

C) ALKOTÓPÁLYÁK

„...A KUTATÁST IS UGYANOLYAN SZENVEDÉLLEL, ÉLVEZETTEL VÉGEZNI, MINT A MŰVÉSZI MUNKÁT...”

– Beszélgetés Pethő Ágnes egyetemi oktatóval¹ –

- *Hogyan szerette meg a filmet, mikor? Hazai magyar filmes intézmények és szakemberek híján (legalábbis nagyon kevesen voltak) közvetlen környezetében kapott-e mégis valamilyen mintát, indíttatást a filmmel való tudatosabb, majd tudományos foglalkozásra? Közvetett forrásaira hogyan emlékszik, az egyetemen vagy már korábban kinek a könyve, tanulmánya, szempontja, elmélete keltette fel az érdeklődését?*



Tablókép, 1981

- A film, jobban mondván a mozi bűvölete számomra nagyon régi, gyerekkori élmény. De nem hiszem, hogy ez valami sajátos jelenség lett volna, mert hát ki nem szerette akkoriban gyerekként a filmeket? Az 1960-as évek második felében itt még nem volt televízió minden házban, és szinte minden szobában, mint most. A mozi-zás még eseményszámba ment. Sőt, kicsit a fekete-fehér tévét is moziszerűen néztük, a szomszédok összegyűltek ott, ahol volt egy készülék, és közösen nézték a filmeket. Korai filmélményeim éppen ezért mindig társasági események élményei, s nagyon erősen kötődnek helyekhez, emberekhez. Ha első film- és televíziós élményekre gondolok, mindig rég nem látott arcok, helyek jelennek meg képzeletemben, és csak azután maguk a filmek (a szomszédok, akiknél a színes celofánnal volt bevonva és porcelánfigurákkal volt telerakva a tévé, édesanyám, aki – ez egyik első beazonosítható élményem – elvitt a csíkszeredai ún. „régimoziba”, s megnéztük *Az egri csillagokat*, vagy nagymamám, akivel esős nyári délutánokon caplattunk le Tusnádfürdőn a Csukás tó melletti moziba, ami eleve olyan volt, mint egy romantikus vár). Mindez azonban nem biztos, hogy elegendő lett volna ahhoz, hogy komolyabban is érdekelni kezdjen a film, ha nem jöttek volna a mozizás kellemes korai élményei mellett újabb „impulzusok.” Eleve adva volt egy olyan családi légkör, amelyben a művészetekről lehetett tudni és beszélni (a lakásunkban ott voltak a helyi festők festményei, a szépirodalom mellett művészetről szóló könyvek, sőt filmről, színházról szóló folyóiratok is). Aztán ott volt a csíkszeredai művészeti iskola, ahol nagyon jól éreztem magam, s ahol nap mint nap képekben kellett

¹ Pethő Ágnes 1962-ben született Csíkszeredában, iskoláit a Művészeti Általános Iskolában és a Matematika–Fizika Líceumban végezte ugyanitt. Az érettségit követően a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Filológia Karának magyar–angol szakán szerzett tanári oklevelet 1985-ben. 1988–1994 között középiskolai tanárként Csíkszeredában tanított, majd a BBTE Magyar Nyelvészeti Tanszékén egyetemi adjunktus, később egyetemi docens. 2003-tól a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem Természettudományi és Művészeti Karán induló filmművészet, fotóművészet, média szak tanszékvezetője, előbb társult oktatóként, 2009-től főállásban tanít itt filmtörténetet és filmelméletet.

gondolkozni, kompozíciókat kellett szerkeszteni, színárnyalatokat keverni, s ennek nyomán a filmképeket sem volt nehéz hasonló nézőpontokból nézni. Azt hiszem, nagyon fontos, hogy a képzőművészet felől jött az első tudatosabb rálátás a filmekre, talán ez a magyarázata annak, hogy lényegében azóta is alapvetően a film és a többi művészetek kapcsolatai az a terület, amivel foglalkozom. Egyébként a filmmel való kreatív vagy elméleti foglalkozásnak valóban nem volt a közvetlen környezetemben olyan intézménye, ami felkarolta volna ez irányú érdeklődésemet. Intellektuális hatások viszont voltak: ott volt a tévé, ahol jó ismeretterjesztők voltak a filmművészetről, és sorozatban lehetett nézni a híres rendezők filmjeit, és ott voltak a folyóiratok (egészen a nyolcvanas évek közepéig elő lehetett fizetni a magyar szaklapokra, a *Filmkultúrára*, *Filmvilágra*). Az egyetemre már úgy mentem, hogy tudtam, ha lehetőség nyílik, ezzel fogok foglalkozni. Hogy ez meg is valósult, abban viszont döntő szerepe volt Szabó Zoltán professzor úrnak, aki akkoriban stílustörténetet, stíluselemzést tanított. Az ő hatása nagyon sokrétű volt. Egyrészt nagyon imponált önmagában az, ahogyan ő gondolkozott. Soha nem tűnt úgy, hogy improvizál vagy csapong, amit mondott, amit tanulmányaiban leírt, azon érződött, hogy nagyon jól átgondolta, megválogatta a szavait, nem mondott sem többet, sem kevesebbet, mint amennyi szükségesnek látszott. Kristálytiszta, logikus, letisztult volt az érvelése mindig. Tájékozottsága pedig bámulatos. Mindig igyekezett megszerezni, megismerni a legújabb szakirodalmat a szakterületén. Ez azt is jelentette, hogy nem várta meg azt, amíg valamit lefordítottak magyarra, mivel angolul és németül jól tudott, amennyire akkoriban hozzá lehetett férni, felkutatta a nemzetközi szakirodalmat, és a tanítványait is arra biztatta, ezt tegyék. Ez jó bevezetés volt számomra abba, mit is jelent a humán területen a tudományosság. Elméleti téren is döntő élmény volt, hogy megismertetett a szemiotikával, amit ő nagyon lelkesen tanított, s ami akkoriban élte a fénykorát. A szemiotika, az általános jel tudomány egyik óriási hozadéka volt, hogy a különálló művészeteket egységes és egzakt fogalomrendszerrel közelítette meg, ugyanazzal, mint például a nyelvészek a nyelvet. Ezáltal a művészetekről már nemcsak a művészettörténészek, filozófusok tudtak valami lényegeset elmondani, hanem irodalmár, nyelvész alapképzésű kutatók is. A közös elméleti alap lehetővé tette az egyes művészetek közötti összehasonlításokat is. Szabó Zoltán professzor pedig, nagyon korszerűen, már a nyolcvanas évek elején meghirdetett olyan kutatási témákat a diákoknak, amelyek az irodalom és a film szemiotikai alapú összehasonlítását tűzték ki célul. Én nyilván örömmel ragadtam meg az alkalmat, s már az egyetemen első évtől kezdve az ő irányításával dolgozni kezdtem ilyen témákon. Az egyetem elvégzésekor film és irodalom elemzésének hasonlóságairól írtam nála államvizsga dolgozatot, majd, amint lehetőség nyílt, 1990 után a doktorátushoz is filmes témát választottam, természetesen az ő irányításával. Ezeknek a hatásoknak tehát nagyon sokat köszönhetek. Az is igaz viszont, hogy amit ma csinálok, az lényegében szöges ellentétben áll a szemiotika nézőpontjával, ahonnan elméletileg elindultam. (Ez a szemléletváltás már a doktori dolgozat írásakor elindult, s lényegében Szabó tanár úr is elfogadta

egy elnéző mosollyal, noha ő maga végig hűségesen kitartott a szemiotika mellett.) A szemiotika egzaktságának ugyanis, úgy gondolom, nagyon nagy ára volt: akkor, amikor mindent, irodalmat, filmet, festészetet, zenét vagy táncot jelek rendszerének és „szöveg”-nek tekintett, azzal olyan elvont szintre helyezte a nézőpontot, ahonnan tulajdonképpen a különbségek érzékelhetetlenné válnak. A különbségek feltárása terén a posztstrukturalista elméletek és különösen a fenomenológiai alapon álló médiumelméletek, amelyek nem elvont jelrendszereket néznek, hanem a kommunikáció konkrét, érzékelhető, érzéki formáit, sokkal többet tudnak elmondani.

Ha meg kell neveznem a filmtudományon belül meghatározó olvasmány-élményeket, amelyek radikálisan átalakították a gondolkodásmódot, akkor azok kétségkívül Joachim Paechnek a filmes intermedialitásról írt tanulmányai voltak. Közülük talán az első a *Jean-Luc Godard Passiójáték* (1982) című filmjéről írt monográfiája, ami 1989-ben jelent meg (*Passion, oder Luc die EinBILDUNGen des Jean-Luc Godard*), s amelyben rendkívüli műveltséggel és érzékenységgel fejt föl, hogyan viszonyul a film a festészethez és a zenéhez. A könyvet a doktori dolgozatra való készülés során fedeztem föl a budapesti Magyar Filmarchívum és Filmintézet könyvtárában, és legfontosabb részeit azon nyomban lefénymásoltattam. Ez különösen nagy élmény volt, már csak azért is, mert Godard festői-irodalmi-filozófiai utalásokkal telített filmjei maguk is nagy hatással voltak rám, és döntően befolyásolták a filmről való gondolkodásomat. Külön öröm számomra, hogy Paech professzorral 2010-ben személyesen is megismerkedhettem, sőt rábírtam, közöljön írást angol nyelvű folyóiratunkban, majd ennek nyomán meghívott előadóként eljött a legutóbbi, 2013 októberében rendezett konferenciánkra Kolozsvárra. (Utána karácsonyi ajándékként elküldte nekem dedikálva a Passiójátékról írt könyvét.) Joachim Paech életműve (ami korántsem terjedelmes, egyébként, és sajnos javarészt csak németül hozzáférhető) egészében is imponáló számomra, mivel azt példázza, hogy az igazán elmélyült kutatók nem félnek attól, hogy felülbírálják korábbi nézeteiket, és hogy képesek utánamenni az őket izgató kérdéseknek, még akkor is, ha ez új irányba tereli őket, s tulajdonképpen nem is azért írnak tanulmányt, mert a publikációik számát akarják növelni, hanem mert van mondanivalójuk.

- *Filmtudományi felkészülése mennyire folytonos irodalmi alapképzettségével, azzal, hogy középiskolai magyartanárként irodalommal foglalkozott, valamint hogy később a BBTE magyar tanszékén stilisztikát oktatott?*

- Akkoriban, amikor a filológiát választottam az egyetemek közül, még nem tudtam, de ma már elég közismert tény, hogy a filmtudomány mennyit köszönhet az általános nyelvészetnek, az irodalomtudománynak, s hogy gyakorlatilag a filmmel való tudományos foglalkozás szinte mindenhol irodalmi tanszékeken fejlődött ki. Egyik svédországi konferencián ennek a megvitatása szóba is jött, és viccesen a teremben megkérdezték, ki az, aki irodalom szakot (is) végzett a jelenlevők között, és majdnem mindenki felemelte a kezét.

Én tehát nem voltam kivétel, sokkal inkább a szabály ezen a téren. Fontos és jó alapozás volt számomra az irodalommal, főleg a stilisztikai kérdésekkel, az irodalom nyelvével való foglalkozás. A stílustörténetben például egész természetes, hogy vizsgálni kell az egyes művészetek egymásra való hatását, hisz a stílusirányzatok általában nem egyetlen művészeti ágra korlátozódtak, a huszadik században pedig ezek a kapcsolatok még szorosabbak lettek, s a film mint új művészeti ág erős hatással volt a hagyományos művészetek nyelvére is. Egyetemi éveim alatt és utána is, középiskolai tanárként tehát gyakorlatilag folyamatosan tudtam összekapcsolni azt, ami érdekelt azzal, ami éppen a napi feladataimnak számított (már amennyire az időm engedte, természetesen, mert az iskolai munka és kisgyerekek mellett ez azért többnyire csak arra szorult vissza, hogy órán és filmkörökön filmről beszéltem a diákoknak). Abban a döntésben, hogy visszajöttem Kolozsvárra, a filológiára tanárként szintén fontos szerepet játszott az, hogy reméltem, elmélyültebben tudok



Rembrandt-parafázis, ajándék 50. születésnapjára kollégáitól

foglalkozni azzal, ami igazán érdekel. Tulajdonképpen ezért esett a választás a stilisztikára. A véletlen úgy hozta, hogy döntenem kellett, az angol tanszéken vagy pedig a magyar tanszéken (a Józsa Nagy Mária – másik igen kedves tanárom és egyetemi mentorom – nyugdíjba vonulása miatt) meghirdetett állást pályázom meg, mivel mindkét tanszéken biztattak, hogy jelentkezsek. S döntésemben az volt végül is a meghatározó, hogy úgy gondoltam, a J. Nagy Máriától megörökölt stilisztika témakörében, és Szabó Zoltán „szárnyai” alatt könnyebben tudom elfogadtatni a filmmel kapcsolatos kutatásaimat. Az angol nyelvtudás viszont, ami miatt az angol tanszékre hívtak, nagyon jól jött eszközként, mert lehetővé tette számomra, hogy kinyíljon a tér. Ebben is Szabó Zoltán volt az, aki segített: beíratott a Nemzetközi Szemiotikai Társaságba, és elküldött életem első nemzetközi konferenciájára Grazba, ahol olyan

emberekkel ismerkedtem meg, akiknek egy részével azóta is baráti-szakmai kapcsolatban állok.

Ez persze nem jelentette azt, hogy a magyar tanszéken egyöntetűen elfogadták volna a film és a stilisztika összekapcsolását. A kolozsvári bölcsészszkaron (Szabó Zoltán „műhelyét” kivéve, amely bámulatosan nyitott volt minden újra), nem állíthatom, hogy a filmmel való foglalkozásnak különösebb hagyománya lett volna, sőt, amikor megtudták, hogy én speciális kurzusként filmpoétika tanítását kezdeményeztem, volt olyan kolléga is, aki rosszképpal megjegyezte, hogy hát azért „az egyetem nem mozi”. Viszont megtúrták a „devianciát” a részemről, annak ellenére, hogy nem igazán ismerték föl, hogy ez fontos lenne egy magyar szak tantárgyainak vagy kutatási programjainak palettáján. A diákok visszajelzése volt az, ami kezdő tanár koromban a leginkább megerősített abban, hogy érdemes ezzel foglalkozni, bevenni a filmről szóló beszélgetést a magyar órára középiskolában és a stílus tudományának oktatásába az egyetemen. S nemcsak azért, mert ez érdekes téma volt számukra, amihez úgy érezték a mindennapos filmélményeik nyomán, hogy közülük van, hanem azért is, mert megtapasztaltam mind a középiskolai, mind pedig az egyetemi oktatás szintjén, mennyivel árnyaltabban tudnak látni egy irodalmi művet is akkor, ha például összevetjük egy filmmel, s szóba hozzuk, minek a megjelenítésére képes a szó és a kép művészete, vagy megfogalmazzuk, milyen különbség van a nyelv képföldítő képessége és a kép megjelenítő ereje között. A nyelv és a kép kapcsolatának kérdése a filmben azóta is kutatási témáim közé tartozik, ehhez nagyon jó edzést jelentettek a magyar-, illetve stilisztikaórák. Diákjaim fogékonysága a témára, nagyszerű meglátásaik olyan állandó kihívást jelentettek, ami arra sarkallt, hogy folyamatosan tovább képezzem magam e téren, és a velük folytatott szemináriumi viták, majd külön erre a témára szervezett házikonferenciák nagy „hajtóerők” voltak egy olyan életkorban, amikor a napi tanítás és a család mellett amúgy nagyon kevés időm volt tudományos kutatással foglalkozni.

- A kívülállók számára hogyan foglalná össze, mi tulajdonképpen a filmtudomány tárgya, tárgyai?

- A válasz nyilván ott válik érdekessé, ha arra kérdezzük rá, hogy mit tekintünk filmnek, ami ennek a tudománynak tárgyaként megjelölhető. A film esetében maga a szó eleve többértelmű: egyszerre jelenti a kész művet (amit például a mozikban vetítenek) és a filmalkotás „nyelvét” (a mozgóképet), valamint a hagyományos technikában a hordozóját is (a filmszalagot). A filmtudomány tulajdonképpen mindhárom jelenséggel foglalkozik. Vizsgálja a filmeket mint különböző célból létrehozott és sokféleképpen kategorizálható alkotásokat, és vizsgálja a filmek „nyelvét”, a mozgóképet, valamint annak változó technikai lehetőségeit is. Mozgóképet ugyanis mára már többféle technikával lehet előállítani, nemcsak a moziban vagy tévében látjuk mint a „filmek” kifejezőeszközét, hanem az életünket benépesítő számos elektronikai eszköz révén (például mobiltelefonon, számítógépen vagy az

utcai reklámképernyőkön) mi magunk is használjuk, „fogyasztjuk”, sőt előál-
lítjuk nap mint nap. Éppen ezért legáltalánosabban nem is filmtudományról,
hanem mozgóképtudományról beszélhetünk, amelybe beletartozik a mozgó-
képkultúra bármelyik jelenségének a tanulmányozása. Ha az egyetemek film-
tudomány néven futó kínálatát nézzük, akkor mindez két nagy ágra bontható
le: filmtörténetre és filmelméletre. A filmtörténet tárgyát képezik az egyes
nemzetek filmgyártásának jelenségei vagy az egyes filmes alkotók életművei,
a műfajok alakulása, a film stílusának változásai, sőt a film médiumának az
időbeli változásai is. A filmelmélet pedig a lehető legváltozatosabb nézőpont-
ból és elméleti apparátussal elemzi a filmeket és általánosságban a mozgóképi
kommunikáció jelenségeit. Idetartozik a film mint művészeti alkotás elem-
zése, de a filmnek a szórakozás eszközeként való vizsgálata is, vagy annak
feltárása, hogyan és mit tud általában kifejezni a mozgókép, mi a szerepe az
életünkben, s milyen kölcsönhatások figyelhetők meg a film és az egyéb kom-
munikációs formák vagy művészetek között, és így tovább.

*- Milyen elméleti kérdések foglalkoztatták leginkább? A filmelméleti
paradigmák, a filmtudomány új és új kérdései magának a filmművészetnek
az alakulásával hogyan függnek össze?*

- A film számomra mindig az összetettsége miatt volt érdekes, ez a látszó-
lag „eszköztelen” kifejezési forma és művészet, amelyet úgy nézünk, mintha
csak magát az életet szemlélnénk közvetítés nélkül, tulajdonképpen minden
érzékünket megmozgatja, teljes testünket igénybe veszi, és felhasznál min-
den kommunikációs közeget és formát (beszédet, írást, zörejt és zenét, gesztu-
sokat, mozgást, térbeli-architekturális elrendezéseket, színeket és formákat).
A film kifejezőeszközeinek működése, a filmes jelentések alakulása mindig
egy köztességben ragadható meg, egy kapcsolatban néző és kép, kép és kép,
kép és szó, kép és hang, látás és nem látás, jelenlevő és távollevő, érzékelés és
gondolkodás között. Leginkább magának ennek az összetettségnek a jelensége
az, ami foglalkoztatott mindig, az, hogy a mozgókép mint érzéki forma, mint
médium, mindig más médiumok tapasztalását is feltételezi, és ezek a médiu-
mok hatnak egymásra, köztük sajátos „egymásra íródások” figyelhetők meg,
ezt nevezik intermedialitásnak, s ez az, amivel a legtöbbet foglalkoztam.

Ami a kérdés második felét illeti, a filmelméleti paradigmák változásai
mindig szorosan összefüggtek magával a filmművészetnek az alakulásával,
ami a maga rendjén szintén nem független a technika fejlődésétől. A korai
elméletírók például valóságos felfedezőik voltak, s legfontosabb kérdésük az
volt, hogyan lehet a film sajátosságát a többi művészet tükrében meghatározni,
miközben maguk a filmalkotók is (akik ebben az időben gyakran azonosak
voltak az elméletírókkal) azzal kísérleteztek, hogy mit lehet a mozgóképekkel
sajátosan elmondani a hagyományos művészetek nyelvéhez képest, amelyekkel
állandó rivalizálásban, de ugyanakkor szoros szimbiózisban is álltak. A szí-
gorú szabályokra építkező klasszikus hollywoodi elbeszélőfilmek fénykorában
az elméletírók már nem a többi művészetekből kölcsönözték a fogalmaikat, és

nem azokkal vetették össze, hanem a film saját „lényegét” próbálták meghatározni, s ebből kiindulva elvárásokat is megfogalmazni (mi az, ami megengedett, mi az, ami nem megengedett ahhoz, hogy egy film „filmszerű” és jó legyen). A szemiotika felfutásával párhuzamosan a filmet is jelrendszernek tekintették, s ez időben egybeesett az önnön intézményesítettségére reflektáló, azt kihasználó vagy ellene játszó modern filmmel (ekkor, amint Jurij Lotman filmszemiotikáról szóló könyvében írta, a film maga is kezdte „önmagát jelrendszerként értelmezni”). Amikor pedig a mozgókép formái megsokszorozódtak, a tévé után megjelent a mindenki által használható videotechnika, majd a digitális kép és annak számos hordozója, a mozgókép már mindenütt fellelhető volt intézményes és nem intézményes formában, az utcáinkon, otthonainkban, a múzeumokban vagy a színházakban, akkor a filmekben is elszaporodtak a filmművészet megváltozott helyéről, sőt a „mozi haláláról” szóló reflexiók. A hagyományos értelemben vett film azonban nem tűnt el, csak helyet váltott, filmarchívumokba, speciális mozikba költözött, miközben megfigyelhető lett egy mindenütt jelenlevő „mozszerűség” a környezetünkben a minket körülvevő képernyők, a világot mozgóképként tükröző nagy üvegfelületek, hordozható képkijelzők révén. A mozgóképi kommunikáció változatos formáival egy időben a passzív nézőből pedig ún. „prosumer” (a „producer” és „consumer” szó összevonásából alkotott fogalom), vagyis előállító és fogyasztó lett egy személyben, akihez ugyanazon a digitális platformon (a számítógép képernyőjén) keresztül jut el manapság a szöveges információ, sőt az irodalom, a film és a zene is. Az elméletben ekkor vált kulcsfogalommá az ún. „poszt-média” kor fogalma, s fogalmazódott meg a médiumok „konvergenciájának” elmélete. S mindezek a jelenségek természetszerűen új filmes műfajokat eredményeztek (pl. websorozatok) és hatásuk megmutatkozik a filmek tematikájában és stílusában is. (Leginkább érzékelhető ez a populáris filmekben. Csak egy példa: biztosan sokan ismerik a mostanában igen népszerű angol Sherlock sorozatot, amelyben nemcsak a látvány idézi az új digitális eszközeink kijelzőit, hanem Sherlock zsenialitása maga egyfajta mesterséges intelligenciaként jelenik meg, s többször is hangsúlyozzák, hogy úgy működik, mint egy gép.)

- Saját eddigi kutatási területeinek egymásutánját általánosabb történeti folyamatban helyezi-e el, vagy személyes érdeklődésének változása eredményezte? Eddigi tanulmányai, könyvei közül melyiket tartja legjelentősebbnek? Melyek a legközelebbi tudományos tervei, feladatai?

- Nagyon fontos számomra itt megjegyezni, hogy lehet, amivel én foglalkozom, az mások számára is érdekes (s ezért vállaltam ezt az interjút), de semmiképp nem szeretném magamat s az írásaimat túlértékelni, azt a látzatot kelteni, hogy itt valami rendkívül gazdag és változatos, jelentős életműről van szó. Erről egyáltalán nincs szó. Két saját kötetem van (az egyik, A műzsák tükre, itt jelent meg, magyarul 2003-ban, a másikat angol nyelven írtam, azt Angliában adta ki a Cambridge Scholars Publishing kiadó 2011-ben, *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between* címmel),

ezenkívül évente egy-két tanulmányt írok. Lassan írok, nemcsak azért, mert a tanítás, a család mellett még adminisztratív munkát is végzek immár több mint tíz éve, hanem azért is, mert szeretem érlelni a témákat. Ráadásul sok időt töltök szerkesztői munkával is, amit szintén fontosnak tartok. Évente megjelenik két szám a tanszéki angol nyelvű filmtudományi folyóiratunkból (*Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies*²) ehhez én gyűjtöm, lektoráltatom, olvasószerkesztem a szövegeket. A folyóirat nyomtatott és elektronikus formában is megjelenik, s ez nagy előny számunkra, mert egyrészt komoly előzetes elbírálási (ún. peer-review) folyamatot követünk, akárcsak bármely magára valamit is adó nyomtatott szakfolyóirat, másrészt az online jelenlét miatt sokan és azonnal hozzáférnek. S nagy örömemre szolgál, hogy ez utóbbinak köszönhetően sokan ismerik és elismerik, idézik az itt megjelenő szövegeket³. A konferenciáink anyaga is több kötetben megjelent, ezekben a szerkesztett kötetekben is rengeteg munka van, és mivel úgy gondolom, hogy ezek aktuális, fontos témaköröket érintenek, jó tanulmányokat tartalmaznak, szerkesztett köteteim legalább olyan fontosnak tartom, mint saját írásaimat. Ezek közül nagyon örülök, hogy sikerült egy nemzetközi válogatást megjelentetni a nyelv, az irodalom és a mozgókép kapcsolatáról (*Words and Images on the Screen. Language, Literature, Moving Pictures*, Cambridge Scholars Publishing, 2008) és legutóbb a poszt-média kor filmjeinek kérdéseiről (*Film in the Post-Media Age*, ugyanennél a kiadónál, 2012-ben), mivel ez nemzetközi szinten ma is az egyetlen, a témakör több vetületét is átfogó válogatás. Az érzéki mozi jelenségeiről, ami 2012-es konferenciánk témája volt, most készül az újabb válogatott tanulmánykötet, erre is megvan már a szerződés a kiadótól.

Kutatási területem nem változott lényegesen az évek során: következetesen a film és a többi művészet és médium kapcsolataival foglalkoztam, a filmes intermedialitással. Ehhez első írásaimban az önreflexió jelensége felől közelítettem, aztán inkább az intermedialitás általános elmélete és alakzatai kerültek előtérbe. A konkrét esetelemzések és az elméleti alapozás köre természetesen bővül új jelenségekkel, nézőpontokkal, de amúgy ragaszkodom a választott területhez, s ezen a szűk pászmán legalább megvan az az esély, hogy ismerem vagy legalább is foglalmam van a fontos dolgokról, és hozzá tudok szólni. Újabb és újabb kutatási területek „meghódítására” nem érzek késztetést, túlságosan érdekel ez, amibe belefogtam. Hogy melyik írás a legjelentősebb, azt nem nekem kell eldönteni. Azt tudom, hogy melyek azok, amelyeket a leginkább ismernek a nemzetközi szakmai körökben (ebben vezet az online is elérhető tanulmány, amelyben a filmes intermedialitás elméletének általános kérdésköreit, metodológiáját tekintem át,⁴ ezt követik a Godard-ról

2 Az egyes számok ezen a linken érhetőek el: www.acta.sapientia.ro/acta-film/film-main.htm.

3 Az online elérhető filmtudományi szövegeket tematikusan összegyűjtő *Film Studies for Free* oldal például külön ki is emelte az itt megjelenő írások színvonalát, amint itt olvasható: filmstudiesforfree.blogspot.ro/2011/11/realism-and-reality-intermediality-and.html.

4 Az internet mindkét irányban továbbít információkat, nemcsak arra van lehetőség, hogy mások elolvassák, mit írunk, azt is meg lehet nézni, hányan és honnan nézik az online olvasható szövegeket. Mivel ez összegezt egy tudományos kérdéskört, érthetően ezt olvassák a legtöbben.

szóló írásaim és a filmes intermedialitásnak szentelt angol tanulmánykötetem). Amúgy minden írásomhoz érzelmileg is kötődöm, mert mindenikben ott van életem egy időszakának a lenyomata. Mindegyik szöveggel „együtt éltem” egy bizonyos ideig (sőt a családom is), amíg végleges formát nyert, s a tanulmányírás intellektuális kalandjának a gyötrelmei-örömei számomra kitörölhetetlenül ott maradnak a sorok között. Az utóbbi időben a legintenzívebb élmény számomra egy hosszabb tanulmány volt, amit, ha jól számítom, szinte két éve tettem-vettem magamban, kedvenc projektként bibelődtem vele. Ebben Hieronymus Bosch *A földi gyönyörök kertje* című festményének filmes-videós utóéletét kutattam, ezen belül három igen érdekes filmes „adaptációját” elemeztem, olyan filmeket, amelyek idézik ezt a triptichont, amely eleve egy rendhagyó, a saját „határait átlépő” festmény a művészet történetében, amit megjelenít pedig, a köztességek, a határátlépések érzékiségben tobzódó körképének tekinthető, s mint ilyen az intermedialitás allegóriájaként is értelmezhető. Az olasz Silvano Agosti, az amerikai kísérleti filmes Stan Brakhage és a lengyel Lech Majewski filmjei, amelyeknek mind a mintául választott festménnyel megegyező címe van, nemcsak önmagukban voltak érdekesek számomra, hanem azért is, mert a filmes intermedialitás három különböző, történeti paradigmája írható le általuk. A tanulmány (*The Garden of Intermedial Delights*) jelen pillanatban szakértői elbírálás alatt áll, ha elfogadják, az oxfordi Screen című folyóiratban fog megjelenni valamikor az év vége felé. A soron következő feladat egy nagyobb kutatási program, amelyet a múlt ősszel indítottunk el, s amelyben kelet- és közép-európai filmekben megjelenő intermedialitás alakzatokat írunk le, elméleti szempontból és összehasonlító elemzésekkel. Ebben a kutatásban volt tanítványaimmal együtt veszünk részt, és remélhetőleg 2015 őszére egy újabb kötet is összeáll belőle. Én ezen belül a „fotografikus-filmszerű” (angolul „photofimic”) és az élőképszerű beállítások (az ún. *tableau vivant*) esztétikájával szeretnék behatóbban foglalkozni, mivel mindkettő kortárs mozgóképkultúránk talán legjellemzőbb figurációjának tekinthető.

- A mai filmtudományra nemzetközi kitekintése van, nemzetközi konferenciákon vesz részt, oktatott más egyetemeken is. Hogyan látja, melyek most e területen a legérdekesebb kérdésirányok?

- A nemzetközi konferenciák tematikus kínálatán általában valóban jól lemérhető, melyek azok a kérdéskörök, amelyek éppen a figyelem középpontjában állnak, főleg a nagy tömegeket megmozgató konferenciák jól jelzik a „szélirányt”, mivel ezeknek kimondottan az a célja, hogy minél szélesebb körből tudjanak megszólítani kutatókat. Ezen a téren mind a NECS (European Network for Cinema Studies), mind pedig a *Film-Philosophy* folyóirat idei konferenciája jól jelzi a trendeket: az első a kortárs filmipar kreativitásának, a film és az újmédia kölcsönhatásának, a „kreatív energiák” új mozgóképes kifutási lehetőségeinek kérdéseit veti föl, s ez nyilván összefüggésben értelmezhető a poszt-média kor számos jelenségével, a második témája „a world

of cinemas”, a világ filmgyártásainak változatosságát kívánja megjeleníteni. Ez utóbbi azért is különösen érdekes, mert jól igazodik ahhoz, amit a kortárs filmben már jó pár évtizede megtapasztaltunk, hogy miközben Amerikában az n-edik szuperhős képregény adaptáció fut, a legérdekesebb új filmek, alkotók egyáltalán nem a közismert nagy filmes központokból, hanem sokkal inkább a „perifériákról” kerülnek ki, a filmtudomány figyelme így fokozottan a változatosságra és a nyelvileg, földrajzilag, etnográfiailag sajátos filmekre irányul. Egyébként a filmtudomány egyre változatosabb témákat fog át, módszertanában is sok az interdiszciplináris megközelítés, amelyek más tudományok eszközeit alkalmazzák a filmes jelenségek vizsgálatára. Mindkét végletre vannak példák: a legelvontabb elméleti kutatásokra és a természettudományos módszereket bevető egzakt, számszerű, mérőműszerekkel történő vizsgálatokra alapozó teoretizálásra is, amelyek például azt elemzik, mi történik velünk akkor, amikor filmet nézünk, s megpróbálják fölfejteti a filmes látvány belső logikáját.

- A Sapientia EMTE fotóművészet-filmművészet-média tanszéke – olvashattuk a sajtóban – nemrég az ISIS társaság nemzetközi konferenciájának adott otthont. Mennyiben számít e viszonylag fiatal tanszék szakmai elismerésének, hogy a rendezvény házigazdája lehetett?



Előad 2013 októberében a kolozsvári ISIS-konferencián

- Az, hogy itt rendezhettük meg ezt a konferenciát, az tulajdonképpen korábbi munkánk elismerésének és korábbi konferenciáink sikerének a következménye. Ráadásul ez egy új fejezetet is nyitott a társaság életében. Ez ugyanis mostanig egy regionális kezdeményezés volt: ez az intermedialitás kutatására specializálódott társaság a skandináv országokban működött

NorSIS néven (Nordic Society for Intermedial Studies). Kétévente nagyon színvonalas nemzetközi konferenciákat szerveztek, például az ezelőttit 2011-ben rendezték a norvégiai Trondheimban *Media Acts* (média aktusok) címmel. James Elkins és Jacques Rancière voltak a meghívott előadók között. Ekkor merült föl a vezetőkben, hogy tulajdonképpen ideje volna megnyitni a társaságot egy szélesebb kör felé, és átnevezni Északi Intermedialitás Társaság helyett Nemzetközi Intermedialitás Társaságnak (International Society for Intermedial Studies / ISIS), hisz akkor sokkal szélesebb körben lehetne szakmai kapcsolatokat kezdeményezni. A nyitás első lépése az volt, hogy egy francia kollégával együtt kineveztek engem is a társaság vezető bizottságába. Ekkorra már jól ismertek, több konferenciájukon, szakmai rendezvényükön is részt vettem volt tanítványaimmal, Király Hajnallal és Sándor Katalinnal együtt, és fordítva, a társaság több tagja is részt vett a mi két korábbi kolozsvári nemzetközi konferenciáinkon, amelyek nagyon sikeresek voltak, noha méretben korántsem voltak ekkorák. Ismerték az egyetemet, a tanszék munkáját, a folyóiratunkat. Mégis meglepett a felkérés, amikor előrukkoltak a javaslattal, rendezzük meg itt, Kelet-Európában a társaság kibővített formátumát elindító konferenciát, hisz ezzel kapcsolatban mindenkinek nagy elvárásai voltak. Bizalmuk megtisztelő volt és nagy elégtétel, hogy sikerült megfelelni ezeknek az elvárásoknak: ez lett a legtöbb résztvevőt vonzó nemzetközi intermedialitás konferencia (összehasonlításképp: a norvégiai konferencián körülbelül fele ennyien voltak), a háromnapos eseményre öt kontinens több mint 22 országából érkeztek kutatók. Változatos volt a témakínálat, jó volt a hangulat, az arány a fiatalok-öregtek tekintetében is optimális volt. Nagyon jó a tanszéknek és a Sapientiának, hogy egy ilyen eseményt tett lehetővé, ami megpezsdítette a társaság életét, azóta is folyik a résztvevők között a levelezés, küldik publikációra a szövegeiket. Nem volt kis erőfeszítés egy ekkora rendezvényt levelezni, nem is tudtuk volna ezt csak a tanszék szintjén megoldani, ha nem áll mellénk a Sapientia Egyetem Kolozsvári Karának vezetősége, adminisztrációs osztálya minden erőforrásával, s nem kezeli prioritásként.

- *Mi volt a konferencia témája? Milyen kérdésekkel foglalkoztak a Sapientián megrendezett korábbi konferenciák? Melyeket tartja jelentősebbeknek?*

- Az konferencia témája az intermedialitás kérdéseinek újragondolása volt a digitális korban (*Rethinking Intermediality in the Digital Age*). Amikor ezt a témát körülírtuk, arra gondoltuk, ez a legidősebb: térképezzük föl, hogyan gondolkozunk az intermedialitásról ma, a digitális kor jelenségei közepette (hogyan mozdulnak ki megszokott kontextusukból a hagyományos médiumok, milyen újabb határátlépések, hibridizációk figyelhetők meg, hogyan lehet ezeket modellálni, az újmédiák milyen új viszonyokat hívnak életre, a narrativitásnak milyen új formái jelennek meg a digitális médiumokban, stb.). Meghívtuk éppen ezért a médiakonvergencia elméletének kitalálóját, Henry Jenkinst, aki a maga módján éppen az ellentétét képviseli annak,

amiről az intermedialitás teoretikusai értekeznek, a médiumok közötti átfordíthatóság, feszültségteli kölcsönhatások helyett a digitalizáció elterjedésével a médiumok különbségeit eltörölő, kiegyenlítő jelenségeket tartja jellemzőnek. Jenkins jelenléte önmagában is garantálta az izgalmas, aktuális kérdések felvetését. Másik meghívottunk, Marie-Laure Ryan egyenesen úgy készült a konferenciára, hogy reflektált Jenkins szövegeire. Joachim Paech, az intermedialitás elmélet meghatározó személyiségeként képviselte a két amerikai tudóssal szemben az európai tudományosság nézőpontjait, stílusát. Ezt a konferenciát nyolc korábbi konferencia előzte meg⁵ a Sapientia rendezésében, ezek közül a két közvetlen előzőt emelném ki: 2012-ben *Az érzékek mozija* (*The Cinema of Sensations*) címmel rendeztünk konferenciát, ami szintén nagyon sok résztvevőt vonzott az egész világról, és nagyon jó hangulatban zajlott, erre a hazai sajtó kevésbé figyelt föl (ami részben a mi hibánk is volt, nem figyeltünk annyira arra, hogy ezt különösebben reklámozni is kellene, mert talán nem normális állapot az, hogy mondjuk Amsterdamban jobban tudják, mi történik itt a Sapientia filmes tanszékén, mint Erdélyben), Angliában viszont nagyon pozitív beszámoló jelent meg róla. Ezen Laura U. Marks és Yvonne Spielmann voltak a meghívott előadók, s mindketten lenyűgöző előadásokat tartottak.⁶ 2010-ben *Film a poszt-média korban* volt a téma (*Film in the Post-Media Age*, Jens Schröter és Ruggero Eugeni voltak a meghívottak), és ebből egy jelentős kötet is napvilágot látott, amint már említettem.



Előad a NorSIS-konferencián (Trondheim, 2011. október)

A konferenciáink tulajdonképpen tudatosan „kétlépcsősre” vannak tervezve: első maga a konferencia, második a publikáció. És mivel ennek elment a híre, többek között ez is fontos tényező volt abban, hogy megnőtt a rendezvényeink népszerűsége az utóbbi években: egyrészt nagyon fontos, hogy itt helyben élénk és személyes eszmecserére kerüljön sor, de utána legalább annyira fontos, hogy a vitákban letisztult gondolatokból jó tanulmányok szülessenek,

⁵ A konferenciák teljes listája programjukkal együtt itt olvasható: film.sapientia.ro/hu/konferenciak

⁶ A mostani konferencia meghívott előadóival együtt az ő előadásait is filmre vettük, és közzétettük a YouTube-on, ahol ezek utólag is megnézhetők ezen a helyen: www.youtube.com/channel/UCOAHvaV2kCOSqQ9XrmoIRQ.

amelyeket nyomtatásban is lehessen olvasni. Sok, a karrierje elején álló fiatal kutatónak jó lehetőség ez, hogy a konferencia meghívott előadóival, elismert „nagy nevekkal” egy kötetben jelenhet meg írása.

- *A filmelmélet mellett az egyetemen a francia új hullámról tart előadásorozatot. Miért szereti ezt a korszakot, ezt az irányzatot?*

- Ha nagyon röviden akarok fogalmazni, elsősorban azért, mert ezek a rendezők maguk is nagyon szerették a filmeket, a film iránti szenvedély hatotta át őket, úgy határozták meg magukat, mint akik a „Filmmúzeum gyermekei”, akik a filmekben nőttek föl, de ugyanakkor lázadó kamaszokhoz hasonlóan rendkívül kritikusan viszonyultak a „papa mozijá”-hoz, s nagyon erős alkotásvágy, teljesítményvágy volt bennük. Rengeteget olvastak, imádták a dzsesszt, és azt akarták, hogy egyetlen kézikamerával elindulva Párizs kanyargós utcáin ugyanolyan fontos műveket alkossanak, mint a kor írói, festői, zenészei. Ha sikerül ebből a cinefiliából és lázas tenniakarásból valamit átültetni a hallgatóimba, úgy érzem, akkor elértem a célokat ezen a szakon. Az új hullám ezért számomra elsősorban minta, amit a hallgatók elé tudok állítani: így kell huszonevesen a filmhez viszonyulni és filmet csinálni! Mert szenvedély, műveltség és kritikai szellem nélkül nincs esély arra, hogy jelentőset alkossanak. Ezenkívül természetesen azért szeretem, mert van itt néhány rendkívüli jelentőségű életmű vagy legalábbis életműrészlet, ami nélkül lehetetlen (vagy csak kár lenne) a modern filmművészetről érdemben beszélni (Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Eric Rohmer, François Truffaut, stb.), és van benne egy nagyszerű (ritka) példa az előbbiekkal egy rangsorban említhető női rendezőre is (Agnès Varda, aki egyébként abban is méltó társa Godard-éknak, hogy ő is idős koráig aktív tudott maradni, s fiatalosan nonkonformista filmeket készíteni). Vannak rejtettebb „kincsek” is itt, amelyek felfedezése, úgy tapasztalom, élményszámba megy. Olyan „poros”-nak tűnő filmekről is kiderülhet, van mondanivalója a mai fiatalok számára, mint Chabrol első két filmje (*A szép Serge*, *Az unokafivérek* 1958-59-ből), amelyik a vidékről a nagyvárosba való költözés sorsformáló szerepét, az egyetemen és az életben való érvényesülés dilemmáit messze nem a mai sablonos tinédzserfilmek (vagy „highschool musical”-ek) felszínességével közelíti meg. S nincs olyan diák, akit ne ütne mellbe, amikor először látja (és általában először látják itt) Chris Marker *Kifutópályáját*, a *La Jetée*-t (a leggyakrabban az a reakció rá, amikor megnézzük, hogy „na jó, akkor most nézzük meg még egyszer!”). Arról nem is beszélve, hogy egy francia újhullámos filmben bármikor megtörténik az, hogy valaki a háttérben megszólal magyarul (sőt olyan is van, hogy maga Jean-Paul Belmondo az), mert ezek a rendezők együtt éltek a magyar 56-os emigráció fiataljaival, s így természetesen adódtak ilyen helyzetek, amelyeket spontánul (vagy a spontaneitást mímelve) beemelték a filmbe. Ezek miatt az apróságok miatt is úgy érezhetjük, van közünk ehhez a korszakhoz, s ezekhez a filmekhez.

- *A román új hullám filmjeit hogyan látja, hogyan értékeli? Az elnevezés utal-e a francia új hullámra, van-e kapcsolat a két jelenség között?*

- Igen, természetesen van kapcsolat a két jelenség között. Nem közvetlen hatás, még csak nem is stilisztikai jellegű egyezés van, vagy legalább is bizonyos kapcsolhatóság ellenére nem ez legfontosabb. Ami miatt ezt is „új hullámnak” nevezik, az elsősorban a generációváltás jelensége: a Ceaușescu-korbeli filmesekhez képest egy új nemzedék felnövéséről és fellépéséről van szó, akik szintén nagyon kritikusan viszonyulnak az előző nemzedékhez, amely fölött, mint mondják, „lejárt a szavatossági idő”. Kicsit hasonló a jelenség, mint a neorealizmus idején: a traumatikus életkörülmények között élő embereknek elégük lett a hazug, mesterségesen kikozmetikázott filmekből, és a nyers valóság megmutatására, egyfajta terapeutikus célú „kibeszélésre” vágytak, Sergiu Nicolaescu hazug kalandfilmjei, epikus történelmi gicsei után a hétköznapi mikrovilágának realista megmutatása elégítette ki a hitelesség iránti vágyat. Mindez pedig szerencsés hátszelet kapott attól, hogy közben más kisebb nemzetek filmgyártásai is egyre érdekesebb filmeket produkáltak, s világszerte megnőtt az érdeklődés, mint már korábban mondtam, a „perifériák” iránt.

- *A kortárs film irányai, kísérletei közül melyeket tartja érdekeseeknek? Milyen alkotásokat szeret közülük?*

- Számomra minden korszakban a kísérletező művek a legérdekesebbek, és azokat szeretem, amelyekben nem a történetmondáson van a lényeg, hanem a képi kifejezésen, azon, ami a képben történik, ahogyan „a kép történik.” Mint például Jim Jarmuschnak *Az irányítás határai* (*The Limits of Control*, 2009) című filmje, ahol úgy tűnik, a szereplőnek egy krimifilmbe illő küldetése van, de hamarosan rájövünk, hogy az a legizgalmasabb, melyik képre milyen beállítás következik, s amikor a szereplő ismételtelen egy modern művészeti múzeumban köt ki képeket szemlélve, rájövünk, hogy lényegében az egész film nem más, mint egy mozgó képgaléria. A kortárs filmben most van egy ilyen gyűjtőfogalom (nem nevezhető irányzatnak, mert egymástól távol eső képviselői, formái vannak), hogy „kontemplatív lassú film”, ami valahol a festészet, a fotó és a film közötti határsávon érzékelhető. Ennek a gyökere egyrészt a modern film hosszú beállítás kultuszára, filozofikus tartalmú, elnyújtott jeleneteire, költői hatású képkompozícióira nyúlik vissza (Tarkovszkij, Antonioni örökségére, ami kitapintható például Tarr Bélánál is), másfelől kifejezetten a videoinstallációk felé tolja el a filmet, lassú, festményszerű tablókban, alig mozgó képekben gondolkozik, amelyeknek viszont sokszor ebből a meditatív hangulatból kizökkentő, meglepő, naturalisztikus ellenpontozása is van (Sharunas Bartas, Lav Diaz, Carlos Reygadas és a meglepően sokoldalú – festő, költő, zeneszerző, filmrendező, videóművész – Lech Majewski művei a legutóbbi élményeim ezen a téren). A film és a videoinstalláció, a videoperformansz határán álló alkotások közül ismét figyelemreméltó projektekké rukkolt elő

az intermediális film úttörője, Peter Greenaway is. Mindez csak néhány példa azokból, amik az utóbbi időben érdekesnek tűntek számomra, de nem jelenti azt, hogy mindeniküket „szeretem” is.

- *Művészeti képzésben részesült is, tanított is művészeti líceumban, filmmel foglalkozik, filmkészítők a kollégái, tanítványai: nem kísértette meg az alkotás vágya? Rendezői, forgatókönyvírói vagy más szerepre nem gondolt soha? Arra, hogy hogyan oldana meg egy-egy feladatot, amit tanítványai kapnak? Hogyan fényképez: mint bárki – vagy profi, esetleg művészi módon?*

- Soha nem voltak filmkészítői ambícióim. Nálamnál sokkal jelentősebb teoretikusoknak sem sikerült ez. (Egyetlen kivétel talán Umberto Eco, aki irodalmat is tud írni, nemcsak irodalomról írni.) Susan Sontagnak, Laura Mulvey-nek is voltak például filmes kísérletei, de egyikük sem lett különösebben jelentős, inkább kuriózum, adalék maradt az elméleti írásaik mellett. Az az igazság, hogy ezek különféle tehetséget, képességet feltételező dolgok. Ráadásul, úgy gondolom, lehet a kutatást is ugyanolyan szenvedélyességgel, élvezettel végezni, mint a művészi munkát, egy jól megfogalmazott, fölépített gondolatsor, érvelés is alkotás a maga nemében. Ha van bennem alkotásvágy, akkor csak ilyen irányban van. Amúgy fontos számomra, hogy amit kiadok a kezemből, annak milyen az érzékelhető, látható formája (pesti vendégtanár koromban jegyezte meg egyik tanítványom, hogy ilyen „pofás handoutokat” nem is látott még, mint amiket én osztogattam), a saját és válogatott köteteim borítóját is én terveztem, vagy nagyon határozottan beleszóltam abba, hogy hogyan nézzenek ki. A fotózásban sincsenek művészi ambícióim, általában személyes indíttatásból fotózok, és ezen a személyességen van a hangsúly. Én vagyok például általában az egyik „családi” fotós a tanszéki rendezvényeinken, konferenciáinkon, ahol elsősorban arra figyelek, hogy mindenkinek maradjon személyes emléke az eseményről. Ez is egy figyelmesség, amit értékelni szoktak, hisz nemcsak az eszmecserék a fontosak, a tudományt is emberek művelik, s a konferenciákon, mindenki tudja, a leginspirálóbb, fontos kapcsolatokat szülő beszélgetések éppen a szünetekben zajlanak. A fotó pedig lenyomata a pillanatnak, amit szívesen újraélünk, ha a kép később a kezünkbe kerül. Amúgy pedig, amint a lányom mondja, különösen, ha külföldön járok, úgy fotózok, „mint egy örült paparazzo”, mindent, ami a pillanat hangulatához tartozik, szívesen megörökítek, nem föltétlenül a kötelező turista pózokban és helyszíneken, szeretem kamera-szemmel nézni az addig nem látott helyszíneket, elkeretezni az apró részleteket, fotografikusan jegyzetelni a világot.

- *Tanári pályakezdésének színhelye a csíkszeredai Művészeti Líceum volt (mai nevén Nagy István Művészeti Szakközépiskola). Milyen volt irodalmat tanítani a művészeti diákoknak?*

- Hát kezdetben nagyon nehéz. Főleg azért, mert kezdő, tapasztalatlan tanár voltam, fogalmam sem volt, hogy kell megzabolázni őket. Azt szok-

218

tam mondani, ez pontosan az a helyzet volt, mint amiket populáris filmek tucatjában látunk, hogy van egy rakás rakoncátlan, féktelen gyerek, s megérkezik a tapasztalatlan, törékeny fiatal tanárnő (mondjuk Michelle Pfeiffer, volt is ilyen film, ha jól emlékszem), akinek senki nem ad esélyt a sikerre, de aztán csak megzabolázza őket. Viszont volt itt egy apró, de igen lényeges különbség, mégpedig az, hogy én nem voltam Michelle Pfeiffer, és a „forgatókönyvet” nem Hollywoodban írták, hanem itt Csíkszeredában alakult nap mint napi improvizációk nyomán. A történetnek ennek ellenére mégis happy endje van, egy idő után egyrészt én is magabiztosabb lettem, másrészt rájöttem, onnan kell kiindulni, ami őket is érdekli, például a festésből-rajzolásból, főleg mivel ehhez nekem is volt affinitásom. Aztán halommal készíttettem velük az irodalmi művekről a festmény-illusztrációkat, s hagytam, beszéljenek saját olvasmányélményeikről, meglátásaikról, s ennek fejében elnéztem, hogy tulajdonképpen nem tanulták meg a leckét, mert azt viszont nagyon nem akarták megtanulni. (Emiatt komolyan aggódtam, hogy fognak leérettségizni irodalomból, de aztán szerencsájukra az érettségien – Bara Katalin személyében – olyan tanár vizsgáztatta őket, aki értékelte, hogy képesek a saját fejükkel gondolkozni.) Annak is jótékony hatása volt, hogy a magyar irodalom mellett előkerült az órákon, és azokon kívül a film is mint téma, amire nagyon fogékonyak voltak, s ezzel már végképp megvolt a közös nevező, amivel lehetett valamit kezdeni. Négy évet tanítottam itt, aztán amikor végeztek, velük együtt távoztam én is az iskolából. Az első években néhányan azok közül, akik Kolozsváron jártak egyetemre, megkerestek, benéztek az ottani filmpoétika órákra is.

- *Hogyan értékeli tanári pályája következő szakaszát, amikor stilisztikát oktattott a BBTE magyar tanszékén? Hogyan nyitott teret a magyar szakos hallgatóknak filmes tanulmányok, tevékenységek számára? Milyen eredménnyel?*

- A bölcsészkar munkám során volt egy választható filmpoétika órák, ami mindig nagy népszerűségnek örvendett (noha nagy bajok voltak a formásokkal mindig, nem mindenkinek lehetett ezt hivatalosan fölvenni, de ennek ellenére szorgalmasan jártak rá), majd volt egy szemiotika nevű tárgy is, amit filmszemiotikaként tanítottam, a stilisztika keretében pedig a szó és kép kapcsolatánál mindig kitértem arra is, hogyan jelenik meg ez a filmben, s a stílusjelenségek körébe igyekeztem bevonni a filmet is. Ezekkel az órákkal, az általam irányított TDK dolgozatokkal sikerült néhány diákot komolyabban is „megfertőznöm” a filmtudomány iránti érdeklődéssel, így nemcsak nagyon sok államvizsga készült filmes témában, hanem voltak néhányan, akik a továbbtanuláshoz, a doktorátushoz is ezt az irányt választották (sokukat „elkísértem” még ezen az úton, olyan értelemben, hogy hivatalosan is bírálója voltam a később nemcsak az itteni egyetemen, hanem Budapesten, Debrecenben megvédett dolgozataiknak). Ők ma már kollégáimnak számítanak, akik azóta fontos filmtudományi munkákat publikáltak itt Erdélyben (ilyen például Király Hajnalnak a *Könyv és film között*, Margitházi Bejának

Az arc mozija vagy Virginás Andreának a posztmodern filmről írt értekezése). Ugyancsak ehhez a generációhoz tartozott a Szegedi Tudományegyetem filmes szakképzését vezető Füzi Izabella s az ott tanító Török Ervin⁷ is. A BBTE ezért korántsem volt kitérő az életemben, úgy érzem, eredményes volt az a korszak, amit ott töltöttem, tanítványokat neveltem, s ma már nagyon büszkén nézem, ahogy némelyikük továbbviszi azt, amit ott elkezdtünk. Ez volt az alap ahhoz, hogy elindulhasson egy külön filmes szak is Kolozsváron, belőlük verbuválódtak a Sapientia Egyetem filmes szakán az elméleti oktatók, a közvetlen munkatársaim egy része is, akikkel ma is együtt dolgozom.

- Milyen reményekkel vett részt a Sapientia fotóművészet-filmművészet-média tanszékének indításában? Hogyan látja az azóta bejárt utat? Tanszékvezetőként milyen jövő felé szeretné vinni a fotó-film-média képzést?



Az amsterdami Van Gogh-múzeumban 2013 nyarán

- A filmművészet, fotóművészet, média szakot 2003-ban indítottuk el a Sapientia Erdélyi Tudományegyetem keretében a kolozsvári Természettudományi és Művészeti Karon, és ezzel úttörő, hiánypótló szerepet vállaltunk az erdélyi magyar felsőoktatás palettáján: szakszerű és sokoldalú képzést kínálunk azoknak a fiataloknak, akik a középiskolában szívesen fotóztak, érdeklődést mutattak a filmek iránt, talán már kipróbálták a filmezést is. Olyan korban élünk, amikor a fotók és a mozgóképek mindenütt körülvesznek minket: egy kattintásra, gombnyomásra ott a kezünkben a lehetőség is, hogy használjuk őket. A fotó- és a mozgóképtechnika megfelelő kezelésére, úgy gondolom, nem szükséges egyetemet végezni, elég egy használati utasítás, s ha elakadunk, az interneten biztosan találunk megfelelő videót, ami eligazít; lényegében csak pénzkérdés, kinek milyen fényképezőgépre, kamerára, lejátszóra, tévére, házimozióra telik. Amikor ezt a szakot elindítottuk, én azzal a meggyőződéssel indultam neki a ránk váró oktatói munkának, hogy egy egyetemi szintű oktatásnak éppen ezért ezen a téren sajátosan fontos hivatása van az új évtized mindenütt jelenlevő fotós-filmes képzőnvilágában: kötelezően tovább kell lépnie azon, amit a képek hétköznapi felfogása, fogyasztása

⁷ Iskolánk 1995-ben végzett diákja (szerk. megj.)

jelent. Egyetemi szinten oda kell elvezetnünk hallgatóinkat, ahol rálátásuk nyílik arra, hogyan válhat a fotó és a mozgókép művészetté, a valóság megragadásának eszközévé, minden érzékünket mozgósító, kifejező nyelvvé, önki-fejezéssé: a világ lényegét feltáró gondolatok és érzések hordozójává. Ebből a nézőpontból tulajdonképpen nem nehéz megfogalmaznom, hogyan látom, mi a célja a mi munkánkknak ezen a szakon: a „képkultúra” és a „filmkultúra” oktatása. Cél az, hogy hallgatóink megismerjék, mit jelent a kép, a mozgókép kultúrája, s felvértezzük őket olyan gyakorlati ismeretekkel is, amelyek nyomán cselekvően részt tudjanak venni ennek a kultúrának az alakításában. Mert, ha valaki igazán ért hozzá, akkor a fotó és a film lehet világnézetet megrengető élmény, élet és halál nagy kérdéseinek faggatása, kegyetlen élveboncolás, a világ rejtett arcát feltáró reveláció, lélekemelő, megtisztító élmény, vagy akár csak annak a lehetősége, hogy meglássuk a hétköznapiakban, a banalitásban is a szépet, a tovaillanó pillanat fenséges egyediségét. A világról jó képet készíteni azt jelenti, hogy megtanulunk a világról képekben érezni, képekben gondolkodni, képekben beszélni, s ez ma fontosabb, mint valaha, hisz mindenki képeket „fogyaszt”. Egy hároméves képzésben tulajdonképpen csak alapozni lehet, ennek az alapozásnak viszont szilárdnak kell lenni. Hogy ezt eddig mennyire sikerül megvalósítani, azt hallgatóink tudják igazán megítélni. Ezek nyilván eszmei célok, gyakorlatilag nap mint nap meg kell birkózni sok-sok konkrét feladattal diáknak-tanárnak egyaránt, hogy mindenre jusson idő, tudjanak kreatív feladatokon gondolkodni, próbálják ki, mit jelent elejétől végéig megtervezni és megvalósítani egy filmet, és képesek legyenek fontos döntéseket hozni, tudatosan viszonyulni a munkájukhoz annak minden fázisában.

A szak elindulása óta szinte minden évben csiszoltunk, változtattunk valamit a tanrenden, igyekeztünk a tapasztalatok alapján és a lehetőségekhez igazítva javítani a szerkezeten, a módszereken, s ma már sokkal jobb lehetőségeink vannak, mint kezdetben, amikor a Bocskai Ház pincéjének mosdójában laborálták a fekete-fehér fotókat. Az egyetem új épületében korszerű stúdióterem van, ahol végre van tér, gazdagodik a technikai eszközpark. Új együttműködési, szakmai gyakorlati lehetőségek nyíltak (legutóbb az MTV-vel kötöttünk szerződést erre), diákjaink működő tévéstúdiókban kaphatnak betekintést abba, hogy dolgoznak a filmes szakmában. Most készülünk a mesteri oktatás beindítására, ha ez sikerül, a korábbinál jóval több idő lesz filmkészítésre, mint most.

- Magyarországi egyetemek hasonló tanszékeit is ismeri, milyen tanulságos különbségeket lát?

- A leglényegesebb különbség az, hogy Magyarországon egyik egyetemen sem ötvözik olyan mértékben a módszeres elméleti-filmörténeti felkészülést a gyakorlati képzéssel, mint ahogy mi tesszük. A mi szakunk kicsit olyan, mintha az ELTE filmtudományi szakát összeolvastották volna a Filmművészeti Egyetemmel, ennek is, annak is a kínálatából vannak tárgyak nálunk.

Koncepcióban lényeges különbség az ELTE-hez viszonyítva az, hogy itt például nem olyan mozaikszerű a tanrend, a hallgató nem tud olyan mértékben válogatni a kínálatból, mint ott, ahol előfordulhat, hogy bejár a hallgató egy kortárs amerikai filmről szóló kurzusra, és csak azután vesz föl egy tárgyat, ami a filmművészet kezdeteiről, a némafilmről szól. Itt például a filmtörténetet teljesen kronologikusan tanítjuk, mert úgy gondoljuk, akármilyen nagy lépésekben is haladunk, mégis tudunk ezzel egy áttekintést adni, egy rálátást a nagy korszakokra, irányokra. A filmművészeti egyetemeken általában külön felvételiztetik a rendezőket, operatőröket, nálunk egységes felvételi van, és csak miután az elsőéves alapozó tárgyakon túl van, akkor dönti el a hallgató, hogy milyen szakirányt választ: rendezőit, operatőrit vagy kommunikációt.

- Ma kevés egyetemen, kevés szakon van felvételi vizsga. Ha van, kívülről, az iskola felől nézve a húzóerejét érzékeljük. Sokat számít, ha a szak kiválasztásán túl meg is kell dolgozni a bejutásért. Mit jelent belülről, az egyetem felől a felvételi? A FFM szakon milyen tudást, milyen kompetenciákat és milyen adottságokat mérnek a vizsgán? Miért tartják szükségesnek az írásbeli, a szóbeli és a gyakorlati próbákat?

- A felvételi vizsga, azt hiszem, sok szempontból jó belépő az egyetemi életbe (nemcsak a mi szakunk esetén). Ha csak be kell iratkozni, nagy a kísértés, hogy a diák párhuzamosan, próba-szerencse alapon több egyetemen is próbálkozik, sok esetben anélkül, hogy bármilyen elhivatottságot érezne az illető szak iránt. Ha felvételizni kell, akkor mindenképp kénytelen elgondolkozni a döntésén, hogy vajon ez-e az a szak, ami igazán érdekli. Az ajánlott filmjeink is lényegében kicsit ilyen előzetes tesztként működnek. Ha a diákot igazából nem érdeklik a filmek, nem fogja megnézni őket, s ezzel lényegesen csökken az esélye a bejutásra, ha viszont megpróbálkozik vele, de rájön, hogy az általa megszokott akció- vagy sorozatfilmekhez képest ezek nagyon unalmasak, akkor is jobb, ha mást választ, mert később az egyetemen csak szenvedés lesz az élete, hisz minden héten hasonlókat kell majd néznie, ez tehát egy ízelítő arra nézve, mi vár rá. Ezenkívül természetesen az is fontos, hogy legyen kitartás a felvételizőben, legyen képes arra, hogy tervezze meg, szervezze meg, készüljön föl egy vizsgára, ez az egyetemi feladatokra való érettséget minimális szinten tesztelő követelmény (kicsit annak feleltethető meg ez, mint amikor az iskolaérettséget mérik a gyereknél). Felvételi hiányában ugyanis sok olyan hallgató beiratkozik az egyetemre, akinek igazából nincs ott a helye, mert sokkal boldogabb, sikeresebb lenne máshol, csak talán még ő sem tudja ezt magáról. Emellett azért konkrétabb célja is van a felvételinak, hisz természetesen igyekszünk kiszűrni azokat, akik a legalkalmasabbak arra, hogy a filmszakma valamelyik ágában tudjanak később elhelyezkedni. Fontos, hogy tudatosuljon a hallgatókban, a film is a kultúra része, amihez így is kell viszonyulni: van története, van helye, szerepe az életünkben, ki tud fejteni valamit, megvan a saját nyelve, összefügg

más kulturális jelenségekkel, ha eddig nem figyelt föl erre, akkor a felvételi-vel is ösztönözzük, hogy próbáljon figyelni rá. A szóbeli vizsgán is ezért kétféle kérdés van általában, rákérdezünk az ajánlott filmekre, teszteljük, vannak-e ismeretei a filmekről, és felteszünk egy olyan kérdést, amellyel tájékozódni tudunk afelől, hogy a diáknak vannak-e alapvető ismeretei a vizuális kultúráról, tud-e tudatosan viszonyulni, reflektálni a képvilágra, ami körülveszi. Az írásbelin ezt még kiegészíti a filmelemzés, amivel azt mérjük, képes-e meglátni lényeges dolgokat a képekben, a jelenetek fölépítésében, és elvontan is gondolkozni arról, amit lát, vagy csak arra figyel, mi történik, ki hová megy a képen. A felvételinek lényeges része két kreatív feladat is. A szóbeli képességvizsgán fotókat kell készíteni, és el is kell mondani, mi volt a koncepció azok létrehozásában. Itt nem a technika ügyes kezelése a lényeg, hanem az, hogy tud-e az illető képben gondolkozni, van-e érzéke a kompozícióhoz, tehetsége ahhoz, hogy kifejező képet hozzon létre, s mindezt csak véletlenül „kapja-e el”, vagy van benne tudatosság is. Az írásbeli vizsgán mindig van egy feladat, ami során írni kell egy kis szöveget, párbeszédet vagy jelenetet, amihez inspirációnak egy képet kapnak. Akinek sikerül hihető, összefüggő, csattanóra felépített szituációt, párbeszédet kitalálni, annak biztosan később sem lesz nehéz filmötleteket kidolgozni.

- Van-e az egyetemi képzésnek pedagógiája, vagy csak felkínálja a szolgáltatásait, és a hallgató felnőtt emberként él vele, ahogy jónak látja?

- Szeretném hinni, hogy van. A szolgáltatás-fogalom lehet jó és rossz hatással is: jó, ha vannak a diáknak elvárásai az egyetemmel, tanárokkal, adminisztrációval szemben, csak ne legyenek egyoldalúak, ne csak a követelhetőségen legyen a hangsúly, azon, hogy „mi jár nekem”. A pedagógia célja igazából az lenne, hogy tanítsuk meg a diákot arra, hogyan tudja hasznosítani azt, „ami jár neki”. Egyébként is az a tapasztalatom, hogy a diák nem azt várja, hogy az egyetem gombnyomásra kiadható tudással töltse föl, mint egy gépet, hanem mindig azokat a tanárokat értékeli, akik emberként viselkednek, s láthatóan jól átgondolták, mit és hogyan akarnak a diákokkal elérni. Sem azt a tanárt nem értékelik, aki mechanikusan „leadja az anyagot”, sem azt, aki csapongva improvizál.

- Megkerülhetetlen kérdés, a potenciális felvételizőket és szüleiket is érdekli: milyen továbbtanulási és munkalehetőségei vannak a FFM szak végzettjeinek? Emeljen ki néhány példát, hová került, mivel foglalkozik például olyan volt diákjuk, akit az elmélet érdekel, és hol dolgozik, aki a fényképezés, a filmkészítés, a média valamelyik gyakorlati mesterségében jó!

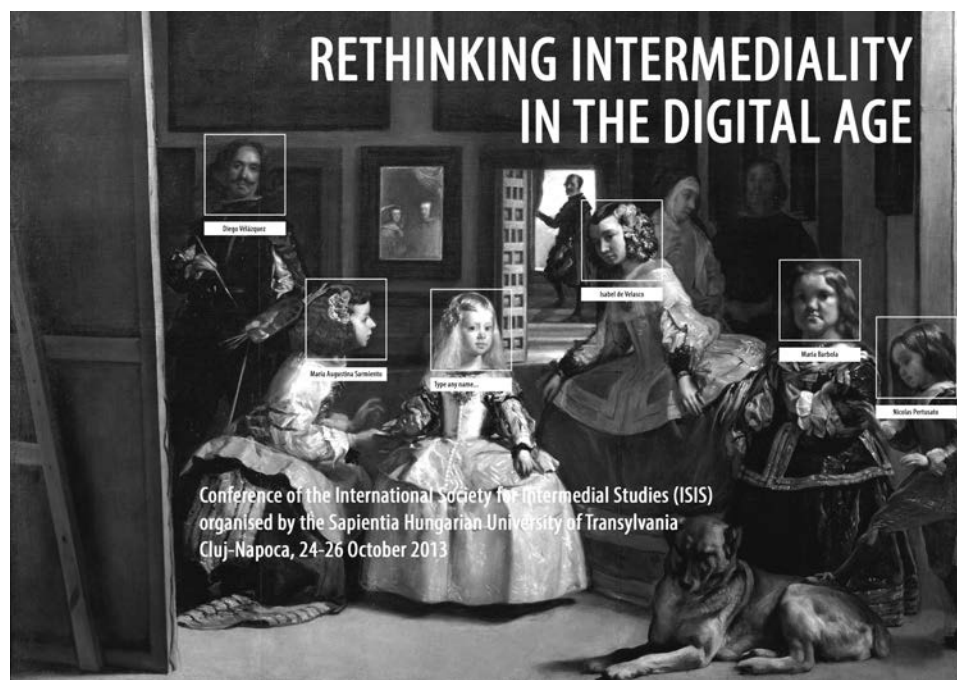
- Szakunk tantárgykínálata megpróbál betekintést nyújtani a mai képvilág számos és változatos területeibe. Hallgatóink megismerkednek a vizuális nyelv, a fotóművészet és a filmművészet alapjaival, megtanulják, hogyan kell az ötletekből kész forgatókönyvet írni, filmet rendezni és operatőri munkát

végezni. Az elsőéves általános, alapozó képzés után háromféle szakosodási lehetőség közül választhatnak:

a) film- és tévérendezői szakirány (ahol filmrendező, rendező asszisztens, tévéfilmrendező, televíziós adásvezető/rendező, stúdióvezető, művészeti tanácsadó, stb. pályák irányában lehet az első lépéseket megtenni),

b) film- és tévéoperatőri szakirány (amely szakosodás révén az egyetem elvégzése után a következő álláslehetőségek vannak: fotós, operatőr/segédopearatőr, kameraman, világításrendező, technikai asszisztens, stb.),

c) audiovizuális kommunikáció (ahol a jövő forgatókönyv- és reklámírói, reklámtervezői, televíziós műsorszerkesztői, sajtószövegírói, szakreferensei, tévériporterei, producerei, művészeti tanácsadói, vagy filmkritikával foglalkozó szakemberei tanulhatnak).



Az ISIS-konferencia plakátja

Mindezek természetesen a lehetséges kifutási pályákat jelzik, tévedés lenne azt hinni, hogy ezekből mindenik és mindig a hallgatók rendelkezésére áll. Nem könnyű megkapaszkodni a mai világban senkinek. A tapasztalat azt mutatja azonban, hogy egyelőre van felvevő piac a helyi televíziós stúdiók körében, szükség van operatőrökre, hisz sok filmezni való anyag van, vidékről is mennek tudósítások folytonosan a nagy tévéadóknak, szükség van szerkesztőkre is, akik az anyagot rendezik, az internet is egyre nagyobb tere a mozgóképes riportoknak, kisebb műfajoknak, arról nem beszélve, hogy ma már szinte minden jelentős eseményt szeretünk filmre venni, s ilyen téren is egyre tágul a piac. Több diákunk van, aki saját céget alapított, filmezési,

fotózási feladatokat vállal, animációs munkákat végez. Van, aki kulturális központban dolgozik, van, aki rádiónál, reklámcégnél, internetes és nyomtatott újságoknál kap fotóriporteri munkát. Püsök Botond és Demeter Zsuzsa⁸ például, akik 2008-ban végeztek, az egyetem után összeházasodtak, s már két kis gyerekük is van, céget alapítottak, filmtervpályázatokat nyertek, legutóbb ugyancsak egy nyertes pályázat nyomán bejárták Erdély kastélyait, és egy gyönyörű útikönyvben örökítették meg élményeiket, amit a Stúdium Kiadó jelentetett meg. Sokan a végzettjeink közül továbbtanulnak a budapesti Filmművészeti Egyetemen, a Moholy Nagy Művészeti Egyetemen (ahol az animációs továbbképzés vonzza őket), az ELTÉ-n, doktori iskolákban. Tóth Orsolya, aki az első végzős évfolyamon tanult, ma egyik legnélkülözetlenebb munkatársunk, ő a tanszék gyártásvezetője, de doktorátusra is beiratkozott és az oktatói munkába is bekapcsolódott. Nagyon remélem, hogy hamarosan, amikor lehetőségünk lesz a tanszékünk kibővítésére, számíthatunk volt diákjainkra, néhányan közülük itt a Sapientia Egyetemen is munkát kaphatnak. Nagyon fontos lépés a hallgatóink egyetem utáni sorsának alakulása szempontjából, amit tervezünk, egy szakmai egyesület létrehozása, amelynek célja, hogy végzésük után is összefogja a fiatal pályakezdőket, koordinálja a projektjeiket, lehetővé tegye, hogy továbbra is csapatban összeállva filmeket készíthessenek, s hogy a komolyabb, önálló filmes álmokról se kelljen lemondani.

- Az látható, hogy a FFM szak kirajzott tanítványai közül sokan írnak a Filmtetten vagy jelentetnek meg más újságokban filmkritikát, filmismertetőket. Mi a véleménye, a hazai magyar sajtóban milyen színvonalú a filmről szóló diskurzus?

- A Filmtetten kívül, ami egyedülálló vállalkozás az egész magyar nyelvterületen (s ami az éves fesztiváljaival, alkotótáboraival messze több feladatot vállal és nagyobb hatással van, mint egy átlag filmkritikai fórum) én nem igazán látom, hogy máshol rendszeres, a filmvilág eseményeit figyelemmel követő filmkritikák jelennének meg (azt tudom, hogy Csíkszeredában Székedi Eszter rendszeresen ír filmről, és örülök neki, hisz ő is kedves tanítvány volt). Természetesen ez lehet, csak azért van, mert nincs igazi rálátásom arra, mit közölnek más megyei lapok. Amit látok, az alapján, úgy tűnik, a műfaj mintha a napi sajtóból általában kiveszett volna, helyette például a kolozsvári Szabadságot általában megtöltik az internetről letöltött színes hírekkel a sztárokról, fesztiválokról, ritkán bekerül egy-egy interjú. Az interneten más portálok, úgynevezett kulturális blogok is közölnek olykor filmes tárgyú írásokat. Hogy az internet eleve fogékonyabb erre, az valószínű annak tudható be, hogy ez a fiatalokat jobban érdekli, a nyomtatott sajtót szinte egyáltalán nem olvassák, de az interneten szívesen böngésznek.

8 Iskolánk 2004-ben, illetve 2003-ban végzett diákjai (szerk. megj.)

- *A mai ifjúság filmfogyasztási szokásait látva mi az, amit a filmkultúrából véleménye szerint érdemes volna bevezetni, megalapozni az iskolában? Hogyan?*

- Mindent kellene tanítani, és minél többet. Elméletet, történetet és kreatív feladatokat is. Nem jó, ha nincs reflexió olyan fontos, mindenütt jelenlévő jelenségre az életünkben, mint amilyenek ma már a mozgókép számít. Ez jótékonyan kiegészítené az irodalom tanítását is. Vállalkozó kedvű tanárokrára lenne szükség, mivel tudtommal ma is van lehetőség választható órának meghirdetni ilyesmit (sőt van, aki tanítja is). Tankönyv nálunk nincs, de a Magyarországon kiadott mozgóképkultúra tankönyv a szöveggyűjteményekkel együtt nagyon jól használható lenne (ezért ajánljuk is, hogy olvassák el a hozzánk felvételiző hallgatók), emellé feladatsorokat, munkafüzeteket lehetne még összeállítani. Minden diák néz filmet, az adott életkorból kellene kiindulni, abból, mit néznek tévében, moziban, interneten, milyen számítógépes játékot játszanak (hisz ez is mozgókép), vagyis nem elszakítani az iskolát attól, amiben élnek, hanem összekapcsolni a kettőt. Hisz az iskola akkor tudja a feladatát teljesíteni, ha az életre készít föl, az életet pedig ma már (mozgó) képekkel szimbiózisban éljük.

Kérdezték:
Bara Katalin
Kolozsváry Katalin

