

leteiben, képről-képre, ott helyben darabjaira lehet szedni, mert nem megy el az idő a film megnézésével. Szintén a rövidegéből következik, hogy egészében könnyebben áttekinthető, a legapróbb filmnyelvi egységek sokkal nagyobb hangsúlyt kapnak, hiszen kevesebb van belőlük, a film elemi működését képesek érzékeltetni.

A dramaturgia helyett inkább a beállítás, a plánozás vagy a vágás tárgyalható elsősorban részletesen, hiszen egy rövidfilmben az egyes képek, illetve snittek sokkal direkter módon függenek össze a film egészével, így aztán akár egyetlen vágásról hosszú vitákat lehet folytatni. Ezt a fajta alaposágot később tovább lehet vinni hosszabb művek elemzésére is. Ily módon a rövidfilm köztes állapot: ahogy az alkotóknál, úgy a mozgóképi ismereteket tanulóknál is ugródeszka lehet a nagyjátékfilm felé.

Egy másik nagyon fontos aspektus, hogy a rövidfilm az a műfaj, amelyet bárki kipróbálhat. Ily módon lehetőség nyílt arra is, hogy profi alkotók filmjei mellett a tanulók saját alkotásaikat is együtt elemezzék az órán, alkotóként és elemzőként is nyomon követhetik egy film fel-

épülésének folyamatát. Ez a fajta átmenetiség kisfilm és nagyjátékfilm, valamint önállóan készített és látott-elemzett film között a képi, illetve a filmes elbeszélés-mód sokkal nagyobb fokú megértéséhez vezethet. A történetmesélés fentebb említett problémáit saját filmjeiken „tanulmányozó” diákok közvetlenül megtapasztalják, hogyan lehetséges e problémák kiküszöbölése az adott időbeli korlátok között. Később, ezekre a nehézségekre fogékonyabban, már könnyen megérthetik, hogyan gazdálkodik az idővel egy nagyjátékfilm, min múlik a történet megértése.

Ha már egyszer mostoha sors jutott a rövidfilmeknek, ez az egyenlőtlen viszony kiegyenlíthető, sőt egyes esetekben akár megfordítható az iskolai oktatásban. Egyes rövidfilmek ugyanis amellet, hogy sokkal könnyebben dekódolhatók és darabokra szedhetők, sokszor jóval többet mondanak el a képek működési mechanizmusairól, mint a nagyjátékfilmek, ahol a történet vagy a főhős eltereli a figyelmet a mozgóképi kifejezés alapsémáiról.

Béres Dániel

Jegyzet egy passióról

Az ízlés ellenfogalma nem a rossz ízlés, hanem az ízléstelenség. Esetünkben még „halmozott” is az ízléstelenség, mert medializált. Nem tudunk eltekinteni tőle, folyton belegabalyodunk, mert a média (is) belegabalyodott a Mel Gibson filmjével így-úgy kapcsolatba hozható önmagába és privát vonzalmaiba.

Mel Gibson „A Passió” című filmjének esetében nemcsak a klasszikus befogadói viszony áll előtünk (már láttuk, vagy majd látni fogjuk a művet). Jelen van ugyan ez a lehetőség, de ezzel együtt, ezzel viaskodva folyamatosan érzékelhető egy másik (nem esztétikai) viszonyulás is: nem fogom megnézni, mert elég rosszat hallottam már róla. Így teszünk számos más film esetében: nem nézzük meg, mert rossz a film, pontosabban (és a közélet – benne az erkölcs, a po-

litika, a média – síkja itt csúszik át észrevétlenül az esztétikai mezőbe) nem nézzük meg, mert nem tetszik azoknak, akik véleményünk kialakításában segítségünkre szoktak lenni. Tetszik, nem tetszik a szüleimnek, barátainknak, tanáromnak, papomnak, kritikusomnak. Lehetne tehát ízlés-szociológiai vizsgálatot folytatni a film elemzése helyett, nekünk elég most annyi, bármilyen nehéznek tűnik is, vissza kell hátrálnunk az egyik széksorig, bele kell huppannunk az első kínálkozó székbe, és

meg kell néznünk a filmet. Enélkül nem lehet a filmre vonatkozó esztétikai kijelentéseket tenni. Különbösen csak annyi történik, hogy nem tudunk „távolságot tartani önmagunktól és privát vonzalmainktól”, ami pedig, tudjuk, maga az izléstelenség. Nagy kérdés, hogy létezik-e teljes távolság önmagamtól és privát vonzalmaintól. A kérdésre adandó válasz meghozatalakor minden súlyosbító körülmény (szakmai, politikai, erkölcsi tekintélyek érvelése, sajtó előítéleteim stb.) ellenére törekednem kellene arra, hogy szóhoz juttassam a film belső világából következő kérdéseket.

Mel Gibson Jézusa

Teológiai kérdések sora kerül elő a műalkotás befogadása közben, még akkor is, ha igyekszünk az „esztétikai meg nem különböztetés” (= ülök, mint a moziban), az esztétikai tudat minden reflexiót megelőző alapszintjén élvezni vagy nem élvezni a filmet. Az „esztétikai megkülönböztetés” szintjén két kérdés rögtön előtérbe kerül: a film narrációja, valamint az audiovizuális konvenciók-invenciók vizsgálata. Filmelőtti fogalmakkal mondhatjuk: tartalmi és formai elemzésre lenne szükség – láttatva az elbeszélésmód, illetve a képi megjelenítés összefüggésében a műalkotást. Tartalmi kérdések sora kerül elő (téma, cselekmény, ábrázolás, vagy kifejezés, elbeszélésmód stb.), amelyek szoros összefüggésben, sőt korrelációban vannak az esztétikai formával (kép, kompozíció, plán, műfaj, nézőpont). Például az ábrázolásra (belső vízió megjelenítése) vonatkozóan: folyamatosan él bennünk egy történelmileg és esztétikailag is érthető (kondicionált) fenntartás és diszkréció arra vonatkozóan, hogy a „majd én megmutatom, mi az igazság” típusú teológiai-művészeti-politikai felvilágosítók érkezésekor a lelki szemünk előtt kigyulladó piros lámpát komolyan vegyük. Ki, mit és hogyan ábrázol, jelenít meg? Teológusok szokták mondani: az igaz (Istentől küldött) próféta onnan ismerzik meg, hogy világi működését tekintve sikertelen. Sikertelen, ahogy első pillantásra, „önmagában” Jézus világi mű-

ködése is sikertelennek látszott. Jézus (saját szavai szerint) Isten országát nem evilágból valónak jelentette ki. Isten országa „köztünk van”, tehát nem pénz, hatalom, siker, has, hanem sok más egyéb, például a nyolc boldogság megvalósulásai bennünk, közöttünk. Gibson filmje – pragmatikusan nézve – sikeres, hiszen sokan sokat írnak-beszélnek róla; sikeres, mert bőségesen behozta a ráfordítást; sikeres, mert hatással van ránk. Azért beszélünk sokat róla, mert a téma, a megmutatott tárgy szavakra ingerel; azért hozta be a ráfordítást, mert megvesszük a jegyeket; és azért van hatással ránk, mert jelentőséget ad valaminek, ami természetesen lehet, hogy propaganda, bizonygatás, győzködés vagy valami más.

Miért ekkora kérdés a belső vízió megjelenítése Gibson filmjével kapcsolatban? Az egyház életfolyamatának és gondolkodásfolyamatának (tradíció) alapja Jézus átadása (tradíció). Jézust a világ végéig halálra adjuk. Minden átadás (a hitátadásé is) alapja Jézus átadása, tradíciója. A különféle egyéni értelmezésekkel szemben kimutatható, hogy Jézus saját halálát üdvösségszerzőnek (megváltónak) tekintette. Jézus csak a hit szemével („nem a test és vér nyilatkoztatta ki ezt neked, hanem az én mennyei Atyám”) látható annak (Megváltó), aminek önmagát tartotta. Jézusról (minden kísérletünkön innen és túl) objektív(nek tűnő vagy mondott) eszközökkel végtelenül kevesebbet tudunk mondani, mint ha ráhallgatunk és arra figyelünk, hogy ő kinek mondja magát (az evangéliumban és az egyházi hagyományban) és mit mond akarataról. Ez alapján dönthető csak el, hogy ki ő nekem (jó fej, mániákus, érdektelen, unalmas pofa, forradalmár stb.). Az egyház ugyanennek a logikának a mentén ítéltető meg egyházként, vagyis ha valóban tudjuk, mit is állít magáról.

Gibson belső víziója töretlen akarással Jézus utolsó 12 órájának történetét kívánja képre írni. Ezt az ábrázolás tekintetében dicséretes pontossággal igyekszik megvalósítani: témák, díszlet, ruha, teológiai tanácsadók, korabeli nyelvek, jó operatőr, válogatott stáb, színészek. Gibson a hit Jé-

zusanak utolsó 12 óráját kívánta ábrázolni, tehát olyan művészi feladatra vállalkozott, amelynek (teológiai) sikerültségére vonatkozó kijelentést a teológia hivatott tenni. Filmje nem egyházi megrendelésre készült, de számol az egyház Jézus-értelmezésével, sőt – úgy tűnik – Jézus földi életének utolsó 12 óráját ebből a nézőpontból kívánja újrafogalmazni. Ez részéről lehet a hitközösség kifejezésének az igénye: „Nekem (is) Jézus a Megváltó, aki kínzatott Poncius Pilátus alatt.” Vagyis hívő emberként (hogy Gibson mennyiben hívő, ennek megítélésére nem vállalkozhatunk) igyekszik kapcsolódni közösségéhez, ugyanis közösség nélkül n(s)incs egyházas hit. Ha fűti a teológusokat az inkvizíciós éthosz és rajta akarják csípni Gibsont teológiai tévedéseken, ugyanúgy, ahogyan annak idején *El Grecó*t és másokat is becitálhatták kortársaik, akkor „A Passió” rendezőjét is meg lehet majd kérdezni hitének tartalma és formája felől. „Ennek az egésznek semmi köze a filmhez!” – mondhatnánk, de nem mondjuk, mert nem gondoljuk így.

Krisztus filmes története

Gibson alkotásának esztétikai megítéléséhez játékba kell hozni a művészeti ág kritikai bázisának eredményeit, hogy ezek alapján hozhassuk meg esztétikai ítéleteinket. Az alkotás műfaját tekintve egészen egyszerű a helyzetünk: történelmi filmet látunk. Jézus története, amennyiben nem találjuk meg különösségét, nem lesz képes az egyedi és az általános közötti érdeklenség óceánját áthidalni. Mi a különös Jézus történetében? Mi az a különösség, amelynek mentén elindulhat az alkotó? Sok minden. Azonban ez a sok különösség, furcsaság (betegek gyógyítása, nőtlenség, halottak feltámasztása, világ bűneinek magára vétele, föltámadás) mind azért lehet, mert elhiszem a történelmi tudósításokat. Ezen az alapon persze nagyapám gyerekkoráról is lehetne szó, hallottam róla is ezt-azt, és el is hiszem mindezeket. Azonban Gibson filmje fikció is, hiszen egy adott személy így-úgy kiöltölte dolgaival, hangulataival, érzéseivel, asszo-

ciációval foglalkozik. Jézus történetét – amennyiben annak köze van az „üdvösséghez” – kisebb-nagyobb hiányokkal rögzítették az evangélisták. Sok mindenről nem írtak, ezt maguk is bevállják. De ami benne van az írásban és az íráshoz kapcsolódó hagyományban, az szükséges és elégséges ahhoz, hogy az „üdvösségről” szóló jézusi üzenethez (bármilyen) megalapozott viszonyt ki tudjunk alakítani. Az eddigi Jézus-filmeket különbözőképpen lehetne osztályozni. (Hol készültek, költségvetés, rendezői szándék, cselekmény, elbeszélés mód, történelmi hűség stb.) Nincs mód ebbe beletekinteni.

Ami biztosnak látszik: egyetlen Jézus-filmnek sem sikerült még önmaga körül ekkora lármát keltenie. Ez nem magyarázható a vérrel, hiszen számtalan filmet produkált a filmtörténet, amelyben ötször annyi piros folyadékot folytattak el, mint esetünkben. Az antiszemitizmus vádja a film eszköztársát tekintve nem igazolható. Az viszont bizonyos, hogy a film forgatásának bejelentésétől kezdve a média hiszterizálta a különböző csoportokat és önmagát. Kezdtől fogva a média uralta a film befogadástörténetének alakulását és alakítását. A felfokozott hangulatban az érdeklődésre ébredt különböző csoportok a film megtekintése után saját felfokozott elvárásaik beteljesületlenségei miatt csalódtak: többet vagy kevesebbet vártak. (Akiknek a film valódi, mély, eredendő Jézus-élmény forrása lett, azok száma kimutathatatlan, s a direkt – „kegyelmi” – kölcsönhatás is azonosíthatatlan.) Akik többet vártak, azok elvárásaik beteljesületlenségét érezték (filmes megváltásuk elmaradt); akik kevesebbet, azok még az elért eredményeket sem értékelték. Így ki sem alakulhatott a filmről való beszéd tere, ugyanis a mű maga a mesterséges elvárások medializált terében fokozatosan kultúrharcot gerjesztő iparcikké silányult.

Két csoport alakult ki: az egyik védte a védhetetlent, a másik támadta a támadhatatlant. Mindezeket a jelenségeket a klasszikus esztétika a „részben esztétikai”, illetve a „nem esztétikai érzelmek” kategóriájába sorolta. Kiderült, hogy Gibson Jézus-filmje

(egy nagyon jó ember története) Krisztus-filmmé (Jézus a Krisztus, a Fölkent, a Mesiás) medializálódott. Botránkozás forrásává lett, ugyanis Gibson mindannyiunkat összevrezve bejelentette, hogy tetszik-nem tetszik mindannyian (isten)gyilkosok vagyunk. Innentől kezdve sokan úgy érezték, hogy Krisztus-hitük vagy Krisztus-képük védelméért (esztétikailag értékelhetetlen vagy hibás módon) a film mellett (Krisztus) kell érvelniük, míg mások kikérték maguknak, hogy valamiféle kultikus gyilkossággal gyanúsítsák őket, és ennek megfelelően (érzelmi) elégedettséget érezhettek a film hibái miatt. Mindkét csoportban vannak hívők és nem hívők, vagyis a kérdés nem vallási, hanem leginkább ízlés-szociológiai, média-esztétikai, kevésbé filmesztétikai. Olyan

filmet látunk, amely műfajilag részben történelmi, részben fikciós jegyeket mutat fel. Azzal is próbálkozik, hogy dokumentáljon, ugyanakkor – ezzel ellentétes eszközökkel – folyamatosan stilizál. Túl sok terhet vállalt magára: egyszerre Jézus-film és Krisztus-film kíván lenni. Nem ajánlatot igyekszik tenni, inkább bizonyítani akar, amihez sokféle filmes eszközt igénybe vesz, a kamera technikai manipulálásától a monoton rendben sorjázó visszatekintő jelenetekig, amelyekben menetrendszerűen kerülnek elő magyarázó képsorok a szereplők múltjának eseményei közül. Mindezen felül olyan betétekkel terheli meg a történetet, amelyekből az nevetségességbe fordul (a Sátán kígyója, a szemet kivájó holló, Júdás passiója az alakváltoztató gnómkokkal stb.).

Az evangéliumi beszédmód filmes lehetőségei

Bizonyos, hogy *Pasolini* Che Gevará-s, *Jewison* szupersztáros, *Scorsese* libidós, *Zeffirelli* jólfésült Jézusa kellő intellektuá-

lis távolságból szemléli ezt a vértől csöpögő Krisztust, ahogy *Augustinus*, a művelt rétor is finnyásan utasította el a kikötők artikulálatlan nyelvén megszólaló keresztény munkások igehirdetését. Jól van ez így. Minden kultúra, művészeti ág farizeusai elsősorban a konvenció védelmében tevékenykednek. Az alkotók, legyenek azok vallási zsenik, tudósok vagy zenészek, az invenció erejében képesek arra, hogy kimozdítsák a szaktudás, kellem, tekintély őrzőit abból az állapotukból (konvenció), amelynek őrzését egyébként végezniük kell. Gibson nem törődött azzal, hogy a farizeusok mit állítottak az „evangéliumi szellemről”, hogy milyen konvenciók mentén kellene – lehetne – szabad újrafésülni Jézus történetét. Gibson filmje olyan

Akik többet vártak, azok elvárásai beteljesületlenségét érezték (filmes megváltásuk elmaradt); akik kevesebbet, azok még az elért eredményeket sem értékelték. Így ki sem alakulhatott a filmről való beszéd tere, ugyanis a mű maga a mesterséges elvárások medializált terében fokozatosan kultúrharcot gerjesztő iparcikké silányult.

a Jézus-filmek történetében, mint a kikötői szállítómunkások igehirdetése a vallástörténetben. Egy műveletlen, de lelkesült, a (film)-nyelvet a szabályok ismeretének szintjén beszélő rendező két elhatározás mentén rendezte meg filmjét. Az egyik az ábrázolás alapmotívuma a

szenvedéstörténet brutalitásának aprólékos rögzítése lesz, a másik a befogadók irányában a hatások közvetlen kiváltása felé tájékozódik. Brutális, jól követhető, tehát képírásmódját tekintve hagyományos, működését tekintve azonnali hatást produkáló filmet akart. A hollywoodi film hagyományait építi be az evangéliumi problematikába. Mondhatjuk: Hollywood és az evangélium találkozása történt meg a filmvásznon. Lehet, hogy ízléstelennek (nem tudott-akart Gibson távolságot tartani önmagától és privát vonzalmaitól) bélyegezhető a kísérlet, de – pragmatikusan nézve – egy eddig nem tematizált evidenciát tett sikeres filmjének középpontjába és mindent ennek rendelt alá. A hagyományokat félresöpörve leszámol az európai film (felvilágosodott) Jézus-(film)képeivel

és az amerikai filmipar eszközrendszerének szolgáltatja ki, adja át Jézust. Követi a tradíciót, ami Jézus újrafogalmazásainak is dinamikát ad az öskeresztény ábrázolásoktól a templomfalakra festett képes biblíák világán át az újprotestáns ígéhirdetési gyakorlat aluljárós koncertjéig.

Mi, farizeusok ragaszkodunk az európai filmtörténet (Scorsese Jézus-filmje is ide sorolható, és nemcsak *Kazantzakis* művének alapul vétele okán) kellőképpen racionalizált, intellektualizált, kimosdatott Jézusához; ki akarjuk kérni magunknak, hogy beállítson ide Mad Max, és két akciófilm között csináljon egy jézuskás vérfürdőt nekünk. Az intellektuális közvetí-

tettségek hiánya, az első szándék már-már bárdolatlan brutalitása és a hittérítő éthosz bántó indiszkrécioja tör be európaiasan, észak-amerikásan kifinomult evangéliumértelmezéseink szelíd galambdúcaiba. Szembesülnünk kell a „világ kikötőiből” érkezett arctalan tömeggel, amelyik kíváncsian, kezében kólával és pattogatott kukoricával álldogál a mozik ajtója előtt, hogy életében először, Mad Max stílusában elővezetve találkozzék ezzel a keresztre feszített zsidó profétával, akinek üzenetét most épp nekik szolgáltatják ki, adják át.

Lázár Kovács Ákos

Tanárképzés az integrált nagyegyetemen

A Debreceni Egyetem tanárképzési modellje

Az újabb nagy változások előtt álló magyar felsőoktatási rendszer keretében hogyan fest Debrecen szervezeti integrált nagyegyetemének a tanárképzést szolgáló rendje? Attekintésünkben igyekszünk megtalálni a rendszer azon pontjait, amelyek kiállhatják a bolognai normák próbáját.

A tanár/pedagógusképzés – fogalmaznak gyakran a CSEFT-anyagok és a Bologna bizottságok szakértői véleményei körüli viták résztvevői – az egyik legösszetettebb, sőt talán a legzilahabb területe a tervezett átalakulásnak. És valóban, ebben a felsőoktatási „kistérségben” jelen vannak, koncentráltan és tartósan érvényesülnek mindazok a szervezeti, tartalmi, finanszírozási sajátosságok, amelyek meghaladását az európai felsőoktatási térséghez csatlakozás tervezetei célba vettek. Az egyenként indokoltnak és meggyőzőnek tűnő törekvések: a hatékonyabb, kompetencia-alapú, megrendelői igényekre orientált képzés, a dualitás felszámolása együttesen – és a pedagógusképzés bonyolult viszonyai, szakmai, intézményi és érdektagoltsága miatt – szinte reménytelen-

nek látszik. Nem hihetjük viszont azt sem, hogy egyetlen „felvilágosult” gondolat, akarat vagy „modell” érvényre juttatása gyors és kielégítő megoldást szülhet. Érdemes vizsgálni a különböző szakmai racionalitásokra épülő, működő rendszerek sajátosságait, keresni azok eredeti vonásait, erős és gyenge pontjait.

A Debreceni Egyetem (a továbbiakban: DE) azok közé a magyar felsőoktatási intézmények közé tartozik, amelyek az utóbbi évek integrációs törekvéseiből jelentős részt vállaltak, és amelyek a szervezeti integráció során valódi nagyegyetemmé lettek. Nagyegyetemmé a létszámokat (1) és a karok, szakterületek számát illetően. (2) A 2000 januárjában szentesített szervezeti egyesüléssel a DE integráns részévé vált több olyan kar, főiskolai egység, amelyek-