

Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest

Film- és Videóművészeti Doktori Képzés

2006

Doktori Pályamunka

Kovácsi János:

A játékfilm-forgatókönyvírás művészete és szakmai fogásai

Témavezető: Makk Károly

Tartalomjegyzék:

I.
II.
III.
IV.
V.
VI.
VII.
VIII.
IX.
X.
XI

Bevezetés.....
Történet, sztori, téma, amiről a film szól, a cselekmény.....
A zsáner.....
Jellemek, hősök, figurák és alakok.....
A cselekmény.....
A konfliktus.....
A dialógus.....
Módszertan.....
A játékfilmforgatókönyv lejegyzésének ipari szabványai.....
Utószó.....
Bibliográfia, idézett irodalmi és más források.....

I. Bevezetés

Volt a budapesti Szentkirályi és Bródy Sándor utcák sarkán egy zöldséges, nevezett Schwarz. Schwarz mindig nyitva volt, éjjel és nappal, kivéve péntek alkonyattól szombat koraestig. De nemcsak a maga majd kétméteres termetével és jóval a mázsán felüli megjelenésével tette magát városszerte ismertté, hanem avval a szokásával hogy 10x20 centis kartonlapokra színes festékekkel verseket írt, amiket aztán – gondolom én PR célzattal – az ablakba kitett, vagy az utcán a ládáknak fonnyadó zöldségre tűzött. Schwarz nem volt sem Majakovszij szenvedélyes követője, és nem dől be sem az expresszionista, sem pedig a futurista csábításnak; ha volt valami ami közel állt az alkotói attitűdjéhez akkor az a szabadvers volt. Vasárnapra virradóra, amikor a pályatársaimmal a főiskolai bulikról a Rákóczi út irányába tántorogtunk, Schwarz már hajnalhasadás előtt ott állt a bolt ajtajában, és cirkalmas piros és kék betűkkel festegette az új költeményeket úgy is mint, “Okos! Itt jó forintját megbecsülik!” és így tovább. Karinthy Ferenc egy irodalmi interjúban feltette a szerzőnek a legintimebb kérdést, “Mondja, Schwarz, honnan jön magának az ihlet ezekhez a versekhez?” Mire a szerző, “Na ja, írom vers ahogy jön.”

Ami működött Schwarz, az utca költője esetében, nem működik egy komplikált, és alkalmazott irodalmi műfaj, mint a játékfilm-forgatókönyvírás esetében. A szerzőnek nem elég a tekintetét a következő “Okos! Itt jó forintját megbecsülik!” nagyságrendű komplexumon tartani, hanem az egyes felvonások és jelenetek kifejlesztésekor a történetnek mint teljes egésznek, a figurák rendszernek, és egymáshoz való viszonyának a tudatában és ismertetésében kell hogy legyen. Az ennek a lejegyzésével szemben támasztott elvárást régióról régióra a filmkészítést fenntartó gazdasági struktúra szabja meg. Olyan környezetben, ahol a filmkészítés nemcsak a művészi önkifejezés eszköze, hanem gazdasági vállalkozás is, a rizikót minimálizálандó, és a bukást elkerülendő, egzakt és áttekinthető lejegyzési formát diktál a piac. Ott ahol nagyvonalú mecenatúra védi az alkotót, és ami a filmforgatókönyvet megengedően csupán kiindulási alapnak tekinti, amitől inspiráció hatására az alkotó – ami alatt leginkább is a rendező értendő – tetszés szerint elszakadhat, a lejegyzési forma gyakran esetleges. Ebbe az irányba hat a leginkább is európai, különösen kelet-európai, *auteur* alkotói attitűd is, amelyik nem karakter- vagy cselekmény-vezette, hanem tónus- és hangulatfilmekben gondolkodik. Az amúgy is nehezen definiálható érzések és impresziók laza szekvenciájának létrehozásában a vágás során kialakított montázsoknak, utólagos vizuális manipulációnak, többretegű dialógusnak és hangeffektusoknak, valamint a zenének, ill. zenei effektusoknak döntő jelentőségük van. Egyrészt megjósolhatatlan, hogy a fenti, és csak tetszőlegesen felvetett eszközök használatát sugalló ihletek és megérzések mikor és milyen formában bukkannak majd fel az írás, a képfelvétel, a kép- és hangvágás során, másrészt pedig, még ha a filmkészítő akarná is, ezek egyikének sincs kialakult és egyezményes lejegyzési formája, vagy forgatókönyvi megjelenítési hagyománya.

Nemcsak európai, de általános jelenség, hogy a globalizáció dacára meglévő kulturális határok és nyelvi-tudati megosztottság miatt az egyenként szűk egyedi piacok nem tudnak eltartani egy-egy nemzeti filmgyártást. Minthogy az azokban felvetett jelenségekre – egy szűk fogékony rétegen túlmenően – egy széles nemzetközi közönség nem feltétlenül tart igényt, ezért a nemzeti filmkultúrák szinte mindegyike valamilyen fokú állami mecenatúrára szorúl, ami Európa folyamatos politikai és közigazgatási integrálódásával immár kontinentális – vagy az ibero-amerikaiak esetében – transzkontinentális társfinanszírozás szintjére nőtte ki magát.

Míg a tengerentúlon leginkább is csak zsánerfilm létezik, kategóriánként mind a befogadó mind pedig a történetmondó számára egyértelmű konvenciókkal, addig a "tipikus" európai filmekben rendszeresen több stílus keveredik egymással, és amelyen szinte lehetetlen tiszta műfaji kategóriákat számonkérni. Ez utóbbi esetében minden film egy egyedi, a másikkal csak nehezen összevethető alkotói folyamat terméke, amire sem szabály, sem pedig egyeztetett közlési forma nem alkalmazható. Ez vezetett és vezethetett az emlékeimben még ma is elevenen élő budapesti stúdiótanácsuléseken a kuszábbnál

kuszább forgatókönyvek finanszírozása megítélésekor oly gyakran hallott retorikához, hogy "fogalmunk sincs róla hogy ez könyv micsoda, hogy miről szól, vagy hogy mit akar mondani, de mi ismerünk téged, és tudjuk hogy milyen filmeket szoktál csinálni, úgyhogy azt gondoljuk, hogy meg kell kapjad a pénzt rá..." Mindezen sajátos és markáns alkotói magatartást – függetlenül attól hogy ezt az így elkészült filmek igazolták-e vagy sem – az egy-egy adott filmkészítő közösség intézményes védettsége tudta fenntartani. Ugyanezen védettség sajátos mellékterméke az az alkotói cinizmus is, ami szerint a filmkészítő, aki kipróbáltalan, és egyedi darabokkal kísérletezik, nem tartozhat felelősséggel az általa elkészített munka iránt, elvégre is „nem vagyunk mi pékek hogy megegyük amit elrontottunk.”

Nem képezheti vita tárgyát hogy az alkotói indíttatás lehet sokféle. Egy valami azonban kultúrkörtől, piaci mérettől és berendezkedéstől független: ez pedig a néző univerzális befogadói mechanizmusa ami szerkezeti sémákra és sablonokra, "ismerem" és "nem ismerem"-ekre, "értem", illetve "nem értem"-ekre épül. Ha egy adott szövegben, képzőművészeti darabban, zenedarabban, színelőadásban vagy filmben túlsúlyba kerül az "ismerem", vagy "értem" elem, ha nincs új információ vagy fordulat, akkor a közönség viszonylag hamar elunja magát. Ha túl sok benne a "nem ismerem", vagy a "nem értem", akkor a befogadó idővel tanácstalanná válik, és feladja az együttgondolkodást. Ha könyvet tart a kezében, akkor előrelapoz egy pár oldalt, ha videót néz "gyors előre" állásba kapcsol a távkapcsolóval a következő jelenetig, ha televíziós programot néz, akkor feláll a kanapéről, kimegy a konyhába, és kipattint egy üveg sört, ha pedig moziban vagy kiállításon van, egyszerűen kimegy az előadóteremből, és ügyel rá, hogy a szerzőket, ha egyáltalán volt valami korábbi indíttatása megjegyezni a nevüket, a jövőben gondosan elkerülje. Vagyis mégiscsak van egy, a sokféle alkotói mechanizmus feletti egyesítő rendszer, amelyik a befogadó igényéből indul ki. A befogadó képlékeny, megértő és rugalmas, de az őt érő információ befogadása, feldolgozása és megemésztése mechanizmusának megvannak a maga határai. Ennek figyelembevételével vannak a történetmondásnak ha nem is merev szabályai, de a működésének elvei és határai, és a benne meglévő elemek nem kombinálhatók, vagy cserélhetők fel egy matematikai hatvány mentén. Mint ahogy a konyhaművészetben sem megy minden íz minden mással, némelyek kombinációja kellemes érzeteket kelt a befogadóban, mások kellemetlent, vagy megint mások hányingert és öklendezést, ugyanígy a történetmondásnak is vannak tradíciói, és a megannyi variációs lehetőség dacára is, határai. A felfedezés nem új, hanem az emberi történetmondással magával egyidős. Az az alkotó, filmes történetmondó – a mi esetünkben a játékfilm-forgatókönyvíró – aki az egyediség kétséges retorikája mögé rejtőzve mindezt elutasítja, az rövid idő alatt légüres térben találja magát.

A kódírás, a bekódolás folyamatának elsajátítása és megtanulása az alkotó részéről hosszú, van hogy többévtizedes folyamat, és polihisztornak kell annak a filmkészítőnek lennie aki folyamatosan akar a közönséghez „filmül” beszélni. Ehhez képest a dekódolás folyamata elemi élettapasztalatok alapján elvégezhető. A közönség minden neveltlensége, kultúrátatlansága, és szakmai képzetlensége dacára is mindig hibátlanul felismeri, hogy min kell nevetnie és hogy min kell sírnia, és tévedhetetlenül azonosul a hozzá hasonló vagy a nálánál is elesettebb, és együttérzésre szoruló hősökkel. Márpedig ha a befogadásnak vannak törvényszerűségei, akkor a filmes kommunikációnak, és minden ahhoz vezető eszköznek is kell hogy legyen egyértelmű, és tanítható rendszere. Vagyis a filmes történetmondás, és az annak a részét képező praktikus lejegyzési gyakorlat, a játékfilm-forgatókönyvírás, is rendszerezhető, és az ismeret és gyakorlat átadható, és az arra nyitott hallgatóban akár a készség szintjére is fejleszthető.

A gazdasági szempont mellett eme felismerés is az egyik motiválója annak az áramlatnak, amelyik a játékfilm-forgatókönyvet nem versként, hanem praktikus, és alkalmazott szakirodalomként kezeli. Ez nem zárja ki szépirodalmi elemek használatát (lásd dialógus), de azokat csak meghatározott helyzetekben, és mennyiségben használja. A film, mint önálló kommunikációs – estenként művészeti – forma létrejötté óta a forgatókönyv az az univerzálisan alkalmazott közbeeső, és kétdimenziós közlési

mód, amivel a író, vagy az író-rendező-producer, az alkotó, az *auteur*, az abban a formában az egyedül és kizárólag az ő fantáziájában létező háromdimenziós víziót a lehető legtöbb elemében, és félreérthetetlenül át tudja adni a szakember olvasók és kreatív társalkotók nemritkán többszázfős csapatának, és amit az elmúlt több mint száz év során minden fogyatékosága ellenére sem tudott eddig még egyetlen más technikai újdonság (videó forgatókönyv, stb.) sem kiváltani.

Mint ahogy filmet is akkor a legjobb eladni, amikor még egy kocka sem forgott le belőle, vagyis amikor a befektető szempontjából az anyagi kockázat még a legkisebb, filmes történetet is a forgatókönyvi állapotában a legkezelhetőbb – és természetesen a legolcsóbb – kiigazítani, átrendezni, és a hibáitól megszabadítani. Természetesen jó könyvből is lehet rossz filmet csinálni, de átgondolatlan, elemzetlen vagy elemezhetetlen forgatókönyvvel produkcióba belevágni recept a bukásra. Ha azonban egy forgatókönyv átgondolt, a cselekménye, az abban megjelenő figurák, az egymáshoz való viszonyuk és cselekedeteik mozgatói többszöresen, és szisztematikusan elemzettek, kitisztítottak, és újraírtak, akkor van valami halvány remény arra nézve, hogy az a munkatársak és közreműködők értő hozzájárulásával majd végeredményképpen egy intelligens film elkészüléséhez vezet. Vagyis az alkotó, az *auteur*, elemi érdeke, hogy olyan játékfilm-forgatókönyvet hozzon létre, ami állandó, és megbízható kontrollt biztosít számára a megfilmesítendő történet felett.

Az állami, kontinentális vagy transzkontinentális mecenatúra mellett mindig is volt, és lesz is független, vagy kereskedelmi filmgyártás, ami tízezreknek, vagy mint a tengerentúlon, százezreknek biztosít önkifejezési, vagy befektetési lehetőséget, vagy csak egyszerűen megélhetést. Az alkotó üzleti partnerei, a megrendelő és a gyártó – lett légyen az stúdió, televíziós társaság, független produkciós cég, vagy investor – valamint a forgalmazó, pontosan tudni akarja, hogy mibe fekteti a tőkéjét. Az elkészülés minden kritikus pillanatát érthetőnek és ellenőrizhetőnek kívánja fenntartani, és garanciákat akar arra nézve, hogy a pénzéért cserébe azt a terméket kapja, amit legjobb tudta szerint megrendelt. Mind a megrendelő, mind pedig a forgalmazó a néző érdeklődését fenntartani tudó cselekményt, azonosítható, és azonosulásra érdemes hősöket, és olyan filmet akar, amelyik megtalálja az útját a közönségéhez, és olyan forgatókönyvet, ami azt hűen és áttekinthetően követni engedi.

De vannak a filmforgatókönyvírás egységes, és egyértelműen értékelhető lejegyzésének további alkalmazási területei is. Minthogy a potenciális gyártók önmaguk képtelenek a kereskedelmi forgalomba bekerülő filmforgatókönyvek mennyiségével megbirkózni, a gyenge könyvek elsöprő többségétől magukat megvédeni, vagy az azok között meglapuló minőségi munkákat kihalászni, ezért létrehoztak egy minőségkereső rendszert, az un. olvasó- közismertebb angolszász szakmai terminussal, *reader*-hálózatot. Ebben a rendszerben a fő-, és mellékállásban foglalkoztatott, a potenciális közönség összetételét hűen tükröző, és minden életkort, képzettséget, vallási és etnikai hovatartozást képviselő hivatásos olvasók hozzávetőlegesen napi 1000 oldalt, 7-8 egészestés filmforgatókönyvet kell elolvassanak, és arról egy gyártóról gyártóra változó tartalmú, és tördelésű formanyomtatványon írásos jelentést készítsenek. Ezek a kérdőívek a cselekmény követhetősége, a szerkezet világossága, a szereplők azonosíthatósága, valamint az adott filmnek a majdani közönségre gyakorolt *appeal*-je felől érdeklődnek. Ebben a szisztémában immár nem csak a tartalomnak, és a szerkezetnek kell áttekinthetőnek lennie, hanem a gyorsolvasás megkönnyítése végett, magának a lejegyzés tördelésének is, sőt, még az alkalmazott betűtípusnak is. A technika követetetlen sebességgel változó világában kőkorszakinak hathat, hogy a XIX. és XX. század fordulóján, a film születésekor, és a 35 mm-es filmszalag létrejöttével egyidőben alkalmazott írógépek Curier betűtípusa is, nemhogy belép majd a története harmadik évszázadába, hanem, immár digitálisan gerjesztett utódjaiban, még egy jódarabig továbbra is jelen lesz. Az pedig további szakmai adalék, hogy az 1900-as évek hajnala óta konzekvensen alkalmazott tördelés és betűtípus alkalmazása vezetett az un. “egy oldal = egy perc” gyakorlatához, és az abból levonható, kritikus jelentőségű finansiális, logisztikai és forgalmazásbeli konzekvenciák hasznosításához.

Hasonlóan a komponáláshoz, szépirodalomhoz, vagy építőművészethez, annak a szerzőnek a forgatókönyve, akiről az első pillantásra kiderül, hogy nem ismeri a szakma nemzetközileg kanonizált, és folyamatosan revidiált lejegyzésbeli ipari sztenderdjét, az első lapok átfutása után automatikusan a szemétkosárban köt ki. Minthogy nem várható el a munkáját nem passzióból, hanem hivatásból ellátó olvasótól, hogy könyvről könyvre megtanulja a szerzők egyedi, ezoterikus és, mint olyan, uniformizálhatatlan lejegyzési sémáit, ezek a filmtervek még elolvasás előtt diszkvalifikálják magukat. Az a magyar szerző vagy producer, aki az országhatárokon túlról is akar, vagy kényszerül finanszírozás után nézni, mind tartalmilag, mind pedig formailag, egy, a hazainál radikálisan másabb alkotói szemléletet is magáévá kell tgyen, és ennek a minden tárgyalás alapját képező filmforgatókönyv összes elemében jelen kell hogy legyen. És még egy: tudatlanság vagy önáltatás az hinni, hogy ez a szigorú kívánalom csak a tengerentúli filmkészítési szisztéma sajátossága. Aki dolgozott, vagy dolgozik a kereskedelmi filmkészítésben résztvevő más nyugati, vagy távolkeleti, és/vagy ausztrál partnerekkel, az maga is megtapasztalta, hogy ez, a forgatókönyvekkel szembeni fokozott és ipari igényű elvárás, már rég átlépte a regionális és kontinentális határokat.

A jelen *A játékfilm-forgatókönyvírás művészete és szakmai fogásai* című doktori pályamunka a fenti komplex kreatív jelenségnek, és szakmai-üzleti kihívásnak megfelelni akaró magyar alkotók közérthetően, magyar nyelven, és eredeti formában való megismertetését tűzi ki célul maga elé. Szándéka szerint nem preferálja sem az egyik, sem pedig a másik megközelítést, azaz sem a vállaltan egyedi, és megismételhetetlen *art house*, vagy a független, *indy* filmkészítést, sem pedig a kereskedelmi rendszert megcélzó szemléletet, sem a lineáris narratív technikát, sem pedig a nem-lineáris, vagy az epizódikus szerkezetet, hanem mindenkor a történet, és a befogadó szempontjait tartja szem előtt, és olyan szakember megközelítéséből kerül ki, aki mind a magyarországi, mind a nyugat európai, a latin amerikai, az ausztrál, de legfőképpen is az egyesült államokbeli rendszereket megtapasztalta, és aki, megfelelő kritikai szemlélettel, a fentiek mindegyikében – passzív vagy aktív alkotóként – folyamatosan jelen van.

A játékfilm-forgatókönyvírás alkalmazott és nehéz műfaj, amiben az egyébként kiváló szépírói íráskészséget bíró, de a filmhez nem értő írók rendszeresen ott buknak el, hogy az általuk irodalmi eszközökkel létrehozott látomások nem, vagy nem könnyen fordíthatók le a film materiális nyelvére. A jelenetek általuk írt elővezetése gyakran spekulatív és mesterkél, a mives dialógusaikat élő ember soha ki nem mondaná, a megálmodott spirituális vízióikat pedig még a legmagasfokúbb technológia sem képes hitelt érdemlően előállítani. A pályamunka amit az olvasó a kezében tart egyben gyakorlati útmutató is az ilyen típusú írói melléfutások elkerülésére.

A jelen munka nem recept kíván lenni, ilyen ugyanis nincsen. Még a legremekebb munkák is a tehetség, ihlet, inspiráció, szakértelem és a szerencse konstellációjának termékei, és mint olyanok, egyediek még akkor is ha mégannyi szakértő is bábáskodik a létrehoztukban. Ami azonban átadható az a befogadó természete és igénye – és kiindulópontnak ez sem kevés.

Budapest – Winston-Salem, Észak-Carolina, 1998-2006



II. Történet, sztori, téma, amiről a film szól és az üzenet

Ahány guru annyi tanács hogy honnan merítsen az író. Van aki azt tanácsolja hogy nincs jobb ihlet mint a napi friss újság, és amiben van igazság. Személy szerint reggelenként csak éppen időm van hogy beleolvassak a négy-öt szekcióba szétszortírozott, és sokszor száz oldalnál is vastagabb helyi napilapba, de egy pár sor után azonban mindig kiderül, hogy egy-egy adott cikkben vagy tudósításban van-e egy forgatókönyv-ígéret vagy sem. Ha nincs, máris lapozok tovább. Más guru más módszert fog javasolni és biztos vagyok benne hogy lesz író aki hasznosnak fogja találni azt is. Én személy szerint azt javasolom, hogy az író, hacsak valami nincs valami más korszakalkotó ihlete, mindig a figurából, és a figura hordozta konfliktusból induljon ki.

Természetesen az önelemzés és a viviszekció is lehet az írói ihlet forrása. Ernest "Papa" Hemingway a 30-as években több glosszát ír a *Esquire* magazinnak az egyik olthatatlan szenvedélyéről, az Atlanti óceáon nagyhalakra való mélyvizi horgászatáról¹. A szerzőt idézve, erről azt mondta, hogy "láttam egy ötvennél több egyedből álló ámbráscetrajt, vagy ahogy mondják, "iskolát", amint egymás nyomában, egy vonalban úsztak a vízen, és egyszer megszignoyoztam egyet, amelyik majdnem tizennyolc méter hosszú volt, de megszökött. Ezt is kihagytam [*Az öreg halász és a tenger* anyagából]. Kihagytam minden történetet amit a halászfaluról tudtam. De a tudásból áll össze a jéghegy víz alatti törzse..."² Ha a mester mondja, nyilván kihagyott mindent amit kihagyhatónak vélt. Evvel együtt nem csak a Nick Adams novellákban, hanem egy sor más írásában merül fel a horgászat témája, és olyan részletességgel és személyességgel, hogy 2000-ben Jack Hemingway és Nick Lyons 308 oldalas könyvvé szerkesztett mindazt, amit a mester a témában megélt, megírt és nyilatkozott, hogy azt már ne is mondjam, hogy 1954-ben, nem másért, hanem éppen *Az öreg halász és a tenger*-ért (*The Old Man and the Sea*) kapott irodalmi Nobel díjat. A túlzott személyesség lehet ugyanakkor zavaró is a közönség egy része számára, mint az agresszív és rámenős rádiós, Howard Stern 1997-es, a saját könyvéből írt, saját magáról szóló, és önmaga által játszott *Intim részek*-je (*Private Parts*). Voltak természetesen akik a saját életükből hiányzó intimitást találták vonzónak benne, mások az őszinteségért és nyíltságáért dícsérték az író, és voltak megint mások, akik a polgárpukkasztást, a merev társadalmi konvenciók felrúgását találták benne elismerésre méltónak. Ahány történet, annyi szerzőből fakadó kummunikációs kényszer eredményezte termék. A túlzott önéletrajziség azonban azt a másik buktatót is magában hordozza, hogy a tényekhez való hűség fogságában a szerzőt elhagyja a szerkesztői ösztöne. Függetlenül hogy a forgatókönyv alapjául szolgáló eredeti események hol, hogyan, és kikkel történtek, a jobb elmondhatóság érdekében, és egy feszesebb drámai szerkezet érdekében, a szerzőnek össze kell vonnia figurákat, eseményeket és helyszíneket.

Bölcsész koromban első és másodikban este 10-től reggel 6-ig egy éjszakai pékségben dolgoztam, filmfőiskolásként, más ideiglenes állások mellett, a Pepita Taxinál dolgoztam át az éjjeleket, először a Prielle Kornélia utcai garázsban, aztán később a volán mellett. Úgy hajnal három és négy között – milliós metropolisz vagy sem – megállt a városban az élet. Mi taxisok drosztokon, vagy egész éjszaka nyitvatartó presszóknak sztorizással ütöttök agyon az időt amíg végül az első hajnalos nővérek, orvosok, pilóták hívni nem kezdték a fuvart. Itt, ezeken a véget érni nem bíró éjszakák során ismerkedtem meg a mai napig feledhetetlen figurákkal, Clarence-el, Masával, és Nápolival, meg a többiekkel, és a fogyni nem akaró történeteikkel, amelyekről pár hét után kiderült, hogy a városi folklór részei. Kisebb-nagyobb átalakításokkal és toldalékokkal ugyan, de nagyjából ugyanaz a féltucat cselekmény járt körbe. Mindegyik főhőse tipusosan egy férfi taxis, – érdekes módon egyetlen történetnek sem volt női pilóta hőse, aminek az oka jóval mélyebben, valahol a konszolidált Kádár-éra

¹ *Hemingway on Fishing* by Ernest Hemingway, Nick Lyons, and foreword by Jack Hemingway

² Sükösd Mihály: *Hemingway világa*; 63-64. oldal. A szerző sajnos sem lábjegyzetben, sem a bibliográfiában nem jelzi a fenti idézet forrását, és minden kutatómunka dacára sem sikerült az eredeti anyag nyomára bukkanjak.

társadalmi képében keresendő – és akit olyan szexepillel áldott, vagy vert meg a sors, hogy kortól, neveltetéstől, felekezettől, társadalmi pozíciótól, és házasságától függetlenül nem volt az a női utas, aki annak ellen tudott volna állni, és ennek megfelelően, a taxuis főhős kalandból kalandba tántorgott. Tény, hogy a mindkét nembeli elesett, elkeseredett, önmagából kivetkőzött, vagy csak az egyszerűen tökrészeg utasok száma, akinek az állapotával vissza lehetett élni, az éjszaka előrehaladtával exponenciálisan szaporodott. Evvel együtt a történetek legjava természetesen merő fantáziálás terméke volt, és az elbeszélő katasztrófális nőhiányáról szólt. Mások csak egyszerűen izléstelenek voltak, de a legjobbak, némi szerkesztéssel persze, nem voltak messze a szubkultúrális irodalmi szinttől. De tele volt a város, és gondolom ma is tele van, a fentiekhez hasonló forrásokkal, mint amilyen Karcsi úr, a Ráczi fürdő főkabinosa, aki hétről hétre újabb epizódokkal bővülve adta elő a Kabinosok Bálja hiteles történetét. A nevezett eseményt a Ráczi fürdő leengedett nagymedencéjében rendezték meg és amihez a rendezők – így a forrás – az Intercontinentál szállóból hozták át a legfinomabb kurvákat. Karcsi úr a farkaskutyája életére is hajlandó volt megesküdni, hogy az általa elmondottak azok minden elemében igazak. De ugyanilyen megismételhetetlen plebejus irodalmi forrás volt Bangó is, aki, mint minden jobb muszlim harcos é brazil futball sztár, csak egy néven ment, és amiről senki, talán még maga Bangó sem tudta megmondani, hogy az elő vagy utónév-e. Bangó nagyanyám udvarosa volt, és aki a magyar ellenállás nagykönyvében iniciais fejezetet kapott; 44-ben vörös csillagot festett a falra, 49-ben meg horogkeresztet. Függetlenül attól hogy egyetlen osztályt sem járt ki, Bangó tele volt találmányokkal, úgy is mint a mocsári- és vizibomba, valamint a cirkuszművészet világában játszódo történetekkel. Történt egyszer, így az egyik, hogy a karmester beleszeretett a kigyóbüvölőbe. De a kigyóbüvölő kevély volt, és nem hogy nem viszonzta a karmester vonzalmát, hanem kategórikusan elutasította azt. Elkeseredésében a karmester bosszút forralt; amikor megint kigyúltak a rivalda fényei, és kigyóbüvölő maga köré tekerte burmai albinó pitont, az andalító helyett a karmester beintette a zenekarnak a roppantó számot. A piton engedelmesskedett, és a közönség szeme láttára, a porond közepén halálra roppantotta a kigyóbüvölőt. Ilyen vagy olyan formában ezek és megannyi más történetek képezték a *Nyuszikák* című filmem gerincét, és ihlette a *Cha-cha-cha* több figuráját és epizódját. És ugyanígy megannyi más, öt földrészén át, és sokszor nem csupán kalandvágából, hanem kényszerűségből megélt epizód vár az emlékeimben rendszerezésre és feldolgozásra.

Aki nevelt gyereket az első kézből tudja, hogy az a szünni nem akaró történetigényével a bánatba tudja kergetni a felnőtt társadalmat. „De már százszor mondtam neked azt a történetet!” „Nem baj, mondd el még egyszer!” „Te jobban tudod már mint én!” „Akkor is, tőled akarom hallani!” És kortól, neveltetéstől, földrajzi széleségtől és hosszúságtól függetlenül mindannyian örök gyerekek vagyunk; történetet akarunk, újat vagy régit, és azt újra és újra, ugyanazt, de ha lehet, időnként valamennyire másként. Mi hajtja a közönséget újabb és újabb történetekre? Egyrészt a hasonlóság, vagy még jobb esetben azonosság felfedezésének igénye, vagyis hogy én, a néző, befogadó, nem vagyok egyedül. Mások is küzdenek hasonló problémákkal, sőt, hozzájuk képest az én helyzetem még csak nem is olyan rossz. Másrészt olyan élmények és élettapasztalatok megszerzése ami a valóságban egyébként nem lenne különösebben kívánatos, vagy olyan élményekben való osztozkodás ami a közönség számára egyébként nem, vagy csak nagyon nehezen lenne hozzáférhető. Harmadrészt az élet védelmében a morális tanulságokra való folyamatos emlékeztetés igénye, és az éberség fenntartása, vagy negyedrészt, a valóságból való időleges kizökkenés iránti vágy.

A téma, amiről a film szól, a cselekmény és az üzenet

Ugyanis jelentős és el nem hanyagolható különbség feszül a fentiek között. A téma az nem az amiről a film szól. Amiről a történet szól az egy általánosabb, szélesebb fogalom mint amilyen tezem azt a Francia és Indián, vagy más néven a Hétéves háború, de a téma a lojalitás (*Az utolsó mohikán* [*The Last of the Mohicans*]). A cselekményt az egymással valamilyen kapcsolatba álló események rendszere adja

ki, mint az adott esteben a csalódott jegyesek vitái, globális hatalmak katonai parancsnokok manőverei, bosszúra váró helyi indián szövetségesek árulása, és azok ellenlábasai ellenhúzásai, valamint a tűzvonalak között élő magányos harcos sajátos etikája diktálta fizikai akciók. Az üzent pedig az az erkölcsi tanúság – ha szerencsés esetben van ilyen – amivel a film végén a történetmondó útrabocsája a közönséget, és amire az még évek múltán is, amikor a cselekmény fordulatait már teljesen elfelejtette is emlékezni fog. Tűnjék akár mennyire is didaktikusnak, de a fentiek felismerését és elkülönítését illetően az Államok-beli felső egyetemi képzésben résztvevő még idősebb diákjaim is állandó gondban vannak, és amely elemeket megállíthatatlanul cserélnék fel egymással. Mindenki másként kezd dolgozni, de a két- vagy ötoldalas vázlat, szinopszis vagy *outline* lefektetésének idejére az írónak világosan, és tévedhetetlenül kell tudnia tisztázni a fenti négy fogalmat. Krízis, vagy az írásban való elbolyongás és elveszés esetén – különösen több cseleménnyel, és csoportos hőssel operálól könyvek második felvonása során – ez az a négyfonatú vezérszál az amihez az író, mint bázishoz, mindig visszatérhet.

- | | |
|---------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1) Miről szól a film? | Szenvedés és remény, szenvedély és gáncs nélküli galantéria |
| 2) Mi a történet témája? | Lovagiasság; |
| 3) Mi a cselekmény? | Nagyhatalmi háborús intrika, szabadságharcosok, menekülte
átutazók és szerelmesek egyéni és csoportos kálváriája; |
| 4) Mi a történet üzenete? | A magányos harcos nemes erénye és szuverenitása minden
áll; (<i>Casablanca</i>). |

Ha nagyon sarkítani akarnám, akkor azt kellene mondjam, hogy ilyen vagy olyan formában, képletesen vagy a maga fizikai mivoltában, minden történet valahol az élet és halál tematikáját dolgozza fel. De annak megfelelően azonban, hogy egy-egy forgatókönyv melyik kategóriába esik, vagy annak függvényében, hogy az adott forgatókönyv melyik közönségrétegnek készül, érdekes módon szinte tipizálható, hogy az milyen témát dolgoz fel. A szélesebb közönségnek szóló, és populárisabb munkák az élet, szerelem, szenvedély és halál tematikáját ölelik fel, a sokkal szűkebb, és intellektuálisabb befogadókörzethez tartozó munkák pedig az emberi méltóság, önbecsülés, feloldozás, kibékülés és megbékülés felé tendálnak.³

³ Ansen Dibell: *Plot*, 79. oldal

III. A zsáner

Pár évvel ezelőtt az Észak-Carolina-i Művészeti Egyetem Filmiskolájában az olasz mestert, a politikai film, úgy is mint zsáner megteremtőjét, és mindmáig egyik legnagyobb mesterét, Francesco Rosit, a *Kihívás (La sfida)*, *Salvatore Giuliano*, *Kezek a város felett (Le mani sulla città)*, *Az igazság pillanata (Il momento della verità)*, *A Mattei ügy (Il caso Mattei)*, *Lucky Luciano*, stb., rendezőjét és író-társíróját láttuk vendégül. Minthogy a *Politikai film* című tantárgyamba felvett témák sorában referenciaként magam is használtam több filmjét, nem csak végigkalkuláltam a vendéget a maga nemében egyedülálló professzionális épületegyüttesben, hanem több, vele rendezett ankéntot is vezettem. Amikor a *Kezek a város felett* című filmjéről faggattam, hogy az általa művelt filmek műfaját az afelől viszonylag kevésbé tájékozott hallgatósággal jobban megismertessem, felvettem, hogy „maestro, a saját megítélése szerint ön melyik kategóriába sorolná az említett filmjét? Dráma?” Rosi megvonta a vállát, „no, no, ez nem hagyományos értelemben vett dráma.” „Akkor mi?” kérdeztem, „*suspense*, elvégre is kriminális tevékenységről, bűnről és korrupcióról szól.” Rosi mérlegelte a felkinált opciót, de ezt is elvetette. Hogy rövidre fogjam az üldözést, felkináltam a legdidaktikusabb lehetőséget. „Akkor mi, csak nem *political cinema*?” és kikacsintottam a hallgatóimra. Őszinte meglepetésemre azonban Rosi ezt is elvetette. „Hát akkor mi?” kérdeztem, de most már egyre zavartabban, merthogy a hallgatóim egyre hangosabban kezdtek röhögni azon, hogy minden kísérlet dacára folyamatosan visszapattanok az elutasítás faláról. Rosi elgondolkodott majd kisvártatva így kategorizálta a filmjét, „sai, é un filmينو...”, „tudod, csak egy olyan kis filmecske...” Az hogy Rosi, a műfaj egyik alapítója nem volt hajlandó a saját iskolateremtő filmjét a saját zsánerébe tartozónak kategorizálni, az önmagáért beszél. Ebben az értelemben Rosi, és megannyi európai társa a *filmينو* alatt azt érti, hogy minden egyes alkotás a maga alanyi jogán az ami, vagyis egyedüli, megismételhetetlen, és mint olyan, kategorizálhatalan.

Kevés olyan idea van a forgatókönyvírás területén ami a tengeren innen és a tengeren túl tevénykedőket jobban megosztaná mint a zsáner koncepciója. Sok szerző két, maximum három zsánert hajlandó elismerni és azonosítani, úgy is mint a dráma, a komédia és melodráma valamint – megengedően – ezek limitált altípusait, úgy is mint *társadalmi dráma*, *politikai dráma*, tragikomédia és így tovább. A New York-i szinpadai és filmíró, filmrendező és filmoktató James Ryan a *Screenwriting from the Heart*⁴ című munkájában mindössze négyet: tragédiát, vígjátékot, melodramát és farce/szatírárt valamint ezek kombinációját különbözteti meg. Marcia Landy, a Pennsylvania-i Pittsburgh egyeteme angol irodalom- és filmszakos tanára az 1930 és 1960 közötti angol filmtermést véve alapul 8, egymástól markánsan megkülönböztethető brit filmzsánert különböztet meg, úgy is mint a történelmi film, háborús- és kémfilm, női témájú film, tragikus melodráma, családi melodráma, komédia, horror és tudományos-fantasztikus, valamint a szociális problémákat tárgyaló film.⁵ Daniel López *Films by Genre*⁶ című a maga nemében páratlan munkájában 775 filmműfajt definiál. Ebbéli tejesítményéből az sem vesz le semmit, hogy a fenti 775 főműfaj és alkatgóriáik egy jeletős része a felnőtt film biznisz világából vétetik kölcsön. Az igazság valószínűleg a 2 és a 775 között van valahol.

A maga formájában megismételhetetlen egyediségben hívó szerző jogosan vetheti fel a kérdést hogy van-e egyáltalán szükség a zsánerre mint olyanra? Ha neki nincs is, de a közönségnek feltétlenül igen. A zsánerre való egyérdelmű utalás segít a befogadót eligazodni arra nézve hogy nyitott-e a felkinált töténeken felvonuló figurákra, celekményre és tónusra és hangulatra vagy sem. Minden adott műfaj kijelöli azokat a magatartásbeli és cselekményvezetésbeli sémákat amelyek mentén a szereplők cselekedni fognak. Mint sok minden más, ez is vegyes áldás: egyrészt megköti az alkotó kezét, mert az adott műfaj konvenciói meglehetősen beszűkítik a történet egészének hangulatát, valamint a figurák és a cselekmény fordulatai határát, ugyanakkor könnyebbé teszi a közönség életét: a dolgok egy

⁴ James Ryan: *Screenwriting from the Heart; The Technique of the Character-driven Screenplay*; 39 oldal

⁵ Marcia Landy: *British Genres*

⁶ Daniel López: *Films by Genre*

kiszámítható rend mentén, limitált, és egyezményes eszközök használatával alakulnak. Minden behatároltság dacára azonban a történetmodó helyzete mégsem reménytelen. Egyrészt, mert az adott műfaj konvenciói az élet alakulásával, vagy sokszor az előtt járva, állandóan és folyamatosan változnak, másrészt, mert a közönség egy jelentős részében mindig van tolerancia az adott műfaj megújítására, és kibővítésére irányuló kísérletekkel szemben, harmadrészt, mert az alkotó mindig ötvözhet két vagy több műfajt. Az utóbbi estében a történetmondó tudatában kell legyen azonban, hogy melyik műfaj kompatibilis melyikkel, melyek egészítik ki egymást, és melyek azok amelyek soha nem alkotnak elegyet. Szerencsétlen választások könnyen paródiába fordíthatják a legőszintébb szerzői szándékot is, mint ahogy az a Michael Tolkin írta és Robert Altman rendezte 1992-es *A játékos*-a (*The Player*) nyitó epizódjában történik; az egyik filmíró „politikai-médium-krimi-vígjátékot” kíván egy *pitch* – rövid szóbeli üzleti ajánlat – során Griffin Mill stúdiófőnöknek elsózni, ráadásul olyat „aminek ezen felül szíve is van, nem úgy, mondjuk mintha a *Ghost* találkozna *A mandzsúriai jelölt*-tel”.⁷

Nincs arisztokratikus vagy másodosztályú zsáner, hanem csak sikerült, kevésbé sikerült, vagy sikerületlen film. Szándékosan kerülöm a “jó” vagy “rossz”, “sikeres” vagy “nemsikeres” terminológiát lévén, hogy a jó vagy rossz gyakran szubjektív megítélés és egyéni izlés tárgya, egy-egy film sikere

⁷ Maga az epizódtöredék így hangzik eredetiben:

GRIFFIN MILL

What's your pitch?

WRITER

Does political scare you?

GRIFFIN MILL

Political doesn't scare me. Radical political scares me. Political political scares me.

WRITER

This is politely politically radical, but it's funny.

GRIFFIN MILL

It's a funny political thing.

WRITER

And it's a thriller, too, all at once.

GRIFFIN MILL

What's the story? I want Bruce Willis. I can talk to him.

WRITER

It's a story about a bad-guy senator. He's traveling around the country on the country's dime, like Sununu did.

GRIFFIN MILL

It's a cynical, political thriller comedy...

WRITER

...But it's got heart in the right spot. Anyway, he has an accident. And he becomes clairvoyant, like a psychic.

GRIFFIN MILL

So it's a psychic political thriller comedy with a heart.

WRITER

With a heart, not unlike *Ghost* meets *Manchurian Candidate*.

GRIFFIN MILL

Go on, I'm listening...

vagy sikertelensége pedig nincs mindig kapcsolatban a munka szakmai értékeivel, hanem lehet politikai és/vagy gazdasági döntés és manipuláció következménye.

⁸Azonos zsánerbe tartozók azok a filmek, amelyek tematikájukat illetően, hangulatukban, cselekményük természeténél fogva, a benne szereplő helyszínek és figurák, valamint azok képi és hangai interpretációja tekintetében egyértelmű azonosságok ismerhetők fel. A fenti hasonlóságok vagy azonosságoknak köszönhetően a közönség számára nagy megkönnyebülés jelent, hogy dacára annak, hogy minden történet más és más, mégis otthonosan érzi magát, és minden talány ellenére is valahonnan már ismerni véli a felbukkanó figurákat, attitűdjeiket és a cselekmény lehetséges fordulatait. A közönség azért néz meg egy-egy adott műfajba tartozó filmet mert érzelmileg, intellektuálisan vagy spirituálisan szüksége van valamire, és tudja hogy nagyjából mit fog kapni. Ennek megfelelően, a filmes történetmondó, lett legyen az író, rendező, operatőr, vágó vagy zeneszerző, tisztában kell hogy legyen mind a közönség igényeivel, mind pedig az adott zsáner hagyományaival, ugyanakkor a saját kreatív tehetségére támaszkodva mégis egyedi, emlékeztető, és az adott kategórián belül minden más munkától világosan megkülönböztethető filmet kell létrehozni.

A zsáner fogalmát ellenzők jó ha emlékeznek rá, hogy az nem a filmmel került be a köztudatba, azt a társművészetek már évszázadokkal a film megjelenése előtt alkalmazták, és közülük nem egy túllépve az irodalom, vagy a képzőművészet határait otthonosan telepedett meg a hetedik művészetben is. Álljon itt például a reneszánsz festészet rendszerint két férfibarátot ábrázoló barátságportré zsánere párhuzamban a film *buddy-buddy* műfajával, a XIX. századi olasz irodalmi verizmusa Visconti 1948-as *Reng a föld-jében (La terra trema)* ábrázolt kietlen realizmusával, vagy a német *Armeleuterkunst* Friedrich Wilhelm Murnau 1924-es *Az utolsó ember-ével (Der letzte Mann)*.

A zsáner, hacsak nem marginális alkategóriát képvisel, univerzális problémára, kétségekre és lelki vagy intellektuális szükségekre apellálva ad univerzális választ. Ez az univerzalitás tette lehetővé hogy egy, az angolt ugyancsak törve – ha egyáltalán – beszélő olasz filmkészítő, Sergio Leone, definiálja újra a markánsan ósamerikai zsánert a westernnt, és így rendezett egy tőzsgyökeresen New York-i író-rendező Bergmannál is bergmanibb személyes drámát (Woody Allen: *Belső [Interiors]*), vagy egy finn fiatalember, Renny Harlin, a legtengerentúlabb kaland- vagy *suspense* filmet, mint amilyen a *Függő játszma (Cliffhanger)* és a *A Kincses sziget kalózzai (Cutthroat Island)*.⁹

A zsánerben való gondolkodás kialakulásának kedvezett egy másik, ugyancsak praktikus körülmény, és elsősorban azokon a piacokon, ahol a filmkészítés nem a kézműves, hanem az ipari termelés hagyományait követte. Történelmileg az Államokban, Indiában vagy Kínában a nagy stúdiók hatalmas mennyiségben készítettek nagy költségigényű filmeket, óriási és homogén közönségeknek, ellentétben – a német és szovjet piacot leszámítva – az európai mikroközösségekkel. Hogy a költségvetési rizikót alacsony szinten tartsák, a stúdiók és a producerek olyan formulákat kezdtek preferálni amelyek egyszer már sikeresnek bizonyultak és amelyek a legszélesebb közönség tetszésével találkoztak. Más szóval, a legkisebb közös többszörös elve kezdte dominálni a stúdiók, és az ebben a rendszerben operáló alkotók gondolkodásmódját. Ez vezetett a gengszter, a horror, a detektív vagy háborús stb. filmek és a musical viszonylag korai kialakuláshoz, igaz, ez utóbbira egészen a hangosfilm megjelenéséig várni kellett. Az élet alakulásával, a közönség izlése, és így a piac kifinomulása dacára egy sor műfaj, mint a fentebb már említett horror, vagy háborús film megmaradt, mások, mint a gengszter film, átlakáltak (lásd *A keresztapa [The Godfather]*), és megint mások idővel eltűntek, és helyükre számos új lépett. Evvel együtt van nem egy, mint például a *film noir (Szigorúan bizalmas*

⁸ Ira Konigsberg: *The Complete Film Dictionary*, 143. oldal

⁹ Renny Harlin, akkor még Lauri Harjolaként a *Megfelelő ember kényes feladatra* rendező asszisztense volt, és aki a forgatás vége előtt egy héttel elkéredzkedett hogy engedném-e el, van ugyan is valami amerikai buli amit szeretne nem kihagyni; nem szívesen de elengedtem. A többi meg, ahogy mondják, történelem.

[*L.A. Confidential*], *Szemtől szembe* [*Heat*], *A halál záloga* [*Collateral*], stb.), amelyek a hivatalos megszűnése után is rendszeresen újraéled.

Anélkül hogy a fenti fejezet elején már említett számháborúba belemennék, hadd mutassak be csak mutatónak néhány alapvető, és az Atlanti óceán mindkét felén elismert zsánert. Ezeket első lépésben két alkategóriába bontom, nem-fikciós és fikciós filmekre.

A nemfikciós film és alfajai

A **dokumentumfilm** a valóság tényeivel operál, jelenségekkel, emberek tevékenységével, gondolkodásmódjával és gondoljaival. A Lumière fivéreknek köszönhetően a műfaj a filmmel, mint kommunikációs formával, egyidős; egészítés formájában Robert F. Flaherty 1922-es *Nanook, az eszkimó-jával* (*Nanook of the North*) nyert polgárjogot. Az a tény azonban, hogy az adott jelenség nem a maga fizikai valóságában és teljességében jelenik meg a befogadó előtt, hanem csak annak leképzett változatában, egyben azt is jelenti, hogy a valóság valamelyest átalakul. Tömörül, átrendeződik, érzelmi tartalommal telítődik, és így tovább, vagyis még a látszólag legobjektívebb dokumentumfilm is magán hordozza a készítői kéznyomát, és mint olyan, bizonyos mértékig szubjektív. A dokumentumfilm lehet néma, mint a *Nanook*, vagy a Walter Ruttmann rendezte *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* [*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*]), hangos, tartalmazhat interjút, hangbemondást, zenét, és az előbbi összes keverékét. A műfaj kiteljesedésével az elemzők egyre több alfajt kezdtek elkülöníteni, úgy is mint, háborús dokumentumfilm – ami különösen a második világháború alatt vált népszerűvé –, lírai dokumentumfilm, riport-dokumentumfilm, kísérleti dokumentumfilm, vagy akár kompilációs dokumentumfilm, amelyik nem tartalmaz eredeti forgatott filmet, hanem archívumokban már meglévő anyagot vág össze egy új tartalom és mondanivaló illusztrációjaképpen, és ami adhatja akár specializált televíziós csatornák fő profilját is, mint amilyen a *History Channel*, *WWII Channel* és így tovább.

A **filmhíradó**, vagy **híradó film**, moziban a fő attrakciónak számító nagyjátékfilmek előtt vetített 10-20 perces, egy vagy több témának szentelt híryanag. Hasonló anyagot már a Lumière fivérek is forgattak, például II. Miklós orosz cár 1896-os koronázásáról, de több egymástól független eseményt egy tízperces tekercsen a Pathé fivérek forgalmaztak először. A nyomtatott híryanaggal ellentétben a híradó élő és életszerű, és minden másnál hitelesebb volt, még akkor is ha – amíg a műfaj szakmai és etikai normái nem kodifikálódtak – kezdetben az alkotók azokat az eseményeket, amelyekre nem nyertek bebocsájtást, vagy előzetesen történtek meg, egyszerűen műteremben, díszletek közt és színészekkel reprodukáltak. Az első hangos filmhíradót 1927-től kezdődően a Fox stúdió kezdte forgalmazni Movietone News címmel, és idővel az ő megközelítésük vált elfogadott ipari sztenderddé. Az egyes epizódokat rövid cím veztetett be, a háttérben zene vagy hangeffektusok szóltak, és ha a meginterjúholt személy nem beszélt közelképben akkor hangbemondás teremtett kontextust az egymástól izolált beállítások és snittek között. A második világháború eseményeiről való tudósítások jelentették a híradófilm fénykorát. Jelentősége a televízió térhódításával fokozatosan csökkent, először a tengerentúlon, ahol már az ötvenes évek a hanyatlás periódusának számítottak, aztán a folyamat az európai kontinensen is bekövetkezett, ami mára a műfaj teljes eltűnéséhez vezetett. Helyét az elektronikus hírközlés vette át az egész földet behálózó műholdakkal, parabolaantennákkal, és telefonkamerákkal, amelyek az olimpiai megnyitótól az afgán fronteseményeken keresztül a kaliforniai autós üldözésekig mindent, és mindehonnán élőben képesek sugározni a föld minden lakójának.

A **propaganda film** a dokumentumfilmhez hasonlóan a valóság tényeivel operál, de az előbbivel szemben nem objektivitásra törekszik, hanem a közönséget egy nagyon is egyéni, és specifikus szemszög, vagy politikai nézet igazáról, vagy méginkább kizárólagos igazáról akar meggyőzni. A tömörítés, és a jobb hatásfok érdekében a propagandafilm gyakran él a hangbemondással, mint

technikai eszközzel, amikor is egy narrátor – látszólag objektív és hiteles hangon és tónusban, de meggyőző erővel – elsősorban az érzelmekre, és nem a tudatra hatva, egyértelmű és egyszerű formában verbalizálja a közönség számára azt, amit annak éreznie és hinnie kell. Függetlenül attól, hogy a műfaj nem tartalmaz semmi szórakoztató elemet, nincs az a politikai berendezkedés amelyik kritikus időszakban ne folyamodott volna a műfaj kínálta lehetőségeihez, és ne appellált volna a nemzeti méltóságra vagy büszkeségre.

Még az adott műfajon belül is saját kategóriát képvisel Leni Riefenstahl két filmje, az 1934-es *Az akarat diadala* (*Triumph des Willens*), és az 1936-os *Olimpia*. Mindkét film a náci rezsim ideológiája, és személy szerint a birodalmi kancellár és pártvezér, Adolf Hitler istenként való, és gátlásoktól mentes dicsőítését szolgálja. Legyen bár mindkét film a józan észet sértő inzultus, de teszi mindezt a képi esztétikum, a szerkesztés, és a vágás olyan szintű kifinomultságával és hatékonyságával, amire előtte és utána ritkán, ha egyáltalán, akadt példa.

A második világháború alatt az Államokban a kormány, és kijelölt szerve, a Committee of Public Information sikeresen mozgósította Hollywoodot, ahol a legprolifikusabb írók, rendezők és operatőrök álltak nemegyszer a szó szoros értelmében csatasorba, és készítettek mívesebbnél mívesebb mozgósító filmeket, mint Frank Capra és Anatole Litvak 1942 és 45 közötti sorozata, a *Miért harcolunk?* (*Why We Fight?*), John Ford 1942-es harcfrontbeli munkája, a *Midway-i csata* (*The Battle of Midway*), vagy John Hustonnak a háború – akkor még ő sem tudta hogy – legutolsó évében forgatott *A San Pietro-i csatá-já* (*The Battle of San Pietro*).

Külön, és köztes kategóriát képviselnek azok a filmek, amelyek formájukat tekintve ugyan játékfilmek, de a legdirektebb propagandisztikus és mozgósító célokat szolgálnak. A második világháború és a hidegháború évei alatt a szovjet rezsim filmtermésének a legnagyobb részét ezek, az ideológiával az elviselhetetlenségig túllátott, és filmnek is alig nevezhető, 35 milliméteres celluloid brosúrák tették ki. Igaz, a másik fél is kitett magáért. A vietnami háború eszkalálásának, és a kiúttalanság növekedte láttán egyre több alkotó, de most a korábbiakkal ellenkező előjellel, fogott kamerát és mozgósított immár a háború ellen. Ilyen volt Hal Ashby 1978-as *Hazajövetel-e* (*Coming home*), Oliver Stone két filmje, az 1986-os *A szakasz-a* (*Platoon*), és az 1989-es *Született július 4-én* (*Born on the Fourth of July*), és ami Ron Kovic szerepében Tom Cruise pályája talán legemlékezetesebb drámai alakítását hozta, valamint, Michael Cimino 1978-as *A szarvasvadásza-a* (*The Deer Hunter*), amit a szovjet és a keleti blokk államok ideológiai vezetése totálisan félreértve, és magára véve, betiltott – a *Zsivágó doktor* óta nem látott bevételhez juttatva így a bécsi mozisokat.

A **dokudráma** eredeti, és megtörtént események dramatizált ujjajátszása. Amikor a film alapjául szolgáló események a valóságban megtörténtek, gyakorlati okokból, vagy már csak az események jellegénél fogva is, kamera nem volt jelen. Ehelyett az alkotók irodalmi dokumentumokra, memoárookra vagy tényirodalomra támaszkodva, más helyszíneken, de az autentikusság minden igényével újrateremtik az egykori eseményeket, amelyeket immár gyakorlott színészek, vagy hiteles civilek keltenek újra élere. Míg az alkotónak a dokumentumfilmben is van lehetősége a tömörítésre – leginkább is a vágás során –, addig a dokudráma már az írás során elvégzi ugyanezt a folyamatot. A jobb elmondhatóság érdekében összevon figurákat és helyszíneket, kihagy a cselekmény szempontjából másodlagos epizódokat vagy figurákat, mindvégig gondosan ügyelve azonban arra, hogy a delikát folyamat során a hitelesség ne sérüljön. Ilyen az 1993-as, és az északír Gerry Conlon *Bizonyítottan ártatlan* (*Proven Innocent*) című memoárjából a szerző, Terry George és a rendező Jim Sheridan filmre írt *Apám nevében-je* (*In the Name of the Father*), amelyik a „Guildford-i négyek” néven elhíresült, és valójában koncepció per kapcsán a brit igazságszolgáltatás rendszerét veszi célba, vagy az 1980-as, Thomas Hauser könyvéből a rendező Costa Gavras, John Nichols és Donald Stewart által filmforgatókönyvé írt, és Costa-Gavras amerikai *debut-jének* számító *Eltűntnek nyilvánítva-ja*

(*Missing*). Ez utóbbi Charles Horman amerikai állampolgárnak a Pinochet-puccs során történő letartóztatása és kivégzése, valamint az ügy eltussolására tett adminisztratív kísérlet felkavaró történetét dolgozza fel. A szerzők már a film nyitó képsoraiban közlik a nézővel, hogy mind az események, mind pedig egyes szereplők nevét megváltoztatták, hogy evvel is „védjék a még élőket, és magát a filmet.” Nem is kalkuláltak rosszul, a film hatalmas vihart kavart, és váltott ki tiltakozást a politikai spektrum mindkét végén. A baloldal konspirációval és cinizmussal vádolta a Nixon adminisztrációt az 1973-as chilei katonai puccsban állítólag vitt, de mindvégig tagadott szerepéért, a jobboldal pedig az Allende-féle baloldali hatalomátvételi kísérlet – különösen a hidegháború kellős közepén jelentette – globális veszélyeire hívta fel ismételten a figyelmet.

A *cinema vérité*, vagy a valóság-hű film, köztes kategória; nem tisztán dokumentumfilm, de nem is klasszikus értelemben játékfilm, hanem a kettő valamilyen keveréke. A benne alkalmazott módszer lényege, hogy egy kislétszámú és mobil stáb könnyű kép- és hangfelvételi technikát alkalmazva rugalmasan mozog együtt a bizonyos mértékig kiszámíthatatlan valósággal, valamint, hogy a kamera alkalmazkodik a színészekhez, ellentétben a tradicionális játékfilmes felálláshoz, ahol a színész alkalmazkodik a kamerához. A *cinema vérité* filmekben a szereplők általában nem képzett színészek, hanem tehetséges civilek, akiket nem zavar sem a kamera, sem a stáb jelenléte. A forgatókönyv rendszerint nem tartalmaz előre megírt dialógust, és a helyszín és a helyzet is csak lazán rögzített, vagy ha úgy tetszik, a valóság írja a filmet. A szerzők szerepe gyakran csak a helyzetek létrehozására, és az kiszolgáló logisztika megteremtésére, valamint a vágás során a tömörítésre szorítkozik, a többi az élet terméke (*Jutalomutazás, Filmregény*). Dziga Vertovtól kezdve több európai és tengentúli filmkészítőt is a műfaj megteremtőjének tartanak, így a francia Edgar Morin-t és Jean Rouch-t, és 1961-es filmjüket, a később a Che Guevara expedícióban vitt szerepével híressé-hírhedt Débray főszereplésével forgatott *Egy nyár krónikája*-t (*Cronique d'un été*), az amerikai Richard Leacock-ot, valamint a Boston, Massachusetts-i Federick Wiseman-t és filmjeit¹⁰. A műfajra gyakran alkalmazzák pszeudó-dokumentumfilm valamint a *direct cinema* terminust is. Ez utóbbi módszerei tekintetében sokban egyezik a *cinema vérité*-vel, és talán csak tónusbeli különbség választja el a kettőt egymástól, meg az hogy a *direct cinema* módszerét idővel több játékfilmes rendező is átvette, többek között az amerikai John Cassavetes. A *direct cinema* a 60-as években vált ismertté, és célratoró és könyörtelen tárgyilagosságával szerzett magának közönséget és követőket. Ilyen volt D. A. Pennebaker Bob Dylan-ról készített 1966-os filmje a *Ne nézz vissza* (*Don't Look Back*), de a műfaj nem maradt az ellenkultúra kizárólagos privilégiuma; az ABC tévétársaság egy rendszeresen jelentkező magazinműsort szentelt a műfajnak *Közlekedés* (*Close Up*) címmel.

Az **oktatófilm** elsődleges célja bizonyos témák, tantárgyak vagy szakmák, szakmai kérdések bemutatása, tanórán tanulmányi céllal való levetítése, és a látottak-hallottak közösen, vagy tanár által vezetett szeminárium formájában való összegzése.

Az **útifilm** hazai és külföldi tájak, látványosságok, események és életformák bemutatására specializált műfaj. Kezdetben a híradó, és ha a nagyfilm hossza lehetővé tette, akkor a kettő között, úgy is mint rövidfilm, került vetítésre. A nyugati világban elsősorban az utazási kedvet volt hivatott fokozni, és a túrizmust népszerűsítette, a keleti blokk országaiban, ahol az állampolgárok sokáig még az országon belül is csak útlevéllel, vagy speciális úti engedéllyel közlekedhettek, nem volt ilyen funkciója, hanem más, sokszor propagandisztikus célokat szolgált. A mozitermek helyett egyre inkább a televízió lett az útifilmek fóruma, különösen pedig a kábel- és műholdas televíziózás elterjedésével, és a csatornák szakosodásával, ahol még a legegyszerűbb csatornákban is van vagy feltucat amelyik 24/7-es terítésben kínál útifilmet.

¹⁰ Ira Konigsberg: *The Complete Film Dictionary*, 50. oldal

A **rock dokumentum** vagy koncertfilm, rock zenekarok koncertjének élő közönség jelenlétében való rögzítésével foglalkozik, és a film eszközeivel azt az érzetet kelti, mintha a néző maga is a koncert részese lenne, mint Scorsese 1978-as és a The Band búcsúfellépését megörökítő *Az útszó keringő-je* (*The Last Waltz*), vagy különösen a film révén emlékezetessé maradt *Woodstock*. Legjobb formájában a rock dokumentum több, mint csak az esemény maga, és az azt létrehozó szociális közeg, és ellenkultúrális jelenség kontextusára épülő analízisévé válik, mint amilyen az Albert és David Mayslys és Charlotte Zwerin 1970-es *Adj menedéket-je* (*Gimme Shelter*), ami a Rolling Stones híres-hirhedt 1969-es Altamont-i koncertje eseményén túlmenően az ott lezajlott tragikus incidens elágazásainak komplexebb bemutatására is vállalkozik.

* * *

A fentiekkel ellentétben a fikciós film a képzelet szülte személyeket és eseményeket filmesít meg. Használhat létező helyszíneket, és utalhat megtörtént eseményekre, élő vagy valamikor élt személyekre, egyes konkrét filmek a hitelesség érdekében kelhetnek akár dokumentarista látszatot is, evvel együtt a végtermék leginkább is alkotói kreativitás eredménye, és a valósággal való minden hasonlósága a legtöbb esetben a véletlen terméke. Ami a két kategóriát mindenképpen kettéválasztja az az alkotó szándék; amíg a nemfikciós leginkább is ismeretet akar terjeszteni, addig a fikciós film szórakoztatni akar.

A fikciós film és alfajai

A **filmdráma** a két és félezer éves dokumentált műltra visszatekintő szinpadai elődjéből fejlődött bámulatosan rövid idő alatt minden kétséget kizáróan a legnépszerűbb, és egyben a legszélesebb, és legtöbb alkategóriát magába foglaló filmes műfajjává. Minden, amit nagy konfliktusok és mély érzelmek dominálnak, ami komoly és valódi, az a dráma kategóriába esik. Míg egyes zsánerek részletekben menően meghatározzák a benne megjelenő figurák motivációit, attitűdjét, a helyszínek jellegét, az általános hangulatot, és egyes esetekben még a napszakot is, amelyikben a történet játszódik, a dráma az, amelyik legkevésbé sugallja a sztereotípiát, ami még ha estenként jelen is van, kifinomult és igényes. Az irodalmi adaptációk legnagyobb része a dráma kategóriát gazdagítja. A drámában a főhős mozgásiránya ellentétes a vígjátékéval; míg a drámában a főhős bentről kifelé halad, ki akar törni, és a közösség megpróbálja – rendszerint sikertelenül – visszatartani (lásd *Hamlet*), addig a vígjátékban a főhős be akar törni a közösségbe, de az visszalöki (lásd *Amerikába jöttem* [*Coming to America*]). Csak példaképpen a filmdráma kategória tipikus reprezentánsa Fábri Zoltán 1956-os, és Móra Ferenc regényéből Gyénes István, Szász Péter és a rendező Fábri Zoltán írta *Hannibál tanár úr-ja*, az 1958-as, és Tennessee Williams azonos című színművét James Poe, és a rendező, Richard Brooks által filmre írt *Macska a forró bádogtetőn* (*Cat on the Hot Tin Roof*), a Tatay Sándor könyvéből Makk Károly rendezte 1959-es *Ház a sziklák alatt*, az Edward Albee azonos című szinpadai drámájából Ernst Lehman által filmre adaptált *Nem félünk a farkastól* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*), vagy Volker Schlöndorff 1979-es, és Günter Grass azonos című regényéből a szerző, Jean-Claude Carrière, Frantz Seitz és a rendező által filmre írt *Bádogdob* (*Die Blechtrommel*).

A **melodráma** klasszikus formájában gyakran támszkodik irodalmi alapokra, és a romantika és utódműfajai talaján jön létre, és nem kisebb alkotók mint D. W. Griffith alkotnak még a műfaj korlátain belül is maradandót, hogy csak az 1919-es *Letört bimbók-at* (*Broken Blossoms*), vagy az egy évvel későbbi, a Lotti Blair Parker azonos című szinpadai darabjából adaptált *Út a boldogság felé-t* (*Way Down East*) idézzem. A melodráma a cselekményt, mint olyat, a karakterfejlődés és a mélység fölé helyezi, a benne felvetett morális tét a jó és gonosz közötti harcra redukálódik, és a benne megjelenő

alakok vagy az egyik vagy a másik szélsőséget képviselik. A történetek tipusosan *happy end*-del végződnek, aminek során az erény elnyeri jutalmát, vagy – leginkább is motiválatlan – öngyilkossággal¹¹. A témája rendszerint szokatlan, a cselekményvezetés gyakran mesterkélt és erőltetett, és általában egy pillanat alatt kiderül. A fentiek szinte predesztinálják a melodramát az eszképzizmusra, a valóságtól való menekülésre, és a populáris munkák műfajára. A melodráma egyik intellektuálisabb áramlata hajlamos a szimbolizmusra és a metaforák intenzív használatára, és nem idegen tőle a szürrealizmus sem. Minthogy a melodráma elutasítja a mindennapit, és a szokatlanra összpontosít, ahol az érzelmek helyét az érzelmesség veszi át, és ahol a figurák, hogy úgy mondjam, a szívre hallgatnak és nem az észre, a műfaj hihetősége komoly kétségeket vet fel. A melodráma azonban könnyen megszelídíthető, ha a megannyi, az életnél nagyobb figura között megjelenik egy hétköznapi jelenség, ami egycsapásra hihetővé tudja tenni az egyébként túlzó alapképletet. Meg kell itt jegyezni, hogy lett legyen egy emelkedettebb alkotói magaslatból a melodráma bármennyire is alacsonyabbrendűnek bélyegzett műfaj, mindig is hatatalmas olvasó és nézőtábora volt, és lesz minden bizonnyal a jövőben is. A jelen munkának nem feladata a létező zsánerek közt valamifajta kvalitatív rangsort összállítani. Tény azonban, hogy bizonyos individuális, vagy nagyobb közösségi lét- és tudatformák szomjaznak a melodramát, ami az élet sokak számára kezelhetetlenül összetett és bonyolult összefüggéseit egyetlen mozdulattal egyszerűsíti le a jó és gonosz fogalomkörére. Az eszképzizmus, a valóságtól való menekülés mint zsáner, és alműfajai, úgy is mint a *sitcom*, vagy a latin-amerikai *telenovela*, avval szereznek globális hallgatóságot, hogy megtartva a másság felszíni egzotikumát, a bonyolult történelmi, gazdasági és szociális folyamat eredményeképpen létrejött, és egymástól radikálisan eltérő társadalmi viszonyokat az univerzális trivialitás szintjére tudják redukálni, és az arra fogékony néző számára fajtól, neveltetéstől és földrajzi szélességtől és hosszúságtól függetlenül egységesen átláthatóvá tudják tenni.

Az egészestés **filmvígjáték** 85-95 perc könnyed szórakozást, nevetséges, abszurd vagy meglepő fordulatok kiváltotta kacagást, és *happy end*-et ígér a közönségnek. Könyvtárnyi anyag íródott a drámáról, mint műfajról, de talán jó ha egy pár vékony kötet a vígjátékról, és azok egyike sem adja meg a kulcsot ahhoz, hogy hogyan, és miből lehet vagy kell vígjátékot írni, rendezni, fényképezni, játszani vagy vágni. Az ugyanis, hogy mi nevetséges az relatív. A befogadó részéről ami az egyik nézőnek mulatságos az a másoknak nem, ami az egyiknél még elmegy, az a másik számára már durva. Az alkotó részéről a nézőpont, a kontextus és az időzítés valamint a fentiek gondosan kialakított kombinációja a humor forrása. A komédia lehet fizikai, szituációs, verbális és jellemkomédia, valamint ezek keveréke, mint amilyen Bert Kalmar, Harry Ruby, Arthur Sheekman és Nat Perrin írta (legalább is ők kaptak főcím kreditet), és a négy Marx fivér játszotta, 1933-as *Kacsaleves (Duck Soup)*.

A fizikai vígjátékban általában véve mulatságos mindaz a kellemetlenség ami valaki mással történik meg; ha velem akkor görög dráma. A fizikai komédiának az szab határt amíg az nem okoz szemmel látható fájdalmat. Abban a pillanatban amikor a seggberúgás vagy fejbeverés fáj, vége a mókának, és a néző szégyelli, és rettenetesen kellemetlenül érzi magát. Igaz ez még az olyan extrém, és józan ész fogalma új definícióját kívánó estekben is mint, mint Jeff Tremaine *A vadbarmok támadása (Jackass)*, valamint jelen és várható folytatásai. Ez az egyik oka annak, hogy a képi interpretálás során a fizikai vígjáték igazságot kistotál és a félközeli, gondosan ügyelve arra, hogy a néző ne lássa közelről, hogy az adott figura ellen irányuló fizikai akció sérti-e azt akár a fizikumában, akár a méltóságában. A kistotál és a félközeli intenzív alkalmazásának másik oka magának az alműfajnak a természetében keresendő, ugyanis a fizikai komédiában nem csak az emberi arc, hanem az egész test „beszél”.

¹¹ Ira Konigsberg: *The Complete Film Dictionary*, 208. oldal

¹² Ansen Dibell: *Plot*, 81. oldal

A verbális komédia, minden más mellett, a kontextus kínálta félreérthetőségre, félreértésre, félrevezetésre és meglepő gondolattársításra apellál, mint amilyen a „Call me a taxi!” „Okay, you are a taxi,” vagy közeli magyar variánsa, az «„Arisztíd! Tégy a tűzre!” Mire Tasziló feltette.» Vagy hogy a korábban már említett *Kacsaleves*-ből idézzek, „Addig táncolnék önnel, hölgyem, amíg a tehenek haza nem jönnek; de ha jobban belegondolok, addig táncolnék a tehenekkel amíg kiskegyed haza nem jön.” Az első kettő esetében a válasz ugyan lehet logikus, csak nem a premisszából fakad, és mint olyan, váratlan és meglepő. A harmadik esetben a bumfordi bókolás során a koros, korpulens, ellenben gazdag arajelölt egyenrengűvé, sőt becserélhetővé válik a tehenekkel, ami udvarlásról lévén szó, ellentmond mind a néző személyes tapasztalatának, mind pedig a bevett társadalmi normáknak, és mint olyan meglepő, vagyis nevetésre ingerel. Van a helyzetben egy másik nevetésre ingerlő elem is, ez pedig a kajánság. Az udvarlás tárgyával a természet felemásmódon bánt; míg ugyan a hölgy özvegy és gazdag, vagyis kapható, a nyomorúlt ronda mint a bűn. A politikailag korrekt magatartás azt kívánja minden civilizált egyéntől, hogy ne mondja ki a kellemetlen igazságot, hanem söpörje a szőnyeg alá, és tegyen úgy, mint ha az nem létezne. Ez unalmas és frusztráló, és a kultúremler torking van vele, hogy napról napra erővel kell fegyelmennie magát, nehogy a bevett társadalmi konvenciókat áthágja. Ezzel szemben itt van a Groucho Marx, aki minden íratlan megegyezést felrúgva a hölgy pofájába mondja bele amit mindenki lát és tud, csak nem akar vagy mer kimondani. Ő az aki a néző nevében, de leginkábbis helyette, kajánul rá meri borítani az asztalt egy stupid társadalmi megegyezésre, amivel is hatalmas megkönnyebülést vált ki, mint amint azt a „Wanda vagyok” „Azt látom. Meg öveg is!” egylecsapásos vicc örökéletű karrierje is bizonyítja.

A jellem- vagy karakterkomédiának még a fentieknél is szubtilisabb a forrása, nevezetesen egy adott színész teljes személyisége: a termete, külseje, fizikai adottságai, beszédmódja, hanghordozása, gesztikulációja és így tovább. Tati 1949-es *Kisvárosi ünnep-e (Jour de fête)* szellembélelt póstását, François-t, eljátszhatta volna akárki más arra kvalifikált színész is, de az nem ugyanaz a *Kisvárosi ünnep* lett volna mint az amelyik filmtörténetet csinált, hanem valami egészen más, mint ahogy Buster Keaton, Bourvil, Vittorio Gassman, Louis de Funès, Alberto Sordi, Moster Zero, Robin Williams, Roberto Benigni vagy Woody Allen sem helyettesíthető senki mással. Kellemes helyzetben van az a karaktervígjátékot író forgatókönyvíró aki a szereposztás birtokában ír, mert testre szabhatja a dialógust, helyzetet és fizikai akciót, míg aki *spec scriptet* ír el kell készüljön rá, hogy az általa írtak legnagyobb része a szemétkosárban végzi, és olyan dialógusait helyettesítetik, amelyik az illető karakterkomikus szájában jól hangzik, és olyan szituációkkal, ami csak az illető színész interpretálásában *funny*.

A komédia felsőiskolája a fentiek kombinációja: valaki racionálisan viselkedik egy irracionális helyzetben és viszont, ami jelen van mind a dialógusban, mind az illető fizikai akciójában, mind a személyiségében. Ilyen, csak hogy néhány ismert példát említsek, Woody Allen *Broadway Danny Rose*-a, a Sean Penn Oscarra való jelölését hozó 1999-es *A világ második legjobb gitárosa*, vagy más forgalmazók interpretálásában, *Édes és alantás-a (Sweet and Lowdown)*, Alberto Sordi az 1977-es *Új szörnyetegek (Nuovi mostri) Úgy bánjatok vele mint egy királynővel (Come una regina)* epizódja, Roberto Benigni az *Éjszaka a földön (Night on Earth)* római taxisofőrje, Christopher Walkin 10 perces komikus *farçe*-a, *Az európai (The Continental)*, vagy a tragikusan korán elhunyt amerikai komikus, Chris Farley a *Lelki motivációs vendégelőadó*-ja (*Motivational Speaker*), vagy a Paul McCarty-vel folytatott suta interjúja.

A filmvígjáték a filmmel, mint kifejezési formával, egyidős; már Lumierék maguk is forgattak kis komikus darabokat, pedig őket igazán nem érthette a vád, hogy *funny* fickók lettek volna. Evvel együtt a vígjáték minden kísérlet dacára megmaradt populáris kulturának, és csak kevés alkotónak és

színészek, mint amilyen Stanley Kubrik, Woody Allen, Fellini, Chaplin, Jacques Tati, vagy Peter Sellers, sikerült azt intellektualizálni.

A francia Max Linder, az amerikai Mack Sennett, Harold Loyd, Buster Keaton és az angol-amerikai Charlie Chaplin voltak az első, néma periódus meghatározó figurái, mindegyik megkülönböztetően sajátos, és mással össze nem mérhető profillal. Míg Mack Sennett Keystone filmjei kaotikus világában a gépek veszik át az uralmat, és támadnak rá az élőkre, az utóbbi, csak tetszőlegesen említett, három megjelenésével feltűnik a nevetségeset a humánussal ötvöző hősies bohóc alakja is¹³.

A hangos film eljöttével nemcsak a vígjáték eszköztára szélesedik ki, de az írók tematikus érdeklődése is. Új figurák és társadalmi rétegek és problémák jelennek meg a mozivászonon, ami különösen jellemző a második világháborút követő időszakra. Egy dolog azonban nem változott, a filmekkel szemben támasztott 3 nevetés/perc ipari sztenderd. Az európai hagyományokon felnőve első pillanatra magam is meghökkentem a fenti engesztelhetetlen kíváncsi hallatán, idővel azonban rá kellett jöjjek, hogy azt a filmet, amelyik hosszabb időre magára hagyja a nézőt a közönsége aligha, hanem csak a készítői fognak vígjátéknak tartani. Az az író, amelyik vígjátékírással szánja magát, írja fel egy kutatókartonra, és tűzze fel gombostűvel valahova jól látható helyre a falra, vagy ragassza fel a computer képernyő peremére nehogy elfelejtse: „3 NEVETÉS PER OLDAL!” Hogy a dolog még komplikáltabb legyen, ez nem szorítkozhat egy-egy, a támadás-kontra-rekontra sémát követő háromfenekű szóviccre, de még csak három stratégialig elhelyezett Henny Youngman-kaliberű¹⁴ egysoros poénra sem, hanem – ha azt az adott vígjáték textúrája lehetővé teszi – lehetőleg egy-egy verbális, szituációs és karakterpoén, és oldalról oldalra kiismerhetetlen formula szerinti váltakozásban.

A vígjáték egyik alfaja a **fekete humor**, vagy *black comedy*, amelyik könyörtelen szarkazmusával különbözik a vígjátéktól. Általában abból űz gúnyt amitől az ember legjobban fél, Isten, halál, politikusok és a politika maga. A műfaj egyik ellenállhatatlan de elgondolkodtató, és sokszor több szorongást mint ellazulást kiváltó példája Staley Kubrick 1963-as *Dr. Strangelove*-ja.

A **paródia** egy konkrét filmet, vagy egy műfajt vesz célba, és élcelődik vele, vagy tesz humor és nevetség tárgyává avval, hogy bár hűségesen kopírozza a megcélzott munka formai elemeit, de azt banális, és a műfajtól idegen tartalommal tölti fel. Mel Brooks, többek között az 1974-es *Fényes nyergek*-kel (*Blazing Saddles*), az 1981-es *Világtörténelem, első rész*-el (*History of the world: Part 1*), vagy az 1993-as *Robin Hood, a fuszeklik fejedelme* (*Robin Hood: Men in Tights*) filmjeivel bizonyította, hogy a mestere a műfajnak.

A **filmszatíra** fanyar humort, vagy szarkazmust alkalmaz, hogy egyes társadalmi jelenségeket, vagy politikai trendet kipellegérezzen és nevetségessé tegyen, mint amilyen Morgan Spurlock 2004-es, és még az Akadémia díjára is nevezett *Supersize Me* dokumentumfilmje, amelyik a jóléti életforma egyik bizarr sajátosságát, a túlfogyasztást veszi célba. A film egy huszáros kanyarral megkerüli a gyorsétkezési életforma társadalmi-gazdasági hátterét, és sem nem különösebben meggyőző vagy szellemes; a sikere leginkább is az elnehezedett életformától túlsúlyos amerikai közönség rossz lekiismeretében rejlik.

¹³ Ira Konigsberg: *The Complete Film dictionary*, 59. oldal

¹⁴ Henny Youngman (1906-1998) angol születésű amerikai stand-up komikus aki hosszú karrierje alatt leginkább is az egysorosával, ún. *one-liner*-eivel szerzett magának népszerűséget, úgy is mint “Az orvosom a pénztárcámnál ragadta meg a felöltömet és azt mondta: köhögjön!” “Mindenhova elviszem a feleségemet, de az mindig visszatál”; “Mondtam az orvosomnak hogy két helyen eltörtém a lábam, mire ő azt mondta hogy ne menjek többet egyikre se”; “Egyszer elhatároztam hogy ateista leszek de aztán később feladtam: nincsenek ugyanis ünnepeik”; “Tegnap kint voltam a lóvín és kifogtam egy nagyszerű lovat. Hét másik kellett hogy megverjék! ”. Martin Scorsese *Goodfellas*-a Copacabana epizódjában saját magát alakítva szerepelt.

A *screwball comedy* (*wacky comedy, crazy comedy*), vagy **lökött vígjáték** a nagy világválság idejének terméke, és az eszképzizmus, a realitástól való menekülés iránti vágy szülte, és Howard Hawks 1934-es *A huszadik évszázad*-ja (*Twentieth Century*), és Frank Capra ugyancsak 1934-es *Ez történt egy éjszaká*-ja (*It Happened One Night*) teremtik meg a trendet. A lökött vígjáték hangulata spontán és könnyed, bolond, és a végtelékig irracionális – gyökeres ellentétéként a depresszív fizikai valóság következtében ugyancsak racionális világnak; kedvelt témája a nemek harca, ami a kezdeti antagonizmust követően rendszerint egymás iránti vonzalommá válik¹⁵. A benne megjelenő nőalakok, a maguk korát messze megelőzve, ugyancsak emancipáltak¹⁶, mint amilyen a Katherine Hepburn alakította Susan Vance figurája a másik Howard Hawks rendezte, és 1938-as *Bringing Up Baby*-ben, ami – ki tudja miért – *Párducbébi* címen került be a magyar köztudatban. A lökött vígjáték nem tűnt el teljesen el a palettáról, időről időre felbukkannak filmek a műfajban, mint Jim Carrey és Jack Daniels 1994-es, és a fenti klasszikushoz viszonylag kevésbé mérhető *Dilibogyók*-ja (*Dumb and Dumber*).

Hacsak nem a tiszta szórakoztatás iránti igény vezeti, a filmes történetmondó akkor fordul a **kosztümös film**, mint műfaj felé, ha vagy az adott politikai berendezkedésben nem beszélhet nyíltan, vagy ha olyan erkölcsökről és erényekről akar szólni, amelyek a ma társadalmában már nincsenek meg, kivesztek. A kosztümös film a fikciós filmmel egyidős, és lényege hogy az autentikusság hitelével idéz meg egy kort a maga látványosságával, gondolkodásmódjával és szokásaival. A kosztümös drámának – már csak a fentiek miatt is – mindig volt és lesz hűséges és visszatérő közönsége. Hacsak nem valami éppen divatos plánozási és vágási technikát alkalmaznak az alkotók, a film könnyen válik időtlenné, és bukkan fel újra és újra a másodlagos forgalmazásban. Még ha kamaradráma is, a kosztümös film a szokásosnál is nagyobb kutatómunkát és felkészülést kíván meg az írótól, és a költségvetése is nagyságrendekkel van felette a mai témájú munkáknak.

Az **epikus film**¹⁷ terjedelmes narratív, az antik poézisben eredeztetik, és ami valamilyen formában minden civilizáció szerves része. A hosszadalmas cselekmény az adott közösség identitását meghatározó ütközteket és kalandokat kelti életre, és főszereplője egy nemes jellemű hős, aki a kultúrköre legfontosabb erényeit testesíti meg; vagy a hazát szabadítja meg a rátamadó ellenségtől, vagy pedig egy hosszadalmas és komplikált utazás története. A cselekmény alapját szolgálhatja antik mitosz, vallásos legenda, tradíció, szóhagyomány vagy veretes irodalmi mű. A benne megelevenedő konfliktusok egyetemes erkölcsi jelentőséggel bírnak. A stílus emelkedett, és a megjelenő események nagyszabásúak és látványosak. Az epikus film ez első virágkorát a XX. század 10-es éveitől kezdve Olaszországban éli, és olyan filmek fémjelzik mint az első *Quo vadis?* adaptáció Enrico Guazzoni rendezésében, vagy Fred Niblo 1925-ös *Ben-Hur*-ja (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*). Az epikus film gyakran operál exotikus helyszínekkel és eseményekkel, és alapelrendezésében a cselekmény tipusosan a jellemanalízis és fejlődés fölé helyeződik. A karakterek gyakran a melodráma határát súrolva szélsőségesek, végletesen jók vagy végletesen rosszindulatúak mint David Lean 1957-es *Híd a Kwai folyón* (*Bridge on the River Kwai*), az 1962-es *Arabiai Lawrence* (*Lawrence of Arabia*), és az 1965-ös *Zsivágó doktor* (*Doctor Zhivago*) figurái, vagy William Wyler 1959-es, és immár második *Ben Hur* adaptációjának teljes konstrukciója, vagy J.R.R. Tolkien munkáiból Peter Jackson rendezte és társírta 2001-2003-as *A gyűrűk ura* (*Lord of the Rings*) trilógiája a maga minden elemében.

A **költői realizmus** alatt elsősorban is azok az 1934 és 1940 között készített francia filmek alatt értendők amelyek a realizmust költői finomsággal és emelkedettséggel kezelik és elegyítik, mint Marcel Carné 1938-as *Ködös utak*-ja (*Le quai des brumes*), vagy a műfaj csúcának tekintett, és Jean Renoir rendezte 1937-es *Nagy ábránd*-ja (*La grande illusion*). A műfaj az 1940 júniusi német

¹⁵ Daniel López: *Films by Genre*, 276. oldal

¹⁶ Ira Konigsberg: *The Complete Film Dictionary*, 308. oldal

¹⁷ Ira Konigsberg: *The Complete Film Dictionary*, 103. oldal és Daniel López: *Films by Genre*, 86. oldal

megszállással rövid időre megtorpan ugyan, de nem szünik meg; 1940 és 1944 között 220 francia film készül, köztük 30 a Continental Films égisze alatt és teljesen német finanszírozásban és forgalmazásban¹⁸. Ennek megfelelően a felszabadulást követően a műfaj számtalan filmben minden nehézség nélkül továbbélt, mint René Clément 1946-os *Harc a sinekért*-jében (*La bataille du rail*), és jelen van mind a mai napig nem csak a francia, hanem az egyetemes filmművészetben, hogy találomra csak két extrém példát említsek mint Jim Jarmusch *Florida*, (*a paradicsom*-ja (*Stranger Than Paradise*) vagy a saját filmemet, a *Cha-cha-chá*-t.

A **művészfilm** kifejezést talán tudatt alatt is próbálom kerülni, de lehet hogy csak rossz beidegződésből; az én időmben ez volt az a definiálatlan terminus amit a filmszakmán basáskodók gátlástlanul használtak a többiek felett való politikai és személyes dominanciájuk igazolására, és amivel pillanatok alatt falat tudtak emelni az általuk támogatni kívánt, valamint a nemkívánatos filmkészítők közé. Az igazsághoz tartozik hogy 1989-ben, az akkor alakuló Filmrendezők Céhje, amelyhez való intézményi tartozás a kezdetben egyben a kimondatlan klubtagságot is jelentette, tett egy erőtlén próbálkozást a jelenség definíciójára, de aki az eredményt elolvasta, avval a benyomással távozott, hogy akik azt írták – ki tudja, talán a tartalékos tisztú tudat beszélt belőlük – jobban tisztában voltak a Néphadsereg szolgálati szabályzatával mint a filmművészettel és a művészfilmmel. A saját és elvbarátaik filmjeiken túlmenően művészfilmmek deklaráltak mindent ami, idézem: *fokozott* müggonddal készült. (Lásd a Néphadsereg átiratában és valamelyest szabadon: „különleges esemény fennállásakor a felállított ör *fokozottan* örökösök”).

Én mindenképpen külön kategóriába sorolom azokat a filmeket amelyek a kifejezési- és szólásszabadság hiányában fordultak és fordulnak konspiratív kommunikációhoz, és a cenzúra feje felett a közönséghez való kódolt kommunikációban üzennek egy, az azt dekódolni tudó és akaró közönséghez, valamint azokat, amelyek intellektuális indíttatásból, és természetesen nyúlnak összetett és asszociatív képi és hangú közlésmódhoz. Az első kategóriába tartozó filmek jelentős része a sztálinizmus és poszt sztálinista admisztrációk engesztelhetetlen politikájának sajátos hozadékai, melléktermék amit senki nem akart. A hatalomnak esze ágába nem volt létrehozni egy börtönyt amelyen az alávetettek zavartalanul dialógizálhatnak anélkül, hogy azt a hatalmon lévők a maga teljességében megértenének. Az alkotók is jobban szerettek volna közvetlenül és nyíltan kommunikálni a közönségükkel, de ha már ott volt, éltek vele. Az így kommunikálni kényszerülők a szimbólumok és metaforák bonyolult, egyedi és ezoterikus rendszerét hozták létre hogy avval elsősorban is politikai üzenetet közvetítsenek. A jelenség erraticus természeténél fogva a kódolás és dekódolás során mérhetetlen mennyiségű intellektuális információ elveszett vagy maradt rejve (*Andrej Rubljov*, *Tükör*, *Stalker*, *Nosztalgia*, *Áldozat*), de ott ahol az értelem elhalkult, a képi esztétikum, az alakításbeli intenzitás (lásd az Oleg Jankovszkij alakította gyertya jelenet a *Nosztalgia*-ban), a kép- és hangvágás, az zene, valamint a fenti összes eredőjéből fakadó érzelmek sokat átadtak abból amit a filmes történetmondó, ez idézett esetben Tarkovszkij és íróársai, Koncsalovszkij (*Rubljov*), Alexandr Misarin (*Tükör*), Arkagyij és Borisz Strugatszkij (*Stalker*) és Tonino Guerra (*Nosztalgia*), direkt és verbális módon valahol nem tudtak vagy nem akartak.

Míg a fenti példák egy adott, és jól körülhatárolható kultúrkör értelmiségéhez szóltak, addig a másik művészfilmes csoport üzenete alapvetően existencialista, univerzálisan humánus, és az egész nyugati típusú civilizáción felnevelkedett, vagy az azt értő közönség a befogadója. Ez a csoport is operál szimbólumokkal és metaforákkal, de a közlésmódja nem erőltetetten konspiratív, hanem csak annyira elvont, amennyire az adott filmes történetmondó gondolkodásmódja és személyi ambíciója megkívánja, mint Antonioni *Nagyítás* (*Blow-Up*), vagy Huszárik Zoltán *Elégia* vagy *A piaceré*-je.

¹⁸ Judith Holland Sarnecki: *Beyond Collaboration and Resistance: The Cinema of Occupied France, 1940-44*, Paper Presentation, International Conference on the Arts in Society, 2006

Míg a formulák mentén épülő többi fikciós film megismételhető, és a hatásfoka legalábbis szinten tartható, a művészfilm egyedi ihlet hatására születik, és még a legjobb szándék mellett is csak nehezen megismételhető, ha egyáltalán.

Az **akciófilm** a jellemfejlődés helyett a cselekményre, és azon belül is a gyorsan pergő, és a szemet lekötő speciális effektussokra, üldözéssel, robbanásokkal teli látványosságra teszi a hangsúlyt, és mint olyan, a valóságtól való menekülés egyik formája. A benne megjelenő figurák sekélyesek és sztereotipusosak mint a *Terminátor* filmek, *Kommandó (Commando)*, *Pizkos alku (Raw Deal)*, *Az igazság nevében (Collateral Damage)*, és így tovább. Minthogy a piac az állandó telítettség állapotában van, a készítők a műfaj kiszélesítésével próbálnak újabb és újabb közönséget toborozni. A 2005-ös *Mr. And Mrs. Smith action/comedy/romance/thriller* műfaji megjelöléssel került a tengerentúlon forgalmazásra, ami már csak egy vonásnyira van a bevezetőben említett „politikai-médium-krimi-vígjátéktól aminek szíve van”-tól. De ide tartoznak a *Bond*-filmek is, amelyek, ha nem veszik komolyan magukat, még szórakoztatók is, lásd az 1977-es, Ian Fleming és Christopher Wood írta, valamint Lewis Gilbert rendezte *A kém aki szeretett engem (The Spy Who Loved Me)*.

A **thriller** vagy **krimi** középpontjában rendszerint egy titokzatos bűnügy áll, és a cselemény az a körül kialakuló feszültségre épül. Agatha Christie minden írott és megfilmesített darabja a műfaj meghatározó része. *Public relation* főnökök egy másik britont, Hitchcockot kiáltották ki a műfaj legnagyobbjának, vagy csak szerényen a feszültségteremtés királyának, ami ellen, igaz, maga a mester soha nem tiltakozott. Tény, hogy jószereivel minden munkája e műfaj terméke; olyan filmjei mint a *Hátsó ablak (Rear Window)*, *Szédülés (Vertigo)*, *Észak-északnyugat (North by Northwest)*, vagy a *Pszicho (Psycho)*, a műfaj meghatározó, és mind a mai napig klasszikus darabjai. A krimi univerzális, és valószínűleg a legnézettebb műfaj. Egyik legújabbkori komplikált, több párhuzamos cselekményszálon futtatott pszichologizáló, és az Akadémia díját is elnyerő reprezentánsa Jonathan Demme 1991-es *A birkák hallgatása (Silence of the Lambs)*.

A wesztern mellett talán a **gengszter film** a legamerikaibb termék, amelyik tipusosan a szervezett alvilág egy valódi, vagy fikciós alakjának felemelkedését, és bukását állítja a történet középpontjába. Minden látszólagos egyszerűsége mellett is a gengszter film komplex műfaj, és többirányú lelki igényt elégít ki; egyrészt az agresszóra iránti igényt, másrészt az alantas hős megérdemelt bukásával a néző erkölcsi érzékére apellál. Lévéni akciódús és feszültséggel teli, természetesen kínálozik a filmvászonra, és változnak bár az idők és trendek, a gengszterfilm, mint zsáner, örökölt marad. A korai hangos éra olyan filmekkel teremtett trendet, mint Marvyn LeRoy 1930-as *Kis cézár-ja (Little Caesar)*, vagy Howard Hawks 1932-es, és azóta is több adaptációt is megért *A sebhelyesarcú-ja (Scarface)*, de később nem kisebb klasszikusok, mint Puzo és Coppola *Keresztapa (Godfather)* sorozata, vagy Arthur Penn *Bonnie és Clyde-ja (Bonnie and Clyde)* jelezték a közönség örök érdeklődését a szervezett bűnözés, mint zsáner iránt.

A **detektív filmek** szintén egy bűnügy körül kialakuló feszültségre épülnek, de a krimivel szemben itt a szemzőg ugyancsak speciális; a történet középpontjában egy nyomozó áll, mint a Scotland Yard Sherlock Holms-a, aki lépésről lépésre gönygyölít fel egy bűnesetet. A műfaj népszerűségéhez nagyban hozzájárul a környezet és élethelyzet adta permanens feszültség, az üldözés és üldözöttség érzete, a kaland, és számtalan váratlan csavar és fordulat. Ha a főhős magányos, akkor a film a **private eye**, a **magádetektív film** alkatóriába esik. A magádetektív még a bűnüldözők között is legmagányosabb, lévén hogy őt nem védi semmiféle szervezet vagy felépítmény, csak a saját maga képességire támaszkodhat, és nemritkán nem csak az alvilággal, hanem a bünt főfoglalkozásban üldözőkkel is versenyben, vagy érdekellentétben áll, és azoknál morálisan és/vagy szellemileg mindenképpen magasabb kategóriát képvisel. Ilyen a *A máltai sólyom (The Maltese Falcon)* Bogart

játszotta Sam Spade-je, vagy Jack Nicholson a Polanski *Kinai negyed*-jében (*Chinatown*), Peter Falk *Columbó*-ja, vagy a halkszavú, de kikezdhethetlen logikájú Charlie Chan. A **magádetektív film** megintcsak amerikai zsáner, nemcsak mert a szakma leginkább is itt intézményes, hanem mert ez az a közösség amelyik minden másíknál többre tarja az egyén szuverenitását, és ápolja a magányos hős mitoszát.

A **börtön film** cselekménye, helyszínei és hősei, ahogy azt a kategória már a nevében is jelzi, börtönben játszódnak. Két alkategóriája ismert: az egyik amelyik a büntetésvégrehajtás világát idézi, mint amilyen a Robert Bresson és André Devigny írt, és ez előbbi rendezte 1956-os *Egy halálraitélt megszökött-je*, (*Un condamné à mort s'est échappé*), *A szikla* (*The Rock*), és az *Az alcatrazi madárember* (*The Birdman of the Alcatraz*); a másik amelyik hadifoglytáborban játszódik, és hősei hadifogolyok, az ellenhősei pedig a rabtartóik, úgy is mint David Lean fentebb már említett *Híd a Kwai folyón*-ja. A műfaj további alkategóriája a **szökés-** vagy **menekülés** film, amelyik a fogság és visszatartás valamilyen formájából való szökés és kitörés témáját dolgozza fel. Ilyen John Sturges 1963-as, és mind a mai napig alapműnek számító *A nagy szökés-e* (*The Great Escape*), vagy hogy frisebb példát említsek, az Frank Darabont 1994-es *A remény rabjai*-ja (*The Shawshank Redemption*).

A **film noire** francia neve ellenére születését tekintve német műfaj, és amelyik az emigráció során kelt át az óceánon, és vált izzig-vérig amerikai zsánerré. Elsősorban is azok a 40-es és 50-es években készült, sötét hangulatú és deprimáló filmek értendők alatta, amelyek városi környezetben játszódnak, a hősei dekadens és bukott alakok, akik féllábbal, vagy mindkettővel, a bűn világában leledzenek. A figurák életformája önpusztító, és a filmekben leggyakrabban használt kellék a cigaretta, a tömény alkohol és a revolver. A cselekmény középpontjában rendszerint valami bűnügy áll. A jelenetek leginkább is éjjel játszódnak, amikor is több képi elem láthatatlan mint látható, és a történetek vizuális megjelenítésében éles fények és mély, sötét árnyak váltogatják egymást. A film noir elméleti és hangulati előfutára a német filmi expresszionizmus, mint Wiene 1920-as *Dr. Caligari*-ja (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), vagy Fritz Lang 1922-es *Dr. Mabuse*-je, (*Dr. Mabuse, der Spieler*), és 1931-es *M*-je (*M - Eine Stadt sucht einen Mörder*). A német nemzetiszocializmus a hatalomrajutása pillanatában, dekadensnek, és a német tudattól idegennek deklarálja, és egy mozdulattal betiltja az expresszionizmust, ami természetesen ettől még nem szűnt meg létezni. Legkiválóbb művelői, képzőművészek, írók, rendezők, opertőrök és színészek az újvilágban folytatják azt amit az UFÁ-ban nem volt tovább mód művelni. Az Államokban a fenti tónus szerencsésen párosul a Raymond Chandler és Dashiell Hammett addig leginkább is irodalmi formában ismert detektívregényei hangulatával és figuráival. Az osztrák Fritz Lang, Otto Preminger, és a lengyel-osztrák Billy Wilder, valamint emigrálni kényszerülő kollégáik az elviselhetetlenül nehéz akcentusuk dacára is előbb teszik amerikaivá a műfajt mint váltak volna maguk is hivatalosan amerikai állampolgárrá. Filmjeik, mint Preminger *Laurá*-ja, Wilder *Kétszeres kártérítés-e* (*Double Indemnity*), vagy *Sunset Boulevard*-ja nemcsak az amerikai, de a nemzetközi közönségre is ellenállhatatlan hatást fejtett ki. A fentiek hatása alatt és azokhoz hasonló tónusban készíti 1942-ben Visconti az első saját rendezését, a *Megszállottság*-ot (*Ossessione*), és olyan meggyőző erővel, hogy az azonnal, és örökre be is tiltatják. A II. világháborús időszakot megelőző nihilizmus különösmód felerősíti a *film noir* iránti közönségigényt. Az Államoknak a háborúba való kérértlen belépésével a hazafias témák dominálják a filmvásznat és a közönség tudatát, de a harci események elültével a műfaj újra vizatér, és az iránta való igényt a hidegháborús hangulat még csak tovább fokozza. Az 50-es évek közepére a *film noir* kifulladás ugyan, de nem tűnik el teljesen. Mind a mai napig jönnek létre figyelemreméltó munkák a fenti zsánerben, és leginkább is tengerentúlon, úgy is mint a Curtis Hanson rendezte 1997-es *Szigorúan bizalmas*, vagy a Michael Mann írta és rendezte *Szemtől szembe*, hogy csak néhányat említsek.

A **kémfilm** belső, vagy külföldi ügynök tevénségét, és a velük való harcot választja témául. A kémfilm iránti igényt, vagy az az iránti érdeklődés lanyhulását nagymértékben befolyásolja a

nemzetközi politikai légkör, és ennek megfelelően nem egy kémfilm egyben a politikai film kategóriájába is beilleszthető. A műfaj etalonját Hitchcock 1935-ös *A 39 lépcső-je* (*The 39 Steps*), és a három évvel későbbi *Londoni randevú* (*The Lady Vanishes*) jelenti. A háború éve alatt a náci kékem az amerikai kémfilmek rossz fickói, akiket a háború után a kommunista ügynökök váltanak fel. A műfajban természetesen a keleti blokk is kiveszi a maga részét; itt a nyugati szabotőrök, és a hazai ötödik hadoszlop elleni felderítő munka a cselekmény központi eleme. A zsáneren belül külön osztályt képvisel az Ian Flemming könyveivel indult, és immár az ötödik évtizedébe lépő *James Bond franchise*, és amelyik tematikus, hangvételei és stiláris metamorfózisa hű tükre a világpolitika dinamizmusában beállt változásoknak. De készültek és készülnek kellemetlen érzéseket kavaro belpolitikai témájú kémfilmek is, mint amilyen mint Sydney Pollack 1975-ös *A Keselyű három napja* (*Three Days of the Condor*), vagy akár az általam rendezett és társírt *Megfelelő ember kényes feladataira* is.

Az **üldözései filmekben** egy egyén, vagy egyének egy csoportja utáni hajsza áll a cselekmény középpontjában. A zsáner szinte a film mint kommunikációs médium létrejöttével egyidős, ugyanis vizuálisan minden más művészeti formánál dinamikusabban adja vissza a folyamatban lappangó összes feszültség minden elemét, és az ebbéli képességét a filmhang eljötté és annak technikai kifinomodása még csak tovább fokozott. Elég csak az olvasót olyan közelmúlt kultikus vagy közel kultikus filmekre emlékeztetni, mint az 1971-es *Száguldás a semmibe* (*Vanishing Point*), vagy Spielberg 1974-es *Sugarlandi hajtóvadászata* (*Sugarland Express*). A zsáner érdekes alkategóriája az **üldözései vígjáték** aminek az alapjai már a némafilm időszakában lerakattak, és nem kisebb munkák fémjeleznek, mint Buster Keaton 1926-os *Generális-a* (*The General*), vagy Harold Lloyd *Útolsó a biztonság!-a* (*Safety Last!*), de ugyanígy Mac Sennet és csapata, vagy Chaplin is alkotott mind a mai napig mulattató munkákat a műfajban.

Az **eszképista** vagy a valóságtól elszökni segítő film cselekménye, az abban foglalt figurák, tájak, helyszínek és hangulatok elsősorban is a mindennapi realitás kreálta megannyi gondból és szorongásból hivatott a nézőt másfél-két órára kiemelni. Az eszképista film nem törekszik összetett jellemrajzra; az alakok elnagyoltak, az érzéseik leegyszerűsítettek, ugyanakkor megjelenésükben és lényükben vonzó és attraktívak. Az eszképista film a maga legjobb formájában ellenállhatatlan, és még a divat, az izlés és a trend, amelyik létrehozta, elvonulása után is csábító és hatásos, nemegyszer örökzöld, mint a José Giovanni és Robert Enrico írta, és ez utóbbi rendezte 1967-es *Kalandorok-ja* (*Les Aventuriers*), vagy a Henry De Vere Stacpoole regényéből Douglas Day Stewart által írt, és Randal Kleiser rendezte 1980-as *Kék öböl* (*Blue Lagoon*).

A **western**, vagy a **vadnyugati film** is a filmmel mint műfajjal egyidős, és a XIX. század második felében a protoállamiság állapotában leledző amerikai nyugaton játszódó események és alakok történetét dolgozza fel. Mint olyan – eredetileg legalábbis – maga a legszerveesebb északamerikai mitosz, és aminek, függetlenül attól hogy mennyire hüen tükrözi a valóságot, múlhatlan érdeme van az amerikai identitástudat kialakításában. Központi gondolatai közé tartozik a expanzionizmus, az önmegvalósítás, a központi, és gondoskodó állam tagadása, az egyén méltósága, és sajátos etikai kódexének kultusza, valamint szinte korlátok nélküli szabadsága, ami utóbbi azonban nem tagadja, vagy nélkülözi a mások iránti felelőséget. A fentiek mind egyenként, de különösen meg így együtt, a teljes antitézise a szovjet éra szocialista embertípusa víziójának. Ezért talán nem hat meglepetésnek, hogy az ostrom utáni hivatalos magyar kultúrpolitika szigorú indexen tartotta a zsánert, ami a 80-as évek előtt csak antiwesternként jutott el magyar nézőhöz, mint Martin Ritt 1967-es *Hombre-je*, vagy paródia formájában, mint Oldrich Lipský 1964-es, egyébként kifinomultan szellemes *Limonádé Joe-ja*. Ez utóbbi azonban, a kifigurázni kívánt műfaj a széles közönség által való ismeretének hiányában, üres térbe zuhant, és azon kevesek művészfilmje maradt, akik a magát az alapzsánert a bécsi mozisok jóvoltából már megfelelően ismerték.

A western sarkalatos alakjai, a magányos hős, a sötétlelkű törvényszegő, a talpraesett, cserfes és csinos keleti-parti tanítónő és társaik az archetipus és a szterotípa keverékei; de pontosan ez a keverék-jelleg biztosított, és biztosít a műfajnak, és egyre terebélyesedő alkategóriáinak mind a mai napig tartó alkalmazkodóképiséget. Porter 1903-as *A nagy vonatrablás-a* (*The Great Train Robbery*) rakja le a műfaj filmes változatának az alapjait, és az évtizedek során olyan munkák fémjelzik mint John Ford 1939-es *Hatosfogat-ja* (*Stagecoach*), Zinnemann 1952-es *Délidő-je* (*High Noon*), vagy Geroge Roy Hill 1969-es *Butch Cassidy és a Sundance Kölyök-je* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*).

Minthogy a western alakjai minden amerikaiságuk mellett is alapvetően őstípusok, vadnyugati filmek nem csak az Egyesült Államokban, hanem már meglepően korán Európában és a távolkeleten is készültek. Európában 1907-ben készült western, először Franciaországban, aztán Németországban, majd 1942-ben Olaszországban, és a II. világháborút követően Spanyolországban. 1963-tól kezdve egyértelműen Olaszország lett az eurowestern-készítés műhelye, majd a később spagetti-westernként, és önálló alkategóriaként kezelt műfaj hazája, ahol 1969-re már több százra rúgott az itt készített vadnyugati filmek száma¹⁹. A spagetti western az alakok markánsabb jellemzésével különbözteti meg magát nemzetközi, vagy tengerentúli társaitól mint például a Clint Eastwood alakította Joe, Sergio Leone *A férfi akinek nem volt neve*-sorozat (*The Man with No Name*) első darabja, az *Egy maréknyi dollárért* (*Per un pugno di dollari/A Fistful of Dollars*) figurája az elmaradhatatlan ponchóval, és a szája sarkában örökké ott fityegő, hol égő, de leginkább is kialudt szivarral, vagy a mellékszereplők elmaradhatatlan arzenáljával, ami ebben a formában nemlétező volt és maradt a történelmi hűségre az olasz társainál többet adó amerikai darabokban. Nagy általánosságban elmondható, hogy a spagetti western minden vonatkozásában szélsőségesebb, nagyságrendekkel stilizáltabb, színesebb, nagyobb és több mint a tengerentúli. Western munkák és alkotók globálisan ihlették és ihletik egymást, és a trend kétirányú forgalmat mutat. Ilyen például John Sturges 1960-as *A hét mesterlövész-e* (*The Magnificent Seven*), ami Kurosawa 1954-es *Hét samuráj-ának* (*Shichinin no samurai*) amerikai adaptációja, vagy a fentebb már említett, és a spagetti western történetében fordulópontot jelentő *Egy maréknyi dollárért*, ami ugyancsak egy Kurosawa adaptáció, a japán mester 1961-es *Testőr-ének* (*Yojimbo*) – rádásul engedély nélküli – koppintása.

A **háborús film** fronvonalbeli harci eseményeket, a megszállók elleni szervezett, vagy szervezetlen ellenállást, a háborúnak az egyénre, vagy a hátszóra gyakorolt hatását választja témájaként. Ilyen értelemben a háborús film nem áll távol a propaganda filmtől, lévén hogy az egyének, vagy kisebb-nagyobb közösségek patriotizmusa ugyancsak mozgósító erővel bír. Az árnyaltabb megközelítést választó munkák finoman érzékeltetik, hogy a háborúnak nincs igazi nyertese, hanem csak vesztese, vagy hogy a háború a legjobbat és legrosszabbat hozza ki az egyénből. Mások, mint a James Jones 1962-es önéletrajzi, és az amerikai erőknél a Guadalcanal ellen indított 1943 januári végső ostroma alatt játszó regényéből Terence Malick által írt és rendezett, 1998-as, *Az örület határán-ja* (*The Thin Red Line*), a filozófia szintjére tudja emelni a műfajt. De betölthet a háborús film kulcsszerepet egy adott közösség identitása kialakításában is, mint amilyen D.W. Griffith 1915-ös, és az északamerikai polgárháború történetét feldolgozó filmpozsza, az *Egy nemzet születése* (*The Birth of a Nation*), vagy az 1962-es Carlo Bernari, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Vasco Pratolini és Nanni Loy írta, és ez utóbbi rendezte *Nápoly négy napja* (*Le quattro giornate di Napoli*).

A háborús film is egyike azon számos zsánereknek, amelyek a filmmel, mint művészeti és kommunikációs formával, egyidősek. A háborús irodalom az emberi emlékezettel egyidős, de a film sajátos adottságainál fogva különös módon alkalmas háborús és harci események bemutatására. Daniel López *Film by Genre*-je 37 alkategóriát különböztet meg a zsánereken belül kezdve a háborús kalandfilmtől (*A piszkos tizenkettő* [*The Dirty Dozen*]), az életrajzi háborús filmen (*Lawrence of*

¹⁹ Daniel López: *Films By Genre*, 311. oldal

Arabia, Patton), és a légiháborús filmen keresztül (*Az angliai csata [The Battle of Britain]*, *Szárnyaló bátorság [Twelve O'Clock High]*) a tengeralattjáró filmig, mint amilyen a *Csendben és mélyen fuss (Run Silent, Run Deep)*, *A tengeralattjáró (Das Boot)*²⁰, de amelyik kategorizálásból valami oknál fogva kimaradt a háborúellenes film fogalma, mint amilyen a *A nagy ábránd*, a *Nyugaton a helyzet változatlan (All Quiet On The Western Front)* vagy a *Szakasz*.

A **vallásos film** magától értetődően a hittel, és a hitért való áldozattal foglalkozó témát dolgoz fel. Rendkívül nehéz műfaj, ugyanis materiális eszközökkel kell ábrázoljon nemmateriális, gondolati, és spirituális elveket. A műfaj sajátos ellentmondása hogy míg a vallásos filmek központi alakjai az elveikért, és a meggyőződésükért mindent, még az életüket is feladni kész egyének, addig maga a vállalkozás anyagi természetű, esetenként nem is kis bevétellel és haszonnal. Vallásos filmek a film kezdeti korszakától jelen voltak a filmvászonon, nem egy újabb és újabb feldolgozást élve meg, mint a *Tízparacsolat (The Ten Commandments)*, ami érdekes módon mindkettő ugyanazon rendező munkája, Cecil B. DeMille-é, aki az elsőt 1923-ban Jeanie Macpherson történetéből rendezte, majd 1956-ban, immár három író három regényéből, J. H. Ingraham *Tűzszlop (Pillar of Fire)*, A.E. Southon atya *Sasszárnyon (On Eagle's Wing)*, valamint Dorothy Clarke Wilson *Egyiptom hercege-ből (Prince of Egypt)*. A műfaj rendkívül nyitott és rugalmas az interpretációk és alkategóriák irányába. Így készíthetett Norman Jewison rock musicalt az újszövetség központi témájából, a passióból a 70-es évek Broadway-e stílusában, a *Jesus Christ Superstar*-t, és interpretálhatta szabadon a Bibliát Pier Paolo Pasolini az 1964-es, és világvisszhangot kiváltó *Máté evangéliumá-ban (Il vangelo secondo Matteo)*, amiben Enrigue Irazoqui, egy harcos spanyol kommunista diák keltette életre a Megváltó figuráját, úgy is mint marxista agitátort. A film sajátos érdekessége, hogy a nyíltan és agresszívan kommunista Pasolini Krisztus-interpretációja intelligensen egyezteteti a mind a júdaizmus nagy megújítója ideológiájában, mind pedig az engelsi és marxi tanokban meglévő azonosságokat. Evvel együtt a 60-as évek magyar kultúrpolitikája mégis trójai falovat sejtett az ünnepi alkalomra felkinált film mögött, és diplomatikusan csak az Olasz Filmnapok zárt vetítése limitált közönsége előtti egyszeri vetítést engedélyezett belőle. Marxista-e vagy sem, a szakállas fickó mégiscsak bibliás figura, amit nem ártott az ideológiaig felnövetlen, és még mindig ingatag magyar közönségtől kellő távolságra tartani. Aki ideológiailag megbízható volt jelen lehetett a Puskin mozibeli vetítésen, akinek meg annyira fontos volt, az mehetett Bécsbe. Hogy azt már ne is említsem, hogy a hivatalos ideológiai vezetés az együttműködő egyházat sem kívánta provokálni, úgyhogy ahelyett hogy belement volna abba a vitába hogy Pasolini marxista-e, aki keresztény tanokkal kacérkodik, vagy keresztény, aki a marxizmussal flörtöl – a helyzet belső dinamizmusát a maga mélységében nem értő olasz fél meglepetésére – egyszer és mindekorra jegelte a filmet.

A **katasztrófa filmek** két alcsoportra oszthatók²¹; ez elsőbe esnek a természeti katasztrófa filmek, amelyek központi témája a természet sötét oldalát bemutató, és szélsőséges és jelentős anyagi- és emberáldozattal járó természeti csapások, a másodikba pedig olyan drámai események bemutatása amelyeket emberi mulasztás idéz elő. És bár a mindkét kategória darabjaiban megjelenő figurák igazi természete és bátorsága a krízis során ismerszik meg, a katasztrófa filmek többsége viszonylag kevés figyelmet szentel a szereplők egyéniesítésére, és sokkal inkább a műfaj adta látványos, és meggyőző technikai megoldások maximális kiaknázására törekszik. Érdekes módon, vagy nagyon is magától értetődően, a közönség különösen nagy nemzeti megrázkódtatások idején válik fogékonyvá a katasztrófa filmek iránt²². 1908 és 2003 között 11 film dolgozta fel Pompei utolsó napjait, az i.u. 79. augusztus 24-én nem sokkal déli 12 óra után kezdődő, és az azt követő 24 órán keresztül folyamatosan tartó vulkáni hamu-, sár- és lávakitörések és földrengések okozta természeti csapásokat, valamint a Vezúv-környéki közösségek a fentiek következményeképpen történő pusztulásának történetét. De ugyanígy, az 1906-os

²⁰ Daniel López: *Films By Genre*, 363-375. oldal

²¹ Daniel López: *Films By Genre*, 75-76. oldal

²² Ira Konigsberg: *The Complete Film Dictionary*, 84. oldal

San Franciscó-i földrengés is vagy féltucat változatban került vászonra. Az összes közül talán az 1936-os, és Robert E. Hopkins alapsztorijából Anita Loos írt, és finoman árnyalt *San Francisco* emelkedik ki leginkább. Az MGM film nem kisebb szereplőgárdát szerződtetett, mint Clark Gable, Jaenette MacDonald, Spencer Tracy és Jack Holt, ami már önmagában garancia volt arra, hogy a sztori és a karakterrajz fölébe fog emelkedni a technikai megoldásoknak és speciális effektusoknak. A hatékonyságra pedig a rendező, W. („Woody”) S. Van Dyke személye volt a garancia, aki nem véletlenül szolgált rá a szakmában a „One-Take Woody” vagy az „egy-beállítás-egy-felvétel-Woody” bece- vagy gúnynévre. Nevezett nem pepecskedett a színészi játék mélységeivel, minden úgy volt jó ahogy volt; egy beállítás, egy felvétel, és amit a stúdió a hatékonyság magasiskolájaként értékelt.

A katasztrófafilm, megannyi társához hasonlóan, nem fog eltűnni a filmvászonról amire példa a folyamatosan megjelenő újabb és újabb munkák, mint amilyen John Guillermin és Irwin Allen 1974-es *Pokoli torony*-ja (*Towering Inferno*), vagy a Michael Crichton és Anne-Marie Martin írta, és az operatőrből lett rendező, a holland-amerikai Jan de Bont rendezte 1996-os *Twister*, hogy James Cameron *Titanic*-ját már ne is említsem.

A **horror film** vállaltan ijedtséget, félelmet, szorongást és hideglelést hivatott a nézőre hozni; erőszak és halál a központi témája, valamint az ismeretlentől való félelem, ami lehet az elmebetegségnek egy-egy eltorzult formája, spirituális jelenség, vagy a földöntúlról fenyegető veszedelem²³. Az érzelmekre és ösztökre ható megrázó élmény, és az adrenalinszint felszökésére való igény normális, és az emberrel, mint ragadozó, és a külső fenyegetésnek és életveszélynek természetesen és folyamatosan kietett lényel egy. Ugyanakkor a horror film keltette minden szorongás időleges, a néző mindvégig védett helyzetben marad, és a fenyegető veszély elmúlása katartikus élményt és megtisztulást eredményez. A horrornak lehet pozitív, vagy oktató-nevelő felhangja avval, hogy felhívja például a figyelmet az ember által létrehozott nukleáris kataklizma reális veszélyére és potenciális következményeire. A műfajt olyan kezdeti kísérletek alapozzák meg mint Robert Wiene a német expresszionizmus talaján létrejött *Dr. Caligari*-ja, vagy Friedrich Wilhelm Murnau 1922-es *Nosferatu*-ja (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*), és olyan örökzöldek népesítik be mint Frankenstein. Az ez utóbbiról szóló megannyi változat és *remake* közül az etalont a Mary Shelley regényéből szinpadai és egyéb adaptációk után a budapesti születésű Francis Edward Faragoh, Garrett Fort, Rober Florey és John Russell által filmforgatókönyvvé írt, és James Whale által 1931-ben rendezett *Frakenstein* jelenti, és amely témából 1910 és 2004 között 102 (!) további változat készül. Közülük sok az eredeti, Mary Shelby regényére támaszkodva, mások csak a már létező karaktereket – beleértve a Boris Karloff által életrekeltett Szörny, vagy később a már csak Karloff néven közismertté vált figurát – kreálják újjá, és exponálták újabb és újabb helyzetekbe és korokba.

A horror is egyike azon műfajoknak amelyek egyek a filmmel; jelen volt a film születésekor, és folyamatosan újul meg, amire a folyamatosan születő újabb horror filmek, és a *sequel*-ként folytatódók vagy *remake* formájában újraeledő filmek jelentik a példát, mint Hitchcock 1960 *Pszichó*-ja és folytatásai, a William Friedkin rendezte 1973-as *Az ördögűző*-je (*The Exocist*) és folytatásai, vagy a Ridley Scott rendezte 1979-es *Nyolcadik utas: a Halál* (*Alien*) és az azt követő *franchise*.

A **musical** vagy **musical comedy** központi eleme a dal és tánc, és mint zsáner a hangosfilmmel egyidős; az első film amelyik – legalábbis részben – megszólalt az maga is zenés film, az 1927-es *A jazz énekes* (*The Jazz Singer*). Mielőtt vászonra került volna, a műfaj szinpadai változata vaudeville, zenés vígjáték, zenés szinpadai játék vagy operettként már addig is hosszú múltra tekinthetett vissza, és ami Broadway-i formájában még a zenés műfajon belül is önálló kategóriát képviselt. Maga a zenés film műfaja több evolúciós fázison ment keresztül míg a mai formáját elérte. A kezdetben kis zenés

²³ Ira Konigsberg: *The Complete Film Dictionary*, 159-160. oldal

betétek szakították meg a cselekményt, majd absztrakt dal- és tánckompozíciók, amelyek idővel komplikált, és a bravúr szintjén művelt táncszámokká nőttek ki magukat, mígnem a négy elem – cselekmény, ének, zene és tánc – egy egymásra épülő, és egymást kiegészítő egységes egészzé vált. A műfaj osztódással és specializálódással szaporodott; idővel megkülönböztetődtek kategóriák úgy is mint az operett típusú dalos musical, amit legjobban talán Jeanette MacDonald-Nelson Eddy darabok fémjeleztek, tánc musical, mint a Fred Astaire-Ginger Rogers kettős filmjei, vagy a kettő kombinációja, úgy is mint zenés-táncos fimmusical, mint Vincent Minelli és Gene Kelly 1951-es, és mindmáig etalonnak tekintett *Egy amerikai Párizsban*-ja (*An American in Paris*). Ezen felül a filmek lehettek színpadi musical-ek filmváltozatai, vagy eredeti, eleve filmre írt musical-ek²⁴.

Egyrészt a hangrögzítés másrészt a film hangvisszaadás technikájának tökéletesedése hatalmas lökést adott nemcsak a zsánernek, de az alkotóknak és a stúdióknak is, akik pénzt, élőerőt és harcianyagot nem kímélve korábban soha nem látott és hallott világot hoztak létre. A Metro-Goldwyn-Mayer stúdió volt az, amelyik a legtöbb fantáziát, és a legnagyobb üzletet látta a műfajban; az 1929-es, és első egészestés filmmusicaljét, a *The Broadway Melody*-t követően a dominanciája még a második világháborút követően is sokáig megmaradt, és zsinórmértéknek számított a műfajban. A műfaj tematikájában az első nagy elmozdulást a *West Side Story* jelentette, amit aztán olyan munkák követtek, mint Bob Fosse *Cabaret*-je, Forman *Hair*-je, vagy a Pink Floyd ihlette *Fal* (*The Wall*).

A zenés filmek titka nem a cselekmény, vagy a benne megforduló figurák mélységében rejlik, hanem a csillogásban, és az az kínálta eszközizmusban. Az 1927-es kezdetet követően a szakirodalom mintegy 1500 filmet tart számon a műfajban, és 31 alkategóriában,²⁵ hogy a már felsoroltokan túlmenően csak taláalomra néhányat említsek, úgy is mint a

- balett film;
- backstage musical, melynek hősei tehetséges kórustagok, színházi senkik, akiket a véletlen szerencse a megérdemelt reflektorfénybe emel; a műfaj különösen a nagy gazdasági világválság éveiben volt népszerű;
- zenés dráma, mint Elvis Presley két filmje, az 1957-es *Börtönrock* (*Jailhouse Rock*), és az 1958-as *Égő csillag* (*King Creole*);
- fekete musical, amely szereplői teljesen vagy döntően afrikai-amerikaiak, mint a bécsi Otto Preminger 1954-pes *Carmen Jones*-a;
- egyetemi campus musical;
- musical comedy, mint John Landis 1980-as *Blues Brothers*-e, vagy Blake Edwards 1982-es *Victor/Victória*-ja;
- filmoperett, mint a többször is megfilmesített *Víg özvegy*, ami talán legikább is Ernst Lubitsch (Ernö) 1934-es és Ernest Vajda (Ernö) társszerző könyvéből filmre vitt változatában maradt emlékezetes, vagy Mike Leigh 1999-e, és két Oscart is elnyert *Tingli-tangli*-ja (*Topsy-Turvy*);
- operafilm, mint Joseph Losey 1979-es *Don Giovanni*-ja (*Mozart's Don Giovanni*), vagy Hans-Jürgen Syberberg 1982-es *Parsifal*-ja;
- rock opera, mint a Jim Sharman rendezte 1975-ös *Rocky Horror Picture Show*, az ugyanabban az évben Ken Russell rendezte *Tommy*;
- vizirevű;

A **biografikus** vagy **életrajzi film**, a szakmában közismertebb nevén a **biopic**, ismert személyiségek, kimagasló történelmi, vagy közéletbeli figurák élete keresztmetszetének, vagy életük egy-egy karakterisztikus részletének dramatizált változata. Az egyes esetekben még élő személyeket a filmben színészek alakítanak, és maga a megfilmesített valóság pedig a jobb elmondhatóság, és dramatizálás

²⁴ Daniel López: *Films By Genre*, 190-191. oldal

²⁵ Daniel López: *Films By Genre*, 192-194. oldal

megkívánta kényszerű tömörítés miatt nemegyszer megkérdőjelezhető átíráson és metamorfózison megy keresztül. A biopic örökzöld műfaj, köszönhetően olyan klasszikusoknak, mint a David Lean rendezte 1962-es *Arábiai Lawrence*, vagy Richard Attenborough 1982-es *Ghandi*-ja, de a népszerűsége periódusonként változik; jelenleg, nem utolsósorban a *rhythm and blues* legenda, Ray Charles, életének jó részét feldolgozó, és a címszerepet alakító Jamie Foxxnak a legjobb férfi alakításért járó Oscart hozó 2004-es *Ray*, valamint a country énekes Johnny Cash és June Carter kapcsolatát feldolgozó életrajzi film, az 2005-ös *A nyughatatlan (Walk the Line)* jóvoltából megint éppen felmenő ágban van.

A **fantasztikus film** helyszínei, alakjai és cselekménye minden elemében ellentmond a fizikai valóságnak; valószínűtlen, a képzelet és a fantázia szülte. Ez lehet mesefilm, költői mesefilm, mint Jean Cocteau 1946-os, és a XVIII. századi szerző, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont regényéből írt és rendezett *A szép és szörnyeteg*-je (*La Belle et la bête*), kalandfilm, mint a Terry Gilliam társírta és rendezte 1988-as *Münchhausen báró kalandjai (Die Abenteuer des Baron von Münchhausen/The Adventures of Baron Munchhausen)*, rémfilm, mint a 1933-as és 1976-os változat után 2005-ben az immár a harmadik életét élő *King Kong*, vagy a futurisztikus, és a tudományos-fantasztikus film határát súroló kalandfilm mint a Luc Besson rendezte és társírta 1997-es *Az ötödik elem (The Fifth Element)*, vagy akár a teljes *Csillagok háborúja (Star Wars)* – jelenleg hat darabot számláló – sorozat. A **tudományos-fantasztikus filmet** vagy **sci-fi-t** az különbözteti meg a előbbitől, hogy a látszólag lehetetlenre és a fantázia szülte valóságra megpróbál tudományos magyarázatot adni, vagy legalábbis annak a meggyőző látszatát. Ez a zsáner is a filmmel, mint lejegyzési móddal egyidős; az *Az utazás a holdra (Le voyage dans la lune)*, a francia George Méliès 1902-es, és Jules Verne azonos című regénye ihlette 14 perces darab biztosította a műfaj örökzöld jövőjét a filmvászonon. A II. világháborút követően a tudomány és technológia fejlődését követően az űrutazás elérhető közelségbe került. A jelenség és a vele járó gondolatiság filmek formájában is megjelentek, mint Rober Wise 1951-es *Aznap, amikor a föld megáll (The Day the Earth Stood Still)*, a H. G. Wells regényéből adaptált, és Byron Haskin rendezte 1953-as *A világok háborúja (The War of Worlds)*, és amelyek a kívülről jövő fenyegetéssel foglalkoznak. A tematika kialakulásában nyilván nem csak technika fejlődése, hanem a hidegháború általános légköre is jelentős szerepet kapott. A téma az 50-es éveket követően is folyamatosan fel-felbukkan a műfajon belül, hogy csak Spielberg 1977-es *Harmadik típusú találkozások-át (Close Encounters of the Third Kind)*, vagy a az 1982-es *Földönkívüli-t (E.T.)* említsem. Az, hogy a zsánertől a féltudományos kalandfilmen túl a gondolatiság sem teljesen idegen, az Fritz Lang 1927-es *Metropolis*-a óta elfogadott, evvel együtt Stanley Kubrick 1968-as és Arthur C. Clarke regényéből a szerző és a rendező által filmre adaptált *2001: Űrodüsszeia*-ja (*2001: Space Odyssey*) teljesen új fejezetet nyitott a műfajban, és bizonyította hogy az nyitott a metafizika, az esszé, vagy akár a filozófia irányába is. George Lucas csillagháborús filmjei sajátos visszakanyart jelentenek a mesefilm irányába, amelyek szervesen integrálják az előbbi archetipusait és indítékait a sci-fi helyszín- és jelenségvilágába. Élénken él még bennem az epizód amikor 1977. március 15-én, elkerülendő, hogy Petőfi szoborhoz menjünk tüntetni, az akkor még csak főiskola Uránia mozi fölötti második emeleti vetítőjében, és szinkrontolmácsolás kíséretében levetítették a tanuló ifjúságnak az akkor még időlegesen, és csupán megtekintésre egy pár napra Magyarországon lévő *Csillagok háborúja* negyedik epizódja, *Az új remény (The New Hope)* kópiáját. A kép, teljességéhez tartozik hogy amikor az *Episode IV: The New Hope* felirat megjelent mindenki zavartan nézett a mellette ülőre, ki a fene hallott az első háromról? A zavarból megint csak a népiesek jöttek ki győztesen, lám a nyugatos urbánusok még ezt se tudják. A film teljesen leütött a lábamról. Már nem tudnám felidézni hogy a vetítőtől kifelé araszoló tömegben kinek tettem a kijelentést, de emlékszem, hogy a kérdésre, hogy mit gondolok a filmről, csak annyit tudtam mondani, hogy egy biztos, mostantól kezdve minden mese másként fog íródni mint eddig, ami, így utólag visszatkeintve, egyike azon politikai-szakmai kijelentéseimnek, ami később nem szorult magyarázatra vagy további pontosításra.

A **kísérleti film** nem az ismert narratív közlésmód bevett hagyományai mentén kezeli a filmes kommunikációt. Nincs benne szükségszerűen tradicionális értelemben vett idő- és térkezelés, cselekmény vagy szereplő. A kísérleti film absztrakt gondolatok, érzések, érzetek, vagy szuverén alkotói állásfoglalások kifejeződése, ahol a formának az egzakt tartalommal szembeni dominanciája a meghatározó. Minthogy a kísérleti filmnek nincs elfogadott vagy kanonizált lejegyzési tradíciója és kódolási technikája, mint olyan, teljességgel nyitott a leghabzóbb szerzői megközelítések irányába. A fentiek értelmében a kísérleti film a kialakult csatornákon való kereskedelmi forgalmazásra igen kevésbé, ha egyáltalán, alkalmas.

Az **animációs filmet** vannak akik önálló kategóriaként értelmezik, más szerzők kizárólag technikai megoldásnak tartják, és ennek megfelelően egy-egy, fentebb már említett zsáner alkategóriáját látják benne. Minden értelmezésbenli különbség sem változtat azon, hogy az animáció nem élő előadók, vagy valós személyek folyamatos rögzítése, hanem analóg, vagy computer generálta rajzok és képek, formák és alakok, vagy élettelen tárgyak másodpercenkénti 24, 25, illetve 30, képkockáról képkockára történő fényképezése lévén jön létre. Cellanimációt 1906-tól kezdődően tart számon a filmtörténet; az Államok-beli képregényrajzoló, J. Stuart Blackton 3 perces *Humorous Phases of Funny Faces* szkeccse volt az alkategóriában az első, de amit igazából Walt Disney fejlesztett először tökélyre, és tágitott ki játékfilm hosszúságúra az 1937-es, és 83 perces *Hófehérke és a hét törpé*-vel (*Snow White and the Seven Dwarfs*). Disneynek és mindmáig halhatatlan karaktereinek gyorsan akadt konkurenciája; a maga idején a Warner Brothers *Tapsi Hapsi* (*Bugs Bunny*) sorozata, a Van Beuren Stúdió *Tom és Jerry* (*Tom and Jerry*) filmjei, mely utóbbiak a stúdió 1936-os eladásáig 26 darabot éltek meg, és ami az 50-es években *Dick és Larry* (*Dick and Larry*) címen futottak tovább. De ilyen volt a Metro-Goldwyn-Mayer Stúdió William Hanna és Joseph Barbera animátorok *Tom és Jerry*-je (*Tom and Jerry*), amelyikben Tom, a macska és Jerry, az egér az egymás kergetésével és a betonba való beledöngölésével meg sem álltak az Oscar díjig. A sorozat a tulajdonjog és a licenz bonyolult adásával és vételével kisebb-nagyobb megszakításokkal 1940-től egészen 1993-ig létezett. A sorozat érdekes „magyar vonatkozása” hogy a *Tom és Jerry* 1946-ban a *Macska koncert* (*The Cat Concerto*) című epizódért elnyerte a legjobb egytekerces, 20 perces vagy annál rövidebb, animációs filmnek járó Oscart. A filmben Tom Liszt *Második magyar rapszódia*-t koncerten előadva, és a zongora belső mechanikáját gyilkos fegyverként használva próbálja meg Jerryt láb alól eltenni, aki azonban minden támadásra ellentámadással válaszol – anélkül persze hogy maga a koncert akárcsak egyetlen pillanatra is megszakadna. A film további érdekessége – de ennek már nincs „magyar vonatkozása” – hogy az MGM *Macska koncert*-jével egyidőben a Warner Brothers animációs részlege is elkészítette a maga „koncert” filmjét a *Rapszódikus nyúl*-at (*Rhapsody Rabbit*), ahol a Tomot Warnerék szabadalmazott figurája, Tapsi Hapsi, azaz Bugs Bunny helyettesít, és aki a Hanna-Barbera cselekményre gyanúsán emlékeztető fordulatok során egy közelebről meg nem nevezett egér életére tör. Hogy a botrány még nagyobb legyen, az 1946-os díjkiosztón mindkét animációs film vetítésre került, és mind az MGM, mind pedig a Warnerék kölcsönös plágiummal vádolták egymást.

Animáció a filmek legszelebbebb körében kerül alkalmazásra: lehet önálló kifejezési forma hordozója, úgy is mint narratív cell- vagy digitális animáció, vagy alkalmazott technika egy másik műfaj szolgálatában, mint például egy játékfilm főcíme, mint amilyenek a lassan immár önálló alkategória címére pályázó *Bond* főcímek, vagy csak illusztráció egy oktatófilmhez. Élő karakterek és animált kollégák filmes interakciója sem ritka, mint Robert Zemeckis 1988-as *Roger nyúl a pácban*-ja (*Who Framed Roger Rabbit?*).



IV. Jellemek, hősök, figurák és alakok

A témától és az alkotói szándéktól függően a filmes történetmondásban több egymástól eltérő írói megközelítés vetekszik egymással. Az egyik a figurák és a karakterek, a másik a cselekmény elsődlegességére helyezi a hangsúlyt, a harmadik pedig a konfliktusra, és megint mások pedig a tónusra és hangulatra. Mindegyiknek megközelítésnek megvan a maga előnye és hátránya.

A cselekmény-dominálta történetet a sikeres üzlet reményében nagy valószínűséggel stúdiónak, vagy kereskedelmi produkciós vállalkozásnak érdemes eladásra felkínálni. “Kigyulad egy felhőkarcoló második emelete és, míg ezrek menekülnek felfelé, az épület emeletről emeletre elkezd kiégni.” Vagy “egy fehér óriáscápa támad rá gyanútlan fürdőzőkre egy idilli kisvárosban, és fokozatosan az egész keleti partot rettegésben tartja, mígnem két fura alak, egy biológus és egy hajóskapitány, túljár a szörnyeteg eszén és elpusztítja azt” és így tovább. Az ilyesfajta történet alakítása leginkább is spekulatív folyamat; nem a figurák alakítják a cselekményt, hanem pont fordítva, a koncepció találja meg és alakítja ki a maga figuráit. Más szóval, a hős azt tesz amit az író akarja hogy tegyen, és a film nem egyfajta emberi felfedezéssel, hanem egy koncepció diadalával ér véget. A megközelítés előnye azonban az, hogy – lévén a filmben megjelenő alakok motiváltsága minimális – a film nem veszik el a speciális részletekben, így azok hiányában könnyen, és azonos hatásfokkal érthető meg Izlandtól Patagóniáig. A filmben esemény eseményt követ, és kevés vagy csak nagyon vázlatos benne a “lelkizés.” Többek között ez is a stúdiófilmek világdominanciájának kulcsa.

A másik forgatókönyvírói megközelítés a figurából indul ki. Ebben a rendszerben a központi figura(ák) legteljesebb hely- és időspecifikus motiválása az elsődleges, és ehhez képest a cselekmény összetettsége csak másodlagos. Ez a fajta írói megközelítés számszerűleg sokkal kevesebb, de a hosszát tekintve terjedelmesebb jelenetekkel operál, és a cselekményt a szereplők szándékai alakítják. Más szóval, az író és a szereplő azt tesz amit ez utóbbi előlétele, személyes történelme, és a korábbi események indokolnak, mint a *Nem félünk a farkastól*, vagy a *Szex, hazugságok, videokazetta* (*Sex, Lies, and Videotape*) esetében. Más szóval, az író ösztönből és érzelemből ír, és a film valami új, meglepő emberi felfedezéssel fejeződik be, vagy ha nem is mással, de a nézőnek az arra való rácsodálkozásával, hogy „jé, nem vagyok egyedül”. Ez a fajta megközelítés a fentiek dacára sem zárja ki a fordulatos történetmondást, és egy-egy figura első tekintetre váratlan, vagy irracionális tette azonban a személyes motiváltság eredményeképpen mégis logikus marad. A karaktercentrikus történet a természetéből fakadóan eredeti és valós, hátránya lehet azonban, hogy egy, a világ másik sarkában, és teljesen más történelmi és szociális körülmények között élő néző számára nehéz egy túlzottan is specifikusan beágyazott szereplő dilemmáival azonosulni.

Hogy egy történet cselekmény- vagy karakter-vezette legyen-e az fakadhat magából a premisszából, de lehet önkényes írói döntés eredménye is. Minden típusú történet kifejtésekor, de különösen a karakter-dominálta könyvek esetében, alpszabály, hogy az író olyan figurákkal operáljon amelyeket jól, és mind belülről, mind pedig kívülről ismer. Nem kell hogy szeresse őket, de elengedhetetlen hogy tudjon róluk mindent. Ami ugyanis a történetben, vagy forgatókönyvben megjelenik, az a jéghegy víz feletti tíz százaléka, a többi, és ami konkrét cselekmény formájában talán soha nem jelenik meg a történetben, az az író tudatában és ismeretanyagában kell hogy meglegyen; ez az a kilenczized ami a fenti metafórikus csúcst megartja.

Az általános második osztályát vidéken jártam, és a legutolsó padban együtt ültem egy meglehetősen öntövényű figurával, nevezett Tibivel. Még az egyébként ugyancsak apatikus Scheffer tanítónak is, aki egyébként csak frissen tért vissza 14 éves orosz hadifogságból, feltűnt néha, hogy mintha az utóbbi napokban ritkábban látta volna a Tibi képét. Kérdezte is hogy tud-e valaki valamit róla. Mire mondták a többiek, hogy a Tibinek elveszett a kutyája, és hogy azt üzeni addig nem jön iskolába amíg meg nem

találja. Igaz, azt is üzenté, hogy ha meglesz a kutya, akkor majd megint jön. Tibinek legyen mondva, vagy egy jó hét múlva a Duna egy kiöntésében megtalálta a kutyát, és a farkatlan kocsot cukorspárgával az iskola kerítéséhez kötve ismét felbukkant az osztályban. Nos, Tibi 15 évesen egy gallyazó baltával lefejezte az anyját, a nagyapját és a nagyanyját. Felnőttként tárgyalták az ügyét, és halálra ítélték. A hatóságok nagy megértéssel és kegyelettel viseltettek az ügye iránt, mert tudtommal megvárták amíg elérí a nagykorúságot, és csak a 18-ik a születésnapján akasztották fel. A fenti, valós életbeli történet megírható mind a cselekmény-vezette krimiként, ahol az egyik esemény kergeti a másikat és amelyek végül is lefejezések aktusában kulminálnak; maga a tárgyalás, a halálsor, majd az akasztás pedig a levezetést képezik. A forgatókönyvnek és az abból esetleg készülő filmnek feltehetően lesz egy megbízhatóan masszív nézőtábora, amelyik hajlandó a filmet többször is megnézni, és azt később videón, vagy DVD hordozón megvásárolni. De Tibi története megírható karakter-központú forgatókönyvként is, akár lineáris, akár pedig nem-lineáris történetkezeléssel. Ez a megközelítés sokkal inkább arra koncentrálna, hogy Tibi-Apuka gördülő kő volt, aki már jóval azelőtt eltűnt mielőtt Tibi megszületett volna. De gördülő kő volt Anyuka is, aki megjárta Sztalint, Ózdot, időnként feltűnt egy-egy pillanatra, de ugyanavval a kiszámíthatatlansággal ahogy megjelent mindjárt ki is tűnt a képből. Nagyfater meg a Nagymutter, akik a rokkánásig dolgozták magukat a vacak földön amit béreltek, és akiket a kuláklistáról a teljes elnyomorodásig üzött az élet, egyetlen dologban értettek egyet, hogy ha valakire, akkor aztán a Tibire végképp nincs szükségük. Minthogy a Tibi túl kicsi volt ahhoz hogy mindezt el lehessen magyarázni neki, meg aztán sem a Nagyfater, sem pedig a Nagymutter nem voltak

jeleskedtek a verbális kommunikációban, inkább metakommunikációval adták a Tibi tudtára, hogy nem kell. Mire az általános iskolás kort elérte, Tibi a fizikai kínzás minden létező alfaján keresztülment, és az ellenállást életformává fejlesztette. A közösség, a falu, nemhogy tiltakozott volna a bánásmód ellen, hanem mint adottat, tudomásul vette, hogy a Tibivel szemben minden fizikai terror megengedhető, mert az mindent ki fog bírni. Az egyébként teljesen rezignált Scheffer tanító is, ha minket akart büntetni, akkor a Tibit választotta ki az közösség jelképes képviselőjéül, és az osztálynak szánt minden megtorlást, verés vagy pofozás formájában, általában neki adott át. 1956/57 tele kegyetlenül hideg volt. Ma már nem tudom miért, nyilván semmiért, a Scheffer tanító kizavarta a Tibit az iskolaudvarra, és kucsma nélkül, egy ingben, gatyában és csizmában válltartásba emelt karral a sűrű hóesésben állatta egész délután, még akkor is amikor az osztályt már rég hazazavarta, és ő maga is befordult az út másik oldalán álló italboltba. Lelkiismertfurdalástól gyötörve a kerítésen át visszaosontam az iskolaudvarra, és arra biztattam a Tibit, hogy lépjen meg. A Scheffer tanító már nincs abban az állapotban, hogy akármire is emlékezzen, ami napközben történt. A Tibi ellenállt, hogy neki számlája van a Scheffer tanítóval (is), és abból nem fog kihátrálni. Örökkévalóságnak tűnt amíg a Tibit jobb belátásra lehetett bírni. Benyomta az osztályterem ajtaját, amit csak egy lötyögő zár tartott. Bent a kályhában égett még valami tűz. A ráolvadt hótól lucskossá nedvesedett inget egy székre a kályha mellé terítette, de maga, félmeztelenül, biztonságos távolságban maradt a langyos melegtől. Mondta, hogy nehogy túl gyorsan engedjen fel a teste. Felült az egyik pad tetejére, és a lassan masszírozni kezdte az inas felsőtestét, ami szürkéskékké színeződött a többórás kintlét alatt. "Nem fáj"? kérdeztem tőle, de nem válaszolt. Csak ült a kihűlőfélben lévő osztályteremben, és azt mondta, "ember, kurva hideg van kint." Nem háborgott, nem anyázott, nem esküdött bosszút, hanem csak azt ismételte, hogy "ember, kurva hideg van kint. Kurva hideg." Hét évesek voltunk.

Hogy 15 évesen lefejezte a környezetéből azokat akikkel úgy érezte elszámolnivalója van, akármennyire is irracionális, de logikus, és Tibi életében, legalábbis egy ponton túl, valószínűleg elkerülhetetlen fejlemény volt. Egy karakter-központú forgatókönyv azt a lelki, és fizikai folyamatot követi lépésről lépésre, amin Tibi keresztülmegy a túléléstől az erők kiegyenlítődéséig, majd az erőgyűjtéstől a végső leszámolásig. A történet külön érdekessége lehet a fordulat, amikor Tibi a tragikus aktus konzekvenciáival szembesül. Vajon felfogja-e a tetteinek a súlyát vagy sem, vajon jogosnak tartja-e a cselekedeteit, és az ügyészségben és az állami igazságszolgáltatásban csak egy

másik ellenséget lát, akinek a Nagyfaterhoz és Nagymutthehoz hasonlóan, nincs más célja, minthogy megszabaduljon tőle. Vajon hogyan néz szembe Tibi a visszafordíthatatlannal, a halálbüntetéssel? Az igaza tudatában dacosan? Belenyugvással? Kiengesztelődéssel? Vajon leköpi-e az őt a vesztőhelyre elővezető öröket és állami ítéletvégrehajtót, vagy megöleli-e?

Neveltetése, absztraháló készsége, vagy csak a hangulata alapján más és más néző másra és másra fogékony, a filmes történetmondó célja azonban az hogy a létező legszélesebb közönséget nyerje meg magának. Minden profi forgatókönyvíró, akár bevallja akár nem, egész pályája során az ún. *high concept* témák szenvedélyes keresésével, és azok forgatókönyvvé való kifejlesztésével tölti, már amennyiben ez egyáltalán sikerülhet. A szakmában magát a *high concept* koncepciót ki-ki sajátosan, és személyre szabottan fogalmazza meg. Csak ízelítőül, Linda Seger, talán az egyik legaktívabb hollywoodi forgatókönyvíró guru szerint “fogós premissza, sajátos és egyéni cselekményvezetés, világos alapkonfliktus, és olyan figurák, akikkel azonosulni lehet”²⁶ teszik a mind a történetet mind a forgatókönyvet a producerek álmává. Én úgy fogalmazom meg, hogy *high concept* az a történet, amelyik képes a legszélesebb befogadói kör érdeklődését mind megnyerni, mind pedig fenntartani, függetlenül a néző nemétől, hollététől, neveltetésétől, képzettségi- és intelligenciaszintjétől, izlésétől és érdeklődési körétől, társadalmi pozíciójától és világnézetétől, és amit az maradéktalanul be tud fogadni és amivel hajlandó azonosulni. Az ilyen típusú film után epekedik minden stúdió, és minden filmprodukciónal foglalkozó profi. Nem ábránd vagy délibáb az ilyen forgatókönyvek létrehozásának szándéka, és minden bizonnyal a fenti kettő, a cselekmény-dominálta, és a karakter-vezette megközelítés ötvözete alkalmas leginkább fenti hatás eredményes megcélzására, és marad meg leginkább a néző emlékezetében (*Amadeus*, *Apolló 13*), de az is igaz, hogy a fentit könnyebb kijelenetni, mint létrehozni, amire bizonyíték hogy az csak elvéve sikerül egy-egy alkotónak, és azoknak sem sorozatban.

* * *

Drámai funkciójukat tekintve az egyes történetekben megjelenő figurák négy alaptípusba sorolhatók:

- 1) Főhős, a központi figura, aki akar valamit, és azt vagy eléri vagy nem;
- 2) Ellenhős, aki a főhős gátját állja abban való kísérletében hogy az a célját elérje;
- 3) Katalizátor (az angolszász szakirodalomban leginkább a *supporting character* vagy *catalyst*, helyenként *katalyst* átíratban), akinek a drámai szerepe és súlya limitált; időről időre lép csak színre, és akkor amikor a Főhős túlon túl beletekeredik az őt körülvevő dilemmákba, és időlegesen cselekvésképtelennek bizonyul. Funkciója szerint a Katalizátor lehet pozitív jelenség, egy barát aki cselekvés irányába mozdítja el a Főhöst (Lőrinc barát), de lehet rosszindulatú is, egy rivális, aki a maga irritáló negativizmusával vált ki fizikai akciót az egyébként tétovázó főhősből;
- 4) Mellékszereplők; drámi szerepük minimális, és nincsenek hatással sem a főhős, sem pedig az ellenhős döntéseire; a történet és a környezet hitele szempontjából azonban a jelenlétük elengedhetetlen (szolgák, barátok, kiszolgáló személyzet, sarki rendőrök, járókelők, éttermi vendégek, tüntető tömeg, stb.);

A Főhős

Tipusosan négy alapvető karakter jelenik meg egy-egy történet főhőseként:

²⁶ Linda Seger: *Creating Unforgettable Characters*, 1. oldal

- 1) Akiben a néző önmagát véli felfedezni (“Jé! Nem vagyok egyedül” effektus). Ugyanúgy él gondolkodik és viselkedik mint a megcélzott közönség, mint például a *Filmregény* hősei, avval az egy apró, de el nem hanyagolható különbséggel, hogy a hőssel egy nap történik valami, amitől kezdve az élet nem úgy megy tovább mint eddig;
- 2) Amelyik több mint a hallgatóság, akár erkölcsi, intellektuális, spirituális vagy fizikai értelemben, és aki lenyűgözi a hallgatóságot, mint El Cid, vagy Lawrence of Arabia;
- 3) Amelyik kevesebb mint a néző, és ennek is három alkategóriája létezik:
 - a) amelyik szánalmat, de legalábbis együttérzést vált ki a nézőből, úgy is mint “Istenem, van aki még nálam is rosszabb körülmények között sínylődik...” mint Serif Gören és Yilamz Güney 1982-es *Az út-ja (Yol)* hősei;
 - b) amelyik megmosolyogtatja a nézőt, mert ártatlan, és amelyik több kárt tesz önmagában mint az ellenségben (Chris Farley);
 - c) az alantas amelyik borzalmat, undort, félelmet és ellenérzést kelt, ugyanakkor akit, márcsak az állandóan leselkedő fenyegetés miatt a néző-hallgató belülről és kívülről is meg akar ismerni, mint az *M, egy város keresi a gyilkost* esetében;

Természetesen létezik a fentiek kombinációja is, például egy teljesen hétköznapi induló történet egyszer csak váratlan fordulatot vesz, és a közönséget leginkább is önmagára emlékeztető hős a körülmények szorításában egyszer csak döntéskényszerbe kerül, és a presszió alatt nem mindennapi cselekedetekre lesz képes (*Szalmakutyák [Straw Dogs]* vagy, *Aranyoskám [Tootsy]*).

A főhős lehet egyedüli, vagy magányos karakter mint Dunbar hadnagy a *Farkasokkal táncoló*-ban (*Dances with Wolves*), de lehet csoportos is mint a *Bikaborjak (I vitelloni)*, *Nápoly négy napja*, vagy *Az Algir-i csata (La battaglia di Algieri)* alakjai. A jelenséget illetően a mai napig élénken él bennem Objektív Filmstúdióbeli életem egyik tipikus epizódja. Naívan nem akarván elfogadni a *Megfelelő ember kényes feladatára* következményeként rám kiszabott eltiltást, újabb és újabb filmtervekkel próbálkoztam. Egy szélesebben értelmezett családi mítoszra épített nagyepikus filmtervemben, az első világháború hátországában játszódó *Itt valahol, Isten tenyerén*-ben tudatosan csoportost alkalmaztam főhősül. Egy sváb nagygazdát, akinek két fia is olasz fogságban van, és egy olasz tanítót, aki hadifogolyként a sváb nagygazdához kerül mezőgazdasági munkásnak, és aki idővel a férfiak nélkül maradt faluban hadifogolyból az őt dolgoztató magyar faluközösség szellemi vezetőjévé női ki magát. Aztán a közösség mentorát, a kozmopolita bárót, aki váteszként látja hogyan hullik szét az egyik világ, és hogy a helyére lépő új annál csak sokkal rosszabb és kevesebb lesz, továbbá a hite hordozta erkölceivel meghasonló plébánost, a sváb nagygazda sógorát, a zsidó boltost, szerb, orosz és japán hadifoglyokat, akik az Isten háta mögötti faluban találnak új életet és feleséget, és rajtuk is túlmenően is magát az egész mezőföldi falut, amelyik a háború diktátumaként napok alatt lesz nemzetközivé, és alakítja ki az éltnek egy merőben új formáját, és amelyik egy ponton túl már azért imádkozik, hogy a háború minél tovább tartson. A könyvet, amit első változatában társíróként még Kardos István is jegyzett, a stúdió, mint nem időszerűt, figyelemre nem méltónak találta. Később aztán, mint a pozitív páneurópaiság mintapéldáját, váratlanul ismét felvette a tervei közé. Hamarosan azonban, feltehetően politikai nyomásra, megint csak törölte a megvalósítandó tervek közül, és – bár ilyen kényszer az akkori Magyarországon nem volt – a stúdió még azt is vállalta, hogy “szakmai” okokra való hivatkozással megindokolja mások döntését. A Központi Bizottságban és a Budapest-i Fehér Házban otthonos biztonsággal mozgó stúdióhelyettes vette kezébe az újólagos elutasítás indoklását. “Jancsikám,” segített a számomra is érthetővé tenni a döntést, “egy dolgot vegyél tudomásul: egy film – egy hős. Érted? Egy és nem több.”

Mint az életben mindennek, mind az egyedüli hős, mind pedig a csoportos alkalmazásának megvan a maga előnye és hátránya. Ha az író egyedüli hőst választ avval nagymértékben beszűkíti a

megismerhető információk mennyiségét, és azok áramlási sebességét. Minthogy azonban a közönség az átlagos nagyjátékfilm 120-140 perc vetítési ideje jóformán minden percét a főhőssel tölti, avval, a figura minden ellentmondásossága dacára is, mind érzelmileg, fizikailag, intellektuálisan és spirituálisan azonosul, mint teszem azt, Charles Foster Kane-nel az *Aranypolgár*-ban (*Citizen Kane*). Egy négy- vagy öt fős csoportthős egy-egy tagja a legjobb esetben is maximum 25-30 perc erjéig jelenik meg a vásznon, ami azt is eredményezi, már csak a szituációk és jelenetek korlátozott száma következtében is, hogy a közönség csak részlegesen, vagy egyáltalán nem azonosul velük. Az író legyen tudatában annak is, hogy csoportthős használata estében, függetlenül attól hogy a figurák homogének-e vagy sokszínűek, a hősök egyike mindig dominánsabb, és/vagy érzelmileg, vagy intellektuálisan fontosabb lesz mint a többi. A csoportthős szerencsés és sikeres választás leginkább is akkor, ha a közönség nem individuális tervekkel és álmokkal, hanem elvekkkel, érzelmekkel, tónussal és hangulattal kell azonosuljon, mint amilyen a szabadság mámor a *Nápoly négy napja*-ban, a francia gyarmati sorstól való megszabadulás és a függetlenség vágya *Az Algir-i csatá*-ban.

A főhős azonban, függetlenül attól hogy magányos-e vagy csoportthős, nem gáncstalan lovag. A főhősnek meg kell hogy legyenek a maga határai és gyenge pontjai. Minél több belső gyengeségen kell a főhős túlemelkedjen, annál nagyobb a győzelme. A színészek imádják, és ennek megfelelően meggyőző hitelességgel interpretálják az összetett és ellentmondásos személyiséget. Lehetetlen és értelmetlen meghúzni azt a pontot, ahol a főhős emberileg ugyan még igazolható gyengeségei immár elviselehetetlenné, és elfogadhatatlanná teszik a figurát a befogadó számára. A *Casablanca* Rick-je kiéget és csalódott vesztes, akinek még nem kis önbizalomhiánnyal is meg kell küzdenie. A kritikus helyzet azonban, minden látszólagos cinizmus dacára, a legjobbat hozza ki belőle. Truman Capote *Hidegvérrel*-je (*In Cold Blood*) nyomorult, piti bűnöző Perry Edward Smith-e, és Richard Eugene „Dick” Hickock-ja minden taszító elem ellenére is azonosulásra alkalmas alakok, hasonlóan Pasolini *Mamma Roma* Ettore-jéhez – dacára annak hogy mindvégig borotvaélen táncol – hasonlóan Fassbinder marginalizált hősei tömegéhez. Az író maradjon konzisztens a saját koncepciójához és elveihez, és tanúsítson alkotó szuverenitást, ugyanakkor legyen tudatában a maga célközönsége tolerancia-küszöbének is.

Az ellenhős

Newton – általam a továbbiakban majd még többször idézett – harmadik törvénye értelmében a főhős születése pillanatában születik egy másik karakter, aki vele ellentétes irányba halad, és aki, még ha más eszközökkel is él, de vele nagyjából azonos erőt képvisel. Ha az ellenhős vagy a szelleme hiányzik, nincs konfliktus. Minél összetettebb, intelligensebb és erősebb az ellenhős, annál nagyobb a főhősnek a felette aratott győzelme. Ha a két karakter között az erőkülönbség láthatóan és érezhetően jelentős, a harcnak nincs különösebb tétje, és a közönség pillanatok alatt elveszti az érdeklődését – mint ahogy épeszű amerikai-futball-rajongó sem néz meg közvetítést, ahol az egyik játzó csapat a liga pofozógépe, a Cincinnatti Bengáli Tigrisek. Csak idővesztés, érthetetlen hogy engedik még mindig a bajnokságban játszani őket, negatív rekordtartók, nyerni utoljára a függetlenségi háború alatt nyertek.

Az asszimetria azonban igencsak érdekessé tudja tenni a főhős és az ellenhős közti harc kimenetelét, akárcsak a római gladiatori játékokokon, ahol pajzsos, vértel és rövid, félméteres, kétélű karddal, gladiusszal felszerelt harcosok vívtak hálóval és háromágú szigonnyal támadó ellenfelekkel, és ahol megjósolhatatlan volt a harc kimenetele. Míg a főhős rendelkezik bizonyos erényekkel az ellenhős másokkal, és ugyanez kell hogy vonatkozzon a gyengéikre is.

Az *Itt valahol, Isten tenyerén* első világháborús nagyepikája a legtöbb olvasót megnyerte magának, és talán én voltam az egyetlen aki elégedetlen voltam vele. Hogy őszinte legyek, sokáig nem tudtam lokalizálni a saját elégedetlenségem tárgyát. A producerem gyakran nyugtatott, hogy nincs a könyvnek semmi baja, nyilván csak azt akarom hallani, hogy mások hangosan, még az én ellenemben is kiállnak mellette. Tartott ez a dualizmus mígnem, immár a UCLA-n dolgozva, az egyik hallgató forgatókönyvét elemezve különítettem el, hogy az adott filmtervben az ellenhős túl korán tűnik ki a képből, és ami az adott ponttól kezdődően hatástalanítja a történetet hátralévő, és nagyobbik részét. Ahogy ezt a mondatot kimondtam, abban a pillanatban rájöttem hogy mi volt az elégedetlenségem tárgya az *Itt valahol, Isten tenyerén* estében. Az ellenhős, Fucskó Mátyás, a 60-ik oldal táján beledől a saját kaszájába, és öngyilkos lesz. Ez ugyan strukturálisan megfelelne a második felvonás közepefelé esedékes jelentős fordulattal szembeni elvárásnak, de egyben kihúzta a történetből a materiális ellenhőst. A történet ugyan folytatódott még további 60 oldalon és több szálon, de ettől kezdve már csak elvek és gondolatok játszották az ellenhős szerepét. Egy ostoba fajankó lehet beazonosítható ellenhős, de a tudatlanság, mint fogalom, soha. A dramaturgiai bukfcencet csak az mentette meg a leleplezéstől, hogy amikor én Magyarországon végérvényesen eltiltottam az aktív filmkészítés lehetőségétől ezt a projectet is mellém temették, anélkül, hogy annak a fenti gyengeségére valaha is fény derült volna. Nyugodjon hát békében.

A háromdimenziós személyiség

²⁷Mint ahogy a tárgyak háromdimenziósak, és van magasságuk, szélességük és mélységük, ugyanígy, egy személyiségnek is megvan a maga háromdimenziós természete. Ami meghatározza az a fiziológia, a szociológia és pszichológia. Egy személyiség pontos és alapos ismerete nélkül nem létezik koherens és vonzó emberi jellemet kreálni, és nem elég megelégedni avval, hogy egy figura triviális, előzékeny, istentagadó, erkölcsös, vagy degenerált, az írónak, és áttételesen a közönségnek is, értenie és érzékelnie kell, hogy mi vezetett az említett brutális trivialisáshoz, az istentagadáshoz, vagy az önzetlen emberszeretethez.

Az író egyik legalapvetőbb feladata hogy, drámai funkciójától függetlenül, a filmforgatókönyben megjelenő minden egyes figurát – különösen vonatkozik ez a karakter-központú történetekre – pontosan és a maga mélységében megismerjen. Mindenki más módszerrel dolgozik. Én személy szerint az évek során, úgy is mint író és oktató, Lajos Egri módszerét vettem át, aki egy 27 pontból álló, és háromdimenziós háló segítségével képezi le a hőseit. És bár tűnjön a módszer első pillantásra skolasztikusnak, mind az évek, mind mások és mind a magam, mind pedig a tanítványaim munkái bizonyították, hogy a hatékonyságához nem férhet kétség.

Az első dimenzió, a magasság, emberi megfelelője a fiziológia. Egy púpos, egy sánta egy süket, egy előnytelen külsejű, vagy egy megnyerő megjelenésű, egy toronymagas, vagy mélynövésű személy másként látja a világot, mint az átlagos külsejű, megjelésű és testmagasságú embertársai. Aki épp most hányta el magát teljesen másként reagál és viselkedik, mint aki teljesen tökéletes fizikai állapotban leledzik. Egy adott egyén fiziológiai adottságai igazolhatják az illető harmónikus természetét, vagy döntően meghatározhatják az alsóbb- vagy felsőrendűségi komplexusaikat.

²⁷ Lajos Egri: *The Art of Dramatic Writing*, 36-37 oldal; a fenti szisztémát a forgatókönyvíró guru, Linda Seghers is idézi a *Creating Unforgettable Characters* című könyve 48-49 oldalán, valamint James Ryan a *Screenwriting from the Heart* 32-33-ik oldalán.

Lássuk azokat a kritikus fiziológiai elemeket amelyek egy karakter kialakulásában, vagy meghatározásában kulcsszerepet játszanak.

Fiziológia

- 1) Nem; mind a férfi nem, mind pedig a női nem más és más biológiai szerep betöltésére rendeltetett. A két nemnek eltérő a testi felépítése, a hormonális, ösztöni, érzelmi és intellektuális funkciója. Amit egy nő megtehet és megtesz, azt egy férfi nem teheti, vagy minden bizonnyal nem tenné, és fordítva. Bizonyos dolgok csak az egyik nemmel, más dolgok meg csak a másik nemmel történnek meg, és evvel neveltetésétől és iskolázottságától függetlenül jószívrrel minden épeszű egyén tisztában van. Ha egy egyén biológiailag, vagy szociálisan a másik nemnek tulajdonított tevékenységbe kezd, vagy attitűdöt vesz fel, az még egy tradicionálisan toleráns társadalomban is kritikus közösségi reakciót vált ki a környezetből. Bizonyos karakterek bizonyos küldetést töltenek be a földön. Ennek megfelelően az író nem cserélheti fel önkényesen a figurák nemét, és Hamletből nem faraghat lesbikus amazont, mert az a legjobb esetben is egy másik történethez vezet, vagy olyan figurák létrejöttéhez, mint a *Britannia Hospital* "komplex" embertípusa.
- 2) Életkor; amit megtesz egy tizenkétéves, azt nem teszi meg egy negyvenkétéves. Vagy ha mégis megteszi, az azonnali ingert és ítéletet vált ki mind a környezetéből, mind pedig a nézőből. Ez az ítélet lehet nevetés vagy rosszallás, elutasítás vagy akár undor. Én személy szerint iparkodom mind magamat, mind pedig a tanítványaimat rávenni arra, hogy általánosságok helyett patológiai pontossággal határozzák meg a szereplők életkorát. Az illető karakter nem a "huszas éveiben jár," ugyanis nem mindegy, hogy valaki 21 éves vagy 29. Egy huszonegyéves férfi vagy méginkább posztkamasz fiú, bolond mint akit farba lőtt az ármány, míg egy 29 éves elvált, két különböző házasságból összeszedett két gyerekkel, állások és ideiglenes lakhelyek között, és a permanens fizetéképtelenség határán. Még tovább megyek, én személy szerint, hacsak nem kimondattan ez a cél, igyekszem kerülni a mitikus vagy kerek számokat, úgy is mint 7 (lásd "hetet egy csapásra," "hetedhét ország"), 12 (12 hónap, 12 apostol), 33 ("Krisztusi kor") és így tovább. A kerek, de még a páros számokkal is valahogy mindig gyanúval él az ember. Az élet arra tanít, hogy semmi sem kerek, és semmi nem kiegyensúlyozott, és még a legjobban kisportolt emberi test is valahol asszimmetrikus. A páratlan számokban mindig van valami provokatív él. Ha valaki 30 éves, az unalmas, lapos és eseménytelen, míg 29 vagy 31, az mindig hordoz magában valami beteljesületlenséget és izgalmat.
- 3) Testmagasság és testsúly; bár a civilizált Európa, Észak-Afrika, a Közel-Kelet a lábainál hevert, Napóleon Bonaparte nem tudta túltenni magát azon a tényen, hogy néhány hüvelyknyivel rövidebb volt annál a testmagasságnál amit ő maga, vagy a kor köztudata ideálisnak, vagy akár csak elfogadhatónak tartott. Úgyanígy, egy túlsúlyos vagy betegesen sovány egyén nem csak hogy a mozgásában korlátozott, de a társadalmi elfogadottsága is ellentmondásos.
- 4) Haj, szem- és bőrszín; évszázadok tudati és kulturális hozadékaként, és civilizációként eltérő jelleggel ugyan, a köztudat egyes hajszínek megjelenésében bizonyos rejtett képességekre utaló jelet vélt felfedezni, mint pl. a vörös női hajban a boszorkányság képességét, és így tovább. Az öröklődéstudomány a fejlődése során egyértelműen bizonyította ugyan a fenti feltevés nonszenszikus voltát, elvégre is nem lehet Írország északi fele testületileg természetfeletti erők birtokában, evvel együtt a hit, felfogás, vagy babona még a XXI. században is tartja magát. Sokkal gyorsabban változó tendenciával ugyan, de az egyes civilizációs trendek kíváncsabbnak, vagy vonzóbbnak ítélnék egyes haj- és szemszíneket mint másokat. A médián keresztül a tömegekre

gyakorolt hatása miatt bizonyos észak-amerikai szépségideálok, függetlenül attól hogy azok mennyire mesterségesen gerjesztettek, messze az említett kulturkörön túl is elfogadottá váltak. Csak a haj- és szemszínél maradvány, ilyen például a leginkább a Mattel Toys cég által ragyogó érzékkel kifejlesztett Barbie babában megtestesülő szőke haj és kék szem, ami egyébként még szülőhelyén, az Egyesült Államokban vagy Canadában is marginális jelenség, és leginkább is az észak-német, és skandináv bevándorlók leszármazottai körében jelenik meg. Ugyanígy lett kívánatos a férfiak között a 60-as évek elején felkapott “olasz csődör” mitoszával divatba jött sűrű hullámos fekete haj és fekete szem, valamint az erős arc- és testszörzet. Hogy éppen melyik bőrszín, és azon belül is éppen melyik tónus az elfogadott és kívánatos, az sokat mond az egymást leigázó civilizációk, és az abban felnövő és létező karakterek belső tudatáról. Margaret Mitchell *Elfújta a szél*-jének nőalakjai ritkán merészkednek ki a szabad levegőre, akkor is csak napernyő védelmében. De alig tartózkodnak kint egy néhány percet, szinte rémálóként érezni vélik hogy a szeplő máris nő a nyakukon, utalva arra hogy a XIX. század közepén az *Old South*, a “Jó Öreg Dél” női szépségideálja a hófehér bőrszín volt. Ellentétben például a *redneck*-kel, a vörösnyakuakkal, hogy azt már ne is mondjam, a Afrikából behurcolt szinesbőrű rabszolgák leszármazottjaival. Az ultrafehér bőrszín egyértelmű jelzés az ebben a civilizációban élők számára az egyén társadalmi és anyagi helyzetét illetően. Az illetőnek nem kell a földeken dolgoznia az alapvetően mezőgazdaságból élő Délen. Megengedheti magának hogy ne dolgozzon, eltartják, és szolgál vagy szolgálk végeznek helyette jószerivel minden lényeges tevékenységet. A *redneck*, a “vörösnyaku,” származása szerint ugyan fehér, de maga túrja a földjét, és hiába öltözik fel az égető nap elől, ha más nem is, a nyaka mindig vörösre ég a hajnaltól sötétedésig való hajlongásban. Ebben a szinkódban a “vörös nyakú” egyértelmű utalás az illető alacsony társadalmi státuszára, míg még az Afrikából bevándoroltak körében a legsötétebb bőrszínű jelent a legalacsonyabb társadalmi elfogadottságot. A 20-as évektől kezdve a nyaralóturizmus általánossá válása érdekes átértelmeződést hozott a fenti képletben. A tengerparton, vagy a szabadban, fürdőruhában, vagy ruhátlanul eltöltött jelentősebb vakáció során a napsugár, a vele a tónusában a közel-keleti vagy az észak-afrikai bőrszínnel megegyező elváltozást hozott létre a fehér ember pigmentációjában. Míg azonban a köztudatban ez utóbbi egy szencsés anyagi helyzet, és életforma jeleként létrejött ideiglenes, kedvező és kívánatos változásként jelent meg, addig a másik csupán egy szerencsétlen földrajzi, és szociális meghatározottság következménye, és mint olyan, igen kevésbé, vagy egyáltalán nem kívánatos.

- 5) Testtartás és alak; ha valaki sudár és szálfegyenes, vagy görbe, és úgy áll mint egy kérdőjel, más és más képet és megítélést gerjeszt a vizsgálandó egyén környezetében, és ez a kép és megítélés visszahat az egyén tudatára és önbecslésére. Ennek megfelelően a testtartás, vagy az abban megnyilvánuló “testbeszéd” lehet egyben az önértékelés világos kifejezője is.
- 6) Megjelenés, külső; az egyén ilyen vagy olyan formában tudatában van annak, hogy a megjelenése mit implikál a környezetében, hogy jól néz-e ki, vagy sem, hogy csinos-e, vagy slamos, hogy kellemes, vagy visszataszító érzetet kelt. Ugyanígy, a fejforma, az arc és végtagok alakja és formája egyértelmű hatással van az egyénnek a külvilág által való megítélését illetően.
- 7) Testi elváltozások és torzulások, abnormitások, születési jegyek, hormonális zavarok külső nyomai, valamint betegségek, járványok vagy balesetek által a csontozatban, vagy bőrben okozott elváltozások; a fentiek, még tradicionálisan toleráns társadalmakban is váltanak ki reakciókat a környezetből, és ami a tudat alatt ugyan, de egyértelmű kihatással van az egyén tudatfejlődésére, különösen ha a fenti jelek az egyén személyisége kialakulásának kritikus, és sérülékeny periódusában válnak láthatóvá.
- 8) Örökölt jegyek;

Szociológia

A háromdimenziós rendszerben szociológikus jegyek teszik ki egy karakter "szélességét." Egyes szakértők szerint a környezeti ráhatásnak 95%-nyi szerepe van egy személyiség kialakulásában, és csupán 5%-ra teszik a genetikusan öröklött képességek és készségek arányát. Hogy hogyan jutottak ezek a szakemberek a 95:5 arányra, és miért nem 94:6 vagy 92:8 az arány, nem tudom, de nem is érdekes. Ami a fenti kijelentésből lényeges az az, hogy a környezetnek elsöprő szerepe van az egyén jellemének, habitusának és szokásainak kialakulásában és formálódásában. Az aki egy szuterénban jött a világra, és az Üllői út volt a gyerekszobája nyilvánvalóan másként gondolkodik, viselkedik és cselekszik, mint aki egy falakkal védett kastélyban született, és antiszeptikus környezetben nőtt fel. Ki volt az egyén apja, anyja? Beteges volt, vagy makkegészséges? Mennyit kerestek a szülők? Mit engedhettek meg maguknak? Kikkel barátkozott az illető? A barátság során ő hatott rájuk, vagy azok hatottak őrá? Hogyan öltözködött, milyen ruhákban szeretett járni? Milyen könyveket olvasott, ha egyáltalán? És folytathatnák a sort tovább, de közelítsük meg a kérdést szisztematikusan.

- 1) Társadalmi osztály; mi az illető helye a társadalmi hierarchiában? A társadalmi struktúra legalján? Középosztálybeli? A felső tízezer tagja?
- 2) Foglalkozás; milyen típusú munkát végez az illető, hány órát dolgozik naponta és hetente? Milyenek a munkahelyi körülményei? Mi a viszonya a érdekvédelmi szervezetekhez; szervezett munkás-e, vagy elutasítja a szakszervezeteket mint olyat? És egyáltalán, milyen a viszonya a szervezett csoportosulásokhoz? Milyen az adott munkára való alkamassága, és milyen munkaerőcsőt vall magáénak, ha egyáltalán.
- 3) Neveltetés; hány osztályt járt ki és hol? Milyen jegyekkel végezte a tanulmányait? Mi volt a kedvenc tárgya, és melyik volt amelyikben a leggyengébben produkált? Milyen készségeket mutatott fel az iskolai tanulmányok során?
- 4) Otthoni, családi élet; élnek-e a szülei, és ha igen, együtt él-e a szülőkkel, vagy külön? A szülők keresőképessége? Esetleg árva házában, vagy intézetben nőtt fel? Vagy gyerekkorában a szülők szétváltak, vagy elváltak volna? Mik voltak a szülők szokásai? Milyen volt a szülők szellemi színvonala? Kerültek-e konfliktusba a törvénnyel? Esetleg elhanyagolták volna hősünket a gyerekkorában? Mi a hős családi állapota? Egyedülálló? Ha igen, akkor a társadalmi, vagy anyagi körülmények kényszerítő hatása miatt, vagy elhatározás és tudatos döntés alapján? Ha az illető elvált, kinek a hibájából következett be a válás?
- 5) Vallás; vallásos-e a hős vagy sem, és ha igen, melyik felekezet tagja? A vallásos hovatartozás az ő egyéni döntése volt, vagy beleszületett az adott vallási közösségbe? Az adott vallási közösséghez való tartozás a hős számára valós spirituális igény, vagy inkább csak egy társadalmi klub?
- 6) Faji és nemzeti/nemzetiségi hovatartozás; Azt hiszem szinte felesleges aláhúzni a faji származás, vagy hovatartozás meghatározó jelentőségét az egyén személyisége kialakulása során, függetlenül attól, hogy a hős egy, az intézményes rabszolgaság korában játszódozó kosztümös film figurája, akármelyik oldalon álljon is, vagy a modern, xenofób világban próbálja meg kissebségként megtalálni a maga helyét a nap alatt. Ez érvényes és érzékeny téma még egy olyan alapvetően emigráns társadalomban is, mint amilyen az Egyesült Államok. A *Vágy villamosá*-ban már a

találkozás pillanatától kezdve szinte harapható a feszültség Stanley Kowalski és Blanche DuBois között. Minden fel-fellángoló csetepaté dacára az egymás iránti ellenérzések kezelhető szinten maradnak, egészen addig a pontig amíg Blanche, feltehetően tudatosan, „polák”-nak titulálja Stanleyt. A sok fiús vonást felmutató, és alapvetően ösztönlény Stanley zsebében a jelző hallatán kinyílik a bicska, és a továbbiakban képtelen parancsolni az érzelmeinek. A „polák”-kal Blanche Stanley legérzékenyebb pontjára tapintott rá. Az első tekintetre ártatlan *Polack* olyasvalakit jelent aki az őseit lengyel bevándorlókra vezeti vissza, de az amerikai emigrációban belső, etnikus szlenggé lett, és a beilleszkedni nem tudó bugris lengyel megfelelője. Bár első pillantásra ugyan Stanley ugyanolyan amerikai mint dél-Kaliforniától Maine-ig, és Key West-től Washington államig akárki más, mégis a külvilág elől rejtett kisebbségi tudat gyötri, hogy, idézem: ő is „disznó-polák-gusztustalan-közönséges-zsiros”²⁸ bűdösgyökér, mint a szélesebb értelemben vett családjából feltehetően többen is.

- 7) Az egyénnek az adott közösségben elfoglalt helye; vezető-e, vagy csak követő a közösségben és a barátok között? Tagja-e valami klubnak, és visel-e ott valamilyen tisztséget? Sportol-e, és ha igen, mi az elismertségi szintje? És egyáltalán, fontos-e a számára az elismertség? Ha igen, mi ennek a mértéke? Egészséges? Mániákus?
- 8) Az egyén politikai nézetei és elkötelezettségei; politizál-e vagy sem; ha igen, a részvétele passzív-e, vagy aktív? Milyenek a politikai nézetei? Konstruktív vagy destruktív? Befogadó-e vagy kizáró?
- 9) Az egyén kedvenc szórakozásai és hobbijai; milyen könyveket, napi-, hetilapokat vagy folyóiratokat olvas, ha egyáltalán? A hatvanas évek végén hivatalos ügyben meg kellett jelenjek a római magyar követségen. Az elviselhetetlenül hosszúra nyúló várakozást újságolvasással próbáltam agyonütni. Ahogy a kezembe került az első képes magazin rá kellett jöjjek, hogy annak valószínűleg nem én vagyok az első olvasója, mert előttem valaki már borotvapengével kikaparta a képeken ábrázolt személyek szemét. De nem csak abban a magazinban, hanem minden további képesújságban, ami a követség halljában a vendégek szórakoztatására ki volt téve. Szóvá is tettem az engem a szemé sarkából felvigyázó titkárnőnek, hogy valami baleset történhetett a lapokkal, vagy lehet hogy nyomdahiányosan szállították volna ki? „Nem,” mondta titkárnő, „az első titkár elvtárs kaparta ki a szemüket.” Az elmondásából kiderült, hogy a követségre beérkező magazinok az utasítására rendszeresen a követségi első titkár asztalán landoltak, és csak akkor kerültek be a forgalomba, miután ő már mindenkinek kikaparta a szemét. Ez volt ugyanis a hobija.

Pszichológia

A háromdimenziós rendszerben az egyén pszichológiája teszi ki egy karakter „mélységét,” és, mint olyan, az előbbi két dimenzióval, a fiziológiával és a szociológiával, valamint a hozott genetikai csomaggal kiegészülve alakítják egy figura személyiségét, és ezek együtt teszik az egyik egyént ambiciózussá és frusztrálttá a másikat, robbanékonnyá a harmadikat, és komplexusoktól gyötörtté a negyediket. Az egyén megismerése és megértése szempontjából, függetlenül, hogy az illető főhős-e, ellenhős, vagy katalizátor, az alábbi szempontokat ajánlatos figyelembe venni illetve elemezni.

²⁸ Tennessee Williams: *A vágy villamosa (A Streetcar Named Desire)*, 124. oldal

- 1) Szexuális élet; él-e az egyén szexuális életet, és ha nem, miért nem? Szűz-e, és ha igen miért? (Vallásos) neveltetés eredményeképpen, félelemből, vagy csak lehetőség híján? Ha az egyén él szexuális életet, az milyen? A partnerre figyelő, érzelmileg motivált, és érzéki, vagy szimpla, önző, és csupán a kielégülésig tartó? Ha vannak, milyenek az egyén erkölcsi normái?
- 2) Milyenek a megvizsgálandó egyén személyes premisszái; vannak-e ambíciói és melyek azok?
- 3) Mi frusztrálja az életben az egyént lekinkább; mik voltak az eddigi élete legnagyobb csalódásai?
- 4) Az egyén temperamentuma; kolerikus-e az egyén, hirtelenharagú, vagy olyanvalaki aki könnyen veszi az életet? Pessimista-e vagy optimista?
- 5) Az egyénnek az élethez való hozzáállása; rezignált-e, militáns vagy defetista?
- 6) Az egyén komplexusai; megszállottja-e valaminek? Vannak-e gátlásai, és ha igen, mik azok? Babonás-e, vannak-e fóbiái?
- 7) Carl Gustav Jung²⁹ és Lajos Egri után,
 - a) extrovertált,
 - b) introvertált, vagy
 - c) ambivertált-e az illető?

Vagyis a disszekcióalanyát képező egyén kifeléforduló-e, befeléforduló vagy fejlett szociális készséggel képes mindkét irányba rugalmasan, és oldottan mozogni?

Az extrovertált vagy kifelé forduló személy az az, akiből ömlik a szó, és képtelen különbséget tenni intim, személyes vagy családi ügyek, és azok között ami másra, vagy akár a nagy nyilvánosságra tartoznak. Tom Arnold, az *Igaz hazugságok* társszereplője, függetlenül attól, hogy efelől kérdezik-e vagy sem, minden egyes késő éjjeli talkshowban elmondja, hogy ő azért nem tud nőt teherbe ejteni, mert az ondójában túl alacsony a spermiumok száma. Az introvertált egyéniség ennek az ellenkezője, az aki képtelen megnyílni a külvilágnak. Az extroverték a körülöttük lévő külső világra összpontosítanak, otthonosan érzik magukat a tömegben, könnyen viszonyúlnak a környezetükhöz, túrnek meg másokat, és szívesen járnak társaságba és partykra. Az introverték a maguk belső realitásaira összpontosítanak, egyedülélők, vagy akár magányosak is, akik egyedül is úzhető tevékenységekben mint például olvasás vagy meditáció érzik otthonosan magukat. Drámában, függetlenül attól, hogy az irodalom, színpadi mű, vagy film, az extrovertált jellemek vannak túlsúlyban. Ezek mozgatják és viszik előre a cselekményt, készítik elő a konfliktusokat, vagy egyenesen azok állandó és direkt forrásai. Természetesen egy introvertált figura is lehet egy történet főhőse, de kell mellé egy társ, egy katalizátor, aki inspirálja és ösztönzi, hogy ezáltal a cselekmény se szenvedjen törést. A Jung által bevezetett fenti kettőn túlmenően Egri a maga elméletében megnevez egy harmadik típust is, az ambivertált embertípust, ami mindegyik között valószínűleg a legszerencsésebb, és a legkívánatosabb; ez az a figura aki pontosan ismeri a társdalami, vagy közösségi konvenciókat. Tudja hogy mi az ami másra is tartozik, mi az ami csak egy szűkebb körre, és mi az ami az ég adta világon senki másra, csak saját magára.

Megfelelő ember kényes feladatra főhőse család és szülők nélkül, árvagyerekként nő fel. Rendkívüli szakmai képességekkel rendelkezik, rámenős manager típus, aki ambiciózusan mozog előre a

²⁹ Carl Gustav Jung, svájci pszichológus és pszichiáter, (1875, Kesswil - 1961, Küsnacht); Forrás: Encyclopedia Britannica

politikai ranglétrán. Érzelmi életét illetően introvert; ha egyáltalán vannak is érzelmei, nem mutatja ki azokat, hiányzik belőle a melegség, és maga sem vágyik rá.

Ha egy egyén gyerekkorából hiányzik a megértés és a támogatás, ha szeretet helyett állandó kritikát kap, az súlyos önbizalomhiányhoz vezet. Mire iskolás korba ér, ezt a kritikát önmaga ellen fordíthatja, és merev, túlkotrollált és szabály-orientált lesz. De az sem ritka, hogy állandó kisebbségi és szégyenérzettel él, és mindenáron revansot akar venni a környezetén. Ez a düh fordulhat befelé és eredményezheti a “semmire sem vagyok jó” mottót, vagy fordulhat kifelé és akkor a “gyűllöllek!” lesz a mantrája. A megoldatlan gyerekkori problémák könnyen megmetyelvezhetik az egyén felnőtt életét; az illető rendkívüli nehézségekkel küzdök amikor fel kellene oldania a bensőségesség kontra szingli izoláció dilemmáját, hogy oldottan tudjon viszonyulni másokhoz, hogy harmónikus házasságban tudjon élni élni, és hogy tartós barátságokat és szövetségeket tudjon kötni. Ha mindez megoldatlan marad bizalmatlanság, gyanú és büntudat szövi át minden kapcsolatát, elejét véve evvel minden meghittségnek.

- 8) Készségek melyekkel az egyén rendelkezik; beszél-e az illető nyelveket vagy sem? Ha igen, hányat és milyen hatékonysággal? Mutat-e az egyén az átlagosnál nagyobb tehetséget valamelyik területen?
- 9) Az egyén emberi tulajdonságai; rendelkezik-e képzelőerővel, milyen az ítélőképessége, van-e saját izlése, és az milyen? Higgadt-e, kiegyensúlyozott, vagy sem?
- 10) Az illető I.Q.-ja;

Egri megközelítésének számtalan híve van³⁰, de még azok is akik elutasítják, első lépésként, és alapvetően maguk is azt az utat járják, amit Egri jelölt ki a *Dramatikus írás művészeté*-ben.

Tünjön akármennyire is didaktikusnak, de a filmforgatóköny írójának, és később, ellenpróbaként a rendezőnek, és a figurát megjelenítő színésznek is el kell végeznie a fenti házfeladatot, és leginkább is írásban. Egyrészt a fenti kérdésekre csupán szóban adott válaszok idővel kifakulnak, és a kritikus információk könnyen feledésben merülhetnek. Ha az író lelassul a munkájában, vagy leblokkol, inspirációért akármikor visszaléphet a fenti karakteranalízishez. Ha az élet úgy hozza, hogy a forgatókönyvíró része lesz a későbbi kreatív team-nek, és szava lehet a keze alól már kikerült forgatókönyv interpretációjában, a fenti karakteranalízis írott változata kritikus segédanyag lesz az kezében.

A figurák és céljaik

A történetek szereplőinek, megint csak függetlenül a drámai funkciójuktól, stratégiai, középtávú és rövidtávú érdekeik és céljaik vannak. A mindenk felett álló startégiái vagy hosszútávú cél megnevezésére – jobb magyar megfelelő híján – hadd használjam a tengerentúli *super objective* terminus tükörfordítását, az un. “szupercél”-t. A szupercél általában ha nem is szimpla, de valami nagyon egyszerű, és alapvető dolog, amit a hős az élete során el akar érni, és a jellegzetessége, hogy az egyén az estek döntő többségében absolute nincs ennek a vágynak tudatában. Tesz vagy mond bizonyos dolgokat, és maga sem érti, hogy mit és miért tett, vagy mondott. A szupercél a tudatalattiból irányítja a mindennapit. Mi lehet egy egyén szupercélja? Szeretni, hogy szeressék,

³⁰ Linda Seger: *Creating Unforgettable Characters*, 48-49 oldal

hogy elismerjék, elfogadják, gondoskodjanak róla, eltartsák, féljenek tőle, hogy az életet a maga szabályai szerint élje, így tovább. A szupercél a lányokban valamivel előbb, úgy a 13-14-ik életév körül alakul ki, a fiúkban valamivel később, úgy 15-16 év körül, és amit a további egyéni életpálya és élettapasztalat motiválhat és csiszolhat ugyan, de maga általában nem változik. Csak egészen rendkívüli esetek vezethetnek a szupercél megváltozásához, mint például ama egyén esetében, aki mindig is a maga törvényei szerint akarta élni az életet, és aki 20 éves korában, a rugby csapatával úton Uruguayból Chilébe, lezuhan az Andok többezeres, örök hó fedte csúcsain. Az elhunyt utastársak fagyott tetemén táplálkozva heteken keresztül túlél, mígnem a kutatóbrigádok fel nem lelik. A megmenekülés után az illető az Üdvhadsereghez, vagy valamelyik vallási-karitatív rendhez csatlakozik, és az élete hátralévő részét a mások szolgálatának szenteli. A vizsgált illető szupercélja “az életet a maga szabályai szerint élni”-től a “szeretni” felé változik, de maga az eset annyira extrém, hogy nyugodtan figyelmen kívül lehet hagyni. Egy történetnek csak a cselekménye változik, de a benne előforduló jellemek szupercélja nem. Vannak más figurák, akik azt akarják, hogy mások szeressék őket, erőteljesen igénylik a feléjük áradó szeretetet, de maguk képtelenek visszasugározni azt. Mások, mint Teréza anya, önzetlenül szeretnek, függetlenül attól, hogy a szeretetük látható, vagy érzékelető viszonzásra talál-e vagy sem. Vannak ugyanakkor szerencsés alkatok, akik egyszerre tudnak mind szeretni és “szeretve lenni,” akik értékelik a feléjük kisugárzó érzelmeket, és akik ugyanavval a mozdulattal, önzetlenül és oldottan viszonzni is tudják azt – függetlenül, hogy a jelenség személyes és érzelmi, vagy tágabb értelemben vett közösségi szinten zajlik-e.

Az “elfogadottnak lenni” a legegyszerűbb, és a legkevesebb önbecslésről árulkodó szupercél, jóllehet az emberiség nagyobbik része nem akar semmi többet az életben, mint hogy egy közösség így vagy úgy elfogadja. Az “elismertnek lenni” valószínűleg a legelfogadhatóbb szupercél. Az illető 200 mellen ezüstérmét nyer az úszó Európa-bajnokságon, és jóleső érzéssel fogadja a felé időlegesen megnyilvánuló figyelmet. De amint az esemény hullámai a szó szoros és átvitt értelmében elülnek továbblép, és teszi a dolgát. Nem követeli meg, hogy minden kérdésben kikérjék a véleményét, és nem ragaszkodik egy lovaszoborhoz a Sportuszoda előtt. Megint mások, nemcsak hogy megkövetelik hogy megtiszteljék őket, de ki is erőszakolják a megkülönböztetett bánásmódot és elbírálást. Lépten és nyomon és a legváltozatosabb eszközökkel és módszerekkel érzékeltetik, hogy felette állnak a közösségnek. Náluknál gyengébb karakterekre gyakorolt nyomással eléri, hogy be- és megválasszák testületbe, vagy egyenesen azok élére, függetlenül attól, hogy akár szakmailag, emberileg alkalmasak, vagy érdemesek-e a kitüntető pozícióra. Ha valaki azt akarja, hogy tartsanak vagy féljenek tőle, az ha lehet még az “elfogadottnak lenni”-nél is elemibb szintű elismerésért való könyörgés. Ha a karaktert egy adott közösség nem csak hogy nem tisztel úgy ahogy azt az illető igényelné, sőt igazából még csak el sem fogad, akkor a figura mindent meg fog tenni hogy legalább féljék. Nem valami kellemes érzést utálnak lenni, de a lényeg nem is ez, hanem az, hogy az illető benne legyen a “nagy képben;” tudjanak róla, ne lehessen csak egyszerűen átnézni rajta, és mindidig számolni kelljen vele.

Nemcsak hogy az emberiség döntő hányada nincs az egy életre szóló szupercélja tudatában, hanem szakemberek szerint cselekedeteink mindössze körülbelül 10%-ában játszanak szerepet a tudatos elemek, míg a tudatalattiak az esetek 90%-ban. A tudatalattit érzések, emlékek, élmények teszik ki, amelyek a születésünktől fogva folyamatosan égnék bele a tudatunk legmélyébe, és ezek, az általában negatív, és elfojtott élmények dominálják az akaratunkat. Ez, a tudat sötétebbik oldala – ahol a hét főbűn, a falánkság, büszkeség, kapzsiság, lustaság, irigység, a bujaság és a harag egyike, másika, vagy többedmagá egyszerre van jelen – hatására cselekszünk a józan tudatunk, és legjobb itéletünk ellenére, és ez kényszerít ki belőlünk első látásra irracionális, de az életanyag fényében logikus reakciókat. Ugyanígy, az emberek legtöbbsége teljesen másként látja magát, mint amilyen tulajdonképpen a valóságban. Az egyik ember nyitottnak vallja saját magát, holott valójában defenzív, merev és

zárkózott. Másvalaki gyöngédnek vallja magát, holott a körülmények durva reakciókat tudnak kiváltani belőle, aminek ő maga sincs a tudatában. A tudatalatti önmagukért beszélő magatartásbeli formákban, árulkodó gesztusokban, és beszédbeli formulákban éhető tetten³¹, amit én személy szerint „testbeszéd” hívok.

Az attitűd az az általános viselkedés- és magatartásbeli formula és “testbeszéd”, aminek a segítségével az egyén elérni véli a tudatalattijában fészkelő és dolgozó szupercélt. A szupercélhoz hasonlóan az attitűd is dolgozhat a tudatalattiban, de lehet az egyén kifinomult és raffinált tudatos eszköztárának a része is. Ha valaki azt igényli, hogy elismerjék és szeressék, felvehet egy finom és passzív társalgási és beszédstílust abban a reményben, hogy avval bizalmat vált ki először a szűkebb, majd idővel egy tágabb közösségből. Másvalaki felvehet szokatlan, faramuci modort, amivel is figyelmet akarhat és tudhat kicsikarni a környezetéből. Volt a középiskolában egy osztártársnőm, akinek még jószereivel udvaroltam is, de akinek volt egy felvett és elviselhetetlen modora, amivel is minden egyes szót, vagy kifejezést valami módon kitekert. Nem azt mondta hogy, ne hülyéskedj, hanem hogy “ne hülyélkedj,” nem azt hogy Moszkva, hanem hogy “Mokszva”, és az egykori kínai miniszterelnökre nem azt, hogy Csu-en Láj, hanem hogy “Csúf-egy Lajkó”. Fálnak tudtam menni tőle. Mondtam is neki, hogy ha egyszer úgy mond ki valamit a maga mezei egyszerűségében, ahogy az nagy általánosságban elfogadott, kerül amibe kerül, pezsgőt nyitok. Holott csak egyszerűen arról volt szó, hogy az illető fiatal hölgy azt akarta, hogy odafigyeljenek rá, hogy elfogadják, ráadásul többnek mint a közösség többi tagját, avval, hogy ha másért nem is, de a modorosságai miatt benne legyen a közösség tudatában. És amit akart el is érte, mert lám, még 40 év után is – igaz, seggfájásként – a mai napig benne él az emlékezetemben.

Ha valaki két hüvelykkel alacsonyabb mint az átlag, és az attól való tudatalatti félelmében, hogy a fenti különbsége miatt a közösség nem fogja őt egyenértékűként elfogadni, szegeccsel kivert fekete bőrdzsekit, bőrnadrágot és magassarkú csizmát húz, sötét szemüveget tesz fel, trágárul és agresszíven kezd fogalmazni, és a villamosbérletet felcseréli egy Harley-Davidsonra. Ebbéli erőfeszítését kétféle eredmény kísérheti: a közösség vagy félni kezdi a vad jelenség miatt, de legalább is tudomásul veszi, vagy pedig csak legyint az erőfeszítésre. Ez utóbbi esetén az egyénnek megint csak két választása marad. Az egyik, hogy a közösséget vádolva a kudarcért tovább mélyíti a már meglévő amúgy is mély szakadékot, elvesztve evvel minden esélyt az elfogadásra; ebben az esetben az attitűd nem vezetett sikerre és nem segített a szupercél elérésében. A másik választás pedig, hogy a kísérlet kudarcát belátva az egyén stílust vált. Segít a házban lakó idősebb hölgyek bevásárlószatyrára a piacról hazacipelni, babyszittel az egyedülálló anyáknak, és így tovább, és viszonylag rövid idő leforgása alatt jóformán mindenkinek ő jut elsőként az eszébe, ha segítségre van szükség. Magyarán, az illető rövid idő alatt nélkülözhetetlenné tette magát. Az új, korrigált attitűd nem csak segített a hősnek a tudott vagy tudatalatti szupercélja, az elfogadottság elérésében, hanem azt jóval túl is teljesítette. Előbb vagy utóbb lesz egy fiatalasszony, aki, termet ide, termet oda, a szolgálataiért cserében nem csak ártatlan pusztit lehel a hősünk feje búbjára, hanem egy őszinte csókot nyom az izzadságtól ragacsos képére. Az új viselkedésbeli formula tehát még a vártnál is messzebb repítette a karakterünket, és immár az hogy szeressék is, elérhető közelségbe került. Minthogy a hősünknek nem esett nehezére a fenti lépést megtenni, ez egyben arra is enged következtetni, hogy a hős igazi szupercélja mindig is az volt, hogy szerethessen és hogy viszontszeressék, és csak a kamaszkorban a tesmagassága miatti folyamatos elutasítások fokozták le az önbecslését, és alakították ki benne – szerencsére csak időlegesen – azt a téves tudatot, hogy számára az elfogadottság lehet a legtöbb, amit az élettől kívánhat.

Elérheti-e valaha is egy egyén – függetlenül attól hogy tudatában van-e vagy nincs – a szupercélját? Jó lenne ha igennel lehetne válaszolni a kérdésre, és meg vagyok győződve afelől, hogy vannak olyan

³¹ Linda Seger: *Creating Unforgettable Characters*, 73-75. oldal

szerencsés kevesek, aki eléri a legtöbbet amit ember kívánhat, azaz szeretni és hogy mások is szeressék, és elválaszthatlanul, és teljes harmóniában élik le az életüket a partnerükkel vagy házastársukkal. Sokkal valószínűbb azonban, hogy az egyén, akármilyen közel is kerül, a szupercéljához soha nem tudja teljesen elérni azt. Ha sikerül is elvennie feleségül gyerekkori szerelmét és álmai asszonyát, brutális körülmények között válnak el kilenc év múlva, és nemhogy az, hogy szeretni és hogy szeressék, de megkeseredve és anyagilag összeroppanva még az “elfogadottnak lenni” is csupán délibábként libben át az élete felett. Sokkal valószínűbb az, hogy amint elérhető közelségbe kerül, kiderül a szupercélról, hogy az sokkal összetettebb idea, mint ahogy egész addig tűnt. Hogy az elismertnek lenni, az komplikáltabb a tízperces álló tapsnál Cannes-ban a Palais du Croizet falai között, és hogy a szeretni az két egyén érzelmi, érzéki, spirituális és fizikai egyévválásának kvintesszenciája, ami villanásokra, vagy varázslatos félórákra ha megvalósul, és ami nem csak alázatossá tesz mindkét szerető felet, de évtizedekre szóló űrt is hagy bennük, és azt a felfedezést is, hogy minden bizonnyal van még ennél is több, sokkal több. Egy egyén belső konfliktusa – márpedig mindenki, még az első pillantásra legkiegyesúlyozottabb személy is küzd belső konfliktussal, ami további bizonyítéka annak hogy nincs permanens boldogság sem – abból fakad, hogy nem tudja, nem tudhatja elérni a szupercélját.

Vagy ha a hős el is éri a látszólagos szupercél, a beteljesülés kapujában rádöbben hogy nem ez volt a valódi szupercélja. Hogy az amit megkapott az csak egy közbeeső lépcsőfok, és az igazi szupercél az valahol sokkal távolabb és mélyebben van. Maradva a korábbi példák variációinál, hogy az úszó Európa-bajnoki ezüstnél és a Sportuszoda előtt álló lovaszszobornál, és a kondíciók nélküli elismerésnél van más sokkal fontosabb, az hogy legyen valaki akit szeressen és hogy őt is szeressék. De ennek az ellenkezője is igaz lehet. Egyik skandináv ismerősöm álmházasságot kötött a világ egyik legszebb nőjével, aki három gyereket szült neki, egyik szebb mint a másik. Ha lementek együtt a környékre sétálni az emberek a pusztá láttukra rosszullettek. Nos ez az ismerős ha beivott, márpedig ilyen volt több mint egyszer, az autogrammját kezdte osztogatni boldogboldogtalannak, étteremben, repülőn, hajón, nyilvános helyen, akárhol. Nyilvánvalóvá vált, hogy számára a szeretni és “szeretve lenni” közel sem annyira fontos, mint az elismerés és a tisztelet, különösen pedig abban a szakmában, melyben az illetőnek egyetlen percig sem volt semmi esélye, még akár a legegyszerűbb szinten sem.

A pénz vagy gazdagság sem cél, hanem csak eszköz az elismertséghez, vagy rosszabb esetben az elfogadottsághoz. Ugyanígy, a hatalom sem cél, hanem csak eszköz ahhoz, hogy valakit tiszteljenek, vagy méginkább hogy féljenek. A boldogság, túl azon hogy tág fogalom, szintén nem szupercél, hanem csak dobbantó, vagy tipegőkö valami máshoz, például az elismeréshez, ahhoz, hogy szerethessen, és hogy őt is szeressék. Itt erősíteném meg amit a jelen fejezet elején egyszer már felvettem, vagyis hogy ez utóbbi két szupercél nem vonandó egybe, ugyanis kétféle egymástól nagyon is különböző embertípust takar. A donor-természetű, kezdeményező típusú ember számára – ha prioritásokra kerül a sor – akkor az adni, vagyis a szeretni fontosabb mint a kapni, azaz hogy szeressék. Ugyanennek az analógiájára, a receptiens típusú ember számára, aki a kívülről jövő stimulus hatására nyílik meg, ha egyáltalán, az hogy szeressék, az az elsődleges.

Lehet-e egy szereplőnek vagy egyénnek két vagy több szupercélja? A válasz határozottan nem; minden egyént egyetlen, és jól meghatározható szupercél vezet az életében. Első pillantásra tűnhet úgy, hogy valaki két szupercél vonzásában, vagy taszításában vergődik, mint például hogy szeretni, és hogy ugyanakkor féljenek is tőle. A valóság az hogy a fenti két szupercél ellentmond egymásnak. Aki a tudata legmélyén azt akarja hogy féljenek tőle, az nem tud szeretni. Ha tud szeretni, nem kívánja hogy féljenek tőle.

Az állandóan meglévő, és ható szupercél mellett egy történet szereplői számára vannak középtávú, ún. történetbeli célok, közkeletű angolszász kifejezéssel élve *story objectives*, melyeket a szereplő a konkrét történet elejétől a forgatókönyv utolsó lapjáig, jelenetről jelenetre akar. Ez lehet valami, amit a szereplő néhány órára, vagy néhány napra tűz ki maga elé, (*Cléo 5-7-ig*, [*Cléo de 5 à 7*], *Két nap az élet* [*Week-end à Zuydcoote*], *Nápoly négy napja*, *80 nap alatt a föld körül* [*Around the World in Eighty Days*]), de lehet valami, ami évekre, vagy évtizedekre szól (*Híd a Kwai folyón*, *Arabiai Lawrence*). Egy szereplőnek lehet két vagy több történetbeli célja, amelyek alkothatnak külön-külön cselekményfonalat, és amelyek időnként egyesülhetnek és szétválhatnak. Ezek ha egymás mellett dolgoznak eredményezhetnek drámát, melodrámát, ha egymás ellen dolgoznak, akkor drámát, romantikus vígjátékot és vígjátékot.

Ezen túlmenően minden szereplőnek vannak rövidtávú céljai, melyeket az egyes jelenetekben el akar érni, angolszász kifejezéssel *scene objectives*. Egy-egy szereplőnek az adott jeleneten belül lehet egy, vagy több célja, ezek a célok dolgozhatnak egy irányban, de egymás ellenében is. Hogy a forgatókönyvíró melyik struktúrát választja, az a karakterek, a zsáner és a cselekmény természetéből fakad. Az íróknak azonban tisztában kell lenniük avval, hogy ha egyszerre túl sok jelenbeli cél bukkan fel, azok követésébe a közönség könnyen belefárad. Egy drámai szerkezetben szerencsés megoldásnak tűnik az, hogy amikor a hős már-már elérni látszik a rövid távú, és csak az adott jelenet tartamára vonatkozó célját, egyszercsak egy újabb cél bukkan fel, ami átrendezi a képletet, egyetlen egy üres pillanatot sem hagyva ezáltal a cselekmény alakulása során.

A szupercél, a történetbeli cél, és az egy-egy jelenbeli célok egymáshoz való dinamikus viszonyának illusztrálására hadd álljon itt két rögzített példa. A Johnny és Mary történetét elmesélő forgatókönyvben Johnny szupercélja szeretni és hogy szeressék; történetbeli célja: felségül venni Mary-t; jelenetbeli célja pedig randevút kérni Mary-től. Vagy az ötcsillagos tábornok, Douglas McArthur életének és pályájának 1950 őszén Koreában játszódó epizódját elmondani kívánó történetben McArthur szupercélja az hogy tiszteljék, történetbeli célja a Yalu folyó mögé kiverje a kommunistákat a félszigetről, jelenetbeli célja pedig lehet akármi, tegyül fel dagálykor partraszállni Inchonnál.

A figurától az archetipusig

Bár a DNS kód feltörésekor tudományosan is bizonyítást nyert, ami igazából nem hatott a meglepetés erejével, vagyis hogy az emberi nem egyetlen ősre megy vissza, evvel együtt minden azonosság mellett sem vagyunk sem fizikailag, sem pedig lelkileg egyformák. A különbségeknek és azonosságoknak azonban van egy egyfajta egyensúlya, a szakemberek és – a jelen munka indíttatását figyelembe véve – a szépírók évezredek óta próbálják a kettőt harmóniába hozni.

Hippokratésztől³² kezdve egészen XX. századig a személyiségtannal foglalkozó szakemberek alapvetően az örökletes jegyekből véltek egy adott egyén személyiségére következtetni. Hippokratész mintegy két és félezer évvel ezelőtt abból indult ki, hogy hasonlóan a fizikai környezethez, ami a négy alapelemből, földből, levegőből, tűzből és vízből tevődik össze, az emberi test és lélek is négy elemből építkezik, úgy is mint fekete epe (melaine chole), vér (sanguis), sárga epe (chole) és a nyálka (phlegma). Meg volt róla győződve hogy egy egyén temperamentumát egyik vagy másik elem túlsúlya szabja meg.

³² Ranschburg Jenő: *Személyiségtípusok*, tanulmány

- A melankólikus személyiség szervezetében a vesék által kiválasztott fekete epe³³ teng túl, az illető búskomor, gonddal teli, érzelgős, mesterkéltséggel, akinek az érzelmei lassan bontakoznak ki, és akiből teljesen hiányzik a vállalkozó szellem. Hamlet komor, és nyomasztó döntésképtelensége az e típus jellemző példája.
- A szangvinikus típus szervezetében a vér dominál, jótékony, játékos kedvű, örömmel és szerelemmel teli. Az érzelmei gyorsan keletkeznek, de lobbanékonyak is³⁴. Falstaff e jellemző típus markáns megtestesítője.
- A kolerikus egyéniséget a szervezetét domináló, és a máj által kiválasztott sárga epe³⁵ határozza meg; az illető személy forrófejű, csökönyös, ingerlékeny, könnyen lobban lángra, de az érzelmei tartósak; türelmetlen és bosszúálló típus. Mind Othello féltékenysége, mind pedig Lear elhamarkodott döntései ez utóbbi jellegtípus árulkodó jelei.
- A flegmatikus személyiségben a nyál dominál; az érzelmei lassan ébrednek benne, és nincsenek hatással a döntéseire; kerüli a feltűnést, nyugodt és állhatatos, de akitől azonban nem idegen a lomhaság, renyheség és tunyaság³⁶ sem, csak úgy mint a *Hamlet* Horatiójától.³⁷

Az ideális egyéniség az, akiben mind a négy elem egyszerre, és egyensúlyban van jelen. Shakespeare, aki maga is rendkívül intenzíven foglalkozott az emberi kapcsolatok természetével, a *Julius Cézár*-ban Marcus Antonius-al nevezte Brutust a legnemesebb rómainak³⁸, akiben mind a négy elem olyan tökéletes elegyet alkot, hogy az az igazi férfi maga. Shakespeare szerint azok jönnek jól ki egymással, és tudnak tartós szövetséget kötni, akik egymást kiegészítő módon látják a világot, míg mások konstans konfliktusban állnak egymással. Például egy kolerikus alkat aki villámgyors válaszreakciót vár el minden, a környezetéből érkező külső ingerre, megbolondul ha egy flegma figurával kerül összeférve, akinek mindenhez idő kell. Ugyanígy, egy szangvinikus alkatra depressziós hatással van ha egy melankólikus alkattal kell együtt dolgozzon, vagy együtt éljen,³⁹ és így tovább.

Ernst Kretschmer⁴⁰ német orvosprofesszor és pszichológus, bár önmaga élesen tiltakozott a náci fajelmélet ellen, a testalkatból kiindulva tipizálta az egyén személyiségét. Híppokratésszel szemben testalkati jellemzők figyelembevételével különböztetett meg három alapvető személyiségípust.

- Az aszkéniás, vagy leptoszom alkat vékony, sovány és nyúlánk; a mellkasa lapos, a bordák markánsan kidomborodnak. A keze keskeny és finom, a bőre finom és színtelen. A koponya keskeny és rövid és amin dús a haj és szőrzet.
- Az atlétikus alkat erőscsontozatú és az izomzata fejlett; a végtagok hasonlóan erősek, ugyanez vonatkozik a koponyára, az egyén bőre vastag.
- A piknikus alkat zömök, tömzsi, a végtagok rövidek, és a koponya széles; a típus mind hízásra, és elsősorban férfiak esetében, kopaszodásra hajlamos.⁴¹

Kretschmer ezek mellett azt is kimutatta hogy az elembevetésségek bizonyos fajtái és a testalkat között szoros összefüggés van.

³³ Webster's Ninth New Collegiate Dictionary

³⁴ Ranschburg Jenő: *Személyiségípustok*, tanulmány

³⁵ Webster's Ninth New Collegiate Dictionary

³⁶ Webster's Ninth New Collegiate Dictionary

³⁷ Linda Seger: *Creating Unforgettable Characters*, 75-76. oldal

³⁸ William Shakespeare: *Julius Ceasar*, harmadik felvonás, második jelenet

³⁹ Linda Seger: *Creating Unforgettable Characters*, 76. oldal

⁴⁰ [1888 Wüstenrot \(Heilbronn\) - 1964, Tübingen](#), Forrás: Wikipedia

⁴¹ Wikipedia és Ranschburg Jenő: *Személyiségípustok*, tanulmány

Carl Gustav Jung volt az első, aki mindezt megfordítva, az egyéniségfejlődés vizsgálat során az egyén és az őt körülvevő viszonyából indult. Ennek megfelelően a személyiségeket két csoportra osztotta, az egyik

- az extrovertált egyéniség, amelyikben túlteng a libidó, a belső ösztönző, cselekvésre készítő erő; nyitott a világra, kezdeményező, kérve vagy kértlenül de gyorsan teremt kapcsolatot;
- az introvertált személyiségben alacsony a libidó szintje; ez a személyiség visszahúzó, befelé forduló, kerüli a társaságot és nyilvánosságot, és hajlamos a szorongásra;

A fentiekhez Jung négy másik jellemtypust is hozzásorolt⁴²:

- az első az amelyik az érzékeire támaszkodik,
- a második a gondolkó,
- a harmadik az érző,
- és a negyedik az ösztönös típus.

Jung szerint a szenzorikus, érzéki típus, az öt érzékszerv által kiválasztott ingerek közvetlen hatása alatt él. Léte elválaszthatatlan az őt körebevevő fizikai valóságtól, a színektől, formáktól, szagoktól és ízeketől. Mindenkor a jelen pillanatnak él, és közvetlenül és azonnal reagál a valóság minden változására. Az erre a koncepcióra építő, és a guru Stanford Meisner nevével fémjelzett metódus ma talán a legnépszerűbb, és leggyorsabban terjedő trend a színjátszásban. A szenzorikus alkatból lesz jó szakács, lakóházépítész, orvos, fotográfus és minden olyan szakma képviselője, amelyik permanens szimbiózisban áll a valósággal. Ian Fleming James Bond-ja képviseli leginkább a típust, aki szereti a gyors kocsikat, a fizikai aktivitást és az attraktív nőket.

A jungi gondolkodó típus ennek az ellenkezője. Alaposan végiggondolja az adott helyzetet, feltárja a probléma lényegét, és a körülményeket tudatosan a kontrollja alá vonva valósítja meg a kidolgozott megoldást. Az egyes megoldások kidolgozásakor elvi alapon cselekszik, és nem hagyatkozik az érzéseire. Gondolkodásában logikus, pártatlan és metodikus. A gondolkodó típusból lesz a jó adminisztrátor, mérnök, szerelő és vállalatvezető. Ilyen típus Perry Mason, a nyomozó, vagy a *Veszélyes viszonyok* Márkinője.

Az érző típus empatikus módon kapcsolódik másokhoz. Gondoskodó, együttérző és melegszívű és könnyű megközelíteni, kapcsolatba kerülni vele.

Az ösztönöst a kifürkészhetetlen jövő foglalkoztatja. Ő az álmodozó, teli új víziókkal, tervekkel, ötletekkel, és a jövő történéseit megelőlegező megérzésekkel és előérzetekkel. Az ösztönös karakterből gyakran lesz vállalkozó, feltaláló vagy művész, aki messze megelőzi a maga korát, de nem ritka, hogy bankrabló, vagy hivatásos szerencsejátékos lesz belőle. Az *A csillagok háborúja* Obi-Wan-Kenobi-ja az a különleges ösztönös karakter, aki megéri a más számára láthatatlan és megélhetetlen Erőt.⁴³

A fenti funkciók egyike sem létezik azonban tisztán önmagában egy-egy személyiségben, hanem a másik hárommal valamiféle elegyben. A legtöbb ember mind közvetlen tapasztalás, mind pedig

⁴² Linda Seger: *Creating Unforgettable Characters*, 77. oldal

⁴³ Linda Seger: *Creating Unforgettable Characters*, 77-78. oldal

megérzés alapján itéli meg az őt körülvevő helyzetet, és mind gondolkodás, mind pedig a másokkal való együttérzés után cselekszik.

Erich R. Jaensch,⁴⁴ német professzor, az eidetizmus, a vizualitásra való sajátos hajlam, trendjének megalapozója, ugyancsak két személyiségtypust különböztet meg aszerint, hogy az egyénben végbemenő pszichés folyamatok integráltak, vagy dezintegráltak mennek végbe. Ennek megfelelően elkülönít

- integrált típust, akiben a pszichés folyamatok rendezetten zajlanak; ezek az egyedek jól viszonyulnak a környezetükhöz, a figyelmük lehet bár ingadozó, de azonnal és hibátlanul felismerik a külvilág jelenségei közötti összefüggéseket⁴⁵. Jaensch mind a mai napig gyakran képezi kritika tárgyát a fenti meglátásával; az ellene irányuló vád, hogy a fenti tétele szolgált az *übermensch* ideológia tudományos alapjaként.
- A dezintegrált személyiség lelki funkciói nem tudnak egységes eszként funkcionálni; ezen egyedek rosszul viszonyulnak az őket körülvevő világhoz, nem tudják a problémákat a maguk dinamizmusában átlátni, és gyakran elvesznek a részletekben; ennek megfelelően tipusosan magányosak és emberkerülők.

A csak válatosan említett fentiekén kívül, ezeket részben igazoló, továbbfejlesztő vagy azoktól némileg különböző további elméletek is vannak és bizonyára lesznek is, amelyek a személyiségjegyek alapján próbálják tipizálni az egyedeket. Ha egyszerű, de vizuálisan könnyen áttekinthető formában akarnám a kérdést érthetővé tenni, akkor egy adott személyiség

Hippokratész szerint

100% öröklött, vagy a méhen belüli fej

Ernst Kretschmer szerint

100% öröklött, vagy a méhen belüli fej

Carl Jung szerint

döntően a szociális interaktivitás eredménye; Jung „szociális jungiánusok” ezt az arányt 95:5-re teszi; a szociális környezet kialakulása során 95% a szociális környezetből, az öröklött jegyek tekintetében ő is figyelmesebb fejlődés lehetőségét;

Erich Jaensch

figyelmelen kívül hagyja a fejlődés lehetőségeit;

Lajos Egri

az összes fenti elmélet integrációját valójában magába foglalja a korábbi rendszerek közül a legkevésbé; amilyen a hippokratészi tanokat idéző tipizáció fogalma, és kitágít másokat, mint amilyen a Jung inrovert expanziójaként használt ambivert tipizáció; rá teszi az öröklött, vagy a méhen belüli fejlődés eredményeképpen hozott jegyeket, és 30% a környezeti ráhatás részét, de a kettő között nem merít el külön, hanem dinamikus kölcsönhatást feltételez; elmondható, hogy nem tipizál, hanem az elmélet alapján egyéniesít.

⁴⁴ 1883-1956

⁴⁵ Ranschburg Jenő: *Személyiségtypusok*, tanulmány

A hippokratészi megközelítés ugyan teljesen nélkülözi a tudományosságot, ugyanakkor rendkívül pontos megfigyelésen alapszik, és mint olyan, nem hagyható teljesen figyelmen kívül. Mind Jung, mind Kretschmer, mind Jaentsch figyelmen kívül hagyja a fejlődés lehetőségét, ezzel szemben Egri az öröklött jegyeket is a szociális környezet kontextusában értékeli. Vagyis míg egy öröklött személyiségjegyet egy adott szociális környezetben döntő szereppel bír az egyén személyisége kialakulása tekintetében, addig egy másikban ennek a jelentősége elhanyagolható, vagyis a többi formula szerinti teóriával ellentétben Egri egy dinamikus rendszerben gondolkodik.

* * *

Míg a mitológiai vagy bibliai történetek széles ecsetvonásokkal rajzolják meg az egyes karaktereket, és cselekedeteik motívumait, ha egyáltalán, addig a mai karakterrel szemben – és itt leginkább is a filmes történetmondásra gondolok – drámai funkciójuktól függetlenül alapkövetelmény a rendkívüli pontosság és részletesség. A létrehozandó mű igényeit figyelembe véve az egyes figurák lehetnek sztereotipusok, ezek népesítik be a melodramát, vagy archetipusok, amelyek a drámai munkák figurái. Ez utóbbiak gondos tanulmányozása és lehetséges alkalmazása sok előnnyel jár. Az archetipus több egymás kiegészítő civilizáció összeadott tapasztalata és bölcsessége, és mint olyan, univerzális. Arisztotelész *Poétiká*-ja még 2400 év után is friss és eleven, és a megállapításai ugyancsak megfontolásra érdemesek.

Az archetipus, annak evolúciója és alkategóriái

Az archetipus az egyetemes civilizáció által történelmileg felajánlott megannyi megközelítés és jellemző kompaktálására és szintetizálására nemcsak a politikailag legkorrektebb válasz, hanem valószínűleg a legteljesebb is. A szűkebb vagy tágabb kategóriák helyett az évezredek alatt, és különböző egymást leigázó, vagy egymásba összeolvadó kultúrák egymásrahatása során kicsiszolódott archetipusok, és azok mai megfelelőinek a használata a legkézenfekvőbb válasz, lett légyen szó főhősről, ellenhősről, katalizátorról vagy mellékszereplőről. Archetipusok népesítik be az egyetemes mitológiát, az irodalmat és a társzművészeteket. A kifejezés⁴⁶ a görög *archetypos*, azaz őstípus, ill. eredeti modell kifejezésből származik, és a filológiában az ősi, eredeti, legelső, és alapvető fontosságú imázs értelemben használatos, és ami a természeténél fogva univerzális jelenség. Tudományos igénygel a már többször idézett Jung alkalmazta először a ún. "kollektív tudatalatti" fogalmát, aminek a lényege az, hogy vannak bizonyos emberi tapasztalások, érzetek és képzetek, amelyek nem a verbalitás útján, hanem genetikailag kódolva adódnak át generációról generációra, és egymással nem érintkező civilizációkban élő egyedektől egyedekre. Ezek a szabályok által rögzíthető formában jelentkező ösképek és képzetek meglepően azonos érzeteket keltenek mint a történetmondóban, mind pedig a közönségben.

Az archetipusok fokozottabb igénybevételének – mint minden másnak a világon – megvannak a maga előnyei és hátrányai. Mint olyan, elementáris jelenség, amelyik a verbalitás kiküszöbölésével, és maximális hatékonysággal kelt azonos érzelmeket és érzeteket Oslóban és Pago Pagón, Polinéziában. Lett légyen akármilyen tarka is az emberi természet, de a megtört emberi DNA újra és újra emlékeztet mindannyiunkat arra, hogy minden különbség mellett is, tértől és időtől

⁴⁶ Encyclopedia Britannica

függetlenül sokkal több az azonosság ember és ember között mint ahogy azt akárki is sejténé, vagyis hogy mindannyian archetipusok ilyen vagy olyan mutációi és/vagy kombinációi vagyunk. Itt jegyzendő meg azonban hogy az archetipus nem cserélendő fel a sztereotípussal; míg az első az emberi nem legősibb, ösztöni tudatára apellál, addig az utóbbi a szélsőségig trivialisálja és degradálja azt, és nem más mint az előítélet irodalmiasított formája.⁴⁷ Míg az archetipusnak van valami mozgástere a sztereotípus végeredmény, és mint sürgősségtől, végkép megfosztja a szereplőt minden személyes attribútumaitól, és a fejlődés lehetőségétől (“nagyfőjű,” “kurva,” “stb).

Az témában a szakirodalom Carol Pearson angol nyelvű könyvét, a *The Hero Within*, vagyis *A bennünk lakó hős*-t fogadja el alaplunkaként. Nevezett szerző hat archetípust jelöl meg, amelyek egyike dominánsan megtalálható mindannyiunkban. Magyar terminológiával élve ezek

- a) az Árva,
- b) az Ártatlan,
- c) a Kóborló,
- d) a Mártír,
- e) a Harcos és
- f) a Varázsló

A másik munka amelyik tanulmányozásának az alábbiakban a hasonló szakmunkákban bevettnél is nagyobb teret szentelek az Victoria Smithnek az ebben a témában írt *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, magyarul a *45 fő jellemtípus; az eredeti jellemek megteremtéséhez alkalmazott mitikus modellek*, és általam jelentősen leegyszerűsített, 42-re redukált, újrendezett, átírt és eredeti, más már létező forrásokkal kiegészített rendszerező munkája. Hogy a szerző Pearsonon túllépve miért pont 45 archetípust különböztet meg és miért nem 16-ot, 26-ot, 36-ot vagy 52-t, ebbe most nem mennék bele; tény azonban, hogy a továbbiakban gyakran idézett munka ragyogó kísérletet tesz arra, hogy az antikvitásban a legcsiszoltabb formájukat elért, és tipusosan egyetemes emberi magatartásformákat a mai nyugati kultúrkörben felnevelkedett író és olvasó számára használható formában alkalmazhatóvá tegye. Smith nem preferálja a vele született elsődlegességét, de nem is ignorálja azokat, ugyanakkor a szociális ráhatás kiváltotta fejlődésnek, legyen az akár negatív vagy pozitív irányú, rendkívüli figyelmet szentel. A figurái nem mozdulatlan múzeumi darabok; bár minden sejtjükben kapcsolatot tartanak mitológiai őseikkel, mindannyian itt gyökeredzenek a mindennapi valóságban, és lévén szó archetípusokról, nem csak a tengerentúli hanem a páneurópai valóságban is. Érdekes módon a szerző, Victoria Smith, párban képezi le mai dimenziókra a mitológiai alakokat; az egyik a legjobb amit az adott körülmények egy-egy egyénből ki tudnak hozni, a másik, ennek ellenpéldájaképpen, a legrosszabb, úgy is mint a Király-Zsarnok vagy a Remete-Gonosz ikerpárok. De mielőtt a fenti distinkcióba időnek előtt elmerülnék, vegyük sorra először a leginkább ismert, és a egyiptomi-görög-római mitológia alakjaira épülő férfi archetípusokat.

Apollón⁴⁸ vagy másik ismert nevén, Főbusz, többfunkcióju, és az antikvitásban legszélesebb körben tisztelt isten. A homéroszi időktől fogva a távolság istene, aki messziről fenyeget, és aki nem csak emlékezteti a férfiakat a saját bűneikre, hanem ő maga tisztítja is meg őket azoktól. Ő uralkodik a vallási szabályok, és a városok alkotmánya felett, próféták és jövőlátók révén ő továbbítja mindazt amit a jövőről tud, és ő közvetíti apja, Zeusz, üzeneteit az emberiség számára. Még az istenek is tartanak tőle, csak maga Zeusz, és anyja, Létó bírja a jelenlétét elviselni. Távolság, halál, terror, félelem mind ott van az íjjában, ugyakkor a másik attribútumában, a lantban a sokkal lágyabb, emberibb oldala kerül

⁴⁷ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 10. oldal

⁴⁸ Encyclopedia Britannica

kifejeződésre, mellyel az olümposzi istenek közösségének a zenén, a költészeten és táncon keresztül proklamált egységét hirdeti. Egyszerűbb közösségekben és otthonokban a vetés, a nyáj védőistene, és mint olyan, a vadállatok és a járványok elleni oltalom bástyája. A fentebb már említett Főbusz név világosat és tisztát jelent, ami a Nappal, Heliosszal való kapcsolatára utal. És bár az istenek között Apollón volt a "legesleggörögebb", ő maga "külföldi": mítoszát Görögországtól északra, vagy Ázsiából erdeztetik. A hagyomány szerint ugyan Apollón megannyi szerelmi kalandba keveredik, de majd mind szerencsétlenül végződött. Hogy megszökjön előle, Daphné babérbokorra változik; Koroniszt, Aszcelpius anyját, Apollón ikertestvére, Artemisz nyila öli meg amikor arról kiderül, hogy hűtlenkedik Apollónnal. Kasszandra, Trója királya, Priamosz lánya pedig, minthogy elutasítja Apollón közeledését, arra ítéltetett, hogy senki ne adjon hitelt az egyébként igaz jóslatainak és látomásainak. Apollón, latin nevén Apolló, kultusza Itáliában is korán elterjedt, és Hellászhoz hasonlóan a gyógyítással és jóvedőmondással hozzák kapcsolatba. Az i.e. 31-i Akcium-i csatát követően Augustus udvarában még ennél is megkülönböztetettebb kultuszt kap, lévén hogy a császár a győztes ütközetet az Apollón kultuszának emelt templom közelében vívta meg. Művészi alkotásokban Apollón rendszerint borotvált arcú fiatalemberként kerül ábrázolásra, ruhátlanul vagy köpönyegben, és kezében íjjal vagy lanttal. Metaforikus értelemben Apollón tekintetével a horizontot kémleli, és kevésbé törődik avval ami a lába alatt történik. Íjjal és nyíllal felfegyverkezbe kényelmes távóságból támad, és keresi az alkalmat és a kihívást. Logikus gondolkodásmódja és erős akarata teszi képessé arra, hogy a maga elé kitűzött célokat megvalósítsa.

1) Az **Üzletember**⁴⁹ az egyike Apollón mai megtestesítőinek. A logika és a rend az Üzletember istene, a fejtelenség az ősellensége, és jól felkészült minden spontaneitás vagy váratlan eset kivédésére és kezelésére. Csak a saját karrierje érdekli, mindig úton van, és mindig a munka jár az eszébe. Az Üzletember tisztában van az ok és okozat viszonyával, és eszerint is él. A koncentrációképesége sziklaszilárd, az akciói tiszták és pontosak. Szeret tervezni, és magasan tartani a lécet mind saját maga mind pedig mások előtt. Ha elbukik akkor is csak azért, mert hiányzik belőle a könyörtelenség. Az Üzletember nagyszerűen működik a nagyvállalati struktúrában, egy nagy egyetem tanári karában, vagy lesz belőle kiváló bíró, ugyanis utál önmagáért harcolni, vagy ragadós ügyekben személyesen nyakig merülni. A stratégiai tervezés embere, és szeret versengeni akár férfival, akár nővel. Tiszteli és megkalapozza azokat akik az elismertségnek ugyanazt a szintjét ambicionálják amit ő maga elért, elvégre is azok a vele egyívású játékosok. Az Üzletember legnagyobb félelme hogy elveszítheti a karrierjét amit úgy szeret, és ami egyenlő önmagával, és egy szép nap új munka után kell nézzen. Határozott és logikus gondolkodásmódja nagyszerű csapatjátékossá vagy kiváló beosztottá teszi, de pontosan emiatt csapnivaló férj vagy apa. Egyszerűen nincs érzéke ahhoz hogy ellazuljon és játsszon a saját gyerekeivel, gyakran visz haza munkát a munkahelyéről, hogy az arra való hivatkozással megússza a családi életet. A nyári vakáció és a családdal való együttlét istenverés a számára, mint ahogy a meghittség és az egy helyben való ülés sem más mint idő- és energiafecsérlés. Minthogy az érzelmek és bensőségesség idegenek tőle, gyakran tart több barátnőt nehogy egyikhez is túl közel kelljen kerülni. Azoknak kell megérteniük és támogatniuk a munkaholista életstílusát, és nem viszont. Jól öltözködik, de nem jobban mint a munkatársai; lehet hogy a munkatársainál egy fokkal színesebb nyakkendőt köt, de ez minden ami másoktól megkülönbözteti. Gondosan ügyel rá, hogy a helyes kép sugározzon belőle, mint Higgins professzorból a "My Fair Lady"-ben, vagy Willy Lohmanból az "Az ügynök halálá"-ban.

⁴⁹ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 95. oldal

2) Az Üzletember negatív párja, a **Hitszegő**⁵⁰ számára is a munka mindennél előrébb való. Ha azt észleli hogy a cége a katasztrófa szélén áll, nincs az a törvényes vagy törvénytelen eszköz amit igénybe nem venne az üzleti, vagy könyvvitelbeli disznóságok és bűnök elkendőzésére. Kritikus helyzetben feldobja és elárulja a vállalat ellenében fellépő munkatársakat, még akkor is, amikor tudja, hogy a cég a bűnös. És egyáltalán, hajlamos feldobni azokat, akiket árulónak tart, függetlenül attól hogy a gyanúnak van valós alapja vagy nincs. Ha a dolgok negatív fordulatot vesznek úgy érzi, hogy ő jelöltetett ki igazságosztónak, és a vállalt hivatalt hideg fejjel, és érzelmektől mentesen tölti be. Mint ahogy jószerivel minden cselszövő meg van győződve arról, hogy az ügy amit képvisel az jó ügy, a Hitszegő is úgy érzi hogy helyesen cselekszik, és hogy a többiek vannak tévúton. Az átlag feletti szellemi kapacitása bizalmat kelt a munkatársai körében, annál is inkább, mert nem tudnak sem a retorikájával, sem az agresszivitásával versenyezni. Maximalista, aki rendkívüli figyelmet képes szentelni a részleteknek, szabályoknak, listáknak és táblázatoknak. Ő az aki soha nem dob el semmilyen feljegyzést, és nem fogad el semmilyen külső segítséget. Amíg a dolgok logikus folyamat vesznek tud uralkodni az érzelmein, de abban a pillanatban, hogy káosszá fordulnak, a Hitszegő olyan dolgokra lesz képes amit maga sem gondolta volna hogy meg tudna tenni. Él hal az elismerésért, ennek megfelelően gyakran érzi úgy, hogy az eredményei alulértékelték, és ő maga nincs kellőképpen elismerve. Be akarja bizonyítani, hogy nélküle mások semmire nem mennek, mint Josef K. alakja Franz Kaffka *A Per*-ében.

Árészt⁵¹ a görög mitológiában a háború, még pontosabban a harci szellem istene, és Róma-i megfelelőjével, Marssal és Quirinusszal szemben, soha nem tartozott igazán a népszerű istenek közé. Ő volt a háború brutalitásának a megtestesítője. Homérosz nyomán, aki Zeusz és Héra gyerekeként azonosítja, egyike az olümposzi isteneknek. A társistenek azonban, és ide a saját szülei is beleértendők, nem voltak tőle különösebben elragadtatva. Evvel együtt mind a saját leánytesvére mind a fiai elkísérik a háborúba. Az Árészt körülvevő mitológiai környezet nem különösebben gazdag. A neve már a korai időktől számítva gyakran említődik Aphroditével együtt, akit több helyütt, így pl. Spártában is, a háború istennőjének tisztelnek. Elszórva Aphrodité mint Árészt törvényes hitvese jelenik meg, aki három gyereket is szül neki. Árészt tisztelete elsősorban is Görögország északi felén virágzott, de annak társadalmi, erkölcsi, és teológiai vonatkozásai nélkül; kultusza városállamról városállamra érdekes helyi sajátosságokat mutatott. Spártában például emberáldozatokkal próbálták a kedvére lenni, ahol is az áldozatok rendszeren hadifoglyok közül kerültek ki. Ugyanitt éjjeli kutyaáldozatok - ugyancsak szokatlan áldozati alany - is mutatnak be a számára, ami egyben alvilági istenség jellegére is utal. Vázafestményeken Árészt a harcosok tipikus vértetét viseli, és a többi isten társaságában ott van a parthenoni frízen, valamint a pergamoni oltáron is.

Árészt késői reinkarnációi a Pártfogó, és sötétebb ikerpárja a Gladiátor.

3) A **Pártfogó**⁵² az a típus, amelyik a testével gondolkodik és nem a fejével. Mindent nagyon intenzíven él meg, és szinte könyörög a fizikai aktivitást követelő feladatokért. Mindenkit akit szeret, családtagot, szeretőt, barátot, olyan intenzitással véd meg, hogy a külső szemlélő számára könnyen tűnhet úgy, hogy nem más, mint a küzdelem gyönyöre hajtja. Harcban, függetlenül hogy az futballpályán, vagy az igazgatótanács konferenciatermében zajlik, szeret nyerni. Időzített bomba, és

⁵⁰ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 95. oldal

⁵¹ Encyclopedia Britannica

⁵² Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 105-108. oldal

csak idő kérdése hogy mikor robban; nem kell neki sok hogy beinduljon, vagy szélsőséges reakcióval válaszoljon a külvilágból jövő ingerre. Ugyanakkor zabolátlanul tud hűséges és oltalmazó lenni; különösen a nők iránt van megkülönböztetett gondoskodással. Érzéki természete és testisége következtében a Pártfogó típus általában jó szerető. Ugyanakkor a váratlanság és a spontaneitás iránti állandó igénye következtében el-eltűnedezik a mások életéből, ami miatt is, függetlenül attól, hogy barátságáról vagy heteroszexuális kapcsolatáról van szó, az emberek nehezen kötelezik el magukat mellette. Nem nagyvállalati típus, a karrier nem motiválja különösebben, és a jövőre sincs különösebb gondolja. Az ő élete kalanddal és rizikóval van tele, és amit a Pártfogó úgy szeret ahogy van. Megbolondul minden olyan munkától ami az íróasztalhoz kötné, és fogalma sincs róla, hogy azt mások hogyan bírják ki. Számára a betegség vagy rokkantság miatti akadályoztatás a halállal egyenértékű. A környezete vagy szenvedélyes-intenzívnek tartja, vagy konoknak, fafejűnek és kötekedőnek.

4) A Pártfogó sötét oldalának, a **Gladiátor**⁵³ típusú férfinak esze ágában sincs senkit megvédeni, egyszerűen csak bunyózni akar. Nem jó ügyért harcol, hanem azért a gyönyör- és hatalomérzetért amit maga a harc ténye okoz. A tribünökön ülő közönség moraja élteti, vagy az a kellemes érzet, amit saját nevének a lapok címlapján való megpillantásakor érez. Az élet önmagában ugyanis unalmas a számára. Nem tud egyedül meglenni, és a környezetét a bánatba hajtja avval, hogy mindig és mindenáron mehetnékje van. Belülről üres, és ezt avval kompenzálja, hogy veszélyt keres és vállal, amivel is másokat tesz ki további veszélynek. Ő az az autós aki a megengedett sebesség duplájával hajt az országúton csak hogy megverje a barátja, vagy akárki más kocsiját, függetlenül attól, hogy evvel milyen veszélyt hoz az úton haladó többi autósra vagy a kocsijában ülőkre. Nem vállal felelőséget a tetteiért, és ha az akciói következményeivel szembesítik gyakran tetszeleg maga is az áldozat szerepében. Miért kéne neki mások haláláért felelnie, amikor ő maga gondolkodás nélkül hajlandó a saját életét kockáztatni? Gyakoriak nála az indokolatlan érzelmi kitörések, és bizonytalan az önmaga megítélését illetően is. Stressz kiváltotta, és valódi, vagy vélt elhagyatottságtól való szorongások gyöttrik. A viselkedése gyakran illetlen és izléstelen. Nem fogalalkoztatja az öregkor, mert nem számít hosszú életre. (Superman, Hulk)

Hádész⁵⁴ neve a görög Aidesből származik, jelentése *a láthatatlan*, de ismert Plutóként vagy Plutonként is, ez utóbbiak jelentése *a gazdag*, vagy *gazdagságot adó*. A hagyomány szerint a két titán, Kronosz és Rheia fia, és ebbéli minőségében Zeusz és Poszeidón testvére. Kronosz meggyilkolása után az alvilág királysága sorshúzással Hádész birtokába kerül, ahol erőszakkal megszerezett hitvesével, Perszephonéval az oldalán uralkodik a halottak és a pokolbéli erők felett. Bár haláluk után ő felügyeli a bűnösök túlvilági büntetését, maga személyesen nem vesz részt a kínszásokban, azt inkább - márcsak hivatalból is - Furiésznek engedi át. Hádészről az a felfogás járja hogy zord, és könyörtelen, valamint - hasonlatosan a halottakhoz - érzéketlen, akit nem indít meg sem imádság, sem áldozat. A vészjósló, és a sötétség birodalmába visszahúzódó és zárkózott Hádész nem valami különösebben attraktív személyiségként elevenedik meg, és még abban sem ahogy Perszephonét elcsábítja sincs semi vonzó vagy azonosulásra alkalmas. Kultuszában általában jelzős formában kerül említésre, úgy is mint „az illusztris”, vagy „a jó tanács adója”. A Plutó vagy Pluton neveknek, vagyis *gazdagnak* vagy *gazdagságot adónak*, két valószínű magyarázata van; az egyik hogy a Hádész/Plutó figurája az idő során összeolvadt a föld termékenységeinek istenével, a másik meg, hogy a halállal minden élő dolgot a maga birodalmába gyűjt be.

A Remete és a Gonosz Varázsló archetipusok tekinthetők leginkább Hádész modern reinkarnációjának.

⁵³ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 110-111. oldal

⁵⁴ Encyclopedia Britannica

5) A **Remete**⁵⁵ típus az aki gazdag belső érzelmi világgal rendelkezik, egyfajta médium, de aki könnyen elvész a saját ábrándjaiban, vagy teljesen visszahúzódik a való külső világtól. Zárkózott természetű, de válhat belőle nagyszerű filozófus, aki képes órákat könyvek között gondolatok elemzésével tölteni. Ha megfelelő élettársra talál, nincs ellenére egy kisebbfajta családi élet, de a kapcsolat minden elemében a női partner ambíciójának a tükörképe. A Remetének alapvető igénye az egyedüllét, és nem érzi magát otthonosan társaságban, különösen meg nem nagyobb társaságban. A saját belső világára koncentrál és nem indítja meg mások drámája. Nincs égetőbb vágya mint tudni és megérteni. Inkább mindent saját maga csinál meg, csak hogy ne kelljen másoktól segítséget kérnie. A külvilág gyakran lát benne, ha nem is bolondot, de legalább is különös, faramuci alakot, mint amilyen a Humphry Bogart játszotta Rick Blaine a *Casablancá*-ban.

6) A **Gonosz Varázsló**⁵⁶ a Remete eltorzult verziója. Az okkult tudományokban való jártasságát mások és a környezete megkárosítására használja fel, és nincs tudatában a kárnak amit a tevékenységével okoz. Esetében a magányosság könnyen vezethet skizoid attitűdhez. Ember- és társaságkerülő; attól való félelmében, hogy mások esetleg elutasítják a gondolatait titokban dolgozik, és nem avat be senkit a gondolataiba. Nincs bensőséges kapcsolata senkivel, befeléforduló, és nem vállal rizikót. Nem érti hogy mi a rossz abban ha valaki egyedül akar lenni. Nem akar a társadalom része lenni, a szellemek az ő igazi társasága; az lenyüggözi, és egyedül azoktól tud tanulni. Megátkozza azokat akik bolygatják, vagy nem hagynak békét neki, ennek megfelelően kifejezetten kedvére van, ha az emberek tartanak, vagy félnek tőle. Nemcsak az okkultizmusban van természetesen nyakig, hanem minden *antiestablishment* mozgalomban és trendben, mint a “Unabomber” néven ismertté vált Theodore J. Kaczynski, vagy Dr. Hannibal Lechter a *Bárányok hallgatásában*.

A görög mitológia Zeusz és Atlasz lánya, Maia közös gyermekét, Hermészt⁵⁷, Rómában használatos nevén Mercuriuszt, úri csirkefogóként, és kifinomult cselszövőként tartotja számon. Csupán néhány órával a születését követően kimászik a bölcsőből, és kaland után indul. Egy teknősbéka üres páncélján húrokat fon keresztül, és feltalálja a lantot. Még ugyanazon az este elloppja Apollón ökreit, és egy barlangba rejti őket, majd kettőt levág belőlük. Apollón haragra gerjed, de Hermész elbűvöli, és megnyitja a lantjátékával, és büntetlenül megússza az esetet. Sőt, Hermész Apollónnak ajándékozza a lantot, mire az cserébe egy varázspálcát ad neki; minden amit csak megérint vele színarannyá változik, és aminek gazdagság és termékenység jár a nyomában. Hermész az istenek hírnöke is, és hivatali kötelességeinek egyike a holtak szellemét az alvilágba vezetni. Férfiak a kereskedelem istenét tisztelték benne, valamint az ékesszólás és szónoki képesség mentorát, de ő volt a jó szerencse, az óvatosság, sőt a ravaszság, a csalás és tolvajlás mentora is. Hermész az utak és az utazók védője is, az út mentén felállított oszlopok tetejükön a képmásával útjelzőként voltak használatosak. Művészi ábrázolásokon Hermész gyakran szerepel karcsú fiatalemberként lábán szárnyas saruval, fején két apró szárnyacska díszítette széleskarimájú kalappal, és kezében kadeuceussal, a varázsbottal.

A Bolond és a Szélhámos férfi archetipusok Hermész modern leszármazottai.

7) A **Bolond**⁵⁸ a felnőtt testébe börtönözött gyermek. Soha nem fog felnőni, de az is igaz, hogy nem is akar. Soha nem érzi másoknál kevesebbnek önmagát, sőt, úgy látja, hogy a többi ember vak, és nem látja, hogy mennyire sekélyes és unalmas. A Bolond élvezi hogy a kedvére játszat, és hogy nem kell úgy viselkednie mint ahogy az a korához illő lenne. Mélységesen le tudja sajnálni a lestrapált és

⁵⁵ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 113-117. oldal

⁵⁶ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 119-121. oldal

⁵⁷ Encyclopedia Britannica

⁵⁸ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 122-126 oldal

agyonhajszolt Üzletembert. Meg van róla győződve, hogy az életet öröm élni, és el is van szánva arra, hogy ezt a saját példáján keresztül bebizonyítsa, és ehhez nincs szüksége flancos nagy házra, vagy lakásra, meg a kocsifeljárón álló méregdrága kocsira. Nem kötelezi el magát, és nem tesz fogadalmakat, legalábbis nem olyat, amiből ne tudna könnyen kilépni. Ugyanígy nem pali az érzelmi csapdákra sem; ő az akit végképp nem lehet rávenni arra, hogy egy nő mellett elkötelezze magát, és az a nő amelyik huzamosabb időt tervez mellette tölteni, nem árt ha tisztában van ezzel. A Bolond szánt szándékkal nem sért meg senkit, de evvel nagyjából ki is ürült a maga erkölcsi kódexe. A cselekedetei következményei nem érdeklik különösebben, nem tudja érdekelni, hogy az amit tesz az törvényes-e vagy sem, lévén hogy a Bolond szabadlelkű, és mint olyan csak az adott pillanatnak él.

Bolond csak az önmaga szabadságával és a függetlenségével van elfoglalva. A szíve mélyén örök csavargó, aki akárhova teszi be a lábát mindenütt azonnal barátokra lel. Öltözködésében gyakran meghökkentően laza, és az életkortát meghazudtolva szívesen hódol a legújabb tini divatnak. Nem fél a magánytól, vagy az egyedüllétől, és csak két dolog foglalkoztatja, örökre fiatalnak maradni és gondtalanul élni. Gyerekszerető és az életét adná értük, ugyanis a gyermeki ártatlanságban önmagát véli felfedezni. Az egyetlen amitől a Bolond tart, hogy alkalomadtán elveszítheti a függetlenségét. Ágyhoz kötöttnek lenni, vagy börtönben ülni végzetes hatással lenne rá, úgyhogy inkább az életét reszkírozza, csakhogy akármelyiket is elkerülje. Örökifjú hozzáállása legyőzhetetlenné és sebezhetetlenné teszi, a toلول adrenalín az örök hajtóanyag a számára. Minthogy szeret a figyelem középpontjában, lenni nagyszerű ügynök vagy színész válik belőle, ugyanis semmi nem idegenebb tőle mint a reggel 9-től délután 5-ig tartó fix munkaidős állás. A kívülállók kiszámíthatatlannak, lenyűgözőnek vagy gyermekdednek, könnyelműnek és felületesnek látják a Bolondot, akit megállíthatatlan energiák hajtanak. A Bolond gyakran kerül konfliktusba a külvilággal amikor is kemény módon kell megtanulnia hogy a cselekedeteinek és a saját személyiségének igenis van határa. Don Quijote, Wolfgang Amadeus Mozart, Peter Pan, Puck, Tom Sawyer, és Shakespeare Viharjának Bolondja a figura legismertebb ismert irodalmi, vagy történelmi inkarnációi.

8) Ahogy a körülmények rosszabbodnak a Bolond könnyen válik önmaga sötétebb másává, a **Szélhámos**⁵⁹. Ő az akit gyakran látni az utcán amint aprópénzt lejmol a járókelőktől. A természetes sármját és személyes varázsát ügyesen használja fel, hogy másokat a játszmába belevigyen, a megnyerő mosolyával pillanatok alatt még azokat is beszélgetésre készíten, akik egyébként szóba nem állnának idegenekkel. Mindent a túlzásba visz amivel mind a szüleinek, – amíg velük él – mind később a családjának rendkívüli kellemetlenségeket okoz. Nem méri fel a cselekedetei lehetséges következményeit, és előbb vagy utóbb letartóztatásban, vagy börtönben végzi. A viselkedése felelőtlen, és nélkülözi még az elvárható erkölcsi minimumot is. Ha akármilyen probléma merül fel a reakcióját egocentrizmus és önzés vezérli. Úgy érzi, hogy ő különleges és több mint a többi, és mint olyan, felette áll a másokra vonatkozó törvénynek. Ennek megfelelően nincs különösebb empátiával mások iránt, és könnyen válik arogánssá.

Minden szülő rémálma a késő éjjel megcsörrenő telefon, de az ő szüleinek mindez életforma. Ha a szülei esetleg tehetők, akkor ez könnyen még nagyobb problémává nőheti ki magát, úgyhogy nem ritka, hogy a Szélhámost kitagadják a szülei. Ez persze csak még több okot szolgáltat a Szélhámosnak, hogy elárultnak, megtagadottnak és álnokul elhagyatottnak tartsa magát, és hogy evvel még a korábnál is több figyelmet követeljen magának. Nem képes felfogni hogy miért kellene a hatalmat megjelenítő személyeknek engedelmessé válnia, meg van róla győződve, hogy senkinek nincs joga basáskodni felette. Csak azért mert a szülei unalmas életet élnek, az még nem jelenti azt, hogy neki is úgy kelljen leélnie az életét. A maga módján akarja az életet élni, és élvezni akar mindent amit csak az

⁵⁹ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 127-129 oldal

élet nyújthat, mint amilyen a Michael Richard alakította Cosmo Kramer figurája a *Seinfeld* TV sorozatban.

Dionüszosz, Zeusz és Személé fia, a szőlőtermelés, a bor és mámor istene, a maga sajátos gyöngéd érzékiségével minden nő figyelmét bírja. Borral itatja őket, míg azok le nem ittasodnak, és el nem engedik magukat. Még korosabb és visszafogott nők is egyszerre felszabadultnak érzik magukat a társaságában, és egyhamar feladják az önmagukról addig gondosan őrzött képet, hogy egy sokkal pozitívabban és kellemesebben helyettesítsék azt. Míg önmaga legjobbját nyújtja, Dionüszosz a partnernőiből is a legjobbat hozza ki. Együttlétük gyakran vezet extázisig, és az örület határát súroló érzéki örömhöz. A római mitológiában Bacchus Dionüszosz latin megfelelője.

9) **A Nők Emberé**⁶⁰-t lenyűgözik a nők, és ösztösen vonzódik irántuk. Ez nem azt jelenti, hogy a fellépésében valami feminin lenne, sőt, tud nagyon is "macho"-ként viselkedik. Egyszerűen csak szeret mindent ami a nőkkel kapcsolatos, és nemcsak hogy önmagával egyenértékűnek tartja őket, hanem magánál is többre, sokkal többre. Imádja és isteníti a nőket, és sokkal szorosabb kötelék fűzi hozzájuk mint a haverjaihoz. De nem csak imádja a nőket hanem pontosan érti is őket, akik cserében szívesen gondoskodnak róla. A gondoskodás aztán hamar imádatba fordul, minthogy a szabados életfelfogása inspiratívan hat rájuk. Sok nő életreszóló változáson megy keresztül a vele való kapcsolat eredményeképpen, és az erő amit ebből merít később nagy segítségre lesz abban, hogy korábban és könnyebben szabadúljon meg egy lehúzó vagy rossz együttéléstől illetve házasságtól. A Nők Embere erőt és határozott önbecslést ad a nőknek.

A Nők Embere ritussá emeli az érzéki örömszerzést és a testi szerelmet. Ha egy visszahúzódó nőt vél felfedezni egy társaságban, ösztönösen is keresei vele a kapcsolatot hogy segítsen neki abban, hogy az felszabadultabban érezze magát. A Nők Embere szeret álmodozni, és szívesen látja önmagát mint az ellenkultúra termékét, ugyanakkor tart attól hogy a környezete nem tartja eléggé férfiasnak.

A Nők Embere szupercélja szeretni és hogy szeressék. Határtalan mennyiségű szeretet van benne; párhuzamosan több nővel is tud kapcsolatot fenntartani, lett légyen az lelki, érzelmi és/vagy fizikai. Számára minden nő gyönyörű, és érti a módját annak is, hogy hogyan hozza ezt a tudomásukra. Valójában a Nők Emberét a dolgok mélyén az a vágy hajtja, hogy valamelyik partnerében majd megtalálja azt az ideális nőt aki egyszerre tud az anyja és a szeretője lenne. Ebbéli kísérlete azonban törvényszerűen csődöt mond. Következésképpen a Nők Embere képtelen határozottan elkötelezni magát akárki mellett is, és hamarosan továbblép. Egyben ez az a metafórikus pillanat amikor az elhagyott partnerei felismerik, hogy a Nők Embere nem volt más mint csupán egy, vagy "a" katalizátor, aki segített nekik megtalálni önmagukat és saját belső erejüket, és akire a továbbiakban már nincs szükségük ahhoz hogy teljesnek érezzék magukat.

A személyiségfejlődés során sok minden motiválhat egy férfit míg kifejelett korára a Nők Embere válik belőle. Korán elveszthette például az anyját; a gyerekkora tele volt *nanny*-ikkal, *nurs*-ökkel, és tanítónéikkel, mind finom, kedves és óvó. Az az apja kemény vagy kegyetlen volt hozzá, vagy teljesen hiányzott az életéből, ügyetlen volt a sportokban, és nem tudott a többi fiútársakkal egy csaptban játszani, vagy kora gyerekkorában szégyellős volt, és a lányok vették be maguk közé, és így tovább. A kívülálló szemében a Nők Embere a társadalom szélén leledző marginális, sodródó figura, egy *hippie*. Könnyen vált hangulatot, az egyik pillanatban még nevet, a másikban már sír. Igaz, a nők szemében mindez érzékenységről tanúskodik. Ez, és az érzékiségre való hajlama az, ami a legnagyobb hatással van a nőkre és nem a külseje. A kilósruhától a Giorgio Armani öltönyig akármit fel tud venni,

⁶⁰ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 130-136 oldal

és egyformán jól áll rajta. A legfájóbb lecke amivel a Nők Embere szembesül az az, ahogy érik és korosodik, egyre kevésbé tud a felelősség és a kötelezettség elől elmenekülni.

10) Ha a Nők Emberét a partnerei hűtlenül elhagyják, becsapják, rászedik vagy felszarvazzák az könnyen önmaga sötét másává, a **Csábító**⁶¹-vá alakulhat át. Nincsenek gátlásai; a Csábító válogatás nélkül csal el nőket jó és rossz kapcsolatokról vagy házasságból, és szenvtelenül nézi azt a pusztítást és katasztrófát amit okoz. Ha egy nő ki akarna lépni a vele való kapcsolatból, úgy érzi semmivel nem szolgált rá erre. Különös érzéke van ahhoz hogy ha egy kapcsolatnak nagyjából vége, akkor ő dobja elsőnek másikat és nem fordítva. Az sem ritka hogy pont akkor szakít meg egy kapcsolatot amikor a női partner érzelmileg a leginkább elkötelezett az irányába. A mások problémái iránti toleranciaküszöbe rendkívül alacsony; szélsőséges érzelmi megnyilvánulásai követhetelen sebességgel váltják egymást. Egy időben párhuzamosan több nővel tart fenn kapcsolatot, és hezitálás nélkül létesít viszonyt a partnerei nővéreivel, húgával, családtagjaival vagy hozzátartozóival. Követi és lerázhatatlanul zaklatja azt a nőt, aki nem viszonzza a közeledését; megállíthatatlanul fantáziál a meg nem kapott nőről, és azt gyakran összekeveri a valósággal. Ugyanígy, anélkül hogy tudatában lenne, a megszállottságot összekeveri a szeretettel vagy szerelemmel. Tipusosan túlzott igénye van az irányába megnyilvánuló figyelemre. Rendkívüli energiákat szentel a külső megjelenésének, ugyanakkor nem bír el semmi kívülről jövő kritikát. Meg van róla győződve hogy intenzív szerető, hogy jól kezeli a nőket, nincs még egy olyan férfi aki annyit tudna nyújtani mint ő; megadja ami – szerinte – nekik kell, és hogy cserébe azok tartoznak neki. A Csábító ketyegő bomba akiről soha nem lehet tudni hogy mikor robban.

Az egyiptomi mytológiában Ozirisz⁶², a testvérhuga, Izisz, férje, és Horusz apja (más tradíció szerint testvére), a halottak királya és bírója. Testvére, Set megöli ugyan, de amint Hórusz Set életét veszi Ozirisz feltámad a halottaiból. Gyolcsba félig becsavart szakállas férfi múmiaként és *atef* koronával fején ábrázolják⁶³. Fénytől övezve amerre csak jár a földön Ozirisz átváltozást és bölcsességet hint maga körül, és megvilágosodást hoz minenkire akivel kapcsolatba kerül. Ő az isteni gyermek, és isteni férj. Az emberiség iránti szeretet jeleként minden évben feláldozza önmagát; télen a testét adja a földnek, és minden tavasszal újraszülteik. Ozirisz maga az élet és a halál.

11) A **Férfi Messiás**⁶⁴ az önmegtermékenyítés archetipusa. A férfi, illetve női változatai majd minden tekintetben azonosak egymással, avval az egy különbséggel, hogy míg a férfi változat prédikálja és hirdeti a szeretet és megvilágosodás útját, addig a női változat a szeretet és megvilágosodás maga. Hogy mulandó földi életében a küldetését betelejessítse, a Férfi Messiás más archetipusok tulajdonságait is a magáéba olvasztja. Fegyelmezett és egészséges identitás képe és küldetésstudata van, ennek birtokában magabiztosan kérdőjelez meg minden hatalmat, és határozottan áll ki a meggyőződése mellett. Erősek a spirituális gyökerei, soha ki nem hunyó belső erővel rendelkezik, hajlandó a mások javára lemondani a materiális javakról, és ugyanígy, képes feláldozni önmagát.

Nem ritka, hogy a Férfi Messiás az első pillanatban nincs az isteni küldetése tudatában, ilyen értelemben nincs minden akciója mögött elsődleges, vagy kizárólagos spirituális motiváció, ugyanakkor kifinomult érzéssel ismeri fel a fontos ügyeket, és azok megvalósítására megvan benne a megfelelő elszántság és erő. Úgy tűnhet hogy az egész életét egyetlen tételre teszi fel, egy olyan ügyre, ami sokak életére lehet döntő befolyással; a küldetése elvételekor lehet hogy hezitál egy darabig, de aztán rövidesen rájön, hogy tulajdonképpen ezért az egy ügyért jött a világra. Aszkétikus szüksége van arra, hogy valami önmagánál sokkal nagyobb találjon kapcsolatot. Ahhoz hogy konstans spirituális kapcsolatban maradjon az istenivel, állandó harcban kell álljon a démonokkal. Ugyanígy, ahhoz hogy a

⁶¹ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 136. oldal

⁶² Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of English Language, 1983,

⁶³ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 139. oldal

⁶⁴ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 139. oldal

hitét folyamatosan meg tudja újítani újabb és újabb kísértéseknek kell hogy kitéve legyen. A Férfi Messiás szupercélja szeretni és hogy szeressék. Ingyen adja magát, mert hiszi és tudja, hogy minden szolgálatáért háromszoros fizetséget kap cserébe. A küldetéstudat olyannyira erős benne, hogy nem is tudja semmi más lekötni, mint annak a keresztülvitele. Érdekes módon a tömegek szemében a Messiás, mint spirituális vezér, a férfi változatában tradicionálisan jobban elfogadott mint a női párja, például Szent Johanna. A Férfi Messiás rendkívüli orátori képességekkel rendelkezik, és azt is tudja hogy mikor van a szavak, és mikor a cselekedek ideje.

A Férfi Messiásnak megadatik az a különleges képesség, hogy amikor egy probléma jelentkezik, átlássa az egész nagy képet a maga minden bonyolultságában, ennek megfelelően nem von le tanulságot időnek előtte. A Férfi Messiás tisztel minden vallást és hitet. Gondja van mind magára mind másra; számára minden élőlény az isteni útmutatás megnyilvánulása. A lélek gyógyítását előre helyezi a test ápolásának. Nem veszi le a testi fájdalmat arról a szenvedőről akinek szüksége van a fizikai szenvedésre ahhoz, hogy ezáltal többé váljon, még annak ellenére sem, hogy ő maga egyébként gyakorlott gyógyító.

A kívülállók vagy egyértelműen jónak vagy rossznak látják, és a kettő között nincs köztes kategória. Van aki idealistának tartja, mások futóbolondnak. Ellenzői gyakran vádolják hogy saját kultuszt vagy vallást terjeszt. Abbéli készsége miatt, hogy az isteni lényeggel kapcsolatot tud teremteni sokan irigyek vagy féltékenyek rá – különösen a papság körében, akinek erre egyébként exkluzív jogosítványa van. Sajátos módon a Férfi Messiás nem fejlődő típus, és annak dacára, hogy a félelmei és szorongásai egyre erősebbé edzik, a karakterének nincs igazi íve.

Spirituális, történelmi vagy filmes példát használva az Ószövetségbeli Dávid, a *Braveheart* William Wallace-a, Robin Hood, Superman, Gandhi, Obi-Wan Kenobi, Luke Skywalker, vagy az *A beavatott* (*The Insider*) Russell Crow alakította Jeffrey Wigand-ja a Férfi Messiás tipikus megtestesítője.

12) A különbség a Férfi Messiás és sötét oldala, a **Haláltosztó**⁶⁵ között, hogy míg az előző mindenkől és mindenkitől tanul, addig az utóbbi átkot szór mindarra, aki arra vetemedik, hogy leckét adjon neki. A Haláltosztó mertőri a mások személyiségét, és kiírtja a szellemét, hogy aztán azt a saját képére formálja. Nemhogy a követőit nem erősíti meg a maguk hitében, hanem gyakran ostromozza azokat, és a szava az maga a törvény. Nem tesz szívességet senkinek; meg van róla győződve hogy az átlakulással járó fájdalom szükségszerű, és az embereit a teherbíró képességükön túl hajszoja.

A Haláltosztó igazolhatja ugyan önmagát mások előtt, de azok soha nem fogják sem a hatalmát sem pedig a küldetését megérteni. A kirohanásait durvának és tapintatlannak ítélik, és ennek megfelelően, nem lévén hajlandók azt igazolni, gyakran távoznak mellőle. Történelmi példát használva Joszif Viszarjonovics Sztálin a Haláltosztó tipikus megtestesülése, filmbéli párja pedig az *Aranypolgár* (*Citizen Kane*) központi figurája, Charles Foster Kane.

A tengerek mélyén Poszeidon, Kronosz és Rheia fia, a tengerek legfőbb istene jelöli ki a végzet érzelmi hullámainak útját. Az egyik pillanatban haragos hullámokat korbácsol, a másikban tükörsimává szelidíti a tengerjárást. Kiszámíthatatlan, veszélyes, de ugyanakkor izgalmas és ellenállhatatlan. Amint valaki úgy érzi, hogy kiismeri, Poszeidon máris alakot vált. Ha valaki azt gondolja, hogy túlszerezte egy érzelmi hullámon, máris nyomul a nyomában egy másik, még annál is erősebb. Poszeidon bőkezűen oszt a tenger gazdag terméséből, hogy aztán az első adandó pillanatban az életét vegye annak aki a nyílt vizekre merészkedik.

⁶⁵ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 145. oldal

13) A **Művész**⁶⁶ típus az amelyik kapcsolatban van ugyan az önmaga érzelmi világával, de nem feltétlenül tud uralkodni felette. Egy kreatív folyamat során képes ugyan kordában tartani az érzelmeit és energiáit, máskor azonban hagyja a felszín alatt forrni, hogy aztán egyszer csak kitörjön és a környezetében mindenkire lecsapjon. Nehezen illeszkedik be abba környezetbe amelyik nem értékeli azokat akik nem tudják kontrollálni az érzelmeiket, ami aztán még csak tovább fokozza a bizonytalanságérzetét és dühét. Jószerivel a düh az egyetlen megnyilvánulás amit az érzelmeik széles skáláján leginkább megenged magának.

A vele való ismeretség kezdetén az intenzív életvitele eredményeképpen a nők általában vonzódnak iránta, de viszonylag hamar rájönnek hogy mennyire illékonyak és bizonytalanok az érzelmei. Egy-egy veszekedést követően hasonló szenvedéllyel és intenzitással próbálja meg a partnere elvesztett bizalmát visszanyerni, és ebbeli iparkodásában gyakran sikeres. Élvezi az érzelmi kitöréseit, mert úgy véli hogy hatalmat ad a kezébe mások felett, és amiből bátorságot tud meríteni. Esetében ezek a szélsőséges kitörések egy tudatalatti védekező mechanizmusa szerves részei. Amennyiben képes a stresszt kezelni és a kitöréseit kontrollálni egészséges és izgalmas személyiséggé tud válni. Amennyiben azonban az érzelmeik kerítik hatalmukba teljesen kiesik az őt körülvevő világgal való szinkronból; a bosszú iránti vágy könnyen megszállottsággá nőhet benne, és ketyegő időzített bomba lesz öbelőle is, akiről nem lehet tudni hogy mikor robban.

A Művész spontán és élénk; anélkül hogy észrevenné órákra le tudja foglalni magát a legegyszerűbb tevékenységgel, vagy ugyanígy, minden zökkenő nélkül vált át egyik tevékenységből a másikba. Tűnjék bár kívülről nyugodtnak és kontrolláltak, belülről hatalmas kreatív energiák feszítik. Az önkifejezés hajtja; szenvedélyes és az alkotó tevékenysége személyre szabott. Ha létrehoz valamit az mindig személyes jelentőséggel bír a számára. Született alkotó; éveket tud egy kreatív projectnek szentelni anélkül, hogy kifutna a kreatív energiából. Ösztönlény, és mint olyan, szeret a természettel kapcsolatban lenni. A Művész meg van róla győződve, hogy ő a világ közepe, ugyanakkor nagyon is érdekli hogy mások mit tartanak felőle és az alkotótevékenységéről. A visszautasították számára egyenlő a halállal. A Művész folyamatosan retteg a kreatív zárattól, minden újabb kihívást a személyes alkotói pályája elleni merényletnek tekint.

Követeli, hogy a környezetében lévő nálánál hitelesebbekkel egy szinten kezeljék. Minhogyan rossz üzletember, féltékenyen őrködik afelett, hogy senki más ne kapjon kreditet az ő alkotó tevékenységéért. Gondja van arra is, hogy a kívülállók szemében határozottnak tűnjön; mindig parancsnok akar lenni, ugyanakkor a parancsnok puvoárja és irányítókészsége nélkül. Amitől tart az az, hogy lenéznek, és hogy kevesebbnek tartják azoknál akik a társadalmi elvárásokkal konform módon igenis tudnak uralkodni az érzelmeik felett. A kívülállók leggyakrabban is ideggyengének látják a Művészt, míg mások szenvedélyesnek, spontánnak és kiszámíthatatlannak találják, akivel érdekes egy társaságban lenni.

Az *Ok nélkül lázadó (Rebel Without a Cause)* James Dean által alakított főhőse, Jim Stark, vagy egész tragikus életútjával Vincent van Gogh a Művész tipikus megtestesülése.

14) Ha a Művész elveszti az önmaga feletti kontrollt ingataggá, gyűlölködővé, és mint olyan, **Bosszúállóvá**⁶⁷ válik, akinek a megtorlás iránti szomja elapadhatatlan amíg az be nem teljesül. Ő az aki minden gátlásból kivetkőzve brutálisan rátámad a közvetlen környezetére, és súlyosan megsért másokat anélkül, hogy akár csak egyetlen pillanatig is törődne azok érzékenységével vagy emberi méltóságával. Ha szexuális vágy hajtja, anélkül hogy felfogná, hogy a “nem” az nemet jelent, erőszakhoz folyamodik. Egyébként az aktus maga nem indul eleve erőszaknak, hanem csak azzá válik

⁶⁶ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 147-150 oldal

⁶⁷ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 152-154 oldal

avval, hogy képtelen a partnernője érzéseit felfogni. Ugyanakkor a Bosszúálló rendkívül ügyesen kezeli az akciója következményeit. Ő az aki összeveri a felségét, aztán virágot vesz neki és megfogadja hogy ilyen többet nem lesz.

Antiszociális, felelőtlen és nincsnek erkölcsi gátlásai. Visszataszítóan meggondolatlan, és olyan valaki aki visszautasít minden, a bevett társadalmi normáknak megfelelő viselkedést. Az arra való hivatkozással hogy az érdekei valahol sérülést szenvedtek, állandóan igazolva látja az akcióit. Nem tanúsít komoly megbánást, és a tetteinek következményei nem tudják különösebben izgatni. Kiszámíthatatlanul ingerlékeny, könnyen vetemedik tettelegességre, és aki nincs tekinettel akár a saját maga testi épségére sem. Nem tud törődni avval, hogy ki mit gondol róla, és előbb pusztítja el saját magát mintsem hogy ezt valaki más tegye meg vele.

A vágy villamosa (A Streetcar Named Desire) Stanley Kowalski-ja, vagy a *Pillantás a hídról (A View from the Bridge)* Eddy Carboné-ja a Bosszúálló tipikus megtestesülése.

Zeusz, a vihar, a mennydörgés és villámlás istene, az istenek királya, a legfőbb isten, tiszteletet követel meg magának. Minthogy rámenős és ravasz szerető, aki gyakran palástolja az igazi valóját, még a legszebb nők sem tudnak nemet mondani neki. Ő az aki az egyik pillanatban a legjobb barát, és a legádázabb ellenséged a másikban. A felsége, Héra az egyetlen aki rá tudja venni akármire is, ha nem mással, akkor avval, hogy pokollá teszi számára a családi otthon.

16) A Férfi Messiással szemben, aki minden apró összefüggésében képes a nagy képet átlátni és felfogni, hogy a tettei következményei kit és hogyan érintenek, a **Király**⁶⁸ csak a főbb összefüggésekig jut el, és nincs tudatában, hogy a döntései hogyan befolyásolnak másokat az alacsonyabb szinteken. A Király mentes az érzelmektől, és az ebből fakadó belső ürességet káros szenvedélyekkel, úgy is mint koffein, túlzásba vitt munka, alkohol, szex, stb. tölti fel. A Király valahol olyan mint a gengszterfőnök keresztapa, aki számára nem létezik középút, hanem mindent a végletekbe visz. Rendkívül erős karakter, aki a személyes varázsával és *charm*-jával hadseregeket tud győzelemre vezetni. Nagyszerű stratégia, aki bele tud látni mások belső lényébe, és tudja, hogy melyik az az ajánlat amit a másik nem fog tudni visszautasítani. Minthogy mentes az érzelmektől, az első pillantásra kösziklának tünik mint akit semmi sem ingat meg, tart ugyanakkor a saját érzelmeitől, lévén azok idegen és kezelhetetlen a számára. Számára az érzelmek megnyilvánulása a gyengeség jele, aminek a dinasztiaépítésben nincs helye.

Előszertetlennel siet a nők segítségére, függetlenül attól hogy erről a saját asszonya mit gondol. Minthogy nincsenek igazi érzelmei – így büntudata sem – minden skrupulus nélkül megcsalja a felségét, hogy aztán a félrelépést követően szemrebbenés nélkül megtérjen a családi otthonba. Ha lebukik, akkor nem a cselekedetei kétes moralitása zavarja, vagy hogy az hogyan érinti majd a családját társadalmi megítélését, hanem csak az, hogy tetten érték. Meg van róla győződve, hogy a napi családi ügyek vitele a feleség feladata, és fenntartja magának a jogot egy másik, a családon kívüli életre.

Ugyanakkor nem az önzetlenség motiválja amikor család, baráti kör, biznisz vagy szövetségesei után néz, hanem a készletelés hogy uralkodhasson felettük. A szupercélja hogy feltételek nélkül tiszteljék, annak a hiánya ugyanis elviselhetetlen a számára. Lett légyen akármilyen családszerető, ha a lánya ellentmond neki, vagy fellázad ellene, gondolkodás nélkül kitagadja. Ugyanakkor törődik a beosztottjaival és ragaszkodik hozzájuk. Minthogy ezt nem képes érzelmek útján a környezte tudatára adni, ezért gyakran ad nekik pénzt vagy ajándékot jutalmul. És bár a szava elvileg a törvény maga, de megadja a lehetőséget másoknak, hogy azok, ha mást nem is, de legalább az arcukat tisztességgel

⁶⁸ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 156-158 oldal

mentsék. A Király nem tart semmitől jobban mint hogy egy napon színre lép egy nálánál fiatalabb, gyorsabb és okosabb kihívó, aki kiüti a pozíciójából. Az életében keményen megdolgozott azért, hogy mind a bizniszben, mind pedig a családot illetően a csúcsra kerüljön, és állandóan örködik a pozíciója megtartásán. Elvből nem kér és nem fogad el szívességet; magabiztos, sőt, nemritkán arrogáns.

Az *A keresztapa (The Godfather)* Don Vito Corleoné-ja vagy a *Seinfeld* TV show Jerry-je a Király figura tipikus képviselője.

16) A Király sötétebb mása, a **Zsarnok**⁶⁹ megszállottan uralkodik másokon. Képes tönkretenni teljesen ártalan kívülállókat, csak hogy a hatalmának híre keljen. Félisten, aki a kényekedve szerint ellenőrzi mások sorsának alakulását. Akárki aki ellenáll az akaratának azonnal felébreszti a benne szunnyadó fenevadat, amelyik képes minden és mindenki elpusztítására. Szemrebbenés nélkül tudja igazolni a tettei jogosságát avval, hogy minden felelősséget az áldozatra hárít, mondván, hogy az provokálta ki belőle a mégannyira is extrém reakciót. Tele van előítéletekkel; saját, és teljesen értelmetlen és értelmezhetelen törvényeket gyárt, csak hogy a hatalmát fenntartsa. Szereti elnézni, hogy mások az ő normái szerint élnek és engedelmeskednek neki. Nincs a tettei következményeinek tudatában, és ez nem is tudja izgatni. A passzív-agresszív tendenciák kiszámíthatatlanul kerítik hatalmukba; miközben azzal győzködi a családtagjait, hogy teljesen elfogadható az, hogy ha azok valamit az ő jóváhagyása nélkül tesznek, annak bekövetkeztekor pont ellenkezőleg reagál. Nincs akit kiengedne a kontrollja alól, pláne nem dalolva. Nincs számára az árulásnál gyűlöletesebb bűn, és a bosszúért mindenre képes.

A Herman Melville *Moby Dick*-jének Ahab kapitánya a Diktátor irodalmi leképzése.

* * *

A görög univerzumban Aphrodité⁷⁰ a testi szerelem és női szépség istennője. A görög *aphros* tajtékot, ill. habot jelent ami sokatmondóan utal a származástörténetére⁷¹; a legenda szerint Kronosz, Uránusz fia, apja levágott nemiszervét dobta a tengerbe, és Aphrodité az abból felfakadó fehér habokból bukkant elő. Ezt igazolandó Aphrodité sokáig a tenger és a tengerhajózás istennője volt, de Spártában, Thébában és Cipruson immár mint a háború istennőjének volt további speciális kultusza. És bár a prostituáltak is őt tartják oltalmazójuknak, Aphrodité kultusza ennél sokkal ünnepélyesebb és méltóságteljesebb. A téma szakértő ismerői Aphrodité kultuszát, mint a legősibbek egyikét, a prehisztorikus időkből eredeztetik. A tengerből felmerülő istennő képzeletű, Aphrodité eredetileg a sumer Inninhez és az asszír Istarhoz hasonlóan a természet elpusztíthatatlan nemzőerejének szimbóluma, a nedvességből fakadó élet jelképe volt⁷², és amelyik feltehetőleg sémi közvetítéssel jutott el tisztelete két legismertebb görög központjába, Cyprusra és Küthérára. És bár Homérosz még “a ciprusi”-ként említi, Afrodité, az ő korára már teljesen hellenizálódott. Aphroditének Vénusz a Róma-i megfelelője⁷³.

17) A **Múza**⁷⁴ erős és határozott nő, aki tudja hogy mit akar. Az istenek nagyvonalúan ellátták alkotó tehetséggel, szépséggel, szeretettel és bőséggel, így az természetes irányultsággal fordul az igazi

⁶⁹ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 161-165 oldal

⁷⁰ Encyclopedia Britannica

⁷¹ http://www.bkiado.hu.netre/Net_szimbolu/szimbolumszotar.htm

⁷² http://www.bkiado.hu.netre/Net_szimbolu/szimbolumszotar.htm

⁷³ Encyclopedia Britannica

⁷⁴ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 21-22 oldal

énjét leginkább tükröző kreatív vállalkozások irányába. Ugyan a szíve egy férfi iránti mély vágyódással van tele, de nem tudja feladni a vadászat feletti izgalom érzetét. Élvezi az élet minden vonatkozását, és állandóan az érzéki kielégülés állapotában van. Megannyi szenzuális tapasztalatra és kapcsolatra van szüksége, ezek tartják életben és inger alatt. A Múza ugyanakkor természetes gyógyász (nem összekeverendő a *természetgyógyász*-szal!), törődik mások érzéseivel, és kéréstől is segít mások sérüléseit mind áttételesen mind pedig a szó szoros értelmében begyógyítani. A Múza legnagyobb belső motivációja az önmegvalósítás igénye – függetlenül attól, hogy annak önmaga tudatában van-e, vagy azt a külvilág felé elismeri-e vagy sem. A klasszikus éra az Aphrodité templomában megtörtént szerelmi egyesüléseknek szakrális és megtisztító jelentőséget tulajdonított, míg ma a szexuálisan aktív nőt a promiszkuitás kétes aurája lengi körül, és a köztudat a szterotipikusan prostituálnak, kurvának vagy a végzet asszonyának könyveli el, és mint olyannak, a modern társadalmi tudatban nincs különösebben nagy reputációja. A Múza komoly problémákkal találja szemben magát amikor házasság után néz, vagy családot alapítana. Ebbeli kudarcában észrevétlen csúszik le a szerető státuszába, ugyanis kevés férfi látja benne az otthonteremtő asszonyt és anyát, annak dacára, hogy fiatalos bája és az életszeretete megannyi kellemes borzongást tudna egy házasságba vinni. Minden ebbeli dilemmájára az érzékiség a válasz és egyben ok is, mint ahogy avval a *Szex a városban (Sex in the City)* televíziós sorozat hősei szembesülnek.

18) A Múza alacsonyabb szintű mutációja a **Végzet Asszonya**⁷⁵ vagy a *Femme Fatale*. A Végzet Asszonya rendkívül manipulatív, és aki a báját felhasználva olyan dolgokra bír rá férfiakat, amit azok józan ésszel nem tennének meg. Ő az, aki istenfélő és rendes adófizető férfiakat bűnre, vagy gyilkosságra vesz rá. Megcsömörlött és csalódott az életben, és nem bízik senkiben. Csak önmagát és a saját testét értékeli, és akkor érzi magát igazán az elemében, ha mások ajánlatokat tesznek neki. Gyerekként nem kapott soha semmit ingyen; a társadalom tartozik neki, és ő csak beszedi azt ami neki jár. Általában nehezen viseli a bírálat minden fajtáját, különösen ha a külsejét éri kritika. Tipusosan hajlamos az érzelmességre, pillanatok alatt tud krokodílkönnyeket hullatni, és egyáltalán, túlzottan keresi a figyelemet. A Végzet Asszonya nem szennyezi be a kezét munkával mindaddig, amíg van férfit akit rá tud venni arra, hogy azt elvégezze helyette. Kellei magát és játszik a férfiakkal. Hűtlen típus, szexuális kapcsolatai érzelemmentesek, és minden férfi aki elfogadja a kihívását a végén vagy teljesen összetörik, tönkremegy, vagy belepusztul a kapcsolatba. A Végzet Asszonya igazi nagy fegyvere a teste. Ha rá akar venni egy férfit valamire és az ellenáll, a Végzet Asszonya addig nem engedi a férfit közel magához, amíg az meg nem teszi azt amit ő akar. Ő a *film noir*-ok tipikus hősnője. A dolgok akkor vesznek igazán ronda fordulatot ha egy szerető, teszem azt, dobja a Végzet Asszonyát. Ha kiderül, hogy az illető nő, akkor az a legkevesebb, hogy megzsarolja a férfit, de egyébként is mindenre képes csak hogy a látszatot mentse. Nem tud a problémákkal mit kezdeni, és míg az arca rezdületlen marad, belül vadul kergetik egymást az ellentétes indulatok. A Végzet Asszonya időzített bomba, ami a kívülálló számára csak akkor derül ki amikor már robban, mint Cleopatra, Scarelet O'Hara, vagy Izadora Duncan.

A görög világképben Artemisz⁷⁶ a vadon élő állatok, a vadászat, a növényzet, valamint a szűzies erklöcsőség és a gyerekszülés istennője. Róma-i megfelelője Diána. Artemisz, a vidéki lakosság kevinc istennője, Apollón leány ikertestvére, Létó és Zeusz kapcsolatának terméke. Kultikus szerepköre közösségről közösségre változik, de megegyezik abban, hogy olyanvalaki, aki az ős vad természetben él. Artemisz egyben a sportember ideálja is, aki nem csak kilövi a vadakat, hanem óvja és védi is azokat, különösen a fiatal állatokat. Ezért is nyerte el az állatvilág úrnője homéroszi címét. Artemisz azonban tud hirtelen természetű is lenni, és villámként csap le azokra akik megsértik. Ragyogóan koncentrált, ha a lelki semeit egy célra

⁷⁵ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 28-30 oldal

⁷⁶ Encyclopedia Britannica

helyezi, addig nem tágít amíg azt el nem éri. Önellátó, ő az az istennő aki társ nélkül éli le az életét. Nos lássuk az Artemiszt mintázó női archetipusokat.

19) Az **Amazon**⁷⁷ az a feminista, aki számára a női nem ügye sokkal előrébbvaló mint az önmaga személyes érdeke, és a nőtársakkal való barátsága minden más kapcsolatnál fontosabb a számára. Az Amazon férfiassága csaknem olyan erős és jelentős mint a nőiessége, ami gyakran hozza zavarban azt illetően, hogy ő maga voltaképpen hova is tartozik. Nem követi a divatot, nem készíti ki az arcát, a haját sem hordja nőies tincsekben vagy fonatokban, és nem tudja értékelni sem az otthonteremtést, sem pedig a vállalati ranglétrán való felemelkedést. Az Amazon rosszul érzi magát az urbánus környezetben; ő a Földanya, ösztönös és leleményes. Szeret utazni és kedveli az egzotikus helyeket. A versenysportok a kedvencei, és számára a győzelem, különösen egy férfi feletti győzelem, az egyetlen alternatíva. Ennek megfelelően nem tart semmitől jobban, mint veszteni, pláne egy férfivel szemben. Az Amazon inkább meghal mintsem hogy áldozat legyen, különösen pedig egy szexuális támadás áldozata. Szent Johanna az Amazon tipikus történelmi-irodalmi megtestesítője.

20) Az Amazon sötét párja a **Medúza**⁷⁸. Ő a düh és a harag asszonya, ha veszélyt sejt, vagy sértve érzi magát jelenléte halálos fenyegetés. Ha a dühét szabadon engedí rendkívüli fizikai erőfeszítésre is képes. Nincs amit a Medúza meg ne tenne, ha egy nőtárs hívja segítségül, még ha az egy ártalan férfi életébe kerül is. Demokratikus viselkedés, tapintat, helyes vagy helytelen értelmezhetőnek a számára; kerül amibe kerül, ő bosszút fog állni. A Medúza antiszociális, a viselkedése felelőtlen, és mint olyan híján van minden erkölcsi és etikai érzéknek. A társadalom írott vagy íratlan szabályai szerint való élet minden formáját elutasítja, gyakran, és gátlás nélkül lép át a törvénytelenesség mezsgyéjére. Nem mutatja jelét érzelmeknek, és nem tanúsít sem együttérzést, sem pedig megbánást. Fizikailag agresszív, ingerlékeny és kiszámíthatatlan, ha a düh keríti a hatalmába sem a saját maga, sem pedig mások testi biztonságának veszélyeztettsége nem jut el a tudatáig. A Medúzának gyerekként vagy serdülőként gyakran volt része durva bánásmódban, és tetteiben az évek alatt elfojtott lelki trauma tör a felszínre. Későbbi tetteit avval látja igazolva, hogy annak idején az ő alapvető jogait is megsértette valaki. Legfőbb vágya hogy a nőket erőssé tegye arra, hogy meg tudják védeni önmagukat. A Medúza nem törődik vele hogy ki mit gondol róla; előbb pusztítja el önmagát mint azt akárki más tenné vele. Úgy érzi hogy ő a sorsának az ura. Miközben igazságot oszt, maga is diktátorként viselkedik. Hasonlatosan Nikitához, Luc Besson 1990-es, és az azonos című filmjének főhősnőjéhez, a Medúza meg van győződve róla, hogy a harc hevében nincs helye igazságnak és törvénynek.

A klasszikus görög világképben Athéné⁷⁹ a város mentora, a háború, a kézművesség és a praktikus gondolkodás istennője; Római megfelelője Minerva. Athéné városi és civilizált jelenség, és mint olyan Artemisz teljes ellentéte. Athéné figurája egy, a hellenizmus előtti kultúrkörből jön, de minthogy a görög gazdaság alapvetően a háborúságra épült, a háziasszony funkciói megtartása mellett Athénben rövidesen a háború istennője is lett. A hagyomány szerint Athénének nem volt sem hitvese, sem pedig utódja. Ugyan nem esik róla szó hogy Athéné szűz lett volna-e vagy sem, de viszonylag hamar szűzies erkölcsöket tulajdonítottak neki. Homérosz *Íliász*-ában Athéné, mint a háború istennője nem csak hogy inspirálja a görög harcosokat, hanem maga is a frontvonalban küzd velük együtt. Athéné erkölcsi és katonai sikereinek titka nagymértékben abban rejlik, hogy a háború művészetének intellektuális és civilizált ágát képviselte. Tevékenységében az igazság ügye érvényesítésének, úgy is mint erénynek, a képzettségnek és a felkészültségnek, nagy szerepe volt - különösen ellentétben a társisten Árész-szal, akit Zeusz Athénével együtt

⁷⁷ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 31-32 oldal

⁷⁸ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 38-39

oldal

⁷⁹ Encyclopedia Britannica

állított a háborúk élére, de aki a puszta vérszomját képviselte. Athéné a győzelemhez vezető erények képeit, úgy is mint félelem, küzdelem, védekezés és a támadás, a mellvértjére, az *aegis*-re vésvé hordta. Athéné mint a királyok boldogulásának őre, nemcsak a háború, de a bölcs tanács, az óvatos önuralom és a gyakorlatias éleselméljűség istene is lett. Bár komplex kultusza a görög univerzumban szélesben ismert volt, a későbbi korok mégis a városállam Athénnel azonosították, amelyik róla kapta a nevét. Athéné gyakran került ábrázolásra állatszimbólumok révén, madarak, de elsősorban is a bagoly képében. Athéné leggyakrabban vérttel és sisakkal jelenik meg, kezében pajzs és dárda. Két athéni mester, a szobrász Pheidiász és a drámaíró Aiszkhülosz állította a legmaradandóbb emléket az istennőnek. Athénének, minthogy apja fejéből pattant ki, nincs anyja, és mint olyan, az életében nincs helye a nőtársaknak. Athéné okos, és az érzelmei teljes birtokában van. Az alábbiakban következzenek Athéné késői archetipikus utódai.

21) Az **Apa Lány**⁸⁰ nem harcol a női ügyért, mint teszem azt az Amazon, sőt, ha vitára kerül a sor, akkor általában a férfiak pártján áll, igaz, cserébe elvárja hogy azok elismerjék. Az Apa Lány úgy érzi, hogy ő különleges képességű, és más nő nem tudná megtenni vagy elérni mint amit ő tud. Az Apa Lány a patriarchális rendszer pártján áll. Független és önálló, és erős és határozott férfiakkal köt szövetséget, akik garantálni tudják, hogy a célját elérje. Az Apa Lány számára egyedül az a fontos, hogy a férfiak hogyan ítélik meg. Ennek megfelelően nem fekszik le a féfiakkal, hanem szövetséges és egy lesz velük. Az Apa Lány nem nagyon barátkozik nőekkel, mert egy másik nő felbukkanása az életében az önmaga nőiességére emlékeztetné, pont arra, amit éppen elnyomni iparkodik önmagában. A női nemet a férfinél gyengébbnek érzi, és nap mint nap azért küzd, hogy bebizonyítsa hogy ő maga nem gyenge. Lett légyen szó üzletről vagy harcról, az Apa Lány megbízható és kiartató társ. Kíváló csapatjátékos, szeret győzni, de méginkább szereti ha a csapata győz. Okos és stratégiában gondolkodó típus, aki a gondolkodást preferálja az ösztönösség ellenében, és nem engedi meg hogy az érzelmek befolyásolják a döntéseiben. Ki nem állhatja a meghódíthatatlan östermészetet; a lüktető tempójú város az ő igazi otthona. Szívesen tanul meg új dolgokat, különösen pedig azokat amelyek intellektuális kihívást jelentenek a számára, vagy amelyeknek üzleti jelentősége van. Válságos helyzetekben találékony, nem engedi meg hogy mások találjanak megoldást a gondjaira, hanem szereti a maga kezébe venni a saját sorsa irányítását – következésképpen mindig sűrű a programja. Lehetőség hiányában a férje mögé áll, és annak a karrierjét egyengeti, mintha csak az a magáé volna. Ha netán az abban való részvételét sérelem érné, az nagyobb veszteség lenne a számára mint akármilyen más. Ennek megfelelően el tud viselni egy vagy két csatavesztést, de annak a perspektívája hogy a háborút is elvesztheti, az elviselhetetlen a számára, akárcsak a *G.I. Jane* Demi Moore alakította Jordan O'Neil hadnagya számára.

22) Az Apa Lány sötét ikerpárja, a **Hátbaszúró**⁸¹, gátlás nélkül gázol keresztül másokon, csak hogy az akaratát elérje. Számító, és könnyen túljár mások eszén, és ebben nagy segítségére van az erős férfiakkal való szövetsége. Igaz, azok cserében gyakran visszaélnék vele, és kihasználják az irántuk tanúsított lojalitását. Míg az Amazon eleve gyanúval él a férfiakkal szemben, a Hátbaszúró dühe nem ismer határokat ha rájön, hogy a férfi akiben bízott visszaélt vele, mert ebben annak a jelét véli felfedezni, hogy az nem tartja magát egyenrangúnak. A Hátbaszúró egész élete és minden cselekedete a férfiak közé való befurakodásról szól. A Hátbaszúró teljes identitása a karrierben érhető tetten, annak elvesztése számára egyenlő a halállal. Önző, és a saját érdekét mindenki másé elébe helyezi. Célja elérésében gondolkodás nélkül használja fel a nőiességét, hogy aztán később a jötevéjét gondolkodás nélkül hátbaszúrja. Profi hazudozó amíg rajta nem kapja valaki, ekkor azonban gátlás nélkül tiporja el azt aki leleplezte. A fentiek következményeképpen a Hátbaszúró paranoid, állandóan él benne a gyanú, hogy valaki az érdekeire tör, kétségek gyötrik mások hűségét és megbízhatóságát

⁸⁰ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 41-43. oldal

⁸¹ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 47-48. oldal

illetően, és tart tőle, hogy az amit mond azt valamikor valaki fel fogja használni ellene. Tagadja hogy férfiak és nők számára az életben nem kiegyenlített a játéktér, ugyanis az azt is jelentené, hogy az ő számára sem az, ezért vehemensen harcol a női egyenjogúságért küzdő nőtársak ellen. A Hátbaszúrónak nincs humorérzéke, képtelen kiengedni, ellazulni, vagy akár csak zökkenőmentesen együttműködni a kollégákkal. Nem érti hogy mi rossz van abban, ha valaki sikeres akar lenni, és mindig a csúcson maradni, mint például I. Erzsébet angol királynő alakja, Lady Machbeth Shakespeare *Machbeth*-jében vagy a Fayene Dunaway alakította Diana Christensen figurája Paddy Chayefsky írta, és Sydney Lumet rendezte vitriolos társadalmi szatírában, a *Network*-ben.

A görög hagyományban Déméter⁸² Kronusz és Rhea istenek lánya, Zeus, az istenek királyának a lánytestvére és házastársa, valamint a földművelés istennője. Déméter neve jelent mind gabonaanyát, mind pedig földanyát; római megfelelője Ceres. Ugyan Homérosz maga ritkán említi Déméttert, és alakja sem szerepel az olümposzi istenek között sem, a kultusza mégis a legősibbek közül való. A legenda leginkább is Déméter lánya, Perszephoné köré fonódik, akit Hádész, az alvilág istene elrabol. Déméter a lánya keresésére indul. A hagyomány szerint a lánya elvesztése olyannyira eltereli a figyelmét minden mástól, így az aratás és a betakarítástól is, hogy hamarosan éhinség üti fel a fejét a földön. Nem vesz magához sem ételt sem italt, minden erejét felemészti a a lánya eltűnését követő ürességérzet. Déméter visszautasít minden a más istenektől kapott figyelmességet és ajándékot amivel arra akarják rábíni, hogy fogadja el hogy Hádész elcsábította, megerőszkolta majd kényszerházasságra hajtotta a lányát. A nyomasztó depresszió fakasztotta könnyei ráfagynak a búzamezőkre, és semmi nem terem amerre jár. Léptei nyomán tél fakad míg meg nem találja az elveszett Perszephonét. Csak ekkor sarjad újra élet és jön tavasz a természetre, és a gyereke boldogságán keresztül önmaga is megfiatalodik. Egyébként Zeuszon túlmenően Déméter a Kréta-i lazionnak is hitvese volt, és kettejük kapcsolatából született aztán később Plutosz. Spártában, mint az alvilág istennőjeként speciális kultusza volt, az ünnepén négy asszony áldozott fel egy tehenet a tiszteletére. Árkádiában gyakran akasztották rá a "bosszúálló" és "sötét" jelzőket, ami ékesen beszél a istennő kevésbé előnyös oldaláról is. Déméter gyakran jelenik meg az egészség, a gyermekszülés és a házaseset istennőjének képében is. Attributumai, úgy is mint a gabonakalász, virággal teli kosár, a gyömolcsök legszélesebb skálája, a mezőgazdasággal, a termeléssel és a termékenységgel való szoros kapcsolatát hangsúlyozzák. Kedvenc állata a sertés, és - úgy is mint az alvilág istennője - az útjai során gyakran kíséri kígyó. A görög irodalmi vagy társadalmi ábrázolásokban Déméter gyakran emlékeztet Hérára, bár annál anyaiabb és lágyabb, és az alakja is szélesebb és telítettebb. Került ábrázolásra lovak és sárkányok vontatta harci szekéren, gyalogszeren, vagy a lányával, Perszephonéval együtt trónon ülve, az asszonyt szimbolizálva aki nem önmagért, hanem a gyerekéért él.

23) A **Tápláló Anya**⁸³ típusnak nem kell hogy saját gyereke legyen akit tápláljon és gondozzon, benne a mások iránti felelősség és kötelességtudat munkál. Élete jelentős részén keresztül álmodik arról hogy egyszer majd neki is lesznek gyerekei, és ha ez meghallgattatik az élete minden értelme a bennük valósul meg; a gondjaira bízottak szentet vagy angyalt látnak benne. Ha önmaga nem képes szülni, vagy ha éppen még csak a megfelelő apa iránt kutat, minden energiáját a mások gondozására fordítja. A Tápláló Anya típus a mások érdekét mindig a magáé elé helyezi, hajlamos arra hogy egyszerre túl sokat vállaljon önmagára, hogy avval mások elismerését kiváltsa, és ilyen értelemben vállaltan mártír. Rendkívül erős természetű. Gyakran választ óvó vagy gyógyító foglalkozásokat, dolgozik családsegítő szolgálatban, átmeneti szállásokon, állatmenhelyen, áll egy barát, (házas)társ, szerető, vagy a diákjai szolgálatában ha azok segítségre szorúlnának, és ő az aki szervi- vagy szellemileg beteg gyerekeket

⁸² Encyclopedia Britannica

⁸³ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 50-53. oldal

örökbefogad. Természetesen köt barátságot más olyan Déméter típusú nőkkel, akik értelmet és értéket látnak az anyaságban és a szolgálatban, és órákat tudnak beszélgetni a legújabb gyógyászati trendekről vagy a gyerekekről. A Tápláló Anya legnagyobb féltelme, hogy fizikailag, vagy átvitt, érzelmi értelemben elveszti a gonoszkodása tárgyát, és nem dühíti fel jobban semmi, mint amikor valaki avval vádolja, hogy a túlzott gondoskodásával szétrombolja a saját gyerekei, vagy a rábízottak önnálósodási képességét. Ha egy baljóslatú végzet beüt, függetlenül attól hogy az indokolt-e vagy sem, a történekeért minden felelőséget magára vesz, mélységes depresszióba taszítva evvel önmagát. Nem tudja elviselni ha a gyereke kiröppen a házból, vagy a gondjaira bízott gyógyultán távozik. Szüksége van arra hogy másnak szüksége legyen rá, és mint olyan, predesztinált arra, hogy az un. "üres fészek" szindróma áldozata legyen. Nem önelemző típus, ugyanis tart az önmaga érzelmeitől. Ki nem állhatja a nyugalmat, rühell a saját dolgaira gondolni, és mindent megtesz csakhogy ezt elkerülje. Nem törődik a külsejével; a Tápláló Anya még ha vonzó is, nincs tudatában ennek; az hogy nőként vonzó legyen, és a divat követése egyaránt távol áll tőle. A kívülálló gyakran lát benne olyanvalakit aki másoktól függő és passzívan agresszív, mint a *A szép és a szörnyeteg (La belle et la bête/The Beauty and the Beast)* Belle-je.

24) A Tápláló Anya sötét oldala az un. **Túlkompenzáló Anya**⁸⁴ típus. Ő az, aki hajlamos arra vetemedni, hogy mások gyerekét elrabolja csakhogy neki is legyen valaki akit gondozhasson, vagy gondolkodás nélkül ellopja valaki más kreatív ötletét, hogy aztán mint a társadalom hasznos tagja vonuljon be a köztudatba. Ő az aki inkább megmérgezi a saját gyerekét és kórházba viszi, csak hogy learathassa a környezete elismerését mint olyan valaki, aki mit meg nem tesz egy gyerekért. A Túlkompenzáló Anya típus az aki a maga elfuserált éltét vetíti bele a saját lányába, hogy az ne legyen önálló, és ne hagyja ott őt egyedül. Rendkívül manipulatív, a mestere annak hogy másokban büntudatot keltsen. Meg van róla győződve, hogy mások nem tudnának nélküle élni, holott a helyzet az, hogy ő nem tud megenni mások nélkül. Meg van győződve arról is, hogy önzetlenül segít másokon, pedig csak arról van szó, hogy azért törődik annyit mások éltetével hogy elkerülje, hogy a sajátjával szembe kelljen néznie. Rendkívül függő személyiség aki képtelen megenni anélkül, hogy valaki ott legyen körülötte és akinek dirigálhat. A Túlkompenzáló Anya típus a romjaiba hullik ha egy kapcsolatnak, lett legyen az akármi, vége, és a legsötétebb kétségek gyötrik hogy előbb vagy utóbb elhagyják. Az önbizalom teljes hiánya következtében nem tud semmit egyedül csinálni. Csak azért tesz akármit is másokért, hogy alkalomadtán azok is tegyenek valamit őerte. Ha egyedül van, reménytelennek érzi a sorsát. Úgy érzi hogy az életben mindent feladott csakhogy a gyerekeit felnevelje, és ezért, mint Mary Poppins, permanens tiszteletet és engedelmet követel.

A görög mitológiában Héra⁸⁵, Cronus és Rheia, a két titán másik lánya valamint Zeusz lánytestvére és felesége, az olümposzi istenek királynője; a római megfelelője Júnó. Herának hatalmas kultusza volt az egész antik görög kultúrában, és később is folyamatosan jelen volt a görög irodalomban, ahol is rendszerint mint Zeusz féltékeny, rosszakaratú és gyűlölködő felesége jelenik meg, és akit bosszú és gyűlölet hajt minden más nő ellenében aki iránt Zeusz oly gyengéden viseltetik. Sokáig az a hagyomány tartotta magát, hogy Héra volt Zeusz egyetlen törvényes felesége, és aki hamar kiszorította Zeusz életéből azt a Diánát, aki egyébként a jóshelyét osztotta meg vele az epiruszi Dodonában. Mikor Zeusz szemet vet rá Héra ellenáll minden kísértésnek míg az házasságot nem ígér neki. Zeusz később aztán megcsalja, ami bosszúállóvá teszi Hérát. Nagy általánosságban Hérát két különböző minőségében tisztelték. Egyrészt mint az ég királynőjét és Zeusz hitvesét, másrészt meg mint a házasság és a asszonysors istennőjét. Ez utóbbi minősége tette Hérát a szülő nők oltalmazójává, és nyerte el Argoszban és Athénben az *Eileithya*, vagyis a gyerekszülés istennője címet. Argoszban és

⁸⁴ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 55-56. oldal

⁸⁵ Encyclopedia Britannica

Szamoszban még a fentieknél is több, a városállami közösségek patrónus is volt, hasonlóan Athénéhez az antik Athénben. A házassági fogadalom szent Héra számára, és semmilyen körülmények között nem hagyná el Zeust, vagy dobná el a szövetségüket. Az erejét arra használja fel, hogy igazságot és tanácsot osztva egybe tartsa az istenek nagy családját. A tehén és a kakukk volt az a két szent állat amilyeket Héra tisztelt, ez utóbbit idővel a páva váltotta fel. Hérát gyakran ábrázolják mint fiatalos de méltósággal teli és komoly matrónát. Jöjjenek hát Hérára leginkább emlékeztető mai női archetipusok.

25) A **Mátriarcha**⁸⁶ a mindenkori helyzet ura. A család minden gondját magára veszi de cserébe tiszteletet követel. Szüksége van a családra, legalább annyira mint – hite szerint legalábbis – a családnak órá. A feleségen és anyán kívül nincs más identitása, ugyakkor rendkívüli erővel, találékonysággal és mindent elviselni bíró vastag bőrrel áldotta meg a természet. Egyetlen igazi féleme az az, hogy nem fog tudni férjhezmenni, és nem lesz saját családja. Ha azonban az álma beteljesül mindent megtesz, hogy a férjét megtartsa. Ugyanakkor nem túri jól ha megcsalják, és nem is szemléli ölbetett kézzel a pusztítást amit a házastárs félrelépése okoz mind neki, mind a családnak. Elkötelezett típus, nincs még egy archetipus aki annyira hűséges és szerető partner tudna lenni mint a Mátriarcha. Nem hagyna magára egyetlen családtagot vagy kollégát, történjen az életben akármi. Támogat és ad, igaz, cserébe ő is elvárja másoktól ugyanezt. Ő az aki mindenki születésnapját és névnapját a fejében tartja, és ő az akihez mindenki tanácsért fordulhat. Az esküvője napja a legfontosabb dátum az életében. A férje élete az övé is lesz, és úgy értékeli kettejük egységét mint egy jogi intézményt és korporációt. Tökéletes feleség akar lenni, igaz, nem azért hogy evvel a férjének, hanem sokkal inkább saját magának szerezzen örömet. A Mátriarcha mindig és mindenkit irányít, még akkor is amikor az már rég kiköltözött otthonról. Amitől leginkább tart az az öregkor és az egyedüllét. Nem tud mit kezdeni magával. Család híján minden energiáját egy saját vállalatba fekteti, és az alkalmazottai lesznek az örökbefogadott családja.

26) A Mátriarcha sötét mása a **Követelő Asszony**⁸⁷ dühe akkor szabadul el igazából ha rájön hogy a férje, élettársa, partnere vagy valamelyik családtagja elhagyta. Ha kiderül hogy a férjének valami kapcsolata van, senki sincs biztonságban körülötte. Mielőtt azonban a saját férjét vádolná legnagyobb valószínűséggel először a másik nőt teszi meg a félrelépés okául. A saját identitása olyan mélyen van a férje életébe és pályájába beleágyazva, hogy nem is tud mást elképzelni mint hogy mindaz ami történt az csakis a másik nő bűne lehet, ennek megfelelően a saját házasságát minden körülmények között megmenthetőnek véli. Az élet család vagy valami ehhez hasonló nélkül nemlétező a számára. Neki irányítania, dirigálnia kell, és a káosz vagy felfordulás elfogadhatatlan a számára. Szemében az árulás a bűnök legrosszabbika, és a család integritásának megőrzése érdekében minden eszközt megengedettek véli. Merev, impulzív és kiszámíthatatlan. Bizonytalan a saját hosszútávú érdekei, a karrierje és az önidentitása azonosítása tekintetében. A magatartásában rendszeresen jelen van a passzív-agresszív tendencia. Van hogy a közvetlen családtagjait arra bízta, hogy nincs abban semmi rendkívüli ha azon nem értenek egyet a véleményével, vagy egyenesen az ellenében tesznek, holott a valóság ennek pontosan az ellenkezője. Az sem ritka hogy megsebezze, megcsonkítsa önmagát, vagy öngyilkosságot kíséreljen meg, csak hogy ezáltal még nagyobb figyelemet követeljen magának. Úgy érzi, hogy ő igazán mindent megtett a családért, és hogy azok tartoznak hűséggel iránta, mint *Hamlet* Gertrudis-a, vagy a a *Száll a kakuk fészke*re (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*) Ratched nővére.

Hesztia⁸⁸ a görög mitológiában a családi tűzhely istennője, Cronus és Rhea frigyének gyümölcse, és egyike a 12 olümposzi isteneknek. Először Apollo, majd később Poseidon is

⁸⁶ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 59-62. oldal

⁸⁷ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 64-65. oldal

⁸⁸ Encyclopedia Britannica

megkísérli megkérni a kezét, de Hesztia fogadalmat tesz, hogy örökre pártában marad, ami után is Zeusz, az istenek királya, azt a megtisztelő tisztet adományozza neki, hogy ő elnökölhet az áldozati bemutatásokon. Hesztia legelterjedtebben mint a családi tűzhely istennőjét tisztelték; de mint hogy a városállamokat sokan csupán a család megnagybított változatának tekintették, néhány államban publikus kultusza is volt a nagy, immár közösségi tűzhely, a *prytaneion*, a városháza épületében. Későbbi filozófiák Hesztiaiban az univerzális, az egész világ - úgy is mint a nagycsalád a maga legnagyobb kiteljesedésében - családi tűzhelyének istennőjét látták. Lássuk hát a Hesztia formáló modern női archetipusokat.

27) A **Titokzatos Nő**⁸⁹ szereti a nyugalmat, a miszticizmust, az egyedüllétet a gondolattal, és örömet tud találni az egyszerű életben. Mindenki számára akit a sors összehoz a Titokzatos Nővel örök titok marad, hogy az hogyan tud nyugodt és kiegyensúlyozott maradni ebben a stresszel teli világban. A lakása gazdagon és izléssel díszített, ha azt elvesztené az mindenképpen nagy csapást jelentene a számára, de ugyanakkor tudja azt is, hogy minden nehézség nélkül tudna egy másik újat teremteni. A mindennapi tevékenységet könnyedén és örömmel végzi. Egyszerre csak egy dologgal foglalja el önmagát, nincs számára alacsonyrendű tevékenység, és mindennek megvan a maga ideje. A Titokzatos Nő egy önmagával, jól érzi magát a saját szerepében büszke a választásaira, és nincs az a hangzatos feminista retorika ami a másodosztályú lény érzetét tudná kelteni benne. Ha keresztút előtt áll előbb választja egy apáca spiritualitását mint a házasságot, vagy a külső földi vágyakat. Nem könnyű manipulálni vagy elcsavarni a fejét; Hesztia volt az egyike azon kevés istennőknek akik ellen tudtak állni Aphroditének, és a testi szerelem és a házasság iránti csábításának. A belső világa gazdag, az érzékenysége és érzékisége kifinomult. Ennek megfelelően nem ritka, hogy a Titokzatos Nő a miszticizmus, a meditáció, sámánizmus vagy jóslás valamilyen formája felé fordul. Megérzi mások érzéseit és gondolatait, aminek nagy szerepe van abban, hogy könnyen és természetesen tud együttérzést mutatni másokkal. Ő az aki szívesen végzi a bevásárlást éjjél után is nyitvatartó helyeken csak hogy a tömeget elkerülje. Nem munkál benne egy gyermek utáni erős vágy, és ha valami oknál fogva börtönbe kerülne, az sokkal kevésbé billentené ki az egyensúlyából, mint mondjuk az Amazont. Nincs ellenére ugyan ha valaki gondoskodik róla, de határozottan ellenére van, hogy mások függvénye legyen. A harmónia és egyensúly iránti természetes igénye vezeti abban is, hogy kérés nélkül is recikláljon, és hogy tudatos környezetmentő és védő legyen. Annie Hall az azonos című film címszereplője a Titokzatos Nő tipikus megtestesülése.

28) A Titokzatos Nő sötét oldala, az **Álnok**⁹⁰, az a finom idős hölgy, aki titokban megmérgezi a férjét. Ő az, aki a valódi sötét lényét kifinomult modorral leplezi és tartja a külvilág számára olyannyira tökéletes titokban, hogy nincs az, aki rosszat feltételezne róla. Ha aztán a dolgai mégis kiderülnek, a környezete mélyen becsapva és elárulva érzi magát. Ha úgy érzi, hogy szorul körülötte a hurok, mindent megtesz csak hogy ismét az események fölébe kerüljön. Az elutasítás vagy kiközösítés a kontrol elvesztésével járna, ez pedig a véggel egyenértékű a számára. Alapvetően zárkózott, rendszerint kerüli a társaságot és az összejöveteleket, nincs szoros kapcsolata senkivel, és leginkább is egyedül szeret lenni. Ha mégis házas, úgy érzi hogy a férje nem más, mint egy nagy seggfájás, és aki megfosztja őt a békétől és nyugalomtól. Nem reszkírozik semmit, és abbéli félelmében, hogy másokban gyanút ébreszt, elbűvölően kedves és bűbájos mindenkivel és minden helyzetben. Profi hazudozó, de ez egyben megannyi stressz és szorongás alapját képezi, mint a *Vágy villamosa* (*A Streetcar Named Desire*) Blanche duBois-ja esetében.

⁸⁹ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 67-70. oldal

⁹⁰ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 72-73. oldal

Ízisz⁹¹, eredeti nevén Aset vagy Eset, egyike az ősi Egyiptom legfontosabb istennőinek. Nevének későbbi, görög fordításban elterjedt változata a "trón" szóval kapcsolatos. Ízisz korai kultusza viszonylag kevésbé ismert. Az i.e. 2350-2100-ból származó szövegek annak a kapcsán említik először, hogy férje, Ozirisz elhunytát követően Ízisz felleli és összeraja testének darabjait, és varázsereje segítségével feltámasztja azt a halottaiból, és visszahozza az életbe. Ízisz sikerrel védi meg a fiát, Hóruszt is a skorpiók és kígyók támadásaitól, és rejtegeti Szet, a saját testvérbátyja és Ozirisz gyilkosa elől, egész addig amíg Hórusz fel nem nő, és elég erős nem lesz ahhoz hogy az apja halálát megbosszulja. Nagyon is eltérő természetük dacára Ízisz és Hórusz mint a tökéletes anya és fiú vonulnak be az ősi egyiptomi tudatba. Az a gondoskodó védelem amit Hórusz fölé kiterjesztet az oltalom istennőjévé teszi Íziszt. Lénye igazi aspektusa azonban az a hatalmas varázserő, ami minden más isten fölébe helyezi, és az erről szóló egyes elbeszélések még Átonnál, a teremtő istennél is nagyobb hatalmat adnak neki. Védi és óvja a betegeket és a holtakat. Ízisz hieroglifai jele egy nőalak, feje magasságában egy trónussal, egyedül, vagy a gyermek Hóruszt tartva a karjában, estenként egy koporsó előtt térdelve, de van ábrázolás amelyik tehénfejjel jelöli. Mint hivatásos sirató, a halottakkal kapcsolatos összes szertartás istennője. Mágusként ápolja a betegeket, a halottakat visszavezeti az életbe, és mint anya, életet ad. A kultusza széles körben elterjedt volt egész Egyiptomban és Nubiában; volt ahol a termékenység istennőjének, Minnek az anyját tisztelték benne. A görög-római korban ő a domináns egyiptomi istennő nagy tiszteletnek örvendő szerte az egész Mediterránumban; Alexandriában több templom szenteltetett a dicsőségére. A hellenisztikus időkben Ízisz és Ozirisz kultusza a többi görög mitosszal teljesen egyenértékű volt. Következzenek hát azon női archetipusok melyek ízisi vonásokat mutatnak.

29) **Női Messiás**⁹² az önmegtermékenyítés archetípusa. A figura mind férfi, mind pedig női alakja a másikkal teljesen azonos, avval a különbséggel azonban, hogy míg a férfialakban hirdeti és kijelöli a szeretethez és a megvilágosodáshoz vezető utat, addig feminin változatában a Női Messiás a szeretet és a megvilágosodás maga. A Női Messiás más archetipusok jegyeit is magában hordozhatja, ami nagy segítségére lehet abban hogy a céljait elérje. Ilyen például Szent Johanna alakja, aki messiásnőn túlmenően a csatamezőn az Amazon karakteres vonásait is magán hordozza. A Női Messiás gyakran nincs isteni küldetése tudatában, és csak valami fontos dolog elérése hajtja. Ilyen értelemben nem mindig munkálkodik spirituális célok érdekében, de így is ezrek életére van kihatással. Azt azonban érzi és tudja, hogy valami önmagánál is nagyobb cél érdekében munkálkodik, ennek megfelelően feltételek nélkül szeret másokat, és cserébe elvárja hogy azok is ugyanúgy szeressék viszont. Ha egy probléma felmerül a Női Messiás képes az egész ügyet a maga teljességében átlátni. Kímért távolságot tart az eseményektől, és érti és értékeli minden oldal érdekeit és szempontjait. A kezdeti jelekből nem von le túl korai konklúziót, és nem ül fel napi pletykáknak vagy suttogásoknak. A Női Messiás tisztel minden hitet és vallást. Szívesen és szabadon adja magát, mert tudja, hogy idővel mindennek a többszörösét fogja majd visszakapni. Hacsak nem egy toleráns társadalomban él, amelyik a nőt a férfivel egyenrangúnak ismeri el, a neme miatt a tömegek nehezen fogadják el a Női Messiást spirituális vezérnek. Ha a kezdetben a Női Messiás nem exponálja túl magát, és hagyja hogy mások beszéljenek az érdekében és helyette, idővel reális esélye lehet arra nézve, hogy ő maga személyesen is meghallgatást találjon. Vannak akik hiszterikát és háziasszonyt látnak benne, és lekicsinylik az általa elért eredményeket. A Női Messiás pontosan és belülről ismeri a patriarchikus társadalom gondolkodásmódját, és gondja van rá, hogy a nő társadalmi státuszát felemelje. Ugyanúgy törődik önmagával mint másokkal, minden élő személyben az isteni nagyság megtestesülését látja. Tevékenységében ezen belül is

⁹¹ Encyclopedia Britannica

⁹² Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 75-78. oldal

megkülönböztetett figyelmet kapnak a gyerekek és az állatok, mert ez a kettő az, amelyik nem tud önmagán segíteni. A testiek előtt is a lelki sebek begyógyítása bír a számára prioritással. Bár tisztában van vele, hogy a tevékenységéért üldözésben lehet vagy lesz része, de egy rövidebb-hosszabb belső tusa után mégsem hátrál meg, és a várható következmények tudatában, mint végzetet, elfogadja a küldetését.

30) A **Halál Angyala**⁹³, a Női Messiás sötét oldala, elsősorban is abban különbözik ikerpárjától, hogy az elérendő közjó érdekében riasztó eszközöket vet be. A Halál Angyala-típusú anya az, amelyik ha komoly konfliktusba keveredik a saját gyermekével, azt mondja hogy “én szültelek a világba, de én is pusztítalak ki onnan”. A Halál Angyala feketében és fehérben látja a világot, és emóciók nélkül hozza meg a döntéseit és cselekszik. Inkább hagyja, hogy a másik belepusztuljon egy gyógyítható betegségbe, ha meg van róla győződve hogy az lelki felemelkedéssel jár majd. Minden átalakulás fájdalommal jár, és egy majdani (köz)jó érdekében nem hezitál dönteni. Nem törődik vele, hogy a környezete, a közösség, a társadalom vagy az utókor hogyan ítéli majd meg, meg van róla ugyanis győződve, hogy történelmi léptékkal az igazság az ő oldalán áll.

Perszephonét⁹⁴, Zeusz és Déméter, a földművelés istennője lányát, amint az virágot szed a réten, Hádész, az alvilág ura elrabolja, és az alvilágba hurcolja. Mikor mindez Déméter tudomására jut, az minden mást félretéve a leánya keresésére indul. Déméter döntésének súlyos következményei vannak; jelenléte és részvétele nélkül nincs aratás és betakarítás, és a gyömolcsfák sem hoznak többé termést. Hatalmas éhínség sújtja a földet. Ezt látva Zeusz közbelép, és utasítja Hádészt, hogy engedje szabadon, és adja át Perszephonét Déméternek. De minthogy az alvilágban töltött ideje alatt Perszephoné elfogadott valamit a Hádész által felajánlott ételből, még akkor is ha csupán a gránátalma egy szem magját, nem lehet teljesen szabad, hanem az év egyharmadát az alvilágban kell hogy töltsen Hádésszal. Az hogy Perszephoné a tizenkettőből négy hónapra eltűnik a felvilágból, ami nélküle kietlen és elviselhetetlen lesz, az pontosan megegyezik avval a négyhónapnyi elviselhetetlen szárazsággal és forrósággal amin a görög föld keresztül megy a tavaszvégi aratás és az enyhet adó őszi esők között. A mitológiai Perszephoné sorsát élő nőalakok jóhiszeműségükben fel sem fogják a rájuk kívülről leselkedő veszélyt, ami felkészületlenül, és végzetes csapásként éri őket. Perszephoné római megfelelője Proserpina.

31) A **Hajadon**⁹⁵ ha nem is könnyelműen, de könnyeden és játékosan veszi az életet, és nem csinál ügyet az élet mindennapi gondjaiból. Minthogy nincs veszélyérzete, minden hezitálás nélkül vállalja a rizikót, és a magabiztossága másokra is könnyen átragad. A Hajadon típus esetében az életkornak nincs jelentősége. A fiatalos külsején és kinézetén nem fog az idő, az illető járhat a negyvenes éveinek közepén, mégis ugyanúgy jár társaságba vagy bulizni mintha csak gimnazista lenne. Szeret új ismerősöket szerezni, és élvezni az életet. A Hajadon soha nem nő fel igazából, igaz, nem is akar; házasság, gyerek és az avval járó felelősség távol áll tőle. Ha mégis történne vele olyasvalami ami felnyitja a szemét, a saját maga legnagyobb meglepetésére felfedezi, hogy olyan képességek birtokában van mellyel képes mások vigaszára vagy gyógyulására lenni. A Hajadon, ha korábban ment is keresztül lelki traumán, gondosan rejti azt, amivel is könnyen válik időzített bombává. A Hajadon utál döntéseket hozni, és az ebbéli jogát szívesen ruházza át másokra. Nincs ellenére mástól függni, ugyanis az levesz róla minden felelősséget, és az sem baj, ha másnak fáj a feje amiatt, hogy a hónap végén ki és miből fizeti ki a villanyszámlát. Minden ami új felkelti az érdeklődését, és soha nem unatkozik. Nincs ami jobban megviselné mint egy reggel 9-től délután 5-ig való munkahely, és egy egy olyan férfival való kapcsolat, aki kontroll alatt tartja. Ilyen értelemben a Hajadon könnyen kikezdhető és sérülékeny. Nők általában véve gyerekesnek és tapasztalatlanoknak tartják a Hajadon típust, de aki ugyanakkor komoly vonzerőt

⁹³ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 81. oldal

⁹⁴ Encyclopedia Britannica

⁹⁵ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 83-86. oldal

gyakorol a férfiakra. Azok gyermekien romlatlannak találják és szexisnek, és olyan valakinek akiről gondoskodni és akit irányítani lehet; a férfiak, különösen az idősebbek megfiatalodnak egy a Hajadonnal való párkapcsolatban. Leginkább talán a *Hamlet* Opheliá-ját, és az *Óz, a csodák csodája* (*The Wizard of Oz*) Dorothy-ját lehet a Hajadon irodalmi alakjainak tekinteni.

32) A Hajadon sötét oldala, a **Zavarodott Tini**⁹⁶ örömszerzéssel, bulikkal, kábítószerrel és szexxel telített élete minden kontroll nélküli. Szabályok és konvenciók, erkölcs vagy a józan ész nincs hatással az életvitelére; a teste az övé, és azt tesz vele amit akar. Nem törődik a jövővel sem, ami egyébként lehet hogy nincs is. Anélkül hogy a cselekedeti súlyával tisztában lenne, könnyen sodródik a törvénytelenység mezsgyéjére. Felületes és sekély eszközökkel próbál maga iránt érdeklődést felkelteni. Hogy egy srácnak vagy férfinak imponáljon, könnyen rávehető szexre, és ugyanilyen könnyen is lesz terhes, mert nincs a terhességmegelőzés jelentősége tudatában. Ha az esemény bekövetkezik, minthogy eddig sem, ezután sem fog felelőséget viselni. A Zavarodott Tini természetesen várja el, hogy mások, a szülei vagy más családtagjai legyenek a segítségére, fizessék az ügyvédi vagy orvosi költségeket, vigyázzanak a gyerekére és így tovább. Önmaga, és egyedül önmaga áll a gondolkodása középpontjában. Könnyen lesz arrogáns, és hiányzik belőle a mások iránti együttérzés készsége. A szűkebb vagy tágabb környezetét vádolja azért, hogy nem mondták előre meg nek, hogy az élet kegyetlen, és senki nem kérdezte meg őt, hogy meg akar-e születni vagy sem. Gyakran és alaptalanul ábrándozik sikerről és elismertségről. A passzív-agresszív természetéből fakadóan gyakran kísérel meg öngyilkosságot csak hogy megkapja a megkövetelt figyelmet és segítséget. De az is megnézheti magát aki egyszer is a Zavarodott Tini segítségére van, mert attól kezdve nem lesz egy nyugodt éjszakája. Koravénon, kiégetten, depresszióktól gyötörve gyakran végzi bíróságon. Akárcsak Nabokov Lolita-ja esetében, valami a gyerek- vagy fiataalkorban elszenvedett durva bánásmód, nemkívánatos vagy erőszakos nemi közösülés(ek) során szerzett lelki trauma a későbbi negatív, ön- és környezetromboló életvitel kiváltó oka. Viktimológiai eset; minthogy utál minden fenálló rendszert és intézményt kiváló alany szélsőséges szekták, vallási vagy politikai csoportok térítői számára.

* * *

A fenti 32 archetipus általában a főhősökre jellemző jegyeket és magatartásformákat hordoznak. Limitált jelenlétük és hatásuk miatt nem vezetem vissza a mellékszereplőket vagy negatív, illetve pozitív katalizátorokat a görög-római mítoszokig, de a komplexitás és az univerzalitás érdekében megalkotásukkor ajánlom, hogy a forgatókönyvíró legyen legalább az alábbi néhány archetipus ismeretében.

A főhős barátai között a **Varázsló**⁹⁷ a bölcsesség hangja. Mindent tud és mindent ismer arról, amivel a főhős szembesül, ugyanis ő maga már többször is járt ezen az úton, és mindent megtapasztalt ami megtapasztalható. Megvan benne az erő, hogy segítsen a főhősnek a problémák és a potenciális bukás elkerülésében, de a szerepe leginkább is abban van, hogy megtanítsa a főhőst arra, hogy az maga találjon megoldást a toluó kihívásokra. A Varázsló gyakran vonul vissza remeteként, és a világ gondja nemigen jutnak el a tudatáig. A főhősnek hatalmas retorikára van szüksége ahhoz, hogy a Varázslót ismét reaktivizálja. Ha végül a Varázsló mégis csak enged a nyomásnak és ismét a színre lép, minden az ő utasítása szerint kell hogy történjen. Nem ismer ellentmondást, a szava maga a törvény. Ahogy a kapcsolat mélyül a Varázsló egyre jobban megkedveli a főhőst, és barátta vagy gyerekévé fogadja. Saját magát véli felfedezni a főhős küzdelmében, és fokozott örömet lel önmagának a tanítványban

⁹⁶ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 91. oldal

⁹⁷ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 169-170. oldal

reinkarnálódó erejében. Ha a főhős győz, az egyben az ő győzelmét is jelenti. Ugyanakkor a főhős számára a Varázsló lehet további konfliktusok forrása is. Ha például a Varázsló nélkül lép akcióba, és az válaszképpen visszatart bizonyos információt ami a küzdelemben a főhősnek nagy segítségére lenne, vagy avval, hogy eleve rossz tanácsot ad neki hogy avval a főhőst megleckéztesse. A Varázsló mára már klasszikussá növekedett filmbéli megszemélyesítői a *Csillagok Háborúja* Alec Guinness által életre keltett Obi-Wan Kenobi, vagy Bruce Pandolfini az *A bajnok* (*Searching for Bobby Fisher*) papja és, Ben Kingsly tomácsolásában, sakkmestere.

A **Mentor**⁹⁸ sokban hasonló a főhőshöz és közelebb is van hozzá mint a Varázsló. Ingyen ad tanácsot és közvetlenül akar résztvenni a főhős problémáiban. És bár legyen a Mentor szakértő segítség maga is gyakran szorúl támogatásra. Legrosszabb formájában a Mentor élvezkedik a főhős feletti befolyása által kivívott presztízsből. Egy sajátos hierarchia alakul ki a Mentor és a főhős között, és a Mentor nagyon rosszul veszi, ha a főhős elkezd túlnőni rajta. Ha a kettejük közötti korkülönbeség a Mentor javára jelentős az még hagyján, de ha közel egyidősek akkor a kezdeti konfliktus könnyen válhat adáz versennyé, vagy küzdelemmé. A főhős egy ponton túl belelát a Mentor terveibe, és a felsejülő perspektíva ez utóbbi számára nem különösebben vonzó. A főhős a hibáiért elítéli a Mentort, és fokozatosan elhatárolja magát tőle. Ilyen például Gordon Gekko, a Michael Douglas által alakított pénzmágnás a *Wall Street (Tőzsdecápák)* című filmben, aki a szárnya alá veszi, majd elcsábítja és tisztességtelen tőzsdei gyakorlatra veszi rá a főhőst. Pozitív ellenpárként álljon itt a *Rocky* Burgess Meredith játszott boxtrénere, Mickey, aki tudja hogy ő maga már többet nem léphet a ringbe, és soha nem volt akkora boxoló mint amekkorává Rocky-t teheti.

A **Legjobb Barát**⁹⁹ a főhős bizalmasa. Együtt jártak iskolában, egy környéken nőttek fel, egy munkahelyen dolgoznak, vagy csak nemrég ismerkedtek meg, de van valami titkos és természetes lelki vonzalom a kettejük között. A Legjobb Barát őszintén szereti a főhőst, ő az aki mindig elérhető, jót akar még akkor is, amikor több kárt okoz mint hasznot. Ha úgy érzékeli hogy a főhős eltávolodna tőle, hajlandó akár betegséget is színlelni csak hogy az elveszett figyelmet ismét visszaszerezze. A Legjobb Barát nem feltétlen szereti ha a főhős változik, mert azzal könnyen túlnőhet és túlléphet rajta. Ugyanígy, a Legjobb Barát könnyen lehet negatív hatással a főhősre avval, hogy féltésből visszatartja őt olyan konfliktusoktól amin annak a győzelem érdekében végig kell mennie, vagy avval, hogy csak egyszerűen féltékeny a Főhős más, új figurákkal való kapcsolatára, mint a *Csillagok Háborúja (Star Wars)* két droidja R2D2, Artuditu és C-3PO vagy See-Treepio; legyenek bár akármilyen kevésbé is antropomorf figurák, ők a Legjobb Barát populáris filmes megtestesülései.

Bármennyire is meneküljenek egy történet szereplői a szeretettől vagy a szerelemtől, végül s majd mindegyik szupercélja között ott szerepel hogy szeressék, de legalábbis hogy elfogadják. A **Szerető**¹⁰⁰ a Főhős érzelmi életének tárgya és értelme, de ez nem jelent feltétlenül érzi vagy testi szerelmet. A Szerető a kiindulási pont és biztonság maga. Neki önti ki a lekét a főhős, vele osztja meg a kétségeit és a félelmeit, és kritikus helyzetben nemegyszer a Szerető marad az egyetlen, aki hisz a főhősnek. Megjelenési formájában a Szerető lehet egy szülő, de akár egy házi állat, vagy öleb is mint az *Óz a csodák csodája (The Wizard of Oz)* Totó-ja. A Szerető minden abszorbeáló képessége mellett is lehet azonban a bajok forrása. Avval hogy jót akar, csak az rosszul sül el, ha válaszút elé állítja a főhőst, ha félreért valamit, vagy ha az ellenhős ill. gonosztevők kezébe kerül, amivel is, hogy a Szeretőt megmentse, a főhős eltérni kényszerül a küldetése fő céljától. A dolog tovább komplikálódhat avval, ha a főhős fizikai szerelemben esik a Szeretővel, rádásul olyan konstellációban, amikor a kapcsolat a természeténél fogva nehezen, vagy egyáltalán nem elfogadható a környezet számára. Teszem azt a főhős és a Szerető más és más, egymással feszültségben álló faji csopothoz, vagy társadalmi osztályhoz

⁹⁸ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 171-172. oldal

⁹⁹ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 173-174. oldal

¹⁰⁰ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 174-176. oldal

tartoznak, ha a kapcsolat homoszexuális, vagy ha a partnerek között szokatlanul jelentős a korkülönbség, és így tovább.

Karakterét tekintve a Szerető lehet – akár lelki vagy fizikai/érzéki társi minőségében – a Főhős tökéletes ellenpárja, amivel is a két személyiség együttes életében egészséges egyensúly jön létre. A Szerető tökéletesen be tud tölteni egy, a Főhős gyerekkorában keletkezett űrt, és pótolni tudja azt a szeretetet, amit egy szülő akármi oknál fogva annak idején képtelen volt, vagy elmulasztott megadni. A Szerető lehet túlkompenzáló és basáskodó, de lehet nagyvonalu, a dolgokat könnyedén vevő, érzékeny és érzéki is. A Főhős barátai között a Szerető az egyetlen aki megkövetel egy bizonyos fokú figyelmet és bánásmódot. Hogy az utólag ugyancsak gyakran idézett példák mellett maradjak, ilyen figura a *Csillagok háborúja (Star Wars)* Lea hercegnőjének alakja.

A főhős ellenlábasai, negatív katalizátorai, bár súlyukat tekintve messze nem egyenrangúak az ellenhőssel, mégis képesek időleges nehézségeket okozni vagy akadályokat gördíteni a főhős missziója útjába. Ezen figurák többsége ártalmatlan jelenség, aki nem tudván mit kezdeni a maga elfuserált életével, avval tölti ki az idejét, hogy szórakozik a főhőssel, vagy beleavatkozik az életébe. A főhős nemegyszer nincs is tudatában az ellenlábasa valós szándékainak, és segítségnek véli azt, ami valójában nem más, mint ellene irányuló szabotázs. Ilyen értelemben az ellenlábasa negatív katalizátor, játszhat az ellenhős kezére, de – mégegyszer – semmiképpen nem azonos azzal. A negatív katalizátornak a főhős ellen való érzéseit motiválhatja valamiféle versengés és konkurrencia, az annak a sikerére irányuló féltékenységgel, érezheti magát okosabbnak vagy szebbnek a Főhősnél, és akin – szerinte legalábbis – méltatlanul keresztül néz a környezet, de mozgathatja valami beteges küldetés tudat is abban, hogy megállítja a főhőst az előrenyomulásában. De ugyanígy lehet egyszerűen csak egy, a kisebbségi tudatát kompenzáló iskolai bunyós, aki abban éli ki magát, hogy hatalma van a nálánál akármiben is sikeresebb főhős felett.

A **Jópofa Józsi**¹⁰¹ éles humorérzékkel megáldott vagy megvert bajkeverő. Szeret, és tud is jól viccet mondani, és eredeti tehetséget mutat a főhős rovására szóló otromba tréfákat kieszelésében. Ha valahol jelen van, nem tud nem jópofa lenni. Öntelt, és csak a léhaságon jár az esze. A hallgatóság soraiból felfakadó minden röhögést válogatás nélkül és rögvést bekaszíroz; számára minden elfogadható ami a figyelem középpontjában tartja. Kulturálatlan, izléstelen, hangos, és mint olyan, visszataszító. Amikor a főhős egy fontos vallomás kapujába érkezik, vagy már csak hajszálnyira van a teljes áttöréstől, a Jópofa Józsi színre lép, és szellemes erőszakkal témát váltva kihúzza szőnyeget a konkurens szereplő alól. Mint az *Országúton (La strada)* Richard Basehart játszotta Il Matto-ja az Anthony Quinn alakította Zampanó-t, a Jópofa Józsi a megjegyzéseivel és beszólásaival kibillenti a Főhőst az egyensúlyából, nevetségessé teszi, és eltéríti a küldetése valódi irányától. A Jópofa Józsi nemritkán nincs az akciói következményeinek teljes tudatában, és meg van róla győződve, hogy a jelenléte és fellépése segít a stresszel telített merev hangulat feloldásában. Jaj annak, aki nem értékeli a humorát, és nem röhög a tömeggel együtt, mert azt a Jópofa Józsi azonnal kipécézi, és a következő gúnyos megjegyzés céltáblává teszi. A Jópofa Józsi pokollá tudja tenni a Főhős életét avval, hogy elszívja előle a figyelmet.

A **Paprikajancsi**¹⁰² sokban hasonlatos a Jópofa Józsihoz, avval a különbséggel, hogy míg a Jópofa Józsi intellektuális, a Paprikajancsi, mint a *Three Stooges* Curly-je, azaz Göndör-je, fizikai akció formájában nyilvánul meg. Koordinálatlan kockáztató; számára nem gond egy repülőgépből kiugrani, még akkor sem, ha az akciója következményeként elszabadul a pokol. A Paprikajancsi tulajdonképpen csak segíteni akar a főhősnek, de a helyzet az, hogy minden akciója balul üt ki. A főhős állandóan lekötöttezettnek érzi magát a Paprikajancsi iránt, hiszen az végül is valahol teljesen ártatlan, és kirúgni

¹⁰¹ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 178-179. oldal

¹⁰² Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 179-180. oldal

sem tudja lévén, hogy a nyomorult még a többi embertársánál is szerencsétlenebb. A Paprikajancsi állandóan a főhős nyomában koslat, galibát galibára halmoz; avval, hogy állandóan bajba kerül, a főhősnek kell a segítségére lennie, amivel is az újra és újra eltérítődik a küldetése fő céljától. A *Seinfeld* TV sorozat Michael Richards alakította Cosmo Kramer-je, vagy az *Óz, a csodák csodája* (*The Wizard of Oz*) Madárijesztője tekinthető a Paprikajancsi tipikus képviselőjének.

A **Gonosz**¹⁰³ nem megveszekedett, hanem inkább egy “baráti” bajkeverő. Nem igazából érdekli a főhős küldetése, és mint Newman-nak, a *Seinfeld* TV sorozat póstásának, az idejét leginkább is az teszi ki, hogy valahol betartsa a főhősnek. Közös barátok és ismerősök révén civilizált kapcsolatot tart fenn a főhőssel, de amikor a közvetítők kikerülnek a képből, a kettejük kapcsolata ugyancsak ronda fordulatot tud venni. És bár a Gonosz kezelhetetlenül féltékeny a főhősre, ugyanakkor az élete nélküle az értelmét vesztené. Az ismeretességük és kapcsolatuk évekre vagy évtizedekre vezethető vissza, és ma már senki sem emlékszik rá, hogy a kötélhúzás mikor és mivel kezdődött. Mindebből mára már csak az maradt meg mindkettejük tudatában, hogy a másikat utálni kell. Néha ugyan egy-egy közös cél összehozza őket, de amint az akciónak vége, ugyanúgy utálják egymást mint előtte. Drámai szerepét tekintve a Gonosz feladata nem más mint, hogy újabb és újabb akadályokat gördítsen a Főhős útjába.

Az **Agyas**¹⁰⁴ mindig akkor vág közbe amikor senkinek nem hiányzik, és a kérdéseivel mindenkit a bánatba hajt. Az Agyas bizonytalan személyiség, ezért kell mindent újra és újra megkérdeznie mielőtt akármiben is döntésre jutna. Az Agyas féltékeny a főhős céljaira, mert maga is hasonlókat ápolt, és manipulálni és kontrollálni akarja a főhőst.

A **Pesszimista**¹⁰⁵ állandóan leszólja és lekicsinyli a főhős terveit mondván, hogy az úgysem fog működni, mint ahogy semmi sem fog működni, úgyhogy még megpróbálni sem érdemes. A Pesszimistának fogalma sincs arról, hogy a dolgoknak van derűs oldala is. A rizikó nem életformája, azt csak akkor vállal, ha halál után vágyódna. Hülyének tartja a főhőst, mert az nem fél eléggé. A Pesszimista drámai funkciója, hogy a főhős ötleteit egyiket a másik után érvénytelenítse, és kidobja míg az teljesen tanácstalanná nem válik, valamint hogy a Főhős eleve verve hagyja el a csatamezőt, még mielőtt az ütközet egyáltalán csak elkezdődött volna.

A **Lelki Médiumnak**¹⁰⁶ általában két változatával találkozunk történetekben, a Negatív Lelki Médiummal és a Pozitívval. A Negatív Lelki Médium a legjobb formájában mindenkinél mindent jobban tud, vagy legalább is azt hiszi, és mint olyan, gyakran válik a nevetség tárgyává. Ha a jóslatai nem válnak be, akkor mindig a külső körülményeket okolja. Meg van róla győződve, hogy ő kellene hogy a főhős legyen, mert minden értelemben több nála. A dolgok mélyén ugyanakkor, bevallatlanul, egyszerűen csak elismerésre vágyik, amire – elsősorban is a szellemi képességei révén – egyébként eséllyel pályázna. Avval, hogy adott pillanatban fontos információt tart vissza a főhőstől, a Negatív Lelki Médium idővel fontos szerephez tud jutni. Avval, hogy ő mindenkinél mindent jobban tud jelentős kétséget hint el a többi szereplőben a főhős rátermettségét illetően, amivel is az újabb és újabb akadályok elébe néz.

A Pozitív Lelki Médium kritikus értékű jóslattal szolgál a főhősnek, és evvel nem a saját egóját legyezi, hanem a főhős útját egyengeti. Nem vár ellenszolgáltatást, és nem zavarja, hogy ha az események végén névtelenül az árnyékban marad.

¹⁰³ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 180-181. oldal

¹⁰⁴ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 181-183. oldal

¹⁰⁵ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 183. oldal

¹⁰⁶ Victoria Schmidt: *45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters*, 184-185. oldal



V. A cselekmény

Örök dilemma, hol kezdődjön egy történet. Műfaja válogatja; a legtöbb forgatókönyvíró guru egyetért abban, hogy semmiképpen ne Ádámnál és Évánál. Ennek ellentmond az *Elfújta a szél* (*Gone with the Wind*), amiben az Old South, a Jó Öreg Amerikai Dél és Tara idilli bemutatásával telik el az első 15 perc, ami minden dagályossága és negédessége dacára is a helyére teszi a tudatformát, ami az összes kulcsszereplő cselekedetét meghatározza. Az ókori szerzők szerint *in medias res*, a dolgok kellős közepén, mások szerint ott, ahol egy konfliktus krízishez vezet (*A sanghaji asszony* [*The Lady from Shanghai*]), vagy ott ahol az egyik karakter az élete fordulópontjához érkezett (*Apokalipszis most*/*Apocalypse Now*), vagy ott ahol amikor egy döntés születik, ami felgyorsítja a konfliktust¹⁰⁷, vagy, Lajos Egri szerint, egy történetet a nyitást megelőző legutolsó konfliktus végénél.

Akármit is tesz lehetővé a forgatókönyv hangulata, akárhogy is dönt az író, a befogadó számára igen rövid idő alatt ki kell derülnön jónéhány dolog: ki(k)ről és miről szól a történet, mi a tét, és hogy mi a történet zsánere és tónusa. Mindezek tetejébe a fentieknek a nézőt nem csak informálniuk kell, hanem egyben az érdeklődését is felkeltenie és fenntartania.

Mindezt persze könnyebb elmondani mint megvalósítani. A *Megfelelő ember kényes feladatára* minden későbbi fordulata és cselekményessége dacára az eredeti irodalmi formájában rendkívül lassan indult. Ezt avval próbáltam feloldani, hogy prólógust, egy rövid ál-híradófilmet írtam bele. A felblende pillanatában megszólal a szinte szinpadiasan drámai kísérőzene, és a propaganda és dokumentumfilmek műfajából jólismert mély, de a maga látszólagos objektíviása mellett is szenvedélyes bemondó hang: „...A helyzet egyre tarthatatlanabbá vált...” Népfelkelés, nyilatkozatháború, forradalom, egy népvezér váratlan felemelkedése, nyílt utcai harc és ostrom, győzelem, majd váratlan, és tisztázatlan bukás és halál. Mindez öt percben. Ezután szinte fellélegzésként hatott a más konstellációban talán elviselhetetlenül hosszúnak ható nyitó képsor, amint a majdani főhős, egy a 30-as éveik eljén járó férfi, egy elegáns elővárosi környezetből gyorsvasúton beérkezik a kultuszminisztériumbeli irodájába.

Szerencsés ha a film indítása valamilyen formában kapcsolódik a történet végéhez, ami lehet egy önmagába visszatérő rondó-forma (*Riói kaland* [*L'homme de Rio*]), vagy csak laza kötődés, mint ahogy a *Megfelelő ember kényes feladatára*-ban, ahol is az epilógusban a maga fizikai mivoltában is feltámad, és megjelenik a Parancsnok, az (ál)dokumentumfilm prólógusban halottnak és eltemetettnek vélt forradalmi vezér. Ugyanígy, a főhős avval az akciójával, amit az első megjelenésekor végez, kapcsolódjon a történet majdani végső kríziséhez¹⁰⁸, mint az *Aranypolgár* nyitó montázsában elsuttogott „...Rosebud!...”

Hogy kezdődjön egy történet? Egy jelenettel? Vagy egy esszével mint az Athur C. Clark és Staleyey Kubrick írta *2001*? Vagy egy állásfoglalással, mint Verne Gyula a *80 nap alatt a föld körül*-je, „Phileas Fogg a Reform klub tagja volt, semmi más.” Mit mondjak, ez utóbbi nem olvastatja rosszul magát; még semmi sem történt ugyan, de máris egy markáns karakterrel van dolgunk. Nem kétkezi munkás, nem értelmiségi, nem kereskedő nem jogász, tudós, politikus vagy a klérus tagja. Nem gyömszölhető egyetlen kategóriába sem; magánzó, aki az előbbieket összességében felett áll, és aki az életet a maga törvényei szerint éli. Ez az egyén még fog egy pár galibát okozni az elkövetkező több mint 300 oldalon.

Az expozícióban az írónak nem kell mindent elmondania, hanem csak a leglényegesebbeket. De ugyanez vonatkozik minden egyes későbbi jelenetre is. A jelenet ne kezdődjön az elejével, vagyis ne avval hogy a szereplők belépnek az ajtón, és ne avval érjen véget hogy ugyanazok ugyanazon az ajtón

¹⁰⁷ Lajos Egri: *The Art of Dramatic Writing*, 183. oldal

¹⁰⁸ Ansen Dibell: *Plot*, 22. oldal

keresztül távoznak. (Hogy a fentieknek nyomatékot adjak, a Észak-Carolinai Művészeti Egyetem filmes karán vitt osztályaimban kategórikusan betiltottam az ajtót mint olyat, és a módszer hatásosnak bizonyosult...)

Hogy a kezdet ne csupán felkeltse, de fenn is tartsa a közönség érdeklődését, szerencsés a szokatlan helyszínek és enigmatikus kellékek¹⁰⁹ felvillantása és használata, mint a *Riói kaland* Amazonja, és a párizsi Trocaderóból ellopott szobrocskák¹¹⁰. Ez utóbbiak a homlokukba ültetett gyémántok segítségével, mint tükrök a lézersugarat, egy adott napon és napszakban, egy dzsungelbeli földalatti rejtékhelybe beszűrődő napfényt szobortól szoborig, és pontról pontra vetítik, mígnem azok mesés kincsek rejtékéhez nem vezetik a főhöst, az éppen rövid eltávozáson Párizsban tartózkodó Adrien Dufourquet közlegényt, a francia szárazföldi hadsereg tagját, valamint – hogy minjárt faz elején eszűtség is legyen a filmben – mindenre elszánt üldözőit. A fenti populáris munka egyben ragyogó példa arra is, hogy a forgatókönyvíró az expozíció során ne időzzön a részleteknél, hanem csupán leglényegesebbek ismertetésére szorítkozzon. Kezdjen forrón, és azt követően szaporán kavargjon – amit persze megint csak könnyebb mondani mint végrehajtani. A valóság azonban az, hogy a kihívás és az izgalmas és forró kezdetet követően a kibontakozó történet a legtöbb forgatókönyv és film esetében leül. Olyan ez mint a télvégi nátha amit mindenki megkap; az író ne rémüljön meg a láttán, hanem készüljön fel az érkezésére. A fenti probléma leghatásosabb ellenszere az ötoldalas, vagy legkésőbb a lépcsős vázlat, de erről többet majd később, a Módszertan fejezetben.

A lényeg azonban az, hogy amit a forgatókönyvíró az expozícióban ígér azt a továbbiakban is be kell hogy tartsa, mint ahogy azt a szerzők mind a tónus mind pedig a tempó tekintetében teszik a 2001-ben.

Mindjárt itt, a forgatókönyv elején annak is ki kell derülnie hogy az elbeszélő kinek a szemszögéből mondja el a történetet. Egyes szám első személyben, mint *A sanghaji asszony* estében? Két egyén szemszögéből mint André Cayatte 1963-as, és ragyogó *Házaset-e (La vie conjugale)*, vagy egy nagyobb közösség szemszögéből, mint a zseniális és megismételhetetlen *Nápoly négy napja*? Vagy egy teljesen semleges, és személytelen szemszögből? A fentiek mindegyikének megvan a maga előnye és hátránya. Az egyes szám első személyben elmondott történet előnye, hogy a néző 120-130 percet fog a főhőssel eltölteni, akivel maradéktalanul azonosul. A csoportos hátránya hogy a néző az idő rövidsége miatt nem fog tudni a megannyi szemszög mindegyikével azonosulni, úgyhogy a film tónus és hangulat darab marad. Ez maga még nem feltétlenül hátrány, csak olyasvalami, aminek a következményeivel a szerzőnek tisztában kell lennie, valamint avval, hogy a későbbiekben nem válthat szemszöget. Ennek az ellenkezője azonban nem teljesen kizárt; a Paul Bowles könyvéből Mark Piploe és Bertolucci által adaptált *Oltalmazó ég (Sheltering Sky)*, három karakter, Kit, a férje Port, és a szaharai útra vállalkozó utitársuk, Tunner, hármasszemszöge, ami az utóbbi kettő kiválásával a történet utolsó harmadára Kit szemszögévé szűkül le. Ebben az esetben azonban a három karakter egy szokatlanul összetett tudatformát képvisel; Tunner a túristát, aki amint az uticéljához megérkezik a visszaúton törli a fejét, Port az utazót, aki tudja hogy csak évek múlva, vagy talán soha nem fog a kiindulási pontjára vissztérni, Kit pedig azét, aki a kettő között ingadozik. Kit bolyongása az egzisztencialista odüsszeája, aki ráébred, hogy az egyén szabadsága a döntésre való képességben és hajlandóságban nyilvánul meg. Itt tehát nem annyira szemszögváltásról van szó, mint egy filozófia tétel evolúciójáról. A fentebb már említett *Házaset* egy széthulló házastársi kapcsolat története, amiben a szemszögváltást az író-rendező André Cayatte úgy oldotta meg, hogy egy kétrészes film formájában, ugyanavval a két főszereplővel, Marie-José Nat-tal és Jacques Charrier-vel kétszer egymásután, és szóról szóra leforgatta ugyanazt a forgatókönyvet; az első részt *Éjszakák Fraçoise-al (Les nuits avec Fraçoise)*, míg a másikat Jean

¹⁰⁹ Ansen Dibell: *Plot*, 23. oldal

¹¹⁰ *Riói kaland (L'homme de Rio)*; Daniel Boulanger, Philippe de Brocca, Ariane Mnouchkine és Jean-Paul Rappeneau írók, 1964

Marc címmel. Az első közel százperces filmben a leépülést a feleség, Fraçoise szemszögéből mondja el, ahol mind a leírás, mind a későbbi rendezői interpretálás, kameramunka és a vágás a feleség szerepét, szempontját és érzelmeit preferálja. Az eredmény, hogy a közönség meg van róla győződve, hogy a férj, Jean Marc, egy disznó, és ami a válás után rá vár, azt megérdemli. Evvel szünet, a közönség kimegy a moziteremből, elszív egy rövid cigarettát, aztán kezdődik a második, ugyancsak 100 perces epizód. Bár mind a jelenetek, mind a dialógus egy és ugyanaz, a történetkezelés a férj szempontjait és helyzetét részesíti előnyben. A kamera is jóval többet időzik Jean Marc-on, akiről kiderül, hogy ha valaki, akkor ő az igazi áldozat, és Fraçoise nem más mint egy *bitch*, és jó ha csak egy válással megússza. A két történetben semmi nem változott, csak a szemszög, és a közönség két homlokegyenest ellenkező konzekvenciára jut. Még pontosabban arra, hogy nem lehet igazságot tenni; minden attól függ, hogy ugyanazt a történetet kinek a szemszögéből mondja el a forgatókönyvíró – és ebben az esetben, a rendező.

Ha egy történet több szerepő szemszögéből mondattattik el, a szerzőnek különös gondot kell fektetnie arra, hogy hogyan adja át a szemszöget az egyiktől a másik szereplőnek. Az un. CUT TO, vagyis direkt vágás, bevett gyakorlat, de hacsak valami képi, vagy hangis asszociáció nem indokolja, az külső, írói vagy rendezői beavatkozás eredménye marad, és mint olyan, idegen, mechanikus, és nem a történet és az elbeszélés belső dinamikájának természetes következménye. Ha a szereplők beszélnek egymással, személyesen, vagy teszem azt telefonon, és a találálkozást, vagy a beszélgetést az egyik szereplő kezdeményezi, de a konfrontáció dinamikája során a labda a másik szereplő térfelén marad, legitim a szemszöget a másik szereplővel továbbvinni. A fenti módszert Buñuel az általa és Jean-Claude Carrière által írt 1974-es *A szabadság fantomja*-ban (*Le fantôme de la liberté*) az abszurdig hegyezi ki; akárki, aki egy-egy adott szituációban akár csak keresztülmegy a színen egyben magával viszi a történet szemszögét is. Ez persze nem csupán mechanikus játék, hanem egyben Buñuel társadalombírálatának a metaforája: a társadalom krémjét adó nagypolgári osztály figyelme minden értelemben olyan rövid természetű, hogy azt akármi el tudja téríteni, vagyis a fenti osztály, mint olyan, bukásra és kihalásra van kitélve.

A szerkezet

Mint ahogy arról a Konfliktus fejezetben lesz még bővebben szó, a filmforgatókönyvírók két iskolája közül az egyik a konfliktus elsődlegességét hirdeti, míg a másik a szerkezetét. William Goldman, az utóbbiak legagilisabb képviselője, ezt úgy fogalmazza meg, hogy „amikor azt állítom hogy a filmforgatókönyvírás nem más mint struktúra, az alatt azt értem, hogy az írásnak gerince kell hogy legyen. És az író dolga ezt a gerincet óvni és megvédeni. Lehetnek egy könyvben gyönyörű jelenetek, de ha azok nincsenek felfűzve a gerincre, még ha időlegesen be is kerülnek a későbbi filmbe, egyszerűen leesnek róla és meghalnak, mert nem odavalók.”¹¹¹ Goldman és a szerkezetpártiak gyakran esnek ama vád alá, hogy – a jellemek és a konfliktus rovására – előszeretettel alkalmaznak paradigmát.

A jelenség maga nem új. A film, mint művészeti forma és kommunikációs medium, megjelenése előtt voltak a drámaírásnak is periódusai és képviselői, akik ez utóbbi trendet a végletekig erőltették. A legprolifikusabb köztük talán az 1791 és 1861 között élt francia Eugene Scribe¹¹² *comédie-vaudevilles*¹¹³-gyártó, és az un. „jól megírt színmű” atyja volt a maga 440-500 színpadi munkájával.

¹¹¹ William Goldman: *Adventures in the Screen Trade*, 1983

¹¹² <http://www.wayneturney.20m.com/scribe.htm>

¹¹³ Maga a *vaudeville* mint műfaj a XV. századtól ismeretes, kocsmadalokból és népballadából fejlődik tovább; a nevét a színpadi szerző Basselin, szülőhelye, *Vau de Vire* után, ami idővel *Vaudevire*, átírásban jelent meg és ami további félrehallások és félreértések után korcsosult *vaudeville*-re. A XVIII. századi francia vígjátékban a drámai/komikus

Scribe viszonylag hamar megtanulta, hogyan elégítse ki és küldje haza a közönségét meglegedve, és az általa kidolgozott formula, a *le système du theater* sikeres követőkre talált a polgári színjáték olyan iparosában mint Émile Augier, Alexandre Dumas *fiis*, és Victorien Sardou, és akik George Bernard Shaw megjelenéséig tarolták a nyugat-európai színműírást¹¹⁴. Nem állja meg tehát a helyét az a gyakran hangoztatott tézis, hogy a fix formulákat követő „jól megírt” színpadi munka vagy filmforgatókönyv tengerentúli találmány lenne. Corneille előtt való több-kevesebb főhajtással Scribe így határozta meg a maga ötfelvonásos formuláját:

- I felvonás: Bevezető jellegű és könnyed; a felvonás végefelé megjelennek az ellenhősök és a konfliktus exponálódik;
- II. és III. felvonás : A cselekmény a növekvő feszültség valamint a jó és balszerencse fordulatai között ingadozik fel és le;
- IV. felvonás, az un. „bál” felvonás; a színpad tele szereplőkkel, és valami nagy érzelmi kitörés színtere; botrány, veszekedés, egy kihívás vagy valami ilyesmi. A hős nézőpontjából a dolgok ugyancsak cifrán állnak. Ez a felvonás a tetőpont, a *climax* színtere;
- V. felvonás: Az utolsó jeletben minden logikusan megoldódik; a teljes szereplőgárda a színpadon és mindenki békét köt egymással; a költői igazságnak megfelelően mindenki megjutalmazódik, és a napra kész erkölcsi tanulság levonódik. A nézőtérrel mindenki boldogan, és *bien content* távozik.

Hogy struktúrára szükség van azt még a művészetek mindenképp felett álló ezoterikusságát hirdetőeknek is el kell ismerniük, ha nem másért, akkor azért, mert ez a befogadó természetes igénye, és amit a történetmondó nem hagyhat figyelmen kívül. Hogy a struktúra ötfelvonásos-e, mint ahogy Scribe javasolja, kétfelvonásos-e, mint ahogy a mai modern színházi konvencióban szokásos, hétfelvonásos-e, mint a tengerentúli televíziós filmek jelenleg alkalmazott struktúrája, vagy háromfelvonásos-e mint ahogy Arisztotelész definiálja a *Poétiká*-ban¹¹⁵, az függ az adott közösség kialakult szokásaitól, és változik a korról és a mindenkor befogadó igényével. Vagyis a felvonás nem mechanikus feldarabolást, hanem több egymástól jól megkülönböztethető funkciót szolgál.

Tudva, hogy egy európai, tónus- és hangulatvezette gondolkodásmód mennyire idegenkedik a paradigmától meg kell nyugtassam az olvasót, hogy a paradigma alkalmazása, hangozzék első hallásra akármennyire is elítélendőnek, nem negatív jelenség. Van ugyanis rossz paradigma, és van jó. Ugyanígy, a „felvonás” koncepció sem merev formula, még az alábbiakban részletesebben említett „30-ik oldal kontra 17-ik oldal” polémia dacára sem, sőt, ha nem kimondottan rugalmas. Nem más mint egy könnyen testhez alakítható, és csupán lehetséges model, és mint olyan, akár teljesen el is vethető, mint ahogy teszi azt Antonioni a *Kaland*-ban (*L'avventura*), ami a legjobb esetben is egyfelvonásos; elkezdődik, és 145 oldalon/percen keresztül folytatódik, aztán egy ponton megáll. De ugyanígy folytatódhatna tovább is, és megállhatna valahol egész máshol is. A fenti azonban sokkal inkább egyedi kísérletnek számít mintsem trendnek.

jeleneteket gyakran szakították meg dalok amiket *vaudeville*-nek neveztek, sőt evvel illették a könnyű vígjátékokat is.

Forrás: <http://www.wayneturney.20m.com/scribe.htm>

¹¹⁴ Az Academie-be való 1836-os beiktatásakor tartott székfoglalójában Scribe beszédesen így fogalmazta meg a saját ars poetikáját: „...az ember nem tanulásért jár színházba vagy hogy kioktassák, hanem hogy ellazuljon és hogy szórakozzon...”

Forrás: <http://www.wayneturney.20m.com/sacribe.htm>

¹¹⁵ Arisztotelész: *Poétika*, VII. fejezet

Minthogy minden létezőnek, legyen az élő vagy élettelen, van kezdete, közepe és vége, a játékfilmforgatókönyv, vagy televíziós játékfilmforgatókönyv írásakor is a legszerencsésebb ehhez a megközelítéshez igazodni, ami a szakmában leginkább is háromfelvonásos struktúraként ismeretes. Maga az ötlet nem forradalmian új, 2400 évvel ezelőtt mindezt, és az egyes struktúrális elemek szerepét Arisztotelész úgy definiálta, hogy, idézem, „...Kezdet az, ami nem következik szükségképpen valami más után, utána viszont valami más van vagy történik. A vég, evvel ellentétben, az, ami más után van vagy történik – akár szükségszerűen, akár gyakoriság alapján, – utána viszont nincs semmi más [lényeges]. A közép az, ami más után következik, s ami után is van valami más. A jól összeállított történeteknek tehát nem lehet csak úgy akárhonnan kezdődniük, sem találomra bevégezniük...”¹¹⁶

A filmforgatókönyv szerzője ne féljen szabadon alkalmazni azt a formai megközelítést, amit a tartalom, a jellemek és a cselekmény elegye megkíván. Ha ódzkodik minden korábbi gyakorlatban alkalmazott terminológiától, akkor nevezze másnak. Egy biztos: minden kommunikációnak van egy expozíciós, egy komplikációs, valamint egy levezető fázisa, függetlenül attól, hogy a szerző melyik iskola hívének vallja magát.

Az első felvonás

Az első felvonás szerepe az expozíció, a felállítás, az alaphelyzet tisztázása, amikor is a történetmondó, a játékfilmforgatókönyvíró, definiálja a kort, a helyszínt, a szereplőket, azok egymáshoz való viszonyát, azt hogy mit akar(nak), és ebben ki akadályozza (lásd Newton III. törvénye), és ki segíti (öket), a kiindulópontként szolgáló alapkonfliktust, valamint magát a történet átfogó tónust hagulatot és zánert. A nézőnek, a befogadónak – függetlenül az alkotó ars poetikájától – a fenti strukturális elemek hordozta információra és az azok keltette emóciókra elemi szüksége van; ha alulinformált marad, ha a történet nem vált ki belőle érzelmi, gondolati, erkölcsi vagy spirituális reakciót, akkor az, mint olyan, érdektelenné válik a számára. Leteszi a könyvet, vagy otthagyja a filmet és ügyelni fog rá, ha a az alkotó nevére ezek után még mindig emlékezne, hogy minden az általa jegyzett további filmet gondosan elkerüljön.

Hogy az első felvonás honnan kezdődjön az függ a történettől magától, a műfajtól, és a történet általános tónusától. Erre nézve Arisztotelész ügyvédi rafinériával ad tanácsot, mondván, „...kezdet az, ami nem következik *szükségképpen* valami más után...”. Avagyis kezdődhet is, meg nem is. Az *Aranypolgár* nyitó képsora egy titokzatos álmvilágba vezet be, amit egyszercsak egy rejtélyes idegen, ugyancsak váratlan és meghökkentő halál tör meg: „Rosebud!” suttogja egy száj, és a fények kihunynak. Whoah! Kezdetnek nem rossz! Mint ahogy George Lucas *Csillagok háborúja* IV. epizódja, *Az új remény* nyitó pillanatai is azok. A ma már klasszikusnak számító, az űrből beúszó „Long ago, in a galaxy far, far away...” nyitó felirat igazából még csak el sem nyészik valamelyik szomszédos nebulában, amikor máris egy lázadó űrhajó, és az azt üldöző birodalmi cirkáló tüzharca kellős közepén vagyunk.

A befogadó türelme – és most a nyugati-típusú civilizációs körben felnőtt és élő közönséget veszem figyelembe – ugyancsak véges. Ha egy szűkös időhatáron belül nem kap elég és megfelelő impulzust, kimegy a moziból, vagy kiveszi a videókazettát vagy DVD-t a lejátszóból, és annak avval annyi. Hogy mennyi az az optimális filmi idő, ami a történetmondó szempontjából szükséges a megfelelő mennyiségű információ átadására, és mennyi az az idő, amit a befogadó megenged a történetmondónak, abban (is) két gondolati iskola vetekszik, sokszor ugyancsak szenvedélyesen, egymással. Syd Field 30

¹¹⁶ Arisztotelész: *Poétika*, VII. fejezet a szerző kiegészítéseivel

percre és 30 forgatókönyvi oldalra teszi ezt, és a 25-ik perc/oldal az ahol ki kell derüljön hogy a film miről is fog szólni¹¹⁷, Dr. Lew Hunter a 17-ik percnél húzza meg azt a vonalat, ameddig az első felvonás és a néző türelme tart¹¹⁸. Én bár személy szerint Lew Hunter tanítványa és követője vagyok mind a szó akadémiai, mind pedig szakmai-spirituális értelmében, de nem ez tesz az elmélete megannyi elemének követőjévé. Együtt kell értsek a mesterrel abban, hogy minél előbb annál jobb; ha egyszer a közönség figyelve és bizalma elveszett, azt nagyon nehéz – ha egyáltalán lehetséges – még egyszer visszaszerezni. Márpedig a két iskola közötti megközelítésben megévvő közel 13 oldal/perc differencia jelentős különbség. Más a helyzet természetesen a *sequel*-ek esetében (*Gyűrűk ura*, *Harry Potter* filmek), ahol az alapfilmek már exponálták a történetet átfogó általános hagulatot, tónust és zsánert, a fő- és ellenhős(ök) rendszerét, és azok szupercéljá(i)t, és itt a csak az éppen soronlévő első konfliktus kifejtésére van szükség – ha az teszem azt az nem történt volna már meg az előző epizód végén, ami a fenti két számtól (30 kontra 17) eltérően mindössze néhány percet vesz igénybe, és ami által máris a *sequel* kellős közepében vagyunk. Teljesen más a helyzet akkor is, ha a film hossza, eltérően az átlagos dráma esetében jelenleg bevett 110-120 perctől, háromórás vagy még annál is hosszabb. Ebben az esetben az első felvonás minden bizonnyal hosszabb lesz mint 17 perc vagy fél óra. Van azonban a hosszú filmeknek, és a forma adta elnyújtott expozíciónak egy komoly hátránya. Felmérés bizonyítja, hogy amikor a potenciális befogadó a ma már a bevételek nagyobbik hányadát adó videókölcsönzőből, és tetszésre, és nem barátok vagy munkatársak ajánlása alapján emel le egy filmet a polcra, a zsánere való fogékonysága, vagy a filmben szereplő színészek vonzereje után az első amit megnéz, az a film hossza. Ha egy film 180 perc hosszú, nemcsak hogy a moziforgalmazók ellenállásába ütközik, hanem sokkal kevésbé valószínű, hogy az átlagos vásárló – hacsak nem valami speciális szempont vezérli – bizalmát és pénzét megnyeri. Kinek van manapság három órája hétközben, de még akár a hétvégén is? Az élet felgyorsult. Húsz évvel ezelőtt öt perc kellett ahhoz hogy a kávé felmelegedjen a tűzhelyen. Ma, a mikrohullámú sütőben, mindössze húsz másodpercre, de így is ott állunk a sütő mellett, és sürgetjük, gyerünk! gyerünk! gyorsabban! Egyszóval, az első felvonás hossza legyen olyan közel a 17 oldalhoz, és a *plot-point*, a cselekményben való első fordulóponthoz, és ami exponálja hogy a film miről is fog szólni, a 17-ik oldalhoz, amennyire csak lehet.

A második felvonás

A második felvonás folyamatos, bontatlan és dinamikus egység, a részletek kibontakozása, és az ördög, mint ismeretes, mindig a részletekben bújik meg. A második felvonás minden filmforgatókönyv legnehezebb része, a komplikációk fokozatosan összetettebb sorozata, és még a gyakorlott írók is itt bukhatnak el, még ha akár mennyire is nem csupán ösztönből írnak, hanem világos tervvel arra nézve, hogy a főhős(ök) mit, miért és hogyan akar(nak). Egy játékfilmes dráma 110-120 perc/oldal hosszát véve alapul, a második felvonás, ahogy ő hívja, az „összeütközés”, Syd Field olvasatában a 30-iktól a 90-ik percig tart és 60 percet vesz igénybe, Dr. Lew Hunterében a 17-iktől a 85-ikig, és 68-70-et¹¹⁹. Mind Field, mind Hunter mind pedig Richard Walter, a *Screenwriting*, vagy a *Filmforgatókönyvírás* szerzője és jelen sorok írásakor a UCLA játékfil-forgatókönyvírói programjak tanszékvezetője, egyet ért abban, hogy a 60. perc/oldal körül egy drámai fordulatnak kell felszínre kerülnie. A második felvonás fordulópontját, a *plot point*-ot megintcsak mindkét iskola a 85. perc köré teszi, a különbség a két szakmai iskola között azonban az, hogy míg az előbbieket ezt a második felvonás második harmada csúcspontjának tekintik, addig az utóbbiak a második felvonás lezárásaként. Butch és Sundance a 85. percben indulnak Bolíviába, és E.T., a földönkívüli is a 85. percben indul haza, és így tovább.

¹¹⁷ Syd Field: *The Screenwriter's Workbook*, 25-39. oldal

¹¹⁸ Lew Hunter: *Lew Hunter's Screenwriting 434*, 20. oldal

¹¹⁹ Lew Hunter: *Lew Hunter's Screenwriting 434*, 20. és 94. oldal

Mind az első, mind pedig a második felvonásban lehet több fordulat, támadás és ellentámadás, sőt kell is hogy legyen, hogy a történet érdekes maradjon, és amelyek a második felvonásbeli fő fordulópont körül – amely utóbbit én személy szerint jobban szeretek töréspontnak nevezni –, és amitől kezdve az élet nem megy úgy tovább mint ahogy addig, csúcsosodnak ki. Úgy a második felvonás háromnegyede táján a *Cha-cha-cha* töréspontja az, amikor a véletlen, és a külső erők kombinációja a főhőst az „álmok asszonya”, Fekete Virág karjaiba sodorja. Virág játszva kérdőre fogja Ernőt, hogy ő írta-e a hozzá szóló szerelmes verset az iskolaújságban. Grúber Ernő dadogva ugyan, de bevallja, hogy igen, ő volt a szerző. Virág tovább űzi Ernőt; ha így áll a dolog, akkor miért nem mert nyíltan eléllni a vallomással. Ernő avval védekezik, hogy félt, hogy a Virág, akinél nyilván hasonlóféle vallomásokkal van tele a padlás, kidobta volna. Virág kacagva közli vele, hogy ha akarná azt most, itt mindenki szeme láttára is nyugodtan megtehetné. De nem akarja. Vagyis elfogadja Ernő közeledését, és érezteti, hogy minden látszat dacára igenis van remény. Ettől a ponttól kezdve nincs visszaút. Ernő elveszíti a józan ítélőképességét, ami a csúcsponton oda vezet, hogy az álmok és a hit tisztasága védelmében egyedül száll ökölharba a Szilágyi és Petőfi gimnázimok felsőosztályos férfighallgatóságával. Ernő természetesen elbukik, de a kamasz álmok drasztikus vége egyben a férfikor első epizódja is lesz. A *Megfelelő ember kényes feladatra* töréspontja a második felvonás szinte mértani közepére esik, amikor is a főhős, az elvtelen, pragmatikus minisztériumi felső tisztségviselő egy provokáció eredményeképpen a hozzá eljutó információ birtokában, és egy emberpróbáló utazás és kutatás során a saját szemével győződik meg arról, hogy a nemzet jelenkori történetét meghatározó bukott forradalom vezére nem halt meg, ahogy a forradalmat követő régi-új rezsim kommunikéi és a hivatalos történelem sujkolta nemzedékek agyába, hanem a nyilvánosságtól távol, és hermetikusan elzárva, feltehetően egy „baráti” országban és egy katonai táborban, de él. Ettől a ponttól kezdve nincs visszaút.

Arra nézve is hogy a második felvonás hogy strukturálódjék, a fenti két iskola más és más megközelítést javasol. Field iskolája a második felvonást két kulcspont köré szervezi. Az egyik fontos esemény a felvonás közepén, a 60-ik perc körül történik, a másik, a fordulópont pedig a 85-90-ik körül. Paul Schrader-re, a *Párducember (Cat People)*, a *Taxisofőr (Taxi Driver)* és az *Amerikai gigoló (American Gigolo)* írójára és író-rendezőjére hivatkozva állítják, hogy a 60-ik perc körül „mindig történik valami lényeges”¹²⁰. Evvel egy olyan struktúra megteremtésére tesznek kísérletet, ahol is 30 percenként és oldalanként valami, a történet szempontjából lényeges történik. Vagyis az alapprobléma a 30-ik percben exponálódik, a második felvonást két 30-30 perces részre osztják, ennek megfelelően a történet a második felvonás mértani közepén, a 60-ik percben eszkalálódik, a 90-ik pecben következik be a töréspont, és a megmaradó 30 perc/oldal pedig a levezetésé. Arra a kérdésre hogy miért, arra a guru, Syd Field, maga úgy válaszol, hogy mert „jól veszi ki magát”¹²¹. Nélkülönözön bár minden tudományosságot a fenti indoklás, meg kell adjam, van benne valami. Amikor 1993-ban Juha Vakkuri íróval, az egykori ENSZ diplomatával, és a későbbi film alapjául szolgáló regény szerzőjével a Gellért szálló egyik szobájában a *Megfelelő ember kényes feladatra* forgatókönyvén dolgoztunk – csak később tudtuk meg, hogy nem teljesen egyedül, hanem a majdani film egy korai (le)hallgatósága, és megannyi jelenet és fordulat inspirátorainak társaságában – Syd Field teóriája ismerete nélkül is közel azonos mátrixot követtünk. A főhős a második felvonás első fele közepén kapja az első konspiratív híradást arról, hogy a nemzeti forradalom vezére nem biztos, hogy meghalt, hanem lehet, hogy él. Ugyanígy, megint csak a második felvonás második fele közepén a főhős közvetlen telefonhívást kap a biztonsági szolgálat vezetője titkártól, hogy a főnöke azonnali hatállyal találkozni akar vele. A főhős nem kis szarkazmussal visszakérdez, „Fogkefét hozzak?” Mire a titkárnő: „Ha van.” És ezzel kezdetét veszi a főhős kihallgatásokkal és éhségstrájkokkal tarkított pokoljárása, aminek során

¹²⁰ Syd Field: *The Screenwriter's Workbook*, 123. oldal

¹²¹ Syd Field: *The Screenwriter's Workbook*, 154. oldal

ráébred, hogy minden lehetetlenség dacára mégis maradt valami mozgástere; ahhoz hogy a kényes küldetését végig tudja vinni konspiratív módon be kell épülnön a jelen rezsimbe, és hibernáljon egész addig, amíg majd előhívják azok, akik a jelen feladatot ráosztották. Percet és oldalszámot csak azért nem említek itt, mert a későbbi, politikai alkudozások során és a csonkítások eredményeképpen a politika által Cannes-ba kiengedett „hivatalos” változat alig volt köszönőviszonyban az eredeti forgatókönyvi változattal. Hogy Juha Vakkuri, szerény személyem és Syd Field mégis egy lapon voltunk, az nem csak arra bizonyíték, hogy a meleg vizet egymástól függetlenül valószínűleg többek is feltalálták, hanem arra is, hogy filmes történetmondók, dolgozzanak ugyan egymástól térben és időben távol, ha a befogadó szempontjait veszik figyelembe, nagy valószínűséggel közel azonos módszertani eredményre juthatnak. A befogadó ugyanis igényli az egymástól sem túl közel, sem túl távol lévő fogódzkodókat és drámai nagyjelenetek¹²², mint a *Csillagok háborúja* első epizódja, a *Baljós árnyak (The Phantom Menace) pod race-e*, a de Niro és Joe Pesci játszott két testvér összecsapása a *Dühögő bika (Raging Bull)* Pelham Parkway-beli epizódjában („...do you fuck my wife?...”), vagy Atlanta égése az *Elfújta a szél*-ben, amelyek egyrészt fenntartják az érdeklődését avval, hogy a korábban már exponált konfliktusok eszkalálódnak, vagy avval, hogy a történetnek új irányt adnak.

Hány nagyjelenetet kíván és hányat bír el egy-egy adott történet? Egyet, mint Grúber Ernő és Fekete Virág tánca és Ernő vallomása a *Cha-cha-chá*-ban? Kettőt, vagy tucatnál is többet, mint a *Nem félünk a farkastól*-ban? Szerkezetileg ezeknek hol a helye? A második felvonás első és második harmadánál, vagy maga a *climax* legyen? Az olvasóm és a szerzői film mentalitását figyelembe véve azt javaslom, hogy az író ne mechanikus oldalszámokkal kalkuláljon, hanem arra törekedjen, hogy a második felvonást két nagyjelenet, mint tartóoszlop köré csoportosítsa; az egyik amelyik az első felvonásban exponált kihívást teszi még kézzelfoghatóbbá, és a a főhős(ök)re leselkedő veszélyt még nyomasztóbbá, a másik pedig amelytől kezdve a hős nem hátrálhat tovább meg, és ahonnan egyenes út vezet a krízishez.

Én magam kezdő íróként el-eljutottam egy nagyjelenetig, de nem volt meg a gyakorlatom arra nézve, hogy két vagy több egymásnak feszülő karakter irracionális, de az adott helyzetben logikus érvek vezette összecsapását fölépítsem és levezessem. Külön bosszúságot okozott hogy az általam ugyancsak lenézett, vagy csak középszerűnek tartott főiskolás tanáraim mindezt a készség szintjén tudták hozni. A dilemmát úgy oldottam fel, hogy minden nagy összecsapást először exponáltam, aztán a jelenetet átugorva a végeredményt mutattam meg. Szokatlan, és eredetinek tűnő megoldásnak hatott, de nem tudta kielégíteni a drámára kíváncsi nézőt, úgyhogy nem volt más hátra mint lépésről lépésre megtanulni a technikát. A nagyjelenet még az ötoldalas vázlaton, vagy a lépcsős, *step outline* munkamódszeren belül is külön vázlatot igényelnek; minden nagyjelenetnek kell hogy legyen felemelkedő szakasza, csúcspontja, levezetése és a további jelenetekhez való kivezetése, valamint az egyes szintek között logikus átmenetnek¹²³, ezek hiánya ugyanis a következő, a Konfliktus fejezetben részletesebben is tárgyalt ún. „ugró” konfliktusokhoz vezet, és ami, mint olyan, nagy ívben elkerülendő. Hogy a nagyjelenet hatásos legyen, ugynevezett rávezető jelenetek kell hogy megelőzzék. A nagyjelenetek és az arra rávezetők közötti kontraszt csak fokozza a nagyjelenet erjét. Ha a nagyjelenet drámai és tónusát tekintve sötét, akkor a rávezető jelenetek könnyűek és vidámak legyenek, és *vice versa* – egyébként az adott szekvencia repetitív marad. A nagyjelenetek döntő hatással bírnak az egyes szereplőkre nézve, annak hatására számottevően megváltoznak – hogy szám szerint hányszor, annak is megvan a maga határa – és a változások következményként a következő nagyjelenetben egyre több a tét¹²⁴. Hogy érzékelhetővé tegye, hogy a nagyjelenet hatására a figura megváltozott, a forgatókönyvíróknak vissza kell vigye a főhős(öke)t az egyik korábbi epizód színhelyére, ahol is az(ok)

¹²² Ansen Dibell: *Plot*, 70. oldal

¹²³ Ansen Dibell: *Plot*, 71. oldal

¹²⁴ Ansen Dibell: *Plot*, 79. oldal

a korábitól eltérő módon fog(nak) viselkedni és reagálni, ami nagyszerű anyagként szolgál a nagyjelenetek közötti le- és felvezető jelenetekhez.

Természetesen számtalan sikeres példát lehet találni arra, ahol a 30-ik, a 60-ik vagy 85-ik oldalon, vagy közel ahhoz történik egy valóban fontos esemény, mint ahogy az ellenvéleményen lévők is találnak elégséges példát a saját igazuk illusztrálására. Hogy a fordulópontokat adó nagyjelenetek metrikus, 30 percenkénti váltásban történjenek-e vagy sem, arra nézve a tanácsom hogy a filmforgatókönyvíró ne a mechanikára, hanem a történet természetes dinamikájára koncentráljon, és időben úgy helyezze el, hogy a közönség figyelve és érdeklődése folyamatosan stimulálva maradjon, vagyis nem lehetnek sem egymáshoz túl közel, sem túl távol. A lényeg az, hogy a körülmények természetesen alakuljanak, és úgy, hogy – hacsak nem *anticlimatic*, a normálhoz visszatérő darabról van szó – a második felvonás végére a fős(ök)nek akcióba kelljen lépnie (lépniük).

A harmadik felvonás

Lajos Egri szerint a harmadik felvonás az, ahol a döntő fordulat vagy így, vagy úgy kibomlik.¹²⁵ „A vég (...) az, ami más után van vagy történik – vagy szükségszerűen vagy a gyakoriság alapján – utána viszont nics semmi más (lényeges)” – így Arisztotelész.¹²⁶ A harmadik felvonás, az elrendeződés, a lezárás vagy felodás színtere; a főhős vagy győz, vagy elbukik, a fiatalok akár egymáséi lesznek, és boldogan élnek amíg meg nem hálnak, akár nem, az írónak pontosan tudnia kell hogy a premisszák, a komplikációk, és a nagy leszámolás után mi a történet vége. Ha ő nem tudja, akkor ki?

A harmadik felvonás maga is három belső erő eredője. A vég kezdete a felkészülés a végső nagy mutatványra. A vég közepe maga a fizikai akció, minden egész eddigi cselekmény és fordulat ezen végső akció előkészítését szolgálta. A vég végének szerepe változó: lehet epilógus ahol a történetmondó mégegyszer emlékezteti a gyengébbeket arra, hogy mit is hallott és látott az iménti két órában, de lehet az édesbús feloldás pillanat is, mint Lucas *American Graffiti*-jének záró képsora, amikor kiderül hogy a történet hősei mire vitték a későbbi életükben, kiből lett valami, ki az aki otthon ragadt, és ki az aki elesett Vietnamban. Lehet ugyanakkor egy emelkedett, hosszú, érzelmes búcsú a túlélőktől (*Az utolsó mohikán*), vagy akár egy befejezetlen mondat, „Mi az isten?!...” (*Cha-cha-cha*).

A fenti, többé vagy kevésbé lezárt végek alternatívája a nyitott végű történetkezelés. Bacsó Péter 1968-as *Fejlövés*-e egy kérdéssel, még pontosabban egy dilemmával ér véget, vagyis mi legyen a létező szocializmusba, mint realitásba beilleszkedni nem akaró generációval, amit sem a két főhőst igazoltató határőrizeti szerv, sem a Kádár éra, sem a néző nem tudott, nem tudhatott megválaszolni; jobb is ha úgy marad ahogy van, egy soha meg nem válaszolandó kérdés.

Hitchcock *Madarak*-ja (*Birds*) kényszerűségből lett nyitott. A forgatókönyvíró, Evan Hunter, egyébként rangos munkája, és a napi együttes *story conference*-k dacára sem tudta a rendező eldönteni, hogy mi legyen, mi lehet a film vége. Továbbra is támadjanak a madarak? Ha igen, minnek? Hogy azt már ne is kérdezzem, hogy egyáltalán, miért támadtak már az első alkalommal? Hitchcock előre vizionálta, hogy az ostoba milliók követelni fogják majd a választ, márpedig ha valaki, akkor ő aztán elvből utált egyértelmű választ adni. A film leforgott úgy, hogy nem volt eldöntött vége. A forgatás vége előtt

¹²⁵ Lew Hunter: *Lew Hunter's Screenwriting* 434, 266. oldal

¹²⁶ Arisztotelész: *Poétika*, VII fejezet

néhány nappal aztán Hitchcock újból leporolta Hunter eredeti forgatókönyvét – akivel egyébként addigra már beszélő viszonyban is alig volt – és összehozott egy pár oldalnyi laza dialógust, és egy pár storyboard skiccet, amiből is egy un. „hosszú snitt” körvonalai bontakoztak ki. Eszerint az ostromot követő kora hajnalban Melanie és Brennerék, a házból kiosonva, a sportkocsin óvatosan keresztülgördülnek madarak borította tájon. A madarak nem támadnak ugyan újra rájuk, de ebben nincs arra nézve utalás, hogy ez csak átmeneti tűzszünet, vagy egyben a rémálom vége. A vég, a jövő tehát homályos maradt. A forgatókönyvíró, Evan Hunter, úgy érezte hogy Hitchcock gyalázatosan elárulta. Az ő változatában a madarak teljesen végeznek a Bodega Bay közösséggel, amerre csak a szem ellát holttestek borítják a környéket. Ahogy Mitch, a fiatal hűg Cathy, Melanie, és Lydia, Mitch és Cathy anyja, bezsuppannak a sportkocsiba és elindulnak, egy könnycsepp gördül le Cathy arcán. Mitch-hez fordul és megkérdezi „...ezek ott lesznek San Franciscóban is mire odaérünk?” Evvel a madarak egy utolsó támadást indítanak a vészontetős sportkocsi ellen.

Elárulva érezte a forgatókönyvíró magát még akkor is ha az új vég, legalább is szellemében, nem volt idegen Daphe du Maurier-nek a forgatókönyv alapjául szolgáló novellájától, de leginkább is Hitchcock saját maga költői hitvallásától, ami szerint avval hogy a főhős megmenekül, a gonosz még nem szűnik meg létezni. Önmaga védelmében később erről Hitchcock úgy nyilatkozott, hogy „...ami az érzelmeket illeti, a közönség számára addigra a filmnek már rég vége volt. Akármilyen további jelenetet hozzáragaszthattam volna a filmhez, a közönség már állt is volna fel, és indult volna kifelé a nézőtérről...” Magáról az így felemásra sikeredett zárósnitről pedig azt, hogy „...a legnehezebb beállítás volt amit az életben valaha is forgattam...”¹²⁷

Ugyan nem tipikus, de van példa a kettő, a zárt és nyitott vég dinamikus szimbiózisára is, mint például az 1991-es, Ted Tally-nek Thomas Harris azonos című regényéből adoptált, és Jonathan Demme rendezte *A birkák hallgatása* (*The Silence of the Lambs*). A Jodie Foster alakította Clarice Starling, az FBI-növendék, egy szokatlanul magasfeszültségű pisztolypárbajban legyőzi ugyan a Buffalo Bill kódnévvel jelölt transzvesztita bűnözőt, de a „B” cselekmény főhőse, Anthony Hopkins kannibál pszichiáttere, Dr. Hannibal Lecter, kiszabadul az elmebeteg bűnözők számára fenntartott börtönből, és úton van – ami egyben fenntartja a *sequel*, a folytatás lehetőségét is. Hangozzék akár milyen skolasztikusnak is, de ha a történet végén a párbalyhős cowboy, aki megmenti a közösséget, leül és a kamera eltávolodik tőle, a vég lezárt és nincs *sequel*, ha a cowboy belelovagol a lenyugvó napba, a hős aktív marad, a vég nyitott és van, de legalábbis lehet *sequel*.

A katarzis

Hogy egy történet katarzissal érjen-e végett, vagy annak az ellenkezőjével, az legalább ugyanúgy megosztja az írókat, mint a boldog vég, a *happy ending*, kontra drámai vagy költői vég. A görög terminus, katharsis, egyes műfajok vagy művészeti termékek a befogadóból kiváltott érzelmi kitörést, és az azt követő kiürülést, pszichés megtisztulást és megkönnyebülést takarja. Vannak alkotók akik szenvedélyesen hisznek benne, mások tagadják a szükségességét, sőt azt hirdetik, hogy a katarzis hiánya legalább annyira megrázó hatást tud kiváltani a nézőből, mint annak megléte – de erről a Konfliktus fejezetben lesz még szó bővebben.

A koncepció először Arisztotelész i. e. 350-ben írt Poetiká-já VI. fejezete elején jelenik meg, és szószerint a következő megfogalmazásban: „...A tragédia (...) komoly, befejezett, és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása, megízestett nyelvezettel, amelynek egyes elemei külön-külön kerülnek alkalmazásra az egyes részekben; a szereplők cselekedeteivel, és nem pedig elbeszélés útján, a

¹²⁷ Patrick McGillian: *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*, 613-629. oldal

részvét és félelem felkeltése által éri el az ilyesfajta szenvedélyektől való megszabadulást.”¹²⁸ Később ez, „az ilyesfajta szenvedélyektől (amit én inkább szenvedés értelmében használnék) való megszabadulás, görög szóval, a *kátharsis* válik az arisztotelészi esztétika egyik központi, és legtöbbet vitatott kérdésévé. Vagyis zavaró és nemkívánatos érzelmektől egy fikciós drámai cselekmény szemlélése, és az abban szereplők sorsának átélése útján való megsztisztulás.

A befogadó szempontjait szem előtt tartva az arisztotelianusok mindenk felett valónak tartják a katarzis permanens jelenlétét. A tengerentúli, hatalmas költségvetésű, és mint olyan, széles közönségre támaszkodni kényszerülő stúdió-filmek, ha csak tehetik, előszeretettel preferálják a karatikus végkifejletet, nem csupán esztétikai hanem természetesen anyagi szempontból is, mint a *Casablanca*, *Aranypolgár*, *Híd a Kwai folyón*, *A cápa (Jaws)*, *Schindler listája (Schindler's List)*, *Csillagok háborúja*, *Harmadik típusú találkozások*, *Rocky*, *Amadeus*, *Az utolsó mohikán*, *Titanic*, *A halál záloga*, stb. esetében, hogy csak találomra idézzek néhány ma már klasszikusnak számító munkát. Alacsony költségvetésű, jóval kisebb anyagi presszió alatt álló filmek esetében a gyártók ennél valamivel nyitottabak mernek maradni. Természetesen ebben a dilemmában sincs királyi út. Minden történet más, és míg az egyik sír a katarzisért, a másik természete egyszerűen nem teszi lehetővé. Ahol a tétek kisebbek a történet nem is bír el egy katartikus véget. Ha a forgatókönyvíró bele is erőltetné az csupán melodráma-hoz vezetne. A kezdeti tétnélküliség csak akkor bír el katartikus befejezést, ha a szerző ez által akar figyelmeztetni arra hogy a dráma, vagy akár a tragégédia, ott lapul minden eseménytelennek tűnő cselekményben. Az Ettore Scola, Ruggero Maccari és a rendező Dino Risi által írt 1962-es tragikomédia, az *Előzés (Il sorpasso)*, a másfél óra féktelen komédiázás után a harmadik felvonásra szinte észrevétlenül műfajt vált. A hólabda-effektus mesteri alkalmazásával egy látszólag semmitmondó, de a film egész addigi tónusával konzisztens incidens révén az addigi önfeledt vígjátéki tónus egyszer csak drámi fordulatot vesz; egy országúti előzgetés párbajjává fajul, és ami egy ronda balesettel, és a társfőhős, a visszahúzódó római egyetemi joghallgató, Roberto Mariani értelmetlen halálával végződik. A néző a harmadik felvonás szinte teljes egésze alatt a moziülés karfájába kapaszkodik, és mire hőseink kisodrónak az országútról, és a nyitott sportkocsi a mélybe zuhan, a lélegzet is megáll benne. Roberto halála irracionális ugyan, de a helyzetből fakadóan, és a történetmondás és forgatókönyvírás technikájának köszönhetően, logikus. Az eredmény olyannyira leteperi a nézőt hogy még a legmegrögzöttebb katarzisellenző is feltett kézzel távozik a nézőtérről. Ha az országúti dühroham koccanással, és egy sebtapasszal ér véget, nincs film. Így azonban remekmű, ami Dino Risi hihetetlenül gazdag és sokszínű munkásságában is – 1951 és 2000 között 53 filmet rendezett – megismételhetetlen maradt. A fenti katarzis azonban sem a premisszából, sem pedig a történet szövegéből nem volt eleve adott, hanem az írók mentek utána – Jack Londont szabadon asszociálva – ráadásul bunkósbottal.

De ilyen a másik, Jean-Luc Godard 1959/1960-as *Kifulladásig*-ja (*À bout de souffle*). A főhős, Michel, a simlis kis autótolvajból rendőrgyilkossá avanszált gengszter egy félreértés kiváltotta, és a rendőrökkel vívott utcai tűzharc után halálos sebbel kerül el az utca közepén. Viszonzatlan szerelme, Patricia Franchini, a Jean Seberg alakította amerikai lány, és aki egyben Michelt a hatóságoknak feladta, a civilruhás rendőrökkel együtt az első aki a helyszínen terem.

KÜLSŐ, PÁRIZSI UTCA -- NAPPAL

Michel felnéz Patriciára és csak a kettejük számára érthető néma jeleket ad majd annyit mond,

MICHEL

¹²⁸ Arisztotelész: *Poetika*

Hányadék vagy...

Michel feje hirtelen félrebillen és mozdulatlan marad. Meghalt. Patricia a földön fekvő Michel körül álló civilruhás rendőrökhöz fordul.

PATRICIA (K.K.)

Mit mondott?

CIVILRUHÁS RENDŐR I (K.K.)

Azt hogy maga egy igazi hányadék...

Patricia a történetből kilépve a kamerába, a közönség szemébe néz és azt kérdezi,

PATRICIA

Mi az hogy „hányadék?”¹²⁹”

A KÉP KIMEREVEDIK. LEBLENDE

És evvel a filmnek vége. Hogy az ötlet az alaptörténetet íróként jegyző Francois Truffaut-tól származik-vagy Godard-tól, őszintén szólva nem tudtam kideríteni, de nem is érdekes. Ugyanakkor el kell ismerni, zseniális fordulat, ugyanis a szerző(k) kettős katarzist alkalmaznak. Az egyik a jobb sorsra érdemes bűnöző, aki számára az újonnan megtalált, és Patricia iránti érzelmei fontosabbak mint az életforma, amit éppen feladni készül, félreértéseken alapuló halála. A másik pedig, hogy minden addig alkalmazott konvenciót felruga a szerző(k) egyszerűen torkonragadjá(k) a nézőt és válaszra kényszerítik. Milyen ember az, aki a jobb emberré válás kapujában feladja azt, aki – még ha viszonzatlanul is de – teljesen lényével szereti? Volt aki felháborodott, hogy hogy merik a szerzők a pénzükért az addig egyezményesen titokban kukucskáló nézőt inszINUÁlni, volt aki zavarában valami válaszfélét makogott, de egy biztos, nem lehetett sem akkor, és nem lehet ma sem, 46 évvel az elkészülte után, a kettős katarzis dupla-nelsonja elől egy vállvonással érintetlenül ellépni.

A fentiekkel szemben állók inkább életszerűbb megoldások mellett kardoskodnak, tagadják a drámai kicsúcsosodás igényét, *anticlimatic* cseleményvezetést preferálnak, és nyitott vagy teljességgel katarzis nélküli befejek hívei. El kell ismerni hogy az eseménytelen és a hétköznapihoz ragaszkodó megoldásnak is lehet sokkoló hatása. Ez nemegyszer alkotói alkat vagy izlés kérdése. Van aki fogékony a katarzistra, van aki nem. Más szerzők a katarzis használatát egy szélesebb, motiválatlan közönség szimpla érzelmeire való apellálásnak tartják, és mint olyantól, elvből tartózkodnak. A lényeg, hogy az írónak a saját anyaga kellő elemzése eredményeképpen kell eldöntenie, hogy a figurák premisszái és potenciálja mit tesz lehetővé, és hogy a történetnek mi felel meg a legjobban: katarzis vagy nyitott vég, *happy ending* vagy költői vég, és a döntéssel konzekvensen együtt kell élnen.

A boldog vég, a *happy ending* szindróma

A *happy ending* kontra drámai vagy költői vég, a fentiekhez hasonlóan, eldönthetetlen és értelmetlen vita, de ami, amióta történetmondás létezik, megosztja az alkotókat. Kérdés persze hogy a történet

129 Az eredeti dialógus szerint: Michel: - Tu es vraiment dégueulasse. Patricia: - Qu'est-ce qu'il a dit ? Fric: - Il a dit: Vous êtes vraiment une dégueulasse. Patricia: - Qu'est-ce que c'est dégueulasse ?

szövege egyáltalán lehetővé teszi-e a happy ending-et, amennyiben igen, akkor izlésbeli vagy produceri ráció kérdése, hogy az író akar-e élni a történet nyújtotta lehetőséggel. Az *En la puta vida* fekete vígjáték fejlesztése és írása során a film legvégét illetően többhónapos vitában álltam a társíró-rendezővel. A film brutális témát választott, a többé vagy kevésbé jóhiszemű dél-amerikai nők különféle trükkel európai munkára való toborzásáról szól, amelyik munkáról aztán a helyszínen kiderül, hogy az nem más mint utcai prostitúció. A történet közege triviális, a figurák erőszakosak és durvák, a prostitúció napi gyakorlata közönséges és visszataszító, nincs az egészben, látszólag legalábbis, semmi, de semmi mulatságos. A történet főhősnőjét a naivitás segíti a túlélésben; nem hajlandó tudomásul venni a helyzetét, mindenben a legjobb akar lenni, beleértve a prostitúciót is, hogy az álmait valóra váltsa, ebben az esetben hogy egy saját fodrászüzlete legyen valahol Montevideo legjobb helyén, az Avenida Brasil és Bulevar España sarkán. Ami azonban minden embertelen szituációt mégis fekete humorra tudott tenni az az, hogy a főhős minden irracionális helyzetben racionálisan cselekszik és *vice versa*, és úgy is mint hal kint a vízből, minden cselekedetével fanyar mosolyt vált ki a nézőből. Megérkezéskor a stricik elveszik a frissen érkezett új prostituáltaktól az útlevelüket, akik így, még ha idővel lenne is rá pénzük, nem tudnak visszaszökni a kiindulási országba. Ha elkeseredésükben jelentkeznének is a helyi hatóságoknál, azok letartóztatják őket illegális munkavállalás, az adófizetési kötelezettség elkerülése, illegális túltartózkodás és ki tudja még milyen más címen. Ha a halmozottan áldozat illető le is üli a rá kiszabott néhány évet, a szabadulást követően kitoloncolják a fogadó országból. Ez még hagyján, de ha az illető visszatér, teszem azt, Uruguayba, ott újabb további büntetés várja, lévén hogy azok akik a helyi törvények szerint prostituáltak nyilvánulnak nem jogosultak ugyanazon polgári jogokra mint amelyekre a többi állampolgár, és így tovább.

Minden esetben amikor a történet a melodráma határához érkezett, cinizmusmal átítatott fekete humorral fordítottuk tovább a cselekményt. Egészen a történet legvégéig. A főhősnő Spanyolországban együttműködik a hatóságokkal, vádalkut köt az ügyészi hivattal, koronatanúként szolgál egy maffiaellenes perben, és cserében tanúvédelemben részesül. A spanyol hatóságok, és a nyomozást személyesen vezető rendőrtiszt személyesen járnak el az uru hatóságok előtt, hogy a hősnő otthon büntetlenségben részesüljön, ami rendkívüli hercehurca és szokatlan diplomáciai bonyodalmak – és természetesen a media teljes nyilvánossága mellett – végül is megoldódik. A hősnőnk visszakapja az otthon hátrahagyott kiskorú gyerekeit, és az élet megannyi vereség után végül is újrakezdődhet. A főhősnőt Spanyolországból Uruguayba visszaszállító nyomzótitst búcsút mondana, de maga sem tudja hogyan, lévén hogy az elmúlt egy évben szinte minden időt, jót és rosszat, együtt töltöttek. A suta helyzetet, minden talpraesettsége dacára, a hősnőnk sem nagyon tudja feoldani, lévén hogy anélkül, hogy kinek-kinek az ügyben vitt szerepét félreértené, az elmúlt évben az ő életében is az illető nyomzótitst volt az egyetlen férfi és biztos pont...

Ez, az utolsó képsor volt az a pont, ahol több mint egyévtizedes, és sikeres alkotói együttműködés után egy teljes kommunikációs zárlat állt be köztem és a társíró-rendező között, aki kategórikusan elzárkózott egy feloldás halvány sugallatának még a pusztá gondolatától is, mondván, hogy az minden fanyarsága ellenére is kellemes érzeteket kelthet a nézőben, ami nem más mint *happy ending*-re irányuló bújtatott hollywoodi formula. Nincs *happy ending*, legyen a vég nyitott, amit ki-ki fejjezen be a maga izlésének megfelelően. Ez utóbbi váratlan és szokatlan, és mint olyan artisztikus.

A *happy ending* alatt nem feltétlen házasság értendő, hanem olyan lezárás, ami a közönséget kielégíti, és ez lehet akármi, kiuttalanság – lásd *Elfújta a szél*, *Butch Cassidy és a Sundance kölyök* – vagy akár ezer év cukrozott boldogság. A filmbéli végnek a premisszákból és a krízisből kell fakadnia és nem pedig egy kívülről bevitt *deus ex machina* eredőjéből. Ennek megfelelően nem egy elvhez, hanem a történet egészéhez kell hogy hű legyen, ami lehet komor, de lehet könnyed is, vagy fanyar, vagy az előző kettő elegye, úgy is mint *clairobscur* és *dolcepiccante*. Ha a vég rossz és diszfunkcionális a néző a filmet mint egészet veti el, és nem azt mondja, hogy „az első két folvonás az oké volt, csak a film

végét szúrták el. Igaz, azt nagyon.” A történet a főhőssel kell végetérjen, a film nem válthat szemszöveget az utolsó felvonásra vagy utolsó pillanatra, ebben még az összes hagyományt rendszeresen felrúgó mesterek is egyetértenek, mint Antonioni (pl. *Éjjel [La notte]*, *Kaland*) vagy Buñuel (pl. *A burzsuázia diszkrét bája [Le charme discret de la bourgeoisie]*). Hasonlóan a szemszög tematikához, ahol egy zárt történetben a közönség annyit ért és tud a helyzetről, mint amennyit a főhős, ennek megfelelően jobban is azonosul egy zárt történettel mint egy nyílttal. Ha a jelen a sorok olvasója felvesz egy mozi vagy tévéműsört meglepve fogja tapasztalni, hogy a műsorban szereplő filmek elsöprő hányada zárt történet-típussal, és lezárt befejezéssel operál. Az egyébként kerülendő „nem-befejezés” formula indokolt lehet egy olyan történet estében, ahol rendkívül kicsi a tét, ahol nincsenek számottevő egyéniségek, és nincs igazi konfliktus amiről beszélni lehetne. Szerzők sokan, különösen akik a szépirodalomból kalandoznak át a játékfilm-forgatókönyvírás az előbbinél sokkal szigorúbb műfajába, *artsy*-nak, művészesnek érzik a kiszámíthatatlan és váratlan véget, ami gyakorlatilag nem vég, hanem csak a történet egy ponton való abbahagyása. Hadd fejezze be a filmet a néző maga, és jusson a neki leginkább tetsző konzekvenciára. Ilyen alapon az író nemcsak a véget, hanem akár magát az egész történetet rábízhatta volna a nézőre -- a nézőre, aki egyébként sem interaktív videójátékra váltott jegyet, hanem hanem egy katartikus tanúlságra, intellektuális, érzelmi vagy spirituális kiürülésre és megtisztulásra. A *happy ending* kontra nyitott vég vitában ez utóbbi képviselői gyakran hivatkoznak Godard-ra és az imént idézett *Kifulladásig*-ra – rádásul tévesen. A film vége tagadja ugyan a boldog vég megoldást, de nem nyitott, hanem szerkezetét tekintve egyenesen továbbhaladó történet, amelyik – amint a végső nagy robbanást, a rendőrséggel vívott nyílt utcai pisztolypárbaját követően Michel elterül a macskakövön – típusosan végetér. Mégegyszer: nem abbamarad, hanem végetér. Innen kezdve a történet ugyanis kiszámítható módon haladna tovább, és mint olyan leginkább is érdektelen maradna. A párizsi hónapokat követően Patricia Franchini visszatér az Államokba, letelepszik valahol Új Angliában, egy szerkesztőségben dolgozik, megismeredik egy vele nagyjából egykorú ügyvéddel, lesz két gyerekük és „boldogan élnek amíg meg nem hálnak”. A gyerekeknek meg – hacsak valaki időközben meg nem mutatja nekik a *Kifulladásig*-ot – még csak fogalma sem lesz arról, hogy az egyébként ideális és *picture perfect* anyukának volt egy icipicit zúrós előélete is. A befejezés és lezárás azonban nem jelenti egyben minden egyes szál elvarrását; tudatosan bennhagyott kétértelműség és homályosság hozzájárulhat egy történet általános misztériumához. Ha a forgatókönyv író *sequel*-t lehetőségét látja a történetben, akkor a mellékszálak elvarratlansága nem csak hogy megengedett, de egyenesen kívánatos is.

De ha még Jim Jarmusch 1984-es, és a nyitott formula legtisztább képviselőjének számító *Florida, a paradicsom (Stranger Than Paradise)* estében is szükségét érezte a lezárásnak – ami rádásul még *happy ending* is – akkor mindez méginkább érvényes volt az *En la puta vida*, a két kontinensen átívelő pikareszk és fekete vígjáték esetében. Bár ugyan a szerződés nem kötelezte rá, de a producer véleményezésre megküldte a film *picture lock* változatát, vagyis a film azon utómunkálati állapotának videó változatát, amikor a képvágás már befejeztetett, de a hangvágás még nem kezdődött meg, vagyis ahol apróbb beavatkozásokra még van lehetőség. Megnéztem a filmet, különös figyelemmel az ominózus véget illetően, és utána két napig nem mentem ki a lefüggönyözött lakásból. A kész film úgy ment el a maga teremtette, és a forgatókönyvben egyszer már megírt lehetősége mellett hogy azt tanítani lehet. A kép teljességéhez tartozik, hogy a film később 18 fesztiválon nyert, nem egy esetben egyszerre több díjat is, és nyer most is miközben a jelen sorok íródnak, nem utolsósorban köszönhetően annak a humanizmusnak, indirekt, de konzekvens társadalombírálatnak és fanyar humornak, ami minden csonkítást túl tudott élni, és a főszerepet alakító argentin színésznő, Mariana Santagelo elsőrangú színészi játékának. A nagy díjak azonban, úgy is mint Montreal, Toronto vagy Chicago elkerülték a filmet. A legjobb idegen nyelvű Oscarra való jelölésért az utolsó percig harcban volt, és a Los Angelesből folyamatosan érkező információ tükrében talán csak egy pár szavazattal maradt le a megtisztelő nominálásról. Ez volt az a pont amikor rendező, producer és tárproducerek külön-külön és együtt ráébredtek, hogy az artisztikum hamis ideológiájával igazolt önkényes következtelenségeknek

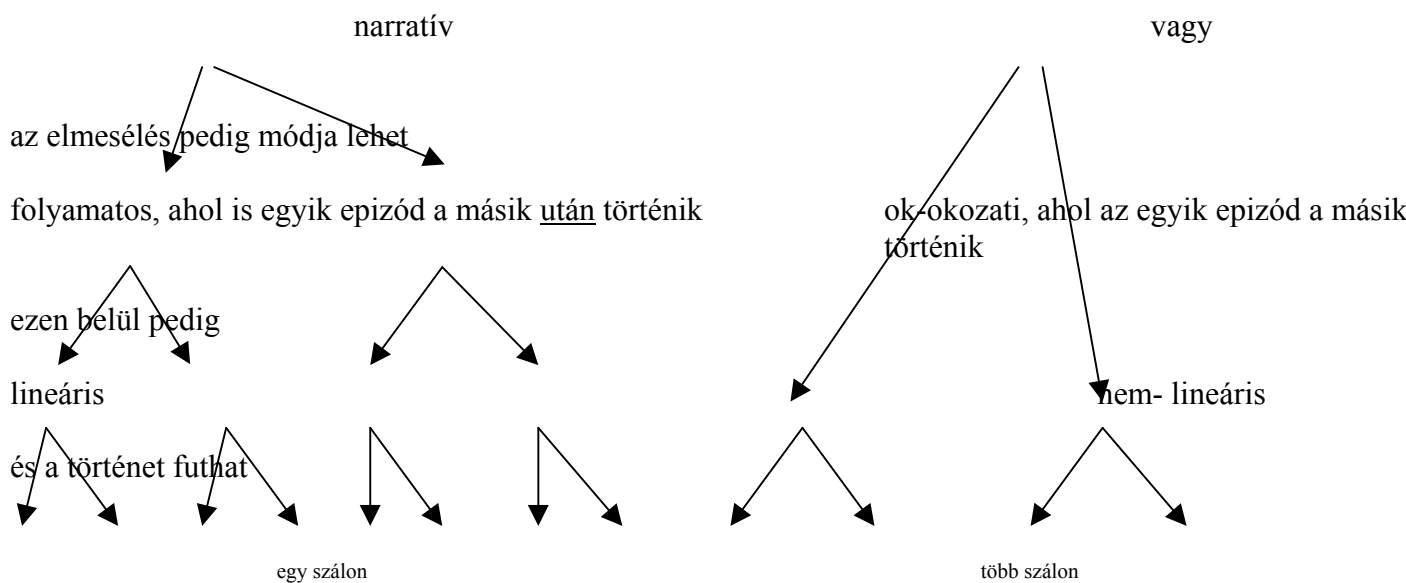
hatalmas ára lett; lehet, sőt, majdhogynem biztos, hogy senki aki a történet, a forgatókönyv és a majdani film létrejöttében tevékenyen közreműködött még egyszer ilyen közel, és ekkora lehetőség kapujába nem kerül.

* * *

Cora Munro és Sólýomszem házasságot kötnek, és a felső New York államban letelepednek. Duncan Heyward, a brit hadsereg hadnagya meghal (*Az útolso mohikán*). Duncan Heyward, a brit hadsereg hadnagya, a Francia és Indián Háborúk során az életét áldozza, hogy az ellenséges indiánok fogságából Edward Munro ezredes két lánya, Cora és Alice kiszabaduljon, akik közül Cora túléli a háború borzalmait, és később férjhez megy az egyik megmentőjéhez, a mohikánok felnevelte fehér trapperhez, Sólýomszemhez.

Míg a fentiek közül az első két tétel esemény, az utóbbi cselekmény, és köztük az a különbség, hogy míg a két első között nincs semmi összefüggés, addig az utóbbi az ok-okozati láncolat bonyolult sorozatát veti fel.

A cselekmény lehet



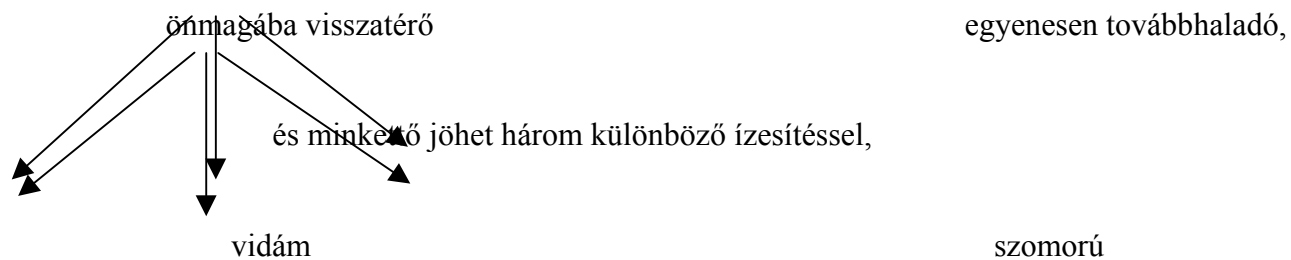
Lineáris kontra nemlineáris

Mind a **lineárisan**, mind pedig a **nem-lineárisan** vezetett cselekménynek megvan a maga előnye és hátránya; vannak történetek amelyek nem hogy megengedik, hanem egyenesen megkívánják, vagy, ugyanígy, kizárják akár az egyiket vagy a másikat. Ha egy történet elmúlt eseményeket narratív formában idéz az exozíció, ha dramatizált formában az *flashback*. Ez utóbbi lehet egyetlen mondat, gesztus, lehet egy epizód, mint Charles Foster Kane házassága kihülésének története az *Aranypolgár*-ban, de lehet akár egy önálló cselekményszál is, ami egy történetben hol eltűnik, hol ismét felbukkan. Akárhogy is dönt a forgatókönyvíró, legyen tudatában annak, hogy a *flashback*, legyen akármennyire is intenzív, látványos és izgalmas, de minden attraktivitása mellett is a múlt darabja marad, ami lezárt és visszafordíthatatlan, szemben a folyamatos jelennel, ami még változásban van, és a mi a közönség empátiája segítségével még alakítható. A *flashback* és a *flash forward*, vagyis az előrevetített, és a

várható, vagy elképzelt jövőt reprezentáló álmokképek vagy drámai képsorok, megtörik a folyamatos idő érzetét, az idővonalat, és minden érdekességük és izgalmuk mellett is sokkal kevésbé hatékonyak mint a folyamatos elbeszélés.¹³⁰ Mint minden tézisnek, természetesen a fenti tanácsnak is megvan a maga antitézise, mint például a Milcho Manchevski által írt és rendezett *Eső előtt* (*Pred dozhdot*). A film egy kissé irodalmias eszközzel élve három, egymástól címmel is elkülönített fejezetre osztozik, úgy is mint a *Képek*, *Arcok* és *Szavak*, de ami nem más, mint az arisztotelészi háromfelvonásos szerkezet egy valamivel intellektuálisabb köntösbe való öltöztetése. A film „különlegességét” az adja, hogy vagy az író Manchevski még forgatókönyv formában, vagy a rendező Manchevski a munka során felcserélte a felvonások tradicionális sorrendjét. A film az Ohrid-i tó partján, a Dél-Balkánon kezdődik a harmadik felvonással, a végjátékkal; kultúrák és szubkultúrák, történelmi fátum és etnikai tradíció csapnak össze egy mai Rómeó és Júlia, és ez utóbbi halálával végződő történetében, akik veronai elődeikkel ellentétben még egymás szavát sem értik, lévén hogy Rómeó a macedón, Júlia pedig az albán etnikum tagja. A néző inkább csak kapizsgálja mintsem érti a katalizátorok, és az ellenhősök széles palettájának motivációit, de nincs idő a téplődésre. Annyi a vizuális, intellektuális, hangulati és emocionális befogadnivaló, hogy a néző úgy dönt, hogy a megannyi nyitott kérdést megválaszolja majd amint arra lesz idő és érkezés. Ezután következik az első felvonás, az *Arcok*, a tulajdonképpeni rezonőr, a Pulitzer-díjas macedón háborús fotográfus, Alekszandr Kirkov londoni életének, és a szakmájától való megcsömörlésének bemutatásával. Kirkovnak elege van mindabból amit látott, és amin a szakmája révén a boszniai tömegmészárlás fotografálása során keresztülment. A Nyugaton megszerzett minden elismerést és életformát feladva úgy dönt, hogy megtisztulandó visszatér a nyugat-macedóniai szülőfalujába, és új életet kezd. A második felvonás, a *Szavak*, a bonyodalmak kialakulásának a színtere. Nincs megtisztulás, nincs ujjászületés sem Kirkovnak, sem senkinek; azalatt a jó két évtized alatt amíg Kirkov távol volt a falujától, itt minden megváltozott. Titó halálával az a különleges perszonalunió, ami Jugoszláviát minden etnikai különbség dacára egybe tudott tartani hihetetlen gyorsasággal szűnik meg létezni, és minden, korábban a szőnyeg alá söpört, és az egyesítő nagy jugoszláv eszme által vagy jó 40 évig terrorral vagy politikai manipulációval kontroll alatt tartott feszültség újból a felszínre tör. A nyílt polgárháborúvá eszkalálódó ellenségeskedés immár nem csak az etnikai törésvonalak mentén szedi az áldozatait, hanem az adott közösségeken és a családokon belül is. Rokon öl meg rokont, és testvér testvért, és az egyre gyorsabban lefelé tartó dezintegrációs spirált senki nem képes megállítani. Így Kirkov sem, aki a második felvonásbeli krízis tetőpontján, megannyi honfitársához hasonlóan, maga is áldozatává válik ennek az önemésztő folyamatnak. A második felvonás, egyben a film végére végre összeáll a kép. Ami motiválatlan volt az első fejezet, az arisztotelészi értelemben vett harmadik felvonás, a *Szavak* végén, az a második felvonás végére tisztázódik. A linearitás megtörése, a harmadik-első-második felvonás struktúra egy, az utolsó percig izgalmas kirakósjátékká tett egy egyébként nagyon is kiszámítható történetet. A filmben a hagyományos linearitás megtörése is szokatlanul történik, vagyis nem egyszerűen *flashback*-ek vagy *flash forward*-ok, hanem 40 perces fejeztek/felvonások révén, de amelyeken belül az időkezelés azonban folyamatos és konzisztens. A teljes igazsághoz tartozik persze az is, hogy a film időnként túlspekulálja önmagát, és időről időre érthetetlen, és zavaró logikai bukfencek maradnak a történetben, ezért is kétlem személy szerint, hogy ez a szokatlan szerkezet már forgatókönyv formájában létezett volna. Lévén többszörös koprodukció, a terv és a filmforgatókönyv megannyi britt, francia és más nyugat-európai profi kezén ment keresztül, és kizártnak tartom, hogy közülük senki nem vette volna észre azt, amit a közönséges mozibajáró már az első megnézés után is kiszúr. A hagyományos linearitás fenti átszerkesztése keltette meglepetés azonban erősebbnek bizonyult minden más zavaró tényezőnél. Lett légyen akármennyire is sikeres az *Eső előtt* nemlineáris kísérlete, azt kell mondjam hogy ez is egy olyan kivétel ami a szabályt erősíti.

¹³⁰ Ansen Dibell: *Plot*, 113-115. oldal

A **lineáris** cselekmények maguk is két csoportra oszlanak,¹³¹



Az **önmagába visszatérő** történet általában egy metaforikus, vagy a szó szoros értelmében vett, és a történet elején még csak nem is sejtett utazás kónikája, és amelyik kaland a kiindulási pontra tér vissza elismerésért (*Csillagok háborúja: Egy új remény*), megnyugvásért (*Gyűrűk ura*), feloldásért (*Elfújta a szél*), régi-új éltért (*Forrest Gump*), vagy a tanulságoknak a közösséggel, a törzssel, vagy akár a közönséggel való való megosztása végett. Az önmagába való visszatérés eleve felveti a régi és új, vagy az akkor és most kontrasztját, ami már önmagában a feszültség forrása lehet, lévén hogy a közösségbe visszatérő hős az átélt események hatására nem ugyanaz a személy, mint aki annak idején elindult otthonról. Evvel együtt ez a fajta történettípus hajlamos csendes és békés véget érni. Ha a történet vége felé van is valami tűzijáték vagy összecsapás, arról lehet tudni, hogy még nem maga a teljes vég, hanem csak annak a krízisnek az utolsó darabja, ami majd az új normák megszületéséhez vezet. Az önmagába visszatérő történet egyben arra nézve is újabb bizonyíték, hogy a bevezetés és második felvonás, a komplikációk összefüggő sorozata, szerves és dimanikus egységben élnek egymással.

Az **egyenesen továbbhaladó** történetek emelkedések és zuhanások gondosan kiserkesztett sorozata, amelyik vagy egyszerre csak véget ér a legutolsó robbanásnál (*Butch Cassidy és a Sundance kölyök*), vagy a történet egy olyan ponthoz ér, ahonnan a folytatás már sejtethető, és innen kezdve a néző empátiájára nincs szükség a továbbiakban. Vagyis az önmagába visszatérővel szemben, ahol a végső nagy krízist hosszú lecsengés követ, az egyenesen továbbhaladó a nagy krízist követően azonnal véget ér mint a *Casablanca*, *Kifulladásig* vagy *Scorsese Alice nem lakik itt-je* (*Alice doesn't live here anymore*). Ennek megfelelően mielőtt a végjáték bekövetkezne, az írónak minden korábról még nyitva hagyott szálat és alcelekményt el kell varrnia, ugyanis erre később már nincs többet mód. Ugyanígy, az egyenesen továbbhaladó típusú történet végjátékában nem bukkanhat fel új szereplő vagy helyszín, ugyanis az csak zavaró lenne; ha azokra valami oknál fogva mégis szükség van, azt az írónak a történetben már jóval korábban exponálnia kell, hogy azok a végső leszámolás feszültséggel telített pillanataiban semmiképpen se hassanak újnak.

Kényes, és gondos megfontolás tárgyát képező döntés, hogy a történet milyen idősíkból mondassék el. Egy idős ember ember története legyen, aki időben visszanezve felidézi a múlt egy bizonyos epizódját? Ebben az esetben a tétek eleve csökkent értékűek lévén, hogy a befogadó már az első percben tudja, hogy akármilyen és akármennyi csapás is érte az elbeszélőt, az végül is mindent túlélt (*A sanghaji asszony*). Ennek – látszatra legalábbis – némileg ellentmond az *Amadeus* este, amelyik keretjátékát tekintve Antonio Salieri szemszögéből mondja el a történetet. De ez csak a keretjáték, ugyanis a történet nem róla szól; Salieri, nagy idők tanúja, aki a személye hitelességével igazolja az egykori vetélytárs, Wolfgang Amadeus Mozart élettörténetét, és amire időző időre neki is volt ugyan befolyása, de abban csak epizódista maradt. Ebből a szempontból Mozart lenyűgöző zsenijét, és és vérbő

¹³¹ Ansen Dibell: *Plot*, 120-130. oldal

hedonizmusát illetően Salieri túlélésének nincs jelentősége. A befogadó szánhatja, vagy megvetheti a nagy túlélőt, de ez nincs semmilyen tekintetben összefüggésben Mozart értelmetlen és korai halálával. Peter Shaffer eredeti ötlete izgalmas írói fordulat és húzás, de nem lett trendteremtő; nagy általánosságban elmondható, hogy a legszerencsésebb ha az elmondás idősíkjá megegyezik a cselekmény idősíkjával, még akkor is ha a narráció, mint az *Apokalipszis most* nyitó belső monológja is sejteti, hogy a néző nagy események előszobájában toporog; „...Saigon... bassza meg... Még mindig itt vagyok Saigonban... Mindig arra gondolok hogy egyszer megint a dzsungelben ébredek fel...”

Amennyiben a forgatókönyvíró a **nem-lineáris** technika mellett dönt, vagy a cselekmény amin dolgozik kimodottan ezt kívánja meg, a szerző három lehetséges stratégia közül választhat:¹³²

- 1) kollázs
- 2) felismerés és reveláció
- 3) mozaik; ez utóbbi lehet
 - a) hangulat/tónus vezette darab
 - b) személyiségtanulmány
 - c) életadalék
 - d) téma és variációk
 - e) allegória

1) Míg a montázs, attól valamennyire eltávolodva egy nagy képet ad ki, addig a **kollázs**, mint elbeszélési technika, önálló részek össze nem függő együttese marad, mind Robert Rodriguez 1992-es, és már a születése pillanatában kultuszfilmként elkönyvelt, *El Mariachi*-ja üldözés-szekvenciája. A kollázs energiája az egyes önálló elemek erejében, és azok egymásmellé való helyezéséből fakadó kontrasztban rejlik. Nem csupán epizódok vagy szekvenciák, de egészestés filmek is írhatók/készíthetők a fenti módszerrel, mint a Godfrey Reggio rendezte, és Ron Fricke, Michael Hoening, valamint Alton Walpole, és a rendező, Reggio írta 1983-as *Koyaanisqatsi*, vagy Ron Fricke 1992-es *Baraká*-ja. Bár a kollázs első tekintetre esetlegesnek hat, valójában egyetlen vonatkozásában sem az. Minden egymás mellé helyezett elem nem csupán saját súllyal, jelentéssel és helyi értékkel is bír, hanem az adott szűkebb és tágabb kontextus adta jelentőséggel is.

2) ¹³³A **felismerés és reveláció** technika vezette történetmondás középpontjában mindig valami küldetés vagy utazás, szokatlan egyedekkel, embercsoportokkal, kultúrákkal és helyzetekkel való találkozás, és természetesen nagy adag misztikum vagy titok áll, amihez minden egyes újabb álomással a néző valamivel közlebbebb kerül, és ami minden vonatkozásában több mint a szokványos Charlie Chan, vagy akár Sherlock Holmes detektívtörténet kínálta talány. Ebben a struktúrában ugyanis a szakadatlan felismés és reveláció dinamikájának sokkal nagyobb a jelentősége, mint az egyenként felfedezett tények egyedi súlyának, és aminek talán az *Apokalipszis most* az egyik iskolapéldája. Az 1979-es 153 perces, és a 2001-es 49 perccel kibővített változat lényegében semmiben nem különbözik egymástól. Az rendező az egyes jelenetek néhány snittel és perccel való kibővítésével, valamint a híres-hírhedt „francia ültetvény” komplexum visszatételével nem adott hozzá a film filozófiájához. A tény, hogy Saigon 1859-es francia okkupációját követően egy esteleges nemzeti felszabadító háború minden egyes időközben ott születetett franciát hazátlanná tesz, nem forradalmi megállapítás, hanem csak egyike a megannyi folyamatos felfedezésnek. Ha valami miatt 1979-ben az említett epizód mégis kikerült a filmből, annak egyik oka az lehetett, hogy az ugyancsak terjedelmes mozzanattal egyszerre csak megtorpant, és ledületét vesztette az amúgy már egyébként is extenzív epika. Ahhoz, hogy a felismerés és

¹³² Ansen Dibell: *Plot*, 144-150. oldal

¹³³ Ansen Dibell: *Plot*, 158-161. oldal

reveláció technika vezette epika mindvégig érdekes tudjon a néző számára maradni, a történet középpontjában álló titoknak ugyancsak izgalmasnak kell lennie, és állandóan kölcsönhatásban az adott epizóddal. Az expozíció helyezi először kontextusba a titkot, és villantja fel annak legalább is egy részét – anélkül azonban, hogy abból túl sokat telegrafálna a közönségnek. A titok nem lehet azonban egy alternatíva része, ugyanis amikor a végső igazság kiderül, a nézőt menthetetlenül bizonyosfokú csalódás érné. Vagyis ha az író azt sugallja, hogy a fűtő a gyilkos, és végén kiderül, hogy mégsem ő, hanem a háziasszony, a reveláció legjobb esetben is súlytalan marad, ha nem egyenesen csalódást okoz. Az író sugallhatja ugyan, hogy a titok megfejtéséhez több szálon is el lehet jutni, de azoknak kapcsolatban kell lenniük egymással. A titoknak magának viszonylag egyszerűnek kell lennie, és a feltárulás lépcsőinek úgy kell felépülnük, hogy a csúcsponton a legvégső rejtély kivételével már minden más részlet tisztázott legyen. A titoknak és misztériumnak egyszerre, és önmagától fogva kell érthetőnek lennie, anélkül, hogy azt valakinek, egy narrációnak, vagy *voice over*-nek kellene elmagyaráznia.

A felismerés és reveláció technika vezette történetek két irányban mozognak, előre és visszafelé, ez utóbbi leggyakrabban *flashback* formájában. Minden egyes előre tett lépést egy visszatekintés hoz mozgásba, és ilyen értelemben a forgatókönyv a történet közepén kezdődik. Minél messzebb halad a történet a jelenben, annál mélyebben és vissza a múltban, mint a William Styron és Alan J. Pakula írta 1982-es *Sophie választása (Sophie's Choice)* esetében. Ahogy az író-jelölt Stingó egyre mélyebben lesz szerelmes a holocaust-túlélő Sophie Zawistowskiba, és az új, közös élet alternatívája egyre kézzelfoghatóbbá válik, úgy kerülnek felszínre egyre mélyebb és sötétebb titkok Sophie múltjából. Az előrefelé haladó cselekményszál krízise tetőpontján Sophie megszökik az addigi élettársától a nála vagy másfél évtizeddel fiatalabb Stingóval, hogy a fiatalember dél-virginiai farmján új életet kezdjenek. Egy washingtoni szállodaszobában eltöltött éjszaka során azonban Sophie összeomlik és bevallja, hogy Auschwitzba történő deportálásakor az őt megzsaroló SS tisztnek a két gyereke közül odaadta a kislányát abban a hitben, hogy evvel a nagyobbik fiú életét megmenti. A sikító kislány pillanatok alatt a halálkamrában végezte. Az ördögi alternatívát ugyan nem Sophie kereste, de avval, hogy elfogadta méltatlanná vált minden új életre. És bár lehet, hogy a megértő, és mélyen szerelmes Stingó, aki kisgyerekként vesztette el az anyját, és aki Sophiban a quintessenciális anyát/nővért/nőt látja hajlandó lenne megbocsájtani, és a leki gyógyulásban a társa lenni, Sophie nem adja meg önmagának a feloldozást. Az új élet küszöbén visszaszökik az elhagyott, és súlyos pszichés eset korábbi élettársához, és vállalja a vele való kollektív öngyilkosságot, úgy is mint az önmagára kirótt halálos ítéletet.

3) A mozaik stratégián belül

a) a **tónus- vagy hangulat-vezette darab** stiláris elemekből épül fel, és nem az azok közötti ok-okozati összefüggésekből. A vizuális vagy verbális allegória, szimbólumok használata és szürrealizmus nem idegen a fenti kategóriától. A megjelenő, és egymást tükröző, egymást erősítő figurák, helyszínek és kellékek mindegyikének, valamint azok milyenségének és minőségének döntő szerepe van a módszer hatásosságában, ugyanis önmagukért beszélnek mint Ermanno Olmi írta és rendezte 1963-as *Jegyések-je (I fidanzati)*, ami minden tettenérhető tradicionális cselekmény nélkül is enigmatikus és feledhetetlen. A hangulati darabban nincs jelen egyetlen véletlenszerű elem, minden ami a vizuálisan megjelenik vagy elhangzik, az a történetet szolgálja. Ha a hangcsík üres, az azt jelenti ami, ha kietlen szél fúj és semmi más, az is önmagért beszél.

b) A **karaktertanulmány** sok tekintetben azonosságot mutat a hangulatdarabbal avval a jelentős különbséggel azonban, hogy nem érzetéről szól, hanem egy konkrét személy tulajdonságai összességéről. Az evvel a módszerrel írt epizódok jelentősebbek ugyan, de

egyetlen jelenet sem teljes, hanem töredékes, és csak egy-egy karakterjegyet villant fel, mint Salinger *Zabhegyező*-je fősenek, Holden Caulfield-nek a felnőtt világgal való számtalan konfliktusának mindegyike.

c) Az **életadalék** vagy **egy szeletnyi élet**, teszem azt egy család története, nem annyira a benne szereplők vertikális elemzéséből áll, hanem a köztük meglévő szociális kontextus kibontásából. Az egyes szereplők nem annyira a markánsan egyéni vonásaik miatt kerülnek be a történetbe, hanem mert egy társadalmi típus legjobb megtestesítői. Ilyen az 1948-as *Reng a föld* (*La terra trema*), az Antonio Piterangeli és Visconti által a XIX. századi olasz verizmus királya, Giovanni Verga regényéből, *A Malavoglia család*-ból (*I Malavoglia*) adaptált filmváltozat, vagy az 1961-es, és Ettore Lombardo és Ermanno Olmi írt *Az állás* (*Il posto*), ahol a szerepre kiválasztott szereplők már csak azért is civilek, nehogy a képzett színész művés technikája megfossza a nézőt abbéli hitétől, hogy itt nem spekulatív fikcót, hanem magának a való életnek egy autentikus darabját látja. Az egyes jelenetek között nagy az időugrás, minimális az ok-okozati drámai összefüggés és a fejlődés – ha arról egyáltalán beszélni lehet; az egyes jelenetek szerepe csupán arra szorítkozik, hogy az adott alsóközéposztálybeli figurák társadalmi státuszának és *modus vivendi*-jének egy-egy újabb és újabb aspektusát vesse fel – igaz szociográfikus hűséggel. Az életadalék, vagy egy szeletnyi élet technikájának gyengéje, hogy cselekmény hiányában szűk, és speciális közönséghez szól, igaz ez a közönség hűséges és türelmes.

d) A **téma és variációkban** egy tétel, egy makacs koncepció jelenik meg újabb és újabb formában és konfrontálódik egy sor újabb és újabb helyzetben, mint teszem azt a *Hamlet*-ben, ahol a téma a döntésképtelenség, és amelyik egy sor újabb és újabb helyzetben bukkan fel, hogy ütközzön. Bár ennek a megoldásnak van cselekményvezette háttere, de nem a karakterek, a helyszín vagy a tónus, hanem maga a koncepció az, amelyiknek elég erősnek kell legyen ahhoz, hogy önállóan is meg tudjon állni a lábán. Ennek megfelelően minden olyan helyzet, jelenet, színhely és szereplő, amelyik nem a fenti koncepciót szolgálja, nem tartozik a történetbe. A téma és variációkban, lett légyen akár mennyire is elv-vezérelte módszer, a benne megjelenő egyes figuráknak annyira életszerűen kell viselkedjenek amennyire csak lehet. Minden életidegen kijelentés, intellektuális beszéd, elvi kinyilatkoztatás a természetesség vége, és egyben a módszer halála. Tűnjék bármennyire is bizarrnak, de a módszer természetéből fakadó merevséget és sarkosságot pont a melodráma tudja leginkább is feloldani. Míg egy izgalmas, tarka, mozgalmas és egzotikus keret és környezet leköti a befogadó primér figyelmét, addig a szubtilis és intellektuális üzenet és tartalom észrevétlen szűrődik át, hálózza be, és nyeri meg magáénak a közönség tudatát vagy tudat alattiját. De nemcsak a melodráma, az abszolút jó és az abszolút rossz küzdelme, hanem a nagyszabású epikus dráma, mint a *Gyűrűk ura*, vagy két egymással vetekedő jó küzdelme is elsőrangú platform a téma és variációk észrevétlen kibontására.

e) Az **allegorikus** szerkezetben megjelenő figurák és jelenségek mindegyikének mögöttes jelentése van, amelyek egységes rendszerbe szervezve emberi tapasztaláson alapuló sajátos jelentésrendszerrel bírnak. Még a legtriviálisabb formájából is, mint amilyen a nyúl és a teknősbéka a mezei futóversenyen összemért taktikai küzdelme, tud a még az asszociációra olyannyira kevésbé fogékony befogadó a maga számára érvényes tanulságot levonni. Mind a populárius kultúra ihlette példák (*Turpi úrfi és a Beverly Hills-i macskák*), mind a műfaj kifinomult megjelenési formái, mint a társadalmi szatíra vagy a vallásos fikció, megegyeznek abban, hogy a bennük felbukkanó elemek könnyen azonosítható emberi tulajdonságot személyesítenek meg (*Óz a csodák csodája*, *Az Oroszlánkirály*, *Állatfarm*, *Narnia*, stb.). Az allegóriákba való kódolás azonban több veszélyt is rejt; az egyik hogy az üzenet olyannyira súlyos, hogy az ábrázolásmód, maga a hordozó, súlytalanná válik, és funkciója a szócsó

szerepére szorítkozik. A másik, hogy a szimbólumok olyannyira ezotrikussá válnak, hogy önálló jelentésrenddel kezdenek bírni, és amelyek, egy ponton túl, már csak maga a kódoló számára megfejthetők és a közönség menthetetlenül elveszik valahol az úton. Ebben a helyzetben a megoldás egy koherens, és nem csupán egy adott kulturális és szociális közeg által, hanem univerzálisan értelmezhető szimbólumrendszerre való támaszkodás lehet.

A történet elmondása, legyen az akár lineáris vagy nemlineáris, bonyolódhat egy szálon, vagy a főcselekmény és alcselekmény, ill. a főcselekmény („A” cselekmény, vagy *A-plot*) és mellékselekmények összetett rendszerében („B” cselekmény, „C” cselekmény, stb.), mint amilyen Hitchcock 1951-es *Idegenek a vonaton-já* (*Strangers on a Train*). Ez utóbbi szisztematikusan ágazik szét két, vagy három párhuzamos alcselekményre, hogy aztán mindig visszatérjen a főmederbe. A forgatókönyvíró tudatában kell azonban lennie annak, hogy legyen akárhány cselekményszál is a gyeplője alatt, mindig van egy főcselekmény (*A-plot*), amelyik az oda- és visszavágások során időtartamában hosszabb mind az alcselekmények akármelyike, és egyben ez az, amelyik minden kulcsjelentőségű információt exponál és tartalmaz. A másodlagos vagy harmadlagos, azaz „B”- és „C” cselekmények időtartamukat tekintve rövidebbek mint a főszál, és a bennük felvetett információ csupán kiegészítő fontosságú a főszállal való összevetésben. Hogy a relatív rövidségű „B”- vagy „C” cselekmény maximális hatékonysággal exponálódjon, és a néző a másodperc töredéke alatt érzékelje, hogy máshol vagyunk, legszerencsésebb a „B” cselekménybeli jelenetet a legbeszédesebb, és mind a szituációra, mind a helyszínre egyértelműen utaló közelképpel, *close-up*-al nyitni. Ez utóbbi technika ugyan rendszerint a rendezői értelmezés része, de a profi író úgy alakítja a leírást, hogy a néző szempontjai rendezői érzékenységtől vagy önkénytől függetlenül ne sérüljenek.

Ugyanígy, az író dolga az egyik alcselekményről a másikra való átmenet drámai indoklása, és az átmenet pontjainak megtalálása, ami ugyancsak komoly figyelmet kíván, de a ráfordított idő és gondosság meghálálja magát. Míg ugyanaz a két cselekményszál külön-külön érdektelen, egymást átszöve érdekes és izgalmas.

* * *

A lineáris-nemlineáris vita mellékterméke a drámai kontra epizódikus szerekezet disputa. A nemlineáris technika eleve leginkább is az epizódikus megoldásra utaltatik, a lineáris azonban választhat. Ebben a szó szoros értelmében többévezredes vitában annak idején már maga Arisztotelész is állást foglalt, mondván, „a (...) történetek és cselekmények között legrosszabbak azok, amelyek epizódokkal vannak túlszűfolva. Epizódokkal túlszűfoltnak nevezem azt a történetet, amelyben az egymás utáni epizódok nem a valószínűség és nem a szükségszerűség alapján következnek be. Ilyeneket a rossz költők azért csinálnak, mert rossz költők...”¹³⁴ Ezt a drámai indok-nélküliséget hívja Lew Hunter a „Karácsonyi lap” stílusnak. Mi értendő ez alatt? Senkinek nincs ma már ideje még akár csak telefonon is beszámolni barátoknak, egykori iskolatársaknak, távolabbi rokonoknak az élet napi alakulásáról, marad hát az év végén egy lap, amiben nyúlfarknyi felületen és hosszban értesítjük a számunkra fontosakat, hogy megvan az új ház, az új kocs, az új kutya, az új gyerek, és ha az illető valami oknál fogva az ünnepeket követően nem dobta volna ki a fenti lapokat, és azokat kronológiai sorrendbe rakja, egy érdekes (élet)történet rajzolódik ki, ahol is az egyik kutya vagy gyerek megjött nem következménye egyetlen korábbi eseménynek sem, vagyis az egyik epizód a másik *után* és nem a másik *miatt* történik. Bizonyított tény, hogy egy teszt-közönségnek levetített 20 percnyi epizódikus szerkezetű filmdarab a befogadóban 25-27 percnyi időérzetet kelt, ugyanakkor egy azonos hosszúságú drámai szerkezetben feldolgozott film

¹³⁴ Arisztotelész: *Poétika*, IX. fejezet

mindössze 17-18 percnyit. Egy műfajban, ami nagyrészen támaszkodik a befogadó türelmére, ha zongorázni tudnám a fenti különbséget játszani, én lennék a Horowitz. A kép teljessége végett hadd mondjak azonban mindjárt itt ellent saját magamnak; van példa az „egyik a másik után”, vagyis a nem-drámai szerkezet sikeres alkalmazására is. Pasolini az 1962-es, és a saját forgatókönyvéből rendezett *Mamma Romá*-ban egy ugyancsak laza kronológia mentén, és szeszélyes, és nemegyszer indokolatlan egymásutánisággal tesz jelenetet jelenet után, amelyek, elvben legalábbis, gyakran akár fel is cserélhetők egymással, egyike-másika kihagyható, vagy másikkal helyettesíthető, és ami, mint olyan, a tökéletes antitézise a jelen fejezet elején idézett William Goldman tézisnek. A *Mamma Roma* a tárháza az ilyen típusu jeleneteknek, mégis a film, mint egész, minden eklektikussága dacára is átütő és emlékezetes. Ebben döntő része van a két főszereplő személyiségének, a prostituált anyát megformáló Anna Magnaninak, és a zabigyerek fiút, Ettore alakító Ettore Garofolo-nak, függetlenül attól, hogy a kettejük színészi játéka, legalábbis elvben, nem kompatibilisak egymással. Míg az egyik pontos megfigyeleséson alapuló és polírozott „kivülről-befelé” való stílus (Magnani), addig a másik (Garofolo) csiszolatlan, belülről-kifelé haladó és u.n. *non-actor*, vagy amatőr alakítás. Evvel együtt is a film ellenállhatatlan, és még a legszkeptikusabb befogadóból is elismerést vált ki. Ehhez a bizarr és heterogén együtteshez szervesen illeszkednek a szintén képzetlen amatőr epizódisták is, az anyai instrukcióra a tinédzser Ettore-t szexuális rabszolgaként kontrol alatt tartó prostituált társnő, az első és utolsó filmszerepében megjelenő Luisa Loiano által játszott Biancofiore, vagy Virágfehérke, vagy a Paolo Volponi játszott pap. Hogy milyen koncepció alapján esett rájuk, és nem másra a rendező választása az más kérdés, és nincs köze a forgatókönyvíráshoz, de a fentiek teszik a filmet azzá ami, személyiség és tónus-vezette darabbá.



VI. A konfliktus

A játékfilm-forgatókönyvírás tengerentúli gyakorlatában a legádázabb harc talán a már említett, és a struktúra valamint a konfliktus elsődlegességét hirdető két gondolati iskola és követőik között dúl. Az elsőt, amelyiket William Goldman, megannyi más mellett az 1969-es *Butch Cassidy és a Sundance kölyök*, az 1976-os *Az elnök emberei (All the president's Men)*, valamint *Marthon Man*, az 1977-es *A híd túl messze van (A Bridge Too Far)*, valamint mind a szakma, mind a szélesebb közönség körében igen népszerű *Adventures in the Screen Trade*, vagyis a *Kalandozások filmbizniszben* kézikönyv szerzője képviseli a legagilisabban, azt tűzi a zászlajára, hogy egy filmforgatókönyv kizárólag szekezeti kérdés, vagyis “Struktúra! Struktúra! Struktúra!”¹³⁵ A másik, amelyiket, sok más mellett Lew Hunter, a *Lew Hunter's Screenwriting 434* és és Richard Walter, a *Screenwriting* szerzői hirdetik, pedig azt, hogy “igen, meg Konfliktus! Konfliktus! Konfliktus!”¹³⁶ Nem titok hogy én magam ez utóbbi feltétlen hívének vallom magam.

UCLA-beli kollégám, Richard Walter, az imént említett *Screenwriting* című, és a tengeren innen és túl igen népszerű szakkönyv szerzője szerint nincs unalmasabb hely a világon, mint egy csupa boldog paraszttal teli falu. Vagyis hogy az állandóan újraéledő konfliktus az élet kenőyaga, és minden változás és minden eredmény, lett légyen az veszteség vagy győzelem, eredete. A fenti teóriának maga az emberi természet a bizonyítéka. Amióta történetmondás annak a legprimitívebb formában való megjelenése óta létezik, minden valamirevaló történet úgy kezdődik, hogy a két fiatal megvív minden élő és élettelen akadállyal – minél több annál jobb –, megannyi időleges kudarc bukás és késlekedés után a történet végére egymás karjaiba hullanak, és a továbbiakban boldogan élnek amíg meg nem halnak. A valóságban a konfliktusok, a harc és a küzdelem eltarthat két hónapig vagy két évig, a sommásan elintézett “boldogan éltek amíg meg nem haltak” pedig szerencsés esetben akár ötven évig is. Evvel együtt a befogadó figyelmét kizárólag a konfliktusokkal teli két hónap köti le, és az azt követő konfliktusok nélküli ötven évet, függetlenül attól, hogy azt a történetmondó milyen brilláns szerkezettel próbálná eladni, elintézi egy sommás alárendelt mondattal. Legyen az bármennyire is irritáló és kellemetlen a valós életben, a történetmondásban nincs élet konfliktus nélkül. Ez a tétel egyben magának a történetmondásnak a is lényegére utal. A történetmondás, lett légyen az filmes, irodalmi, színpadi, kézművészet- vagy zenébéli, műfajtól függetlenül, érzelmi, intellektuális vagy spirituális emberi igényeket elégít ki. A zenetörténet leglángolóbb zsenije, Mozart, 1791 december 5-én, 35 évesen értelmetlenül korai halált hal, és a bécsi Szent Marx temetőben egy tömegsírban végzi. Az átlagos befogadó ugyan kottát még csak olvasni sem tud, evvel együtt Wolfgang Amadeus sorsát a magáénál sokkal mélyebben átéli, és a könnyekig meghatja (*Amadeus*). A néző nem hogy koronás főkkel, de még a saját választókerületi parlamenti képviselőjével sem találkozott soha az életben, és függetlenül attól, hogy Peter Shaffernek a film alapjául szolgáló színpadi drámája, majd később a saját munkájából írt forgatókönyve mennyire szabadosan – vagy a drámai hatás érdekében akár teljesen hűtlenül – kezeli a történelmi tényeket, a belső udvari praktikákkal szemben, vagy II. József császárral való vitáiban szenvedélyesen a kompromisszumokra szinte életidegenül képtelen Mozart pártján áll. Ami ezt az első pillantásra áthidalhatatlanul mély szakadékot otthonosan átjárhatóvá és megélhetővé teszi, az a konfliktusok természete és rendszere. Mozart, függetlenül attól hogy zseni volt-e vagy sem, ugyanúgy mint akárki más esendő földi halandó, egyszerre küzd külső és belső ellenséggel. Állítólag Csehov írta, de legyakrabban talán Churchill idézte, hogy “a nagy dolgok mindig nagyon egyszerűek.” Az afroamerikai standup komikus, és ma már gyakori TV és filmszínész, Chris Rock mondta egykoron Clinton elnökről annak kezdeti elnöksége idején, hogy “én szeretem ezt az elnököt. Ennek átélhető és igazi konfliktusai vannak, például hogy csalja a feleségét, meg ilyenek.”

¹³⁵ William Goldman: *Adventures in the Screen Trade*

¹³⁶ Lew Hunter: *Lew Hunter's Screenwriting 434*, 19. oldal

Ha egy történetből hermetikusan hiányzik a konfliktus, a nézőt – az esetleges unalomon túlmenően – valami kellemetlen érzés keríti hatalmába. Vagyis az egy adott történeten belüli konfliktustalanság a nézőben eredményez belső konfliktust. Álljon itt például az Agnès Varda által 1965-ben írt és rendezett *Boldogság (Le bonheur)* című filmje. François a fiatal jóképű asztalos boldog házasságban él a vozó, és emlékezetem szerint varrónő Therese-vel, akivel van két gyönyörű gyerekük, Pierrot és Gisou. Minden nagyon jó, minden nagyon szép, és mindenki nagyon boldog. Egy szép napon François összetalálkozik egy csinos kis telefonos kisasszonnyal, Emilie-vel. Egymásba szeretnek és szeretők lesznek. A kapcsolat során François felfedezi, hogy az új szerelem nemhogy eltávolítaná Therese-től és a két tündéri gyerektől, hanem még közelebb viszi őt hozzájuk. Amikor François megosztja Theresé-vel az új tapasztalatot, az minden nehézség nélkül elfogadja, hogy Françoisban van akkora mennyiségű szeretet, hogy az mindkét nőnek elég. Egy szép nap ugyan Therese öngyilkosságot követ el, és vízbefojtja magát, de ez is szépen, nagyon szépen történik, és se baj, mert a szerető, Emilie, foglalja el Therese helyét a családi vacsoraasztal mellett, és mindenki, ha lehet, még a korábinál is boldogabb. Csak a bicska nyílik, mint a tavasz, a néző zsebében. Nincs egy nyomorúlt tettenérhető konfliktus ebben az egész morális rémálomban, nincs egy hangos szó, egy csárdás pofon, egy jól elhelyezett lágyékonrúgás. A befogadónak nemhogy egy visszatartó értékű erkölcsi leckében lehetne része, együttérezhetne az igazi áldozatokkal, a két kis félárvával, és elsirathatná a rászedett áldozatot, akit még az együttérző nézőnél is rondábban megcsaltak a vérnősző barmok, hanem még a legszimplább katarzist is megtagadták tőle. Művészfilm vagy sem, a konfliktus teljes hiánya akkor is, és ma is felbőszíti a közönséget. De még a finom és kultúrált, és a szakmát belülről ismerő kritikusokat is olyan sommás megjegyzésekre ragadtatja, mint hogy „a perfect little nothing,” vagyis a film egy tökéletes kis semmi, vagy hogy „only a woman could make such film,” vagyis hogy csak egy nő képes arra vetemedni hogy egy ilyen filmet csináljon. És hogy neveltetéstől, műveltséggtől és felekezeti hovatartozástól függetlenül mi váltja ki ezt az egyöntetű dühöt és haragot a hallgatóságból? Megmondom: semmi más mint a konfliktus hiánya.

A fentiek konklúziójaként tanácsom minden kezdő és gyakorló forgatókönyvíró számára: soha ne párosítson össze két karaktert amelyik egyetért. Márcsak azért sem mert, ahogy azt Newton a mozgás III. törvényében megfogalmazta, minden erővel szemben fellép egy vele ellentétes irányú és megegyező erősségű erő, vagyis ha valaki akar valamit, azt ott és akkor valaki biztosan opponálja. Konfliktus.

A konfliktus több típusa létezik, a befogadó élettapasztalatát figyelembe véve ezek némelyikének a használata elkerülendő mások pedig kifejezetten tanácsoltak.

A statikus konfliktus¹³⁷

Statikus konfliktus ott és akkor jön létre amikor a főhős nem tud döntésre jutni, amikor cselekvésképtelen. Ugyan életszerű ha a figurák bizonytalanok, elvégre a mindennapi rutin során nem sok minden történik az egyén életében. Truffaut ezt avval az állítólagos igazolással oldotta fel, hogy, mondván, „az én filmjeim olyanok mint az élet maga. Avval a különbséggel, hogy én az unalmas részeket kivágom belőle.” Vagyis Truffaut minden szándékos életszerűség mellett mellett is kivágott mindent, ami a fenti „nem sok” kategóriába esett. Egy átlagos filmben ha a szereplő a város egyik pontjáról a másikra autózik városképek és passzázsok váltogatják egymást, és aláfestő vagy ellentpontoszó zene kíséri az utazást. Truffaut-nál a szereplők az egyik téren beülnek a kocsiba, és

¹³⁷ Lajos Egri: *The Art of Dramatic Writing*, 136. oldal, valamint James Ryan: *Screenwriting from the Heart*, 156-160. oldal

bevágják maguk mögött az ajtót. Snitt. Már is egy másik téren vagyunk, és a szereplők feltépik az ajtókat és mennek tovább.

Vannak zsánerek amelyek számottevően alkalmaznak statikus konfliktust, pl. a tónus- vagy hangulatvezette darabok, művészfilmek, filmversek, és gondolati filmek. Ezeknek a munkáknak is megvan a maguk közönsége, de lett légyen az akármennyire is hű a műfajhoz, ugyancsak limitált közönségről beszélhetünk. Bár tagadhatatlanul fennáll a veszélye annak, hogy ha a főhős(ök) egy körben jár(nak) az idővel érdektelenné válik a befogadó számára, de megnyugtató hadd közöljem, hogy még az első pillantásra legstatikusabbnak tűnő szituációban is van mindig valami mozgás. Ellenben az is igaz, hogy még a legjobban megírt dialógus sem tudja előremozdítani a történetet, ha az nem egy várható konfliktus irányába vezeti a cselekményt. Csak konfliktus eredményez további konfliktust, és aminek a forrása nem más, mint egy, már a premisszába tudatosan beépített alapkonfliktus. Magyarán, ha egy jelenet nem viszi előre a cselekményt az nem tartozik a történetbe. Előbb utóbb kikerül onnan, szerencsés esetben még forgatókönyvi formájában, legrosszabb esetben a vágás során végzi a vágószoza padlóján, vagy a technika mai állásának megfelelően, a számítógép „szemétkosár” feliratú fájljában.

Az ugró konfliktus¹³⁸

Senki sem lesz estétől reggelre tolvaj vagy becsültes, hűséges vagy hűtlen, sorozatgyilkos vagy hittérítő – hacsak valami sorfordító tragédián nem megy keresztül, teszem azt kiugrik egy égő toronyházból, vagy túlél egy repülőgépkatasztrófát, stb., de ennek a valószínűsége olyannyira elenyésző, hogy gyakorlatilag el is hanyagolható. Az egyén karakterében végbemenő minden változás fejlődés eredménye. „Ugrik” a konfliktus akkor ha a filmbeli karakter valami olyat csinál, amit az író tett meg vele, de amit ő maga a készítése és a motivációi alapján ebben a formában soha meg nem tenne. Vagyis az érzelmi és tudati motiváció és az átmenet hiánya tesz egy konfliktust „ugróvá”. Ha valaki megélhető, megmagyarázható, és átadható motiváció nélkül tesz valamit, pláne ha valami súlyosat, akkor az illető minden bizonnyal az elmebetegség valamelyik formájában szenved, és mint olyan, nem felelős a tetteiért. Az ilyen érdektelen. Richard Fleischer rendező 1968-as *Bostoni fojtogató*-ja (*The Boston Strangler*) végére a Tony Curtis alakította misztikus gyilkos, Albert DeSalvo-ról kiderül, hogy pszichopata, és hogy elmebetegségbe tartozik, ami egyszerre megfosztotta a nézőt minden eddigi talány magyarázatára tett kísérlet értelmétől – na és persze a katarzis élményétől, a legtöbbetől amit egy történet a befogadónak nyújtani tud.

Nincs az a váratlan fordulat, ami kellő motiváció, előkészítés, vagy utólagos magyarázat mellett ne lenne elfogadható. Ibsen *Babaház*-ában (*Et dukkehjem*) nem csak hogy Nóra megindokolja, hogy miért akarja Helmer és a gyerekeket otthagyni, hanem lett légyen a cselekedet bámmennyire is kétséges, és a néző morális felfogásával ellentétes, de a darab végére ő maga is kénytelen elismerni, hogy az adott helyzetben ez az egyetlen logikus lépés amit Nóra megtehet. A fenti indoklás és a motiváció hiánya, vagy nem kellő ismerete, valamint a fokozatosság és az átmenet meg nem léte „ugróvá” tenné a fenti konfliktust, ami szigorúan elkerülendő. Az író dolga – legkésőbb valamelyik újraírás során –, hogy alapos elemzés tárgyává tegye, hogy nem sántít-e valamelyik konfliktus, vagy idejekorán megakad, esetleg alulmotivált marad. Talán valamelyik figura egyenetlenül növekszik és alakul. Lehet, hogy a karakter kellő motiváltság hiányában kétdimenziós marad. Az is lehet, hogy az alak nem kapott elég alkalmat és jelenlétet ahhoz, hogy az indokai kiderüljenek, de lehet az is, hogy a jelenetek és helyzetek, ahol a karakter felbukkan, tipusosan statikus konfliktusokat ajánl, és ami megint csak nem teszi lehetővé a motiváltság kellő kibontását. Minden adott szituációra megannyi válasz létezik, evvel együtt annak a használata a legszerencsésebb, amelyik szinkronban van a hős eredeti premisszájával.

¹³⁸ Lajos Egri: *The Art of Dramatic Writing*, 146. oldal

Míg a tradicionális drámában az átmenet hiánya és az „ugrás” elfogadhatatlan, a melodráma, mint zsáner, alapvetően erre a technikára épül.¹³⁹ Itt a konfliktus szerepe minden képzeletet felülmúló szepet kap, a figurák a fény sebességével röpködnek az egyik érzelmi csúcshoz a másikra. A lélektelen bűnöző egy pillanat alatt válik melegszívű jótévővé és így tovább. Hacsak nem kifejezetten ez az írói szándék, a figurák kétdimenziós jellege, és a gyökeres lelki-tudati változást indoló motiváció hiánya könnyen önmaga paródiájába tud egy hagyományos drámát fordítani.

A fokozatosan kiterjedő konfliktus¹⁴⁰

Egy pontosan meghatározott premissza, valamint háromdimenziós és kellőképpen motivált figurák, akik között világosan kialakított az ellentétek egysége, a fokozatosan növekvő konfliktus eredete. Ibsen *Hedda Gabler*-jének „a túlzásba vitt egoizmus elpusztítja önmagát” a premisszája. A történet végére Hedda beletekeredik az önmaga szötte pókhálóba, és öngyilkos lesz. Jágót a könyörtelensége, Hamletet meg a bulldog álhatatossága viszi az elkerülhetetlen végzet irányába. Egy harci állapot, és két elszánt, meg nem alkuvó, és kompromisszumra képtelen figura a legbiztosabb garancia egy izmos, és fokozatosan növekvő konfliktus kialakításához. Nincs formula arra nézve, hogy milyen típusú konfliktus vagy karakter bír igazi drámai erővel, ugyanis akármelyik lehet. Háromdimenziós figurák szituációról szituációra egyre többet engednek láttatni magukból, egyre több erőt és elszántságot nyernek, és ami aztán fokozatosan és természetesen vezet a krízishez és a drámai végkifejlethez. Ugyanakkor az összes konfliktustípus közül a fokozatosan kiterjedő kezelése kívánja a legtöbb műgondot és szerkesztési rutint.

John Balderston James Fenimore Cooper *Az utolsó mohikán*-jából adaptált forgatókönyvében – amiből 1936-ban George B. Seitz, majd 1992-ben Michael Mann rendezett filmre – egy sajátos megoldást alkalmazott. Ahelyett hogy szituációról szituációra folyamatosan emelte volna a tétet, és így a konfliktus súlyát, a „jó hír-rossz hír” technikát választotta. A jó hír az, hogy a két lány, Alice és Cora Munro már-már majdnem elérik apjukat, Munro ezredest az ostromlott Fort William Henry-ben, de rossz hírt az, hogy Magua, a csalárd huron, csapdát állított nekik. A jó hír az az, hogy Sólyomszem, a határvidéki cserkész, és két társa, a mohikán Csingacsuguk, és fia, Uncas tűzhacben megvédik őket, és mindannyian sikeresen bejutnak az erődbe, de a rossz hír az az, hogy az erőd elesik. A jó hír az az, hogy Munro ezredesnek sikerül megyeznie a franciákkal, és békés elvonulást kieszközölni, de a rossz hír az az, hogy a franciák szövetségesei, a huronok magukra nézve nem tartják kötelezőnek a francia-angol paktumot. A rossz hír az az, hogy a huronok lesből lemeszároolják az elvonuló védőket, de a jó hír az az, hogy Sólyomszem, Csingacsuguk és Unkasz megmentik a nőket. A rossz hír az az, hogy Magua a menekülők nyomában van, és el is fogja a nőket, de a jó az az, hogy... és ez így megy 112 (Michael Mann rendezői vágásában 117) percig. Vagyis nem csak hogy a tétek mechanikusan nőnek, de minden epizódban, drámai egységben van egy felfelé ívelő, és egy másik, azt kiegyenlítő, és lefelé ívelő fordulat, és ami egy ellenállhatatlan struktúrát, a befogadó szempontjából pedig közel két óra, románccal és hajmeresztő kanyarokkal teli hullámvasutazást jelent.

Az én elemzésemben nem képez önálló osztályt, hanem a fokozatosan növekvő konfliktus alkategóriájába tartozik az ún. **sejtető konfliktus**¹⁴¹.

¹³⁹ Lajos Egri: *The Art of Dramatic Writing*, 255. oldal

¹⁴⁰ Lajos Egri: *The Art of Dramatic Writing*, 162. oldal, valamint James Ryan: *Screenwriting from the Heart*, 151-156. oldal

¹⁴¹ Lajos Egri: *The Art of Dramatic Writing*, 178. oldal, valamint James Ryan: *Screenwriting from the Heart*, 160-163. oldal

Robert Considine-nak Ted W. Lawson azonos című könyvéből írt, és a Mervyn LeRoy rendezte 1944-es *30 másodperc Tokyo felett* (*Thirty Seconds Over Tokyo*) Jimmy Doolittle ezredes 1942. április 19-i Tokió elleni légitámadását viszi filmre. A 16 módosított B-25-ös közepes bombázóval, és alacsony magasságból végrehajtott bombatámadással nemcsak hogy megbosszúlta Pearl Harbor-t, ráadásul a japánokéval teljesen azonos módszerrel, hanem súlyos károkat okozott a japán hadigazdaságnak, és világviszhangot kiváltó morális és propagandagyőzelmet aratott avval, hogy megtépázta a japán szoldateszkának a maga verhehetlenségbe vetett hitét. A film cselekménye lassan bontakozik ki, a film első kétharmada szinte szisztematikusan kerül minden konfliktust, mégis a közönség szinte hipnotizáltan maradt az ülőhelyén és figyelte a filmet. Mi történt? Semmi más mint a sejtető konfliktus tankönybe illő alkalmazása. A film eljén az összegyűlt pilótáknak egy tiszt egy rövid beszédet tart. „Fiúk, maguk önkéntesek, akik egy minden képzeletet felülmúló akcióra jelentkeztek. Az akció olyan veszélyes, hogy mindenki biztonsága érdekében a lehetséges célállomást se vitassa meg senki akár még csak egymást közt sem.” Annak rendje és módja szerint a pilóták meg is kezdik a felkészülést, és sokáig más semmi említésre méltó nem is nagyon történik a filmben. A sejtetés, és az az előrevetített árny azonban megtette a magáét: a közönség maradt.

Ugyanevvel a mechanizmussal dolgozta meg a közönségét Hitchcock a *Madarak*-ban. A főhősnő, Mealnie Daniels két afrikai törpepapagájjal a kalitkában San Franciscóból kihajt a festői Bodega Bay-be, hogy a madarakat átadja Mitch Brennernek, ujdonsült ismerősének, illetve Mitch nálánál jóval fiatalabb kishugának, Cathynek, akinek születésnap ajándék a papagájpár. Amint Melanie az öbölbe leereszkedik, a kanyargós úton a papagályok a kalitkában jobbra és balra dőlve, motorversenyző technikával egyelik ki a rájuk nehezdedő centripetális erőt. A szokatlan jelenség és néma jelzés előrevetíti a madaraknak az emberen is túlmutató képességeit. Nem sokkal a Bodega Bay-be való megérkezése után egy sirály támadja meg Melanie-t. Ez pedig további szokatlan, és kiszámíthatatlan támadás lehetőségét veti fel. A közönségnek a műfajra kihegyezett része borzalomittas arccal ül, és türelmetlenül várja az előrevetített támadást. Paul Bowles azonos című regényéből Mark Piplo és Bertolucci által írt, és ez utóbbi által rendezett *Az oltalmazó ég* című filmjének már első képsorai előrevetítik a várható érzelmi és intellektuális dilemmákat és fizikai kihívásokat, amelyekkel a három hős, Tunner, és a Moresby házaspár, Kit és Port, majd szembe kell nézzen. A főcímet követő első jelenetben a három amerikai felbukkan az óceánparti móló mögül, nyomukban helyi, marokkói segítők cipelik a hajókofferjeiket. „Terra ferma,” mondja Tunner, és körülnéz az elhagyott és rozsdálló kikötői darukon. „A háború óta mi vagyunk itt az első túristák” mondja. „Mi nem túristák vagyunk, hanem utazók,” veti közbe a John Malkovich játszott Port. „Miért, mi a különbség?”, kérdi Tunner. „A túrista az alig hogy megérkezik a célállomásra, máris a visszaúton jár az esze” mondja Debra Winger Kit Moresby-je, „míg az utazó tudja, hogy csak évek múlva, vagy talán soha nem érkezik vissza a kiindulási állomásra.” „Szóval akkor én túrista vagyok?”, kérdezi Tunner. „Én meg fele-fele” mondja Kit. Vagyis a várható konfliktusokat a szerzők mehökkentő gyorsasággal és nyers egyszerűséggel vezetik elő még mielőtt a közönség a székében kényelembe tette volna magát. Tunner nem fog tudni Afrikába belilleszkedni, és felszívódik. Port megbetegszik és meghal az egyik Szahara-beli oázisban, Kit pedig ott veszi fel a fonalat, ahol Port elejtette, és a sivatagi nomád törzsi életformába alámerülve csak hosszú, még megmondani is nehéz mennyi idő után kerveredik vissza a nyugati civilizáció peremére, beteljesítve evvel az első kockákon előrevetített ígéretet. És ki-ki a maga kedvenc példáin keresztül még hosszan tudná sorolni a példákat a sejtető, vagy előrevetített konfliktusok hatékony alkalmazására. Ha a történet és a zsáner megengedi, egyszerű, de ígéretes fordulatokkal szerezhet magának közönséget a forgatókönyvíró.

Az azonban nem szabad hogy a forgatókönyvíró figyelmét elkerülje, hogy a sejtetés és az előrevetítés maga még nem konfliktus, hanem csak egy ígéret. És ezt az ígéretet az író be kell hogy tartsa, mint ahogy Mervyn LeRoy is bemutatja a történelmet csináló légitámadást a *30 másodperc Tokyo felett*-ben, vagy a madarak támadását Hitchcock a *Madarak*-ban. Ha az író, a történetmondó azt ígéri, hogy valami

történni fog, és amikor az eset bekövetkezne valami egészen más történni, az a maga váratlanságában sokkal inkább nevetést vált ki a nézőben, mintsem meghökkenést vagy ijedelmet.

A konfliktus kezelésekor egy sajátos hármasszabály érvényesül. Ha valami egyszer történik meg egy figurával az incidens, ha kétszer az séma, és mint olyan kiszámíthatóvá válik. Ezért tehát amikor az harmadszorra is bekövetkezne az író robbant, és a cselekménybeli fordulatok megint csak kiszámíthatatlannak válnak. Ugyanígy, ha egy figura kétszer elbukja ugyanazt a kihívást, a harmadik hasonló helyzet pusztán felbukkanása is már eleve feszültséget kelt¹⁴².

A feszültség fokozható a kontrasztáló karakterek alkalmazása révén is¹⁴³. Az író vesz két közel azonos jellemet, mint Mark Twain *Koldus és királyfi*-jában, vagy a Norman Maclean és Richard Friedenberg írta 1992-es *Folyó szeli ketté* (*A River Runs Through It*) testvérpárja, és azokat egymással párhuzamosan két, de drámaian különböző helyzetbe helyezi. Ha a két karakter sorsa tükrözi egymást, az érdektelen, ha azonban az egyik sikere, valamint a másik balsorsa között jelentős a differencia, az mély és tartós feszültség forrása lehet.

Kízis → tetőpont → feloldás

Egy drámai műben a fenti hármasszabály az egyes jelenetekben, képsorokban, felvonásokban és magában a forgatókönyvben mint teljes egészben mind mikrokozmosz, mint pedig makrokozmosz szinten permanensen jelen kell hogy legyen. A hangsúlyt, még egyszer, a permanensre helyezném. Hogy ismét csak a fentebb már többször emített és népszerű példát használjam, Michael Mann 1992-es *Az utolsó mohikán*-jában a krízis → tetőpont → feloldás jelenet-szinten úgy működik, hogy Duncan Heyward őrnagy, aki Alice-t és Corá-t kíséri az ostromlott William Henry erődbe reménytelenül – és viszonzatlanul – szerelmes Alice-be (krízis). Minden retorikáját igénybe véve megpróbál a lányból a(z általa) tervezett házasságot illetően megmásíthatatlan igent kicsikarni (tetőpont), de Alice makacsul ellenáll. A különítmény az állítólagosan renegát huron cserkész, Magua, vezetése alatt folytatja útját a Lake George partján álló erőd felé (feloldás). Ugyanez a dinamika működik a képsor – vagy egy az irodalomból vett kifejezéssel – a fejezet szintjén. Magua csak színleli az együttműködést az angolokkal, titokban kapcsolatba lép a törzsbelijeivel, akik a két lány túsúletésének tervével rajtaütnek a konvojon (krízis). Sólyomszem, Csingacsuk és Uncas azonban tűzpárbajra kelnek az álnok huronokkal (tetőpont), és visszaverik a támadást; Sólyomszem, Csingacsuk és Uncas és a két lány az ostromló franciák orra alatt, az éj közepén csónakon bejutnak a William Henry erődbe (feloldás). A forgatókönyv, úgy is mint egész, szintjén pedig mindez úgy működik, hogy az észak-amerikai Francia és Indián háború során az események egymás mellé sodorják egy brit tábort két lányát, Corá-t és Alice-t, valamint három határvidéki trappert, a mohikán törzs két utolsó hírmondóját Csingacsukot, és fiát, Uncas-t, valamint az előbbi nevelt fiát, a fehér származású Sólyomszemet. A különítményt több alkalommal is támadás éri a személyes bosszú hajtott kettős ügynök huron Magua és törzsbelije részéről. A lányokat, és Alice önjelölt vőlegényét, Duncan Heyward őrnagyot, végül csak sikerül Maguának és társainak elrabolniuk, és velük indán-birtokolt területekre utat nyerniük, hogy ott lemészárolják őket (krízis). Sólyomszem azonban bravúrosan a nyomukra lelnek, beérik őket, és a törzsi tanács elé viszik az ügyet. Fogolycsere történik; a két lány életéért cserébe Heyward önmagát ajánlja fel áldozatnak. Magua tovább indul a két lánnyal, de Sólyomszem, Csingacsuk és Uncas ismét beéri a túsúkat és tartóikat. Végül leszámolás következik (tetőpont). Uncas az életét veszti a

¹⁴² Ansen Dibell: *Plot*, 101-102. oldal

¹⁴³ Ansen Dibell: *Plot*, 79. oldal

harcban, Alice inkább öngyilkosságot követ el és a mélybe ugrik, mintsem Magua fogja maradjon, Sólyomszem pedig tomahawk küzdelemben lemészárolja Maguát. A három túlélő, Csingacsguk, Sólyomszem és Cora, aki ekkorra már Sólyomszem társa és szeretője, együtt kezdenek új életet az Apalachia szűz vadonjaiban (feloldás).

Természetesen ez csak egy, igaz nagyívű, de nem túlságosan komplikált példa a fenti hármas egység dinamikus és többszintű alkalmazására. Vonatkoztassunk most el egy pillanatra *Az utolsó mohikán*-ból kölcsönvett példától. A model tovább sűríthető az egyes jeleneteken vagy képsoron belüli többszörös krízis → tetőpont → feloldás alkalmazásával, akár úgy hogy a harc nem egyoldalú, hanem minkét szembenálló fél, mind a főhős(ök), mind pedig az ellenhős(ök) kezdeményeznek támadást egymás ellen, és ha lehet nem egy időben, hanem olyanféleképpen, hogy amikor az egyik a krízis → tetőpont után a feloldás irányába haladna, egyszer csak, vele ellentétes irányban, egy újabb krízis → tetőpont támadás veszi kezdetét. Ugyanez alkalmazható a képsor szintjén is, immár nem csupán a főhős-ellenhős dinamikus duója viszonyán belül, hanem két, vagy még inkább több alcelemekény (*A-plot*, *B-plot*, *C-plot*, stb.) intenzív alkalmazásával. Ez első pillanatra hangozhat mechanikusnak, vagy spekulatívnek, de a valóságban semmiképpen nem az. Mint író, személy szerint egyszer már tettem kísérletet hasonló szerekezetre még Magyarországon, a korábban már idézett *Itt valahol, Isten tenyerén* című I. világháborús tablómval. Az ígéreates nagyepika az akkori cinikus politikai machináció áldozta lett. Ezt követően évekig vártam a kedvező alkalomra, amíg végül is 2002 nyarán végre alkalom nyílt arra, hogy az addig általam csak tanított elméletet a gyakorlatban is alkalmazzam. Az író-rendező, akivel addig is gyakran dolgoztam íróként, egy egymáshoz rendkívül lazán kötődő szerkezetű epizódikus nosztalgia-film ötletével keresett meg, amit ideiglenes címmel *Uruguayi Amarcord*-ként indítottunk be. A hozott ötletfoszlányok gondos tanulmányozása során azonban arra a döntésre jutottam, hogy ahelyett hogy a több mint féltucat, egyébként mind-mind markáns profilú szereplőt egy tradicionális főhős-ellenhős-katalizátor-mellékszereplő struktúrába erőltetnénk, kreáljunk nyolc párhuzamos cselemekényt. Konfrontáljuk ezeket a szálakat egymással egy gondosan megszerkesztett strukúrában, eleinte csak egyenként, majd időleges szövetségeket kovácsolva az egyes csoportok között, hogy aztán azok most már a szövetségeseik oldalán, csoportosan szálljanak szembe egymással (krízis). A belső harc zenitjén katonai diktatúra veszi át a hatalmat a történet színhelyén, Uruguayban, amelyikbe átállva az egymással szemben álló felek egyik csoportja látszik győzedelmeskedni (tetőpont). Ez azonban csak időleges; a forradalom/ellenforradalom és most már a nyílt fegyveres konfrontáció dinamikája egy ördögi logika mentén egymás után eliminálja a nyolcakat az egyetlen, az addig talán leginkább mellőzött szereplő, a zabigyerek tini Másangeles kivételével, aki az utcai harcok közepén egy ingbe csavarja a frissen megszült saját zabigyerekét, majd felszívódik a polgáború és a történelem füstködjébe (feloldás).

Elmondani mindezt persze könnyebb mint megírni. 16 hónapot töltöttünk – igaz nem folyamatosan, de rendszeresen – a struktúra és az egyes cselemekényszálak kialakításával, csoportosításával, összevonásukkal, majd az egymásról történő leválasztásával. Mindehhez, a spekuláción túlmenően, mindketten saját tanulmányokat folytattunk a műfajban fellelhető forgatókönyvek, vagy ha az nem volt elérhető, filmek elemzésével. Köszönhetően a könyörtelenül szívós előkészítő munkának maga az effektív írás, és három egymást követő átírás kevesebb időt vett igénybe mint ahogy azt a korábbi személyes és közös tapasztalataink alapján tervezni lehetett. Evvel együtt nem voltak ritkák a kreatív krízisek, amit a legváratlanabb pillanatokban felbukkanó logikai bukfencek okoztak, de ezeket hol együtt, hol pedig egymással párhuzamosan dolgozva sikerült idővel ismét kontroll alá vonni. Az egyetlen személyes elégedetlenségem a könyvvel talán csak annak a címe volt, *Másangeles* (a María de los Angeles utónév rövid formája), ami túl korán, már az előcsarnokban előre elárulta a nézőnek, hogy a kavalkádon belül kire kell leginkább figyelnie. Ez az idő előtti információ egyben megfosztotta a nézőt attól is, hogy egyenlő nyitottsággal kísérje a hol drámai, hol epikus, hol komikus, tragikomikus vagy feszültséggel teli cselemekényszálak szokatlanul gazdag kínálatát. Hacsak a producer másként nem dönt, ez a malór azonban még időben korrigálható lesz.

Külső és belső konfliktus

A figurá(k)nak lehet(nek) konfliktusa(i) a külvilággal és lehet(nek) saját magával (magukkal), ez utóbbi(ak) a belső konfliktus(ok). Míg ez előbbit a fentebb ábrázolt módokon viszonylag kezelhetően be lehet mutatni, addig az utóbbinak – vagyis amikor az ellenhős nem kívülről támad, hanem belül van, amikor a főhős és őt akadályozó ellenhős egyazon személy – a filmi ábrázolásmód és eszköztár számottevően ellenáll. Az hogy valakinek baja van önmagával, hogy valami belülről bénítja, az csak a külvilággal való sorozatos konfliktusok során, és csak fokozatosan rajzolódik ki. Ez természetesen tetemes filmidőt emészt fel, ami az író számára, aki állandó harban áll a forgatókönyv hosszával, komoly gond. De gondot jelent mindez a befogadó számára is, akinek könnyen elfogy a türelme ha nem kap kellő mennyiségű és minőségi olyan információt, ami az érdeklődését ébren tudná tartani. A filmhang eljöttével a korábbi asszociatív képmontázs és feliratok adta eszköztár egy egész új dimenzióval egészült ki. Az ún. *voice over*, vagyis a képek fölé lefeketett verbális információ – forgatókönyvi jelölésben „V.O.” – alkalmazásával a szereplő(k) hangja közöl direkt vagy indirekt, de mindenképpen kritikus információt a befogadóval – függetlenül attól, hogy a képben megjelenő figura mozgatja-e száját, és ad-e ki hangot vagy sem, vagy egyáltalán, hogy megjelenik-e vizuális formában, vagy sem. Az eszköz, legyen az akármilyen egyszerű is, rendkívül hatékony. Anélkül ugyanis, hogy a film diktálta hangulat és tónus kompromisszumot szenvedne, igen rövid idő alatt, és hihetetlen mennyiségű tény és részletet tud a befogadó rendelkezésére bocsátani, és ilyen értelemben a film, mint önálló műfaj, komoly mértékben közelített és közelít az irodalomhoz. A *voice over* – amit én Magyarországon leginkább is belső monológként hallottam és hallom említeni, és ami mint olyan félrevezető, lévén a *voice over* lehet dialógus is, vagy akár hangi montázs – lehet leíró és pusztán tényközlő; az érzelmi robbanást a nézőben a képek, a képi montázs, és a hangeffektusok és a zene, valamint szentviten dikció közötti ellenpontozás fogja előidézni. De ellenkezőleg, a *voice over* bírhat önálló hangulatteremtő erővel is. Egy különlegesen gazdag és ellenállhatatlan orgánus, mint amilyen Orson Welles-é az *A Sanghaji asszony*-ban, vagy Martin Sheen-é az *Apokalipszis most*-ban meghatározó erejű lehet a film sikerében, és ami nélkül a film nem lenne az ami végül is lett.

Az 1947/48-as, Sherwood King regényéből Orson Welles által adaptált és rendezett *A sanghaji asszony*-a a *voice over*-nek a belső konfliktus kibontására irányuló technika egy különösen érdekes példája.

FELBLENDE:¹⁴⁴

KÜLSŐ, EAST RIVER A BROOKLYN BRIDGE ALATT -- ÉJJEL

A Brooklin Bridge alatt egy gőzhajó halad lefelé az East River-en. A háttérben Manhattan kivilágított felhőkarcolói rajzolódnak ki a az alkonyi égbe.

MICHAEL O'HARA (B.M.)¹⁴⁵

Ha arról van szó hogy bolondot csináljak magamából...

KÜLSŐ, CENTRAL PARK -- ÉJJEL

¹⁴⁴ Az eredeti forgatókönyv nem publikus. Az alábbi részlet saját visszaírásum és fordításom az Columbia Pictures 2000-es ujrakiadásából.

¹⁴⁵ (B.M.): jelentése belső monológ

A Central Park fakoronái felett kigyúlnak New York éjszakai fényei.

MICHAEL O'HARA (B.M.)
...nincs ami megállítana.

KÜLSŐ, SÉTÁNY A CENTRAL PARK-BAN -- ÉJJEL

Kétkerekű sétafogatok hajtanak végig a parkot átszelő sétányokon. Az egyikben egy divatosan öltötött és feltűnően attraktív szőke nő, ELSA ROSALIE BANNISTER (27) utazik. Rosalie szemmel láthatólag feszült és ideges. A kocsis a utaskabin mögötti bakról hajtja a kocsirúd elé fogott lovat.

MICHAEL O'HARA (B.M.)
Ha tudtam volna hogy mi lesz a vége, soha nem kezdtem volna bele. Úgy értem, már ha az eszemnél lettem volna. De amikor először megláttam... először megláttam azt a nőt, egy jó darabig nem voltam a jobbik eszemnél.

Az út mellől egy magas, jólmegtermett fiatalember, MICHAEL O'HARA (31) lép a fogathoz.

MICHAEL O'HARA
Jó estét!...

MICHEAL O'HARA (B.M.)
...mondom neki, és nagyon fel voltam dobva. Egyszer csak itt volt egy gyönyörű lány nekem meg egy csomó időm és semmi más dolgom mint hogy keressem a bajt...

Michael O'Hara elindul a kocsi mellett. Rosalie a meglepetés minden jele nélkül kitekint Michael-ra. A tekintete inkább bátorító mint elutasító.

MICHAEL O'HARA (B.M.) (FOLYT.)
...Van aki megéri a veszélyt... én nem.

Michael a fogat elé lép, a zsebébe nyúl és előhúzza egy cigarettás dobozt. A fogat megáll.

MICHAEL O'HARA (B.M.) (FOLYT.)
...Megkérdeztem hogy volna-e kedve rágyújtani.

MICHAEL O'HARA

Ez az utolsó szál, kérem hogy ne hozzon zavarba és ne utasítson el.

A bumfordi közeledés láttán Rosalie elmosolyodik.

(FOLYTATÓDIA)

FOLYTATÁS: (1)

ROSALIE

De én nem nem dohányzom.

Michael nem tágít. Rosalie rövid habozás után csak elfogadja a felé nyújtott cigarettásdobozból kikandikáló utolsó szálát. Michael meglepetésére azonban a cigarettát egy zsebkendőbe csavarva a retiküljébe süllyeszti.

A kocsis megrántja a gyeplőt és Michael-t maga mögött hagyva a fogat továbbindul.

MICHAEL O'HARA (B.M.)

...Hát így találtam rá...

Michael a park bokrai között követi a távolodó fogatot.

MICHAEL O'HARA (B.M.) (FOLYT.)

...Attól a pillanattól fogva nemigen használtam értelmes dologra a fejem... kivéve hogy állandóan a lányon járt az eszem...

A sétányon haladva Michael egyszer csak egy sötét tárgyra lesz figyelmes. Felveszi. Rosalie fekete retikülje benne a zsebkendővel és a zsebkendőbe csavart cigarettával.

MICHAEL O'HARA (B.M.) (FOLYT.)

...Azidőtájt a parkban kemény fickók gyakran feltartóztatták és kirabolták az arra járókat.

A távolból egyszer csak Rosalie kétségbeesett jajkiáltása hallatszik.

ROSALIE (K.K.)

Segítség! Segítség!...

Michael a hang irányába siet. A park egyik tisztásán három marcona alak vadúl rángatja Rosalie-t.

MICHAEL O'HARA (B.M.)

De ezek a fickók nem voltak valami profik... Talán ez is oka annak hogy a kezdetben egy

kicsit hősnek tüntem ebben a történetben...
Ami egyébként én a legkevésbé sem
vagyok...

(FOLYTATÓDIA)

FOLYTATÁS: (2)

Michael egyetlen habozás nélkül a fickókra veti magát és heves ökölcsatában egyiküket a másik után teríti le. A megszabadult Rosalie egy bokor mögül aggódva figyeli a harc kimenetelét.

MICHAEL O'HARA (B.M.) (FOLYT.)

A kocsis magához tért, nem esett nagyobb baja, úgyhogy kölcsönvettem tőle a fogatot hogy hazavigyem a hölgyet...

Michael felkapaszkodik a bakra és amilyen gyorsan csak tud, Rosalie-vel a kocsin, elhajt a parkból.

MICHAEL O'HARA (B.M.) (FOLYT.)

Hamarosan összeszedte magát és a kedve is federült mindattól amit összebeszéltem neki csak hogy kiverjem a fejéből az ijedtséget amin keresztül ment, tudod...

KÜLSŐ, NEW YORK-I UTCA -- ÉJJEL

Immár biztonságban Michael kényelmes tempóban hajtja a fogatot az éjszakai New Yorkon keresztül.

MICHAEL O'HARA (B.M.)

...és hogy elültessem a fejébe a fickót aki megmentette...¹⁴⁶

A fenti technika alkalmazásával 3 perc 22 pászodperc alatt egy ugyancsak komplikált történet kellős közepében vagyunk, amivel is az *A sanghaji asszony* nem csak a belső monológoknak, mint a belső konfliktus exponálásának hatékony eszköze jön számításba, hanem úgy is mint az u.n. „forró” kezdés, és a sejtető konfliktus iskolapéldája. Pillanatok alatt kiderül, hogy van itt egy élete teljében lévő ír-amerikai fiatalember, aki bevallottan nem bír a vérével, és aki mint olyan, a viktimológia legtisztább esete. Mellette, vagy vele szemben van egy ellenálhatatlanul vonzó, de zűrzavaros háttérű, és

¹⁴⁶ Az idézett filmrészlet belső monológ része az eredetiben a következőképpen hangzik: ...When I start out to make a fool of myself there is very little that can stop me... If I'd known where it would end I'd have never let anything start. If I'd been in my right mind, that is. But once I'd seen her I was not in my right mind for quite some time... "Good evening!" says I, thinking myself a very gay dog indeed. But here was a beautiful girl, and me with plenty of time to get myself into trouble... Some people can smell danger... Not me. I asked her if she'd have a cigarette... That's how I found her... And from that moment on I did not use my head very much, except of thinking of her... But in the park in those days the rough young fellas used to be staging holdups... But these young fellas were not professionals... That's maybe the reason why I started out in this story a little bit like a hero... which I most certainly am not... The cabdriver woke up, he was okay. So I borrowed his carriage to drive the lady home. In a short while she recovered herself and brightened up... what with the things I told her to get her mind off the scare. She'd had, you know, and to set her thinking as well of the brave fella that rescued her...

bődületesen rafinált fiatal nő, akit minden épeszű halandó egymérföldes ívben elkerülne, de nem így Michael O'Hara. És körvonalazódik egy olyan, és egy egyelőre nem részletezett bűnügy, amiről nehéz eldönteni hogy többet kéne tudnia a nézőnek, vagy jobb lenne ha egyáltalán semmit nem tudna. És járul mindehhez Orson Welles mély, és melegtónusú hangja, ami a maga visszafolytottságával a képen látható, és az előrevetített bizarr fordulatok tökéletes ellenpontja, és amivel is a néző mielőtt még belemerülhetne a történetbe, a feszültség máris a tetőponton van.

Az *Apokalipszis most* első nyolc perce különösen sikeres kombinációja egy komplikált belső konfliktusnak a *voice over* (fogatókönybeni jelölésben V. O.) vagy belső monológ (B. M.) által való hatékony exponálására, és a *vox humana*, itt a Martin Sheen megszemélyesítette Willard hadnagy hangja, hangulatteremtő erejének.

FELBLENDE: ¹⁴⁷

KÜLSŐ, DZSUNGEL -- NAPPAL

Idilli pálmaerdő. A távolból valahonnan a egy UH-1 Huey helikopter erősen letompított és stilizált motorzaja hallatszik, mintha csak egy hallucináció része lenne. Aztán a rotor keltette sárga porfelhő teljesen betölti a képet. Egyszer csak újabb harci helikopterek húznak át, majd az általuk ledobott napalmbombáktól az előbb még idilli dzsungel pillanatok alatt lángot fog. Lassan beszüremlik a Doors zenéje, és Jim Morrison fakó, visszafojtott hangja.

(FOLYTATÓDIA)

FOLYTATÁS: (1)

¹⁴⁷ A forgatóköny saját visszaírásom és fordításom az *Apocalypse Now, Redux* változatból. Az elérhető eredeti hivatalos vagy nemhivatalos forgatókönyvi változatok a fenti képsort tekintve (is) erősen eltérnek egymástól, és amelyek a vágóktól kapott információk szerint a követhetetlenül nagyszámú eredeti írásos forgatókönyvi átírások után végül is a vágóasztalon nyerte el a végső formáját. Akármi is lehetett az eredeti változat, tengerentúli gyakorlat szerint a film elkészülte után az egyik rangidős executive producer beül a vágószobába a film most már véglegesnek ítélt kevert kópiájával, és az eredeti forgatókönyvet átigazítja hogy az a végső változatot tükrözze. A végeredmény a hivatalosan is publikált ún. *edited script*, vagy szerkesztett forgatókönyv. Maga a gyakorlat leginkább is PR célokat szolgál; a stúdió vagy gyártó azt a látszatot akarja kelteni hogy a film készítésekor mind a stúdió mind pedig az alkotók a képességeik legjobbjában voltak. A stúdió bölcsen döntött amikor a könyvet jóváhagyta, és az alkotókat kijelölte, mert egyrészt nem volt sem drámai sem szakmai indok arra hogy a forgatókönyvön később akármit is változtatni kelljen, másrészt meg az alkotók is felkészültek voltak, olyannyira hogy a a fenti döntés eredményeképpen beindított film forgatókönyvén egy betűt sem kellett változtassanak. Az *Apokalipszis most* hajmeresztő exodusát bemutató *A sötétség szívei* (*Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*) című dokumentumfilm után értelemten lett volna Francis Ford Coppola részéről akármi hasonlóval is kísérletezni; mindenki, szakmabeli vagy amatőr, aki eddig még nem tudta most megtanulta hogy a film a fogantatásától kezdve rémálom volt, és megannyi változatban létezett és létezik még ma is. 2000-ben Coppola újravágta a még fixirtól csöpögő változatában is insztant klasszikusnak bélyegzett Cannes-i Arany Pálmás változatot, és 49 percet hozzáadott az eredetileg is már minőségis 153 perces munkához, beleértve a híres/hírheft francia ültetvény epizódot, amit a rendező az eredeti változatból minőségi okokra hivatkozva annak idején kihagyott. Szemmel láthatólag Coppola nem csinál kabinetkérdést abból hogy milyen kép alakul ki a szakmai potenciálját illetően. A *Cotton Club* című filmjének hivatalosan is publikált forgatókönyve és az elkészült film szinte minden egyes mondata a változtatások sorozatát tükrözi ami visszavezethető mind produkciós, anyagi, művészeti okokra, vagy csak egyszerűen a színészek ellenállására is. Ez nemcsak hogy nem szokatlan, hanem a gyakorlati valóság maga. A forgatóköny, akárki írja is, állandó változások sorozatának tárgya – már amikor az érvényben lévő, és sokszor bizánci bonyolultságú szerződések ezt lehetővé teszik. Coppola nemzetközi reputációja és mozipénztárának érvényesülő piaci ereje mind akkor, és bizonyára mindmáig lehetővé teszik a számára hogy a legjobb művészi-szakmai ítéletére hallgatva a stúdiófőnökök vagy investorok ellenében is változtasson a forgatókönyvön.

ZENE THE DOORS: „EZ A VÉG” KEZDŐDIK

JIM MORRISON (K.K.)

This is the end,
Beautiful friend,

JIM MORRISON (K.K.) (FOLYT.)

This the end,
My only friend,
The end...

Mind a hangi mind a képi montázs többrétegűvé és egyre asszociatívabbá válik.

MONTÁZS KEZDETE:

- A) egy fejjel lefelé fordult és félig megvilágított borostás férciarc, WILLARD HDGY, (31), néz szemközt a nézővel;
- B) a Huey hangja alatt egy plafonventillátor elmosódó képe szűrődik be;
- C) az égő dzsungel és a lángok előtt alacsony magasságnan elhúzó helikopterek sötét sziluettje összemosódik az egy féligégett cigarettába lassan beleszívó Willard hdgy arcával; egy újabb önálló réteggént a dzsungeltűz egy primitív szoborarcot világít meg;
- D) a gitár és Jim Morrison hangja felett ismét a Huey helikopter kerregése lesz hallható, evvel egyidőben a forgó plafonventillátor ismét láthatóvá válik;
- E) az éjjeli asztalon iratok és igazolványok hevernek; a kép egy másik rétegen további helikopterek köröznak és húznak át támadó formációban;
- F) lángoló dzsungel, pálmalombok és Willard hdgy arca úsznak át egymásba, majd ismét Willard hdgy arca, egy félig üres whiskys pohár, a dzsungel, helikopterek, cigarettásdoboz és a hadnagy égő cigarettát tartó keze;
- G) fehér ágynemű, és a párna alatt egy katonai szolgálati revolver;
- H) plafonventillátor, Willard hdgy arca, a helikopter hangja és ismét csak a férfi arca mosódnak össze és válnak szét;
- I) a félig világított és fejjel lefelé fekvő Willard hdgy felnyitja a szemét;
- J) a ventillátor most már egyre tisztábban vehető ki;

ZENE THE DOORS: „EZ A VÉG” VÉGE

MONTÁZS VÉGE

(FOLYTATÓDIK)

FOLYTATÁS: (1)

BELSŐ, SAIGONI HOTELSZOBA -- NAPPAL

Ventillátor. Kintről tompán beszűrődő nappali fények megvilágította hotelszoba. Az ágyon fekvő férfi, Willard hdgy felpillant. Egy Huey helikopter épp az épület felett húz el majd eltűnik valahol a távolban. Willard hdgy a lesötétített ablakhoz lép, és két ujjal a zsanérokat felhúzva kipillant. Kint délázsiai forгатag, katonai gépjárművekkel, nyugati típusú személykocsikkal, kulikkal és biciklikkel.

WILLARD HDGY (B.M.)

Saigon... bassza meg... Még mindig itt vagyok
Saigonban... Mindig arra gondolok hogy egyszer
megint a dzsungelben ébredek fel...

Willard hdgy egy korty whiskyt szippant a pohárból.

Willard hdgy a lefüggönyözött szobában az ágyon fekszik.

WILLARD HDGY (B.M.) (FOLYT.)

...Amikor az első harci küldetés után
szabadságon megint otthon voltam az még
rosszabb volt...

A Willard hdgy ágya melletti éjjeliszekrényen szanaszét szórva igazolványok és levelek hevernek. Willard hdgy összerázkódik álmában majd felriad.

WILLARD HDGY (B.M.) (FOLYT.)

Hirtelen felébredtem és aztán semmi...

Willard hdgy kinyúl, és egy kék légipósta levélküldemény tetejéről felemel egy igazolványképméretű fényképet. A kép egy, a huszas éveit elején járó nőt ábrázol. Willard hdgy eljátszik egy pillanatra a képpel majd mélyet szív a cigarettájából. A képet egyre közlebb vonja magához mígnem a cigaretta parazsa el nem kezdi a képet égetni.

WILLARD HDGY (B.M.) (FOLYT.)

Alig szóltam a feleségemhez amíg végül is
igent mondtam a válásra... Amikor meg itt
voltam akkor meg megint otthon akartam
lenni... Amikor meg ott, akkor csak arra
gondoltam hogy mikor kerülök megint vissza a
dzsungelbe...

(FOLYTATÓDI)

FOLYTATÁS: (2)

Willard hdgy most az ágy szélén ül a késő délutáni lemenő nap fényében és egy hajtásra kiüríti a whyskispohár maradékát. Az ital erős, Willard fájdalmas grimaszt vág. Egyszer csak bizarr fénypázmák kezdenek kergetőzni az arcán...

WILLARD HDGY (B.M.) (FOLYT.)
Most már egy hete itt vagyok...
várok az újabb feladatra és közben egyre
puhább leszek... Minden perccel amit itt ebben
a szobában töltök egyre gyengébb leszek...

ÁTÚSZÁS

BELSŐ, SAIGONI HOTELSZOBA -- ÉJJEL

A félmeztelen Willard hdgy a szoba padlóján guggol, és szertartási gyertyákat rendezget el maga körül a földön.

WILLARD HDGY (B.M.) (FOLYT.)
Míg minden perccel amíg Charlie a dzsungelben
dekkol valahol egyre erősebb lesz... Mindig
amikor körülnéztem a szobafalak egyre
szorosabban fogtak közre...

ZENE THE DOORS: „EZ A VÉG” FINÁLÉ KEZDŐDIK

Willard hdgy alsónadrágban táncol az ablak és az ágy közötti szűk térben. A mozdulatai tétovák és természetellenesen merevek. Az eszméletlenség határáig részeg.

A plafonventillátor forog. Willard hdgy az állát az ágy támlához támasztva merev tekintettel mered önmaga elé.

KÜLSŐ, KURTZ EZR FŐHADISZÁLLÁSA -- ÉJJEL

Willard terepszinűre festett arccal kiemelkedik a folyóból, az arcán, haján sűrű vizcseppek. A teljes sötétségben csak távoli tüzek fényei villognak. Tisztás és pálmaliget, a liget fái között tüzek.

ÁTÚSZÁS

BELSŐ, SAIGONI HOTELSZOBA -- ÉJJEL

Willard hdgy egyre sutábban táncol, a mozgása immár

(FOLYTATÓDIK)

FOLYTATÁS: (1)

teljesen kordinálatlan. Mozdulatai egy ritulális áldozati tánc és harcművészeti mozgáselemek összefüggéstelen keverékei. Willard hdgy váratlan mozdulattal megpördül a saját tengelye körül és

karate ütést vissz be a parányi hoteszoba tükrében felvillanó saját másának. Az ütés hatására a tükör hangos csörömpöléssel összeomlik és

darabjaira hullik. Az egyensúlyát veszített Willard hdgy magatehetetlenül keresztülbukfencezik a megvetett ágyon. A kézsebéből szivárgó friss vére élénkpiros nyomokat hagy fehér ágyneműn.

Willard hdgy a vérző kezére mered, majd a vért a saját arcára keni.

Willard hdgy suta mozdulattal sört vedel egy nyitott üvegből; az ital szanaszét locsolódik az arcán.

A meztelen Willard hdgy kontrollálatlanul zokogva az ágy mellett a földre zuhan. Mindenütt vér és vérfoltok.

ZENE THE DOOR: „EZ A VÉG” FINÁLÉ VÉGE

BELSŐ, SAIGONI HOTEL, LÉPCSŐHÁZ -- NAPPAL

Két TÖRZSTISZT (31 és 33) haladnak felfelé a lépcsőfordulóban.

WILLARD HDGY (B.M.)

...Mindenki megkap mindent amit akar, én ezt a küldetést akartam... és bűneim megváltásaképpen a feletteseim ezt jelölték ki nekem... tálcán hozták fel mintha csak a portáról rendeltem volna...

Törzstiszt I elhalad a szállodafolyosó sarkában ülő vietnami szobasszony előtt majd bekopog az egyik ajtón.

TÖRZSTISZT I

Willard hadnagy?... Ön van bent a szobában?

WILLARD HDGY (K.K.)

Igen... jövök...

WILLARD HDGY (B.M.)

A saját választásom volt az akció. És

(TOVÁBB)

(FOLYTATÓDIK)

FOLYTATÁS: (2)

WILLARD HDGY (B.M.) (FOLYT.)

amikor végre vége lett soha többet nem akartam még egyet...¹⁴⁸

¹⁴⁸ Az eredeti belső monológ vagy *voice over* a következőképpen hangzik: "Saigon... shit... I am still in Saigon... Every time I think I'm gonna wake up back in the jungle.... When I was home after my first tour, it was worse... I'd wake up and there'd be nothing... I hardly said a word to my wife until I said yes to a divorce... When I was here, I wanted to be there..."

Az ajtó kisvártatva felnyílik és Willard hdgy bukkan fel csapzottan és lepedőt csavarva maga köré.

WILLARD HDGY
Mit akarnak?

TÖRZSTISZT I.
Rosszúl van, hadnagy?

WILLARD HDGY
Mért? Úgy nézek ki?

Willard hdgy visszatántorog a szobába. A meztelen testét takaró véres lepedő lehullik róla, őmaga ültében az ágyra roskad.

Törzstiszt I követi Willardot a szobába.

TÖRZSTISZT I
Ön Willard az 505-ös zászlóaljából?

Willard az ágyon ülve és a felsőtestét ingatva apatikusan válaszol.

WILLARD HDGY
Pozitív.

TÖRZSTISZT I
173-as légideszant?

WILLARD HDGY
Igen.

TÖRZSTISZT I
SOG-ra jelölt?

(FOLYTATÓDI)

FOLYTATÁS: (3)

Az egyre ingerültebb Willard hdgy kikiabál a még mindig a folyosón várakozó Törzstiszt II-nek.

WILLARD HDGY
Haver, becsuknád az ajtót?

Törzstiszt II belép Willard hdgy szobájába és határozottan beteszi maga mögött az ajtót.

When I was there, all I could think of getting back to the jungle... I am here a week now... waiting for a mission ... and getting softer. Every minute I stay in this room I get weaker... And every minute Charlie squats in the jungle, he gets stronger... Each time I looked around, the walls moved in a little tighter... Everyone gets everything he wants. I wanted a mission... and for my sins, they gave one.... Brought it up to me like room service... (...) ...It was a real choice mission. And when it was over I'd never want another...

A film 8-ik perce 5-ik másodpercére a főhős belső konfliktusára vonatkozó rendkívüli mennyiségű információ derül ki, de ha lehet még ennél is több marad titokban. Ezek mindegyike azonban legalább annyira érdekes és talányos, mint amennyit a néző már tud. Nézők hát hogy is állunk.

Vietnamban vagyunk, és Saigonban. A háború végén, 1975. áprilisában a győztes északiak, a déliek megbüntetésére és az egész világnak szóló üzenetként, Saigon, a déli főváros nevét Ho Shi Minh Városra változtatták. Minthogy a *voice over* tulajdonosa, Willard hadnagy Saigont emleget, amerikai angolt beszél, és egyértelműen katonaember, a történet tehát a valamikor a vietnami háború alatt játszódik. Márpedig azt az is tudja, aki soha nem húzott egyruhát, hogy a háború a legrosszabbat és a legjobbat hozza ki az emberből. Tehát itt az elkövetkezendő történetben, aminek egyelőre még csak a prologusánál tartunk pokoli hullámlovagásnak nézünk elébe. Az is kiderül hogy a főhős valamiféle kettős tudattal küzd, és a korábbi háborús élményei következtében felodhatatlan beilleszkedési zavarokkal küzd, ami marginalizálja, majd teljesen elidegeníti a civil környezetétől. Hasonlatosan Erich Maria Remarque hőseihez, ő is csak a csatatéren találja meg az identitását. Az is kiderül a *voice over*-ből, vagy a belső monológból, hogy a főhős már résztvett különleges akciókban, és látott és megtapasztalt mindent amit ember csak megtapasztalhat az életben. Túl mindezen Willard hadnagy lelkét bevallottan, és egyelőre bővebben nem részletezett titokzatos bűnök is terhelik, és amelyek „megváltására”, a bűnbocsánat valami egészen sajátos értelmezésével, önként és saját akaratából jelentkezik egy újabb gyilkos akcióra. Ami most itt következni fog az még neki, harcedzett katonaembernek is sok. Woah! Hogy aztán a többi ellenkultúrális ikont és hangulatkeltő elemet, az exotikus tájat, a dekadens önpusztítást, lett légyen az halucinogén vagy alkohol, a kemény, katonás férfidumát, az örökké jelenlevő fegyvereket, az állandóan valahol a néző feje felett kerregő HU-1 helikoptereket, és a legérettebb periódusában lévő Doors-ot már ne is említsem. A fenti már önmagában is robbanó elegy, de az igazi dimenzió Martin Sheen utánoszthatatlan, fojtott dikciója, ami egyben az összes többi képi és hangyi információ tökéletes emocionális ellenpontja.

Az *Apokalipszis most*, vagy Coppola, nem az egyetlen, ami vagy aki, maximális hatékonysággal aknázza ki mindazt, ami a fenti technikában rejlik. Scorsese *Goodfellows*-ában, vagy *Casinó*-jában a belső monológ már a felblende alatt megkezdődik, és még a vége főcíme alatt is tart. Kötetre rúgó információ hangzik el így, ami a filmi közlésmód jelenleg használatos semmilyen más eszköze révén sem lenne átadható. Scorsese fenti filmjei általában nem tartoznak a rövidebbek közé, a *Goodfellows* vetítési ideje 146 perc, a *Casinó*-é 179 perc; a forgatókönyvek terjedelme a szokatlanul komplikált belső monológok miatt messze meghaladják az egy oldal/egy perc formulát, és leginkább egy családrégényre emlékeztetnek.

De pontosan a *voice over*, a belső monológ, mint eszköz, és annak látszólag túlzott egyszerűsége az, ami megint csak két táborra osztja a filmírókat, és elriaszt és távolsít sokakat az alkalmazásától. Én mint író, személy szerint egyaránt megtapasztaltam a belső konfliktus kikényszerítte fenti közlésmód előnyeit és gyengéit. A *Cha-cha-cha* főszereplője Grúber Ernő, első osztályos Szilágyi gimnazista hallgató halálosan szerelmes a számára reménytelenül elérhetetlen galeritündér Fekete Virágba. Ugyan több akció-, konfliktus- vagy dialógus-vezette jelenet, vagy jelenettöredék is árulkodik a főhős feloldhatatlan dilemmájáról, de egyik sem annyira személyes és megejtő mint az, ami végül is a film egyik gyakran említett epizódja lett. A táncóra szünetét követően a Hollós Frici alakította tánctanár bepofozza a klozetben cigiző fiúhallgatóságot a tornaterembe, hogy a tánc- és illemtanóra második fele, az ösztánc, a kezdetét vegye. A felsorakozáskor Ernő a született vesztesek természetes fájdalomával veszi tudomásul, hogy az este hátralévő felében nem lesz ismét része abban a csodában mint korábban, amikor is a tánctanár és tánctanárné, a véletlen és a végzet különös kombinációjával, összepárosította Virággal, az életben egyszer és megismételhetetlenül megtörténő lehetőséget kínálva a fiúnak, hogy bevallhassa a szerelmét.

Lassan kialakulnak a párok, és az első mafla tánclépések a kezdetüket veszik. Ernő párás szemekkel mered Virágra, aki kacagva suhan el az egyik legnagyobb menő, Sztásni karján. Ez utóbbi nemcsak hogy annyira öregdiák hogy a környéken már mindenki járt vele legalább egyszer egy osztályban, de akinek már elsőben hullott a haja. Snitt. Az elhagyatott fiúvécében, ami úgy néz ki mint Normandia a partraszállás után, a rezsim ideológiai referenciája, a takarítónő a vécésészére felállva partfissal próbálja lepiszkálni a gazemberek által a megnyálazott füstszűrővel a plafonra ragasztott csikkeket. A táncteremből behallatszik a zene és a felhevült lányok vihogása. A fentiek kontrasztjául ekkor *voice over*-ként megszólal Grúber Ernő megannyi fájdalmas versének egyike, amelyet holdvilágos éjszakákon a saját vérével írt, az *Az álmok asszonya zúgó habok felett*.

A megoldás, lett légyen az akármilyen egyszerű, többrétegűre sikeredett. Egyrészt beszámol arról hogy Ernő, még ha akármilyen szerény művészi potenciált is mutat, de több, és érzékenyebb mint a többi hozzá hasonló 15 éves kamasz, és mint olyan, többre hivatott. Másrészt meg minthogy a *voice over* alatt nem Grúber Ernő volt látható hanem az éra apoteózisa, a takarítónő, ez egyben arra kényszerű szimbiózisra is utal, amiben ez a talán többre hivatott, de a készről még nagyon messze álló kamasz fiú él. Minthogy a kettő nem elegyedik, ez előbb vagy utóbb a kettő konfliktusához fog vezetni, és aminek a vége, könnyen megjósolhatóan, robbanás lesz. Az igazsághoz tartozik azonban az is, hogy a fenti minden egyszerűség dacára és hatékonyság mellett is ösztönös megoldás volt, és mint ilyen, több sebből vérzik. A baj az az, hogy a fenti formulával mást ígértem és mást szállítottam. Azt ígértem hogy az érzékeny Grúber Ernőnek az igényességet és kifinomultságot nélkülöző és tagadó rendszerrel lesz konfliktusa, evvel szemben a valóság az, hogy neki önmagával van problémája. Grúber életében a kor leginkább is egzotikus háttérfüggöny, és csak azt szolgálja hogy a történetet térben és időben helyezze, valamint, hogy bizonyos magatartási formáknak és erkölcsi normáknak, vagy azok hiányának hátteret adjon. Grúber belső konfliktusa a legtisztább formájában a történet tetőpontját jelentő, és az általa provokált tömegverekedésben érhető tetten, ahol most már nemcsak metaforákon keresztül éli meg az őt belülről feszítő lángoló irracionális és melodramát, amiben ő, és ő egyedül képviseli a jót, és a világ többi része, úgy is mint egységes egész, a rosszat, hanem immár fizikai akció formájában.

Maga az ötlet, a vers, az *Az álmok asszonya zúgó habok felett* nem az én ötletem volt, hanem a főszerepet játszó, akkor talán már harmadéves főiskolai hallgató, Rudolf Péteré, akit évfolyamtársai, az én akkori filmrendező hallgatóim, többször hívtak meg a rendezői gyakorlataikhoz színészi feladatokra. Hogy Rudolf ösztönösen volt-e *method* színész vagy tudatosan, nem tudom, azonban tény azonban, hogy az volt. A színész átalakult át a szereppé. Rudolf az egyik forgatási szünetben megmutatta azokat a verseket, amiket az előtte való éjszaka otthon, a napi munka után – és leginkább is alvás helyett – Grúber Ernőként írt. Egészen biztos vagyok benne, hogy Rudolf mint magánember és értelmiségi úgy tudta magát írásban kifejezni ahogy akarta, folyamatosan, rendezetten, szabatosan vagy szabadosan. De a versek amikor írt, ezek Grúber Ernő versek voltak. Tapasztalatlansággal teli, de szenvedélyekkel átitatottak és vér-melodramatikusak, és amelyekben Grúber Ernő, úgy is mint a lovagkori eszmény Kádár-érabeli reikarnációja, állandóan megváltásra kész, hogy odaadja az életét a Nőért. Na és persze dagályosak és parókiálisak, és amelyekben a tartalom és forma még csak köszönő viszonyban sem voltak egymással. Átfutottam a sorokat, és egyetlen mozdulattal beletűztem a forgatónyönyvébe. Rudolf nem kapott ugyan író kreditet a forgatókönyvöz való hozzájárulásáért, de tett magának egy hatalmas szívességet. A fenti, és más, nekem vagy másnak meg nem mutatott, de a benne *mantraként* járó versek, és írott vagy íratlan háttérmunka eredményezte alakítása lett maga a kétlábonjáró ellentmondás, és a belső konfliktus szimbóluma. És ez eredményezte azt az egyik legmeggyőzőbb, legszemélyesebb alakítást, aminek szerencsém volt része lenni, és ami, lehet hogy talán túl korán, de nem érdem nélkül, tette Rudolfot az egyik legfoglalkoztatottabb fiatal színészek egyikévé.

A *Megfelelő ember kényes feladatra* alapja egy igen igényes, és az irodalom kifinomult eszközeivel dolgozó regény volt, tele csak egy nagyon specifikus közönség által megfejthető szimbolikával és metafórákkal. Az eredeti regény nálam sokkal prolifikusabb írója a konfliktusok koncentrikus rendszerét teremtette meg, ahol világok állnak konfliktusban egymással, az egyén és a hatalom, valamint az egyén önmagával. A harmincas évei elején járó főhős a szüleit korán veszti el és intézetekben nevelkedik fel, ahol az intézmény és a növendék viszonyában a fegyelem, a növendékek egymás közötti viszonyában pedig a farkastörvények uralkodnak. A főhős tehetséges és, a fentiek eredményeképpen, gátlástalan. Ahogy azt Budapesten mondják, „nyomúl”; szintelen és szagtalán, nincs véleménye, sem érzelmei, sem pedig erkölcsi skrupulsai; rinocérosz bőre van, minden visszapattan róla, és mint olyan, a nagypolitika ideális alanya: sikerre ítéltetett, és maradék nélkül be is zsebel mindent amit csak lehet. Kiderül azonban, hogy nem maradhat teljesen vélemény nélkül. Minden társadalom közelmúlt és jelen történelmének vannak olyan pivotális aspektusai, amelyek nemcsak hogy megkerülhetetlenek, de vérmérséklettől és késztetéstől függően intellektuális, vagy érzelmi állásfoglalást provokálnak ki minden egyénből. Aki nem foglal állást az nem létezik. Aki állást foglal, annak az élete, pályája és egzisztenciája a tét – mint amilyen volt 1957 és 1989 között Magyarországon az 1956-hoz való viszonyulás. A *Megfelelő ember kényes feladatra* főhősének utazása a belső konfliktusok végtelen sorozata, aminek során két dolgot tanul meg: gerincet növesztetni, és azt taktikusan használni. Amire azonban a főhős a történet fordulatai során rájön, és ami tanulságot leszűr, azt nincs kivel megosztania, tehát a dialógusnak minimális szerep jutott arra nézve, hogy a belső vívódásaiba a néző betekintést nyerjen. Maradt tehát a belső monológ, a *voice over*, mint legfőbb eszköz, és nem állítanám hogy különösebben könnyű, vagy kellemes időt töltöttem volna el akár az írással és az újraírással, vagy akár annak a gyakorlatba való áttételével.

Minthogy a történet diktatúrában és a nagypolitika szférájában játszódik, meg akartam tartani annak egzotikumából amennyit csak lehetett. Ugyanakkor mind a terminológiát mind pedig a téteket érthetővé akartam tenni az abba viszonylag kevés betekintéssel rendelkező mindennapi befogadó számára is. Ugyanígy, meg akartam ugyanakkor őrizni az eredeti regény kifinomult gondolatszövegét, az asszociációkat, és az egész képlet univerzalitását. Juha Vakkuri, az egykori ENSZ diplomata és Afrika szakértő, minden mondata modellértékű, konkrét esetre ment vissza, amit maga, mint diplomata, megért, és aminek általános nemzetközi gyakorlati alkalmazhatósága volt. Hogy az egzotikusait, a közérthetőt, és a szubtilisat közelítsem egymáshoz, és hogy a történetet közelebb hozzam a magyar nézőhöz is, arra tettem kísérletet, hogy a belső monológok elharapott, alárendelt mondataiba beleépítsem mindazok megszenvedett politikai tapasztalatait, akik a történelem alakulását a hatalmon belülről érték meg, vagy azt tevőlegesen alakították. Így a társdramaturgom és mentorom, Vásárhelyi Miklós, politikai és életbölcseletét, valamint mindazt, amit a civil és katonai felderítésről és elhárításról, és nem mindig kalandvágyból volt alkalmam megtanulni.

Bődületes mennyiségű információt kellett egy vállaltan egyenetlen szerkezetű, és mindössze 100 perc vetítési időbe belepréselni. A film 40 perc dialógus-vezette kollokvialis, és lassan kibontakozó krízis után egy 30 perces, és kizárólag akció-vezette szekvenciát követően a 70-ik percére elér egy tetőpontot. Innen újabb 30 percre megint csak dialógus-vezette jelenetek viszik a prímet, és a film az utolsó pillanatokra egy újabb tetőpontra ér, igaz, az elsónél jóval nagyobbra. A főhős szórványos megszólalásait avval próbáltam meg változatosabbá tenni, hogy a főhős a belső konfliktusaira utaló gondolatai egy részét egy mikrokazettás hangrögzítőre mond fel – ami túl azon, hogy nem különösebben forradalmi megoldás, annak felelőletlen használatával a konspiráció elemi szabályait is felrúgja. Zsákban jártam táncot, és ma is úgy érzem, hogy a választással, a *voice over*-rel illusztratív, és nem asszociatív eszközt választottam. A belső monológ szócső maradt, amivel a főhős belső konfliktusainak állásáról időről időre táviratozgattam a nézőnek. A látszólagos elégedetlenségemhez magyarázatként el kell mondjam hogy mindezt 23 év, és egy biztonságot adó, másik kontinens távolságából teszem. 1983-ban Budapesten, egy potenciális termonukleáris világkataklyzma felvonulási

területén, nem volt az a biztosító társaság amelyik életbiztosítást kötött volna arra az íróra, aki azt sugallja, hogy a kádári Nagy Társadalmat ugyanaz a Nagy Imre és társai, akinek még a porló maradványait is megpróbálták is a történelmből eltüntetni, szellemükben vagy, ki tudja, akár fizikai valóságukban fogják a sírba tenni. A lottó ötös jöjjön be egyszer így.

Nem egyszerű, igaz, nem és érdektelen úgy írni hogy, az többféleképpen értelmezhető legyen – pláne meg nem a sorok között. A magyar történelem és tudat a jelenség gazdag lelőhelye, hogy csak a jó János, esztergomi érseknek a Gertrúd királyné megölésére készülõ összeesküvőknek írt „a királynét megölni nem kell félnetek”-je („Reginam occidere nolite timere bonum est si omnes consentiunt ego non contradico...”) álljon például. Így írtam én is, lehallgatások és kihallgatások közpedte, és leginkább is a hatalom feje felett, és abban a reményben, hogy ha a film valaha is kijön, lesz közönség, amelyik fog tudni és akarni olvasni a sorok között. A kép teljességéhez, és az írói integritás határai megértéséhez tartozik az is, hogy ami ma a nézőre maradt az csak csonka töredéke az eredeti forgatókönyvi, de legfőképpen is filmi változat(ok)nak. A kettő két betiltást ért meg, az elsőt még Szinetár Miklós, akkori MTV-s alelnök kezéből, aki vas logikával és proletár engesztelhetetlenséggel tárta fel, és csapott le az, idézem: „pilsudskista konspirációra” – anélkül azonban, hogy az 1918 és 1922 közötti lengyel elnök, és 1926-1928 közötti, majd 1930-ban ismét miniszterelnök Jozef Klemens Pilsudski-nak a forgatókönyben vitt pontosabb spirituális, vagy gyakorlati szerepére azóta is fényt derített volna. Féléves alkudozás után nálánál messzebbre tekintő erők ujrarendezték a képletet, és ha brutálisan is megkurtított költségvetéssel, és a legszigorúbb és legváltozatosabb kontroll alatt is, de legalább a forgatás megkezdődhetett. A második betiltás az már visszafordíthatatlan pusztítást végzett a filmben. Közel egyéves, és most már nemzetközi, alkudozás után 30 komplett jelenet tűnt el a munkából, ami még ezután sem kerülhetett magyar moziközönség elé. Egyáltalán csoda, hogy a fentiek után a film a konzisztenciának akármiféle jegyeit még mindig magán tudta viselni. Ami a jelenetekből és belső monológokból azután még megmaradt, azt egy spekulatív logika mentén úgy kellett újragombolni, hogy minden valószínűség dacára is legalább valami nyomelemnyit hordozzon abból, amit eredetileg jelentenie kellett volna. Személy szerint nem vagyok egy Monte Cristo grófja típus, evvel együtt az alkotó bosszúja nem maradt el, mégha akármennyire is jelképes is maradt. Ami a többévnnyi csonkítás eredményeképpen kimaradt a filmből azt a film Cannes-i premierjén tartott bevezetőben elmondtam a 3000-es közönségnek, amelyik egyébként látott már több mint egy filmet az életben, és amelyik tudott mit kezdeni az információval. Igaz, ez utóbbi dekadensen kelet-európai húzás lett egyben művészi és szakmai hattyúdalom.

De attól tartok hogy ez már nem is annyira filmbeli karakterek, jellemeik és figurák belső konfliktusainak a története, vagy amit egy főhős vív azokkal, akik az útját állják, hanem egy külső konfliktusé, amit egy értelmiségi vív meg egy rezsim cenzúrája apparátusával, és ami mint olyan leginkább is egy másik fejezet – ha nem másik munka – tárgya.



VII. A dialógus

Ha a forgatókönyvíróknak a között kell választania, hogy egy jelenséget megmutasson-e vagy inkább elmondjon, a válaszban a szakirodalom szinte egyöntetűen egységes: a vizuális megoldás a preferencia. Én ennél sokkal körültekintőbben fogalmazok, és azt mondom, filmje és története válogatja. Van cselekmény, karakter, tónus- és hangulat-vezette történet, és ez utóbbi kategóriában sorolom a dialógus központi darabokat is. A Richard Linklater és Kim Krizan írta 1995-ös *Mielőtt felkel a nap* (*Before the Sunrise*), és annak 2004-es sequeljének, a *Mielőtt lemegy a nap-nak* (*Before the Sunset*), amelyet immár társíróként a két főszereplő, Julie Delpy és Ethan Hawke is jegyez, motorja nem más, mint a rendkívül sűrű, és az első képtől az utolsóig, szinte lélegzétvétel nélkül tartó dialógus, és amit a kritikusok nemegyike úgy jellemezett, hogy nem is annyira film, mint az élet maga. Bergman *Ritus-a* (*Riten*), *Jelenetek a bábok életéből* (*Aus dem Leben der Marionetten*), vagy *Jelenetek egy házasságból*-ja (*Scener ur ett äktenskap*) nem ugyanaz a film lenne, mint ami ha a történetet a verbális kommunikáció helyett esztétikusabbnál esztétikusabb képsorokban festené fel el egy párkapcsolat szétesésének felodhatatlanul komplikált viviszekcióját.

Az 50-es évek egyik kedvelt műfaja a rádiójáték és a rádiódrama volt. A színészek és technikai munkatársaik a mikrofonok előtt zajló párbeszéd meggyőző háttéréként szelet idéztek, esőt, utcai forgalmat, lépéseket, ajtócsengőt és nyikorogva feltárló ajtókat, és így tovább, ami a maga plaszticitásával elementáris hatással volt arra, aki a műfaj virágkora mesterműveit vezetékes rádión, és a hálószoza sötétjében a dunyha melege alól élte meg. Evvel együtt a cselekményt döntően, hogy azt ne mondjam kizárólag, a dialógus képviselte. A fenti képet a televízió eljötté is csak minimálisan motiválta, lévén hogy a televíziós képernyő a filmhez viszonyított felbontóképessége egészen a legutóbbi időkig meglehetősen silány maradt. Az ún. *establishing shot*-ok, a referencia értékű és hangulatteremtő beállítások, és egyáltalán, a nagytotálók, kistotálók, és féltotálók szerény esztétikai erővel bírtak. A televízió csak félközeli és közeli tudott a film versenytársa lenni; ennek megfelelően a kifejezetten televízióra írt filmforgatókönyvek mind a mai napig túl-, ha nem egyenesen agyonbeszéltek.

Sándor György budapesti standup komikus szerint a gondos háziasszony, hogy az ebédlőasztal csipketerítőjét megvédje nylonterítőt rak rá. Hogy nylonterítőt megvédje, az elsőre egy második réteg nyílterít. Ennek megfelelően – a levestészta analógiájára, amiben van egytojásos és többtojásos – háziasszony van egyterítős és többterítős. Sándor György szerint legjobb a háromterítős. A négyterítős már hülye. Essen a filmdialógus esztétikája bármennyire is távol a levestésztától vagy a nylon abrosztól, hogy mennyi dialógus az ideális, és mennyi a sok, azt műfaja és darabja válogatja. A kérdés ugyanakkor rendkívül delikát; egy játékfilm-forgatókönyvben a dialógus az egyetlen klasszikus értelemben vett szépirodalmi elem, a többi, mint már eddig is többször emlékeztem az olvasót, alkalmazott irodalom.

Az emberek összevissza beszélnek; szinkópásan, nem válaszolnak meg minden kérdést, és akkor is beszélnek ha nem kérdezik őket. Már nem emlékszem kitől hallottam a történetet, de történt, hogy egy téli délutánon Sopronból Budapestre vasúton utazva volt a fülkében egy idősebb úr, aki minden, az ablaküvegen túl történt eseményt hangosan, de szociálisan még elfogadható módon verbalizált, eképpen: „Hm... esik...” A fülkében mindenki egyetértett, esik. Aztán vagy húsz perc múlva megint megszólalt, „Hm... havazik...” Megint mindenki egyetértett, az idős úr jól beszél, havazik. Aztán az idős úr kibontotta az uticsomagját, és kivett az aktatászkából egy szalvétába csomagolt rántott csirkecombot. Beleharapott, és azt mondta: „Hm... eszek.” Ebben a pillanatban a fülkében mindenki összenézett: az öreg egész mostanáig okénak nézett ki, de most tök elborult. Az hogy „esik” az elmegy, de olyat hogy, „eszek”, épeszű ember nem mond.

Hogy egy adott filmforgatókönyvben mi minősül jó, és mi kevésbé jó dialógusnak, azt az íróknak a több lépésben való írás és tisztogatás során kell elemeznie és kigyomlálnia. Álljon itt egy idézet Tom Chieralla *Writing Dialog*-jából, ami a tónusát tekintve lehet mind TV film, mind színpadi játék.

BILL
Ember.. mikor jön már Sharon haza?

LILY
Mért, Bill?

- mondja Lily épp hogy csak egy pillanatra feltekintve a kötésből.

BILL
Nem... csak azon törtem a fejem hogy mikor jön a Sharon haza.

LILY
Ne idegeskedj, Bill. Rövidesen megtudod.

BILL
Igazad van, Lily. Elvégre is csak egy sima felülvizsgálatról van szó.

LILY
Ja.

BILL
Csak...

LILY
Csak, mi?

BILL
Hát... csak attól tartok hogy nem mondja el a doktornak a teljes történetet...

LILY
Ami alatt azt érted hogy...

BILL
A... mi családi történetünket.

LILY
Ugyan már, Bill, miből gondolod hogy elhallgatná?...

BILL
Nem szándékosan. Sharon egyenes jellem. Csak attól tartok, hogy valami fontosat kihagy.

LILY

Na... most jól belém ültetted a félelmet te is.

BILL

Beléd és belém...

Az író amint a fenti oldalt lejegyezte, azonnal, vagy legkésőbb másnap el kell hogy végezze a művelet analizését. Minek mi a célja, jelentése, helyi értéke és – ha van ilyen – a súlya.

Ember.. mikor jön már Sharon haza?	Megalapozza a feszültséget, exponálja a tipegőkő szerepét, de a jelenetben a maga fizikai valóságában meg nem jelenik a főszereplőt;
Mért, Bill?	Egyszerű visszajelzés; emlékeztet a partner nevére;
Nem.. csak azon törtem a fejem hogy mikor jön a Sharon haza.	Megismétli a kérdést ha netán a hallgató elsiklott volna a témáról, valamint emlékeztet a főszereplő, de a jelenetből hiányzó személy nevére;
Ne idegeskedj, Bill. Rövidesen megtudod.	Emlékezteti a hallgatót a témára;
Igazad van, Lily. Elvégre is csak egy sima felülvizsgálatról van szó.	Fokozza a feszültséget;
Ja.	Céltalan fecsegés;
Csak...	A feszültség további fokozására irányuló gyámoltalan kísérlet;
Csak, mi?	Detto;
Hát... csak attól tartok hoy nem mondja el a doktornak a teljes történetet...	Az információnak a hallgatótól való visszatartása a következő lépés;
Ami alatt azt érted hogy...	Lily ebben a helyzetben nem több, mint visszaverő felület;
A... mi családi történetünket.	A titok fokozatos fellebbentése;
Ugyan már, Bill, miből gondolod hogy elhallgatná?...	A növekvő feszültség hatástalanítására való törekvés;
Nem szándékosan. Sharon egyenes jellem. Csak attól tartok hogy valami fontosat kihagy.	Magyarázat, és egy esetleges további fordulat előkészítése;
Na... most jól belém ültetted a félelmet te is.	A feszültség most Lily irányába kezd növekedni;

Beléd és belém...

Anélkül hogy az iránya tisztázódna, a feszültség most már
harmadik alkalommal fokozódik¹⁴⁹;

Hasonlatosan a színészhez, aki a felkészülés és az alakítás során fokozatosan átlényegül a figurává akit alakít, az íróknak is teljességgel azonosúlnia kell az alakjaival. Vagyis a dialógus nem az íróból kell hogy jöjjön, hanem a figurából, és nem az író irodalmi képességeinek a bizonyítéka kell legyen, hanem a megfigyelőképességének és empátiájának. Vagyis a gyomlálás két irányból kell hogy jöjjön. Mi az a minimum információ amit az íróknak át kell adnia, és mi az a maximum amit az adott figura az adott lelkiállapotban kimondana.

A legkézenfekvőbb módszer az adott szociális közeg tanulmányozása, az abba való lemerülés, vagy, a színészetből vett kölcsönkifejezéssel élve, az ún. *kivülről befelé* való dolgozás. András Feri, kiváló budapesti kollégám, vett egy lerogyott házat a balaton-felvidéki Köveskálon. Napközben órákat töltött a helyi kocsmában, és a felfogadott parasztjait figyelte, akik – ahelyett hogy a házában dolgoztak volna – legnagyobb részben is poharazással múltatták az időt. Többhónapos megfigyelés után András Feri megesküdtött rá, hogy nincs az a komplikált világhelyzet, amit a parasztjai ne ugyanavval a három szóval tárgyalnának meg, nevezetesen, *tévé*, *káv* és *oké*. Ezek szerint egy átlagos beszélgetés ami a helyi Diadal, Előre vagy Szovjet-Magyar Barátság italboltban valahogy így zajlott:

PARASZT 1
Tévé?

PARASZT 2
Tévé.

PARASZT 1
Káv?

PARASZT 2
Káv...

PARASZT 1
Oké?

PARASZT 2
Oké.

András Feri, a minden mondatában örökké ott lappangó finom iróniától függetlenül a fenti, nagy valószínűséggel híven reprodukált párbeszéde pontos lenyomata a 80-as évek elején Köveskál, a filmesek csapatos megjelenésével átlakult szokásainak és életformájának, és nem lennék meglepve, ha a fenti idézet az író-rendező akármelyik következő filmjében stílzáltan, vagy akár egy-az-egyben megjelenne.

Egy másik ilyen szubkulturális forrásjelenség, és sokunk kedvence Piroshetes Mindent Őt polgártárs, akinek a felállítási helye a Filmgyár (akkor még) Révai József utcai oldalán fekvő Tabdi borozó, a köznyelvben az „Ötlépcsős” volt. Piroshetes Mindent Őt polgártárs a BKV piros 7 gyorsjárata csuklós buszát vezette a Kelenföld és a Bosnyák tér között. Hogy mindezt milyen időbeosztásban, azt nem

¹⁴⁹ Tom Chiarella: *Writing Dialog*, 102-104. oldal

lehetett tudni, ugyanis délután négyre általában nem is az hogy tökrészeg, hanem leginkább is agyhalott, és mint olyan, összefüggő verbális kommunikációra képtelen volt. A meleg levegőn túl az egyetlen ami időnként kijött belőle, az a kiszámíthatatlan rapszódikusággal elrikkantott „Piroshetes mindent üt!” volt, ami egyszerre volt az ultimó nevű kártyajátékból vett metafora, valamint vér- és rögvalóság. Ugyanis amikor józan volt – mert ilyen is volt – Piroshetes Mindent Üt polgártárs a legpirosabb jelzéssal is százzal ment keresztül, és ahogy állította, ütött minden ami az útkereszteződésben maradt. De amiért is az egészemet mondom az nem is annyira Piroshetes Mindent Üt polgártárs rendszeresen szállított kaszkadőr mutatványa volt, hanem a verbális *stunt*. Talán valamikor a 60-as évek közepén, a racionalizálás jegyében, a budapesti buszokon megszüntették a ülőkalauz státuszát, aki számos másodlagos funkciója egyike volt a soronkövetkező megálló felkonferálása. Az említett munkakör így átszállt a buszvezetőre, a mi esetünkben Piroshetes Mindent Üt polgártársra. Ebbéli tevékenységében Piroshetes Mindent Üt, a nép egyszerű fia, megújította magát a nyelvújítást is; *Dózsa György út* helyett *Dózsa Györgyi utat* mondott be, ami a buszon utazó százezrek tudatában ott és akkor megfogant, és amit a kihordási idő letelélével, hetek, hónapok múltán, már a köznyelvben hallottam minduntalan vissza, olyannyira hogy egy ponton túl már az volt a szociáldebil aki *Dózsa Györgyöt* mondott a *Györgyi* helyett. Ugyanígy, *Nagy Lajos király út* helyett *Nagy Lajos királyné útját* mondott. Igaz, itt hamar rájött a mondottakban feszülő belső ellentmondására, és kis szünet után kijavította önmagát *Nagy Lajosné királyné útjára*. Úgy is maradt, és gondolom mára már az utcanévtáblák is tükrözik a köztudatban végbement változást. Piroshetes Mindent Üt kollégája az 1-es csuklós busz vonalán tette ugyanezt, és a *Hősök tere* helyett szisztematikusan *Nősök terét* mondott, az *Opera* helyett meg *Viperát*. Avval pedig, hogy a Kádár éra zenitjén *November Hét tér* helyett *Nemember Hét teret* konferált be, beírta a nevét a magyar ellenállás aranykönyvébe.

A „*kivülről befelé*” dolgozás, vagyis a külső megfigyelésen alapuló dialógusírás jelentős fegyelmező erő, hogy azt nem mondjam, hogy az abban való rendszeres megmerülés egyben önképzés is. Ugyanis a dialógus minden más funkciója mellett egyben az adott szereplő mindenkori tudati állapotának tükré is, és azé is, hogy tudja-e magát az író maradéktalanul a figurával azonosítani. Egy figura olyan ahogyan beszél. A beszédbeli szokások, sémák, sablonok és szófordulatok teszik azzá ami; a beszéd közbeni váratlan és indokoltalan felnevetések, a bumfordi nyelvhelyességi problémák, és a hiányzó szavak.

A néphadseregbeli alakultánál ahol honvédként, tisztesként majd altisztként sorsfordító időszakot volt módomban eltölteni, volt egy Zagyvarékasra való filozófia professzor, úgy hívták Deszkás tizedes. Az, ha meglátott csak annyit mondott: „az etás megláthassa mi fog lenni bírni.” Érdekes módon az idő mindig őt igazolta. Jelentkezett ott szolgálatra egy helyi, az ötvenes évek közepén járó parszat ember, nevezett Ignác Lukács. Egész addig a szőlővel kínlódott, ami hol bejött, hol nem. Egy nap aztán gondol egy nagyot, elmegy inkább a Néphadseregbe, és megvédi a béketábor; kevesebbet kell dolgozni, és a pénz is jobb. Népi káder volt, megbízható, ki is képezték szolgálatvezetőnek. Mikor az előléptetése és kinevése megtörtént, a századparancsnok kivevényelte, hogy mondaná már el a beiktatási szűzbeszédet. Ignác, immár őrmester, több- kevesebb sikerrel kilépett a sorból, és csinált egy olyan kétszerjobbbaátot hogy több kárt tett magában mint az ellenségben. Aztán szúrós tekintettel szembenézett a századdal, és kijelentette: „Harcosok! Ha rendbe’ lesznek az anyagok, én nem fogok problémákat gördíteni az akadályok elé!” Ebben mardtunk. Mindkét esetben a nyelv, a stílus, az ember maga.

A „*kivülről befelé*” dolgozáson túlmenően az írói eszközök egyike lehet az önmegfigyelés, mint ahogy Hemingwayt idézve, a *Történet, sztori, téma...* fejezetben már egyszer felvettem. Megfigyelem magam: ahelyett hogy azt mondanám, hogy „jó napot” csak azt mondom, hogy „jó nagyot” – különösképpen ha az nem odaillő, és provokatív. Hogy szellemes-e vagy sem, annak a jelentősége eltörpül amellet, hogy tudat alatt nonkonform akarok maradni, és amit folyamatosan meg akarok erősíteni magamban. Mielőtt még akármi is kezdetét vehette volna a mindenkori hallgatóság tudatára akarom hozni, hogy én a társadalmi konvenciókat nem tekintem magamra nézve kötelezőnek, avval sem

törődve, hogy a fenti manifesztáció odavaló-e vagy sem. Természetesen a mindenkori hallgatóság – már csak az idő rövidege miatt is – nem végzi el a fenti jelenség teljes analizését, de a nyúl farknyi megjegyzés jelzésértékű a számára.

És egyáltalán, hogyan beszélek én? Soha nem teljes mondatokban. Valami mindig hiányzik: hol a főmondat, hol az alárendelés, hol a jelző, hol a jelzett szó. Az írás nem beszéd, és a beszéd nem írás. Ha valaki komplett bekezdésekben beszél, az a hétköznapi életben elviselhetetlen. Meglehet – a jobb érthetőség érdekében – az írónak át kell adnia egy sor u.n. kötelező információt a nézőnek, és ha lehet, olyan tömören, ahogy csak lehet, ugyanakkor a szerkesztett tömörség a természetesség ellenében hat. Valami feszültségnek, egy kibomló lehetséges konfliktusnak mindig ott kell lappangnia az adott dialógusban, egyébként a szóváltás, a jelenet és a történet érdektelen marad. Mi tesz egy adott párbeszédet természetesen feszültté? Közbevágás, váratlan csend, visszacsengés, visszavágás, váratlan téma, tónus és hangulatváltás, kérdésekere úgy replikálni, hogy az látszólag válasznak tűnjön, valójában mégsem az, egyszerre több témát felvetni és keverni a diskurzus során, váratlan nyelvezet, és a részletekben állandóan megbújó ördög¹⁵⁰.

A televízióban, a műfaj legsilányabb szintjén, a kép előterében áll egy riporter, a háttérben Eero Saarinen 630 láb magas rozsdamentes acélból készült Nyugat Kapuja, a *Gateway Arch*, amit még elemista diákok is St. Louis Cardinals baseball csapatával, és a St. Louis Rams amerikai footballt játszó csapatával azonosítanak; a kép bal alsó sarkában megjelenik a felirat: XY tudósít St. Louis, Missouriiból. Amint adásba kerül, a riporter első mondata az, hogy: „Üdv mindenkinek; itt vagyunk Saint Louis, Missouriiban...” és a néző azon töpreng, hogy hogyan lehetne még több szájbarágós redundanciát beleépíteni a fenti jelenségbe. A tanulság, hogy a dialógus ne illusztrálja a cselekményt, hanem arról szóljon amiről sem a cselekmény, sem a képek nem szólnak.

A dialógus alakítása során az író ne exponáljon. Nincs szükség bevezetésre. A bevezetés a közönségnek szól, és nem a partnernek és beszélgetőtársnak. Ugyanígy, nincs szükség magyarázatra sem, mert ez is a közönségnek szóló távirat. Bízzon az író, és majd később a rendező a néző absztraháló képességében, hogy az egy mégannyira töredékes mozaikból is el fog tudni vonatkoztatni, és majd a teljes képzet felfogni és megérteni. A töredékes dialógus nem csak természetes, de sajátos és élvezetes ritmust is ad a jelenetnek. Továbbá, megint csak Lew Hunterra hivatkozva, a jó dialógus arról szól, amiről a figurák nem beszélnek¹⁵¹. Ugyanő óva int attól is, hogy egy párbeszéd avval kezdődjön hogy, „emlékszem amikor...” vagy hogy „fiatalkoromban egyszer...” amit, egyetlenista lányától kölcsönzött terminussal, sárdagasztásnak nevez, még pontosabban unalomnak és hortyogásnak.

Személy szerint a próbafelvételekhez nem a forgatókönyvből taláalomra kitépelt, vagy gondos választékkal kiemelt létező jeleneteket használok, ugyanis a korábbi, saját másod- vagy elsőasszisztensi gyakorlatomból tudom, hogy a több tucatszor, jól vagy rosszul eljátszott jelenet a forgatás idejére minden érdekelt fél számára elveszíti a frissességét, és a vágás során az elsők között végzi a vágószo padlóján. Sokkal jobb módszernek tűnt egy sor a film textúrájához hasonló, de a filmben nem szereplő jelenet megírása, és ami a próbafelvételek során nagyszerű segédanyagként bizonyult. A *Cha-cha-cha* fejlesztése során nem egy ilyen, eredetileg eldobásra szánt jelenet végezte később a filmben. A film egy jelentős része, úgy is mint a fiatalok korai 60-as évek társadalma tipkusnak mondható találkozási pontján, egy vasárnap délutáni-koraesti tánciskolában játszódik. A tánciskolának csak a neve emelkedett, maga a helyszín lehangolóan prózai. Egy budapesti középiskola tornaterme, és amelyik díszje egy történelmi pannó, amiről senki nem tudja hogy mikor került oda, vagy hogy mit ábrázol, valamint egy korábról otffelejített vörös selyem transzparens „Köszöntjük a bevonuló fiatalokat!”

¹⁵⁰ Tom Chiarella: *Writing Dialog*, 23. és 31. oldal

¹⁵¹ Lew Hunter's *Screenwriting 434*, 124-125. oldal

felirattal, és amit a fűtők vagy a hivatalsegédék elfelejtettek levenni. A valaha jobb napokat megélt, de mára már teljesen deklasszálódott társastánc- és illemtantanár, a diákok szótárában csak a Hoppmester, és felesége és üzleti partnere, a Hoppmesterné, a gimnázium lépcsőházában kapaszkodnak fel a felső emletek egyikére. Mindketten fáradtak, szemmel láthatólag már egy másik, délutáni tánctanfolyamról jönnek.

BELSŐ, FOLYOSÓN -- NAPPAL

A tornaterem előtti folyosón a gerendának támaszkodva egy magas, anyajegyű lány álldogál, MARISKA, (15), kezében képpapírba csomagolt szövegyűjtemény.

A lépcsősor tetején fulladozva megjelenik a HOPPMESTER, (49). Szikár alkat. Az eredetileg hátrafésült haja az iparkodástól jobbról és balról két oldalt, az orra meg elől lóg le, úgyhogy mindent egybevéve szomorú lény benyomását kelti, és amit csak az arcára kiülő örökös mosoly old valamennyire.

A HOPPMESTERNÉ (47) virsliszerű ujjaival a lépcsőház korlátjába kapaszkodva piheg a lépcsőfordulóban. Alig érhet a Hoppmester dereka fölé, és annak mindenben tökéletes antitézise: dús, gömbölyű és túláradó.

A folyosóra befordulva a Hoppmester megütődve veszi észre a a magányos lányt, Mariskát.

HOPPMESTER

Hát te?... Hogy kerülsz ide? Mi az, még tegnap bezártak?

Mariska a bejárók örök gátlásosságával várja ki amíg a Hoppmester leül ruhatári fogasok tövébe.

MARISKA

Nekem most jött be a vonatom... és nekem nincs későbbi vonat...

A Hoppmester az aktatáskából előveszi az ujságpapírba csomagolt fellépő cipőt, és jelentős szuszogás közpedte megpróbálja felhúzni.

HOPPMESTER

Hova valósi vagy?

MARISKA

Martonvásárra...

HOPPMESTER

Az jó... Apádnak van bora?

MARISKA

Van...

HOPPMESTER

Jó. Akkor mondd meg neki, hogy egyszer majd meglátogatom...

Mariska a leeresztett szöveggyűjteménnyel a kezében kínos tisztelettel tudással válszol.

MARISKA

Most nem lehet...

-- mondja halkán.

HOPPMESTER

Mér?

MARISKA

Mert... elment...

HOPPMESTER

Elment... Na és hova?

(FOLYTATÓDI)

FOLYTATÁS: (1)

MARISKA

Zicsibe.

HOPPMESTER

Hova?

MARISKA

Zichyujfaluba.

HOPPMESTER

Majd visszajön.

MARISKA

Nem... Lett neki egy új felesége. Mi meg maradtunk Martonba...

A Hoppmester egy pillanatra megáll az öltözéssel és a Mariskára néz. Az összeszedi minden bátorságát.

MARISKA

Tanár úr...

HOPPMESTER

Na?

MARISKA

Én... elfelejtettem amit legutoljára
tetszett tanítani... a rumbát...

HOPPMESTER

Mondd már, majd megtanulod...

MARISKA

De nekem ma estére tudnom kell...

HOPPMESTER

Mér?

MARISKA

Mert megigértem.

HOPPMESTER

Kinek?

MARISKA

A testvéremnek. Mumszos és nem jöhet.

(TOVÁBB)

(FOLYTATÓDIK)

FOLYTATÁS: (2)

MARISKA (FOLYT.)

Megigérte ha megtanítom akkor nem lesz
lázás...

A Hoppmester mozdulatlanul ül a padon, és csak a szerencsétlen ördögöt
figyeli.

HOPPMESTER

És... a te testvéred olyan aki be is szokta
tartani amit ígér?...

Mariska, ha az életéből most oda kéne adni húsz évet, gondolkodás nélkül
megtenné.

MARISKA

Igen! Igen!

A Hoppmester lassan feláll a ruhatári padról, és a gerendába kapaszkodva
Mariskához lép. Táncpózba merevedik és szétnyitja a karját.

HOPPMESTER

Na gyere... Gyors-gyors-lassú-lassú... gyors-
gyors-lassú-lassú...

-- mondja a Hoppmester és minden kíséret nélkül rumbázni kezdenek a kietlen folyosón.

A jelenet szerencsére valamelyest elkerüli a túlzott és illusztratív expozíciót. A gimnáziumi lépcsőház néhány másodperces nagytotálja nem más, mint *establishing shot*, ami a következő közel egyórányi epizód helyszínét, napszakát és hangulatát, ha ez utóbbiról egyáltalán lehet beszélni, hivatott exponálni. A Hoppmester és Mariska közti kezdeti töredékes párbeszéd még a látszólagos vontatottsága ellenére is fenn tudja tartani a közönség érdeklődését. Az odalökött mondattöredékek többsége belül marad a Hemingway-i normákon, öt szó, vagy annál rövidebb, és vagy feldob valami új elemet, vagy a figuráról lebbent fel valamit, amit eddig sem a néző, sem a másik karakter nem tudott; az elfuserált életű vidékről bejáró langaléta kislány lehangoló családi drámáját, vagy a kiégett társastánc- és illemtantanár szarkazmusát. A jelenet sajnos ott omlik össze, amikor – a számomra mai napig is talányként – egy teljesen indokolatlan szentimentalizmus és melodráma keríti birtokába, és öli meg a jelenetet. Ma már nem emlékszem, miért döntöttem így, ahelyett, hogy konzekvesen tovább bontogattam volna a titkokat, és vittem volna a jelenetet konfrontáció és/vagy krízis irányába. Nem mentség, hanem tény, hogy annak idején sem én, sem más a pályán hiába írtunk tucatnyi forgatókönyvet, aminek egy része aztán később meg is valósult kész filmek formájában, írás közben, csak az ösztöneinkre hallgattunk. Nem, vagy alig tudtunk valamit a szakma bevett fogásairól. Minden kreatív szellemi tevékenységet az ezotéria és a megközelíthetlenség mítosza lengte körül. Mi avval lettünk kiképezve, hogy a művészet nem tanítható, ennek megfelelően azt a keveset, amit egyáltalán tudtunk, mindannyian a saját magunk személyes gyakorlatán és közvetlen tapasztaláson keresztül szereztük meg, és csak olyan mélységig, ahogy ezen az úton egyáltalán el lehet jutni. Ahány felnövő forgatókönyvíró/filmrendező, annyiszor találta fel egyenként mindegyik a meleg vizet, és vigyázott, nehogy valaki a „szakmai titkát” ellesse.

Emkékeztetőül, a játékfilm-forgatókönyv nem szépirodalmi műfaj, hanem alkalmazott irodalom. Minthogy azonban ma még a legtöbb filmforgatókönyvíró szépírói tréningen képződik ki, amíg kellő gyakorlattal a szakmai fogásait nem sajátítja el a készség szintjén, kifejezetten hasznos olyan szépírók munkáinak szisztematikus elemzése, akik spártai és utilitarista megközelítése tanulmányértékű lehet és kell hogy legyen. Hemingway a *Bérgyilkosok* című novellája a sűrített expozíció, vagy annak teljes hiánya, és a töredékes párbeszéd lefegyverzően fegyelmezett példája.

A Henry-büfé ajtaja kinyílt, és két férfi lépett be rajta. Leültek a pult mellé.

- Mit adhatok? – kérdezte tőlük George.

- Nem tudom – mondta az egyik férfi. – Mit alkarsz enni, Al?

- Nem tudom – mondta Al. – Nem tudom mit akarok enni.

Odakünn sötétedett. Az utcai lámpa fénye bevilágított az ablakon. A két férfi a pultnál az étlapot tanulmányozta. A pult másik végéről Nick Adams figyelte őket. George-dzsal beszélgetett, amikor bejöttek.

- Nekem hozzon vesepecsenyét almamártással és burgonyapürével – mondta az első férfi.

- Még nem készült el.

- Mi a fenének írja akkor rá az étlapra?

- Az vacsorára van – magyarázta George. – Hat órákor lehet megrendelni.

George a pult mögötti faliórára nézett.

- Most öt óra van.

- Az órán húsz perccel már el is múlt – mondta a másik.

- Húsz percet siet.

- Ugyan menjen a fenébe az órával – mondta az első férfi. – Mit tud enni adni?

- Adhatnak valamilyen szendvicset – mondta George. – Kaphatnak sonkát tojással, szallonnát tojással, májat és szallonnát vagy egy szelet sült húst.

- Adjon csirkekroketet zöldborsóval, tejfölös mártással és burgonyapürével.
- Az vacsora.
- Amire gusztusunk támad, az mind csak vacsorára van, mi? Maga jól kitól velünk.
- Adhatok sonkát tojással, szalonnát tojással, májat.

- Nekem hozzon sonkát tojással – mondta az akit az imént Al-nak szólítottak.

Keménykalap a fején, fekete felöltője elől végig begombolva. Arca kicsi és fehér, s ajkát összeszorítja. Selyemsál volt rajta és kesztyű.

- Nekem adjon szalonnát tojással – mondta a másik férfi. Körülbelül ugyanolyan termetű volt, mint Al. Arcuk különbözött egymástól, de úgy öltözködtek, mint az ikrek. Mindkettő szűkre szabott felöltőt viselt. Előredőlve ültek, könyöküket a pultra támasztották.

- Van valami innivaló? – kérdezte Al.

- Ezüst sör, bevo, gyömbérsör – mondta George.
- Azt kérdeztem, innivaló van-e.
- Csak amit mondtam.
- Klassz város ez – mondta a másik. – Hogy hívják?
- Summit.
- Hallottál már róla? – kérdezte Al a barátját.
- Nem – mondta a barátja.
- Mit csinálnak itt a népek esténként? – kérdezte Al.
- Vacsoráznak – mondta a barátja. – Mind idejárnak, és megeszik a nagy vacsorát.
- Helyes – mondta George.
- Szóval maga azt gondolja, hogy ez helyes? – kérdezte Al George-tól.
- Persze.
- Maga nagyokos, ugye?
- Persze – mondta George.
- Hát nem az – mondta a másik kistermetű férfi. – Vagy az, Al?
- Hülye – mondta Al. Nick felé fordult.
- Magát hogy hívják?
- Adams.
- Még egy nagyokos – mondta Al. – Hát nem nagyokos, Max?
- Ez a város tele van nagyokosokkal – mondta Max.

George letette a pultra a két tányért, az egyikén a sonka volt tojással, a másikon szalonna tojással. Letette a két körítést is, zsírba súlt burgonyát, és becsukta a konyhába nyíló tolóablakot.

- Melyik az öné? – kérdezte Altól
- Nem emlékszik?
- A sonka tojással.
- Na látod, ugye, milyen nagyokos – mondta Max. Előrehajolt és maga elé húzta a sonkát tojással. Mindkét férfi kesztyűben evett. George figyelte őket evés közben.
- Mit néz? – pillantott Max George-ra.
- Semmit.
- De a fancsali szentségit, igenis nézett. Engem nézett.
- Lehet, hogy csak tréfált a fiú, Max – mondta Al.

George nevetett.

- Csak ne nevéssen – mondta neki Max. – Maga egyáltalán ne nevéssen, érti?
- Rendben van – mondta George.

- Szóval ő azt hiszi hogy rendben van – Max Alhoz fordult. – Azt hiszi, rendben van. Jó, mi?
- Felveti az ész – mondta Al. A két férfi tovább evett.
- Mi annak a nagyokosnak a neve ott a pult végén? – kérdezte Al Maxtól.
- Hé nagyokos – mondta Max Nicknek. – Menjen át a pult másik oldalára, oda a barátjához.
- Mi ez kérem? – kérdezte Nick.
- Semmi – mondta Al. Nick átment a pult mögé a másik oldalra.
- Mi ez, kérem – kérdezte George.
- Semmi köze hozzá – mondta Al. – Ki van kinn a konyhában?
- A néger.
- Hogyhogy a néger?
- A néger aki főz.
- Szóljon neki hogy jöjjön be.
- Hát ez meg mi?
- Szóljon neki hogy jöjjön be.
- Mit gondolnak maguk, hol vannak?
- Azt csak bízva ránk, tudjuk mi jól hogy hol vagyunk – mondta a Max névrre hallgató férfi. – Hülyének néz maga minket?
- Te beszélsz neki hülyeségeket – mondta nek Al. – Mi a francnak állsz le vitatkozni ezzel a kölyökkel? Hallja-e – mondta George-nak – mondja a négernek, jöjjön ki ide.
- Mit akarnak vele?
- Semmit. Gondolkozzék csak, nagyokos. Mit akarnék egy négerrel csinálni?

George kinyitotta a konyhai tálalónyílást.

- Sam – kiáltotta. – Gyere be egy percre.

A konyhaajtó kinyílt, és a néger bejött.

- Mi az? – kérdezte Sam. A két férfi a pult mellett jól megnézte.
- Rendben van , néger. Állj csak meg ott – mondta Al.

Sam, a néger, ott állt kötényben és a pultnál ülő két férfira nézett.

- Igen, uram – mondta. Al leszállt a bárszékről.
- Hátramegyek a konyhába a négerrel és ezzel a nagyokossal – mondta. Menj vissza konyhába, néger. Maga is menjen vele, nagyokos.

A kis ember elindult Nick és Sam, a szakács után a konyhába. Az ajtó becsukódott mögöttük. A Max névre hallgató férfi ott ült a pultnál, szemben George-dzsal. Nem George-ra nézett, hanem a tükörbe, a bártpult mögötti falon. A Henry-büfét italboltból alakították át étkezdévé.

- Na, mi van, nagyokos- mondta Max, miközben nézett a tükörbe – miért nem szól?
- Nem értem, mi ez.
- Hé, Al – kiáltotta Max. – A nagyokos szeretné tudni mi ez?¹⁵²

És ez így folytatódik hat további oldalon.

Ennél ökonomikusabb expozíciót még szakkönyv is nehezen ajánlhat. Minimális, vagy még annál is kevesebb. De kellhet-e ennél több? Mindenki volt ledurrant, szerényebb igényű kisvárosi büfében, tudja, hogy hogyan néz ki, minden ennél bővebb leírás csak időhúzás lenne. Két kecec figura belép, és pillanatok alatt terrorizálja a környezetét – és eddig még csak sült krumpliról és csirkekrokettről esett

¹⁵² Máthé Elek fordítása

szó. Minden szóváltás darabos, és – a tömörítés magasiskolája – ha lehet rövidebb mit öt szó. Lew Hunter szerint az egy-az-egyben az életből vett dialógus unalmas, vagy méginkább is silány. Az igazából izgalmas párbeszéd az életszerűség látszatát kelti, de mint olyan szerkesztett¹⁵³. Hemingway a *Bérgyilkosok*-ban nemcsak hogy életszerű, de egyben félre nem érthető egyértelműséggel vezeti be a jövevényeket, akiknek sem egyeteme sem gátlása nincsen. Nem tűrnek ellentmondást, és nem válogatnak az eszközökben. De a figuráknak van stílusa. Mielőtt lecsapnának az addigra már teljesen megfélemlített áldozataikra, játszanak velük. Pillanatok alatt olyan sűrű az agresszió, hogy támaszkodni lehet rá. És történik mindez négy-öt perc leforgása alatt.

Mi segíthet a forgatókönyvíróknak a dialógus sűritésében? Négy lépés.

- 1) Meghatározás: Az íróknak maradéktalanul tisztában kell lenniük avval, hogy mit akar a figura, mi a startégiái célja, a szupercélja az életben, és melyek a taktikai, vagy középtávú, valamint a harcászati, vagy rövidtávú és adott jelenetbeli céljai. A fentieknek kimondva, vagy a sorok közé bujtatva, kimondatlanul és/vagy testnyelvi eszközökkel kifejezésre juttatva, de tetten érhetően ott kell lenniük a dialógusban.
- 2) Visszavágás: Legyen az első változatbeli párbeszéd olyan bő és bukólikus ahogy az íróknak csak tetszik; jöjjön ki minden ami az íróknak van. Aztán, három vagy négy lépésben, a dialógus vágassék vissza a létező legsoványabb minimumra. Minden nélkülözhető szó ki kell hogy kerüljön a szövegből. Ha egy adott szó helyettesíthető egy másik egyszerűbbel és rövidebbel, akkor helyettesítsék. Tűnjön akár mennyire is szubkulturális alternatívának, a gazdaságosságra és a tömörítésre való küzdelmében a forgatókönyvíró olvasson rendszeresen képregényt. A képregény szerzőjé(i)nek mindössze három-négy szónyi hely marad egy-egy felhőben, hogy egyébként összetett gondolatokat és információkat átadjon mind a beszélgetőpartnereknek mind az olvasóknak.
- 3) Hangos felolvasás: bevett tengeretúli forgatókönyvírói gyakorlat a *table reading*, vagyis az asztalkörüli hangos felolvasás. Írók, vagy írók és színész barátai összejönnek, és körülülve az asztalt kiosztják egymásra az adott szerepeket beleértve a narrátort. Fontos, hogy a könyv írója maga ne vegyen részt a felolvasásban, hanem dőljön kényelmesen hátra, és sűrűn jegyzeteljen. Ami ugyanis írás közben jól mutat a papíron, az hallgathatalan amint egy élő személy szájából hangzik el és viszont: amit az író kétségek között pötyög a computer klavitúrájába egyszerűen csak életre kel egy színész, vagy kolléga hangos tolmácsolásában.
- 4) Fellazítás – ez utóbbinak nincs köze a Johnson admisztrációnak a 60-as években a szovjet blokk ellen vitt ideológiai startégiájához; mikorra a dialógusok már spártaian feszültek, és maximálisan funkcionálisak, az író fésüljön át minden sort még egy utolsó alkalommal, és törje meg a szigorú rendet cselekménybeli közbevetésekkel. Odakünn az utcán kocsik fékeznek, a tűzoltó szirénázik, valaki a felső emeleten lehúzza az angolvecét, valaki valahol bevág egy ajtót, és így tovább. Míg a dialógus a célnak megfelelően tömör marad, maga a nagy egész életszerűvé, és hihetővé teljesedik. Ha a forgatókönyvben az író hosszú és komplikált dialógusokkal operál, ne írjon pusztán párbeszédrel teli oldalakat, az ugyanis elriasztja az olvasót, akárki is legyen az. Az író ne csupán rövid, zárójeles instrukciókkal törje meg a monoton verbalitást, ez ugyanis még az előbbinél is nehezebben kezelhető megoldás. Ehelyett az író egynegyed, egyharmad oldalanként törje meg a dialógus lejegyzését valami praktikus közbevetéssel vagy akcióval, úgy is „mondja a férfi”, „válszolja a nő”, „mondja, és egy újabb cigarettára gyűjt”, „mondja, és ujjatölti a poharat”, és így tovább. Soha, ismétlem, soha ne vessen az író közbe semmi olyat ami nem történik meg a vásznon,

¹⁵³ Lew Hunter's *Screenwriting* 434, 126. oldal

absztrakt, filmileg értelmezhetetlen és ábrázolhatatlan, úgy is mint „mondja a férfi, és az anyjára gondol”, vagy „mondja a nő és közben a gyümölcstorta jár az eszében”.

A fellazítás részét képezi a már fentebb említett testnyelv, vagy ahogy én hívom, a *body English*, ami a verbális kommunikációt kontextusba tudja tenni, annak élt tud adni, vagy egyáltalán, önálló kommunikációs erővel bír¹⁵⁴. Volt egy svájci élettársam, egy mással össze nem hasonlítható, szuverén és kreatív intellektus. A kettőnk eltérő életmódjából fakadóan leginkább is a vacsoraasztalnál, vagy a hétfégi ebédek alkalmával találkoztunk. Szenvedélyes szakács lévén az iránta való figyelmességemet, és a művészi expresszionizmusa iránti elragadtatásomat választékos, és esztétikailag is tetsző ételkölteményekben adtam a tudtára. Ha vita, vagy nézeteltérés támadt közöttünk – márpedig lévén szó két ugyancsak erős egyéniségről, ilyen volt több mint egy –, és nem tudta az akaratát keresztülvinni, se szó se beszéd az ebéd közepén rágyújtott, nemritkán az én szivarjaim egyikére, majd kisvártatva a félig szívott cigarettát vagy szivart elnyomta az özgerinc vagy fácánsült kellős közepébe. Nem volt az cicerói retorika, ami meggyőzőbben tudott volna a helyzettel való elégedetlenségéről beszélni, mint a fenti néma attitűd. De lehet a *body English* még ennél is sokkal kifinomultabb és igényesebb. Hitchcock 1937-es *Fiatal és ártatlan*-ja (*Young and Innocent*) ugyan nem tartozik a mester korszakos filmjei közé, azonban a filmbéli misztikus gyilkosság megfejtésére szolgáló u.n. hosszú snitt, vagy *fluid master*, technikával végrehajtott fahrt végén – Hitchcock a fenti megoldással ekkor már 9 éve kísérletezett és amit aztán az 1948-as *A kötél*-ben (*The Rope*) fejlesztett a bravúr szintjére – a kamera a zenekar dobosa szeme nagyközelijéig kocsizik; amint a kamera megáll a dobos szeme váratlanul megrándul, elárulva hogy ő a keresett titokzatos gyilkos.

A dialógus fejlesztés során az író négy dolgot kell hogy szem előtt tartson:

- 1) tempó,
- 2) természetesség és hihetőség,
- 3) feszültség, és
- 4) hangulat és tónus¹⁵⁵.

A *Bérgyilkosok*-ban Hemingway maradéktalanul eleget tesz a fenti kívánalmaknak. A dialógus töredékes természete hihetetlenül feszes tempót diktál, olyannyira hogy az olvasó azon töpreng, hogy a novella 1946-os, és Anthony Veiller, Richard Brooks és John Huston írta, valamint Burt Lancaster és Ava Gardner főszereplésével Robert Siodmak rendezte változata hogyan tudta a fenti 7 oldalas történetet 105 percesre, az 1964-es Gene L. Coon írta, és Don Siegel rendezte *film noir* verziója, amely nem kisebb tehetségeket vonultat fel mint Lee Marvin, John Cassavettes, és Ronald Reagan, pedig 93 percre kibővíteni. Az első pillanattól kezdve érezhető feszültséget nem az írók erőltetik rá a nézőre, hanem az magából a történetből és a figurák természetéből fakad. A képletes ütésváltások során a felek kiszámíthatatlan szeszélyességgel ugyan, de egyaránt reagálnak mind a konfliktus tárgyát képező témára, mind pedig az őket körülvevő realitásra.

Kerülöm a kifejezést hogy „filmszerű”, mert végtelenül homályosnak, és nehezen meghatározhatónak tartom, hogy pontosan mi is értendő alatta. Hemingway *Bérgyilkosok*-ja azonban, a bevett szépirodalmi eszközök tudatos mellőzésével, leginkább is az alkalmazott irodalom kategóriába esik, és mint olyan, ha úgy tetszik, filmszerű. Az író kizárólag arra szoritkozik, hogy mozdulatról mozdulatra leírja azt, ami a vásznon történik. Közben marad annyi figyelme és fegyelme, hogy anélkül hogy a lényegtől eltérne, felvillantson önmagukért beszélő, és a figurák természetére, öltözködésére vagy szokásaira vonatkozó apró részleteket. Ennyi, és nem több. Ez játékfilm-forgatókönyvírás a maga legjobb formájában.

¹⁵⁴ Tom Chiarella: *Writing Dialog*, 73-74. oldal

¹⁵⁵ Tom Chiarella: *Writing Dialog*, 112. oldal

A maga munkamódszerét illetően mind Hemingway, mind pedig Lew Hunter közel hasonló elveket vall. A munkanapot mindketten az előző nap papírra¹⁵⁶ vagy computerbe vetett friss oldalak azonnali, és teljes revíziójával kezdik, anélkül azonban hogy a fenti korrekció magát az adott változat, a *draft*, egészét érintené. A dialógus a forgatókönyv egészével együtt folyamatosan és fokozatosan alakul. Az író nem törekedhet, és ne is kísérelje meg, hogy mindjárt az első változatban csiszolt dialógust produkál. Ez az átírások feladata. Az átírások során egyes jelenetek, jelenettörédek kikerülhetnek a könyvből, amit később majd a dialógusnak kell pótolnia és viszont. De hogy a még legmesteribben faragott dialógus is természetesnek hasson, ajánlatos azt még a könyv valamelyik későbbi átírása során színészekkel elolvasatni, vagy abból parafrázist készíteni, hanghordozón vagy videón rögzíteni, és az eredményt forgatókönyv formájában visszaírni, és a folyamatot többször megismételni; egyébként ez volt az egyik legezoterikusabb, és méltatlanul kevésbé ünnepeelt Egyesült Államok-beli, és a szó archaikus értelmében vett polihisztor filmkészítő, az író-rendező-operatőr-vágó-színész John Cassavettes, bevett módszere, és a filmjei – leginkább is kritikai – sikének titka.

A töredékesség elérésében egy másik hatásos módszer a verbalitás ellenében használt csönd. Ez alatt nem arra a viszonylag új keletű forgatókönyvírói trendre gondolok, amikor is az író egy, az oda- és visszavágásokkal tarkított csörtében hirtelen beállt holtpontra és lépésképteliséget a helyzet pontos leírása helyett az ugyancsak szimpla *beat* közbevetéssel, azaz felütéssel, vagy csönddel helyettesít. Ez nem leírás, ez csupán lompos és slampos írás. Csönd ugyanis még a látszólagos mozdulatlanság állapotában sincs. Valami mindig történik; az egyik szereplő szíjog, a másik a fejét vakarja, vagy csak egy hajtincset csavar az ujjá körül. Csönd alatt a szóbeli közlés elkerülését, megtagadását és/vagy fizikai cselekvéssel való helyettesítését értem.

De ha már a tánciskoláknál tartunk, első gimnazistaként én is részt vettem a gyakorlatban, nem annyira mert éltem-haltam volna a műfajért, hanem inkább szülői presszió eredményeképpen. Addigra már minden szabad időmet a margitszigeti Sportuszodában töltöttem, először a Vasas, aztán később az akkor gyakran bajnok OSC vízilabdacsapatában, hogy még este 10 körül is nehéz volt a medencéből akár csak banánnal is kicsalni. A tánciskolát anyagilag megengedni persze mi sem tudtuk, édesanyám inkább különállást vállalt csakhogy a pénzt valahogy előteremtse. Ha az osztályban mindenki ment, akkor én sem maradhattam ki. Történt azonban, mint ahogy a *Cha-cha-cha* főhősével, Grüber Ernővel, hogy az egyik vasárnap a tánctanárné vaktában kiemelt a sorból, hogy valami friss csodát, a madisont, vagy ki tudja már mit, velem együtt illusztráljon a bugris csúrhének. Az addigra a Kék Csillag együttes bulijain a galeritündérektől elsajátított rock and roll leckék a legjobbkor hálálták meg magukat; néhány forduló után a tánctanárné és én, mint Ginger és Fred, nyargaltunk végig a Toldy gimnázium lovagtermében az egymás bütykein taposó nyomorúlt sudrik sorai előtt. Az este végén a tánctanár félrevont, és profi ajánlatot tett. Van nekik egy sor más tánciskolájuk városszerte, egy párban nagyon kevés a fiú, vagy egyáltalán nincsen. Ha mennék velük estéről estére táncolni, nem hogy ingyen mehetnék, hanem még a jelenlegi tandíjat is visszaadná. Az ajánlatból ekkora már csak az hiányzott hogy még a lányát is hozzáadja a fél birodalom mellé. Hogy mennék-e? Repültem! Hétfő-kedd-szerda-csütörtök vizipóló, péntek-szombat-vasárnap INGYEN! tánciskola. Miért nem volt nyolcnapos a hét?!

Volt nekik egy tánciskolájuk, ha jól emlékszem a Kapás utcában, valahol a Mártírok útja sarkán. Szedett-vedett gimnazista lányok voltak, legnagyobb részt is egymással táncoltak, fiú csak elvétve akadt. Ahogy az lenni szokott, az egyik estén a matrózblúzos lányok sorából a tánctanár találomra kihúzott mellém partnernek egy feltupírozott hajú szőke tündért. Demonstrációképpen bemutatkoztunk egymásnak, ami csak szemre sikerült, a lány úgy hadarta el a nevét, hogy egy magánhangzó sok, de annyit nem értettem meg belőle. De akkor és ott ez nem volt fontos. Jól táncolt, sőt nagyon jól. Nem akart vezetni, de anélkül hogy az egyéniségét egyetlen pillanatra is feladta volna, a legteljesebben

¹⁵⁶ Larry W. Phillips: *Hemingway on Writing*, 44. oldal

azonosult a partner minden gondolatával. Egy pár forduló után már nem emlékeztem hol vagyok és kik vannak körülöttünk, hogy hideg van-e vagy meleg, hanem csak rá figyeltem. Ma sem tudok nálánál tökéletesebb lányt még csak rajzolni sem. Nem volt sem magas, sem alacsony, karcsú volt, és még a lehangolóan unalmas matrózblúz és sötétkéék alj is jól állt rajta, igaz, azóta is csak őrajta. Nem használt semmi akkortájt hozzáférhető olcsó kölnit, a tánctól enyhén felhevült teste természetes kipárolgása ellenben annál sokkal vonzóbb volt. Nagyon formás lába volt, amit a magassarkú cipő még ívesebbé formált. Egészen világoskék szeme volt, de ezt csak idővel vettem észre, ugyanis soha, még egyetlen percre sem nézett fel rám; evvel együtt pontosan tudta hogy én meg csak őt nézem. Nézem?! Csodálom!

Órák múltak el így. A tánctanár – finom úriember – tapintatosan nem választott szét minket, még az ösztánc alatt sem. Ha máshonnan nem, akkor a zenekar hétről hétre változatlan repertoárjából rájöhettem, hogy már csak percek vannak hátra az aznapi tánciskolából. Az utolsó két szám közötti pillanatnyi szünetben megkérdeztem a lányt, hogy merre lakik – ha nem tévedek, a felemás bemutatkozás óta ez volt az első szóváltás kettőnk között. Nem válaszolt, hanem csak félrenézett a zenekar irányába. Aztán feltettem az akkori szokások tükrében a politikailag legkorrektebb kérdést, hogy hazakisérhetem-e. Megint csak válasz nélkül hagyott, és a zenekart stírölte. Nézem már, nehogy a basszgitáros csajával kezdjek ki, megvoltam én verés nélkül is, de nem volt szemmelátható jele annak, hogy a lány valakinek is a csaja lett volna.

Kint szobroztam a bejárat előtt, hideg volt. A lány az utolsók között jött ki az épületből. A hallgatása nem volt valami biztató, de a tény hogy a tánciskola vége és a kijövetel között egy teljesen új haját csinált magának, még a korábbinál is dögösebbet, az önmagáért beszélt. Némán mentünk egymás mellett keresztül a koromsötét Váron. Járás közben nem ért hozzám, még véletlenül sem, de el sem húzódott; igaz, én sem provokáltam. Valami elmondhatatlan nyitottság telepedett közénk, amit a lány, a némasága dacára, valami rafinált finomsággal kontrollált. Eleinte próbáltam valami jó dumát elővenni, de egy ponton túl még a legjobb is olyan hülyének hatott, hogy inkább én is hallgattam. Aztán vagy jó háromnegyedóra múlva megálltunk a Horvát kert egyik bérháza előtt, gondolom ez volt az uticélja. Álltunk ott egy darabig, aztán mielőtt megkérdezhettem volna, hogy láthatom-e valamikor hétközben, csak egyszerűen megcsókolt. Nem szenvedélyesen, nem vadúl, nem harapott, de nem is volt a nyelve döglött hal. Csak csókolt, szépen és teljesen. Körülöttünk emberek jöttek és mentek, a kapu nyílt majd újra kulcsra zárult. Én visszavonultam volna nehogy a házbeliék előtt kompromittáljam, de a lány nem engedte. Aztán amikor elengedett a sálja mögé bújva halványan kimosolygott. Ez volt az első néven nevezhető kommunikáció – legalábbis a részéről. Aztán mielőtt még megint valami újabb közhelyet kérdeztem volna, megint csak megcsókolt és eltűnt a kapu alatt. Ennyi és nem több.

Egész héten csak a szőke madár járt az eszemben, edzésen, iskolában, vagy miközben délutánokként magántanítványokkal kínlódtam, mert volt nekem abból is tizenegy, de volt hogy tizenhét, vagy miközben a világ legkoszosabb házmestere helyett egy huszasért felmostam az egész lépcsőházat. Ki lehet? És miért nem beszél? Nem tud magyarul? Svéd vagy norvég? Vagy kuka? Nem tűnt annak, megvolt annak mindene. Az ördög verje meg, miért nem beszél?

Következő héten már takarítók előtt ott voltam a Kapás utcai tánciskolában. Otthon lenyúltan a fater legjobb nyakkendőjét amit az Ernő bácsi, fater egykori üzleti partnere küldött neki Californiából, az ugyanabból a csomagból származó parfümmel együtt. Főlöleges volt az izgalom és a találgatás; a lány, mintha csak hozzá igazították volna a bécsi atomórát, pontosan 6:00-kor megjelent a táncteremben. Ha ez egyáltalán lehetséges, még a múlt hetinél is jobban nézett ki. Egyetlen pillanatra sem keresett, tudta, hogy ott vagyok. Amilyen gyorsan csak lehetett felkértem, és az egész estét egyetlen szóváltás nélkül együtt töltöttük. Igaz, soha ilyen monumentális hallgatást ennyire hosszan és kitartóan addig még nem vártam. Az este végeztével most már meg sem kérdeztem hogy hazakisérhetem-e. Abban sem voltam biztos, hogy egyáltalán, abban a Horvát kerti bérházban lakik-e, de kit érdekelt? Baktattunk keresztül a

Váron, órákat csokolóztunk, aztán mielőtt randevút tudtam volna kérni tőle, a mutatóját a számra tette, és besurrant a nagykapun. A harmadik hét az első kettő non-plusz-ultrája volt. Mi voltunk a világ, de legalább is a Kapás utca, legbensőségebb párja. Aztán a negyedik héten a lány nem jött tánciskolára. Az ötödiken sem. Kérdeztem a lányokat akiket korábban a sorban körülötte láttam, hogy mi van vele. Nem tudta senki. Kérdeztem, hogy legalább hogy hívják, hogy meg tudjam a telefonkönyvből vagy valahonnan találni, de nem tudta senki. Mondták, hogy nem nagyon beszélt senkivel (nekem mondd?!). A tánctanár sem tudott sokat segíteni; a névsor állandóan változott, mindig volt aki kimaradt, és mindig voltak újak. Én meg reménytelenül táncoltam végig csütörtöktől vasárnapig a Nagykörúttól Belbudáig minden valamire való tánctermet az abban való reményben, hogy az álmok asszonya egyszer valamikor felbukkan, megint belsimúl a karomba, és a tenyeremen ismét ott érzem a matrózbólzon finoman átütő testpára melegét. Negyvenhárom éve várom. Ha beszélt volna, vagy ha csak megszólalt volna, mindent tudnék róla, és talán nem is várnám. De így igen.

Egy alapvetően verbális interakcióra épülő világban a csend erőt sugároz. A fentit hívom én a csend erejének.

Ha az egyik vagy akármelyik szereplő idegen nyelven szólal meg a történetben a forgatókönyvíró ne írja a vonatkozó dialógust se franciául, angolul, vagy németül, mert könnyen lehet, hogy az olvasó, a művelt íróval ellentétben, nem ismeri és beszéli az illető nyelvet, és a jelenség csak felesleges zavart okoz. Legyen a fordítás és az idegen nyelven teljesített színészi játék technikai kérdés, amit a rendező és a produceri stáb majd azt annak rendje és módja szerint megold. A történet irodalmi forgatókönyvi állapotában az író a szereplő neve alatti u.n. zárójeles megjelölések formájában jelezze, hogy az adott dialógus a végleges filmi formájában más nyelven fog elhangzani. Például így:

BADASS ÖRM
(angolul)
Ember, meghajtom magát mint Singer a
varrógépet!...

SANTANA KÖZLEGÉNY
(tört angolsággal)
Jelentem, értettem! Kérek engedélyt
meghunyaszkodni!

Ha a rövid idegen nyelven való megszólalás feliratozást kíván, akkor az író megint csak az un. zárójeles intrukciók között jelezze, így:

Ibarra örgy kihúzza a F-94-est a dugóhúzóból, és a manőver végén a MIG mögé kerül.

IBARRA ÖRGY
(spanyolúl, angol felirattal)
Felütés! Bal horog! Megsorozni a fickót,
beszorítani a sarokba!¹⁵⁷

¹⁵⁷ Paul Argentini: *Elements of style for Screenwriters; The Essential Manual for Writers of Screenplay*, 76. oldal

Ugyanez vonatkozik a tájszólásra. Gárdonyi Göre Gábor könyvei nemcsak a kiadásukkor, hanem mind a mai napig megkacagtatják az olvasót; a modern korban csetlő-botló falusi bíró balfogásain, és az irracionális tudatformán túlmenően, a tájszólás a humor fő forrása. Egyik nehézsorsú, de többre vágyó társegyetemi évfolyamtársam az ellenkultúrális és nonkonformista életformát sutba dobva a budapesti orvosegyetem elvégzése után egy Csongrád megyei kistélepusülésre tartott, és egy nálánál jóval idősebb kolléganőt elvéve benősült egy ugyancsak jól tartott orvosi praxisba. A gyerekek is ott születtek és cseperedtek fel. Amikor a 60-as évek virágkorát felidézendő lelátogottam hozzájuk, a gyerekek éppen az eperfa ágára aggatott hintát nyúzták. Amint megláttak felderengett bennük a remény hogy velem balekot fogtak. A nagyobbik fiú rámkiáltott. „Jani bá’! Lükjön mög!”

A dialektus, különösen a fonetikus kiírt azonban – hacsak nem vígjátékról van szó – marginalizálja a figurát. Idegen nyelvre jószerivel lefordíthatatlan, szinkronizálhatatlan, és feliratozni sem lehet, ami az adott filmnek a hazai piacon túlmenő forgalmazásának az útját állja.

A káromkodás, durva nyelvezet, hacsak drámailag vagy stilárisan nem indokolt, ugyancsak nemkívánatos korlátokat gördít a film forgalmazása elé. Hogy azt már ne is említsem hogy van figura, és továbbmegyek, színész akinek a közönséges nyelvezet jól áll, másoknak meg úgy, mint disznó pofán a rúzs. Volt a már fentebb idézett néphadseregbeli alakulatnál egy altiszt, nevezett Öcsi őrmester. Lett légyen az öröm, bánat, meglepetés vagy letargia, Öcsi őrmester alany, álltmány és ige helyett csak az egy, és univerzális „básss!” kifejezést használta. Ennyit és nem többet. Ez volt az első szó, amit az anyai emlékün magába szívott, és nyilván ez, és nem a „Rosebud!” lesz a híres utolsó szavak egyike, ami az ajkát majd az igazság pillanatan elhagyja. Öcsi őrmester, mielőtt a néphadseregnek adta volna magát, darukezelőként futott be említésre méltó karriert. Ha ivott, márpedig ivott a nyomorúlt, hiába próbálta fegyelmezni magát, csak hatalmukba kerítették a múlt repedéseiből fel-feltörő érzelmek. „Básss!” sziszegte saját magának a kázinó magányában, és erősen megkapaszkodott a söröskorsó fülébe, „...amikor én még hat tonnát emeltem! Básss!” Vagy ha harcászati gyakorlat során sikerült az idegösszeroppanás határára, és halál kapujába minket, archista kozmopolitákat hajszolnia, jólesően megjegyezte, „Básss! Megríkattam a harcosokat! Básss!” Öcsi őrmester a balladai „básss!” nélkül csak a pekingi előember szintjén tengődött volna valahol, így pedig Homérosz-i magaslatokig nőtte ki magát. Az érdemeire való tekintettel később aztán kiemelték, és pirosparolis kormányőr lett belőle. Én vagyok a tanú rá, hogy nem rajta múltott hogy a rezsím összeomlott.

A közönséges nyelvezet, különösen ha statégialig elhelyezett, lehet ugyanakkor robbanó elegy. UCLA-beli kollégám, a már említett Howard Suber professzor volt egyike a legfinomabb úriembereknek, akivel valah is az élet összehozott. Elvileg produceri mesterséget tanított, de leginkább is csak filozófiát. Arról nálánál többet talán csak Heidegger tudott, nálánál tapintatosabban pedig csak a diplomata szakon fogalmaztak. Suber emellett hatalmas orátor is volt, aki papír nélkül, és órákon keresztül idézett szószerint, és olyan szórakoztatónan hogy – esküszöm igaz amit mondom – az egyetemnek jegyeket kellett kibocsájtania, hogy az óráit auditálni kívánó hallgatók tömegét kontroll alatt tudja tartani. Magam is bent ültem az előadásán amin Jaco van Dormael akkor éppen friss, ugyancsak szokatlan hangvételű, és nemlineáris szerkezetű tragikomédiája, a *Toto, a hős (Toto le héros)* mélylélektani elemzését folytatta. Egyik ragyogó érvelés követte a másikat, de volt a hallgatóság soraiban egy, a negyvenes évei közepén járó hölgy, aki minduntalan közbevetett valamit. Rádásul nem is mondott zagyvaságot, szemmel láthatóan voltak az álompszichológia és álomfejtés terén több mint filogenetikai ismeretei. A hölgy első közbevetését Suber udvariasan megválaszolta. A másodikat is. A harmadikat is. Aztán amikor a hölgy immár vagy hatodszor akasztotta meg a legbravúrosabb okfejtésében, Suber megmerevedett. A hölgyhöz fordult, és egy finom értelmiségitől elvárható higgadsággal megszólalt. „FUCK YOU!” deklaráta, amivel is többévtizedes, és sikerekben gazdag akadémiai karrierje feltehetően lehangosabb tapsviharárt aratta le. Még ugyanabban az évben a hallgatói felterjesztés, és szavazatok alapján elnyerte az *Exellece in Teaching* lefegyverzően

megtisztelő titulását. Mi volt fordulat sikerének a titka? Nem csupán a trivialitás és a kajánság, hanem a kontextus, és a meglepő időzítés. A hölgy nyilvánvalóan mindenkinél olvasottab és informáltabb volt, ami már önmagában irritáló, de ahelyett, hogy ezt tapintatosan exponálta volna, lépésről lépésre tönkretette a közönség kedvenc *show*-ját. Mire hatodszorra közbeszólt a hallgatóság jobbik részénk már ugyancsak viszkedett a tenyere egy cifra nagy pofonra. Az adott feszült pillanatban azonban a „FUCK YOU!”-nál váratlanabb és meglepőbb kijelentés sem Howard Suber szájából, sem a témától, sem magától az egész előadás tónusától nem volt várható, és ami – direkt ellentétben az értekezés emelkedett szintjével – a maga brutális egyszerűségével elementáris hatást váltott ki az amúgy is ugrásra kész közönségből.



VIII. Módszertan

Az írói szándék megtalálása.

Irigylem azokat, akik mielőtt egyetlen sort is leírnának már pontosan tudják mit akarnak, megvan a főhősük, az ellenhősük, a mellékszereplők rendszere és így tovább. Én, személy szerint először mindig a tónust érzem meg, és a hangulatot amelyik magát az egész darabot talán a legjellemzőbben dominálja. Az Észak-Carolina atlanti partjai előtt húzódó szigetsor egyik darabján, Emerald Isle-on, egy hatalmas fenyők között meghúzódó településén van egy rejtekhely, ahova a fiammal együtt minden évben visszavonulunk egy pár hétre dolgozni. A teraszon ülve egy vastag szivart rágok, és egyszer csak a csöpögő őszi ködből felsejlik egy figura rojtos dzsekiben, mögötte egy kutya, amelyik időről időre kirázza a szőréből a vizet. Körülöttük barna és sárga levelek borítják a sáros földet, minden halott, és mozdulatlan. Aztán összerezzenek, hoppá, egy történet fogant meg bennem.

A következő lépés annak a fokozatos kiderítése, hogy

- 1) ki ez a fickó a rojtos dzsekiben, mit akar, ki az aki ellenzi, és mi lesz a történet egészét meghatározó tónus és hangulat;
- 2) mi az az esemény, összeütközés vagy találkozás ami egyszer csak kibillentí az eddigi életformájából;
- 3) mi az a fordulat, hír, esemény ami a komplikációk során egyszer csak egy olyan irányba kényszeríti ahonnan nincs többet visszatérés, és hogy
- 4) mi lesz a történet vége.

1979/80 telén egyik késő éjszaka Jancsó Nyika, Novák Emil, meg én egymásba kapaszkodva tántorogtunk lefelé egy Lenin körúti bérház lépcsőházában. Egy "útolsó vacsora"-ról voltunk távozóban, egy közös barátunkat búcsúztattuk, aki másnap hajnalban készült disszidálni. Délután kint voltunk a Lánchídon, és egy jelképes szertartás során a múltjának minden darabját bedobáltuk a Dunába, a rosszkedvű versek százait amiket vonalas füzetlapokra írt, a rajzait, meg a gitárt amin szarabbnál szarabb dalokat komponált, hogy semmi se tartsa vissza.

Ahogy leértünk a sárga klinkertéglával borított udvarra az Emil megállt, a bordáim közé boxolt és rámutatott a bérház belső udvarára nyíló duplaszárnyas ajtóra, "Ezt írd meg b...d alássan!" Az ajtó felett még láthatók voltak egy festett cégér nyomai. 1961-68-ban ez volt a Modern Táncok Iskolája, vasárnaponkénti osztánccal, forgó tükörgömbbel, közreműködtek a Febris Fivérek. Ide, pontosabban ide is jártunk, akkor még egymás ismerete nélkül, már amikor sikerült belőgni. Egy darabig életkorilag nem kvalifikáltuk magunkat a legális bejutásra, aztán amikor elvileg már választhatók lettünk volna, soha nem jött össze annyi pénz, hogy be tudtuk volna fizetni a tandíjat. De minek is, elvégre nem a calypso, a mambó vagy a hully-gully miatt, hanem kizárólag csajok miatt jártunk oda.

Ahogy hazaértem elkezdtem írni. Persze az inkább firkálás volt mint írás. Egymás után másztak elő a tudatom legmélyéről a figurák, volt amelyiket csak egyszer láttam az életben, de a kétsoros, kétszicces öltönyére a mai napig emlékszem. Meg a Szilágyi Gimnázium, az állatorvosi ló, amin a Kádár éra minden nyavalyája a legfejlettebb formájában volt jelen. A nagymenők, az Etienne, a Gál Slici, akitől amikor a művészettörténet záróvizsgán azt kérdezték, hogy sorolna már fel emlékezetből néhány érett barokk olasz építőművészt, elmondta az Intenazionale kezdő felállítását, hogy a tanárok egyike sem mert visszakérdezni. Mindössze egyetlen további kérdésük maradt hogy ismer-e esetleg a Slici még további érett barokk olasz építőművészt, mire az elmondta nekik az AS Roma összeállítását tartalékostól és szertárostól. Aztán a válogatott-jelölt kajakos Miklós Jenő, aki egy hétdecis rajnai palackkal fenyegette meg a fizika és matematika tanárait arra az esetre, ha ismét megkísérelnek engem megbuktatni, meg a Kenya, aki negyedikben felakasztotta magát, meg a Carluccio, aki

harmadikban rületten feltette számra a télikapátját abban a reményben, hogy ha a szám kipörög, akkor nyer harminchat másik télikapátot. Mit tesz isten, a szám nem jött be, és Carlucciónak a következő két telet egy iskolaköpenyben kihúzta ki.

Aztán a “firkálás” során eljött az első lélegzetvétel ideje is, amikor el kellett döntsem hogy mit is akarok ezekkel a sorsokkal. Példaleckét akarok-e mondani, egy amolyan *cautionary tale*-t? Hogy a közönség felnézzen az általam lassan főhősnek kiszemelt figurára? Vagy hogy sajnálja őt? Vagy hogy azonosuljon velem? Mit akarok ezekkel az elemekkel? A parkett-táncokkal, az olcsó parfümökkel, a házilag szokított hajcsodákkal, és egyáltalán, evvel az egész tesztoszterongóztól párás fiú univerzummal? Egy kor szimpla lenyomata-e, vagy többsikű történelem? Egyén kontra társadalom, ahol az egyén, amelyik dönteni kényszerül törvényszerűen elbukik, de a bukásában van valami felemelő? Esendő, és azonosulásra alkalmas történetet akarok mondani, hogy aki bejön a történetre azt mondja “jé, nem vagyok egyedül!”, vagy hogy ez a történelem alatti privát történelmünk, és ami formált olyanná mindannyiunkat amilyenek végül is lettünk?

Ahogy az írás az elvi állásfoglalások szintjéről egyre konkrétabb irányba terelődött mind a figurákról mind pedig a lehetséges cselekményről kiderült számomra a következő:

- 1) ez az elsős gimnazista, Grúber Ernő története lesz, aki szupercélja az az hogy elfogadják.
- 2) Ernő családja ég és föld között lebeg mint Mohamed koporsója; az a világ, a középosztály, amiben a szülők az ostrom előtt éltek, mire az Ernő felnőtt megszűnt létezni, az új világot Ernő szülei nem tudják elfogadni, így marad a permanens kinlódás.
- 3) Ernőhöz mindebből nem sok jut el; ő csak egyet tud hogy a Fekete Virág a legszebb lény a világon, és hogy az ő, mármint Grúber Ernő szülei kúrnak, ami így kimondva még brutálisabb mint a tény maga, de biztos hogy így van, mert Anya állandóan terhes, és mert Apa inges fiókjából minduntalan bontatlan óvszerek hullanak ki.
- 4) A második felvonás töréspontján, Ernőt a sors és a tánctanárok váratlanul összepárosítják Virággal. Akármilyen sután is, de Ernő el tudja mondani az álmok asszonyának, hogy szerelmes bele, a Virág meg, hogy mindenki szeme láttára kidobhatná ugyan az Ernőt, de mint mondja, most nem akarja. Vagyis hogy van remény!
- 5) Úgy is mint a tetőpont, a táncórát követően az érett fiútársaság a Halászbástya alatt rutin partiba indul, amibe – most először – Ernőt is beleveszik. Amikor Ernőn lenne a sor, kiderül ahogy a csoportos szex alanya és tárgya nem más mint Virág, aki korántsem annyira áldozata, mint inkább egyetértő partnere az eseményeknek. Ernő számára mindennek vége. Az álmai úgy omlanak össze mint Csehszlovákia. Egymaga rátámad a Petőfi és a Szilágy gimnáziumok szexuálisan aktív fiútársadalmára.
- 6) Hajnal mire hazagyalogol. Mint mindig, Anya ébren várja meg amíg hazaér. Az álmából felvert Apa nem is azt észrevételezi, hogy Ernőt a felismerhetetlenségig összeverték, hanem hogy az egyetlen öltönye szét van tépve. Mérgében lekeverné a szokásos pofont Ernőnek, de az – életében először – elkapja, és a levegőben lefogja Apa kezét. Nincs több pofon, Ernő nem gyerek többet. Mint ahogy még mielőtt egyetlen sort leírtam volna tudtam, hogy a film vége Apa zárómondata, a meglepetés és rádöbbenés sajátos keveréke lesz, és a tétova „Mi az isten...”

E metafórikus pont, az író szándék rögzítése pillanatától kezdve már tudtam mit akarok, és a munka a papírrondítás felől a szisztematikus írás felé kezdett haladni. Ez lett később a *Cha-cha-cha* forgatókönyve, majd később, a Finnországban Mika Waltari kisregényéből leforgatni tervezett *Az aranyhajú* helyett, az első hivatalos nagyjátékfilmem. A baj csak az volt, hogy az akkori alkotói munkámban több volt az ösztönös megézés mint a tudatos szelekció és analízis.

Az *Égilovasok* című beindított, majd leállított filmtervem a kádári éra kiuttalanságának elemzését tűzte ki maga elé mint írói szándékot. Sören Kierkegaardot parafrázálva a mottója az volt, ha disszidálsz

megbánod, de ha nem disszidálsz azt is megbánod. Akár maradsz, akár disszidálsz, úgyis megbánod. Mielőtt írni kezdtem volna a következő volt tiszta számomra:

- 1) ez egy ötösfogat, három fiú és két lány története lesz; késő teenagerek, egy házban nőnek fel, és egymás fogadott testvérei. Jöjjenek akármennyire is egymást kizáró környezetből ami összetartja őket az az, hogy rettenetesen érzik magukat Budapesten; hamis, vagy méginkább téves képük van a világról, be vannak zárva ebbe az országba amit nem szeretenek, és az életet illetően annyi rutinjuk van amennyi a csehszlovák határig elég. A másik világról, amit megcéloznak, semmit nem tudnak; az oda való esteleges beilleszkedésük esélye egy a nullával. A film tónusa, a helyszínek, a karakterek attitűdje, a vizuális és hangis világ dekadens, és hogy a kísérőzene, és tonális főtéma, Stan Jones, Edwin H. Morris és Johnny Cash Égilovasok-jak (*Ghost Riders in the Sky*) megannyi átírata fogja uralni a filmet;
- 2) az ötösfogatból ketten nem tudnak, egyszerűen nem képesek elmenni, a másik három külön utakon ugyan, és leginkább is élettapasztalat és de terv nélkül, de belevág a világba. Egyik a másik után nyomtalanul elveszik, és páriaként és humuszként végzi valahol a világban, Belgiumban, Adenben, vagy nyugat-Afrikában valahol. Közülük az egyik, talán a legesélytelenebb -- micsoda véletlen, megint csak egy Grúber Ernő nevű hős – túlél, és visszakeveredik Budapestre;
- 3) a két Budapesten maradt karakter közül kiúttalanságában az egykori alfa hím öngyilkos lesz. A túlélő özvegye, egyben az egykori ötösfogat leglenézettebb tagja és Ernő ismét összetalálkoznak, és együtt nevelik fel az alfa hím gyereket. A záró jelenetben Ernő és a gyerek május elsején a Nagyréti majálison sárkányt eregetnek. A szél kitépi a gyerek kezéből a sárkány madzagját. A gyerek sírni kezd, de Ernő leinti, mondván: „hagydd, lagalább az szabad...”. Ernő és a gyerek a kezükkel a szemük felett sildet formálva követik ahogy a sárkány egyre magasabbra és magasabbra szállva lassan eltűnik a szem elől.

A könyv még ma is, tizenhét évvel az idézett kor letűnte után is élénk és vibráló; ha valamiben adós marad, az az öt párhuzamos szálon futó és időnként összeálló és újra szétváló komplikációk kifinomult menedzselése.

A *Égilovasok* melléktermékeként a valamivel később írt *Juli útrakel* című filmtervemben az írói szándék továbbfinomította a fenti tételt; igenis van kiút, és lehet személyes alkut kötni a történelemmel. A könyv egy gimnazista lány történetét dolgozta fel, aki a fiújával nyári kempingezésre indul Olaszországba. Kint a tengerparton a fiú ráveszi a tini lányt, hogy disszidáljanak. Svédország tutti hely, ott mindenkit befogadnak. Juli és Ati átcsúsznak az olasz-svájci, majd a svájci-nyugatnémet határon. Tehervonaton felcsöveznek Schleswig-Holstein-be és éjjel átúsznak Dániába. Ott már kapnak segítséget, legalábbis ruhát, és faklumpában és farmerban Fredrskhaven-ben felslisszannak a Göteborgba tartó kompra. Ugyanúgy, ahogy a dániai oldalon, itt is a tömegbe vegyülve érnek partot. Szerencsájuk van; mindketten szókék, és a svéd személyzet nem szúrja ki őket. Amikor feladják magukat a hatóságoknál az ügyükkel fogalalkozó bevándorló tiszt kiadja számukra a menekült státuszt; maradhatnak. Míg Juli élni akarja a korán, és váratlanul jött felnőtt életet, Ati rájön, hogy a civil élet számára a korai halált jelentené. Őt a kaland élteti. A kapcsolatuk megromlik, és kiúttalanságában Ati teátrális öngyilkosságot követ el. Juli egyedül marad. Minthogy nem beszél svédül, csak könnyű ipari munkát talál. Lehetetlenebbnél lehetetlenebb és megalázó helyzetek sorozatán megy keresztül, és különösen az otthonról, Budapestről jövő folyamatos nyomás alatt újra és újra a Magyarországra való való visszatelepülést fontolgatja mígnem terhes lesz egy perui utcai zenésztől. Egy korábbi budapesti zugabortusz következtében megnyomorodott szervezete nem viselne el még egy hasonló beavatkozást, maga a terhesség is egy csoda. A hosszú dilemma után vállalt terhesség fordulópont Juli életében. Élni kell, és élni akar, most már a gyerekért. És hogy az állandó dilemmáját egyszer is mindenkorra leszerelje, telefonon vesz egy telket Sashalmon, felfogad egy kőművest, és építtet egy házat rajta. Végre valami jobb álláshoz is jut, és most már minden pénz a Sashalmi házba megy. Idővel Juli egy

ugyancsak inka vonásokat hordozó kislányt szül. Szerencséjére a kőműves tisztességes ember, és míg szoptat naponta beszámoltatja arról, hogy hogyan alakul a ház amiben sem Juli, sem a lánya nem fog soha az életben lakni. A ház arra van hogy Juli lelki békéje lakjon benne.

A filmnek mind a témája, mind az üzenete, mind pedig az én akkori politikai helyzetem következtében, még a jelentős külföldi érdeklődés és koprodukciós szándék dacára sem volt semmi lehetősége a megvalósulásra. A már korábban máshol é többször említett *Itt valahol, Isten tenyerén* című csoportregényem is ugyanezt az író szándékot tükrözte, vagyis hogy a legösszetettebb történelmi helyzetben is van remény arra, hogy az egyén különalkut kössön a sorssal. A vállaltan apolitikus filmem, az 1991-ben leforgatott de aztán lábon ismét betiltott *Fasírtkirály* írói szándéka is arról szólt, hogy a legelesettebbnek is van reménye a kiútra és boldogságra.

A vázlat természetrajza

Az író addig ne kezdje el magát a forgatókönyvet írni, amíg nem tisztázta a történetet fokozatosan finomodó vázlatok, szinopszisok vagy *outline*-ok formájában, mert egyébként az csak firkálás marad. Sokan írók, különösen szépírók, szépíró-guruk hajlamosak elvetni a vázlatot, mint olyat, mondván, hogy az író soha nem tudhatja, hogy írás közben a történet milyen fordulatot fog venni, és milyen önálló életet fog élni. Ennek megfelelően az író a tekintetét ne a horizontra szegezze, hanem csak a következő nagy jelenetig lásson¹⁵⁸. Mindenki más véleményét tisztelve én személy szerint az ellenkező állásponton vagyok, és a szisztematikus forgatókönyvírói munka hívének vallom magam.

Az első lépés a kutatás, az anyagkeresés, és a személyiségelemzések és karakter-tanulmányok (lásd bővebben a *Jellemeik, hősök, figurák és alakok* fejezetben) elkészítése, valamint annak az egyre pontosabb meghatározása, hogy mi a megírandó filmforgatókönyv témája, miről szól, mi a cselekménye és mi a történet üzenete. Ezután vállalkozhat az író arra, hogy immár a premissza, a cselekményt kiváltó első nagy konfliktus, a mindent eldöntő töréspont, és a vég ismeretében lefektessen először egy két, majd egy következő lépésben egy négy-ötoldalas vázlatot. Miért négy vagy öt és miért nem kapásból húsz? Mert az író egyelőre nem tud és nem is kell hogy többet tudjon a történetről. Az *outline*, a vázlat, vagy a szinopszis, és annak három fokozata, a kétoldalas, az ötoldalas és húszoldalas, lépcsős változata helyettesíthetetlen és kihagyhatatlan eszköz és módszer. A fentiek összehozása gigászi munka, és a kinyomtatott öt oldal pusztán látványa is katartikus hatással van az íróra.

A vázlatok fokozatos kifejlesztésével való haladás nem teljesen újkeletű ötlet. Arisztotelész a *Poétiká-*ban erről azt írja, „A költőnek először nagyjából kell felvázolnia a hagyományozott és önállóan kitalált történeteket, aztán epizódokkal ellátnia és teljes terjedelmében megírnia...”¹⁵⁹ Ami működött Arisztotelésznél talán még nekünk is jó lehet valamire.

Az egyes epizódok és jelek részletei csak fokozatosan alakulnak és alakuljanak ki, ebben a stádiumban a részlet finomsága csak a nagyobb összefüggések fejlesztésének csak az útjában áll. Az öt oldal terjedelmű vázlatban az első felvonás egy ¼ oldal terjedelemben szerepeljen, és a vége az első nagy konfliktus legyen, amiből kiderül, hogy a film miről fog szólni. A vázlatban a második felvonás 3 oldalt tesz ki. Ez a komplikációk helye, támadás és ellentámadás színtere, és mindig szem előtt tartva, hogy mi hajtja a főhőst, mi a szupercélja; nagyjából félúton, úgy 1½ oldal után, a 3. oldal felénél megy át a központi figura a törésponton, amitől kezdve a dolgok nem tudnak többé

¹⁵⁸ Ansen Dibell: *Plot*, 72. oldal

¹⁵⁹ Arisztotelész: *Poétika*, XVII. fejezet

úgy menni ahogy addig. A feszültség állandóan fokozódik, mígnem a 4-ik oldal közepetáján a tetőpontra, a *climax*-hoz nem jut. 3- 3½ oldal nem nagy terjedelem, de a cselekményben meglévő logikai bukfencek vagy egyenetlenségek sokkal könnyebben kiszűrhetők és kezelhetők, mint a majd az ennek az alapján később továbbfejlesztett, és közel 70 oldalnyi, kész forgatókönyvi felvonásban. A harmadik felvonás felvázolására 1¼ oldalnyi terjedelem marad. Itt az író dolga az, hogy összekösse a climax, és az előre tisztázott vég közötti pontokat, hogy leföldelje a meglévő feszültségeket, és hogy elvarrja az összes fontos szálát. Ebben a lejegyzési formában az író ne használjon még dialógust sem leíró, pláne meg nem hagymányos tördelés formájában. Ha az írás eme korai szakaszában mégiscsak felbukkannának benne a figurát markánsan jellemző ún. *signature* szófordulatok, mondatok vagy dialógusfoszlányok, azoknak egyelőre az író jegyzetfüzetében van a helye. A leírás maga legyen szabatos, tömör és lényegretörő, a fenti vázlat ugyanis nem csupán az író személyes jegyzete, hanem kritikus kiindulási anyag, hogy azt már ne is mondjam, hogy szerzői jogi viták eldöntésére szolgáló jogi dokumentum. Az egyik legismertebb esetben a kolumnista, Art Buchwald, és a producer Alain Berheim beperelte a Paramount filmstúdiót, hogy a Buchwald háromoldalas vázlatából készült *Amerikába jöttem (Coming to America)* című filmért az író nem kapott sem főcímkreditet, sem pedig kompenzációt. Az alperes, a stúdió, azt bizonygatta, hogy egyrészt a 380 millió dolláros árbevétel dacára a film nem hozott egy penny profitot sem a stúdiónak, vagyis még ha jár is, nem jut, valamint, hogy a három oldalas duplasorkőzzel írt skicc annyira vázlatos, hogy az semmiképpen nem tekinthető a film alapjának. A bíróság a kiváló, és az *A dialógus* fejezetben már idézett idézett kiváló UCLA-beli kollégámat, Howard Suber professzort kérte fel szakértőnek az ügyben. Suber pontról pontra, és mondatról mondatra haladva bebizonyította, hogy a figurák természete és motivációja, valamint későbbi filmben szereplő összes fordulat és töréspont, ami a filmet azzá tette ami végül is lett, az hiánytalanul benne van a háromoldalas vázlatban. Magyarán, a Paramount ellopta Art Buchwald ötletét amikor nem volt hajlandó fizetni érte. A bíróság közel százezer dollár honorárium kifizetésére kötelezte a stúdiót, valamint arra, hogy a forgatókönyvet addig jegyző Eddie Murphy, David Sheffield és Barry W. Blaistein mellett Buchwald is kapjon eredeti történet, *original story* főcím kreditet a filmben. Később a stúdió túlteljesítette a bírósági ítéletet, és teljes író-kreditet adott Art Buchwaldnak. És mindezt a háromoldalas vázlat alapján.

A következő és kihagyhatatlan lépés a fenti öt oldal felnagyítása, és újabb részletekkel való fokozatos kiegészítése, aminek eredményeképpen jut el az író az u.n. lépcsős szinopszishoz, vagy közkeletű idegen kifejezéssel, a *step outline*-hoz. Ez utóbbi terjedelme, a kidolgozottság függvényében, dupla sorkőzzel és 12 pontos Currier betűtípusal szedve, 20-tól 45 oldalig változhat. Van aki megszámozza a jeleneteket, van aki nem, erre nézve nincs egységes szakmai konvenció még a tengerentúlon sem, ahol pedig előszeretettel sztendernizálnak mindent. A lépcsős vázlat a felkészülés végterméke, és magának a játékfilm-forgatókönyvnek a közvetlen alapja. Ez már tartalmazza az összes, még a legrövidebb, átkötő jeleneteket is, és jelenetenként egy-egy bekezdésnyi terjedelemben a fizikai akció leírását, valamint a dialógust, igaz nem dialógus, hanem folyamatos leírás formájában (úgy is mint: ...mire a férfi azt mondja, erre a nő úgy válaszol, stb). Vázlat vagy sem, a *step outline*, vagy lépcsős szinopszis is fokozatos munka és többszöri átírás eredménye. A kutatómunka és a lépcsős vázlat kifejlesztése az adott forgatókönyv megírásának döntően nagyobbik fele. Míg a fenti anyagból az első teljes forgatókönyvi változat fizikai megírása folyamatos munka mellett általában három hetet igényel, az előbbi kifejlesztése legjobb esetben is hónapokat. A lépcsős vázlat, még a vígjátéké sem mulatságos, élvezetes vagy lenyűgöző olvasmány. Még az alkalmazott irodalom kategórián belül is munkaanyag, ha úgy tetszik térkép és utiterv, és a funkciója, hogy a megírandó filmforgatókönyv struktúrájába, cselekményébe, hangulatába és várható potenciáljába az írónak vagy a szakmához értőknek autentikus betekintést engedjen.

Sok író, akinek megvan a maga kialakult szakmai kapcsolatrendszere, nem megy tovább, és nem fejleszti a fenti vázlatot spekulációs vagy *spec* filmforgatókönyvvé. Spekulációs filmforgatókönyv alatt az a munka értődik, amelyik nem megrendelésre készül, hanem azon a spekuláción alapszik, hogy az a piacon majd eladható lesz. Minthogy egy ötlet lépcsős vázlattá való kifejtése jelentős időt vesz igénybe, a bejártatott író gyakran ezt a lépcsős szinopszist jegyezteti be az Írók Céhjénél (*Writers Guild of America*), és evvel kereskedik. Akik ismerik a képességeit, azok a lépcsős vázlatba való betekintés után néhány pillanat alatt el tudják dönteni, hogy érdekli-e őket az anyag vagy sem. Sorozatos nemleges válasz esetén rendkívüli mennyiségű, és hiábavaló munkától kíméli meg magát így az író.

Az anyaggyűjtés, a személyiségelemzések és karakter-tanulmányok elvégzése izgalmas, de rendkívül lassú folyamat. A jelenet vagy hangulatfoszlányok fecniken és jegyzetlapokon való gyűjtögetése aprólékos, és szaporátlan munka, amiben a csapongó fantáziálás és ábrándozás szerepét fokozatosan a tudatosság, a logika és a szakmai fegyelem veszik át. Mindenki másként dolgozik. Van aki kutatókarton nagyságú, 3x5 hüvelykes (7,5x13 centis), vagy 5x8-as (12,7x20,5 centis) kartonlapokra írja, gépeli, vagy nyomtatja ki az egyes jeleneteket, és ezeket vagy felfűzi, vagy tüvel egy parafatáblára tűzi fel, ami által is, ha a tábla mérete ezt lehetővé teszi, a film összes jelenete, és a teljes struktúra egyszerre átláthatóvá válik. Én személy szerint a piacon fellelhető legnagyobb méretű filctáblán dolgozom. A dolgozószobám falára erősített 6x1,5 méteres táblára filctollal viszem fel felvonásonkénti bontásban az egyes jeleneteket. Aztán a vázlatfejlesztés során eljön egy pont amikor elkezdem az egyes részleteket összevonni, máshova átvinni vagy letörölni, nyilakat rajzolni, hogy ki kivel van szövetségben vagy haragban, ha több cselekménnyel operál a történet akkor, hogy ki kivel van egy szinten, kik azok akik elkerülik egymást és nem találkoznak, és így tovább, ami által is az egyes részletek mellett a film mint teljes egész folyamatosan átlátható.

Nem vagyok egyedül a módszerrel, sokan alkalmaznak táblát, van aki fémalapot, mások, mint én is, a könnyebb akrilát alaput. Ma már van egy sor szoftver a piacon, amelyik kutatókártyára kinyomtatja egy-egy adott jelenet zanzásított változatát. Ezt vagy celluluxal ragasztják egymás után, kronológikus sorrendben a táblára, vagy pedig egy mágenescsíkot ragasztva a kártya hátára csak odatapasztják a fémalapu táblára. Mi a módszer lényege? Az, hogy amellet hogy lehetőséget ad az írónak arra hogy egyetlen pillantással átlássa magát az egész történetet, ha valahol diszkrepancia jelentkezik a struktúra rendjében, és a jelenetek logikája átcsoportosítást igényel, a jelenetek új helyre való helyezése vagy kihúzása mindössze egyetlen mozdulat eredménye.

A lépcsős vázlat birtokában most már végre kezdetét veheti magának a forgatókönyvnek az írása. Kártyát kártya után a tábláról levéve az író elkezdheti az adott jeleneteket immár akcióvá és dialógussá továbbfejleszteni. Ennek során az író nem csak a kártyákon rögzített rövid leírásra támaszkodik, hanem körülbástyázza magát jegyzetlapokkal, a személyiségtanulmányok eredményeivel, dialógustöredékekkel és a megannyi szisztematikusan gyűjtött és gondosan elrendezett feljegyzéssel.

Az egyes jelenetek hosszát értelmetlen paradigmába szorítani, hiszen minden történet, film és stílus mást és mást igényel. Scorsese Jake LaMotta és Joseph Carter írta *Dühöngő biká*-ja, vagy Arthur Miller a saját 1953-as színművéből 1996-ban forgatókönyvvé adaptált *Salemi boszorkányok*-ja tele van nemritkán 8-9, vagy még 10 percnél is hosszabb jelenetekkel. Mindez azonban nem jellemző. Egy-egy átlagos filmbéli jelenet három oldalt ill. három percet tesz ki, – a két jelenség egybeszésének okáról majd később még részletesebben szólok. Az egyes három- vagy több perces jelenetek között vannak rövidebb átköltő jelenetek is, ezek funkciója eltérő. Lehet informatív, például egy-egy felirat, poszter, utcanévtábla, egy épület külseje, ahol a következő jelenet fog játszódni, utcarészlet, ahol a hős halad vagy ahova tart. Bírhat a rövidebb jelenet hangulati értékkel, például egy tájkép, naplemente, az

éjszakai hold képe, de lehet szerkezeti szerepe is. Egy-egy hosszabb jelenet vagy egység után fellélegzést enged a nézőnek, amint egy repülőgép elrugja magát a kifutópálya betonjáról vagy, fordítva, ott landol, vagy egy személykocsi keresztülrobog a festői tájon, mint Carole Eastman és Bob Rafelson 1975-ben írt *Öt könnyű darab*-jában (*Five Easy Pieces*), amint a Jack Nicholson és Karen Black alakította vadházaspár, Robert Eroica Dupea és Rayette Dipeso, valamint az általuk felszedett stoppos párocsonka a Csendes Óceán partja mentén, a US 1-es autópályán északnak tartanak.

Van aki tud vákumban dolgozni – én az 1985-ös betiltásomat követően hat évig teljes izoláltságban írtam évi két-három egészestés forgatókönyvet, és azok egymást követő finomításait –, de van aki igényli a külső visszajelzést. Óvatosságot ajánlok, különösen a kezdő íróknak, a szakmára, vagy a világra való túlságos kitárulkozástól. Nem különösebben szerencsés az annyaggal, különösen amikor még csak ötoldalas vagy lépcsős vázlat, és mint olyan, jogilag valószínűleg még védtelen állapotban van, a szakmában körbevásárolni, azt másoknak betekintésre vagy tanácsadásra megmutatni. Különösen óvintem az írókat, hogy az anyagnak ebben az állapotában majdnem százalékkért cserébe társírók ajánlkozását elfogadják. Végezze be az író a dolgát, szenvedjen heteket, hónapokat, írja meg a könyvet, biztosítsa a munkája feletti teljes jogvédelmet, és minden tárgyalás, üzletelés és alku csak ezután következzen.

Ha az író elkészül a forgatókönyv első durva változatával, vagy közkeletű angolszász terminológiából kölcsönzött kifejezéssel, *draft*-tal, avval még nem sok történt. Az első durva változat, a *rough draft*, márcsak a természeténél fogva is messze van a beadásra kész állapottól. Eme legelső változat írásakor az íróknak eszébe ne jusson fékeznie magát; minden ami csak benne van jöjjön ki, az írógép vagy a computer mindent kibír. A fenti változat egyébként is olyannyira durva hogy csupán „belső használatra” ajánlatos. De még a letisztított, második vagy harmadik *draft* olvasása is olyannyira depimálólághat hathat az íróra, hogy azt sokan, még gyakorlott írók is, az elolvasás után egyszerűen eldobják, és most már tisztább fejjel Ádámtól és Évától újraírják – immár a korábbinál sokkal jobb hatékonysággal és eredménnyel. Személy szerint a tanácsom minden forgatókönyvíróknak, kezdő vagy haladó, eszébe ne jusson eldobni vagy megsemmisíteni sem ezt az első változatot, sem egyáltalán egyetlen további sem, ugyanis soha nem lehet tudni, hogy az írás és újraírás során melyik korábbi lépéshez kell majd visszanyúlni.

És egyáltalán, az író soha ne dobjon ki semmit, se egykori filmterveket, naplótöredéket sem pedig jegyzeteket. Soha nem tudhatja, hogy mikor lesz váratlanul ismét igény egy korábban lesajnált darabjára. Én magam személy szerint kétszer éltem meg a 80-as évek elején elejtett az *Itt valahol, Isten tenyerén* című filmforgatókönyvem budapesti feltámadását. Igaz, mind a két feltámadás kérészerű politikai enyhülés eredménye volt, és ahogy a légkör lehűlt, a nemzetek-felettség, és univerzális humanizmus kategóriájából megint csak visszazuhant a nemzetietlen kozmopolitizmus legmélyére. Nem rajtam múlik ugyan, de még meg fogom érni a harmadik feltámadását is. A fenti jelenség egyébként nem földrajzi hosszúságok és szélességek sajátossága, mindenütt előfordul. A háromrészes Sinatra életregény televíziós mini-sorozat sikerén felbuzdulva, aki csak hadrafogható állapotban volt mini-sorozaton dolgozott. Los Angelesben éltem és dolgoztam amikor megkeresett egy, a Fedák Zsazsa életét meglepően jól ismerő helyi producer, akivel viszonylag rövid idő alatt összehoztunk egy ázsiai finanszírozással megvalósítani tervezett, és ugyancsak háromrészes filmet, amihez neves színészgárda adta előzetesen a nevét. Amikorra a lépcsős színopszis letisztult formában elkészült, levédettetett, a produkciós csomag összeállt, és túlvoltunk a projektet finanszírozó üzleti partnerekkel való első, és kritikus értekezleten, szinte napra pontosan került bemutatásra az ugyanabban a kategóriában utazó, és agresszív kampánnyal beharangozott kétrészes Liz Taylor *biopic*, életrajzi film, ami azonban óriási bukásnak bizonyult. Abban a pillanatban, mint a forró krumplit, mindenki ejtette, sőt, dobta a maga éppen ügyeletes, és fejlesztés alatt álló mini-sorozatát – mielőtt még jelentős további összegekkel kellett volna elköteleznie magát. Azóta is minden három-négy évben kapok egy-egy telefonszót vagy e-

mail-t, hogy borítékoljam az összes többi elkötelezettségemet, rövidesen indulunk a Fedák-projektrel, és gondolom ez így lesz még egy darabig.

Hogy őszinte legyek, kínos műgonddal ügyelek arra, hogy a nemzetközi gyakorlatban szélesan elfogadott és használt terminusok minenyikére találjak magyar megfelelőt, ami budapesti gyakorlat hiányában sokszor nehéz feladat elé állít. Itt van például elsőként maga a *draft*, és az azt követő második vagy ötödik *draft* fogalma. Abban az igen rövid időszakban, amikor Magyarországon filmet írhattam és/vagy készíthettem, a *draft* fogalma, mint olyan, értelmezhehetlen volt. Volt "a" könyv és kész. A megannyi szájalmas próbálkozás során az egyik filmtervet megpróbáltam egy hivatásos, és politikailag kikezdhethetlen mentorom neve alatt becsempészni az egyik akkori stúdióba. A terv benyújtását követően mind a szakma akkori politikai felső vezetése, mind pedig a stúdióbeli katonái tudták, hogy trójai falóval van dolguk, de a neves kollégára való tekintettel szokatlan tapintattal reagáltak. Formálisan nem tiltották ugyan le a könyvet, de pontosabban körül nem írt szakmai hiányosságokra való hivatkozással átírásra, és egy majdani újrabeadásra javasolták. A kollégám, aki akkor még nem fogta fel hogy politikai játszmaiba került bele, a verdiktet közlő értekezletről való távozásunkat követően egy darabig nem jutott levegőhöz. Újraírni? Írt már vagy harminc forgatókönyvet, és egész addig még mindegyikből film is lett, de ő az életében könyvet még át nem írt. A fenti incidens, vagyis az átírás pusztá gondolata lett egyben a kettőnk alkotói együttműködésének is a vége. Természetesen, minőségtől, eredetiségtől vagy mélységtől függetlenül sem ebből sem pedig semmi másból amihez közöm volt, vagy lehetett volna, akkorra film már nem lett; amire ki akarok azonban lyukadni az az, hogy még a szakmába legbejáratosabbak számára is felfoghatatlan volt az újra- vagy átírás fogalma. Evvel szöges ellentétben én személy szerint hiszem és vallom, hogy a forgatókönyvírás nem más, mint az elemzések és az újraírások fokozatosan finomodó rendszere.

A korábban már említett *table reading*, vagyis az asztalkörüli hangos felolvasáson túlmenően az író számára a másik természetes visszajelzés a kollégák véleménye. Szakmabeliek nagymértékben támaszkodnak az író társak szakmai-baráti elemzésére és tanácsaira. Arra nézve, hogy az író hány forgatókönyvíró kollégának mutassa meg az anyagát, nincs értelme konkrét számmal szolgálni. Tény az azonban, hogy minél többen adnak akármennyire értékes és megfontolandó tanácsot, azokat annál nehezebb, márcsak az ötletek száma és a tanácsadók vérmérséklete és egymásnak ellentmondó, vagy egymást kizáró értékítélete miatt is, a második, vagy a későbbi *draft*-ok akármelyikébe integrálni. Személyes tapasztalatom, hogy három egymástól független olvasat feltétlenül rávilágít a könyv struktúrális gyengéire, a cselekmény logikai bukfenceire, a karakterek hiányosságaira, és a könyv tónusában meglévő egyenetlenségekre. A minden jóindulattal teli, de ennél nagyobb számú olvasat sem hozott soha a fenti három figyelembevételével megírt változatnál hatékonyabb eredményt.

Az egyik ismert magyar író-rendező, aki mellett a főiskola elvégzése után egy darabig asszistensként dolgoztam, a saját bevallása szerint úgy dolgozott, hogy odaadta az elkészült könyvét elolvasásra a saját gyártásvezetőjének, és ami a könyvben az illetőnek tetszett azt az író-rendező kapásból kihúzta.

Harmadiknak ott van az író maga. Papa Hemingway és Lew Hunter szerint „a jó író egyik leglényegesebb segítőtársa a beépített és rengésbiztos szardetektor¹⁶⁰”, amivel is az anyagban meglévő *fecis* az olvasás és újraolvasás során természetes folyamata során kiszűrődik az adott *draft*-ból. Milyen kérdéseket kell a forgatókönyvíró feltegyen és megválszolon:

- Van-e a főhősnek veszteni valója, van-e tétje a történetnek?
- Van-e feszültség és konfliktus minden jelenetben?
- Megfelel-e a párbeszéd a „kevesebb több” elvnek?
- Arról szól-e a dialógus amit szereplők nem mondanak ki?

¹⁶⁰ Lew Hunter: *Lew Hunter's Screenwriting* 434, 319. oldal

- Az egyik dolog a másik *miatt*, vagy csak szimplán a másik *után* történik?
- Vajon a cselekmény fordulatai nem sértették-e meg a történet gerincét?
- A vígjátéki elemek magukból a figurákból fakadnak-e, vagy én, az író erőltettem bele?
- Kellőképpen rejtett-e az exozicció, és sikerült-e a maguktól értetődő elemeket kiszűrni?
- A történet láttán-hallatán feladja-e majd a közönség a maga hitetlenségét?

Miközben azonban az író a saját anyagát itéli meg emlékezzen a XVII. századi angol költő, és vitriolos esszéista, a köztudatban csak „doktor” Samuel Johnson, egy író társ munkája elolvasása után adott elemzésére, mely szerint, „az Ön kézírata jó is és eredeti. A baj csak az, hogy ami jó benne az nem eredeti, ami eredeti benne az meg nem jó.”¹⁶¹

Írókollégák és az íráshoz értő szakemberek nem, de majd a későbbi, immár producerek, gyártó cég, iroda, vagy stúdió gyakran fognak átírást sürgetni arra való hivatkozással, hogy a főhős, vagy a könyvben felvonuló karakterek jórésze vagy egésze között nincs szeretetre méltó figura, mint ahogy történt ez velem is a *Not to Touch the Earth* című itteni könyvem kapcsán. Bár ugyan nem állja ki az összehasonlítás próbáját, de nincs szeretni való figura az *Aranypolgár*-ban, a *Hidegvérrel*-ben, *A hatás alatt álló nő*-ben vagy a *Nem félünk a farkastól*-ban sem, ami csak azt bizonyítja, hogy az írónak a filmben szereplőket nem szeretnie kell, hanem ismernie. Ha az író diagnózisa pontos, mind a könyv, mind a film meg fogja találni az utat a maga közönségéhez. Ha valaki a fenti érvekkel próbál az íróból átírást kicsikarni, avval csak azt jelzi, hogy nem ért a szakmához, és a hozzá nem értését sem leplezni, sem pedig artikulálni nem tudja.

A forgatókönyvíró legalább négyszer vagy ötször keresztülmegy a fenti folyamaton amire végre összeáll egy elfogadható hosszúságú, és mind a szerkezetében, mind a stílusában, mind pedig a hangulatában beadásra érett *draft*. A számozásban ez lesz majd a hivatalos első változat, vagy *first draft*. Minthogy azonban senki nem szeret első változatot olvasni, mert tart tőle, hogy az, mint olyan, még csiszolatlan, a profi író az első ép változat címlapján a sokkal jobban hangzó második változat, *second draft* sorozatszámot tüntet fel.

Az esetek legnagyobb többségében, ahogy a *draft* sorozatszámja emelkedik, a kompaktálás eredményeképpen vele egyenes arányban csökken az oldalszám, és a filmterv hossza. A koreai háborúban, valamint az 50-es évek kelet-Berlinjében játszódó, és az itteni társírómmal közösen írt *A Higher Call of Loyalty*, vagyis a *Hűség felsőiskolája* című könyvünk első változata 224 oldalt, azaz 3 óra 44 perc vetítési időt tett (volna) ki. Lévéen szó egy egyrészes filmről, nincs az az épeszű producer, aki akár csak kézbe vette volna a többkilós monstrumot. Ha jól emlékszem öt egymást követő *draft* során vágtunk ki belőle minden gramm zsírt és felesleget, és tömörítettük és írtuk át 142 oldalra, ami minden olvashatóssága mellett is még mindig több volt, mint az elfogadható maximumnál, a 139 oldal ill. 2 óra 19 perc vetítési időnél. Mikor már semmi más eszköz nem maradt a további sűrítésre, akkor az elektronikus szinonima szótár segítségével minden hosszú szót egy annál lényegesen rövidebbel helyettesítettünk, amivel is egy pár nap megszakítás nélküli munkával elértük a mind a saját ambícióink szabta szakmai minőséget, mind pedig a szerződésben kikötött hosszat.

Hogy a fenti példához időkeretet is adjak, a kutatómunka és a lépcsős vázlat kidolgozása nagyjából öt hónapot vett igénybe, az első változat megírása három hetet, az egymást követő átírások mintegy nyolc hónapot, míg nem a lélekemelő *second draft* felkerülhetett a forgatókönyv címlapjára. Felvetődik a kérdés, hogy mi minősül teljes átírásnak. Átírás vagy újabb változat, negyedik, ötödik vagy hatodik *draft* az, ahol a cselekmény számottevően változik, és ahol a szereplők rövid-, közép vagy hosszútávú céljai lényegesen módosulnak. Ha az író csak igazít a leírásokon vagy a dialóguson, de sem a struktúra,

¹⁶¹ Lew Hunter: *Lew Hunter's Screenwriting 434*, 319. oldal

sem pedig a történet mint egész nem változik, akkor ezt a változatot tisztításnak ill. finomításnak, vagy *polish*-nak hívják, és ami, mint olyan, nem kap újabb sorozatszámot, marad, teszem azt, ötödik *draft*, de második vagy harmadik finomítás. Ha a forgatókönyv bekerül az előprodukciós folyamatba, és a szerződése erre kötelezi, az író minden újabb változtatást az adott sor jobb és bal szélén csillaggal, vagy *asterisk*-kel jelöl meg. A jobb követhetőség kedvéért az egyes változatokat ill. változásokat a stúdiók és gyártók színekkel is megjelölnék, pontosabban különböző színű papírra nyomtatnak. Érdekességként és tájékoztatás végett álljon itt az egymást követő változatok, *draft*-ok, ill. korábbi változatokhoz képest a benne eszközölt változások színek kódja:

1 st Draft	White	Első változat	fehér
2 nd Draft	Blue	Második változat	halványkék
3 rd Draft	Pink	Harmadik változat	rózsaszín
4 th Draft	Yellow	Negyedik változat	sárga
5 th Draft	Green	Ötödik változat	halványzöld
6 th Draft	Golden rod	Hatodik változat	aranysárga
7 th Draft	Buff	Hetedik változat	barnásárga
8 th Draft	Salmon	Nyolcadik változat	lazacvörös
9 th Draft	Cherry	Kilencedik változat	cseresznyepiros
10 th Draft	Tan	Tizedik változat	okker
11 th Draft	Gray	Tizenegyedik változat	halványszürke
12 th Draft	Ivory	Tizenkettedik változat	elefántcsont/sárgásfehér

A végső, és immár technikai forgatókönyv fázisban minden egyes változás napra készen más és más színekkel és laponként és oldalanként kerül ki- és be a forgatókönyvbe, és nincs a szín a szírványban, ami egy összefűzött forgatókönyvben ne kerülne használatra.

A játékfilm-forgatókönyv hossza.

Mind a játékfilm-forgatókönyv hossza iránti szerzői igény, mind pedig a befogadói tolerancia az életmóddal együtt változik. Míg a 60-as évek elején egyszerre jelentkezett igény a hosszabb és mélyebb munkákra, és egy valamirevaló film nem adta 180 perc alatt, addig mára, a felgyorsult élettempó mellett legjobb esetben is csak arra lehet a mindennapi halandót rávenni hogy 139 percet adjon az életéből.

Drámai munkák esetében a trend időről időre változik. Általánosságban elmondható azonban hogy egy forgatókönyvvel szembeni minimális hossz igény 90 oldal illetve perc, és – amint a jelen sorok írónak – 139 oldal és perc az a maximum amit filmprodukciónal fogalakozó vállalat, társaság, filmstúdió vagy tévétársaság felelősséggel felvállal. Mindkét megcélzott hosszúknak vannak művészi és gyakorlati okai. Ahhoz hogy a második felvonásbeli komplikációk kibonthatók legyenek ahhoz idő kell; ha egy film rövidebb mint 90 perc, félő, hogy a rendelkezésre álló idő nem elegendő az A, B vagy C cselekmények, a főhős belső dilemmáinak és ellentmondásainak, s jó és a rossz közötti váltakozó kimenetellel megvívott ütközetek exponálására és végigvitelére, a drámai csúcspontot jelentő végső ütközet felépítésére, és a végső, mindent feloldó katarzisz levezetésére. Ugyanakkor – az egyetlen nagyepika kivételével – a két és fél órához közelítő hossz ugyancsak próbára teszi a közönség türelmét. Egy a szokásosnál hosszabb film moziforgalmazása esetén a forgalmazók elesnek napi legalább egy előadástól, ami a számukra el nem hanyagolható bevételkiesést jelent. Televíziós forgalmazás esetén – figyelembe véve, hogy sokhelyütt a filmet a nem játékfilmekre szakosodott csatornákon időről időre reklám szakít meg – egy-egy film három-három és félórásra, és mint olyan, követhetetlenül, és elviselhetetlenül hosszúra nyúlik.

Mint ahogy azt *A zsáner* fejezetben már érintőlegesen említettem, a vígjátékkal szembeni minimális és a maximális hossz oldalszámait, illetve a pergetési idő percszámait igen közel esnek egymáshoz. Az e műfajban készült filmek hossza 85 és 95 oldal illetve perc között vannak, és a bevett filmipari sztenderd percenkénti három nevetést vár el a szerzőtől. Ha a közönség percenként kevesebb mint háromszor nevet, könnyen kiesik a komikus hangulatból. Ha többször, a darab követhetetlenül sűrűvé válik, a közönség belefárad a röhögésbe, és a poénok és gaggek egy része elenyészik. Tapasztalati és bizonyított tény hogy 90 perc és 270 szituációs vagy verbális poén az, ami a közönséget élvezhetően és folyamatosan jó hangulatban tudja tartani.

* * *

Minden történet más és más, ezért lehetetlen egyértelmű tanácsot adni arra nézve hogy az milyen időhatárokat öleljen át. Négy nap történet legyen, mint a *Nápoly négy napja*, három, mint *A Keselyű három napja*, egy fél délutáné, mint Ágnes Varda *Cleo 5-7-ig-je (Cléo de 5 à 7)*, vagy csupán egy rosszul bevett kanyar néhány másodperce, mint a Claude Sautet rendezte és társírta 1969/70-es *Az élet dolgai-ja (Les choses de la vie)*? Vagy éveken és nemzedékeken átívelő epika? Története válogatja. Azt azonban minden filmes történetmondó, lett legyen az író vagy rendező, figyelembe kell hogy vegye, hogy a filmnek, mint közlésformának, az egyik gyenge pontja az idő múlásának az érzékeltetése. A szakmában használatos 12 filmnyelv egyike az ún. átmeneti filmnyelv, amelyik az időmúlást hivatott kezelni, bírja az összes között a legvékonyabb szótárt. Szinte mulatni való, hogy a film, amelyik szinte határtalan technikai arzenált tudhat magáénak, képtelen az idő múlását dinamikusan kezelni. Változó évszakok, hulló naptárlapok, nagy sebességgel pörgő falióra, a kockázás eredményeképpen az égen rohanó felhők, változó napszakok vagy csak egy szimpla felirat, "Két év múlva...", és nagyjából ez minden. Orson Welles az *Aranypolgár* több epizódjában sikerrel kísérletezett a zanzásítással, amikor is, csak hogy jól ismert példára utaljak, Charles Foster Kane az évek alatt fokozatosan kihülő házassága történetét egy féltucat jelenettöredék egymás mellé helyezésével érzékeltette. Maguknak a jeleneteknek egyike sincs végigjátszva, hanem a férj és feleség minden helyzetben csak a helyzetet legjobban érzékeltető kulcsmondatot mondja be. A szereplőknek mind a attitűdje, mind pedig az öltözéke é hajvislete folyamatosan halad a kezdeti szinpompás és *flamboyant* stílustól az egyre konzervatívabb és zártabb felé, mígnem a kommunikáció a két fél között teljesen meg nem szűnik. Az egyes epizódokat egy vizuális trükk, egy közbevágott villámgyors schwenk, ún. *swish pan* választja el egymástól. A megoldás már a születése pillanatában filmtörténetet csinált, és filmnyelvtörténeti adalék lett, de később nem talált szélesebb követőtáborra, igaz, eredetibb kihívókra sem.

Az időkeret megválasztása érzékeny írói döntés. Én személy szerint szeretem szinte triviális földhözragadtsággal időbeli terminusokhoz kötni a történetet. Robert Merle író a Henri Verneuil rendezte a *Két nap az életben*-ben 48 órához köti a Dunkerque poklában egy a csapattestétől elszakadt francia katona és a helyi civilek közötti történetet. Ken Annakin 1965-ös *The Battle of the Bulge*, magyar változatában *A halál 48 órája* szintén két napra húzza meg a történet keretét. Az általam írt és rendezett *Cha-cha-cha* ugyancsak hasonló megoldást alkalmaz, a szombat reggeltől (az olvasó ne feledje, a 60-as években szombat is munkanap volt) vasárnap estig tartó 36 óra adja a történet időkeretét. Ugyanígy földhözragadt, ugyanakkor a néző szempontjából ugyancsak kézzelfogható, és érzékelhető minden materiális mágikus pillanat; karácsony, húsvét, vagy 1927 május 21. éjszakája, amikor a világ hírért vette, hogy 31 órás szőlőrepülés után közép-európai idő szerint este 10:00 óra után néhány perccel Charles Lidbergh a Párizs melletti Le Bourget-en landolt. Általános értelemben szerencsés a történetet mind térben, mind pedig időben jól behatárolható időkerethez és eseményhez kötni. Minden felnőtt magyar ember kitörölhetetlenül emlékszik, hogy hol volt, és mit csinált 1956 október 23-án, vagy egy friss, és globális példát hozva fel, minden további magyarázat nélkül, és páratlan érzelmi töltéssel bír az a történet amelyik 2001 szeptember 11. délelőttjén játszódik. Sokkal kevesebb történelmi kötődéssel, de ugyanígy mágikus George Lucas *American Graffiti*-ja időkerete; egy röpké éjszaka alatt

minden eldől, hogy ki az aki érettségi után otthon marad, és nem viszi többre, mint az apák generációja, és ki az aki kirepül. Igaz, akik kirepülnek sem jutnak egyenesen sem a Nirvánába, sem a Walhallába; van akiből lesz valaki, mások pedig Vietnamban végzik. Egy azonban biztos, minél zártabb és körülhatároltabb az időkeret, annál jobb. Lew Hunter szerint ha az író választhat a között hogy a történet egy teljes évet, vagy csak egy nyarat öleljen át, akkor az író, ha csak lehet, válassza az egy nyarat; ha a tét egy hét vagy két hét akkor az előbbi az elsőbség.

* * *

A magam személyes szakmai gyakorlatában, hogy pontosan tudjam, hogy a hőseimet mi hajtja és motiválja, még az első változat írása alatt, valahol a második felvonás közepén, úgy a 60. oldal táján, amikor már sokat tudok a hőseimről, de még távolról sem eleget, megállok a fizikai írással és – hangozzék akármennyire is szokatlannak – megírom a történet *prequel*-jét, vagyis a történetet, ami a közvetlenül a jelen történet előtt játszódott, és ami nem ritkán vonzóbb mint akár a “fő” forgatókönyv. Az *En la puta vida*-ról, mint filmtervről 1992 óta tudtam, sőt bizonyos mértékig bele is folytam az előkészületeibe, de aztán a rendező saját kézbe vette a fejlesztést. A könyv, María Uruzzola oknyomozó dokumentumkötete, az *El Huevo de la Serpiente*¹⁶², vagy *A kigyótojás* felhasználásával íródott, amelyik uru lányok és asszonyok Milánóba való csempészésébe, és azok ott prostituáltként való futtatását üzemeltető maffia, és a korrupciós állami szervek és tisztségviselők között összefonódó mechanizmusba enged betekintést. Hat év munkája, és később számtalan munkatárs és intézmény bekapcsolása, beleértve még magát a Sundance Intézetet is, és talán több mint tucatnyi átírást és újírást követően sem állt meg a munka a lábán; az író-rendező csak körben járt, és a saját farkát kergette. 1999-ben aztán megint megjelent, most már konkrét ajánlással és szerződéssel, hogy dolgozzunk ismét együtt a tereven.

A fentebb elmondott intelmek teljes tagadásaként mégis csak eldobtunk minden egyes korábbi változatot, elsőnek is magát a dokumentumkötetet, és pár hónap előkészület után a megfelelő tanulmányok, és vázlatok elvégzése után nekikezdünk a konkrét írásnak. Nagyjából a 60-ik perc környékén, a második felvonás első töréspontja ismeretében megálltunk. Minden tanulmány dacára az ellenhős, *El Cara*, vagy *az Arc*, a strici aki a főhősnőt (is) futtatja, karikatúraszerűen, és elviselhetetlenül kétdimenziós maradt. Ezt elkerülendő ugyancsak intenzíven elkezdtünk a figura *prequel*-jén dolgozni, ami egyre ígéretesebben alakult. Az egyik reggel, mielőtt a szokásos napi munkát megkezdtük volna, a rendező-társírónak egy bejelentése volt. Neveztesen, hogy az elmúlt napok fejlményei tükrében eláll az eredeti filmterv megvalósításának ötletétől, és a továbbiakban a jelenleg *prequel* kódnéven futó vállalkozás, és az *El Cara* történetére kíván koncentrálni. Nem kis időbe telett, amíg sikerült meggyőzni hogy a *prequel* nem cél, hanem csak eszköz, és annak a formába hoztala után teljes erővel vissza kell térjünk az egy, minőségileg immár sokkal jobb *En la puta vida*-hoz, a fő történethez, ami végül is megtörtént.

De itt állhat például a *prequel*-nek a fő témán túlmutató gyakorlati hasznára egy másik eset, és arra, hogy adott esetben azonban én magam is belesétálok a saját módszerem rejtette csapdába.

1973-ban Dubrovnikban írtam egy viharos vitorlás kaland ihlette novellát, amit később publikáltam majd forgatókönyvvé adaptáltam. Minthogy akkor nem volt még elég nemzetközi szakmai kapcsolatom ahhoz, hogy abból valahol máshol legyen produkció, úgy döntöttem, hogy ha nem is az egészet, de annak egy részét, a központi magját egy pontosabban körül nem írt közép-keleti európai helyszínré helyezem, és a figurákat is innen veszem. Szerencsémre a terv megfilmesített rövid változata szép szakmai elismerést és állásajánlatokat is hozott, melyek egy jelentős részét aztán el is fogadtam.

¹⁶² ©1992 Ediciones de la Pluma, Montevideo, Uruguay, ISBN 9974-581-0011

Jóval később, immár a tengerentúlról kezdhettem neki ismét az eredeti filmterv megvalósításához, ami ekkorra már *God's Forgotten Children (Isten elfeledett gyermekei)* címen futott. A történet Namíbiában, az egykori német Dél-nyugat Afrikában játszódott, és egy német-nama mulat nő, és két férfi, egy lengyel zsidó, és egy nama mindenes romantikus lírai vígjátéka. Hogy a központi figurát, ezt a titokzatos nőfigurát jobban megismerjem, a 63. oldalnál abbahagytam az írást, és szokás szerint megírtam a fő project *prequel*-jét. Hogy őszinte legyek, ez utóbbi munka, már csak a bonyolult cselekmény, a benne felvonuló karakterek jelentős száma és azok komplexitása miatt is olyan erővel bírt, hogy nem vitt rá a lélek, hogy – mint ami a hivatását betöltötte – lefűzve a polcra rakjam. Szerencsére a *prequel* és a fő munka markánsan különböznek egymástól; míg az első öt évtized története és cselekmény, konfliktus és karakter vezette darab, addig a *God's Forgotten Children* öt nap története, és hangulat- és tónus-darab, így meg tudnak egymástól függetlenül is élni. Minthogy a *prequel*, márcsak a természeténél fogva is, szélesebb közönség izlésével találkozik, feltehetőleg még előbb, és könnyebben talál majd finanszírozást mint a fődarab.

Egész életemben lenyűgözött a német kultúra és civilizáció. Hogy ez a neveltetésből fakadt-e, vagy természetes vónzódás eredménye, ma már nem lényeges. Meg voltam győződve, hogy tudok és érzek annyit a német rokokóból, Götéből, Schillerből, a *Sturm und Drang*-ból, az *Erlebnislyrik*-ből, és a német romaticizmus irodalmából és képzőművészetéből, ami elég kenőanyag a figurák és események mozgatásához. Ez igaz és elégséges is volt a pontosabban körül nem írt közép-keleti európai helyszínen és figurák között játszódó rövid változat domináns hangulatának megteremtéséhez. De abban a pillanatban, amikor végre a körülményeim lehetővé tették az eredeti helyszínen, Dél-nyugat Afrikában, és eredeti és teljes változatban való kifejlesztését, rá kellett jöjjenek, hogy sötétben vagyok, és a részletek tekintetében gyakran kell spekulációkra szorítkozzak. Nem ismertem a karaktereimet eléggé, és avval nyugtattam mind magam, mind a kritikusat, hogy nincs abban semmi rossz, ha a figuráimnak előttem is vannak titkai. Nem kell mindent tudni. Tévedtem. Kell. Ha senki másnak, az írónak, a rendezőnek, és a figurát életre keltő színésznek mindenképpen kell.

Alapos szakmai előkészületi munka és számtalan kapcsolatfelvétel után Londonon keresztül érkeztem Dél-Afrikába, majd onnan Namíbiába. Ahogy egyre több helyszínt látogattam végig és intejűt interjú után rögzítettem, rá kellett jöjjenek, hogy az élet sokkal összetettebb és szeszélyesebb fordulatokat kínál, mint akár a legalaposabb könyvtárazás, vagy legszabadosabb spekuláció. A dél-nyugat afrikai németiség, bár a tekintetét mindig Berlinen tartotta, de a körülmények hatása alatt maga is változott. A kilenc, egymástól genetikusan is különböző törzsi kultúrával, különösen pedig a németek által dominált Windhoek-Swakopmund-Lüderitz háromszögben őshonos nama törzzsel való, és háborúval és békével tarkított érinkezéséből valami egészen sajátos jött létre, ami nem volt többé sem tisztán német, sem nama. A dél-nyugat afrikai németiség helyzete tovább bonyolódott az I. világháború kitörésével. Az angol tengeri blokáddal a tengerentúli német gyarmatok elveszítettek minden, az anyaországgal való gazdasági és katonai kapcsolatot, és rövid időn belül idegen kézre kerültek. 1915-ben az angolok megszállták Namíbiát, és a hadrafogható férfilakosságot a Namib-Naukluft sivatag szívében fekvő, kietlen Aus mellett koncentrációs táborba zárták, ahol aztán aratott a halál. Minthogy az angolok katonai jelenlétét erősen korlátozta az a tény, hogy hatalmas erőket kellett és folyamatosan felvonultassanak az európai hadszíntéren, a hatalmat rövidesen átadták az éppen hogy csak jó tíz évvel korábban agyonvert búroknak. Így a tizes évek végére kialakul egy bizarr formáció, ahol tizenkét, az afrikaans, az angol, a német, és kilenc törzsi kultúra rendeltetődik egymás mellé és alá. Az első háború követően németnek lenni nem volt leányálom, német-nama mulattnak, pláne meg nőnek, még kevésbé. Innen, erről a kőkemény mélypontról indul a *prequel* és bontakozik ki egy rendkívüli képességekkel és külsővel megáldott-megvert nő különleges életútja a Namib-Naukluft sivatagból, a DDR-en, az egykori Kelet-Németországon, majd a Bécsen keresztül az Egyesült Államokba való disszidálásig, majd a *God's Fogotten Children*-ben, a fő munkában, a Namíbiába való visszatérésig.

Sándor György budapesti standup komikus egy másik tétele szerint nem is annyira a lét, mint inkább a hollét határozza meg a tudatot. Bár fel voltam készülve lehetséges meglepetésekre, és nyitott voltam minden új tapasztalatra, még csak elképzelni sem tudtam, hogy milyen kihívásokat tartogat az élet azoknak, akik odalenn, a Baktéritő alatt élnek. Viszonylag hamar kiderült hogy Lüderitz, az engesztelhetetlenül tűzforró Namib-Naukluf sivatagi gyémántmezők, és a jéghideg Dél-Atlanti óceán szorításában vergődő végvár lesz a történet fő színhelye. Esténként a helyi ivókban hallgattam a könnyen szóra bírható nemzetközi menekültek és kalandorok történeteit, és kötöttem alkalmi vagy tartós ismeretségeket. Máskor hajóra szálltam a gyémántbúvárokkal, és napokat töltöttem velük a nyílt óceánon, ahol 30-40 láb mélységben, gyakorlatilag teljes sötétségben, óránkénti váltásban, a szó szoros értelmében felporszívózzák az óceán fenekén heverő gyémántkincset. Brutálisan kegyetlen körülmények között, tíznapos turnusokban dolgoznak napi tizenkét órát, éjjel és nappal. Ugyanakkor van hogy egy-egy turnusban 100 unciányi, azaz 300 gramm csiszolatlan drágakövet emelnek ki az óceán fenekéről, hatalmas vagyonokat, ami ugyanavval a sebességgel megy el ahogy jött. Itt nem lehet megbukni és újrakezdeni, ez a világ vége, innen nincs tovább. De ugyanígy jártam az emberiség lecsúszottjaiból toborzott, és filippinó, lengyel, ukrán, portugál legénység üzemeltette szedett-vedett, és leginkább is technikatörténeti kurióziumnak számító halászhajókat, és a partok előtt, a területi vizek határán halászó úszó halkonzervgyárat.

Új fénybe kellett helyeznem az emberi kapcsolatok jelentőségét. Míg a “civilizált” világban az ember rafinált mechanizmusokat épít ki, hogy amennyire csak lehet kizárja az életéből a másik individumot, addig a sivatagban, ahol nincs a rádióban vagy a *cell phone*-ban fogható jel, ahol az ember ha zenét akar hallani, akkor énekelnie kell, ahol csak annyi ivóvíz és üzemanyag van, amennyit az utazó magával visz, és ahol napokat nyomhat le a sivatagon átvezető, és csak keréknyomok jelezte ösvényeken, anélkül hogy akárkivel is találkozna. Ha két egyén véletlenül mégis egymás útját keresztezi, átöleli egymás, t és nincs hír, információ vagy segítség, amit a másik embertárral meg nem osztana. A sivatagban való bojongás után napokat töltöttem a belga marhatenyésztő farmer tanyáján, amelyik lóhátról minden éjjel véget nem érő tűzharcot vív a marhacsordáját tizedelő oroszlánokkal. Megértettem, hogy a sivatag szélén, százmérföldnyire a következő farmháztól, a strucc, vagy vadállattenyésztésből élő németben nem a *Götz von Berlichingen*, a *Római elégiák*, vagy a *Wilhelm mester vándorévei*-nek szeretete vagy ismerete tartják a németiséget, hanem valami egészen más: a dac. Ez vitte 1939-ben a Swakopmund-i német tinédzsereket arra, hogy önként jelentkezzenek a világ másik végében fekvő, és az általuk soha nem ismert anyaország hadseregébe, hogy aztán az orosz hómezőkön jéggé fagyva váljanak a következő olvadáskor humusszá. De ugyanezt a kutatómunkát a *bidonville*-eket és *shantytown*-okat, vagy a Nyugat-Kalahári peremén meghúzódó tradicionális településeket járva is el kellett végezni a *God's Forgotten Children* másik szereplője, a nama törzsbeli mindenes háttérének megértéshez. És ugyanígy, hosszabb időt töltöttem a második háborút követő lengyelországi zsidóellenes kirohanások és pogromok eredményeképpen Afrika déli felébe egymást követő hullámokban kivándorolt, és nyomaiban még ma is a térségben maradt zsidóság képviselőivel. Résztvettem a vallási és családi ünnepeiken, és minden létező anyagot összegyűjtöttem, lefényképeztem, lefilmeztem vagy hanghordozóra rögzítettem, hogy azok aztán később, akár a *prequel*, akár a fő munka tárgyát képező forgatókönyv figuráinak megírásakor rendelkezésre álljanak. Nincs ami ezt a kutatómunkát és ismeretanyagot pótolni tudná. A fentiek ismeretében már pontosan tudtam hogy kikről és hogy mit írok. Ezek után persze az sem meglepő, hogy a kész *God's Forgotten Children* meglehetősen kevés rokonságot mutatott az 1973-as, Dubrovnikban felskiccelt első változat alakjaival, azok motivációval, álmaival és reményeivel. Még ha nem is folyamatosan, de több mint harminc évet dolgoztam a háttéranyagon, és a figurák kimunkálásán.

* * *

Az író arról írjon amit ismer. Ez természetesen nem azt jelenti hogy kizárólag önéletrajzi témákkal kell hogy foglalkozzon, támaszkodhat irodalmi forrásokra, az adott műfajon belül más művekre, de elsősorban is olyan figurákra és eseményekre amihez ért, amivel van kapcsolata, és ami megfelelő anyaggyűjtés mellett kibővíthető. És még egy: az író legyen tudatában annak, hogy ha az anyaggyűjtés egyetlen meglévő forrásra támaszkodik az lopás, ha többre akkor kutatómunka.

Ugyan a fantáziának is van és kell is hogy legyen helye az alkotói munkában, de az író nem támaszkodhat a spekulációra sem, mint az ihlet fő forrására. Az *Égilovasok* című könyven során, az egyik túlélő hősnő, aki egy párszor már elfuserálta a saját életét, és amibe mások is rendesen belesegítettek, hogy valami értelmet találjon elhatározza, hogy orvosasszisztens lesz, és motoros szívműtéteken segít mások életét megmenteni, vagy legalábbis jobbra tenni. Hogy tudjam, hogy miről írok engedély kértem és kaptam a fenti folyamatban való résztvételre. Heteken át dolgoztam az orvos-teamekkel, éltem a mindennapi életüket szorogásaikat, sikereiket és megrázó kudarcaikat. Nemcsak hogy betekintést nyertem egy világba, amiről addig csak irodalmi fogalmaim voltak, hanem olyan hitelességgel tudtam megírni a könyv fenti szálát, amit egy normális világban – nem a 80-as évek Budapestjéről, és a magam ottani szakmai-politikai helyzetéről beszélek – megkérdőjelezhetetlen erővel bír az olvasó és a potenciális vásárló szemében.

Természetesen nem vagyok egyedül aki az autentikus kutatómunka elsődlegességét hirdeti. Szinte minden a forgatókönyvírással foglalkozó szövegek egyik első bekezdése felszólítja az olvasót, hogy az a továbbiakban csak arról írjon amit ismer. James L. Brooks a *Becéző szavak* (*Terms of Endearment*) szerzője, és a *Broadcast News* című film forgatókönyvíró-rendezője ugyan maga is a hírtévé iparból jött, mégis másfél évet töltött makacs anyaggyűjtéssel és kutatómunkával¹⁶³, és a Holly Hunter játszott főhősnőt, Jane Craig-et, végül is őt megkutató nőalakból gyúrta össze. Maga az írás további két és fél évet tett ki, összesen négy teljes évet. William Kelley, *A kis szemtanú* (*Witness*) társírója, hét teljes évet töltött az amish közösség tagjai között tanulmányozással és kutatómunkával¹⁶⁴. Ő mondjuk szerencsés volt legalább olyan értelemben, hogy a *first draft*, az első változat megírása mindössze további három hónapot vett igénybe. Dale Wasserman, a *Száll a kakuk fészke* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*) egyik adaptálója három hónapot töltött elemgyógyintézetben, és hat hét alatt írta meg a forgatókönyv első változatát, annak dacára, hogy fenti kutatómunkán túlmenően Ken Kesey azonos című regényéből, egy már többszörösen megkutató irodalmi forrásanyagból dolgozott¹⁶⁵.

Történelmi vagy kosztümös filmek esetében a szisztematikus kutatómunka egyszerűen elkerülhetetlen. Ez természetesen nem szorítkozhat történelmkönyvek odavágó fejezeteinek átolvasására, hanem magába kell hogy foglalja minden fellelhető, és személyes anyag megkutatását, egykori naplók, személyes levelek tanulmányozását és elemzését – már ami az egyén társadalmi pozícióját, tudati állapotát és szóhasználatát illeti. A mai témájú, de technikai vagy sport témákkal foglalkozó forgatókönyvek esetében ugyanez a helyzet, és a folyamat még a legkommerszebbnek tekintett filmek, vagy műfajok esetében sem elhanyagolható. Ian Flemming¹⁶⁶, a James Bond könyvek és az abból később fejlesztett filmek szerzője több történet (*Dr. No*, *Élni és élni hagyni*, [*Live and Let Die*]) színhelyül Jamaikát választotta, amit nem csak az utazásaiból ismert, hanem onnan is, hogy maga is egy *Goldeneye*-ra keresztelt birtokot tartott fenn a szigeten, és ahol rendszeresen, és hosszú időt töltött el, vagyis pontosan tudta miről beszél.

¹⁶³ Linda Seger: *Creating Unforgettable Characters*, 12-17 oldal

¹⁶⁴ Linda Seger: *Creating Unforgettable Characters*, 10-11. oldal

¹⁶⁵ Linda Seger: *Creating Unforgettable Characters*, 10-11. oldal

¹⁶⁶ Linda Seger: *Creating Unforgettable Characters*, 10. oldal

Mint ahogy már többször jeleztem, én személy szerint az egyéniesített és a legnagyobb részletekig kidolgozott, és hősök és ellenhősök dominálta filmeket preferálom. Ez azonban avval a veszéllyel is járhat, hogy a karakter olyan mélyen van beágyazva egy geopolitikai, vagy kulturális ill. szubkulturális környezetbe, hogy az a kívülálló számára marginálissá és provinciálissá teszi mind a hőst, mind pedig azt amit az képvisel. Az Észak-Carolinai Művészeti Egyetem filmiskolájában a Politikai Film című tantárgyamban a fokozódó hallgatói ellenállás dacára éveken keresztül makacsul, igaz, egyre kevesebb sikerrel próbáltam a tanmenetben tartani Tengiz Abuladze 1984-87-es *Bűnbánat (Monanieba)* című filmjét. Bár a hallgatóim kivétel nélkül elismerték a filmnek a posztsztálini, posztbrezsnyevi, andropovista és csernyenkista szovjet rendszerek lebontásában játszott múlhatatlan szerepét, elviselni nem tudták a vég nélküli vodkázásokat, és a minden alkalommal való éneklést. “Rendben van hogy a szovjet embernek ha bánata van, ha öröme, vodkát vedel, meg énekel. De ha már énekel, miért ennyit és miért ilyen hosszan?” és így tovább. Holott Abuladze hihetetlenül pontos volt az orosz ethosz, és a sztálini éra tudatának és hangulatának reprodukálásában. Minél hosszabb és elviselhetetlenebb az ütemes taps, minél kellemetlenebb a hangulat a hős számára, annál pontosabb a kép. Mindez igaz lehet az adott politikai kultúrát belülről értő közönség számára, de a más kultúrán felnőtt kívülálló türelmetlenül követeli a tömörítést és az egyszerűsítést.

A környezet tanulmányozásán túlmenően az egyén motivációit és viselkedési sémáit vizsgáló szerző(k), vagy az azt életre keltő színész több forrásból táplálkozhat. A már többször idézett „kívülről-befelé” módszeren túl mások az u.n. “belülről-kifelé” trend, a Sztanyiszlavszkij módszer mentén elindulva, önboncolás révén, saját, megélt tapasztalatokat, és az azokra adott reakciókat a tudat és az emlékezet mélyéből előhívva – lett légyenek azok érzelmi, tudati, spirituális vagy érzékek útján elsajátítottak – építenek fel egy figurát.

Egy harmadik trend a képzelőerőt hívja segítségül; miután az alaphelyzet és a hős céljai tisztázottak szabad spekuláció révén teremtik meg a hőseiket, amelyek, az alkalmazott módszer eredményeképpen valószínűbben emelkednek el a mindennapi kisrealitás talajáról, mint az előbbi két irányzat termékei. Van egy negyedik, és fentebb már ugyancsak említett áramlat, az un. “itt-és-most” (*here-and-now*), amelyik arra koncentrál, hogy az adott pillanatban a hőst milyen ingerek érik, és az író a figyelmét arra összpontosítja, hogy az azokra adott reakciók hitelesek legyenek. Ez utóbbi módszer fogja valószínűleg a legolvashatóbb, és leginkább követhető és eljátszható helyzeteket eredményezni. Mindezekon felül természetesen létezhet bizonyos fokú átfedés az előbbi trendek között, vagy azok kombinációja, és egy proflikus és professzionális ambíciókat dédelgető írónak idővel és kellő gyakorlattal képesnek kell lennie mind önmagából merítenie, mind alapos megfigyelőnek bizonyulnia, a saját képzelőerejére támaszkodnia, és mindenki másnál mélyebben megmerülni egy adott szituációban – együtt nevetve vagy sírva a maga teremtette figurákkal, függetlenül attól, hogy az a főhős, az ellenhős, a katalizátor, vagy csak egy mellékszereplő.

A fenti kutatómunka érdekessége, hogy az egymástól függetlenül többször is elvégződik. Ha az író és a rendező nem azonos személy, akkor először elvégzi az író, aztán a kijelölt rendező, majd elvégzi a szerepre kiválasztott színész is. De az sem ritka, hogy a magát u.n. “kreatív producerek” tartó, és első változatot akár kivonat, vagy *first draft* formájában saját maga elkészítő producer is végigmegy a folyamaton. A legszerencsésebb, ha a független kutatásokat valaki, legnagyobb valószínűség szerint a producer, koordinálja, hogy azok egymással nagyjából konform eredményt szüljenek.

* * *

Az író folyamatosan írjon; ha az inspiráció nem jön, akkor, megint csak Jack London-t idézve, az író menjen utána – de furkósbottal. A *Miss Arizóna* írása minden fizikai lehetetlensége mellett is nagyszerű iskolának bizonyult. Egész addig, függetlenül hogy magamnak vagy megrendelésre írtam, ha elakadtam az írásban, abba hagytam ott ahol tartottam, és másnap vagy később, immár teljesen más hangulatban folytattam. A *Miss Arizóna* alatt, ahol naponta kellett elszámoljak a megtermelt oldalakkal, nem volt mód a fenti luxusra. Ha elakadtam, kimentem a teraszra, megtömtem egy pipát, rágyújtottam egy szivarra, vagy késő hajnalban lefőztem egy erős teát, azt beletöltöttem a kávéfőzőbe, és csináltam belőle egy presszókávét, és már ültem is vissza az írógéphez, és öt percen belül túlvoltam az írói krízisen, ami idővel készséggé alakult, és aminek később a tengerentúlon nagy hasznát vettem.

És hogy ki mennyit ír? Hemingway szerint akkor kell az írást abbahagyni amikor a legjobban megy, és amikor az író már biztosan tudja hogy mi lesz a következő jelenet¹⁶⁷. 400 és 600 szó közötti napi munkával érezte úgy, hogy szorgalmas napot hagyott maga mögött, ez két és fél oldal dupla sorközrel gépelt oldal tesz ki. De nem esett kétségbe akkor sem, ha a napi termés nem volt több 320-nál. Ugyanő a napot mindig az előző napi írás átjavításával kezdte, amíg az anyag még frissen élt az emlékezetében. Ez természetesen nem azt jelenti hogy minden írónak úgy kell dolgoznia ahogy Papa dolgozott, mindenesetre érdekes adalék. Ted Tally, *A birkák hallgatása* forgatókönyvírója napi öt jó forgatókönyvoldalra teszi a napi penzumát. Voltak kőkemény szerződéseink aminek során is társírómmal napi 14 forgatókönyvi oldalt voltunk kénytelenek termelni, ami aztán a későbbi revíziók során 7-8 oldalra zsugorodott vissza. Volt egy project, ami során reggel 9 és éjjél közötti napi 15 órás munkarendet véve alapul 21 oldalra vittük fel a teljesítményt, de ez tarthatatlan, és értelmetlen tempónak bizonyult; a végtermék nem volt több mint 10 jó oldal, de ez is csak többhetes, és hasonlóan intenzív revízió során alkult piacképes terméké.

Van aki hajnalban van a legjobb formájában, én késő délután és éjjel. 1985 és 1991 között, az eltelt 6 éve alatt, délelőtt 11 körül kezdtem írni és egy rövid vacsoraszünet közbeiktatásával éjjélig írtam megállás nélkül. Éjjélkor még akkor is megálltam, ha jó formában voltam. Éjjéltől kezdődött ugyanis a feltöltődés. Én rádió fickó voltam, nem tartottam a lakásban televíziót. Volt azonban egy profi világvevő rádióm amin éjjél után, amikor az éter valamennyire kiürült az Amerika Hangja *Jazz* című programját hallgattam, vagy Wagner operákat tettem fel, Goethé-t olvastam, John Dos Pados-t, Steinbeck-et, Hemingwayt (újra és újra) és Kiplinget, sinológiai munkákat, vagy a National Geographic térképmellékleteit. Ezek nem posztkamasz fiús kalandozások voltak, hanem az izoláció ragyogó melléktermékei, és hangozzék bármennyire is bizarnak, eljött egy pont, amikor hálás kezdtem lenni a szakmabeli kollégiámnak akik jelentettek rólam, és akiknek soha nem múltó érdeme volt a rám kiszabott verdiktnek; ha nincs a kényszerű belső emigráció, és filmet film után készítek, elmentem volna mindemellett. Odakint világosodott mire ágyba kerültem és nem győztem várni az új nap újabb szellemi, érzelmi és spirituális kihívásait.

De az író ne csak írjon hanem olvasson is, olvassa más kollégák filmforgatókönyveit. Megannyi forgatókönyv hivatalosan, vagy illegálisan publikált elektronikus kópiájához ma már hozzá lehet jutni az Interneten; én magam heteket töltöttem az Írók Céhe (Writers Guild of America [West]) Los Angeles West 3-ik utcai épületében, ahol minden bejegyzésre beküldött forgatókönyv hozzáférhető, igaz, csak helyben olvasásra, és nem kölcsönzésre vagy abból való másolat készítésére, de ez sem kevés. A 60-as évek végén, még kezdő Eötvös bölcsészhallgató koromban, bár hivatalosan nem volt szakom, az időm jelentős részét a Filmtudományi Intézet Népstadion úti épületében töltöttem, a könyvtárban, vagy a tetőtérben kialakított vetítőteremben, a tranzitban lévő, vagy betekintésre átengedett nyugati filmekről készített fekete-fehér fordítós kalózkópiák nemhivatalos vetítésein, de leginkább is a klozettben. Történt ugyanis hogy helyhiány miatt a stúdiók által archiválásra leadott magyar játékfilm-

¹⁶⁷ Larry W. Phillips: *Hemingway on Writing*, 41. oldal

forgatókönyvek köteles példányait a lovarda méretű klozettben oszlopba feltornyozva tárolták. Hetente kétszer reggel a nyitáskor bezárkóztam a mellékhelységbe és kiovastam a legfrisebb stúdiótermést. Némelyikükre – talán mert még 1955-ös osztálynévsorokat is fejemben tartok – a mai napig emlékszem. A Müller Péter 1969-ben írta *Krebsz az isten* című filmforgatókönyve nyitó jelenetében a külvárosi gangos bérházudvart az író egyetlen sommás jelzővel írt le, úgy is mint pörköltzagú. Frissen leszerelt törzsőrmesterként nem sokat értettem a játékfilm-forgatókönyvíráshoz – a néphadseregbeli kiképző tisztjeim felületesen átsiklottak a témán –, de megütött a fenti, és a többi hasonlóan irodalmias terminológia. Dialógus, belső monológ, vagy felirat hányában hogy az ördögben konvertálható mindez funkcionális vizuális kommunikációvá? Általam is ismert irodalmi munkák filmes adaptációja esetében percek alatt még a számomra is kiderült, hogy az u.n. forgatókönyv nem más, mint az eredeti irodalmi munka valaki, titkárnő vagy gépíró által, az akkori lejegyzési gyakorlatnak megfelelően, jobb és baloldalra szétgépett slampos változata.

* * *

Túl az asztal alatti politikai-üzleti kapcsolatokon túlmenően azoknak a forgatókönyveknek van esélyük a megvalósításra amelyek jól vannak megírva, és olvastatják magukat. Ez alatt nem szin pompás és bukólikus irodalmi leírást értek, lévén hogy ha valami, akkor a filmforgatókönyvírástól, mint alkalmazott irodalomtól, ez aztán végképp idegen. Az egyetlen igeidő amit egy játékfilmforgatókönyv alkalmaz az a folyamatos jelen. Nincs benne múlt vagy jövő idő, és nincs benne felszólító vagy feltételes mód, hanem csak kijelentő. Mint ahogy – a dialógust kivéve – nincs a leírásban sem kérdő, sem pedig felkiáltó jel. Kezdő forgatókönyvíróként gyakran képeztem kritika tárgyát avval, hogy túlon túl is részletes, vagy szórakoztató formában írtam akár megrendelésre, akár magamnak. Eleinte avval védekeztem, hogy az embernyúzó forgatás ötödik hetében fogalmam sem lesz már arról a tónusról, amit írás közben megálmodtam, a színes leírás egyszerre visszavisz az eredeti hangulatba. Nálamnál tapasztaltabb mesterek javasolták, hogy erre az esetre készítsek jegyzeteket, és tüzzem azokat a forgatókönyv lapjaihoz. A könyv ugyanis nem csupán az én személyes jegyzetombóm, hanem a teljes stáb, és az egyes részlegek munkaanyaga, és akik nem röhögni akarnak, hanem minden lényeges szakmai adatot kinyerni ahhoz, hogy a munkájukat tisztességesen el tudják végezni.

Mi tesz akkor egy forgatókönyvet jól olvashatóvá vagy érdekessé? Egyrészt azok a figurák akiről a történet szól, másrészt a premissza, az amiről a történet szól, harmadrészt meg a körülmények, ahol a történet játszódik, negyedrészt meg hogy a spártai elvárások dacára is milyen szavakat, kifejezéseket választ az író, és azokat hogyan fűzi egybe. Nincs elsőosztályú, vagy másodosztályú téma vagy karakter, kérdés az az, hogy hogyan van megírva, kidolgozva és átadva. Első hallásra nehéz elképzelni szánalmasabb történetet, mint Scorsese 1974-es *Alice nem lakik itt*-je. A 27 éves házasasszony, és egy kamasz fiú anyja, Alice Hyatt, hirtelen megölte magát. Kiderül, hogy azon kívül, hogy otthon van, semmi máshoz nem ért. Még lánykorából tud valamit pötyögni a zongorán, de ez minden. A viktimológia klasszikus eseteként, állandóan félig üres tankkal tántorog, vagy leginkább is menekül a Közép-Nyugaton keresztül Tucson, Arizónába, és az egyik goromba alkalmi kapcsolatból a másikba, mígnem ki nem köt egy csupán külsőre szőrös sudribunkó farmer oldalán, legalábbis a történet végére. Nos a figurák nyers eredetisége, és a történet lejegyzési stílusa nem csak az olvasó figyelmét keltették fel, hanem egy produkciós cég, és megannyi társalkotó érdeklődését is, és ami minden marginalitás, és tematikus földhözragadtság ellenére szerzett Oscart az Alice Hyatt-ot alakító Ellen Burstyn-nek, és az arra való jelölést a forgatókönyvíró Robert Getchell-nek és a rendezőnek.

Az hogy melyik könyv érdekes vagy melyik nem, az sokkal hamarabb eldől mint gondolnánk. Míg a néző 17 vagy 30 percet ad a mesélőnek hogy eldöntse, hogy a történet miről fog szólni, és hogy az elég érdekes-e vagy sem, de a forgatókönyvolvasást hivatalból üzö olvasó már az első 10 oldal végén dönt,

hogy érdekl-e történet vagy sem. Ennek megfelelően, az írónak ugyancsak össze kell szednie magát, hogy az első 10 oldal tiszta, olvasható, és a maga egyszerűségében is érdekelődésre számottevő legyen. A kezdés lehet forró, mint Lucas *Csillagok háborúja*-nak sorrendben elsőként elkészített darabja, az *Egy új remény*, ahol már az első filmkockák a Birodalom és a lázók közti úrháborús krízis kellős közepébe repítik az olvasót, vagy lehet talányosan feszült, mint a már többször idézett *A sangahji asszony*, vagy *Apokalipszis most*, dodonai, mint Woody Allen *Annie Hall*-ja, vagy áldokumentáris feszültséget keltő, mint ez utóbbi író/rendező *Édes és alantas*-a. Ne hezitáljon az író annyit belesűríteni az első tíz oldalba amennyit csak lehet, és ez vonatkozik az életből vett valós események és tények kezelésére is. Külösen vonatkozik ez a dokudráma műfajára, mint *A zsáner* fejezetben már említett, és Jim Sheridan, Terry George és a Guilfordi Négyek néven elhíresült perben ártalanul elítélt Gerry Conlon által írt 1993-as *Az apa nevében*, amelyik megtörtént eseményeket reprodukál. Míg a valós életben időben és térben széthúzva, és egymás után történnek az események, egy drámai szerkezetben egymás miatt, és ami a jobb olvashatóság érdekében feltétlen szükségessé teszi a drámai sűrítést, események és karakterek összevonását. *Az apa nevében* sokszor megkérdőjelezhető szabadossággal teszi ugyan mindezt, de minden a költői jogosítvánnyal történő élés vagy visszaélés ugyanazt a célt szolgálja, vagyis az összevonások révén a drámai konfliktusok való lehetőségének megteremtését.

* * *

Az elmúlt évtized egyik legmasszívabb tengerentúli trendje, hogy ha egy forgatókönyv nem működik, azt a producerek nem az eredeti íróval javíttatják ki, hanem azt kirúgva egy másik író, vagy *script doctor*-t csatolnak a filmtervhez. Ha ez a második író – a szakmai készségeitől függetlenül – sem váltja be a hozzá fűzött reményeket, és nem hozza azt a terméket amit elvárnak tőle, kifizetik és kirúgják, és egy harmadik író csatoltatik a könyvhöz és így tovább. Ma hét az írók átlagos száma, akik egy forgatókönyvön egymás után, és egymástól teljesen függetlenül, de leginkább is egymásról nem tudva dolgoznak. Természetesen ennél sokkal többen, és valamennyivel kevesebben is dolgozhatnak egy könyvön, a lényeg azonban az, hogy mire a könyv a hetedik kézen és izlésen keresztül megy, abból egy szintelen, szagtalan és steril massa lesz. Hogy egy történet személyes, éllel és lélettel teli maradjon, mind az eredeti szerzőnek, mind pedig a producer(ek)nek törekedniük kell arra, hogy egy és ugyanaz a kéz és izlés tükröződjön az egymást követő átírásokon. Az ehhez való jogát az író, ha van abban a tárgyalási pozícióban, a szerződésében is ki kell hogy kösse.

Beadás előtt a forgatókönyvíró, különösen ha a nyelvtan nem tartozott a fő erősségei közé, olvastassa át valaki mással a könyvet, hogy a helyesírási és központosítási hibák még időben kiszűrődjenek. A középiskolában a magyar dolgozatok alá három megjegyzést kellett odabiggyesszünk: Tartalom, Helyesírás, Külalak, és a javítás során az irodalomtanár csak a fenti kategória-megjelölések mellé firkantotta a jegyeit, ami az én estemben tipusosan az 5-1-1 formációt hozta. Ha netán a nyelvtanra kettest kaptam, otthon pezsgőt bontottunk. A lejegyzés gyakorlott író sugalló külseje már csak azért is fontos, mert a produkciós cégek fallal védekeznek a rossz íróktól, és lámpással keresik a jó írókat. Nagyon könnyen lehet, hogy az író által megcélzott cég ugyan nem érdekelt az adott témában, de érdekelt lehet egy másikban, amihez éppen egy jól író írókat keresnek. Vagyis az író kompromisszumok nélkül törekedjen ne csak a tartalmi, de a formai tökélyre is. Az író az átírások és a *polish*-ok után szenteljen időt és türelmet a formai tisztogatásnak is. Minden mondatnak, minden szónak legyen meg a maga pontos funciója, slampos és lompos írás dilettáns írás, és senki nem akar és nem fog slampos íróval dolgozni.

Az oldalak mindig legyenek megszámozva, a jelenetek azonban soha. Amit a játékfilm-forgatókönyvíró ír az irodalmi forgatókönyv. Amikor a stúdió az átírások végén befejezettnek tekinti az írást, és a produkció a megvalósítás fázisába kerül, akkor történik meg a jelenetek számozása. Az hogy mindez

ilyen későn történik, és nem korábban, annak az az oka hogy az egyes részlegek egy stabil, és lehetőleg már változatlan anyagból akarnak a gyakorlati munkába belevágni, ahol egy adott jelentszám alatt mindig ugyanaz a jelenet értendő. A produkciós fázisban azonban, minden előzetes tervezés dacára is történnek kényszerű, vagy a praktikum diktálta változások; egyes korábban stabilnak ítélt jelenetek kikerülnek a már lezártnak tekintett könyvből, és menet közben újak íródnak. A félreértések elkerülésére az egyes jelenetek számozása az egész produkció során konstans marad. Ha egy újabb átíratban egy korábbi jelenet kimarad, annak a száma továbbra is szerepel a forgatókönyvben avval a megjegyzéssel, hogy KIMARADT. Az új jelenetek "A", "B" vagy "C" számozással kerülnek be az új változatokba, amiből is az avatott olvasó azonnal megérti, hogy a korábbi változatban nem szereplő és új jelenetekkel van dolga.

Az író a leírás során szisztematikusan kerülje az „azt látjuk”, „azt halljuk”, „a kamera azt látja...” stb. formulákat, ugyanis ez logikátlan és értelmezhetetlen. A figura egy adott történetben és helyzetben azért tesz valamit, mert arra indoka és belső késztetése van – függetlenül attól hogy azt mi, a néző, az olvasó vagy a kamera látja vagy hallja-e vagy sem. Vagyis a néző-olvasó jelenléte a figura szempontjából irreleváns, és annak az írásban való megjelenése csupán zavaró és nem oda való.

A forgatókönyvben ne legyenek sem kamera pozíciójára, sem a beállítás szögére, az objektív használatára, vagy a kamera mozgására utaló jelzések és beszúrások. Az egyik tengeretúli produkciós cég alelnöke, akivel hosszabb ideig álltam alkalmazotti kapcsolatban, de leginkább csak háborúban, kifejezetten megkövetelte a fentiek gyakori alkalmazását, mondván, hogy az annak a bizonyítéka, hogy az író ért a szakmához. Tévedett, ugyanis az általa erőltetett kíváncsi csak annak volt a bizonyítéka, hogy ő nem értett a szakmához. Az író dolga a figurák motivációjának tisztázása, a cselekmény bonyolítása, a dialógus és a tónus konzekvens kezelése. A forgatókönyvtől a filmvászonig tartó út, a vizuális stratégia megtervezése és lebonyolítása nem írói, hanem kizárólag rendezői feladat. Hogy azt már ne is mondjam, hogy a hivatásos olvasó a legtöbb esetben nem szakember, hanem civil személy, akinek semmi ismerete nincs szakmai-technikai kérdéseket illetően. Minden, a technikai részletekre való utalás csak megakasztja a munkájában, és nem tud az információval mit kezdeni. Írhat az írói vizuálisan, de ne szuggeráljon sem rendezői, sem pedig a színészi interpretációra vonatkozó megoldásokat. Írás közben a filmforgatókönyvíró felejtse el hogy a magyar nyelvben van jelző és határozó. A figura a forgatókönyvben nem *hiszterikusan felnevet* hanem csak *felnevet*. Ennyi és nem több. Miért? Mert az hogy *hiszterikusan* vagy sem, az a rendező interpretáció és a színészi játék dolga, és hadd rendezzen a rendező és hadd játszszon a színész; ez utóbbi kettő majd a saját, és az írótól függetlenül elvégzett elemzése során eldönti, hogy az adott helyzetben, figyelembe véve a karakter tudat alatti szupercélját, a történetbeli, valamint az adott jelenetbeli céljai dinamikáját, a nevetés száraz legyen-e, rövid, öblös, nem nevetés, valamint a fentiek között akármi. Egy biztos: a rendező és/vagy a színész már az első átolvasáskor vastag piros filctollal át fogja húzni fenti *hiszterikusan* határozót az összes többi határozóval és jelzővel együtt, ami ékes bizonyítéka annak, hogy az író, még ha akármennyire eredeti is, de amatőr, aki nem ismeri a szakmát. A forgatókönyvíró perspektívájából nézve nincs lesújtóbb mint a saját könyvének keresztül-kasul javított példányának pusztá látványa.

Külön kérdés, hogy ha az elkészült forgatókönyv nem, vagy csak részben nyeri el egy csak lehetséges üzleti partner, vagy a megrendelő tetszését, mi legyen a követendő stratégia. Az író csak a maga jólfelfogott érdekére hallgasson, evvel együtt a stúdióértekezleteken a kapásból való ellenkezés, és merev ellenállás helyett mutasson rugalmasságot, és a tiltakozás helyett gondosan jegyzeteljen. Függetlenül attól, hogy az író mit vél az üzleti partnerei izléséről, soha nem tudhatja, hogy melyik tanács válhat mind az ő személyes, mind pedig a forgatókönyv hasznára. Az író ne lője lábba önmagát; mindig jobb a *yes business* mint a *no business*. Ha az író kilátástalanul merev, a könyvet legjobb esetben odaadják átírásra egy másik írónak, legrosszabb esetben ejtik mind a tervet, mint pedig az író,

és akkor mind az írói integritásnak, mind a szuverenitásnak annyi. Eljöhet azonban az a pillant is, amikor az író úgy érzi, hogy még egy akármilyen apró további kompromisszum, és a könyv már régen nem az amiről szólnia kellett volna. Ha nincs más megoldás akkor válni kell. Ebben az esetben az író váljon, de gyorsan és visszafordíthatatlanul, és máris dolgozzon egy következő terven.

Az író ne hallgasson szirénhangokra. Ha van ideje és kitartása a fióknak írni, mint ahogy nekem is volt szerencsém a *Megfelelő ember kényes feladatra*-t követően az egész magyarországi pályám során, tegye. De ha profi tervekkel ül le írni, csak konkrét szerződéssel a kezében vágjon neki akárminek is. Ne dőljön be azoknak az ajánlatoknak, amelyek átmeneti pénzhiányra hivatkozva a film elkészülte utánra ígérnek mind a szerződést, mind pedig a fizetést. Az ilyen ajánlatból soha még sem szerződés, sem pedig pénz nem lett. Még ha van is szerződése az íróknak, akkor sincs rá teljes garancia hogy a pénz időre, és az írásos megállapodásnak megfelelően megjelenik az író bankszámláján. Hihetetlen, hogy mennyi gátlástalan, és erkölcstelen egyednek ad ez az ipar az óceán mindkét partján menedéket. A szórakoztatóipari ügyvédek órabérért figyelembe véve szerződésszegés ügyében pörre menni anyagi rémálom. Nem egy kollégám, akik többszázezer ki nem fizetett dollár jogdíj ügyében ment pörre, annak a dupláját költötte ügyvédre, az ügy több mint tíz éven át húzódott, a pörbe fogott cég százszor eltűnt, felszámolódott, és az író a szó szoros értelmében belerokkant a küzdelembe. Arra nézve, hogy az író valóban hozzá is jusson az őt jogosan megillető pénzhez az egyetlen garancia az előlegek rendszere, vagyis, hogy az író lépésenként, az első, és a második draft valamint az azt követő tisztítások során hozzájut a pénzének újabb és újabb 20-25%-ához, és a végső, fennmaradó összeg pedig az első forgatási napon kerül kifizetésre. Személy szerint jószerivel mindig harcolnom kellett, hogy az engem jogosan megillető honorárium pontosan kifizetődjön, sokszor még olyan cégekkel szemben is, akikkel adott esetben régóta, és többször is üzleti kapcsolatban álltam. Azon iparbéli kevesek nevére, akik hajlandók a fair play szerint játszani, mind a mai napig legenda övezi.

Stíluselemek

Van egy bizonyos mennyiségű információ amit az író át kell hogy adjon a közönségnek, és ez általában az u.n. költelező jelenetek során és formájában történik meg. A kötelező jelenet Isten verése, és púp az író hátán, amit nehéz megkerülni, nem könnyű kezelni, de amitől nem egyszerű megszabadulni sem. A jelenség kezeléséhez funkcionalitás a kulcs. Az író meg kell találja azt az eredeti, de a szereplők gondolkodásmódja és életstílusa szempontjából indokolható helyzetet, amikor két, vagy több karakter szóváltásából az információ nem csak a szereplők, de a közönség számára is hordoz tartalmat, sőt, ha lehet, a párbeszédből a közönség többre, de legalábbis másra is tud következtetni, mint a jelenetben jelenlévő figurák. Ha minden költél szakad, marad a *voice over* vagy a belső monológ, de ez sem lehet önkényes, hanem konzekvensen jelen kell hogy legyen a film egésze szövegében.

Az író kerülje azt ami nyilvánvaló, kézenfekvő vagy magától értetődő. A női szereplő ne fiatal, csinos, magas és sztereotipikusan szőke legyen, hanem egyénített.

Ha egy cselekményben az egyik elem komplikált, sőt, túlzottan is komplikált, a forgatókönyvíró tartson minden mást elemet egyszerűnek, direktnek és kezelhetőnek.¹⁶⁸

Egy történet kezelhetőségét jelentősen megszabja az abban megjelenő figurák száma. A precízitás kétség kívül sokat hozzáad egy történet hiteléhez, de minél több név jelenik meg, annál nehezebb azt

¹⁶⁸ Ansen Dibell: *Plot*, 37. oldal

kezelni. Ha egy figurának nincs pivotális hatása egy-egy epizódra, vagy a cselekmény egészére, azt nincs értelme névvel, ranggal, rendfokozattal és beosztással és életkorral megjelölni.

A magukat vizuálisnak tartó filmírókat gyakran elragadja a képi fantázia és kreálnak lélegzetállítóbbnál lélegzetállítóbb képsorokat és etűdöket megfélekedve arról, hogy a történet a király. Akármekkora is legyen a kísértés, az író csak a legrövidebb időre távolodjon el a cselekménytől, és csak a legszükségesebbek közlésére szorítkozzon – hacsak nem az egész film az extrém vizuális kommunikációra épül, mint a Reggio és/vagy Fricke írta vagy rendezte *Powaqqatsi*, *Koyaanisqatsi*, *Chronos* vagy *Baraka*. A néző a cselekményre és az akcióra kíváncsi és ami mindezt előbbit előre viszi; minden magyarázkodás és indoklás csak ezután következik, ha ez egyáltalán szükséges.¹⁶⁹

Az író, ha csak lehet, ne válasszon a történet főhőséül festőt; függetlenül a karakter minden kreatív kríziséstől nehéz vele azonosulni, lévén hogy az emberiség 95%-a még egy kört sem tud tisztességesen lerajzolni. Ugyanígy ne legyen a főhős zeneszerző, író vagy építőművész vagy futbalcsatár, lévén az emberiség nem tud kottát olvasni, egy labdába egy egynestet belerúni, vagy akárcsak egy tisztességes levelet is megírni és így tovább.

Kerülendők a hosszadalmas telefonbeszélgetések, a város egyik részéről a másikba való autózás során kibomló dialógusok, valamint ebéd vagy vacsorajelenetek. mert – hacsak nem metafóraként szolgálnak, vagy hacsak drámai indok nem szól mellettük, mint *A burzsuázia diszkrét bája* vagy Marco Ferreri *A nagy zabálás-a* (*La grande bouffe*) esetében, statikusak. Ennek ellentételeként Michael Mann *Szemtől szembe* című forgatókönyvében pont azt teszi feszültté a helyzetet, hogy a két ősellenség, Vincent Hanna nyomozó hadnagy, és a nehézsúlyú bűnöző, Neil McCauley, akik már csak a szolgálati szabályzat értelmében sem kommunikálhatnak közvetlenül egymással, fehér asztal mellett, egy kávéházban, nyilvános helyen, és minden nemkívánatos kívülálló civil esetleges füle hallatára tapogatták egymás gyengéit, jönnek tudatára hogy kettejük között több az azonosság mint a különbség, és üzennek hadat egymásnak.

Ahány történet annyiféle; műfajtól és stílustól függetlenül azonban az író törekedjen maximalitásra. Mit értek ezalatt? Azt, hogy az író ne álljon meg a félúton. Ha komédia, akkor legyen bolond és eszetveszejtő, ha verbális komédia, akkor a szövekerés, oda-visza replikák legyenek sűrűbbek mint a Marx fivéreké az *Egy éjszka az operában*-ban (*A Night at the Opera*), vagy a *Kacsaleves*-ben, a poénok pedig három- vagy négyfenekűek; ha líra, akkor szárnyaljon, ha romantika, akkor szem ne maradjon szárazon. Csak egy ne történjen, az, hogy az író elbátortalanodik a saját írásától, azt túl ambiciózusnak vagy merésznek találja, és elkezdi kiherélni, mielőtt az még producer, rendező vagy színész kezébe került volna, ugyanis ez mindennek a vége. Függetlenül attól az alábbiak szereplői mennyire ismert vagy ismeretlen figurák Budapesten, a fentiek illusztrációjaképpen hadd álljon itt egy anekdóta amit Lew Hunter-től többször, és legkülönbözőbb alkalmakkor hallottam, és amit a széles körben forgatott és használt *Lew Hunter's Screenwriting 434*-ben is idéz¹⁷⁰. Történt pedig Hollywoodban hogy a forgatókönyvíró kolléga, Arte Julian, ahogy azt a szerződése előírta, leadta a *Beatnikek* című forgatókönyve éppen soros átírását az akkor éppen Disney stúdióvezető, Ron Miller irodájában. Pár nap múlva Ron Miller berendelte Juliant az irodájába; könnyedén átlapozta a forgatókönyvet, és közölte hogy gond van: a könyv ugyanis túlságosan is *funny*, túl mulatságos. “Oh, semmi gond, Ron,” nyugtatta meg a stúdióvezetőt az író Arte Julian, “tapasztalatból tudom, hogy a te segítségeddel majd sikeresen le fogjuk tudni butítani.” A forgatókönyvíró legyen tudatában, hogy nincs az az éles és merész könyv, ami a koncepcionális rendezői értelmezés, vizualizálás, felszittelés, színészi megjelenítés és a vágás során

¹⁶⁹ Ansen Dibell: *Plot*, 49. oldal

¹⁷⁰ Lew Hunter: *Lew Hunter's Screenwriting 434*, 53. oldal

ne veszítene valamit az írói vízióból; az ellenkezőjére szinte alig van példa. Magyarán, az írónak eszébe ne jusson a félúton megállni.

A cím megtalálása

A cím megtalálása metafórikus mozdulat, van hogy előbb van meg a cím mint a történet maga, és lehet egy ihletett pillanat, vagy akár hosszas kínlódás eredménye is. A címnek ugyanis, lett légyen egyszavas, vagy egy teljes mondat hosszúságú, több feladatot kell tudjon ellátnia. A szerzőnek a potenciális célközönsége és befogadója számára értelmezhető módon

- 1) meg kell határozza a film témáját,
- 2) a darab műfaját, tónusát és hangulatát,
- 3) a célközönség igényei és szokásai figyelembevételével vonzónak, és
- 4) minden más ugyanebben a műfajban készült munkáktól megkülönböztethetőnek kell lennie.

A rövid címek könnyebben megjegyezhetőek, de hacsak nem frappánsak, mint például *Ha... (If...)*, igen limitált eszköztárunk marad a közönséggel való kommunikációra. A hosszú címek használata avval a rizikóval jár, hogy nehezebb őket megjegyezni, társalgás során újra és újra megnevezni, másoknak átadni, és könnyű őket összezavarni vagy hibásan emlegetni. Cserébe az alkotók élhetnek sokszor ugyancsak kifinomult, és a film egészének a hangvételét jól tükröző irodalmi eszközökkel (*Dr. Strangelove, avagy: hogyan tanultam meg nem félni, és a bombát szeretni*” (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*) vagy az olasz kaladvígjáték, *Hogyan fogják hőseink megtalálni Afrikában titokzatos módon eltűnt társaikat?* (*Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?*). A rövid, fantáziátlan, és nem sokat sejtető címek kerülendők, mint ahogy unalmas, lapos, és fantáziátlan cím is ritkán visz be közönséget a moziba, vagy nem inspirál kikölcsönzésre a videókölcsönzőből. Lehet persze kifinomult, ha nem egyenesen ravasz alkotói attitűd egy egyébként intenzív történetet szinte lefojtottan puritán címmel útjára engedni, mint amilyen az *A zongora* (*The Piano*). Itt az alkotók a megcélzott intellektuális közönség kódfejtő képességére építenek, amelyik hajlamos úgy értelmezni az üzenetet, hogy egy a puritán felszín alatt szenvedélytől forró történetet fog kapni. Ugyanakkor a cím ne legyen megtévesztő, és ne ígérjen mást és többet annál mint amit nyújtani fog, mert a közönség csalódik, otthagya a filmet, és nem veszi majd meg videón vagy DVD-n. Jó pár évvel ezelőtt, három másik rendező társaságában, hozzacsatoltak egy forgatókönyvhöz, ami a *“Jézus Krisztus horoszkópja”* címet viselte. Miután elolvastam a könyvet avval fordultam a szerzőhöz, hogy hol van a címben beígért Jézus Krisztus, vagy a horoszkóp, mert egyiknek sem találtam még csak nyomát sem. Mire a szerző azt válaszolta, hogy valóban nincs, ellenben a közönség bejön rá. “Az biztos is,” mondtam én, “de amint rájön hogy átverték, ott ahol bejött, megy is ki.” A már több helyen idézett UCLA-beli kollégám, Howard Suber, rendelkezett egy pontos statisztikával, miszerint a filmek meglepően magas százaléka, és a szám emlékezetem szerint hatvanvalahány körül mozgott, személynevet vagy helységnevet tartalmazott a címében – *Michael Collins*, *Schidler listája*, *Hamlet*, *Seinfeld*, *Aranypolgár*, *Maria Braun házassága*, *Fanny és Alexander*, *Scarlet*, *Casablanca*, *Serpico*, *Kinai negyed*, *E.T.* – csak hogy a legismertebbekre utaljak.

Persze mindezt könnyebb mondani mint csinálni. Főiskolás koromban rendkívül kellemetlenül éreztem magam amiatt, hogy míg az osztály- vagy évfolyamtársaim mind vagány, kihívó, provokatív és

legfőképp is némt újhullámos címeket tudtak adni a munkáiknak, addig én a filmjeimhez szánivalóan lúdtalpas címekkel jöttem elő, úgy is mint *Chicago*, *Marathon*, *Nyuszikák* vagy *Das Lied*.

A *Cha-cha-cha* című első filmemből még egyetlen betű sem íródott le amikor már biztos voltam a címben, amit igaz, akkor még csak ideiglenes, vagy méginkább alcímnek tekintettem. Ideiglenes vagy sem, akármikor amikor az írás során elvesztem a történet tónusát illetően, elég volt csak visszamenni a címhez mint metaforához, és máris visszataláltam az édesbús, dolcopiccante, claireobscuré, megengedő nosztalgiával fűszerezett lírai vígjátéki hangulathoz. Maga a *Cha-cha-cha* cím semmiképpen nem nevezhető valami eredeti választásnak, és magam is szimplának tartottam. Hogy azt már ne is említsem, hogy a film magyarországi és nemzetközi premierje idején jött ki a holland rocker és együttese, a Herman Brood and His Wild Romance *Cha-cha* című, és kontinensszerte igen jól menő nagylemeze. Az utómunkák során keserves elszántsággal próbáltam újraprendezni a gondolataimat, de nem jutottam sokkal jobb eredményre. A keverést követően eljött a film laboratóriumi munkáinak a kezdete, és nem volt tovább gondolkodási idő. Minden önmagammal való elégedetlenségem dacár, és leginkább is kényerűségből maradt a *Cha-cha-cha*, amit legjobb esetben is intellektuális alulteljesítésként értékeltem. Az élet azonban ráncáfolta. Idővel be kellett lássam hogy minden személyes fanyalgásom dacára a széles közönség nyitott volt rá, és könnyebben jegyezte meg mint minden más, ennél pontosabb, de feleslegesen intellektualizáló címet, és egyszerű és játékos hangképe évtizedek után is megmaradt még azok emlékezetében is, akik magát filmet soha nem látták. Így aztán maradt a *Cha-cha-cha*.

Ennek az ellenkezője volt igaz a *Megfelelő ember kényes feladatra* esetében. Juha Vakkurinak a film alapjául szolgáló, és finn nyelven publikált eredeti regénye címének tükörfordítása, *A férfi akiből fa lett*, egyrészt irodalmiasnak hatott, másrészt meg a finn gondolkodásmódban a fának mint metaforának sokkal szerteágazóbb a jelentése mint az általam ismert többi kultúrában. Tartottam tőle, hogy az eredeti befogadói köréből kiszakítva a fordítás nem fogja tudni ugyanazokat a tartalmakat hordozni mint az eredeti közegében. Ezen túlmenően én a filmet politikai filmnek, és egy olyan közönségnek szántam, amelyik fogékony az intellektuális politikai krimi iránt. Bár tudtam mit akartam, és a kreatív munkában a velem legszorosabban dolgozó munkatársaimmal hetente tartottunk értekezletet újra és újrafogalmazva a film témáját, cselekményét, üzenetét, és tónusát, vagy két évig nem tudtam semmi kreatív és vonzó alternatívát találni. Egykori évfolyamtársam, Xantus Jani ötlete volt az *A megfelelő ember*, igen ám, de 1960-ban Révész György már egyszer forgatott filmet a saját maga és Kállai István forgatókönyve alapján a fenti címen. Úgyhogy a film maga „*A férfi...*” munkacímmel forgott le, és csak jóval később, már a hangkeverés alatt, és közvetlenül laboratóriumi munkák megkezdése előtt, egy elkeseredett pillanatban, az egyik kollektív stábanalízis során bukkant fel újra nemcsak a téma, de maga az egész vállalkozás és az egész akkori helyzetünket pontosan tükröző központi terminus, a „delikát”, illetve a „kényes” koncepciója. Ennek, valamint Xantus ötletének az összeházasításából keletkezett *Megfelelő ember kényes feladatra* cím, ami a megítélésem szerint, már megfelelt a fentebb említett követelményeknek. Ezt az új – igaz, immár végleges – címet azonban újra be kellett vezetni a köztudatba, és mindaz az akármennyire is kevés sajtónyilvánosság, amit a film az előkészítés és a forgatás alatt kapott, az mind elveszett.

Hacsak nem kifejezetten ez a cél, mindenképpen kerülendő olyan cím használata, ami negatív reakciót, negatív ítéletet, vagy egyenesen ellenállást vált ki a még meg sem nyert hallgatóságból. Emlékszem olyan hazai filmcímekre, mint az *Olyan mint otthon*, meg a közönség azonnali reakciójára is: „Ja. Szar.”

IX. A játékfilmforgatókönyv lejegyzésének ipari sztenderd szabályzata

Ma, amikor jószerivel minden forgatókönyvíró a piacon kapható szakmai szoftver egyikét, vagy az Internetről letölthető egyszerűbb program valamelyikét használja, nem tűnhet lényegesnek túl sok időt szentelni a kérdésnek, hiszen a komputer majd úgyis elrendezi a tördelés kérdését. A kérdés azonban ennél valamivel összetettebb; elvben legalábbis nincs egységesen elfogadott lejegyzési sztenderd az atlanti régió keleti és nyugati fele között, ennek megfelelően a játékfilm-forgatókönyvíró mindenképp előtt is annak a piacnak az igényeit és a lejegyzésben is megnyilvánuló szokásait veszi figyelembe, ahova elsődlegesen dolgozik, vagy ahonnan a finanszírozást reméli. Az azonos szoftver használatával a korábban a lejegyzésben meglévő radikális tördelési különbségek ugyan lassan eltűnőfélben vannak, evvel együtt kapok forgatókönyveket Nyugat-Európából amelyek csak valamelyest tükrözik a tengerentúli sztenderd tördelést, valamint másokat, különösen Kelet-Európából, amelyek mind a mai napig a háború előtti német gyakorlatot követik; jobb- és baloldalra tördelt forgatókönyveket, ahol a képi elemek az oldal vertikális tengelyétől balra, a hang pedig attól jobbra, de nem egymást tükrözve, hanem egymás után, és a fenti sorrendben követik egymást.

A játékfilmforgatókönyv lejegyzésének ipari sztenderdje azonban nem csupán a tabulatúra egyfajta használatára szorítkozik, hanem egy sor olyan gyakorlati elvű megközelítést tartalmaz, ami immár több mint egy évszázadon keresztül bizonyította az alkalmazása előnyeit, és ami mindenképp felett predesztinálja a globális használat szerepére. A forgatókönyvíró és producere, különösen ha tengerentúli finanszírozót, vagy kooprodukciós partnert kíván a tervének megnyerni, vagy ha a tengerentúlról tervez szolgáltatást igénybe venni, mind az ipari lejegyzés elvével, mint pedig a gyakorlati alkalmazásával tisztában kell legyen.

A korábbi német, és tágabb értelemben vett európai, valamint a tengerentúli gyakorlat között nem is ez az első eltérés. A különbségek kezdődnek már magával a géppapírnak a méretével. Míg mára jószerivel a világ minden országa az ISO 216-os nemzetközi szabványt, vagy közkeletűbb terminussal, az A4-es papírméretet rendszeresítette, addig az Egyesült Államok és Kanada az ún. levélméretű géppapírt alkalmazza. Az A4 papírlap 297x210 mm méretű és a felülete 62,4 cm²; a levélméretű oldal ennél valamivel rövidebb, de szélesebb, pontosan 279x216 mm és a felülete 60,3 cm², vagyis 3,3% kisebb mint az A4-es géppapír.¹⁷¹ A másik alapvető eltérés a forgatókönyv lejegyzéséhez alkalmazott betűtípusa és mérete. Míg a világ más részein erre nézve nincs egységes megközelítés, addig a tengerentúlon kizárólag 12 pontos Curier, vagy újabban Curier New betűtípus használatos. Minden forgatókönyv ami más típusú vagy méretű betűt alkalmaz azonnal diszkvalifikálja magát a megmérettetésből. Miért a Curier betűtípus és nem más? A XIX.-XX. század fordulóján, amikor filmforgatókönyvek íródni kezdtek, az azidőtájt alkalmazott írógépek kizárólag evvel a betűtípussal, és annak a 12 pontos változatával kerültek gyártásra. A gyártók hamar rájöttek arra is, hogy ha az írók a levélméretű géppapírra a fenti írógépen és folyamatos lejegyzés mellett, és az ugyancsak hamar sztenderdizálalt tördelésnek megfelelően jegyezték le a forgatókönyveiket, akkor az egy oldalnyi forgatókönyv általában egy percnyi filmidőt eredményezett a mozivásznon. Természetesen egy filmben vannak pergő, dialógus-vezette jelenetek, amelyek esetében az egyoldalnyi dialógus jó ha 50 másodperc vetítési időt eredményez, ezt azonban ellensúlyozzák az akció-vezette jelenetek, ahol az egyoldalnyi leírás a vásznon kész film formájában valamivel hosszabb lesz mint egy perc. De hosszú távon a két trend kiegyenlíti egymást, és marad az egy oldal=egy perc formula. Egy szabályosan lejegyzett 120 oldalas forgatókönyvről lehet tudni, hogy várhatóan két óra lesz a vetítési ideje. Ez persze nem helyettesíti a könyv lemérését; amikor az irodalmi forgatókönyvből technikai könyv lesz mind a rendező, mind az

¹⁷¹ Érdekes adalék hogy DIN 476, majd később a ISO 216-os szabványhoz, amit a weimari Németország 1922-ben vezetett be, Magyarország 1938-ban a világon nyolcadikként csatlakozott. A nem A4-es méretet nem kizárólagos sztenderdet alkalmazók közül a Fülöp szigeteken az A4-es mellett a amerikai *legal size*, 356 × 216 mm papírméret is használatos, Mexikóban együtt él mind a levélméret mind pedig az A4-es formátum.

első asszisztens jelenetről jelenetre, stopperal a kézben lemérik azt. Evvel együtt szinte biztos, hogy minden további, vagy kiegészítő mérés közel azonos eredményt fog adni. Vagyis a profi módon lejegyzett könyvvel mind a producer, mind a forgalmazó, immár a hossz, és valamelyest a hozzávetőlegesen várható költség ismeretében kereskedhet. A forgatókönyvíró szoftverek elterjedésével jött használatba az ún. Courier New betűtípus ami valamennyivel kerekesebb és szélesebb az elődjénél. A Courier New szemre szebb és könnyebb is olvasni, ellenben több helyet foglal el, de mint olyan, azon (kezdő) írók mentő angyala, akik a forgatókönyv hosszával kinlódnak. Ha nincs ki a 90 oldal, csak átváltanak Courier betűtípusról Courier New-ra, és máris megvan a 96 oldal. Ugyanígy, ha a könyv elfogadhatatlanul hosszú, a trükkös író az utolsó pillanatban visszavált Courier-re és máris egy lépéssel közelebb van a boldogsághoz.

A sztenderd lejegyzéshez a hivatásos olvasó szempontjai figyelembevételéből történő ragaszkodásról már szóltam a korábbiakban. A szigorú szabványosítás ugyanígy a színész, a hangmérnök és az asszisztensek csapatának munkáját teszi egyértelműen kezelhetővé. Ennek megfelelően az attól való eltérés, és maszek konyhaszabályokkal való helyettesítése egyszerűen elképzelhetetlen. Az Írók Céhje állandó bizottságot tart fenn, egyrészt az alábbiakban részletesebben is ismertetett ipari sztenderd feletti szigorú őrökösésre, másrészt meg a folyamatos revízió fenntartására, a piacon jelentkező újabb és újabb trendek domesztikálására, és ha azok valamelyike bizonyította az életképességét, a rendszerbe állítására.

Az alábbiakban csak a játékfilmforgatókönyv lejegyzésének kanonizált sztenderdjét ismertetem. További műfajok, úgy is mint a sitcom, talkshow, vetélkedők, varieté típusu programok, vagy dokumentum és népszerű-tudományos filmek, függetlenül attól hogy filmre vagy elektronikus médiumra rögzítődnek, hasonlóan szigorú, de attól teljesen más, és a játékfilmével nem konform lejegyzési normákat követnek.

* * *

Az a forgatókönyvíró, aki úgy dönt hogy az ipari sztenderd szabályai szerint tördeli az általa írt forgatókönyvet hatalmas szívességet tesz mind önmagának, mind pedig az általa képviselt produkciónak. Nem kell ehhez azonban többszáz dollárt az éppen legfelkapottabb szoftvercsomagba beinvestálnia, az összes elterjedt word processzor szoftver ugyanazokat a szolgáltatásokat nyújtja mint a forgatókönyvíró program, hogy azt már ne is mondjam, hogy a jó öreg a táskairógép, amelyik az első 80 évben a lejegyzés kizárólagos eszköze volt, ugyanolyan jó szolgálatot tesz az íróknak mint a komputer.

Aki komputerrel és *word processing* segítségével ír az a *Tools/Options/General/Options/ Measurement Units/Centimetres-millimeters* kategóriájában, vagy ha akármelyik forgatókönyvíró programmal, akkor az adott szoftver valamelyik hasonló szolgáltatásai igénybevetelével tetszés szerint kapcsolhat át a metrikus rendszerről a "hagyományos", vagy American Standard mértékrendszerre, és a munka végeztével vissza a minden máshoz használt metrikus rendszerre. Ha a szerző az általa írt oldalakat A4-es papírra kívánja kinyomtatni akkor az írás megkezdés előtt ezt is rögzíteni kell, lévén hogy az oldal írásközbeni tördelése is ennek megfelelően történik. Ha az író úgy dönt hogy a kész anyagot u.n. levél formátumú papíron kívánja kinyomtatni, és a megfelelő partnerekhez eljuttatni, nincs különösebben nehéz helyzetben, lévén hogy ma már egy sor nemzetközi irodaszer cég van jelen Magyarországon, amelyik vagy tart, vagy megrendelésre szívesen szállítja az említett méretű géppapírt. Ha az író a jó öreg erkélyes Royal-t, vagy a táskairógép Ericát, és levélméretű géppapírt használ, akkor még az írás megkezdése előtt a következőképpen állítsa be a tabulatúrát:

- Tab 13: a jelenetszámok helye (az irodalmi forgatókönyv állapotban nem használatos)
- Tab 19: a jelenet fejszövegének helye
- Tab 19: az akció, a jelenet leírásának kezdete
- Tab 29: a dialógus kezdete
- Tab 36: az u.n. zárójeles instrukciók kezdete
- Tab 43: a szereplő neve
- Tab 55: az u.n. zárójeles instrukciók vége
- Tab 60: a fejszöveg és a jelenetleírás vége, a jobbra zárt (FOLYTATÓDIK) vége
- Tab 72: az oldal jobb felső sarkában az oldalszám kezdete
- Tab 74: a megismételt jelenetszámok helye (az irodalmi forgatókönyv állapotban nem használatos)¹⁷²

* * *

A szabványosítás a címlappal kezdődik. Minden filmforgatókönyv, amelyik akármilyen formában elhagyja az író dolgozószobáját, mindig legyen szabvány címlappal ellátva, a margó mind a bal mind a jobb oldalon, mind pedig a felül ill. alul egy hüvelynyi (*inch*, rövidítve *in.*) legyen. Egy hüvelyk metrikus megfelelője 2,54 cm. Egészen a legújabb időkig a címlapnak, vagy a *fly*-nak csak egyetlen elfogadott változata volt ismert. Milyen információkat kell a fenti fedőlapnak tartalmaznia?

- 1) A film címét, csupa nagybetűvel, idézőjelben és középre rendezve;
- 2) Két sorközzel alább, középre rendezve, kis- és nagybetűvel hogy "Írta:"
- 3) Megint sorkihagyással, megint csak középre rendezve, kis- és nagybetűvel az író teljes neve, "nome de plume" vagy a név ami alatt az író ír;
- 4) Balra rendezve a változat, vagy *draft* sorozatszámát; ez trükkös kérdés, amiről a *Módszertan* fejezetben esett már szó. Senki nem akar egy nyersnek tűnő első változatot olvasni, de nem kíváncsi egy nyolcadik *draft*-ra sem, mert arról egy pillantás alatt kiderül, hogy több sebből vérzik, egyébként nem szorult volna nyolc teljes átírással. Nyilván a második vagy harmadik *draft* hangzik a legjobban. Ha az író produkciós céggel, vagy stúdióval áll szerződéses, és folyamatos munkakapcsolatban, akkor a pontos sorozatszám belső munkaanyag, és a precíz feltüntetése kötelező. Mindegyik változat tartalmaz új elemeket, azoknak egy másikba való átmentése, vagy az egyes korábbi, más vonatkozásban sikerültebb változatokhoz való visszalépés kezelhetetlen precíz "könyvelés" nélkül. Csak a *draft* sorozatszámából meg a dátumból derül ugyanis ki, hogy az író vagy a stúdió melyik változatot tartja a kezében;
- 5) Balra rendezve a változat dátumát; ez megint érzékeny kérdés. Ha valaki az idén nem talált vevőt a forgatókönyvére azt azért nem fogja eltűzelní, hanem jövőre is, meg azután is kereskedni fog vele. Ugyanakkor a vevő, a produkciós cég, vagy stúdió, ha négy vagy öt évvel ezelőtti dátumot lát a könyvön, abból egy pillanat alatt kiderül, hogy az évek óta a kutyanak sem kellett. Miért töltenének ők vele időt, és pénzt arra, hogy azt olvasóknak kiadják? Javaslatom, hogy az író vagy szenvedjen pillanatnyi amnéziában, és ne tüntesse fel a dátumot a hivatalos fedőlapon, vagy 8-10 hónaponként frissítse fel az. Mint ahogy vannak írók akik 3-4 évenként nemcsak a dátumot, hanem a forgatókönyv címét is fefrissítik, mondván, az hogy a könyv addig nem találta meg a vevőjét, az még nem azt jelenti, hogy a könyv nem piacképes, hanem csak azt, hogy a körülmények és a csillagzatok állása nem segítette a frigy létrejöttét. Akármilyen taktikát is választ az író, a saját komputerében, vagy az íróasztalán minden átírást, vagy akár csak átigazítást precízen, dátummal, és napra készen könyveljen. Ennek hiányában rövid idő

¹⁷² Hillis R. Cole, Jr, Judith H. Haag: *The Complete Guide to Standard Script Formats, Part I – Screenplays*, 11 oldal

alatt teljesen el fog veszni a sokszor éveken keresztül, és követethetlen egymásutániságban készült változatok között.

- 6) Balra rendezve az író vagy a produkciós cég neve, amelyik az írott anyag tulajdonjogával rendelkezik; a fenti információra és a jogvédelem bizonyos fokára a nemzetközileg is elfogadott © (*copyright*) jel utal.
- 7) Balra rendezve az író lakcíme vagy postacíme; különösen a tűzhöz közel, a biznisz sűrűjében, a bennfentesek a legkisebb információknak is rendkívüli jelentőséget tulajdonítanak. Ha valaki Los Angelesben, vagy a környéken lakik, Santa Monica-n, Brentwood-ban, Mulholland környékén, West Hollywood-ban, Studio City-ben, vagy a Santa Monica Mountain túloldalán, a Völgyben, Sherman Oaks-ban, Burbankban, és még folytathatnám hosszan, az annak a jele, hogy az illető helyi, vagyis nagy valószínűséggel közelebb van a szakmához, mint az aki Iowa-ban lakik, és így feltehetően a könyvét is előbb és szívesebben veszik kézbe. Ennek megfelelően sokan tartanak fenn állandó címet Los Angelesben és környékén. Aki nem rendelkezik állandó lakással, vagy ha igen is, de nem különösebben szerencsés helyen tudja azt magának megengedni, az inkább postafiókot bérel egy jobban hangzó környéken. Ez a probléma, gondolom, nem fog jelentős fejfájást okozni a magyar forgatókönyvírók többségének, legyen az akár mennyire is ambiciózus. Egy gonddal kevesebb.
- 8) Ugyanez vonatkozik az író telefonszámára is.
- 9) Balra rendezve a jogi védelem jelzete. Éveken keresztül gyakorlat volt a forgatókönyvön a bejegyzéskor az Írók Céhje által kibocsájtott sorozatszám feltüntetése. A bejegyzés maga még nem biztosít automatikus jogvédelmet a forgatókönyvnek, ugyanakkor vitás, vagy pörös esetekben döntőértékű lehetett a Céh által kezelt, és garantált regisztráció megléte. Ez a szokás mára eltűnőfélben van, és csak egy rövid utalás jelzi, hogy a könyv bejegyzés alatt van, vagyis nem teljesen szabad préda.

Meglepetésre az iparban jelenleg talán messze legnépszerűbb szoftvergyártó, a Final Draft, a közelmúltban a korábitól ugyancsak különböző címlapot fejlesztett ki, és ami viszonylag hamar sokak között, különösen a program használói között kedvelt lett, és tudtommal sem a stúdiók sem az Írók Céhe nem tiltakozott az újítás ellen.

20. sor: "FORGATÓKÖNYV CÍME"

23. sor: Írta:

25. sor: Író neve

39. sor: Draft #

40. sor: Dátum

41. sor: ©Író neve vagy Produkciós cég neve

42. sor: Produkciós cég vagy író lak-/póstafiók címe

43. sor: Produkciós cég vagy az író telefonszáma

44. sor: Jogi védettség jelzése

Profi szinten forgatókönyv csak a géppapír egyik oldalára íródik, ami lefűzve mindig a jobb oldalon jelenik meg. A sorköz mindig szimpla. Dupla sorköz csak bekezdések között alkalmazandó. Az egyes jelenetek között dupla vagy tripla sorköz használatos, mindkét változat elfogadott. Személy szerint a dupla sorköz használatát javaslom; az új jelenet csupa nagybetűvel szedett fejszövege elegendő jelzés – különösen a profi olvasó számára. Írók, ha nincs ki a műfajjal szemben támasztott minimum oldalszám, előszeretettel tesznek tripla sorközt a jelenetek közé.

Az oldal margója jobb és bal oldalon egyaránt $\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{2}$ hüvelyk (1,27 cm), felső margója az első oldalon 1 hüvelyk (2,54 cm), a továbbiakon $\frac{1}{2}$ hüvelyk (1,27 cm), az alsó margója pedig megint csak $\frac{1}{2}$ hüvelyk (1,27 cm).

A forgatókönyv első oldala általában nincs megszámozva, de a más nézetben lévők korántsem annyira agresszívek, mint teszem azt a „katarzis kontra vissza a mindennapisághoz” polémia szereplői.

Az első oldal tetején, középre rendezve, csupa nagybetűvel és idézőjelben a fedőlapon szereplő cím megismétlődik, Hogy miért? Ugyanis a forgatókönyv fedőlapja leszakadhat, megsérülhet vagy elveszhet. Hogy a forgatókönyv ettől még ne kerüljön kidobásra, a biztonság kedvéért megismétlik a címet.

A megismételt címet tripla sorköz követ.

A következő információ ami az első oldalon megjelenik az a FELBLENDE, utána kettőspont. A miéltre ugyanaz a magyarázat, mint sokminden már első pillantásra szokatlan vagy irracionális mozzanatra: a tradíció. Miért 35 mm-es a ma is legelterjedtebb filmformátum? Mert 1889-ben Thomas Edison Laboratóriuma számára George Eastman egy 70 mm-es filmszalagot szállított, amit a lab hosszában kettévágott, és így kaptak két 35 mm-es csíkot, és ami, mint formátum immár a harmadik évszázadot éli meg. Miért nem 80 milliméteres filmszalagot szállított Mr. Eastman, aminek minden bizonnyal jobb lenne a felbontóképessége, az talány, de ma már nem érdekes. Ez lett a gyakorlat és a tradíció, amivel mind a mai napig együtt élünk, és ami elég praktikusnak bizonyult ahhoz, hogy eddig minden újabb formátumbeli kihívást túl tudjon élni. Ugyanígy vagyunk a Curier betűtípussal és a FELBLENDE-vel. A filmkészítés – és a játékfilm-forgatókönyvírás – kezdetén minden film egy optikai trükkel kezdődött, a felblendével és ugyanúgy ért véget, a színházi függőnyt és az elsötétülést imitáló leblendével. Az eziránti tiszteletből a forgatókönyvírás mind a mai napig fenntartja a fenti tradíciót, függetlenül attól, hogy a majdani film direkt vágással vagy akármilyen más optikai megoldással kezdődik-e vagy sem.

Ezt dupla sorköz követ majd az első jelenet csupa nagybetűvel írt fejszövege.

„CHA-CHA-CHA”

FELBLENDE :

KÜLSŐ - PESTI TÉR - NAPPAL

Mind a FELBLENDE, mind a fejszöveg a baloldali margótól $\frac{3}{4}$ hüvelykre kezdődik, ez utóbbi 60 betűt tartalmazhat, hüvelykenként 10 leütéssel (betűvel), vagyis a fejszöveg 6 hüvelyk hosszú, és az oldalon a $\frac{3}{4}$ hüvelyktől $7\frac{1}{4}$ -ig tart. Ha a fejszöveg hosszabb mint 60 leütés folytatható egy második sorban, amit ugyan a papír kibír, de ez olyan rosszul olvastatja magát, hogy minden forgatókönyvíró elvből irtózik tőle.

Az első információ amit a fejszöveg tartalmaz az az, hogy a jelenet külsőben vagy belsőben játszódik, függetlenül, hogy akár az egyik, akár a másik eredeti helyszín, t vagy műtermet jelent. Ez utóbbi eldöntése produkciós kérdés, és semmi köze a forgatókönyvíráshoz. Korábban ha a szereplők egy-egy adott jelenetben a szobabelsőből kimentek a kertbe, és a jelenet a továbbiakban külsőben folytatódott akkor az író a jelenetet kettévágta. Az első jelenet

BELSŐ – HÉTVÉGI HÁZ – NAPPAL

fejszöveggel indult, és abban a pillanatban amikor a szereplők kiléptek a házból az új jelenet

KÜLSŐ – HÉTVÉGI HÁZ – NAPPAL

fejszöveggel folytatódott. Ennek volt is praktikus alkalmazása, lévén nem ritka hogy az adott komplexum külsője és belsője két egymástól távolos helyen forog le, ráadásul időben egymástól hetekre. A két újabb trend, ami a fenti megoldást kezdi egyre inkább kiváltani az vagy az, hogy

KÜLSŐ – HÉTVÉGI HÁZ – FOLYAMATOS

vagy pedig

BELSŐ/KÜLSŐ – HÉTVÉGI HÁZ – NAPPAL

Ez utóbbi megoldást az írók arra való hivatkozással preferálnak hogy a kétfelébontás természetellenesen megtöri a jelenet dinamikáját, és megakasztja az írókat az olvasásban.

A fejszöveg által tartalmazott második információ a helyszín ahol a jelenet játszódik. Ez is legyen olyan egyszerű és funkcionális amennyire csak lehet. Felesleges túlzottan precíz instrukciókat itt feltüntetni, úgy is mint:

BELSŐ – NAGYMAMA EGYKORI HÁZÁNAK MÁSODIK EMELETI RÓZSASZÍN SZOBÁJA
– NAPPAL.

BELSŐ – LÁNYSZOBA – NAPPAL

Ennyi és nem több.

A fejszövegben kódolt harmadik információ pedig a napszakot jelöli meg. Ez lehet vagy nappal vagy éjjel. A kettő egyike és nem több. Praktikus szempontok miatt nem értelmezhetők az olyan költői fejszövegbeli instrukciók, mint mint MÁGIKUS HAJNALI ÓRA, vagy NAPLEMENTE, NAPFELKELTE, ALKONY. A naplemente legjobb esetben is egy pár másodperc, ugyanígy a naplemente is. Nyugat-Ausztráliában élve a családommal, mint mindenki más, a nap végén kihajtottunk az Indiai Óceán partjára, letelepedtünk a padokra, vagy a kockás plédre, kibontottuk a teástermoszt, előkerült a piknikkosárból a szervíz, kényelembe tettük magunkat, és vártuk a nap egyetlen valamirevaló eseményét, a naplementét. A nap annak módja szerint szép lassan meg is közelítette a horizontot, és aztán, a szó szoros értelmében, néhány másodperc alatt belezuhant az óceánba. Minthogy nagyokosnak tartottam magam, megpróbáltam mindenfajta optikai magyarázatot találni a jelenségre, amit aztán feladtam. Minden kockázás vagy más kameratrükk nélkül a nap egyszerűen ilyen gyorsan tűnik el a horizontról, és ellenkezőleg, a kontinens keleti oldalán, Sydney-ben ugyanilyen gyorsan is kelt fel. Fizikai képtelenség, még egy akármennyire is bepróbált jelenetet is, a természetben a

becsapódás, vagy az óceánból való kiemelkedés pillanatában, és több változatban csapóval és a végén szűrketáblával felvenni. Ha mégis valami drámai indok szólna mellette, akkor irány a műterem, ahol addig nyugszik a nap amíg a világosítók akarják, vagy pedig Finnország, ahol május végétől július közepéig más sincs csak naplemente. De az utóbbi két választáson túlmenően mindenütt máshol csak NAPPAL vagy ÉJJEL az értelmezhető információ, vagyis a jelenetben vagy sötét van vagy világos.

Ha történet katonai témájú, akkor a rangok mindig rövidítve kerüljenek mind a fejszövegbe, mind a jelenet leírásába, és egyáltalán, ami csak lehet rövidítendő, hogy a fejszöveg egysoros maradjon.

A fejszöveg végén soha nincs pont, és maga a szöveg soha nincs aláhúzva.

A fejszöveg fenti három információját kötőjel, és a kötőjelet és az információt egy-egy leütésnyi szünet választ el.

Néha a további pontosítás végett zárójeles információ kerülhet a fejszövegbe is, úgy is mint

KÜLSŐ - PESTI TÉR (1962) - NAPPAL

KÜLSŐ - PESTI TÉR (6:15 PERC) - NAPPAL¹⁷³

Ha a film teszem azt még az első vizuális elem megjelenése előtt egy belső monológgal nyit, akkor a lejegyzés a következőképpen fog kinézni:

„CHA-CHA-CHA”

LEBLENDE ALATT:

GRUBER ERNŐ (B.M.)

...62 márciusában apát bevitték, mert a nagymama arany nyakláncát el akarta az ékszeboltban adni. Az eladó szóval tartotta, amíg a rendőrök kiértek a boltba... Négy napig nem jött haza... Anya bepánikolt, és otthon a kanapén szülte meg az ikreket, a Nándit meg az Oszit. Én tartottam őket amíg a

(TOVÁBB)

FOLYTATÁS: (1)

GRUBER ERNŐ (B.M.) (FOLYT.)

mentősök jöttek... Másnap volt OSC-CSMSK megismételt döntő a Komjádý kupában, és akkor védhettem először a kezdőcsapatban...

FELBLENDE:

KÜLSŐ - PESTI TÉR - NAPPAL

¹⁷³ Hillis R. Cole, Jr, Judith H. Haag: *The Complete Guide to Standard Script Formats, Part I – Screenplays*, 33. oldal

A két muraközi vontatta jegesfogat nagyíveben bekanyarodik a pesti térre. GRUBER ERNŐ, (15), a felmosóvödörrel a kezében beáll a sor végére és...

A fentiekből még a következők derülnek ki: a fizikai akció, a cselekmény leírása $\frac{3}{4}$ hüvelyknél kezdődik, soronként 60 leütést tartalmazhat, és $7\frac{1}{4}$ hüvelyknél ér véget ill. megy tovább a következő sorba.

Minden figura neve amikor először jelenik meg a leírásban vagy akcióban de csak akkor, csupa nagy betűvel írandó, ami egyben utalás minden stábtagnak akit az információ illet, hogy az illető szereplő itt jelenik meg a történetben először.

A dialógus a géppapír bal szélétől $2\frac{1}{4}$ hüvelykre, az oldalon $1\frac{3}{4}$ hüvelynél kezdődik, soronként 40 leütést tartalmaz, és $6\frac{1}{4}$ hüvelynél ér véget, illetve folytatódik tovább a következő sorban.

Az adott dialógus oszlop tetején a megszólaló szereplő neve mindig csupa nagybetűvel íródik ki. Ha a szereplő belső monológját hallja a néző, arra a szereplő neve mellé zárójelben tett (V.O.), úgy is mint *voice over*, vagy ha az magyarosabban hangzik, akkor a (B.M.), vagyis belső monológra utal. Ha a szereplő jelen van ugyan a jelenetben – vagyis az azt alakító színész fizikai jelenlétére szükség van – de a képen valamilyen drámai oknál fogva nem látható, akkor erre a zárójeles (O.S.), vagy *off screen*, magyarosabb kifejezéssel (K.K.), azaz a képen kívül, utal. Például:

ÉKSZERBOLTI ELADÓ

Várna az elvtárs egy pár pillanatot? Fel kell tárcsázzam a központot hogy érdekli-e őket régiség. Én nem nagyon értek hozzá...

Apa körülnéz a boltban hogy van-e fültanúja a beszélgetésnek. A bolt majdnem teljesen üres. Apa bólint.

Az ékszerbolti eladó eltűnik a függöny mögött. Tárcsázik, majd kisvártatva megszólal.

(FOLYTATÓDI...

FOLYTATÁS: (1)

ÉKSZERBOLTI ELADÓ (FOLYT.) (K.K.)

(suttogva)

Bencsik elvtárs... Itt Vidra... Mondom Vidra... Vé... Vé mint vécé... Vécé, mint *Water Closet*, klozett... budi... kis házacská...

Ha a szereplő akármivel, egy szünettel, vagy valami fizikai akcióval megszakítja a folyamatos dikciót, de másvalaki nem szól közbe vagy beszél, az adott szereplő újabb megszólaláskor a szereplő neve zárójelben, és csupa nagybetűvel feltüntetett (FOLYT.), vagyis „folytatólagosan” jelöli. Ha több után zárójeles jelzés kerül feltüntetésre, mint ahogy a fenti példában is, akkor mindig a (FOLYT.)-nak van

prioritása, és az, hogy a megszólalás képen kívül, vagy belső monológ formájában történik-e az másodlagos.

Ha két szereplő összebeszél, azaz az egyik meg sem várja míg a másik befejezi a mondandóját, akkor a forgatókönyvíró két megoldás közül választhat. Az első estében a két szereplő megszólalása egymás után irandó, így:

APA

Elmondtam már háromszor, hogy a nyaklánc a feleségem édeasnyjáé volt, és hogy a feleségem megörökölte... Családi ereklye... csak azért akartuk eladni mert kell a pénz a gyerekek az úttörőbe...

BENCSIK FHDGY

(összebeszél Apával)

Ne habogjon nekem itt össze-vissza, Grúber, mert úgy rugom seggbe hogy kirepül a béketáborból! Maga ezt az aranyat a nyugati megbízóitól, az imperializmus legagresszívabb köreitől kapta, hogy avval éket verjen a békeszerető erők közé...

APA

(összebeszél Bencsikkel)

Ja, persze... Meg alagútakat akartam fúrni Budapeستtől Londonig...

BENCSIK FHDGY

(összebeszél Apával)

...Nem kell az értelmiségi duma!

(TOVÁBB)

FOLYTATÁS: (1)

BENCSIK FHDGY (FOLYT.)

Átlátok magán, Grúber, mint Röntgen a feleségén!...

APA

(összebeszél Bencsikkel)

Hol írjam alá?

A párhuzamos dialógus kifejezésére a másik lehetőség, egy viszonylag újabb trend, egy grafikusan is szemléletes, és a lejegyzést illetően a szó szoros értelmében párhuzamos tördelés, amikor is a két összebeszélő fél egyszerre, illetve akkor szólal meg, amikor a forgatókönyvíró akarja, vagy ahogy a jelenet dinamikája megkívánja, így:

APA

Elmondtam már háromszor, hogy a nyaklánc a feleségem édeasnyjái volt, és hogy a feleségem megörökölte... Családi ereklye... csak azért akartuk eladni mert kell a pénz a gyerekeknek az úttörőbe...

...Ja, tudom, persze... Meg alagútat akartam fújni Budapesttől Londonig...

Hol írjam alá?

BENCSIK FHDGY

...Ne habogjon nekem itt össze-vissza az elvtárs, mert úgy rugom seggbe hogy kirepül a béketáborból! Maga ezt az aranyat a nyugati megbízótól, az imperializmus legagresszívabb köreitől kapta hogy avval éket verjen a békeszerető erő közé...

...Nem kell az értelmiségi duma! Átlátunk magán, Grúber, mint Röntgen feleségén!...

Ebben az esetben nincs szükség zárójeles információkra, úgy is mint (összebeszél Bencsikkel) ill. (összebeszél Apával) ugyanis az a dialógus tördeléséből természetesen kitűnik. A legtöbb forgatókönyvíró szoftver újabb, felfrissített kiadása tartalmazza a fenti ún. párhuzamos párbeszéd vagy *parallel dialog* szolgáltatást.

Ha az írónak alapos, és drámai oka van a figurának személyes instrukciót adni, de csak akkor, használja az úgynevezett zárójeles instrukciókat. A zárójeles instrukció a lap bal szélétől 1½ hüvelyknyire, azaz az oldalon az 1¼ egyhüvelyknyi margót is figyelembe véve 2¾-nél kezdődik, 5¾ hüvelyknél ér véget, és egy adott sorban mindössze 16 leütést tartalmaz. Sem rendezők, pláne meg a színészek nem szeretik a zárójeles instrukciókat, és általában ezek azok amik a jelzőket és a határozókat követően elsőként végzik a piros filctoll alatt. Itt a fenti, csak a példa kedvéért improvizált karcban a humor tárgya (lehet) hogy a Vidra fedőnevű ékszerbolti besúgó a szándéka szerint ordítana a telefonba, ugyanis az használhatatlan, mindig rossz helyre kapcsol, de az is lehet hogy a tartótisztje, nevezett Bencsik százados éppen tökrészeg, vagy a kor ismeretében, valószínűleg mind a kettő együtt. Ugyakkor Vidra nem ordíthat, mert azt a gyanútlan áldozat meghallaná, elrohanna, és elmaradna a fogás. Marad a suttogva ordítás és a betűzés. A komikumot fokozandó mindez egy függöny mögött zajlik, (O.S.) vagy (K.K.), vagyis képen kívül, és a helyzet a komikum interaktív fantáziája segítségével jön létre. Ha Vidra szimplán ordítana, az is komikus lenne, hiszen hülyét csinál magából. A közönség és a közönséges halandó abból űz gúnyt amitől fél: Istenj, halál, politikusok, rendőrség, besúgók. Szeretne röhögni rajtuk, mert ha nevetségessé válnak, akkor félig már le vannak győzve. És a néző fél a Vidra fedőnevű besúgótól, mert már jelentették fel, hurcolták már meg. Ennek megfelelően nem egyszerűen azt akarja, hogy Vidra nevetségessé legyen, hanem, hogy mielőtt röhejessé válik, előtte szenvedjen. Vagyis a (suttogva) zárójeles instrukció használata igazolható, és nagy valószínűséggel túl is fogja élni mind a rendezői, mind pedig a színészi interpretáció próbáját.

Ha a zárójeles instrukció hosszabb mint egy szó, és mindenképpen hosszabb mint 16 leütés, ajánlatos azt inkább cselekményként, és pontosabban leírva az akcióba beleépíteni.

Ha a jelenet akár a dialógus, akár a cselekmény leírása alatt nem fejeződik be az adott oldal aljáig, hanem a következő oldalon folytatódik, azt mind az első oldal alján, mind pedig a következő oldal(ak) tetején pontosan jelezni kell nehogy az olvasó megálljon az olvasással. Ha a dialógus közepén történik az oldalváltás, akkor az oldal aljától ½ hüvelyknyire zárójelben, középre rendezve és csupa nagybetűvel íródik hogy (TOVÁBB), vagy (MORE) íródik.

Vagyis ha Apa ékszerbolti jelenete Vidra jelenetése közben fut át a következő oldalra az így fog kinézni:

ÉKSZERBOLTI ELADÓ (K.K.)
(suttogva)
Bencsik elvtárs... Itt Vidra... Mondom
Vidra... Vé... Vé mint vécé... Vécé, mint
Water Closet, klozett... budi... kis
házacska...

(TOVÁBB)

Ha az oldal a cselekménnyel vált, akkor az oldal aljától megint csak ½ hüvelyknyire zárójelben és jobbra rendezve, és csupa nagybetűvel a (FOLYTATÓDIK) vagy (CONTINUED) íródik.

Apa körülnéz a boltban hogy van-e fültanúja a beszélgetésnek. A bolt majdnem teljesen üres. Apa bólint.

Az ékszerbolti eladó eltűnik a függöny mögött. Tárcsázik, majd kisvártatva megszólal.

(FOLYTATÓDIK)

A jelenet vagy a dialógussal, vagy a jelenetleírással megy tovább, tehát az író vagy az egyiket vagy a másikat alkalmazza, mindkettőt együtt soha.

A következő oldal tetején ½ hüvelyknyire az oldal tetejétől zárójel nélkül és balra rendezve, és csupa nagybetűvel íródik ki hogy FOLYTATÁS, utána kettőspont, és mellette zárójelben egy szám, jelezve, hogy hanyadszor kerül a jelenet új oldalra. A szám ennek megfelelően eggyel mindig kevesebb lesz azon oldalak számánál, ahányon az adott jelenet található. Ha a jelenet a dialógussal folytatódik a következő oldalon, akkor az éppen beszélő szereplő nevét megint csak meg kell ismételni, és mellette feltüntetni, hogy az illető mások közbeszólása nélkül, és továbbra is folyamatosan beszél.

FOLYTATÁS: (1)

oldalszám

ÉKSZERBOLTI ELADÓ (FOLYT.) (K.K.)
(suttogva)
Piros cserép a tetején... budi... meg virág az
ablakában... hogy micsoda?... Virág.. Vé,
úgyis mint Vidra... mondom Vidra... igen
Bencsik elvtárs... jelentem, én vagyok az,
Vidra...

A FELBLENDÉ-hez hasonlóan minden optikai megoldás csupa nagybetűvel kerül feltüntetésre, igaz nem bal hanem jobbra rendezve, és az utolsó sortól egy sorköznyi távolságra, úgy is mint

ÁTÚSZÁS

Egy időben divat volt a jelenetek végét az úgynevezett

CUT TO

-val vagyis hogy VÁGÁS A...-rával még hangsúlyosabbá tenni, sőt ha a szerző ezt nem is akarta volna, egyes szoftverek maguktól is megtették. Mára ez teljesen kiment a divatból, de értelmetlen volt már a bevezetése pillanatában is lévén, hogy a következő jelenet fejszövege ezt magától értetődően amúgyis jelölte.

Amennyiben az utolsó kocka kimerevedik és ez a film vége akkor a

A KÉP KIMEREVEDIK

formula használata elfogadott, és utána a szerző ne felejtse el pontot tenni. A szélesebben bevett gyakorlat a

LEBLENDÉ

megoldást preferálja, alatta öt sorköz kihagyással, középre rendezve, csupa nagybetűvel és aláhúzva hogy

VÉGE

Ha felsorolásra kerül sor akkor az vagy lehet MONTÁZS vagy KÉPSOR, a kettőt írók sokan gyakran keverik. Bevett gyakorlat szerint MONTÁZS az, amikor több szereplő, és más és más időben és más helyen tesz valamit. KÉPSOR az amikor ugyanaz a szereplő tesz más időben és más helyen valamit, mint amilyen az *Apokalipszis most* már idézett nyitó szekvenciája. A KOLLÁZS esetében egymással össze nem függő képek helyeződnek egymás mellé, és amelyek sokkal inkább egy handulatot, vagy tudatállapotot, mintsem egy folyamatot érzékeltet, mint amilyen az 1969-es *Szelíd Motorosok (Easy Rider)* a Mardi Gras-t követő kábítószeres „utolsó vacsorája” a new orleansi temetőben, ahol a halottak nem a földbe, hanem a fölé vannak temetve.

Akármelyik megoldásra is van az írónak szüksége, minden egyes beállítást darabonkénti felsorolásban, pontosan és szabatosan fel kell tüntessen, egyrészt, hogy az olvasó hibátlanul fel tudja fedezni az egyes képek közötti összefüggéseket, másrészt meg hogy a forgatókönyvből dolgozók csapta össze tudja állítani hogy mit kell leforgatnia.

MONTÁZS KEZDETE

A) egy fejjel lefelé fordult és félig megvilágított borostás férciarc, WILLARD HDGY, (31), néz szemközt a nézővel;

B) a Huey hangja alatt egy plafonventillátor elmosódó képe szűrődik be;

C) az égő dzsungel és a lángok előtt alacsony magasságban elhúzó helikopterek sötét sziluettje összemosódik az egy féligégett cigaretta lassan beleszívó Willard hdgy. arcával; egy újabb önálló réteggént a dzsungeltűz egy primitív szoborarcot világít meg...

MONTÁZS VÉGE

Ha montázs vagy képsor egy adott jeleneten belül idézetként jelenik, akkor a szekvencia ugyanúgy kezdődik mint fent, csak a végén a forgatókönyvíró a MONTÁZS VÉGE alá kiteszi a VISSZA A JELENETHEZ instrukciót is.

Forgatókönyvírók között állandó vita tárgya, hogy mennyi cselekmény menjen egy bekezdésbe. Van aki minden egyes megmozdulást – gyakorlatilag minden egyes mondatot – külön bekezdésben hoz, ami túlhangsúlyozza még a legbanálisabb eseményt is, és egy kiló krumpli megvásárlása is úgy fog hatni mint a normandiai partraszállás D-napkor. Tanácsom, hogy csak minden leütés, *beat*, hangsúlyos és fordulatot hozó esemény és mozzanat kerüljön külön bekezdésbe, a többi pedig legyen a folyamatos leírás része. Ha egy bírósági tárgyalóteremben a kerületi főügyész befejezte a tirádáit, és a szó a terem másik felében helyet foglaló védelemé, a mozzanat természetesen új bekezdésbe kívánkozik. Amíg a védelem folyamatosan érvel nincs értelme a bekezdést megtörni. Amikor azonban a bíró a tárgyalóterem főhelyén, az előbbi kettőtől térben távol, magához veszi a szót, az természetesen megint csak új bekezdésbe kívánkozik. Az erőltetett széttördelés – túl azon hogy az olvasó száma nehezen követhető – már csak a túlzott levegőssége miatt is, egyben megtöri az egy oldal=egy perc egyensúlyt, és a jelenet a forgatókönyvi oldalon jóval hosszabbnak fog mutatkozni mint amilyen egyébként a majdani filmben lesz.

Végezetül pedig mellékletként álljon itt egy emlékeztető, egy angol nyelvű röplap amit az Észak-Carolinai Művészeti Egyetem Filmiskolájában vitt óráimon használok, és ami a maga spártai egyszerűségében is a játékfilm-forgatókönyv lejegyzésének ipari sztenderd szabályait illető hasznos emlékeztető a hallgatók számára.



NORTH CAROLINA SCHOOL OF THE ARTS
SCHOOL OF FILMMAKING
SUMMER SESSION 2007
RISING AND ADVANCED FILMMAKERS PROGRAM

Instructor: Janos J. Kovacs

Screenplay Basic Standard Layout

1) Layout of the fly (title) page (according to Cole/Haag):

The fly, or title page contains some or all of the following basic information:

- 1) Title - Line 20, centered, in caps
- 2) Written by - Line 23, centered
- 3) Author - Line 25, centered
- 4) Draft - Line 39, approximately at Col 32 (Optional information since a draft designation is not required)
- 5) Date - Line 40
- 6) Production Company or management company or individual name - Line 41
- 7) Address - Line 42
- 8) Phone number (Optional information) - Line 43

2) First page (provided by Final Draft software)

The first page of a script may or may not be numbered. All pages thereafter are numbered. The first page must FADE IN: and the last page, the end must FADE OUT.

Top margin: 1.00 in.

- 1) "TITLE" - Line 1, centered, in caps and quotes, underlined
- 2) FADE IN: - Line 4, in caps, colon
- 3) First scene number and scene heading - Line 6

3) Subsequent pages

Page numbers: .50 in. down from the top edge of the paper

Top margin: .50 in.

Left margin: .75 in.

Right margin: .50 in.

Average page length: .50 in. from the bottom up

CONTINUEDs or MOREs: 0.5 in. from the bottom up

Font: Courier (Courier New)

Size: 12 pt.

SCENE NUMBERS (Not used at literary script stage)

At .75 in. (0.25 in.)

SCENE HEADING

1.25 in. → 7.25 in. (0.75 in. left margin → 60 characters max/10 character/in. → 7.25 in.)

Stage direction, action

1.25 in. → 7.25 in. (0.75 in. left margin → 60 characters max/10 character/in. → 7.25 in.)

CHARACTER NAME

3.25 in → 7.25 in. (2.75 in. → 40 character max/10 character/in. → 7.25 in.)

Dialogue

2.25 in → 6.25 in. (1.75 in. left margin → 40 characters/10 character/in. → 6.25 in.)

Parenthetical

2.75 > 5.75 in. (2.5 in. left margin → 30 characters/10 character/in. → 5.75 in.)

1 inch = 2.54 cm

Spacing:

- Single within continuous action or dialogue.
- Double between paragraphs. Between scenes double or triple.
- Do not break a sentence from one page to another.
- Always leave two spaces after the punctuation at the end of a sentence.
- When using the ellipsis (...) to indicate a pause within a sentence or an understood word or thought, the space must be left after the last dot.
- Dashes or hyphens may be also used to indicate a pause in the same way in which the ellipsis is used.
- Two dashes are used with a space on each side.

The word "okay" is always spelled out. Make full pages.

X. Utószó

Az irodalmi művek filmforgatókönyvi adaptációjáról szándékosan nem szóltam az előző fejezetek során, ugyanis az a műfajon belül is önálló alműfajt képvisel. Kemény dió, kevesen értenek hozzá, és az analitikus és kreatív készségek sajátos keverékének meglétét várja el a forgatókönyvíró. Az irodalom és a játékfilm csak egy igen rövid és keskeny ösvényen találkoznak. A szépirodalom narratív eszköztára, kommunikációs és időkezelési technikája radikálisan különbözik a filmétől, és a kettő, mint olyan, nem kompatibilis egymással. Ennek megfelelően egy szépíró nem ugyanolyan kaliberű filmforgatókönyvíró, ugyanígy egy jó játékfilm-forgatókönyvíró sem ugyanolyan minőségű adaptáló. Bevezető szintű filmtankönyvek, a jobb érthetőség érdekében, gyakran és kevés sikerrel, de megpróbálnak a kezdő növendékek számára irodalmi analógiákkal operálni. A beállítást, mint a filmes kommunikáció legkisebb építőblokkját, a szóval, mint olyannal, állítják párhuzamba, de a hasonlat semmilyen szinten nem állja meg a helyét. Míg az irodalmi szó *konyha* azt jelent amit, egy *konyha* filmes beállításának jelentése függ a rögzítéséhez használt objektív kiválasztásától, ami lehet nagytotáltól a nagyközeliig, és e kettő között minden, függhet a világítás jellegétől, a felhasznált színpaletta által adta hangulati értéktől, a kamera pozíciójától, az alkalmazott látószögtől, ami lehet alsó, felső és szemmagaságban rögzített, a kamera horizontális és vertikális mozgásától, vagy azok kombinációjától, a mozgás sebességétől, a beállítás hosszától, az azt kísérő hang hordozta verbális információ tényanyagától, ami lehet illusztratív vagy asszociációs, a dikció hangulati értékétől, az egyes hangeffektusok, vagy a kísérőzene természetétől, de még a hangszerelés jellegétől, az alkalmazott hangszerek képviselte érzelmi tartalomtól is, függően attól, hogy azok tradicionális vagy nemkonvencionális módon kerülnek alkalmazásra, és tudnám még hosszan folytatni. A fentiek mindegyike külön változó, és amelyek változhatnak együtt, csoportosan és külön-külön, minden kombinációban más és más jelentést adva a *konyha* képnek, olyannyira, hogy a variációk sokasága csak matematikailag lenne kifejezhető. Az irodalmi filmforgatókönyv és a belőle készült film, technikai terminusok használata nélkül ugyan, de részlegesen, vagy teljes mértékben, és egyetlen beállításban tartalmazza a fentieket, amire az irodalomnak bekezdésekre, vagy oldalakra van szüksége, és teljesen más kifejezési eszközök állnak a rendelkezésére. Míg Gabriel García Márquez *Száz év magány*-a egyetlen mondatában több száz év történése, múlt, jelen, jövő, kérdő- kötő- és feltételes mód természetes folyamatosságban van jelen, addig a film, egy-egy hangulati montázs kivételével – lásd az *Aranypolgár* Charles Foster Kane házassága elhidegülésének u.n. teleszkópikus montázsát – leginkább csak a folyamatos jelen ábrázolására alkalmas. Arra a kérdésre, hogy hogy lehet ezt a két radikálisan különböző dolgot összebékíteni, és a kettő között átjárást keresni, azt kell mondjam, hogy sajátos készségek, és hosszú évek alatt elsajátított technika tesznek szerencsés írókat alkalmassá a feladatra. Ugyanis míg az irodalmi fordító az egyik nyelv képviselte tudatforma és gondolkodásmód irodalmi kifejezési és szókészletére keres megfelelőt egy másik hasonló, de attól némileg eltérő rendszerben, addig a film és az irodalom minden egyes kifejezési eszköze -- az egyetlen dialógus kivételével -- minden elemében eltér egymástól. Ted Tally több, a nemzetközileg is jegyzett, és már már többször említett filmadaptáció, így a Thomas Harris regényéből filmre alkalmazott *A bárányok hallgatása*, vagy a Cormac McCarthy regényéből írt, és Billy Bob Thorthon rendezte *All the Pretty Horses*, vagy magyar változatában a *Vad lovak* filmforgatókönyvének szerzője kertilés nélkül bevallja, hogy, mint arra alkalmatlant, nem tartja fikciós forgatókönyvírónak magát, hanem még ezen alkalmazott műfajon belül is alkalmazott írónak, akinek az ereje abban rejlik, hogy egy irodalmi munkából el tudja különíteni azokat az elemeket, úgy is mint helyszín, cselekmény, figura, attitűd, tónus és hangulat, aminek van filmi megfelelője. Ezeket, kisebb nagyobb szabadossággal egy olyan rendszerre tudja összedolgozni, ami sokat visszaad az eredeti cselekményéből, a karakterek céljaiból, és a mű általános hangvételéből. Buck Henry Joseph Heller enigmatikus *A 22-es csapdájá*-ból írt adaptációja sem azonos az eredeti irodalmi bravúrral, hanem annak egy sűrített, de a kritikus elemek jelentős részét tartalmazó, és hangulatában az eredeti munka atmoszféráját visszaadni tudó változata. Az adaptáló munkáján túl a film formájában megvalósult végső változathoz természetesen jelentős

mértékben hozzájárult Mike Nichols rendezői zsenije is, evvel együtt a Heller-rajongók hangos fanyalgással fogadták a filmet, és aminek az igazi közönsége végül is azokból tevődött ki, akik nem olvasták az eredeti regényt.

Magyarán, az adaptáció egy annyira sajátos terület ami nem egyszerűsíthető le egy fejezetnyi vizsgálatra, hanem külön kutatás, analízis és szakkönyv tárgyát képezi. Érdekes módon, függetlenül attól, hogy a piacra kerülő filmek ugyancsak jelentős hányada irodalmi adaptáció eredménye, a műfajnak meglepően szűk a szakirodalma.

* * *

Végezetül, hogy hogyan kell filmforgatókönyvet írni? Az alkotás örömének kompromittálása nélkül, de alaposan, szisztematikusan, és az ipari technológia megkívánta minden részlet pontos figyelembevételével. Ha annak idején hasonló mennyiségű, mélységű és rendszerezettségű tudás birtokában kezdhettem volna el a professzionális pályámat, hamarabb és messzebb juthattam volna el, de legfőképpen is anélkül, hogy két és fél évtizeden, és a saját esendő gyakorlatomon keresztül, és rendkívüli rossz hatékonysággal naponta kelljen újra feltaláljam a kereket.

Az író megszállottan írjon, és úgy üljön neki az íráshoz, hogy a munka fizetsége az írás öröme maga lesz. Dr. Lew Hunter, mesterem és kollégám, a UCLA Film, Színház és Televíziós iskolája professzora, hogy a hite mellett bizonyosságot tegyen, az élete kockáztatásával kimászott az egyik második emeleti ablakon, és egy párcentis pákányon egyensúlyozva kétméteres betűkkel spray-ezte fel a tűzfalra, hogy azt minden osztályteremből látni lehessen: "WRITE ON!", vagyis hogy írj, folyamatosan és megállás nélkül. Nincs az a tőle jövő levél, üzenet, vagy e-mail, hivatalos vagy akár a legbarátibb, aminek ne ez lenne a zárómondata. A helyszín és az épület struktúrája ismeretében mind a napig nem tudom megérteni, hogy hogyan tudta legyőzni a gravitáció törvényeit. Talán a hit, a játékfilm-forgatókönyv írásába vetett hite segített neki ebben.



XI. Bibliográfia, idézett irodalmi és más források

Sükösd Mihály: *Hemingway világa*; Európa Könyvkiadó, Budapest, 1969

Ansen Dibell: *Plot*; Writer's Digest Books, Cincinnati, Ohio, 1988

Marcia Landy: *British Genres*, Princeton University Press, 1991

Daniel López: *Films By Genre*, McFarland & Company, Inc., 1993

Ira Konigsberg: *The Complete Film dictionary*, Penguin Books, 1989

Judith Holland Sarnecki: *Beyond Collaboration and Resistance: The Cinema of Occupied France, 1940-44*, Paper Presentation, International Conference on the Arts in Society, 2006

Linga Seger: *Creating Unforgettable Characters*

Tennessee Williams: *A vágy villamosa (A Streetcar Named Desire)* New Directions Book, 1947

Ranschburg Jenő: *Személyiségtípusok*, tanulmány; forrás: Pszichológiai fogalmak kis enciklopédiája. Megtalálható a http://www.szepi.hu/irodalom/pedagogia/tped_014.html website-on

Wikipedia (Ernst Kretschmer címszó)

Encyclopedia Britannica

Webster's Ninth New Collegiate Dictionary

William Shakespeare: *Julius Ceasar*

William Goldman: *Adventures in the Screen Trade*, Warner Book, 1984

<http://www.wayneturney.20m.com/scribe.htm>

Arisztotelész: *Poétika*, Sarkady János fordítás, 1963

Syd Field: *The Screenwriter's Workbook*

Lew Hunter: *Lew Hunter's Screenwriting 434*, Peregee Books, The Berkley Publishing Group, 1994

Patrick McGillian: *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*

Tom Chiarella: *Writing Dialog*, Story Press, Cincinnati, Ohio

Ernest Hemingway: *Bérgyilkosok (Killers)*, Máthé Elek fordítása

Larry W. Phillips: *Hemingway on Writing*, Charles Scribner's Sons, N.Y 1984

Paul Argentini: *Elements of style for Screenwriters; The Essential Manual for Writers of Screenplay*; Lone Eagle Publishing, Los Angeles, 1998

María Uruzzola: *El Huevo de la Serpiente*, ©1992 Ediciones de la Pluma, Montevideo, Uruguay, ISBN 9974-581-0011

Hemingway on Fishing by Ernest Hemingway, Nick Lyons, and foreword by Jack Hemingway; Lyons Press 2000

Larry W. Phillips: *Hemingway on Writing*; Charles Scribner's Sons, N.Y 1984, 41. oldal

Hillis R. Cole, Jr., Judith H. Haag: *The Complete Guide to Standard Script Formats, Part I – Screenplays*, CMC Publishing, North Hollywood, CA 61601

James Ryan: *Screenwriting from the Heart; The Technique of the Character-driven Screenplay*, Billboard Books, Watson-Gutpil Publications, New York, © 2000

Lajos Egri: *The Art of Dramatic Writing; Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*; Touchstone Book, Published by Simon & Schuster Publisher, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore, © 1946, 1960

Victoria Schmidt: "45 Master Characters; Mythic Models for Creating Original Characters" *Writer's Digest Books*, Cincinnati, © 2001

http://www.bkiado.hu.netre/Net_szimbolu/szimbolumszotar.htm

The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition, Copyright © 2000
Published by Houghton Mifflin Company

Edith Hamilton: "Mythology", Little, Brown and Company, Boston, © 1942

Idézett filmek
(a szövegben való megjelenésük szerinti sorrendben)

A film ismert magyar címe	A film eredeti címe	Gyártási év	Író(k)	Rendező(k)
<i>Intim részek</i>	<i>Private Parts</i>	1997	Howard Stern, Len Blum, Michael Kalesniko	Betty Thomas
<i>Nyuszikák</i>	u.a.	1977	Kovácsi János	Kovácsi János
<i>Cha-cha-cha</i>	u.a.	1982	Kovácsi János	Kovácsi János
<i>Az utolsó mohikán</i>	<i>The Last of the Mohicans</i>	1992	James Fenimore Cooper, John L. Balderstone, Paul Perez, Daniel Moore, Philip Dunne, Michael Mann, Christopher Crowe	Michael Mann
<i>Casablanca</i>	u.a.	1942	Murray Burnett, Joan Allison, Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Edward Koch	Michael Curtiz
<i>Kihívás</i>	<i>La sfida</i>	1958	Suso Cecchi d'Amico, Enzo Provenzale, Francesco Rosi	Francesco Rosi
<i>Salvatore Giuliano</i>	u.a.	1962	Suso Cecchi d'Amico, Enzo Provenzale, Francesco Rosi, Franco Solinas	Francesco Rosi
<i>Kezek a város felett</i>	<i>Le mani sulla città</i>	1963	Francesco Rosi, Rafaele La Capria	Francerso Rosi
<i>Az igazság pillanata</i>	<i>Il momento della verità</i>	1965	Pedro Beltrán, Ricardo Muñoz Suay, Pere Portabella, Francesco Rosi	Franceso Rosi

<i>A Mattei ügy</i>	<i>Il caso Mattei</i>	1972	Toto DiStefano, Tonino Guerra, Nerio Minuzzo, Francesco Rosi	Francesco Rosi
<i>Lucky Luciano</i>	u.a.	1974	Jerome Chodorov, Tonino Guerra, Lino Iannuzzi, Francesco Rosi	Francesco Rosi
<i>Nyomorúltak</i>	<i>Les Miserables</i>	1995	Victor Hugo, Claude Lelouch	Claude Lelouch
<i>A játékos</i>	<i>The Player</i>	1992	Michael Tolkin	Robert Altman
<i>Reng a föld</i>	<i>La terra trema</i>	1948	Giovanni Verga, Antonio Pietrangeli, Luchino Visconti	Luchino Visconti
<i>Az utolsó ember</i>	<i>Der letzte Man</i>		Carl Mayer	F. W. Murnau
<i>Belsőök</i>	<i>Interiors</i>	1978	Woody Allen	Woody Allen
<i>Függő játszma</i>	<i>Cliffhanger</i>	1993	Long John, Michael France, Sylvester Stallone	Renny Harlin
<i>Kincses sziget kalózái</i>	<i>Cutthroat Island</i>	1995	Michael Frost Beckner, James Gorman, Bruce A. Evans, Raynold Gideon, Robert King, Marc Norman	Renny Harlin
<i>A keresztapa, I-II.</i>	<i>The Godfather, I-II.</i>	1972- 74	Mario Puzo, Francis F. Coppola	Francis F. Coppola
<i>Szigorúan bizalmas</i>	<i>L.A. Confidential</i>	1997	James Ellroy, Brian Helgeland, Curtis Hanson	Curtis Hanson
<i>Szemtől szembe</i>	<i>Heat</i>	1995	Michael Mann	Michael Mann
<i>A halál záloga</i>	<i>Collateral</i>	2004	Stuart Beattie	Michael Mann
<i>Nanook, az eszkimó</i>	<i>Nanook of the North</i>	1922	Robert F. Flaherty	Robert F. Flaherty
<i>Berlin, egy nagyváros szimfóniája</i>	<i>Berlin: Die Sinfonie der Großstadt</i>	1927	Karl Freund, Carl Mayer	Walter Ruttmann
<i>Az akarát diadala</i>	<i>Triumph des Willens</i>	1935	Lenie Riefenstahl, Walter Ruttmann	Lenie Riefenstahl
<i>Miért harcolunk?</i>	<i>Why We Fight?</i>	1942- 45	<u>Julius J. Epstein</u> , <u>Philip G. Epstein</u> , <u>Robert Heller</u>	Frank Capra, Anatole Litvak
<i>Midway-i csata</i>	<i>The Battle of Midway</i>	1942	<u>John Ford</u> , Dudley Nichols, James Kevin McGuiness	John Ford

<i>A San Pietró-i csata</i>	<i>The Battle of San Pietro</i>	1945	John Huston	John Huston
<i>Hazajövetel</i>	<i>Coming home</i>	1978	Nancy Dowd, Robert C. Jones, Waldo Salt, Rudy Wurlitzer	Hal Ashby
<i>A szakasz</i>	<i>Platoon</i>	1986	Oliver Stone	Oliver Stone
<i>Született július 4-én</i>	<i>Born on the Fourth of July</i>	1989	Ron Ković, Oliver Stone	Oliver Stone
<i>A szarvasvadász</i>	<i>The Deer Hunter</i>	1978	Michael Cimino, Deric Wasburn, Louis Garfinkle, Quinn K. Redeker	Michael Cimino
<i>Apám nevében</i>	<i>In the Name of the Father</i>	1993	Gerry Conlon, Terry George, Jim Sheridan	Jim Sheridan
<i>Eltűntnek nyilvánítva</i>	<i>Missing</i>	1982	Costa-Gavras, Thomas Hauser, John Nichols, Donald Steward	
<i>Jutalomutazás</i>	u.a.	1975	Dárdai István, Pethő György, Szalai Györgyi	Dárdai István, Szalai Györgyi
<i>Filmregény</i>	u.a.	1977	Szalai Györgyi	Dárdai István
<i>Egy nyár krónikája</i>	<i>Cronique d'un été</i>	1961		Edgar Morin, Jean Rouch
<i>Ne nézz vissza</i>	<i>Don't Look Back</i>	1967	Don Pennebaker	
<i>Az utolsó keringő</i>	<i>The Last Waltz</i>	1978		Martin Scorsese
<i>Adj menedéket</i>	<i>Gimme Shelter</i>	1970		Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin
<i>Amerikába jöttem</i>	<i>Coming to America</i>	1988	Eddie Murphy, David Sheffield, Barry W. Blaustein, Art Buchwald	John Landis
<i>Hannibál tanár úr</i>	u.a.	1958	Móra Ferenc, Fábri Zoltán, Gyénes István, Szász Páter	Fábri Zoltán
<i>Macska a forró bádogtetőn</i>	<i>Cat on the Hot Tin Roof</i>	1958	Tennessee Williams, Richard Brooks, James Poe	Richard Brooks
<i>Ház a sziklák alatt</i>	u.a.	1959	Tatay Sándor	Makk Károly
<i>Nem félünk a farkastól</i>	<i>Who's Afraid of Virginia Woolf?</i>	1966	Edward Albee, Ernst Lehman	Mike Nichols

<i>Bádogdob</i>	<i>Die Blechtrommel</i>	1979	Jean-Claude Carrière, Günter Grass, Volker Schlöndorff, Franz Seitz	Volker Schlöndorff
<i>Letört bimbók</i>	<i>Broken Blossoms</i>	1919	Thomas Burke, D.W. Griffith	D. W. Griffith
<i>Út a boldogság felé</i>	<i>Way Down East</i>		<u>William A. Brady</u> , <u>D.W. Griffith</u> , Joseph R. Grismer, Anthony Paul Kelly, Lottie Blair Parker	D. W. Griffith
<i>Madarak</i>	<i>Birds</i>	1963	Daphne Du Maurier, Evan Hunter	Alfred Hitchcock
<i>Kacsaleves</i>	<i>Duck Soup</i>	1933	Bert Kalmar, Harry Ruby, Athur Sheekman, Nat Perrin	Leo McCarey
<i>A vadbarmok támadása</i>	<i>Jackass</i>	2002	Jeff Tremaine, Sike Jonze, Johnny Knoxville	Jeff Tremaine
<i>Kisvárosi ünnep</i>	<i>Jour de fête</i>	1949	Jacques Tati, Henry Marquet, René Wheeler	Jacques Tati
<i>Broadway Danny Rose</i>	u.a.	1984	Woody Allen	Woody Allen
<i>A világ második legjobb gitárosa/ Édes és alantas</i>	<i>Sweet and Lowdown</i>	1999	Woody Allen	Woody Allen
<i>Új szörnyetegek; Úgy bánjatok vele mint egy királynővel epizód</i>	<i>Nuovi mostri/ Come una regina</i>	1977	Ettore Scola	Ettore Scola
<i>Éjszaka a földön</i>	<i>Night on Earth</i>	1991	Jim Jarmusch	Jim Jarmusch
<i>Dr. Strangelove</i>	<i>Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb</i>	1964	Peter George, Stanley Kubrick, Terry Southern	Stanley Kubrick
<i>Fényes nyergek</i>	<i>Blazing Saddles</i>	1974	Andrew Bergman, Mel Brooks, Norman Steinberg, Richard Pryor, Alan Uger	Mel Brooks
<i>Világtörténelem, első rész</i>	<i>History of the world: Part 1</i>	1981	Mel Brooks	Mel Brooks

<i>Robin Hood, a fuszeklik fejedelme</i>	<i>Robin Hood: Men in Tights</i>	1993	J. D. Shapiro, Evan Chandler, Mel Brooks	Mel Brooks
<i>Supersize Me</i>	<i>Supersize Me</i>	2004	Morgan Spurlock	Morgan Spurlock
<i>A huszadik évszázad</i>	<i>Twentieth Century</i>	1934	Charles Bruce Millholland, Ben Hecht, Charles McArthur, Gene Fowler, Preston Sturges	Howard Hawks
<i>Ez történt egy éjszaka</i>	<i>It Happened One Night</i>	1934	Samuel Hokins Adams, Robert Riskin	Frank Capra
<i>Párducbébi</i>	<i>Bringing Up Baby</i>	1938	Hagar Wilde, Dudley Nichols,	Howard Hawks
<i>Dilibogyók</i>	<i>Dumb & Dumber</i>	1994	Peter Farrelli, Bennett Yellin, Bobby Farrelli	Peter Farrelli and Bobby Farrelli
<i>Quo vadis?</i>	u.a.	1912	Henryk Sienkiewicz, Enrico Guazzoni	Enrico Guazzoni
<i>Ben-Hur</i>	<i>Ben-Hur: A Tale of the Christ</i>	1925	Lew Wallace, June Mathis, Carey Wilson, Bess Medredyth, Kathereine Milliker, H. H. Caldwell	Fred Niblo
<i>Híd a Kwai folyón</i>	<i>Bridge on the River Kwai</i>	1957	Pierre Boulle, Michael Wilson, Carl Foreman	David Lean
<i>Arábiai Lawrence</i>	<i>Lawrence of Arabaia</i>	1962	T. E. Lawrence, Robert Bolt, Michael Wilson	David Lean
<i>Zsivágó doktor</i>	<i>Doctor Zhivago</i>	1965	Boris Pasternak, Robert Bolt	David Lean
<i>A gyűrűk ura I-II-III</i>	<i>Lord of the Rings Trilogy</i>	2001-03	J. R. R. Tolkien, Fran Welsh, Philippa Boyens, Peter Jackson Stephen Sinclair (<i>The Two Towers</i>)	Peter Jackson
<i>Ködös utak</i>	<i>Le quai des brumes</i>	1935	Jacques Prévert, Pierre Dumarchais, Marcel Carné	Marcel Carné
<i>Nagy ábránd</i>	<i>La grande illusion</i>	1937	Jean Renoir, Charles Spaak	Jean Renoir
<i>Harc a sinekért</i>	<i>La bataille du rail</i>	1946	René Clément	René Clément

<i>Florida, (a) paradicsom</i>	<i>Stranger Than Paradise</i>	1984	Jim Jarmusch	Jim Jarmusch
<i>Andrej Rubljov</i>	u.a.	1969	Andrej Tarkovszkij, Andrej Koncsalovszkij	Andrej Tarkovszkij
<i>Tükör</i>	Zerkalo	1975	Andrej Tarkovszkij, Alekszander Misarin	Andrej Tarkovszkij
<i>Stalker</i>	u.a.	1979	Arkagyij Sztrugackij, Borisz Sztrugackij	Andrej Tarkovszkij
<i>Nosztalgia</i>	<i>Nostalghia</i>	1983	Andrej Tarkovszkij, Tonino Guerra	Andrej Tarkovszkij
<i>Áldozat</i>	<i>Offret</i>	1986	Andrej Tarkovszkij	Andrej Tarkovszkij
<i>Nagyítás</i>	<i>Blow-Up</i>	1966	Julio Cotázar, Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Edward Bond	Michelangelo Antonioni
<i>Elégia</i>	u.a.	1965	Huszárik Zoltán	Huszárik Zoltán
<i>A piacere</i>	u.a.	1976	Huszárik Zoltán	Huszárik Zoltán
<i>Kommandó</i>	<i>Commando</i>	1985	Jeph Loeb, Matthew Weisman, Steven E. de Souza	Mark L. Lester
<i>Pizkos alku</i>	<i>Raw Deal</i>	1986	Luciano Vincenzoni, Sergio Donati, Gary DeVore, Norman Wexler	John Irvin
<i>Az igazság nevében</i>	<i>Collateral Damage</i>	2002	Ronald Roose, David Griffiths, Peter Griffiths	Andrew Davis
<i>Mr. és Mrs. Smith</i>	<i>Mr. and Mrs. Smith</i>	2005	Simon Kinberg	Doug Liman
<i>A kém aki szeretett engem</i>	<i>The Spy Who Loved Me</i>	1977	Ian Flemming, Christopher Wood, Richard Maibaum	Lewis Gilbert
<i>Pszicho</i>	<i>Psycho</i>	1960	Robert Bloch, Joseph Stefano	Alfred Hitchcock
<i>Szédülés</i>	<i>Vertigo</i>	1958	Pierre Boileau, Thomas Narcejac, Alec Coppel, Samuel A. Taylor	Alfred Hitchcock

<i>Hátsó ablak</i>	<i>Rear Window</i>	1954	Cornell Woolrich, John Michael Hayes	Alfred Hitchcock
<i>Észak-északnyugat</i>	<i>Noth by Northwest</i>	1959	Ernst Lehman	Alfred Hitchcock
<i>A birkák hallgatása</i>	<i>Silence of the Lambs</i>	1991	Thomas Harris, Ted Tally	Jonathan Demme
<i>Kis cézár</i>	<i>Little Cesar</i>	1931	W.R. Burnett, Francis Edward Faragoh, Robert N. Lee, Robert Lord, Darryl F.Zanuck	Mervyn LeRoy
<i>A sebhelyesarcú</i>	<i>Scarface</i>	1932	Armitage Trail, Ben Hecht, Fred Pasley, Seton I. Miller, John Lee Mahin, W.R. Burnett	Howard Hawks, Richard Rosson
<i>Keresztapa I-II-III</i>	<i>Godfather I-II-III</i>	1972- 1990	Mario Puzo, Francis Ford Coppola	Francis Ford Coppola
<i>Bonnie és Clyde</i>	<i>Bonnie ands Clyde</i>	1967	David Newman, Robert Benton, Robert Towne	Arthur Penn
<i>A máltai sólyom</i>	<i>The Maltese Falcon</i>	1941	Dashiell Hammett, John Huston	John Huston
<i>Kinai negyed</i>	<i>Chinatown</i>	1974	Robert Towne, Roman Polanski	Roman Polanski
<i>Egy halálraitélt megszökött-je,</i>	<i>Un condamné à mort s'est échappé</i>	1956	Robert Bresson, André Devigny	Robert Bresson
<i>A szikla</i>	<i>The Rock</i>	1996	David Weisberg, Douglas Cook, Mark Rosner	Michael Bay
<i>Az alcatrazi madárember</i>	<i>The Birdman of the Alcatraz</i>	1962	Tomas E. Gaddis, Guy Trosper	John Frankenheimer
<i>A nagy szökés</i>	<i>The Great Escape</i>	1963	Paul Brickhill, James Clavell, W.R. Burnett	John Sturges
<i>A remény rabjai</i>	<i>The Showshank Redemption</i>	1994	Stephen King, Frank Darabont	Frank Darabont
<i>Dr. Caligari</i>	<i>Das Cabinet des Dr. Caligari</i>	1920	Hans Janowitz, Carl Mayer	Robert Wiene
<i>Dr. Mabusé-je</i>	<i>Dr. Mabuse, der Spieler - Ein Bild der Zeit</i>	1922	Norbert Jacques, Fritz Lang, Thea von Harbou	Fritz Lang
<i>M</i>	<i>M - Eine Stadt sucht einen Mörder</i>	1931	Egon Jacobson, Thea von Harbou, Fritz Lang	Fritz Lang

<i>Laura</i>	u.a.	1944	Vera Caspary, Jay Dratler, Samuel Hoffenstein, Elizabeth Reihardt, Ring Lardner, Jr.	Otto Preminger, Rouben Mamoulian
<i>Kétszeres kártérítés</i>	<i>Double Indemnity</i>	1944	James M. Cain, Billy Wilder, Raymond Chandler	Billy Wilder
<i>Sunset Boulevard</i>	u.a.	1950	Charles Brackett, Billy Wilder, D. M. Marshman, Jr.	Billy Wilder
<i>Megszállottság</i>	<i>Ossessione</i>	1943	James M. Cain, Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Sanctis, Gianni Puccini, Alberto Moravia, Antonio Pietrangeli	Luchino Visconti
<i>39 lépcső</i>	<i>39 Steps</i>	1935	John Buchan, Charles Bennett, Ian Hay	Alfred Hitchcock
<i>Londoni randevú</i>	<i>The Lady Vanishes</i>	1938	Ethel Lina Whit, Sydney Gilliat, Frank Launder	Alfred Hitchcock
<i>A Keselyű három napja</i>	<i>Three Days of the Condor</i>	1975	James Grady, Lorenzo Semple, Jr., David Rayfiel	Sydney Pollack
<i>Megfelelő ember kényes feladatára</i>	u.a.	1983-85	Juha Vakkuri, Kovácsi János	Kovácsi János
<i>Száguldás a semmibe</i>	<i>Vanishing Point</i>	1971	Malcolm Hart, G. Cabrera Infante, Barry Hall	Richard C. Sarafian
<i>Sugarlandi hajtóvadászat</i>	<i>Sugarland Express</i>	1974	Steven Spielberg, Hal Barwood, Matthew Robbins	Steven Spielberg
<i>Generális</i>	<i>The General</i>	1927	Al Boasberg, Clyde Bruckman, Buster Keaton, William Pittenger, Charles Henry Smith, Paul Girard Smith	Clyde Bruckman, Buster Keaton
<i>Utolsó a biztonság</i>	<i>Safety Last</i>	1923	Jean C. Havez, Hal Roach, Sam Taylor, H. M. Walker, Tim Whelan	Fred C. Newmeyer, Sam Taylor

<i>Kalandorok</i>	<i>Les Aventuriers</i>	1967	José Giovanni, Robert Enrico	Robert Enrico
<i>Kék öböl</i>	<i>Blue Lagoon</i>	1980	Henry De Vere Stacpoole, Douglas Day Stewart	Randal Kleiser
<i>Hombre</i>	u.a.	1967	Elmore Leonard, Irving Ravetch, Harriet Frank, Jr.	Martin Ritt
<i>Limonádé Joe</i>	<i>Limonádový Joe aneb Konská opera</i>	1964	Jiri Brdecka, Oldrich Lipský	Oldrich Lipský
<i>A nagy vonatrablás</i>	<i>The Great Train Robbery</i>	1903	Scott Marble, Edwin S. Porter	Edwin S. Porter
<i>Hatosfogat</i>	<i>Stagecoach</i>	1939	Ernest Haycox, Dudley Nichols, Ben Hecht	John Ford
<i>Délidő</i>	<i>High Noon</i>	1952	John W. Cunningham, Carl Foreman	Fred Zinnemann
<i>Butch Cassidy és a Sundance Kölyök</i>	<i>Butch Cassidy and the Sundance Kid</i>	1969	William Goldman	Geroge Roy Hill
<i>Egy maréknyi dollárért</i>	<i>Per un pugno di dollari/A Fistful of Dollars</i>	1964	Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, A. Bonzzoni, Victor Andrés Catena, Sergio Leone, Jaime Comas Gil, Mark Lowell, Fernando Di Leo, Clint Eastwood, Duccio Tessari	Sergio Leone
<i>A hét mesterlövész</i>	<i>The Magnificent Seven</i>	1960	Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni, William Roberts, Walter Bernstein, Walter Newman	John Sturges
<i>Hét samuráj</i>	<i>Shichinin no samurai</i>	1954	Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni	Akira Kuroswa
<i>Testőr</i>	<i>Yojimbo</i>	1961	Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa	Akira Kuroswa
<i>Az örület határán</i>	<i>The Thin Red Line</i>	1998	James Jones, Terence Malick	Terence Malick
<i>Egy nemzet születése</i>	<i>The Birth of a Nation</i>	1915	Thomas F. Dixon, Jr., D. W. Griffith, Frank E. Woods	D. W. Griffith

<i>Nápoly négy napja</i>	<i>Le quattro giornate di Napoli</i>	1962	Carlo Bernari, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Vasco Pratolini, Nanni Loy	Nanni Loy
<i>A piszkos tizenkettő</i>	<i>The Dirty Dozen</i>	1967	E. M. Nathanson, Nunnally Johnson, Lucas Heller	Robert Aldrich
<i>Patton</i>	u.a.	1970	Ladislav Farago, Omar N. Bradley, Francis Ford Coppola, Edmund H. North,	Franklin J. Schaffner
<i>Az angliai csata</i>	<i>The Battle of Britain</i>	1969	Wilfred Greatorex, James Kennaway	Guy Hamilton
<i>Szárnyaló bátorság</i>	<i>Twelve O'Clock High</i>	1949	Sy Bartlet, Henry King, Beirne Lay, Jr.	Henry King
<i>Csendben és mélyen fűss</i>	<i>Run Silent, Run Deep</i>	1958	Edward L. Beach, John Gay	Robert Wise
<i>Nyugaton a helyzet változatlan</i>	<i>All Quiet On The Western Front</i>	1930	Erich Maria Remarque, Maxwell Anderson, George Abbott, Del Andrews, C. Gardner Sullivan, Walter Anthony, Lewis Milestone	Lewis Milestone
<i>A tízparacsolat</i>	<i>The Ten Commandments</i>	1923	Jeanie Mcpherson	Cecil B. DeMille
<i>A tízparacsolat</i>	<i>The Ten Commandments</i>	1956	J.H. Ingraham, A.E. Southon, Dorothy Clarke Wilson, Æneas MacKenzie, Jesse Lasky Jr., Jack Gariss, Fredric M. Frank	Cecil B. DeMille
<i>Jesus Christ Superstar</i>	u.a.	1973	Tim Rice, Norman Jewison, Melvyn Bragg	Norman Jewison
<i>Máté evangéliuma</i>	<i>Il vangelo secondo Matteo</i>	1964	Pier Paolo Pasolini	Pier Paolo Pasolini
<i>San Francisco</i>	u.a.	1936	Robert E. Hopkins, Anita Loos	W.S. Van Dyke

<i>Pokoli torony</i>	<i>Towering Inferno</i>	1974	Richard Martin Stern, Thomas N. Scortia, Frank M. Robinson, Striling Silliphant	John Guillermin, Irwin Allen
<i>Twister</i>	u.a.	1996	Michael Crichton, Anne-Marie Martin	Jan de Bont
<i>Titanic</i>	u.a.	1997	James Cameron	James Cameron
<i>Nosferatu</i>	<i>Nosferatu, eine Symphonie des Grauens</i>	1922	Bram Stoker, Henrik Galeen	Friedrich Wilhelm Murnau
<i>Frankenstein</i>	u.a.	1931	Mary Shelley, Peggy Webling, John L. Balderston, Francis Edward Faragoh, Garrett Fort, Robert Florey, John Russell	James Whale
<i>Az ördögűző</i>	<i>The Exorcist</i>	1973	William Peter Blatty	William Friedkin
<i>Nyolcadik utas: a Halál</i>	<i>Alien</i>	1979	Dan O'Bannon, Ronald Shusett	Ridley Scott
<i>A jazz énekekes</i>	<i>The Jazz Singer</i>	1927	Samson Raphaelson, Alfred A. Cohn, Jack Jarmuth	Alan Crosland
<i>Egy amerikai Párizsban</i>	<i>An American in Paris</i>	1951	Alan J. Lerner	Vincent Minelli
<i>The Broadway Melody</i>	u.a.	1929	Edmund Goulding, Norman Houston, James Gleason, Sarah Y. Mason, Earl Baldwin	Harry Beaumont
<i>West Side Story</i>	u.a.		William Shakespeare, Jerome Robbins, Arthur Laurents, Ernest Lehman,	Jerome Robbins, Robert Wise
<i>Cabaret</i>	u.a.	1972	Christopher Isherwood, John Van Druten, Joe Masteroff, Jay Presson Allen	Bob Fosse
<i>Hair</i>	u.a.	1979	Jerome Ragni, James Rado, Michael Weller	Miloš Forman

<i>A fal</i>	<i>The Wall</i>	1982	Roger Waters	Alan Parker
<i>Börtönrock</i>	<i>Jailhouse Rock</i>	1957	Nedrick Young, Guy Trosper	Richard Thorpe
<i>Égő csillag</i>	<i>King Creole</i>	1958	Harold Robbins, Herbert Baker, Michael V. Gazzo	Michael Curtiz
<i>Carmen Jones</i>	u. a.	1954	Prosper Mérimée, Oscar Hammerstein, II., Harry Kleiner,	Otto Preminger
<i>Blues Brothers</i>	u. a.	1980	Dan Aykroyd, John Landis	John Landis
<i>Victor/Victoria</i>	u. a.	1982	Hans Hoemburg, Reinhold Schünzel, Blake Edwards	Blake Edwards
<i>A víg özvegy</i>	<i>The Merry Widow</i>	1934	Ernest Vajda, Samson Raphaelson, Victor Léon, Leo Stein, Ernst Lubitsch, Marcel Achard, Henri Meilhac	Ernst Lubitsch
<i>Tingli-tangli</i>	<i>Topsy-Turvy</i>	1999	Mike Leigh	Mike Leigh
<i>Don Giovanni</i>	<i>Mozart's Don Giovanni</i>	1979	Lorenzo da Ponte, Rolf Liebermann, Joseph Losey, Patricia Losey, Renzo Rossellini, Frantz Salieri	Joseph Losey
<i>Parsifal</i>	u. a.	1982	Richard Wagner	Hans-Jürgen Syberberg
<i>Rocky Horror Picture Show</i>	u. a.	1975	Richard O'Brian, Jim Sharman	Jim Sharman
<i>Tommy</i>	u. a.	1975	Pete Townshend, Ken Russell	Ken Russell
<i>Ghandi</i>	u. a.	1982	John Briley	Richard Attenborough
<i>Ray</i>	u. a.		Taylor Hackford, James L. White	Taylor Hackford
<i>Nyughatatlan</i>	<i>Walk the Line</i>	2005	Johnny Cash, Patrick Carr, Gill Dennis, James Mangold	James Mangold
<i>A szép és szörnyeteg</i>	<i>La Belle et la bête</i>	1946	Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Jean Cocteau	Jean Cocteau, René Clément

<i>Münchhausen báró kalandjai</i>	<i>Die Abenteuer des Baron von Münchhausen/The Adeventures of Baron Munchhausen</i>	1988	Rudolph Erich Raspe, Gottfried August Bürger, Charles McKeown, Terry Gilliam	Terry Gilliam
<i>King Kong</i>	u. a.	2005	Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson, Merian C. Cooper, Edgar Wallace	Peter Jackson
<i>Az ötödik elem</i>	<i>The Fifth Element</i>	1997	Luc Besson, Rober Mark Kamen	Luc Besson
<i>Az utazás a holdra</i>	<i>Le voyage dans la lune</i>	1902	Jules Verne, H. G. Wells, George Méliès	George Méliès
<i>Aznap, amikor a föld megáll</i>	<i>The Day the Earth Stood Still</i>	1951	Harry Bates, Edmund H. North	Rober Wise
<i>A világok háborúja</i>	<i>The War of Worlds</i>	1953	H. G. Wells, Barré Lyndon	Byron Haskin
<i>Harmadik típusú találkozások</i>	<i>Close Encounters of the Third Kind</i>	1977	Hal Barwood, Jerry Belson, John Hill, Matthew Robbins, Steven Spielberg	Steven Spielberg
<i>Földönkívüli</i>	<i>E.T. the Extra-Terrestrial</i>	1982	Melissa Mathison	
<i>Metropolis</i>	u. a.	1927	Thea von Harbou, Fritz Lang	Fritz Lang
<i>2001: Űrodüsszeia</i>	<i>2001: Space Odyssey</i>	1968	Arthur C. Clake, Stanley Kubrick	Stanley Kubrick
<i>A csillagok háborúja: Az új remény</i>	<i>The Star Wars: The New Hope</i>	1977	George Lucas	George Lucas
<i>Hófehérke és a hét törpe</i>	<i>Snow White and the Seven Dwarfs</i>	1937	Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, Ted Sears, Richard Creedon, Otto Englander, Dick Rickard, Earl Hurd, Merrill De Maris, Dorothy Ann Blank, Webb Smith	Walt Disney
<i>Macska koncert</i>	<i>The Cat Concerto</i>	1946	Joseph Barbera William Hanna	Joseph Barbera William Hanna
<i>Rapszódikus nyúl</i>	<i>Rhapsody Rabbit</i>	1946	Ted Pierce, Michael Maltese	Friz Freleng

<i>Roger nyúl a pácban</i>	<i>Who Framed Roger Rabbit?</i>	1988	Gary K. Wolf, Jeffrey Price, Peter S. Seaman	Robert Zemeckis
<i>Szex, hazugságok, videokazetta</i>	<i>Sex, Lies, and Videotape (a.k.a. sex, lies and videotape)</i>	1989	Steven Sodebergh	Steven Sodebergh
<i>Az út</i>	<i>Yol</i>	1982	Yilmaz Güney	Serif Gören, Yilmaz Güney
<i>Szalmakutyák</i>	<i>Straw Dogs</i>	1971	Gorgon Williams, David Zelag Goodman, Sam Peckinpah	Sam Peckinpah
<i>Aranyoskám</i>	<i>Tootsy</i>	1982	Robert Garland, Larry Gelbart, Barry Levinson, Elaine May, Don McGuire, Murray Schisgal	Sydney Pollack
<i>Farkasokkal táncoló</i>	<i>Dances with Wolves</i>	1990	Michael Blake	Kevin Costner
<i>Bikaborjak</i>	<i>I vitelloni</i>	1953	Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Federico Fellini	Federico Fellini
<i>Az Algir-i csata</i>	<i>La battaglia di Algieri</i>	1966	Gillo Pintecorvo, Franco Solinas	Gillo Pintecorvo
<i>Aranypolgár</i>	<i>Citizen Kane</i>	1941	Orson Welles, Herman J. Mankiewicz	Orson Welles
<i>Hidegvérrel</i>	<i>In Cold Blood</i>	1967	Truman Capote, Richard Brooks	Richard Brooks
<i>Mamma Roma</i>	u. a.	1962	Pier Paolo Pasolini	Pier Paolo Pasolini
<i>Britannia Hospital</i>	u. a.	1982	David Sherwin	Lindsay Anderson
<i>Cleo 5-7-ig</i>	<i>Cléo de 5 à 7</i>	1961	Agnès Varda	Agnès Varda
<i>Két nap az élet</i>	<i>Week-end à Zuydcoote</i>	1964	Robert Merle, François Boyer	Henri Verneuil
<i>80 nap alatt a föld körül</i>	<i>Around the World in Eighty Days</i>	1956	Jules Verne, James Poe, John Farrow, S. J. Perelman	Michael Anderson
<i>A beavatott</i>	<i>The Insider</i>	1999	Marie Brenner, Eric Roth, Michael Mann	Michael Mann
<i>Ok nélkül lázadó</i>	<i>Rebel Without a Cause</i>	1955	Nicholas Ray, Irving Shulman, Stewart Stern	Nicholas Ray
<i>A vágy villamosa</i>	<i>A Streetcar Named Desire</i>	1951	Tennessee Williams, Oscar Saul	Elia Kazan

<i>Pillantás a hídról</i>	<i>A View from the Bridge</i>	1961	Arthur Miller, Norman Rosten	Sydney Lumet
<i>Nikita</i>	u. a.	1990	Luc Besson	Luc Besson
<i>Óz, a csodák csodájá</i>	<i>The Wizard of Oz</i>	1939	L. Frank Baum, Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Wolf, Irving Brecher, William H. Cannon, Herbert Fields, Arthur Freed, Jack Haley, E.Y. Harburg, Samuel Hoffenstein, Bert Lahr, Noel Langley, John Lee Mahin, Herman J. Mankiewicz, Jack Mintz, Sid Silvers	Victor Fleming, Mervyn LeRoy, Richar Thorpe, King Vidor
<i>A bajnok</i>	<i>Searching for Bobby Fisher</i>	1993	Fred Waitzkin, Steven Zaillian	Steven Zaillian
<i>Wall Street</i>	u. a.	1987	Stanley Weiser, Oliver Stone	Oliver Stone
<i>Rocky</i>	u. a.	1976	Sylvester Stallone	John Avildsen
<i>Országúton</i>	<i>La strada</i>	1954	Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano	Federico Fellini
<i>A sanghaji asszony</i>	<i>The Lady from Shanghai</i>	1947	Sherwood King, William Castle, Charles Lederer, Fletcher Markle, Orson Welles	Orson Welles
<i>Apokalipszis most</i>	<i>Apocalypse Now/ Apocalypse Now, Redux</i>	1979	Joseph Conrad, John Milius, Michael Herr, Francis Ford Coppola	Francis Ford Coppola
<i>A sötétség szívei</i>	<i>Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse</i>	1991	Fax Bahr, George Hickenlooper	Eleanor Coppola
<i>Cotton Club</i>	<i>The Cotton Club</i>	1984	Mario Puzo, William Kennedy, Francis Ford Coppola	Francis Ford Coppola

<i>Riói kaland</i>	<i>L'homme de Rio</i>	1964	Daniel Boulanger, Philippe de Brocca, Ariane Mnouchkine. Jean-Paul Rappeneau	Philippe de Brocca
<i>Házasélet</i>	<i>La vie conjugale (Les nuits avec Fraçoise/ Jean Marc)</i>	1963	André Cayatte	André Cayatte
<i>Oltalmazó ég</i>	<i>Sheltering Sky</i>	1990	Paul Bowles, Mark Piploe, Bernardo Bertolucci	Bernardo Bertolucci
<i>A szabadság fantomja</i>	<i>Le fantôme de la liberté</i>	1974	Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière	Luis Buñuel
<i>Kaland</i>	<i>L'avventura</i>	1960	Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra	Michelangelo Antonioni
<i>Párducember</i>	<i>Cat People</i>		DeWitt Bodeen, Alan Ormsby, Paul Schrader	Paul Schrader
<i>Taxisofőr</i>	<i>Taxi Driver</i>	1976	Paul Schrader	Martin Scorsese
<i>Amerikai gigoló</i>	<i>American Gigolo</i>	1980	Paul Schrader	Paul Schrader
<i>Baljós árnyak</i>	<i>The Phantom Menace</i>	1999	George Lucas	George Lucas
<i>Dühögő bika</i>	<i>Raging Bull</i>	1980	Jake LaMotta, Joseph Carter, Peter Savage, Paul Schrader, Mardik Martin	Martin Scorsese
<i>Elfújta a szél</i>	<i>Gone with the Wind</i>	1939	Margaret Mitchell, Sydney Howard, Ben Hecht, David O. Selznick, Jo Swerling, John Van Druten	Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood
<i>American Graffiti</i>	u. a.	1973	Gloria Katz, George Lucas, Willard Huyck	George Lucas
<i>Fejlövés</i>	u. a.	1968	Bacsó Péter, Zimre Péter	Bacsó Péter
<i>Kifulladásig</i>	<i>À bout de souffle</i>	1960	Jean-Luc Godarad, François Truffaut	Jean-Luc Godarad

<i>A cápa</i>	<i>Jaws</i>	1975	Peter Benchley, Carl Gottlieb, Howard Sackler, John Milius, Robert Shaw	Steven Spielberg
<i>Schindler listája</i>	<i>Schindler's List</i>	1993	Thomas Keneally, Steven Zaillian	Steven Spielberg
<i>Előzés</i>	<i>Il sorpasso</i>	1962	Ettore Scola, Ruggero Maccari, Dino Risi	Dino Risi
	<i>En la puta vida</i>	2001	Beatriz Flores Silva, Janos J. Kovacs, Maria Urruzola	Beatriz Flores Silva
<i>Éjjel</i>	<i>La notte</i>	1961	Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra	Michelangelo Antonioni
<i>A burzsuázia diszkrét bája</i>	<i>Le charme discret de la bourgeoisie</i>	1972	<u>Luis Buñuel,</u> <u>Jean-Claude</u> <u>Carrière</u>	<u>Luis Buñuel</u>
<i>Florida, a paradicsom</i>	<i>Stranger Than Paradise</i>	1984	Jim Jarmusch	Jim Jarmusch
<i>Eső előtt</i>	<i>Pred dozhdot</i>	1994	Milcso Mancsevszki	Milcso Mancsevszki
<i>Forrest Gump</i>	u. a.	1994	Winston Groom, Eric Roth	Robert Zemekis
<i>Alice nem lakik itt</i>	<i>Alice doesn't live here anymore</i>	1974	Robert Getchell	Martin Scorsese
<i>Amadeus</i>	u. a.		Peter Shaffer	Miloš Forman
<i>El Mariachi – A zenész</i>	<i>El Mariachi</i>	1992	Robert Rodriguez	Robert Rodriguez
<i>Koyaanisqatsi</i>	<i>Koyaanisqatsi</i>	1983	Ron Fricke, Michael Hoenig, Alton Walpole, Godfrey Reggio	Godfrey Reggio
<i>Baraka</i>	u.a.	1992	Constantine Nicholas, Genevieve Nicholas	Ron Fricke
<i>Sophie választása</i>	<i>Sophie's Choice</i>	1982	William Styron, Alan J. Pakula	Alan J. Pakula
<i>Jegyések</i>	<i>I fidanzati</i>	1963	Ermanno Olmi	Ermanno Olmi
<i>Az állás</i>	<i>Il posto</i>	1961	Ettore Lombardo, Ermanno Olmi	Ermanno Olmi
<i>Turpi úrfi és a Beverly Hills-i macskák</i>	<i>Top Cat and the Beverly Hills Cats</i>	1987	n/a	n/a

<i>Oroszlánkirály</i>	<i>The Lion King</i>	1994	Irene Mecchi, Jonathan Roberts, Linda Woolverton, J.T. Allen, Jim Capobianco, Lorna Cook, Thom Enriquez, Andy Gaskill, Francis Glebas, Ed Gombert, Kevin Harkey, Barry Johnson, Mark Kausler, Jorgen Klubien, Larry Leker, Rick Maki, Burny Mattinson, Joe Ranft, Chris Sanders, George Scribner, Tom Sito, Miguel Tejada-Flores, Jenny Tripp, Gary Trousdale, Bob Tzudiker, Chris Vogler, Noni White, Kirk Wise	Roger Allers, Rob Minkoff
<i>Allatfarm</i>	<i>Animal Farm</i>	1954	George Orwell, Joy Batchelor, Joseph Bryan, John Halas, Borden Mace, Philip Stapp, Lothar Wolff	Joy Batchelor, John Halas
<i>Narnia krónikája</i>	<i>The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe</i>	2005	C.S. Lewis, Ann Peacock, Andrew Adamson, Christopher Markus, Stephen McFeely	Andrew Adamson
<i>Idegenek a vonaton</i>	<i>Strangers on a Train</i>	1951	Patricia Highsmith, Whitfield Cook, Raymond Chandler, Czenzi Ormonde, Ben Hecht	Alfred Hitchcock
<i>Az elnök emberei</i>	<i>All the president's Men</i>	1976	Carl Bernstein, Bob Woodward, William Goldman	Alan J. Pakula

<i>Marathon életre-halálra</i>	<i>Marthon Man</i>	1976	William Goldman	John Schlesinger
<i>A híd túl messze van</i>	<i>A Bridge Too Far</i>	1977	Cornelius Ryan, William Goldman	Richard Attenborough
<i>Boldogság</i>	<i>Le bonheur</i>	1965	<u>Agnès Varda</u>	<u>Agnès Varda</u>
<i>A bostoni fojtogató</i>	<i>The Boston Strangler</i>	1968		Richard Fleischer
<i>Az utolsó mohikán</i>	<i>The Last of the Mohicans</i>	1936	James Fenimore Cooper, John L. Balderston, Philip Dunne, Daniel Moore, Paul Perez	George B. Seitz
<i>30 másodperct Tokyo felett</i>	<i>Thirty Seconds Over Tokyo</i>	1944	Robert Considine, Ted W. Lawson	Mervyn LeRoy
<i>Folyó szeli ketté</i>	<i>A River Runs Through It</i>	1992	Norman Maclean, Richard Friedenberg	Robert Redford
<i>Mielőtt felkel a nap</i>	<i>Before the Sunrise</i>	1995	Richard Linklater és Kim Krizan	Richard Linklater
<i>Mielőtt lemegy a nap</i>	<i>Before the Sunset</i>	2004	Richard Linklater, Kim Krizian, Ethan Hawke, Julie Delpy	Richard Linklater
<i>Ritus</i>	<i>Riten</i>	1969	Ingmar Brgman	Ingmar Bergman
<i>Jelenetek a bábok életéből</i>	<i>Aus dem Leben der Marionetten</i>	1980	Ingmar Bergman	Ingmar Bergman
<i>Jelenetek egy házasságból</i>	<i>Scener ur ett äktenskap</i>	1973	Ingmar Bergman	Ingmar Bergman
<i>Fiatal és ártatlan</i>	<i>Young and Innocent</i>	1937	Josephine Tey, Charles Bennett, Edwin Greenwood, Anthony Armstrong, Gerald Savory, Alma Reville	Alfred Hitchcock
<i>Kötél</i>	<i>Rope</i>	1948	Patrick Hamilton, Hume Cronyn, Arthur Laurents, Ben Hecht	Alfred Hitchcock
<i>Bérgyilkosok</i>	<i>Killers</i>	1946	Ernest Hemingway, Anthony Veiller, Richard Brooks. John Huston	Robert Siodmak
<i>Bérgyilkosok</i>	<i>Killers</i>	1964	Ernest Hemingway, Gene L. Coon	Don Siegel
<i>Salemi boszorkányok</i>	<i>The Crucibles</i>	1996	Arthur Miller	Nicholas Hytner

<i>A hatás alatt álló nő</i>	<i>A Woman Under the Influence</i>	1974	John Cassavettes	John Cassavettes
<i>Az élet dolgai</i>	<i>Les choses de la vie</i>	1970	Jean-Loup Dabadie, Paul Guimard, Claude Sautet	Claude Sautet
<i>Cléo 5-től 7-ig</i>	<i>Cléo de 5 à 7</i>	1961	Agnès Varda	Agnès Varda
<i>A halál 48 órája</i>	<i>The Battle of the Bulge</i>	1965	Bernard Gordon (aki Philip Yordan helyett adta a nevét a forgatókönyvhöz), John Melson, Milton Sperling Philip Yordan (aki Bernard Gordon-t használta fedezetül)	Ken Annakin
<i>Becéző szavak</i>	<i>Terms of Endearment</i>	1983	Larry McMurty, James L. Brooks	James L. Brooks
---	<i>Broadcast News</i>	1987	James L. Brooks	James L. Brooks
<i>A kis szemtanú</i>	<i>Witness</i>	1985	William Kelley, Pamela Wallace, Earl W. Wallace	Peter Weir
<i>Száll a kakuk fészkére</i>	<i>One Flew Over the Cuckoo's Nest</i>	1975	Ken Kesey, Bo Goldman Dale Wasserman, Laurence Hauben	Miloš Forman
<i>Dr. No</i>	u. a.	1962	Ian Flemming, Richard Maibaum, Johanna Harwood, Berkely Mather, Terence Young	Terence Young
<i>Élni és élni hagyni</i>	<i>Live and Let Die</i>	1973	Ian Flemming, Tom Mankiewicz	Guy Hamilton
<i>Bűnbánat</i>	<i>Monanieba</i>	1984-87	Tengiz Abuladze, Nana Dzhanelidze, Rezo Kveselava	Tengiz Abuladze
<i>Miss Arizóna</i>	u. a.	1987	Alfredo Gionotti, Kovácsi János	Sándor Pál
<i>Krebsz az isten</i>	u. a.	1969	Müller Péter	Rényi Tamás
<i>Annie Hall</i>	u. a.	1977	Woody Allen, Marshall Brinkman	Woody Allen
<i>A nagy zabálás</i>	<i>La grande bouffe</i>		Marco Ferreri, Rafael Azcona, Francis Blanche	Marco Ferreri

<i>Egy éjszka az operában</i>	<i>A Night at the Opera</i>	1935	James Kevin McGuinness, George S. Kaufman, Morrie Ryskind, Al Boasberg, Buster Keaton, Robert Pirosh, George Seaton	Sam Wood
<i>Ha</i>	<i>If</i>	1968	David Sherwin, John Howlett	Lindsay Anderson
<i>Dr. Stangelove, avagy: hogyan tanultam meg nem félni és a bombát szeretni</i>	<i>Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb</i>	1964	Peter George, Stanley Kubrick, Terry Southern	Stanley Kubrick
<i>Hogyan fogják hőseink megtalálni Afrikában titikzatos módon eltűnt társaikat?</i>	<i>Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?</i>	1968	Agenore Incrocci, Furio Scarpelli, Ettore Scola	Ettore Scola
<i>A zongora</i>	<i>The Piano</i>	1993	Jane Campion	Jane Campion
<i>Michael Collins</i>	u. a.	1996	Neil Jordan	Neil Jordan
<i>Schidler listája</i>	<i>Schindler's List</i>	1993	Thomas Keneally, Steven Zaillian	Steven Spielberg
<i>Seinfeld (TV sorozat)</i>	<i>Seinfeld</i>		Larry David, Jerry Seinfeld és mások	Változó
<i>Maria Braun házassága</i>	<i>Die Ehe der Maria Braun</i>	1979	Rainer Werner Fassbinder, Pea Fröhlich, Peter Märthesheimer, Kurt Raab	Rainer Werner Fassbinder
<i>Fanny és Alexander</i>	<i>Fanny och Alexander</i>	1982	Ingmar Bergman	Ingmar Bergman
<i>Scarlett</i>	u. a.	1994	Alexandra Ripley, William Hanley	John Erman
<i>Serpico</i>	u. a.	1973	Peter Maas, Waldo Salt, Norman Wexler	Sydney Lumet
<i>Kinai negyed</i>	<i>Chinatown</i>	1974	Robert Towne, Roman Polanski	Roman Polanski
<i>Chicago</i>	u. a.	1975	Kovácsi János	Kovácsi János
<i>Marathon</i>	u. a.	1976	Kovácsi János	Kovácsi János
<i>Das Lied</i>	u. a.	1979	Kovácsi János, Gottl Egon	Kovácsi János
<i>Szelíd Motorosok</i>	<i>Easy Rider</i>	1969	Peter Fonda, Dennis Hopper, Terry Southern	Dennis Hopper

<i>Vad lovak</i>	<i>All the Pretty Horses</i>	2000	Cormac McCarthy, Ted Tally	Billy Bob Thorton
<i>A 22-es csapdája</i>	<i>Catch 22</i>	1970	Joseph Heller, Buck Henry	Mike Nichols

