

TÓTH JÁNOS KINEMATOGRÁFUS, 2. RÉSZ

Örök varázs

GELENCSÉR GÁBOR

TÓTH JÁNOST ELSŐSORBAN HUSZÁRIK ZOLTÁN ÉS MAKK KÁROLY OPERATŐREKÉNT ISMERJÜK, NOHA A HATVANAS ÉVEKBEN MÁS RENDEZŐKKEL IS FORGATOTT.

Az egy éve elhunyt, különleges tehetségű operatőr és rendező immár klasszikus életművének jócskán akadnak kevésbé ismert, ám figyelemre méltó darabjai. A művészetét bemutató, az MMA Kiadónál megjelenés előtt álló monográfiának ezekből a fejezeteiből válogatunk.

Tóth János (1930–2019) életműve rendkívül gazdag és sokszínű. Operatőrként nemcsak egész estés játék-, hanem rövid- és animációs filmek is fűződnek a nevéhez, a saját rendezésében és fényképezésében készült etűdök pedig egyéni látásmódjukkal és stílusukkal önálló fejezetet alkotnak a magyar film történetében. Legalább két operatőri munkája a magyar filmművészet vitathatatlan csúcsteljesítménye: a Huszárrik Zoltánnal 1965-ben forgatott *Elégia* és Makk Károly 1970-es *Szerelem* című alkotása. Ha csak ezeket és saját rendezésű, *Örök mozi* (1983) című összeállításában sorakozó etűdjeit egymás mellé helyezzük, egyértelmű, hogy jelenléte a magyar filmművészetben jóval több, mint általában az operatőröké: egyéni világlátású és összetéveszthetetlen stílusú szerzőről van szó, aki tehát ily módon a magyar új hullám meghatározó alakja, s akire a fogalom operatőrként és rendezőként egyaránt illik.

Több mint három évtizedes aktív filmes munkásságának kiemelkedő darabjai jól ismertek. Operatőrként azonban ezeken kívül még számos rövid- és egész estés film fűződik a nevéhez. Ezekben, ha teljes mértékben nem tudta is érvényesíteni sajátos stílusát, azért egy-egy részlet erejéig megvillant összetéveszthetetlen szerzői látásmódja. Az immár lezárt életműből érdemes tehát felidézni e kevésbé ismert mozzanatokat is.

SZERZŐI OPERATŐRETŰDŐK

A Tóth János művészetében a szerzőinek tekinthető operatőretűdők 1962 és 1969 között készülnek. A korábbi, általa fényképezett rövidfilmek – az első egész estése játékfilmekhez hasonlóan – még legfeljebb egy-egy rövid részletükben viselik magukon operatőrük kézjegyét, 1969-től pedig az etűdöket már maga rendezi.

A legismertebbek ezek közül a Novák Márkkal (*Csendélet*, 1962; *Kedd*, 1963) és Huszárrik Zoltánnal forgatott filmek (*Elégia*, 1965; *Capriccio*, 1969; *Amerigo Tot*, 1969). Mindezek mellett még négy szerzőinek tekinthető operatőri etűdöt készített egy-egy rendezővel karöltve. A Novákkal megvalósult munkák után a Balázs Béla Stúdió műhelyében előbb Bácskai Lauró Istvánnal (*Igézet*), majd Ventilla Istvánnal (*Testamentum*, 1965) dolgozott. Ezek a művek BBS-produkcióként szintén ismertebbek. Van azonban még két 1968-as film, amelyek jószerivel ismeretlenek: a Ranódy Lászlónak fényképezett *Bajai mozaik* és a Kollányi Ágostonnal forgatott *Szintézis*. E munkák háttérbe szorulásának talán az is az oka, hogy nem a Balázs Béla Stúdióban, hanem a MAFILM Riport és Dokumentumfilm, illetve Népszerű-Tudományos Stúdiójában keletkeztek, továbbá rendezőjük pályafutásában nem foglaltak el jelentős helyet (Ranódy kizárólag egész estés filmeket számláló munkásságában ez az egyetlen rövid-dokumentumfilm, Kollányi esetében pedig épp fordítva, a mintegy nyolcvan népszerű-tudományos, illetve dokumentumfilm tartalmazó életművében elsikkad ez a tétel). A két film stílusa valóban kevésbé vall rendezőikre – annál inkább Tóth Jánosra, így felettébb indokolt,

hogy a szerzői operatőretűdők sorába illesszük őket. Megítélésem szerint e két, felfedezésszámba menő alkotás a környezetükben készütekhez hasonló figyelmet érdemel.

BAJAI MOZAIK

A hatvanas évek második fele mindenekelőtt Huszárrik jegyében telik, a vele forgatott etűdök a szerzői operatőri életmű legjelentősebb darabjai, élükön mindjárt az elsővel, az *Elégia*-val. Ebbe a munkafolyamatba ékelődik be 1968-ban két kevésbé ismert, Tóth János életművéből jószerivel kihagyott darab (a róla szóló írások egyáltalán nem említik őket), a *Bajai mozaik* és a *Szintézis*. Mellőzöttségük oka nyilván az, hogy a *Bajai mozaik* nem tartozik Ranódy László fő profiljába, míg a *Szintézis* elveszik Kollányi Ágoston rendkívül nagy életművében. Ha valamiért mégis figyelemre érdemes mindkét film, az Tóth János operatőri teljesítménye, jobban mondva a fényképezésen jól láthatóan túllépő, a filmek szerkezetét, ritmusát, vágását, zeneiségét, egyszóval szerzőiségét megteremtő stílusa, amely összetéveszthetetlenül az övé.

A korabeli rövidfilmes/kísérőfilmes sztenderdnek megfelelően 17 perces *Bajai mozaik* esetében Tóth János szerzőisége egészen különös módon érvényesül – Ranódyéval szemben. A film témája, apropója alapján egyértelműen Ranódy személyéhez, rendezői munkásságához kötődik, hiszen életművének két emblemikus darabját, a *Pacsirtát* (1963) és az *Aranysárkányt* (1966) Baján forgatta: itt találta meg Kosztolányi regényeinek jellegzetes kisvárosi közegét, különös tekintettel a társadalmi érintkezés fórumaként kitűnően működő, jól fényképezhető, hatalmas, négyzet alakú, a Duna-ágra színpadként megnyíló főtérre. A film bevezetője külön is hangsúlyozza a rendező személyes érintettségét, az emlékezés alanyi pozícióját. A képre írt kézírásával jelenik meg bevezető gondolata: „Emlékeim mozaikjaiból megkísérlem összerakni a múltat és a jelent; azt a képet, amely bennem él...” Mindezt megelőzik a két film részletei, ahogy Pacsirta a szüleivel, illetve az összetört Novák tanár úr átsétál a téren, s forgatási snittekét is látunk, ju-piterlámpákkal, sminkesekkel, csapókkal, „Csendet kérek! Indítok. Felvétel!”

utasításokkal. S körülbelül ezzel véget is ér Ranódy László meg két filmjének „szerepe”; inentől városfilmet látunk, Tóth János szerzői stílusában.

Korábbi és későbbi operatőri-rendezői etűdjeiből ismerős vizuális megoldásokat sorakoztat a film, egyértelműen kilépve az ismeretterjesztő, dokumentum- vagy akár egy lírai emlékezősfilm műnemi-stiláris kategóriájából, s a rövid felvezetés után a *Bajai mozaik* maga is etűdformát ölt. Egymást érik a szerzői kézjegyek: légi felvételek, rövid snittek régi képeslapokról, extrém gépállások, torzító nagylátószögű felvételek, repülő madarak követése lendítésszerű gyors svenkekben, képi asszociációk festett virágokról valódikra és vissza, művészeti alkotások „megmozdítása” dinamikus variózással, fotografikus kompozíciók, amelyekbe gyakran köznapi tárgyak kerülnek (kilincsek, kapuk, ajtók), belső keretek, amelyek megte-remtik, kiemelik a motívum komponáltságát, ornamentikus díszítégek, műalkotásrészletek gyorsmontázs – csupa olyan formamegoldás, amely Tóth János korábbi és későbbi etűdjeiből lehet ismerős. Egy-egy konkrét motívum mintha az *Elégia*ból kerülne ide (például a kilincsek, kapuk, ajtók montázs vagy a nagylátószögű, a teret mélységükben megnyújtó beállítások), mások későbbi művekben tűnnek fel. A fonott kerti garnitúra az 1974-es *Macs-*

kajáték visszatérő álom/emlék szekvenciájában kerül elő, a fémgömb és a benne tükröződő torzított kép a korai filmektől a legutolsó mozisetűdőkig, a *Study*-t (1974), a *Study No II*-t (1975) és a *Moziképet* (1976) kiteljesítő *Shine – Ragyogásig* (1982) kedvelt „effekt-tárgya” az alkotónak. A különböző részletek (sarokházak, cégérek „szériái”), a felső gépállásból meglesett magányos járókelők mozgása a hatalmas, monokróm színvilágú üres térben (ilyenekkel az ekkortájt készülő első önálló rendezésű etűdében, a fekete-fehér *Arénában* találkoztunk), s még a Ranódy-filmekhez kapcsolódó forgatási képek is inkább illenek Tóth János későbbi mozi- etűdjeinek hangulatához (ahogy gyors snittekben sorjáznak a *Pacsirta* és az *Aranysárkány* részletei és werkjei), mint hogy dokumentarista módon felidéznek a hatvanas évek gyártási körülményeit.

Mindeközben azért nem szakad el a film voltaképpeni témájától: a felső gépállású felvételek a jellegzetes bajai Fő tér egészét mutatják, majd ezt bontja elemeire a képi analízis a tér részleteiről. Helyet kap továbbá a filmben régi és új, archaikus és modern ket-tőssége, szembeállítása, s ennek akár történeti-társadalmi jelentése is lehet. Sőt kifejezetten szociológiai leírást is kapunk a városról különböző tematikus bontásokban: szőlészet/ borászat, halászat és a híres

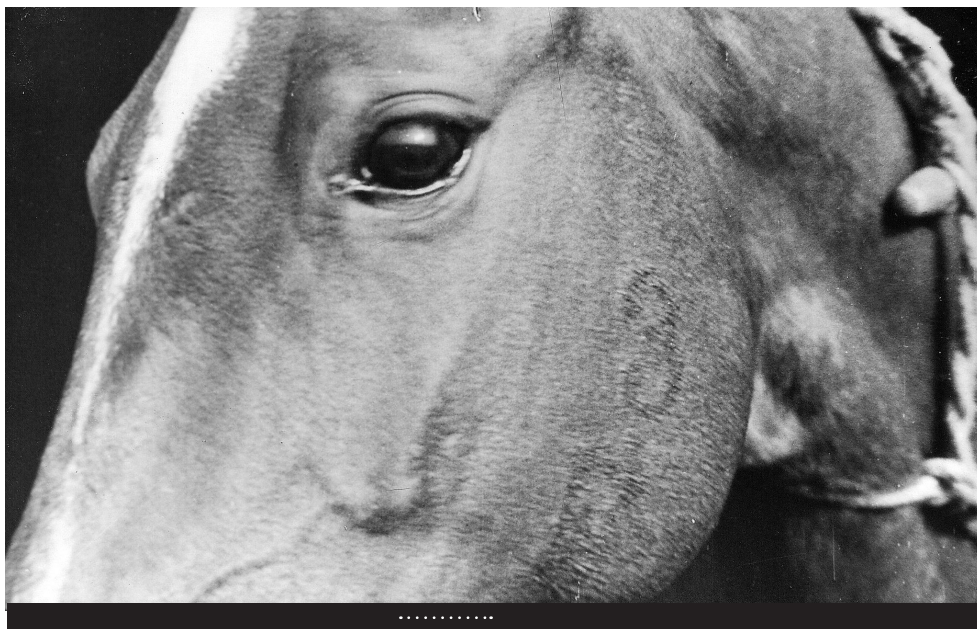
halászlé, gyümölcsösök/konzervgyár, motorcsónaksport a Dunán stb. Mind-ezeket azonban kevésbé leíró jelentésük, jóval inkább kifejezőmódjuk kapcsolja össze, így a film nem tematikus blokkokból, hanem – az etűdformához jóval közelebb álló – formai szériákból építkezik, s azok variálódása hozza létre a mű szerkezetét. A kiindulópont-hoz képest ezt akár következtetlenségnek is érezhetnénk, hiszen a film végére teljesen elfelejtődik Ranódy és itt forgatott két munkája, s előbb Bajára, majd azon keresztül a városi motívumokból építkező etűdformára kerül a hangsúly.

A *Bajai mozaik* ekként beilleszthető a klasszikus némafilmkorszak avantgárd városfilmjeinek hagyományába (Walter Ruttmann: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája*, 1927; Dziga Vertov: *Ember a felvevőgéppel*, 1929; Jean Vigo: *Nizzáról jut eszembe*, 1930), az azokban kidolgozott szeriális szerkesztésselvet követi, ahogy az utcák, házak, szórakozóhelyek, közlekedési eszközök szériái alkotják meg az ezen a módon általánosító, a nagyváros dinamikájában a modernitás szellemét megragadó jelentést. A *Bajai mozaik* nem szakad el ennyire radikálisan címadó helyszínétől – annyira azonban mindenképpen, hogy nem tudunk rá hagyományos dokumentum- vagy ismeretterjesztő filmként tekinteni. S Ranódy-opusként sem, hiszen a film elején felelevenített, itt forgatott alkotásain túl semmi sem idézi az ő stílusvilágát – annál több minden Tóth Jánosét. S ehhez bizonyára nagyobb segítséget kapott régi alkotótársától, Morell Mihály vágótól (azzal együtt, hogy ő vágta a két bajai Ranódy-filmet is), valamint az *Elégia* zenéjét is szerző Durkó Zsolttól, mint rendezőtől.

A *Bajai mozaik* némiképp a korai operatőri munkák rendelt filmjeire emlékeztet (mint például a a DISZ 1955-ös II. kongresszusának tiszteletére készült *Irány Varsó* vagy az 1960-as Karlovy Vary-i filmfesztiválról szóló beszámoló), ám azok politikai felhangjai nélkül. Csak-hogy ezúttal Ranódy élhette meg kötelező penzumként

„Szellemi partnerséget feltételez” (Novák Márk: Kedd)





sabb) – tartalmaznak viszont zenét, s a zenéből meg a művészeti alkotásokból is következő ritmust, kompozíciós játékot, formatudatosságot. Ily módon közelebb kerülnek a szerzői etűdhöz, semmint az ismeretterjesztő-, dokumentum-, népszerű tudományos-, portré- vagy művészeti kisfilm csoportjához. (S közel állnak, tehetjük zárójelben hozzá, Szóts Istvánhoz, aki ausztriai emigrációjában csupán képzőművészeti kisfilmek forgatási lehetőségéhez jutott, ezeket azonban rendkívül igényes, az alkotásokat filmes eljárásokkal bemutató módszerrel valósította meg. Vajon Tóth János látta-e az 1960 és 1975 között, tehát

a felkérést, amit aztán örömmel átengedett operatőrének, aki viszont annál lelkesebben vetette bele magát a feladatba. Tóth János már legelső munkáiban is ki-kimozdította a propagandafilmeket vagy a propagandisztikus jelentést rögzült konvenciójukból, a mostani, kevésbé szigorú keret pedig még inkább szétfeszítette. Mindehhez ekkorra már rendelkezésére állt a szerzői operatőri etűdökben kidolgozott formakészlete, amit még ha nem az azokhoz mérhető szabadsággal is, ám igen kreatív módon alkalmazott a *Bajai mozaikban*.

SZINTÉZIS

Kollányi Ágoston tízperces, a portré és a képzőművészeti kisfilm vonásait egyesítő munkája életművének mellékszálát képviseli. Fő profilja ugyanis a népszerű-tudományos természetfilm; legismertebb egész estés alkotásai is ebbe a csoportba tartoznak (*Örök megújulás*, 1965; *Az állatok válasznak*, 1978; *Noé bárkái*, 1982). Rendszeresen foglalkozott ugyanakkor a képzőművészettel, illetve képzőművészekkel: legtöbbször keramikusokkal (Kovács Margit, Gorka Géza és Livia), de ötvösökkel, textilesekkel is. A *Szintézis*ben szintén egy keramikusművészt, Gádor Istvánt és műveit mutatja be. A hatalmas, zömmel rövidfilmekből álló Kollányi-életmű legtöbb filmjét Vancsa Lajos fényképezte, de a rendező alkalmanként dolgozott játékfilmes

„Techné és poézis”
(Huszárik Zoltán: Elégia)

operatőrökkel, így Hildebrand Istvánnal, Somló Tamással, Andor Tamással – és egyetlen alkalommal Tóth Jánossal is.

Tóth János életművében szintén fontos „mellékszál”, önálló, akár trilógiának tekinthető fejezet a képzőművészeti kisfilm. Az első a *Szintézis*, ezt követi egy év múlva a Huszárikkal forgatott *Amerigo Tot*, végül saját rendezésű második munkája, a *Poézis* (1972) zárja a sort, amely az *Örök mozi* című összeállításban is helyet kapott. A *Szintézis* és az *Amerigo Tot* mindegyik rendezőjük életművét alakító munka, de ugyanígy elhelyezhető Tóth Jánoséban is: a három film szemléleti és stilisztikai egysége, hasonlósága egyértelműen feljogosít arra, hogy szerzői etűdjeinek sorába emeljük, s trilógiaként kezeljük őket.

A közös szemléletmód lényege a talán körülményesnek ható meghatározásukban rejlik: e filmek a művészről és a művészetről, az alkotóról és műveiről egyszerre, együttesen szólnak. Vagyis egyfelől portréfilmek, ám nem a hagyományos interjúformában készülnek, másfelől művészeti filmek, de nem tartalmazzák a művek fogalmi (szakértői) értelmezését, mivel ezt a feladatot bemutatásuk filmnyelvi eszközei és más, a szcenírozásukat kísérő megoldások „hajtják végre”. Egyszerűbben fogalmazva nem (vagy kevésbé) tartalmaznak szöveget (e tekintetben a művész gondolatait is megszólaltató *Szintézis* hagyományo-

jórészt az ő munkáival párhuzamosan születő, összesen kilenc tétel számú rövidfilmanyagot? Könnyen lehet, hogy igen. Szóts mindenesetre jól ismerte Tóth János munkásságát, hiszen – ahogy erről a Szóts-hagyatékban fennmaradt feljegyzés tudósít – 1993. augusztus 6-án személyesen is találkoztak. Szóts egy igencsak hozzáillő ötlettel kereste meg: *Kavicsok* címen tervezett kísérleti jellegű filmet forgatni vele. A terv leírásából kiderül, hogy Szóts a Tóth János-i etűdökhöz hasonló szemlélettel közelítette meg témáját, a kavicsok természet által megformált művészi karakterét.)

Művész és mű kapcsolata a Tóth János egész életművét meghatározó kettősségben, anyag és szellem, techné és poézis egymásra vonatkoztatásában fogalmazódik meg. A művészetet általában is jellemző vonás Tóth János esetében hangsúlyosabban, illetve „szélsőségesebben” van jelen, az anyag anyagszerűségének kiemeléseivel egyfelől, a szellem elvont zenei-költői természetével másfelől. Mindez következik saját médiumából, a filmből, amely a konkrét valóság elemeiből építheti fel absztrakt jelentését. Nyilvánvalóan ez vezeti érdeklődését a társművészetek felé: vajon ők mindezt hogyan csinálják? S ez vezeti különösképpen olyan művészi formák felé, amelyekben a techné és a poézis feszítvja a lehető legnagyobb – nem véletlen, hogy e tárgyú filmjei keramikusról, szobrászról, fafaragóról szól-

nak; olyan művészekről, akik szinte közvetlenül a természetből kihalított, s azt átszellemítő anyagokkal dolgoznak. (S voltaképpen ez az ív rajzolódik ki némiképp tézisszerű módon a Bácskai Lauró István rendezte *Igézetben* is a vasöntő műhelytől a fémhúrokon megszólaló zenéig.)

Stílus tekintetében pedig ezeken a filmekben is jól felismerhető az alkotó vizuális kézzel, így a *Szintézisben* is láthatóak különleges effektványokkal megvilágított és/vagy szűrőkkel átszínezett motívumok, gyors, pásztázó gépmozgások és svenek, nagyközelik, makrók, nagylátószögű optikával elért torzítások, gyors flashekkel építkező ritmikus montázsok. A *Szintézis* mind ezen túl további, a Tóth János-i szerzői etűdökre jellemző formamegoldásokat is tartalmaz. A rövid terjedelem ellenére a mű öt fejezetre tagolódik, s ezek címe leíró jellegük dacára kifejezi a törekvést az elvontabb, esztétizáló fogalmazásmódra (erre utal eredeti/régies írásmódjuk is): I. *Materia*, II. *Inspiratio*, III. *Constructio*, IV. *Intermezzo*, V. *Synthesis*. Az öt fejezet egyúttal lehetőséget kínál a tételszerű, szeriális építkezésre, valamint az egyes tételek zenei karakterizálására (a film zenéjét az *Elégia*-béli Durkó Zsolt-műhöz igen hasonló stílusban komponálta meg Rózmán Ákos). További szerzői, a szemléletmódot kifejező kézzel a műalkotás „útjának” nyomon követése az anyagtól (amely itt az *Igézet* „őselemét”, a fortyogó fémmasszát idézi: mintha néhány snittet egyenesen abból a filmből emeltek volna át alkotók) a természetből kiragadott, már létező formák felmutatásán és megmunkálásán át (amely magában foglalja e tevékenység közegét, a műhelyt és „szerszámát”, az anyaggal érintkező, közelikben kiemelt poros-sáros-agyagos kezét) egészen a kész alkotás bemutatásáig (amely mintegy keretezi a folyamatot a köztereken álló nagyobb, szoborszerű művek természetes közegükben történő megörökítésével).

Az utolsó előtti, *Intermezzo* című tétel valóban közjáték – képi értelemben is. Ebben szólal meg Gábor István narrátorként (azaz nem riorthelyzetben), vall röviden önmagáról, beszél a 20. század nagy változásaira reagálni igyekvő művészetéről. Szavait archív felvételek kísérik: amikor a világ nagy

változásaira reflektáló gondolatait Blériot repülésével példázza, akkor a pilóta korabeli magyarországi bemutatójáról szóló felvételeket látjuk, amikor pedig a millennium korszakának személyes élményeit eleveníti fel, akkor a legelső hazai mozgóképek következnek ünnepi felvonulásokról és a Lánchíd „forgatagáról”. Az archívhasználat az alkotók egy rendkívül termékeny módszert előlegeznek meg, kezdve az archívokat intellektuális montázként alkalmazó Magyar Dezsővel (*Agitátorok*, 1969; *Bűntetőexpedíció*, 1970) a kizárólag archívokból építkező montázsfilmen át (Sára Sándor: *Pro Patria*, 1970; Grunwalsky Ferenc: *Seregszemle*, 1972) Bódy Gábor és Erdély Miklós experimentálisabb munkáig (*Hogyan verkedett meg Jappe és Do Escobar után a világ*, 1974; *Privát történelem*, 1978, Tímár Péterrel közösen; illetve *Partita*, 1974). A módszert Tóth János később saját rendezői etűdjeiben is alkalmazza (az *Elégiában* csak régi fotók, anizok tűnnek fel, ahogy a *Bajai mozaikban* is): az ősfilm technikájának és hangulatának fiktív újraterejtése mellett a régi felvételek felhasználása szintén része a mozi-étűdök kinematografikus múltidézésének. Visszatérve a *Szintézisre*: már itt is, az archívokra épülő fejezetben, meg-megszakítja a régi képsorokat a művész alkotásainak bemutatása, aki utolsó mondatában Tóth Jánoséhoz igen közelálló ars poeticát fogalmaz meg: az új módszerekre – mondja – „mindig az anyag, a matéria inspirált”.

A film címét is adó utolsó tétel a leg-hosszabb; ebben már teljes valójában látjuk a művészt munka közben (nem csak a kezét), időzünk el a felhasznált változatos, „inspiratív” anyagokon (hiszen Gábor a kerámia mellett sok vegyestechnikájú művet is alkot), s követjük nyomon egy-egy alkotás keletkezését. A festékporok közelije, a kristályokat tartalmazó üvegcsék szín-pompás sorozata, fémpálcák, ecsetek, szivacsok szinte tapintható faktúrája váltakozik a teremtés megfontolt mozdulataival. A legérdekesebb a művészt szemből ábrázoló felvétel, ahogy egy maga elé tartott fémhálót hajtogat. A háló szeméin keresztül látjuk őt, kezében az anyaggal, amely tehát áttetsző. Mintha a semmit dolgozná meg, s hozna létre belőle – valamit.

A nagyívű, körforgást leíró folyamatot az anyag őskőszától a megformá-

lason át a kész műig, majd a kész mű visszahelyezését a természet világába, először tehát a *Szintézisben* követhetjük nyomon. A kozmikus távlatokat nyitó „folyamatelemzés” a további két művészeti tárgyú rövidfilmben, az *Amerigo Totban* és a *Poézisben* fog megismétlődni – variációjukat pedig a hasonló szemléletmódú, ám alkotójuk saját médiumára reflektáló filmes etűdjeiben láthatjuk majd, amelyekben az anyagot a fény és a celluloidszalag, a „művet” emblematisztikus ősfilmjelenetek, míg a visszatérést mindezek szcenírozása reprezentálja.

Ha a korai rövidfilmek Tóth János vizuális formatörökvéseit még csak egy részlet erejéig mutathatták fel (s lényegében ugyanez mondható el a szerzői operatőr-étűdökkel párhuzamosan forgó egész estés játékfilmekről is), akkor a hatvanas évek rövidfilmjei már teljes egészükben magukon viselik operatőrük stílusát. Mindez alkotótársaival a rendezői-operatőri együttműködés megszokott keretein túllépő szellemi partnerséget feltételez. Ilyenre először Novák Márkban, majd Huszárik Zoltánban lett. Erőteljes szerzői jelenlétét bizonyítja, hogy igen eltérő karakterű, avagy az etűdformától más művekben távol álló alkotók oldalán volt képes határozottan egységes vizuális stílust felmutatni. Nyilván a rendezői életművekben is fontos a szerepük, s alapvetően az ő szellemi tulajdonuk, nehéz volna azonban elvitatni, hogy ezek a munkák egyúttal a Tóth János-i szerzői oeuvre szerves részei. Ha egymás mellé helyezzük az *Igézetet*, a *Testamentumot*, a *Bajai mozaikot* és a *Szintézist*, inkább tűnnek egységesen Tóth János-filmeknek, szemben rendezőjük, Bácskai Lauró István, Ventilla István, Ranódy László és Kollányi Ágoston művészetében elfoglalt helyükkel, amelyben önmagukban álló, előzmény- vagy folytás nélküli vállalkozások. Különösen így van ez a Ranódy- és a Kollányi-film esetében, hiszen azok egyrészt rendezői életművében kivételes alkotások, másrészt nem támogatja őket a Balázs Béla Stúdió kísérletezésre nyitott intézményi háttere. A rendezői életműveket és stúdiókat közös „formanevezőre” hozó alkotó pedig nem más, mint e filmek – nyugodtan mondhatjuk – operatőr-szerzője, Tóth János. •