

Kallio  
Baccus  
Metro Henkilöhenkilöt

Toikka  
kurios

# PRIZMA

FILM & KULT

Asema

Sakkei  
Kodatti

Mäsi

Appo/Martti  
Elokuvist.

Pomte Peltti Väni

Pate

PP

Pimtti

Toikka

Sakkei

BAARI

Autovarkaus

Beari

Aamu

Baari

Ateenen

Pankki

Pankki

Tappelu

Väni

Talesi

Psykiaatri

Pankki

Pankki

Messarin

~~Sakkei~~

~~Sakkei~~

Ilta kadulla

skortor

Taras kiva

Ranta

Pukeri

KEIKKA

Clab

Nuotio

Dave

Nurmo, PP, Pate

Ilta

Aamu

ikit

Messarin

Sakkei

hoitaa

mito

Hot. Hilti

Pankki

Lentoasema

Väni

PP

PP

PP

PP

PP

PP

PP

PP

PP

Peltti  
(kirjastuminen)

Crlock  
Toikka

Sakkei  
jää  
raunalle

Eira

Eesti

11111



Nagy V. Gergő

A hernyó dicsérete – A forgatókönyv(írás) mint tudományos tárgy

**4**

Varró Attila

Az apák bűnei – Forgatókönyvírók és szerzőiség Hollywoodban 1929-1968

**14**

F. Scott Fitzgerald

Pat Hobby történetei – Zsenik egy csapatban

**25**

Kevin Alexander Boon – Fordította: Roboz Gábor

A forgatókönyv, az imagizmus és a modernista esztétika

**32**

Adrian Martin – Fordította: Nagy V. Gergő

Így tedd a rossz forgatókönyvet igazán pocskékká – A forgatókönyvírói kézikönyv átka

**42**

**Prizma-csapat:**FarkasGábor,JankovicsMárton,KeleFodorÁkos,KovácsKata,LichterPéter,MegaSára,MegyeriDániel,OroszAnnalda,PálosMáté,RobozGábor,SepsiLászló,TüskeZsuzanna • **Szerkesztők:** Pálos Máté, Lichter Péter, Mega Sára, Roboz Gábor, Sepsi László • **Művészeti vezető:** Farkas Gábor  
**A lapszám felelőse:** Lichter Péter • **Korrektúra:** Kocsis Fruzsina • **Tipográfia, tördelés:** Fónagy Dániel • **Korábbi lapszámok arculata:** Bakó Tamás, Radnóti Blanka, Balogh Andrea • **Szerkesztőbizottság:** Gelencsér Gábor, Kovács András Bálint, Varga Balázs, Varró Attila, Vincze Teréz

Kiadja a Tudással A Jövőért Közhasznú Alapítvány. Támogatja az ELTE BTK HÖK, a NCA és a NKA. Megjelenik évente négyszer. Szerkesztőség: 06204820692 (Pálos Máté), prizma.folyoirat@gmail.com. Nyomdai előkészítés és nyomtatás: Mester Nyomda Kft. Felelős vezető: Anderle Lambert. (A Prizma kapható számos artmoziban, könyvesboltban, újságosnál, illetve megrendelhető a szerkesztőség címén!) Az árusító helyek listája megtalálható a Prizma online verziójában, a [www.prizmafolyoirat.com-on](http://www.prizmafolyoirat.com-on). **ISSN: 9772060905007 15003**

Nagy V. Gergő



# A HERNYÓ DICSÉRETE

A FORGATÓKÖNYV(ÍRÁS)

*mint*

TUDOMÁNYOS TÁRGY

„*Miért* rosszak a magyar filmek?” – teszi fel az örök kérdést Fejér Tamás (és a kiváló forgatókönyvíró, Csurka István) 1964-es keltezésű filmszatírója, amely a fajsúlyos drámáról álmodó filmíró és a sikeres vígjátékra óhajtozó filmgyár konfliktusában fedezi föl a probléma forrását. De az utóbbi időben már nem erről van szó. Az elmúlt évtized honi filmkritikája jószerével uniszónóban a szkripteket vádolta a hazai mozgóképek pocskék nivójáért, sőt a filmírók alulképzettsége és a forgatókönyvek silánysága általánosan bevett nézetté vált. Ezzel párhuzamosan a filmszakmai szervezetek és a finanszírozó szervek egyre nagyobb hangsúlyt fektettek a szkriptfejlesztés támogatására, és a felsőoktatásban is gyökeret vert szkriptírás oktatása.<sup>1</sup> Elindult tehát a diskurzus a forgatókönyv körül, ám ez a párbeszéd szigorúan a gyakorlati problémákra fókuszál, miközben a téma elméleti vagy esztétikai kérdéseiről ritkán esik szó. Pedig a forgatókönyv nem csupán filmszakmai ügy, hanem például egy sajátos beszédmód, egy speciális elméleti kérdés vagy egy éppen filmtörténeti nézőpont is. Többek között erre mutat rá a forgatókönyvírás tudományos diskurzusa, amely éppen ebben az időszakban, tehát körülbelül az utóbbi szűk évtizedben szökkenett szárba a nemzetközi szinten.

Igazság szerint kevés olyan látványos jelenség volt az angolszász filmtudományos élet utóbbi éveiben, mint a forgatókönyvírás kutatásának felélnkülése és intézményesülése. Míg egy évtizede a filmes szövegek vizsgálatára jobbra szerzetesi magányban senyedő, közönyre kárhoztatott doktorjelöltek előjogának számított, addig újabban tudós szemmel szkripteket bűvárolni valóságos divat: szakmában jelennek meg a vonatkozó szakcikkek és alap kutatások, az utóbbi öt évben pedig féltucatnyi definitív szakmunkát adtak ki gyakran jónévű kiadók.<sup>2</sup> 2006 óta külön kutatói hálózat, a Screenwriting Research Network foglalkozik a témával, amely minden évben rendez konferenciát (és két éve például a neoformalista filmelmélet tekintélyes fellekvára, a Wisconsin-Madison-i egyetem adott otthont a furtonfurt patinásodó tudományos eseménynek), 2008-tól pedig a Journal of Screenwriting nivós szakfolyóirata igyekszik egybegyűjteni a kutatói buzgalom szerteágazó eredményeit.<sup>3</sup> Úgy áll tehát a helyzet, hogy az angolszász világban manapság minden további nélkül lehet tudományos karriert építeni a forgatókönyv és a forgatókönyvírás kutatására – és az efféle munkálkodást nagy kedvvel támogatják a tudomány ottani pénzosztó szervei.<sup>4</sup>

Mindez különösen az előzmények fényében meglepő. Merthogy a szkriptírás vizsgálata egészen a legutóbbi időkig csupán alkalmyszerűen bukkant fel a filmtudomány berkein belül. Igaz, a forgatókönyv funkciójáról és természetmódjáról már a filmtörténet hajnalán is elmélkedtek a teoretikusok,<sup>5</sup> az elmúlt harminc évben pedig több magányos renegát végzett szisztematikus kutatásokat a tárgyban – Patrick G. Loughney és Edward Azlant például az amerikai némafilm írói gyakorlatát studiózta nem múló kitartással,<sup>6</sup> Tom Stempel harminc kiadó visszautasítása után végre publikálni tudta (egyéb-ként meglehetősen hitvány) forgatókönyv-történeti disszertációját<sup>7</sup>, Lizzie Francke pedig a női forgatókönyvírók vizsgálatában szerzett pionirokhoz méltó érdemeket.<sup>8</sup>

Ám az efféle hősi és elszigetelt kísérletek dacára a forgatókönyvírás még a legkevésbé sem számított önálló és legitím kutatási területnek.<sup>9</sup> Az angol nyelvű filmes szakírásban először a hetvenes években kapott komolyabb figyelmet,<sup>10</sup> méghozzá a tengerentúlra importált szerzői elmélet ellenhatásaként és a hatásiszony jegyében – mert miután Andrew Sarris nagy sikerrel adaptálta a Cahiers du cinéma szerzői politikáját az amerikai filmtörténet kontextusára,<sup>11</sup> a rendezőcentrikus elmélete ellen lázongók hirtelen a forgatókönyvírók szerepét kezdték hangsúlyozni. Így tett a New Yorker felvágott nyelvű szofistája, a valaha élt legolvasottabb filmkritikus, a polémiáktól lelkesülő Pauline Kael is, amikor az Aranyoligáról szóló monográfiájában a filmet író Herman J. Mankiewiczet kiáltotta ki a paradigmaváltó műdarab igazi auterjének,<sup>12</sup> és így tett Andrew Sarris szépreményű tanítványa, Richard Corliss is, aki egy forgatókönyvíróknak szentelt Film Comment-különszám után a Talking Pictures<sup>13</sup> című esszékötetében szerzőként próbálta kanonizálni a hollywoodi szkriptírás majd' ötven nagyágyúját – az önmagát béríróként becsmériő Ben Hecht-től a szuverén Terry Southernig. De hiába minden buzgalom, hiába megannyi szellemi erőfeszítés és néhány magas hőfokú vita (Kael Sarrisnak címzett, Circles and Squares című polemikus cikke akkortájt tényleg elképesztő visszhangot kapott), a forgatókönyvírói auteur gondolatát ezután se tudta senki komolyan venni, és miután a hollywoodi firkászok egyetlen tisztelője, Corliss is tudatosan kivonult a területől, a forgatókönyv kutatását már csak „Corliss elveszett ügyeként”<sup>14</sup> emlegették, de leginkább nem emlegették egyáltalán.



szövegnek (merthogy az egyre sokasodó ellenpéldák<sup>19</sup> dacára elsősorban verbális objektumként tekintenek rá), amely javaslatot fogalmaz meg egy film alkotóelemeire a vágásoktól a dialógusig. A tervrajz metaforája mindmáig uralja a szkriptekről való beszédet,<sup>20</sup> jóllehet konkrét gyártási kontextusokhoz (elsősorban klasszikus Hollywoodhoz és a szovjet filmiparhoz) kötődik, és azokból kiszakítva korántsem magától értetődő.

Ian W. Macdonald ennél szofisztikáltabb módon írja le a szkriptek funkcióját:<sup>21</sup> szerinte egy forgatókönyv arra szolgál, hogy a mozgókép elképzelését (screen idea) közvetítse a filmben dolgozók és a finanszírozó szervek felé, amely elképzelés teljes egészében csak az alkotófolyamatban részt vállaló emberek fejében és a köztük lévő vitákban létezik.<sup>22</sup> Ugyanakkor Macdonald definíciója nincs tekintettel azokra a forgatókönyvekre, amelyek nem egy remélhetőleg elkészülő mozgóképre vonatkoznak (mint például a rajongói forgatókönyvek, vagy a forgatókönyvformával játszó irodalom). A szkriptek funkcionális definíciója ebben az esetben is azzal a problémával néz szembe, hogy a forgatókönyv formája és funkciója mind történetileg, mind szinkrón értelemben sokféle, ráadásul folytonos alakulásban van a filmgyártás során.

A hasznosság szféráján túl és egy másik közelítésben a forgatókönyv esztétikai tárgyként és irodalomként értelmeződik. Jóllehet ez az értelmezés sokkal kevésbé magától értetődő és jóval inkább vitatott,<sup>23</sup> lényegében egy évszázada jelen van a forgatókönyvírás diskurzusában: a korai filmelmélet (Balázs Béla a közelképek és újszerű ritmusok irodalmi értékét ünnepelte), a kiadói ipar (lásd a filmklasszikusok irodalmi rangon kezelt forgatókönyveit) vagy a filmtudomány néhány magányos hőse<sup>24</sup> újra meg újra irodalmi műfajként tételezik a forgatókönyvírást. Ez a megközelítés abban a tekintetben különösen termékenynek tűnik, hogy feltárhatja a forgatókönyv retorikai és esztétikai hatásmechanizmusait és eljárásait. Ann Ingelstrom például arra mutat rá, hogy a forgatókönyvekben folyton előkerülő MI (tehát a jövőbeli néző) hagyományos elbeszélői konvenciók deriváltja,<sup>24</sup> Ronald Geerts pedig a holland kísérleti író, Ivo Michiels egyszerre regénynek és forgatókönyvnek szánt munkáiban elemezi a hatáskeltés irodalmi módszereit. Geerts arra jut, hogy Michiels tevékenysége a forgatókönyvszöveg transzmediális és performatív jellegére mutat rá – olyan poszt-dramatikus szövegről van tehát szó, amely rendelkezik némi autonómiával.

A forgatókönyv meghatározása és értelme-

zése tehát arra is rákérdez, hogy milyen típusú tárgyval van dolgunk – felveti tehát azt a masszív elméleti kérdést, hogy mi is a forgatókönyv ontológiája? Ennek leírásában többnyire a forgatókönyv dinamikus létmódja, átmeneti jellege került a középpontba. Jean-Claude Carrière például „liminális szövegről” beszél,<sup>26</sup> és a hernyó transzformációjához, lepkévé alakulásához hasonlítja a forgatókönyv filmmé válását, míg Dobai Péter szerint misztikus műalkotásról van szó, amely pusztulásában, önmaga megszüntetésében fejt ki hatását.<sup>27</sup> Legújabbban Ted Nannicelli szintén köztes létezőként, afféle „intermediumpént” értelmezi a forgatókönyvet, méghozzá az analitikus művészetfilozófia keretei között.<sup>28</sup> Szerinte a forgatókönyv esetében műtárgyról van szó, amelynek történeti sokféleségét a mögötte meghúzódó emberi szándékok változékonysága magyarázza. Ugyanakkor ezt a műtárgyat értelemszerűen művészi gyakorlatban hozzák létre, és bizonyos forgatókönyvek minden további nélkül teljesítik az irodalomként való értelmezés összes kortárs feltételét, így pedig annak ellenére is így kell kezelnünk őket, hogy lényegileg befejezetlenek – hiszen ez a regények vagy zeneművek esetében sem jelenti akadályt annak, hogy egy műalkotást teljes értékűnek tekintsünk.<sup>29</sup> A műtárgyként elgondolt forgatókönyv ugyanakkor más fénybe állítja magát a filmet is – és az ilyesféle ontológiai megfontolások legfőbb izgalmát éppen az jelenti, hogy a forgatókönyvön keresztül valójában a film létmódját értelmezik. Mindez pedig különösen újszerű módon merül föl a digitális filmkészítésben, ahol lényegében elmosódik a határ az írás, forgatás és utómunka folyamatai között.

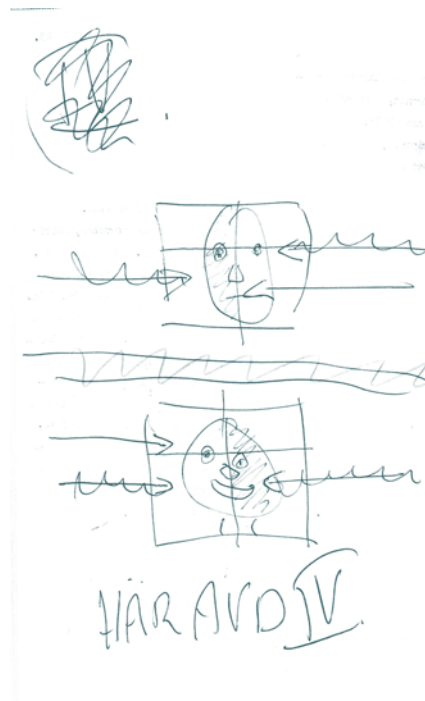
## A filmírás mint folyamat

Ha a kutatói figyelem fókuszába a forgatókönyvírás kerül, jobbra dinamikus struktúráként, „gyakorlatként” szokás definiálni, amely egyrészt privát alkotói módszerekről, másrészt társadalmi/intézménytörténeti keretekről és folyamatokról tudósít. A forgatókönyvírás kreatív gyakorlata különböző procedúrák, technikák és eszközök készletéből áll össze, amelyek különböző történeti időszakokban és gyártási kontextusokban különféleképpen rendeződnek el. Ennek a történeti sokféleségnek a feltérképezése a vizsgálatok egyik legmarkánsabb iránya. A kutatói kérdések tehát egyrészt arra irányulnak, hogy miként fejezik ki magukat a rendezők/írók a forgatókönyv-

ben, vagy hogy egy bizonyos rendező/író hogyan készít elő és tervez meg egy filmet – mindez pedig nyilván nagyban segíthet a poétikája megértésében. Másrészt arra, hogy az ipar milyen folyamatokon keresztül képzi és jutalmazza a forgatókönyvírókat, továbbá milyen konvenciók, ipari és intézményes kötöttségek befolyásolják a forgatókönyvírók munkáját egy adott író/ipari közösségen belül.

Legyen szó bármelyik területéről, a forgatókönyvírás kutatása – miként például a műfajelmélet – Hollywoodot kiemelt figyelemben részesíteti. Ez nagyban abból következik, hogy a forgatókönyvírás máig meghatározó paradigmái és értelmezési keretei egytől egyig Hollywoodra referálnak. Ilyen „az elnyomott, megalázott író a gyárban” romantikus narratívája, mely a harmincas-negyvenes évek Hollywoodjában gyökerezik; a forgatókönyv tervrajzként való elgondolása, amely szintén a húszas-harmincas évek amerikai filmgyártásából származtatható tétel; illetve az a normatív koncepció, amely szerint a „megfelelő”, „minőségi” forgatókönyvírás a történetmesélésre fókuszál, három felvonásban, karakterfejlődésben gondolkodik, és amely legkésőbb Syd Fieldtől fogva meghatározó a forgatókönyvírás nemzetközi diskurzusában és önlegitimációjában.

A Hollywood-centrikusságból és a normatív koncepcióból következik, hogy a hollywoodias gyakorlattól különböző forgatókönyvírói



praxisokat rendre alternatív megközelítéseként szokás értelmezni. Ezek az alternatívák felcímkézett írói gyakorlatok éppúgy nagy számban regisztrálhatóak az amerikai félfüggetlen filmben (lásd például a Kelly Reichardt és Jon Raymond együttműködését),<sup>30</sup> mint a no-budget filmkészítésben, például Aki Kaurismakinál, aki a második, állami pénz nélkül készült filmjében egy szabadon összefirkált, egyetlen oldalas forgatókönyvből dolgozott. A privát személyes forgatókönyvírás idioszinkratikus módzataira persze számos példa található a modern művészfilm klasszikusainál Vardától Bergmanig,<sup>31</sup> és evidens módon az experimentális filmkészítésben is – amelyet a forgatókönyvírás keltően tag értelmezésének jegyében (amely lényegében az előkészítés



437-  
*crowns fly away from playground equip at sound  
 of children's running.*

metaforájának tekinti) éppolyan figyelemmel szokás vizsgálni, mint a storyboardkészítést, a digitális filmkészítésben a rétegzést; a képpel írást és a kísérleti irodalomként értett forgatókönyvírást. A forgatókönyvírás formáinak szinkrón és diakrón feltérképezése azonban arra hívja föl a figyelmet, hogy az alternatív fogalma csupán a kortárs norma fényében értelmezhető, és valójában mind Hollywood történetében, mind pedig a kortárs filmben számos különböző verziója létezik a forgatókönyvírásnak (és hát elég problémás például a némafilmes gyakorlatokat alternatívnak nevezni).

Milyen tanulságok vonhatóak le a forgatókönyvírói gyakorlatok tanulmányozásából? Legelsősorban az térképezhető fel, hogy miként működik a kreatív folyamat a filmkészítésben. Míg az alkotói energiák ipari menedzselésének vizsgálatában a kreativitás-elméletek bizonyultak hatékonyak (lásd Csíkszentmihályi Mihály munkásságát,<sup>32</sup> amelyet Peter Bloore ültetett át a filmipar kontextusára), addig a privát, személyes gyakorlatok búvárolásának elsődleges terepét (Bill Krohn kifejezésével) a genetikusan filmkritika jelenti.<sup>33</sup> Ebbe a kategóriába nem csupán az artfilmes gyakorlatok tudományos esettanulmányai sorolhatóak be, de lényegében mindazok az újabbban egyre inkább elszaporodó publikációk, amelyek írók vagy (az írásban is részt vevő) rendezők alkotói folyamatait minuciózus figyelemmel igyekeznek feldolgozni (mint például a Phaidon kiadó *At Work* című sorozata, amely többek között Hitchcock, Truffaut, Fritz Lang vagy Orson Welles kreatív gyakorlatát mutatja be). Ezek a munkák többnyire a kezdeti ötlettől a forgatókönyv különböző verzióin át a poszt-produkcióig végigkövetik a film anyagának változásait.

A genetikusan filmkritika a film esszenciális magját, kreatív genezisének igyekszik megragadni,<sup>34</sup> illetve azt, ahogy ez az esszencia, a film génkészletébe kódolt alapötlet megmarad, transzformálódik vagy elbomlik az anyagi kidolgozásának különféle szintjein. Hogyan és milyen fogalmakkal ragadható meg ez a folyamat? Adrian Martin a „film-es ötlet” (cinematic idea) normatív koncepcióját vezeti be, méghozzá annak érdekében, hogy egy adott mozgókép kinematikus alapszövetét, csíráját tudja lokalizálni.<sup>35</sup> Martin szerint minden minőségi filmet egy „genetikusan struktúra” tart össze, amelyet az írás és gyártás döntései lehet visszavezetni – és ennek a struktúrának a „film-es ötlet” jelenti a genezisének és alapmintázatát. Egy „film-es ötlet” nem feltétlenül egy markáns narratív premissza, és nem is egy „high concept” (ami nevelésesen képletszerű és könnyen értelmezhető sztírimintázatot jelent, lásd: kigyók + repülőgép, cowboyok + űrlények), és semmi köze sincs a filmiskolákban propagált „vizuális gondolkodáshoz”.

A „film-es ötlet” inkább olyan mátrix, tág értelemben vett formai minta, amely a médium anyagosságára vonatkozik: esetleg egy kép vagy egy tér bizonyos használata (mint az Éli az életét esetében Godard víziója egy háttal ülő nőről, aki egy pillanatra előről is látszik), egy gondolat vagy helyzet („gondolkodó ember bajban” – szöveg a *Lost Highway* indító mondata), ami előrevetíti az elképzelt film alakját. A film-es ötlet koncepciója rámutat arra, hogy amennyiben a forgatókönyvírást elsődlegesen a cselekményszervezés és a karakterépítés felől közelítjük meg, nagy eséllyel árnyékba kerül az, ami a médiumot kitünteti és megkülönbözteti más művészeti formáktól – és az is, ami egy adott filmtervet igazán kitünteti a többi

filmterv között. Martin odáig megy, hogy szerinte a szkriptdoktorálás és a forgatókönyv-fejlesztés elsődleges feladata éppenséggel az ilyen „film-es ötletek” elválasztása volna a nem-film-es ötletektől, illetve az előbbieket fejlesztése és maximalizálása.

A forgatókönyvírói gyakorlatok vizsgálata nem csupán a kreatív folyamatról mesél, hanem új nézőponttal szolgál a film intézmény- és gyártástörténetéhez is. Ahogyan David Bordwell hangsúlyozza, a forgatókönyvírás a filmkészítés minden más területénél jobban emlékeztet minket a mozgóképes kreatív munka intézményes keretrendszerére. A forgatókönyvek fejlesztése és újírása a legtöbb esetben egy saját szabályokkal rendelkező szociális környezetben folyik, amelyet nagyban meghatároz a filmgyártás rendszerének esztétikai ideológiája és elfogadott konvenciói. Az újhistoricista filmtörténetírás ennek megfelelően egy ilyen rendszer illusztrációját és kifejeződését látja a forgatókönyvírói gyakorlatokban, amelyek így új szempontból képesek megvilágítani a stílustörténeti vagy filmtechnikai változásokat – felfedhetik például, hogy egy adott elbeszélés mód kifejlődése (mondjuk a klasszikus hollywoodi elbeszélés módé, amely máig uralja a tévé és kommerszfilm nyelvét) milyen intézményes folyamatokkal függ össze. Janet Staiger munkássága ebben a tekintetben kiemelkedő jelentőségű, mert a hollywoodi stúdiórendszer elemzésével felhívta a figyelmet a produkciós formák és a filmírói gyakorlat változásainak összefüggésére. Kimutatta ugyanis, hogy a hollywoodi filmipar átrendeződése rendre újfajta forgatókönyvírást hozott létre. Staiger rámutatott arra is, hogy a feladatok és a funkciók intézményes szétválasztása döntően befolyásolja a forgatókönyvírás természetét: az, hogy a negyvenes évek Hollywoodjában élesen szeparálták a film elgondolását és a gyártását (olyannyira, hogy például az MGM kitiltotta a forgatásokról a forgatókönyvírókat), máig hatóan meghatározza, hogy mit gondolunk a szkriptekről, a filmipari kreativitásról, a színészi alakításokról és a filmek írásáról.

Hogyan képzeljük el mindennek fényében a forgatókönyvírást? És mennyiben érvényesek azok az elméletek, amelyek forgalomban vannak a forgatókönyvírás leírására? Erre a kérdésre világos a válasz: kevéssé azok. A forgatókönyvírói gyakorlatok vizsgálata nagy erővel hívja fel a figyelmet arra, hogy a forgatókönyvírás uralkodó elmélete – amelyet, mint ahogy már szóba hoztuk, a három felvonás, a központi konfliktus, a plot pointok és a szekvenciák, illetve a karakterépítés és cselekménybonyolítás sarokpontjai határoznak meg<sup>36</sup> – mennyire redukált.

Márpedig a filmalkotói tevékenységek kritikai megítélésében és a film körüli diskurzusokban látványosan tükröződik a forgatókönyvírás általános koncepciója. Ha az éles szemű ítések vagy egyszeri nézők a film forgatókönyvét méltatják, többnyire a cselekményszervezés vagy a dialógusok minőségére gondolnak, a kiváló színészi játék alatt pedig többnyire egy megírt szerep minőségi eljátszását szokták érteni – és mindemögött a forgatókönyvírás azon naiv elmélete húzódik meg, amely az elgondolást mereven elválasztja a kivitelezéstől, az előkészítést a vágástól, színészi munkát a dialógrírástól.

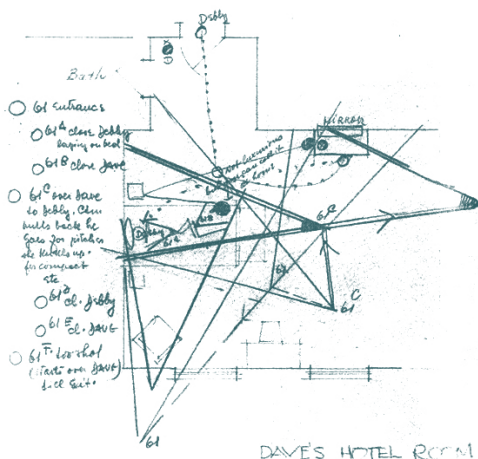
Tekintve, hogy a kortárs filmben az írói gyakorlatok szédítő sokfélesége dokumentálható, feltétlenül érdemes pluralisztikus módon újragondolni a forgatókönyvírás elméletét, amelyhez nem csupán a kortárs tömegfilm narratív bűvészműtávjait szükséges leltározni, hanem a minimalista és kontemplatív „lassú film”<sup>37</sup> elbeszélői újításait is (lásd Tsai Ming-liang, Tarr Béla, Lisandro Alonso, Lav Diaz vagy például Nicolás Pereda filmjeit, amelyek dramaturgiai építkezése a legapróbb mozzanatokra élesíti ki a nézői figyelmet). Egy ilyen elmélethez nyújt alapot Steven Maras, aki a forgatókönyvírást nem csupán írói gyakorlatként értelmezi, hanem egy diskurzusként, amely elképzelési és létrehozása az írás folyamatát. Ebből a nézőpontból pedig tisztán láthatóvá válik, hogy kiket és hogyan ruháznak föl autoritással a forgatókönyvírásról való beszédben, miként rögzül a forgatókönyvírás „megfelelő” formája, és hogy milyen partikuláris érdekek, struktúrák és elképzelések nyomán jönnek létre a forgatókönyvírás normatív elméletei. Ezeket az

elméleteket Maras a „filmírás” (scripting) deskriptív fogalmával fogja össze. A filmírásba beleszuszakolható mindaz, amit a forgatókönyvírói kézikönyvekben lehet olvasni, ami a némafilm írói gyakorlatát fémjelzte, vagy amit „alternatív” forgatókönyvírásnak szokás tételezni manapság – szóval hidat ver a különböző forgatókönyvírói praxisok és történelmi kontextusok<sup>38</sup> közé és alighanem segít tágítani a forgatókönyvírásról alkotott értelemezésünket.

## Az értelemezés keretei

A kommunikációtudományban „keretezésnek” szokás hívni azt a stratégiát, amely az érzékelt valóság bizonyos aspektusait kiválasztja és mások kárára szembetűnővé teszi. Ebben az értelemben beszélhetünk a forgatókönyvírás különböző kereteiről – mint például a „gyakorlati keret”, amely a kreatív folyamatra, lehetséges módszerekre és felhalmozott tapasztalatokra fókuszál; az „üzleti keret”, amely a forgatókönyvírást a produkciós folyamaton belül, opciós szerződések, költségek és gyártási kérdések fényében fogja föl; vagy a „sztori”-keret, amely legkivált a dramaturgiai problémákkal, a karakter és a cselekmény kérdéseivel foglalkozik.<sup>39</sup>

A Prizma forgatókönyv-száma a forgatókönyvírás körüli tudományos/kritikai/filmszakmai diskurzus néhány ilyen keretét mutatja be egy-egy szöveg segítségével. A „gyakorlati keret” Franz Rodenkirchen szövege reprezentálja, aki egy jellegzetesen gyakorlati problémát – jelesül azt, hogy miként lehet egy forgatókönyvben érzékeltetni az időtartamot – vesz górcső alá. A „forgatókönyv mint irodalom” keretét és az irodalomelméleti értelemezés radikális lehetőségét villantja föl Kevin Alexander Boon szövege, aki a múlt század eleji imágista költészet és a forgatókönyv szövegformái és stílusa között fedez föl számottevő hasonlóságokat. A forgatókönyv értelemezésének egyik meghatározó keretét a szerzői elmélet jelenti, amely éppúgy tevékenyen hozzájárult a forgatókönyvírók elhanyagolásához, mint ahogy a forgatókönyvírók emancipálását is elősegítheti: az előbbi kanonizációs anomáliát Varró Attila szövege elemzi a klasszikus Hollywood és a revizionista Új-Hollywood kontextusában, míg az utóbbi lehetőséget Seps László esszéje demonstrálja Everett De Roche dicsőséges életműve kapcsán. Az „forgatókönyvíró a gyárban” keretéről és romantikus narratívájáról, illetve az írói együttmunka nehézségeiről Fitzgerald novellája tudósít, az „ipari keretre” pedig Pálos Máté és Roboz Gábor tanulmánya szolgál eminens példaként a Magyar Nemzeti Filmalap fejlesztési gyakorlatáról. Végül a „forgatókönyvírás-ellenes” keretet Adrian Martin szövege és a Cahiers du cinéma szerzői által jegyzett Antikézikönyv képviseli. Ez a keret nem múló gyanakvással viszonyul a forgatókönyvírás szakmájához és a filmkészítés irodalmi dimenziójához, többnyire az alkotás szabadságáért perel, és a felkészült, korrekt, profi filmmunkások helyett a szuverén művészek igazságát hirdeti. Meghatározó fóruma mindig is a Cahiers du cinéma volt, amely az ötvenes években háborút hirdetett a papa mozija, a jól fodrászott középszer és az azt szolgáló forgatókönyvírók ellen, és amely alig néhány hónapja jelentkezett forgatókönyvírással foglalkozó számmal.



<sup>1</sup> Az MMKA a kétezres évek elejétől kezdve bevezette a forgatókönyvírói támogatást és műhelypályázatokat hirdetett, a 2011-ben felálló Magyar Nemzeti Filmalap pedig már indulástól fogva kiemelt helyen kezelte a forgatókönyvírás kérdését. Forgatókönyv-fejlesztési Igazgatóság hozott létre, és jösszével általánossá tette a forgatókönyv-fejlesztési gyakorlatát, illetve forgatókönyvírói mesterkurzusokat rendezett. A forgatókönyvírás képzése lényegében az utóbbi évtizedekben intézményesült: a Színház- és Filmművészeti Egyetemen film dramaturg szakja mellett ma már ELTE Film szakának gyakorlati modulján, a Budapest Film Academy-n, vagy például a Színház- és Film Intézetben is lehet forgatókönyvírást tanulni, és az egyetemi filmes képzésekben is rendre helyet kapnak forgatókönyvíró kurzusok a Zsigmond Király Főiskolától a Szegedi Egyetemig.

<sup>2</sup> A két legtöbbet idézett és a legnagyobb ambíciójú munka Steven Maras kitaláló könyve, a *Screenwriting – History, Theory and Practice* (Wallflower Press, 2009), illetve Steven Price-től a *Screenplay: Authorship, Theory and Criticism* (Palgrave Macmillan, 2010). Míg előbbi legkivált a forgatókönyvírás diskurzusát és történeti formáit vizsgálja, addig az utóbbi a forgatókönyvet mint szöveget igyekszik értelmezni – és különös figyelmet fordít többek között a dialógusokra, a jelenetszövegre, illetve a forgatókönyv különféle szövegformáira. További fundamentális műnek tetszik Claudia Sternberg kötetét (*Written for the Screen: The American Motion-Picture Screenplay as Text*, Stauffenburg, 1997), Price forgatókönyv-története (*A History of the Screenplay*, Palgrave, 2014), Ted Nannicelli művészettörténelmi értekezése az irodalmi műtárgyként elgondolt forgatókönyvről (*The Philosophy of the Screenplay*, Routledge, 2013), vagy éppen Peter Bloore könyve a forgatókönyv-fejlesztésről és a kreativitásról a filmipar kontextusában. (*The Screenplay Business: Managing Creativity and Script Development in the Film Industry*, Routledge, 2012).

<sup>3</sup> A forgatókönyv-kutatás felhazsálásához persze mindezen túl még számos periodika és esemény hozzásorolható: ilyen a *Creative Screenwriting* folyóirat felvirágzása és bukása 1998 és 2011 között, illetve a *Millenium Film Journal* (1991), a *Film History* (1997), a *Media International Australia* (1997), a *Scan: Journal of Media Arts Culture* (2006) és a *The Journal of British Cinema and Television* (2008) forgatókönyv-tematikájú számal.

<sup>4</sup> Jill Nelmes hangsúlyozza, hogy 2005-től fogva nyitottságot tapasztalt az angol akadémiai életben a filmkészítők gyakorlati kapcsolatok kutatások iránt. Ld.: *Screenwriting Research: No longer a lost cause*. A Keynote presentation at the SRN conference 2013. In *Journal of Screenwriting* 5: 3, pp. 9-26.

<sup>5</sup> Lásd Osp Brik és Eisenstein vonatkozó szövegeit. Intézményesült filmtudományról és filmtudományos közelítésről nem igazán beszélhetünk a múlt század első felében.

<sup>6</sup> Aztant, Edward: *The Theory, History, and Practice of Screenwriting, 1897 – 1920\** (PhD disszertáció). University of Wisconsin–Madison, 1980. illetve: Loughney, Patrick G.: *In the Beginning Was the Word: Six Pre-Griffith Motion Picture Scenarios*. in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (ed. Thomas Elsaesser, Adam Barker). London, British Film Institute. 1990. Pp. 277-90.

<sup>7</sup> Stempel, Tom: *The Life and Times of Nunally Johnson*. San Diego: A. S. Barnes. 1980. illetve: Stempel, Tom: *FrameWork: A History of Screenwriting in the American Film*. New York, Syracuse Press, 1988.

<sup>8</sup> Script Girls: *Women Screenwriters in Hollywood*. London: British Film Institute, 1994. A maszkulinista filmtörténetírás kritikájában fontos vonulatot jelent a női forgatókönyvírók vizsgálata, lásd továbbá: McCreadie, Marscha: *Women Who Write the Movies: From Frances Marion to Nora Ephron*. New York, Birch Lane Press, 1994. Vagy: Beauchamp, Cari: *Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Woman of Early Hollywood*. New York, A Lisa Drew Book./Scribner. 1997.

<sup>9</sup> A forgatókönyv elhanyagolása a filmelméletben nyilvánvaló összefüggésbe hozható a korai filmelmélet azon érdeklődésével, hogy felmutassa a sajátosan, unikálisan filmszerűt, és ekként legitimálja művészetként az új médiumot. Minthogy ezt a speciálisan filmit többnyire a mozgóképek vizuális dimenziójában azonosították, a film irodalmi örökségének terhet cipelő forgatókönyv nem mutatkozott különösebben szexi témának. (Lásd ehhez például Germaine Dulac vagy Abel Gance vonatkozó írásait). Ezt a legitimációs stratégiát örökölte meg a háború után a francia, majd az amerikai szerzői elmélet, amely a rendezőket a vizuális megformálás (a mise en scène) abszolútizálása révén tudta romantikus értelemben vett művészeknek kiáltani.

<sup>10</sup> A hetvenes évek Új-Hollywoodjában felértékelődött a forgatókönyvírók szerepe. Míg a harmincas-egyesvenes években a forgatókönyvíró csupán a stúdió könnyen cserélhető alkalmazottja volt, addig az ekkor elterjedő, „csomagokban” (tehát rendező, producer és forgatókönyvíró csapatában) gondolkodó filmipari gyakorlat függetlenségét és nagyobb jelentőségét szavaltól (az adott esetben megrendelés nélkül dolgozó) íróknak. Ennek köszönhető, hogy elszaporodtak a vonatkozó kézikönyvek, és megjelentek az érdeklődés a forgatókönyvírás iránt, ami alighanem közrejátszott abban, hogy néhány tudós is a téma felé fordult, és megszületett a forgatókönyvírás historiográfiája.

<sup>11</sup> Lásd ehhez Andrew Sarris előszavát az *Az amerikai film: rendezők és irányvonalak* című alapművéhez. Sarris, Andrew: *Egy filmtörténet-elmélet felé*. In *Metropolis*, 2003/3. Szerzői elméletek szám. pp. 20-34.

<sup>12</sup> Kael, Pauline: *The Citizen Kane Book*. Little and Brown, Boston, 1971. Kael munkájának hitelét némileg csorbitja, hogy a sztárkritikus jelöletlenül felhasználta a U.C.L.A. egyik lelkes doktorandusza, Howard Suber kutatási eredményeit, ráadásul olyannyira szerette volna Mankiewicz-filmek mondanai az Aranyglobrét, hogy nem állt kitalálni néhány perdöntő bizonyítékot ennek érdekében.

<sup>13</sup> Film Comment: *The Hollywood Screenwriter Issue* [Tél, 1970- 71]; Corliss, Richard: *Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema*. New York: Overlook Press, 1974.

<sup>14</sup> Corliss, Richard: *The Hollywood Screenwriter: Take 2*. In *Film Comment*, 14: 4. p. 34.

<sup>15</sup> Erről számol be David Bordwell, aki Carl Theodor Dreyer életművének tanulmányozása során a forgatókönyvek segítségével tudta értelmezni a rendező előkészületi gyakorlatát. Lásd: Bordwell, David: *Scriptography*. Online: <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/09/18/scriptography/> A kreatív döntéseket állítja elmélete fókuszába V. F. Perkins, aki szerint a filmelemzés feladata éppen ezen döntések rekonstrukciója és értelemezése volna. Inspiratív döntés-elméletet hidat ver a film körüli kreatív diskurzusok és a tudományos igényű filmanalízis közé. Lásd ehhez: Perkins, V. F.: *Moments of Choice. The Movie*, no. 58, Orbis Publishing, 1981. Online: [http://www.rouge.com.au/9/moments\\_choice.html](http://www.rouge.com.au/9/moments_choice.html)

<sup>16</sup> A revizionista filmtörténetírás alapmunkája, amelyre kiváltépp lehet alapozni a forgatókönyv és az intézményi struktúrák viszonyának vizsgálatában: Staiger, Janet-Bordwell, David-Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. Routledge, 1988.

<sup>17</sup> Ez alighanem kulcsmomentum abban az a tartós könyvben, amelyet a mainstream filmtudomány tanítottott a forgatókönyvírás iránt – amelyet persze az is motivált, hogy a kommersziális, „önsegítő” kézikönyvpari súlyosan devalválta a tematikát a komolyabb szakértők szemében.

<sup>18</sup> Lásd például a *Filmvilág 1982-es forgatókönyv-vitáját*.

<sup>19</sup> A nem kizárólag verbális eszközökkel dolgozó forgatókönyvírás számos kortárs példája sorolható elő: Leos Carax rendre képekkel zsúfolja telei forgatókönyveit, a digitális filmkészítésben újrendeződdik kép és szöveg viszonya, de már a francia újhullám bal parti alkotói Chris Marker-tól Agnes Vardjáig is a fotó, a film és a szöveg kombinálásával kísérleteztek. Lásd ehhez: Andrew Taylor: *Writing with images: The Film-Photo Essay, the Left Bank Group and the pensive moment*. In *Journal of Screenwriting*, 5: 1, pp. 59-84.

<sup>20</sup> Elmékedésre bátorodó forgatókönyvről (lásd Philippe Dunne és Dudley Nichols vonatkozó írásait) szkriptgyűrküg (Syd Field és Linda Seger), irodalmároktól (Szabó B. István) filmtudósokig (Kristin Thompson) számosan használják ezt a metaforát.

<sup>21</sup> Lásd: Macdonald, Ian W.: *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Palgrave Macmillan, 2013.

<sup>22</sup> A forgatókönyv mögötti központi gondolat és elképzelés hangsúlyozása rendre főtűnik a filmírás gyakorlati diskuszusában is. „A forgatókönyv nem más, mint a gondolat és annak megszerkesztése. Természetesen a film alapgondolatáról van szó. Ezen dől el minden.” – mondta Gábor Pál, „A forgatókönyv nemcsak egy szöveg, hanem egy ötlet, amely a legelső pillanattól kezdve a film hangja. A forgatókönyv akárminek – az ötlettel, a témával kezdődik.” – hangsúlyozta Bacsó Péter. Lásd: *Film akkor is van, ha nincs mese. Kerekasztalbeszélgetés rendezőkkel*. In *Filmvilág*, 1982/augusztus. Online: [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cik\\_k\\_id=6992](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cik_k_id=6992)

<sup>23</sup> „A forgatókönyvnek nincs önértéke, hiszen alkalmazott művészet.” – mondta Szilágyi Ákos egy forgatókönyvírói vitásten 2008-ban, és ez többnyire mindmáig konszenzuális álláspontnak számít. Lásd: <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/forgatokonyviro-vitast-a-rakcai-klubban-beszamolo-forgatokonyv-mfe.html>

<sup>24</sup> A forgatókönyv mint új irodalmi műfaj – ezzel, vagy hasonló címmel a múlt század elejétől fogva lényegében minden évtizedben írtak visszhangtalanul maradó könyveket és tanulmányokat. Például: John Gassner (*The Screenplay as Literature, 1943*); Douglas Garrett Winston (*The Screenplay as Literature, 1973*); Yaakov Malkin (*Criticism in Creation and the Screenplay as a New Literary Form, 1990*); Barbara Korte és Ralph Schneider (*The Published Screenplay – A New Literary Genre?*, 2000); Ted Nannicelli (*The Appreciation of the Screenplay as Literature, 2013*).

<sup>25</sup> Ingelstrom, Ann: *Narrative Voices in the Screenplay Text: How the Writer Can Direct the Reader's Visualisations of the Potential Film*. In *Screenwriters and Screenwriting: Putting Practice Into Context* (ed. Craig Betty), Palgrave Macmillan, 2014, pp. 30-45.

<sup>26</sup> Carrière, J. C.: *Qu'est-ce qu'un scénario?* In *Revue belge du cinema*, 86: 18. Hiver, pp. 9-12.

<sup>27</sup> „A filmforgatókönyv misztikus műalkotás abban az értelemben, hogy létrejöttének pillanatával együtt szünik meg, egy teljesen más alkotásfolyamat kiindulópontját képezve, tulajdonképpen ön maga feloldásában fejei ki hatását, mintegy az „unio misztika” elpattanó léncsemjét jelenti: az írás és a mozgóképek között.” Dobai Péter: *Elémul a szó, megszólal a kép*. In *Filmvilág*, 1982/7. [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cik\\_k\\_id=7024](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cik_k_id=7024)

<sup>28</sup> Nannicelli, Ted: *The Philosophy of the Screenplay*. Routledge, 2013.

<sup>29</sup> Bruckner kilencedik vagy Mahler tizedik szimfóniája, Kafka regényei és Shakespeare drámái esetében viszonylag ritkán szokás előhozakodni azzal, hogy befejeztélenségük miatt nem érdemlik meg a műalkotás státuszát. Viszont Orson Welles némely filmje esetében ez már sokkal inkább problémát jelent, ami azt sejteti, hogy a filmkultúrában sokkal kevésbé vagyunk hajlamosak elfogadni a lezáratlanságot – pláne, ha ez megakadályozza, hogy az adott mű fogalmazásba kerüljön.

<sup>30</sup> Murphy, J.J.: *A Similar Sense of Time. The Collaboration between writer Jon Raymond and director Kelly Reichardt in Old Joy and Wendy and Lucy*. In *Analysing the Screenplay* (ed. Jill Nelmes), Routledge, 2011.

<sup>31</sup> Lásd Conway, Kelley; Agnes Varda. University of Illinois Press, 2015. Rossholm, Anna Sofia: *Tracing the Voice of the Actor: Persona and the Ingmar Bergman Archive*. In *Journal of Screenwriting*, 4: 2. pp. 43-66.

<sup>32</sup> Csikszentmihályi hangsúlyozza, hogy a kreativitás lényegében csak egy intézményesült diskurzusban jöhet létre, ahol a szakértők és tekintélyes szociális rendszerbe – a „mező” – elfogadják és értelmezik a tudást. Lásd Csikszentmihályi Mihály: *Flow – Az áramlat – A tökéletes élmény pszichológiája*. Akadémiai Kiadó, 2010.

<sup>33</sup> A Magvető kiadó szépemlékű „Öttétől a filmig” sorozata a hatvanas-hetvenes években a magyar genetikai filmlitika prototipikus példájának tűnik.

<sup>34</sup> A genetikai filmlitika előzményének a hetvenes évek genetikai strukturalizmusát nevezhető meg: mindkettő fókuszában a mű eredete áll, de míg előbbi a kreatív folyamat fokrására és origójára figyel, addig az utóbbi a műalkotások társadalmi gyökérzetét kutatja (lásd Lucien Goldmann és John Tulloch vonatkozó munkásságát).

<sup>35</sup> Martin, Adrian: *Where do cinematic ideas come from?* In *Journal of Screenwriting* 5: 1, pp. 9-26.

<sup>36</sup> Hogy a három felvonásos rendszer a saját keretein belül is vitatható, arra Kristin Thompson vonatkozó kutatásai mutatnak rá, aki az amerikai és beszéző filmekben rendre négy darab felvonást fedez föl. Lásd: Thompson, Kristin: *Cognitive Scientist 1*. *Screenplay* Gurus 0.

<sup>37</sup> Online: <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/06/09/cognitive-scientists-1-screenplay-gurus-0/>

<sup>38</sup> A lassú film meghatározásához lásd Romney, Jonathan: *Cinema of the 21st Century: In Search of Lost Time*. In *Sight and Sound*, 2010. február. A lassú film dramaturgiai újításaihoz lásd: Biró Vturbelle: *Turbulencia and Flow in Film*, Indiana University Press, 2008.

<sup>39</sup> A forgatókönyvírás (screenwriting) nem mindig forgatókönyvek írását jelentette – tehát történeti értelemben is pontosabb a filmírás fogalma.

<sup>40</sup> Lásd ehhez: Maras, Steven: *Putting History, Theory and Practice Together*. In *Screenwriting – History, Theory and Practice*. Wallflower, 2009. pp. 10.

# AZ APÁK BŰNEI

## FORGATÓKÖNYVÍRÓK

## ÉS SZERZŐISÉG HOLLYWOODBAN

### 1929-1968

**B**ő fél századdal Andrew Sarris korszakalkotó könyvének megjelenése után, amely a klasszikus Hollywood stúdiókontrollált világában is piedesztálra emelte az önkifejező rendező alakját, ma már nem kétséges, hogy művével akaratlanul is sokat ártott azoknak a hollywoodi szerzőknek, akik számára sem a rendezőnek tulajdonított alkotói státusz, sem a sztárokat megillető szászévnvi publicitás nem adatott meg ahhoz,

hogy egyenrangú harmadik félként jelenjenek meg az álomgyári alkotófolyamatban. A *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968* kötet alapvető problémája nem az, hogy ahol csak lehet, megpróbálja a szerzői rendezőket pusztán formanyelvükre csupaszítani (ráadásul a legritkább esetben gondolja tovább a lehatárolt vizuális ismérveket a szerzői karakter irányába), hanem hogy kiválasztott filmművészeinél ügyet sem vet a forgatókönyvírók jelenlétére. Még azon esetekben



sem, ahol konkrét tematikai sajátosságokkal érvel,<sup>1</sup> netán a rendezői életmű szorosan kapcsolódik egy konkrét filmíró munkásságához, mint a Samson Raphaelson–Ernst Lubitsch páros (10 közös film) esetében vagy John Ford kapcsolatánál Dudley Nicholsszal (14 közös film). Sarris tömör portréiban rendszeresen kihangsúlyozza, hogy a filmművészet szerzőisége esetében a vizuális megformálás fontosabb a tartalomnál, ugyanakkor az érvelésben gyakran támaszkodik az utóbbira: Ford az Érik a gyümölcsben „emberivé teszi Steinbeck gazdasági rovarjait” (az adaptációt végző Nunnally Johnson többször is végrehajtott hasonló karaktermélyítő bravúrt, a King-féle Jesse Jamestől Lang *Woman in the Windows*áig), Hawksnál a személyes stílus bizonyítékait jelentik a meglepően szűk variációban visszatérő sorok és alapszituációk (lásd az egyaránt Leight Brackett által jegyzett *Rio Bravo*-*El Dorado*-*Rio Lobo* trilógia esetét).<sup>2</sup>

Sarris korszakalkotó műve egyszerre két legitimációs célt szolgált: nem csupán a szerzői elmélet érvényességét volt hivatott bizonyítani az amerikai filmipar keretei között, de a (stúdió)film szuverén létjogosultságát is a művészetek parthenónjában, ezért is építi szerzői érveléseit, ahol csak lehet, a film sajátos kifejezőeszközeire. Ez a redukív megközelítés azonban még a kötetben belül is ellentmondásokat eredményez, egyfajta kirekesztő kanonizációs logikát bizonyítva. Miközben a láthatatlan stílusú Hawks több oldalas tartalomközpontú méltatást kap a legnagyobbak között, addig a saját rendezéseik okán bekerült forgatókönyvírók kétmondatos értékeléseinél még akkor sem tér ki az írói munkásságban megfogalmazódó érdemekre, amikor már-már elismeri annak jelentőségét („[Garson Kanin] fő hozzájárulása az amerikai filmhez az a néhány inventív szkriptje, amivel ellátta George Cukort diadalmas

<sup>1</sup> Nicholas Ray „karakterei az 50-es évek minden lelki baját magukon viselik [paranoia, nagyzási hóbort, mizantropia, féltékenység]”; Fritz Lang „cselekményei általában megkeserednek vagy szentimentálissá válnak a befejezésre, karakterei nem rendelkeznek pszichológiai pontossággal”. Sarris, Andrew: *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. Dutton, 1968, p. 108 és p. 64.  
<sup>2</sup> *Ibid.* p. 45 és p. 53



Judy Holliday-ciklusa pszichológiai komédiáihoz<sup>3</sup>), az pedig egyenesen elképesztő, hogy Ben Hecht remekművekben gazdag 40 esztendő írói pályafutása (bennük többek között A sebhelyesarcú és A pénteki barátok klasszikaival) pontosan hét sort érdemel, még hozzá egy Charles MacArthurral közösen írt rendezett bájos komédia okán, ami Sarris sommás értékelése szerint: „a great deal of fun”.<sup>4</sup>

Festőművészekre érvényes szerzői kizárólagossággal felruházni egy filmrendezőt még a legnagyobb európai auteuröknél is igen nagy körültekintést igénylő vállalkozás, absztrakt festőművészeknél jogos formai kizárólagosságra építeni szerzőiségét nyilvánvaló túlkapas – ám eleve megvonni a filmíróktól a nekik kijáró szerzői rangot a stúdiórendszerre épülő Hollywoodban már vétkes hanyagságra vall. Sarris úttörő vállalkozása óta a helyzet csak rosszabbodott, a hollywoodi rendezők analízisei többnyire anélkül szólnak hangsúlyos szerepet a tematikai vonásoknak, hogy figyelembe vennék az esetleges írói hozzájárulást, így aztán felvetődik a

jogos kérdés: vajon miért rekednek ki az utóbbiak magától értetődő természetességgel az elmúlt évtizedek széleskörű hollywoodi kánonteremtéséből. Noha az elmúlt ötven évben elvétve megesett, hogy egy amerikai forgatókönyvíró számára megadatik a filmelmélet vagy a tömegfilm-esztétika elemző figyelme (Paddy Chayefsky, Charlie Kaufman, Joe Eszterhas), a filmek történetéért és cselekményéért elsősorban, sőt akár egyedül felelős alkotót máig nem kezelik olyan megbecsüléssel, mintha (filmre adaptált) regényeket, (színpadra állított) drámákat, netán (rajzokkal illusztrált) képregényeket írta. Ugyanakkor a rendezőközpontú kánonképzés hamisítatlan személyi kultuszt teremtett, ahol a forgatókönyvírást csak és kizárólag akkor illeti meg a személyes önkifejezés rangja, amikor egy sztár filmrendező (netán filmrendező sztár) alakjához köthető. Elvégre ki is próbálná elvitatni Sylvester Stallonétól a Rockyt (r: John G. Avildsen) vagy Woody Allentől a Játszd újra, Samet (r: Herbert Ross), ki tulajdonítaná az Evel Knievel „utolsó gladiátorának”

kortárs mítoszt John Milius helyett inkább a tévérendező Marvin J. Chomskynak, vagy akár ki tudná a Tiszta románc átható tarantinóságát alárendelni a Tony Scott-megfilmesítés formai sajátosságainak?

A posztmodern korban a filmes szerzői elmélet alaptézise (egy film is tekinthető személyes művészeti alkotásnak, amennyiben híven tükrözi az alkotó gondolatvilágát) már jócskán túlnyúlt a magas presztízsű művészrendezők táborán, és régóta kijár (jogosan vagy kevésbé jogosan) akár hajdani trash-mestereknek, mint Ed Wood vagy Herschell Gordon Lewis, akár kortárs blockbusternagyiparosoknak, mint Michael Bay vagy Steven Spielberg, erősen össze-mossa a posztmodern author és auteur fogalmát. Számos magyarázat hozható fel arra, miért nem illeti meg ugyan-e a szerzői rang azóta sem a forgatókönyvírók népes álmogyári seregét<sup>5</sup>, de a legerősebb érv ugyanaz, mint a DNS-vizsgálatok előtti apasági pereknél: egy stúdiófilmmel csupán az anya biztos, pontosabban az a személy köthetik hozzá a legszorosabban, aki elvileg végigkíséri létrejöttét a születésig (szemben a csak adott fázisokban közreműködő alkotókkal, operatortól színészen át a vágóig). Hiába számított bevett gyakorlatnak a klasszikus stúdiórendszerben, hogy a rendezők – kivételes esetektől eltekintve – a forgatókönyv elkészülte után kapcsolódtak be a gyártási folyamatba, a rendezők anyafigurája még így is előnyben van a forgatókönyvíró(k) édesapáival szemben: míg az utóbbi csupán a fogantatásnál vesz részt, a műalkotás a forgatás és vágás kilenc hónapja során válik teljes egészévé. Az időrend a rendezői felülírásoknak kedvez: Kubrick

komplett – már leforgatott – jelenetet ejtethet ki a Dr. Strangelove eredeti szkriptjéből (tortacsata finálé), Peckinpah a külső helyszínen új jelenetet ír(at)hat Walon Green forgatókönyvéhez (Deke árulásának flashbackje a Vad bandában). Ráadásul nem csak saját auteur-státuszuktól megrészegült rendezők hajlamosak utólag maguknak tulajdonítani íróik érdemeit (Altmantól Kubrickon át Bob Rafelsonig), de a rendszer is az anya oldalán áll: miközben a stúdiómarketing előszeretettel köti a filmet a rendező személyéhez, az írók akár még a stáblistáról is lemaradhatnak (legyen szó a feketelista éveiről vagy különféle szerzői jogvitákról).

A John Ford, David Fincher vagy Tim Burton „új filmje” birtokos címke azon túl, hogy egyfajta minőségi garanciajelként kerül az előzetesekbe és plakátokra, egyúttal a film műfaját, jellegét, hangvételét is jelzi a nagyközönségnek – mivel bizonyos szerzői jegyek kiválóan reklámozhatják a filmek azon vonásait („heroikus, látványos western”, „fordulatos és sötét thriller” vagy „szürreális fantázia-komédia”), amelyek kevésbé köthetők a fő vonzerőt jelentő sztárokhöz. Mindezekon túl, mint minden anyáról, a rendezőről is elmondható, hogy csak egy van belőle – ugyanakkor a hollywoodi filmek az esetek tekintélyes részében ismert irodalmi művet adaptálnak, és/vagy többtagú írógárda kezei közül kerülnek ki, akik akár egymástól függetlenül, eltérő időben dolgozhatnak ugyanazon az anyagon, és az ilyesféle írói gangbangok esetében utólag szinte lenyomozhatatlan, ki mivel járult hozzá a kész forgatókönyv kromoszómakészletéhez az egymásnak ellentmondó állítások zűrzavarában<sup>6</sup>. Minden stúdiófilm egyfajta zabigereként vág neki életútjának: a reklámok és kritikák felmutatják, miben ütött az édesanyjára, de ki tudja, milyen vonásai kötődnek az ismeretlen apához, bármilyen jelentősek is azok.

Bárki számára, aki látta már egyazon dráma filmváltozatát és a színpadi előadásáról sugárzott közvetítést, nyilvánvaló, miért homályosíthatja el az író fényét sokkal jobban egy filmrendező, mint egy színházi direktor ragyogása: a film saját vizuális eszköztárával, hihetetlenül széles skálájú lehetőségeivel jóformán egy másik nyelvre fordítja át a leírt szöveget, azon túl, hogy színészeivel és díszleteivel életre kelti. Ebben a szöveg-kép adaptációs folyamatban egy auteur-rendező számára minden közreműködő a legnevesebb operatortól az utolsó fodrászig mindössze alkotói eszköznek számít, beleértve akár a világhírű színészeket is (lásd Tarantino vagy Kubrick sajátos sztárhasználatát).

<sup>3</sup> Ibid. p. 180.

<sup>4</sup> Ibid p. 213.

<sup>5</sup> Andrew Sarris 1973-ban még azzal érvelt, hogy (a) előbb el kell végezni a munkát a rendezőknél, (b) másokra vár, hogy szembeszálljanak az általa képviselt rendezői dominancia elképzelésével, (c) a filmes kifejezőmód fontosabb, (d) és különben is, az utóbbi időben néha megemlíti az írókat is. (in Corliss, Richard: Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema. New York, Penguin Books, 1974. p. xv)

<sup>6</sup> Klasszikus példa erre a Casablanca esete, amelyen minimum négy író dolgozott, és mindössze az életművek összehasonlító elemzésével lehet eldönteni, mely jegyek köthetnek Howard Koch nevéhez (a radikális politikai elkötelezettségtől az önrreflexív szerelmi háromszögön át a (menet)levél mint írásmű metaforáig), és melyek az alkotótársakat jelentő Epstein-fivérekhez.

Az egyetlen biztos kivételt az író jelenti, már amennyiben nem a rendező irányításával hozta létre a történetet – a szerzői elmélet mégis automatikusan ez utóbbi esetet feltételezi, főként ha rangos alkotóról van szó (miközben náluk sem ritka, hogy a stúdiótól készen kapott szöveget formálják saját képükre). Az előbbi biológiai analógiát megfordítva, rendező és író hagyományos filmipari kapcsolatában a rendező egyfajta spermiumként hatol be a filmszöveg írói petesejtjébe, majd a két személyes tulajdonságkészlet minden eleménél egyenként dől el, melyik oldal válik dominánssá vagy talál kompromisszumos

megoldást. Miként az emberi reprodukcióban, nincs eredendően erősebb nem, a konkrét egyedek találkozásánál dől el, ki mennyivel járul hozzá a végeredményhez.



Dominancia és recesszivitás tekintetében igen tanulságos Ernest Lehman példája, aki bő tucatnyi forgatókönyvből álló életművével (1954-1977) az első hollywoodi íróként vehette át a Filmakadémia Lifetime Achievement Award díját (2001-ben!). Lehman igen széles skáláját járta be az alkotói közreműködésnek, egyik szélén a Portnoy-kórral (Roth-feldolgozásának rendezője és producere is volt), a másikon A siker édes illatával (amit az ifjúkori PR-pályafutásának élményei alapján írt kisregényéből adaptált vászonra). Stúdió-megbízatásainál Lehman hol gyakorlatilag produceri szerepet játszott, mint *A muzsika hangjánál* (az általa kiszemelt másodrangú Broadway-musicalt ő írta át a filmvászonra, új dalokat tett bele, sztárt és rendezőt kerített hozzá, helyszíneket talált és vizuális megoldásokat javasolt), hol szoros kreatív kapcsolatban dolgozott sztárrendezőjével, mint az Észak-Északnyugat esetében (ahol a Hitchcock által felvetett bizarr gegekből – gyilkosság az ENSZ-székházban, hajsza a Rushmore-hegyi arcokon, pusztaság közepén egy férfit tornádó üldöz – kellett összefüggő thrillersztorit írnia)<sup>7</sup>. Habár egyetlen filmet sem jegyez kizárólagos auteur-státuszban, A siker édes illata nagyon is személyes alkotása: saját élettapasztalataiból párolt méregerős kritika az amerikai társadalom egy szeletéről, ami egy markáns társíron (Clifford Odets) és kiváló rendezőn keresztülhaladva is maradéktalanul érvényesül a filmben (miközben jóval nehezebben illeszthető Alexander Mackendrick ironikus balekvígjátékai közé). Társszerzőként Lehman egyfajta kivételes szimbiózist alkotott a direktoraival: a filmes megvalósításból tevékeny részt vállalva faragott egy érdektelen színpadi musicalből filmklasszikust Robert Wise oldalán, vagy egy gazdag rendezői életmű példátlanul abszurd és mulatságos alkotásában sajátos rendszerbe építette a jellegzetes Hitchcock-motívumok tégláit. Lehman auteur (önkifejező) jelenléte legalább olyan széles skálán mozog, mint az

author (kitaláló, megíró) részvétele ezekben a kiemelkedő filmekben, azokat mégis egyforma következetességgel tekintik az adott rendező személyes alkotásának<sup>8</sup> – erősen vitatható kizárólagosságot tulajdonítva neki. Joggal merülhet fel tehát a kérdés: vajon a forgatókönyvírók filmtörténeti elhanyagoltsága mennyiben magyarázható ezzel a mostoha „apaszereppel”, avagy túl a hálátlan stúdiómarketingen és a szűklátókörűen alkalmazott auteur-elméleten, okozhatja-e kétfajta, a kanonizáció szempontjából alapvetően eltérő (filmrendezői és filmírói) szerzőiség jelenléte – ami leginkább éppen a műfajjal való kapcsolatban nyilvánul meg.

## Műfajhordozók

Tekintve, hogy a klasszikus Hollywood stúdiófilmjeiben a filmkészítők elsődleges feladata egy működőképes zsánerpéldány létrehozása volt (amelybe beoltották személyes génkészletüket és/vagy szakmai tudásukat), a szerzői jegyek is elsősorban a stabil zsánermotívumokba kódolva, azokkal szinkronba állítva jelentek meg. Szemben az „egyemberes” – biológiai analógiával élve: szűznemzéssel szaporodó – szerzői filmmel, a tömegfilm közelebb áll a többszereplős, ivaros szaporodási

modellhez, nem csupán azért, mert esetében térben/időben/személyben markánsabban elkülönül az írói és rendezési fázis, de azért is, mert alapvetően műfajokra épül: valamennyi zsáner egyfajta kötött génállománynak tekinthető (saját motívumai-val, konfliktusfajtaival, formai preferenciáival), amely az alkotók génkészletével egyesülve hozza létre a film csíráját. Márpedig ezt a műfaji DNS-t eredendően az író viszi be a párkapcsolatba, mivel a történetbe van kódolva – így aztán bármilyen mostohán bánt a klasszikus stúdiórendszer az íróival, a jóváhagyott szkriptjeiket jobbra szentírásnak tekintette, amiken csupán a legsikeresebb rendezőknek volt módjuk változtatni. Míg azonban a rendezők számos területen megvalósíthatják magukat az operatőri munkától a színészvezetésig, a zsánertörténet egy forgatókönyvírónál az önkifejezés kizárólagos terepét jelenti. Nem véletlen, hogy a klasszikus hollywoodi írók szorosabban kötődnek adott műfajokhoz, mint a rendezők: míg az előbbi csapatban jóval kevesebb szerző akad, aki zsánermultitálem (Hecht, Johnson, Lehman), az utóbbiak között ritkább az „egyzsáneres” auteur (Hitchcock, Sirk, Chaplin).<sup>9</sup>

Ez az Író (műfaj) + Rendező párosítás több variációt tartalmaz, heterogén életműveket hoz létre, ami a közönségfilm kiszámíthatatlan és változékony világában előnyt biztosít a sikerorientált filmgyártásban való önérvényesítéshez – ugyanakkor a magaskultúra kanonizációjában sokkal inkább hátránynak bizonyul. A forgatókönyvíró szerzői elismerése nem csupán megnehezíti a presztízs-alapú szelekciót és gyengíti hatékonyságát (többszörösére növelve a szóba jöhető



<sup>8</sup> Hitchcock-elemzők gyakran kitérnek az Észak-Északnyugat és a Családi összeesküvés tematikai párhuzamaira a humor szerepétől konkrét motívumokig (mint a szerpentin-utas gyilkossági kísérlet), de kevesen említik meg Lehman nevét, valamint a két film hasonlóságait az általa vászonra írt A díj című thrillerrel.

<sup>9</sup> Richard Corliss és Andrew Sarris szerzői parthenonjában például egyaránt 30% körüli az arány: a Talking Pictures 12-es írói toplistáján három vegyes műfajú alkotó szerepel (Hecht és Johnson mellett az író-rendező Billy Wilderrel), a The American Cinema 14-es rendezői toplistáján őt, nagyrészt egy műfajban dolgozó direktor (Keaton, Chaplin, Lubitsch, Sternberg és Hitchcock) kapott helyet.

<sup>7</sup> Baer, William: *Classic American Films: Conversations with Screenwriters*. Westport, Praeger Publishers, 2008. pp. 60-78.

„szerzők” számát), de egyenesen megkérdőjelezi működési alapelvét, amennyiben épp a „magányos alkotózseni” kultusképző alakjától fosztja meg a filmművészetet. Ám a hollywoodi filmírók legnagyobb bűne az elitkultúra szemében kétségkívül a műfaji állandóság biztosítása a filmszövegekben – az ő alkotói tevékenységük jelenti azt az intézményes, ipari kötöttséget, amivel egy álmogyári rendező-auteurnek a megvalósítás során szembe kell fordulni, ha komoly művészi elismerésre számít. Nem véletlenül születik több kanonizáló elméleti munka és szerzői film-remake Sirk szubverzív melodramáiból vagy Hitchcock formabontó thrillereiből, mint Minelli vagy Hawks épp olyan személyes, ám választott zsánereivel jóval szorosabb összhangban álló életművéből.

A klasszikus hollywoodi éra forgatókönyvírói számára megannyi lehetőség kínálkozott arra, hogy a szigorú műfaji követelmények között is megmutassák saját egyéni stílusukat (mint Billy Wilder sokatmondó double talkjai vagy Ring Lardner Jr. komédiáinak virtuóz verbális lealázásai), társadalmi/politikai meggyőződésüket (a baloldali Abraham Polonsky bűndramáitól a liberális szellemű Howard Koch-melodramákon át a konzervatív Borden Chase-westernekig), vagy akár önreflektív karaktereiket (lásd a „capraesque”-románokért minimum felerészt felelős Robert Riskin manipulatív újságíró-figuráit vagy a Ben Hecht-bűnfilmek (alkotó)párosait). A személyes szerzői jegyek mégis sokkal látványosabban ragyoghatnak fel akkor, ha azok felülírják a zsánerkódokat – a rendezőket megelőzve már magukban a szkriptekben új utakkal kísérletezve. Ez a törekvés mindig is jelen volt a hollywoodi írók között, sőt már a klasszikus érában is akad példa arra, hogy szerzői forgatókönyvekre vezethető vissza egy-egy filmtörténeti jelentőségű módosítás, újítás. Preston Sturges *The Power and Glory*-szkriptje 1933-ban (hét évvel az Aranypolgár előtt) olyan újfajta narratív megoldásként élt, mint a flashback-jelenetek non-lineáris sorrendjéből összeálló élettörténet vagy a narratage-eljárás (amikor a flashback szereplői a mesélő narrátor hangján szólnak meg); Frank Tashlin korai forgatókönyveiben teljes pompájukban tündökölnek már azok a karikatúrisztikus, önreflektív gesztusok, amelyek később az auteur teória atyjainak kedvenceivé teszik majd az általa rendezett Jerry Lewis-filmeket.

A műfajformáló írói törekvések azonban főként abban az időszakban válnak jelentőssé, amikor a hagyományos stúdiórendszerben beálló drasztikus változások szélesebb körben, tágabb teret engedtek

a műfaji kísérletezéseknek, és látványosan megnőtt az egyéni zsánermutációk aránya az álmogyári felhozatalban. Ezt a nagyjából a 60-as évekre szűkíthető átmeneti fénykort a filmtörténet a nagy amerikai szerzői mozgalom időszakának tekinti, és kiadványok tucatjait szenteli az ekkoriban kicsúcsosodó rendezői életműveknek, kiemelt figyelmet szánva azon törekvéseknek, amelyek a hagyományos álmogyári műfajok megújítását vagy megtagadását célozták. Ugyanakkor jóval kevésbé feltérképezett, hogy mit köszönhettek ezek a revíziós/dekonstrukciós folyamatok a stúdiófilmeket jegyző forgatókönyvíróknak, pontosabban azoknak a népes gárdából, akik a rendezőkhöz hasonló radikalitással formálták zsánertörténeteiket egyrészt saját személyes elképzeléseikhez, kritikai véleményükhöz korukról és a filmgyártásról, másrészt a megváltozott társadalmi helyzetből fakadó közönség-elvárásokhoz – akár jelentős rendező-auteurök utólagos közreműködése nélkül is.

Hasonlóan ahhoz a nagyobb, szabadabb mozgástérhez, amit az elbizonytalanodó nagystúdiók a 60-as évek nyitányától a friss szellemiséget képviselő rendezőpalántáknak biztosítottak, ekkoriban a forgatókönyvírók is kiléphetek a korábbi évtizedek jól fizetett rabszolgasorsából, részben a társmediumokból történő nagyarányú átvándorlás beindulásának köszönhetően. Az 50-es évek végétől a televíziónál népszerűvé vált, sőt akár szuverén szerzőként kezelt írók a filmstúdióknál is nagyobb beleszólást kaphattak műveik mozgóképesítésébe (Paddy Chayefsky, Horton Foote), egy regényírói sikerpálya pedig akár kreatív kontrollt is biztosított nekik – ellentétben Faulkner vagy Fitzgerald sanyarú tapasztalataival az előző évtizedekben –, különösen a friss független stúdióknál (lásd Richard Matheson megbecsültségét Roger Corman AIP-jénél)<sup>10</sup>. Nehéz eldönteni, mennyiben köszönhetőek a nagyobb kreatív szabadságnak vagy az újfajta korszellem hatásának ezek a zsánerferdítő szkriptek, de számos műfajrevízió tulajdonítható az 50-es évek végén indult filmíró-generációnak: akár későbbi pályafutásuk rendezői magaslatokig repítette őket (Sam Peckinpah, Robert Altman, John Cassavetes), akár munkáik termékeny metteur en scène rendezőhöz kerültek (lásd George Axelrod Richard Quine-filmjeit és Peter Stone együttműködését Stanley Donnell) – vagy netán egy erős szerző kezében is megőrizték egyéniségüket (mint Terry Southern *Dr. Strangelove*-ja).

A klasszikus Hollywood évtizedei alatt dolgozó író-auteurök filmtörténeti jelentősége messze

elmarad a rendezők érdemeitől (bármilyen sokat köszönhet az Aranypolgár Mankiewicznek vagy a Kettős kárigény a Cain–Chandler párosításnak, a filmek Wilder megvalósításának köszönhetik mérföldkömivoltukat) – munkásságuk nem filmtörténeti súlyuk okán, inkább az írói önkifejezés markáns példáiként érdemel szerzői analízist (nem utolsósorban azért is, hogy ezen keresztül az utókor újragondoljon némely túlértékelt rendezői életművet). A revizionisták Nagy Generációjában azonban az író jóval komolyabb filmtörténeti figyelmet érdemel, mivel – az európai szerzői élgárda 60-as

évekbeli munkásságától eltérően – a friss hollywoodi auteurök kétszeresen is műfaji kódokon keresztül fogalmazták meg saját szerzői álláspontjaikat: míg Welles, Hitchcock vagy Sirk esetében inkább a formai megvalósítás módosította a műfajokat, a következő nemzedék formabontóinál már magukban a zsánertörténetekben alapvető normasértések történnek. Ha pedig az alapok is sorra kerültek, elkerülhetetlenül megnő az alapozók hozzájárulása ezekhez a rendhagyó felépítményekhez: a műfaji revíziók/dekonstrukciók esetenként már az írott alapanyagban teljes fényükben ott ragyognak.

## Felülírások

A felülírás szerzői stratégiája jóval egyszerűbb utat kínál a magaskultúra védett körébe, mint a pusztán formai-stiláris szinten érvényesülő szerzőiség: a különféle műfaji kísérletek nem csupán egy instabil környezetben biztosítják a pozitív szelekciót (a 60-as évek kríziséből éppen az újfajta zsánerfilmek vezették át a stúdiókat a 70-es évek derekán indult újrástabilizációba), de a kanonizálás folyamatát is felgyorsítják alkotóik számára. Elég pár merész, jól irányzott szabálysértés, és többé nincs szükség 20-30 éves átfutásra, mint a Szédülés vagy az Amit megenged az ég esetében. A szerzői párharok tétje ezáltal sokkal komolyabb egy rendezői életmű megítélésének korrigálásánál: mit számít, mennyire elhibázott törekvés „Kubrick humorának” vizsgálata a korszak egyik leghíresebb szatírikusa által jegyzett *Dr. Strangelove*-ban, miközben egy a maga korában példátlan műfaji dekonstrukció és abszurd-anarchista társadalombírálat érdeme kerül át Terry Southern jogos tulajdonából egy olyan auteur dicsőségtáblájára, akinek filmművész-erényeitől mindkettő jobbra idegen (mint ezt a *Mechanikus narancs* Burgess-szatírája is bizonyítja). Elsősorban nem kifinomult vizuális kifejezésmódja tette a Diploma előtött a késő 60-as évek egyik emblemikus korszakváltó filmjévé, hanem az a kétgenerációs szerelmi háromszögtörténet és az a sajátos verbális kommunikáció a szereplők között, ami egyaránt a forgatókönyvnek

(pontosabban az író Buck Henry által jóformán érintetlenül hagyott Charles Webb alapregénynek) köszönhető. Nichols legnagyobb érdeme, miként a Nem félünk a farkastól Albee-adaptációja esetében is, „csupán” a megírt alapanyag újításaihoz kiválóan illeszkedő filmes megoldások megtalálása volt (amelyek ráadásul személyes kézjegyként is kiválóan működtek). Noha Jack Arnold gazdag B-filmes pályafutása során korábban is tanújelét adta már zsánermódosító elkötelezettségének (lásd a Földön kívüli jövevények inváziós sci-fijét vagy a Nincs név a golyón westernjét), a Hihetetlenül zsurgorodó ember mérföldkömivolta (ami elsők között ötvözte a modern, egzisztencialista szemléletet és a klasszikus tudományos-fantasztikus motívumokat) alapvetően a saját kultikus alapregényét filmre író Richard Mathesonnak köszönhető, aki már a korai Alkonyzóna epizódokban is látványosan bizonyította ezen szerzői törekvését.<sup>11</sup>

Műfaj történeti szerepük tekintetében a generáció jelentős filmíróról jóformán kivétel nélkül elmondható, hogy egyetlen zsáner elkötelezett képviselői voltak társadalomszatíráktól sci-fikig, és

<sup>10</sup> Ahol még saját regényeiket is megfilmesíthették, Mickey Spillane öntöménéző *The Girl Hunters*-étől William Goldman népszerű önadaptációján át Erich Segal igen személyes *Love Story*-jáig).

<sup>11</sup> Lásd az irracionális alapszituáció és a szubjektív tévképzetek kettősségét stúdióvilágba helyező *World of His Own* egzisztencialista minidramáját, amely egyértelmű (sőt konkrétan is megidézett) előképe Inárritu idej Birdmanjének.

számukra a választott műfaj éppúgy ugródeszkát jelentett, mint neves rendezőtársaik esetében: pontosan ott nyúltak hozzá a zsánérésémákhoz, ahol azok nem egyeztek személyes elképzeléseikkel a világról, legyen az a (hídeg)háborús film hamis pátoszát felülíró koromsötét abszurditás vagy a kertvárosi családmodell széthullását és az elidegenedést bemutató tudományos-fantasztikum. Ezek a szkriptek már papíron zsáner-dekonstruáltak (érdeemes összevetni a Dr. Strangelove forgatókönyvét a kiindulópontként szolgáló Red Alert komor háborús thrillerével) vagy termékeny revízió alá vettek egy műfajt (Matheson Legenda vagyok című regényét és a közreműködésével filmre írt 1964-es filmverziót mára a vámpírfilm egyik csapásteremtő művének tekintik, a Hihetetlenül zsugorodó ember pedig introspektív, filozofikus szemléletével olyan sci-fi klasszikusok előképét jelenti, mint a 2001: Űrodüsszeia vagy a Silent Running) – e téren a megfilmesítést végző rendezők hozzájárulása másodlagos: munkájukkal felerősítik vagy árnyalják a szövegek normasértéseit, de egyik irányban sem változtatnak eredeti műfaji felülírásaikon.

Különösen problematikus az írói jelentőség megítélése azokban az esetekben, amikor a forgatókönyv szerzője és a film rendezője önálló törekvéseiket tekintve jóformán tökéletes szinkronban van egymással – az életművek azonban többnyire itt is segítséget nyújtanak abban, hogy melyik vonás, sajátosság milyen mértékben ered a film írójától. Szerencsésebb esetben egy-egy műfaj történeti klasszikusnál világosan elkülöníthető egymástól az író és rendező pályája, mint ezt az egyik legszép



példát jelentő Bonnie és Clyde esete mutatja. A David Newman–Robert Benton írópáros debütjét jelentő gengsztersztorit öt éven belül két másik zsánerrevízió követte tollukból, mindkettő western (ahogy a Bonnie és Clyde vidéki gengsztertörténete is a banditawestern felé viszi el az alapvetően nagyvárosi múlttal rendelkező műfajt) – ám az egyiket még a klasszikus hollywoodi generációhoz köthető alkotógárda vitte vászonra (There Was a Crooked Man), míg a másik mű már Új-Hollywoodhoz tartozik, ráadásul maga Benton ült a rendezői székben (Vadnyugati kalandorok). Mint az Richard Corliss alapműve, a The Talking Pictures Newman-Benton fejezetéből kiderül, a három filmet összekötő szoros tematikai és látásmódbeli rokonság (köztük olyan motívumokkal, mint az alkotókra erősen reflektáló „törvénykívüli páros”<sup>12</sup>) nem egyszer egybeesik a Bonnie és Clyde joggal méltatott revizionista vonásaival: ilyen a tradicionális férfiszerep erőteljes felülbírálása, a hangnemváltások, valamint a történetbe kódolt zsánerkritika (ami elsősorban a hősök kényszeres szerepjátékában fejeződik ki)<sup>13</sup>. Ezek a vonások mindhárom merőben eltérő rendezőnél (a klasszikus Mankiewicz, a renitens Penn és az önadaptáló Benton) egyaránt jelen vannak, a különbség ismét csak a filmbeli kifejtettségükben érhető tetten, márpedig ezen a téren kétségtelenül Penn teljesített a leglátványosabban, mind színészeivel (akiket a „szerepjáték”-gondolat jegyében a középnegyati közeggel köszönőviszonyban sem lévő keleti parti sztárokból válogatott), mind markáns vizuális megoldásaival (élen az elidegenítő hatású vágástechnikával) ráerősítve a szkript kritikai üzenetére.

Ha ritkábban is, mint a klasszikus Hollywood fénykorában, a 60-as években is akadtak azonban olyan tartósabb író-rendező szimbiózisok, ahol a két életmű túlzottan egybesimul az előbb szemléltetett szétválasztáshoz. Martin Ritt kíméletlen western-revizíóinak nyitódarabját, a kortárs texasi közegben játszódó Hudot (1963) manapság korai műfajkritikus darabként tartják számon, köszönhetően velejéig romlott, egoista marhatenyészítő antihősének (Paul Newman istenített sztárjának alakításában), akit sem őszinte megbánásból fakadó megváltás, sem

jól megérdemelt bűnhődés nem helyez a végére a klasszikus hollywoodi elvárások keretébe. Mivel Ritt az évtized folyamán még két hasonlóan renitens szellemű (19. századi) westernt leforgat Newmannel közös független cége, a Salem Productions égisze alatt, a deheroizálás csúcsteljesítményét jelentő Outrage-et és a revizionista indiánfilmek mérföldkövéként jegyzett Hallgatag embert, szerzői jelentősége vitathatatlan a műfajformálásban. Az igazsághoz azonban az is hozzátartozik, hogy a Hud fogantatása, szokatlan hőse és sivár végkifejlete inkább annak a westernspecialista Irving Ravetch-nek az érdeme, aki nem kevesebb mint nyolc közös produkcióban (többek között a Hallgatag emberben) dolgozott együtt Ritt-tel, tevékenyen végigkísérve szkriptjei megvalósulását<sup>14</sup>. Ravetch egy könyvesboltban talált rá az akkor még névtelen Larry McMurtry Horseman Pass By című első regényére, majd élet- és alkotótársával, Harriet Frankkel közösen írtak belőle filmet, még hozzá az eredeti mű jelentős átalakításával az egyik mellékszereplő, Hud sötét alakja köré szőve az



<sup>12</sup> Akikhez Corliss konkrét ellentétpárokat is rendel: „aktív-reaktív, tanár-diák, védő-birtokló, férfias-nőies”, és kihangsúlyozza a párosok együttműködésében kulcsfontosságú „szexuális szerepjátékokat” (in Corliss, Richard: Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema. New York, Penguin Books, 1974. pp. 372-375).

<sup>13</sup> „Penn rendezése erőteljes és precíz, de a tanyasi humor és öntudatlan borzalom sikeres keveréke, valamint a Bonnie Parker-Clyde Barrow történet felhasználása a filmműfajok korlátainak feltárására egyértelműen Bentontól és Newmantól ered”. p. 371.

<sup>14</sup> Baer, William: Classic American Films: Conversations with Screenwriters. Westport, Praeger Publishers, 2008. pp. 95-109.

új cselekményt. Ritt és Newman jóformán változtatások nélkül forgatták le a szkriptet, érintetlenül megőrizve azt a (társadalom) kritikát, amivel az írópáros a körülöttük nyüzsgő huszonévesek generációját szemlélte, valamint azt a – hagyományos stúdiórendszerre reflektáló – ambivalens apa-fiú kapcsolatot, ami Ravetch vadnyugati filmjeit végigkíséri a Lone Hand és a Run for Cover 50-es években készült családi westernjeitől a Spikes bandája és a Cowboyok fiúcsapatait vezető jelképes apafiguráig a 70-es években. Szemben a Bonnie és Clyde vagy a Dr. Strangelove példájával, Ravetch munkásságát éppen a tökéletes párkapcsolat (vagy nevezzük inkább menage-à-trois-nak, mivel Newman mindjárom westernben csúcsra járhatja saját sztár-sajátosságait) fosztja meg a szerzői kanonizálás esélyétől, miközben még az eredeti forgatókönyv érdeme sem illeti meg (két film regényfeldolgozás, egy A vihar kapujában remakeje) – jóllehet képes felmutatni a kész filmekben olyan személyes jegyeket (egyszerre adaptálóként és adaptáltként), amelyek alapját jelentették az adott műfaj újragondolásának.

A 60-as években végigvonul egy szerzői árnyékhadserg, amelynek jóformán névtelen katonái gyakran saját vérüket adták egy sikeres filmprodukciónak, ezt azonban a mai napig ritkán bizonyítják filmtörténeti apasági vérvizsgálatok. A hajdani forgatókönyvírók kettős csapdában vannak: csak akkor találkozhattak műveikkel a szerzőiség panteonjában, ha azokat olyan rendezőkhöz kötötték, akik a kánonképzők rostáján sikerrel átmentek – márpedig az utóbbihoz gyakorlatilag alapfeltétel az egyéni elképzelések érvényesítése a

kézbe adott szkripten, hiszen ez különbözteti meg az auteur-t a metteur-en-scène-től. Akárcsak egy színpadi rendező esetében, a személyes jelenlét döntő bizonyítéka a stúdiófilmeknél is az alapanyag-tól való eltérés, a változtatásokból összeálló egyéni rendszer, máskülönben a művész rosszabb esetben szolgál adaptátora, jobb esetben értő interpretátora a drámaírónak. A színházakkal ellentétben azonban a filmszínházakban ez teljes felülírást jelent: kevés forgatókönyvíró mondhatja el publikált életművel a háta mögött, amit bármelyik dráma- vagy regényíró bátran kijelenthet műve filmfeldolgozása kapcsán („Dehogyan írták át a könyvem, látja, ott áll a polcon”). Míg egy Shakespeare vagy Stephen King esetében fel sem merül, hogy a számtalan kiadást megért oeuvre-t mondjuk az Orson Welles- vagy Romero-adaptációk alapján értelmezzék, Ben Hecht, George Axelrod vagy Borden Chase esetében csupán a filmrendezők (gyakran gigászi) anyajegyei mögött fedezhető fel az író-apák egyéni arculata.

Ezzel szemben kiváló és igen személyes forgatókönyvek százai vérezhettek el az évtizedek során egy inkompetens rendezőnek köszönhetően, aki vagy fel sem ismerte a kezébe került szöveg erőit, vagy többet rontott rajta, mint javított – így a filmek vagy pár év után eltűntek a süllyesztőkben, vagy egy érdektelen rendező személyéhez kapcsolva bukkannak fel azóta is. Az a megdöbbentő tény, hogy a hasonzó művészeti ágakkal szemben kizárólag a filmnél fordul meg a szerzői dominancia (miközben Shaw-drámáról, Beethoven-szimfóniáról beszélünk), nem elsősorban a médium alapvető vizualitásából fakad: a képregények közegében is felképesített mesékkal találkozunk, mégis Alan Moore Watchmen-jéről és Neil Gaiman Fekete orchideájáról beszélünk (Dave Gibbons és Dave McKean tagadhatatlan művészi zsenialitása ellenére), sőt mi több, még a tévésorozatok világában is inkább kötik a műveket az író-kreátorukhoz, mintsem az epizódok rendezőihez. Ez a mellőzöttség alapvetően egy kanonizációs anomália következménye, egy elmélet könnyebb utat választó és egyoldalú alkalmazása okozta egy olyan területen, ahol a gyártási rendszerből fakadó műfajközpontúság az elit szemében évtizedeken át az önkifejezés korlátjaként, és nem kereteként jelent meg<sup>15</sup> – az író pedig ennek a műfaji terrornak arctalan eszközét jelentette.

Miközben Shakespeare vagy Molière méltatásai többnyire nem arra épülnek, miként hágták át az író a korabeli királydrámák vagy komédiák határait, inkább azzal foglalkoznak, mennyi érzelmi mélységet, gondolatot vitt a sémákba, egy hollywoodi

di forgatókönyvírónak még akkor is kevés esélye van az önálló szerzői elismerésre, ha merészen feszegeti, netán áttöri a zsánerkorlátokat – akár az írását megfilmesítő rendező mindennemű módosításai nélkül. George Axelrod mániákus írói önarcképei (amelyek játékos önreflexióikkal gazdagították a hagyományos romkomokat a Phffft-től az A lány, aki ellopta az Eiffel-tornyotig) vagy Peter Stone thriller-dekonstruáló szerzői skizofréniája (ahol az identitásukat veszített hősök egy minden műfaji támpontját elvesztett fikciós világban tévelyegnek, lásd az Arabeszk vagy az Amerikai fogócska esetét) éppolyan erős példákat eredményeznek személyes önkifejezés és műfaji átértelmezés terén, mint Tashlin vagy Frankenheimer kortárs művei. Ugyanakkor rendezőik nem csak ahhoz eléggé személytelenek, hogy ne tegyenek saját hozzájárulásokat ezekhez az „írói filmekhez”, de ahhoz is, hogy ezek a filmek bekerüljenek a szerzőiség szentélyeibe, ahová pusztán írók számára nem igazán van bejárás – minimum egy Audrey Hepburn kell hozzá, hogy műveik máig felbukkanjanak a tévécsatornákon és DVD-polcokon. Ez a 22-es csapdája végső soron mindössze egy berögzült előítélet eredménye, ami nem csak az alkotói érdemek aránytalan disztribúcióját eredményezi, de arról is árulkodik, hogy a hagyományos szerzői elmélet eredendően oppozícióként tekint szerző és műfaj kapcsolatára, amennyiben az előbbi egy szuverén személyes akarat lángoló kohójaként látja, míg az utóbbit valamiféle szürke, ipari alapanyagként tekinti, amit arctalan munkások lapátolnak végtelen monotóniában egy széles futószalagra. A 60-as évek hollywoodi filmjeinek íróközpontú vizsgálata nem csupán megkérdőjelezi a hagyományosan rendezőközpontú szerzőiség doktrínáját, de arra is rámutat, hogy a műfajok miféle érzékeny és komplex entitások, amik technikai újításokkal kísérletező operatőröktől kreatív (stúdió)producerek tevékenységén át egyedi sztárperszónáig sokféle forrásból és formában termelnek szüntelenül (akár máig ismeretlen) variációkat – ezek pontos feltérképezése és a trendek, irányzatok, korszakok behatárolása pedig jóval több erőfeszítést igényel maroknyi (rendező alapján) kanonizált alkotásból történő következtetések levonásánál.

<sup>15</sup> Miközben a képregénykritika és a gyerekcipőben járó képregény-elmélet kezdettől fogva természetesnek veszi a szuperhős-történetekben vagy bűnügyi sztorikban megnyilvánuló alkotói önkifejezés tényét, egyenrangú alkotóként kezelve olyan erős zsánerszerzőket, mint Moore és Gaiman, valamint a képregénydrámákhoz köthető William Eisner vagy Art Spiegelman.

**F. Scott Fitzgerald**

*Pat Hobby történetei*

# ZSENIK EGY CSAPATBAN

*A Pat Hobby történeteinek  
17 novelláját F. Scott Fitzgerald  
1939-től az 1940-ben bekövet-  
kezett haláláig vetette papírra.*

KIADTA: Fapadoskonyv.hu Kiadó FORDÍTOTTA: Szabó Nóra

F. Scott Fitzgerald: Pat Hobby történetei c. könyve megvásárolható a [www.ipubs.hu](http://www.ipubs.hu) felületén elektronikus, és rendelésre legyártott könyv formájában!

A novella nem másolható, nem továbbadható, csak a Kiadó külön engedélyével!



– Épp most akartam érted küldeni – mondta Jack Berners. – Volna itt egy munka, amiben *elképzeltető lenne*, hogy ki tudna minket segíteni.

Noha Pat Hobbyt sem emberileg, sem íróként nem sértette az előbbi kijelentés, mégis szükségét érezte, hogy tiltakozzon.

– Már tizenöt éve vagyok a szakmában, Jack. Több főcímben van ott a nevem, mint ahány bolhája lehet egy kutyának.

– Lehet, hogy nem jól fejeztem ki magam – mondta Jack. – Úgy értettem, hogy az már nagyon régen történt. Ami a pénzt illeti, annyit kapsz tőlünk is, amennyit a Republictól kaptál múlt hónapban: heti háromszázötvenet. Na, most... hallott-e már valaha egy René Wilcox nevű íróról?

A név nem volt ismerős Pat számára. Tudniillik az elmúlt évtizedben nemigen vett könyvet a kezébe.

– Elég ügyes nőci – kockáztatta meg.

– Valójában egy férfi és angol drámaíró. Egészségügyi okokból jött Los Angelesbe. Tehát, van nekünk egy orosz balettfilm-tervünk, amit már egy éve csak ide-oda tologatunk, nem jutunk vele előbbre, pedig három szüzsé is készült hozzá, mind használhatatlanul rossz. Végül is múlt héten leszerződünk René Wilcox-szal... nagyon úgy tűnik, hogy ő a mi emberünk erre a feladatra.

Pat végiggondolta a hallottakat.

– Úgy érted, hogy ő is...

– Nem tudom, de nem is érdekel – vágott Pat szavába élesen. – Ellenben úgy fest, hogy kölcsön kapjuk Zorinát a forgatáshoz, így fel kell pörgetnünk a dolgokat: nincs időnk egy újabb szüzsével bajlódni, egyből a forgatókönyvet kell megírni. Wilcox viszont még zöldfülű ebben, és itt jössz te a képbe. Valaha jó voltál ezekben a szerkezeti dolgokban.

– *Valaha jó voltam?!*

– No, jó, biztos még most is érted a dolgod – Jack arca egy pillanatra bátorítólag hatott. – Keríts magadnak egy irodát és üljetek össze Wilcox-szal. – Pat az ajtó felé indult, de Jack még visszahívta és egy csekket nyomott a kezébe. – Mindenekelőtt vegyél egy új kalapot. Régen igazi szépfűnök számítótál a titkárnők és gépirónők körében. Ne add fel, még csak negyvenkilenc vagy!

Odaát, az Írók Épületében Pat belekukkantott a névjegyzékbe, majd bekopogott a 216-os szoba ajtaján. Nem érkezett válasz, de belépve meglátta a huszonöt év körüli, szőke, nyúlánk alkatú fiatalembert, aki borús arckifejezéssel bámult kifelé az ablakon.

– Helló, René! – üdvözölte Pat. – Én leszek a társa.

Wilcox tekintete változatlanul a semmibe révedt, mintha nem is venne tudomást Patról, aki azért

szívélyesen folytatta mondandóját: – Úgy hallom, némileg ráncba kell szednünk ezt-azt egy könyvön. Dolgozott már társszerzőként?

– Még sosem írtam filmet.

Ez azt jelentette, hogy Patnek esélye nyílt egy újabb sikerre, amire annyira nagyon nagy szüksége volt. Viszont egyben benne volt az is, hogy ezért meg is kell majd dolgoznia. Pusztán attól, hogy a munkára gondolt, megszomjazott.

– Ez nem olyan, mint színdarabokat írni – szolt jelentőségteljesen.

– I-igen... olvastam róla egy könyvet.

Patnek nevezhetnékje támadt. Még annak idején, 1928-ban összeállt egy másik fickóval, és együtt kiagyalta egy ilyen igazi balekoknak való, „szak-könyvnek” kikiáltott badarságot. A *filmírás titkai* volt a címe. Akár pénzt is tudtak volna belőle csinálni, ha nem jött volna közbe a hangosfilm.

– Nem tűnik vészesnek a dolog – mondta Wilcox. Majd hirtelen lekapta kalapját a fogasról. – Most azonban mennem kell.

– Nem akarja, hogy leüljünk átbeszélni a forgatókönyvet? – kérdezte Pat. – Mire jutott eddig?

– Még nem kezdtem bele – felelte félvállról

Wilcox. – Az a hülye Berners a kezembe nyomott egy változatot, ami egy fabatkát sem ér, és közölte, hogy azt folytassa. Elég lehangoló – elgondolkodva hunyorított kék szemével. – Mondja csak, mi az a daruzás?

– A daruzás? Hát, amikor a kamerát egy daru-szerkezet emeli a magasba.

Pat az asztal fölé hajolt, és felkapta a kék kötésű filmtervezetet. Ez állt a borítóján:

#### BALETTCIPIŐK

Filmnovella

Consuela Martin ötlete alapján

írta

Consuela Martin

Pat mindössze az elejébe és a végébe pillantott bele.

– Jobb volna, ha valahogyan bele tudnánk vinni a háborút – mondta homlokráncolva. – Elküldhetnénk a táncosnőket a vöröskereszthez ápolónőnek, amitől egészen új ember válna belőle, szinte újjászületne. Érti, miről beszélek, ugye?

Wilcox nem válaszolt. Mikor Pat megfordult, még épp láthatta, hogy az ajtó finoman becsukódik a fiatal drámaíró mögött.

Ezt meg mire vélje? Miféle együttműködés ez,

ahol az egyik fél csak úgy fogja magát és kísétál az irodából? Wilcox még arra sem volt képes, hogy a legelcsépeltebb kifogást („máris indul a futam a lovin”) odavesse, csak úgy elment.

Ekkor újból kinyílt az ajtó és egy csinos fiatal nő arca jelent meg, egy pillanatra körülnézett a szobában, majd csak annyit szolt: „Elnézést”, és el is tűnt. Azután ismét benyitott.

– Hiszen ez Mr. Hobby! – szolt felvillanyozva. –

Igazából Mr. Wilcoxot keresem

Pat kétségbeesetten kutatott fejében a lány neve után, ám hiába, de szerencsére a lány megelőzte.

– Katherine Hodge. Három évvel ezelőtt, egy rövid ideig én voltam a titkárnője.

Patnak így már beugrott, hogy együtt dolgoztak, de arra, hogy volt-e köztük valami, még mindig nem emlékezett. Szerelem, több mint valószínű nem volt köztük, ami – most, hogy így elnézte a csinos kis teremtet – igazán nagy kár.

– Foglaljon helyet – mondta Pat. – Wilcox mellé osztották be?

– Igen, azt hiszem, de ezidáig még semmilyen munkát nem adott.

– Szerintem nincs ki a négy kereke szegény ürgének – mondta Pat sötéten. – Ilyet kérdezett tőlem, hogy „mi az a daruzás.” Lehet, hogy beteg... végül is ezért jött ide a tengerentúlról. Még az is lehet, hogy egyszer csak kidobja itt nekünk a taccsot.

– Szerintem már jobban van – szolt Katherine, védelmébe véve Wilcoxot.

– Nekem nem úgy tűnik. Jöjjön az irodámba, addig is dolgozhat *nekem*.

Pat kényelmesen elnyúlt a díványon, amíg Miss Katherine Hodge felolvasta neki a *Balettcipők* teljes szövegét. Körülbelül a második jelenet közepéig bírta, aztán új kalapjával a hasán, elaludt.

A kalapot leszámítva, éppen ugyanilyen pozícióban találta másnap tizenegykor René Wilcoxot. És a következő három napon ez így is maradt: vagy az egyikük, vagy a másikuk szendergett édesdeden az irodájában, de előfordult, hogy mindketten. A negyedik nap több megbeszélés is volt, amelyek során Pat ismét elővezette a háborúval és a táncosnő ezáltal lelki újjászületésével kapcsolatos ötletét.

– Pat, lehetne az, hogy *nem* beszélünk a háborúról? – kérte René kissé feldúltan. – Két fivérem szolgál a nemzetőrségnél.

– Gondoljon arra, milyen szerencsés, hogy maga itt lehet Hollywoodban.

– Azért vagyok itt, mert ennek így kell lennie.

– Rendben... milyen ötlete van a nyitójelenetre?

– A mostani kezdés egyáltalán nem tetszik. Szó szerint rosszul vagyok tőle.

– Ez esetben, akkor ki kell találnunk helyette valami jobbat. Ezért mondtam, hogy jó lenne belevinni a háborút...

– Jaj, elkésem ebédre! – pattant fel Wilcox. – Viszlát, Mike!

Pat zsémbesen morogta oda Katherine Hodge-nak:

– Felőlem úgy szólít, ahogy akar, de valakinek akkor is meg kell írnia ezt az átkozott forgatókönyvet. Szívem szerint fognám magam és elmondanám Jack Berners-nek az egészet, de azt hiszem vele együtt én is repülnék.

Még két napig vesződött René irodájában, hogy munkára bírja az ifjú író, de hasztalan. A következő napon kétségbeesésében, amikor is Wilcox aznap már be se ment a stúdióba, Pat bekapott két benzedrin-tablettát és maga látott neki, hogy rendbe kapja a sztorit. Kezében a szüzsével fel-alá járkált az irodában, és hollywoodi életének elfogult történetével tarkítva diktált a szorgosan gépelő Katherine-nek. A nap végére így kemény két oldal már el is készült a forgatókönyvből.

Az ezt követő hét volt Pat életének legkeményebb, munkával töltött időszaka. Még arra sem maradt ideje, hogy kikezdhessen Katherine Hodge-dzsál. Szép fokozatosan, és csak nagyon lassan sikerült a berozsdállt, nyikorgó, ütött-kopott behemót gépezetet beindítania. Reggel benzedrin-tablettákkal és egy örült mennyiségű kávéval ébredt, este ugyanennyi whisky nyomta el fáradt testét. Lábába visszatért a régi fájdalom, idegei pattanásig feszültek, és ezzel egy időben újfajta ellenérzés lett úrrá rajta René Wilcox-szal szemben, amely még jobban feltűzelte, és alkotásra készítette. Mindenképp egyedül akarta befejezni a szöveggé, és úgy Berners kezébe adni azt, hogy kijelenthesse: Wilcox egy sort sem tett hozzá az egészhez.

De ez túl nagy falatnak bizonyult. Pat túlbecsülte magát. Amikor a felénél járt, besokallt és csapott egy jó kis görbe napot. Mikor reggel kába fejével bement a stúdióba, az asztalán ott volt egy üzenet Bernerstől, hogy délután négyre a forgatókönyvnek a kezében kell lennie. Pat rettentő másnapos volt és rettentő tanácstalan. Ebben az állapotában nyitott rá René Wilcox, kezében egy gépelt kéziratral és Berners üzenetével.

– Semmi vész, ne aggódjon – szolt Wilcox Pat arcát látva. – Befejeztem.

– *Hogy micsoda?* Maga ezalatt végig *dolgozott?*

– Ja, én csak éjszaka tudok dolgozni.

– És mit sikerült összehoznia? Egy újabb szüzsét?

– Nem, dehogy. Itt van az egész forgatókönyv. Sajnos eleinte nagyon lefoglaltak bizonyos személyes ügyek, de amint sikerült hozzálátnom, már minden úgy ment, mint a karikacsapás. egyszerűen csak a kamera mögé kell magát képzelni és megálmodni a filmet.

Pat döbbenet felállt.

– De arról volt szó, hogy együtt írjuk meg. Jack magán kívül lesz, ha ezt megtudja!

– Kizárólag egyedül tudok dolgozni – magyarázkodott ártatlan arccal René. – Délután majd én mindent megmagyarázok Berners-nek.

Pat visszaült, annyira meg volt rökönnyedve, hogy mozdulni sem bírt. Ha Wilcox írása jól sikerült...

De hát hogyan is lehetne egy első forgatókönyv jól sikerült? Wilcoxnak rendszeresen meg kellett volna mutatnia neki, amit írt... akkor abból kiindulva, talán most *lehetne* valamijük.

A pániktól beindult az agya. Mióta megkapta ezt a munkát, le volt ragadva a legelső ötleténél, de most végre beugrott neki valami. Odaszolt telefonon a leíróba, hogy küldjék át hozzá Katherine Hodge-ot. Mikor a lány odaért, elmondta, mi a terve. A lány hezitált.

– Mindössze el akarom *olvasni* – mondta Pat sűrűgetőn. – Ha Wilcox is ott van, akkor persze hagyja a csudába az egészet. De szerintem már nincs bent.

A várakozás idegtépő volt. De szerencsére öt perc múlva Katherine a kéziratral hóna alatt tért vissza.

– Még nem is sokszorosították, be sincs még kötve – mondta.

Pat az írógép előtt ült és remegő kézzel, két ujjal próbált lepötyögni egy levelet rajta.

– Segíthetek? – kérdezte Miss Hodge kedvesen.

– Kerítsen nekem egy sima borítékot, egy használt bélyeget és egy kis ragasztót.

Pat maga zárta le a borítékot, majd kiadta az utasításait.

– Menjen Wilcox irodájához és hallgatózzon kicsit, hogy odabent van-e. Ha igen, akkor csúsztassa be a levelet az ajtaja alatt. Ha pedig nincs itt, akkor adja oda egy futárfiúnak, hogy kézbesítse neki, akárhol is van. Mondja, hogy most érkezett a levélrészlegről. Azután a délután hátralévő részében vegyen ki szabadnapot, ne mutatkozzon. Nehogy gyanút fogjon, rendben?

A lány elindult, hogy teljesítse a rábizott feladatot. Pat azt kívánta, bárcsak készített volna magának is egy másolatot a levélről. Nagyon büszke volt rá, – a munkáiból oly gyakran hiányzó őszinteség áradt abból a pár soros üzenetből.

Kedves Wilcox úr!

Őszinte fájdalommal kell értesítenem, hogy két fivére a mai napon harc közben életét veszítette egy nehézgéppuska tűzben. Kérem, haladéktalanul térjen vissza Angliába.

John Smythe

Brit Főkonzul, New York

Pat hamar rádöbben, hogy ez nem a legmegfelelőbb időpont az önfényezésre. Gyorsan kinyitotta Wilcox kéziratát.

Legnagyobb meglepetésére, a forgatókönyv technikailag profinak tűnt: minden, az összes áttűnés, átúszás, a vágások, a panorámázás, és a kocsizások is mind a helyükön voltak. Ez megkönnyítette a dolgát. Visszalapozott az első oldalra és odaírta a lap tetejére:

#### BALETTCIPŐK

Filmnovella

Consuela Martin ötlete alapján

írta

Consuela Martin

Aztán kétségbeesetten hozzálátott, és számtalan apró javítást eszközölt a szövegben. Olyan apróságokat módosított, mint „Tűnés innen!” helyett: „Ne merj a szemem elé kerülni!” állt, vagy a „Nagy csávában van” kifejezést „Nyakig benne van a pácban” mondatra cserélte, valamint az „Ezt megkeserülőd” helyére a sokkal inkább odaillő „Jön még kutyára úthenger!” felkiáltást biggyesztette. Aztán áttelefo- nált a leíróba.

– Itt Pat Hobby beszél. René Wilcox-szal egy közös forgatókönyvön dolgozunk, és Mr. Berners szeretné fél háromra kézhez kapni a másolatát.

Ezzel majd egy órányi előnyhöz jut mit sem sejtő társszerzőjével szemben.

– Mennyire sürgős? Élet-halál kérdése?

– Meglehetősen.

– Hát, akkor majd szétszedjük, hogy egyszerre több lány dolgozhasson rajta.

A küldönc érkezéséig Pat tovább ügyködött a szöveg foltozgatásán. Mindenáron bele akarta szuszakolni valahogyan a háborús ötletét, de túl rövid volt hozzá az idő. Végül mégis megkérte a kézbesítőt, hogy üljön le egy percre, és kapkodva, ceruzával odafirkantotta még a végére:

PREMIER PLÁN: Boris és Rita arca

Rita: Ugyan, mit számítanak már mindezek?

Jelentkeztem a frontra szakképesített ápolónőnek.

Boris: (Meghatottan) A háború tűzében

megtisztulunk, hogy újjászülethessünk.

(Forró ölelésben forrnak össze, a zene felerősödik,

és a KÉP ELHALVÁNYUL)

Kimerült és teljesen elhagyta ereje a megfeszített munkától: mindenképp szüksége volt egy italra. Lopva osont ki a stúdióból, be a szemközti bárba, ahol egy nagy pohár gjnt rendelt vízzel.

Az alkoholtól felhevülten, hamar emelkedett gondolatokkal telt meg. *Majdnem* sikerült mindennek eleget tennie, amire felkérték: bár többnyire csak a dialógusokba javított bele és nem a történet menetébe. De végül is honnan a csudából tudhatná Berners, hogy nem az övé a történet is? Katherine Hodge nem fogja lebuktatni, mivel nem akarja belekeverni magát. Mindannyian nyakig benne voltak a dologban, de a főkolompos akkor is René Wilcox volt, amiért nem volt hajlandó részt venni a játékban. Pat legalább, még ha csak a saját játékszabályai szerint is, de legalább részese volt.

Rendelt még egy italt, majd vett néhány szájj-frissítő tablettát, és pár percig azzal szórakoztatta magát, hogy érméket dobált egy automatába. Louie, a stúdió bukmékere bukkant fel mellette, és érdeklődött, hogy nincs-e kedve nagyobb összeget feltenni az egyik futamra.

– Ma semmiképp sem, Louie.

– Mennyit kapsz mostanság, Pat?

– Egy ezrest hetente.

– Nem is rossz.

– Tudod, mostanság sokan fognak visszatérni a régiek közül – szolt Pat látnoki arckifejezéssel. – Igazából, csak a némafilmes időkben lehetett rendszeren megtanulni ezt a szakmát... akkor a rendezők még tisztességesen, minden felhajtás nélkül forgattak, és ha kellett, hát rögtönöztek. Most már az egész egy hajítófát sem ér, még egy elemista kislány is meg tudná csinálni. Könyörgöm, há angoltanárokat kell foglalkoztatni a filmiparban? Hiszen azt sem tudják, hogy eszik vagy isszák a filmírást!

– Mit szólnál, ha mégis csak tennél egy keveset Quacke Girlre?

– Nem lehet – mondta Pat. – Ma délután még van egy nagyon fontos elintéznivalóm. Nincs szükségem rá, hogy még a lovak miatt is aggódjak.

Negyed négykor visszatért az irodájába, ahol már ott volt az asztalán a legépelet forgatókönyv két példányban, szép új kötésben.

#### BALETTCIPŐK

Írta:

René Wilcox és Pat Hobby

Első változat

Patet felbátorította, hogy nyomtatásban látta a nevét. Amíg ott várakozott Jack Berners irodájának várószobájában, már-már úgy gondolta, hogy mégis fordított sorrendben kellett volna feltüntetni a neveket. Ha egy jó rendezőt jelölnek ki, akkor ebből a forgatókönyvből megszülethet a következő nagy siker, legalább akkora, mint az *Ez történt egy éjszaka*, és ha valami ilyesmihez adhatná a nevét, az megoldaná minden gondját, az elkövetkezendő három éve egy kéjutazás lenne. És ez alkalommal nem tapsolná el a pénzt... hetente csak egyszer menne ki fogadni a löversenyre... meg aztán szerezne egy kedves lányt, olyasvalakit, mint Katherine Hodge, aki nem követel Beverly Hills-i villát, meg hasonlókat.

Berners titkárnője szakította félbe édes ábrándozását, már várták bent. Örömmel nyugtázta, hogy az új forgatókönyv egy példánya ott fekszik Berners asztalán.

– Jártál már valaha pszichológusnál? – kérdezte váratlanul Berners.

– Nem – vallotta be Pat. – De gondolom, megoldható. Valamilyen új megbízáshoz kellene?

– Nem egészen. Csak szerintem neked elgurult a gyógyszered, vagy tényleg meghibbantál. Tudod, még a lopáshoz is kell egyfajta leleményesség. Épp az imént beszéltem Wilcox-szal telefonon.

– Wilcox egy barom – vágott vissza Pat támadólag. – Én ugyan nem loptam tőle semmit. Az ő neve is ott van rajta, vagy nem? Két héttel ezelőtt megcsináltam neki az egész szerkezetet, minden egyes jelenettel. Sőt az egyik jelenetet teljes egészében én magam írtam – a végén a háborúsát.

– Hát persze, a háború... – mondta Berners, olyan képpel, mintha valami egészen máson járna az agya.

– De ha neked jobban tetszik a Wilcox-féle befejezés...

– Igen, jobban tetszik. Még sosem láttam, hogy valaki ilyen gyorsan beletanuljon ebbe – egy pillanatra megállt, majd így folytatta: – Pat, amióta beléptél ide, még csak egyszer mondtál igazat, még hozzá, hogy nem loptál semmit sem Wilcox-tól.

– Persze, hogy nem loptam, sőt még én tettem hozzá az egészhez.

Ám harcias hevülete lelohadt, ahogy Berners

folytatta mondandóját, és helyére hideg sivárság és szürke rosszkedv kúszott.

– Említettem neked a kezdetekkor, hogy három szüzsénk is volt a filmhez. Te egy olyat használtál, amit mi már rég elvetettünk. Wilcox bent volt, amikor te odaküldted Miss Hodge-ot, és ezt a régi változatot küldte vissza neked. Ügyes, mi?

Pat csak ült szótlanul.

– Úgy fest, hogy ez a lány és Wilcox kedvelik egymást. Ha jól tudom, a lány volt a gépirónője az egyik darabjánál most nyáron.

– Kedvelik egymást... – ismételte Pat hitetlenkedve. – Miért, nem úgy volt, hogy...

– Ugyan Pat, pattanj le a témáról. Épp elég bajod van már a mai napra.

– Ő a hibás! – kiabálta Pat magából kikelve. –

Ő nem volt hajlandó együttműködni, és ezalatt...

– ...Megírt egy remek forgatókönyvet. És igencsak fényes jövő áll előtte, már ha sikerül rábírnunk a maradásra, és a további munkára.

Pat nem bírta tovább. Felpattant a székből.

– Mindenesetre nagyon köszönöm, Jack – majd habozva hozzátette: – Értesítsd az ügynököm, ha lesz valami – majd hirtelen kiviharzott az irodából.

Jack Berners kapcsolhatta az elnöki irodát.

– Nos, elolvasták már? – kérdezte kíváncsian.

– Igazán pompás szöveg. Még jobb is, mint ígérted. Wilcox is épp itt van személyesen.

– Leszerződtek vele?

– Épp azon vagyunk. De mindenáron Hobbyval akar dolgozni. Tessék, beszéljen vele.

Wilcox szinte lányos hangján szolt a kagylóba.

– Muszáj Hobbyval dolgoznom – mondta. – Igazán hálás vagyok neki. Volt egy kis veszekedésem egy bizonyos hölgygel, de Hobby közbenjárásának hála kibékültünk. Ráadásul szeretnék írni egy darabot a pasasról. Úgyhogy adják csak mellém, maguk úgysem tudják mire használni.

Berners kiszolt a titkárnőjének.

– Kerítse elő nekem Pat Hobbyt. Minden bizonynyal a szemközti bárban üldögél. Tudom, hogy még megbánom, de mondják meg neki, hogy megint fel van véve – letette a kagylót, aztán azonnal visszavette és beleszolt: – Ja, és vigyék utána a kalapját. Itt felejtette.

Zsenik egy csapatban c. novella F. Scott Fitzgerald: Pat Hobby történetei c. kötetéből

# A FORGATÓKÖNYV, AZ IMAGIZMUS ÉS A MODERNISTA ESZTÉTIKA<sup>1</sup>

Fordította: Roboz Gábor

A forgatókönyv a filmtörténet nagy részében az alagsorba paterolt nagybácsi volt: miután betöltötte a funkcióját, jobbára – bár nem teljesen – elhanyagolták és magára hagyták. A többség által köztes irodalmi produktumként kezelt forgatókönyvet a filmgyártás szabályozására vonatkozó szükséglet hívta életre. A George Méliès és mások által a századforduló környékén használt jelenetlistákból nőtte ki magát, és legitim irodalmi művé csak 1904-ben vált, amikor az American Mutoscope és a Biograph sikeresen levédette Frank J. Marion The Suburbanite-hoz írt szöveggényvét, mint „dramatizált kompozíció”-t.

A forgatókönyves formátum ugyanakkor csak az 1910-es években kodifikálódott, amikor Thomas Ince „a forgatókönyvekben azonosította be a filmek esszenciáját”, és a filmkészítést „két különálló munkafolyamatra, az írásra és a kivitelezésre bontotta”<sup>2</sup>. Ilyenformán a sui generis irodalmi műként kezelt forgatókönyv az amerikai irodalom modern korszakában tűnt fel: először a '10-es években öltött alakot, és a '20-as években nyerte el kifejtett formáját. A forgatókönyv stílusa – egy ilyen „járulékos” alkotástól talán elvárható módon – a modernista esztétikát tükrözi, különösen az imagizmus mozgalmának egyes jellegzetességeit, amely T. S. Eliot szerint 1910-ben indult, Londonban, és a legtöbb ilyen mű 1914 és 1917 között látott napvilágot.

Ezra Pound modernista utasítása, hogy „legyen új”, akaratlanul is hatást gyakorolt az éppen csak megszületett forgatókönyves formára, bár a modernistáknak az emberek nagy részéhez hasonlóan nem sikerült elfogadniuk ezt az új írásformát. A forgatókönyvet nem azzal az érveléssel utasították el, hogy nem irodalmi; egész egyszerűen nem ismerték el. Pedig a forgatókönyv bizonyos értelemben ideális modernista mű volt. Nem rendelkezett közvetlen előddel (leszámtva a színház kezdeti hatásait), és nem igazodott más modellhez, csakis magához a nyelvhez. Kétségtelenül „új” volt, de vajon irodalmi is?

Érvelhetünk azzal a nyíltan leegyszerűsítő kijelentéssel, hogy mivel szövegből áll és elolvasható (ahogy, posztmodern értelemben, minden

elolvasható), automatikusan irodalminak minősül. Ha azonban ezt a pozíciót vesszük fel, azzal gyakorlatilag elveszünk a szó súlyát. Ha ugyanis használni szeretnénk az „irodalom” terminust, ennek magában kell foglalnia bizonyos megkülönböztetéseket, elkerülhetetlenül hordoznia kell valamilyen esztétikai ítéletet, és segítenie kell abban, hogy egy művet (műfaji és formai sajátosságain túl) elkülönítsünk más művektől – vagyis minőségi különbségtételt kell implikálnia. Ez teszi lehetővé az irodalomkritika működését, és ez különbözteti meg az értelmezéstől (bár nem zárja ki azt). Az irodalomkritikában nélkülözhetetlen az érvekkel alátámasztott ítéletek megfogalmazása. Kialakulhat ugyan egyfajta közösségi szubjektivitás, mint

<sup>1</sup> A fordítás alapja: Boon, Kevin Alexander: „The Screenplay, Imagism, and Modern Aesthetics”, in Literature/Film Quarterly 36, 2008. no. 4, pp. 259-271.

<sup>2</sup> Geuens, Jean Pierre: Film Production Theory, State University of New York Press, Albany, 2000, p. 85.

a különböző kritikai mozgalmak esetében, de még ekkor is szubjektív ítéletekről van szó, ahogy az érezhető H. L. Mencken pejoratív megállapításában is, amely szerint az irodalomkritika „nem több mint elfogadhatóvá formált előítélet”<sup>3</sup>.

Az irodalomkritika alapjául szolgáló egyik gondolat szerint pusztán azért, mert egy művet tudunk elemezni, ez még nem jelenti azt, hogy kell is elemezni, ugyanakkor addig nem határozhatjuk meg egy mű érdemeit, amíg nem elemezzük. Ebből következik, hogy addig nem vizsgálhatjuk a forga-

tókönyveket az irodalomtudomány keretei között, amíg nem foglalkozunk mélyrehatóbban magukkal a forгатókönyvekkel. A forгатókönyveket nem tekint-hetjük irodalmi műveknek, amíg el nem fogadjuk a lehetőséget, hogy felfoghatjuk őket irodalmi művekként is. Amikor elkezdünk forгатókönyveket elemezni, arra jöhetünk rá, hogy épp olyan alkalma-sak irodalomkritikai vizsgálódáshoz, mint a versek, regények és színdarabok, és mint a versek, regények és színdarabok, eredményességüktől függetlenül is elemezhetőek.

## A forгатókönyvek irodalmi sajátosságai

### IMAGIZMUS ÉS JELENTELÉRÁSOK

Az imagizmus mozgalma Amerikában indult, 1912 környékén, amikor Max Sennett megalapította a Keystone Stúdiót.<sup>4</sup> Eredetileg költészeti mozga-lomról volt szó, amelyet Ezra Pound indított útjára F. S. Flint és Hilda Doolittle társaságában, elvei ugyanakkor párhuzamba állíthatóak a forгатókönyv-írás művészetének elgondolásaival. Az imagizmus középpontjában a „kép” állt, amely Pound megha-tározásában „valamiféle intellektuális és érzelmi komplexumot jelenít meg egy adott időpillanatban”. A költő azzal érvelt, hogy „egy ilyen »komplexum« azonnali megmutatása nyújtja a váratlanul elnyert szabadság érzetét, az idő- és térbeli korlátoktól való megszabadulás érzetét, a hirtelen gyarapodás érze-tét, amit a legnagyobb műalkotások befogadásakor tapasztalunk meg”<sup>5</sup>. Amy Lowell 1914-ben meg-adta saját meghatározását az imagizmusra, a Des Imagistes – az imagista versek első gyűjteményes kötetének – előszavában, ahol lefektette a költészet írásának és kritizálásának alapelveit. Ezek az elvek biztosítanak egy szempontrendszert, amely alapján értékelhetjük a forгатókönyv irodalmi minőségét.

A forгатókönyv vizuális reprezentáció iránti elköteleződése alapjaiban határozta meg prózá-ját. Nem meglepő tehát, hogy a forгатókönyves jelenetleírásokban azon költői sajátosságok nyomait találjuk, amelyekre Lowell és Pound utal. Ezek közül a legfontosabbak:

1. a konkrét előnyben részesítése az absztrakttal szemben, annak érdekében, hogy „olyan költé-szet jöjjön létre, amely kemény és világos, egy pillanatra sem bizonytalan vagy homályos”
2. a teljes kijelentések kerülése a sugalló nyelvezet javára
3. minden felesleges szó száműzése, vagyis a nyelv lecsupaszítása a leghatékonyabb használat érdekében
4. tömörítés vagy költői „sűrítés” használata, hogy egy rövid és precíz leírás korlátozott terjede-lemben is sok mindent foglaljon magába
5. „a partikulárek pontos használata, a homályos általánosítások helyett”
6. „újfajta ritmusok” teremtése
7. a valóságban is használt, beszélt nyelv preferálása

Mindezen sajátosságok beazonosíthatóak a forгатó-könyves formában. Akár a William Carlos Williams-hez és Robert Frosthoz hasonló modernisták költé-szetében, a forгатókönyves jelenetleírások gyakran – ha jól megírtak – sűrített képeket tartalmaznak. Tömörségük és gazdaságosságuk az imagista költészetet idézi.

Vegyük például a következő részletet William Carlos Williams „A fiatal háziasszony” című versé-ből. (Mivel a jelenetleírásokban kerülendő az egyes szám első személy használata, az alábbi idézetből eltávolítottuk az ilyen szövegrészeket.)

Reggel tízkor a fiatal háziasszony  
pongyolában jár-kel férje  
faházának falai közt.  
Később újra kijön a ház elé,  
hogy elkapja a jegest, a halast, és szégyenlősen  
befűzetlenül, elszabadult hajfűrtjeit  
visszadugdosva álldogál.<sup>6</sup>

Williams, akit Lowell nagyra becsült, és akit sokan imagista költőnek tartanak (bár hivatalosan nem volt a mozgalom tagja), itt konkrét képeket és direkt stílust használ, amely feszes retorikai prezentáció-ba sűríti az információkat. Vessük össze Williams rendkívül tömör stílusát a Salt of the Earth (1954) Michael Biberman és Michael Wilson által írt forga-tókönyvének nyitójelenetével, amelyet úgy tördel-tünk, hogy a klasszikus versformát idézze.

Egy dolgozó nő fát hasogat.  
Bár háttal a kamerának áll,  
Megereszkedett vállából érezzük kimerültségét.  
Egy ötéves lány segít neki,  
Aprófát gyűjtöget.  
Ekkor jelenik meg a főcím első felirata.  
A zenei témában a gitár dominál.  
A dallam komor,  
Nosztalgikus.

A fenti versben és forгатókönyvrészletben egyaránt a képek sűrített, kristálytisztá leírása a meghatározó. Ha a verset forгатókönyvre emlékeztető módon tördeljük, azt fogjuk látni, hogy a párhuzam így is megállja a helyét. Vessük össze a két fenti részletet, ezúttal forгатókönyves formátumban:

A Salt of the Earth nyitójelenete:  
KÜLSŐ. QUINTERÓÉK KERTJE. FÉLALAKOS  
BEÁLLÍTÁS, NAPPAL.

Egy dolgozó nő fát hasogat. Bár háttal a  
KAMERÁNAK áll, megereszkedett vállából érezzük  
kimerültségét. Egy ötéves lány segít neki, aprófát  
gyűjtöget. Ekkor jelenik meg a főcím első felirata.  
A zenei témában a gitár dominál. A dallam komor,  
nosztalgikus. (1)

William Carlos Williams „A fiatal háziasszony”-a:

KÜLSŐ. MEGALAPOZÓ BEÁLLÍTÁS, A FÉRJ OTTHONA,  
DÉLELŐTT TÍZ ÓRA.

Reggel tízkor egy fiatal háziasszony pongyolában  
jár-kel férje faházának falai közt.  
Később újra kijön a ház elé, hogy elkapja a jegest,  
a halast, és szégyenlősen befűzetlenül, elszabadult  
hajfűrtjeit visszadugdosva álldogál.

A fenti szövegrészletek hasonlósága az irodalommal való kölcsönös kapcsolatukról árulkodik. Ugyanazon poétikai szempontok szerint olvassuk Williams versét, mint a Biberman–Wilson páros forгатóköny-vét. A két szöveg között mindössze a kontextus és a tördelés jelenti a retorikai különbséget. Vagyis, az ol-vasók azért hajlamosak Williams művét költemény-ként olvasni, mert ilyen kontextusban és versekre emlékeztető formátumban kerül eléjük. A Salt of the Earthöt ugyanezen okok miatt olvassák forгатó-könyvként. Mindazonáltal a két szöveg felépítésé-ben beazonosítható irodalmiasság egyenlő értékű

A forгатókönyvekben a versekhez hasonló jelentősége van a szóválasztásnak. A legjobbakban minden egyes szót gondosan megválogatnak, hogy kellően pontosan fejezze ki az adott hangulatot. A Ronald Shusett, Dan O’Bannon és Steven Pressfield által írt Emlékmás (1990) ötödik forгатó-könyv-vázlatának nyitása szikár, leíró jellegű.

FELBLENDE  
KÜLSŐ. SIVATAG, NAPPAL.

A keretet kizárólag a narancsvörös égbolt tölti ki,  
csak ezt látjuk... majdnem olyan, mint az Elfújta a  
szélben az ég, miután felégették Atlantát. (1)

Amikor átdolgozták a forгатókönyvet, hogy elérje  
végső formáját, a három szerző a vizualitásra kon-  
centrált, és tömörebben ragadta meg a hangulatot,  
a korábbi változat céljainak nagy részét egyetlen  
szóval foglalta össze.

KÜLSŐ. MARS, VÖRÖS SZIKLÁS SIVATAG (ÁLLOMJE-  
LENET #1) - NAPPAL.

VÖRÖS! Biborvörösön ragyogó, üres, epikus táj.

KÉT HOLD emelkedik fel a keretbe, a távoli hegyek  
recés csúcsai fölött lebegnek.  
LESVENKELÉS a MARS végtelen, vörös síkságaira. (1)

A felkiáltójellel ellátott „vörös” szó sűrítve tartal-mazza azt a hangulatot, amit Shusették érzékel-tetni akartak, és a kiegészítés – „biborvörösön

<sup>3</sup> Mencken, H. L.: „A Soul’s Adventures”, in Smart Set 49.2, 1916. június, p. 153.

<sup>4</sup> T. S. Eliot szerint az imagista mozgalom Angliában indult, 1910-ben. Ebben az évben fogadta el közlésre a The Atlantic Monthly Lowell négy versét. Lowell első kötete, az A Dome of Many-Colored Glass, 1912-ben jelent meg.

<sup>5</sup> Pound, Ezra: „A Retrospect” in Literary Essays of Ezra Pound (ed. T. S. Eliot), New Directions: New York, 1935. pp. 4-5.

<sup>6</sup> Orbán Ottó fordítása

<sup>7</sup> Pound, Ezra: Cantos, New Directions, New York, 1948, p. 96.

ragyogó, üres, epikus táj” – lényegretörően jelzi, milyen képi világról van szó. Az ötödik forгатókönyv-  
verzió leírása hat szóvá tömörült a végső vázlatban, az általa felvázolt látvány tágassága azonban megnőtt. Emellett kiesett az intertextuális utalás az Elfújta a szélre (1939), így az olvasóknak nem kell felidézniük egy másik film vonatkozó jelenetét ahhoz, hogy maguk előtt lássák a leírás által érzékeltetett képet. A film végleges forгатókönyvében továbbá a történet számára alapvető fontosságú másvilági jelleg is jobban érzékelhető. A főhős, Quaid változásra vágyik. Abban a reményben utazik el a Marsra, hogy képes lesz felfrissülni, ha beleveti magát egy világba, amely más, mint az övé. Végül rájön, hogy az elkerülhetetlenül előidézett változás eredményeként olyan én jelenik meg, ami idegenebb annál, mint amit a vörös bolygóról való fantáziálgatása során elképzelt. A „vörös” szó tehát különbözőségeket, illetve pszichológiai (és fizikai) vesztélyt is szimbolizál.

A tömörítés és konnotáció színeken keresztül történő, hasonló használata figyelhető meg Ethan és Joel Coen Fargo (1996) című filmjének forгатókönyvében. A nyitójelenetet a fehér szín uralja, a tisztaság, üresség és (önreflexív módon) az üres lap szimbóluma. Az ürességben aztán megjelennek konkrét dolgok, és kontraszt képződik.

#### KIFEHÉREDÉS LEBLENDE A FEHÉRBŐL

A fehérből lassan éppen csak észlelhető kép lesz: fehér részecskék jelennek meg a fehér háttér előtt. Hóesés.

Autó hatol át a hófüggönyön. (1)

A fehérből tehát hó lesz, aztán egy autó hasítja fel a képet, ahogy a történet is formát nyer a semmiből, és a volán mögött ülő Jerry Lundegaard is felhasítja a vidéki Észak-Dakota tisztaságát, majd végül a szűzfehér havat vérrel mocskolja be. A fehér a Fargo nyitányában, ahogy a vörös az Emlékmásében, szimbolikusan meghatározza az egész forгатókönyvet.

Ezekben a példákban azt látjuk, hogy a forгатókönyvben a konkrét képek dominálnak, a szerzők gyakorlatias módon kerülnek mindenféle absztrakt és homályos leírást, illetve a felesleges szavak használatát, kiemelkedően hatékonyan használják a nyelvet, a költői tömörítéssel többet sugallnak, mint amennyit konkrétan megfogalmaznak, továbbá kerülnek a semmitmondó általánosságokat – ez a korábban említett hét imagista sajátosságából öt.

Ez már elég ahhoz, hogy párhuzamot vonjunk az imagizmus és a forгатókönyv irodalmi stílusa között. Ugyanakkor a Pound és Lowell által taglalt másik két elvre is találhatunk példát a forгатókönyves prózában: az újfajta ritmusok megteremtésére és a köznyelv preferálására. Mivel ez utóbbi értelemszerűen a párbeszédekben figyelhető meg, és eddig a jelenetleírások nyelvezetét elemeztem, az előbbivel folytatom, ami egyébként is komplexebb probléma.

Pound újfajta ritmusokat várt el a költészeti alkotásoktól, ami alapvetően azt a vágyát tükrözi, hogy el akarja távolítani a költészetet a hagyományos formáktól, amelyekben szerinte és sok más modernista szerint megrekedt. Az volt a szándéka, hogy „megtörje a pentametert”<sup>7</sup>, ami a múlté, és átformálja a modern költészet prozodiáját, hogy az jobban megragadja az aktuális korszellemet. Pound nem volt egyedül ezzel a vágyával. Sok modern költő hagyta hátra a hagyományos versmértéket, újfajta ritmusok keresése érdekében.

Pound prozódiai misszióját prózára alkalmazni meggyőző érvelés nélkül megkérdőjelezhető lenne, a modernizmus újfajta ritmusok iránti érdeklődése ugyanakkor összekapcsolható a forгатókönyv poétikájával. Az efféle ráismerésekre azonban ex post facto kerül sor, és nem feltételezhetjük, hogy sikerült beazonosítanunk a költői szándékokat. A jelenetleírásoknál divatba jött prózastílus szükségletből, és nem művészi döntésből kifolyólag lett ilyen domináns. Nagyon is gyakorlati értelme volt olyan képközpontú és gazdaságos prózát használni, amelyet csak lehet, mert ezáltal a létező legkövetlenebb módon sikerült kommunikálni a vizuális világot a forгатókönyv olvasói számára, így ráadásul könnyebb volt később lefordítani a szöveget a film nyelvére. Ez természetesen egyáltalán nem kisebbíti a forгатókönyvírói munka érdemeit.

Hiába nincsenek a filmiparban költészeti eleméletek a forгатókönyves prózastílusok alátámasztására, hamar elterjedt egy mintázat, amely tükröz bizonyos stilisztikai tendenciákat a huszadik század első felének modern irodalmából. A forгатókönyv prózája és a modern irodalom prózája közti korreláció jelzi annak a lehetőségét, hogy hasonló művészi megfontolásokból táplálkozott mindkettő, még ha továbbra is lehetetlen meghatározni a kettő konkrét összefüggéseit.

Annie Dillard két kategóriára osztja a modern prózát. Az egyiket „finom írás”-nak [fine writing] nevezi. Ezt „kimunkált, festői próza”-ként írja le, és olyan írókhoz köti, mint James Joyce, William Faulkner, Franz Kafka, Samuel Beckett, Marcel Proust és

Virginia Woolf. A másikat „dísztelen írás”-nak [plain writing] kereszteli el.<sup>8</sup> A dísztelen írás szerinte „Hemingway, Csehov és más felgyűrt ingujjas stiliszták prózája, akik gondosan korlátozzák leírásaikat a szóban forgó dolgokra, és akik prózáját a világgal szembeni alázatosság tisztítja meg”<sup>9</sup>. Ez utóbbi kategória kapcsolható össze legkönnyebben a forгатókönyves prózával, és ennek kapcsán figyelhető meg, hogy a forгатókönyves jelenetleírások ritmusa egyes modern irodalmi művek ritmusát visszhangozza.

Dillard a következőképp foglalja össze, mit ért dísztelen írás alatt:

„Az efféle próza mindenekelőtt tiszta. Mellékneveket és határozószókat is takarékosan használ, kerüli a vonatkozó mellékmondatokat és a figyelemfelkeltő központozást, ünnepélyesen lemond az egzotikus szavakról és hatásvadász igékről, tartózkodik a nagyravagyó metaforáktól és a kifinomult allúzióktól. Ehelyett William Carlos Williams diktátumát követi: 'gondolatokat csakis dolgokon keresztül'. ”<sup>10</sup>

Dillard Williamsre való hivatkozása megerősíti korábbi állításomat, amely szerint a forгатókönyvírás rokonítható az imagizmussal. A forгатókönyvírás mögötti művészi döntések megfeleltethetők az imagista költők művészi döntéseinek: a tárgyakra való koncentráció, a szavak gondos megválogatása, a képek sűrítése, a burkolt célzások fokozott használata, és így tovább.

Dillard a későbbiek során kijelenti, hogy „a dísztelen írás semmi esetre sem könnyen, erőfeszítés nélkül megvalósított írás. A dolgok hajszálpontos nevén nevezése intellektuális teljesítmény. Az efféle próza ritmusában nincs semmiféle lazaság, ez éppolyan visszafogott és feszes, mint a lírai költészet”<sup>11</sup>. Dillard továbbá megállapítja, hogy a dísztelen írás mondatai „maguk is tárgyak, amelyek elemzésre szólítanak fel, és gúnyosan kérkednek egyszerűségükkel”<sup>12</sup>. A szerző kijelentései Hemingwayt idézik, aki szerint „mindössze egyetlen igaz mondatot kell írni, [...] a legigazabb mondatot, amit ismersz, [...] egy igaz, egyszerű kijelentő mondatot”<sup>13</sup>.

A modernista prózastiliszták dísztelen írásmódjának célja az volt, hogy megragadják William James

radikális empirizmusának „közvetlen» vagy »tisztá» tapasztalatát”, amit Gertrude Stein – Hemingway korai mentora – az irodalmi technikára vonatkoztatt.<sup>14</sup> Míg James közvetlen tapasztalatra fókuszáló filozófiája olyan szerzők prózájára gyakorolt hatást, mint Stein, Hemingway, James M. Cain, Dashiell Hammett és Raymond Chandler, a történetek forгатókönyv-formára szerkesztése akaratlanul is ugyanezt a célt érte el. A forгатókönyvben a tapasztalat a meghatározó elem, minden leírt szegmensnek eljátszhatónak kell lennie – vagyis elég élményszerűnek kell lennie ahhoz, hogy alkalmas legyen filmjelenetnek. Az egyes irodalmi szövegeket „filmessé” tévő sajátosságok ugyanazok, amelyek Stein, Hemingway és a többi – Dillard szerint „dísztelen írás”-t megvalósító – modernista szövegeit fémjelzik.

Amikor összevetjük egyes modern irodalmi művek dísztelen stílusát a forгатókönyves prózával, ugyanazokat a felcserélhető struktúrákat és ritmusokat találjuk, mint amikor egyes imagista verseket hasonlítunk össze jelenetleírásokkal:

#### Forгатókönyv

„Földút. Sűrű tölgy- és eukaliptuszfa-csoportok mindenütt. A táj nyugodt. Egy kanyar után tortaszeletformában láthatóvá válik a lenti város fényáradata.” (Robert Towne: Kínai negyed<sup>15</sup>)

#### Modern regény

„A síkságon jónak ígérkezett a termés. Kertek is voltak rajta, tele gyümölcsfával, de átellenben barnán és csupaszon meredeztek a hegyek. Fönt a hegyekben harc folyt, és éjszaka jól idelátszottak a tűzérség torkolattüzei.” (Hemingway: Búcsú a fegyverektől<sup>16</sup>)

#### Forгатókönyv

„Az a rendkívüli tény, hogy egy Chicago méretű városban minden működik, egyetlen árva lakó fejében sem fordul meg, miközben leereszkednek felhőkarcolók méretes liftjeiben, vagy felszállnak buszokra és elővárosi vonatokra, vagy hívásokat kezdeményeznek több millió mérföldnyi kábelhálózatba csatlakozó telefonfülkékből, vagy lekapcsolják a lámpát.” (Steven Shagan–Steven Zaillian: Legbelső félelem<sup>17</sup>)

<sup>8</sup> Dillard, Annie: „Contemporary Prose Styles”, in *Twentieth Century Literature* 27.3, 1981. ősz, p. 208.

<sup>9</sup> Uo.

<sup>10</sup> Ibid. p. 215.

<sup>11</sup> Ibid. pp. 215-6.

<sup>12</sup> Ibid. p. 216.

<sup>13</sup> Idézi: Baker, Carlos: Ernest Hemingway: A Life Story, Collier, New York, 1969, p. 84.

<sup>14</sup> Carpenter, Frederic I.: „Hemingway Achieves the Fifth Dimension”, in *PMLA* 96.4, 1954. szeptember, p. 712.

<sup>15</sup> Towne, Robert: *Chinatown*, forгатókönyv, harmadik változat, 1973. október 9. p. 51.

<sup>16</sup> Örkény István fordítása

<sup>17</sup> Shagan, Steven–Zaillian, Steven: *Primal Fear*, forгатókönyv, 1995. február 26. p. 1.

## Modern regény

„A csukott ajtón áthallatszott Effie Ferine írógépe- nek szapora kopogása, apró csengetése és fojtott zöreje. Valahol egy közeli irodában elektromos gép berregett halkán. Spade íróasztalán bágyadt cigaretta parázslóit egy réz hamutartóban, sok csikk társaságában.” (Hammett: A máltai sólyom<sup>18</sup>)

A forgatókönyv narratív ritmusa szoros párhuzamba állítható a modern próza narratív ritmusával. Mindkettő a tapasztalat tárgyaira, illetve a konkrét képek és cselekvések precíz, tömör leírására koncentrál, és mindkettő ugyanolyan stilisztikai tendenciákat mutat.

Amikor a párbeszédet vesszük górcső alá, azt látjuk, hogy mind a forgatókönyvírást, mind a modern irodalmat ugyanazon elv vezérli: úgy tálni a dialógusokat, ahogy azok a valóságban elhangzanak. Az imagista költőket a köznyelv érdekelte, mint az világosan látszik a következő, Robert Frost „Home Burial” című verséből származó idézetben, amelyet jellegzetes forgatókönyv-formátumba tördeltünk:

FÉRJ: De értem: nem a kövek, hanem a gyermek hantja...

AMY: Ne, ne, ne, ne

FÉRJ: Hát nem beszélhet az ember a saját gyermekeiről, akit elvesztett?

AMY: Te nem! ... Hol van a kalapom? Ó, nem is kell! El kell mennem innen. Levegőre kell mennem. Valójában nem tudom, beszélhet-e bárki is.

FÉRJ: Amy! Ezúttal ne menj valaki máshoz. Hallgass meg. Nem megyek le a lépcsőn.

AMY: Nem tudod, hogyan kérd.

FÉRJ: Akkor segíts.<sup>19</sup>

Ahogy a forgatókönyves párbeszédekben, a két szereplő közötti dinamika itt is sejtetéseként keresztül valósul meg. A lélektani sajátosságok, amelyek meghatározzák, hogy a karakterek mit mondanak és hogyan viselkednek, sehol sincsenek tökéletesen megvilágítva, és a beszélgetés zaklatott szintaxisa valamilyen mélyebben gyökerező, kimondatlan konfliktusra utal.

Arra, hogy a modern költészet hogyan használja a köznyelvet, újabb erős példát kínál a T. S. Eliot által írt Átokföldje báj jelenetének egyik szereplője, aki cockney dialektusban szólal meg. A részletet ezúttal is forgatókönyves formátumban közöljük.

NŐ: Most Albert hazajön, hát adj magadra egy kicsit. Kíváncsi les, hová tetted a pénzt, amit fogakra adott. Ott voltam, mikor adta. Mindet huzasd ki, Lil, és új fogsort csináltass, azt mondta, így nem bírok rád se nézni. S nem bírok én sem, gondolj szegény Albertre, mondtam. Katona volt négy évig, most mulatni szeretne, s ha veled nem lehet, lesz, akivel lehetne, mondtam.

LIL: Úgy? Lesz?

NŐ: Azt mondta. úgy szokott lenni.

LIL: Tudom, kinek köszönjem.

NŐ: Ha nincs kedved hozzá, hagyd csak így. Lesz akinek kell, ha neked nem. De ha Albert leráz, ne mondhasd, hogy én nem szoltam neked. Szégyellsd magad, mondtam, hogy ilyen régiség vagy.

LIL: Mit csináljak. A piruláktól van, hogy elhajtsam őket. A patikus azt mondta, rendbe jövök, de már nem vagyok az, aki voltam.

NŐ: Kész bolond vagy. Ha Albert majd nem hagy békét neked, ott tartasz megint. Mért mentél férjhez, ha nem kell gyerek?<sup>20</sup>

A köznyelv azon preferenciája, ami a modern költészetre annyira jellemző, a legstabilabb talajt a forgatókönyves dialógus biztosítja, hiszen itt a realista elkötelezettség megköveteli a valószerűséget. Mivel a forgatókönyv funkcionális természetű, bizonyos értelemben háttérbe szorul a szerzői jelenlét, és nagyobb teret kapnak a reprezentatív párbeszéd, mint azt világosan látjuk a következő részletben, amely Billy Bob Thornton Pengeélen című filmjéből származik.

FRANK: Meg szeretném ölni azt a szemétládát.

Utálom.

KARL: Nem vóna szabad így beszélned. Még kisfiú vagy.

FRANK: De akkor is utálom.

KARL: Neki se vóna szabad így beszélnie teveled. Nem kell vele foglalkozni, és kész. Csak gonoszkozik veled meg a mamáddal. (szünet) A mamád meg az a fazon, aki velem szeretet ételt, mingyá itt lesz.

FRANK: Sokáig maradsz velünk?

KARL: Gondolom, ja. Ha akarjátok. (szünet) Van amúgy még egy kis maradékomból a pástétomból meg a sós kekszéből, ha akarsz.

FRANK: Nem értem, hogy bírod azt megenni, amikor annyi belsőségből csinálják.

KARL: Hát nekem eléggé ízlik.

FRANK: Tetszik, ahogy beszélsz.

KARL: Nekem is, ahogy te.<sup>21</sup>

Eliothoz és Frosthhoz hasonlóan Thornton párbeszédeinek ritmusa megközelítőleg olyan, mint a valóságban hallható dialógusoké. Emellett Thornton – Hemingwayhez, Cainhez, Hammett, Chandlerhöz, Camus-höz és egy rakás más modernista szerzőhöz hasonlóan – arra törekszik a párbeszédekben, amit Eliot „a köznyelv tökéletesítésének”<sup>22</sup> nevezett.

## KÜLÖNBSÉGEK

Kevés stilisztikai különbség létezik a jelenetleírások és a modernista elbeszélés (egész pontosan a Dillard-féle dísztelen írás), vagy a forgatókönyves párbeszéd és az imagista költészet, illetve a modernista próza dialógusai között, ugyanakkor nyilvánvalóan eltérések vannak a modern irodalmi művek leíró részeinek viszonylagos hosszúsága és a jelenetleírások rövidege között. De ezen túl is akad néhány, és a következőket érdemes kiemelni.

### A párbeszéd jelölése

A korábban idézett részleteket forgatókönyves formátumba tördeltük, azonban fel kell hívni a figyelmet a forgatókönyvek és a modern költészet, illetve próza közötti szerkezeti különbségekre. A párbeszéd példálul külön jelölve vannak, a modern költészetben legalábbis néha, a modern prózában pedig szinte mindig. Az Átokföldjéből származó korábbi részlet a versben függő beszédként jelenik meg – vagyis idézőjel nélkül<sup>23</sup>, ugyanakkor mégis jelölve van.

Mikor leszerelt a Lili ura, mondtam –

Nem kerteltem, megmondtam a szemébe,

ZÁRÓRA URAIM.

Most Albert hazajön, hát adj magadra egy kicsit.

Kíváncsi les, hová tetted a pénzt,

Amit fogakra adott. Ott voltam, mikor adta.

A dialógust Eliot itt a prózában megszokott módon jelöli (úgy mint „mondta” vagy „mondtam”). Frost „Home Burial” című verse hasonló jelöléseket használ, de ritkábban, ő ugyanis inkább idézőjelekkel különbözteti meg a dialógust a többi verssortól.

A férfi leült, és állat két öklével támasztotta meg.

„Van valami, amit meg szeretnék kérdezni, drágám.” „Nem tudod, hogyan tedd fel a kérdést.”

„Akkor segíts.”

A nő ujjával eltolta a reteszt, mindössze ezzel választott.<sup>24</sup>

A párbeszéd jelölő a költészetben – csak úgy, mint a prózában – inkább funkcionális, mint művészi eszközök. Ugyanúgy, ahogy az idézőjelek is azért léteznek, hogy jelöljék, ki beszél éppen. A modern – és kortárs – próza nagy részében, amikor csak lehet, a megszólalásokat idézőjelekkel és sortörésekkel kötik az adott beszélőhöz, és amikor szükséges, dialógus jelölőkkel is. Amikor csak két szereplő van egy jelenetben, vagy amikor a párbeszéd olyan utalást tartalmaz, ami egyértelműen jelzi, ki beszél éppen, a modern próza stilisztái hajlamosak elhagyni a dialógus jelölőket. James M. Cain például ritkán él ezekkel. Hogy egy könyve adott pontján melyik karakter beszél, az leggyakrabban a leírásból derül ki, illetve a párbeszéd egyes direkt utalásaiából. Ez jól látható a következő részletből, ahol Walter Huff és Lola Nerdlinger beszélget a szerző Dupla vagy semmi című regényében.

– Mr. Huff?

– Igen?

– Nem moziba megyek.

– Nem?

– Találkozom valakivel. A drogériánál.

– Ó.

– Levinne bennünket a városba?

– Hát... persze.

– Nem bánja.

– Egy cseppet sem.

– És nem árul be? Jó okom van rá, hogy titokban tartsam előttük, otthon.

– Nem, persze hogy nem.<sup>25</sup>

Nincsenek dialógus jelölők, mert ezekre nincs szükség ahhoz, hogy követni tudjuk, ki beszél. Amikor felmerül a lehetőség, hogy az olvasó ezzel kapcsolatban összezavarodik, mint az gyakran előfordul a két szereplőnél többet mozgó jelenetekben, a modern szerzők beiktatnak dialógus jelölőket. Ezt látjuk a Hemingway Fiesta: a nap is felkel című könyvből származó párbeszédben is, amelyet Jake, Cohn és Bill folytat:

<sup>18</sup> Lénárt Edina fordítása

<sup>19</sup> Frost, Robert: „Home Burial”, in Anthology of American Literature (ed. George McMichael) Vol. II. Fourth Edition, Macmillan, New York, 1989. pp. 27-44.

<sup>20</sup> Vas István fordítása

<sup>21</sup> Thornton, Billy-Bob: Sling Blade, forgatókönyv.

<sup>22</sup> idézi: Wellek, René: A History of Modern Criticism: 1750-1950 V. 5: English Criticism, 1900-1950, Yale University Press, New Haven, 1986, p. 176.

<sup>23</sup> Az írott angolban idézőjelekkel jelölik a párbeszédet, szemben a magyarban használt gondolatjellel. (→A ford.)

<sup>24</sup> Frost, Robert: „Home Burial”, pp. 41-44.

<sup>25</sup> Uram Tamás fordítása

– Nos – mondtam –, holnap a déli busszal átme-  
gyünk Burguetéba. Ha holnap este megérkeznek,  
utánunk jöhetnek.

San Sebastianból csak két vonat járt Pamploná-ba;  
egy kora hajnali, és az, amelyikkel most vártuk őket.

– Jó ötlet – mondta Cohn. – Minél előbb érünk el a  
folyóhoz, annál jobb.

– Nekem mindegy, mikor indulunk – mondta Bill. –  
Minél előbb, annál jobb.<sup>26</sup>

Bár a prózában (és a költészetben) jóval többféle-  
képpen lehet jelölni a párbeszédet, a dialógusok  
jelölésének mindenekelőtt gyakorlati funkciója van,  
miként a forgatókönyvekben is, ahol hagyományo-  
san csak egy mód van a párbeszédet jelölésére:  
az éppen megszólaló szereplő nevét a dialógussor  
fölött tüntetjük fel, nagybetűvel. Idézőjelek nincse-  
nek, a dialógussorok behúzva jelennek meg. Így jön  
létre a kapcsolat a beszélő és a dialógussor között,  
ahogy a prózában is, csak más formában. Ezeket  
a különbségeket leszámítva a gyakorlati funkció  
mind a modern prózában, mind a forgatókönyvben  
elengedhetetlenné teszi a dialógusok jelölését.

Korlátozott igeidő és hiányzó absztrakció

A forgatókönyvek egyik sajátossága a közvetlenség.  
Minden, ami a forgatókönyvben történik, a pillanat-  
ban történik, még a flashbackek és előreutalások  
is. A forgatókönyv olyan prózastílusban ragadja meg  
a tapasztalatot, amely a jelenidejű regényekkel, no-  
vellákkal és egyes creative non-fiction<sup>27</sup> kötetekkel  
(mint amilyen Peter Matthiesson *End of the Earth*)  
rokonítja. A párbeszédetben található példát  
múlt időre, de maga a cselekmény mindig jelen  
időben fogalmaz.<sup>28</sup> A múlt és jövő idő használata  
párbeszédeteken kívül gyakorlatilag sosem fordul elő.

Az efféle, narratív szintaxisra vonatkozó  
korlátozások ellenére az idő éppolyan képlékeny  
a forgatókönyvben, mint a prózában. Az időmúlá-  
sok ugyanakkor kevesebb lehetőséget kínálnak a  
látványos retorikai fogásokra, és mind a tartalmat,  
mind a formát illetően inkább hagyományos utasítá-  
sokkal érzékeltethetőek. Ilyen például az ÁTTÚ-  
NÉS, a VÁGÁS, a FELBLENDE, stb., ezeket pedig  
különböző jelölők, scene slugok követik, amelyek  
elsőként általában a helyre vonatkoznak (BELSŐ,  
KÜLSŐ), majd a konkrét helyszínt, és gyakran az  
adott napszakot is megnevezik (például REGGEL,  
ÉJJEL, DÉLUTÁN ÖT ÓRA, VACSORAI DŐ). A „címsor”  
(scene slug) a forgatókönyv nyelvi elemei közül a  
legkevésbé művészi karakterű. Ugyan a „címsorok”  
beillesztése is kreatív folyamat, ez talán inkább a

történet felépítésének kérdéskörével függ össze. A  
címsor amolyan hasznos örökség a korai idők gyár-  
tási dokumentumaiból, amiktől nem válhatunk meg  
anélkül, hogy feláldoznánk a cselekmény vázát. A  
tipikus BELSŐ, HÁLÓSZOBA, NAPPAL jelölő sor tehát  
lényegében merev, de nélkülözhetetlen elem.

A forgatókönyv továbbá nem tartalmaz sem  
absztrakt gondolatot, sem belső monológot (kivéve  
a hangalámondásnál), sem lélektani tépelődést  
(kivéve ha verbalizálható vagy vizualizálható).  
A Poundhoz és Lowellhez hasonló modernisták  
nézőpontjából a forgatókönyv ezen vonásának  
köszönhetően közelebb kerül a megélt tapasztalat-  
hoz. Ebben a felfogásban a forgatókönyv lenne az  
az irodalmi forma, amely a leginkább alkalmas az  
emberi tapasztalat megragadására, hiszen nagyon  
kevés teret biztosít a szerzői kommentárnak vagy  
a pszichológiai merengéseknek. Utóbbi kapcsán  
érdemes megjegyezni, hogy az efféle merengések,  
amelyeket a hangalámondás közvetít a nézőnek,  
mindig gyanakvás tárgyát képezik, amennyiben  
felsértik az illúziót, ami a vászon és a közönség  
világának elhatárolódására vonatkozik.

Összeáll a kép

Amikor teljes jogú irodalmi műként értelmez-  
zük, a forgatókönyvet olyan irodalmi alkotásként  
azonosítjuk be, amely közeli rokonságban áll az  
imagizmussal és a modernista esztétikával. A jele-  
netleírások és párbeszédet felépítésében a modern  
irodalom dísztelen írásmódját idézi. Az egyedüli  
retorikai különbségek a forgatókönyvek és a modern  
próza művek között a hossz, a dialógus jelölők,  
az igeidők és az időmúlást jelző elemek kapcsán  
fedezhetők fel. Ezeket túl a forgatókönyvek abban  
különböznek a modern és kortárs prózától, hogy  
komoly korlátok akadályozzák az introspekció és  
más pszichológiai folyamatok megjelenítésében.  
Bár ezekre is utalhat egy forgatókönyv, explicitté  
nem válhatnak. Ez azonban nem zár ki egyes  
lélektani vonatkozású irodalmi technikákat, mint a  
tudatáram-elbeszélés vagy egy sajátos flashback-  
szerkezet, hiába behatárolt az igeidők használata  
és a stilizálás. Bruce Joel Rubin *Jacob lajtorjája*  
(1990) című filmjének forgatókönyve például stabi-  
lan kézben tartja Jacob Singer tudatáram-elbeszélé-  
süket idéző tünődéseit, Christopher Nolan *Memor-  
tójának* (2000) szerkezete pedig a főhős rendhagyó  
memóriaműködését tükrözi. Egyiket sem gátol  
semmiben a múlt idejű megfogalmazások vagy a  
verbalizált pszichológiai folyamatok hiánya. Még  
azt is mondhatjuk, hogy a fent említett, látszólagos

korlátozások mindkét film hatását erősítik.

A forgatókönyves forma eltér a többi irodalmi  
formától, de nem jobban, mint ahogy egy szonett  
különbözik egy színdarabtól, vagy egy regény egy  
elbeszélő költeménytől. A divatjamúlt nézet, amely  
szerint „az irodalom közmegegyezélesen magá-  
ban foglal minden minőségi írást, ami valamifé-  
leképpen időtállóknak tűnik” – René Wellek így  
jellemzi a reneszánsz végéig uralkodó általános  
irodalomfelfogást<sup>29</sup> –, nem hozható közös nevezőre  
az irodalom sokkal frissebb meghatározásaival,  
amelyek helyesen a szubjektív értelmezés körébe  
sorolják a minőséggel kapcsolatos ítéleteket, és  
azt, hogy egy mű „időtállóknak tűnik”, irrelevánsnak  
bélyegzik az alkotás irodalmi értékeinek vizsgálata-  
kor. A forgatókönyv végső soron – más, elismertebb  
irodalmi formákhoz hasonlóan, mint a regény, a  
vers, az esszé és a dráma – kreatív irodalmi forma,  
amely ugyanazon történelmi és elméleti hatásoknak  
van kitéve, mint bármilyen más kreatív írásmód.

<sup>26</sup> Déry Tibor fordítása

<sup>27</sup> A creative non-fiction, azaz a kreatív tényirodalom olyan irodalmi forma, amely  
egyként tekintettel van az adat- és ténytérre, valamint az irodalmi igényű  
szövegformálásra. (–A szerk.)

<sup>28</sup> Az eredeti szöveg az egyszerű, folyamatos és befejezett jelen időre (present  
perfect) is hoz példát, bár kiemeli, hogy ez utóbbi használata a forgatókönyvek-  
ben elég ritka, és az egyszerű jelen a domináns. (–A ford.)

<sup>29</sup> Wellek, René: „What is Literature?” in *What is Literature?* (ed. Paul Hernadi),  
Indiana University Press, Bloomington, 1978, p. 20.



# ÍGY TEDD A ROSSZ FORGATÓKÖNYVET IGAZÁN POCSÉKKÁ

## *A FORGATÓKÖNYVÍRŐI*

### *KÉZIKÖNYV ÁTKA*

**A** mozgóképek poétikája című könyvében Raúl Ruiz<sup>1</sup> felidéz egy pillanatot a Chiében töltött fiatalkorból, amikor „elkezdett gondolkodni az úgynevezett drámai konstrukcióról”. Utánanézett a késő hatvanas évek egyik amerikai tankönyvében (John Howard Lawson: Hogyan írjunk forgatókönyvet?), és felfedezett ott valamit, amit a központi konfliktus elméletének hívtak (és hívnak azóta is). Eszerint minden történetet egy konfliktusra kell építeni, méghozzá többnyire két karakter között: az egyik a hős, aki akar valamit, a másik pedig a gonosztevő, aki megpróbálja megakadályozni a célja elérésében. „Akkor tizennyolc éves voltam” – írja Ruiz. „Ma ötvenkettő. Csodálkozásom ugyanolyan fiatal, mint amilyen én voltam akkor. Sohasem értettem, hogy miért lenne szüksége minden történetnek egy központi konfliktusra mint afféle gerincre.”<sup>2</sup>

Ruiz megrökönyödése érthető. A központi konfliktus elmélete – ha gyanakodva vesszük szemügyre – valóban furcsa, szinte perverz elmélet, jóllehet ez a perverzítés a józan normalitás álarcát ölti magára (ahogy azt a veszélyes elképzelések szokták). Ez egy erőszakos és nagyon amerikai elmélet – és felettébb sikeres.

Ruiz megjegyzi, hogy harminc vagy negyven évvel ezelőtt a központi konfliktus elméletét „az

amerikai fősodorbéli film használta irányelvként. Ma már ez a törvény a világ filmiparának legfontosabb központjaiban.”<sup>3</sup> És szóba hozza a központi konfliktus-elmélet nevében elkövetett legsúlyosabb bűnök egyikét – azt a gyakorlatot, amely számos furcsa, különc vagy szokatlan filmre (mint azok a B-filmek, melyeket Ruiz gyerekként szeretett, és amelyek „olyan valószínűtlenek és extravagánsak, mint az élet maga”)<sup>4</sup> nyomta rá a rosszul megcsinált film szégyenbélyegét.

Hogy milyen messzire ér el ennek a törvénynek a keze, az néhány – feltehetően – a film élvezete és értékelése iránt elkötelezett internetes oldal átolvasása után könnyen megítélhető. Jóllehet az internetet a filmkritika jövőjének zálogaként szokás emlegetni, ezeket az oldalakat böngészve inkább elkésérítőnek tűnnek a kilátások.<sup>5</sup>

Számos netes fórum és csoport csupán felületet kínál az önjelölt szakértőknek, hogy kifejezhessék szűklátókörű elképzeléseiket a különböző filmekről. Újra és újra azt olvashatjuk, hogy egy bizonyos egekbe magasztalt film egyszerűen nem jó, nincs értelme, kapcsolódási hibák vannak benne, buta, művészkedő, a néző idejének és a producer pénzének elvesztegetése.

Ez a kíméletlen trend különösen látványos a netes forgatókönyvírói fórumokon. Az internetes

kritika ilyesfajta szedett-vedett, fapados formája lényegében a forgatókönyvírói kézikönyvek köré felépült kiadói ipar rabja. Gondolok itt a törekvő íróknak szánt népszerű önszerző könyvekre, amelyek arról szólnak, hogy miként tegyünk egy jó forgatókönyvet nagyszerűvé, hogyan írjunk forgatókönyvet tíz könnyű lépésben, hogyan „pitch”-csejünk egy sikeres sztorit Hollywoodban, stb. Ezek a könyvek modelleket, formulákat, páncélmerev struktúrákat, konvenciókat, szabályokat adnak el. Szinte sohasem törődnek a filmtörténet mélységeivel és kiterjedésével, és nem érdekli őket a film populáris és művészi vívmányainak sokszínűsége. Ezek a szerzők csupán azon filmekkel foglalkoznak, amelyek a legnagyobbat kaszálták a pénztáráknál az utóbbi időkben, és azokkal a holtbiztos tanulságokkal, amelyek belőlük következnek – mintha az egyetlen létező vagy valaha létezett filmtípus Lucas és Spielberg (és reménytelenül követőik) feel-good blockbustere lenne.

Az internetes fórumokon előre megemésztik ezeket a kézikönyveket, amelyek végül egy romlott masszává állnak össze. A három felvonásos struktúra (néha nyolc, attól függően, hogy melyik kézikönyvhöz fordul az ember); a központi konfliktus elmélete; a történet felfelé ívelését megrajzoló grafikonok; a hős cselekvései és motivációja; az állandó ívek és utazások, amelyek a karaktereknek be kell járniuk; a meghatározó plot-pointok, pay-off-ok, revelációk és feloldások megfelelő elhelyezése; a háttértörténet fontossága...Aki valaha is belekontárkodott a forgatókönyvírásba bármilyen szinten, az jól ismerheti ezt a gyakran fals és mesterkéltné dumát olyan könyvekből (melyek mindegyike számos kiadást ért meg), mint Syd Field Forgatókönyve (1979), Linda Seger Hogyan tegyünk egy jó forgatókönyvet nagyszerűvé? (1987) című műve, Michael Hauge Eladható forgatókönyvek írása (1991) című opusza vagy Robert McKee Sztorija (1999).<sup>6</sup> Az utóbbi időkben újabb megfajtással spékelték meg az efféle szakmai tanácsokat. Ez Christopher Voglertől származik, aki Az író utazásában – Joseph Cambell elött mélyen meghajolva – azt prédikálja, hogy Hollywood újabban favorizált narratív modelljei valójában időtlen, mitikus struktúrák, amelyek minden kultúrában állandóak. Ez feltehetően megnyugtató gondolat, de szintiszta marhaság. De mi van akkor, ha a kézikönyvek a populista mozi nagyon behatárolt elképzelésére korlátozzák a látókörüket? És mi van akkor, ha egy csomó ember ilyen gyanús kulturális termékekre költi a pénzét és energiáját? Nem rendben való a tanítást az alapvető konvenciókkal kezdeni – arra a tanult

bölcsességre alapozva, hogy előbb ismerned kell a szabályokat ahhoz, hogy megszeghesd őket? Hát nem tökéletesen érvényes útmutatók ezek a kézikönyvek a mainstream filmipar futószalagon szállított, generikus forgatókönyveinek megírásához? Ezzel az állítással legalább egyetértek: hogy tehát még a legrosszabb forgatókönyvírói kézikönyv is egy kifosztható szerszámosláda, és valahol valamilyen találékony olvasó számára biztosan szolgál egy-egy kőszta ötlettel, hasznos eszközzel vagy jó fogással az írói válság feloldásához. Bármi, ami az író ténylegesen írásra bírja, és segíti a kreatív folyamatot, nem lehet tökéletesen rossz dolog.

Igazából nem a bestseller forgatókönyvírói kézikönyvek szerzőivel és nem is a véleményükhöz ragaszkodó netes filmgeekekkel szállnék vitába. Még csak nem is az önjelölt „szkript-gurukkal”, akik az intenzív, hétfégi szemináriumai anyagát prédikálva járják a szabad világot. Ami ellenszenves a számomra, az az a kultúra – a döntések kultúrája –, amit a forgatókönyv-tanácsadó ipar támogat meg.

Éppen ebben a pillanatban az egész világon stúdióalkalmazottak utasítanak vissza, marcangolnak szét vagy csonkolnak meg projekteket, vagy éppen hitelesítő pecsétjüket ütik rá; fizetett tanácsadók pipálnak ki apró négyzeteket a jelentéseken, és ajánlanak jegyeket egy tizes skálán az íróasztalukat majd’ beszakító, hegyekbe hordott forgatókönyveknek, és a kormányok által támogatott filmfinanszírozó szervezetek hivatalnokai zöld lámpát adnak egy új filmtervnek vagy éppen szót emelnek ellene. És mit mondanak vagy írnak ilyenkor ezek az emberek? Ilyesféle dolgokat: ebből a (forgató)könyvből hiányzik egy erős második felvonás ... a hős nem szerethető... nem eléggé kiélezett a konfliktus ...ez a karakter nem jár be semmilyen utat. Minden efféle kommentár és döntés a kézikönyvek által felkínált bölcsességpótlékot használja, sőt ezek gyakran kifejezetten arra szolgálnak, hogy aktívan felülyeljék és betartassák ezt a borzalmasan korlátozott elképzelést arról, hogy a film mire képes és mi lehet. A jól megcsinált film kompozit modellje egy erőszakolt rácszatoként vagy keretként szolgál – és a tervezett filmeket vagy beleillesztik ebbe a keretbe, vagy megfosztják őket a létezés lehetőségétől is.

A forgatókönyvírói kézikönyvipar azért mérgező, mert segített elszegényíteni és korlátozni azt, hogy mi lehetséges a filmben – függetlenül attól, hogy elsősorban művészetként vagy szórakoztatásként tekintünk a médiumra. Annyiféle film eltűnik a látótérből, a vitákból, a gondolkodásból – azt kockáztatva, hogy sohasem inspirál egy másik filmkészítőt a felfedezés-

re, játékra és a kísérletezésre. Nem csupán a történeti avantgárd filmről vagy a hatvanas évek valaha nagyra tartott művészfilmjeiről (Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, stb. munkáiról) van szó. A kortárs film legmagasabb esztétikai teljesítményeiről beszélnek (Abbas Kiarostami, Alexander Sokurov vagy Hou Hsiao-hsien filmjeiről), de legalább annyira a populáris mozi megannyi termékeny és excentrikus irányzatáról is. A B-film elveszett érájáról beszélnek (Fegyverbolondok [Joseph H. Lewis, 1950], Unholy Rollers [Vernon Zimmerman, 1972]), amikor a karakterek csak elegendő sztereotípiák voltak, akik a legkevésbé valószínű cselekményeken és világokon száguldotnak keresztül. Robert Altman lebegő, több karaktert mozgató narratíváiról beszélnek és Martin Scorsese vagy Spike Lee komplex, dzsessz-inspirálta cselekménystruktúráiról. Olyan karakterekről, akik csupán a legkisebb, jószerével alig érzékelhető utat járják be (mint az öregember Claude Sautet's Nelly és Arnaud újrában [1995]) – vagy még azt sem, csak vég nélkül pörögnek neurotikus, halálvágytól fűtött, kompulzív-repetitív állapotok szorításában (Ulu Grosbard Georgiá-ja [1995], Abel Ferrara pszichodramái). Olyan filmekről (mint a Dühöngő Bika [1980] vagy a Tűzvirágok [1997]), amelyek hősei nem azonnal kedvelhetők és nem is feltétlenül megérthetők.

Emlékszem olyan filmkarakterekre, akik fantomokhoz hasonlítottak vagy ellentmondó viselkedések palimpszesztjeire. Olyan figurákra, akiknek a szándékai Ruiz fogalmaival<sup>7</sup> élve „sötétek és óceániak”, ahelyett, hogy unalmasan megmagyarázható, háromdimenziós személyiségek volnának – és ezek a karakterek olyan történetekben szerepelnek, amelyek a saját különös logikájukkal és földalatti örvényeikkel (Szédülés [1958], Karambol [David Cronenberg, 1996]) inkább hasonlítanak szürreális álmokra, mint valószínű cselekményekre. Olyan filmekről beszélnek, amelyek tudatosan csak egy minimális történetet dolgoznak föl, és megsza- badulnak a központi konfliktustól a feszültség, a bódulat vagy a mindennapi megfigyelés finomabb formái érdekében (mint a kortárs iráni film jelentős része). Olyan filmek jutnak eszembe, amelyek sokkal inkább látványosságok vagy elkalandozások, mint történetek (Jerry Lewis komédiáitól Leos Carax A Pont-Neuf szerelmesei [1991] című filmjéig), és inkább szólnak komplex képzeletbeli világok leírásáról, felkutatásáról és felnagyításáról (Goto, a szerelem szigete [Walerian Borowczyk, 1969], Az elveszett gyerekek városa [Marc Caro and Jean-Pierre Jeunet, 1995], Dark City [Alex Proyas, 1998]), mint maroknyi hős, gazember és segítőtárs elhasználá-

sáról. Ez csupán néhány a számos alternatíva közül, amelyről nem fogsz olvasni a forgatókönyvírói guide-ok többségében.

A forgatókönyvírói kézikönyvek amnéziás, rövidlátó beállítottsága a filmkritika kultúrájában visszhangzik (az online fanzine-októl kezdve a tudományos folyóiratokig). Manapság – jobban, mint valaha – hervasztóan normatív a filmről szóló uralkodó beszéd. A kritikai ítéletek úgy lesznek egyre harsányabbak, pimaszabbak és biztosabbak, ahogyan az általános érdeklődés elapad az aktuális mainstreamtől eltérő filmformák iránt. A kritikusok – mint a kézikönyvek írói – azt gondolják, hogy pontosan tudják, miből áll egy jól strukturált forgatókönyv, egy megfelelően megmunkált műfaji séma, a színészi játék helyénvaló formája, és így tovább. Az olyan fordulatok és szavak, mint a vontatott, nevetséges, buta, széteső és hiteltelen – nem beszélve az olyan durvábbakról, mint a zavaros, öncélú és művészkedő – minden önhiúságtól megittasult kritikus eszközkészletében megtalálhatóak.

Az efféle ítéletek mögött meghúzódó feltevések és szabványok többnyire meglehetősen hamisak. A legtöbb kritikus sohasem vitatta meg saját alapértékeit, csupán félig-meddig tudatosan internalizálta őket, miután a fikázó szemléletmód túlságosan sok példáját olvasta el a Varietyben vagy más piacvezérelt szennylapban. A kritikusok közti kimondatlan konszenzus arról, hogy mitől jó egy film – nemes téma, pszichológiailag mély karakterek, hihető történet, tökéletes folyamatosság, komédia és dráma finom egyensúlya, a műfaji szabályok szigorú betartása, áttetsző stílus, amely pusztán a történetet szolgálja, és így tovább – nevetségesen merev és túlonúl előíró. Ráadásul egy ilyen modellt a világfilm csodáiból talán tíz százalékánál is kevesebbnek tud igazságot tenni.

Ausztráliában a forgatókönyvírói kézikönyv átka egyértelműen káros hatást gyakorolt a filmkészítés állapotára. Számos helyi cinefil általános kiábrándultsága a nemzeti filmművészettel kapcsolatban ehhez az uralkodó örülethez köthető. Rendezők és producerek a kritikusokhoz hasonlóan hamar eljutnak a jól megcsinált film kétséges, normatív sztenderdjének elsajátításáig – miközben aligha képesek megvédeni. Ez olyan filmekhez vezet, amelyekből hiányzik a dramatikus kétértelműség és minden mély, pszichológiai motivációt verbálisan kibetűznek, a központi konfliktus végső megoldása pedig öt perc után előre látható. Olyan filmekhez, amelyek narratív struktúrája nett, konformista és invenciótlan, ahol a szükséges plot-pointok, megfordítások és a „ráébredés pillanatai” jószerint

stopperórával jelezhetők előre. Olyan filmekhez vezet, amelyekben a téma megragadása (az a finom folyamat, amely révén a történet valódi, mögöttes tárgy vagy kérdése felmerül, fejlődik, komplikálódik, átalakul, és végül megoldódik) reménytelenül leegyszerűsítő és sematikus, vagy darabos és esetleges. És olyan filmekhez vezet (a Drága Claudiától [1999] a Head On-ig [1998]) ahol a belső utazás nehézkesen a karakterekre van erőltetve, függetlenül attól, hogy az anyag valóban igényli-e.

Még ennél is rosszabb, hogy a forgatókönyv-átok kéz a kézben jár mindannak a makacs elhanyagolásával, ami a filmet igazán filmszerűvé teszi. A forgatókönyvipar – a tervek szakadatlan újírása és fejlesztése a papíron, a kizárólag az írott szöveg alapján született finanszírozói ítéletek – egész egyszerűen túlértékelt. Az igazság a napnál is világosabb: a forgatókönyv nem a film. Legjobb esetben egy terv, egy vázlat a filmhez – az a hely, ahol először kidolgozzák a cselekményt, a karakterviszonyok alapvető logikáját, a témák struktúráját. De önmagában a forgatókönyv – akármennyire nélkülözhetetlen, bármennyire is művészien kidolgozott – tényleg csupán egy szkeccs vagy javaslat egy filmre. Pier Paolo Pasolini szerint „egy struktúra, ami egy másik struktúra akar lenni”<sup>8</sup> – és ebben a második, hatalmasabb, teljesebb struktúrában a szavak már csupán egy elemet jelentenek az alakítások, színek, ritmusok, képek és hangok között, mindabban, amiből a rendezés művészete és mestersége áll, és amit a mise en scène fogalma összegez.

A forgatókönyvipar sokat fáradozott azon, hogy a leginkább kegyelt szövegeit irodalmi rangra emelje – legalábbis erre következtethetünk a Faber and Faber által kiadott forgatókönyvek hatalmas katalógusa alapján. Ám a forgatókönyvek ritkán működnek irodalomként, mert pusztá csontvázak hús nélkül, mesék költészet és metafora nélkül, figurák élet nélkül. Hollywood aranykorában a filmek rendkívüli és konzisztens minőségének az volt az egyik oka, hogy a legjobb rendezők (Ernst Lubitschtól Nicholas Rayig) gyakran kredit nélküli, csendes munkatársként dolgoztak a forgatókönyveiken, és az anyagot a mozgóképes megvalósításra tekintettel (ami „a papírra írt szavak filmszalaggá változtatása”, ahogy Edmund Goulding rendező magyarázta az írójának, Casey Robinsonnak az 1930-as években)<sup>9</sup> formálták. Az írók pedig gyorsan megtanultak alkalmazkodni ehhez az orientációhoz. Ám számos okból történt egy elmozdulás az autonóm gyakorlatként értelmezett forgatókönyvírás irányába, széttorve ezzel elgondolás és kivitelezés ideális egységét – és a kurrens

kézikönyvek megerősítik ezt az elidegenedést. (Még egy olyan ausztrál kézikönyv is létezik, amely teljesen komolyan azt tanácsolja a jövőendő íróknak, hogy csupán egyéb filmforgatókönyveket olvassanak, és ne foglalkozzanak magukkal a filmekkel.)

Van egy üdvözlendő tendencia, ami szembe megy ezzel a trenddel. Mióta a Nouvelle Vague és számos szomszédos ország új hulláma forradalmat indított, szerte a világban tanúi lehettünk az író-rendező felemelkedésének (vagy szülőbani, vagy egyéb írói munkatársak társaságában). Ez az a személy, aki elképzeli és vizualizálja egy terv mozgóképes anyagát és velejét a kitalálás pillanatától az íráson keresztül a gyártásig. Sajnos Ausztráliában ez a fejlemény furcsa eredményre vezetett. Ebben az országban az író-rendezőt sokkal inkább az irodalmi képességei miatt szokás díjazni – a cselekményszervezés erőnyei okán vagy a finom dialógusaiért –, mintsem a mise en scène miatt. Ez világosan látszik Bob Ellis (aki valaha kijelentette, hogy a rendező csupán a tizedik legfontosabb személy a stáblistán) és Peter Duncan (A forradalom gyermekei [1996]) filmes pályájából – nem beszélve azoknak a regényíróknak az eseteiről, akiknek botor módon megengedték, hogy megrendezték saját könyveik adaptációját (lásd Robert Carter The Sugar Factory [1998] és Richard Flanagan Egy tenyér ha csattan [1998] című munkáit).

Általánosságban elmondható, hogy a film kvintesszenciájának tekintett forgatókönyv túlértékelése túlságosan engedelmes és tiszteletteljes közelítésre készíti a rendezőket (már ha nincs benne a kezük az írásban) a vászonra fordításnál, ez pedig semmitmondó, jellegtelen, televíziós stílusú filmkészítéshez vezet, amit csupán a trendi stílizálás alkalmi kethupmasszája – gyors vágások, fröccsenő színek, a zene kirobbanásai, intenzív közelképek – élénkít föl.

Vajon minden filmnek szüksége van forgatókönyvre? Ezt az eretnek kérdést – aligha meglepő módon – sosem teszik fel az inkriminált kézikönyvekben. Ruiz engem egyszer személyesen tájékoztatott: „Nem kell írnod ahhoz, hogy filmet csinálj. Nem is lenne szabad!” – mert az írás aktusa túl gyakran azonnal korlátokat erőltet a filmes invencióra. Emlékeztessük magunkat gyorsan néhány nagyszerű filmre, amely a lehető legkarcsúbb kivonattal – csak a bonyodalom vázlatával, néhány esetleges szöveg, a helyszínek listája, illetve a mindenre kész stáb és kreatív csapat – került gyártásba: a legtöbb Wong Kar-wai-film (köztük a Chungking Expressz [1995], Bukott angyalkák [1996] és az Édes2Kettes [1997]), Wim Wenderstől A dolgok állása (1982) és a Berlin fölött

az ég (1987) és minden egyes Godard-film. Némely hollywoodi klasszikus produkciója szintén elindult anélkül, hogy tudták volna, mi lesz a vége – legelső-sorban ugye a Casablanca (Michael Curtiz, 1942).

Valójában a filmes gyakorlat teljes spektrumában száz különböző módja van annak, ahogy a legnagyobb képzelőtehetségű filmművészek belefoglalják az írást a kreatív folyamatba. Jacques Rivette (A szép bajkeverő, 1991) egy húsz oldalas scenárióval kezd, majd az íróit végig a forgatáson tartja, hogy ott helyben írjanak dialógusokat, ahogy a színészekkel haladnak a dolgok. Terrence Malick cselekmények, narrációk és háttértörténetek hatalmas, nyitott, variálható struktúrájával kezdte el Az őrület határán forgatását 1997-ben (amely film messze túl van a legtöbb kritikus normatív felfogásán) – tudva, hogy az anyag végleges formáját csak egy évvel később fogja megtalálni a vágás közben. Rendezők Orson Welles-től Chantal Akermanig szerkeszték a jeleneteket és dialógust írtak az alapvető cselekmények köré, lényegében az előkészítés eszközeként a forgatáson elvégzendő munkához, és ezzel igyekeztek előzetesen feltérképezni néhányat a számos lehetőség közül. Ezen filmrendezők közül senki sem utasította vissza a forgatókönyvek vagy a forgatókönyvírók közreműködését – de mind határozottan a mise en scène tágasabb, fontosabb művészetébe csatornázták ezt a hozzájárulást.

Ilyenformán a forgatókönyvírás művészete és mestersége – amely sokkal eklektikusabb és inspirálóbb történettel rendelkezik annál, mint amit a népszerű kézikönyvek elárulnak – esszenciális. A kéréssem az írók, rendezők, kritikusok, tanácsadók, a filmiparban gürölgők felé ez: lazítsák föl a filmnarratíva jelenleg uralkodó modelljét. Ismerjék el a rendelkezésre álló formák és stílusok gazdag pluralitását ebben a médiumban. Az igazi műértő akaratával és szímatáival koncentráljanak arra, ami a vásznon fogja végezni, a hangulatára, ritmusára, jelentésére.

Van egy könyv a forgatókönyvírásról, amely telken, tántoríthatatlanul ajánlok. Ez A film titkos nyelve (1994) Jean-Claude Carrière-től.<sup>10</sup> Carrière hosszú és briliáns karrierje során dolgozott forgatókönyvíróként többek között Buñuelnek, Malle-nak és Tatinak. És Tati vágója, Suzanne Baron valójában ugyanazt a leckét adta a fiatal Jean-Claude-nak, mint amit Edmund Goulding adott Casey Robinsonnak az 1930-as években – hogy tehát a papírra írottakat szükségszerűen transzformálni kell valamivé, ami működni fog a vásznon. Carrière nem értékeli nagyra az írói autonómiát, és mindig előnyben részesíti a rendező vezető szerepét. Nincs

oda a formulákért, a modellekért vagy a struktúrák készletéért. A könyve alapvetően értékes tudáson alapszik: nincsenek forgatókönyvírói vagy (tágabban) történetmesélői szabályok. Bármilyen tudást mutatni vagy el tudsz mesélni, és megragad, kíváncsivá tesz, nyugtalanít vagy elbűvöl valakit, az egy történet. A vásznon ez talán még inkább igaz, mint a regényben és a cirkuszban: egyetlen tekintet, a legkisebb gesztus, a fény, szín vagy alak legfinomabb változtatása elég a fikció – egyszerre érzelmi és intellektuális – izgalmanak előidézéséhez. Carrière ilyen különösen „filmese” izgalmak keresésére és kreálására buzdítja az olvasóit, akármilyen konvencionális vagy önféjű módon tudják elérni.

Keress inspirációt bármilyen művészeti formában – sürges; tedd pontosan az ellenkezőjét annak, amit az uralkodó szabályok előírnak; dolgozz a leghomályosabb álmaidból és fantáziáidból! Carrière számára ez mind szerves része a filmes alkotás élő szellemének. A moziban a meglepetésekért, a látomásokért és a jelenésekért lelkesedünk, vagy csak a szokásosért, ami viszont friss, szokatlan és zavarba hozó módon van megcsavarva. Az új sokkja és öröme a filmben éppannyira származhat a naivitásból, mint a szofisztikáltságból; a hibából ugyanúgy, mint a kiválóságból.

Egy másik könyvében Carrière nyolc megfizetetlen oldalt szentel a törekvő vagy gyakorló forgatókönyvíró számára „Néhány tipp, ami segíthet” címmel. A szöveg rákövetkező része ezt a címet viseli: „Még a megelőző észrevételek is veszélyesek”.<sup>11</sup>

*Adrian Martin: Making a Bad Script Worse: The Curse of the Scriptwriting Manual. In Australian Book Review, 209, April. 1999.*

<sup>1</sup> Raúl Ruiz (1941-2011) „a nyolcvanas évek Godard-ja, az európai művészfilm Edgar G. Ulmerje” (J. Hoberman), a legnagyobb chilei filmrendező volt, aki a huszadik századi mozgókép egyik legjelentősebb életművét hozta létre: több mint száz egészestés művet rendezett, melyek között akad múzeumoknak készült kísérleti darab, a kacatmozik pápája, Roger Corman által rendelt horror (The Territory), vagy finomművű kosztümös dráma (mint utolsó munkája, a széleskörű kritikai elismerést meghozó Lisszabon titkai). A Cahiers du cinéma több számot szentelt a munkásságának, az angolszász kritikában nevéből jelző született (Ruizian), filmjeit honorálták Cannes-ban, Berlinben és Locarnóban, a Rotterdami Filmfesztivál neki adta az első életműdíját. Magyar nyelvű portré vagy átfogóbb szöveg mindeddig nem jelent meg róla. (A ford. megjegyzése.)

<sup>2</sup> Ruiz, Raúl: Poetics of Cinema, Volume 1, Paris: Dis Voir, 1995, pp. 9-11.

<sup>3</sup> Ibid. p. 9.

<sup>4</sup> Ibid. p. 10.

<sup>5</sup> A cikk 1999-ben íródott. (A ford. megjegyzése.)

<sup>6</sup> McKee és Field alapműnek mondott munkái néhány éve már magyarul is olvashatók, lásd Field, Syd: Forgatókönyv – A forgatókönyvírás alapjai. Cor Leonis Films Kft., 2011. McKee, Robert: Story – A forgatókönyv anyaga, szerkezete, stílusa és alapelvei. Filmtett Egyesület, 2011. (A ford. megjegyzése)

<sup>7</sup> Ibid. p. 11.

<sup>8</sup> Lásd Pasolini, Pier Paolo: Eretnek empirizmus, Osiris, 2007.

<sup>9</sup> Robinson, Casey: “On Dark Victory”, in The Australian Journal of Screen Theory, no. 4, 1978, p. 8.

<sup>10</sup> Carrière, Jean-Claude: The Secret Language of Film, London, Faber and Faber, 1994.

<sup>11</sup> Carrière, Jean-Claude és Bonitzer, Pascal: Exercice du scénario, Paris: La Femis, 2000.

Solun  
Hot. Helv.



katonska



Hot. Helv.

800 Ft.

9772060905007 15003