csenget a kész meleg vacsorával, és az étel megrendelői azt sem tudják, hogy fest a búzatábla, a haszonállatokat pedig az állatkertből ismerik – vagy épp ahol a hulladékgyűjtőkből vagy mások kertjeiből kell összeszedni a betevő falatot. A körülményeken mintha kicsorbulna az érvek éle.

kívánja a művészfilmek megismertetését önálló pedagógia célként állítani. Ehhez felhasználásuknak nem a lehetőségét, hanem a szükségességét kellene állítani. Éppily távol áll tőle, hogy más mozgóképi alkotások pedagógiai használatát korlátozza.<sup>6</sup> Mondandójához a művészfilmek felől közelít, a dologhoz (a témához) fűződő, a művészfilmeket sajátosan jellemző viszonyulásmód felől, ám ezzel nem törekszik hitelteleníteni más mozgóképi viszonyulásmódokat. Azt azonban állítja a dolgozat, hogy a művészfilmek pedagógiai mellőzése a világban való eligazodás szemszögéből fontos látásmódtól fosztja meg a diákokat, olyantól, amely segít kiismerni magunkat a környező világban, és abban segít ráismerni saját magunkra, megismerni magunkat. A művészfilmet az különbözteti meg a világ (a valóság) többi mozgóképi megközelítésétől, hogy mindezekelőtt a dologra hagyatkozik, arra, ahogyan a dolog a vele folyó alakuló kölcsönhatásban megmutatkozik. Sajátos nyitottságot mutat a dolog iránt.<sup>7</sup>

a művészfilmek pedagógiai mellőzése fontos látásmódtól fosztja meg a diákokat

A művészfilm dolog iránti nyitottságára vall filmstiliztikai igényessége; rátalálni a dologhoz legillőbb, a témát minél teljesebben, minél igazabban megjelenítő látványra és hangzásra. Ebből ered a művészfilmek audiovizuális útkeresése, eltávolodása a sablonoktól. Elbeszélés és filmstiliztika összefonódása teszi, hogy művészfilmek egyaránt használhatók a szaktárgyak és a mozgóképi vagy média szaktárgyak tanításában: ugyanaz a film érzékenyíthet egy történeti téma, egy közéleti jelenség iránt, és egyszersemind hívhat stiliztikai elemzésre, értelmezésre. Jelen dolgozat nem különíti el a filmek szakirányos és közismereti használatát.

A nyitottság, amely engedi vezetni (mondhatnánk, tanítani) magát a dologtól, olyan alkotói, művészi döntések meghozatalára utal, amelyek nem a témával való találkozás előtt, valami általános módszertől indítatva, hanem az alkotás folyamata közben, a téma és az alkotók kölcsönhatásának változó helyzeteiben, a témával együtt élő figyelemből születnek. Pedagógiai

<sup>6</sup> A közösségi média használatának, működésének rejtett előfeltételeit, fonákságait, hatásmechanizmusait aligha lehet jobb példán felfejteni, kibontani, mint amit a magántermészetű, minden nyilvános közzétételi és alkotói szándéktól mentesen készült poszt kínál. Címe: „Zsanett legyél szombaton ötkor a szökőkútnál!”, linkje: [https://youtu.be/\\_QIswil2a4w](https://youtu.be/_QIswil2a4w) (legutolsó megtekintés: 2022. 12. 28.). A felvételt ráadásul közel három és fél millióan látták, ami bármelyik magyar kasszasikerfilm nézettségén túltesz.

<sup>7</sup> Ezt szemléltetheti Krzysztof Kiesłowski útja a dokumentumfilmtől a játékfilmhez. Tapasztalatai szerint a játékfilm nagyobb lehetőséget ad a valóság (a dolog, a téma) feltárására, megnyitására (vagy ami ezzel egyet tesz, az igazság megjelenítésére), mint a dokumentumfilm. Reflexiói némiképp provokatívak, mert hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy épp a dokumentumfilm az, amely eredményesebben, hitelesebben, meggyőzőbben teljesíti ezt a feladatot. Vö.: „A dokumentumfilmzés során észrevettem, hogy minél közelebb akarok kerülni az emberemhez, ő annál jobban becukodik előttem. Valószínűleg ez volt az oka, hogy áttértem a játékfilmekre.” (Kiesłowski, 1996, 87). A témára való ráhagyatkozás, a dologtól való vezetetés igénye, a hatalmi beavatkozástól, az uralom alá vetéstől való tartózkodás fogalmazódik meg a következő sorokban: „a dokumentumfilmet nem szabad a szereplők életének befolyásolására használni, sem jó, sem rossz irányban. [...] Leginkább azt tartom veszélyesnek, hogy a film megváltoztathatja egy szereplőnek az életéről való gondolkodását, az attitűdjét. [...] ez a dokumentumfilm egyik nagy csapdája” (Kiesłowski, 1996, 78).

szándéka szerint jelen dolgozat épp ezen alkotói döntések felfedezésére, ennek jelentőségére törekszik felhívni a figyelmet a művészfilmekben. A tárgya irányuló figyelem, a ráhangolódás, az ezzel együtt járó intellektuális munka (erőfeszítés és öröm), a dolog így feltáruló, korábban aligha ismert új vonásainak, arcainak felfedezése az, amit a diákok számára megmutathat, közvetíthet az oktatás a művészfilmek közös tanórai tanulmányozásával. Arra indíthatja a diákokat, hogy sajátját mindenkori jelen szituációjukból kiindulva gondolják újra, sajátítsák el, értelmében gazdagítva (nem pusztán reprodukív, megsokszorozó módon) ismételjék meg az alkotásban sűrűsödő egykor volt alkotói döntéseket. Azaz törekedjenek azokból okulni, saját maguk számára alkalmazható tanulságokat levonni.

A tizenegyedikesek és tizenkettedikesek nevelésének, lelki érlelődésének aligha van jobb katalizátora, mint a művészfilm. A NAT és az NMHH (a tantárgy tanulmányi rendben elfoglalt helyét és a film nézői (illető) korhatár-besorolása találkozik: a 16 éven felüliekre korlátozott művek halmaza bőséges kínálatot nyújt művészfilmből. A hozzáférés technikai, intézményi akadályai jóval csekélyebbek, mint például a színházi előadásokéi, hiszen tetszőleges időben és helyen vetíthetők. Az internetes hozzáférés a pénzügyi akadályokat is elgördíti: ha nem ragaszkodunk mereven egy szűken összeállított filmes kánonhoz, akkor nem sok idő találni online szabadon megtekinthető (jogtiszta megtekinthető) alkotást adott tematikához vagy adott szerzőtől.

### a mozgókép születése pillanatától eleve tömegfilm

A művészfilm és a populáris alkotások megkülönböztetése kínálja az állítást: valamely mozgókép művészfilm volta nem eleve, nem előre eldöntött egyszer s mindenkorra. Amikor a művészfilmek filmpedagógiai haszna mellett érvel, a dolgozat nem egy megcsontosodott kánon darabjait javasolja fogyasztásra, hanem a felfedezés (vagy az újraértékelés) lehetőségét és annak diákok számára állítható iskolai példáját ál-

lítja. A mozgóképet a benne megjelenő dolog, téma felől is érdemes kikérdezni: mennyire fedi fel annak természetét a film, mennyire világít rá

annak számunkra korábban homály fedte rétegeire, vonásaira. Nemegyszer így lép elő friss klasszikussá a rég elfeledett, porosnak hitt film, vagy derül ki a korábban magasztalt munkáról, hogy nem szólít meg minket.<sup>8</sup>

A popularitáshoz kapcsolódik az állítás, hogy a mozgókép születése pillanatától eleve tömegfilm – nemcsak a tökmozgás, nemcsak a vetítés látogatottsága szemszögéből, de abban az értelemben is, hogy a film a nyilvános vetítésen a nézők jelenléti közösséget hozza létre. Ezt a tömeget az őt alkotó egyének közös figyelme, a témáról való együtt gondolkodása és egymásra figyelése jellemzi, igényük az egymással szót értésre. Vertov elgondolását a filmnéző tömeg magára eszméléséről az különbözteti meg Benjaminétől, hogy – anticipálva a dolgozat későbbi elemzésének következtetését – a mozivetítés idején egyszerre valósul meg a részvétel és a résztvevői látószögéből eredő önreflexió. A mozgókép természetétől adott

<sup>8</sup> Friss példa a kánon meglepő változására a BFI 2022-es összeállítása minden idők száz legjobb filmjéről, amelynek első (!) helyére Chantal Akerman filmje került, a *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, ld. <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time> (legutolsó megtekintés: 2022. 12. 28.).

közösségteremtő szerepe az oktatásban jól kamatoztatható, ráadásul úgy, hogy a nézői-értelmezői közösség létrehozása és önmagára ébresztése nem didaktikai-pedagógiai járuléka a mozgóképnek, hanem a film eleve adott lehetőségének felszínre hozása, megvalósítása. A gyártás és forgalmazás digitális fordulatával csak gazdagodnak a mozgókép közösségteremtő lehetőségének útjai, módja.

A művészfilmek tanórai használatának technikai, intézményi, szabályozási nehézségei ösztönzik a teljes alkotás mítoszának vizsgálatát is az esszében.

Az ott felhozott példák nemcsak az elbeszélés témájához igazodó alkotói rugalmasságot szemléltetik, hanem azt is, hogy az alkotói döntések kívül-

belül megvilágítható emberi cselekvések. A dolgozat pedagógiai ajánlatként az alkotói döntéseket szeretné kibontani, kicsomagolni a diákokkal a művészfilmekben nem utolsósorban azért, hogy a diákok megérezhessék, átélhessék az érintettséget az életük, illetve közösségük döntéseiben.

A „hogyan” címben szerepeltetése azt jelzi: lehetséges művészfilmeket bevonni a közoktatásba. A „hogyan” kérdése nem választható el és nem is sorolható hátrébb a „lehetséges-e” kérdésénél. Jelen esszé nem

teszi témájává a kérdést, szükséges-e az oktatásuk, hallgatólagosan mégis azt feltételezi, hogy oktatásuk nem hiábavaló, sőt egyenesen nyereség. Oktatásuk szükségességét állítani annyi, mint irányelvekről, utasításokról, tehát kényszerekről értekezni – arról, hogy miért volna ez elkerülhetetlen feladata minden tanárnak minden adott korcsoportú osztály számára. A „minden” kitétel elterelné a figyelmet a konkrét alkotásokról. Ráadásul a „minden tanár” követelménye – a művészfilmek „közismerten” alacsony nézettségét tekintve – nemegyszer saját filmné-

zői szokásaiknak, érdeklődésüknek ellene feszülő viselkedést várna el a tanároktól, hiába tudható, hogy alighanem épp ők adják ennek az egyszerre leértékelt és kevesellt kö-

zönségnek a java részét. Márpedig az erőltetés a tanárok, és általuk a diákok részéről csak nehezítené a ráhangolódást az alkotásra, és ugyanígy nehezítené a személyes intellektuális erőfeszítést,<sup>9</sup> amit a művészfilmek a mozgóképek közt talán leginkább megkívánnak, mindez pedig leronthatná a közös értelmezői munka hitelét. Kívánatos tehát a művészfilmek tanítása (a róluk és az általuk való tanítás),<sup>10</sup> ám csak akkor, ha megvan rá a tanár és általa az osztály nyitottsága.

az alkotói döntéseket szeretné kibontani, kicsomagolni a diákokkal a művészfilmekben

<sup>9</sup> Olay (2015, 328) Benjamin tömegfilm-konceptiójának tétjeként rávilágít az európai esztétikai gondolkodás egyik előfeltevésére, amely egyszersmind lehetőségfeltétele a filmpedagógiának is, „Benjamin[nak] [...] a [...] filmre vonatkozó pozitív értékelése az európai esztétikai gondolkodás egyik régi és alapvető előfeltevésének megkérdőjelezésén alapul: a magányos és koncentrált befogadó előfeltevésén. [...] A film nevezetű új médium üdvözlése – ahogy mai elektronikus megfelelőié is – azon áll vagy bukik, sikerül-e meggyőzően kétségbe vonni ezt az előfeltevést. Benjamin ezt nézetem szerint sem a műalkotás-tanulmányban, sem további írásaiban nem tudta meggyőzően kimutatni.” Vö. Uo., 326–327.: „Benjamin szerint az előző korokban a műalkotást egyedül, másoktól izoláltan és ennyiben 'aszociálisan' koncentrált szemlélésben fogadták be. Ezzel szemben a jelen korban a filmet kollektív módon és egyidejűleg többen fogadják be, mégpedig kontempláció nélkül.”

<sup>10</sup> Vö. Hartai, 2018b: „A filmoktatás további komoly lehetősége a filmpedagógia, vagyis a filmmel (tehát nem a filmre) történő oktatás” – ld. továbbá Trencsényi, 2000, 10.

## MI A MŰVÉSZFILM?

A művészfilmet jelen esszé a befektetői és a manipulatív mozgóképes vállalkozások alternatívájaként érti, ezek választékában helyezi el. Film létrehozására ösztönözhet egyrészt a finánciális haszonszerzés, másrészt a ráhatás, a manipuláció igénye (legyen az a katarzis vagy a propaganda, pártpolitikai indoktrináció, termékreklám vagy a szórakoztatás, a társas közérzetjavítás vagy a nevelés, a Bildung, vagy oktatófilm), harmadrészt az igazság vagy a valóság feltárásának igénye (amely megvalósulhat valamely emberi vagy természeti világ, cselekvéshelyzet, kézzelfogható valóság részlet, személyek közötti viszony, karakter vagy épp a színész személye természetének, mozgatórugóinak, erővonalainak, mozgásterének mozgóképi felfedezésében, megjelenítésében).

Aligha létezik film, amelyben ne jelennék meg mindhárom törekvés: minden film ipari termék (tehát tőkebefektetést igényel), közösségi fogyasztásra létesült helyeken (pl.: mozi, televízió, közösségi háló) férhető hozzá (ott tehát, ahol eleve adott és kínálkozik a manipuláció lehetősége), továbbá konstrukció, koncepció szerint készült audiovizuális alkotás (tehát valamilyen, az igazságról vagy a valóságról alkotott elképzeléssel párosul). A megvalósult alkotások java részében ezek egymást támogatják.

Például a propagandisztikus cél a művészi megvalósítás magas fokán és jelentős pénzbefektetés mellett valósul meg Leni Riefenstahl *Olympia* (1938),<sup>11</sup> Eisenstein *Pattyomkin páncélos* (Броненосец "Потёмкин"; 1925) vagy Jancsó Miklós *Fényes szelek* (1968) filmjében. A törekvés új – a mai embereket megszólító, mégis hiteles – példák (realisztikus, evilági léptékű, offline hősök) állítására (szemben mondjuk a *Terminátor* vagy a *Csillagok háborúja* hőseivel), vagyis a Bildung, a ráhatás igénye nem nélkülözi a művészi megformálás igényét például Andrzej Wajda *Walesa. A remény embere* (*Walesa. Człowiek z nadziei*; 2013) és Clint Eastwood *A párizsi vonat* (*The 15:17 to Paris*; 2018) filmjében, de említhető itt Eastwood *Richard Jewell* (2019) filmje is. Ezek közül *A párizsi vonat* és a *Walesa. A remény embere* fi-

nanciális nyereséget is hozott.<sup>12</sup> További példa: az emberi méltóság és forrásainak mozgóképi felmutatása a társadalmi és természeti kiszolgáltatottság, az önzés, az áruulás és özszeesküvések, a csapdák környezetében, amelyet a

halvány remény és teljes reményvesztettség közti ingás (meginás), gaztettek és státuszvesztés, a bukás folytonos kockázata, a természeti létezésbe való visszasüllyedés jellemzi,<sup>13</sup> Tarr Béla filmjeiben együtt jár az ezen embereket érő rokonszenv és az erkölcsi megítélés paradoxonjára való ráismertetéssel, a nézői katarzis (a ráhatás) igényével,<sup>14</sup> és – mint megvalósultságuk ténye

Tarr Béla filmjeiben együtt jár a rokonszenv és az erkölcsi megítélés paradoxonjára való ráismertetéssel

<sup>11</sup> Vö. Thompson és Bordwell, 2007, 305., továbbá Włodarczyk, 2016, 37–39.

<sup>12</sup> Ld. <https://www.imdb.com/title/tt6802308/> – továbbá <https://www.imdb.com/title/tt2113820/> (legutolsó megtekintés: 2022. 07. 02.)

<sup>13</sup> Vö. Kovács, 2013, 73., 76., 191–192., 194., 234–235., 238–239., 251., 264., 293.

<sup>14</sup> Vö. Kovács, 2013, 31., 198., 296–297., 300., 302–304., 316–319.

mutatja – a finanszírozhatóság módjainak megtalálásával.<sup>15</sup> Ugyanakkor például a *Sátántangó* a forgalmazást saját lehetőségeinek határaival szembesítette.<sup>16</sup> Az *amerikai mesterlövész* (*American Sniper*; 2014) forgatókönyvéből, amelynek rendezéséről – miután a forgatókönyvfejléshez érdemben hozzájárult – Spielberg azért tett le, mert nem látta megtérülőnek a vállalkozást, Eastwood olyan filmet rendezett, amely bevételi csúcsot állított,<sup>17</sup> úgy, hogy a háború fegyverek mellett hozott gyilkos emberi

a filmeket tehát nem valamely indíték megléte vagy hiánya különbözteti meg, hanem az, hogy melyik indítéké a kezdeményező vagy vezető szerep

döntéseinek és az iraki háború tágan szemlélt szociális környezetének kritikájához merész, a háborús film műfaji határait feszegető stilisztikai megoldásokat dolgozott ki.<sup>18</sup>

A filmeket tehát nem valamely indíték megléte vagy hiánya különbözteti meg egymástól, hanem inkább az, hogy melyik indítéké a kezdeményező vagy vezető szerep.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Tarr filmjeinek finanszírozásához, gyártásstruktúrájához ld. Kovács, 2013, 26.: „[A *Kárbozat*] volt a filmgyártás államosítása óta az első független magyar filmes produkció”, Uo., 29.: „[Tarr] harminckét évesen a Mafilm büfészől kérte kölcsön a napi bevételt, hogy a *Sátántangó* egy napi forgatásának a műszakját ki tudja fizetni.”, továbbá Uo., 33., 270–272., vö. Györfffy, 2001, 266. A *Werckmeister harmóniák* finanszírozásához továbbá Tarr, 2021: „[Varga Dénes:] El kellett adni a bálnát, hogy be tudjátok fejezni a filmet? [Tarr Béla:] Nagyjából ez történt. [...] Ez nem egy hollywoodi költségvetésű film volt, hiába voltak benne tömegjelenetek. A film impozáns jeleneteit kevés pénzből kellett megcsinálnunk. [V. D.:] Mennyi volt a *Werckmeister* költségvetése? [T. B.:] Pontosán nem tudom megmondani, akkori áron körülbelül 200 millió forint volt.”, vö. még Medvigy, 2021: „[Horváth Bálint:] Volt olyan, hogy valamit megfelelő eszköz hiányában kellett megoldani? [Medvigy Gábor:] Bélánál ilyen soha nem fordult elő, mindig megszerezte, ha valamire szükség volt ahhoz, amit kitaláltunk, legyen szó lámpáról, kameramozgatóról vagy bármilyen más felszerelésről. Az egyik snittben Valuska az áruházban jegyzetel, előtte viszont körbe-körbe forgunk a kazettás üvegtető alatt. Ha itt fent vagyok, és alsó gépállásban is vagyok és még közben forgunk, nem lehetett volna úgy felvenni, hogy ne kerüljön képbe a kameramozgató. De szerencsére akkoriban már lehetett hozatni Németországból Sachtler fejes távirányítót és remote headet, amivel meg tudtuk oldani a problémát”.

<sup>16</sup> Kovács, 2013, 193.: a *Sátántangó* „nemcsak hosszú film, hanem egyetlen előadásban kell végignézni, szemben híres elődjével, Fassbinder *Berlin, Alexanderplatz*cával (1982), amelyet televíziós minisorozatként forgalmaztak eredetileg. Emiatt a *Sátántangó* nemcsak hosszú film, hanem egy kulturális esemény is egyben.” A *Sátántangó* 1994-es Magyar Filmszemlén történt bemutatójához vö. még Esterházy, 1994: „Tarr addig-addig filmezett, míg majdnem megszűntette a filmet. Nem akarom azt mondani, hogy újradefiniálta, noha valami ilyesmi történt, de ennél távolságtartóbban kell fogalmaznom”, továbbá Kovács, 2013, 27., Tarr, 2021, Györfffy, 2001, 267.

<sup>17</sup> Minden idők háborús filmjei közt a legnagyobb bevételt hozta, ld. itt: <https://www.imdb.com/title/tt2179136/> (legutolsó meglátogatás: 2022. 07. 02.)

<sup>18</sup> Eastwood ugyanazzal az operatőrrel és vágóval három különböző audiovizuális világot alkotott három háborús filmjében, megfelelően annak, hogy három különböző oldalát, tétjét mutatja a háborúnak. A másik két film: *Levelek Ivo Dzsímárról* (*Letters from Iwo Jima*, 2006), *A dicsőség zászlaja* (*Flags of Our Fathers*, 2006).

<sup>19</sup> Vö. Bárány, 2014, 58.: „[...] a legkevésbé sem igaz, hogy a tömegkulturális műalkotások akadályoznák a képzelet szabad játékát, vagy általában véve az imaginatív és reflexív képességeink gyakorlását. Számos tömegkulturális műfaj pontosan erre a lehetőségre épít, első helyen is például a science fiction”, továbbá Uo., 59.: „Minden műalkotás speciális perspektívát nyit a világra” (kiemelés az eredetiben). Az állítás egy árnyalt, többlépcsős argumentáció eredménye, amely a magaskultúra és a tömegkultúra alkotásait megkülönböztető érvek cáfolatát adja.

Művészfilmnek tekinti az esszé azokat a filmeket, amelyeket az igazság, a valóság mozgóképi feltárása, megformálása hív életre, és amelyek ehhez a feladathoz keresnek finansiális támogatást és a feltárt igazsággal, valósággal törekednek (épüléssel vagy belátással járó) hatást tenni a nézőkre. Művészfilm lehet bármely film, amely kompromisszumaiban törekszik elsődlegesen a témájától vezetett magát, elsődlegesen a dologra hagyatkozni.<sup>20</sup>

A valóság mozgóképi feltárását a gadameri kép-ontológia nyomán értelmezem: a film művészi teljesítménye eszerint az előzetesen meghatározatlan, magát elrejtő vagy csupán visszahúzó, meghúzó vagy épp szembe nem ötlő téma eljuttatása a mozgóképi létezéshez, amelyhez nélkülözhetetlen a dologhoz való sajátos narratív és audiovizuális hozzáférés dologtól megerősített megtalálása,<sup>21</sup> és amelyben teljesebben, igazabb módon találkozhatunk a dologgal. Esszencialista nyelven szólva a

amelyben teljesebben,  
igazabb módon  
találkozhatunk a dologgal

mozgóképi feltárás hitelét az adja, hogy benne és általa a dolog természete nyilvánul meg, a dolog fellélegzik, megújul.<sup>22</sup> A mű nem a témához (a dologhoz) kapcsolódó járulékok, függelék, amely akár le is választható róla: „A bemutatás játékában megjelenő világ nem úgy áll a valóságos világ mellett, mint valami képmás, hanem maga a valóságos világ, létének felfokozott igazságában” (*Gadamer*, 2003, 168), illetve: „A szó és a kép nem pusztán utólagos illusztráció, hanem azt, amit megmutatnak, csak ezáltal változtatják teljesen azzá, ami” (*Uo.*, 172–173.)

Az ellenvetésre, hogy ez a megközelítés hogyan vonatkozatható a szándékkal megtévesztő vagy félrevezető propagandafilmekre, válaszképp rá lehet mutatni, hogy ezek mozgóképi világában is megjelenik a valóság és az igazság, amely nem a bennük felvonultatott narratívák és karakterek empirikus, szándékolt igazsága, hanem a nyilvánosság sebezhetőségének és a

<sup>20</sup> Találomra három, nagyjából egy időben alkotó független vagy szerzői filmes rendező (egy szovjet, egy nyugat-német, egy amerikai) finanszírozásainak körülményeire utalhatunk. John Cassavetes esetében ld. *Carney*, 2001, 50–51., 53., 112–114., 176., 277–278., Rainer Werner Fassbinder esetében (kitekintéssel a korabeli nyugat-német támogatási rendszerre és körülményekre) ld. *Elsaesser*, 2004, 24., 47–53., 57–87., 137., 144–148., 187–189., 345., 347–351., 365., Andrej Tarkovszkij filmje, a *Sztalker* forgatásának finanszírozási hátteréhez pedig ld. *Tarkovszkij*, 1998, 234., *Tarkovszkij*, 2002, 175., 180., 204., 219., 256., 590., továbbá a *Sztalker* (*Сталкер*, 1979) látványtervezője, Рашит Талгатович Сафиуллин (orosz nyelven hallgatható) visszaemlékezése a filmről: „Рашид Сафиуллин вспоминает о фильме «Сталкер»”, forrása: [https://www.youtube.com/watch?v=EG1Pyys\\_bPk](https://www.youtube.com/watch?v=EG1Pyys_bPk) (legutolsó megtekintés: 2022. 07. 02.)

<sup>21</sup> Vö. *Gadamer*, 2003, 164.: „a játékost, az alkotót [...] sohasem csak a varázslat, a mámor, az álom idegen világa ragadja el, hanem sokkal inkább saját világának adja át magát, amikor mélyebben ismeri meg magát benne. Értelemkontinuitás marad, mely a műalkotást összekapcsolja a létezés világával.”

<sup>22</sup> Vö. *Gadamer*, 2003, 171.: „a megmutatás lényegéhez tartozik, hogy megörzi vonatkozását a mintaképre, mely megmutatkozik benne. De több mint képmás. Az, hogy a megmutatkozás kép – s nem maga a mintakép –, [...] nem a lét pusztá csökkenését jelenti, hanem ellenkezőleg: autonóm valóságot. [...] Az, hogy a képnek saját valósága van, [...] a mintakép felől azt jelenti, hogy a mintakép a megmutatásban megmutatkozik. Önmagát mutatja meg benne. [...] A megmutatás révén a megmutatottnak úgyszólván gyarapodik a léte. A kép saját tartalma [...] a mintakép emánációjá” (kiem. – B. L.), továbbá *Uo.*, 185.: „a képbén reprezentált - a 'mintakép' — fokozottan, igazabban van jelen, úgy van jelen, amilyen valójában.”

közönség kiszolgáltatottságának mozgóképi lenyomata.

Valamely alkotás művészfilmként értelmezése nem magától értetődő, nem eleve eldöntött – a befogadói, értelmezői intellektuális környezet változásával vagy gazdagodásával megváltozhat. Például Hitchcock hollywoodi filmtermését lehet az akciófilm, a thriller kifulladásaként, kimerüléseként fogadni, de lehet – a francia újhulámos alkotók olvasatával elkövetkezett Gestalt

Switch nyomán – a szerzői film úttörő kezdeményezéseként is érteni.<sup>23</sup> Éppily szemléletváltást mutat az *Idétlen időig* (*Groundhog*

*Day*; 1993) fogadtatása; anélkül, hogy törölnék az időutazásos vígjáték műfajából, mindinkább a nevelődési film (a Bildungsroman mintájára a Bildungsfilm) egyik klasszikusát látják meg benne, amely végigjárja az önismeret és önnevelés lehetséges állomásait.<sup>24</sup>

A művészfilm szembeállítás a tömegfilmmel nem volna szerencsés,<sup>25</sup> mert a film eleve, mondhatni születése pillanatától

(esszencialista szóhasználattal: természete szerint) tömegfilm.<sup>26</sup>

Vonatkozik ez egyrészt a témára:<sup>27</sup> az első nyilvános Lumière-vetítés tíz filmje közül három tömeget mutat: *A munkaidő vége* (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* [N°91], 1895) a Lumière-üzem dolgozóit mint tömeget, amint kitódul a gyárkapun, *A kongresszus tagjainak partraszállása* (*Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon* [katalóguson kívül], 1895) szintén emberek se-

regletét, amint a pallón lépdelve a partra lépnek, *A Cordeliers tér Lyonban* (*La Places des Cordeliers à Lyon* [N°128], 1895) Lyon

utcai forgalmát, a tömött, ló vontatta villamost, konflisokat, kordékat, gyalogosokat, egy negyedik pedig, *A tenger* (más magyar címen: *Fürdés a tengerben; Baignade en mer* [N°11], 1895) gyerekcsapatot, amint a stégéről ugrálnak a vízbe.

Vonatkozik másrészt a vetítés körülményeire: első száz évében a film többnyire és leginkább nyilvános vetítéseken volt hozzáférhető. Hozzáférhetősége révén tömegképző a film:<sup>28</sup> a moziban a nézők rezidens

<sup>23</sup> Ld. Kovács, 2005, 274–277., Deleuze, 2001, 260–263., 267., 280.

<sup>24</sup> Vö. Chion, 2013, 89–98. A filmet (*Un jour sans fin* címen) Chion részint mint a videójátékok elvére épülő magasszorosozó modern tükörjátékot, részint mint az autointeraktív cselekményszövés, részint mint a többválasztós játékok logikájára épülő dramaturgia mintáját elemzi.

<sup>25</sup> Vö. Heller, 2014, 16.: „A tömegtársadalomban csak tömegkultúra létezik. A művészet is a tömegkultúra részese.” Továbbá *Kulcsár-Szabó*, 2014, 75.: „a kulturális produkció és recepció mindazon módozatait (és ezen a ponton érdemes egy pillanatra tartózkodni ezeknek a 'populáris' kultúra, esetleg a 'kultúripar' fogalmi alá rendelésétől), amelyek valamilyen módon ellenállást fejtenek ki az ellen, hogy a művészet, a 'magas' vagy 'elit' kultúra körébe soroltassanak, célravezetőbb a tömeg, a tömeges részesülés fogalmi mentén megközelíteni, mint a 'magas' és 'alacsony' kultúra vertikális (és normatív) megkülönböztetéséből kiindulva”.

<sup>26</sup> Vö. Benjamin, [é.n.]: „A film technikai reprodukálhatósága közvetlenül előállításának technikáján alapul. Ez nemcsak hogy a legközvetlenebbül biztosítja a filmek tömeges terjesztését, hanem ki is kényszeríti azt.”

<sup>27</sup> Vö. Benjamin, [é.n.]: „A tömeges reprodukciónak különösen előnyös a tömegek reprodukciója. A nagy ünnepi felvonulásokon, a monstre gyűléseken, a sportrendezvényeken és a háborúban, melyek ma mind a felvevőkészülék elé kerülnek, a tömeg szemtől-szemben látja önmagát.”

<sup>28</sup> Vö. Weiss, 2014, 98.: „Adorno számára [...] a tömegkultúra nem egyszerűen a tömeg kultúrája, hanem a tömeg maga is a tömegkultúra hatására jön létre.”

offline IRL („In real life”) közössége keletkezik, akik egyazon időben és egyazon körülhatárolt (természeti) helyen ugyanarra a hatásra mutatnak többnyire és leginkább egységesülő, de legalábbis egymásra figyelő viselkedést, amely a gyártók részéről is többnyire előre hangolt (vagy tervezett). A közönség nem más, mint film által képzett tömeg.<sup>29</sup> A televízió a kötött műsoridővel éppily egyidejű rezidens IRL-csoportot képez, amely azonban lokálisan tagolt, megosztott (lakásokba, vendéglátóhelyekbe, munkahelyekbe rendezett). Itt a nézői egymásra figyelés, a tévénézők válaszviselkedésének egyneműsödése a műsor(ok) után zajló kommunikációban következik el, amely a későbbi műsorok megtekintésének előzetes hangoltságához is hozzájárul. A közönség és viselkedése ettől a működéstől majd a streamingszolgáltatásokkal, a hálózati médiákkal, az okostelefonokkal mozdul el.

Már születésének évében nyilvános vetítéseken látható a film. A Skladanowsky testvérek 1895. november 1-jén a berlini Wintergarten Varietében vetítették összeállításukat, a Lumière fivérek 1895. december 28-án vetítették tíz filmjüket a párizsi Grand Café indiai termében. Mindkét előadás belépti díjas volt.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Vö. *Benjamin*, [é.n.]: „A lényeg éppen az, hogy a festészet nem képes felkínálni tárgyat egy szimultán kollektív recepciónak, ahogy mindig is tette ezt az építészet, hajdanán az eposz, manapság meg a film.”

<sup>30</sup> Szemben a kinematoszkóppal, ezeket a vetítéseket nem elkülönült egyének nézték, hanem közönséget alkotó nézők. Ld. *Thompson és Bordwell*, 2007, 40. sk., vö. *Toeplitz*, 1979, 20–21. A Lumière-vetítés plakátját, műsorát ld. itt: [https://web.archive.org/web/20140201205245/http://www.institut-lumiere.org/patrimoine\\_index.html](https://web.archive.org/web/20140201205245/http://www.institut-lumiere.org/patrimoine_index.html) (legutolsó megtekintés: 2022. 07. 02.), az oldalról megnyitva a „La première séance publique payante” linkjét.

<sup>31</sup> Ld. *Balázs*, 2005, 10.

<sup>32</sup> Ld. *Kulcsár-Szabó*, 2014, 82.: „[...] Hevesy is a 'százmilliók előtt sztáradó moziban' jelöli ki azt a médiumot, amelyben az új művészet majd kiteljesedik, és amelynek 'arénáiban' a tömeg (itt: a 'Nép') mintegy önmagára mint tömegre, önnön küldetésére fog ráismerni.” Figyelemre méltó, hogy Hevesy is a „tömeg” értelmében használja a „nép” szót. A kettő rokon értelmű használata nem magától értetődő abban a korban sem. Vö. *Heller*, 2014, 14.: „Különösen fontos volt akkoriban [a 19. század végén – B. L.] a tömegnek a néptől és osztálytól való megkülönböztetése mind politikai, mind pedig társadalomelméleti szempontból.”

## A FILMMŰVÉSZET ÉS A TÖMEG

Az 1920-as, '30-as évek reflexiói is összekapcsolják a filmművészetet a tömeggel.

1924-ben megjelent művében Balázs Béla „századunk [a XX.] népművészetének” tekinti a filmet, „egyelőre nem olyan értelemben, hogy a nép lelkéből ered, hanem hogy a nép lelkét formálja át”. A szöveggörnyezetben a nép a „tömeg”, a „városi lakosság” értelmét kapja. Ezt mutatja a folytatás: „Természetesen egyik tényező függ a másiktól, hiszen nem lehet hatással a tömegre az, amit már előre nem kíván.” Nem sokkal később így folytatja: „A városi lakosság fantáziájában és érzésvilágában a film vette át azt a szerepet, amelyet valamikor a mítoszok, legendák és népmesék tölthettek be.”<sup>31</sup>

1922-ben megjelent kiáltványában Hevesy Iván a filmben látja az új művészet kiteljesedését, amelyben a tömeg tömegként magára ismer.<sup>32</sup>

Walter Benjamin a tömegkultúra, az új művészet mintáját a filmben látja. Mivel nincsenek klasszikus előzményei, így mentes a hagyományoktól való vagy a hagyományokban adott kötöttségektől, és ez mind az alkotás, mind a befogadói viszonyulás

számára új kezdet lehetőségét kínálja, ami együtt járhat az alkotói és a befogadói szerep közti átjárás és a társadalmi kritika és aktivitás új lehetőségével. A technikai sokszorosítás révén tömegesen hozzáférhető, ami a művészet demokratizálódására adhat lehetőséget. Így továbbá a film felszámolja a magas- (az elit-) és a tömeg- (a populáris) kultúra különbségét.<sup>33</sup>

Walter Ruttmann *Berlin – Egy nagyváros szimfóniája* (*Berlin – Die Sinfonie der Grossstadt*, 1927) filmjével összevetve Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* (*Человек с киноаппаратом*, 1929) filmje a filmi önértelmezésére vállalkozik.<sup>34</sup> Vertov filmje a technika mindenhatóságát vallja; az ember nem ura, hanem alkatrésze a működésnek. Így az operatőr, a vágó nem több, mint a kamera karjának, a vágóasztal tárcsájának forogatója, a film komikus animációs betétei azonban nem hagynak kétséget afelől, hogy nélkülük is végzi a dolgát a kamera és a vágóasztal. A technika működése öntörvényű az *Ember a felvevőgéppel*ben, ez különbözteti meg Fritz Lang *Metropolis*ától (1927), amelyben a technikának, a gépeknek van

ura: két ember, a kivételes hatalmú Joh Fredersen (a városalapító) és a kivételes tudású Rotwang. Vertov filmjében a technika mozgóképi megjelenítése a forgás. A város a kiteljesedett, kiépült technika, a kamera pedig maga sem több, mint forgás. A kamera a város makrokozmoszának mikrokozmosza: a kamera saját belső mozgása (forgása) azonos a világ külső mozgásával (forgásával). A film tehát mint mozgókép a mozgást (a világban lévő forgást) mozgás által (a kamerában, vágóasztalban, vetítógépben lévő forgás által) jeleníti meg. A mozgókép a „hasonlót a hasonlóval” elvére épül: a kamera ugyanazzal a mozgással (tehát forgással) gyártja magában a mozgóképet, mint amely mozgás

a mozgókép a városnak a város (a városlakó tömegek) számára alkotott önképe

(forgás) a mozgóképen megjelenik. A mozgókép a város (a technika) önképe.<sup>35</sup> Az *Ember a felvevőgéppel* többször is mutatja a filmszínházban a közönséget, amint filmet

néz, méghozzá épp az *Ember a felvevőgéppel*. A mozgókép tehát a városnak a város (a városlakó tömegek) számára alkotott önképe. A filmbeli nézőtérben ülők ráismernek saját magukra a filmbeli vetítésen számukra vetített beállításokban.

<sup>33</sup> Vö. Benjamin, [é.n.]: „a reprodukciós technika kivonja a hagyomány birodalmából. [...] mivel lehetővé teszi, hogy a reprodukció a befogadó mindenkori szituációjának megfelelően jelenjék meg, a reprodukált aktualizálja. Ez a két folyamat a hagyományozás súlyos megrendüléséhez vezet – a tradíció megrendüléséhez, ami az emberiség jelenlegi válságának és megújulásának a fonákja. E történések szorosan összefüggnek napjaink tömegmozgalmaival, melyeknek legtekintélyesebb ügynöke a film.” Vö. Olay, 2015, 319–321., 325., Weiss, 2014, 104., továbbá Bagi, 2014, 30.: „A tömegkultúra emancipációja Walter Benjamintól a Bauhausig azt a célt tűzte ki magának, hogy végképp felszámolja a hierarchikus művészetfogalom maradékait [...] A tömegművészet innentől kezdve nem valamiféle pejoratív kifejezés volt, hanem forradalmi jelszó, amely éppenséggel mint az autonómia eminens hordozójára tekintett a tömegekre.”

<sup>34</sup> Az állítást megerősíti, hogy az *Ember a felvevőgéppel* operatőre (több korábbi Vertov-filmnek is operatőre, egyben Vertov édestestvére), Mihail Kaufman ezzel az értelmezéssel nem ért egyet; a film elkészülte után megszakítja munkakapcsolatát Vertovval, és még a bemutató évében, 1929-ben saját filmet forgat, *Tavasszal* (*Навечи*) címmel, amely Vertovéval ellentétes filmértelmezést mutat be.

<sup>35</sup> Kaufman *Tavasszal* filmje szerint a film a mesteremberként dolgozó filmes ember alkotása.

Az *Ember a felvevőgéppel* többszörösen rendeli hozzá a tömeget a filmhez: mint a film közvetlen témáját, mint a film nézőjét, és mint olyan sokaságot, amelyet épp a film (vetítése) rendez tömeggé. Több helyzetben is mutat együtt sok embert Vertov filmje: piacon, sportmérkőzésen, szabadidős csoporttevékenység közben, ám ezeken a helyeken rendezetlen sokaságot alkotnak, egyedül a nézőtéren jelennek meg tömegként.<sup>36</sup>

A filmbeli nézőtéren helyet foglaló, majd filmet néző közönség közelijeivel azt is megmutatja Vertov, hogyan alakul a sokaság rendezett tömeggé: ki-ki figyeli a másikat, viselkedésével törekszik igazodni a többiekhez, vagy megerősítést nyerni tőlük saját viselkedéséhez. Vertov filmjének beállításai szemléltethetik *Benjamin* (é. n.) állítását: „az egyének reakcióját – amelynek összessége a közönség tömegreakcióját alkotja – sehol másutt nem határozza meg eleve oly

mértékben a közvetlenül bekövetkezés előtt álló tömegesedés, mint a moziban”.<sup>37</sup>

Vertov és Benjamin elképzelése a tömeg ráismeréséről saját magára viszont különböző: Benjamin szerint a tömegrendezvények felvételein ismerhet rá a felvétel nézője magára mint tömegre, mert az esemény résztvevőjeként erre nincs rálátása.<sup>38</sup> Az *Ember a felvevőgéppel* filmet valós

moziban néző valós közönség a filmbeli közönségben ismer rá magára mint tömegre: a valós mozi valós közönsége a filmbeli közönség filmbeli vászon előtti folytatásaként, természeti kiterjesztéseként nézi ugyanazt a filmbeli vetítést, mint a filmbeli közönség, a filmbeli vetítésen pedig épp az *Ember a felvevőgéppel* beállításait vetítik. Vertov megoldása jobb, mint Benjaminé, mert a valós közönség az esemény (a vetítés) résztvevőjeként, az eseménnyel egyidejűleg és résztvevői szemszögéből ismer rá magára mint tömegre (mint a tömeg alkotórészére), míg Benjaminnál a részvétel és a ráismerés

<sup>36</sup> Figyelemre méltó, hogy épp felvonulást, díszszemlélt nem mutat az *Ember a felvevőgéppel*, holott nehezen hihető, hogy épp efféle eseményekről ne lett volna Vertovnak számtalan felvétele.

<sup>37</sup> Vö. *Kulcsár-Szabó* (2014, 87.), aki így értelmez: „A mozi (és a mozinéző tömeg) ’társadalmi jelentősége’ abban áll, hogy a nézők szimultán reakcióik révén ’kontrollálják’ egymást, vagyis a tömeg képes arra, hogy ’megtervezze és ellenőrizze önmagát’. [...] maga a szimultán kollektív recepció lehet a tömeg (ön)regulációjának eszköze [...]”, továbbá *Uo.*, 89.: „Benjamin [...] mintha a filmvászon elé szögezett tömeg önellenőrzésében sejtette volna meg a sokaság politikai megszerveződésének új kereteit”. Benjamin erre épített politikai programját *Kulcsár-Szabó* (2014, 93–94.) és *Olay*, (2015, 338.) illúzióknak, pusztá reménynek látja. *Weiss* (2014, 110.) máshonnan közelít: „Adorno és Benjamin között lehet találni egy minimálkonszenzust: a diktatúra felülről szervezett nyilvánossága a maga témáit általában a tömegkultúrából meríti. [...] A tömegkultúra intézményes aspektusát a diktatúra könnyen integrálni tudja. De nemcsak a magas kultúrában, hanem a tömegkultúrában is szembe lehet szállni ezzel az integrációval.” A Vertovról fent mondottakhoz ld. még *Bognár*, 2022a.

<sup>38</sup> Vö. *Kulcsár-Szabó*, 2014, 88.: „Noha Benjamin [...] világossá teszi, hogy a tömeg önmagára ismerése (az a pillanat, amikor a tömeg – megjelenésének olyan formáiban, mint az ünnepi felvonulások, a monstre gyűlések, a sportrendezvények és a háború [!] – mintegy ’szemtől szembe látja önmagát’[...]) kifejezetten az új technikai apparátusok teljesítménye, hiszen ’a tömegmozgalmak [...] világosabban jelennek meg a készüléken keresztül, mint a pusztá szem számára’, ez a megfogalmazás sem iktatja ki azt az előfeleveszt, hogy az önmagára (önmaga filmezett arcára) tekintő tömeget egy közösen osztott itt-és-most jelene határozza meg.”

időben elválnak egymástól – legalábbis a mozi (és a televízió) korában.<sup>39</sup>

---

## MŰVÉSZFILMEK BEVONÁSA A TANÍTÁSBA

---

Jelen esszé kiindulásképp főlvázolt szóhasználatát megerősíti *Hartai Lászlónak* a mozgókép- és médiaoktatás alaptantervi szabályozásáról szóló (2018a) írása ennek *Művészfilm-tömegfilm* szakaszában, amelyben egyrészt kerülni javasolja a művészfilm – tömegfilm szembeállítását, amely szembeállítás ellen jelen esszé is törekedett érveket gyűjteni, másrészt a művészfilmet nem azonosítja sem a szerzői, sem a műfajfilmmel. Utóbbi megkülönböztetést a játékfilmek elemzéséhez javasolja, jelezve, hogy a szerzőiség fogalmát hasznos tágabban érteni, mint amely jelentés szorosan az újhullám filmjeihez köti.

Jelen esszé a művészfilmhez mint olyanhoz nem társít értékpreferenciát. A művészfilmeket a világ mozgóképi feltárásának elsődlegessége határozza meg, legyenek azok akár műfaj-, akár tágabban értett szerzői filmek. Mivel minden mozgóképi alkotás választott témája audiovizuális feltárását, megformáltságát adja (különben nem volna

mozgókép), ezért minden egyes alkotás megítélhető ennek a megformáltságnak a megjelenítőereje szerint (természetesen nem egyetemes érvénnyel vagy igényvel, hanem az adott közelítés látókörére vonatkoztatva). Az egyes mozgóképi alkotások közt vannak azután remekművek és nem azok. Ebben az értelemben használja *Hartai* (2018b) a „filmművészet remekművei” megfogalmazást.<sup>40</sup>

A művészfilmek bevonása a tanításba illeszkedik azokhoz a filmpedagógiai célokhoz, amelyek a diákoknak a tömegkultúra, a

televízió és más média produktumaival szembeni kritikai érzékeinek, készségeinek, attitűdjének, szemléletének a kialakítását, csiszolását célozzák.<sup>41</sup> Ha a

művészfilmek környezetünk (világunk, avagy a valóság) mozgóképi igazságának feltárását, mozgóképi megformálását adják, annak létét úgyszólván garantálják, ha tehát a mozgóképi alak igazságát a dolog (az adott intellektuális környezetben adott látószögből vizsgált, megmutatott téma) hitelesíti, és az alkotás (a létrehozás) útja a hitelesség megszerzése, akkor a műalkotások döntésszituációinak meglevenítése megismertethet a mozgóképi igazság (avagy a témától nyert igazolás) lehetséges útjaival, a tárgynál való mozgóképi elidőzéssel.<sup>42</sup>

---

jelen esszé a művészfilmhez  
mint olyanhoz nem társít  
értékpreferenciát

---



---

<sup>39</sup> Ha okostelefonnal nézzük a közvetítést a rendezvényről, amelyen jelen vagyunk, akkor a részvétel és a ráismerés egyidejű. Emellett a résztvevői szemszög ekkor sem elég a ráismeréshez; szükséges feltétel, hogy totálplánokban is közvetítsék az eseményt.

<sup>40</sup> Ld. *Hartai*, 2018b: „A találkozás a filmművészet remekeivel – ezidáig legalábbis – elmaradt”, és „csupán a válaszadók harmada szerint nem fontos a remekművek ismerete”.

<sup>41</sup> Vö. *Szijártó*, 2007, 15., 20., 39., 45., 77., 89., 92. *Szijártó* tanulmánya több olyan pedagógiai elképzelést bemutat, amely értékalapú módon állítja szembe a tömegkultúrát a művészfilmekkel. Ld. *Uo.*, 21., 38–39., 43–46., 77–78., ugyanakkor olyanokról is említést tesz, amelyek ezt kerülik, ld. *Uo.*, 46., 51–52.

<sup>42</sup> Hasonlóképp ahhoz, amit *Gadamer* (2003) a szavakról ír: „magához a tapasztalathoz tartozik, hogy keresi és megtalálja a szavakat, melyek kifejezik. A helyes szót keressük, tehát azt a szót, amely valóban a dologhoz tartozik,

Utóbbi mondatban kerültem a „módszer” szót, mert az adott tárggyal, a konkrét témával való szembesülés sosem kerülhető meg, takarítható meg előzetesen kidolgozott univerzalisztikus intenciójú módszerekkel.

A diákok műismeretének kiépítése a mozgóképi alkotások tanításában is – hasonlóan más művészeti tárgyakhoz – nehézség. Másfél-két órás játékfilmek megtekintése tanórán, ha találni is szabad online hozzáférést, több szemszögből akadályokba ütközik: nemcsak azért, mert nem támogatják az oktatásmódszertani minták,<sup>43</sup> de az órai vetítésen többnyire nem biztosítható az elmélyült vagy kitartó nézői figyelem sem.<sup>44</sup> Bár a véges vetítési idejű filmek tanításon kívüli megtekintése tervezhetőbb és kiszámíthatóbb házi feladatot jelentene (főleg, ha gyorsítva pörgetik végig őket), mint az önmagukban is kiszámíthatatlan és az egyéni olvasói készségek függvényében is változó olvasási időt kívánó szépirodalmi szövegek, mégis kérdéses, hogy másfél-két órányi mozgóképnézés mint teljesítendő házi feladat elvárható-e, vagy

kérdéses, hogy másfél-két órányi mozgóképnézés mint teljesítendő házi feladat elvárható-e

milyen ciklikussággal várható el a közoktatásban.<sup>45</sup> Márpedig a művészfilmek megkívánják a figyelmet épp egyediségük, eredetiségük – személyesebbnek kidolgozott és

inkább kompozíciós motívációkkal mozgatott karaktereik, sémáktól eltérő cselekményszövések és problémaszituációik, nem okvetlenül mindentudó narratívájuk, témára szabott, tehát nem sablonos,

nem a tárgyhoz képest külső kötöttségekhez igazodó stilisztikai eszközeik, a médiafelületek sztárjai közt nem okvetlenül felbukkanó szereplők – miatt.

### A „teljes alkotás” mítosza

A „teljes alkotás”, az „egész film” megfogalmazások hallgatólagosan azt sugallják, hogy egyetlen művészfilmnek egyetlen monolit-szerű, megmászhatatlan alakja van. Álljon itt néhány film életútjának példája, amelyek cáfolják ezt az elképzelést. Ezt követően a művészfilm oktatása főbb didaktikai lehetőségeinek felrajzolásával fejeződik be az esszé.

úgyhogy maga a dolog jut benne szóhoz. [...] a szó annyiban mégis magához a dologhoz tartozik, hogy nem jelleként rendeljük hozzá utólag” (462.). Kieślowski fordulata, amikor dokumentumfilmekről fikciós filmekre váltott, szemléltetheti a dolog, a téma erejét az alkotói koncepcióhoz képest: „mindaz, amit a legfontosabbnak érezek az életben, túlságosan intim ahhoz, semhogy le lehessen filmezni. Azt nem szabad rögzíteni. S elszakadtam a dokumentumfilm-től.” (Kieślowski, 1996, 228.).

<sup>43</sup> Vö. *Hartai*, 2018b: „A filmoktatás az adott tantervi és órakeretek között még a legelőnyösebb szociokulturális háttérrel rendelkező diákpulációval dolgozva sem tudja hozzásegíteni a középiskolás generációt ahhoz, hogy [...] rátaláljanak a legjobb szerzői (és dokumentum) filmekben rejlő élményre, művészi-személyiségfejlesztési potenciálra. A filmoktatás tantervi céljaiban megfogalmazott, a szövegértési képességek fejlesztésére fókuszáló szemlélet, a filmformanyelv alapjainak elsajátítását célzó prioritás láthatóan nem jár szükségképpen együtt a filmválasztás képességének – titkon remélt – fejlődésével”. Vö. továbbá *Szijaártó*, 2007, 38.

<sup>44</sup> Vö. *Hartai*, 2018b, a *Dilemmák* szakasz 1. bekezdése.

<sup>45</sup> Aligha feltételezhető, hogy van olyan film, amelyhez ne találnának a diákok hozzáférést, vö. *Hartai*, 2018b „A filmoktatás számára pedig az sem mellékes, hogy a kutatásba bevont legfiatalabb korosztály fele (a 16–19 korcsoport 70%-a) aktívan jelen van a filmes és filmes torrent oldalakon [...]”, továbbá *Uo.*: „a fiatalok inkább néznek meg egy egész estés filmet okostelefonon, mint a nagyvászonon. [...] a 13–15 éves válaszadók 42%-a, a 16–19 évesek 45%-a vidéki nagyvárosokban él, ahol még el lehet(ne) menni a moziba.”

Bódy Gábor három különböző változatban vágta össze a *Psyché* (más címen: *Nárcisz és Psyché*, 1980) filmjét: külföldi vetítésre szánt egyrész, hazai televíziós vetítésre szánt kétrész és egy háromrész televíziós rendezői változat született,<sup>46</sup> amelyek nemcsak hosszukban, tehát montázsszekvenciáikban különböznek, hanem hatásukban is, amelyet a fő karakterek és környezetük időbeli változásai (előrehaladásai) közti mind nagyobb különbségnek a vetítési időkben való különböző szétterülése tesz<sup>47</sup> (*Psyché*, *Nárcisz és Zedlitz báró* vagy harminc évet öregednek, miközben körülöttük a világban százharminc év telik el).

Krzysztof Kieślowski ugyanabból a leforgatott anyagból játékfilmet (*Rövidfilm a szerelemről [Krótki film o miłości]*) és tévésorozatot-epizódot (*Tízparancsolat – Hat [Dekalog - sześć]*) vágott – mindkettő 1988-ban kerül bemutatásra. Nem csupán beállítás-hosszakat és montázsszekvenciákat érintett a döntés, de a két film végkifejlete egymás szöges ellentéte, holott a cselekményvezetés mindkettőben ugyanaz: azután, hogy Tomek, a postásfiú lakása ablakából távcsővel leste, kukkolta a képzőművész lányt annak lakásában, és hogy jó szándékától vezetve lebuktatta saját magát, Magda is viszontleste a fiút, és megleckéztette – voltképp megalázta – őt, aki ettől összeomlott. A sorozatepizódban Tomek felépülése után

az apa vallási toleranciát mutat, és nem rombolja le az Istenanya ikont

a fiú és Magda közt helyrehozhatatlanul megszakad a kapcsolat, a játékfilmben lehetőség nyílik tartalmas kapcsolatépítésre.<sup>48</sup>

Hasonló ellentét mutatkozik a *Tízparancsolat – Egy (Dekalog – jeden)*, 1988) sorozatepizód megvalósult filmje és a nem sokkal később publikált irodalmi

forгатókönyve<sup>49</sup> közt. A forгатókönyvben a haragvó Isten azzal bünteti az Istentől elfordult és a saját fejlesztésű, ám öntörvényű működésbe kezdett számítógépét bálványként tisztelő apát, Krzysztofot, hogy fia,

Paweł belefulladás a tóba, az apa pedig lerombolja a templomban a częstochowski Matka Boska ikonját. A sorozatepizódban az irgalmas Isten a könnyekre fakadó Matka Boska közvetítésével együtt szenved Krzysztoffal, amiért Paweł belefulladás a tóba, holott minden számítás, a tó jegének személyes ellenőrzése és a gondos szülői instrukció alapján ez nem következhetett volna el, az apa vallási toleranciát mutat, és nem rombolja le az Istenanya ikont.<sup>50</sup>

Nem egy esetben a rendező külön befejezést készít (forгат) az európai és az amerikai forgalmazás számára a nézők eltérő mozgóképes ízlésére, tájékozottságára tekintettel. Így forгатott a *Veronika kettős élete (La double vie de Véronique – Podwójne życie Weroniki)*, 1991) filmjéhez Kieślowski két befejezést. Egy beszélgetésében azt a gondolatot szövi tovább, hogy mi volna, ha

<sup>46</sup> A változatok leírását és tervét ld. Bódy Gábor (1971): Önéletrajz. In: Beke és Peternák, 1987, 14.; Bódy Gábor (é. n.): Kedves Mr. Dauman. In: Beke és Peternák, 1987, 127., Kronológia. In: Beke és Peternák, 1987, 323., 325., vö. továbbá *Gelencsér*, 2014, 209.

<sup>47</sup> Vö. Peternák Miklós (1987): Bódy Gábor. Film és elmélet. In: Beke és Peternák, 1987, 25., Bódy Gábor (é. n.): Nárcisz és Psyché (Beszélgetés Weöres Sándorral). In: Beke és Peternák, 1987, 124.

<sup>48</sup> Részletesebben ld. *Bognár*, 2016.

<sup>49</sup> Ld. Kieślowski, Krzysztof és Piesiewicz, Krzysztof (1990): *Dekalog. Scenariusze filmowe*. Verba, Chotomów.

<sup>50</sup> Ld. *Bognár*, 2022b.

minden mozi számára más változatát készítené el a Veronika-filmnek, ha nem ipari tömegtermékként, hanem kézműves terméként forgalmazná.<sup>51</sup>

A *Küsters mama mennybemenetele* (*Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel*, 1975) filmjének német és amerikai befejezését provokatíván ellentétesnek rendezte Fassbinder (a német változatban ölnék az anarchisták, meghal Küsters mama is, az amerikai változatban mindenki békében távozik az irodából), a különbség visszahatott a filmben Nyugat-Németországról festett képre, társadalomkritikára, azt még sarkosabbá tette.<sup>52</sup>

A hangosfilm beköszönte után Chaplin igazításokat végzett az *Aranyláz* (*The Gold Rush*) filmjén (a némafilmváltozat 1925-ös, a hangosfilmváltozat 1942-es). Az új változatot hangalámondással kíséri végig. A narráció miatt megváltozott redundanciaarányokat és komikai ritmikát a beállítások és a montázssekveneciák átállításával igazította helyre, így a film továbbra is friss maradt.<sup>53</sup>

A múlt század első évtizedeiben a forgalmazás szabadabban bánt a kópiákkal, mint később. Eisenstein *Patyomkin páncélos* (*Броненосец "Потёмкин"*, 1925) filmjének több változata is ismert a '20-as évekből, az

egyik változat szovjet forgalmazásba került,<sup>54</sup> a másik kettő német forgalmazásba (egy 1926-os néma és egy 1930-as hangos változat).<sup>55</sup> A változatok nemcsak felirataikban és felirataik betűtípusában különböznek (mely utóbbit Eisenstein a jelenet karakteréhez és üzenetéhez szabva terveztetett), de beállítások hiányoznak, és bizonyos montázssekveneciák is különbözök. Hasonló, koncepcionális és filmstilisztikai különbségek figyelhetők meg Fritz Lang 1927-es filmjének, a *Metropolis*nak a legutóbbi, 2010-es, 148 perces változatában (korábban

több restaurált kópiája is készült, volt 83, 109, 124 perces). Hasonlóan szélsőséges különbségeket mutatnak Abel Gance 1927-es filmje, a

*Napoléon* változatai (amelyekről feljegyzésekből, il-

letve helyreállítások nyomán tudunk), hosszuk 250 és 562 perc között mozog, 2016-os DVD-kiadása 332 perces.<sup>56</sup>

A politikai, kultúrpolitikai cenzúra kezdeményezésére is következhet változtatás a filmben. Kósa Ferenc 1965-ben elkészült filmje, a *Tízezer nap* szerzői kompromisszumok árán jut el az 1967-es bemutatóig, ám ezek nem csorbították a film üzenetét és művészi erejét.<sup>57</sup>

a különbség visszahatott a filmben Nyugat-Németországról festett képre

<sup>51</sup> Ld. *Kieślowski*, 1996, 22., 170–172.

<sup>52</sup> A különbség értelmezéséhez ld. *Györfly*, 1985.

<sup>53</sup> Ld. *Aranyláz*. 2 DVD. In: *Chaplin gyűjtemény*. Fórum Home Entertainment Hungary.

<sup>54</sup> Ld. *Battleship Potemkin*. In: Sergei Eisenstein (2010): *Silent Classics, Volume One (1924–1928)*. Tartan Video (England), DVD Edition.

<sup>55</sup> Ld. Sergej Eisenstein / Edmund Meisel [zeneszerző] (2014): *Panzerkreuzer Potemkin, Oktjabr'*. Filmmuseum München - Österreichisches Filmmuseum – Gosfilmofond, Deutsche Kinemathek – Deutsches Filminstitut – ARTE/ZDF – Goethe-Institut (Edition Filmmuseum 82).

<sup>56</sup> Ld. *Napoleon. A Film by Abel Gance*. Music by Carl Davis, Restoration by Kevin Brownlow. The British Film Institute and Photoplay Productions, London, 2016. A Napoléon helyreállításaihoz vö. *Thompson és Bordwell*, 2007, 124.

<sup>57</sup> Vö. *Gelencsér*, 2017, 100., 102., 129–132.

Még gyakoribb, amikor nem a film saját alkotója hoz különböző értelmezői döntéseket saját alkotásáról, hanem egy másik alkotó.

A *Csillagosok, katonák* (1967) moszkvai bemutatóján vetített kópiát például úgy alakították át a fesztivál rendezői (megváltoztatva a narratívát, a stilisztikai eszközöket, a montázsszekvenciákat, jeleneteket húztak), hogy nem egyeztettek Jancsó Miklóssal.<sup>58</sup>

A filmbeli filmidézet csak töredékét emeli be az idézett filmnek, ám ezzel is meg tudja teremteni, alapozni a két film közti érdemi kapcsolatot. Ennek bemutatására nem a sorozatok epizódjai elé, a korábbi epizódból, epizódokból szerkesztett montázsszekvenciát választok, amely a történet felfrissítését szolgálja a néző számára, hanem Gerő Marcell 2014-es dokumentumfilmjét, a *Káin gyermekeit* (*Fils de Caïn*), amely Monory Mész András 1985-ös (korábban betiltott) dokumentumfilmjének, *A bebukottaknak* a folytatása. Gerő harminc év múltán mutatja Monory Mész filmje már szabadult szereplőinek életét. Az idézetek, amelyekre a szereplők maguk is reflektálhatnak, jól mutatják a két dokumentumfilmes és mozgóképi koncepció különbségét, a bejátszások mégsem bontják meg a Gerő-film egységét.

Az újravágások, újrakeverések közül kiemelkedik DJ Spooky *Rebirth of a Nation* című 2007-es filmje, amely D. W. Griffith *Egy nemzet születése* (*Birth of a Nation*, 1915) némafilmjének rasszizmustól és diszkriminatív üzenetektől mentes friss változata, amelynek hangkulisszáját szintén DJ Spooky szerezte.

az alkotói döntések nem okvetlenül vezetnek egyetlen végérvényes formához

A többszörös feldolgozásokra alkalmas példa John Buchan 1915-ös regényének két mozgóképi feldolgozása: az 1935-ös, Hitchcock rendezte mozifilmes és a 2008-as James Hawes rendezte tévéfilmes változat; mindkettőnek *Harminckilenc lépcsőfok* (*The 39 Steps*) a címe. A két film két különböző filmnézői szokáshoz igazítva beszél el a történetet úgy, hogy közel ugyanazokat a cselekményelemeket emeli ki.

A különböző változatok, átdolgozások, hasonlóképp az itt nem említett trailerek, hivatalos klipek is (amelyek rövidségük miatt alkalmas iskolai szemléltető példák) mind a sokféle formában való létezés jogosságát erősítik.

A filmek útja a gyártás, az utómunkák, a forgalmazás során megerősítheti: az alkotói döntések nem okvetlenül vezetnek egyetlen végérvényes formához, az elbeszélés olykor épp azzal van tekintettel a témára, a dolgra, a befogadói környezetre, ha nyitott a változtatásra. Ez is gyengíti annak az elképzelésnek az erejét, amely szerint a film egyes jelenetei, szituációi elemzésének hitele a kész mű reprodukív ismeretétől függne.

**„[...] a betű öl, a Lélek viszont életet ad” (2Kor 3,6) – Reprodukív műismeret helyett érintettség**

A fentieket tanulságként véve fordíthatunk az oktatás megközelítésén.

Ha a művészfilmek megkülönböztető vonása egy világ természetének mozgóképi feltárása, ha az alkotások megértését az általuk feltárt vagy bennük feltároló mozgóképi többletlétezés vezeti, akkor oktatásuk is

<sup>58</sup> Vö. Benke, 2021, továbbá Trosin, 2000, továbbá Jancsó, 2000.

hagyatkozhat erre: a tanári feladat a hozzá-  
férés megteremtése a mozgóképi feltárás (el-  
beszélői, vizuális és audiális) döntéshelyzete-  
ihez, amelyek a téma megjelenítéséhez  
elvezettek, elvezetnek. Az  
oktatás a döntéshelyzet  
megisméltését, minden-  
kori újraelsajátítását kínál-  
hatja a diákoknak. A moz-  
góképi alkotást nem  
eldöntöttségében, nem megvalósíthatóságá-  
ban (adott voltában), hanem a téma, a do-  
log iránt elkötelezett nyitottságában kínál-  
hatja. Így az elkészült művet nem  
megmásíthatatlanságában kell a diákok elé  
állítani, hanem mint korábban folyamato-  
san készülöben lévő, kockázatokat vállaló al-  
kotói folyamatot, nem mint kész megoldá-  
sok sorozatát, hanem mint megoldandó  
alkotói feladatok egymásutánját. Ehhez  
nem annyira a kész mű reprodukív („betű  
szerinti”) ismerete szükséges a diákok részé-  
ről, mint inkább a téma iránti, az alkotással  
való találkozást megelőző saját érdeklődé-  
sük, vagy éppen a ráébredés, ráismerés arra,  
hogy már eleve van valami viszonyuk a témá-  
hoz, valamilyen érdekeltségük fűződik  
hozzá, aminek nem szükséges feltétele az  
adott mű előzetes (vagy egyáltalában vett)  
ismerete. A mű és a diákok közössége a te-  
matikus érintettségéből táplálkozik.

**„Nemcsak kenyérrel él az ember”  
(5Móz 8,3; Mt 4,4; Lk 4,4) – A  
megragadható érintettség**

A tanítás feladata ráismertetni tehát a diá-  
kokat tematikus érintettségükre, és segíteni

a témának érintettségüktől vezetett mozgó-  
képi kibontását.<sup>59</sup> Ez annál is inkább meg-  
valósítható, mert az okostelefonok, a hálózati  
és közösségi médiumok, a szabadon

hozzáférhető online felü-  
letek és ingyenes szoftve-  
rek minden diák számára  
biztosítják a mozgóképek  
gyártásának, utómunkái-  
nak, forgalmazásának és a

nézőkkel folyt párbeszédnek vagy a média-  
nyilvánosság visszacsatolásának a lehetősé-  
gét, azt, ami korábban csak „céhes” kiválasz-  
tás, kiépített intézményrendszer, ipari háttér  
és támogatási rendszer révén volt kevesek  
számára elérhető.

A megváltozott (digitális és hálózati)  
környezet nem változtat a tematikus érin-  
tettség jelentőségén és a mozgóképi feltárás  
szükségességén, ugyanakkor kínálkozik ben-  
nük a lehetőség, hogy elfedjék a tematikus  
érintettséget. Érintettségen természeti vagy  
lelki hatásoknak való offline (IRL) kitettsé-  
get, azokkal való offline (IRL) kölcsönhatást  
értek. A problémára hívja fel a figyelmet  
Steven Spielberg *Ready Player One* (2018)  
filmje. A művészfilmek egyik első jelentő-  
sége alighanem épp az, hogy olyan mozgó-  
képi (audiovizuális) viszonyulásmódokat  
mutatnak, amelyek felfedik, nem pedig el-  
leplezik a tematikus kötődést.

Az új környezet változtat a koncepcióal-  
kotás, a gyártás, a forgalmazás közösségi-  
ségén és hagyományokba való beágyazottsá-  
gán. A személytelen informatikai tudás,  
amely mindenki számára egyként kínálko-  
zik, lehetővé teszi az elszigetelt alkotást, s

<sup>59</sup> Vö. Hartai, 2018b: „a közoktatás a filmoktatásban nem a hivatásos filmesek képzésének előszobáját látja, hanem olyan hasznos, sőt alapvető képességek fejlesztésének a lehetőségét, mint például a kooperatív munka”, továbbá *Tren-  
csényi*, 2000, 30.: „a művészetpedagógia legfontosabb feladata, hogy a művészetpedagógus [...] s az egyes tanulók  
[...] közt konstruktív értékcsere, közvetítőfolyamat induljon be és maradjon fenn”, vö. még Uo., 32. terminusa, a  
„dialógusteremtő, közvetítő pedagógia”.

ezzel nemcsak a kortárs közönségi tudás (az ízlés) mellőzését, de a hagyományokban felhalmozott és megőrződött mozgóképi tudás kiiktatását is, s végső soron a mozgóképi hagyományokkal folytatandó párbeszéd iránti igény elsorvadását.

A tanórán tehát a teljes alkotás ismerete előtt is lehetséges és kívánatos kiválasztani olyan részletet, amelyen kitapintható a tematikus érintettség és megragadhatók az egész filmet meghatározó legfontosabb narratív és stilisztikai döntések.<sup>60</sup> Ez megfelel *Hartai* (2018b) felmérésének: „A 16–19 korosztályban a jó sztori mellett már az a legfontosabb, hogy a film legyen elgondolkozató. A látványosság és az emlékezetes karakterek még mindig lényeges szempontok, bár már nem annyira, mint a fiatalabbnaknál.”

Alább a *Függelék* néhány jelenetleírást és kérdéssort mutat be, amelyek művészfilmi részletek iskolai feldolgozásához kínálnak lehetséges utakat; törekednek rámutatni, milyen vonatkozásokban, mélységben, módon volna kívánatos nézőként megnyílni, feltárulkozni ahhoz, hogy a művészfilmtől a diák érdemben kapjon valamit, hogy megtörténjék a találkozása az alkotással.

A választott jelenetek rövid bemutatása után többféle megközelítést is ajánl a *Függelék*. Olyik saját élmények felelevenítésére, elemzésére, rájuk irányított reflexiókra ösztönöz a filmjelenethez hasonló, ám a diákok által megtapasztalt vagy legalábbis

mindenképp megtapasztalható helyzetekben. Olyik a tanítási vagy alkalmazott dráma (DIE) mintáit követve, a filmbeli szituáció játékos rekonstrukcióját javasolja két lépésben: egyrészt a helyzet aktualizált színre vitelével, másrészt a színre vitel mozgóképi rögzítésével – tudatosítandó, hogy a mozgóképi alkotásokban nemcsak a felvétel tekintendő alkotói konstrukciónak, hanem többnyire az is, amit felvesznek (ha más értelemben nem is, abban igen, hogy a felvett vászonra engedik az alkotók). Olyik a befogadói élmény és a mű elemzésében kínálnak irányokat – ez a megközelítés áll talán a legközelebb a mozgóképi vagy média szaktárgyhoz. Kifejezetten nem szándéka a dolgozatnak, hogy kész óraterveket kínáljon fel.

Több tanórát is kitölt, ha az összes, itt felkínált kérdést föl kívánjuk tenni, és az összes érzékenyítő feladatot el akarjuk végezni akár egy jelenet feldolgozásánál. A diákok és a tanár érdeklődésétől függetlenül lehet válogatni, szemezni belőlük. Ugyanakkor nem időpazarlás több tanórát tölteni egyetlen filmrészlettel, feltéve, hogy ez azt ígéri, csakugyan megszólíthatja a diákot a film. Kevésbé túlterhelt tananyag és óraszám mellett, egyeztetések, kompromisszumok révén különböző szaktárgyi órákon megvalósítható volna ugyanannak a filmnek többféle megközelítése, amelyek összeérnének, hatványozódhatnának a diákokban.

---

nézőként megnyílni,  
feltárulkozni

---



---

<sup>60</sup> Vö. *Hartai*, 2018b: „a kilencvenes évek vége felé azt mondtuk, ha már nem tudunk a filmoktatás keretében moziban filmet mutatni, akkor legalább ahhoz ragaszkodjunk, hogy komplett műveket nézzenek meg a gyerekek. A részlet csak aztán jöhet [...]. A gyakorlat – a közoktatásban – szinte mindenhol felülírta ezt a javaslatot, [...] a vetíthetetlenül hosszú nagyfilmek ’frusztrációja’ pedig végigkísérte a filmoktatást. Mert – kimondva, kimondatlanul – a filmes műveltség a nagyfilmhez kötődik.”

Csak bízni lehet abban, hogy nem okoz megütközést, amiért a példákban választott közel tízperces jeleneteket ennyire tühegyre vesszük. Egy film évekig készül, a forgatást többek többéves megfeszített intellektuális munkája, vitája, együttműködése előzi meg,

nem szólva az utómunkákról. Aligha várható, hogy mindez tíz-húsz röpké percben feltárul. A művészfilmek nyitja az elidőzés, és ezt az érdeklődés, a tematikus érintettség elviselhetővé, sőt dinamikussá és élvezetessé teheti.

## IRODALOM

- Bagi Zsolt (2014): Az esztétika szerepe ma. Kritikai kultúra, tömegkultúra, kultúripar. In: Olay Csaba és Weiss János (szerk.): *A művészettől a tömegkultúráig*. L'Harmattan – Könyvpont, Budapest. 27–36.
- Balázs Béla (2005): *A látható ember. A film szelleme*. Palatinus, Budapest. (Palatinus filmkönyvtár).
- Bárány Tibor (2014): Magasművészet és tömegkultúra: a nem létező értékkülönbség nyomában. In: Olay Csaba és Weiss János (szerk.): *A művészettől a tömegkultúráig*. L'Harmattan – Könyvpont, Budapest. 37–59.
- Beke László és Peternák Miklós (szerk., 1987): *Bódy Gábor 1946-1985. Életműbemutató*. Múcsarnok – Művelődési Minisztérium – Filmfőigazgatóság, Budapest.
- Benjamin, W. (é. n.): „A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában”. Letöltés: [http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html) (2022. 07. 02.).
- Benke Attila (2021): *Csillagosok és katonák* [Szócikk]. In *MMA – MMKI Lexikon*. Letöltés: <https://www.mmalexikon.hu/kategoria/film/csillagosok-katonak> (2022. 07. 02.).
- Bognár László (2016): Kieślowski *Rövidfilm a szerelemről és Tízparancsolat: Hat* filmjének összehasonlító elemzése: előtanulmány Kieślowski morális filmsorozatai nőalakjainak elemzéséhez. *Publicationes Universitatis Miskolcensis*. **19**. 1. sz., 31–54.
- Bognár László (2022a): A mozgókép mint a város önértelmezése Vertov „Ember felvevőgéppel” című filmjében. *Publicationes Universitatis Miskolcensis Sectio Philosophica*. **26**. 1. sz., 159–180.
- Bognár László (2022b): Kieślowski *Tízparancsolat*ának teológiai dimenziói. Kommentár az I. sorozatepizód tempomjelenetéhez. *Publicationes Universitatis Miskolcensis Sectio Philosophica*. **26**. 2. sz., 5–29.
- Carney, R. (2001): *John Cassavetes filmjei. A pragmatizmus, a modernizmus és a film*. Osiris, Budapest.
- Chion, M. (2013 [2007]): *Écrire un scénario*. Ed. définitive. Cahier du cinéma, Paris.
- Deleuze, G. (2001): *A mozgás-kép. Film I.* Osiris, Budapest.
- Elsaesser, T. (2004): *A német újfilm*. Palatinus, Budapest.
- Esterházy Péter (1994): Egy nagyszabású – Tarr addig-addig filmezett, míg majdnem megszüntette a filmet. *Filmvilág*. **37**. 6. sz., 8–9. Letöltés: [https://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=1160](https://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1160) (2022. 07. 02.).
- Gadamer, H.-G. (2003): *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Osiris, Budapest.
- Gelencsér Gábor (2014): *Az eredendő másból. Magyar filmes szölamok*. Gondolat, Budapest.
- Gelencsér Gábor (2017): *Magyar film I.0*. Holnap, Budapest.
- Györfly Miklós (1985): Lobogónk, Küsters mama. Fassbinder, R. W.: *Küsters mama mennybemenetele* (1975). *Filmvilág*. **28**. 4. sz., 28–30. Letöltés: [https://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=6145](https://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6145) (2022. 07. 02.).
- Györfly Miklós (2001): *A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*. Palatinus – Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest.
- Hartai László (2018a): A gomb és a kabát, avagy a mozgókép- és médiaoktatás alaptantervi szabályozása. *Apertúra*. 2018/ős. Letöltés: <https://www.apertura.hu/2018/osz/hartai-a-gomb-es-a-kabat-avagy-a-mozgokep-es-media-oktatas-alaptantervi-szabalyozasa/> (2022. 07. 02.).

- Hartai László (2018b): A zék, az alfák és a filmoktatás. *Apertúra*. 2018/tél. Letöltés: <https://www.apertura.hu/2018/tel/hartai-a-zek-az-alfak-es-a-filmoktatasi/> (2022. 07. 02.).
- Heller Ágnes (2014): A művésztől a tömegkultúráig. Bevezető megfontolások. In: Olay Csaba és Weiss János (szerk.): *A művésztől a tömegkultúráig*. L'Harmattan – Könyvpont, Budapest. 13–18.
- Jancsó Miklós (2000): Anekdota. *Filmvilág*. 43. 9. sz., 25. Letöltés: [https://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=3049](https://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=3049) (2022. 07. 02.).
- Kovács András Bálint (2005): *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*. Palatinus, Budapest.
- Kovács András Bálint (2013): *A kör bezárul. Tarr Béla filmjei*. XXI. Század, Budapest.
- Kieślowski, K. (1996): *Önéletrajz Danusia Stock gondozásában*. Osiris, Budapest.
- Kulcsár-Szabó Zoltán (2014): Szórakozott tömegek. Közéltések a tömegkultúra fogalmához. In: Olay Csaba és Weiss János (szerk.): *A művésztől a tömegkultúráig*. L'Harmattan – Könyvpont, Budapest. 75–95.
- Medvigy Gábor [és Horváth Bálint] (2021. 02. 01.): Az éjszaka létrehozásához kell a legtöbb fény. Interjú a 20 éves *Werckmeister harmóniák* operatőrével. Letöltés: <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/medvigy-gabor-interju-werckmeister-harmoniak> (2022. 07. 02.).
- Olay Csaba (2015): Benjamin és Adorno vitája a tömegkultúráról. In: Fehér M. István, Kiss Andrea-Laura, Lengyel Zsuzsanna Mariann és Nyíró Miklós (szerk.): *„Vitában egymással”. Filozófusok disputái, kontroverziái*. L'Harmattan – MTA-ELTE Hermeneutika Kutatócsoport, Budapest. 317–340.
- Sarid, Y. (2022): *Az emlékezés szörnye*. Magvető, Budapest.
- Szijártó Imre (2007): *A filmesztétikától a médiaismeretig. A mozgóképek oktatása Magyarországon 1960–2000*. Letöltés: [http://www.filmkultura.hu/archiv/regi/2007/articles/essays/filmesztetikatol\\_mediaismeretig.pdf](http://www.filmkultura.hu/archiv/regi/2007/articles/essays/filmesztetikatol_mediaismeretig.pdf) (2022. 07. 02.).
- Tarkovszkij, A. (1998): *A megörökített idő*. Osiris, Budapest.
- Tarkovszkij, A. (2002): *Napló*. Osiris, Budapest.
- Tarr Béla [és Varga Dénes] (2021. 02. 08.): Tarr Béla: Jó lett volna, ha megmarad mesének. *Werckmeister harmóniák* 20. Letöltés: <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/tarr-bela-jo-lett-volna-ha-megmarad-mesenek> (2022. 07. 02.).
- Thompson, K. és Bordwell, D. (2007): *A film története*. Palatinus, Budapest.
- Toeplitz, J. (1979): *Geschichte des Films. Band 1. 1895–1928*. Henschelverlag, Berlin.
- Trencsényi László (2000): *Művészetpedagógia. Elmélet, tanterv, módszer*. Okker, Budapest.
- Trosin, Alekszandr (2000): Ravaszul improvizál. Csillagosok, cenzorok. *Filmvilág*. 43. 9. sz., 20–27. Letöltés: [https://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=3048](https://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=3048) (2022. 07. 02.).
- Weiss János (2014): Kísérlet Adorno Fétiskarakter-tanulmányának újraolvasására. In: Olay Csaba és Weiss János (szerk.): *A művésztől a tömegkultúráig*. L'Harmattan – Könyvpont, Budapest. 97–110.
- Włodarczyk, A. (2016): „*Olympia* by Leni Riefenstahl – Propaganda, Document or Art?” *Studies in Sport Humanities*. 19. 19. sz., 37–41.

## FÜGGELÉK

### Közelítések művészfilmrészletekhez. Javaslatok, gondolatébresztők az iskolai feldolgozáshoz

---

#### 1. PÉLDA – TARR BÉLA *WERCKMEISTER HARMÓNIAK* (2000), ELSŐ JELENET, A KOCSMA (01:09 – 10:44), OPERATŐR: ROB TREGENZA, ZENE: VÍG MIHÁLY

---

##### *A jelenetről:*

Időhúzás a kocsmában záráskor. A helyzetet a kocsmáros idézi elő, eloltja a tüzet a kályhában, és elküldi a vendégeket. Az időhúzást az egyik vendég kezdeményezi, felkéri Valuskát, mutassa meg a tudományát, szemléltesse a napfogyatkozást, a bolygók mozgását. Ez rendszeres rítus a kocsmában, senkinek nem kell magyarázkodni, senki nem értetlenkedik, Valuska is tudja, mi a dolga, a vendégek számára sem újdonság a bolygók eljátszása. Valuska végig kommentálja a jelenetet, a vendégek és mi, nézők is a képzelőnkkel követjük, mi történik a bolygókkal, mi a Földön, a természetben. Valuska megállítja a bolygókat. A (nem-diegetikus) zene akkor szólal meg, amikor felkonferálja, hogy a sötétségben beáll a csend. Nem sokkal később Valuska felhívja a figyelmet, hogy a bolygók folytatják mozgásukat, és a sötétséget felváltja a világosság. Az elesetteket a játék kozmikus távlatba emeli, és végkicsenésében reménnyel kecsegteti őket. Valuska nyelve, költői beszéde elüt a kocsmái realitástól. A jelenet megismertet Valuskával, aki jó ember és, mondhatni, szent megszállott, ő lesz a történet egyik főszereplője. A kocsmá világa nem tér vissza a cselekményben, a vendégek, a nincstelének a kisváros társadalomképét vetítik előre.

##### *Egy bevezető beszélgetés lehetséges kérdései:*

Időhúzás záráskor kávéházban, kocsmában, üzletben – mi ösztönözhet arra, hogy maradjunk, holott a nyitvatartási idő ezt nem támogatja? Mi a halogatás értelme akkor, ha törzsvendég teszi, és ha korábbról nem ismert valaki? Miért lehet nehéz felállni az asztaltól, és távozni? Milyen lehet záráskor a maradó vendégek állapota, figyelme, hangulata? Milyen körülmények közt élhet az a vendég, aki rendszeresen eljárt, hogy maradjon (a magánélete, a munkája, mi jelenthet számára még kikapcsolódást)? Különböző választ adnánk-e ezekre a kérdésekre aszerint, hogy kávéházban, kocsmában vagy üzletben halogatják a távozást? Hogy változnának meg a válaszok, ha éjszakai menhelyről távozóban húznák az időt a hajléktalanok, amelyet reggel zárnak?

Mi a záróra, a zárás értelme? Miért engedhet a vendéglátó a halogatásnak, mi „éri meg” neki ebben? (Például az utolsó rendelt kör bevétele, az, hogy az így rendelt italt már gyorsan kell felhajtani, nem lehet üldögélni mellette? Vagy nem szeretne konfrontációt a vendégekkel, akik ilyenkor már eléggé ittasak, gátlásaik oldottak, vagy szeretné megtartani a

vendégek?) Mik a feltételei annak, hogy ez rendszeres szokássá váljék? Mi a különbség az éjjel-nappal és a korlátozva nyitva tartó vendéglátóhelyek közt? Milyen különbség lehet vendéglátóhelyek közt aszerint, hogy hány órákor zárnak?

*Drámajátékos, filmkészítő feldolgozás kérdései:*

Rendezték meg egy zárórai időhúzás rituáléját! Milyen értelmet kap a jelenet aszerint, hogy nőkre vagy férfiakra osztjuk a vendégek, illetve a vendéglátó szerepét? A nemekre osztás függvényében milyen típusú vendéglátóhelyet képzelnétek el, milyen településen és annak mely részén helyeznétek el, milyen társadalmi csoportokból választanátok ki a hely vendégeit, mennyire engednétek, hogy ismeretlenek is látogathassák a helyet? Milyen értelmet kap a jelenet aszerint, hogy mely évszakban és milyen időjárási körülmények közt játszódik?

Milyen bútorokat, kellékeket helyeznétek el a vendéglátóhelyen? Állítsátok össze, mit fogyasztának a vendégek! Gyűjtsétek össze vagy alkossátok meg ennek a szokásnak a szókincsét, nyelvezetét!

Hogyan lehet bejelenteni, hogy záróra van? Szükséges-e, és ha igen, mi mindennel lehet vagy esetleg kell ezt megindokolni? Hányan volnának a vendéglátók – pultos, felszolgáló, fizető, mosogató, vagy csak egyetlen kocsmáros? Milyen viszonyulásról árulkodik az indoklás a vendéglős részéről a vendégek felé? Adott indoklással milyen státuszt választhat magának a vendéglős a vendégekhez képest?

Mivel lehet megindokolni a vendéglátó felé a kérést, hogy még ne zárjon? Milyen karakter lehet a kérés szószólója? Állítsátok össze, milyen karakterek alkotják a vendégek közt! Milyen viszonyulások mutatkozhatnak meg a kérésben a vendégek részéről a vendéglős felé? Hogyan viszonyulnának egymáshoz a vendégek?

Az indoklások köré kerekítetek háttértörténetet: részint az indoklás belső felépítését, részint az indoklás fogadtatását illetően! Milyen történet illik inkább az időhúzáshoz az általatok rendezett jelenetben? (Például folytatásos, tehát elnyúló, vagy rövid, markáns?)

Hogyan következik el a valódi távozás és zárás?

Hogyan, milyen irányokból, milyen fényerőkkel világitanátok meg az időhúzás idején a teret?

Hogyan vennétek fel okostelefonnal a jelenetet? Aki felveszi, maga is vendég vagy vendéglős volna a kocsmában, vagy különböznék tőlük az operatőr? Hogyan, miből derülhet ki a felvételt látva ez a különbség? Honnan vennétek fel a jelenetet? Milyen magasságokban helyeznétek el a telefon kameráját? Egy vagy több és mozgó vagy álló kamerával vennétek fel? Több rövidebb vagy kevesebb hosszabb beállításból állítanátok össze a jelenetet? Milyen pillanatokat örökítenétek a jelenetből, és milyen pillanatokat tekintenétek érdektelennek? Miert?

*A jelenet levetítése utáni beszélgetés kérdései:*

A világ melyik tájékán, milyen település melyik részén helyeznéd el a kocsmát? Milyen korokban játszódhat a kocsmajelenet (napjainkban, az utóbbi harminc évben, az utóbbi hatvan évben, az utóbbi hetven évben, és békében vagy háború, polgárháború vagy forradalom

idején)? Miből következtethetjük ki a választ ezekre a kérdésekre? Kik lakják a környéket, ahol a kocsmá van? Vajon mennyire tartja fontosnak az elbeszélés, hogy konkrét térben és időben helyezze el a történetet?

Mely mozzanatok mutatják, hogy rendszeresen ezzel a rítussal húzzák az időt a kocsmában? Mennyit vagy mit érhetnek a vendégek a napfogyatkozás magyarázatából és a köré kanyarított elbeszélésből? Miért fogadhatták el ezt a történetet az időhúzás eszközéül?

Milyen kötődése lehet Valuskának a napfogyatkozás történetéhez? Milyen kontextusban meséli el Valuska a természeti jelenséget? Milyen távlatot ad a történetnek, mi a végkicsengése?

Mi lehet a tétje Valuska számára a bemutatónak? Mi ösztönözheti, készítheti a vendégeket, hogy részt vegyenek az égitestek szerepjátékában? Milyen viszony lehet Valuska és a kocsmá többi vendége, és Valuska és a kocsmáros között? Mennyire szokott inni Valuska? Mi a jelentése számára a felé nyújtott pohár itálnak? Gyűjtsétek össze, milyen karaktereket különböztethetünk meg a vendégek körében! Milyen a kocsmáros viszonya a vendégekhez?

Mennyire illik Valuska szövege, nyelvezte a kocsmái környezethez és a vendégekhez? Milyen részekre tagolható Valuska elbeszélése? Az elbeszélés milyen költői elemeket mutat?

Hol helyezkedik el és hogyan mozog a kamera, kiemelhetünk-e jellegzetes helyeket és magasságokat, ahol többször is megjelenik a kamera. A cselekmény különböző mozzanataihoz milyen kameramozgás kapcsolódik? Mi a legalacsonyabb és a legmagasabb helye a kamerának?

Milyen plánokat találunk a jelenetben? Látunk-e superközeliket, mikor, kit látunk rajtuk? Látunk-e totál plánt, honnan készült és mit látunk rajta, milyen szögből?

Mennyiben, mivel viszi közel a nézőt a jelenet felvétele a cselekményhez, mennyiben, mivel teszi résztvevőjévé annak, és mennyiben, mivel kínál a nézőnek távolságtartást? Tudjuk-e szeretni a jelenet szereplőit? Kit igen, kit nem? Miért? Mit tudunk szeretni bennük? Hogyan, mivel hangol minket a látvány? Bele tudjuk-e képzelni magunkat a kocsmái vendégek bőrébe és a kocsmáros szerepébe? Hogyan éreznénk magunkat ebben a kocsmában? Fel tudnánk-e keresni a kocsmát? Milyen úton és milyen körülmények között jutnánk el? Mit gondolunk, hogyan fogadná megjelenésünket a kocsmá vendégköre? Írd le a találkozás első pillanatait! Hogyan kellene viselkedned, mit kellene mondanod, hogy maradhass?

Hány beállításból áll a jelenet? Milyen belső vágásokat találni benne? Mi a jelentősége annak, hogy ez egyetlen beállítás?

Vegye fel valaki okostelefonnal a vetített jelenetet és egy egyszerű vágóprogrammal vágjátok meg, húzzátok meg! Mit hagynátok el belőle, amit feleslegesnek ítélték! Montázsszekvenciává alakítanátok így a jelenetet. Milyen különbséget fedeztek fel az eredeti (egy beállításos) és a töletek vágott montázsszekvencia-változat között?

Mi a cselekmény ideje és a felvétel vetítésideje közti viszony a választott jelenetben? Milyen hatása lehet ennek a néző cselekményhez való viszonyára?

Mikor hallani a kocsmái zörejeket, zajokat? Mikor szólal meg a zene? Magyarázzuk meg, miért akkor szólal meg, amikor? Zene közben lehet-e hallani a kocsmái háttérzajt? Mi ennek a jelentősége? Milyen hangzásokat, hangforrásokat lehet felfedezni a kocsmái háttérzajban?

A jelenet alapján mit várunk a filmtől? Mit vár tőlünk a film, mire figyeljünk majd benne?

Milyen ember Valuska? Próbáljuk jellemezni őt a látottak alapján! Találjuk ki, hogyan élt, mi minden történhetett vele korábban? Hol és hogyan nőtt fel (település, család, iskola)? Hogy került a kocsmá vendégei közé? Mivel tölti a nappalait, mi lehet a munkája, mivel foglalkozik, mi érdekli őt?

Találjunk ki olyan történeteket, olyan konfliktusokat, amelyeknek Valuska fontos szereplője vagy résztvevője lehet!

Aki akarja, nézze meg az egész filmet. Érdekes beszélgetést kezdeményezni arról, hogyan ítélték meg Valuska karaktere és a film cselekménye, története közti viszony.

---

## 2. PÉLDA – CLINT EASTWOOD *GRAN TORINO* (2008), WALT KOWALSKI SZÜLETÉSNAJPA (38:34 – 51:42), OPERATŐR: TOM STERN, VÁGÓ: JOEL COX, GARY D. ROACH

---

*A jelenetről:*

Walt Kowalski születésnapja van. Számára ez ünnep. Benne jár a korban, nemrég temette el a feleségét, egészsége rossz, de nem látni rajta, nem panaszkodik. Megözvegyülve is rendet, tisztaságot tart házában, fűvet nyír, gondoza kutyáját. Meglátogatja őt az egyik fia a menyével. Ajándékuk, az orvosi segédeszköz, és javaslatuk, hogy költözzék idősotthonba, sértő (öregségét szólítja meg, amelyen akar is és még képes is úrrá lenni, az ajánlatból kihallik: fia és családja szeretnék mielőbb élvezni leendő örökségüket). Fia életmódja is tüske Kowalski szemében, aki republikánus érzelmű, a koreai háború veteránja, büszke, hogy a Fordnál dolgozott, kocsját, a Gran Torinót úgy használja, hogy közben szinte új állapotban tartja, a hitéletben nem mutat buzgalmat, megveti a kelet-ázsiai embereket, így azt a hmong családot is, akik a szomszédjai. A család fiúgyermeke, Thao korábban megpróbálta ellopni tőle a Gran Torinót, ám felsült. A család törekszik Kowalski bocsánatát elnyerni. Thaót Kowalski nevelni kezdte, a család lánygyerekét, Sout megvédte az utcai abúzustól. Fia látogatása után Sou hívja meg Kowalskit magukhoz egy hmong családi ünnepségre. Saját családja megálázta, a szomszédok szeretettel hívják, szívesen látják őt, Kowalski jól érzi magát náluk. Előítéletei fogyatkoznak.

*Egy bevezető beszélgetés lehetséges kérdései:*

Mit tegyünk, amikor hirtelen rászorulunk régtől gyűlölt szomszédunkra, mert mástól nem remélhetünk vagy nem kaphatunk segítséget, támogatást? Rávihet-e a szükség, hogy felül-emelkedjünk kirekesztő előítéleteinken? És mi viheti rá a szomszédot, hogy felülemelkedjék mindazon, amit vele szemben táplált gyűlöletünk miatt elszenvedett tőlünk vagy általunk? Milyen értelmű, tartalmú szükség képes erre, és milyen értelmű, tartalmú előítélet? Melyik a járható út: a felejtés, a megbocsátás/megbánás, a megengesztelődés? Mennyiben lehet akadály a hiúság, az önérzet? Lehetséges-e büntudatot érezni rég feledésbe merült vagy képzelt

gaztetteink miatt, és ha igen, akkor mi oldhatja bennünk a büntudatot? Keressetek rá példát! Milyen körülmények vezethetnek el ahhoz, hogy belássuk előítéleteink alaptalanságát, hogy fordítsunk a szemléletünkön? Szükségképp együtt jár-e önkép és előítélet, lehetséges-e identitást építeni úgy, hogy az ne kirekesztő előítéletekre épüljön? Keressetek példát és ellenpéldát ismeretségi körötökben a mindennapi életből! Elfogadnánk-e gyűlölt szomszédunk meghívását saját ünnepére, amelynek viselkedési mintáit és jelentésrétegeit nem értjük, nem ismerjük?

Hogyan vonatkoztatnád napjaink körülményeire, helyzeteire a következő bibliai parancsot (2Móz 23,5)? – „Ha látod, hogy összeroskad terhe alatt annak a szamara, aki gyűlöl téged, ne hagyj magára, hanem segíts neki felállítani” (értelmezőbb fordításban: „Ha nyergén teherrel látod ellenséged szamarát, amint leroskad a teher alatt, köteles vagy segíteni neki lemálházni azt”). Mondj példákat! Milyen értelemben és milyen mértékben tartod teljesíthetőnek ma ezt a parancsot? Milyen akadályokat látsz a teljesítésében?

Szenvedtél-e el olyan rossztettet, amelyet ellened irányuló kirekesztő vagy megbélyegző előítélet sugalmazott? Hogyan viszonyoztad? Elképzelhető-e, hogy valamikor megbocsátasz a tett elkövetőjének, és ha igen, milyen körülmények, feltételek mellett? Követtél-e el olyan tettet, amelyet kirekesztő előítéletek sugalmaztak? Szembesültél-e már azzal, hogy valamelyik előítéleted alaptalan? Milyen körülmények járulhattak hozzá ennek belátásához? Sikert-e később a szemébe nézned annak, akivel korábban szándékosan rosszat tettél? Töltöttél-e el hosszabb időt olyan személy társaságában, aki olyan csoporthoz tartozik, amellyel szemben kirekesztő előítélettel viseltetsz? Hogyan folyt le a találkozás: hogyan viselkedtél, hogyan beszéltél, mennyire foglalt el, hogy figyelj saját magadra?

### *Dramajátékos, filmkészítős feldolgozás kérdései:*

Rendeztetek olyan jelenetet, amelyben valakit ünnepelni hívnak olyan társaságba, amellyel szemben előítélettel viseltetik! Milyen ünnepet választanál: családi, nemzeti vagy vallási? – mi a különbség a háromféle ünnep közt? Ha van kedvetek, találjatok ki új ünnepet a rendezetekhez (mit ünnepelnétek, írjatok le néhány szokást, viselkedésmintát)! Milyen életkorú a meghívó és a meghívott? Mi a jelentősége az életkoruknak a viselkedésükben? Hogyan tennétek hitelessé, komollyá a meghívást és annak elfogadását? Alkossatok történetet, amely a meghívás előzményét érteti meg!

Hogyan viselkedjék egymással meghívó és meghívott az ünnepen? Hogyan viselkedjék a meghívó az ünnep többi résztvevőjével, mennyire hagyja magára a meghívottat? Hogyan viselkedjék a meghívott az ünnep többi résztvevőjével?

Milyen eszköz- és tárgyhaználatban, ruhaviseletben, nyelvi fordulatokban, viselkedésbeli részletekben jelenítse meg hovatartozását, identitását a meghívott és a meghívó az ünnepen?

Hogyan oldanátok meg, hogy a meghívott járatlansága az ünnepi szokásokban ne okozzon konfliktust, ne legyen ünneprontó? – milyen instrukciót adnátok a meghívottnak, a meghívónak és az ünnep többi résztvevőjének? Milyen felhangot adnátok a meghívott tájékoztatatlanságának: a humorát hangsúlyoznátok a pillanatoknak vagy a bennük rejlő sértés súlyát? Melyik mellett döntenétek és miért?

Okostelefonnal filmezze le valaki a jelenetet! Milyen pillanatokot, mozzanatokot örökítenétek meg, és melyeket tartanátok feleslegesnek? Mennyire engednétek közel, vonnátok bele a nézőt a feszültségbe? Mit mutatnátok be az ünnep részleteiből? Ott, ahol az ünnepet tartják, volnának-e kultikusabb és kevésbé kultikus körülhatárolt helyek, közöttük milyen átjárás volna, vagy az egész tér (játéktér) egynemű volna? Hány kamerával vennétek fel a jelenetet? Résztevő venné fel, vagy olyan, aki nem tartozik a körükbe? Miért? Milyen magasságokból készítenétek felvételeket? Milyen plánokat választanátok? Kit és mikor mutatnátok közeliben? Mikor, mire használnátok totál plánt? – Azt honnan vennétek fel?

*A jelenet levetítése utáni beszélgetés kérdései:*

Milyen síkokon, mivel, hogyan jeleníti meg identitását, hovatartozását Kowalski, és hogyan beszédében, nyelvhasználatában? Van-e különbség aközött, ahogyan saját otthonában, és ahogyan a hmong házban jeleníti meg? Miben, hogyan jeleníti meg saját identitását Walt fia és menyé? Milyen síkokon, mivel, hogyan jeleníti meg identitását, hovatartozását Sou és a hmong család? Összehasonlítva őket, kinek erősebb és kinek gyengébb az igénye saját identitása megjelenítésére?

Milyen érveket sorol Sou a mellett, hogy Kowalski fogadja el a meghívását? Milyen megfontolásból áll Kowalski kötélnék?

A hmong ház belső tere vertikálisan is tagolt, különböző tereihez különböző cselekményeket, történéseket rendel a választott részlet – melyeket hová?

A hmong ünnep résztvevői között látható-e kultikus szerepkörük szerint különbség? Milyen erősségű kapcsolódást látni az egyes hmong résztvevőkön az ünnephez? Milyen fokozatokat lehet elkülöníteni? Társíthatók-e más vonások az ünnephez azonos távolságot vagy közelséget tartó résztvevők között (például életkoruk, ruhaviseletük, viselkedésük, hol ülnek)?

Mennyire udvarias Kowalski a saját és a hmong család tagjaival – külön tekintve a viselkedését és a beszédét? Mennyire ítéled viselkedését fegyelmeztetnek és mennyire provokatívnak saját családtagjai, Sou és a hmong jelenlévők felé? Kowalski csípős megjegyzéseit hogyan törekszik tompítani Sou – mit mond Kowalskinak és mit az ünneplőknek? Kowalski tájékozatlanságából fakadó konfliktusait hogyan igyekszik csillapítani, mérsékelni Sou – egyrészt a hmong résztvevők, másrészt Kowalski felé? Hogyan kerül sor Kowalski és Thao találkozására az ünnepen, mik a közvetlen előzményei beszélgetésüknek, szóváltásuknak a jelenetben?

Mikben mutatkozik meg, hogy fia és menyé társaságában nem érzi jól magát, feszült Kowalski, és mi mutatja, hogy a hmong család körében jól érzi magát, oldott? Gyűjtsétek össze! Mi lehet a jelentősége, hogy Kowalski átlépi a két ház kertjének határát? Hogyan viszonyul Kowalski egészségi állapotához fia és menyé, és hogyan Sou és a családja? Melyikük mit lát Kowalski betegségéből, és mit feltételez az egészségről?

Kowalski, aki tartózkodik a hitélettől és a józan, empirikus-racionális megfontolásoknak hisz, hogyan, miért egyezik bele, hogy a hmong jó beszéljen vele, és milyen tanulságokat von le a jó szavaiból?

Milyen különbségek vannak a fia és menyé köszöntését és a hmong ünnepet mutató beállítások között – fényviszonyok, képkompozíció, kameramozgás, plánozás tekintetében? Milyen audióális különbségek vannak a két jelenet beállításai között?

Soroljuk fel, milyen előítéleteiről derülhet ki Walt számára az ünnepen, hogy megalapozatlanok!

Láttok-e felbukkanni megbélyegző, lekezelő, kirekesztő előítéleteket a hmongok bemutatásában a filmben? Hogyan, mivel törekednek ezt elkerülni a narratíva, a szereplőválasztás, a stilisztikai eszközök?

Alkossunk történeteket, amelyek előzményei lehetnek a látott jelenetnek és megalapozhatják, hogy Sou és Thao elfogadják Kowalski velük szemben mutatott karcos viselkedését! Mit gondolunk, hogyan folytatódik a történet?

Aki akarja, nézze meg az egész filmet. Érdeemes beszélgetést kezdeményezni arról, hogy a későbbi történéseket mennyiben készíti elő a hmong ünnep jelenete. Továbbá, hogy elhagyható volna-e ez a jelenet a filmből. Ha úgy ítéljük, hogy nem hagyható el, akkor érveljünk mellette, miért van rá szükség? Ha úgy ítéljük, elhagyható, akkor indokoljuk meg!

---

### 3. PÉLDA – NEMES JELES LÁSZLÓ *SAUL FIA* (2015), AZ ELEJÉTŐL A FŐCÍMIG TARTÓ SZAKASZ (00:48 – 07:40), OPERATŐR: ERDÉLY MÁTYÁS, HANGMÉRNÖK: ZÁNYI TAMÁS, ZENE: MELIS LÁSZLÓ

---

#### *A jelenetről:*

A jelenet a főcím előtt áll, az alaphelyzetet mutatja meg, amelyre az egész történet épül. A kommunikációs kelepceről, a hazugságról szól, amely nem a gázkamra előterében kezdődött, amely hazáikból, otthonaikból a kamraajtóig kísérte a zsidóságot, amely együttműködésre készítette a deportáltakat, amely az ellenállás belső motivációit bennük végzetesen meggyengítette. Még a haláltáborok felirata is munkára buzdít, noha ott csakis gyilkoltak. A munkával áltatás egészen addig tart, amíg rájuk nem zárják a gázkamrát. A jelenet beavatás: előzetes ismeretek híján, a néző hajlamos komolyan venni a hangosbemondóból öltözés közben érkező utasításokat, ígéreteket. A leleplezés miatt fontos, hogy a jelenet a haldoklók vasajtón is áthalló kiáltásával zárul. Manapság az az egyik nehézség a náci tömeggyilkosságok megértésében, hogy szinte elképzelhetetlen vagy elfogadhatatlan az egykor volt kommunikációs szituáció.<sup>1</sup> A szabad internetes hozzáférés, az okostelefonokról megnyíló közösségi hálók idején csakugyan nehéz felfogni azt a kommunikációs burkot, elszigeteltséget, amely lehetővé tette a megtévesztést. Kétségtelen, hozzájárul ehhez a zsidóság együttműködésre való hajlandósága, amelynek nem forrása, de katalizátora volt az asszimiláció. A készségesség hozzájárult az aggályok elaltatásához.

A filmet a Sonderkommandót értelmző felirat vezeti be. A zöld, madárcsicsergős természet elmosódott háttéréből (mintha csak Claude Lanzmann 1985-ös *Shoah* filmjének környezetéből) sípszó után, kutyaugatások közben bukkan fel a főszereplő, Saul Ausländer, és áll be a lencse fókuszába. Sonderkommandós. A háttérben életlenül látjuk az érkeztetést a

---

<sup>1</sup> Az egyik legfrissebb regény, amely a megértés nehézségeiről szól: *Sarid*, 2022. Narratívája szerint a regény egy fiatal izraeli holokausztkutató levele, amelyben vívódásairól ír, többek között, hogy milyen nehézségekbe ütközik a lengyelországi haláltáborokba látogató izraeli fiatalokkal megértetni, hogyan gyilkolhattak meg oly sok zsidót anélkül, hogy azok ellenállást mutattak volna.

rámpára, a beteretést a vetkőzöbe, a gázkamrába, halljuk a vasajtó csapódását. A szelekció azonban kimarad. Igaz, hiánya nem szembeötlő, és félreértésekre sem adhat okot, senkit nem látni, aki a jelenetben a vagonból e köztes állomás kihagyásával egyenesen a gázkamrába jutna. A szelekció beemelése a cselekménybe csökkentené a film beavató erejét, előzetesen tompítaná a kommunikációs csapda hatását.

A választott jelenetben – ahogyan a filmben mindvégig – Sault látjuk premier plánban. Az események feje háttérben történnek, mondhatni anschnittben látni azokat. Mivel vágás alig szakítja meg az arc látványát, ezért a folytonosság, a vetítési és a cselekménybeli idő azonosságának érzete a háttér eseményeire is rávetül. Csakhogy a kamera mindvégig mozog, Saul körül köröz, így a fej mindig (szinte pillanatonként) mást és mást takar ki a háttérből, ezért a hosszú beállításokon belül a háttércselekményben sok a belső vágás, a háttércselekmény ideje nem folytonos, előre- és visszaugrásokat mutat. Ez az oda-visszalépés tereli el a figyelmet a szelekció hiányáról.

A sonderkommandósokra hárult a tömeggyilkosság minden járulékos feladata (járulékos, mert nem ők végzik a „szelekciót” és nem ők gyilkolnak, nem ők juttatják a gázkamrába a mérget). A szerepkört nem utasíthaták vissza, csak saját haláluk árán, ráadásul néhány hónap után minden egyes sonderkommandóst meggyilkoltak. Akaratuk ellenére morális csapdába kerültek: hallgatásukkal (hogy a rámpára érkezőket, a halálba tartókat – egy-két lopva odasúgott jótanácsot kivéve – nem világosíthaták fel, mi várja őket) maguk is megerősítették a haláltáborba érkezők kommunikációs elszigeteltségét. A többi fogolytól külön szálláson laktak, így még jobban szűkült érintkezéseik tere. Kérdés, hogy felvilágosításukkal megmenthették volna-e őket a haláltól. A halál torkában a tét a meggyilkoltak emberi méltósága, nem csak holtuk előtt és holtukban, de holtuk után is. Ezt hogyan tudták volna jobban őrizni? A film később bemutatja a sonderkommandósok törekvéseit, hogy hírt adjanak vagy hírt hagyjanak a tömeggyilkosságokról.

#### *Egy bevezető beszélgetés lehetséges kérdései:*

Voltál-e már olyan helyzetben, hogy tudtál valamit, de nem mondhattad el annak, akit érint? (Például tudtad, hogy hol van elrejtve és hogy mi az ajándék, de tilos volt elárulnod annak, aki kapja, miközben vele egy lakásban vagy munkahelyen éltél vagy dolgoztál.) Hogyan tudtál ez időben a szemébe nézni? Milyen eszközöket, módokat találtál vagy találtál ki magadnak, amelyek segítettek, hogy ne szöld el magadat, ne leplezd le a titkot – hogy úgy viselkedj, mint aki mit sem tud, mit sem sejt (hiszen arra sem jöhet rá, hogy be vagy avatva valami titokba)?

Milyen lehet annak az ápolónak a lelkiállapota, aki ismeri a beteg diagnózisát, de nem mondhatja el neki, mert mást illet a tájékoztatás? Milyen lehet annak a pincérnek a lelkiállapota, aki tudja, hogy a felszolgált étel nem friss, vagy másból készült, mint amit a vevő tud? Hogyan fogalmazható meg az ápoló, a pincér dilemmája (az, hogy lepleznie kell a tudását) – milyen kényszerűségek köthetik őket, hogy ne mondják el?

Milyen áron vennél részt mások megtévesztésében? Meddig terjed a kompromisszum-készséged – mind a megtévesztés tétjét, mind saját nyereségedet tekintve?

Voltál-e már megtévesztett helyzetben? Milyen körülmények juttattak oda? Mikor derült ki számodra, hogy átverték? Találkoztál-e később azzal vagy azokkal, akik ezt tették veled? Ha igen, hogyan folyt a találkozás? Mennyire érezted magadat később is kiszolgáltatva nekik?

Milyen időben visszanyúló és egyidejű szükséges feltételei vannak annak, hogy valakit meg lehessen tévesztetni? Kinek milyen kapcsolati hálója van, előzetesen ki mit tud vagy gondol a másiról, ki mit tud a másik érdekeiről, szándékairól, ki mennyire lát rá az igazságra, ki mennyire van birtokában az ellenőrzés lehetőségének, mitől függ, mennyire él vele? Milyen hatást tesz a megtévesztés a közösségek életének alakulására – a magánéletben és a közösségi életben? Milyen lesz ennek a közösségnek a jövője?

Hogyan keletkezhet a kommunikációs elzártág, a megtévesztés egyik feltétele? Hogyan valósítható meg a kommunikációs felületekhez való hozzáférés korlátozása, és hogyan a megtévesztett által ismert felületek megtévesztő birtokbavétele? Milyen körülmények ösztönözhetik a kritikai viszonyulás felfüggesztését, vagy altathatják el az iránta való igényt? Van-e különbség a kritikus és a bizalmatlan viszonyulás közt? Ha igen, mi az, ha nem, akkor mi adja az azonosságukat? Mi a különbség felvilágosodás és rosszhiszeműség közt?

#### *Drámajátékos, filmkészítő feldolgozás kérdései:*

Rendeztetek jelenetet, amelyben valaki ráébred arra, hogy megtévesztették, és késő, már nincs visszaút! (Például vásárlás vagy üdülés vagy hitelfelvétel alkalmával!) Hogyan lehet csökkenteni a veszteséget? Elmondja-e másoknak, hogy átverték? Ha igen, hogyan segíthet, hogy mások ne járjanak így? Ha nem, miért nem? Szégyelli, vagy szenvedjenek mások is? (Döntésétek el!)

Vegyétek fel okostelefonnal a jelenetet! Mit és hogyan filmeznének le akkor, ha azt gondoljátok, hogy hibáztatható amiatt, hogy megtévesztették, mit és hogyan akkor, ha azt, hogy nem hibáztatható? Mit és hogyan akkor, ha azt tartanátok fontosnak, hogy ez másokkal ne történhessék meg, mit és hogyan akkor, ha azt gondoljátok, hogy ez egyedül a megtévesztett személlyel történhetett meg, mással ez elképzelhetetlen? Volnának-e olyan mozzanatok, amelyeket a döntéstől függően szerepeltetnétek vagy elhagynátok a filmből?

Inkább dokumentarista vagy inkább fikciós filmet készítenétek a jelenetről? Hogy derülne ki a filmből, hogy híradás, és hogyan, hogy fikció?

Megmutatnád-e a megtévesztett személyt a dokumentumfilmben, és ha igen, hogyan – akkor, ha szűkebb vagy tágabb környezetében ismert ember volna? Milyen elbeszélői és stilisztikai eszközökkel oldanád meg, hogy később semmilyen nyilvánosságban ne essék csorba a méltóságán?

#### *A jelenet levetítése utáni beszélgetés kérdései:*

Mikor, miből, hogyan derült ki számodra, hogy megtévesztették az öltözőbe terelt embereket? Szerinted számukra mikor és hogyan derült ki, hogy megtévesztették őket? Mivel áltatták a meggyilkolásra szánt embereket? Melyek voltak a megtévesztés eszközei, módjai? Gyűjtsd össze őket! Az öltöző berendezése és a hangosbemondó utasításai között milyen

kapcsolat van? Részletezd őket! Milyen indokokkal siettetik őket a vetkőzésben? Miért szolgálhattak a környezet, az utasítások a megtevesztés eszközéül? Tekintettel van-e a helyzet, az instrukciók a zsidó szokásokra? Miért békélnek meg a teremben lévő zsidók ezekkel a körülményekkel?

Egyáltalán, miért volt szükség megtevesztésre? Miért nem gyilkolták meg őket leplezetlenül a rámpán, a gyepen? Vedd számba az okokat! És miért utaztatták őket, miért nem gyilkolták meg őket ott, ahonnan érkeztek? Vedd számba az okokat!

Hogyan viszonyul Saul a náci katonákhoz, a meggyilkolásra kiszemelt emberekhez, a többi sonderkommandóhoz? Miben nyilvánul meg a viszonyulása kihez-kihez?

Vajon miért nem fedi fel Saul a frissen érkezettek számára, hogy fürdő helyett meggyilkolni viszik őket, vagy hogy a szomszéd teremben a halál vár rájuk? Hol, a vagontól a gázkamrához vezető út melyik szakaszán mondhatná el nekik? Van-e akadálya, hogy felfedje számukra az igazat – úgy külső, mint belső akadálya? Ki hinne neki, miközben sorjáznak az utasítások a hangosbemondóból? Mit lehet remélni attól, ha elmondaná nekik, és ez milyen következményekkel járna rájuk és Saulra nézve? Kinek mi félnivalója lehet a haláltáborban, amelyről a frissen érkezettek még nem tudják, hogy haláltábor? Mit lehet a félelemmel szembeállítani? Mit tehet a sonderkommandós a meggyilkolásra kijelölt emberek érdekében, akikkel egy közösségben van? Mi az „érdeke” azoknak, akiket pár lépés választ el a gázkamrától, a fulladástól?

Hogyan viszonyulnak a náci pribékek és hogyan Saul, hogyan a többi sonderkommandós a vetköző emberekhez? Milyen különbségeket lehet felfedezni? Hogyan viszonyulnak a foglyok egymáshoz a vetkőzésben, és hogyan Saulhoz, a többi sonderkommandóhoz és a náci pribékekhez? Hogyan viszonyulnak a nácik a sonderkommandósokhoz a jelenetben?

Mit hoztak magukkal a deportáltak polgári életükből a táborba? Mit látunk akkor, amikor kiszállnak a vagonokból, és mit akkor, amikor vetkőznek? Hogyan, milyen tárgyi és viselkedésszerű részletekben jelenik meg korábbi polgári életük? Mi a viszonyuk a ruhadarabokhoz, amelyeket levesznek? Hogyan viszonyulnak korábbi polgári életükhöz?

Van-e olyan történet a vagonból kiszállás és a gázkamrába lépés közt, amelyet a film nem mutat meg, de tudunk róla, hogy volt? Mi lehet az oka, hogy ezt nem mutatja meg a film? És sajátosan milyen dramaturgiai oka lehet?

Mit olvashatunk le Saul arcáról – elvégre mindvégig premier plánban látjuk őt? Észlelünk-e változást a tekintetében, a mimikájában a vetített részben? Mivel magyaráznánk Saul lelkiállapotát?

Milyen nézői várakozásokat ébreszt Saul megjelenése a filmben? Mivel magyarázható, hogy Saul mindvégig az előtérben premier plánban látni, a körülötte folyó történeteket ellenben elmosódottan, javarészt kitarakva? Miért nem mutatja a film a foglyokat és szenvedésüket szemtől szembe? Hogyan látni a foglyokat vetkőzés közben? Milyen karaktereket, személyiségeket különböztethetünk meg közöttük? Gyűjtsétek össze! Próbáljatok árnyaltabb leírást adni róluk!

A háttérben látni, ahogyan a terembe lépnek az emberek, ahogyan levetkőznek, a vasajtóhoz állnak és bemennek a gázkamrába. El lehet végezni ezeket a cselekvéseket annyi idő alatt, ameddig a jelent tart? A vetítés ideje vajon egyenlő a teremben töltött természetes

idővel? Ha nem, akkor milyen színészvezetés és milyen stilisztikai eszközök révén éri el a film, hogy az eltérés ne legyen szembeötlő?

Milyen megfontolások indokolhatják, hogy nincs totál plán az öltözőről?

A hangzásban rengeteg beszédterméket lehet felfedezni. Milyen nyelvekre, milyen emberi viszonyokra ismerni rá bennük? Milyen okai lehetnek, hogy csak hangfoszlányokat hallat a film? Milyen zörejeket lehet azonosítani? A zenekari hangzásnak mi a forrása és milyen zenét szólaltat meg?

