

„Soha az életben nem küldtek ki sehonnan”. Interjú Schulze Évával

Absztrakt

Schulze Éva dramaturg, forgatókönyvíró, producer az 1970-es években televíziós vágóként kezdte filmes pályafutását. Tízévnyi vágás után lett dramaturg: közel száz film létrejöttében közreműködött, dolgozott az Objektív Filmstúdióban, tagja volt az MMKA játékfilmes kuratóriumának, a Színház- és Filmművészeti Egyetem rendszerváltás utáni filmdramaturg képzésének létrejötté többek közt neki köszönhető. Az interjúban a forgatókönyvírás és a filmdramaturgia értelmezéseiről, magyarországi történeti, intézményi és finanszírozási alakulásáról, valamint oktatásáról esik szó.

Szerző

Schulze Éva 1946-ban született, Balázs Béla-díjas magyar dramaturg, forgatókönyvíró, filmproducer, egyetemi tanár.

Nagy V. Gergő forgatókönyvíró, filmkritikus. Szociológia, esztétika és dramaturg szakon tanult. Vidéki.

Szöllősi Barnabás 1991-ben született Budapesten, 2016-ban szerzett mesterfokozatú diplomát a Színház- és Filmművészeti Egyetem filmdramaturg-forgatókönyvíró szakán. Jelenleg szintén az SZFE-n végzi PhD-kutatását, amelyben a forgatókönyv irodalmi autonómiájával, a magyar forgatókönyvírás történetével, baloldali filmelmélettel és a kreatív írás pedagógiai hasznosíthatóságával foglalkozik.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.2.7>

„Soha az életben nem küldtek ki sehonnan”. Interjú Schulze Évával

NAGY V. GERGŐ: Hogy lesz valaki dramaturg Magyarországon a hetvenes években?

SCHULZE ÉVA: Valamikor a gimnázium vége felé találtam ki, hogy dramaturg leszek. Eredetileg zenei pályára készültem, tizennégy évig zongoráztam. Aztán a fejembe vettem, hogy karmester is akarok lenni, de mindenhonnan elhajtottak azzal, hogy ez a pálya egy lány számára kizárt. Ettől annyira dühös lettem, hogy egyik napról a másikra abbahagytam az egészet. Csodálatos szüleim rendkívül higgadtan vették ezt tudomásul, egyáltalán nem szóltak bele, hogy mi akarok lenni. Nagyon szerettem az irodalmat, érdekelt a színház és a film, de fogalmam sem volt, hogy mihez kezdjek ezekkel. És akkor a véletlen segített. Az egyik újság húsvéti számában megjelent egy ünnepi interjú néhány fiatal művésszel, többek között Radnóti Zsuzsa dramaturggal. Amikor elolvastam, amit Zsuzsa a dramaturgiáról, a dramaturg munkájáról mondott, azt gondoltam: Ez az! És írtam neki egy levelet. Postafordultával jött a válasz, hogy látogassam meg a Vígszínházban.

N. V. G.: Rögtön állást ajánlott?

S. É.: Dehogy. Bementem, elmeséltem neki, hogy olvastam az interjút, és én is dramaturg akarok lenni. Azt mondta, jó, mindjárt megbeszéljük, csak előbb menjünk le a színpadhoz, mert neki ott valami dolga van. Levitt magával. Sötét, üres Vígszínház, a színpadon az *Amerikai Elektrát*^[1] próbálják: Ruttkai Éva, Latinovits Zoltán, Sulyok Mária. A nézőtéren ott ült Várkonyi Zoltán és csapata. Azt gondoltam, hogy innen haza se megyek, ide beköltözöm. De a próba után Radnóti Zsuzsa leforrázott: ahhoz, hogy dramaturg legyek, előbb el kell végezni a bölcsészkart, az kötelező. Megfogadtam a tanácsát, érettségi után felvételiztem az egyetemre. Pár hét múlva értesítettek, hogy maximális pontszámot értem el, de „gyenge felvételi eredmény miatt” nem tudnak fölvenni.

N. V. G.: Érdekes megközelítés.

S. É.: Összekeverték két formanyomtatványt – de nyilván az „egyéb” származásom volt a probléma, akkor ez még fontos szempont volt. A mamám nagyon odavolt. Hallotta, hogy a televízióba vágógyakornokokat keresnek, és azt gondolta, jobb, mint a semmi. Jelentkezett a nevemben, ezért behívtak a felvételire. Ez abból állt, hogy megmutatták, hogyan kell befűzni azt a régi típusú vágóasztalt, aztán utána mi is megpróbálhattuk. Én ugyan rendkívül ügyetlen voltam, de szerencsére mégis fölvettek. Bekerültem vágógyakornoknak egy nagyon jó vágó, Hertzka Vera mellé, aki kizárólag tévéfilmeket vágott. Eleinte csak kávéfőztem, aláragasztót vágtam, lóti-futi voltam, de nagyon hamar elvarázsolt a dolog. Ültünk egy sötét kis szobában, a vágóasztalon csodák

történtek, alakult a film, és én éreztem, hogy jó helyen vagyok. Tíz évig ott is maradtam.

SZÖLLŐSI BARNABÁS: Aztán mégis elfordult a vágástól.

S. É.: Inkább azt mondanám, hogy továbbmentem. Szerettem vágni, s nagyon sokat tanultam belőle, a vágóasztal mellett töltött tíz év volt az én filmdramaturgiai alapképzésem. Már akkor is a szerkesztés és a struktúra, az egyes jelenetek és a film egészének felépítése, ritmusa, tehát lényegében dramaturgiai kérdések érdekelték a legjobban. Elolvastam a forgatókönyveket, adaptáció esetén az eredeti műveket is, izgalmas és tanulságos volt az összehasonlításuk. Elég népszerű vágó lettem, az akkori fiatal tévéfilm-rendezők közül Esztergályos Károly és Dömölky János mindig velem dolgoztak, de sokan mások is, például Makk Károly, aki a tévében készített filmjeit velem vágta. Aztán 1974-ben Esztergályos Károly Örkény István kisregényének, a *Rekviemnek*,^[2] a megfilmesítésére készült, Örkény írta a forgatókönyvet is. Elolvastam, nem igazán tetszett, ezért a magam kedvére írtam egyet én is. Ez eljutott Örkényhez, aki ráírta, hogy ez jobb, ezt csináljátok meg. Természetesen nem jobb volt, csak filmesebb. Azt a szépen megsárgult forgatókönyvet most is őrzöm. Örült büszke voltam rá, úgy tekintettem, hogy akkor ez az én dramaturg diplomám, már a bölcsészkar mellett, mert közben egyéni levelezőn szereztem egy olyat is. Bementem az akkori drámai főnökhöz és azt mondtam, ha nem vesznek át dramaturgnak, akkor elmegyek a tévétől. Kicsit ellenkezett, de végül átvettek. Így lettem dramaturg.



Hajnali háztetők (Dömölky János, 1986)

N. V. G.: A vágásnak egycsapásra vége lett?

S. É.: Igen, de volt egy kivétel. 1978-ban Makk Károly csinálta az első nyugati koprodukciós tévéfilmet, felkért vágónak, azt elvállaltam. Jól tettem, mert izgalmas munka volt, s nagyon érdekes volt közről látni, hogyan dolgozik egy valódi producer, aki a vágás során többször átrepült hozzánk Kanadából. Ráadásul közben folyamatosan jöttek a főiskolás^[3] tanítványok, hozták a vizsgafilmjeiket, és én is végighallgattam, ahogy Makk tanár úr végtelen türelemmel, empátiával foglalkozik velük – nagyon sokat tanultam ebből.

N. V. G.: A *Drága kisfiam!* egy külföldre szakadt férfi és a Budapesten élő anyja kapcsolatáról, kettejük párhuzamos magányáról szól, és a vágásnak kiemelt szerepe van a viszonyuk leírásában, leválasztottságuk és összekapcsolódásuk érzékeltetésében. Például a *Szerelmet* (Makk Károly, 1971) idéző nyitányban két város (Budapest, Toronto) oldódik egybe a vágás révén, aztán a távolságra utaló grafikai elemek – egymásnak írt levelek betűi, bélyegek, festmények – sajátos kollázsba szerveződnek. És az egyik jelenetben a negyven éves férfi életközepi válságát hirtelen bevágott mentális képek ragadják meg.

[https://www.apertura.hu/wp-](https://www.apertura.hu/wp-content/uploads/tel/16117/uj.apertura.hu_vid1.mp4)

[content/uploads/tel/16117/uj.apertura.hu_vid1.mp4](https://www.apertura.hu/wp-content/uploads/tel/16117/uj.apertura.hu_vid1.mp4)

[https://www.apertura.hu/wp-](https://www.apertura.hu/wp-content/uploads/tel/16117/uj.apertura.hu_vid21.mp4)

[content/uploads/tel/16117/uj.apertura.hu_vid21.mp4](https://www.apertura.hu/wp-content/uploads/tel/16117/uj.apertura.hu_vid21.mp4)

Ez az ízig-vérig modernista, diszkontinuus stílus radikálisan felülírja a hagyományos dramaturgiát. Vitáztak erről Makk Károllyal a vágóasztal fölött?

S. É.: Nem. Nyilván tiszteltem is Makk Károlyt, de talán inkább azért, mert értettem, hogy mit akar. Ebben a jelenetben az elbeszélés fókuszja a férfi belső érzéseinek van, ezt kellett külsővé, láthatóvá tenni. Lehet, hogy arról vitáztunk, melyik snitt vagy milyen sorrend fejezi ki ezt a legpontosabban, de a vágás elvéről nem. Mindig az a lényeg, hogy mi a történet, az adott jelenet, mit akarunk elmondani. Ebben az esetben azt akartuk elmondani, hogy mi zajlik ebben az emberben és mi zajlik a mamájában, és hogyan kapcsolódik ez össze. Ehhez bele kellett mászni a fejükbe és a lelkükbe, és ezt Makk Károly csodálatosan oldotta meg. Jól ismertem és nagyon szerettem rendezői stílusát, asszociatív montázsait, közel állt hozzám ez a fajta filmkészítés, lubickoltam benne. És közben még angolul is megtanultam.

N. V. G.: Makk Károly tévés karrierje mennyire volt tipikus? Jellemző volt az átjárás a filmesek és a tévések kasztja között?

S. É.: A szakmai hierarchiában éles volt az elkülönítés. Volt átjárás, de főként a filmesek számára, tévések nagyon ritkán jutottak filmgyári lehetőséghez. A játékfilm-rendezőknek nagyobb volt a presztízse, viszont a tévéfilm-rendezők sokkal többet dolgozhattak: a legtermékenyebb időszakban egy rendező akár három-négy filmet is csinálhatott egy évben. A tévéfilm olcsóbb volt, gyorsabb átfutású, de minőségben számtalan esetben nem maradt el a játékfilmekétől.

Sz. B.: Galgóczi^[4] és Mihályfi^[5] is azt mondja, hogy nagyon igazságtalan az elkülönítés a film meg a tévé között, főleg ebben a korszakban. Mihályfi ezzel az évi három-négy filmmel is magyarázza, hogy ennyi adaptáció készült akkoriban. Becsületesen bevallja, hogy szerinte nem lehet évi három-négy alkalommal egy hatvan perces filmnek a narratíváját végiggondolni. Ezért hozott anyagból kell dolgozni.

S. É.: Igen, nagyon sok adaptáció készült. Mi dramaturgok akkoriban témavadászok is voltunk: ez volt az egyik legfontosabb feladatunk. Nem volt olyan frissen megjelent novelláskötet vagy

regény, amit ne olvastam volna el, vagy legalább ne olvastam volna bele. De kerestünk témákat az életben, az újságokban is, s persze a hozott anyaggal is volt dolog bőven. Ha találtunk valami ígéretet, akkor szövetkeztünk egy rendezővel, aki vagy saját maga írta a könyvet, vagy fölkértünk erre valakit, aztán együtt dolgoztunk tovább. Természetesen rendezők és írók is hoztak témát, de én akkor éreztem magam a legjobban, amikor az enyém volt az ötlet, mert akkor az első pillanattól kezdve végigkísérhettem a filmet.

N. V. G.: Ezek szerint egy akkori televíziós dramaturgnak nagyobb volt az illetékességi területe, mint egy mai szabadúszónak?

S. É.: Azért ezt általánosságban nem mondanám, de az biztos, hogy nem volt vita tárgya, hogy a produkcióban szükség van-e dramaturgra. Az illetékességi területe elsősorban a forgatókönyvhöz kapcsolódik, de szerintem a szerepe nem érhet véget akkor, amikor az elkészül. Hiszen a forgatás és az utómunka során elkerülhetetlenek a szükséges és/vagy kényszerű változtatások, s ha ezekből kimarad, joggal érezheti úgy, hogy a munkáját semmibe veszik. Ugyanez érvényes a forgatókönyvíróra is. Hallani néha olyan, szerencsére nem túl gyakori esetekről, hogy a rendező nem szeretné, akár meg is tiltja a részvételt a forgatáson vagy a vágás során. Szerintem ez emberileg is elfogadhatatlan, de főleg szakmai hiba, mert árthat a filmnek. De a dolog kétoldalú. Nem volt, és ma sincs rögzítve, hogy a film elkészítése során meddig tart a dramaturg szerepe. Meg kell teremtenie a saját helyét, s ez valahogy úgy megy, hogy az ember igyekszik megtalálni a vele közös hullámhosszon lévő munkatársakat, annyit és úgy dolgozik, hogy a forgatókönyv elfogadásán túl is számítsanak rá. Ez persze egyáltalán nem kötelező, nem is igényli mindenki, s ezzel nincs is semmi baj. De nekem annyira izgalmas volt, ahogy a forgatókönyv életre kelt, hogy sokat jártam forgatásokra, még többet a vágószobába, és nem bámészkodni mentem. Soha az életben nem küldtek ki sehonnan.

N. V. G.: Tehát az intézmény nem szabályozta a feladatkört?

S. É.: Azt szabályozta, hogy a jogokat a dramaturgnak kell megszerezni, a törzslapot a dramaturg intézi, a forgatókönyvért ő felel. De hogy mettől meddig foglalkozik a filmmel, azt mindenki egyénileg alakította ki. Szerintem ez most is így van. Ebben a szakmában nem lehet mindent szabályokba erőltetni, ezt sem lehet.

Sz. B.: Beleszólt az intézmény vezetése a témaválasztásba? Fontos volt a népművelő szándék?

S. É.: A kultúra volt fontos, s ezen belül nyilván volt népművelő szándék is, de a tévéfilm készítés első sorban művészeti területnek számított. A tematika rendkívül sokszínű és gazdag volt, de ez természetesen nem jelentette azt, hogy bármit meg lehetett csinálni, s ahogy a társadalom egészében, úgy itt is működött az öncenzúra. Ennek ellenére nagyon sok bátor, kritikus hangú film született, melyek reflektáltak a korra. Ezeknek minden szempontból nagy hatása volt, hiszen ha egy új magyar tévéfilm került műsorra, azt a fél ország látta.

Sz. B.: Ez nem nyújtott a tévéseknek némi vigaszt abban a relatív mellőzöttségben, amiről korábban beszéltünk?

S. É.: Nem voltunk szomorúak. Folyamatosan dolgoztunk, a filmeket rengetegen nézték, sokszor átélhettük, hogy fontos, amit csinálunk. Ez többet ért, mint a szakmai hierarchiában kijelölt helyünk. És azért volt átjárás, ha nem is nagy számú, nem csak a rendezők, hanem a dramaturgok számára is. Engem például az Objektív Filmstúdió dramaturgi tanácsába hívtak, később pedig hosszú évekig dolgoztam az MMKA^[6] játékfilmes szakkollégiumában. Mindig azt képviseltem, hogy a játék- és tévéfilmesek merev elkülönítése szakmaiatlan és igazságtalan.

Sz. B.: Ön szerint létezik a tévéfilmek olyan kánonja, amely átrajzolná azt, amit jelenleg a magyar film történetéről gondolunk? Lehetséges a tévéfilmek története felől kialakítani egy alternatív filmtörténeti kánont?

S. É.: Nem gondolom, hogy átrajzolná, de biztosan átfogóbbá, teljesebbé tenné. Hatalmas értékről, méltatlanul mellőzött nagy rendezői életművekről van szó. Talán Fehér György az egyetlen kivétel, de Mihályfi Imre, Zsurzs Éva, Esztergályos Károly, Dömölky János, Molnár György, Balogh Zsolt legfontosabb műveinek is feltétlenül ott lenne a helye a kánonban, s persze a felsorolás korántsem teljes. Csak egyetlen példa: Dömölky János filmsorozata, az *Optimisták* (1981-82), amelyhez hasonló azóta se nagyon született. Tartalmát, műfaját és minőségét tekintve jóval megelőzte a korát.



Anna filmje (Molnár György, 1995)

Sz. B.: Abban Ön volt a dramaturg és a forgatókönyvíró.

S. É.: Az egyik forgatókönyvíró, s Végel Lászlóval az egész film dramaturgja. Tamás Gáspár Miklós szerint az *Optimisták*^[7] az egyik legfontosabb magyar regény, szerintem fontos magyar film is. Az *Agitátorok* (Magyar Dezső, 1969) is az *Optimisták* egy fejezetéből készült, de mi (Dömölky, Sükösd Mihály, Szántó Erika írók, Végel László dramaturg és én) az egészet földolgoztuk, sőt a Regény regényét is. A történet a Tanácsköztársaság ideje alatt játszódik, egy fiatal értelmiségi és barátai útját mondja el az idealista forradalmi lelkesedéstől a kommunizmusból való kiábrándulásig. Na most, ez azért '81-82-ben még nem volt *comme il faut*, el is kaszálták, amikor elkészült, berakták késő estére, ráadásul rendszertelenül, hetente vagy tíz naponta vetítették a részeket. Szörnyű volt.

Jó lenne rehabilitálni.

N. V. G.: Később Ön lett a Drámai Stúdió vezetője.

S. É.: Igen, már a rendszerváltás után, 1994-ben. Horváth Ádám tévéelnök azt mondta, az lesz a stúdióvezető, akit a drámais munkatársak megválasztanak. Korábban voltam már rovatvezető, aztán Hankiss Elemér elnöksége alatt az egyik produceri iroda vezetője, gondolom, ez is hozzájárult ahhoz, hogy engem választottak. Nagyon jól esett. Akkor már harminc éve dolgoztam ezen a területen, végigjártam a számléltra minden fokozatát, úgy éreztem, megkaptam a legnagyobb elismerést: a kollégáim bizalmát. Ebben az időszakban azt csináltam, amit igazán szerettem: stúdióvezetőnek neveztek, s ez kreatív produceri munkát jelentett. Felelős voltam azért, hogy mi készül, „hivatalból” kísérhettem végig a filmeket az ötlettől a bemutatóig, a fesztiváloktól az utóéletig. De a televízióban számunkra ekkor már nagyon szűkült a tér: egyre kevesebb filmet tudtunk csinálni, azokat is iszonyú harcok árán. Európai mintára beszálltunk játékfilmek finanszírozásába is: az MMKA és a Magyar Televízió között létrejött a Telefilm nevű szerződés, de a Drámai Stúdió után hamarosan ez is a folyamatos átszervezések áldozata lett.

N. V. G.: Miért rúgták ki '99-ben?

S. É.: A Magyar Televízió akkor már évek óta súlyos politikai és gazdasági csatározások színtere volt, s ennek fő vesztesei a kulturális területek lettek. 1999-re ez odáig vezetett, hogy nagy múltú műhelyek sokasága szűnt meg, közel ezer embert kirúgtak, s a tévéfilmeket készítő részleg majd minden munkatársával együtt köztük voltam én is. Hogy hogyan éltem át a kirúgást, az magánügy. De az, hogy a közszolgálati televízióban lényegében megszűnt a magyar tévéfilm, az biztosan nem csak a mi veszteségünk.

N. V. G.: Mi az, ami ebben a filmkészítői struktúrában a legjobban működött és aztán később elveszett?

S. É.: Ami nagyon jó volt – akár a tévében, akár a filmgyári stúdiókban –, az a komoly szakmai műhelymunka, amit ma úgy hívunk, hogy fejlesztés. A forgatókönyv nagy figyelmet kapott, a dramaturgiai tanácsokban rendezők, írók, forgatókönyvírók, dramaturgok és az egyes témákhoz kapcsolódó szakértők dolgoztak. Ez később sem veszett el, de szórványosabb, szervezetlenebb lett, csökkent a jelentősége, jóval kevésbé volt evidens része a filmkészítés folyamatának.

Sz. B.: Az MMKA-ban hogyan foglalkoztak a forgatókönyvekkel?

S. É. Külön a forgatókönyvekkel az MMKA nem foglalkozott, szakmai konszenzus volt arról, hogy az állami finanszírozó nem szólhat bele az alkotói folyamatba, így a fejlesztésbe se. Az is a független produceri cégek hatáskörébe tartozott. Volt néhány forgatókönyv- és műhelypályázat, de a gyártási támogatásokról az MMKA általában korábban nem ismert, már késznek nyilvánított forgatókönyvek alapján döntött. Az alkotói függetlenség alapelvében teljes volt az egyetértés, de ez a konkrét helyzet mégis bonyolultabb volt, sok problémát fölvetett. A szakma, a kritika és a nézők folyamatosan bírálták a forgatókönyvek általános színvonalát, állandóan visszatérő kérdés volt,

hogy erre vagy arra a tervre hogyan lehetett pénzt adni. Előfordult, hogy az elkészült film alig emlékeztetett a korábban támogatott tervre, s a változások többnyire nem pozitív irányúak voltak. A játékfilmes szakkollégiumokban állandóan napirenden voltak ezek a kérdések. Úgy gondoltuk, hogy mivel állami, tehát közpénzt osztunk, és nagyon nem mindegy, hogy az a közpénz mire megy el, segíthetne a helyzeten, ha az MMKA erre a feladatra külön felkért filmes szakemberek segítségével követné a forgatókönyvek fejlesztését s a filmek elkészítését. De erről nem tudtuk meggyőzni a többséget. Volt, aki azt mondta, hogy ez cenzúra. Ez ugyan jó nagy félreértés volt, de az ellenvélemények mégis érthetők, mert a filmgyártás frissen szerzett demokratikus működését, az alkotói folyamat függetlenségét védték.

Sz. B.: Nekem úgy tűnik, mintha itt gyökerezne a rendszerváltás utáni magyar film szerzői hagyománya. Mintha a bizottságok összetétele megakadályozta volna azt, hogy a dramaturgközpontú szemlélet is érvényesülhessen.

S. É.: Nem is dramaturgközpontú szemléletre, csak arra volt szükség, hogy a forgatókönyv fejlesztését az új filmgyártási szisztémában is megfelelő szakemberek végezzék, legyen rá elegendő idő és pénz. Az MMKA bizottságai – a kuratórium és a szakkollégiumok – ezt egyáltalán nem akadályozták, a műhelypályázatokkal inkább ösztönözték. A produceri rendszerre való átállásnak azonban nagyon az elején jártunk, még kevés volt a dramaturgiához, forgatókönyvhöz is értő producer. Többségük a gyártás területéről érkezett, s ezek az eredeti szakmájukban kiváló szakemberek a fejlesztésre kevésbé figyeltek, forgatókönyvírókat alig, dramaturgot szinte soha nem szerződtettek. A korábbinál jóval általánosabbá vált, hogy a rendező írta a forgatókönyvet is, vagy minimum társszerzőként volt feltüntetve. De azt nem mondanám, hogy innen gyökerezik a magyar film szerzői hagyománya. Szerzői film volt, van és lesz, s nagyon jó, hogy így van, mert ezek többnyire csodálatos alkotások. De attól, hogy a forgatókönyvet is a rendező jegyzi, még nem lesz okvetlenül szerzői a film, ahhoz más is kell. Remélem világos, hogy nem a rendezők ellen beszélek. Eszemben sincs azt mondani, hogy ne írjanak forgatókönyvet, vagy hogy a hivatásos forgatókönyvírók mindig jobbat írnak, de azt igen, hogy a filmtermés egészének minősége érdekében kedvezőbb arányra volt, van és lesz szükség.

N. V. G.: Ön hogy ítéli meg az Andy Vajna fémjelezte korszakot?

S. É. Semmilyen kapcsolatomban nem volt a Filmalappal, ezért csak benyomásaim vannak, jók is, rosszak is. Rögtön az első nagyon rossz volt: létrehozásának indokaként az MMKA sommásan úgy lett beállítva, mint egy bűntanya. Ezzel szemben a több évtizedes központi irányítás után a teljes szakma által alapított, demokratikusan működő filmes szervezet volt, hatalmas munkát végzett, s legalább annyi jó kezdeményezése és sikeres filmje volt, mint a Filmalapnak. Kétségtelen, hogy voltak hibák, gazdasági anomáliák, de korántsem annyi, mint amennyit a köztudatba plántáltak, és ezek nem érvénytelenítik érdemeit. Ugyanakkor tény, hogy a Filmalap jobban működött annál, mint amit felállításának önkénye ígért. Sok olyan film készült, ami valószínűleg nem tetszett Andy Vajnának, de nem formálta saját ízlésére a szervezetet. Nem titkolta, hogy milyen filmeket preferál, de az ehhez igazodó döntések nem voltak olyan arányúak, mint amitől előre tartani

lehetett. Volt sok komoly sikerű filmjük és jó kezdeményezésük. Nagyon egyetértettem a forgatókönyv szerepének növelésével, a fejlesztés bevezetésével, de ahogyan ez történt, azzal már nem mindig. A beszámolók alapján a konzultációk többnyire segítő szándékúak, kreatívak és hasznosak voltak, de a folyamat sokszor időben szükségtelenül elhúzódott, számos forgatókönyv lett ezért nehézkes, „túlhordott”, és nem volt ritka az olyan eset sem, hogy az éveken keresztül többször átíratott forgatókönyv gyártási támogatását végül indoklás nélkül elutasították. Ez nem a kiváló fejlesztőkön múlt, a rendszer működött így, a korábbi gyakorlathoz képest az ellenkező véglet érvényesült. Nagyon jó kezdeményezés volt az Inkubátor program, de sajnáltam, hogy úgy tűntették fel, mintha a Filmalap találta volna ki a fiatal filmesek támogatását. Hát nem. Ez szerintem különben sem érdem, hanem minden állami finanszírozó elsőrendű kötelessége. Annak tekintette az MMKA is: Mundruczó Kornél, Fliegauf Bence, Pálfi György, Török Ferenc, Hajdu Szabolcs és sokan mások is abban az időszakban voltak elsőfilmeseik. Ezt a feladatát szerintem mindkét szervezet jól teljesítette.

Sz. B.: Számomra az egészből az világlik ki, amit az akadémiai forgatókönyv-kutatás is igazol, illetve a *New Cinema History* egyre inkább, hogy mennyire szorosan összefügg a finanszírozási rendszer azzal, hogy milyen kreatív folyamatok és hagyományok alakulnak ki a filmezésben. Erről itthon keveset beszélünk.

N. V. G.: Igen, egyetértek: a finanszírozóknak tudniuk kell, hogy az adott finanszírozási rendszerrel egy kreatív kultúrát alapoznak meg és legitimálnak.

Sz. B.: Ehhez szorosan kötődik egy másik pályaszakasza, az egyetemi oktatás, aminek a működésére szintén egyre nagyobb figyelmet fordít a kutatói szféra. Hogy került az SZFE-re?

S. É.: Zsombolyai János hívott először az akkor végzős producer osztályába, ahol a hallgatóknak azt a diplomafeladatot adtuk, hogy kreatív producerként, a saját ötlettől a bemutatóig vigyenek végig egy-egy kisjátékfilm-tervet. Nem sokkal ezután Simó Sándor keresett meg. Az előzmény az volt, hogy Simó kihirdette rendező osztályának, hogy a *Valaki kopog*^[8] című Török Sándorregényből kell vizsgafilmet csinálniuk. Az volt az elképzelés, hogy mindenki készít egy fejezetből egy részt, de nehéz volt az adaptáció, kiderült, hogy a hallgatók a forgatókönyvvvel sehogyan sem boldogulnak. Akkor Simó föl hívott, hogy beugranék-e erre a feladatra. Elvállaltam. Az első óránnyolc bizalmatlan, fagyos tekintetű diák fogadott, de már a végére feloldódtak, hamar megtaláltuk a közös hangot. A tanulmányaik befejezéséig, a diploma-játékfilmekig tanítottam őket, melyek között ott volt például a *Hukkle* (Pálfi György, 2002) és a *Moszkva tér* (Török Ferenc, 2001). Emlékezetes élmény nekem a Simó osztály, mert izgalmas és hálás feladat volt velük dolgozni, s mert akkor derült ki számomra, hogy tudok és szeretek tanítani. A mai napig jó kapcsolatban vagyok velük, mint ahogyan örömmre igen sok más régi hallgatóval is. Ez az időszak nagyjából egybeesett azzal, hogy megszűnt a tévés munka és kirúgtak. Az egyetem azonban befogadott, fő tevékenységem a tanítás lett. Rendezőket, producereket, operatőröket, vágókat tanítottam, s tanítok a mai napig. De nagyon hamar elkezdtem gondolkodni azon, hogy kéne egy filmdramaturg/forgatókönyvíró szak is. S attól kezdve ez lett a legfontosabb.



Fagylalt tölcsér nélkül (Felvidéki Judit, 1989)

Sz. B.: De korábban, az ötvenes években még volt filmíró szak. Találkozott azokkal az emberekkel a tévés időszakban, akik a régi filmíró képzésben részt vettek? Fel akarták eleveníteni a régi hagyományokat, amikor a szak újraindult?

S. É.: Őszintén szólva nem. Az egy más generáció, más kor, gyökeresen más filmgyártási szisztéma volt. Inkább abból indultam ki, amit közelről láttam, hogy az új gyártási szisztémában a forgatókönyvíró és a dramaturg szerepe rettentően devalválódott, utóbbi lényegében megszűnt. Ezért vált fontossá a képzés. Az egyetem vezetése egyetértett az új szak elindításával, a szakma is sürgette. Németh Gábor és Orsós László Jakab kollégáimmal együtt dolgoztuk ki az ötéves képzés menetét, a tantárgyak és a lehetséges tanárok körét, a felvételi követelményeket, de igazság szerint kezdetben fogalmunk sem volt, mekkora fába vágtuk a fejszénket. Rengeteget töprengtünk, sok mindent kipróbáltunk, aztán amikor a bolognai rendszerhez csatlakoztunk, az akkreditációs

folyamat segített tisztázni a dolgokat. Kezdetől fogva a filmgyártás stábjait modellálva az osztályok együttműködésében gondolkodtunk, és ezt végül a 6×6-os rendszerben sikerült is megvalósítani. Azóta rendező, dramaturg/forgatókönyvíró, operatőr, vágó, hangmester és gyártásszervező hallgatók együtt kezdenek és végeznek, s közösen készítik egyetemi vizsga- és diplomafilmjeiket. A szoros együttműködés elsősorban a rendező és a dramaturg/forgatókönyvíró hallgatók között sok konfliktussal jár, de az új filmes generáció filmkészítési gyakorlatában már láthatóak az eredményei is.

Sz. B.: Nagyon érdekes, hogy az ötvenes-hatvanas években megszűnik a dramaturg szak, ugyanakkor a hetvenes-nyolcvanas években mind a tévében, mind a filmgyártásban fontos lesz a dramaturg szerepe, aztán a rendszerváltás után egy időre eltűnik. A mai napig vita tárgyát képezi, hogy miként definiálható a dramaturg – főleg a filmben, de talán a színházban is. Ön szerint ez összefügg azzal, hogy az oktatásban ekkora hiátus volt?

S. É.: Biztosan van összefüggés. A színházidramaturg-képzés folyamatos volt, gondolom ez az egyik oka annak, hogy amennyire tudom, az ő helyzetük általában jobb, meghatározó szerepük van az előadások létrehozásában. De az is tanulságos, hogy a színházban általában nem a rendező írja a darabot, abszurd is lenne a színházak műsorkínálata, ha olyan arányban írnák is a rendezéseiket, mint a filmesek. Szerintem a magyar filmszakmában ez a gyakorlat többek között a szerzői film félreértelmezéséből ered. Szó volt már róla, hogy attól még nem lesz egy film szerzői, hogy a rendező a forgatókönyvíró, vagy hogy önkényesen azt csinál a forgatókönyvvel, amit akar, ahhoz az is kell, hogy erős személyes hang, egyéni stílus, formanyelv jellemezze. Tehát egyszerre legyen jó író és innovatív rendező. Ha körülnézünk itthon vagy a világban, sok ilyen művészt találunk, de nem ez a többség. Ezért is lett önálló filmes szakma a forgatókönyvírás, s ezért van szükség a dramaturgra. Ők felelnek a film történetének filmes elbeszéléséért, a film írásos alapjáért. Újból hangsúlyozom, nem arról beszélek, hogy rendező ne írjon forgatókönyvet, hanem arról, hogy csak akkor legyen önálló szerzője, ha írni is tud. Az íróknál ez természetes, esetükben mégsem általános a filmírás. Többségük irodalmi művet akar.

Sz. B.: Ön szerint miben fogható meg az irodalmi és a filmes írás különbsége?

S. É.: Az irodalmi írás leíró, a filmírás láttató. Az irodalmi író szabad, azt és úgy ír, ahogy akar, célja, hogy olvassák, a forgatókönyvíró célja a film, ezért kötik a filmes elbeszélésmód ismervei. Az irodalmi mű hosszú oldalakat szentelhet a jellemzések, belső állapotok és történések leírására, a forgatókönyvben mindent képek, szituációk és dialógusok ábrázolnak. Bíró Yvette sokszor mondta, hogy a filmben az alkotás királyi útja nem az elvont gondolkodás, hanem a cselekvés, hogy a főnévből ígét kell csinálni. Ehhez hozzáteszem, hogy a jelzőből is. Ez az oka annak, hogy a filmírás egyszerűbb, látszólag primitívebb nyelvet működtet, s hogy irodalmi érték jó, ha van, de nem feltétlenül érték a forgatókönyvben. Nem véletlen, hogy sok nagyszerű író nem ír filmet, s ritka eset, hogy forgatókönyvíró regénnyel vagy novellával jelentkezik. Irodalmi írás és filmírás szoros rokonságban vannak, de nem ugyanazok. Természetesen e téren sincsenek merev határok, számtalan filmet írtak eredetileg irodalmi írók, s forgatókönyvíróktól is olvashattunk már

más műfajú műveket.

N. V. G.: Fontosak a forgatókönyvíró-kézikönyvek a dramaturgia oktatásában?

S. É.: Fontosak, használok is őket, de én főleg a gyakorlatra fókuszálok, s amit képviselek, az általában egybevág a könyvek állításaival. Az egyetemen Szabó Iván^[9] viszi a forgatókönyvírói szakirodalom módszeresebb oktatását, és nyilvánvalóan a hallgatók javára válik, hogy ezeket is megismerik és használják. Abban biztos vagyok, hogy Iván – aki nem mellesleg az első forgatókönyvíró osztályunkban végzet – nem abszolutizálja ezt a megközelítést. A jó szakkönyvek új nézőpontokat, fogalmakat, dramaturgiai rendszereket, sokszor jól használható tanácsokat tartalmaznak, kiegészíthetik és elmélyíthetik a gyakorlatban szerzett tapasztalatokat. Szerzőik azonban egybehangzóan hangsúlyozzák, hogy nincsenek mindenre érvényes szabályok. Csak a könyvek alapján nem lehet jó forgatókönyvet írni. Az a szabály, hogy nincs szabály.

Sz. B.: Ön szerint lehet hatása annak az európai filmre, hogy ezeket a hollywoodi rendszerben született kézikönyveket – például Robert McKee *Story*-ját^[10] – elkezdik tananyagnak tekinteni a kontinentális filmoktatásban? Ehhez képest mit gondol az európai vagy specifikusan magyar filmes hagyományok oktatásáról?

S. É.: Én nem a hollywoodi szemléletet olvasom ki a McKeeből, hanem a történet fontosságát. Egyetértek vele abban, hogy mi, filmesek alapvetően történetmesélők vagyunk, ha nincs egy jó történet, akkor lehetnek szép képek, érdekes jelenetek, a film nem lesz igazán erős, nem derül ki, hogy miről szól, miért is készült. A félreértések elkerülése végett a történet nem akciódömpinget jelent, hanem egy struktúrát, aminek ismérvei vannak, ezek különböztetik meg az események szervezetlen halmazától. McKee mindent tud a történetről, a *Story*-ban – és a többi jó minőségű szakkönyvben – nem Hollywood a lényeg, hanem a kutatásokon, tapasztalatokon alapuló, s a gyakorlatban hasznosítható ismeretek. Az európai és a magyar filmes hagyományok oktatását ez nem befolyásolja és semmiképpen nem helyettesíti, a hangsúly továbbra is ezeken van. Aztán majd a hallgató eldönti, hogy leendő filmkészítőként melyikből mit használ.

N. V. G.: Bíró Yvette mennyire releváns ma a dramaturgok számára?

S. É.: Bíró Yvette kiváló dramaturg és esztéta, könyvei ma is érvényes művek. Nagyon pontosan, tanulságosan megírta és elemezte azt a korszakot, amelyben a legaktívabb volt, többek között Jancsó Miklós munkatársaként. Folyamatosan hivatkozunk rá.

Sz. B.: Bíró Yvette sok zenei hasonlatot használ a filmek leírásához. Önnek segített a filmes gondolkodásban a zenei háttér, a zenei struktúrák ismerete? Van ezek között inspiratív kapcsolat?

S. É.: Tizennégy évnyi zenélés nem múlik el nyomtalanul. A zongorázást abbahagytam, de a zene mindig fontos volt számomra, ma is az. A ritmus szervesen hozzátartozik a dramaturgiához és a vágáshoz is, ezért valószínűleg öntudatlanul beépült a filmes munkáimban a zenei háttér.

N. V. G.: Mit tanult a tanításból?

S. É.: Amit intuitíve csináltam évtizedeken keresztül, abból sok minden tudatos lett, mert át kellett adni. Nagyon érdekes volt, amikor a gyakorlatból elmélet is lett számomra. Kemény munka a tanítás, empátia, türelem, önfegyelem kell hozzá, s ami a személyiségközpontú művészeti oktatásban különösen fontos: a tehetség tisztelete. De ezek a tulajdonságok a dramaturgi munkához is nélkülözhetetlenek, ezeket nem kellett megtanulnom. Bár a bölcsészkaron tanári diplomát szereztem, fél év hospitálás után úgy gondoltam, hogy ez ennyi volt. De aztán az élet úgy hozta, hogy mégis tanítani kezdtem, és nagyon jól hozta, mert az, hogy ilyen sok fiattal kapcsolatban van, nagy adománya az életnek. Végigkísérni és segíteni a hajdani tehetséges felvételizőt az úton, melynek végén jó szakember, sok esetben érett művész lesz, olvasni a forgatókönyveiket, nézni a filmjeiket, egy kávé vagy egy pohár vörösbor mellett beszélgetni velük nagyon jó élmény, és ezt sokszor átéltem.

Sz. B.: Ez nagyon hasonlít a dramaturgiai munka sok fázisára. Amellett, hogy másokat segített filmek létrehozásában, nem merült föl, hogy ön is rendezzen?

S. É.: Lett volna rá lehetőségem, de soha nem akartam rendező lenni. Nem tudnám összeszámolni, hány rendezővel dolgoztam, hányat tanítottam, csodálatos foglalkozásnak tartom, de engem legjobban a dramaturgia érdekelt.

N. V. G.: Egy dramaturg sosem kerülhet birtokos viszonyba azzal a művel, amiben dolgozik, nem mondhatja a munkájára, hogy az övé. Hogyan orvosolható ennek a hiánya?

S. É.: Azt el kell fogadni, hogy a „film by” kredit a rendezőé, de a gyakorlatban szerintem nem csak az övé, mert a filmcsinálás csapatmunka. A stáb minden tagja, főleg a kreatívok, így a dramaturg is akkor tud a legjobban dolgozni, ha a filmet a sajátjának érzi, ha elsősorban az érdekli, hogy milyen lesz, mit tud tenni érte. Nálam legalábbis így működött a dolog, ez volt a fontos, és ha semmi nyilvános elismeréssel nem járt – de azért sokszor járt –, én akkor is tudtam, hogy mit tettem bele. Persze a film nem mindig sikerült, voltak szakmai és emberi kudarcaim, konfliktusaim szép számmal, de a szakmámtól soha nem ment el a kedvem. Egy veszprémi tévéfilmfesztiválon dramaturgi különdíjat kaptam, amit Radnóti Sándor, a zsűri elnöke azzal indokolt, hogy észrevették, van egy közös név a nyertes filmekben. És ez a közös voltam én, a dramaturg. Azt gondoltam, akkor mégiscsak van valami, ami tőlem jön, ami az enyém.

Sz. B.: Hogy látja, ma milyen a forgatókönyvírás és a filmdramaturgia állapota, státusza a szakmában? Mit gondol, mennyit tett ön ezért? Van önben elégedettség?

S. É.: A helyzet összetett és ellentmondásos, de alapvetően javulónak látom. A jelenlegi finanszírozási szisztéma, s talán a sorozatok térnyerése jelentősen növelte a forgatókönyv szerepét, keresettek a dramaturgok és a forgatókönyvírók, akiknek ugyanakkor nagyon sok méltatlan és igazságtalan szakmai és anyagi eljárásban van részük. Egyre több a képzett forgatókönyvíró és dramaturg, és főleg a fiatalok között érzékelhető a rendezőkkel, producerekkel való jó

együttműködés, de a teljesen téves alá-fölérendelt viszony, az a bizonyos „én döntök el mindent” érzet azért továbbra is érvényesül. Nagy szükség lenne egy erős és hatékony szakmai érdekvédelmi szervezetre, együttes gondolkodásra és cselekvésre, és ezzel párhuzamosan minél több kiemelkedő egyéni teljesítményre, elhivatott munkára. Elégedett nem vagyok, de bízom abban, hogy a filmdramaturgia és művelői szakmai helyzetében folytatódik a jelenleg érzékelhető javuló tendencia, s mielőbb minőségi változáshoz vezet. Én elég sokat tettem ezért. Remélem, nem hiába.

1. O’Neill, Eugene: *Amerikai Elektra. Drámai trilógia*. Ford. Ottlik Géza. In uő: *Négy dráma*. Budapest, Európa, 1961. Schulze Éva a Vígszínház 1963-as előadásának próbáját látta.
2. Örkény István: *Rekviem*. In uő: *Időrendben: válogatott novellák*. Budapest, Magvető, 1971. 406-425.
3. Színház- és Filmművészeti Főiskola, később: Színház- és Filmművészeti Egyetem. A szövegben a Főiskola mindig ezt az intézményt jelöli.
4. Galgóczi Erzsébet: *Fekete, fehér*. In Galgóczi Erzsébet, Mihályfi Imre: *A közös bűn. Öttlettől a filmig*. Szerk. Ördögh Szilveszter. Budapest, Magvető, 1978. 5-47.
5. *A film rendezője: Mihályfi Imre* (Az interjút Újhelyi János készítette). In Galgóczi Erzsébet, Mihályfi Imre: *A közös bűn. Öttlettől a filmig*. Budapest, Magvető, 1978. 212-228.
6. Magyar Mozgóképek Közalapítvány
7. Sinkó Ervin: *Optimisták*. Budapest, Magvető, 1965.
8. Török Sándor: *Valaki kopog: tizenkét szoba regénye*. Budapest, Franklin, 1937.
9. Szabó Iván (Budapest, 1982 –) magyar forgatókönyvíró, filmrendező, filmdramaturg, egyetemi docens.
10. McKee, Robert: *Story*. Ford. Jakab-Bene Nándor, Zágoni Balázs. Kolozsvár, Filmtett Egyesület, 2011.

Irodalomjegyzék

- A film rendezője: Mihályfi Imre (Az interjút Újhelyi János készítette). In Galgóczi Erzsébet, Mihályfi Imre: *A közös bűn. Öttlettől a filmig*. Budapest, Magvető, 1978. 212-228.
- Galgóczi Erzsébet: *Fekete, fehér*. In Galgóczi Erzsébet, Mihályfi Imre: *A közös bűn. Öttlettől a filmig*. Szerk. Ördögh Szilveszter. Budapest, Magvető, 1978. 5-47.
- McKee, Robert: *Story*. Ford. Jakab-Bene Nándor, Zágoni Balázs. Kolozsvár, Filmtett Egyesület, 2011.
- O’Neill, Eugene: *Amerikai Elektra. Drámai trilógia*. Ford. Ottlik Géza. In uő: *Négy dráma*. Budapest, Európa, 1961.
- Sinkó Ervin: *Optimisták*. Budapest, Magvető, 1965.
- Török Sándor: *Valaki kopog: tizenkét szoba regénye*. Budapest, Franklin, 1937.

Filmográfia

- *Agitátorok* (Magyar Dezső, 1969)
- *Drága kisfiam!* (Makk Károly, 1978)
- *Optimisták* (Dömölky János, 1981-82)
- *Szerelem* (Makk Károly, 1971)

- *Hukkle* (Pálfi György, 2002)
- *Moszkva tér* (Török Ferenc, 2001)

© Apertúra, 2020. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2020/tel/nagyv-szollosi-soha-az-eletben-nem-kuldték-ki-sehonnan-interju-schulze-evaval/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.2.7>

