

TÓTH JÁNOS KINEMATOGRÁFUS – 1. RÉSZ

Örök varázs

GELENCSÉR GÁBOR

TÓTH JÁNOST ELSŐSORBAN HUSZÁRIK ZOLTÁN ÉS MAKK KÁROLY OPERATŐREKÉNT ISMERJÜK, NOHA A HATVANAS ÉVEKBEN MÁS RENDEZŐKKEL IS FORGATOTT.

Az egy éve elhunyt, különleges tehetségű operatőr és rendező immár klasszikus életművének jócskán akadnak kevésbé ismert, ám figyelemre méltó darabjai. A művészetét bemutató, az MMA Kiadónál megjelenés előtt álló monográfiának ezekből a fejezeteiből válogatunk.

Tóth János (1930–2019) életműve rendkívül gazdag és sokszínű. Operatőrként nemcsak egész estés játék-, hanem rövid- és animációs filmek is fűződnek a nevéhez, a saját rendezésében és fényképezésében készült etűdök pedig egyéni látásmódjukkal és stílusukkal önálló fejezetet alkotnak a magyar film történetében. Legalább két operatőri munkája a magyar filmművészet vitathatatlan csúcsteljesítménye: a Huszárik Zoltánnal 1965-ben forgatott *Elégia* és Makk Károly 1970-es *Szerelem* című alkotása. Ha csak ezeket és saját rendezésű, *Örök mozi* (1983) című összeállításában sorakozó etűdjeit egymás mellé helyezzük, egyértelmű, hogy jelenléte a magyar filmművészetben jóval több, mint általában az operatőröké: egyéni világlátású és összetéveszthetetlen stílusú szerzőről van szó, aki tehát ily módon a magyar új hullám meghatározó alakja, s akire a fogalom operatőrként és rendezőként egyaránt illik.

Több mint három évtizedes aktív filmes munkásságának kiemelkedő darabjai jól ismertek. Operatőrként azonban ezeken kívül még számos rövid- és egész estés film fűződik a nevéhez. Ezekben, ha teljes mértékben nem tudta is érvényesíteni sajátos stílusát, azért egy-egy részlet erejéig megvillant összetéveszthetetlen szerzői látásmódja. Az immár lezárt életműből érdemes tehát felidézni e kevésbé ismert mozzanatokat is.

AZ ELSŐ EGÉSZ ESTÉS FILMEK

Tóth János 1954-es diplomaszerezése után öt évvel, 1959-ben kapta meg első felkérését egész estés játékfilm forgatására. Addig változatos témájú és formavilágú rövidfilmek készítésében közreműködött, továbbá segéd- vagy másodoperatőri feladatokat látott el nagyjátékfilmekben. Jártá tehát a pályakezdők szokásos útját, amely épp ekkortól, az ötvenes-hatvanas évek fordulójától válik rutinná: az egyéni stílus kialakítása rövidfilmekben, a szakma gyakorlása egész

„1959–1967 között nyolc filmet forgat”
(Tóth János)

estésekben. Az 1959-től 1967-ig tartó szűk évtizedben az ő pályafutása csak megszorításokkal, némi „elcsúszással” követi ezt a gyakorlatot. Az elinduló nagyjátékfilmes karrier nem szorítja háttérbe vagy számolja fel a rövidfilmek fényképezését, sőt, ez a tevékenység válik igazán fontossá, a hasonló gondolkodású, a terveikbe Tóth Jánost egyenrangú alkotótársaként bevonó pályatársaknak köszönhetően. A nagyjátékfilmes munkákkal tehát párhuzamosan zajlik az immár szerzőinek tekinthető rövidfilmek forgatása. Az egész estés filmek terén változást majd a Makk Károlyval induló, öt művet eredményező sorozat hoz: ekkortól már csak vele dolgozik, illetve saját etűdjeit rendezzi.

Az 1959–1967 közötti nyolc esztendőben Tóth János épp nyolc filmet forgat, azaz évente átlagosan egyet, s ez egy operatőr esetében nem nagy szám. Minderről már egy 1966-os interjúban így vall Zsugán Istvánnak: „Elég keveset dolgozom, nem akarok mindenáron pénzt keresni; nem töröm magam, hogy olyan film fotografálását bízzák rám, ami nem érdekel, amiben nemigen látok művészi lehetőséget.”



MARKOVICS FERENC FELVÉTELE

A „művészi lehetőséget” ekkorra már a rövidfilmek biztosítják számára, s ilyesmire számít a nagyjátékfilmek terén is. Sajnálattal azonban a tervezett munkák rövidfilmes partnereivel nem valósulnak meg. A hatvanas években vállalt egész estés operatőri feladatok tehát valóban a szakma gyakorlását jelentik számára. Ezek a munkák viszont nem nyújtanak lehetőséget saját művészi elképzelései kibontakozására, így együttműködése egyik rendezővel sem folytatódik. Nyolc egész estés játékfilm – nyolc rendező.

A nyolc rendező igen különféle karakterű, a pályájuk eltérő szakaszán tartó, különböző presztízsű művész. Időrendben haladva: Mészáros Gyula (*Szombattól hétfőig*, 1959) elsőfilmes, később a műfajiság mellett elkötelezett alkotó; Gertler Viktor (*Vörös tinta*, 1959) a harmincas években induló tekintélyes mester, Tóth Jánossal forgatott filmje a tizennyolcadik, és még hat fogja követni; Zolnay Pál (*Áprilisi riadó*, 1961) szintén elsőfilmes, későbbi munkáival szerzői státust kiérdemlő rendező; Nádasy László (*Lopott boldogság*, 1962) játékfilmes pályafutásának közepén tart, de igazán rangos helyet nem tud kivívni magának a magyar filmtörténeti kánonban; Fábri Zoltán (*Nappali sötétség*, 1963) jelentős életművében a Tóth Jánossal forgatott opus a kevésbé súlyosak közé tartozik, amelyet olyan klasszikusok kereteznek, mint a *Két féldió a pokolban* (1962), illetve a *Hűsz óra* (1965); Szinetár Miklós (*Háry János*, 1965) elsősorban televíziós rendező, ritkán készít mozifilmeket; Mamcserev Frigyes (*Az orvos halála*, 1965) változatos műfajú filmek alkotója, a Tóth Jánossal forgatott film az életmű leginkább szerzőinek mondható darabja; végül Máriássy Félix (*Kötélék*, 1967) ekkorra már túljutott életművének legfontosabb, neorealista filmjein, a Tóth János közreműködésével készült munkája ráadásul modernista korszakának hullámvölgyéhez tartozik, miközben előtte és utána (immár utolsó munkáiként) értékes művek fűződnek a nevéhez (*Fügefalevél*, 1966; *Imposztorok*, 1969).

A rendezők és filmjeik vázlatos bemutatása után már kizárólag Tóth János sajátos, szerzői jegyeket magán hordozó operatőri megoldásait emelem ki. Előre kell bocsátanom, hogy lesznek nyúlfarknyi fejezetek is.

SZOMBATTÓL HÉTFŐIG

Mindjárt ilyen a Mészáros Gyula munkájáról szóló rövid jegyzet. Itt legfeljebb az egész mű vizualitását átható kontrasztot érdemes említeni, a külső, vízparti, esti felvételek plein air-jét, szemben az élesebb fény-árnyék hatásokkal operáló belsővel, ahol láthatunk klasszikus „redőnyeffektust” (a film noirból ismerős világítási eljárás itt is a bűnös nőt jellemzi), és megcsodálhatunk néhány szép fényfoltos kiemélést. Ne feledjük azonban, hogy ez Tóth János legelső egész estés operatőri munkája, s a rendező sem formaközpontúságáról ismert. A film azonban nem is tűzött ki maga elé ilyen célt. Hibát a fényképezésben mindenesetre nem találunk – de Tóth János-i léptékű szerzői erényeket sem.

VÖRÖS TINTA

Azt gondolhatnánk, hogy ezeknek az erényeknek a csillogtatására a régivágású Gertler Viktor mellett még kevésbé nyílt lehetőség. Tóth János is így emlékezett erre vissza. Fent idézett interjújában, a mesterség elsajátításának fontossága mellett érvelő gondolatok után még hozzátette: „Egyébként próbált volna csak Gertlernél kísérletezni, vagy egyáltalán csak javasolni bármit az operatőr!”

Mindennek ellenére felfedezhetők a filmben az operatőr ötletei, javaslatai. A főcím alatt lassú körsvenket látunk a Móricz Zsigmond kórtérről, amelyet kis csalás (áttűnés) foszt meg attól, hogy teljes, a kezdőpontra visszatérő kör legyen. Az iskolában folyó munkát az ablakon betekintő kamera pásztázó svenkben mutatja be. Az áttűnéssel eltüntetett vágópontok folyamatos hosszú beállítás képzetét keltik, s az egymás után sorakozó ablakokban mint képkockákban jelennek meg a párhuzamosan zajló tanórák. Az iskolai történetben fontos dramaturgiai szerepet kap a diákok *Csongor és Tünde* előadása (a kamaszlány előtt ekkor lepleződik le apja és osztályfőnöke viszonya). A kezdés előtt a függöny kémlelőnyílásán izgatottan kikukucskáló szereplők maszkos szubjektívjét látjuk, maga az előadás pedig indokoltá teszi a stilizált színpadi világítás alkalmazását és a kullisszák mögötti sötét tér bejárását, amit az operatőr alaposan kiaknáz. Akad egy, talán didaktikus, mégis hatásos fogás, a tanárnő szájának nagyközelí kiemélése

rákocsizással, a vádló tekintetű diáklány szubjektív-tudati nézőpontjából. S végül a későbbi alkotótárs, Fábri – és aktuális operatőrei – művészetét idéző megoldás: a tanári szoba mélységbeli kompozíciója az ott elhelyezkedő karakterek státusának jelzésére (mint például az egy évvel korábbi *Édes Annában* Víznyék lakásának térbeli tagolása); a forgózás az udvaron az összekapaszzkodó párok változtatott szubjektívjéből (ami az 1955-ös *Körhinta* hasonló képi megoldású táncjelenetét idézi). Ezek volnának a legfontosabb, említésre méltó „javaslatok”, amelyeket ezek szerint elfogadott a „bizonytalan” megoldások ellen tiltakozó rendező.

ÁPRILISI RIADÓ

Zolnay Pál elsőfilmjében már jobban kibontakozhat képalkotó tehetsége. A képi világ egészét alapvetően az expresszionista stilizáció hatja át, elsősorban a gépmozgásoknak köszönhetően. Gyakoriak a ritmikusan gyorsuló montázsok arcközelikről, vagy a drámai szecsapásokban résztvevőként jelenlévő, „verekedő” (kézi)kamera, amely egy alkalommal még a templomi harang ingó mozgását is felveszi. Itt látunk először erős stílusértékű variót, méghozzá egyetlen, hangsúlyos dramaturgiai pillanatban. Egy másik igen dinamikus komponált jelenet még az önreflexió lehetőségét is felveti, amikor a tömegszlatáshoz használt tűzoltófecskendő víz-sugarának cseppjei az objektívrá esnek. Nyilván elkerülhető lett volna ez a hiba, ha csak az alkotók nem akarták szándékosan jelezni a kamera jelenlétét.

Mindezekon túl azonban található a filmben, ráadásul mindjárt az elején, egy olyan rövid montázsszekvencia, amelynek kapcsán élhetünk a gyanúperrel, hogy ez a vágást és a rendezést illetően is az operatőr munkája: afféle film a filmben; minietűd a későbbi rendezői etűdök módjára; kézjegy a nyegkompozíció eldugott sarkában. Erre utal az a körülmény is, hogy nem a fő-, hanem a mellékszereplőket érintő jelenetről van szó.

A történet elején, egy évvel a második világháború befejezése után katonák érkeznek haza. Egyiküket felesége várja a kislányával a pályaudvaron. Az ő találkozásuk lélektani pillanatát formálja meg Tóth János annak tudati kibontásával, a modernizmus szellemében. Az inkább másodpercekben mérhető

szekvencia alapszerkezete a gyorsmontázs. Az egymást megpillantó és egymás felé induló házaspár mozgását néhány kockás közeli gyorsmontázsaként látjuk. Különös módon ebbe bevillan az állomáson tartózkodó rendőrkapitány, a történet egyik főszereplője arca is, akit addig a néző még nem láthatott. Ha a gyorsmontázst a találkozó pár tudatával azonosítjuk – legyen az bár kettőjük „közös” tudata –, akkor hogy kerül oda a velük semmilyen kapcsolatba nem álló, a találkozást nem motiváló politikai vezető képe? Vagy ez a film, a történet „tudata” volna, miszerint ő lesz a fontos karakter a későbbiekben? Eldöntetlen, a lehetséges konvenciókat felülíró kérdések ezek, amelyek éppen a megoldás modernista, elbizonytalanító, tudatfilm karakterét igazolják. Ehhez hasonlót látunk majd a *Szerelemben*, amikor az idős asszony fantáziaképeibe a „fiától kapott” hamis levél olvasása közben a börtön képei is bevillannak, termékeny ellentmondásként, miszerint ezek vagy szintén az ő fantáziaképei, azaz tud fia valódi hollétééről, vagy az őt figyelő menyé „korrekciós” asszociációi, hiszen ő tudja az igazságot. Formai és szemléleti értelemben az *Áprilisi riadó* ebben a néhány másodpercben a *Szerelmem* modernista filmnyelvén fogalmaz.

LOPOTT BOLDOGSÁG

Nádasy László filmje a *Vörös tintához* hasonló módon egyenletesebben tartalmaz szerzői operatőri megoldásokat, s ezek már radikálisabbak, közelebb állnak a modern, mint a klasszikus stílushoz. Szükség is van erre, hiszen a film az értelmiségi melodramák kiábrándult világméretű közvetíti – munkás közegben, amely viszont meglehetősen kimódoltta, hiteltelenné teszi a történetet.

Tóth János már korábban, a rövidfilmekben is szívesen kézbe vette a kamerát, de ez a módszer a *Lopott boldogságban* lép elő képi formszervező elvé. Rögtön a főcím alatt, szűk belső térben komponált, kézből vett közeliken kísérjük végig az elhidegült házaspár reggeli ébredését, a férfi borotválkozását, majd szótlan, mogorva munkába indulását. S a módszer több hangsúlyos dramaturgiai ponton visszatér: a sikeres, a felelősségtől először mégis visszarettenő fiatal csábító jellegzetesen „elidegenedett” bolyongásszekvenciájában az esti, neonfényes városban, a ragyogó kirakatok előtt; az

ugyancsak róla szóló motoros jelenetben, ahogy büszkén mutogatott szerzeményét 360 fokos kézi körsvenk teszi még vonzóbbá; s végül a záróképen, az ugyanazzal a nővel szerelemben bonyolódó és végül teljes apátiába süllyedő középkorú anyagmozgató magányos bandukolásakor, akit szintén körbejár kézből tartott kamerájával az operatőr. Révültségéből egy ugróvágás, majd a hirtelen betörő diegetikus hangok ébresztik fel. A kijózanodás pillanata, a hiábavaló érzelmek elengedése és a „normális” élet vállalása egyúttal a film melodramái konfliktusának feladását jelenti, miszerint egy munkás mégsem keveredhet ilyesfajta érzelmi tévútra (szemben egy értelmiséggel, ahogy az a korszak több melodramájában látható). A befejezés tehát didaktikus – annak képi fogalmazásmódja viszont egyáltalán nem az.

NAPPALI SÖTÉTSÉG

Gertler után Fábri Zoltán személyében újabb nyaktekintélyű rendező munkatársa lesz Tóth Jánosnak, ám kapcsolatuk nem felhőtlen – s nem is lesz folytatása. Az immár rutinszerűen alkalmazott, s inkább klasszikus stílust idéző (ezért bizonyára Fábri kedvére való) fény-árnyék kontrasztok, valamint a szubjektív nézőpont jelzéseként a már szintén gyakorlott kézikamerás beállítások mellett a film egyetlen újdonsága a rendező ekkor kialakított, s később egyre modernebbé csiszolt flashback-technikájával kapcsolat. Az emlékképek alkalmanként állóképekben jelennek meg, ami kétségtelenül erőteljes stilizálás, az emlék tudatképpé történő átalakítása. Ennél tovább azonban Fábri ekkor még nem merészkedik, s Tóth Jánost sem „engedi szabadon”. A rendező az operatőrében rejlő potenciált nem merte kiaknázni – szemben az e tekintetben bátrabbnak bizonyuló Makk Károlyal.

HÁRY JÁNOS

Hosszabb kihagyás következik az egész estés játékfilmek fotografálásának sorában, hiszen ekkor már sűrűsödnek a szerzői operatőretűdök: elkészül Novák Márkkal a *Csendélet* (1962) és a *Kedd* (1963), Bácskai Lauró Istvánnal az *Igézet* (1963), majd az *Elégiával* elindul a hosszabb távú együttműködés Huszárik Zoltánnal. Szinetár Miklós felkérésének Tóth János talán azért sem tudott vagy akart ellenállni,

mert leforgathatta első egész estés színes filmjét. De nemcsak a színesfilm lehetősége lehetett vonzó a *Háry Jánosban*, hanem a történet is, amelyben egyrészt a címszereplő nagyotmondása tág teret nyit a stilizálásra, másrészt ezt még fokozza az alapmű, hiszen a film Garay János *Az obsitos* című elbeszélő költeményére írt Kodály Zoltán-daljáték adaptációja. A stilizációra a *Háry János* tehát háromszorosan is alkalmat kínál: a történet, a műfaj (daljáték) és a színes technika révén.

A címszereplő tekintélyes lódtásaihoz természetes módon illeszkedik a fantasztikus stilizáció, s ebben Tóth János Háry méltó partnere lesz, amennyiben igencsak sok mindent „enged meg magának”. Az ágyú színpompás füstöket eregetnek, a csatajelenetek díszes keretben scenírozódnak, s amikor Háry a Napóleonnal elleni győztes csata után nagyvonalúan azt mondja, a halottak elmehetnek, akkor visszafelé indul el a film, egyfajta „feltámadás”-szekvenciaként. Ebben a stilizált képi világban a kimerevített kockák már fel sem tűnnek. Annál inkább – ám csak Tóth János későbbi szerzői etűdjének „fényében” – a gyertyaláng nagyközeli, úgy is, mint a film alapeleme, s mint szerzői kézjegy az operatőr – ezúttal nem túlzás a műfajmeghatározás – mozgóképfestményén.

A *Háry János* legkülönlegesebb képi eljárása azonban túllép a stilizáción, pontosabban visszalép onnan a realista fogalmazásmód felé. Mindez nem önkényes eljárás, hanem az eredeti mű szellemében a daljáték hazafias ethoszát erősíti fel. A filmnek már korábbi szakaszában is megfigyelhető a játék, a stilizált és a realista díszletek ütköztetése, akár egyetlen beállításon belül (például a burkus határon játszó jelenetben). A realista képek azonban hangsúlyossá a film befejezésében válnak: Háry záródalát a magyarokról dokumentarista stílusban fényképezett civil arcközeli kísérik, a hazájába hű Marcsájához visszatérő Háryt pedig tágas panorámakép fogadja a dimbes-dombos vidékről, dűlőutakkal, lovakkal, földtáblákkal. Ezek a snittek akár az *Elégiában* is helyet kaphattak volna, avagy onnan is származhatnának. A daljáték hangvételéhez képest talán túlzóan patetikus gondolatiságot Tóth Jánosnak sikerült megrendítő, a fogalom valódi értelmében magasztos filmképpé stilizálnia.

AZ ORVOS HALÁLA

A film legnagyobb képi pillanata a halálközeli állapot megfilmesítése: az átlépése egy olyan birodalomba, ahonnan nincs visszatérés, s amiről semmit sem tudunk. Mindezt Tóth János az elolvadó, megsemmisülő filmszalag képével jeleníti meg az egyébként hagyományos elbeszélés módú és stílusú filmben.

Maga a különleges jelenet is klasszikus módon épül fel: az elolvadó filmszalag rövid snittje szubjektív képnek tekinthető. Az orvos épp levelet ír régi osztálytársának, amelyben az általa meggyógyított, az életbe visszahozott betegek sokaságát említi. Ekkor lesz rosszul. A kézzel írt levél közeli képe olvad szét a szeme előtt, mintha az arra meredő orvos rosszullettől elhomályosuló tekintetének szubjektívjét látnánk. Szívéhez kap, feláll, támolyogva araszol az íróasztal körül, szemével a távolabbi kisasztalon álló vizes kancsót és mellette az orvosságát keresi. Ugróvágás hozza közel az asztalt, de a valóságban nem éri el: az ugróvágással már tudatívá tett

kép – hiszen annak szubjektívje nem felel meg a szereplő térbeli elhelyezkedésének – szintén szétolvad előtte. Összeesik, ájultan fekszik a földön. Ekkor hagyományosabb megoldással ironikus tudatképek következnek a gyászolókról, illetve egy fájdalmasabb emlékkép a temetőben beszántott sírokról, amivel majd az ő nyomát is végképp eltüntetik a föld színéről. Az elolvadó filmszalag néhány kockája tehát részben megfelel a rosszullett vizualizációjának, amennyiben egy széteső képet fogalmaz meg, másfelől viszont radikálisan eltér attól, amikor ezt nem a látástapasztalat alapján (ez volna a konvencionális elhomályosuló kép), hanem a médium sajátos természetének kiaknázásával hozza létre: a vetítőben elakadó, a hőtől elolvadó filmszalag megsemmisülésével (amely jellegzetes műszaki hibája volt a korabeli vetítéseknek, így a mozinéző – szemben a digitális korszak közönségével – gyakran találkozott vele).

„Az emlék átalakítása tudatképpé”

(Fábri Zoltán: Nappali sötétség – Szegedi Erika és Básti Lajos)

A halálközeli élmény, majd magának a halálnak a képi megfogalmazása mel-

lett a film még számos, az operatőri életműben újszerű mozzanatot tartalmaz. Ilyen a bevezető narrációt kísérő képanyag, amely a főhős sorsát foglalja össze az aktuális jelenig, amikor visszavonulni készül hivatásától. Az orvos gyerek-, majd ifjúkorát, pályakezdését, házasságát megidéző fiktív képek mellett falusi pácienseit szociofotók, a vészkorszakot pedig, amelyben kislányát elvesztette (a holokausztot egy elsuhanó vonat képe idézi fel), archív felvételek illusztrálják, méghozzá pergő gyorsmontázsban. Gazdagon él az operatőr a tükrök adta lehetőségekkel: hol a kirakatüveg transzparenciáját, hol a megtört felület sokszorozódó tükröződését aknázza ki; s tükörben látjuk az egyik páciens akttá stilizált képét. Az expresszionista stilizáció nyomait ebben a filmben is megtaláljuk az orvos emlékeiből feltörő rémálomképekben, vagy ahogy a barátságtalan szállodai szobát egy nyugtalanul ingó utcai lámpa fénye világítja meg. Mindezek jelenléte miatt már önmagában átlagon felüli a film fényképezése, kimagaslóvá viszont a halálfélelem vizuális kifejezésének néhány kockája teszi.



SZOMSZÉD ANDRÁS FELVÉTELE

SZOMSZÉD ANDRÁS FELVÉTELE



KÖTELÉK

Sajnálatos módon az első egész estés játékfilm, a *Szombattól hétfőig* operatőri teljesítményét bemutató rövid jegyzethez hasonló terjedelmű a Máriaassy-film képi elemzése. Jószerivel egyetlen, Tóth János szerzői kéznyomát magán viselő, visszatérő szekvenciát említhetünk, amelyben a képek mellett a ritmus, a montázs is valószínűleg az ő intencióját követi. A mezőgazdasági pilóták közegében játszódó történet visszatérő eseménye a gépek tankolása, illetve feltöltése permetezőszerrrel, ami ritmikus montázsszekvenciában fogalmazódik meg. Egyebekben a cselekményvilágból adódó légi felvételek érdemelnek még említést: ilyeneket elsőként Tóth János az *Április riadó*ban forgatott, s láthatóan megkedvelte a tágas, festői totálokra lehetőséget adó felvételi módszert. A (repülő)gép nyugodt, egyenletes mozgásával szemben viszont a magasban is szívesen vette kézbe a kamerát, hogy dinamikus mozgásokat, szubjektív beállításokat készíthessen. A *Kötélék*ben mindez nem csupán látványosság, hanem az értelmiségi melodramák műfaját idéző történet alapvető motívuma, hiszen a föld-

höz kötött életével elégedetlen főhős csak a levegőben érzi jól magát, s amikor újabb érzelmi kapcsolata sem rángatja ki egzisztenciális apátiájából, végleg az egekbe költözik: miután a szorozatos szabálytalanságok miatt bevonják az engedélyét, még egyszer felszáll, s addig köröz a levegőben, amíg el nem fogy az üzemanyaga...

Az első egész estés játékfilmek forgatásakor az önálló operatőri látásmód érvényesítése különösen a kiforrott stílusú és/vagy nagy rutinnal rendelkező idősebb rendezők oldalán jelentett kihívást Tóth János számára. Azok mellett a direktorok mellett, akikről egyik sem volt elmondható, mint az elsőfilmes Mészáros Gyula és Zolnay Pál, az egyéni stílus kialakítására kevésbé törekvő Mamcserov Frigyes, avagy más összefüggésben az elsősorban televíziós rendezésben jártas Szinetár Miklós, nagyobb szabadsággal valósíthatta meg művészi elképzeléseit. Az viszont már meglepőbb, hogy erre olyan szigorú mesterek oldalán is képes volt, mint Gertler Viktor vagy Fábri Zoltán. Összességében azonban ezek a szerzői jegyek

„Elolvad a filmszalag”

(Mamcserov Frigyes:
Az orvos halála –
Páger Antal)

még csak az egész estés filmek részleteit izzítják át – egyes esetekben, mint *Az orvos halála*, csak néhány filmkockát, azt viszont a szó szoros értelmében –, a

mű egészét nem határozzák meg. Ez az egész estés játékfilmek fényképezése után néhány évvel induló, s azokkal párhuzamosan futó rövidfilmek operatőri munkájában tud először megvalósulni, majd az egész estés produkciók tekintetében a Makk-filmekben, a rövidfilmek esetében pedig a saját rendezésű etűdökben. Az azokra utaló „képjelek” azonban a hatvanas években forgatott egész estés játékfilmek részleteiben is felismerhetők.

Különösnek tűnő ötlet, de akár érdekes volna megvalósítani: az operatőri és rendezői értelemben szerzőinek még nem tekinthető egész estés filmek fent elemzett részleteit kivágni, s egyetlen filmtekerccsé összefűzni. Meggyőződésem, hogy egy ilyen kollázsból a szerzői etűdökhöz mérhető film keletkezne. A gondolat talán nem állt volna távol a régi filmek kockáiból *Veszendő varázs* címen filmet összeállítani tervező Tóth Jánostól sem. •