

Mennyit ér egy rendezői diploma?

Beszélgetés
Herskó Jánossal

Herskó János (sz.: 1926, Budapest) 1949-ben Budapesten szerzett színi-főiskolai diplomát, majd 1951-ben a moszkvai Filmművészeti (VGIK) ösztöndíjasa, aspiránsa volt. Budapesten hét játékfilmet rendezett; de tevékenységének egyik legfontosabb része, hogy 1970-ig a MAFILM 3-as stúdiócsoportjának vezetője, illetve 1952—70 között a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára, majd főigazgató-helyettese, a filmfőtanács vezetője volt. 1970 óta Svédországban él: a stockholmi *Dramatiska Institutet* (az ottani színházi-, film-, rádió- és tévé-főiskola) tanára, majd rektorhelyettese. Sokféle helyzetből, több különböző nézőpontból volt alkalma — sőt hivatali kötelessége — figyelemmel kísérni (illetve irányítani; előbb Budapesten, később Stockholmban) a filmfőiskolai oktatást; a CILECT (a Filmfőiskolák Nemzetközi Szövetsége) alelnökéként, vezetőségi tagjaként áttekintést nyerhetett az öt világrész filmfőiskoláinak működéséről. Benyomásai, tapasztalatai, véleménye nyilván nem érdektelen a budapesti főiskoláról a *Filmvilág* előző számában megkezdett eszmecsere szempontjából sem: — A CILECT-nek huszonegynéhány évvel ezelőtt voltam magyarországi elnöke, meg mindenféle konferenciák, kongresszusok résztvevője. Most, a stockholmi Főiskola rektorhelyetteseként is részt veszek a kongresszusokon; szóval idestova harminchat éve küszködöm azzal az alapkérdéssel: egyáltalán lehet-e, kell-e tanítani a filmrendezést, mint

olyat. Mert az operatőr-mesterséget, vágást és minden — a filmkészítésben döntő fontosságú — technikai szakmát természetesen meg kell tanulni-tanítani. De hogy a filmrendezéshez kell-e valamilyen iskola, vagy a műhelyekben, a gyakorlatban kell elsajátítani? — ez kulcskérdés.

Ami engem illet, a Gertler Viktor-féle színiiskolában kezdtem tanulni a szakmát, de közben a vágás mesteriségét — mondhatni pofátlan besuranóként — Máriássy Félix-től igyekeztem ellesni. Nyilvánvaló, hogy a leendő filmrendezőnek szüksége van kultúrtörténeti, meg filmtörténeti ismeretekre, de ehhez nincs szükség külön filmiskolára. S akkor fölmerül a kérdés: mit jelent a fogalom, hogy filmrendező? Ha egy filmet megnéz az ember, nagyjából sejti, mit csinált benne az író, a színész, a vágó, az operatőr. De mit csinált a rendező? Amikor sráckorunkban moziba mentünk, annyit tudtunk, hogy a filmen — mondjuk — Greta Garbo játszik és miről szól. Hogy ki a rendező? Senkit se érdekelt.

A filmrendezés virtuális szakma; karmesteri munka, vagy — profánabb hasonlattal — egy olyan focistás, aki a csapattal együtt játszó tréner. Akinek ismernie kell az összes többi csapattárs foglalkozását, szakmáját, s össze kell hangolnia minimum húsz, maximum több száz ember munkáját ahhoz, hogy valamit létrehozjon. Filmrendező válhat — minden speciális szakiskola nélkül — bárkiből, aki asszisztenskedik, s a műhelyben a gyakorlatból lesi el a szakma fortélyait.

A magyarországi filmrendezőképzés történetéhez szorosan hozzátartozik az ügy politikai-filozófiai vetülete: amikor meghatározó jelszó volt, hogy „számunkra legfontosabb művészet a film”, az 50-es években egy filmrendező kinevezése a Politikai Bizottság hatáskörébe tartozott.

Szóval elsősorban politikai-ideológiai okokból lett fontos a rendező személyisége, funkciója. De nemcsak Kelet-Európában: a háború után, a neorealizmussal, meg a különféle új hullámokkal bekövetkezett az a funkcióváltás, hogy a karmesterből — zeneszerző lett. A „töltőtoll-kamera” elméletének elterjedésével vált szerzővé a karmester. A paradox a helyzetben az, hogy a zeneszerzőnek irányítani is tudnia kell a zenekart. Mert a Főiskolán akkor az volt a helyzet, hogy minden szakmát külön tanítunk; — ám a rendező munkájának lényege, hogy minden szakmát tudjon valamilyen színvonalon, mert csakis így jöhet létre az összjáték. Most sem tanárnak nevezem és hiszem magam, hanem trénernek. Ha a rendező ott áll a műteremben, érezve az öt körülvevő ötven ember nyomását, akik mind tőle várnak valami eligazítást — merthogy neki van presztízse, felhatalmazása instrukciókat, utasításokat adni —; könnyen elveszti a fejét. S ez az, amit gyakoroltatni lehet: az összjáték. Az író írhat, a festő festhet, a szobrász faraghat vagy mintázhat egymagában; — egy filmet 30—40 ember összjátéka hozhat csak létre. Ennek az összjátéknak a technikáját pedig megtanítani alig lehet, legfeljebb elemezni, hogyan csinálták a régiak, a legjobbak. Ettől persze a rendezőjelölt még nem fogja tudni a szakmát...

— *Annak idején, a '68-at követő diákmozgalmak nyomán, mikor Rosellini lett a római Centro Sperimentale elnöke, gyakorlatilag szétrobbantotta a hagyományos főiskolát, mert az volt az elve, hogy kizárólag technikai ismeretekre kell megtanítani a hallgatókat; a többi — műveltség, érzékenység, de főként tehetség — vagy van, vagy nincs; azt nem lehet „megtanítani”...*

— Szerintem a *filmnyelvet* kell — és talán lehet — megtanítani. (Mellesleg azóta, tudtommal, a római főiskola is ebbe az irányba alakította metodikáját.) De a nyelvről szólva. Mikor kikerültem Moszkvába, szentül elhatároztam, hogy naponta megtanulok ötven orosz szót a szótárból. Azt hittem, elég jól haladok, mikor a trolin utazva mellettem ült egy öt-éves-forma gyerek az apja ölében. „Apuka, nyissuk ki az ablakot, mert meleg van”. — „Nem szabad.” — „De miért nem? Anyu is mindig mondta neked, hogy nem szabad a mosdóba pisilni, mégis csináltad...” (Mondanom sem kell, hogy a férfi vérvörös arccal rángatta lefelé magával a kisfiút a legközelebbi megállónál.) Én viszont rádöbbentem, hogy

sose fogok olyan jól beszélni oroszul, mint az a négy-öt éves gyerek. Olyan tökéletes kiejtéssel, hibátlan nyelvtannal; — hiába magoltam a szintaxist, a szavakat, a nyelvtani szerkezeteket, a szótárát. Vajon miért tudja minden gyerek minimum az anyanyelvén — de akadnak szerencsések, akik párhuzamosan három nyelven is — kifejezni magát, minden erőfeszítés nélkül, természetesen? Mert a gyerek meg akar tanulni *kommunikálni* a környezetével; — míg a felnőtt a nyelvet tanulja, formálisan. A film is: nyelv; — eszköz a kommunikációhoz. Aki jól beszél angolul, még nem lesz angol író; de hogy angolul kommunikálhasson, meg kell tanulnia angolul. Ha filmen akar kommunikálni, meg kell tanulnia a filmnyelvet. Aminek egyik módszere: megfigyelem, elemzem, hogy mások hogyan csinálják. De ez sose olyan mélyen ható, mélyből fakadó, mint a természetes, mint a gyermeki tanulás: amikor párhuzamosan ki akar fejezni valamit a nyelvvel, s azért tanulja meg a szabályait, mert közölni akar valamit. Ez a tanulás két fő motíváló ereje. A filmnyelvet azonban, amint már említettem, egyedül beszélni nem lehet. Ha a színházat meg akarjuk tanítani, Sophokleától Shakespeareen át Molnár Ferencig rendelkezésünkre áll az egész világ-irodalom — mint gyakorló anyag. S az ötven-száz próba; na meg az a lehetőség, hogy a folyamatos előadások során is lehet korrigálni, változtatni. A filmben nincs ilyen gyakorlati lehetőség. Ott minden végérvényesen rögzített. A színpadon két óra alatt lejátsszódik a teljes drámai folyamat; a filmben teljesen a rendező kezében van a színész. S tudni, megérezni, hogy a naponta fölvetett párpernyi jelenet (vagy jelenet-részlet) hogyan illik majd bele a másfél órányi egészbe — ezt kell a rendezőnek tudnia, megtanulnia. A rendezőnek, aki egy főiskolai vizsgafilmen röpké 7—8—10 napig dolgozhat, egy nagyjátékfilmen 40—50 napig; — ez óriási stressz, s ennek leküzdésére kell megtanítani.

— A videó megjelenésével és rohamos elterjedésével azonban, úgy tetszik, az oktatás metodikája is megváltozott (megváltozott): anyagilag szinte korlátlanul ismételhető, korrigálható, azonnal „visszanézhető” a jelenetek; szóval oldódhat az a kivételes stressz, ami a filmrendező szinte minden snittjét az örök megmásíthatatlanság (alkalmasint: kijavíthatatlanság) ballasztjával terhelté...

— A videó a nyelvtanulásnak és a stáb „összeműködésének” óriási lehetősége. A filmnyelvet ma már szinte csak így lehet megtanulni igazán. Olyan technikai lehetőség, ami feloldhatja a filmzés előbbieken változtatott egyik alapproblémáját. Huszonöt évvel ezelőtt kezdeményeztem azt a reformot a főiskolai oktatásban, hogy a hallgatók az első évben magneto-

fonon rögzítsék, mi érdekli őket. A választott téma nem volt fontos számomra, csak az, hogy tényleg érdekelje őket, amit körüljárnak. S a behozott magnószalagok alapján — gondoltam — mint trénernek, föl kell ismernem, hogy melyikük százméteres, melyikük tízezer méteres távon esélyes versenytűt. Mert minden iskolarendszer legsúlyosabb rákfenéje, ha az illető versenyző-jelöltet nem azon a távon futtatják, amire a legalkalmasabb. A saját stílus kialakítása már végeredmény, azt már neki magának kell megtalálnia; — a „tanár”, az edző legfeljebb segítheti az önmegismeréséhez.

... Szóval akkoriban minden hallgató magnóriportokat hozott, azokat elemeztük. Sok-sok életregény, rendkívül izgalmas tényanyag hangzott el az órákon. De filmmel mindez nem lehetett megörökíteni, mert az rendkívül drága. Később döbbsentem rá, hogy a filmnyelv-tanítás helyett inkább filmíró-kiképzést folytattam; ráadásul megerősítettem tanítványaimban azt a hamis tudatot, hogy ez a filmírás legjobb, majdnem egyetlen módszere. S ez megerősítette öntudatában az „öníró” filmrendező ideálképét. Ennek a módszernek lett egyik terméke az a dokumentarista filmiskola, amely Ember Judittól Gazdag Gyulán át Dárdayéig és Schifferig döntően befolyásolta — és egyáltalán nem rossz irányba, sőt! — a magyar filmművészet törekvéseit. Ez a szociológiai munka a film nyelvének fölhasználásával gyakorolta jobb eredményeket, sőt jobb sztorikat termett, mint a legjobb művészet; de sajnos, fokozatosan terméketlen és értelmetlen állenteléseket szült az úgynevezett „hagyományos” játékfilmmel...

És kiderült, hogy valami alapvetően megváltozott a világban: megjelent a videó. Megéltam, hogy valamelyik ismeretlen fiatalember naponta hozhat többórás mozgóképanyagot bármiről, ráadásul — a filmhez képest — fillérekért. Olyan mozgóképanyagot, amelyen nemcsak érdekes figurák, izgalmas történetek, specifikus verbalitás- és gesztusrendszerek rögzítődtek, hanem a filmnyelv grammatikája, szintaxisa is alkalmazható: komponálni, montírozni lehet; sőt, a filmszínházi játék alap-elemei is taníthatók. Szóval ezzel a technikával bármit meg lehet csinálni, „csak” föl kell ismerni, hogy kinek mihez van tehetsége. Aki absztinálni akar, ebből az is tanulhat. Szerintem akkor lesz bárhol is valódi, egészséges filmgyártás, ha mindenki a maga rögeszméjét csinálhatja; — s

a bármiféle indíttatású, technikájú, műfajú film egyenértékű, ha műalkotássá érik.

— Van azonban mindenfajta művészeti oktatásnak egy alapvető buktatója: a felvételi rendszer vagy módszer. Egyszerűbben: ha van mit megtanítani, kiknek érdemes azt megtanítani; vagy még egyszerűbben: kik juthatnak be — és milyen módszerrel lehet kiválogatni a legalkalmasabbakat — a művészeti főiskolákra?

— No, ez az a kérdés, amiről tudtommal még sehol a világon senki nem mert érdemben vitát kezdeményezni; pláne nem végiggondolni a dolgot a maga komplexitásában. Én is mindeddig arról beszéltem, hogy akinek mutatkozik valamiféle képessége, azt hogyan kell „feltrénírozni”. De valóban a kérdések kérdése, hogy a világ összes főiskolájára fölvesznek ilyen-olyan-amolyan módszerekkel embereket, akikről senki se tudja, hogy van-e erre a specifikus képnyelvi kifejezésre képességük. Ez persze azal is összefügg, hogy mindmáig anynyira drága volt a filmzés (akár a legelemibb amatőr technikával is). A középiskolából jövet mutatnak valamit: rajzból, zenéből; — és nagy hibaszázalékkal ugyan, de meg lehet ítélni, hogy az illető fakezú, illetve botfűlű-e, ezért bekerül vagy nem kerül be a képzőművészeti vagy a zeneművészeti főiskolára. De a mozgóképi invenció megítélése? Erre még alig vannak kipróbált tapasztalatok a világban.

Egy filmfőiskola elemi és főiskola egyszerre. Filmet elemezni esetleg már tudnak a jelöltek, de magáról a filmnyelvről fogalmuk sincsen, hiszen azt semmiféle alap-, középiskola nem tanította: gyakorlatilag „írni-olvasni” megtanulni jönnek a főiskolára. A videózás tömeges elterjedésével talán hamarosan arra is lehetőség lesz, hogy az alapiskolákban is tanítsák a filmnyelvet; — amin lehet esszét is írni, meg tudományos dolgozatot is; szociológiát készíteni éppúgy, mint pszichológiai analízist. Ma ott tartunk, hogy minden kisgyerek hamarabb „megtanul” tévét nézni, mint írni-olvasni. A filmnyelv használatát ma a videóval lehet leggyorsabban megtanulni. A filmfőiskola tehát egyszerre elemi, gimnázium és egyetem kell hogy legyen.

— Még mindig nem választottuk meg a kiválasztás, a felvételi rendszer dilemmáit...

— Ma már pontosan tudom, mennyire dilettáns módon választottuk ki annak idején a Főiskolára bekerült hallgatókat... De ha a legkisebb falu

iskolájában is lesz majd videó-felvétel, amin a részeges útkaparó unokája csinálhat egy zseniális ötperces felvételt a nagynénikéje kombinéjéről vagy a Bodri kutya megkölykedéséről, akkor újra esély lesz arra, hogy korunk — látenszen nyilván létező — olyan zsenijei is bekerüljenek a Főiskolára Rakadzabürgözdéről, mint annak idején — mutatis mutandis — Soós Imre a színészjelöltek közé... Pillanatnyilag az a szomorú tapasztalatom, hogy a főiskolák világszerte — és éppen a felvételi módszerek dilettantizmusa miatt — bizonyos esetekben jószándékú csodótömegeket képeznek ki, illetve növelhetik a „művész-értelmiségi” dinasztikáknak önpusztító beltenyésztését.

De a videótól magam még többet is várok, és többet is tanultam a révén. Például a színészvezetési módszerrel, ami a rendezésnek mégiscsak alapjátéka. A színészjelölteket például Stockholmban úgy tanítom, hogy ők állnak a kamera mögött... Így ösztönösen hamarabb átlátják a kompozíció jelentőségét a játék minősége szempontjából. Hamarabb jutnak el a jobb képi kompozícióhoz; másrészt automatikusan megérik, hogy mit jelent a kompozíción belüli játék, amikor majd ők kerülnek a kamera elé! A színészi mesterség éppúgy, mint a rendezés: skizofrén foglalkozás. Folytonosan önironikus viszonyban kell legyek önmagammal. Csinálok valamit, teljes odaadással, átléssel; — és közben ironiával figyelem önmagammat. Ugyanezt a permanens skizofréniát kell megtanítanom a színésznek is. De ehhez előbb önmagammat kell kiadnom, kiszolgáltatnom: önismertet másképpen nem lehet tanítani. Nem árt, ha a rendező is játszik; talán így lehet tanítani. (Az elmondottak után remélhetőleg nem hat dicsekvésnek: az utóbbi tizenhét évben közepesen jó színész is lettem Svédországban. Kicsike, néhány napos filmszerepeket játszottam, de megtanultam a kamera előtt is létezni. És megtanultam, hogy van a próbák után két-három felvétel, amikor még „belülről jön” a figura a színészből; — ha a rendező ezt elszalasztja, utána már csak ismétli önmagát a színész. Saját magamon is tapasztaltam, másokon is megfigyeltem: két-három felvételnél többször a legprofibb színész se tudja ugyanazzal az intenzitással „hozni” a figurát, a szituációt. A rendezőnek azt a pillanatot kell megtalálnia, amikor a technikai készültség, a „bepróbáltság” elér a majdnem tökéletesig, a színész is, akkor kell felvenni a végleges jelenetet, mert

utána rohamosan zúllik, romlik, manírrá válik az egész. Ez — szerintem — a rendezés egyik „titka”, de megtanulható szakmai eleme; bár, hogy mi „az igazi”, azt senki se tudja, affelé legfeljebb tapogatózni próbálunk.)

...De visszatérve a videóhoz. Ha egy „manírosan” játszó színésszel végignézetek néhány óra dokumentum-videót, az általa eljátszandó figurához hasonló valódi emberekről, majd utána a saját „alakításáról” felvett videófelvételeket: az intelligensebbje azonnal rájön, hol és miért hamis, és képes korrigálni önmagát. Ha a színészek (rendező) csak jó, avagy klasszikus filmeket néznek, már a „másodlagos”, a végeredményt látják; hiába elemzik, nem jönnek rá a megvalósítás titkaira. De ha valóságos emberek valódi reakcióit figyelik, talán beléjük ivódik, mi az a belső logika, ami a tetteiket, gesztusaikat, reakcióikat irányítja, mi, mitől, miért történik úgy, ahogyan történik a vásznon, illetve a videó-rögzítette valóságban...

...S hogy a jó rendezőnek nem árt néha a kamera előtt is állnia? Talán nem véletlen, hogy pillanatnyilag a világban Nyikita Mihalkov az egyik legjobb színészvezető. A rendezőnek látnia kell önmagát, hogy színészként is helytáll egy-egy epizódban; — mert ez a legmegtaníthatatlanabb fázisa a rendezőképzésnek: a színészi játékvezetés.

— *Az a benyomásom, hogy túlságosan is a szakmai részletkérdésekbe bonyolódtunk; ezért javasolom, hogy térjünk vissza a főiskolai oktatás alapproblémáihoz...*

— Persze, elnézést, hogy arról beszéltem részletesebben, ami pillanatnyilag leginkább izgat; mert ezt tanítottam-tanulom... Szóval: a hatvanas években nagyon sokan azt hittük, hogy a film olyanná válik majd, mint az irodalom: a régi hollywoodi iskola meghalt, jöttek az új hullámok. Most meg bekövetkezett hiteink, akkori illúzióink halála. Megjelent „Coppola és csapata”, mindegyikük csinált egy-két érdekes, mondhatni „európai” filmet, aztán mindannyian visszamentek a régi jó öreg hollywoodi meséhez — legalábbis dramaturgiai szempontból —; miközben szinte mindent eltanultak az európai új hullámoktól... Szóval a huszonegynéhány év előtti fordulat visszafordult. (Gyanítom, sőt, remélem, hogy tízhúsz éven belül a fejlődés ismét visszafordul majd „Európa” javára, de addig is szükség van itt Európában olyan rendezőkre, akik jól megcsinált „mozit” képesek előállítani.) Ez a visszafordulás, az úgynevezett „új-hollywoodizmus” térnyerése sokunk pályáján, életében katasztrófális csapás volt; de tényként ostonaság nem tudomásul venni. Ezért is kell a filmoktatásban mindkét törekvésnek teret adni: a videó virtuóz kezelése

mindkét fajta filmkészítésre alkalmasá teszi a leendő rendezőt.

— *Azért itt gondolkodásmodélt, alapvető szemléleti különbségekről is szó van; nemcsak a szakma profi, félprofi vagy hangsúlyozottan „ellenprofesszionális” gyakorlatásáról...*

— Dramaturgiai kérdés. Én a michelangelói dramaturgia híve vagyok. A Mester, arra a kérdésre, hogyan választja ki a márványtömböket, amelyek alkalmasak lesznek a szobraihoz, amikre készül, azt felelte: „az ember kimegy Carrarába, ránéz egy márványtömbre, meglátja benne a szobrot, és nem tesz semmi egyebet, mint lefaragja róla, ami fölösleges”... Nem létezik egyetlen fajta dramaturgia: minden történetnek és minden alkalomnak megvan a maga dramaturgiája. Alapvető szükségesség: egy elmesélhető sztori. Hogy miért akarod elmesélni és kinek azt a sztorit. Merthogy ugyanazt ötféleképpen vagy százezerféleképpen lehet elmesélni. Aminek megválasztásában legfontosabb: az expozíció. És talán ebben van a hollywoodi dramaturgia alap-titka: a történet legelején egyezséget kötni a nézővel arról, hogy kivel kell azonosulnia. A gyerek is azt kérdezi a moziban, mikor megjelenik egy figura: „ez a jó ember, ez a rossz ember?”... A következő az „aha”-effektus. Mint néző kitalálta, hogy mi fog történni a következőkben. Aztán rendszerint másképpen történik, de dramaturgiailag azt is indokolnod kell, ha rendező vagy... Vagy itt van a „lapozásos dramaturgia”, amely egyre terjed a filmen is. Mint a regényben, a videószalagon már „vissza lehet lapozni” a 60-ikról a 6-ik oldalra, — így talán a videotechnika segítségével majd megvalósulhat az a régi álmunk, hogy a mozgókép nyelve közelítsen az irodalom kifejezési lehetőségeihez —; de valószínűleg nem a moziban. Huszonöt évvel ezelőtt a magunk komplikált kifejezési törekvéseinket megpróbáltuk belegyömöszölni a másfél órás filmszalag kalodájába; s ez visszautótt. (Mármint a közönség többsége nem volt hajlandó rejtvényt fejteni, illetve a moziban nincs mód „visszalapozni”: hogy mit is mondott egy félmondatban a hatodik percben az a mellékfigura, aki a hatvanadikban kulcsszereplővé lép elő... stb.) A videóval talán ezt a lehetőséget is visszazakaphatja a mozgókép.

— *A világ valamennyi filmfőiskolájának van még egy alapkérdése: mi lesz a sorsuk azoknak, akik elvégzik? Egyszerűbben: egy filmfőiskolai ren-*

dezdői diploma mennyit ér a gyakorlatban?

— Ez valóban alapkérdés. Közvetőleg: tanulságos volt számomra a moszkvai VGİK-en töltött időszak. Két jó barátom volt ott akkoriban: Tengiz Abuladze és Rezo Cseidze. Rengeteget vitakoztunk arról, mi lehet az oka, hogy — akkor — már huszonöt éve működött ez a Főiskola, de még senki se csinált önálló játékfilmet azok közül, akik elvégezték. Gyakorlatilag Sztálin haláláig mindazok, akik onnan — rendezői diplomával a zsebében — kikerültek, valahogy eltűntek a semmiben. Kultúrház-vezetők lettek vagy asszisztensek, de önálló filmhez nem jutottak... Talán ezért is szorgalmaztam huszonöt évvel ezelőtt, hogy minden rendezőjelölt tanuljon két éven át operatőrmesterséget, és minden operatőr két éven át rendezést is. A 60-as években viszont, itthoni filmtanzak-vezetőként rengeteg illúzióm volt, amit a gyakorlat is táplált: a Főiskola elvégzése automatikusan azt jelentette, hogy a hallgató már első-másodéves korában filmekben asszisztált, és nemcsak saját tanárainál; valahogy automatikusan belekerült a filmszakmába. A főiskolai diploma mintegy belépőjegy volt a filmgyárba, no meg a Balázs Béla Stúdióba, ahol ilyen-olyan módon és mértékben, de folyamatosan gyakorolhatta a szakmát. Ma már világprobléma, hogy a szakma szervesen felszívja-e, befogadja-e a friss-diplomásokat.

Svédországban a helyzet olyanféle, mintha egy új diplomás orvos házról-házra bekopogtatna: „uram, nem beteg-e, mert én szívesen meggyógyítanám...” Noha a Stockholmban végzett hallgatóimnak mintegy 80 százaléka előbb-utóbb munkát kap, nincs szerves kapcsolat a Főiskola és a gyártók között (pláne nincs semmiféle garancia). Mostanában javult a pályakezdek helyzetete, de ha valaki csinál egyetlen rossz (vagy csak annak tekintett) filmet, leírják, vége a pályájának. Ez a szelektív kivézéses módszere. Szakmai-politikai harcok dolga, hogy megváltozzék.

— Éa a televízió? Világszerte egyre mohóbb a képernyők műsor- (tehát szakember)-éhsége, sőt insége, vélné a laikus néző...

— Sajnos, minden televízió a kipróbált profikat igyekszik elsősorban elcsábítani a másiktól, semmint ismeretlen pályakezdekkel próbálkoznék. Sokkal szervesebb kapcsolatot kellene kiépíteni a főiskolák és a té-

vék között, mint például Svédországban van. Minden nyugat-európai országban több tévé, sok videógyártó vállalat működik, de sehol nem a filmfőiskolai diploma a döntő a megbízatásoknál... Annyiféle egyéb szempont érvényesül, hogy ennek taglalásába nincs se helyünk, se időnk, se kompetenciánk belemélyedni... De visszautalnék arra is, amit a felvételik bizonytalanságairól mondtam: mivel semmi biztosíték arra, hogy a legtehetségesebbek kerültek be hallgatónak a főiskolára, arra sincs garancia, hogy a diploma valódi képességeket bizonyított. Úgy tapasztalom, hogy a filmfőiskolák még a világban sehol se vonták le az új médiák terjedésének tömeges szakember-szükségletéből fakadó következtetéseket. A televíziót, a videót pillanatnyilag még mind a felvételiző növendékek, mind a tanárok többsége lenézi, afféle szegény, másodrangú rokkonnak tartja. Valahogy úgy, ahogy harminc évvel ezelőtt a filmeseket lenézték a klasszikus művészetek képviselői. Mostanában olyasféle a viszony a filmek és tévések (videósok) között, mint volt akkoriban az írók és filmek között. Televízióműsört készíteni — számukra — valami

kulimunkát jelent; valósággal könnyörögni kell a hallgatóknak, hogy odafigyeljenek és megtanulják a szakma fortélyait. Valószínűleg ettől is olyan ócskák, dilettánsok világszerte — szakmai, képi, mozgóképpnyelvi szempontból — a tévéműsorok, amilyenek. Valamiféle siralmasan nevetséges arisztokratizmus uralkodik (és megismétlem: tapasztalataim szerint a világ szinte összes filmfőiskoláján) a „filmek” részéről a „televíziósokkal” szemben, ami — ha nem hat patetikusan Balázs Bélát szabadon idéztem — népek, sőt földrészek lelki egészségét veszélyezteti. Ebben legalább annyira ludas a tanárok minimum 80 százalékanak konzervatívizmusa, mint a hallgatók túlnyomó többségének arisztokratizmusa... De minderről — ha megérjük —, inkább két-három év múlva beszéljünk részletesebben; mert a közvetlen műsor-szóró műholdak belépésével szükségképpen ismét átrendeződik majd a mozgóképi kultúra érték- (vagy legalábbis hatás)-trendje, s vele a főiskolai oktatás is.

ZSUGÁN ISTVÁN

Lengyelországban — és Ausztráliában

Beszélgetés Jerzy Toeplitz professzossal

— Laikus kérdéssel kezdem. Írókat nem (illetve csak néhány helyen, Amerikában) képeznek főiskolákon, egyetemeken, filmrendezőket igen. Miért van erre szükség?

— Az írók műve elkészítéséhez elegendő egy darab papír, esetleg írógép. A film esetében viszont az alkotói folyamat rendkívül bonyolult gyártási technikai bázissal van összefüggésben. A filmalkotót meg kell arra tanítani, hogy ezt a technikát alkalmazni tudja.

— Csak erre kell megtanítani?

— Természetesen nem csak erre. A Lengyel Filmfőiskola rektoraként vagy az ausztráliai Filmfőiskola igaz-

gatójaként sohasem képviseltem olyan álláspontot, hogy a Főiskola a szakma elsajátításának egyetlen útja lenne. Abból a szempontból ez az út a legpraktikusabb, hogy más költségek számos gyakorlatot, kísérletet lehet végezni...