

ekben nem vagy csak ritkán találkoznak bonyolultabb történetmesélő, netán experimentális szövegekkel, ez a képesség nem fejlődik tovább. Elemi szinten marad, s állandó karbantartásban van (lásd: napi tévézési átlag). Mindez azt is jelenti, hogy az összetettebb szöveget hamar elutasítják, hiszen az nem olvasható az elemi tudással, más kapaszkodót pedig nem kapnak sem otthonról, sem az iskolából (kivéve a heti egy média órát). Ezzel egyébként nem állítok rendkívülit. Ha megvizsgálánk a felnőtt népesség átlagos matematika tudását, írott szövegértési képességét, megkapnánk, hogy semmivel sem mélyebb, mint egy 12–14 éves diáké.

Más nézőpontból viszont azt is állíthatom, hogy hiába tanulunk 18 éves korig matematikát és irodalmat, az mégsem látszik meg a diákok többségén, csak az eleve specializálódott szűkebb csoporton. Vajon ugyanez a következménye az évekig tartó mozgókép- és médiaismeret tanulásnak is?

**H. Papp Zsolt**

Hajdúböszörmény, Bocskai István Gimnázium

## Tóth János belső mozija

*A film nemcsak kommunikációs technika, kivételes esetben művészet – hanem varázslatos technika is. Ennek a ma már jórészt feledésbe merült, archaikusnak számító technikának a művészi megidézése áll*

*Tóth János rendező-operatőr különleges hangulatú etűdjei, mozgóképkölteményei középpontjában. Filmjei a film nyelvén vezetnek be a film (technika)történetébe, s mint ilyenek, az ősfilm korszakának egyéni látásmódú illusztrációi.*

**T**óth János magányos alkotó, kivételes szakember a mozizás szinte valamennyi lehetséges területén. Sohasem engedte sodortatni magát a könnyebb ellenállás felé, tökéleteségésszénye nem tűrt kompromisszumot. A minőségi munka, a különös érzékenysége, a filmnyelv határainak állandó kutatása egy szavakkal nehezen körülírható stílust hoz létre. Az általa rendezett vagy fényképezett alkotások egytől-egyig hasonló belső feszültséget mutatnak: konkrét és elvont, közeli és távoli dinamikus játéka ölt bennük testet, sokszor a legegyszerűbb tárgyak és motívumok megragadásának segítségével.

Rendezőként egyetlen egész estés alkotása készült el: az *Örök mozi* a – mindenekelőtt a Balázs Béla Stúdióhoz kötődő – önálló rövidfilmjeinek tudatosan komponált füzére.

Tóth János a már elfeledett ősfilmekben hisz. Az ősfilm pedig valahol akkor vesztette el sajátos arcát, amikor belebonyolódott a történetmesélésbe. Tóth János talán ezért marad meg a rövidfilmes formánál, amely éppen sajátos zenei párhuzama miatt ritkán vállalkozik történetmondásra, mivel mindarra, amit egy nagyobb lélegzetű film több szálon és fokozatosan kibont, itt egész egyszerűen idő hiányában nincs lehetőség. Az állandó nézői mozaik-alkotó munka során, halvány lenyomatokban és asszociációk révén természetesen még összeáll, kialakulhat valami történetcsíra, de semmiképpen sem egy narratív struktúra. Mínderre egyfajta ellenpéldául szolgálhat három rövidebb etűdjének (*Study I, Study II, Mozikép*) összefűzéseként létrejött *Ragyogás* című munkája, amely állandóan visszatérő motívumaival, az őt magában foglaló nagyobb alkotást keretezve, az *Örök mozi* tartópillére lett.

Ez a „rövidfilm-különlegesség” ugyanis magában rejt némi történetiséget: a mozi születése utáni korai éveket idézi, a mára már mitikussá vált ősfilm korszakát. Nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy ezt a közeget, s ennek minden részletét, „csodáját” megjelenítse. (Olyan erős a megidézés atmoszférája, hogy bizonyos idő elteltével képesek le-

szünk úgy nézni a filmet, ahogy egy 19–20. század fordulóján élő néző nézhette a legelső mozgóképeket.) A *Ragyogás* első egyharmada felidézti a filmtörténet születésének legfontosabb pillanatait, a korai animációktól a kukucskáló nickelodeonig, a camera obscurától a Muybridge-féle híres sorozatképekig. A megformálandó anyag: a folyamat, ahogy lencsén és fényen át egyszerre rátaláltak a mozgásba hozható látható képre. Ábrákat látunk fénytörésről, látásról és perspektíváról, amely inkább egy experimentális vagy tudományos filmre emlékeztetne bennünket, ha nem ennek a filmnek volnának a részletei. Itt ugyanis maga a film a főszereplő.

Számtalan filmkészítői eljárást ötvözve Tóth János szinte ünnepli a technikát. A *Ragyogás* egyes összefüggő képsorai között a legfinomabb átmenettel terem kapcsolatot, méghozzá úgy, hogy a laikus néző nem képes nevén nevezni azt a bizonyos filmes eljárást, amely a képkockákat ilyen rendszerbe helyezte. A mozdulatlan állóképeket és a mozgásban lévő jeleneteket egyaránt áttűnések sorozata köti össze. Többszörös egymásra-fényképezések szelik keresztbe egymást, láncszerűen, végeláthatatlanul. (Egyik nyilatkozatában az itthoni stúdiók felkészültségéről és az időigényes utómunkálatról így vélekedett a rendező: „Mert hát például tizenkét szalagot egybekopírozni nem éppen megszokott dolog az üzemszerű filmgyártásban”.) Ezen kívül szinte folyamatos az egyes képkockákon belül létrehozott, a kép alapjául szolgáló nyersanyag minden elképzelhető módon való manipulálása. (Méliés tudott hasonló mennyiségű varázslatot egy-egy filmjébe belesűriteni.) Az az érzésünk, hogy mindez már nem is látható, egyfajta „belső mozi” tanúi lettünk. A legkülönbözőbb színek, hátterek és ábrák váltják egymást, feliratokkal, gyorsítással, lassítással, kimerevítéssel, különféle keretekben. Létezik olyan kép a filmben, amely egy nagyobb, díszes kerettel rendelkezik, ezen belül egy átvilágított filmszalag képezi a második keretet, amelynek közepére komponálva zajlik a jelenet. S mindezekon feltűnik egy kör alakú fényjelenség, amely ismét más, ezúttal közeli képkivágatba helyezi az egyik szereplőt.

---

*A kép hatalmát sugallja a motívum felett: mennyire megváltozhat egy arc, a kép tárgya, a kerettől függően. A „csinálás” külső, mindig kettős természetű folyamatát láthatjuk belülről, amely miközben precíz, fizikai törvényeken alapuló technikai reprodukció, egyúttal folyamatos teremtő aktus is. Ez az, amit a rendező-operatőr nem akar elrejteni. Ebből a magatartásból értjük meg, mit is jelent kinematográfusnak lenni.*

---

Az erős kiemelés létrehozó többszörös keretezés időnként tovább duplikálódik egy újabb kétszeres expozíció során. Ugyanez a motívum tér vissza később is a filmben: izgalmas játék alakul ki, amelynek során két színész, az egyik a kamera irányából, a másik a kamerával szemben hoz létre „kéz-keretezést”, különböző képeket létrehozva ezen az egyszerű módon. Kivételes study mindez a filmben belül, a kép hatalmát sugallja a motívum felett: mennyire megváltozhat egy arc, a kép tárgya, a kerettől függően. A „csinálás” külső, mindig kettős természetű folyamatát láthatjuk belülről, amely miközben precíz, fizikai törvényeken alapuló technikai reprodukció, egyúttal folyamatos teremtő aktus is. Ez az, amit a rendező-operatőr nem akar elrejteni. Ebből a magatartásból értjük meg, mit is jelent kinematográfusnak lenni.

A szünni nem akaró filmscsodák azonban nem hivatkoznak különlegességükkel vagy mennyiségükkel, mint ahogy nem tűnnek esetlegesnek sem. Tóth János nagy technikai fölényrel valósítja meg a szó szerinti studykat, tanulmányokat, ám mindvégig tudatos alkotói elképzeléssel, szoros rendszerben veszi őket sorba, mindezt viszont nem lehet az egyes képkockákon tetten érni. Az egyes szekvenciák ritmusszerűen állnak össze: vala-

mi mindig ismétlődik bennük. Egy motívum, egy szín, egy mesekeret, egy forma, egy hang. Éppen a mozgás, a folyamat helyezi el és jelöli ki az egyes részeket. Éppen az idő, egyfajta zenei szerkesztésmód szervezi őket folyamattá. Szükségszerűen jutunk el tehát a montázs fogalmához, Tóth János művészetének – szintén a korai filmeseket idéző – legfőbb szervezőelvéhez. Az egyes önálló képeket már csak rövidségük miatt sem lehet értelmezni. Gyakori, hogy a felvillanó motívumok csupán asszociációkra adnak lehetőséget, egyéb kapcsolódási pontot nem találunk közöttük. Csak a formai ismétlődések: új-rakeretezések, azonos hosszúságú snittek gyors egymásutánjai, zenei hangsúlyok (sercenő gyufaszál, óraketyegés) által létrehozott hosszabb szekvenciák hordoznak jelentést.

Az ősfilmes közeget erősíti az a megfigyelői magatartás is, ahogy az operatőr szétnéz a világban, és megörökíti, amit lát. Tóth János zavarba ejtő erővel képes a felvétel tárgyára tekinteni, olyan látszólag jelentéktelen dolgokra, amiket a film egy évszázad alatt mintha elfeledett volna. Ennek jegyében látunk égő fadarabot, madarat, lassan nyíló virágot. Hasonló rácsodálkozással vizsgálja kamerája előtt a rendező a fény felé tartott filmnegatív darabkáit is. Archetipikus mozdulatról van szó: így vesszük szemügyre, napfénybe vagy lámpa elé tartva a titkot rejtő filmtekerceset. Nincsen ember, akit ne érdekelne, mi is van az előhívatlan filmen.

Különös összhangot teremt az egyszerűség, a trükkökre épülő és időben megvalósuló poétika, a mindezt éppen létrehozó- és magas színvonalon űző mesterség megjelenése, valamint a filmes közeg mint tematika. A film, ahogy létrejön, ahogy fény formájában lenyomatot hagy a celluloidon, ahogy technikai produktumként egyszerre mozgásba lendül. Mindezekon kívül még mindig akad valami, ami hozzájárul ehhez a markáns stílushoz, s ami mind a rövid képek egymáshoz illesztéséhez, mind az ábrázolt filmes közeghez szorosan kapcsolódik: a szecessziós díszítettség.

Elsősorban a *Ragyogás* első felében jellemző a részletgazdagság. A kép szélén megjelenő apró, színes minták, a filmszalag perforációja mint díszítő elem tovább telíti a többszörsően trükkökkel manipulált látványt, a sokszorosan bekeretezett motívumokat. Mindez tovább erősíti a mozaik jelleget, a rész-egész viszonyt, az asszociációk keresését.

A folyamatos képáradat során kibontakozik a filmezés egy másik aspektusa, az a szemszög, amelyről a történetmesélő klasszikus műfajfilm hallgat, hiszen magának a történetmesélésnek rendel alá minden egyéb eszközt. A másik oldal, amit láthatatlannak ismertünk: az alkotó. Nem abban az értelemben, ahogy egy szerzői film reflektál filmszerűségére, alkotója jelenlétére. Itt másról van szó: valóban alkotó jelenlétre. Fokozatosan kirajzolódik előttünk az operatőr, aki a felvételt készíti kamerájának lencséjén keresztül, a vágó, amint kockát kockához illeszt, a rendező, amint mindezt megalkotja, majd levetíti. Ösztönösen ráérezünk arra, hogyan is készül a film. A *Ragyogás* című összeállítás az évek hosszú munkáját őrzi, az ötlettől a forgatáson át az aprólékos utómunkáig.

S amikor már azt hinnénk, ennél többet már nem lehet filmről, poétikáról, zenéről, technikáról, alkotásról egyetlen alkotásban megmutatni, újabb réteggel gazdagodik a film: megjeleníti a filmkészítés mitológiáját, legemberibb arcait és motívumait. Seregszemlét tart. Grotzesk fénytörésben ábrázolja a hangosbeszélőbe ordibáló rendezőt a forgatás jellegzetes vezényszavaival („Action!”, vagyis: „Tessék!”) és a visszatérő szereptípusokat: a hősszerelmet, a veszedelmes vamp figurát. Könnyed bájjal jeleníti meg a női sztárokat és sztár-allűröket, s természetesen a véget nem érő filmszókat. A kor magyar sztárjai „önmaguk képviselőiben” jelennek meg a vásznon: Latinovits Zoltán Latinovits Zoltánként, a kor legnagyobb színészeként, aki most is szerepel, miközben mégsem játszik semmilyen szerepet a szó eredeti értelmében. Táncoló párok követik egymást, torta repül, puska dörren. Cirkuszosok próbálnak, ismerős melódiát hallunk... Fellini jut eszünkbe.

A mozi mítoszának ősképig hátrálunk: egy gyufa sercenése, fellobbanó gyertyaláng; fény, e technikai csoda éltető eleme. A vég pedig a könnyen lángra kapó filmszalag, amely a látvány sérülékenységét, mulandó természetét jelzi: ugyanaz a láng emészt el,

mint amitől életre kelt. Ezen a ponton, a mozi születésének mitikus pillanatában Tóth János mozija is a véget ér: a rendező kifejezi tiszteletét a film általa legnagyobbra tartott alkotóinak. Egyszerűen kiírja nevüket a vászonra, és megköszöni munkájukat. Megdöbbenő erővel számolja fel saját „örök” filmjét, amely egyben az *Örök mozi* lezárása is: „Egy film? Igen. Ez a vége. Köszönet a moziért.” A kinematográfus tiszteleg a többi kinematográfus előtt.

Tóth János „benne van” a moziban, a szó elvont és konkrét értelmében, beleszületett, s a mai napig ott él: az otthonában berendezett kis laboratóriumában folytatja munkáját, kísérletezgethet, legutóbbi szenvedélyének hódolva régi magyar filmeket kelt új életre. Pályafutásával kapcsolatosan árukkodó jelenség e magányos alkotó sokrétű filmszakmai jelenléte. Operatőrként, rendezőként, esetleg dramaturgként, kis és nagy filmekben egyaránt, a legkülönbözőbb alkotókkal dolgozott együtt. (Így például részt vállalt Novák Márk és Ventilla István rövidfilmjeiben, valamint Huszárk Zoltán *Elégia* című etűdjében, ahol nem csupán operatőre, de alkotótársa is volt a rendezőnek. Makk Károly két játékfilmjének, a *Szerelemnek* és a *Macskajátéknak* a társforgatókönyv-írója is volt.) Ezekben a munkákban nemcsak a képi világ markáns stilizációja figyelhető meg, hanem az a határozott alkotói látásmód is, amelyet rövidfilmrendezőként képviselt. S itt kell megemlítenünk a *Szindbád*ot, amelynek végül nem ő lett az operatőre, a stáblistán csak mint dramaturg tűnik fel a neve. Felmerül a feleslegesnek tűnő kérdés: ha így is olyan lett a film, mintha ő készítette volna, vajon milyen volna, ha valóban ő fényképezi...?

Tóth János bizonyára ma is forgat, egy kinematográfus nem szűnik meg belső moziját készíteni. Csak remélni lehet, hogy lesz belőle vetítés a mi számunkra is.

### Irodalom

Csala Károly (1983): Tóth János mozija. Interjú két részben. *Filmvilág*, 2.

Gelencsér Gábor (2000): Köszönet a moziért. Tóth János kinematográfus. *Metropolis*, 1.

Zalán Vince (1983): „Éjlakó lelkeknek a fény”. *Örök mozi. Filmvilág*, 2.

**Böszörményi-Nagy Orsolya**

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Filmelmélet Szak

## A néptánc oktatásának lehetséges megújítása

*A tánctanulási folyamatok megértését csak interdiszciplinális módon lehet kezelni. Az uralkodó demonstráló-imitáló modell beválik azok között a gyerekek (és felnőttek) között, akik eleve jó mozgásfelfogó és -visszaadó képességgel rendelkeznek. Kimondottan kudarc viszont azoknak a körében, akik ezzel a képességgel nem rendelkeznek, és ezek vannak többségben.*

Ahhoz, hogy értelmezni tudjuk a humán mozgás megjelenésének és tanulásának fázisait, tekintsük át, hogy milyen képességek, készségek szükségeltetnek az ilyen rendszer értelmezéséhez, működtetéséhez. Elsődlegesen is megállapíthatjuk, hogy már a születés előtt is reflexszerű mozgások adnak közvetett és közvetlen utalást arra, hogy élő, mozgó lény keres magának helyet a világban. A születés után mindenkit megvizsgálunk egy neurológiai teszten, amely a velünk született mozgások megjelenését regisztrálja: szopó, lépő, fogó, szorító, támasztási és tónusos reflexek, amelyeket Moro, majd Landau reflexeknek hívnak. (1)

Ezek a folyamatok, illetve a mozgások tudatos megjelenése előtti reflexszerű mozdulatok az alapjai a mozgáskoordináció későbbi fejlődésének. A tudatos mozgás, mint a fo-