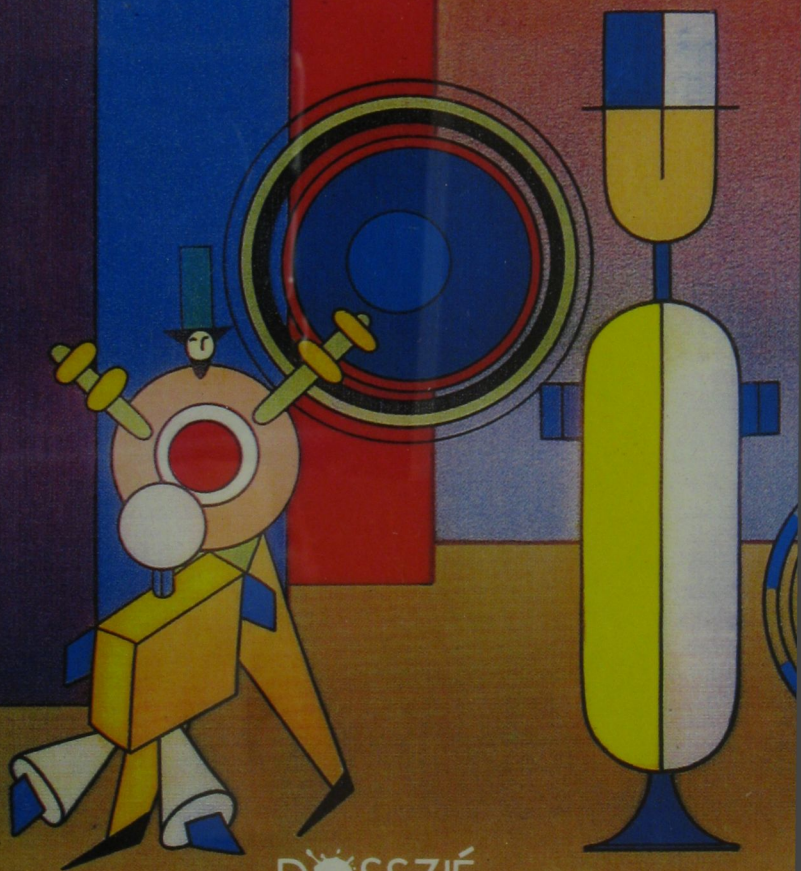


F.I.L.M.



DŲSSZIE

D  SSZIÉ

F. I. L. M.

**A MAGYAR AVANT-GARDE FILM TÖRTÉNETE ÉS
DOKUMENTUMAI**

Szerkesztette: Peternák Miklós

KÉPZŐMŰVÉSZETI KIADÓ, BUDAPEST

A kötetet tervezte: GELLÉR B. ISTVÁN

Sorozatszerkesztő: HAJDU ISTVÁN

Fotók: BAKOS ÁGNES (BTM) 3 a-b; 4; 5 a-b

BÓDY GÁBOR 8; 9

BÓKAY LÁSZLÓ (PIM) 23 a; 24 b

BBS ARCHÍV 11; 13 a-b; 15 b-c; 18 a-b; 19 a-b; 23b

LAKNER LÁSZLÓ 11 a-b

MAKKY GYÖRGY (MTA MKCS) 7 a-b

MAURER DÓRA 10 a-b; 12; 15 a; 17 a-b

PERNECZKY GÉZA 21

PETERNÁK MIKLÓS 1; 2 a-b; 6 a-b

SÁRKÖZI MARIANNA 24 a

TÓTH GÁBOR 20

TÓTH GYÖRGY hátsó borító

TÜRK PÉTER 22

VETŐ JÁNOS 14; 16 a-b-c

A borító Kismányoky Károly „Bauhaus” című animációs filmjének felhasználásával készült.

A kötet a Művelődési és Köznevelési Minisztérium támogatásával készült.

Képzőművészeti Kiadó, Budapest 1991

Felelős kiadó: Látki Péter igazgató

Felelős szerkesztő: Bardi Terézia

Műszaki szerkesztő: Lövey Mihály

Szedés: Jelenkor Kiadó, Pécs

Készült Fr/5 alakban, 23.5 (A/5) ív terjedelemben, 3000 példányban

91/0014 Franklin Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Mátyás Miklós igazgató

ISBN 963 336 551 1

ISSN 0866-529X

1551 9195

A MAGYAR AVANT-GARDE FILM

Sok példa mutatja, hogy az experimentális filmkészítők és teoretikusok is határozottan vonzódnak a film, a mozgókép előtörténetéhez,¹ ahhoz a szabad, a „kísérlet és tévedés” ismert formulájával jellemezhető szakaszhoz, amelynek szellemisége múlt századi megfelelője korunk „kísérleti filmes” szemléletének. Pusztán a miatt a tény miatt is érdemes a jelen történeti összefoglalóban ismertetni, milyen információk, ismeretek voltak hozzáférhetők Magyarországon az egyfelől leginkább *Muybridge*, *Marey*, *Anschütz* nevével jelezhető, másfelől a mozgásillúzió keltésére alkalmas, később játékszerré váló eszközök sokaságán – zoetrop, praxinoszkóp, mutoszkóp stb. – keresztül is megközelíthető, a XIX. század első harmadától a századfordulóig tartó fejleményekről.

A kor neves – és a fényképészet művészet-voltát elutasító álláspontjáról is ismert – magyar műtörténésze, Henszlmann egy 1883-ban (majd könyv alakban 1906-ban) publikált írása² utal a „pillanatnyi fotográfia” mozgást szakaszokra osztó – a sebességet állóképekben reprodukálni képes – jelenségének a megszületésére. *Gothard Jenő*, az ismert csillagász és fotográfus kitűnő könyvében³ külön fejezetet találunk „a pillanatnyi fotográfia tudományos alkalmazása” címmel, melyben részletesebben tárgyalja – képekkel illusztrálva – *Anschütz*, *Muybridge* és *Marey*⁴ kísérleteit. Megjegyzi, hogy „*Muybridge volt az első, a ki e tárggyal Kaliforniában 1877-ben foglalkozott*” – vagyis fotográfia segítségével mozgástanulmányokat végzett. *Marey* munkáját pedig így írja le: „... a mozgás különböző stadiumát egy és ugyanazon lemezre veszi föl ... A francia kormány külön helyiséget rendezett be számára evégből. Nagy kör alakú pályán, 50–50 m távolban telegráf-

póznák állnak; a belőlük kinyúló rugót a körülfutó ember vagy állat megérinti és ily módon elektromos jelt ad, melyet egy készülék följegyez. Ebből azután ki lehet számítani a futó tárgy sebességét. A pálya egy helyére sugárszerűen vas-sín van lerakva, melyen kis fabódét fel s alá tologatnak. Ebben van a fotográfiai készülék, egyuttal itt lehet a lemezt kicserélni s a képet előidézni. A kamra előtt 1,3 m átmérőjű korong van, melyet felvételnél súly indít sebes forgásnak. A korongon egy helyen kivágás van, a korong területének éppen 1/100-ad része, ha tehát a korong 10-et fordul egy másodperc alatt, a fényhatás csak 1/1000-ig tart s tíz kép készül egy másodperc alatt.”⁵

A kiváló XIX. századi festő, Székely Bertalan nemcsak ismerte Marey munkáját, de leveleket is váltott vele.⁶ Székely Bertalan 1877-ben, vagyis Muybridge-dzsel egy időben kezdte a ló mozgásának, illetve a mozgás megszerkeszthetőségének a tanulmányozását. (*Verfahren um zootropische Streifen der Pferdegangarten zu construieren*), táblázatokat állítva össze, jegyzeteket készítve hozzá. A Magyar Képzőművészeti Főiskola tanáraként készítette azokat a ma is meglévő ábrázolásokat több tablón, melyeken ló és ember mozgásának fázisait ábrázoló rajzok találhatók. A precíz és sziluettszerű grafikák egymás alatti csíkokban sorakoznak oly módon szerkesztve, hogy lényegében egy-egy sáv, akár a zoetrop (daedalum vagy „csodadob”) hengerébe is kerülhetne, amelyet azután megforgatva – s a szalagot az erre szolgáló kis réseken át nézve – a sztroboszkópia miatt a mozgás illúzióját keltené. A tablókön magyarázó rajzok is találhatók, egyértelműen Marey – egyébként a főiskola könyvtárában is meglévő – könyve nyomán.

Marey egyik munkatársa – korábban tanítványa – Georges Demény is végzett kronofotográfiai kísérleteket, amelyek közül talán a legismertebb egy olyan „önarckép”-sorozat, ahol a

Marey-féle körtárcsás eljáráshoz hasonlóan (a mai fotó-disc-nél, illetve sztereonézőnél is megtalálható, körben elhelyezett képek analógiájára) elkészíti a „Je vous aime” mondat kiajtásának képét (illetve ugyanígy lefényképezi magát a „Vive la France!” kimondása közben). A névből feltételezhető magyar kapcsolat (eredet?) kimutatására több kísérlet történt, a legtovább jutott szerző munkája⁷ alapján annyit állíthatunk, hogy ez esetleg feltételezhető. Felvetődik azonban a kérdés, nem volt-e valódi, magyarországi analógiája vagy legalább valamifajta megismétlése e kutatásnak Székely Bertalan szemléltető tablóin túl.

A kinematográfia másik – még nem említett – előzményeül vagy forrásaként szóba jöhető laterna magica-vetítések, -előadások hazai változatáról több beszámoló ismeretes. A pillanatnyi fotográfia hazai művelésére azonban csak közvetett módon következtethetünk. Így egy 1911-ben publikált írás⁸ – személyes hangú beszámoló – adata alapján, melynek hitelét némileg rontja, hogy az ott leírt módon mozgásillúzió nem jöhet létre, ám a képek tényéről írtakat nincs okunk kétségbe vonni.

Több, bár kétségkívül hézagos és nehezen ellenőrizhető adatunk van a filmezés valóságos, hazai kezdeteiről. Feltehető, hogy sok fényképész – amatőr és profi – váltott át teljesen vagy részben e pályára: szempontunkból talán egyet elég – vagy érdekes – említeni. *Haranghy György* a Hortobágyról nemcsak fotókat készített, hanem állítólag filmet is forgatott,⁹ mely *Csontváry* fantáziáját egy időre a „nagy motívum” lehetőségének magyarországi keresése irányába terelte.

Az első, már közvetlenül témánkhoz tartozó dokumentumokat – leszámítva az 1919-es proletárdiktatúra csak áttételesen ideköthető tényeit – az 1920-as évek legelejétől kezdve szinte kizárólag az avant-garde folyóiratokban, illetve készí-

tőik-szervezőik személyéhez kapcsolódva találjuk meg. Mindekenelőtt *Kassák Lajos* és *MA* című, európai színvonalú, ekkor már Bécsben megjelenő folyóirata említendő. A filmmel kapcsolatos közleményei közül először *Acél Pál* (filmrendező, többek közt *Az Apostol* készítője) szövegére kell utalnunk mint jellegzetes, de a mai olvasó számára talán már nem könnyen követhető írásra.¹⁰ Ugyancsak 1921-ben publikálta a *MA Viking Eggeling* alapvető tanulmányát és filmjéhez készített képeit (ugyanaz a szám közölte *Hans Richter* képeit is).¹¹ A szövegnek ez az első megjelenése, vagyis az összes későbbi idegen nyelvű kiadás a magyar szöveget veszi alapul, fordítja le. Kétségtelen, Eggelingről a legszorgosabb kutató se nagyon mutathatná ki, hogy magyar – vitathatatlanok azonban magyar kapcsolatai. Írását nem pusztán ezért vélem témánkhoz tartozónak, hanem mert a magyar kísérleti film történetéhez szorosan kapcsolódik a konkrét filmekben, kutatásokon, teoretikus munkákon és az emigrációban dolgozó magyar alkotók tevékenységén túl az is, milyen információk voltak magyarul hozzáférhetők az experimentális törekvésekről általában (beleértve híreket, s a kritikát is).

1921–22-re datálja *Moholy-Nagy László* – a század első felének tárgyunk szempontjából legjelentősebb alkotója – a „*Filmváz – A nagyváros dinamikája*” című forgatókönyvét, melynek első, metszetekkel illusztrált változata 1924-ben kerül kinyomtatásra a *MÁ*-ban, kibővített, tipofotóként is értelmezett fényképes formában pedig *Moholy-Nagy Festészet, fényképészet, film* című, a Bauhaus-könyvek sorozatában kiadott nagy hatású művében jelent meg.¹² *Kassák* és *Moholy-Nagy* közösen készítik el az *Új művészek könyve* című albumot,¹³ mely egyrészt ugyancsak közöl – *Eggeling* és *Richter* – filmrészleteket, másrészt a húszas években kibontakozó intermedialis művészetszemlélet és interdiszciplináris gondol-

kodásmód igen korai példája. Amint majd a század második felének fejleményei mutatják, a társművészetekkel, valamint a tudományos eredményekkel való együttgondolkodás az experimentalizmus meghatározó, lényegi eleme – amely mellett természetesen a másik pólus mindvégig a szociális érzékenység, amihez a harmincas évek végéig a társadalmi haladásba vetett hit és baloldali érzület is társult –, így e kezdeti időszak elemzésekor is érdemes e tendenciákat kiemelni (adott esetben fontosabbnak tűnő, de jóval ismertebb, feldolgozott, hozzáférhető művek és pályák bemutatásának rovására, mint pl. *Balázs Béláé* vagy Moholy-Nagy Lászlóé.¹⁴ Moholy-Nagy egyébként *Gergely Sándorral*¹⁵ indult el Magyarországról s Berlinben már *Kemény Alfréd*, *Kállai Ernő* és *Péri László*¹⁶ azok, akikkel – az első nagy, 1919 utáni emigrációs időszak sajátos dokumentumaként – egy nyilatkozat formájában közösséget vállalt. Kemény és Kállai elméleti emberek voltak – ez a tevékenység erősödött további munkásságukban. Kállai – ő írta egyébként *Mátyás Péter* álnéven az első elemzést Moholy-Nagy művészetéről – egy átfogó, természetet és művészetet egységben látó koncepció irányába haladt, mely teljességében csak az 1940-es évek második felére bontakozott ki. Kemény az aktív politizálás felé tartott. Kettőjük avant-garde indulásán túl a film iránti fokozódó érdeklődésük ad alkalmat arra, hogy nevük itt együtt szerepeljen.¹⁷ 1924. november 5-én Viking Eggeling barátok számára, házivetítésen mutatja be az elkészült „*Diagonális szimfónia*” című filmjét.¹⁸ Jelen van Moholy-Nagy, Kállai, Kemény, valamint említendő még *Arthur Segal*, akit több más – talán nevesebb – ott lévő közül azért emelek ki, mert 1925-ben tanítványával, a magyar származású *Nikolaus Braunnal* közösen könyvet publikál *Fényproblémák a képzőművészetben* címen.¹⁹ Braun leírja *Konkrét fény* című szövegében, hogy elektromos fényt használ, s képeit

két, más-más fázisban lefényképezett állapotban is reprodukálja (*Wechselndes Lichtbild* – *Változó fény-kép* címen) s közli egy fény-színpad tervét is. *Fényritmus* címen 1923-ban a Novembergruppe kiállításán bemutatott munkájáról többek közt Ludwig Hilberseimer ír a *Sozialistische Monatshefte*-ben, együtt említve Huszár Vilmos, Péri László, Moholy-Nagy munkáival, Richter és Werner Graeff filmjeivel.²⁰

Alexander László – László Sándor – Braun és Segal könyvével azonos évben publikálja, kísérletei lezárásaként *Farblichtmusik* című könyvét.²¹ Míg Braun a képbe, szoborba, színpadtérbe a szín és a formák mellé új elemként beépíti a „fényt” s ezáltal a mozgást is, László a zene és a színnek közti kapcsolat kutatása során a fényt mint vetítőfényt használja, változó alakzatok – némileg még a laterna magica bemutatókkal is rokonságot tartó – projektálására. A színfény-zene összekapcsolása a jóval későbbi „expanded cinema” (kiterjesztett film) fogalmával, annyiból elfogadható, hogy létrejöttét filmes kapcsolatnak is köszönheti: Lászlót Oskar Fischinger segítette. Világosan látható azonban a különbség, ha a valós előképekkel, Moholy-Nagy *Szimultán- vagy polifilm* elgondolásával, vagy a László munkájával párhuzamos – kritikusa szerint sikeresebb²² – kísérletekkel, a bauhausbeli reflektorikus fényjátékokkal vetjük össze. László tevékenységét Moholy-Nagy ismeri, ír is róla²³ bár kritikusan, de nagyra becsülve azt, feltehetőleg azon elméleti-kutató munka és gyakorlati-művészi tevékenység összekapcsolása miatt, melynél a tevékenység része éppúgy egy elektronikus vetítőgép-keverőpult megszerkesztése, mint a zenei-festői előadás és a tanulmányokban, könyvben való értelmezés, sőt újfajta kotta-írásmód.²⁴ Idekapcsolható még egy, időben ugyan későbbi, de Braun és László intermedialis gondolkodásával egyaránt rokonítható, megjelenésében mégis egészen más eljárás: *Neugeboren Henrik* (Henri

Nouveau) a Bauhaus újságjában publikált munkája. Egy *Bach-fúga képben* (*Eine Bach fuge im Bild*) a közlemény címe, s a szobor (makett) mellett rajzot, grafikont és kottát is tartalmaz.²⁵

Egyébként Viking Eggeling is – ahogy a címekből látható – a zene analógiájára, csak a szemnek szánva gondolta el munkáit. Említett filmjének nyilvános bemutatására a házivetítést követően mintegy fél évvel, 1925. május 3-án kerül sor, a Novembergruppe szervezésében. Erről *Gara László* – később neves műfordító, író Párizsban – számol be *Az abszolút film* c. közleményében a *Magyar Írás* hasábjain.²⁶ A cikk utal *Bándy Miklósr*a (*Nicolas Bandi* vagy *Miklós N. Bandi*, Párizsban élő magyar író), aki feltehetőleg az információ forrása is, hiszen hosszabb tanulmányt ír és publikál a *Diagonális szimfóniáról* a *Schémas*-ban, *Germaine Dulac* lapjában.²⁷

Jellemző egyébként több szempontból is a magyar viszonyokra a *Gara* cikke alatti megjegyzés: részben azért, amit mond, mivel a magyarországi körülmények soha nem voltak kedvezőek az experimentális, korszerű, innovatív munkára, részben pedig az „elsőség” iránti naiv vágy és az „elkésztség” érzetéből fakadó rezignációhangulat furcsa elegye miatt. *Mel-lék*y *Kornél*, akinek a neve és kísérlete is szóba kerül, több filmvonatkozású anyagot publikál a *Magyar Írás*ban. Így az 1925. áprilisi (V.4.) számban – mely teljes egészében a filmnek van szentelve – *Ivan Goll Chapliniada* című művének, valamint *Balázs Béla*: *Der sichtbare Mensch* c. könyve egy részletének fordítását,²⁸ melyről egyébként kritikát is ír. A *Gara*-féle cikkhez hasonló – gyakran téves információkkal vagy félreértésekkel teli – beszámolók a külföldi fejleményekről szórványosan a későbbiekben is előfordultak. Így *Hont Ferenc* 1927-es *Párizsi levele* vagy *Aigner László* – a később fo-

tográfusként híressé vált – újságíró *A francia avant-gardista filmrendezők beérkeztek* c. tudósítása.²⁹ Nem annyira a téma, mint a szerző személye miatt érdekes a *Tűz* 1922. október 29-i számában publikált *Berlini mozi szezón Gerő Györgytől*. Az ekkor 17 éves szerző az *IS* című (egyetlen magyar) dadaista periodika társalapítója (műfaji megjelölése a nyomtatványnak az első szám címlapja alapján: röpirat), melyben 1924-ben közli *BÉLA (Film)* címmel forgatókönyvét, négy nagy oldalon. Kassák és Pán Imre könyve, *Az izmusok története* szerint ő készítette az „első ... magyar avant-gardista filmet.”³⁰ Bár e film a – Száva Gyula kezdeményezte és az 1980-as évek elejétől kisebb-nagyobb megszakításokkal magánérőből zajló – kutatások nyomán sem került elő, sőt léte sem bizonyítható egyértelműen, sok jel mégis arra mutat, hogy legalább részeiben leforgatásra kerülhetett. Mindenekelőtt két filmszalag-töredék, illetve a *Dokumentum* 1927. januári száma szólnak e vélekedés mellett, mely képeket közöl részben Gerő ugyanezen számban publikált írásához³¹ kapcsolva, részben más helyen (a *Simon Jolánról* készült képek). Bár Gerőnek más írásai, versei, tanulmánya is előkerültek, az említett *Film* című munkája a legidőtállóbb, s e tények alapján, vagy akár az írást végigolvasva öt tekinthetjük az első Magyarországon dolgozó „független” filmkészítőnek. *Ligeti József* táncos, a Kolozsvári opera balettmestere, rendezője 1928 őszén érkezett Berlinbe, s ott megismerkedve *Herwarth Waldennal* a létrehozott Sturm-színházban bemutatja *S.O.S. – az európai jazz – akusztikus-optikai játék* című előadását, melynek műfaját címe jelzi.³² Személye, e – szerinte sem túlzottan sikeres – előadáson túl, azért is érdekes, mert mind Balázs Bé-lával, mind Moholy-Nagy Lászlóval kapcsolatba került (akiknek egymáshoz való kapcsolatáról semmit sem tudunk biztonsággal mondani; ez amiatt is különös, mert pl. Balázs

részt vesz a La Sarraz-i első független filmes „nemzetközi találkozó”³³ – La Sarrazban Moholy-Nagy is megfordul, de ezen a találkozón nincs ott. Moholy-Nagy Ligeti Berlini tartózkodása idején már elhagyta a Bauhaust és éppen Piscator színházának *Mehring: A berlini kalmár* című előadásához (*Shakespeare: A velencei kalmár* című művének parafrázisa) készít díszleteket.³⁴ Ligeti a Berlinton nem messze fekvő Britzből hazafelé tartva kapja meg az ottani társaság egyik tagjától Moholy-Nagy (titkos) telefonszámát. Britzben *Dienes László* lakik, aki 1926-ban alapította azt a *Korunk* c. lapot, mely 1928-tól *Gaal Gábor* szerkesztésében – igen sok Moholy-Nagy-írást közöl (természetesen magyarul, Erdélyben).³⁵ A Piscator-színház politizáló, közvetlen szociális érdeklődésű karakterének a németországi filmgyártásban is megvannak a párhuzamai, melyből egyetlen, számunkra itt fontos alkotót, *Metzner Ernőt*, emelek ki. A már említett, filmkritikákat is író Kemény Alfréd *Filme der SPD* című (Alfred Kern álnévvel közölt) cikkében két Metzner-filmről is beszámol.³⁶ Következő, *Überfall (Rajtaütés)* című 1929-ben készült filmjét szinte minden, az időszakot is érintő filmtörténet és avant-garde filmmel foglalkozó munka számon tartja.³⁷ E film témája valamelyest hasonló az *Egy bankjegy kalandja* c. filmhez, melynek Balázs Béla az írója (sőt: „filmem”-ként emlegeti) – erről a Gerő által nem túlságosan kedvelt Hevesy Iván tollából olvashatunk kritikát.³⁸ Metzner igen sok filmmel dolgozik díszlettervezőként, Magyarországon a Képzőművészeti Főiskola hallgatója volt, illetve már a tizes években készített filmlap számára rajzokat, címlapot.³⁹ Németországi filmjei közül leggyakrabban a *Kameradschaft* és a *Westfront 1918* kapcsán emelik ki *Pabst* munkáját. (Egyébként *Pabst Háromgarasos opera* című – s a *Bertold Brecht*tel folytatott per⁴⁰ tárgyát képező – művének magyar vonatkozása a két „forgatókönyv”-társ szerző, *Vaj-*

da és Balázs személye; utóbbi a perrel kapcsolatos sajtóvitából is kivieszi a részét). Az időszak kulcsműve Moholy-Nagy László fény-tér modulátora, a *Lichtrequisit*, melyet sok éven át tervez, a kivitelezésében segíti *Sebők István* mérnök, aki színházi díszleteinél is munkatársa és *Gropius* építész irodáján dolgozik. Az AEG által gyártott, a színházi effekteknél is alkalmazott mozgó fém-műanyag szobrot Párizsban állítják ki először 1930-ban egy technikai-elektronikai kiállításon.⁴¹ Létrejötté után azonban e működő tárgy mintegy külön feldolgozást, megértést igényel szerzőjétől is, ennek során – mint egy „vizuális generátor” vagy, Moholy-Nagy szavával élve, „térkaleidoszkóp” – új műveket inspirál, hív elő. Írások és festmények mellett mindenekelőtt a *„Lichtspiel schwarz weiss grau”* (Fényjáték fekete fehér szürke) címen forgatott filmre gondolok, mely a több változatban közölt „új filmlehetőségeket” jelentő forgatókönyv szerint önmagában is csupán egy részlet.⁴²

Itt említendő meg, hogy tágabb értelemben elemezhető lehetne – a társművészetek szempontjához a „technikai avantgarde” fogalmát kapcsolva még, új elemként – a Bauhaus színházi kísérletein túl *Molnár Farkas* és *Weininger Andor* színházterve, *Huszár Vilmos* – a *De Stijl*⁴³ tagja – mechanikus látványszínház elgondolása. Éppígy a filmbeli „speciális effektek”: talán legjelentősebb, többszörös Oscar-díjas mestere, *George Pal*⁴⁴ még mint *Pál György* Magyarországról animációs filmesként indult, s egy Philips-reklámfilm felirata szerint a harmincas évek közepén ugyanazt a *Gáspár Béla* által kifejlesztett „Gasparcolor” színes eljárást használta, mint *Oskar Fischinger* (Pl. a *Komposition in Blau* című, a videoclip előzményei közt is számon tartott filmnél).⁴⁵ Pál valószínűleg dolgozott *Huszár Vilmostal* is, és mindenképp kapcsolatban állt az 1930-as évek rövid időszakában animációs- és reklámtörekvéseket Magyarországon megvalósítani próbáló alkotókkal (köz-

tük *Halász János* [a későbbi *John Halas*], *Hajdú Imre* [a későbbi *Jean Image*] stb.). E filmek egy része máig megmaradt,⁴⁶ hagyományos rajzfilm mellett van példa a „natúr” felvétel és animáció keverésére is. Inkább a film / művészet kapcsolat kontinuitását, mint megvalósult munkákat jelző tények *Be Rény Róbert* állítólagos – *Forbáth* emlékiratai szerinti – filmterve a fényről, vagy *Kepes György* korai film-elképzelése, *Vajda Lajos Film* c. festménye (és persze montázsai), *Ébne th Lajos* „dinamikus fény-kompozíciói” vagy – kicsit más szempontból – az avant-garde festőből profi díszlettervezővé váló *Trauner Sándor* munkássága⁴⁷ (hogy a Zöld Szamár Színház köréből induló, s ugyancsak Franciaországban világhírrév vált filmsláger-zeneszerző *Joseph Kozmát* e zárójelen kívül már ne is említsük).

Fejős Pál (Paul Fejos): *The Last Moment* (*Az utolsó pillanat*) című, 1928-ban Amerikában készült filmje emelendő még ki az emigrációban, illetve külföldön dolgozó magyar művészek experimentális munkái közül, főként a *National Board of Review Magazin* kritikusa nyomán, mivel több mint valószínű, hogy e filmből már nem létezik egyetlen kópia sem.⁴⁸

Valamelyest rokonítható *Metzner* filmjével: itt is a Flash-back és az erőteljes képi hatások dominálhattak. *Fejős* következő amerikai filmjéről a vélemények már eltérőek – a *Pesti Napló* kritikusa így hasonlítja össze a két munkát: „*Fejős Pál, aki hat év küzdelmei után az egész mozivilág figyelmét maga felé fordította, amikor az elmúlt tavasszal saját vállalkozásában és pár ezer kölcsönként dollárral megcsinálta Az utolsó pillanat (The Last Moment) című filmet, első nagy alkotásával bevonult a Broadwayra. Fejős új képe már az Universal filmgyár égisze alatt készült, ismert színészekkel, hatalmas technikai berendezkedés és a dollárok milliói álltak rendelkezésére és mégis, vagy talán éppen ezért a két film között elveszett va-*

lami, az a valami, ami a rendkívülit az átlagtól megkülönbözteti.”⁴⁹ E kritika jól érzékelteti a független és a kötött, gyári forgatás különböző eredményét, ami máig alapkérdés az egész problémakört tekintve.

A cikkben említett új film a *Lonesome*, már hangosfilm, vagy – korabeli szóhasználattal – „talkie”. Ez a fejlemény – melynek ún. „esztétikai” megítélésére Hevesy Ivántól Balázsig vagy *Borgestől Jakobsonig* itt nem térek ki – az 1920-as évek végére következik be, s lényegében az első anyagban megvalósuló, reprodukált „egység” fény és hang között. Előkészítéséhez művészek, technikusok, feltalálók, utópisták, mérnökök és az elmélet munkásai egyaránt hozzájárultak. Fontos és nemzetközi viszonylatban kevéssé ismert szerepe van ebben *Mihály Dénes*-nek is – ismeretes olyan vélemény, mely szerint tulajdonképpen ő a hangosfilm feltalálója,⁵⁰ s ha a szabadalmi bejegyzés idejét vesszük alapul és hozzátesszük az „egyik” szót – ezt talán el is fogadhatjuk. Ezzel a területtel kapcsolatos munkásságát 1928-ban publikált *Der Sprechende Film* (Berlin) c. könyvében foglalja össze, érdemes utalni azonban még két cikkre – nem azért, hogy érdemeit csökkentsük, hanem hogy azokról realisabb képet kapjunk. A *Mozi és Film* 1927-ben számol be a Magyarországra látogató Mihály Dénes azon kijelentéséről, hogy „A beszélő filmem már egészen közel van a tökéletesítéshez júniusban visszatérek Budapestre és itt fogom bemutatni a tökéletesített beszélőfilmet, hogy ennek a megjelenése Budapest nevéhez fűződjön.”⁵¹ A másik írás a *Filmtechnika* 1937. januári számában *Egy ismeretlen magyar találmány* címmel közli, hogy 1911. október 8-án jelentette be *Prisner Samu* gépészmérnök Budapesten a m. kir. Szabadalmi Hivatalnál „Eljárás és berendezés beszélő filmek fölvételére és ezen fölvételek visszaadására” címen találmányát, amely 57.314 sz. alatt 1912. évi szeptember 24-én nyomtatásban is

megjelent. (...) Lényegében Prisner találmánya egyezik a mai értelemben vett hangszalagos hangosfilmmel és így magyar vonatkozásban megelőzi úgy a Mihály Dénes által 1916-ban bemutatott beszélő filmet, mint a később szabadalmaztatott Misik Sámuel féle hangosfilmet. Ebből azonban azt a következtetést vonni, hogy már most a hangosfilm magyar találmány nem lehet, mert Prisner találmányát az amerikai Laus-te hasonló találmánya megelőzte, aki már 1906-ban szabadalmaztatja seléncellás hangosfilm találmányát.”

Mihály neve, a televíziózás úttörőjeként⁵² sokkal ismer-
tebb, e vonatkozásban érdemes megjegyezni, hogy a távolbalá-
tó feltalálásával összefüggő kérdések legalább annyira össze-
tettek, mint a hangosfilmnél érezhattuk: feltehetőleg itt sem
az elsőség kutatása a helyes út. Egyre szaporodó magyarorszá-
gi látogatásai során Mihály nem csupán könyvet ad ki, interjút
ad a „filmnélküli moziról” – mely lényegében a videómagnó
gondolatának a leírása, de alakja modellül is szolgál egy Ka-
rinthy Frigyes által írt film, a *Barátságos arcot kérek* feltaláló
főszereplőjéhez. A szokványosnak nevezhető szerelmi történet
– vidám és dalos betétekkel – a fentiekén túl azért érdemel em-
lítést, mert mintegy a háttérben, nem egészen szándékosan,
megjelenik benne a „rég” és „új” technikai kép viszonya: ahol a
régit a fotográfia, az újat a „távolbalátó-feltaláló mérnök” –
egyelőre láthatatlan – találmánya adja.⁵³ Mihály Dénes Tele-
hornak hívta készülékét, hogy az elnevezésben tisztán görög
eredetű szavak szerepeljenek s ne görög-latin keverékszó le-
gyen, mint a televízió. Ez a szó legalábbis – ha Mihály szemé-
lye bizonyosan nem is – ismert volt Moholy-Nagy László előtt
is, mint 1927-es *Typophoto* c. cikke mutatja. Sőt Moholy-Nagy
folyóiratcímnek is javasolja a szót. A brnói, *Frantisek Kalivo-
da* által szerkesztett *Telehor* lesz azután az a lap, amely egy
könyv méretű különszámot ad ki Moholy-Nagyról 1936-ban.

Berlin azonban nem csak egy város, ahol szinte minden eddigi szereplőnk megfordult, hanem egy – Moholy-Nagy említette „nagyváros” forgatókönyvével rokon – film témája is. *Walter Ruttmann* készítette 1927-ben a *Berlin – egy nagyváros szimfóniája* című munkáját, melyről *Kassák Lajos* írt a *Nyugat* ugyanazon évi utolsó számában, a budapesti bemutató alkalmából, kitűnő elemzést.⁵⁴ A szimfónia szó a címben *Eggelingre* emlékeztet – Ruttmann azonban már öelötte készített és be is mutatott „absztrakt” vagy „abszolút” filmeket, egyszerűen – az ugyancsak zenénél is ismert – *opus* szóval és számmal jelölve. Kassák tanulmányának szempontrendszere és fogalomhasználata egyaránt újdonság – és máig érő. A film bemutatója alkalmából a forgalmazó – illetve a *Mozi és Film* 1927. július 24-i száma – közli a filmhez készült fotómontázsokat (több, egész oldalas kép), mely lényegében megelőlegezi azt a film-fotómontázs kapcsolatot, melyet *Gró Lajos* és *Roth László* könyveinek megformálásában, de még az 1943-as *Film* (*Fejér Tamás* könyve) borítóján is felfedezhetünk.⁵⁵

Az 1930-as, '40-es évek kevesebb filmnyelvi újdonsággal szolgálnak. Ezek közül mindenekelőtt az 1931-ben szövetségé szerveződő, majd lapot is indító („*Pergő képek*”) amatőr-film-mozgalmat kell említeni mint alternatív filmkészítési formát. Tárgyunk szempontjából feltehetőleg a legjelentősebb mű – leszámítva most itt a mozgalomtól függetlenül készült „privát filmek”⁵⁶ tömegét – *Fejér Tamás*, valamint *Kálmán Aladár* és *Pálos György* 1937-es *Az asszony és a gép* c. filmje, mely második díjat nyert a párizsi nemzetközi amatőr-film versenyen, s melyről a *Sztár* filmmagazin mint az „első magyar avant-gardista filmről” számol be, két fotó kíséretében.⁵⁷ A tárgykörrel kapcsolatos általános „tájékozottságot” egyébként jól mutatja, hogy az idézett publikáció előtt nem sokkal, az 1937. január 14-i *Magyar Hírlap* 8. lapján olvas-

hatjuk: „Az első magyar avant-gardista film Boros Elemérnek, a *Vakablak* című merész hangú, mai mondanivalókban gazdag dráma szerzőjének első filmje, a *Tisztelet a kivételnek* című darabjából készült.” Fejér – negyed század távlatából⁵⁸ – így írja le filmjüket: „Az asszony és a gép c. film a mai terminológiával sci-fi volt, pantomim feldolgozásban. – A mérnök nő robotembert teremt. A gép engedelmeskedik minden parancsának, végrehajtja a kapcsolótáblán a karok és gombok vezényelte utasításokat. A nő ingerli a gépet, táncol neki, csábítja. És a gép megindul, hogy fémkarjával magához ölelje a nőt. Az utolsó pillanatban sikerül az asszonynak elérnie a kapcsolótáblát. Megmenekül a halálos szorítástól, de ezzel elpusztítja a gépet, amelyben ő váltotta ki az érzelmeket.” E XX. századi pygmalion-inverz – mely távolról *L’Herbier* filmjének *L’Inhumaine*-jének is rokona – elemeiben hasonló (expresszív, gépi környezet, táncpantomim) mint *Gertler Viktor* 1945-ös filmjének (*Hazugság nélkül*) zárójelenete, legalábbis a sztori, illetve Fejér filmjéből megmaradt képek tanúsága szerint. 1937-ben készült még egy, szempontunkból különös jelentőségű és több okból – így a prestrukturális szerkesztés (a hármas szám mint formai bázis), a szokatlan maszkok, úsztatások, vágás, s mindenekelőtt a témaelfogás – az experimentalizmus körébe vonható mű: *László Sándor Magyar Triangulum* c. filmje. A színpénzenével kapcsolatos munkássága miatt már említett és 1933–37 közt Magyarországon élő zeneszerző, zongoraművész *László* (akihez ezen időszakban még néhány sláger és filmzene is köthető, majd a 2. világháború alatt és után az Egyesült Államokban sok film- és televíziózenét komponált, illetve zenei kiadóvállalatot is alapított), ezzel a produkciójával lényegében a ma divatos zenei videóclipek egyik őseinek tekinthető művet alkotott.⁵⁹ Három – különböző műfajú – zenedarabból áll össze, s ennek eljátszására, illetve megjelenítés-

sére épül a film, melyet az országos Mozgóképvizsgáló Bizottság 1937. november 4–10-ig tartó ülése „nyilvános előadásra alkalmasnak talált” (vö. *Mozi Újság* 1937. március 12. Mozi-cenzúra rovat, 8. pont), s melyről – a rövidfilm kontextusában – már a *Filmkultúra* 1937. június 1-ji számában mint kiemelkedő munkáról olvashatunk, e sorok kíséretében: „A rövidfilm sok esetben új rendezőt, új operatőrt esetleg új zeneszerzőt is avathat, előfutárja lehet az új magyar filmgenerációnak.” (Egyébként ez az indoklás szinte szó szerint meg is jelenik, majd az 1950-es, '60-as évek fordulóján, a Balázs Béla Stúdió alapításakor is – P. M.) A *Magyar Triangulum* premierjére a *Filmkultúra* 1937. január 1-i beszámolójában említett tervek szerint „...a Rembrandt-film (Alexander Korda munkája) kísé-
rőműsoraként” került volna sor, s a „címszereplő” három zongoraművésznő, a Kotányi nővérek külön kíséretével, akik „személyesen is föllépnek, úgyhogy tulajdonképpen nem három, hanem hatzongorás hangversenyt fognak hallani.”

Valójában a premierre – mint a *Mai nap* 1937. febr. 25-i, csütörtöki száma 7. lapján található hirdetésből kitűnik, a *Mária nővér* c. magyar film kísérműsoraként került sor, de valóban a „Kotányi nővérek személyes felléptével.” A háború előtti/alatti időszaknak van még egy – kevésbé ismert és tragikus sorsú – alakja, *Manninger János*. Eredetileg a Hunnia standfotósa, aki már a *Fény és árnyék* c. Zsindelyné Tüdős Klára rendezte filmél is közreműködik, majd *Kétszer kettő* címmel forgat, saját rendezésében és forgatókönyve alapján egy meglehetősen naiv, de képi megformálását tekintve igényes, sok részletében a 20-as évek gépkultuszának hatását mutató játékfilmet. A Magyar Filmintézet birtokában van még egy 450 méternyi, nevéhez kapcsolt, *kezek-lábak* címmel jelzett – főcím nélküli – tekercs, melynek néhány snittje fölismerhetően Berlinben készült, több részletében pedig a *Két-*

szer kettő snittjeinek megfelelő helyszíneket és felvételeket tartalmaz. A címszerű megjelölésnek megfelelően a munka kezek és lábak segítségével lényegében egy férfi és egy nő kapcsolatára épül. Manninger filmjének felvétele alapján készült Fejér Tamás 1943-ban – saját kiadásában – publikált *Film* című könyvének borítója is.⁶⁰

A 2. világháborút követően az 1950-es évek végéig csak szórványosan találunk tárgyunkhoz tartozó adatokat. Megemlítendő Kállai Ernő *Diárium*ban publikált „*Optikai demokrácia*” című,⁶¹ sok tekintetben korábbi nézeteit aktualizáló írása. Ennél korábban, 1945-ben is megjelenik a kísérlet szó Szóts István „*Röpirat a magyar filmművészet ügyében*” című füzetének egy szövegrészében⁶² „...a filmművészet igazi korszaka... akkor fog elkövetkezni, ha olcsó és kis helyen elférő gépekkel, a mainál érzékenyebb filmanyaggal mindenki kísérletezhet és észrevétlenül olyan motívumait, jeleneteit rögzíti az élet örökösén változó folyamának, amire mostani felszerelésünk ...nem alkalmas.” Bár a szóhasználat itt a mostanitól némileg eltérő, a leírt helyzet világos – az elkövetkező évtized változásai azonban épp ellentétes irányban hatnak. Nem csupán arról van szó, hogy az időszak hivatalos szellemisége nem tűrt alternatívát – a 139/1951./VII.8./M.T. rendelet valóságos korlátot is szabott, minthogy a filmfelvevő gépeket be kellett szolgáltatni;⁶³ arról nem is szólva, hogy nyersanyaghoz sem lehetett hozzájutni. Bár e rendeletet 1956-ban felülvizsgálták, megjegyzendő itt, hogy magánszemély még az 1980-as években sem tudott megrendelni 16 vagy 35 mm-es filmre labormunkát, csak ha valamely „fedőszervet” keresett magának.

Fentiek ellenére tény, hogy 1953-ban készült egy rendkívüli figyelemreméltó mű: Gyarmathy Tihamér forgatott – fotogram kísérleteihez kapcsolódóan – egy filmet (melynek tekercsei az

1980-as évek elején elő is kerültek, hogy azután megmagyarázhatatlan módon újra eltűnjenek).⁶⁴ Ugyancsak erre a korszakra esik a magyarországi televíziózás első, „kísérleti” szakasza, ahol a technikai lehetőségek megteremtése, a készülékek elkészítése, forgalmazása, a műsorpróbák és műsorfajták kialakítása egyaránt és egymással párhuzamosan zajlott (az első, 1957-től meginduló adások mellett is ott a „kísérleti” jelző – ami talán nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a szó jelentése a hétköznapiakban valami olyan próbálkozásként rögzüljön, mely adott esetben „sikerül”, de inkább nem,⁶⁵ és egyrészt mindenképp mosolyogni való komoly ember számára, másrészt – ami a lényegesebb – valóságos következmények nélküli). A legfontosabb eseményeket 1959 körül a magyar amatőrfilmes mozgalom újjászervezésében és a Balázs Béla Stúdió megalakításában jelölhetjük meg. Utóbbi 1961-től kezd valójában mint filmkészítő műhely működni, előbbihez vannak a fenti évszámot megelőzően is adatok. Ilyen például a még szervezeti kereteken kívül, magánkezdeményezésből létrejött – tehát „független” – Montázs csoport, többek között *Boglár Lajos*, *Bolgár Kálmán*, *Miklós Pál*, *Horváth Ferenc* részvételével. Gépelt újságot is megjelentettek (két szám készült), s pénzt adtak össze nyersanyagra. Boglár a Néprajzi Múzeumban dolgozott, ahol volt egy 16-os Bolex kamera (ezt 1957-ig csak Szóts István használhatta), s itt a későbbiekben, 1962-től majd számos néprajzi dokumentumfilmet készít. Az 1960-as évek elején készült néhány munkáját a K szekciója szervezésében 1985-ben bemutattuk, leírásai hozzáférhetőek.⁶⁶ (Boglár munkatársa *Jancsó Miklós* *Indián történet* című, a Budapest stúdióban készült rövidfilmjének is). Az *Oldás és kötés* című Jancsó-film egyik részében látható „amatőrfilm”, s a vetítést megvitató társaság jelenete képet adhat ezen időszakról. (Itt jegyzendő meg, hogy a hatvanas évek vége – hetvenes évek eleje amatőrfilm-hangu-

lata is megjelenik magyar játékfilmben: a *Lányi András* rendezte *Tíz év múlva* [1978] egyik része egy [ál-]amatőrfilm.)

A Balázs Béla Stúdió megalakításával és működésével egy Európában egyedülálló helyzet és alkalom teremthető meg Magyarországon – amit persze kezdetben nem lehetett sejteni, s még kevésbé esett egybe ez az alapítói célokkal. A stúdió – a fentebbi értelemben vett módon – „kísérleti”, vagyis az elgondolás szerint a Filmművészeti Főiskoláról kikerülő „fiataloknak” nyújtott volna egy karanténszerűen „szabad” terepet arra, hogy kvázi készüljenek a „nagy feladatra”, a játékfilmre, illetve ott várjanak, míg ennek az ideje el nem jön. Természetesen a stúdióban dolgozók az első pillanattól kezdve rácsfoltak e képzelt körülményekre filmjeikkel, s így a BBS a magyar film megújulásának központi, nemzetközi hírű helyszínévé vált. Ez az egyedülálló helyzet az említettekén túl még két ok miatt teremthető meg: az egyik az éves állami dotáció (melynek mértéke minden évben egy átlagos magyar játékfilm költségeinek felelt volna meg, és gyakorlatilag máig is ez alatt maradt) – ez professzionális technika igénybevétele, illetve a szokványos filmgyári kötöttségektől szabadabb gyártási processzust tett lehetővé. A másik a cenzúramenteség egy-egy produkció elkészültéig: a tagság maga dönt, milyen tervnek ad bizalmat, elkészíthető a film, csupán a bemutathatóság eldöntésének a jogát tartotta fenn magának a főhatóság (vagyis sok esetben amint a film elkészült, első vetítése után be is tiltották). (A hetvenes évekre három kategória alakult ki: a vetíthető mellett a „külföldön nem” és az „egyáltalán nem”, melyek között néha a „külön engedéllyel, szűk szakmai közönségnek” is előbukkant.) Ez az utócenzúra főként a dokumentum-, de néhány esetben az experimentális filmet is sújtotta: utóbbinál sokkal lényegesebb a szemlélet különbözőségéből fakadó ösztönös és értelmetlen ellenállás.

Tény azonban, hogy a filmek elkészülhettek s ma – sok esetben több mint tízéves késéssel – elővehetők (kivéve, ahol a cenzorok nem tartották be az egyezséget, s a forgatást is lehetetlenné tették, mint *Bódy Kozmikus Szem* c. munkájánál).

Az 1961–64 közötti néhány év jellegzetes, izgalmas fejleménye a megújuló dokumentumfilm, mely a kísérleti film fő inspirálójává válik, sok esetben közvetlenül érintkezik is e filmformával, mint *Novák Márk* és *Tóth János Csendélet* című, 1962-es filmje. A – „lírai dokumentumfilmként” is emlegetett – munkák fő jellemzője a gondos képi megformálás és az asszociációkra épülő montázsszerkezet (kiemelendő még, hogy nem csak a Balázs Béla Stúdió készített ilyen anyagokat, de más, profi stúdiók, illetve az amatőrfilmesek is). Előbbire példa lehet *Gaál István – Sára Sándor: Pályamunkások*, illetve Jancsó Miklós: *Az idő kereke* (mindkettő 1961-es), míg a BBS filmjei közül *Sára Sándor: Cigányok* (1962), *Bácskai Lauró István: Igézet* (1963) és *Ventilla István: Strand* (1963) című munkái tartoznak ide. Bár az egész kérdéskör majd csak az 1970-es évek második felében lesz elméleti viták tárgya – s közben kialakul a ma sokkal ismertebb ironikus-politizáló, valamint a „résztvevő megfigyeléssel” (adott esetben hosszú időn keresztül a tárggyal) foglalkozó és a dramatikus-sorozat-szerű dokumentumfilm is – a frontvonalat a dokumentum- és a játékfilm között húzva meg, mégis itt kell a 60-as évek kísérleti filmjeinek és az 1970-es évek néhány, műfaji határok közé nehezen szorítható BBS produkciójának a forrását keresnünk. Érthetővé válik így a korszak – szempontunkból tekintve – főművének, *Huszárik Zoltán Elégiájának* (1965) látészolagos társtalansága és „előzménynélkülisége”: bár kétségtelenül igaza van *Bódy Gábornak* is, mikor e filmről szóló elemzésében⁸⁷ megállapítja, hogy ez volt „az első magyar film, amely a film nyelvében gondolkodott”. Ugyanígy érdemes ösz-

szevetni a Szociológiai filmsoportot! címmel 1969-ben készült kiáltvány aláíróinak 60-as évekbeli tevékenységét későbbi pályájukkal, vagy végiglapozni az 1960-as évek amatőr-film-fesztiváljainak programjait, ismerős neveket keresve. A film vonzása és az „új baloldal” – 1968-cal kicsúcsosodó – mozgalmainak, eszméinek vonzása egyaránt erős: és mindenekelőtt könnyebben hozzáférhető, mint az aktuális „nyugati” művészeti mozgalmak, a független vagy underground filmet is beleértve. Az 1960-as évek közepével jelenik meg Magyarországon – elszigetelten, kevesek számára hozzáférhetően, de annál erőteljesebben s igen jelentős hatással – az a korszerű művészeti avant-garde gondolkodás- és alkotásmód, mely a 20-as 30-as években és az 1945–48 közti rövid időszakban is megjelent.

1966-ban *Szentjóby Tamás* és *Altörjay Gábor*⁶⁸ megrendezik az első happeninget *Erdély Miklós* pincéjében, melyről filmfelvétel is készül.⁶⁹ Ugyanebben az évben jelenik meg Erdély első fontos filmelméleti tanulmánya a *Valóságban*, melyet később ő maga úgy jellemez, hogy a cikknek volt egy kiáltványszerű, indító erejű hatása is (*Montázs-éhség*).

Erdély – akit ezt megelőzően már két ízben, 1959-ben és 1963-ban is felvettek és azonnal (egyszer még a tanévkezdet előtt) jogtalanul el is küldtek a Színház- és Filmművészeti Főiskola rendező szakáról – magnetofonnal hangmontázsokat készít, rádió hangjátékokat ír, melyeknek filmváltozata is megvalósul, illetve versként is megjelenik (önerőből, illetve külföldön), valamint fél éven át a Magyar Televízióba jár be, hogy vágási gyakorlatokat folytasson. A filmekhez több esetben ilyen „talált”, vagy hulladék („tévé-szemét”) anyagokat is felhasznál, ezekből készít montázst, illetve akciószerű formában, hurok- (végtelenített) filmet és „rendes” vetítést egyaránt alkalmazó (külföldön használt terminussal „expanded cinema”) előadás formájában vetíti. Így készül el – s az évek során

részben meg is semmisül – a *Rejtett paraméterek*, az *Antiszem-pont*, az *Újkávészó nyílt a Szamuely utcában*.⁷⁰ Az 1960-as, 70-es évek fordulója táján más művészek is készítették saját „produkciójukban”, független körülmények között filmeket, így például *Lakner László*, *Tóth Endre*, illetve a *Pécsi Műhely* Land Art-filmdokumentációi, vagy *Kemény György* pop-art hatást mutató filmjei, melyek az akkoriban Magyarországon is megjelent 8 mm-es anyagra készültek, majd valamivel később *Tóth Gábor* munkái.⁷¹ Bizonyos, hogy e privát kezdeményezések is ösztönözték a Balázs Béla Stúdióban az 1970-es évek elejére program- majd csoportszerűen is megjelenő experimentális törekvéseket.

Bódy Gábor⁷² személye igen fontos szerepet játszott e program elindításánál, nem pusztán munkája és elgondolásai, de azon tény miatt is, hogy elsőként lett, mint Filmművészeti Főiskolát – akkor még – nem végzett alkotó, a Stúdió tagja, s e precedenssel, valamint a BBS nyitottságának későbbi állandó erősítésével lehetővé tette az „outsiderek”, amatőrök, társ-művészetek képviselői számára a professzionális költségvetéssel is támogatott technika kipróbálását, segítve így nemzetközi színvonalú művek megszületését.

A „Filmnyelvi sorozat”⁷³ 1973-as indulását – a pályázat kiírását – komoly elméleti-felkészülési szakasz is megelőzte: nem csupán a BBS szervezésében zajló előadások és viták, hanem egyetemi szemináriumokig, tanulmányokig visszamenőleg. *Zsilka János* nyelvészeti előadásai mellett az akkoriban divatos – bár nem széleskörűen ismertté – váló szemiotika, s mindenekelőtt annak filmrendező művelője, *P. P. Pasolini* munkássága említendő, aki különösen *Dobai Péter* filmelméleti tanulmányait inspirálta.⁷⁴ A filmnyelvi sorozat filmjei által került be ismét a magyar experimentális film a nemzetközi művészeti köztudatba. Bár a program egészében nem való-

sult meg, s 1975-ig elhúzódott, lényegében sikeresnek mondható a Stúdióon belül is, amit a K/3 csoport alakítása és újabb forgatókönyv-pályázata, filmjei is mutatnak.⁷⁵

Két film emelendő ki itt, nem csupán kvalitásai, de különös sorsuk ellenére kifejtett jelentős hatásuk miatt: *Erdély Partitája* és *Szentjóbby Kentaurja*, melyeket lényegében elkészültüket követően több mint tíz éven át – betiltásuk miatt – látni sem lehetett, pusztán a róluk szóló tanulmányok és elbeszélések formájában léteztek a nagyobb nyilvánosság számára.

A K/3 – a név egyaránt értelmezhető, mint „közművelődési komplex kutatások” vagy „kinematográfiai kísérleti központ” – már a Filmnyelvi sorozat tapasztalatai és eredményei alapján szerveződik olyan – alig titkolt – ambícióval, mely szerint a BBS-nek lehetősége lenne arra, hogy az audio-vizuális kutatások egy Bauhaus-szerű központját alakítsa ki. (Ez majd még egyszer felmerül az INFERMENTAL „nemzetközi videokazetta-magazin”⁷⁶ tervezetében, akkor már mint „nem lokalizált bauhaus”). Érdeemes egyébként a Filmnyelvi sorozat eredetileg ugyancsak közös, magazinszerű forgalmazással elképzelt terve és az INFERMENTAL közötti kapcsolódásokra felhívni még a figyelmet. Nem gondoljuk egyébként azt, hogy az e programok keretében készült filmek valamiféle egymáshoz hasonló karakterű, homogén összetartást mutatnak: épp a sokféleség, a következetes, újszerű egyéni hang, a korábban nem ismert filmi látás- és gondolkodásmód az, amit tapasztalhatunk, – de hisz ez is a program célja. Megfér egymás mellett – sőt egymást erősíti – *Maurer Dóra* következetes strukturalizmusa (*Relatív lengések*, *Triolák*), *Tóth János* utánozhatatlan technikájú, manierista rafinériával és gazdagsággal készített tanulmányai (*Study I-II.*), *Najmányi László* – valamint *Dobos Gábor*, *Brenyik Péter* stb. – által készített Kafka-adaptáció (*A császár üzenete*), a gyurma- vagy papíranimáció *Háy Ágnes* filmjeiben, a

zenei kompozíció primátusa *Jeney Zoltánnál* és *Vidovszky Lászlónál*, a múzeumi tükröződések képei a festmények üvegein *Birkás Ákos* filmjében, de éppígy *Hajas Tibor Öndivatbemutatójának* portrészorozata vagy az első magyarországi komputer-animációs film, *Bódy Gábor Pszichokozmoszokja*.

1975-ben készíti el *Szirtes András Madarak* címmel nyolcperces „vizuális ritmus-tanulmányát”, s ezzel kapcsolatos vizsgálatait később írásos formában is rögzíti.⁷⁷ Ez a film jól reprezentálja a BBS-en kívüli, az előző évtizedhez képest jelentősen megváltozott független filmes munkát és Szirtes pályájának is meghatározó, nyitó darabja (bár nem az első munkája). A szeriális szerkezet mellett megjelenik a film önmagára, saját anyagára reflektáló, összetettebb – burkoltan a „film a filmről” témát is tartalmazó – nem lineáris tagolása. Nem véletlen, hogy ezen évtized második felére esnek az első szórványos videokísérletek is (*Bódy Gábor Négy bagatelljének* utolsó része 1973–75, *Hajas Tibor, Najmányi László és Molnár Gergely*, valamint a Ganz Mávag kultúrházban működő Kreativitási Gyakorlatok néhány foglalkozása).⁷⁸ Az amatőrfilm-fesztiválok jelentősége is tovább nő abból a szempontból, hogy tulajdonképpen ez az egyetlen nyilvános fórum, ahol a magyar alternatív vagy független – klubokban vagy magányosan dolgozó – alkotók számára bemutatási lehetőségre mód van. Ugyanakkor a mozgalom maga a széthullás vagy gyökeres szemléleti változás alternatívája felé tart, s ezzel vívódik a 80-as években (ezzel párhuzamosan megnő egyes jól működő, tehetséges filmeseket összefogó klubok jelentősége). Különösen emlékeztetése a 70-es évek második feléből *Nagy László Gábor (Pas de chance, Wagner)* vagy *Jelenczki István (Beharren)*, valamint *Császári Gábor–Rokob Magdolna (Missouri)* munkái. A BBS-en, illetve az amatőrfilmes mozgalmon kívül alig van említésre érdemes film-kezdeményezés, illetve műhely a hatvanas évek végétől a

nyolcvanas évekig. Működik ugyan a televízióban is egy – valamelyest a BBS mintájából született – stúdió, de talán még az amatőrfilmeseknél is nehezebb helyzetben, s témánk szempontjából inkább kooprodukciós jelenléte említhető. Más filmstúdiókból legfőljebb kuriózumként kerül ki szemléletileg a kísérleti filmhez kapcsolható munka: így *Gujdár József* 1969-es *Stúdiumát*,⁷⁹ *Bódy és Tímár Péter* *Privát történelem*, valamint *Bódy Mozgástanulmányok* című filmjeit szükséges feltétlen említeni. A Pannónia Stúdió – pontosabban *Kisfaludy András* – kezdeményezett 1980-ban „Experanima” címmel kísérleti animációsfilm pályázatot.⁸⁰ A program és a forgatások el is kezdődtek – ám közben a Pannónia Stúdió meggondolta magát, s így a befejezéshez a Balázs Béla Stúdió támogatására volt szükség (1984).

Az 1970-es évek végétől mind több lehetőség van – meghívásokból adódóan – arra, hogy a magyar experimentális filmtermost külföldön be lehessen mutatni, s az 1980-as évektől szórányosan arra is van példa, hogy a nemzetközi kísérleti filmes mozgalom valamely részlete Magyarországon is bemutatásra kerüljön.⁸¹ A magyar kísérleti film Magyarországon összefoglaló módon (a BBS szervezte „Filmnyelvi sorozat”-bemutatókat leszámítva) először 1982-ben kerül bemutatásra az ELTE Vizuális Műhely rendezésében a budapesti Eötvös Klubban és az Egyetemi Színpadon.⁸² Ezt 1983-ban egy kiállítás követte a Budapest Galériában, melyhez részletes katalógus is készülhetett, adatokkal, képekkel.⁸³ Ezek a tények mindazonáltal lényeges változásokat is jeleznek: a történeti összegzés igénye végső soron majdnem mindig egy korszakzárás jele is, jelen esetben nem az experimentális film megszűnése, hanem az „úttörő”, áttörést hozó szakasz lezárulása, másként e filmkészítési mód szélesebb körű elterjedése és – ami együtt jár a

mennyiségi növekedéssel – az átlagminőség romlása, felhígulása az, amiről szó van. Ezen – nem feltétlen negatív – jelenség oka az S8-as, viszonylag olcsó technika megjelenése, majd a video fokozatos, lassú terjedése Magyarországon, másfelől pedig a korábbi, felfedezésszámba menő művek – nem csak magyarokra gondolva itt – egyes újításainak, formai megoldásainak átszüremkedése a kommersz és populáris műfajokba, és – elsődleges információk híján – ezen másodlagos forrásból való továbbterjedése, átvétele. Általában véve is az információhiány volt a hetvenes-nyolcvanas évek legtöbb tévétjáért a felelős: épp ezen felismerés rejlik azon nagyszámú „ismeretterjesztő” vagy (film)bevezető előadás és akció mögött, mely kihagyhatatlan véleményem szerint bármilyen, magyar avant-garde-dal foglalkozó munkából. Szentjóby, Erdély, Maurer, Hajas, Birrás, Najmányi, Molnár G. sőt Bódy munkásságában – hogy másokat ne említsek – e dimenziót egyaránt megtaláljuk.⁸⁴

A másik jelentős változás az 1980-as években, azon túl, hogy eltűnik a kísérleti film kiáltvány- vagy mozgalmoszerű karaktere, hogy megjelenik a történeti érdeklődés (világossá válik, hogy az „új”-nak már története van, amivel érdemes szembenézni). Megjelennek új technikai képek (a computer is a video mellett) és újra érdekessé válik – az e korszakra általánosan felbomló lineáris sztori-dramaturgia esélyvesztése miatt – a narráció mint lehetőség. Az „új narrativitás”⁸⁵ végső soron szinte mindenkit megérint, Bódy Gábortól Maurer Dóráig, Erdély Miklóstól Szirtes Andrásig (akinek bizonyos szempontból még a *Napló* című produkciója is ide sorolható, nem csak a sokkal nyilvánvalóbb okokból említendő „*Pronuma bolyok...*” és „*Lenz*”).⁸⁶ Több amatőrfilm klub olyan alkotóműhellyé vált időközben, mely a magyar filmtörténetben is újdonságot jelent: a nyolcvanas évek első felében ez a Kőbá-

nyai Nonprofessional Stúdióról (Ács Miklós, Szőke András, Bánfalvi András neveivel jelezzük),⁸⁷ második felében pedig a Közgáz Vizuális Brigádról⁸⁸ mondható el leginkább. A Közgáz Vizuális Brigád gyakorta kollektív filmmel jelentkező – s ezzel is lényegében a *Dziga Vertov*-féle hagyományra utaló – alkotói (Czabán György, Ganczer Sándor, Kövesdy Gábor és mások) egy olyan „létező szocializmus”-tablót állítottak össze S8-as kamera segítségével, létezésének az utolsó pillanatában, mely nem pusztán film-, de kortörténeti értéket is fog jelenteni (mint az egyébként az experimentális film történetében sem szokatlan, utaljunk csak Ruttmann *Berlinjére*). 1989 őszén a szigetvári Retina Stúdió nemzetközi kísérleti filmfesztivál rendezésére is vállalkozott.

A BBS K szekciója 1984-ben alakult újjá, bár soha nem szűnt meg: ennek oka nem vallamiféle új program volt, hanem a tevékenység – a BBS-en belüli, csoportszerű – experimentális kutató- és filmkészítő munka folytatásának deklarálása.⁸⁹ Ehhez új feladatként járult a mind rendszeresebbé váló oktatás-támogatás: minthogy előbb az Iparművészeti Főiskolán, majd – posztgraduális formában – az ELTE-n, újabban a Magyar Képzőművészeti Főiskolán is beindult/indul a video, illetve a mozgóképművészeti és kommerciális szemlélettől eltérő célzatú oktatás, a K szekció e munkához alkalmanként (egy-egy programra vagy hallgatói vizsgamunkára) támogatást nyújtott. Párhuzamosan 1987-től – Sugár János-sal közösen – elindítottuk az (előadásokból, vetítésekéből álló) Alternatív Filmiskola sorozatot.

Természetesen a film- és video- (újabban computeranimáció) készítés új útjainak kutatása és produkálása a K szekció fő feladata továbbra is. Az 1987 óta készült több mint 30 munka ezt mutatja – s minthogy 1984 (gyakorlatilag 1986) óta a

BBS egy évkönyvszerű periodikát is megjelentet (*Mozgó film*) – ennek dokumentumai is hozzáférhetők.⁹⁰ A BB Stúdió általános helyzetében beállt döntő változás az 1990-es Alapítvánnyá alakulás, vagyis egy hangsúlyosabb függetlenség (forgalmazási és egyéb jogokkal, többek közt a Stúdió által eddig gyártott több száz film jogának visszaszerzésével). Kétségtelen, hogy a XX. század utolsó évtizedébe lépve valamelyest csökken az audiovizuális mozgóképes médiumok új lehetőségeinek felfedezése iránti – bizonyos naivitástól sem mentes – lelkesültség; egyre nagyobb azonban ezen eszközök befolyása és hatása a hétköznapi és a személyes szféra vonatkozásában éppúgy, mint globálisan. Elfogadásuk vagy elutasításuk már nem alternatíva: a kikerülhetetlen jelenlét agressziója elleni egyetlen hatásos védekezési mód a kreatív használat-bavétel. Erre nyújt mintát és példát az experimentális tradíció, mely iránt az érdeklődés – talán éppen ezért – egyre nő.

Megjelentek olyan új médium-formációk is, mint a számítóból adódó interaktív művek, a virtuális realitás és szimuláció,⁹¹ mely a három dimenzió és a tér képzetét közvetlenül érzékszerveinkhez csatolva nem csupán oly módon exteriorizálja, hogy ott valamely meghatározott cselekvésre van mód, hanem másként nem tapasztalható élmények érzéki átélésére és – természetesen a program-korlátokon belüli – szabad választásra. A valós-idejű, háromdimenziós képszimuláció, s ennek – interaktív – visszacsatolása a használóra még csak nem is helyhez kötött: elképzelhető telefonvonalakon, vagy rádióhullámokon keresztüli kapcsolat „adók” és „felhasználók” között – mely szerepek is felcserélhetők. Ezek viszonylatában a film – akár másfél évszázada a fotó kontextusában a festmény – lényegében tradicionális anyaggá és kifejezési formává változott (ami nemhogy fejlődésének megállítást jelent, hanem épp egyfajta „felszabadulást” – ahogy a festészet

is csak az említett körülmények következtében lábalt ki az akadémizmusból – a korábban meglévő kötöttségektől és kötelező sémáktól).

A tömegkommunikációs és computertől áthatott médiumok hatása és veszélyei igazából ma még inkább csak sejthetők, mint lemérhetők. A közeljövő experimentális munkáit minden bizonnyal a leírtak miatti feszültségből adódó felelősségérzet fogja áthatni, melynek célja továbbra is a szabad alkotás és kutatás lehetőségének és vágyának megőrzése lesz.

Bp. 1991. január 20–22.

Peternák Miklós

- 1 Elég itt csupán Werner Nekes – saját gyűjteményére alapozott – *Was Geschah wirklich zwischen den Bildern* (1986) című filmjére utalni, mely ezen „film a film előtti” időszak leglátványosabb összefoglalója.
- 2 A képzőművészetek fejlődése. A tárgyról l. *Beke László: Henszlmann és a fényképezés. Ars Hungarica* 1990. 1. pp. 129–131.
- 3 *Gothard Jenő: A fotográfia.* Budapest 1890.
- 4 Mareyről és Muybridge-ről magyar nyelven l. *Robert Taft: Eadweard Muybridge munkássága*, ill. *Michel Frizott: A szem nagy műve: Étienne-Jules Marey* (1830–1904). Mindkettő *Fotóelméleti szöveggyűjtemény.* Magyar Fotóművészek Szövetsége, Budapest, 1983, pp. 59–69. és 70–74.
- 5 *Gothard*, i. m. p. 130.
- 6 *Székely Bertalan. Válogatott művészeti írásai.* Képzőművészeti Alap Kiadó, Budapest, 1962, pp. 125–126. 8. jegyzet (p. 206.) 26a–b. p. 27. kép.
- 7 *André Lazar (Bajomi Lázár Endre): Un pionnier du cinéma d'origine hongroise Georges Demény. Technikatörténeti Szemle* Budapest, 1980–81, XII. kötet, pp. 183–188. (további irodalommal és magyar rezümével).
- 8 *Boross Mihály: A film lelke. Mozgófénykép Híradó*, 1911 (l. kötetünkben is. Itt jegyzem meg, hogy a kötetben publikált dokumentumokat az eredeti megjelenéshez híven az akkori helyesírással közöljük.) A szöveg – mint az utalásaiból is látható – rokonságot mutat olyan írásokkal, mint *Karinthy Frigyes: A mozgófénykép metafizikája* (1910) vagy *Kosztolányi Dezső: Homonculusz* (1913). Mindkettőt újraközlí: *Írók a moziban.* Antológia, összeállította és szerkesztette *Kenedi János.* Magvető, Budapest, 1971, pp. 477–482 és 500–503.)
- 9 *Haranghy Györgyről* (1968–1945) l. *Csala Károly: „Délibábok hazája”* (Egy 1902-ben készült magyar filmről). *Alföld* 1964. XV. évf. 2. sz. pp. 190–191. és *Kampis Antal: Csontváry és egy ismeretlen levele. Műterem* 1985. I. évf. 2. sz. pp. 4–6.
- 10 *Kollektív mozgás.* MA 1921. március 15. (l. kötetünkben).
- 11 *Elvi fejtegetések a mozgóművészetéről* (l. kötetünkben) MA 1921.

- augusztus 1. pp. 105–106. A képek – a *Horizontál-vertikál orchester* (Eggeling), valamint a *Tételek a fugából* (Richter) alapján – uo. illetve a címlapon és a 107., 109., 112. lapokon.
- 12 MA 1924. szeptember, ill. *Malerei, Fotografie, Film*. Bauhausbücher 8. München 1925. Albert Langen. 2. kiadása: 1927, facsimile kiadása ez alapján: 1967, „Neue Bauhausbücher”, Florian Kupferberg Verlag Mainz/Berlin, ennek nyomán a magyar kiadás: *Festészet, fényképészet, film*, Corvina, Budapest, 1978; *A nagyváros dinamikája* pp. 118–133.
 - 13 Verlag Julius Fischer, Wien 1922. Facsimile kiadása Corvina, Budapest, 1977. A kötet második képe egy mozigép fotója, az utolsó két lapon fázisok Richter és Eggeling filmjéből.
 - 14 Balázs klasszikussá vált műveinek – *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924), *Der Geist des Films* (1930) – első teljes, magyar nyelvű kiadása: *A látható ember – A film szelleme*. Gondolat, Budapest, 1984. Egyéb dokumentumok és elemzések: *A film költészete. Az útkereső Balázs Béla*. Műzsák, Budapest, é. n. Moholy-Nagyról l. mindenekelőtt *Passuth Krisztina* monográfiáját – Corvina, Budapest és Flammarion, Párizs 1982 – dokumentumokkal és további irodalommal.
 - 15 Gergely Sándor (1888–1932) szobrász, nem tévesztendő össze Gergely Tiborral (1900–1978), aki Balázs 1924-es könyvének címlapját tervezi (ezt az 1984-es magyar kiadás is felhasználja, vö. előző jegyzet).
 - 16 Péri László (1889–1967) színészként indul, *Mácza János* legtehetségesebb tanítványának tartja – később Angliában él, valószínűleg ő *John Berger: Korunk festője* c. (1983-ban magyarul is kiadott) regénye festő-főhősének modellje. Mácza 1919 után Bécsben, majd Csehszlovákiában, 1923 nyaratól Moszkvában él. Ismeretes, hogy jóval később Kemény Alfréd és Balázs Béla is a Szovjetunióba megy, utóbbi egyesszai filmes tevékenységéhez érdekes adalék a Tiszatáj 1968. decemberi számában közölt dokumentumanyag. Péri festészet mellett szobrászattal, alkalmazott művészettel, építészettel egyaránt foglalkozik, Moholy-Naggyal – 1935-ös Londonba költözésekor – ismét kapcsolatba kerül (l. közös levelüket Gaál Gáborhoz, a *Korunk* szerkesztőjéhez. *A festéktől a fényig*, Kritérium, Bukarest, 1979, p. 205.)

- 17 Kállai Ernő (1890–1954) írásainak válogatott kiadása (és teljes bibliográfiája): *Művészet veszélyes csillagzat alatt* (szerk. és bev. Forgács Éva). Corvina, Budapest, 1981; két filmtárgyú írását l. jelen kötetben. Kemény Alfréd (1896–1945) a húszas évek közepétől folyamatosan közöl cikkeket a filmről a *Die Rote Fahne* és más lapokban „Durus”, „dur”, „A. Kamen”, „K. A.”, „Alfred Kern” aláírásokkal pl. – *Neue Filmexperimente. Die Rote Fahne* 1928. február 25. (a Gesellschaft Neuer Film bemutatójáról) – *Der Mann mit der Kamera. Die Rote Fahne* 1929. július 5. (Dziga Vertov filmjéről) – *Der unabhängige Film (Hans Richter Münchener Vortrag). Lichtbühne* 1930. május 26. – *Filme der SPD. Kulturville* 1930. július–augusztus (I. kötetünkben). Kemény írásából mintegy harmincat újraközöl: *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1932. Dokumente und Materialien*, Bd. I–II. Herschel Verlag, Berlin, 1975. Ugyane témához l. még: *Erobert den Film! Proletariat und Film in der Weimarer Republik. Materialien zur Filmgeschichte* 7. hrsg. von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) und den Freunden der Deutschen Kinemathek e.V. Berlin 1977.
- 18 Eggelingről l. Louise O’Konor: *Viking Eggeling (1880–1925) Artist and Filmmaker – Life and Work. Acta Universitatis Stockholmiensis*, Stockholm, 1971 (A könyvet magyarul ismerteti Szabó Júlia: *Fény és mozgás (Viking Eggeling és a magyar aktivizmus). Filmvilág* 1982. 3. pp. 38–41.
- 19 *Lichtprobleme der Bildenden Kunst*. Berlin 1925. A könyv két részre oszlik – *Segal: Das Lichtproblem in der Malerei* és Braun (kötetünkben is közölt) írása. Nikolaus Braun (1900 Berlin – 1950 New York) a Novembergruppe tagja, 1923-ban és 1925–30 közt részt vesz fényreliefekkel kiállításokon. 1924-ben Kassák Lajossal közös kiállítást rendez a Sturm-galériában. 1938–49 közt valószínűleg Magyarországon, majd az Egyesült Államokban él. L. Miklos von Bartha und Carl Laszlo: *Der Sturm / Die ungarische Künstler am Sturm, Berlin 1913–1932. Galerie von Bartha*, Basel 1983. Ugyanezen katalógus utal rá, hogy Ébneht Lajos munkássága is kapcsolódik a dinamikus kompozíció, mozgó fényeffektusok témaköréhez, Hollandiában kapcsolatban áll

- Huszár Vilmos*s és jár – *Gropius* hívására – a Bauhausban is, majd *Muché*val, *Schwitters*ssel és *Schlemmer*rel közösen állít ki.
- 20 *Sozialistische Monatshefte* 1923. 29. évf. 60. köt. p. 451.
- 21 *Alexander László* (1895–1979): *Die Farblichtmusik*. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1925. Munkásságáról részletesebben írtam a *Filmkultúra* 1990. 6. pp. 57–67.
- 22 L. pl. Max Buttig kritikáját kötetünkben.
- 23 *Festészet, fényképészet, film*. Corvina, Budapest, 1978, pp. 18–21., bár – mint Lucia Moholy írja – e részben átveszi Albert Schröter egy, a *Münchener Illustrierte Presse* által közölt esszéjé., mely a könyv 1925-ös kiadásában jelezve is van – a későbbi kiadásokban viszont ez az utalás már elmarad. Lucia Moholy: *Marginalen zu Moholy-Nagy* (Marginal Notes. Zürich, a szerző kiad.) Scherpe Verlag, Krefeld 1972. p. 57.
- 24 L. az említett könyvet is, valamint *László: Kompositionen für Klavier und Farblicht*. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1925, (op. 9. Träume. Fünf Stücke, op. 10. Präludien, op. 11. Sonatina) és *Einführung in die Farblichtmusik*. Leipzig, 1926, valamint a jelen kötetben is megtalálható írást a *Die Musik* alapján.
- 25 Bauhaus, 1929. A képek, a szöveg egy részlete s a modell alapján az 1960-as évekre datált kivitelezett változatának a képe (újra) közölve: *Wechsel Wirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. Jonas, Marburg, 1986, p. 299. A magyar művészek/teoretikusok és a Bauhaus kapcsolatáról l. még *Mezei Ottó: A Bauhaus magyar vonatkozásai: Előzmények, Együttműködés és Kisugárzás*. Népművelési Intézet és Művelődéskutató Intézet, Budapest, 1981.
- 26 L. kötetünkben. Gara László egyébként kapcsolatban állhatott Gerő Györggyel is: mindketten (és még két szerző) verseket publikáltak a *Tavaszi Triumfus* c. kötetben (Új Hellas, Budapest).
- 27 Az 1925-ben megjelent írás magyar fordítását l. kötetünkben. Hevesy Iván szerint – aki a Magyar Írásnak is munkatársa volt – Bándy Németországban 1929-ben *Hände* címmel csinált egy filmet. *Hevesy: A némafilm egyetemes története*. Budapest, 1967, p. 642.
- 28 E kritikát l. kötetünkben. A Filmszám *Hevesy Iván és Kovács Kálmán* filmről szóló tanulmányait közli még.

- 29 Hont Ferenc: *Párizsi levél. Mozi és film*, 1927. 45. sz. (november 6.) pp. 11–12. Ír többek közt René Clair–Francis Picabia Felvonásköz és Cavalcanti: *Rien que les heures* c. filmjeiről, említi Moholy-Nagy forgatókönyvét és Balázs Béla egy bankjegy vándorlásáról készült „filmjét” Zárómondata: „A filmművészet harmadik korszaka a filmszerű filmeké.” Aigner László tudósítása (*Pesti Napló* 1928. november 11. 159. p.) pedig arról szól, hogy „...az új szezon legjelentősebb eseményei az avant-gardista rendezők filmjei lesznek... (és) hogy ezek az „úttörők” egész csinos engedelmeyeket tettek az üzletnek” – utóbbi mindenekelőtt René Clairre vonatkozik. A nagy reményekkel várt filmek közül pedig L’Herbier A pénz és Jean Epstein új filmje, a *Finis terrae*, melynek főszereplője a – tenger, amit említ.
- 30 Az izmusok története. Magvető, Budapest, 1972, pp. 284–285.
- 31 Gerőről l. Száva Gyula: *Az első. Film / művészet (a magyar kísérleti film története)* Budapest Galéria 1983 (katalógus) p. 4. A *Dokumentum* 1927. januári számában közölt írását l. jelen kötetben. A Dokumentumban még egy rövid, Hevesy Iván egy Nyugat-beli figyelője – és ezen keresztül a szerző szemlélete – ellen íródott jegyzete jelenik meg (*Filmkritikus, mint művész.*) 1927. IV. sz. p. 14. A rendelkezésre álló – jórészt publikálatlan – Gerőre vonatkozó anyagok között kevés ismeretes, ami filmhez kapcsolódik: ilyen Pán Imréhez írott levele, egy filmjelenet-vázlat, Tiszay Andor visszaemlékezésének rá vonatkozó részlete.
- 32 Ligeti visszaemlékezését l. Valóság 1969. 4. pp. 99–104.
- 33 A La Sarrazban, 1929-ben történtek legpontosabb összegzését az 50 éves évfordulón, Lausanne-ban rendezett találkozó és konferencia kiadott anyaga nyújtja (nemrégiben a *Filmvilág* is közölt erről egy írást, sok szempontból félrevezető adatokkal és hangnemben). *Travelling 55., Le film indépendant et d’avant-garde à la fin du muet, 1–2. Cinémathèque Suisse Lausanne*, 1979 (A dokumentációt – fényképekkel – Freddy Buache állította össze.) Szerepel itt az első (1929-es) és a második (Bruxelles, 1930) független filmes kongresszus programja is. A Congrès International du Cinéma Indépendant (CICI) 1963-tól évente ismét megrendezésre került.
- 34 E díszletek leírása Ligetitől: „A színpad egy hatalmas körforgó,

melyen egy 3 x 4 méteres és két 4 x 1 méteres süllyesztő van (ezek forgás közben is működnek), továbbá – ugyancsak forgón – 2 hernyótalp-futószalag, melyek hol közelednek, hol távolodnak egymástól, a szalagok ugyanakkor előre vagy hátra gördülnek, zsinórpadról 3 darab 5 x 2 méteres színpad ereszkedik alá vagy emelkedik és tűnik el ismét a színpad felett, külön-külön vagy együtt; a színpadon körben és a portálon kívül vetítésre szánt ekránok. Hogy mindez mit jelent együtt, arra jellemző a következő: már az első jeleneteknél leállította Piscator a főpróbát és – csak a műszakiakkal – teljes két hétig éjjel-nappal gyakoroltatta az előadás technikai működését.” (i. m. p. 103.) Érdekes interjút közöl vele ugyanezen időszakból Pán Imre: *Moholi Nadzsi, a modern művészetek és tudományok professzora* címmel Berlinből, a *Lantos Magazin* 1930. január 15. sz. 123–125. lapjain, ahol a színpadtechnikáról többek közt ezeket mondja: „Ugyanazt a dekorációt vettettem a sima díszletekre, csak hogy az egyik falat hátrább állítottam, mint a másikat. Így változatos színpadi képet kaptam, mert a vetítés minden falon másként érvényesült.” (Csak zárójeltes megjegyzés, hogy Pán Imrét Gerő György 1927-es, említett levelében igen határozottan hívja Berlinbe, ahol akkor ő él.)

- 35 Ezek az írások összegyűjtve megjelentek *Moholy-Nagy László: A festéktől a fényig*. Kriterion, Bukarest, 1979.
- 36 Az írást l. jelen kötetben. Az *Im Anfang war das wort* (1928) című filmről: *Ercsbert den Film!* i. k. p. 165.
- 37 Sok dokumentumot közöl – köztük pl. jelen kötetben is olvashatókat – a *Photo Casparius. Filmgeschichte in Bildern*. Staatliche Kunsthalle Berlin, 1978 c. katalógus, amely tulajdonképpen Metzner filmje egyik szereplőjének a kiállításához készült, aki standfotókat, műtermi fotókat is nagy számban készített. *Hans Casparius* munkásságának ismertetése csak egy kis rész e tulajdonképpen forrásértékű kötetből, az *Überfall* mellett egyébként Metzner többi filmjéből is közöl képeket, forgatási jeleneteket stb., így az 1928-as *Freie Fahrt* és az *Achtung! Liebe! Lebensgefahr!* / *Rivalen im Weltrekord* (1929–30) szerepelnek az eddig nem említettek közül, s csak az első, az 1927-es *Man steigt nach* hiányzik. Az *Überfall* irodalmára néhány utalás: *Kracauer: Caligari* / *Hitlerig*; Kenneth McPherson ismertetése, *Close Up*

1929. április; S. D. Lawder: *The cubist cinema*. N. Y. University Press 1975. p. 177; Felix Bucher: *Germany* (Screen series). New York – London 1978. p. 250; Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand*. Fischer, 1955 (három képpel).
- 38 *Egy bankjegy kalandjai*. Nyugat 1926. II. kötet, pp. 889–890. Újraközlés: Hevesy Iván: *Az új művészetért*. Gondolat, Budapest, 1978, pp. 320–321. A film: *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins* (rendező Berthold Viertel, Karl Freund) valószínűleg megsemmisült, nincs kópiája. Tárgya azonban gyakorta idézett, inspiratív: „Balázs Béla leírja, hogy mint aktív filmkészítő, hogyan próbálta meg kijátszani a játékfilm-műfaj akkor már elmerevedett korlátait a kinematográfia »feltétlen reflexének« érvényesítéséért. Úgynevezett »keresztmetszeti« filmet készített. A téma: Egy ötmárkás pénzdarab »élete«. Az érme kézzől kézre vándorol, útján a társadalom, a korabeli élet legkülönbözőbb szegmentumait érintve: egyúttal ürügyet adva megjelenítésükre.” (Bódy: *Kozmikus szem*)
- 39 A *Mozi* c. lapot Korda Sándor szerkeszti (A későbbi Alexander Korda, akinek a H. G. Wells: *Things to come* c. munkája nyomán készített filmjének „speciális effekt”-tervezője 1936-ban Moholy-Nagy László volt. Az ehhez készült felvételek először a BBC Moholy-Nagyról készített – a Magyar Televízióban is bemutatott – *Open University* adásában kerültek bemutatásra 1976-ban; a kommentár szerint eredeti hanggal.) Társzerkesztő Várnai István, és szinte minden számban (csak 1913-ban jelent meg) találunk Metzner-rajzot, néha címlapot. (A lap szívesen jelentkezett „különszámokkal”: pikantéria-szám, milliomos-szám, antiszemitá-szám, spiritiszta-szám). Metznernek főként karikatúrái (pl. Karinthyról és a szabad-sajtóról) jelentek meg. Metzner Ernőről (1982 Szabadka – 1953 Hollywood) a legbővebb adatokat a *Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film* (Hrsg. Hans-Michael Boch) München 1984, megfelelő lapjain (D1–D4) találjuk.
- 40 L. erről bővebben Balázs írásaiival és egyéb dokumentumokkal: Photo Casparius (i. k. l. 37. jegyz.). E perről ír Erdély Miklós: *A filmezés késői fiatalsága. Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere* (Helikon 1976, 1. pp. 61–74.), dicsérve Brecht érvrendszerét a kommersz filmipar ellen, majd jó

érzéssel megjegyezve: „*talán csak azon csodálkozhat el némiképp az ember, hogy minden idők egyik legszebb filmjén, az 1931-ben G. W. Pabst által rendezett Háromgarasos operán veri el a port.*” A fenti dokumentumok megadják (pl. Balázs cikkei) a rejtély nyitját.

- 41 A Deutscher Werkbund kiállítása. Az előkészítésben *Otto Ball* technikus is részt vett, az AEG (Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft) végezte a kivitelezést. Leírása *Moholy-Nagy*tól: *Die Form*, Berlin 1930, 11–12. sz., illetve *Telehor* Brno, 1936.
- 42 Kötetünk a *Munka* által publikált változatot közli. Ez eltér a *Korunk* 1931. 12. sz.-ban közölttől. Németül megjelent a *Die Form* 1930. 11–12. sz., illetve *Klaus Lippert: Bauhaus et cinematographie (Travelling* 55, 1979. pp. 42–45. vö. 33. jegyz.) című írása említi még a *Reflektiertes Bild* c. filmtervét, melyet második feleisége, Sybil segítségével a TOBI filmtársaság részére készített. *Fischer József* közlése szerint *Moholy-Nagy* 1930-as magyarországi látogatásakor adott neki egy kópiát a *Fényjáték fekete fehér szürke* c. filmből egy hanglemmez kíséretében, melyen „indiai zene” volt, megjegyezve, hogy a filmet azzal együtt kell vetíteni.
- 43 *Huszár Vilmos* (1884–1960) festő, tervező. Kiállítás, MNG, Budapest, 1985. A *De Stijl*ről magyarul: *Paul Overy: De Stijl*. Corvina Budapest, é. n. A mechanikus színpad és fényjátékok problémakörét összefoglalja, alapos dokumentációval és az experimentális film vonatkozásában a *Birgit Hein-Wulf Herzogenrath* szerkesztette *Film als film 1910 bis heute (Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre)* Kölni-scher Kunstverein 1978, egy, *Wulf Herzogenrath* által írt-szerkesztett fejezete: *Mechanische Bühne und Lichtspiele – Ersatz für den absoluten Film?* pp. 82–91. Nem lényegtelen, ide kapcsolható tény, hogy a düsseldorfi Theater der Klänge *Die mechanische Bauhausbühne* c. produkciója computerszimuláció segítségével megvalósított két ilyen tervet: *Kurt Schmidt: Das mechanische Ballett* (1923) és *Moholy-Nagy: Die mechanische Excentrik* (1924), vö. *Ars Electronica* Linz, 1988 (katalógus), pp. 93–102. *Kismányoky Károly* animációs filmen – ugyancsak computert is használva – *Molnár Farkas* színháztervéhez kapcsolódó mon-

- tázzst dolgozott fel 1985-ben Pécsett. (*Bauhaus*, sz. 35 mm, 15 perc)
- 44 Életművének hollywoodi részéről egy kompilációs filmösszeállítás készült *Arnold Leibovitz* rendezésében: *The Fantasy Film Worlds of George Pal* címmel, New World Pictures, 1987.
- 45 L. pl. *Veruschka Bódy–Peter Weibel: Clip, Klap, Bumm.* DuMont, Köln, 1987, a könyv mellé kiadott kazettán is szerepel a mű.
- 46 A meglévő animációs filmekből a Magyar Film Intézet készített egy összeállítást, *Nemeskürty István* irányításával 1985-ben: *A magyar animáció kezdetei*, M. F. I. Pannónia 35 mm. 1563 m (többek közt Macskássy Gyula, Valker István és Tubay László filmjeivel).
- 47 Ébner Lajosnak (1902–1982) l. pl. az amszterdami *i 10* folyóiratban közölt *Dinamikus Kompozíciój*át 1927. 8–9. p. 319. Trauner Sándorról: *Trauner*. MNG Budapest, 1981 (katalógus); és *Alexandre Trauner, 50 ans de cinéma (1936–1986)*, *La Cinéma-thèque Française*, Mai, Paris, 1986. (Érdekesség talán, hogy mind Trauner, mind – díszlettervezőként – Metzner dolgozott Feyderrel mint rendezővel.)
- 48 A kötetünkben is megtalálható szöveget újraközlő kötet (*George C. Pratt: Spellbound in darkness. A history of the silent film.* New York Graphic Society Ltd. 1973, p. 501.) kommentárjában megjegyzi, hogy 5000 dollárból, 28 nap alatt készült ez a film, majd – 1929-ben – a *Lonesome* után – még *The Last Performance* és *Broadway* címen is forgatott filmet (az utóbbi már hangos). Egy újabb filmtörténet *John Wyver: The Moving Image. An International History of Film, Television and Video.* Basil Blackwell (BFI, London, 1989, p. 91.) azt tartja róla említésre méltónak, hogy a nevéhez fűződik a kamerakrán hollywoodi bevezetése (a Broadwayben alkalmaztak ilyet először). Az *utolsó pillanat* c. filmből már 1973-ban sem sikerült kópiát fellelni, mint a Fejősről szóló életrajzban olvashatjuk: *John W. Dodds: The Several Lives of Paul Fejos. A Hungarian–American Odyssey.* The Wenner–Gren Foundation 1973. *Philippe Hadiquet: Paul Fejos (1897–1963).* *Anthologie du Cinéma No 40.* 1968. december, közli filmográfiáját, stáblistákkal együtt (természetesen az 1920–23 közt Magyarországon forgatott filmek közül csak azt, ahol van adat,

mint az 1923-as *Egri Csillagok*). Fejős a harmincas évek elején Európában dolgozik (Magyarországon is forgat két filmet, a sikeresebb és gyakrabban idézett a *Tavaszi Zápor*, francia–magyar koprodukció 1932-ből, francia címen: *Marie, légende Hongroise*. (Erről l. még: *Filmkultúra* 1960. október.) Részt vesz Az amerikai filmről c. *Nyugat*-konferencián (*Nyugat* 1932. II. kötet p. skk. 583.), ahol tárgyilagosan és nem éppen hízelgően nyilatkozik Hollywoodról („Az amerikai film témája mindörökké ugyanaz: ...az optimista világnézet”). Az 1980-as évek elején Claude Guiguet és Emmanuel Papillon foglalkoztak munkásságával, nem pusztán az 1931-ben Franciaországban készült *Fantomas*, hanem az 1930-as évek második fele, negyvenes évek etnográfiai dokumentumfilmes munkássága miatt (Madagaskár, India, Sziám, Peru).

- 49 *Pesti Napló* 1928. november 11. p. 59.
- 50 L. Nemeskürty István tanulmányát, *Filmkultúra* 1980. 2., illetve New Hungarian Quarterly 79. sz.
- 51 *Mozi és Film* 1927. 22. sz. p. 10.
- 52 Könyvei: *Das elektrische Fernsehen und das Telehor*. Krayn Berlin, 1923 (ill. 1926). *A távolbalátás és készüléke*. Budapest 1929. Újabban róla: Kozma Gyula: *Fedőneve: „Éjszakai harang”*. *Mozgó Képek* 1986. január, p. 32. L. még Rácz István: *A televízió fejlődésének két magyar úttörője (Mihály Dénes és Okolicsányi Ferenc)*. *Technikatörténeti Szemle* 1967. pp. 105–119.
- 53 Magyarország 1929. május 26. p. 7. „...van egy másik találmányom is, a filmnélküli mozi, amelyet Magyarországon még nem ismernek. Berlinben a múlt héten volt a bemutatója és igen nagy sikert aratott. – A találmány lényege az – magyarázza Mihály Dénes –, hogy a mozifelvételeknél nem celluloid filmet használnak, hanem 1/14 milliméter vastag, vagy inkább vékony finom acél-drótot és ez csavarodik egyik tekercsről a másikra. A készülék elő részében adóállomás van. Ez szétbontja a képet és elektromos rezgésekre váltja át. Amikor az acél-drót a mágnesek pólusai között áthalad, abban mágneses impressziók maradnak vissza. Ha mármint a felvett acél-drótot áthúzzuk egy másik ilyen elektromágnes előtt, akkor ezek az elektromágneses impressziók elektromos rezgéseket indukálnak, amelyek megfelelnek a felvett képá-

ramoknak. – Ennek a mozinak az az előnye... hogy amikor a filmet felveszik, ugyanakkor módjában van az operatőrnek vagy a rendezőnek tíz centiméterrel arrább, a szalagon megnézni, hogyan sikerült a felvétel. Ha nem sikerült, visszafuttatja, ezáltal elmosódik a felvett kép és ugyanarra az acéldróra felvehet újabb képet... Még egy óriási előnye van... Ha egy mozi játszani akarja a filmet, akkor a náluk lévő acélszalagra elektromos rezgés útján bármikor át tudják vinni a másik szalagra felvett képet.” (h. e.): Mihály Dénes Budapestre érkezett és beszél a távmoziról és a filmnélküli moziról.

- 54 L. kötetünkben is. Kulcsmondata – véleményem szerint: „A film... Nem elbeszél, hanem megtörténik.”
- 55 Gró Lajos: *Az orosz filmművészet*. Munka kiadás, Budapest, 1931 (címlap: Kassák). Roth László: *Az új fotográfia*. Temesvár 1933. Fejér Tamás: *Film*. Budapest 1943.
- 56 E privát filmekkel kapcsolatos kutatások – és megmentésük – Magyarországon meglehetősen jól haladnak: az elkészült film-video „tanulmányok”: Bódy-Timár: *Privát történelem* (1978), illetve Forgács Péter készülő sorozata, melyből négy rész már bemutatásra került (*A Bartos család*, 1988, *Dusi és Jenő, Vagy-vagy*, 1989, *N. úr naplója [1938–1967]* 1990). Az ötödik rész témánk szempontjából még lényegesebb, hiszen Dudás László (a „D-film”) munkásságát mutatja be.
- 57 *Sztár* 1937. október (2. szám, p. 35.) – a Sztár Pán Imre lapja.
- 58 *Pergő képek* 1974. 3. p. 47.
- 59 *Magyar Triangulum* (1937) fekete-fehér, 35 mm 510 m. (A zenék: Liszt Polonnoise, Esz-dúr; László: *Álmaim királya* Budapest, a Melha–Szabó–Weygand vokál-trió előadásában és László: *Húzd rá cigány. Magyar rapszódia*)
- 60 Vö. 55. jegyz. A meglehetősen naiv s több vonatkozásban konzervatívnak nevezhető szemléletű munkában (vö. e szempontból Kispéter Miklós: *A győzelmes film. Film, tudomány, művészet*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, néhány évvel korábbi könyvével) néhány meglepő megállapítás is olvasható: „A montázsfilmek érzékeltetik a kor vizuális felfogását valamilyen fogalomról.” (p. 96.) „A jövő filmjének, a montázsfilmnek alkotója egy ember, a »filmművész«... A montázsfilmnek nincs a mai ér-

- telemben vett forgatókönyve...*" (p. 95.) *Manninger* filmjéről forgatási beszámoló (két képpel): *Magyar Film*, 1944. június 1. p. 13.
- 61 *Diárium* 1947. karácsonyi szám, pp. 156–157, újraközlése – *Forgács Éva* tanulmánya kíséretében – *Filmvilág* 1985. 7. sz.
- 62 Szóts Istvánról l. *Péterffy András* munkáját: *A leghosszabb film* (1989).
- 63 *Pergő képek* 1969. 4.
- 64 L. *Pataki Gábor* írását jelen kötetben, illetve *Száva Gyula* BBS-hez benyújtott filmtervét (1981).
- 65 L. pl. *Pongrácz Zsuzsa*: *Nem sikerült kísérletek a kísérleti filmek fesztiválján*. *Filmvilág* 1958. május 15. pp. 22–23. (A brüsszeli világkiállítás idején, megemlítve benne *Len Lye*, *Polanski*, *Borowczyk*, *Abel Gance* – anélkül, hogy érezhető lenne, hogy a szerző a határozott és elvárt ellenséges érzület mellett bármiféle információ birtokában volna.)
- 66 *Beke László*: *Boglár Lajos filmjeinek bemutatója* (Rondó, 1961, p. 5. *Étude* 1962, *Rottenbiller u.* 1. 1963, *Fastrt* stb.) *Mozgó Film* 2. BBS 1986. pp. 345–347. uo. *Antal István*: *Beszélgetés Boglár Lajos néprajzkutatóval* pp. 351–371.
- 67 *Bódy Gábor*: *Elégia* – l. kötetünkben is – mint a Fotóművészet 1970. 4. „melléklete” jelent meg: középre fűzve, kivehető dupla lapon, lapszám nélkül. Ugyanezen számban – mégpedig e „mellékletet” közrefogva – egy *Tóth János*ról szóló tanulmány is olvasható. Az *Elégia* forgatókönyve negjelent: *Mozgó Film* 1988, különszám (A BBS története 1961–88 Dokumentumgyűjtemény) pp. 26–28.
- 68 *Altörjay Gábor* Hamburgban él, az 1980-as évek első felében két filmet forgatott: *Cservonyec* (1983, többek közt *Szentjóbý Tamás* szereplésével) és *Pankow* (1985).
- 69 E néhány perces, N 8 mm-es fekete-fehér felvétel látható *Maurer Dóra–Beke László*: *Nézetek I. c.*, a korszak művészetéről szóló dokumentum-összeállításban (BBS, 1986).
- 70 *Erdély Miklós* filmes munkásságáról l.: *Erdély Miklós (1928–1986) Filmek / Films.* Budapest Film–TIT–BBS K-szekció, 1988 (katalógus).
- 71 *Kemény és Lakner* munkáiról dokumentumok a *Kísérleti filme-*

zés Magyarországon. Egyetemi Színpad, 1982, katalógusban (Lakner a Filmnyelvi sorozat számára is készített filmtervet). Tóth Gábor az 1970-es évek elejétől készített filmeket, illetve akciókat, alkalmanként vizuális költészeti munkáihoz kapcsolódva, máskor erőteljes konceptuális vagy strukturalista meghatározottsággal. (*Kioltás*, 1975. Normál 8, fekete-fehér, 14' – megsemmisült) 1 perces, közömbös témájú filmfelvétel levetítésekor a vetítővászaronról ismét felvenni, majd ennek a felvételnek a vetítésekor ismét felvenni ... stb., egészen addig, amíg a filmen csak felismerhetetlen, összefüggéstelen jelek halmaza nem marad. (*Filmléírások és adatok*, kézirat.) Fontos munkák készültek a 60-as–70-es évek fordulóján az amatőrfilm-mozgalomban is, elég *Matkócsik András* filmjeire utalni (*Filmidő*, 1972. N8 A. 13 perc). Filmográfiáját l. a Független Film- és Videoszövetség lapjában: *Szellemkép* 1990. 4–5 sz.

72 Róla l. *Bódy Gábor 1946–1985 Életműbemutató*. Műcsarnok – Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság Budapest, 1987 (katalógus).

73 A Filmnyelvi sorozatra az alábbi forgatókönyvek érkeztek, s kerültek „A Balázs Béla Stúdió kisfilm- és ötletpályázatára beérkezett művek BBS 1973” c. kiadványban sokszorosításra: *Gáyor Tibor–Gulyás János: Amfigrammák*. *Maurer Dóra–Gulyás János: Filmterv 1, 2, 3*. *Pauer Gyula–Gulyás János: Monokróm*. *Vidovszky László–Gulyás János: Singing*. *Keserű Ilona–Tóth J.–Bódy G.–Vidovszky L.: Elmozdulások*. *Haraszty István–Bódy Gábor: Flipperek*. *Haraszty István: Kalitka*. *Bódy Gábor–Kende János–Vidovszky L.: Eltűnési pont (Tagolások)*. *Jeney Zoltán: –Rond*. *Szomjas György: Kommunikáció; Tömegkommunikáció*. *Bak Imre: Filmterv*. *Tót Endre: Filmjeim*. *Lakner László–Pintér György: Sötétfilm / 1, Sötétfilm / 2*. *Lakner László–Pintér György: Párhuzamok / 1, Párhuzamok / 2*. *Szentjóby Tamás–Lugossy István: Sorsemlémák*. *Erdély Miklós–Lugossy István: Felsorolások*. *Beke László: Csoporthépek*. *Dobai Péter: Egy arc módosulásai*. *Dobai Péter–Ragályi Elemér: Régi magyar képtár*. *Moldován Domokos: Elemek*. *Forgács Zsuzsa–Lugossy István: Hús és homok*.

74 *Dobai Péter: Nyelv és film. A filmi formálás és a nyelvi rendszer*

- összefüggése. *Valóság* 1973. 9. (Újra-
közlése Dobai Péter: *Archai-
kus torzó. Forgatókönyvek, tanulmányok*. Népművelési Propa-
ganda Iroda, é. n. (Budapest, 1983, p. 184–214).
- 75 A Filmnyelvi sorozat filmjei: Bódy Gábor: *Négy bagatell* (1973–
75), Maurer Dóra–Gulyás János: *Relatív lengések, Keressük Dó-
zsát* (1973–75), Jeney Zoltán: *–Round* (1973–75), Vidovszky
László: *Aldrin* (1973–75), Erdély Miklós: *Partita* (1974) – vetít-
hető 1988-tól; Szentjóby Tamás: *Kentaur* (1974–75) – vetíthető
1985-től. Készült még felvétel Tót Endre, Haraszty István s má-
sok terveihez kapcsolódóan is, de nem került befejezésre. A K/3
keretében készült pl. Tímár Péter: *Visus* (1976), Birkás Ákos:
Tükröződés (1976), Hajas Tibor: *Öndivathemutató* (1976), Er-
dély Miklós: *Álommásolatok* (1977) stb. Sokszorosított forgató-
könyvek: A K/3 munkacsoport filmtervei. BBS 1976; K/3 forga-
tókönyvek BBS 1977; Filmidő (BBS 1980). Összefoglalását l. Be-
ke László: *Der Ungarischen Experimentalfilm als Torso. Künst-
ler aus Ungarn*. Kunsthalle Wilhelmshaven 1980. pp. 57–62. (uo.
a magyar avant-garde művészet eddig legteljesebb, publikált
kronológiája, 1966–1980. pp. 69–98.) Beke összefoglalója ango-
lul és lengyelül: *Studio News*, Studio Galeria Warszawa, 1981.
márc. pp. 4–5.)
- 76 L. *INFERMENTAL. The First International Magazine on Video-
cassettes. 1980–1986* (katalógus, 1986), ill. az egyes kiadások ka-
talogusait.
- 77 Szirtes András: *A vizuális ritmus*. Budapest, 1977. július 30.
Népművelési Intézet Vizuális Művészeti Osztály (kézirat).
- 78 A Kreativitási Gyakorlatokról készült 16 mm-es film is 1976-
ban, melynek standardizálására csak 1988-ban került sor (Mau-
rer Dóra munkája).
- 79 Gujdár József filmje díjat nyert „kísérleti és kisjátékfilm” kate-
góriában az 1970-es XI. miskolci filmfesztiválon. Gujdár halálá-
ig igen sok terven dolgozott, több experimentális film speciális
hatású felvételei neki köszönhetőek.
- 80 *Animációs filmtervek (összeállította Beke László és Kisfaludy
András*. Pannónia Filmstúdió IV. Műterem, Budapest, 1980), ill.
EXPERANIMA, 1984, BBS (Baranyay András: *Önarckép Jane
Morrisal, Hajas Tibor [Beke László–Vető János]: A szobáról; Le-*

géndy Péter: Téveszme; Tóth Gábor: Analóg portré; Türk Péter: Statikus mozi; Vető János: Spirál) mind színes, 35 mm, összesen 32 perc.

- 81 Az időszakról l. Bódy Gábor két tanulmányát: *A fiatal magyar film útjai* (1977), ill. *Kreatív gondolkodó szerszám. A „kísérleti film” Magyarországon* (1982), mindkettő közölve az említett kötetben (vö. 72. jegyzet)
- 82 A független (amatőr) körülmények között készült filmek közül az alábbiak szerepeltek a programban:
- *Tímár Péter: Kísérlet* (1969) N8, 8 perc;
 - *Gulyás János: Op* (1969) N8 6 perc; *Pszeudó* (1974) 16 mm 15 perc,
 - *Matkócsik András: Az első csúnya film* (1971) N8 14 perc; *Film-idő* (1972) N8 13 perc; *Der letzten Walzer* (1973) N8 7 perc; *You are my destiny* (1972) N8 3 perc;
 - *Szirtes András: Bisztró* (1971) 16 mm 10 perc; *Madarak* (1975) 16 mm 8 perc; *Hajnal* (1979) 16 mm 4 perc; *Részletek a naplóból* (kb. 30 perc)
 - *Háy Ágnes: A Lánc és Tempó c. tekercsek* (N8, 20–20 perc) *Animációtanulmányok* 16 mm, kb. 30 perc;
 - *Szitányi Gábor: Flipper* N8, 15 perc;
 - *Nagy László Gábor: Pas de chance* (1977) N8, 7 perc; *Hullámok* (1977) S8, 6 perc; *Wagner* (1978) S8, 17 perc;
 - Az IXYLON Stúdió filmjeiből: *Varga Csaba: Gayta* (16 mm 10 perc), *Bábok* (16 mm 9 perc) *Változások* (16 mm 8 perc); *Radocsay László: Titokban végbement csoda* (S8 3 perc); *Litauszky János: A 813-as szoba* (S8 3 perc); *Baksa Tamás: Crescendo* (16 mm 8 perc); *Kovács Attila: Sötétség és fény* (16 mm 12 perc); *Auth Attila: Becses gyűjteményébe* (S8 4 perc);
 - *Miltényi Tibor: Emília* (1981) (S8 8 perc);
 - *Kiss Dezső–Benedek Péter–Benedek Mari: Trióda* (1981) (S8 15 perc);
 - *Bucsek B. Tibor: Kiegészítő tananyag* (1978) (16 mm 17 perc) *Triptichon* (1981) (S8 15 perc);
 - *Kálmán János–Szabó Árpád: Töredékek* (1977) (16 mm 12 perc);
 - *Peternák Miklós: Tájékp, vagy...* (1978) (S8 18 perc);

- Császári Gábor–Rokob Magdolna: *Missouri (Csapók)* 1980 (16 mm 10 perc);
 - Jelenczki István: *Beharren (Megmaradás)* 1981 (S8 40 perc);
 - Lábás Zoltán–Nemesi Tivadar: *Az animátorok kalandjai* (1981) (S8 20 perc);
 - Erdély Dániel: *Tekintetek* (1977 és 1981) (S8 10 perc); *Arc-pár* (1979) (S8 4 perc);
 - Szűz János: *Így vagy úgy* (1979) (S8 7 perc);
 - Vető János: *Trabant-film és Vető János–Szirtes János: Erőss János* (1981) (S8 15 perc);
 - Az INDIGÓ-csoport „Duna” pályázatának filmjei (1980) (S8 kb. 1 óra)
 - Kemény György: *A fordított ebéd* (1969), *Fel-ejtés* (1969), *Önarc-kép* (1971), *Kettős portré* (1970), *Grimaszok* (1970), *Igen – Nem* (1970), *Nyakékek* (1970), *Levegőt* (1971) – N8, összesen 22 perc;
 - Fenyvesi Tóth Árpád: *2' 5" (Paralel film a szó párhuzamos és a hasonló értelmében)* (1970–76), N8;
 - Károlyi Zsigmond: *Egyenközü párhuzamosok* (1978) N8 10 perc, *Tükör* (1977) 16 mm 10 perc;
 - Halász István: *Filmerdő* (1979) 16 mm 8 perc; *Pótdíj* (1980) 16 mm 10 perc;
 - Donáth Péter–Dobos Gábor: *Sokk-stressz* (1973) (16 mm 20 perc);
 - Dobos Gábor: *Filmmetodika* (1982) (16 mm 30 perc);
 - Ajtony Árpád–Dobos Gábor–Bálint István: *Magyaros mottó* (1970) 16 mm;
 - Maurer Dóra: *Tanulmányok minimális mozgásokról* (1970) N8 1 perc; *Megtanult önkénytelen mozgások* (1973) 16 mm, 10 perc;
 - Kreativitási Gyakorlatok (filmdokumentáció a Maurer–Erdély vezette csoportfoglalkozásról, kamera Dobos G. (1977) 16 mm 28 perc;
 - Erdély Miklós: *Partita* (1974) 16 mm 40 perc. (Valamint az IS-MÉTLÉS c. pályázatra érkezett filmek.)
- 83 A kiállítást Lorányi Judittal közösen rendeztük. A katalógus adatait l. 31. jegyz. (Ismertetése: *Hegyi Loránd: film /művészet Kiállítás a magyar kísérleti film történetéről*. Filmvilág 1983. 7. sz. pp. 9–13). A kiállítás ugyanazon év őszén Zágrábban is bemutatásra került. (ISC Galéria)

- 84 A Ganz Ábrahám Filmszínház és Filmklub (szervezője Papp Tamás) előadásai – Hajas, Najmányi, Molnár G. – megjelentek az ugyancsak Papp Tamás szerkesztette – de csak halála után megjelent – *Szógettő. Jelenlét* 1989. 1–2. (14–15) mellékleteként (pp. 283–371. „Filmbevezető előadások Térészonyban szenvedőknek”). E kötet több más, tárgyunkhoz kapcsolódó írást is közread (Legény Péter, Hajas Tibor filmtervei és írásai, Szentjóbby Kentaur c. filmjének dialóglistája stb.).
- 85 L. erről Bódy, a *Milarepaverzió* címmel megjelent kerekasztal-beszélgetésében (*Filmvilág* 1985. 7. pp. 18–26.), illetve Erdély ugyancsak 1985 nyarán tartott kalocsai előadása.
- 86 *Napló*, BBS 1984, 16 mm 164 perc (folytatásán Szirtes jelenleg is dolgozik). *Pronuma bolyok története*. BBS 1983, 16 mm ff. 90 perc. Lenz BBS 1986. 35 mm sz. 99 perc.
- 87 L. Beke László: „Kijöttél a moziból, de nem vagy még mindenentől” (A Kőbányai Filmstúdió). *Filmkultúra* 1985. június, ill. a *Nonprofessional film* (Kőbánya, 1988) katalógust, mely a Stúdió Puskin moziban tartott vetítése alkalmából jelent meg, Bánfalvi András összeállításában.
- 88 A Közgáz VB fontosabb filmjei: *Czabán–Dóka–Kövesdy: Tavaszi Zsongás* (1985), *Czabán–Ganczer: Bevezetés a filmművészetbe* (1987), *Ganczer: Álomállapotban* (1986), *Czabán–Ganczer: Állami bábszínház* (1986), *Czabán–Ganczer: Kikészítőgyár* (1988), *Czabán: Private pictures* (1989).
- 89 A BBS K-szekciójában 1987–1991 között a következő munkák készültek:
 - (1) Standardizálásra került régebbi munkák: *Erdély Miklós: Partita* (1947/1988) ff. és sz. 16 mm 40 perc; *Erdély Miklós: Vonatút* (1981/1988) ff. 16 mm 110 perc, *Maurer Dóra: Időmérés* (1973/1988) és *Önkénytelen mozgások* (1973/1988) mindkettő ff. 16 mm 10 perc, *Maurer Dóra: Kreativitás–Vizualitás* (1976/1988–89) 16 mm ff. 26 perc, *Forgács Péter: Aranykor* (1985/1988) video, 18 perc, *Paternák Miklós: Restauráció* (1981/1989) ff. 35 mm 14 perc, *Sugár János: Perzsa séta* (1985/1989) sz. 16 mm 50 perc.
 - (2) 1987–1988: *Szirtes János: Ösvényekszeretlek*, video 7 perc, *Antal István: A fekete macska*, 16 mm ff. 10 perc, *Olescher Ta-*

más: *Environment zenével* (video) 18 perc, *Révész László László-Sugár János: Pengő*, 16 mm ff. 6 perc, *Sugár János: Halhatatlan tettesek* (video-opera), 30 perc, *Peternák Miklós: Irodalmi sétahajó* (Az Örley-kör hajókirándulása, 1986), video 61 perc.

1989: *Albena Petrova: Evestrum*. 35 mm 5 perc, *Csomor Béla-Kardos Péter-Olajos Bea: Burmai találkozás*. ff. 16 mm. 8 perc, *Sugár János: Fotex Faust* (1987/89), video 8 perc, *Révész László László: Impressziók egy papírrepülőgépről* (computeranimáció, video), 3 perc, *Egy régi maszkeória újraéledése* (computeranimáció, video) 4 perc, *Gábor Áron: Körkérdés* (video), 30 perc, *Ivan Ladislav Galeta: WAL(L)ZEN* 35 mm sz. 7 perc, *Kiss László: Tales* (computer-animáció, video) 7 perc, *Olescher Tamás: Utolsó vacsora utoljára* (video), 19' 30, *Audio-vizuális gyakorlatok a Magyar Iparművészeti Főiskolán* (video, vezető tanár: Maurer Dóra), 27 perc, *Hermann Nitzsch Budapesten* (video, készítették: Adamik Lajos, Halas István, Jelenczki István, Várnagy Tibor, Illy Katalin, Bajnok György, Prohászka Béla, Körösfalvy Elek, Peternák Miklós) 48 perc.

1990: *Veress Zsolt: Csodapótló*, sz. 35 mm 5 perc, *Maurer Dóra: Inter-Images* (1989-90), sz. 16 mm 17 perc, *Sugár János: A hihetőség határán áll a szándékosságnak ez a típusa*, ff. 16 mm 7 perc, *Révész László László: Két fél kép*, (video), 3 perc, *Sugár János: Faust Forward* (video), 4 perc.

90 (Mozgó Film) 1. 1984; 2. 1986 (pp. 309-412); 3. 1988 (pp. 80-110), illetve: A Balázs Béla Stúdió K-szekciójának munkájáról és terveiről. *Filmkultúra* 1989. 3. pp. 78-80.

91 L. pl. az 1990-es linzi Ars Electronica alkalmából kiadott köteteket: *Digitale Träume – Virtuelle Welten*. Veritas Verlag, Linz, illetve a *Belvedere* 1991. 1. sz. vonatkozó részeit.

DOKUMENTUMOK – TANULMÁNYOK

A FILM LELKE

Ezelőtt mintegy húsz esztendővel, a mozgófénykép születése előtt tehát jó néhány évvel, mint kezdő újságíró, a rendőrség egyik akkor már ismert nevű főtisztviselőjével beszélgettünk a pornografikus fényképekről. Abban az időben történt, hogy egy ismert és gazdag lipótvárosi úr legénylakásáról vakmerő betörők sok értékes festményt, ruhát, ékszert és egy zárt bőröndöt vittek el (amelyet ott helyben nem tudtak kinyitni) és értékesítettek. A betörők nyomára a bőrönd tartalma vezetett. A bőrönd teli volt pornografikus képekkel, fotográfiákkal, amelyből a betörők minden ismerősüknek adtak néhányat. Egy leánynak is adtak, akitől néhány hatosért egy fiatalember megvásárolta. A legény nem tudta otthon jól elrejteni, az apa megtalálta, vallatás, egy rendőrtiszt ismerős stb. nyomról nyomra haladva nemcsak a betörőket csípték el, hanem a képek jórészét is megtalálták s bűnjelként a rendőrség őrizetében tartották éppen abban az időben, mikor a fentebb említett beszélgetés történt. Kíváncsiságomat kielégítendő a rendőrtiszt barátom megmutatta nekem a gyűjteményt, amelyben egy igen érdekes sorozatot láttam. Hat képből állott a sorozat, egymást vászonnyelvvel összekötve. Ábrázolt pedig egy mezíten férfiút, amint áll, megindul, fut, elugrik, a levegőben van és végül földre ér. Szóval távolugrása egy athlétának hat pillanatképben. Aki fotografálni tud, tudja, hogy mit jelentett 20 vagy talán 25 évvel ezelőtt egy olyan rövid cselekményről, mint egy távolugrás, hat pillanatfelvételt csinálni. A képek hátán a mestere is meg volt nevezve, ez pedig a nyolcvanas évek egyik leghíresebb vívó- és tornames-

tere volt. Ha a képeket üveg mögött elég nagy sebességgel elhúztuk a szemünk előtt, képben láttunk egy szép testű athlétát, amint távolt ugrik. Kétség sem férhet ahhoz, hogy amit láttunk, az mozgófénykép volt. Éveken át [nem] emlékeztem a távolt ugró athlétának mozgófényképére, s újra csak akkor jutott eszembe, mikor legelőször láttam vetítövásznnon mozgófényképeket. Talán az elsők között voltam, akik a Velence kávéház füstös levegőjében minden új képet megnézett, s akárhány razzián vettem részt hivatásomnál fogva, de mindig elmaradtam a Velencében mozit nézni. Csodálatosképpen még ma is ugyanaz az érzés fog meg a mozgókép láttára, mint ezelőtt húsz évvel, mikor azt a mezítelen athlétát láttam képen mozogni. *Nem látok mást, mint egy élő tömeget, egy lelkes lényt, amely valami hihetetlen nagy nyomás következtében laposra van préselve üveg alá, s ott mozog azért tovább.* Ez nem azt jelenti, hogy a képek a filmen nem adják a plasztikusság érzetét, hogy nem keltenek csodálatos illúziót, hogy nem veszem észre a tíz év előtti és a mai filmek közötti óriási technikai változást; én mindezt tudom, hiszen magam is foglalkozom vele, de talán senkiben a világon olyan élen nem él az a tudat, mint bennem, hogy a filmnek lelke van, amelyet a rajta szereplő ember lehel rá, s amelyet a kinematográfus a maga vegyi szereivel előhív és örökön át tartó formában megrögzít. Ma a filmek tömegében nem ér rá az ember azzal foglalkozni, hogy egy-egy film-négyzet képét vizsgálja, s ott nézze meg a szereplő egyén arckifejezését, hiszen nem is érne vele sokat, mert ott mindenki úgy mosolyog, sír, néz, ahogyan azt a mozidráma írója, rendezője előírja, míg ha valaki egyenkint, a legrégebbi filmektől kezdve, a mezítelen athléta mozgófényképétől kezdve figyeli a szereplőket a mai művészi filmekig, valami olyasmit lát, amit más nem láthat, aminek a tudása mindig, mindenütt igaz gyönyört okoz. Az utolsó falu kocsmá-

jában a mozielőadást rendező vándorkomédiás kopott filmje, mozgó, rezgő gépe, táncoló magnézium kréta fénye mellett vetített képei előttem éppoly értékesek, mint a pazar fényű színház hamvas pozitívjai, amelyeknek perforációján még egyetlen horog sem szaladt keresztül. Mert én csak a filmet, annak a lelkét látom, aki a filmen ott préselődik, mert én magát a mozgó életet látom, a technika ragyogó tudását bámulom, amely megteremtette a való élet élettelen tárgyon mozgó élő mását.

De ami legjobban megragadja lelkemet a film és a forgó korong együttes működésében, az az érzés, amelyet már néhány novella megírt, s amelyet úgy ismertetnek, hogy az ember látja magát, a lelkét, a testi mását az egyik testén kívül élni. Mintha az ember nemcsak a maga életét, hanem a temetését is végignézné vagy nézhetné. Vagy nyolc évvel ezelőtt néhányad magammal Párizs utcáján egy tolongásban mozogtunk, s csak percek múlva vettük észre, hogy ott tartózkodásunk egész ideje alatt egy mozgófénykép-felvévő-gép felvételt készített rólunk. Négy évvel ezelőtt Nizzában egy moziszínházban láttam meg ezt a képet, amelyet akkor rólunk, a tömegről készítettek. Percekig láttam magam és társaimat a vászon felületén mozogni, beszélgetni, a tömegben ide-oda lökődölni, s úgy éreztem, mintha nem is élnék már s a túlvilágról nézném a lelkem földi alakját. Azóta néhányszor láttam magam a vásznon, s mindig valami magasztos és szép érzésem volt. Pedig milyen esetlen, ügyetlen a mozgásom, milyen furcsa az alakom, milyen komikus mindaz, amit teszek...

Ha dúsgazdag ember volnék, írnék egy drámát, amely azt tárgyalja, hogyan élek, és magam játszánám le halálom esetét is, eltemettetném magam, a gyászpompát, mindent megrendeztetnék, s azután beleülnék egy kényelmes karos-

székbe, s lepergetném a filmet, amelyen a saját temetésem van. Kettősen élnék s a magam sivár való élete mellett, mily gyönyörrel látnám a másik, a vásznon lepergő életemet és halálomat, amely, hála a sorsnak, ma még mégsem való.

(Mozgófénykép-Híradó, 1911. pp. 527-528.)

ACÉL PÁL:

KOLLEKTÍV MOZGÁS

(KINO-MECHANIKA)

Az élő géptechnikába-gyorsulás huszonöt utóbbi éve az objektívált mozgás mechanizmusát termelte ki. Ez a hirtelen felszökő expresszív szerszám, két korszak szakadékan át, dönthetetlen egyéni erővel zakatol. Mozdulattal sem igazolt magából többet magjánál: a mechanikát, egy képfázissal se jelentkezett, mint „művészet”.

Mert a kino nem művészet, hanem homogén mechanika. És minden eddigvaló művészet centrifugális erejében vált eredeti sémamechanizmussá.

A centrális erő a kino-mechanika lényege és formája. Egyidejűleg válik benne, minden felszívott életanyag expresszív mechanikává! Teljes kultúrlehetőségek egyetemes faktora: egységesítő szerszám, művészi és társadalmi problémák tömegbeoltója és aktív erjesztője. Folytatólagos program, a váltakozás érzékeny mérlege, a forradalmi egyensúly különös alapja, és mint ilyen életeredmény, az egyéni erő és tökéletes kollektivitás jegyében fakadt a mozgás elméletéből.

A kino-mechanika, feltalált anyagában a kollektivitás tartalmas példája, kollektív a töle kívül eső eredményekhez való viszonyában és hatásaiban, minden más szociális kifejezőformával szemben, eddig a legnagyobb embertömeget fogta össze. Méretes expresszivitásában önmagát hangsúlyozza a pedagógiáért, a tudományokért, a propagandáért és a vele homloktérben haladó teljes művészetért.

Már ma is, tökéhez állásában, a mechanika tagolt elemi erejét hangsúlyozza ki a kollektivitásban. Mert:

technikája az élet legfelszínesebb és egyben legmélyebb képének a mozgásfázisoknak gyűjtője és rögzítője, gyűjtőlencséje a szétszórt fénysugarak az egyöntetűen érzékeny kémiai felületre,

kémiaja: csakis kollektívan érzékeny szemcsék lemezén váltja ki a fehér-fekete árnyalatok képhatását, végül

vetítő mechanikája: 1/20 másodpercre, egyenként megállított képfázisokat perget a néző szemébe. Mert a néző szem ennyi idő alatt tud felfogni egy képet és mert a sorozatos fázisok kollektív állóképe adja a mozgás látszatát az egyidejű tudatban.

Ez a kollektív tudat példája, a mozgásmechanika jegyében.

És ez a kollektív ember technikai példája, a relatív mozgás jegyében.

Ennek a ifjú-mechanikának terjedelmes gyűjtőereje agitál a kollektív társadalomért.

Mint szenzáció és találmány a kollektív munka korszaka elé felmérhetően nagyobb hatással lép, mint a könyvnyomtatás és mint minden eddigi művészet, mert új tisztító formája a könyvhalmazoknak; új sajtó, új kifejezőeszköz és sohase lehet művészet, hanem mechanika. De tömegnevelő és tudatosító szerzőszám a kollektív művészet eljövő tömegátélése érdekében.

Kultúrában egyetemesen forradalmasító eszköz.

Az igényességben teljes kino-mechanika szervezet a szervezetben. Az állam minden szakmáját produktívan gyűjti maga köré és párhuzamosan az állam termelésével, mint önálló példa lép fel: anarchikusan.

Ez a kino-mechanika erejének politikai felmérése és bizonyossága.

Tömegre ható erejének felismerése határozta meg mai gazdasági és politikai helyzetét és mai formájában is a vallás, a polgári erkölcs ízlése és művészete indexén áll. Mindjárt fellépésekor, minden rendet leromboló súllyal fenyegetett.

KOLLEKTÍV MOZGÁS

Tény az, hogy a kino-mechanika motollája felőrölt és átgyúrt fogalmakat, távlatokat fogott össze, garatán könyvhegyek romantikája ömlött át, leszedte a színpadról annak avult eredményeit és natura formájában minden igényteleniséget folyósított. Köznapivá alakította a nagyképűség polgári formáit, ellentéteket feszített, mert némaságával agitált a tömegember szeme elé.

Gépezetén kívül minden elemét, amit irodalomból, drámai és képzőművészetből átvett, mechanikává oldotta fel, saját mechanikai lényegével választotta el eredetétől és s e m a t i k u s é r t e l m e t adott vissza cserébe.

Ilyen kollektív erejű a kino-mechanika a rajta kívül eső minden életforma értékének felmérésében. Tömegélményt mozgat és egyéni útra tereli a kozmikus zsenit.

Amekkora erővel teljesebben tüntet a kino-mechanika, mint például a dráma, színpad, regény, tanszék vagy sajtó, ugyanakkora aktivitással kénytelenek elmélyülni ezek a kifejezőformák.

A végtelent mutató kollektív mozgás gyakorlati szerzőszáma, egyidejűleg romboló és építő előremozgás, tudatosító idegszál és így a teljes kultúrának folytonosságában értéket mérő orgánuma.

A teljes kino-mechanika maga az expresszionizmus és mindenkor szemben áll és elkülönül:

- I. a teljes drámai művészettől,
- II. a teljes epikától és lírától,
- III. a teljes tudománytól és pedagógiától
- IV. és a gyakorlati élettől mint agitáló formától.

Egyedülvaló program és alap a tömegesített kultúráért, a kollektív mozgás mechanizmusában.

ELVI FEJTEGETÉSEK A MOZGÓMŰVÉSZETRŐL

I. Magyarázat

A reprodukált rajzok mozgásban elgondolt folyamatok főmozzanatait ábrázolják. A munkák filmben fognak megvalósulni. A folyamat maga: drámai fejlemények és forradalmak a tiszta művészet (elvont formák) szférájában; mondjuk, a hallásunk útján beidegződő zenei történések analógiájára. Mint a zenében, a cselekmény (egészen szellemi értelemben) itt is a tiszta anyaggal lép föl és ebben a tiszta anyagi anyagban jut feszültséghez és feloldáshoz, oly értelemben, amely minden anyagi összehasonlítás és emlékezés híján, elemi = mágikus.

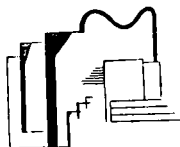
II. Generalbass

1. A „nyelv” (a forma nyelve), amelyen a „beszéd” itt folyik, a szemléletnek egy elemi elvéből keletkezett „ábécén” alapul; ez az elv: a p o l a r i t á s. A polaritás mint egyetemes életelv kompozíciós módszere minden formai megnyilvánulásnak. Arány, ritmus, szám, intenzitás, helyzet, csendülés, időmérték stb. a tapasztalás szempontjából: nagy és kis ellentétek kontrasztvonalatkozásai; szellemileg: analógvonalatkozásai ama dolgoknak, amelyek egy külső szférában újból elkülönбөзödnek egymástól. Teremtő változások, logikus egyenlőségek az alkotás központi gondolatában.

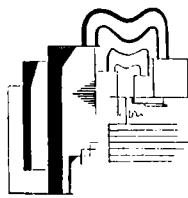
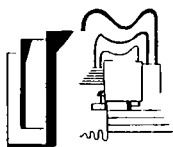
2. A munka nagy akarata és látható célja nem áll meg ezeknek a rajzoknak a határánál. Az ábécé esztétikai alapelvei

összművészeti alkotásokhoz vezető utat mutatnak, mégpedig azért, mert a dogmatlan és összegző értelemben használt alapelvek nemcsak a festőművészetre érvényesek, hanem egyenlő mértékben a zenére, nyelvre, táncra, architektúrára és a színművészetre is.

Olyan közműveltség gondolata ez, amely minden alkotói erők összességékeppen, közös gyökérből végtelen sokféleségű formában tornyosodik: nem összeadottság, hanem szintézis.



Viking Eggeling



Horizontál-vertikál-orchester

III. A „művészet” meghatározása

a) Transzcendentális meghatározása

Művészet = emberi alkotó akarat. Mint ilyen egyéni szerv, amely arra való, hogy az egyén egy transzcendentális világban önmagának értelmet adjon. (Egyénfölötti = transzcendentális törekvés.)

Művészet egy magasabb egység megvalósítását szolgálja: az emberiséghez tartozó ember eszméjét: az egyén tökéletesedését, szervezettségének egy magasabb formájában: az „egész”, az „emberiség” = az egyes szintézise (konstruktív elv).

E cél elérését akarni etikai követelés. Etikának annak a megismerésén alapul, hogy képesek vagyunk egy tökéletesebb létre és e megismerés értelmében való cselekvés katego-

rikus imperativuszt foglalja magában: egy teljes etika követelését (a vallásos vagy filozófiai etikától való különbözésképpen), mely szerint mindent a „teljesség” szempontjából kell cselekednünk.

Az egyén és az őt átfogó egység között fennálló alkotó viszony a **s z i n t é z i s**. Alkotó = nem matematikai természetű, logikus viszony.

Egyértelműsége a sokfélének, értelmes analógiává vonatkoztatása az ellentéteknek = **p o l á r i s s z i n t é z i s**.

Ha egy teljes „lét” eszméjén az emberi alkotó erők (amennyiben szintézisre képesek) jelentős értelemre kapnak, úgy a „szintézis” a (poláris lényegű) **t r a n s z c e n d e n t á l i s m e g h a t á r o z o t t s á g g á** emelkedik.

Az ily megismerésből az alkotó erők fegyelmezése következik, amely az ember valamennyi alkotó megnyilvánulásának egységéhez = **k ö z m ű v e l t s é g h e z** vezet.

b) Gyakorlati meghatározása

Az eszközök legvégletesebb gazdaságossága. Csak az elemeknek valóban szigorú fegyelmezése és legelemibb alkalmazása teszik lehetővé a továbbépítkezést. Újból és újból hangsúlyozzuk, a művészet nem egy individuum alanyi kirobbanása, hanem legkomolyabb jelentőségű szerves nyelve az embernek. Ezért alapjaiban annyira tévedéstől mentesnek és lapidárisnak kell lennie, hogy valóban használni is lehessen, mint az emberiség nyelvét. Tévedés lenne azt hinni, hogy a művészet értéke az egyes művészeti alkotások színvonalától függ; a művészet igenis azt a feladatot rója az egyénekre, hogy alkotó tevékenységük az egyéni érzések sokaságát egy **g o n d o l a t t á** összegezze. Ez a feladat egész embert követel; megoldásában az egyes részeknek – tudatosságnak és ösztönösségnek – egyaránt közre kell működniök.

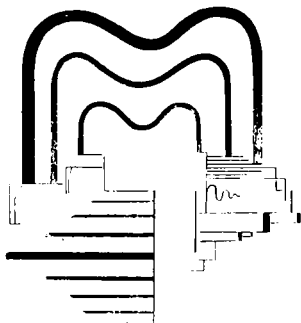
ELVI FEJTEGETÉSEK A MOZGÓMŰVÉSZETRŐL

Mivel a psihe nyelve – a művészet, mélyebben járó, mert kevésbé gátolt hatással van az emberre, mint a fogalmak világa, amellyel szemben a szavak már eltompítottak bennünket, döntő módon fontos, hogy a művészeti nyelv összes alapjainak vizsgálata és megkülönböztetése = **K R I T I K Á J A** tárgyilagos legyen, ne pedig szentimentális.

IV. Függelék

Kétségtelen, hogy a mozgókép (mint a képzőművészek új munkaterét) a képzőművészeti alkotások hamar és erősen igénybe fogják venni. Annál lényegesebb rámutatni, hogy formák egyszerű egymást követésének önmagában még nincs értelme és hogy ezt az értelmet csak (a fentebbi meghatározás szempontjából vett) művészet adhatja a folyamatnak. Ennek az új művészetnek föltétlenül **e g y é r t e l m ű e l e m e k r e** van szüksége; ezek nélkül keletkezhetik ugyan (még oly csábító) játék, de sohasem művészet: sohasem az a nyelv, amelyben az ember értelmet ad önmagának.

(MA 1921. aug. 1. pp. 105–106.)



VIKING EGGELING „DIAGONÁLIS SZIMFÓNIAJA”

Eggeling elsőként alkalmazta a tiszta formák ritmikus mozgásának kifejezésére a filmet.

Ezzel egy teljesen modern, új stílust alakított ki, és felfedte a filmben rejlő egyik legérdekesebb lehetőséget.

Napjainkban számos művész van, aki a ma már önálló művészetet képviselő ilyen jellegű kutatások továbbfejlesztésének szenteli munkásságát, ugyanakkor még senki sem érte el *Eggeling* műveinek klasszikus tökéletességét. A közönség részéről is már bizonyos fajta érdeklődés nyilvánul meg az ilyen jellegű filmek iránt.

Úgy véljük, hogy *Eggeling* és más hozzá hasonló művészek alkotásaiban találjuk meg a film igazi értelmét. „Abszolút film”-nek, „tiszta film”-nek nevezik őket, ám félreértik e szavak jelentését. A „film” fogalmát csak külsőleg lehet meghatározni. Egy sor vetített kép, amely fényképeszeti eljárással készült és a mozgás illúzióját kelti: ám a fogalmak körében a „film” fogalma még alig körülhatárolt; örök vita-téma, mert állandóan fejlődik. Következésképpen ezek a jelzők képtelenek meghatározni egy ilyen komplex fogalmat, mint amilyen a film.

A legtöbb kategorikus és kizárólagos definíció, mint például: a filmművészet, a filmipar stb., annak a ténynek az eredményei, hogy beleveszünk a megszokott fogalomrendszerbe és egy *pars pro toto* analógia csapdájába esünk.

A legpontosabb formula talán a következő lenne: „absztrakt” film, jöllehet kevesebbet fejez ki, sőt mást jelent. Ha

VIKING EGGELING „DIAGONÁLIS SZIMFÓNIAJA”

képletesen szeretnénk megfogalmazni, azt mondhatnánk, hogy az „absztrakt” filmek és főként a *Diagonális szimfónia* a film kisugárzása maga.

Gyakran fontosabb, és főleg a filmművészet terén, hogy egy elnevezés inkább szuggesztív legyen, mint egészen pontos.

Eggeling *Eydodynamik*-nak nevezte el a művét.

A múlt század és főként az előző két nemzedék élete során az ember léte gyökeresen megváltozott.

A „gépek forradalmával” kezdődött: az ember közeledik az erők eredetéhez. Az egymással összekuszálódó erők kiszabadulnak mozdulatlanságukból. Ez olyan, mint amikor valaki megragadja egy hánykolódó hajó kormányát, harcol a kormánykerékkel, míg végül ez utóbbinak engednie kell: az ember, akinek érzékei kifinomultak és képességei megnöttek, lehetőségeinek végső határa felé igyekszik.

Ebben a nagy zűrzavarban, az élet különböző formái, maguk a művészetek is túllépnek saját világukon és más területeket özönlenek el. Az egyének és a jelenségek, amelyek eddig elszigetelődtek, most igyekeznek másokhoz kapcsolódni. Túl akarnak lépni önmagukon. És a lényegük a forma és az idő falába ütközik.

A zűrzavarból lassanként két nagy áramlat bontakozik ki, amelyekhez mindenfajta törekvés és kezdeményezés csatlakozik majd.

1. Az egyik irányzat egy szintézis felé tart, amelybe beleértődne és amelyben kiegyenlítődne minden jelenség és egyedi forma. Így az élet egy organikus teljesség irányába fejlődik.

2. A másik irányzat, amely az előzővel éppen olyan összefüggést mutat, mint a vízszintes a függőlegessel, egészen az egyén ősi elemeihez akar elhatolni, kiemelni ezek állandó összetevőit az élet különböző jelenségeiből.

Ennek a két irányzatnak a definíciója vezérel bennünket a

továbbiakban és alkalmazzuk őket a filmművészetre. Konkrétabban: a ma embere nagy erőfeszítéseket tesz egyrészt, hogy meghódítsa a földet és uralma alá hajtsa az életet, másrészt, hogy lehetővé tegye az embertől emberig történő belső közeledést. Iyenkor a film válik számára a legszükségesebbé. A kommunikációs és információcserére alkalmas eszközök fejlődése, a közös kultúra és közös válság létrehozták a közös érdeket. A film ténylegesen művészi módon, mindenki számára elérhető eszközökkel képes szolgálni ezt az érdeket.

Az ember előtt végtelen horizont van, amely képességeinek körénél messzebb húzódik. Képzeletének lehetőségei és megérzései élete során nem találnak megfelelő kifejezési formát, sem megvalósítást. A film, azaz a létező erők feletti befolyás által adunk időbeli létet ezeknek a lehetőségeknek és tesszük lehetővé anyagi megnyilvánulásukat. Észlelési körünkbe vontuk képzeletünk és fantáziánk életét. A filmnek köszönhető, hogy lehetőség nyílik arra, hogy az ember képességének körét majdnem egészen az említett horizont határáig kitágítsa.

Egy tűnékeny képen a legáltalánosabb valaki jelenik meg, úgy is mondhatnánk, hogy egy élőlény „abszolútuma”. Megszakítatlan egymásutániségükben a képek egyenként is léteznek, ugyanakkor organikus kapcsolatot alakítanak ki egymás között. A kép nem születik és nem hal meg, mint a vízcsepp a tengerben. Ezenkívül örök és megváltozhatatlan marad, mert levetítéséhez, legalábbis elvileg meg tudjuk teremteni ugyanazokat a feltételeket; egy táncmozdulat esetében, amely a leginkább hozzá hasonlítható, már nem beszélhetünk ezekről a megmaradó tényezőkről.

Ezáltal az egyén statikai korlátozása megszűnik, ami megfelel a szintetikus irányzatnak.

Mihelyt átlépünk egy akadályt, sokkal világosabban látjuk, hogy mi következik utána. Minél tisztábban észleljük a

jelenségek különbözőségét, annál inkább nyilvánvalónak tűnik számunkra alapvető azonosságuk.

Az élet összes jelensége elemi egységének axiómája a másik irányzat legfőbb gondolata, az alkotó és építő irányzaté.

Ezt az irányzatot a legnyilvánvalóbb tudatossággal *Viking Eggeling* svéd festő képviseli. Nehéz nyomon követni az útját, mert ami nála követelő szükség volt, a többi embernél csak sötét nyugtalanság formájában jelentkezik. Eggelingnél az organikus egység gondolata erősebb volt, mint saját öntudata, ez utóbbit helyettesítette is, és uralta a festő mindennapjait.

Ellenállhatatlan vágy hajtotta ezen jelenségek azonosságának keresésére, amelyek alapjaiban szembetűnően különbözővé válnak az élet differenciálódása folyamán. Főleg a művészetekben közös forrásokat, törvényeket, ritmust kutatta. Eggeling mindenki számára érzékelhetővé akarta tenni az élet legbensőbb rezdüléseit is.

Eggeling a svédországi Luen-ben született 1886-ban. Festőként dolgozott Olaszországban, Párizsban, az Engadine völgyben fekvő Cassyban. A háború alatt Asconában volt, majd Zürichben és Klein Kolzigeben. Festményeinek nagy része Svájcban található magángyűjteményekben. Életének utolsó éveit Berlinben töltötte. Itt alkotta meg hosszas erőfeszítések után a *Diagonális szimfóniát*, amelynek gondolata már 1917 óta foglalkoztatta. Élete utolsó négy-öt évében már nem festett. 1925. május 19-én halt meg Berlinben, tíz nappal azután, hogy bemutatták a filmjét.

Festőként különösen finom érzéke volt a színekhez. Ő volt az egyik első és legtehetségesebb „konstruktivistá”. Ugyanazt a fejlődésvonalat követte, mint *Cézanne*, *Derain* vagy *Picasso*. Cézanne és Derain még ragaszkodnak a természeti hűséghez. Picasso a tárgyakat a tisztán formai összefüggésükbe helyezi át és nem lép ki az anyagi valóság kereteiből. Ezzel szemben

Eggeling az első pillanattól kezdve a művészi alkotásban az egyensúlyi belső feltételekhez tartozó törvényekkel foglalkozott, mint például az arány, a mennyiség, az elhelyezés, az intenzitás stb. A festészetről, a plasztikai művészetekről és ezek összefüggéseiről készült alapvető és módszeres munkáiban egy „festészeti grammatika” alapját rakta le.

Végül eljutott a tökéletes azonossághoz és egyszerűséghez, a mi fogalomrendszerünktől és perspektívánktól független koncepcióhoz. Ekkor hozta létre a letisztult, végső formai elemek gyűjteményét. Ezeket az elemeket egymással összefüggésbe hozva és egy-egy motívum minden variációs lehetőségét kipróbálva, szükségszerűen eljutott a filmhez, mint a koncepciójához legközelebb álló kifejezési eszközhöz.

Az Eydodynamik csak fényből és mozgásból áll.

A Diagonális szimfónia maga a mozgás.

A vásznon különálló formák tűnnek fel, hullámozva és remegve ide-oda mozognak egészen addig, míg egy forma ki nem bontakozik teljesen. Még néhány hullámozás és a forma felbomlik...

A formák egy időben és egymást követően minden variációs lehetőségükön átesnek; a formák egymás mellé, egymással szembe kerülve lépnek kapcsolatba, egymással játszanak a ritmikus folyamat során.

A főmotívum kibomlik, hullámozik, növekszik, csökken; ugyanakkor egy másik feltűnik az egyik sarokban, majd megjelenik egy harmadik kapcsolódó forma, amely a másik kettő irányába mozog, velük egy időben, mint egy híd.

A Diagonális szimfónia nem a külső élet, hanem a film sajátos szférájának kifejeződése. Benne a legradikálisabb módon oldódik meg az oly sok művészt foglalkoztató probléma: a mozgás a plasztikai művészetekben. Eggeling így a valódi modern stílust valósítja meg.

A film mint anyag, dinamikus életünk mozgalmas állapotának megtestesítője. Tehát a tiszta formákat egyesíti ezzel a dinamikus elemmel. A *Diagonális szimfóniában* a forma elválaszthatatlan a mozgástól. Egyre inkább látjuk, hogy az anyag nemcsak médium az erők számára; ugyanakkor az erők sincsenek megfosztva az anyagtól: erő és anyag elválaszthatatlanok.

Itt az összes jelenség alkotta egység a lehető legnyilvánvalóbbá válik.

A tiszta formák nem válnak lapossá, sem plasztikus formákká: egy állandó játék során keletkeznek. Egyik átalakul a másikká. A különálló forma életének legintenzívebb pillanatában már ott találja magát a hanyatlás kezdetén. Elérkezett lehetőségének határához. Az új forma nagy szívóssággal, ősi életkedvvel lép be a *Diagonális szimfónia* minden mozzanatába egészen addig, amíg meg nem szabadul az előző formától, és képes nem lesz fenntartani magát a folytonosságban. Az egyén az öt megelőző formákból származik, amelyek átadták neki erejüket. Íme az egyén születése, a tragikum csírája. Egy már létező dolgot el kell pusztítani, hogy egy új élet születhesse. Az új lény rokonságban van, sőt azonos a világ többi részével, a hozzá legközelebb álló környezetének részekre kell bomlania, hogy ő élhessen.

A szemünk láttára változó formák együttese egy túlterhelt környezetben él, ahol minden moduláció megtalálja a megfelelőjét egy másikban. A *Diagonális szimfónia* lényegét tekintve poláris kapcsolatokból épül fel. A polaritás jelenti az egyensúlyra irányuló állandó törekvést és egy differenciálódási törekvést, amely az ellentétes lehetőségként létező egyenlőségeket a legtisztább szubsztanciák kilakítása felé billenti. A *Diagonális szimfónia* minden részletében megnyilvánul ez az elv.

Korunk hangulata mechanikus ritmusú kapcsolódást igé-

nyel; az uralt jelenségek és a dinamikus ritmus törvényességét; a fejlődésben lévő jelenségek törvényességét: ez a film ezeknek az áramlatoknak a szintézise, amelyek még erősítik is egymást.

A *Diagonális szimfóniában* a hullámzások arányában kialakul egy feszültségi zóna, amelyet a „mozgás kiterjedésének” lehetne nevezni. A formákkal teli tér olyan, mint egy hangszer, benne fények és mozgások egész skálája elrejtve, amelyek időnként megszólalnak. Ez a kiterjedés elszabadul a felülettől, függetlenné válik és a külső kiterjedéseit megszünteti. A *Diagonális szimfónia* egy teljesen új szférát teremt, ahol a mi hétköznapi kategóriáinknak és asszociációinknak semmi keresnivalójuk.

A játék középpontjában természetesen egy forma uralkodik; ez a forma hívja elő szükségszerűen az összhangzat, az együtthangzás, a hang távolodásának és erősödésének mozgásait; léteznek például az ellenponttal megegyező formák. A mozgás játékában a formák kiterjedőnek tekinthetők, ám egymásközötti kapcsolatukban az árny és fény játékának változó erőssége miatt megőrzi egyedi tulajdonságait. A mozgás folyamatát a ritmus és a periodicitás jellemzi.

A *Diagonális szimfónia* zenei jellegét nem kell azért félreérteni. Az *Eydodynamik* független művészetnek tekinthető; a film és a zene az életet uraló egyetemes ritmusra épülő analógiák. Ugyanez igaz a többi művészetre is.

A *Diagonális szimfóniát* a mozgás grafikus metaforájának lehetne nevezni. Bár a grafikai eszköz nem Eggelingre jellemző stílus, a fejlődésnek ebben a szakaszában mégis szükségszerűség volt számára. Egyébként technikai jellegű nehézségek is befolyásolták. Végül nem szabad megfélemlkezni látásmódunk egyszerűségéről sem: meg kell tanulnunk dinamikusan látni.

Feltehetőleg a későbbiekben az ilyen jellegű alkotások ár-

nyaltabbak lesznek és messzebbre jutnak az élet alapvető törvényeinek feltárásában. Amikor a szemünk könnyebben befogadja majd a formák ilyen típusú nyelvezetét, a ránk gyakorolt hatásuk a zenéhez lesz hasonló. A *Diagonális szimfónia* atmoszférája már tükrözi az emberi lehetőségek korlátait. A *Vízszintes-Függőleges* című befejezetlenül maradt alkotásában jól kirajzolódik a fejlődés további iránya. Ebben a filmben az egyszerű megjelenítés ellenére a formák összetettebbek, a rend és a továbbfejlődés elvén kívül a sokféleség képét is felidézik.

Itt már kirajzolódik az átmenet a vonaltól a felületig és a fény háttérbe szorításáig. Innen már közvetlenül a színekhez érkezünk. Közben, mindennek, ami az organikus fejlődés során bekerül az *Eydodynamik* körébe, az elsődleges elemekkel kell összeolvadnia. Az alkotások új motívumai azonossá válnak a dinamikus erővel. Ekkor a szín és a felület is felfedi majd a lényegét.

Más művek is hasonló irányba tartanak. Vannak köztük rögtönzések, kísérletek, heterogén anyagból készült alkotások, expresszionista művek stb. *Hans Richter* koncepciója áll legközelebb Eggelingéhez. *Ruttmann, Léger, Murphy, Paranow, Sheeler, René Clair, Picabia, Man Ray* és *Chomette* más kiindulópontot választottak.

Egy olyan filmnek a felvételét, mint amilyen a *Diagonális szimfónia*, napjainkban nagyban megkönnyítené az a leleményes szerkezet, amelyet Hans Richter talált ki *Charles Méta*in közreműködésével. Egészen pontosan tudja szabályozni a fény terjedelmét és kívánság szerint képes a geometriai formák megjelenítésére, áthelyezésére, változtatására. Míg Eggeling filmjének technikai kivitelezése két évig tartott, addig Richter szerkezetével két hét elegendő lett volna.

Az „absztrakt film”-eket általában egy elit közönségnek szóló alkotásoknak tartják. Ha közelebbről vizsgáljuk a kér-

dést, nehéz meghatározni, hogy kit nevezünk elitnek. Úgy tűnik, hogy akik valójában értik ezeket a filmeket és az igazi művészek rendkívül kevesen vannak. Az tény, hogy létezik egy dilettánsokból, nagyképűekből és megalkuvókból álló tömeg, akik elitnek tartják magukat. Ezenkívül paradoxnak tűnne kizárólagos művészetté tenni a filmet, a kultúrának ezt a nagy hatalommal bíró közvetítőjét, ezt a széles rétegeknek szóló művelődési eszközt. Végül bizonyos gúnyt jelentene Eggelinggel szemben, akinek az egész életműve szigorúan személytelen, mivel ő sohasem a saját, hanem mindig a művészet és az ember problémáira gondolt. Individuum feletti művészete a tömegek érzékeihez és értelméhez szól.

Jóllehet napjainkban olyan művek, mint a *Diagonális szimfónia* csak kevesekhez jutnak el, hamarosan nagy visszhangra találnak majd. Addig is hozzájárulhatnak látásmódunk fejlesztéséhez és felfedhetik, legalábbis az alkotók számára, a film lényegét tekintve optikai jellegét. Egy rendező egészen más minőségű munkát végez, ha tudatában van annak a ténynek, hogy nemcsak konstruálni, de teremteni is képes a filmet, és a film az élet új szerkezeti formájának kiindulópontja lehet.

Az eredeti megjelenés helye: Schémas, 1925
Újraközlés: Jean Mitry: Le cinéma experimental.
Seghers 1974 Paris, pp. 76–84

AZ „ABSZOLÚT” FILM

Az abszolút zene és az abszolút tánc régi és elfogadott terminusai a művészettörténetnek. Abszolút filmről csak mostanában kezdenek beszélni.

1925. május 3-án mutatták be először nyilvánosan Berlinben a „*Novembergruppe*” rendezésében az első „abszolút” filmet. *Viking Eggeling* ugyanekkor súlyos vérmérgezésben feküdt egy kórházi ágyon. A film: a *Simphonie Diagonal* a szakörök előtt óriási sikert aratott, alkotója ellenben két hét múlva, befejezetlenül hagyva második filmjét, meghalt.

A film folytatta útját, Berlinből *Párizsba* került, ahol az „avantgarde” művészei és publikuma éppoly kedvezően fogadták, mint a németek. Innen pedig most viszik *Londonba*. Az abszolút film egyébként egészen internacionális valami: megalkotója: *Eggeling* svéd, munkatársai: *Richter* és *Ruttman* németek, a franciák közül *Fernand Léger* az ismert festő foglalkozott egészen függetlenül ezekkel a problémákkal, bennünket, magyarokat pedig *Bándi Miklós* *Eggeling* fiatal barátja és munkatársa képvisel, aki most Párizsban folytatja a megkezdett munkát. Senki sem vitte azonban oly disciplináltan, oly elementáris, emberfeletti erőfeszítéssel keresztül szándékait; senki sem állt oly közel a probléma megoldásához, mint *Eggeling*, ki ismert és nagy színérzékű festő volt, de később a „mozgó kép” problémája annyira lefoglalta, hogy teljesen felhagyott a festéssel.

Az abszolút film: muzsika a szemnek. Tényleg, valamiképpen analógiáját adja annak, amit a zene, minden történéstől független ritmusokat; minden létnek és történésnek alapvető törvényeit. Magasbatörő, lesüllyedő, összekuszálódó, külön-

váló, párhuzamos vonalak és formák, tehát tisztára látási momentumok, ha mozgásban vannak, éppenúgy képesek minden történéstől szabad változások és érzelmek kifejezésére és közlésére, mint a muzsika.

Eggeling filmje a „Simphonia Diagonalis” (Németországban először Eidodinamikának = szép mozgás, nevezték el) hat év óriási munkájának az eredménye. A mai film két kifejezési eszközből: a fényből és a mozgásból indul ki. A vásznon azonban nem emberek, nem is a természet jelenségei váltakoznak, hanem különböző formák, színfoltok, vonalak merülnek fel, bontakoznak ki, olvadnak egymásba, küzdenek egymással, éppoly elvontan és megfoghatatlanul, mint valami szimfónia dallamai. De ezek a változások nem szeszélyesen, harmóniátlanul odavetettek: belső törvényszerűségekből fakadtak. Az abszolút filmnek is van összhangzattana és Eggelingnél is felfedezhetjük a kontrapunkt, a motívumok használatát, a polaritást, mint a komponistáknál. Az abszolút film annak a felfogásnak jegyében született meg, hogy a művészet nem az individuumok explozíciója, hanem az organikus lét legmélyebb összefüggéseit összegző *eredmény*. Ami a film technikáját illeti: rajzolja, kívágya és fotografálja. Mintegy harmincezer kis képből áll az egész, melyet körülbelül tíz perc alatt pergetnek le. A filmet speciális kísérezene támasztja alá.

A semmiből, máról-holnapra támadt, de ma már meglévő műfajnak jelentősége és jövője még beláthatatlan. Egyesek, mint például *Wolf Lotte* kiváló német esztétikus, művészi értékén kívül a paedagógiában, különösen a gyermekek nevelésében jósolnak az abszolút filmnek nagy hivatást. Egyelőre azonban csak azt látjuk, hogy jelentős művészek foglalkoznak ezzel az új kifejezési lehetőséggel, amely szárnyat ad az eddig keretbe zárt festménynek és időbeli művészetté teszi a piktú-

AZ „ABSZOLÚT” FILM

rát. Eggeling alkotása korszakot jelent a művészettörténetben.

Páris.

(A magyar művészeti viszonyokra s a filmgyártás szellemére szomorúan jellemző, hogy a felelős szerkesztőnek *Melley Kornélnak*, aki évek óta foglalkozik az abszolút film megvalósításával s aki a *Magyar Írás* 1925 március 1-én tartott estélyén – tehát Eggeling premierje előtt – akarta abszolút filmjét bemutatni, ilyenirányú tervei a közöny és a szakkörök értetlensége miatt, tette nem válhattak.)

(Magyar Írás, 1926., 1. pp. 7–8.)

MELLÉKY KORNÉL:

BALÁZS BÉLA: DER SICHTBARE MENSCH ODER DIE KULTUR DES FILMS

(WIEN, DEUTSCH-OESTERREICHISCHER VERLAG)

Az egyetlen tradíció nélküli művészetnek, a filmnek filozófiáját és esztétikáját felállítani időszerű követelmény.

1. A szemünk előtt született és óriássá izmosodott új művészet ugyanazt a szerepet tölti be a városi lakosság képzelet- és kedélyéletében, amit a mítosz, a legenda vagy a népmese foglalt el a maga idején. Amint a kultúrtörténet és néplélektan nem tekinthet el a mítosz, a legenda vagy a népmese kulturális jelentősége felett, úgy el kell ismernie a filmet is tényező gyanánt.

Amint a könyvnyomtatás feltalálása megváltoztatta a világ képét, úgy a film feltalálása szintén fordulatot jelent az ember életében. A könyvnyomtatás elterjedésével szóba kristályosodott a lélek, a szó lett a híd ember és ember között. S a szavak, amelyek tulajdonképpen jelzései voltak csak a léleknek, lassanként önálló létet kaptak, zsarnokai lettek annak a jelentésnek, amelynek eredetileg szolgálói voltak.

A film a lélekkifejezésben szakít a szó erejével. A mozgás, ez az időbelileg legelső kifejezési forma, ismét jogot kapott a világban. A szó kifejezési határán kívül eső lelki területek ismét megnyilatkozási lehetőségre találtak a mozdulat, a mimika segítségével. Azok a területek, amelyek kifejezési lehetőségét a szókultúra absztrakt volta ez ideig kizárta.

A film visszaadja a test, a mozdulat, az ösztön jogát. Testmozdulattal, arcjátékkal fejezi ki az emberi lelket, s annak

oly síkjait, amelyeket a többi művészetnek kifejezni nem volt eszköze.

Tehát művészet.

2. Legtöbb rokonságot a színpadi művészettel tart.

De míg a színpadi művészetnél nincs fontossága a mesének, a jó filmnek nincs is tartalma, akárcsak – mint Balázs Béla megállapítja – a jó képnek vagy zenének. Talán a *com-media dell'arté*-hoz hasonlít ebben, ahol ugyancsak elválaszthatatlanul egybeforr a tartalom és a kivitel.

Azonkívül a filmen nem is beszélnek. Nem némák szerepelnek, mint a pantomimban, sőt beszédre nyílik a szájuk, kiáltanak is, sikoltanak, kacagnak, de hangjuk nem jut füleinkig.

Képszerűleg jelentkezően, a festészettel is rokonságban áll. Azonban az egymást követő képek közötti időbeli és pszichikus kontinuitás élesen elhatárolja tőle is. A kép, akár a szó, a gondolat, időtlen, míg a filmnek az időszerűség a legfőbb sajátossága.

Gazdagabb és differenciáltabb is az irodalomnál. Már csak azért is, mert több mozdulat lehetséges, mint ahány szót a nyelv ismer. Az emberi lélek redőiben megbúvó szóval kifejezhetetlen érzésekre a mimikának skálái vannak. Primérből s így közvetlenebb, mint az irodalom. S amire a nyelv nem képes, valóságos akkordokkal dolgozik, amikor egy-egy érzéslapot kifejezésére ugyanegy pillanatban több mozdulatot alkalmazhat.

3. A bábeli átok, amely távolságot dobott ember és ember közé, teremtette a szó kultúráját, ezt az anyagtalan, absztrakt, elintellektualizálódott kultúrát. A film felszabadít az ősi átok alól, a mimika grammatikátlan nyelve érthetővé válik a bármily nyelven beszélők előtt is, mert az emberiség Babel előtti, egyetlen közös lelkét fejezi ki.

Ennélfogva minden más művészetnél szociálisabb művé-

szet. Legalábbis annak kellene lennie, de mert az ipariális kapitalizmus produktuma, ma ennek az arcát tükrözi vissza.

4. Balázs Béla a művész megérzésével s az esztéta biztonságával írta meg tanulmányát, s ha lényegében új megállapításai nincsenek is, a már többnyire tudott részeredmények metafizikai közös nevezőre hozatalával sikerült a filmművészet dramaturgiáját – ha nem is szilárd alapon – felvázolnia. Tekintettel arra, hogy maga is csak vázlatnak nevezi munkáját, nem volna helytálló az a kínálkozó észrevétel, hogy a metafizikai elemzés és a technikában gyökerező sajátosságok kifejtése mellett, a tulajdonképpeni esztétikai problémák felvetését meg sem kíséri.

Különösen sajnálatos, hogy a film lényegéről szólva, kitér annak vizsgálata elől, hogy vajon mi is az új művészet anyaga. Pedig a fiatalon óriásra nőtt művészet szabályainak megtalálása felé ebből a pontból indul a valódi út. Továbbá, hogy a Balázs Béla által feltüntetett lényegbevágó sajátosságok, a kép, a mozgás és az egymást követő képek kontinuitása csak tagok abban az egyenletben, amelynek megoldása a film lényegét fejezné ki, s amelynek gyökét Balázs Béla képleteinek egyikével sem tudjuk megfejteni. Mert Balázs Béla lámpájának fénye, ha nem is a felületeket világítja meg csupán, a téma magváig el sem ér. S ezért a könyv elolvasása után bizonyos kielégítetlenséget érzünk, mivelhogy legfőbb kérdéseink megválaszolatlanul maradtak.

(Magyar Írás 1925/4. [Filmszám] p. 64.)

A KONKRÉT FÉNY

A művészet az abszolút iránti váagnak relatív, azaz időben korlátozott kifejeződése, s így mindenkor azon korszak felismeréseinek eredménye, amelyhez tartozik.

Az élet maga minden részében a változó nézetek és felismerések hullámozása. Állandó harc az időbeli hegemoniáért, akció és reakció a hatás és ellenhatás törvényszerűségei szerint. A művészetben is ugyanez a harc folyik az időbeli hegemoniáért. Az optikai művészet három alaptényezője, a szín, a forma és a fény mindig is küzdött az elsőbbségért. Ha követjük ezen alaptényezők fejlődési vonalát, mindháromnak az egyre tisztább tudatosulását és a konkretizálódás sürgetését látjuk.

A neoimpresszionista színes alkotóelemeire bontotta a fényugarat, s így felfedezte a színt mint öncélt. Felkeltette a szín pigmentje feletti örömet – ezzel az anyag mint kifejezőeszköz jutott érvényre. Konkrét anyagokat, fát, szöveteket, fémeket stb. alkalmaztak s illesztettek a kép síkjába. Az anyag illuzionisztikus ábrázolása megoldódott, így a forma is igyekezett konkretizálódni.

Plasztikáimat és fénydomborműveimet – amelyekbe konkrétumként az elektromos fényt illeszttem – abból az ötletből kiindulva formálok meg, hogy a konstruktivista szobrászatban konkrétá lett forma- és színelemekhez harmadikként a fényt adjam hozzá, reális és önálló világítóerőt adva ezeknek a képződményeknek. Míg azonban eddig az egyik elem minél konkrétabb alkalmazása a többiről való lemondásra kényszerítette a művészeket, a konkrét fény alkalmazása lehetővé teszi mindhárom tényező egységes egészként való harmonikus összehatását. A fény kimeríthetetlen lehető-

ségekkel rendelkező, fölöttébb mozgékony és meglehetősen szuggesztív anyag. Megfelelő konkrét megvilágítással fokozható a testek és a tér plasztikus és térbeni hatása. A fénnnyel feloldhatók vagy élesen megkülönböztethetők a testek meglévő határai. A fényplasztika mozgását a változó megvilágítás adja, s így a képelemek egymás közötti és a kép egészéhez való viszonyai állandóan változnak. Ugyanígy közvetlenül a fényből nyerhető a szín, amely így anyagtalannak hat.

*(Arthur Segal: Das Lichtproblem in der Malerei –
Nikolaus Braun: Konkretes Licht. Berlin 1925)*

A SZÍNFÉNYZENE

Több száz éve kísérleteznek a színek és a hang művészetének egybeolvasztásával. És most annyira megerősödött az akarat a cél elérésére, hogy a téma szinte a levegőben van: Bécsből, Londonból, a Rajna-vidékről, New Yorkból hallani kiindulásukban és kivitelezésükben teljesen eltérő kísérletekről, melyekben a zenét a színek művészi alapon felépített játékaival próbálják ötvözni.

Ben Akiba szerint az emberek és tetteik csupán ismétlődések. De ami a színfényzenét illeti, mind a mai napig csupán kísérletek történtek, melyek megoldásához mind a fizikai, mind a pszichikai feltételek hiányoztak. Ott volt *Newton*, aki felállította a közismert párhuzamot a spektrumszínek és a fríg hangsor között, *Castell*, aki megépítette az első színzongorát, *Rimington*, a francia *Beau* és *Bertrand-Taillet*, később *Szkrjabin* – s egyikük sem tudta elősegíteni a színhangművészet felemelkedését. Ennek az az oka, hogy Szkrjabin kivételével a kutatók fizikai és fiziológiás-művészi alapon álltak. Newtonnak azon állításával, miszerint a spektrum minden színének hullámhossza megegyezik a fríg hangsor hangjainak rezgésszámaival, zsákutcába jutott a probléma. A fizikusok, akik minden hanggal egy színt állítanak szembe, csak maradjanak meg felfogásuk mellett, de ezzel éppúgy nem tudják előidézni a művészi előadás lehetőségeit, minthogy a spektrumelemző vizsgálatok sem fognak soha hatni a festészetre. Az a kísérlet, melyben optikai színkomplexumokat próbáltak alkotni a zene partnereként, szintén nem befolyásolta a művészetet és szükségszerűen kudarccal végződött.

Ebbe a tévedésbe esett Szkrjabin is, aki egy kupolából a terem fehér falára vetítette a színsugarakat.

Ki tagadná a zene képi-formai elemét? Hiszen *Liszt Hunok csatájában*, *Strauss Alpesi szimfóniájában* a szemünk előtt játszódik le az egész cselekmény! De hogyan gondolhattak arra, hogy az alaktalan szín egy *csupán* harmonikus összefoglalásban ugyanolyan művészi élményt nyújt majd a nézőknek, mint a *Beethoven*-szimfóniákhoz mérhető zeneművek? Ezért a színzenében a fénynek változatos, absztrakt formákban, a zenei-grafikai képhez hasonlóan és annak rokonaként kell megglennie. Alak hiányában a szín csupán alárendelt tényező a zenéhez képest.

A néző–hallgató fiziológiai képességeit sem vették eléggé figyelembe. Úgy hitték, hogy az emberi szem, mivel képes a színeket felismerni és megnevezni, minden további nélkül képes arra is, hogy ugyanolyan gyorsan felfogja a színeket, mint fülünk a hangokat. Ez viszont egyáltalán nem így van. A természetben a színek szinte kizárólag lágy, lassú átmenetekben jelennek meg: a napfelkelte, a felhők színezése, a víztükör színváltozása a fényvisszaverődés folytán, a hóesés, a lomb elszíneződése stb. A hirtelen színváltozás (villám) mindig egy izgalmas lelki momentummal jár együtt, míg a hangok és neszek leggyorsabb változását is az idegek megerősítése nélkül veszi fel hallásunk. Ezért kézenfekvő, hogy a művészetnek – hangsúlyozom a *művészet* fogalmát, amit korunk emberének akarunk nyújtani – mindenkelőtt az objektum felfelvőképességét kell tekintetbe vennie. Amikor a gyors színváltozás izgalmat jelent a néző számára, túlságosan igénybe veszi látását és eközben (az „egy szín – egy hang” módszerből kiindulva) ugyanazon egyén hallása ugyanannyi hangot kell hogy felvegyen, akkor az objektum érzékelőképességében szükségszerűen olyan belső ellentmondás keletkezik, amely

lehetetlenné teszi a műélvezetet. Az első törvény tehát így szól: A látás és a hallás érzékelőképességének párhuzamossága érdekében egy színnel több hangot kell szembeállítani. S fordítottan, a „színhallás”-nál csak akkor válik láthatóvá egy bizonyos szín, amikor több hang csendül, mégpedig horizontálisan (dallam), vertikálisan (harmónia), vagy horizontálisan és vertikálisan (dallam harmóniával). Az eddig elkövetett hibákat korrigálni kell, s csak akkor prosperálhat a színzene.

Az első „spektrumszínű” érzékeléseket körülbelül tíz évvel ezelőtt tapasztaltam, romantikus művek visszaadásánál. Lassanként tovább fejlődött bennem az az új érzés, amit *Petschnigg* „színhallás”-nak nevez, úgy hogy többé nem vettem fel olyan darabokat a repertoárumba, amelyek játék közben nem alakultak színes fényekké. 1919 telén, stockholmi zongoraestjeimen, és utána egész szezonon át azzal kísérleteztem, hogy elsötétítettem a termet, és a zongorámon elhelyezett színes lámpán kívül semmilyen fény nem volt, ami persze a kritikusoknak is feltűnt. Aztán hamarosan magam is rájöttem, hogy ez csak szükségmegoldás, amely nem segíti elő a közönség színhallását.

Ezek után egyre ért bennem a színesfényzene terve; intenzívebben kezdtem foglalkozni magával a problémával, és 1922-ben szereztem az első színesfénydarabokat zongorára, az *Álmokat* (Träume), anélkül, hogy bármilyen ismereteim lettek volna a szín–hang–párhuzam történeti fejlődéséről. Hosszas kísérletekre volt szükségem, mire beláttam, egy külön berendezést kell szerkesztenem, hogy előadható legyen a színesfényzene. A gyakorlati megvalósítás után egészen új gondolatokat indukált. Számos kísérlet után, melyeket egy már működő, de egyáltalán nem kielégítő próbaberendezéssel végeztem, végre sikerült a koncertekhez szükséges berendezést megépítenem. Ezzel a művészi gyakorlat stádiumába lé-

pett a színfényzene, s komolyan meg is lehetett vitatni. Céлом az, hogy miután a következő szezon elején megjelennek az első színfényzenei művek a *Breitkopf & Härtel*nél, nyilvános bemutatókon bizonyítsam a színfényzene létjogosultságát. Tájékoztatásul csak ennyit: Mi a színfényzene célja? Szükség-szerű-e? Megállják-e a helyüket azok az okok, amelyek életre hívták? Mit várhatunk tőle? Aki a színfényzenével foglalkozik, tudja, hogy lehetséges a hang és szín közötti párhuzam, mégpedig mind fiziai, mind pszichikai vonatkozásban. A színfényzene a szín és a hang *művészi* ötvözése, két művészeti ág-nak mint egyenrangú partnereknek a szintézise. Éppúgy, ahogyan lehetséges a költészet és a zene összekapcsolása, itt egy másik művészet – a színnek művészete – kapcsolódik össze a zenével. Igaz, hogy alkati különbség van a költészet és a festészet között, de ez ne bátortalanítson el senkit. A zene időbeli, a festészet időtlen, ezt a különbséget kell kiegyenlíteni. Vagy a zenét kell a festészet javára időtlenné formálni, vagy a festészetet kell a zenével időbeli párhuzamba hozni. A színfényzene az utóbbi megoldást választja: a két művészet időbeli párhuzamát. Ennek érdekében a szín a kép mozdulat-lanságából átkerül a fény optikai anyagába; már nem naturalisztikusan jelenik meg, hanem elvontan, nagyobb teret engedve az expresszionisztikus fantáziának. A színkomplexum alárendelődik a ritmikai törvényeknek, s így a zenével homogén lefolyású lesz.

Így a színfényzenében a színfénykompozíció a festő művé-nek felel meg, amelyet a festőművésznek ugyanúgy meg kell terveznie és komponálnia, mint ahogy meg van komponálva a zenei rész. Visszaadásukra a színfényzongora vagy *szonkro-matoszkóp* szolgál, amely *additív* és *szubtraktív projekció* út-ján végzi a pontos reprodukciót. A hangversenyberendezés két fő, két mellék- és négy emelvényműből áll. Az előbbiek a

színfénykompozíciók vázát adják, a fénysugarak a vászon középső síkján fedik egymást. A főműtől jobbra és balra elhelyezkedett mellékberendezések a középfali folyamat építészeti lekerekítését szolgálják, míg a kis emelvényművek a motívumokat és az összkép alkotóelemeit képező, változó alakzatokat adják. Mind a nyolc művet egy személy irányítja, egy játékasztalnál, amely hasonlít az orgonaasztalhoz. Az itt elmondottakból látható, hogy az előadáskor a színfény és a zene már nincs fizikai-mechanikus, csak művészi kapcsolatban. A színfényművészt és a zenészt csupán az érzékelés és a ritmus köti össze, ami biztosítja a színfénykompozíció egyedi előadásmódját.

A színfényzongora lehetővé teszi a kép horizontális vagy vertikális visszaadását; a kép lassan vagy lökésszerűen tűnhet elő a semmiből; az egész vagy a kép részeinek színét észrevétlen átmenetekkel lehet váltogatni; a képek szélei más alakot vehetnek fel; az egész kép megfordítható. A színfény megjelenhet határozottabban vagy határozatlanul; a fényerősség dinamikai változásaival (*crescendo* vagy *decrescendo*) világosabbá vagy sötétebbé tehető a kép; a zenei grafikával egyidejűleg végzett időbeli mozgások különböző időtartamúak lehetnek; továbbá el lehet érni hullám- vagy lángszerű hatásokat, a spektrum tisztán optikai ábrázolását, a legkülönbözőbb fénytöréseket: mindezek csupán segédeszközök a művészi cél eléréséhez.

A színfényzongorán történő pontos visszaadás érdekében kidolgoztam egy színfényírást, amelyet partitúraszerűen kell a zenei hangjegyek fölé illeszteni. Ez a hangjegyírás egyrészt az ábrázolandó kép számokkal való ritmikai jelölésén alapul, amelyek a kompozíciók végén látható *projekciós ütem*nek felelnek meg. (A projekciós ütem egy olyan diapozitív meghatározott nagysága, amely egyszer jelenik meg vetített képként.)

Másrészt pedig hangjegyek jelölik az úgynevezett *színek* bekapcsolását, amelyekkel a kép teljesen vagy részlegesen átszínezhető. A színfény-hangjegyeket zárt félkör alkotja (szekáns). A félkört záró egyenes meghatározza a színt, amely megfelel az *Ostwald*-féle színskörben elfoglalt pozíciójának: \triangle = sárga, ∇ = narancsszín, \circ = vörös, \circ = ibolyakék, \circ = ultramarinkék, \circ = zöldeskék, \circ = tengerzöld, \circ = levélzöld.

Az összes többi segédberendezésnek könnyen érthető, egyértelmű jelek felelnek meg. A hangszeren játszó számára lehetséges és ajánlatos olyan szintet elérni a hangszer kezelésében, hogy egy kompozíció visszaadása művészi aktussá váljon. A színesfényzene *első bemutatója Kielben, a Német Hangművészek ünnepsége 1925 [Deutsches Tonkünstlerfest 1925] elnevezésű rendezvényen* lesz, egy „színfényzenei koncert” formájában. A program *tizenegy* prelúdiumot tartalmaz, melyek egy-egy fő színre vannak komponálva, továbbá az *Álmok* három darabját, *Színfényszonátinám* harmadik tételét, s végül Szkrjabin *Vers la flamme (A láng felé)* című költeményét. A koncertberendezést a drezdai *Ernemann-Művek* gyártotta.

Münchenben egy *szonkromisztikai* művészcsoportot vezettek, melynek célja mindazon művészek összegyűjtése, akikre a színfényzene továbbfejlesztéséhez szükség van. A művészcsoport által alapított akadémia lehetőséget ad a színfényjáték tökéletes technikai képzéséhez. Művészi szellemmel és becsületes munkával itt is az alkotói ideál életrekeltésére és az új művészet diadalára törekszünk.

(*Die Musik* 1925. június, XVII. 9., pp. 679–683.)

SZÍNFÉNYZENE

A Berliini Állami Operaházban november 21-én tartott *László-féle fényzenei* előadás alatt sehol sem alakult ki egységes benyomásom. Rajtam múlhat, hogy a *Ruttmannal* való együttműködés ismeretében, az egységes befogadás érdekében naiv beállítottságomat korrigálnom kell. Az volt az érzésem, hogy a zene feltétel nélkül uralkodik a fényjátékon. Ezért számomra a fényjáték körítésként szolgált, ami elvonta a figyelmemet. Két dolgot kellett tennem: hallani és látni. Egyidejűleg két élményterületet kellett követnem és lehetőleg párhuzamot kellett vonnom közöttük, ami a benyomásaimat mennyiségileg növelte, de sehol sem ajándékozott meg minőségi jellegű egységességgel. Ezért mindkettőről külön kell beszélnem. László 19. századi jellegű finom romantikus zenét játszott; szépen játszott, zenéje örömteli volt. Ehhez a vetítővászonon színes, kaleidoszkópszerű mozgó fényképződmények jelentek meg, amelyek önmaguktól csodálatos, elmosódott képződményekké alakultak. Furcsán anyagtalanok, érzelmesek voltak, romantikusak, mint a zene, de kevésbé finomak és kevésbé logikusak. László a darabokat először fényjáték nélkül adta elő. Néhány résznél megpróbáltam a zenéhez hozzáképzelné a későbbi kísérőszíneket. Sejtéseim beigazolódtak. Ez volt az egyetlen, ami lekött, azonban a későbbiekben nem hatott rám. Ellenkezőleg, erősen zavart a rajzosság. Amikor László következetesen össze akarta kapcsolni a szín- és hangérzeteket, nagymértékű összhangot kellett teremtsen a zene és a képek rajzossága között. Ezt egyenesen elégtelennek találtam, még akkor is, ha világos, hogy ennél a harmonikus zenének túl-

súlyban kell lennie a tiszta színekkel szemben. László műveiben nem látok haladó felfogást. Amit csinál, az a romantikus álmok és a romantikus tudományok házassága. A Dessau-i Bauhaushoz tartozó *Hirschfeld* műveit sokkal érthetőbbnek és hatásosabbnak tartom, jöllehet, vagy talán mert ezek egyszerűbb érzületűek. László így fogalmazott, ha egyáltalán nem kívánczunk mind kifinomultabb élvezetek után, akkor csak azt akarjuk, amit tennünk kell.

(Sozialistische Monatshefte 1926. pp. 881–882.)

FILM

A film nem az emberi cselekvést reprodukáló művészet. A mai naturalista film legnagyobb hibája és tévedése, hogy egy cselekvés-sorozat ábrázolásával próbál önálló alkotást létrehozni. A cselekvést ábrázoló különböző fényképfelvételek között van ugyan filmszerű folyamatosság, de az csak kevéssé ellenőrizhető. Az ilyen filmek végignézésénél a szemlélő a különböző képek értelmi összekapcsolásával teremti meg azt a mesét vagy történetet, melyet a képek időben egymásután elmondani próbálnak. Belső és filmszerű asszociáció ezekben a filmekben nincs, csak a téma, melyet közölni próbálnak, kapcsolja össze és irányítja a felvételeket. Egy utcafelvétel után nem azért következik egy szobafelvétel, mintha a kettő formája megkövetelné a törvényszerű folytonosságot, hanem, mert egy külső és független, a legtöbb esetben értéktelen téma követeli ezt a kapcsolatot. A kép-egység tehát nem lelhető fel még azokban a munkákban sem, amelyek a különböző művészi megmozdulásokkal kapcsolatban újabb és őszintébb megoldást próbálnak keresni. A figyelem minden esetben a téma vagy a mese felé fordult, és érintetlenül hagyta a film legközvetlenebb eszközeit, amelyekkel az kifejezi értelmét. A kifejezési eszközök, a felvételek és képek összefüggése teremti meg a filmalkotást és nem az az illúzió, mely a filmet végignéző emberben éled. Az illúzió többnyire naturalista alapú, s egy életben megtörténhető esemény vagy kaland reprodukálásában éli ki magát. Ez az illúzió azonban épp annyira csalás, mint a naturalista filmek illúziója. Mert az előttünk pergő filmen nem léteznek kocsik, emberek vagy bármilyen tárgyak, hanem csak a fehér és fekete fénynek különböző formá-

jú alakulásai. Ha ezek a formák hasonlítanak is egy valóságban élő tárgyra, más törvények szerint mozognak és más az életük. Minden műfaj önmaga arcára alakítja át azt a tartalmat, melynek elmondására kényszerült. A film is csak olyan dolgokat jeleníthet meg és mozgathat, melyek sehol másutt nem bírnak hasonló élettel. A formák és tárgyak úgy reagálnak egymásra, ahogy az csak filmen lehetséges. Konzekvensen és könyörtelenül meg kell találnia tehát a filmművészetnek is önmaga kifejezési eszközét és önmaga témáját. A kifejezési eszköz minden bizonnyal csak a lefotografált valóság útján létrejött filmfelvétel lehet és a téma a felvételek egymásközi mozgása, változása, esetleges ritmusa. Történetek is kelhetnek életre a képek pergetésében, de szigorúan kapcsolatban kell lenniök a képek formájával és számolniuk kell ezeknek a formáknak filmszerű tisztaságával. Történetek és témák lesznek ezek, melyeket csak a film adhat elő és melyek szorosan hozzátartoznak majd a műfajhoz. A kifejezési eszközök, a valóság lefotografálása és külön képpé való átdolgozása önálló törvényekkel bír, és ezek a törvények különböznek a fényképétől. Ha elfogadjuk a mai okkutató kritikának azt a megállapítását, hogy a filmművészet fényképezésből született, úgy számolnunk kell azzal a tulajdonsággal, mely a fényképet a filmtől élesen megkülönbözteti. A mai ipari filmek gyakran csak mozgó fényképek. Az igazi film nem mozgó fénykép, tehát nem a valóság illúziója, nem különböző arcoknak és tárgyaknak a normális életben előforduló mozgása, hanem film abban az értelemben, amit a mozgás adekvát önmagában jelent. A film témája a változás. Ez realizálódhat különféle tárgyakban és szereplőkben. De ezek a szereplők sohasem egy történet értelméért vannak, illetve csak akkor, ha a történet értelme maga a mozgás. A fényképezőgép jelentősége a filmnél inkább a technikával való szoros kapcsolat kifejezésé-

ben emelkedik fontosságra. A film gyártási módja erősen befolyásolja majd a film jövőjét, s ez az oka annak, hogy rövid időn belül a filmnek meg kell találnia szükségszerű és őszinte kifejezési eszközeit. Így a maga javára fordíthatja majd azt a különleges szituációt, hogy – mint művészet – ipari származású. El kell következnie a jelszónak: filmet a filmért.

Az expresszionizmus és a többi irodalmi és képzőművészeti mozgalom károsan befolyásolja a film fejlődését. Egyrészt a képzőművészeti hatások akadályozták meg a fejlődést vagy térítették le azt a helyes útról, másrészt az egész forradalom, melyet előidéztek, a díszletek és a téma körül történt meg. A díszletek átvettek egy expresszionista stílust, a téma pedig fantasztikus lett, de a felvételek, a képek és a téma között szorosabb és belsőbb összhang nem jött létre. Eggeling készített ugyan néhány filmet, melyek folyamatosabbak és egységesebbek voltak az eddigi filmeknél, de Eggeling is képzőművészeti területekre tévedt. Filmjeit rajzolta és nem fotografálta. A felvevőgép pedig, mikor a valóság egy részét a fényérzékeny lemezre absztrahálja és azon annak formáját megváltoztatva új alakokat és összefüggéseket hoz létre, egyedüli alapfeltétele a filmnek. Eggeling egyenként készült rajzait filmre vitte, tehát nem csinált mást, mint azokat a rajzokat kicsinyítve vetíthetővé tette. A rajzok megmaradtak rajzoknak, tehát a film, mint külön forma, nem alakította őket a maga egyéni jellegére. Azok a munkák pedig, melyek expresszionista díszletekkel játszottak le egy szokatlan utópisztikus eseményt, csak a mai színpadtörekvéseknek adtak helyet a filmben. Míg azonban ezek a történetek a színpadon beszéd mellett folytak le, addig a filmen épp oly sután és ügyetlenül hatottak, mint egy megfilmesített operett vagy regény. A beszélő filmet is a színpaddal való összehasonlítás teszi filmszerűtlenné. A filmszerű, míg a színpad vagy a valóságban élő ember térben

áll. A térben élés szükségszerű velejárója a beszéd, mert hiszen az anyag, a test is eredeti állapotban van jelen. A színpadon szereplő és beszélő emberek egyúttal valóban élő emberek is. A filmvászonra vetített emberi száj azonban már más tulajdonságokkal rendelkezik. Síkszerű, és anyaga a fény különböző elhelyeződése. Más célból is vetítődött a vászonra, mint hogy beszéljen. A film sokkal inkább a képszerűség formájához kötött, semhogy beszélő lehessen, és ha ez technikailag megvalósíthatóvá is válik, csak újabb akadályt jelent majd a film fejlődésében. A film homogén, egyanyagú művészet és itt az összetalálkozás a zene önmagába zárt és homogén jellegével.

A színes film is ellentmondást jelent a filmszerűséggel. A szín egy képen, mint a kompozíció része szerepel. (Több szín összefüggése a képen: statikus jellegű.) Filmre képzőművészeti formájában sohasem vihető, mert divergál a film belső lényegével. Homogén színek azonban különböző ideig pergetve és egymást felváltva felhasználhatók egy filmkompozícióban, de itt a szín mint anyag van jelen a mozgásban.

A filmszallag apró sorozatos kockái egy mozgó folyamat különböző mozzanatait őrzik. Ezek a történet-részecskék időben egymásután pergetve egésszé állnak össze. De figyelemreméltó a filmszalagnak az a tulajdonsága, hogy ily módon felbontja az időt és egy eseményt gyorsabb vagy rövidebb idő alatt játszat le. Az időnek a film maga arcára való átformálása is a műfaj absztrakcióját bizonyítja. A film időbeni művészet, de maga teremti meg az idő törvényeit.

Az anyag tulajdonsága is megváltozik a filmszalagon. A dolgok elvesztik merevségüket és keménységüket. A gravitáció törvénye érvénytelen a filmen, hiszen egy eldobott kódarab megállhat a levegőben. Ebből a jellegzetességből következik a film-művészet legfontosabb és legértékesebb lehetősége, a kü-

lönböző fotográfiák egybekopírozása. A negatív és pozitív s az újra diázott filmkópiák egymásközti viszonya, a filmképen az alakok esetleges kitakarása, a gyengítések és az előhívóval történő túlhívások, az átmenetek s a képek egymásba úsztatása, a különböző exponálási idők alkalmazása ugyanazon a képen és még számtalan technikai fogás emelkedik már-már metafizikai magasságra és dönti el a film és az összekopírozások sorsát. Míg a fényképen ezek az összekopírozások halottak és képszerűek, addig a filmen egy mozgó és külön élet jelentőségével bírnak. A felvétel tárgyának szuggesztív és felejtethetlenné tételét hibázta el a legtöbb mai film. Mennél bonyolultabb és mennél több dolog van összekopírozva egy filmfelvételen, annál fontosabb a formák előnyös fölhasználásával a néző előtt azt emlékezetessé tenni. A folyamatosság, a képek asszociációs egybekapcsolódása a néző emlékezőtehetségén épül fel. Minden változás felismerésének előfeltétele az összehasonlítás. A mai filmek a háttér alkalmas elrészletezésével elzárták maguk elöl ezt a szükséges szuggesztivitást. A háttér alkalmazása el-lentétben áll a film karakterével. Egy film, mely absztraktabb és filmszerűbb felvételeket próbál feldolgozni, háttér nélkül kell, hogy dolgozzon. A háttér maga a levegő, az űr, a jelenetek a levegőben játszódnak le. A figyelem központjában tehát mindig a mondanivaló tárgya áll. Az változik és kapcsolódik bele új formákba, mert a néző, akinek a szemében a film egy egységes alkotássá áll össze, csak a látás előtérbe-állított és kihangsúlyozott tárgyára emlékszik és nem az azt kísérő díszletekre. A naturalista filmek megszűnésével vele kell hogy járjon a háttér megszűnése. A film fokozatos fejlődése ki kell hogy küszöbölje az olyan felvételeket is, melyek feltűnően mutatják, hogy egy tárgy egészéből külön kis részletet szakítottak ki a fotográfálással. A kép széle, ahol elvágja a tárgy folytatását, egyúttal megszünteti a kompozíció egységességét és a nézőben egy

utánérzést hagy hátra: itt még valaminek következnie kellene, ami nem fért el a vásznon. Ha ez a valóságban nem is így van, mégis a tökéletlenség érzését kelti. A premier plan fotográfálást csak ott szabad alkalmazni, ahol nem bír a valóság hú megmutatásának jellegével, és ahol ez az utánérzés nem állhat be. Ha a kép egy önálló és antipszichikus mozdulatot vetít elénk, úgy önálló törvényekkel rendelkezve újszerű hatást ébreszt. Nem emlékezteti többé a nézőt a naturalista arcra vagy kifejezésre, tehát a premier plan elveszti régi jelentőségét, csak egy mozdulatot állít meg vagy kapcsol be a folyamatosságba. Az antipszichikus és rendszerezett mozdulatok, melyeket egy ember vagy egy állat végezhet, a filmszerűség követelményeit teljesítik. A nevetés illúziója szolgálhatja a valóságot, az örömet vagy megelégedést. Míg egy ilyen antipszichikus mozdulat független a naturalista filmek ábrázoló módszerétől.

Színésznélküli lesz-e a jövő filmművészete? Ez a kérdés vetődik fel számtalanszor a filmjáték, a mimika, a mozdulatok filmszerű kritikája kapcsán. Az állásfoglalás itt a legnehezebb. Bizonyos azonban, hogy a képek és jelenetek elvesztve tematikus jellegüket és mindenáron a valóságot ábrázolni akaró beállítástukat: a filmművészeknek csak objektív testekre és figurációkra lesz szükségük és nem illúziót keltő színjátszásra. Egy munka filmszerűtlen arcokat, elmosott árnyéknélküli kifejezéseket is dolgozhat fel, ha mondanivalója azt megkívánja. Mert a lefotografált forma mint anyag, lényege a filmnek. Tulajdonsága és vonzóereje határozza meg a műalkotás irányát, nem pedig a téma. A film tehát nem programszerűen fogja kiküszöbölni a színészeket, a „filmszínészt”, hanem a következetes és filmszerű fejlődés észrevétlenül hajtja ezt végre. Valószínű, hogy szükség sem lesz külön filmszínészekre. Azok a kísérletek azonban, melyek Németországban marionettekkel folytak le, nem jártak sikerrel. Egy különös íz, a merev bábszerűség kiér-

zódott a képekből, és különben is ezek a figurák csak szimboliztikus témájú filmeknél használhatók fel. Próbálkoztak még mimikai kompozíciókkal, de ezek a munkák pszichikai területekre tévedve, végképp elvesztették filmszerűségüket.

A filmek megvágása, ahogy a különböző felvételek egymáshoz vannak illesztve, döntik el a műalkotás értékét. Érdekes megjegyezni, hogy épp ez a munka, melyre a legkevesebb figyelmet fordítottak eddig a rendezők. Ahogy egy filmet megvágunk, a felvételnek egy részét különböző helyekre beosztják és azokat ismétlődni hagyják a vetítésben, képezi a munka folyamatosságát. A folyamatossághoz esetenként hozzájárulhat az azelőtt lejátszott képek egy rövid villanásra való visszaidézése, ami által ellenőrizhető a formák következetes és szabályos asszociációja. Még a mai ábrázoló vagy elmesélő filmekben is absztraktabb s filmszerűbb levegőt teremthet egy hozzáértő beosztás: a megvágás. A mozgófényképészinházakban a film lepergetése, egyes részeknek gyorsabb vagy rövidebb idő alatt való mozgatása is nagy fontossággal bír. Ezzel azonban még távolról sem törődnek a mi bemutatóink. A kollektív művészet, ahol számtalan művész egyesíti munkáját, hogy végül egységbe foglalva a közönség elé kerüljön s kifejtthesse szociális erejét, még a vetítésben sem találja meg a szükségszerű és egészséges kifejezési formát. A film vetítéséhez a gyárakban külön utasítást kellene mellékelni. Művészi szempontokból a film vetítésének legalább oly fontossága van, mint a fotografálásnak. Mert a filmet látni kell, tehát alkalmassá kell azt tenni a látásra. Az összes eddigi műfajok közül a film a legegyszerűbb és legellenőrizhetőbb eszközökkel dolgozik. Egyedül a látnitudás kultúrájára épít.

AZ ABSZOLÚT FILM

BERLIN. A NAGYVÁROS SZIMFÓNIAJA

Szeretném, ha azok az állandó esztétikai beállításban élő lelkek, akik eddig a moziban nem találták meg szellemi igényeik kielégülését, vagy eleve tagadásba vették a mozi művészi lehetőségeit, megnéznék a most bemutatásra került *A nagyváros szimfóniája* című filmkompozíciót. Ebben a film-ben majdnem tökéletes megoldásban benne foglaltatik mind-az, amit eddig a szakemberek és teoretikusok a film lényegéről és fejlődési lehetőségeiről elmondtak.

De mielőtt a film kritikai ismertetésébe belemennék, szükségesnek tartom, hogy figyelmeztetést küldjek a bemutató színház igazgatóságának.

A színház vezetősége, ahol *A nagyváros szimfóniájá*-t bemutatták, egy konferansziét állított ki a vászon elé, akin keresztül menteni próbálta a vállalat állítólagos vakmerőségét, és figyelmeztette a közönséget, hogy most egy abszolút film bemutatása következik, kéri tehát, legyen elnéző ezzel a kísérletezéssel szemben. Csak természetes, hogy a közönség pillanatok alatt elfogulttá, sőt fölényesen rosszindulatúvá alakult át a bemutatandó mű irányában. Még semmit sem láttak, de már tudták, most valami futurista örültség következik, és fölhangzottak a nem ön- és közveszélyes örültségnek kijáró nevetések. De mégis, a bevezetést elmondó úr tévedett. A vásznon megjelentek az első képek, s a rosszul beállított, de különben is fölényes és cinikus pesti közönség megdöbben, szinte lélegzet-visszafojtva figyelni kezdett. Pedig sem az erotikát hangsúlyozó mezítelen testek légiója, sem amerikai lo-

vasbravúrok, sem etnográfiai különösségek, sem panoptikumba illő rémtörténetek nem ugrottak a szeme elé. A vásznon világos és sötét foltok, horizontális, vertikális és diagonális vonalak egymásmellettisége, egymást metszése történt a kinotechnika legtokéletesebb formájában, mesetartalom nélkül. A mozi igazgatósága valóban meg lehetett lepődve, hogy a sötétben sem a várt szabadon föltörő nevetés, sem a széksorok között kivándorló közönség zörömbölése nem hallatszott. Ehelyett érezni lehetett a figyelő emberek szívdobogását. A vásznon megjelent a nézőkkel szemberohanó lokomotív, amelyben a megzsúfolt emberek Berlin felé röpködnek, és következtek gyors, világosan összekomponált egymásutánban a vonat mentén előkerült tájak, világos és sötét mértani csíkok, homorú és domború formák, a telefondrótok egymást keresztező hálózatai, a karcsú szemaforok, nagy, fehér keretes tábláikkal, akár az óriási figyelő szemek és hidak acélkonstrukciói, az alagutak ordító mélységei, és mindez nem véletlenszerűen, de ezer fölvételből kiválogatottan, mintegy architektonikus elrendezésben. Semmi pátoz és semmi színpadiasság. A rendező nem illúziókeltésre számított, minden erejét az anyag legyőzésére és a törvényszerű formák szintetikus megszerkesztésére és kihangsúlyozására koncentrált. A közönség már nem a dolgokon kívül álló önmaga személyét figyelte, nem a perspektívák voltak azok, amik megfogták őt, úgy érezte, benne áll a kép kompozíciójában, részese a hatalmas, ezerarcú életnek. Pillanatok alatt benn vagyunk a még alvó Berlinben.

A filmnek nincs novellisztikus tartalma, nincs tendenciózus társadalmi beállítottsága, félreérthetetlenül önmagáért való, a filmalkotás jelentőségét reprezentáló produktum. Nem elbeszél, hanem megtörténik. Az élet játéka a síkon, a szemeinken át jön el hozzánk, és elfelejteti velünk háttérbe

szorult halló-, tapintó- és beszélőszerveinket. S valóban, vagy legyőzhetetlenül elfogultnak, vagy a képélet fölfogására képtelennek kell lennie annak, aki a szemei előtt lepergetett szalagból nem érzi a részben alvó és részben már ébredő nagyváros életlűktetését. Érezni a csöndet, a szürke levegőt. És az üres utcahosszból a szél most előhőmpölyget egy árván maradt, tiszta papírlapot. A szürke egyhangúságban ez a fehér forma már előhírnöke a bekövetkező égi világosságnak és a földre kárhoztatott emberek, állatok és gépek megmozduló harcainak és robotjainak. És lassú egymásutánban végig következnek előttünk a roppant bérkaszárnnyák homlokzatai, szemben velünk, skurcban és fölülről látva, a formák milliós gazdagságában, ablakszemeiken még rajta vannak a zsaluk, és némelyiknek a csücske véletlenül vagy valakinek az akaratából kissé félrecsúszott, fölhajtódott, és ezek mögött a rácsos takarók mögött, anélkül hogy valaki figyelmeztetne rá, megérezzük a négy fal között alvó, fáradt és rossz tüdejű emberek lélegzését. Minden ilyen résre nyitott ablak valóságos kiáltás a segítségért, sóhajtás egy jobb, egy tűrhetőbb világ felé. És lejjebb, ezek alatt a négyszögletes koporsók alatt lassan fölhúzódnak az üzletek redőnyei, s amit az életben járva sose figyeltünk meg, elénk kerülnek viaszhidegségükben megdermedt figurái a divatkereskedéseknek. Ezek a viaszbábuk eddig ismeretlenek vagy idegenek voltak előttünk az ő merev ürességükben, s most meglepnek és megdöbbenenek bennünket halott életükkel. És valahonnan már megint újabb vonatok és az utcákban megjelennek az első emberek, sötét ruhákban és kemény járással a kipihent munkások. Látjuk őket egész figurában, s aztán csak a súlyosan dobogó lábaikat, mint valami idegen terhet cipelik magukon az embert a gyárak, üzeletek és irodák felé. Kinyílnak a gyárak kapui, kinyílnak a villamosremízek. A gyárak elnyelik a munkásokat, s a

remfizekből mint valami roppant állatok tisztán és fényesen előjönnek az elektromos szerkezetek, hogy szétfussanak, hogy magukban összegyűjtsék a munkára szorított életet, hogy halálra gázolják az együgyűeket és elfáradtakat, hogy parancsoljanak nekünk, és szolgáljanak minket, és ragyogjanak a napverésben. Már él, nyüzsg és lüktet a város, az élet szálai mindenünnen összefonódnak, itt benne vagyunk a központban és mintegy mikroszkóp alatt látjuk mindazt, ami körülöttünk történik.

Íme a modern civilizáció egyik fő fészke. A nappali világításban a munka és a soha megnyugodni nem merés vagy nem tudás a képsíkon. Az ember, az állat és a gép csodálatos formái és mozgásai. Az organizmus és az organizáció. Az egyik nagyszerűsége és a másik egzaktsága. A gépet bizonyára még senki se látta közülünk ilyen hatalmasan egyszerűnek és uralkodóan tisztának. Minden a maga helyén mozdul, és minden formában érezni a végső kifejlődésre való törekvést. A fogaskerek pontos összetalálkozása, a sima ezüstlő lapok ideoda csúsztatása, az emelkedések és esések pontos ritmusa néhány négyzetméternyi területen, és itt vannak az üvegfüvő monstrumok, ott már a pasztörizált tejjel telített flaskók gurulnak ki a gép száján, itt az acél dagasztókarok, ott már elénk ugrálnak a pirosra sült zsúrkenyerek. Itt a villamos áram közelében ülő idegen telefonos kisasszonyok, ott az író- és számológépek előtt szarukeretes szemüvegeikkel a hivatalnokok, ott a rotációsokból már ömlenek a kész újságok, itt az iskolába menő fiú- és leánygyerekek, amint pajtáskodón összelelkeznek, amint valami fölszabadult gonoszszaggal leköpi, megtépi, megüti egymást, ott a hatósági épület lépcsőjén az összegubbasztott öreg koldusok és behúzott nyakú, fiatal munkanélküliek, másutt a dagadt lábú kifutólány és nem messze tőle egy dögledező konflisló elterülve az aszfalton

és a törhetetlenül ide-oda járó villamosok lent a földre fektett síneken és fönt a magasra nyúlt vasszerkezeteken, víz fölött és keresztül-kasul, át a házak testén, és megint az örök motívum, a lokomotív, amely hozza és viszi az életet, alakítja a világváros ember- és áruforgalmát. És hirtelen, ebben a nagy tumultusban egy asztallapnyi nagyságú terület, amire groteszk játékbabák vannak fősorakoztatva, s amint ezek a mechanikus életet élő figurák elcsodálkoztatóan bólogatnak jobbra és balra. És esik, esik az eső, a szél hajtja az elgurult kalapokat, az oszlopokról leolvadnak a plakátok, a peckes forgalmi rendőr egy négyéves kisgyereket vezet át a Ring életvesztőjén szelíden és megértően, akár a nagyapák mintaképe.

És semmi keresettség és sehol nyoma se a spekulatív konstruálásnak. Minden a helyén van, minden önmagáért él, és mégis érezni, hogy itt minden hozzátartozója és képviselője az egyetemes nagy életnek.

Az este lámpaszemei, a fényreklámok, a betűtranszparensek mint az égi jelek ragyognak ki a sötétből. És valaki undorodva eldob egy fél szivart, és valaki, púpos öreg lehajol érte, és a szájába kapja, mint a legnélkülözhetetlenebb és legízesebb eledelt. S az utcahosszban megjelenik az éjszakák egyik hősi típusa, a kóbor, gyönyörű kanmacska. S az autókból már csak a reflektorokat látni, ragyognak ezek a kimeríthetetlennek tűnő fényforrások, és fölöttük a szállodák, színházak és mulatók égő betűi. S amíg az ívlámpák alatt sportol a fiatal-ság, kerékpárok röpülnek, bokszolók félholtra verik egymást, tornászok megcsinálják a legszebb halálugrásokat, addig a selyemtapétás falak között hímet és nőtényt, öreget és fiatal-t egyformán megörjítene a néger dzsesszbandek. És vakít és vadít a revűszínház, a görlok mezítelensége elvonul előttünk, valahol a sötét munkáslakásokban már alszanak az elfáradt robotosok, és itt ezek a kiválasztott testű leányok vé-

gighordják magukat a pénzért és szerelemért. És megint a vonat, és megint a gépek mindennemű fajtája és mindenünnen az erő és a nyugtalanság ritmusa.

Betelt az éjszaka, mindenekelőtt egy magasra kapaszkodott fényszóró forgatja körül a szemét az alvó világváros fölött.

A nagyváros szimfóniája véleményem szerint a legfilmebb film, ami eddig a közönség elé került. Elgondolásában nem színpadi játék, kivitelében nem műtermi fényképezés. Akik eddig nem lévén megelégedve a filmgyárak produkcióival, úgy gondolták, hogy a mozinak az irodalom felé kell orientálnia, azok ennek a filmnek a megtekintése után könnyen beláthatják lényegbeli tévedésüket. Sokak előtt ma már a színpadi játék újjászületéséhez egy új szerzőtípus megjelenése szükséges. Ha a színház a mi életünkben tovább akar élni, akkor el kell jönnie a négy fal között dolgozó drámaköltő helyett a színpadi térben komponáló játékrendezőnek. S ha ez így van a részben beszédre alapozott s közvetlen érzelmi hatásra is számító színjátszásnál, mennyivel inkább így kell ennek lennie a kinematográfiában, ami úgy anyagában, mint tartalmi mondanivalójában és megjelenési formájában elkülönül az irodalmi tendenciákat is magában foglaló színjátszástól. Igaz, hogy a legtöbb film még ma is inkább csak valamely regényes szöveg illusztrációja, vagy lefényképezett színpadi játék, ez azonban nem a szcenáriumírók igazát, csupán a filmgyárak részvényeseinek szűk látókörét bizonyítja. A mai filmtermelők nemcsak hogy elősegítik, de egyenesen megakadályozzák az abszolút film kifejlődését. Egy szerencsés félreértés következtében csak a burleszk tudta magát felszabadítani ezek alól a téves esztétikai követelmények alól. A filmalakításba csakúgy belevitték az irodalmi mesét, a sztárrendszert és az esztétikai kultúra egyéb rekvizitumait, mint a színpadi játékokba. És sokáig elzárták a teret a kísérletezők

elől. De minden külső gátlás ellenére is a film mint alkotás beérkezik önmagához, meghódítja a sítot, s mint optikai művészet hovatovább teljes lehetőségével belép életünkbe.

Eggeling, H. Richter, Man Ray, Picabia, F. Léger és Moholy-Nagy kísérletezései után vagy azokkal egy időben jelent meg a közönség előtt a *Patyomkin* című film, mint témaölfogásban, formamegjelenésében és technikai előállításában egyik jelentős eredmény az abszolút filmalkotás irányában. Ebben a filmben már kihangsúlyozottan háttérbe szorult a színjátzó színész, az irodalmi pátosz és a film lényegével ellenkező esztétikai kultúra. A *Patyomkin* film a maga nagyszerűségében és tisztaságában általános meglepetést keltett, és általános behódolást követelt a filmrészvényesek által tudatosan félrenevelt mozilátogatótól. Eltekintve a film társadalmi tendenciájától, önmagában mint műalkotás is általános sikert aratott. A *Patyomkin* megjelenése óta csak néhány esztendő telt el, s ma itt van *A nagyváros szimfóniája*, ami úgy belső, mint külső értékeiben határozottan rálicitál amarra. *A nagyváros szimfóniájában* megvan a *Patyomkin* nagyvonalúsága, de annak tematikus megkööttsége nélkül, ez önmagában életesebb és teljesebb. A szcenáriumíró kiküszöbölésével már eleve elkerülhetővé lett a kompozíción belül adódható disszonancia. Az alaptéma központjában mint konstruktör maga a rendező áll. Ez a konstruktív alkotó személyiség mindennel mint különféle rendelkezésre álló nyersanyaggal áll szemben. És tudatosan tudja, hogy mikor a témájához nyúl, akkor magához e nagy élethez nyúl hozzá. Alakít és alkot a maga képességei és az anyag törvényei szerint. Semmit sem rendel alá a másiknak. Neki az ember például pszichikus és puha anyag, a gép pedig antipszichikus, egzakt és mechanikus törvények szerint élő anyag. Mindkettővel mint adottsággal számol,

alakíthatóságuk szerint alkalmazza és hangsúlyozza ki őket. És így az alkotó sohasem kerül összeütközésbe önmagával. A műnek elejétől a végéig megvan a szigorú egyvonalúsága és tektonikus monumentalitása.

Walter Ruttmann, a film rendezője látnivalóan számol az előtte járt kísérletezők eredményeivel, és kész filmjével bizonyította, hogy ezeket az eredményeket fölértette és nagyszerűen a maga képességein át alkalmazni is tudja. A nagyváros síkra vetített formagazdagságát és lüktető ritmusát akarta adni. Ezt a célját majdnem maradék nélkül beteljesítette. A képben nincsenek „futurista” rohanások, és nincsenek az „expresszionisták” által „látott” ferde tornyok, térdcsuklott házak és égbe futó utcák. Mindenütt az élet tiszta realitása van jelen. És ahhoz, hogy ebből a mindennapi életrealitásból a művészet síkjára vetített realitás lehessen, ahhoz Ruttmann nagy komponálóképességére, kiválasztó és építő erejére volt szükség.

Anélkül, hogy a „nagy rendezők” szokásos premier plán és szekundplán technikai fogásaival élne, mindent egy vonalon játszat le előttünk, és mégis minden, szinte maradék nélkül, elérkezik hozzánk. Kompozíciójának főmotívuma a vonatok ide-oda való közlekedése. Ez a motívum időközönként újra és újra visszalép a képbe. Mondhatnám, ez a kép alaptémája, és Ruttmann e köré a fonal köré sorakoztatja föl a nagyvárosról kifejezhetővé érett érzéseit és gondolatait. Vannak helyek, ahol a dolgok szimplán, önmagukban jelennek meg, s vannak helyek, ahol transzparens erővel ütnek át egymáson. De a rendezőjük megint nem a művészkedő és esztétikai hatásokra törekvő képúsztatásokkal és bekopírozásokkal operál. Mindez az életben önkéntelenül adódó alkalmosság, ami azonban Ruttmann kompozíciójában elveszti alkalmosságát, mert a rendezőnek volt türelme kívánni ennek a jelen-

ségnek a legkialakultabb pillanatát, s az egészet szintén mint anyagot állítani be a kompozícióba.

Intuíció és tudatosság van ebben a munkában.

S ez talán a legtöbb és a legjobb, amit én egy alkotásról el tudok mondani, Ruttmann bebizonyította előttünk, hogy a film a mi civilizatorikus korunk produktuma, bebizonyította, hogy a filmfényképezés nemcsak reprodukív műhelymunka, hanem a művészettel egy színvonalú produktív alkítás is lehet, sőt csakis az lehet, ha önmagát akarja adni. És bebizonyította azt is, hogy az abszolút film nem áll idegenül és fölríhatetlenül a mozi közönsége előtt. Sokan, feltűnően sokan voltak jelen a film bemutatóján, akiknek a figyelmét lekötötte, s akik előtt a jövő kilátásait világította meg ez az alkotás.

Ezek számára lehet, hogy most jelent meg először a film mint optikai élmény.

Valószínű azonban, hogy voltak jelen olyanok is, akik az egészből „semmit sem értettek”, az egészet hiábavalónak tartották, és mégis, a magamfajta embernek, látva a közönségnek ezt a kétféle viselkedését, azt kell mondania, van ezen a földön út a tökéletesedés felé, és minden bajunk ellenére is érdemes élni és életünket kifejezni alkotásainkban.

Beható és külön elvi jelentőségű tanulmányt kellene írni a film lepergetésének ideje alatt játszott zenéről. Ma már nemcsak a szakemberek részére, hanem a laikus közönség előtt is problematikussá vált az úgynevezett mozizene kérdése. E. Meisel kompozíciója alkalom lehetne ahhoz, hogy zenészeink komolyan hozzászóljanak ehhez a kérdéshez. De ne tévesszük össze a fogalmakat. A film lepergetési ideje alatt nem filmzenére, ami minden esetben csak illusztratív lehet, hanem mozizenére van szükség. A mozizenének nem a film értelmi vagy

érzelmi kísérőjének, hanem a mozi architektonikus részének kell lennie. A mozizene a filmelőadás atmoszféráját van hivatva tökéletesíteni. Hasonlóan a színházak különféle színű és tónusú fényeffektusaihoz, melyeknek szintén nem illusztratív, hanem architektonikus céljuk és jelentőségük van. A film kizárólag optikai jelenség, s így a zene, mint más természetű, külső beavatkozás, csak zavaró momentumokat idézhet elő a film lepergetése közben. A mozi zeneszerzőjének tudnia kell tehát, hogy ő nem a filmhez társul hozzá, hanem a mozi atmoszféráját kell átalakítania, hogy a csak szemeivel ap-percipiáló közönség nem süketen, hanem hallószervei semlegesítésével zavartalanul át tudja adni magát az optikai élménynek. A mozizenének tehát, szerintem, feltétlenül kerülnie kell a dekoratív és illusztratív tendenciákat, kozmikusnak és architektonikusnak kell lennie. E. Meisel szimfóniája, tudatosan, vagy csak erősen építő ösztönnel, nem tudom, ezen az úton halad, és sokat megvalósít ezekből a követelésekből.

Ami ebben a zenében még illusztratív, azt a mozi zenekara, sajnos, tendenciózusan és túlon túl kihangsúlyozta. Sőt az igazgatóság intenciói szerint meg is rövidítette. Különben maga az egész film is többszörös és különböző megrövidítésekkel került a közönség elé.

(Nyugat, 1927. II. kötet, pp. 889–890.)

„Rendkívüli filmdráma: THE LAST MOMENT”

(Az utolsó pillanat)

Rendezte
Fényképezte

Paul Fejos
Leon Shamroy

Szereposztás

Ő (He)

Otto Matiesen

Fogadás

Lucille La Verne

Első feleség

Isabel Lamore

Második feleség

Georgia Hale

Egy nő

Anielka Eltar

Forgatókönyv Paul Fejos

Hollywood legkevésbé a kísérleti filmről nevezetes. Európában hosszú ideje készülnek ilyen alkotások, mióta a CALIGARI csodálkozásra készített (és azóta is készített) a BEAUMONT, LEGER és mások absztrakcióit követő expresszionisztikus fantáziával, stilizált szettekkel és színészi játékkal, míg az orosz POTEKIN (Patyomkin) az akcióra készülő cirkáló jelenetében a tárgyak mechanizmusát használta fel, hogy bizonytalanságot és drámai mozgalmasságot hozzon létre.

Okot ad a büszkeségre, hogy amerikai stúdióban készítették el egy olyan filmet, melyben a kísérleti technikai módszereket különlegesen kombinálták a képi narráció számára.

Ez a film most világosabb spekulációra ad módot a mozgóképek dinamikáját illetően, továbbá az alkotás igazi lényegének a filmet mint kifejező médiumot tekint. Hazafias impulzusainknak kicsit ellentmond a tény, hogy Paul Fejos magyar származású. De hát mi adoptáltuk Lubitschot, von Strohei-

met és von Sternberget, nem is beszélve Seastromról, Murnauról vagy másokról – *Charles Spencer Chaplin*ről például. Ha kreativitásunkat kérdőjelezi meg, nem habozunk munkáikat fényes cáfolatként idézni bármilyen célzásra, mely az amerikai filmművészet fejlődését érinti. S talán nagyobb súlyt nyom a latban, hogy Fejos Amerikában készült filmjét olyan hazai magántőke finanszírozta, mely eddig nem került bele művészi avagy kiemelkedő filmek, egyáltalán filmek előállításának körforgásába. Mr. Spitzet, aki újonnan érkezett az üzlet fontos támogatóinak csoportjába, illeti az érdem azért a felismerésért, hogy nemcsak anyagi támogatás szükséges Fejos számára, de ugyanúgy szabad kéz biztosítása ötleteinek megvalósításához.

Mindössze ennyi asszisztenciával készítette el Fejos, a bakteriológus, az Atlanti-óceán e partjáról a legfigyelemreméltóbb és legérdekesebb filmet. Úgy tűnik, hogy a film jelentőségét az ötletek és a merész megvalósítás adja, melyekből néhány máig megmaradt műhelykísérletnek, míg mások beépültek a stúdiógyakorlatba.

Röviden összefoglalva, egy személy életének történetét idézi fel a film, ahogy a halál pillanatából visszatekint. Pszichológiai jelentőséggel bír, bár szűkös bizonyossággal rendelkezünk egy haldokló gondolatait illetően. De ez a teória mindenkit foglalkoztat. Érdekes elmélet, mely ebben az esetben a képzelet ingerlésére használtatott, s különösen alkalmas művészi kifejezésre a médiumot illetően. A film kezdő képkockáin megjelenő egyetlen felirat ezt a legfontosabb, pszichológiai indíttatást támasztja alá.

Az első kép a tavon keletkező buborékokat mutatja, amint egy férfi keze eltűnik a víz alatt. Ezt villámlásszerű gyorsasággal követik a felvillanó arcok, tárgyak, jelenetek töredékei – az élet egy kétségtelenül összefüggéstelen fantazmagóriája.

Ez lelassul összefüggő történetek ritmusára, átélt szituációk, incidensek kompozíciójára, melyek a haldokló férfi képzeletében támadnak. Végül újra felgyorsul a film az agy villanás-szerű reflexióira. A kezdő és befejező képkockák valószínűen és élénken exponálják az elme működésének mechanizmusát, a hatás olyan, mintha egy szertartás titkaiba pillantanánk be. A közbülső jelenetek egy álombeli közjátékot őriznek meg, mely nem egészen reális, de annyira igen, mint egy homályos, furcsa tükör reflexiói, mely előtt az élet halad el, felvillanó, jelentős mozzanataival.

Ez ideig hasonló film nem készült. Jelentősége érdes és szükségszerű módszerében rejlik. A sztori személyes, önmagában nem különleges. A módszer kényszeríti a médiumot, a technikai virtuozitás az uralkodó. A képek és a jelenetek manipulálása, a fény-árnyék állandó változása önmagában elég, hogy rabul ejtsen. Csak a képek számítanak, a képek mozgása. Röviden, ez a film öntörvényű, mint a festészet, költészet és zene. A médium magában rejlő lehetőségeit teljesíti be.

Egy filmet látunk itt, mely szakított a megszokott mintával, egy tisztább forma felé törekszik. A színészi játék, melyet inkább stilizációnak interpretálhatunk, nem tökéletes, de a rendező célja nem karakterek bemutatása, hanem a hangulat, a mozgalmasság, vagyis a film szándékának részeseként megjeleníteni őket.

Jelenetek összetartásának eszközei. A kotta hangjegyeihez hasonlíthatóan fűzik össze a témát. Ismét felmerül a zene és mozi kapcsolat, de nem mint kiegészítő médiumok, melyek kéz a kézben járnak, hanem különböző utak az érzelmek és képzelet felébresztésére. Ez a helyzet a történettel is, ami egyszerűen a képeket összetartó vázlat. Felfigyelhetünk egy különleges technikai megoldásra. A filmet a „kamerában

„THE LAST MOMENT”

vágták”. A jelenetek nem összefüggőek. A folyamatosság fotográfált, nem összevágott, a különálló felvételek egybeolvadnak. Mindez szokatlan folyást ad a kompozíciónak. Feltételezhetjük, hogy a rendező és az operatőr kidolgozta és szorosan követte a tökéletes folyamatosságot.

A THE LAST MOMENT egy másik mérőföldkő, melynél újraéledhetnek a filmbe vetett reményeink és lelkesedésünk.

National Board of Review Magazine.

Vol. 3, No. 2, February, 1929, pp. 5–6.

Újraközli az alábbi kommentárral George C. Pratt

*SPELLBOUND IN DARKNESS. A HISTORY OF
THE SILENT FILM. N. Y. GRAPHIC SOCIETY Ltd.*

New York, 1973. pp. 501–502.

„KOMMENTÁR

A magyar Paul Fejos 28 nap alatt 5000 dollárból készítette el a THE LAST MOMENT (1928) című némafilmet.

Az Universallal kötött szerződés idején rendezte a LONESOME (1928), a THE LAST PERFORMANCE (1929) néma, és a BROADWAY (1929) című hangosfilmet.”

A FILMCENZÚRA-HIVATAL

(FILMPRÜFSTELLE) BETILTJA

Berlini Filmcenzúra-Hivatal. Berlin, 1929. április 3.

1. Kamara Cenzúrasz. 22102

Tárgy: A Rablótámadás (Überfall) című filmszalag

Kérelmező és gyártó cég: Német Műhelyfilm Kft.

(Deutscher Werkfilm G. m. b. H.), Berlin.

Képviselő: Urban úr.

Döntés:

A filmszalag nyilvános bemutatását a Német Birodalomban betiltjuk.

Indoklás:

A filmszalag, melynek tartalma a mellékelt leírásban nagy vonalakban helyesen van megadva, bűnözőfilm, tartalma és cselekménye szerint a bűnözés világában játszódik, és a bűnözés ábrázolása öncélú. Az események erőszakos cselekmények; egyértelműen, hatásos formában tárulnak a néző szeme elé, s így tagadhatatlanul fennáll a veszélye annak, hogy hasonlókra bízassanak olyan személyeket, akikben egyébként is megvan a bűnözésre való hajlam. A durvaság csúcsát az ábrázolás abban éri el, hogy a lesben váró még gumibottal meg is üti a földön fekvő fejét.

Az egész alkalmas arra, hogy a brutalitások és a durva cselekmények halmozásával lehúzó hatást fejtsen ki és a néző érzelmeit eltompítsa, mivel semmiféle etikai kiegyenlítést, például azáltal, hogy a bűnözők elnyerik méltó büntetésüket, nem tartalmaz. A gyártó véleménye szerint a cselekmény

A FILMCENZÚRA-HIVATAL BETILTJA

alapjául szolgáló gondolat, miszerint a hamis pénz tudatosan jogellenes felhasználása szerencsétlenséghez vezet, egyrészt logikailag nem megalapozott, másrészt nem úgy jut kifejezésre, hogy morális hasznára legyen a nézőnek. De ha így is lenne, akkor sem találhatnánk benne a negatív hatást semlegesítő ellenhatást. Mivel a filmszalagban nem fedezhető fel a művészi ellenérték olyan mértéke, amely alapja lehetett volna az enyhébb megítélésnek, ezért durvasága és megrontó hatása miatt nem engedélyezhető.

aláírás: Mildner

VÁLASZ A FILMCENZÚRA-HIVATAL (FILMPRÜFSTELLE)

ÁLTAL KIMONDOTT BETILTÁSRA

A *Rablótámadás* rövidfilm, hasonlóan az irodalmi elbeszélés műfajához. Új módszert képvisel, ezért új mércével kell mérni.

Egyszerűen érthetetlen számomra, a cenzorok hogyan értelmezhetik bűnözőfilmnek.

Eseményt ír le, kommentár nélkül, csak tényeket közöl, mint egy száraz rendőrségi jelentés. Tartalma a hős fokozódó félelmének leírása, amely erősebben hat a néző érzelmeire, mint az állítólagos „erőszakos cselekmények”, amelyek nincsenek is benne.

A szobában játszódó jelenetben a hőst nem fojtogatják és nem kötik gúzsba, a törülköző mindössze arra szolgál, hogy megkötözzék, és a gumibottal való ütés az utcán csak jelezve van. Ha büntettek ábrázolása lenne a cél, könnyebb lenne alkalmasabb anyagot találni rá, vagy durvábbá alakítani az itt feldolgozottakat. A „brutalitások halmozását”-nak a vádja teljesen érthetetlen, ha pl. az *Istentelen lány* (*The Godless Girl*) című amerikai filmhez hasonlítjuk, melynek tartalmára sokkal inkább ráillik ez a vád, mint a *Rablótámadásra*.

A film minden jelenete végeredményben olyan félelemérzést akar kelteni, melynek következménye a pszichológiailag meg nem támadható lidérces álom, amelyet a film csúcspontjának szántak.

Ezzel a levéllel a leghatározottabban tiltakozom az erő-

szakos cselekmények helytelen értelmezése ellen. Meg kellene vizsgálni, a film azon hatása, hogy félelmet kelt, mennyiben csábította a cenzorokat ezen effektus helytelen értelmezésére azáltal, hogy az utóbbit a „brutalitásnak” tulajdonították. A tények ilyen pszichológiai elferdítése nagyon is érthető.

A film hossza 460 méter. Dramaturgiai felépítésében természetesen különbözik egy hosszú játékfilmtől. Csak rövid jelzésekkel élhet. Hosszú bevezetésre vagy morális magyarázatokra nincs mód. Egy ilyen keretben elegendő kell hogy legyen az az utalás, hogy az igazság érvényesül (ezt ábrázolja a kórházjelenet). A „morális hasznót” ebben a műfajban nem lehet részletesebben ábrázolni, ez tönkretenné, ha mégis ragaszkodnánk hozzá. És éppen ezt teszik azok, akik ugyanolyan szempontok alapján ítélik meg a rövidfilmeket, mint a játékfilmeket.

A cenzorok által fel nem ismert művészi értéket is más szempontok szerint kell mérni, mint egy szentimentális átlagprodukciót. Hiszen ez a film közelebb áll a valós élethez, ha kevésbé szép is.

Csak ismételni tudom, hogy a filmet teljesen félreismerték, rosszul értették, és helytelenül értelmezték. Abszolút komoly mű, amely új utakat keres a német filmművészetben és új értékelő rendszert igényel.

*Close up (Közelkép), Riant Chateau, Territet (Svájc),
6. évf. 5. sz., 1929 májusa, pp. 15–16.*

AZ SPD FILMJEI

A munkásmozgalom hozzáállása a filmhez az utóbbi években megváltozott. A háború előtti időszakban az elvtársak szinte kizárólag a kultúrfilmeket ismerték, a játékfilm akkoriban tartalmilag szegény, külsőleg ostoba volt. Csak a *Patyomkin páncélos*, ez a nagy, erős, forradalmi film tette vitatémává a filmet. Egy darabot mutatott az osztályharcból, és beszélni lehetett annak lehetőségéről, hogy a filmmel agitáljanak a mozgalom mellett. De a film gyakorlati felhasználását még nem dolgozták ki részletesebben. Igaz, megjelentek más, proletár játékfilmek (*A kovácműhely [Die Schmiede]*, *Szabad nép [Freies Volk]*), de ezek a moziban játszódtak; a mozitulajdonosok üzletet láttak az effajta filmekben, ezért játszották őket.

Idővel aztán a munkásmozgalom maga is rendezett filmvetítéseket, és ma már a párt és a szakszervezetek számos, a filmvetítéshez szükséges berendezéssel rendelkeznek. Ezzel adva volt, hogy maguk is gyártsanak filmeket, és ezeket mutassák be. A Szociáldemokrata Párt [Sozialdemokratische Partei] saját filmközpontot rendezett be, melynek neve *Film- és mozgóképszolgálat, Berlin [Film- und Lichtbilddienst, Berlin]*. Ez idáig több filmet is gyártottak, ezekről szólunk röviden.

Az SPD első nagy és – hogy előre megmondjuk – sikeres filmje, melyet a kölni sajtószemlére szántak: *Kezdetben volt a szó [Im Anfang war das Wort]*. A szociáldemokrácia és sajtója fejlődésének 80 évét mutatja be. A forgatókönyvet *Max Barthel* írta, tömören, tárgyilagosan, nem vezett bele a részletekbe. A rendezés *Metzner Ernő* munkája, aki lendületet adott a filmnek és nagyszerűen vágott. *E. v. Borsody* volt a

jobbkeze. Rövid jelenetekből áll, a színészek közül a kiutasított munkást játszó *Fritz Kortner* a legerőteljesebb.

Szabad az út [Freie Fahrt], ez az SPD második nagyfilmjének címe. Nagyobb terjedelmű, de kevésbé szép, mint az első. Ott a lendület, a tömörség, a tárgyilagosság imponált. A *Szabad az út* túl sok rövid epizódot tartalmaz, ezeket a cím sem tudja összefogni. A nagyfilm hatóerejét az ügyes szerkezet, a megdöbbentés, a váratlan adja; ahol a film hatalmába keríti a cselekményt, az eseményeknek belsőleg kell egymásra épülniük. Szereplők: *Alexander Granach*, *Sybille Schmitz*, *Imre Raday*, *Eva Schmidt-Kaiser*. Kétségtelenül mindannyian jó színészek, de a film szerkezete miatt nem tudják kibontakoztatni képességeiket. Az eredeti és ötletgazdag rendezés Metzner Ernő munkája, a tiszta fényképezés ismét E. v. Borsodyt dicséri.

Az első nagy játékfilm, amit a *Fiuli (Film- und Lichtbild-dienst)* kölcsönvett: *Fivérek [Brüder]*. Autentikus anyagra épülve, az 1896/97-es kikötőmunkássztrájk egy epizódját ábrázolja. A film cenzúralapján (a film nem korhatáros) a következő megjegyzés található: Ez a filmszalag kísérlet arra, hogy egyszerű eszközökkel megalkossa a német proletárfilmet. A szereplők kikötőmunkások, munkásnők, gyerekek és más emberek a népből. Az összes közreműködő itt állt először kamera elé. – A kísérlet sikerrel járt. A kamera csodálatosan befogja a kiéhezett kikötőmunkások fejeit és alakjait, a szenvedő asszonyokat, a félénk gyerekeket! Még a rendőrök, vállalkozók és művezetők eljátszott szerepei is olyan jól vannak kidolgozva, hogy valóban megmutatják az uralkodó osztály kegyetlenségét. A rendező *Werner Hochbaum*, fényképezte *Gustav Berger*. Mindketten becsületes munkát végeztek.

E három fő mű mellett a Fiulinál még ott vannak a szocia-

lista munkásmozgalom gyűléseiről és találkozóiról készült filmek: *Seekamp, a gyermekbarátok köztársasága* [*Kinderfreunderepublik Seekamp*] (a gyermekbarátok sáttortábora), *Vörös sólymok* [*Rote Falken*] (szintén egy gyermekbarát sáttortáborról szóló film), *Vörös ifjúság vörös földön* [*Rote Jugend auf roter Erde*] (a dortmundi SAJ [=Sozialistische Arbeiterjugend 'Szocialista Munkásifjúság'] ifjúsági találkozója), *Bécsi Ifjúsági napok* [*Wiener Jugendtage*], aztán a magdeburgi pártkongresszusról és a berlini munkásságnak a szocialistaellenes törvény 50. „jubileumára” rendezett ünnepségéről szóló filmek. Művészeti szempontból ezek közül a *Vörös sólymok* a legjobb.

Kulturwille, Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft,
1930. július/augusztus, 7–8. sz. p. 132.

A TELEHOR TÖRTÉNETE

Az elektromos távolbalátás feltalálójára vonatkozóan a nézetek nagyon különbözők. Csaknem mindegyik honfiának tulajdonítja az elsőbbséget, mint ahogy ez már minden nagyobb felfedezésnél lenni szokott.

Szerény személyem 1912-ben kezdett e problémával foglalkozni. Kísérleteim első komoly eredményeképpen a budapesti Telefongyár Rt. laboratóriumában, Neuhold Kornél igazgató segítségével és hathatós támogatásával 1919. július 7-én sikerült első ízben elektromos úton egyszerű vonalak, betűk, geometriai alakok halvány képét látni optikai akadályokon keresztül. Az akkori magyarországi állapotok kísérleteim folytatását nagyon megnehezítették. A forradalom, a kommunizmus, de nem kis mértékben a hitetlenség és a bizalmatlanság, amellyel egyes túlzottan konzervatív körök találmányom iránt viseltettek, további munkámat lehetetlenné tették. E kényszerítő körülmények hatása alatt elfogadtam az első előnyös németországi ajánlatot, és így lett kísérleteim befejezésének színhelye Németország.

Végül 1928 augusztusában a Német Birodalmi Posta hivatalos kiállításán mintegy 250000 látogatónak mutathattuk be a távolbalátást. Ez akkor még csak álló képek és egyszerű mozgó tárgyak azonnali megmutatásából állott. Novemberben sikerült először a filmek, mozgóképek átvitele, és 1929. március 8-án éjjel 11 órakor adott a Berlin-Witzleben-i hivatalos rádióállomás a 4754 m-es hullámhosszon először mozgó távolbalátási képeket. Azóta is hivatalosan üzemben van ez az állomás, és mintegy 17 hét alatt egyetlen üzemzavar se fordult elő, remélni lehet, hogy programidejét

is növelni fogja. 1929. március 8-án sikerült először az, hogy szobában ülő személyeket rendes „szobafény” mellett, mesterséges fényforrás nélkül sikerült „átvinni”, még este 7 órakor is. Ezzel az eredménnyel a probléma mint olyan lezártnak tekinthető.

A kép nagyságának mai kötöttsége kizárólag adminisztratív jellegű. A mai nemzetközi hullámelosztás mellett tudvalevőleg egy-egy állomás legfeljebb 9000 herznyi rezgést sugározhat ki anélkül, hogy a „hullám-szomszédjait” zavarná.

Ebből az következik, hogy az összes képelemek száma a 18000-et nem haladhatja meg, ami – tíz képet tételezve fel másodpercenként – képenként 1800 képpontot (képelemet) jelent. Nem lesz érdektelen, ha röviden vázoljuk itt, hogy milyen kép az, amit ennyi képelemből képezve, még láthatunk? A gyakorlat igazolja, hogy 1800 képelem három személy arcának jóval élesebb átvitelét teheti lehetővé, ha közvetlen átvitel történik, azaz távolbalátás útján, mintha képtávíróval közvetítünk. Ennek oka valószínűleg abban keresendő, hogy mozgóképeknél (ideértve a bontókészülék csekély rezgéseit is) az egyes, gyorsan egymás után következő képek mintegy „kiegészítik egymást”, s így a képbenyomás sokkal élesebb, mint állóképeknél. Tény az, hogy egy arc átvitelénél a kép olyan éles, hogy nemcsak az arc minden legcsekélyebb részlete, a legkisebb indulatváltozás az arcon is jól látható, hanem pl. látható az is, ha a szem könnybe lábad, látható, hogy az ajkak nedvesek vagy szárazak stb. Három személy a képmezőben, ha csak mellképről van szó, még olyan jól megfigyelhető, hogy minden indulatkifejezés látható, ha azonban ugyanezek tetőtől talpig vannak a nézőtérben, akkor már csak a gorombább indulatváltozások láthatók, öt személynél pedig csak kifejezett ténykedések

A TELEHOR TÖRTÉNETE

láthatók, de pl. férfi a nőtől csak ruhájáról különböztethető meg. Ezzel szemben élesen és jól olvashatóan „jön” 40 nyomtatott vagy írott betű stb. stb.

*(Mihály D.: A távolbalátás és készüléke.
Budapest, 1929. pp. 30–31.)*

A FILM ÚJ LEHETŐSÉGEI

(FEKETE, FEHÉR ÉS SZÜRKE FILMJÁTEK)

Az alábbi cikk egy avantgárd film scenárium. „A Munka” hasábjain már több ízben rámutattunk az avantgárd jelentőségére, amely állandó kutatásaival, műhelymunkájával igen nagy szolgálatot tett a proletariátusnak is. Mert, amint azt az új porosz plakát szobor és elsősorban a film bizonyítja, lehetővé tette azt, hogy az új társadalmi mondanivalókat új hatásos formában lehessen kifejezni.

Az alábbi írás a Németországban élő Moholy-Nagy egy igen érdekes kísérletét tárgyalja. A scenáriumot könnyen megérthetjük, ha az egyes jeleneteket nem tartalmukban képzeljük el, hanem képiségeiben nézzük össze a fényhatások szempontjából. Az itt tárgyalt technikai és művészi eredményeknek a társadalmi mondanivalók részére való felhasználása már nem a feltaláló szakember feladata.

I. Az a film, amelynek tartalma alább következik, egy népszerűnek szándékolt munka részlete, amely azonban önmagában is előadható. A filmmel részben a kamera nélküli fotónál (fotogram) mutatkozó fekete-fehér értékeket akartam mozgásban demonstrálni. A film alapját egy a fényfestéssel kísérletező készülék alkotja, amely az én terveim szerint az AEG-nél készült.

II. A fény- és mozgás-alakítás elemi eszközeinek feltárása a mai optikai kultúra alapjait mutatja meg. Új hatáslehetőségek keresése automatikusan a film művészi és technikai fejlődését segítik elő. A fény és árnyék rendszeres felhasználása a film sa-

ját területét, a fény területét hódítja meg. (Úgy, ahogyan a fotogram az álló fénykép új formaalakítási lehetőségeit segítette elő, ugyanilyen eredményekhez juthatunk a mozgásviszonyok tudatos kihasználásával is.) Technikailag a film fényérzékeny oldala pl. sokkal gazdagabban dolgozható ki, mint ahogy arra a mai technikusok számítanak. A fény tudatos felhasználásával sokkal jobban ki lehet használni a film anyagszerűségét is. A fényvel elárasztott fehértől mélyfeketéig, a finom szürke tónusok végtelen gazdag árnyalatait lehet kihozni.

A film esztétikai értékéről meg kell jegyezni, hogy az optikai alkotások minden formáját – mint magát a művészetet is – gyakorlatilag be lehet állítani abba a nevelő munkába, amely az új társadalom részére alkalmas gondolkodásmódot próbál kialakítani. Ez a film nem (politikai) propaganda-művészet, amelynek az értékeit természetesen elismerjük, de itt most nem tárgyalhatjuk. Ez a film inkább az ember öntudat alatti, érzelmi adottságait veszi figyelembe, amelyen keresztül a szemet aktivizálni lehet.

III. A film váza:

1. A fény, különösen a művészi fény, különböző megjelenési formában mutatandó meg:

Egy izzó lapra gyufaszálak szóródnak, amelyek föllobbanva majdnem egyszerre gyulladnak meg.

Villámlás, majd máglyafény-jelenetek. Gyertya-, petróleum-, gáz- és villamos fény.

Karbid, ívlámpa, magnézium.

Egy elektromos izzólámpa előállítás.

Fényszóró.

Fénymozgáshatások: a vetítőlencse pupillaszerű felnyitása spirális mozgással. Kicsinyedése és növekedése.

Éjszaka az égre irányított fényszórók.

Fényszórójáték.

Hajók az éjszakában.

Halászhajók karbidlámpájukkal a csónakokban.

Repülőgépek az éjszakában.

Repülőgépet kutató fényező.

Egy autó rohan a havas országúton. Az út fényezővel mélyen be van világítva.

Éjszakai utca fényreklámokkal – nem közönséges formában, hanem távalakító alakban. Nedves aszfaltutca. Megvilágított tükröző vízfelület.

2. Vasolvasztó

A fehéren izzó folyékony fém. Acélrudak. Szikrázás.

Olvasztó világítógolyók. Körhinta az éjszakában. Világítótorony.

Fémhengerlő. Szikrázás. Tűzhely.

Forgó szélmalomszárnyak.

Megvilágított szökőkutak.

A fényvel borított szökőkút alapelemei: fénylő ívek, a síkok gyűrűződése, úgy hogy optikai hatásukban henger és más sztereometrikus formákat adnak. Torzító lencsével megsokszorozódnak, elváltoznak. Egy tükröben a fenti jelenetek közül egyik-másik dupla alakban megismétlődik.

Tükröz; homorú tükrrel kombinálva stb. stb.

3. Színház. Opera.

Fényberendezés, próba stb.

Mozi, műterem. Fotogram.

4. A fémgyárban az említett fényfestő készülék egyes részeinek előállításai:

A satunál, az esztergapadnál, simító- és fényezőkészülék.

A FILM ÚJ LEHETŐSÉGEI

Üvegfúvóban a készülék üvegelemeit állítják elő. Üvegspirálisok stb.

Üvegcsiszolóban, üvegívek simítása.

A készülék összeszerelése. Motor. Dobkontaktus. Fogaske-réküzem. Villamoskörte.

5. A készülék egyes elemei: lyukas bádoglap, drótrács, rács stb.

Golyómozgás: (Szortírozógép). Egy nikkellapra kis golyók esnek, onnét egy kis nyílásba ugranak. A nyílás egy ferdén álló lap közepébe van fúrva.

Különböző típusú mozgóeszközök, amelyeknél mindig a mozgásmechanizmus és nem az ábrázolt forma a lényeges.

(Ez a jelenet fény- és mozgásszempontról a 6. részt készíti elő, amelyben a készülék maga a kiindulópont.)

6. (A filmnek ez a része készen van.)

A körben forgó készülék árnya. Az árnyék fémrészeket vág át.

A fénykészülék forog; fentről, alulról; előre-hátra; normális, gyorsabb és lassúbb tempóban.

Részletek.

Pozitív, negatív. Átkopírozás. Prizma.

Szűk nyíláson át felvett képek.

Automatikusan változó alakzatok. Trükkváltozatok.

Az egész olyan gyorsan forog, hogy a végén minden feloldódik a fényben.

(Munka, 1932. június. V. évf. 24. sz. pp. 685–687.)

AZ ABSZTRAKT FILM

Groteszk rajzfilmekben időnként előfordulnak olyan epizódok, amelyekben a rajz egész tér-formaszerkezete fantasztikus ritmikai átalakulásokon megy át, függetlenül a történettől és mindennemű tárgyi kötöttségtől. De ezek az epizódok gyorsan tovasietnek, hisz a groteszk kalandok és a nézők követelik a jogaikat. Kétségtelen, hogy egy absztrakt filmművészet, a zene és a mozgás díszítésének szintéziskezdeményeivel állunk szemben. Szellemben és tudásban, melyekkel teljesen kibontakoztathatók lennének, nincs hiány. A fejlődés útját a gyártás költségei állják, valamint annak a lehetetlensége, hogy elég nagy közönséget találjanak ilyenfajta formaművekre. Különben már sokan követték volna Viking Egeling (röla l. Rundschau Bildende Kunst [*Képzőművészeti Körkép*] 1921/I., 467. o. és 1925., 517. o.) példáját. Elég olyan festő és szobrász van, aki rendelkezik az absztrakt filmművészet megteremtésének feltételeivel, fantáziával és muzikalitással. Csak bele kell lapozni a Párizsban megjelenő *Abstraction-Création* füzetbe, amelyre már a *Vissza a díszítéshez* (*Zurück zum Ornament*) című cikkben is történt utalás (...) *Albert Gleizes, Auguste Herbin, vagy Frank Kupka* mozgásvíziói mintha csak arra a pillanatra várnának, amely eloldaná statikus bilincseiket és a pergő filmszalagon megadná nekik azt a szabadságot, hogy kiszáguhdhassanak a térbe. Vagy például ott található a füzetben *Nehemia Gabo*, aki már 1919-ben jelentős ötleteket és kísérleteket fejlesztett ki egy olyan kinetikus térszobrászathoz, melynek alaki illúziója a mozgásból mint plasztikus téridő-egységből keletkezik. Moholy-Nagy László, aki szintén az *Abstraction-Création* köréhez tartozik,

nemrég Berlinben, a Kamerában mutatta be *Fekete-fehér* (*Schwarz-Weiss*) című absztrakt moziját. Ugyanott vetítették *Oskar Fischinger 12. számú tanulmány* (*Studie Nummer 12*) című alkotását, amely a művész jelentős fejlődését mutatja, noha még nem megfelelő mértékű a tér konstruktív bevonása a mozgásforma szerkezetébe. Másrészt Fischinger nagyon hatásosan össze tudja kapcsolni a mozgásdíszeket a zenével. A zenének és a grafikának erre az egységére utalva nevezte *Bernhard Diebold* zenegrafikának Fischinger tanulmányait. A Kamera érdeme, hogy az absztrakt mozit is ápolja. Időnként a *Hirschfeld-Mack-féle* reflektorikus színesfilmeket is be kellene mutatnia. Alkotásaik csodálatosan tiszta ritmikus-konstruktív feszültségű és mély muzikalitású mozgásfantáziák

(*Sozialistische Monatshefte*, 1934. 2., pp. 726–727.)

FESTÉSZET ÉS FILM

A festészet szociális és szellemi krízisét teljes élességében az a versengés világítja meg, amelyet a filmmel folytat. Ez először is abban nyilvánul meg, hogy a pusztán kíváncsiskodók átpártolnak a mozihoz. Igaz ugyan, hogy a sportesemények is nagyobb vonzerőt gyakorolnak, mint a galériák és a múzeumok, de ez a fajta népszerűség a „látványosságok” egészen különleges voltából adódik, s így nem ösztönöz mindjárt összehasonlításra. A művészeti kiállítások alacsony látogatottsága és a filmszínházak óriási forgalma között viszont már szoros, közvetlen összefüggés áll fenn. A filmszínházak nem csupán a darabok előadásának helyei, hanem korunk optikai világképének mint olyannak a bemutatását szolgálják. A szokásos heti hírösszefoglalóktól és az ezenkívül többnyire elbeszélői és dramaturgiai tekintetben is keretbe foglalt kultúrfilmektől eltekintve, minden játékfilm a környezet leírásának változatos sorozatát nyújtja. A film tárgyi tartalma már irodalmi kiegészítés nélkül is annyira gazdag és izgalmas, hogy a művészeti kiállításoktól igenis el tudja csábítani a közönségnek azt a részét, amely csupán a tárgyi tartalommal, a képek motívumaival törődik. És ez általában a kiállítások látogatóinak 90 %-ára igaz. Akik azelőtt csupán azért látogatták tömegesen a művészeti kiállításokat – különösen a nagy évi bemutatókat –, mert ott rengeteg tárgyi látnivalót találhattak „a világ minden tájáról”, s ezenkívül a különböző zsánerű, történeteket ábrázoló képekkel kielégíthették lelki szükségleteiket, ezek az emberek ma inkább elmennek mozi-
ba. Érthető. Hiszen melyik kiállítás képes versenyre kelni a világ minden tájáról való képek sokaságával, amely a mozi-

ban minden este leperereg a néző szeme előtt? És ennek a képsokaságnak a tárgyias számszerű fölényén kívül vannak még más előnyei is, amelyekkel elcsábítja a nézőket, főleg a nagyvárosi nézőket a művészeti kiállítótermekből. Mindenekelőtt a mozgással, amely fokozza a valóságosság látszatát. Ezt újabban még a hang visszaadásával is erősíti. Aztán még tökéletesebb lesz a látszat a képek nagysága és világítóereje révén. Végül pedig az ábrázolás fotográfiai mechanizálásával. Ez a modern technikai kor gazdasági sürgéséhez-forgásához igazodik, amely nemcsak az élettelen, hanem az élő „állomány” mechanizálását és tipizálását is sürgeti. Az ember foglalkozási automatává lesz minden olyan helyen, ahol a modern nagyüzemek uralják a gazdaságot, s így az életet is. Ez a fejlődés különösképpen a nagyvárosokban figyelhető meg, és szükségszerűen a szellemi élmények iránti igényeket is bizonyos fokig egységesíti: szinte minden személyes jegyük és mélységük elvész, másrészt viszont kapcsolódnak a tömegérzékelés hatalmas-széles általánosságához. A modern nagyvárosi ember látványigényét is ez a változás határozza meg: külsőleges és mechanikus lesz, de a hajlamok és a tevékenységek tipizálása révén ugyanakkor demokratikus is, a szó legteljesebb értelmében. A n.özi lelkiileg semleges fotomechanikája nagyon kedvez ennek a s z e m d e m o k r á c i á n a k, mivel mindenki számára szabad utat enged a képi motívumba való beleéléshez. A filmbeli kép tárgyi tartalma a festői ábrázolásban uralkodó és gyakran elég bonyolult személyes átértékelések nélkül jut érvényre. Könnyebben felfogható, mint egy festmény, melynek belső növekedése és harmóniatörvénye csak koncentrált és elmélyült szemlélődéssel tárul fel – sajátos, csak a művészetet kedvelők és értők elenyésző kisebbségének szemei előtt. A fotomechanikai ábrázolásmódja révén mindenki számára érthető film ezzel szemben tömegélmény.

A moziközönség minimális szellemi szemlélődés mellett a legkülönbözőbb látványtárgyak sokaságát kapja.

A film tehát modern látásunk állhatatlanságának és sokat igénylésének standard vehikuluma. Eleve bevezetője szakadatlanul új, mindenhol elcsípett benyomásokat villant fel előttünk, amelyek maradéktalanul mozgássá alakulnak. Mechanizált impresszionizmusa a lehető legkövetkezetesebb. Változó megjelenésük sokaságával szedi össze és szórja szét a dolgokat. Olyan kiadósan és rafináltan, hogy a festészet minden törekvése a láthatónak akár csak megközelítő uralására ilyen konkurencia mellett kudarcra van ítélve.

Ezen a téren a festészet nem érhet el semmit. Nem beható, nincs feszültsége, idege. Ebben a tekintetben a festészet valóban megmaradt postakocsinak. A filmnek viszont van sebessége, akár az autónak és a repülőnek.

A kérdés csak az, vajon a szélsőséges közvetlenségbe és a jelenségek sokaságába való belebonyolódás, a modern kor, s különösen a nagyváros zavaró mozgás- és képözöne-e minden művészetnek mint olyannak az alfája és omegája. Vajon nem lett-e túlságosan időszerű fogalom a „sebesség” és minden, ami hozzá tartozik? Hiszen ha közelebből megnézzük, ebben a sebességben tulajdonképpen nem a technikának, hanem a kapitalista anarchiának, egész életünk kaotikus dezorganizációjának következményét ismerhetjük fel. Mint az üresjárat teljesen hisztérikus ficánkolását a minden-áron-serénykedésben. Termelési és elosztási anarchiája kényszerű, de értelmetlenül és hasztalanul halmozott mozgásai fokozódó sebességű és kiterjedésű körkörös versenyfutásba hajszolják az embert. Azért, hogy megállja a helyét a futamban, hogy végleg lekörözze ezt az ördögi körforgást és megmeneküljön a konkurencia mezőnyéből, még magasabb sebességbe kapcsol. De a körforgás csak még szűkebb lesz, még gyorsabb. Nincs

menekvés. És a gazdasághoz láncolva, minden száguld: az egész élet, a szórakozások, a pihenő időszakok, a művészet. A szükségből nem erény, de legalább sport lesz. Rekordok utáni hajsza. A körkörös mozgási kényszer sebessége szinte centrifugális erőként hat. Az ember belseje, az a természet adta képesség, hogy az élet összes vonatkozásának mély, tartós egységében összpontosítson, idővel elveszti minden alapját, szétroppán. Ami marad: egy lelki úr, amely helyet ad a racionalizmus és az utilitarizmus helytelen felsőbbbségi konstrukcióinak, az érzékek és idegek vakító szenzációinak, amelyeket a modern ember – ezen felsőbbbségek hőse és áldozata – talált ki a maga szórakoztatására. Mindenekelőtt a filmet.

E r r ő l a helyről a festészet irigység nélkül is le tud mondani, hiszen tulajdonképpen statikus voltából adódóan magasabb rendeltetése van: hogy a sebességmánia hisztérikus körözésétől, az elszabadult kinézistől és a képcsere utáni mértéktelen hajszától meg nem érintve, az élet új összpontosítását és zártságát keresse. A mélységben, az egységben, a tartósságban. Tehát egy új szervességben, s ezek a gazdaság és a technika mechanisztikus erői alá rendelődnének. Nem többről és nem kevesebből van szó, mint egy olyan életforma művészi előérzetéről, amely végre újra értelmesen és emberhez méltóan kötött lenne. Korunk individualista formabontásain és gigantikus formakényszerén túl. Tisztán elválasztva a szkeptikus-racionalista minden-lében-kanál-mozgékonyaságtól és megszabadítva a bálványok módjára felcicomázott hatalmaktól: a tőkéttől, az államtól és az egyháztól.

A festészet lehetőségei arra, hogy újra a közösség művészete legyen, pontosan egybeesnek a szociális és szellemi élet ilyenfajta új szervességének lehetőségeivel. És amióta elfordult az impresszionizmustól, harminc éve a festészet ebbe az irányba tájékozódik. Nem a festészet egésze, termé-

szetesen. Még sok minden van a festészetben, amit az impresszionizmus és amalgámozási kísérletei csódtömegének nevezhetnénk. Nem is beszélve az úgynevezett új tárgyaságról, erről a kissé elpáholt és megfélemlített biedermeierhez való visszatérésről. Ezek reakciók. Az új másképp néz ki. Nagyon korszerűtlen és hatástalan, persze, ha az optofonetikus nagyhatalommal és minden aktualitási rekordok tulajdonosával, a filmmel hasonlítjuk össze. Nemigen népi ez az új festészet. Sőt, gyűlölik – a reakciós és a forradalmi materialisták – a polgárok és az antipolgárok. De ez a *Franz Marc*-, *Kandinsky*-, *Klee*- és *Chagall*-, *Picasso*-, *Max Ernst*- és *Hans Arp*-féle festészet egy hitet képvisel, amely erőt adhat neki, hogy még a legfagyosabb elszigeteltségben is kitartson. E körül a hit körül egy jövőbeni közösség fog alakulni. Vagy a világot teljesen szétzilálja a sebesség! Akkor viszont a filmszem lesz az emberiség utolsó szeme, amelyben megtörik a fény: Kino triumphans.

(*Die Forum*, 1933. 12. sz. p. 53.)

KÍSÉRLETI FILM, 1953

Habent sua fata... A magyar avantgárd filmeknek is megvan a maguk sorsa, sőt végzete, hisz *Gerő György* úttörő kísérleteiből mindössze néhány filmkockát ismerünk, s *Gyarmathy Tihamér* 1953-ban készült filmje röviddel 1981-es felbukkanása után ismét eltűnt. A film alapjául szolgáló fotogramok és az elkészült filmből kimaradt töredékek alapján ugyan elképzelhető egy (részleges) rekonstrukció, de az elkészült film ismerete híján minden elemzés csak töredékes és csökkent kompetenciájú lehet. Mindezt előrevetve a tények: *Gyarmathy Tihamér* kb. 5 és félperces filmje 1953-ban készült el, a 16 mm-es Bolex-kamerával Agfa Superpan-negatívra felvett anyag operatőre *Szilágyi Attila* volt. Címe nincs.

Gyarmathy filmje mind keletkezését, mind megvalósulását illetően többlépcsős szerkezetű. Az első lépés a fotogram. Pontosabban egy sajátos fotogram-miniatűr: diakeretbe szerkesztett kompozíciók sora; olyan, textilszálakból, növényi részekből, rovarszárnyakból és folyadékfoltokból összerendeződő „zárványoké”, melyek átvilágítva és felnagyítva jutnak új dimenzióhoz. Ezek a preparátumok sohasem befejezettek, hiszen magukban hordozzák a méretnövekedés és a megvilágítási fokozatok változása folytán állandóan módosuló új képeket; érzékeny strukturáltságuk miatt mindig újabb rendszerek keletkeznek. A szinte spontán, a vetítő objektívjének változtatásával létrehozható váltások és áttünések már magukban foglalták a mozgókép lehetőségét, s *Gyarmathy* tovább is lép a film felé: 1947-től, az első fotogramok keletkezésétől kezdve sajátos spektakulumokat rendez; kristályokon,

folyadékokon keresztül vetíti diáit, különböző színeffektusokkal módosítja a képek jelentését.¹ Ez a mozgó, folyton változó látvány azonban nem csupán látványosság. Ugyanaz a felfogás jellemzi őket, mint festményeiket: a mikro- és makrokozmosz egységének, tér-idő-mozgás egymástól szétválaszthatatlanságának alapelve. Gyarmathy túllép az antropomorfizmuson; az egyetlen, a természet szempontjából esetleges nézőpont, számára óhatatlanul a partikularitást jelentheti csupán. Szemléletmódja sokat köszönhet Kállai *bioromantika-koncepciójának*. Egyrészt diafotogram összeállításaival átmenetet teremt a mikrofelvevételek és preparátumok, valamint az ezeket példaképül (is) tekintő organikus absztrakció között,² másrészt térfelfogásán, kompozícióépítésén is megfigyelhető a természet és psziché összecsengését valló „Új világkép” hatása. (Az 1947-es, Kállai Ernő által rendezett kiállításon szereplő művek és fotográfiák ezeket az összefüggéseket, valamint az új, a transzcendenciával érintkezni látszó természettudomány és a modern művészet közötti párhuzamokat tették érzékelhetővé.) A kiállításon bemutatott mikrofelvevételek és röntgenképek sokban rokonságot mutatnak Gyarmathy fotogram-struktúráival, alapvetően intenciójuk is azonosnak tekinthető. Gyarmathy szintézisteremtő szándéka azonban néhány ponton eltér az ösztönvilág dominanciáját, a lélek „mélyvilágának” a természet „mélyvilágába” való ágyazottságát sugalló elképzeléstől.

Gyarmathy racionálisabb, a felhasznált állati és növényi részletek elsősorban nem mint szimbolizációra is alkalmas természeti produktumok, hanem mint stuktúrák érdekesek számára; a rovarszárny épp összetett szerkezeti felépítése révén válhat kompozíciós modellé. Fotogramjai egyszerre organikusak és konstruktívak, Gyarmathy – Kállaival ellentétben³ – nem tagadja meg teljesen a Bauhaus utópiára hangolt

szemléletét. Ezeket a diákat, akárcsak festményeit, dinamikus térháló-rendszer szövi át. Az így egységesített térszerkezetre feszülnek rá rétegesen a kompozíció különböző elemei; egymáshoz való kapcsolódásukat, viszonyukat a fény, az átvilágítás teszi érzékelhetővé. A *transzparencia*, mely Gyarmathy művészetének máig alapvető eszköze, az egyre bonyolultabb képszerkesztés, az egyre összetettebb térszemlélet legfontosabb alkotóeleme lesz. Az egynemű és különmemű rétegek áthatása és a már említett finoman szövött alaphálózat teremti meg együttesen a feszített teret – s a lehetőséget, hogy e rétegek csúsztatásával, változtatásával mozgókép jön létre.

A művész már a 40-es évek végén gondolt arra, hogy filmre vigye elgondolásait. Akkor azonban, megfelelő eszközök híján meg kellett elégednie a lehetőségek szerint feldúsított „filmésített” diavetítéssel. Mikor aztán 1953 őszén a Nemzeti Szalon padlásán működő kis amatőrfilmklub segítségével leforgathatta filmjét, hű maradt a diavetítőhöz is. A film első, alaprétegét az egymás után vetített diák celluloid szalagra vétele jelentette. A vetítőbe az adagoló helyére kondenzort helyezett, mozgatásával váltak a diák „folyamatokká”. Kondenzoron kívül prizmat alkalmazott ugyanerre a célra, néha gép- és tülldarabok kerültek a keret és a lencse közé. Erre a nyersanyagra vették fel aztán a végleges változatot, úgy, hogy az alapfilmre Gyarmathy újra diákat vetített, esetleg még ezeket a diákat is tovább manipulálva. A vágás aránylag keveset változtatott a film jellegén és szerkezetén.

Gyarmathy Tihamér kísérlete alapvetően négy-öt motívum variációjára épül. A pozitív-negatív filmkockák és formák váltakozásából, a termélység érzetét keltő transzparenciából, a különböző felületek áthatásából szerkesztődött meg a film. Elemeinek csekély száma ellenére bonyolult struktú-

rájú, nehezen felfejthető alkotás jött létre. Szelleme hűen őrizi még a kései Kállai és az „Új világkép” hatását. Az a „modern szellemiség”,⁴ mely a második világháború kataklizmája után még bízott az ember és a világ közötti szerves kapcsolat újrateremtésében, lehetőséget látott a művészet és a tudomány szintézisére. Nem véletlen az sem, hogy a létrehozandó „új realitás” programja épp a nonfiguratív művészetben váltott ki nagyobb visszhangot. A nonfiguratív művészet második hulláma a 30-as, 40-es években nem rendelkezett (nem rendelkezhetett!) már a nagy avantgárd elődök világképformáló hitével. A lehetséges fogódzót egy új organikus világképhez az „ismét szellemivé” vált természettudományokkal való kontaktus, ill. ennek a kapcsolatnak az alaptételezése kínálta.⁵ (Ehhez a gondolatrendszerhez kötődnek Gyarmathy későbbi, megvalósulatlan filmtervei is).⁶ A Biosz és a Logosz összefüggésének elmélete a magyar nonfigurativitásban legtisztább formájában éppen Gyarmathy művészetében jelentkezik. Esetében azonban mindez nem jelent egyoldalú illusztrativitást, az „*ancilla scientiæ*” szerepkörének felvállalását. Munkásságának alapproblémája a „*befejezett és befejezhetetlen antinómiája*”,⁷ a „*természet rejtett arcával*” egylényegű egyetemes távlatok keresése.

Jegyzetek:

- 1 Beke László interjúja Gyarmathy Tihamérral az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Adattárában MDK-C-II-725.
- 2 „Sok évvel ezelőtt, egy tudományos fényképészeti kiállításon, mikrofelvételben egy lepkeszárny pikkelyeit, mellettük egy kígyó állkapcsának mikroszkopikus metszetét láttam. Itt is, ott is, hajszálfinom rostok szövevénye tárult a szemem elé és ez a végső alapszerkezetében megmutatható anyag, éppen áttetsző ritkultságánál fogva, olyan közvetle-

- nül érezte a benne lüktető életet, mint a villanykörte izzószálai az áramot. E mikrofényképek struktúrájával meglepően párhuzamos jelenségre egy fiatal német festőművész, Fritz Kuhr színes olajgrafikájában bukkantam.” (Kállai Ernő: A természet rejtett arca Bp. Misztótfalusi é.n. p.12.)
- 3 vö. Lossonczy Tamás naplója MDK-C-I-110/8., Forgács Éva munkatanulmánya Négy Világtáj Galériáról az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Adattárában
- 4 A 40-es évek egyik kulcsfogalmáról van szó, az Európai Iskola például 1946–47 fordulóján 11 előadásból és vitából álló sorozatot rendezett a Modern szellemiség címmel
- 5 Kállai könyvén kívül vö. a Réalités Nouvelles 1946–47-es párizsi kiállításait (1947-ben Gyarmathy is kiállít a Réalités Nouvelles I. Nemzetközi kiállításán)
- 6 L. a függelékben közölt „Új realitás” c. filmtervet. 1958-ból származik Gyarmathy másik, Fények-formák-mozgások c. filmterve (a kéziratok a művész tulajdonában)
- 7 Gera György: Gyarmathy Tihamér festészete, Művészet, 1977/12. sz. p. 40.

Gyarmathy Tihamér

Új realitás

Nyitány: víziorgona és elektronikus hangszer összekopírozása a feliratok időtartama alatt.

A feliratok úgy jelennek meg, hogy nyitott blendéből szűkítünk egészen a 0-ig. Utána egy álló filmkockára kopírozva megjelenik a felirat. Majd a 0-ról tágtunk a nyitottba és közben egy mikrovilágos filmkockán jelenik meg újra az írás, és így tovább.

Bevezetés: Epidián keresztül történő felvételek. Növekvő fényvonatkozások, fényforrás érzékeltetése. Ezzel párhuzamosan egy lyukas konstruktív forma figurákkal való betöltése, melynél a vetett árnyék a fény erősödésével

csökken. Mindez zeneileg úgy aláfestve és összeállítva, hogy a fények növekedése szerint a cemballótól és viola da gambától egészen *Debussy*-ig kell eljutni.

Első rész: A magas fényeknél eljutottunk az elektronikus mikroszkópig illetve a górcsőig (a mikroszkópba való betekintést úgy érzékeltetjük, hogy a blende leszűkül minimumra és egy tágulási folyamat már megkezdődik a parányvilágba való betekintést.) Ez maga az első rész témája is egyben. Mindezt megelőzi egy konstruktív fogalmazású rész, mely a középvilágot jelenti, s melyből kiindulva elkezdjük utunkat a parány világába. Ez áll tényleges mikroszkópiai megjelenésekből és ennek kapcsán a művészet szülte szerves világból.

Második rész: Konstruktív vonatkozások után egy blende minimumról maximumra való nyílással elkezdődik az út a nagy arányvonatkozásokba, a kozmikus világba.

Felvételezés: a szükségnek megfelelően. *Epidia* és *dia* segítségével történik.

Zene: *Debussy*-tól *Bartók*on, *Gershwin*en keresztül a legkorszerűbb zenei problémákig, melyek azonos arányviszonylattal fejezik ki magukat, mint amire a film törekszik.

Producer: dr. Vass Pál

Operatőr: Szilágyi Attila

Munkatárs: Székely Péter

Zenei vezető: Bolba Lajos

Összeállította és rendezte: Gyarmathy Tihamér

MONTÁZS-ÉHSÉG

*Itt lehet látni, hogy esik az eső,
lehet látni azt is, hogy süt a nap,
csak a festészetet, azt nem lehet
látni sehol. (Picasso egy 1908-as
impresszionista kiállításról)*

A filmművészet kétarcú. Egyrészt nem művészet, ez a látható fele, másrészt lehetne az, ez a láthatatlan arca. Korlátlan lehetőségek rejtőznek benne – szokták kijelenteni a film barátai. Mikor a lelkesedő ezeket a korlátlan lehetőségeket próbálja elképzelni, azonnal a fáradtság jelei ülnek ki arcára, elhangzott mondatát futni hagyja, ő maga visszasüllyed abba a fajta tanácsstalanságba, amibe a korlátozott ember a határtalan dolgokkal szemben kényszerül.

Mégse lehet szabadulni attól a szuggesztív jóslattól, hogy a film a jövő művészete. Különösen, ha figyelembe vesszük a rátapadó széles körű érdeklődést, s azt a társadalmi izgalmat, ami születését körülveszi.

A nagy reményeket táplálja, hogy az összes művészetek vívmányai a filmkészítő rendelkezésére állnak. Azonban ebben a műfaji eklekticismusban külön-külön minden művészeti ágat súlyos veszteségek érik. A túl művészi irodalom ugyanúgy nem válik a film előnyére, mint a túlságosan képzőművészeti beállítások vagy a kirívóan jelentős zene. Valami új, speciálisan a film műfaji követelményeit hivatottak szolgálni mindezek a nagy hagyományú művészetek mint eszközök. Összetéveszthetetlen műfaji követelmény azonban a film esetében még nem alakult ki, a film megjelenített iroda-

lommá, mozgó illusztrációvá vált. Többek között a vágás is legtöbbször csak arra szorítkozott, hogy a filmvásznon kibontakozó cselekmény érthetőségét zavaró momentumokat kiküszöbölje, következésképpen harmadrendű tevékenységgé degradálódott. Ahogy a film technikailag tökéletesedik, a realitás illúziója fokozódik. De régi esztétikai alaptörvény, hogy kifestett, ember nagyságú élethű szobor nem kelt esztétikai hatást – pannoptikumba való. A hangos, színes, kinemaszkóp technika korában óvakodni kell az elharapódzó és kényelmes „panoptikum”-hatástól. Különösen akkor, mikor világszerte érezhető, hogy a filmgyártás milyen odaadóan igyekszik szolgálni a közönség züllő ízlését, hogy a bámészkodásban kivörösödött néző, érezvén korlátlan hatalmát, finnyásan és nyafkán, egyre ellenszenvesebben távozik a moziból. Szokás, hogy a filmek tanulsággal látják el a nézőközönséget, mondanivalót csempésznek a zsebébe, mint rosszul szabott konfekciós gyerekruhákba kaucsuktükröt, amit aztán hazáig szorongathat a rászédett néző.

*

Mindez a csúfság feltehetően azért történt, mert a film elhanyagolta a legsajátosabb és legérzékenyebb hajtását, a montázst. A filmesztétika úgy bánik vele, mint egy félreállított, hajdan nagyra becsült munkatárssal, akit az öregség és érdeimei tekintélyes, de hatáskör nélküli területre szorítanak vissza. Hogy jelenlétét igazolják, zárt vagy belső montázsra hivatkoznak. Erre vonatkozó filmesztétikai mondatok „tulajdonképpen”-nel kezdődnek és Eizenstein nevével fejeződnek be.

Nem nehéz megérteni, miért alakult így – Amerikában, ahol a kommerszfilm biztosította az állandó profitot, és a Szovjetunióban, ahol a formalizmus formális vádja megbénította a montázst. A vetített mozgókép még inkább, mint annak idején a könyvnyomtatás feltalálása, magával hozta

a különböző technikájú és fajsúlyú alkotások differenciálódását a műfajon belül. A televízió minden eddigit fölülmúló méretű és jelentőségű gyors elterjedése különösen követelő igényt támaszt új, sajátos és változatos közlési formák megjelenése tekintetében. Elképzelhetetlen, hogy az „igaz művészetet” a képernyőn unalmas és nagyképű múzeumlátogatások vagy elmosódó komor háttér előtt ünneplőbe öltöztetett szavalatok, vagy a semmiképpen nem televíziószerű koncertek képviselhetik. A televízió egy-egy félórás adásban megkezdhetné a montázs nyelvezetének kimunkálását. Ez eleinte nyilván bohókás hatást és visszatetszést keltene, később az új műfaj megtalálná mestereit és a közönséget. E-gész rövidesen érezhető lenne áldásos visszahatása a mozikban játszott filmekben is. Némely elszáradt előítélet kiküszöböléséről van csupán szó.

Természetesnek látszott, hogy a különböző művészeti ágakban régóta lappangó vagy áttételesen működő montázs a filmben majd magára talál. Elvárhattuk, hogy tekintélyes műfaji elődeinek sokrétű tapasztalatait fölhasználja és szabadon kibontakoztatja. Meglepő módon ennek épp a fordítottja történt.

Konkrét zenét hallgatva – amely nem egyéb, mint zörejmontázs – fellép az az érzésünk, hogy bár ez így önmagában kevésbé élvezhető, de léte feltétlenül indokolt. Kísérleti regényeket olvasva, gyakran unatkozunk, de feltűnik, hogy kapcsolódási technikája, bonyolítási módszere nagyon szellemes, használható lenne, de nem tudni, mire. Az újabb nyugati kiállítások tárgy-montázsaiban megnyilatkozó szellemi erő sem tud kibontakozni a kiállítási teremben, csak mint megbotránkoztatás.

Mintha az összes hagyományos művészet régi pompájából kivetkőzve, hajlamos lenne felkínálni magát a barbár hódító-nak, a filmnek. A hódító, önmaga iránti bárgyú elégedettségé-

ben az ajánlatokat lustán fogadja, durva kézzel nyúl a felkínált kincsek után, a legerősebb és legközvetlenebb hatásra törekszik, de elmulasztja megteremteni azt a termékeny zavart, amit minden remekmű elkerülhetetlenül kivált.

Egyrészt tehát az összes művészet a film hatalmas jelenlétének hatására mintha omladozni kezdene, szétesne alkotóelemeire, hogy részt vehessen az új filmművészet együttesében. Másrészt a legjobb film után is marad olyan érzésünk, hogy a hagyományos műfajok még ebben a bomlott állapotukban is több művészi esszenciát hordoznak.

Még egy feltűnő jelenségre kell rámutatnunk. Ha más művészetekben kiváló alkotók filmet készítenek (s ez egyre gyakoribb), mindig montázstechnikát alkalmaznak, cselekményt vagy egyáltalában nem, vagy csak nagyon lazán kezelik, s a legfőbb hatást a képek egymásutánjától várják. Fernand Léger a *Mechanikus balett*-ben, Cocteau összes filmjeiben, Jan Lenica, kiváló lengyel grafikus a *Dom* című alkotásában csak úgy, mint Robbe-Grillet *L'immortelle* című filmjében. Ezek az alkotók a filmet arra a megfoghatatlan teljesítmény véghezvitelére akarták bírni, amit ők saját területükről már ismertek, s amit általában művészi hatásnak neveznek. Valamennyien visszatértek Kulesovnak Pudovkin által idézett tételéhez: *„Minden művészetnek először is anyagra van szüksége, azután pedig módszerekre, hogy ezek segítségével anyagát sajátos művészetté alakítsa.”* Pudovkin szerint Kulesov a film első tisztafejű teoretikusa, azt állította, hogy *„a filmalkotás anyaga tulajdonképpen a filmszalag-részek, és a komponálás módszere nem más, mint ezeknek a részeknek egy sajátos teremtő rend szerinti összeállítása. A filmművészet nem akkor kezdődik, amikor a színészek játszani kezdenek és a fényképezés megkezdődik, hanem akkor, amikor a rendező a kész filmkockák összeállításához fog.”*

Ugyanakkor léteznek a jelenkori filmrendezők, akik idestova jobban hasonlítanak cirkuszigazgatóhoz (Fellini *Nyolc és fél* című filmje erről szóló meggyőző vallomás), mint a munkájában elmélyült alkotóhoz, aki a mérlegelés, az állandó kétség és az elementáris lelkesültség egymásnak látszólag annyira ellentmondó állapotában dolgozik.

*

A hazájából kiűzött montázs idegen területeken való prófétálása következtében kialakult helyzet még bonyolultabb. Elmulasztott lehetőségek, egészségtelen kölcsönhatások, szerepcserék jellemzik.

Vizsgáljuk meg először a montázs kapcsolatát a zenével, mint ahogy azt Pudovkin is teszi. A zenei hangoknak egyes képek felelnek meg, a melódiának kronologikus képsorok. Zenei szerkesztésnél feltétlenül mint elsőrendű tényező, a ritmus szerepel. Az akkordikát vagy ellenpont-hatást a hangosfilmnél a kép és a hang együtthatása, illetve ellenhatása biztosíthatja. Legtöbb tanácsot a montázs a zenétől a hagyományos zenei formák tekintetében kaphat. Egy képsorozat például minden nehézség nélkül elkészíthető szabályos szonátaformában. Választható főtéma, melléktéma, változatos modulációkkal, drámai tetőponttal, kidolgozási rész komponálható (nem nehéz elképzelni, mit jelent a moduláció a filmnél) s a visszatérés befejezéssel, kódával. Ha meggondoljuk, ilyen hagyományos formák követése bizonyos fokig ajánlatos is, mert évszázados tapasztalatok alakították ki, arra törekedve, hogy a szavakban megfogalmazhatatlan érzékelhető legyen. Ugyanakkor a zene, miután kijárta a közölhetőség, felfoghatóság iskoláit, újabban már a punktuális zenében minden hangot külön elemként kezel, legszívesebben különböző hangszereket szólaltat meg, maximális kontrasztokkal. Mintha kötetlen montázsává akarna válni a hangoknak, ke-

rülve a melódiát, úgy is mondhatjuk, filmszerű zenét készít. Tehát nem olyan zenét, ami jó aláfestő zene lehet egy elkese-redetten cigarettázó filmszínész ábrázatához, hanem ami maga montázs-, illetve filmszerű. Mintha a zenébe kényszerítené át azt az elvet, ami a moziból kipusztult.

A festészet összes újabb kori irányzata valamiképpen a montázs-elvet környékezi vagy valósítja meg. Az analitikus szétbontás és egy más belső vagy fogalmi rend szerint való újabb összeállítás mellett foglalt állást már Cézanne is: *„Én ennek a tájnak szubjektív tudata vagyok, és vásznam az objektív tudata. Képem és a táj, egyik is, másik is rajtam kívüli, de még a második zűrzavaros, esetleges, összevissza, híjával van minden logikus életnek és bármiféle ésszerűségnek, addig az első az eszmék alakiségének időtartama, meghatározottsága, része.”*

Delaunay ugyanezt már így fejezi ki: *„Többé nem egy gyümölcsöstál almáit, vagy az Eiffel-tornyot, vagy az utcákat, vagy a külső látképet festjük meg, hanem magának az embernek a szívverését.”*

A szürrealista Max Ernst, Lautréamont híres meghatározása („*olyan szép, mint egy varrógép és egy esernyő véletlen találkozása a műtőasztalon*”) alapján, még közelebb jut a montázs gondolatához: *„Egy tökéletes dolog, melyről úgy érezzük, hogy egyszeri rendeltetése örökre meghatározott (az esernyő), hirtelen egy másik, meglehetősen eltérő és nem kevésbé abszurd dolog közelébe kerül (varrógép) egy olyan helyen, ahol mindkettő oda nem tartozónak érezheti magát (műtőasztal) – ebben a helyzetben elhagyják eredeti naiv rendeltetésüket és azonosságukat, hamis lényegüket egy relatív fordulat hatására új, igazi és költői lényegre váltják át.”*

A dadaizmus, mely látszólag oly távol áll a filmtől, találta fel a fotómontázst. A futurizmus egyenesen utánózni akarta a mozivásznat, és állóképen akart mozgást ábrázolni, annak

felbontása által. A szürrealizmusban is a montázs elve dolgozik áttételesen, mikor egymástól érzésbelileg távol eső dolgokat fest egymás mellé (vág össze), hogy valami ábrázolhatatlan „lényegit” jelenítsen meg. Az absztrakció megalkotója, Kandinsky az itt következő gondolatmenetével fölfedezi a legjobb értelemben való filmmontázst, természetesen az absztrakció szolgálatára: *„Az emberek legegyszerűbb mozgása is, ha nem ismerjük annak gyakorlati célját, önmagában valami fontos, sejtelmes, ünnepélyes mozgás hatását keltik. Úgy hat, mint a tiszta hang, és olyan drámai és megejtő, hogy mozdulatlanul állunk előtte, mint egy látomás előtt, mígnem hirtelen meg nem ismerjük a mozgás okát, és a varázslat eltűnik. A gyakorlati érzék lerontja az absztrakt érzéket?”*

És legújabban a lenézett és diadalmas pop-art kétségbeesett s néha könnyelmű erőfeszítéseket tesz, hogy megtegye a statikus tárgymontázst, összeszerelt tárgyak béna kifejező erejét veszi igénybe. Mintha szintén a mozi helyett tevékenykedne, olyan leleményességgel, ami a filmekből jócskán hiányzik. Nem riad vissza a fotók, riportfotók egymás mellé kasírozásától sem, olyannyira, hogy Rauschenberg néhány képe úgy tűnik elő, mint egy híradófilm emléke.

A zseniális és megrendítő Antonin Artaud próbálta a harmincas években a színházat megreformálni valamilyen montázsos látomás jegyében. Erről a következőket írja André Gide-nek: *„Ez lesz az a kísérlet, ahol előtérbe kerül a látvány, ami megkísérli fölszabadítani a látványosság készen vett fogalmát, de nem a látás vagy a hallás, hanem a szellem számára. A szavak mágikus, ráolvasásos értelemben vett szavak lesznek, ha a pszichológiai körülmények azt megengedik. Itt nem lesznek szokásos fölfogásban díszletek; a dolgok maguk képezik a díszletet, színpadi tájakat törekszenek létrehozni, egy bizonyos fajta elfogulatlan humor szellemét alkalmazva, az ob-*

jektumok kimozdítása és meglepő átcsoportosítása által. A mozdulatok, magatartások és az emberi testek komponálódnak, dekomponálódnak, mint a hieroglifák. Ez a nyelvezet át-térés egy olyan más kifejeződésre, ami analógiákat, váratlan asszociációkat teremt a tárgyak, a hangok és az intonációk sorozatai között. A fény nem elégszik meg a világítással, hanem önálló életet él, és úgy fogható föl, mint egy szellemi állapot. Tehát ebben a darabban először történik kísérlet egy olyan objektív és fizikai színpadi nyelvezet alkalmazására, ami kifejezőeszközeinek segítségével közvetlenül a szellemhez szól, az intenzitás minden fokán és minden értelemben.” Antonin Artaud-nak ezek a hihetetlenül izgatott nézetei elsősorban angol színházi körökben csak mostanában kezdenek igazi megértésre találni, és nem lehet kíváncsabbat elképzelni, mint hogy ezek a filmesek körében is elterjedjenek.

Attól eltekintve, hogy *Eizenstein Dickenst* tartja a montázs ősapjának, az irodalom nagyobb igyekezettel törekszik a filmszerűsége, mint a film maga. Egyrészt úgy, hogy mint egy megvadult vágó, az időrendi sorrendet összeszabdálja, és valamilyen laza ötletszerűséggel egymás mellé ragasztja (Faulkner és követői), másrészt kerüli a mesét, és oldalakat veszteget egy-egy kép érzékletessé tételére, megirigyelve a filmet, ami képes azt egy villanással bemutatni (Michel Butor, Robbe-Grillet).

A költészet – mint arra Eizenstein a *Filmszerűség elve és a képirásjel* (!) című tanulmányában rámutat – ősidők óta montázstechnikával dolgozik. Mégsem lehet szó nélkül hagyni a képeknek azt az áradatát, ami a költeményeket a legutóbbi időben elborította, hogy szinte minden egyebet kiszorított. Nehéz ezt a jelenséget másképp értékelni, mint a művészszerzte mutakozó montázs-éhség tüneteként.

*

A fentiek alapján legalábbis annyi bizonyosnak látszik, hogy a montázs benne van a levegőben. Most már csak azt kell megvizsgálni, mi segítheti elő vagy mi akadályozza, hogy a levegőből a mozivászonra kerüljön.

A film külön jelrendszere most van kialakulóban. Egyelőre minden erejével hasonlítani igyekszik a valóságra, hogy fölismerhető legyen, egyáltalán mit látunk. Tudott dolog, hogy az első premier plan képeknél felzúdult a közönség, követelte a színész lábát. A trükköt nem a figyelem-összpontosítás eszközének, hanem a szereplő durva széttrancsírozásának érzékelték. Később ez a beállítás beidegződött. A jelenség ismétlődése során megértette a megelőző képekkel való kapcsolatát, később megkívánta a beállítás ilyenfajta fordulatát bizonyos pontokon. Ilyen módon a premier plan közérthető jellé tisztult az ismétlések folyamán.

Az ismétlésnek minden ifjúkorát élő művészetben, a sajátos jelrendszer kialakításában elsőrendű szerepe van. Mint-hogy a ritmussal áll szoros kapcsolatban, független kifejezőereje folytonosan gazdagodik. A balladai formában a refrén feladata egyrészt, hogy sorozatos visszatéréssel a megfelelő atmoszférát biztosítsa, másrészt a refrénben való koncentrált tartalmat más-más hangvételű környezet indukciójával sokrétű feszültséggel töltse föl.

Néhány példát említhetünk a fenti tétel alkalmazására. Egy cseh dokumentumfilmben, amit az amerikai elnökválasztásról készítettek, alkalmaztak olyan vágást, mely refrénszerű hatást kelt. Hatalmas, zsúfolásig megtöltött fedett csarnokban egy választási kortes izzadtan, csapzott hajjal, papundekli-pódiumán áll, bal kezében tartott papírjaiba tekint, szája félig nyitva, jobb kezében fakalapácsot markol és ütemesen háromszor ráver döngő pulpitusára, oly különös szórakozottsággal, réveteg ritmusban, mint aki már kétszáz-

zadszor végzi ugyanazt a mozdulatot. Némelykor némán, máskor féktelen zshivajban mutatják ugyanazt a pillanatot, végül is valami képtelen alvilági szertartás, rossz álmok bizonytalan szorongását idézi elő a nézőben.

Egy másik példa az ismétléses montázs újabb keletű alkalmazására : Az *Ilyen egy nehéz szív* című díjnyertes film fináléjában, miután a tréningek sorozatán át végignéztük egy néger bokszoló emberfeletti erőfeszítését, fölkerül élete döntő mérkőzésének szorítójába, ahol végül is kiütik. Itt hirtelen megszakad a történet és legalább harminc darab kiütést látunk egymás után különböző mérkőzések dokumentumfilmjeiből összevágva, mindig csak azt az egy bizonyos pillanatot, amikor nem a győztes érdekes, hanem a legyőzött, mikor az örjöngő tömeg egy másodpercre elnémul és lélekben a vesztesselel együtt zuhan a földre. Ezt a konok, véget nem érő képsort, a közben eszelősen hangzó Bach-orgonafúgával, lehetetlen egyre fokozódó megindultság nélkül végignézni.

Az ismétlés zenei vagy balladai alkalmazása tehát jó szolgálatot tesz a montázs kifejező erejének. Azt is észre kell vennünk, hogy mindkét esetben dokumentumfelvételekről van szó.

Eisenstein is tartózkodott filmszínészek alkalmazásától, különösen első korszakában, mikor még montázstechnikával dolgozott. Valószínűleg érezte, hogy egy megjátszott mozdulat képtelen sokértelműen és organikusan kapcsolódni a következő vágáshoz. Minden színészi játék, a legkiválóbb is, tendenciózus stilizáció, s mint ilyen, egy gesztus csak saját stilizációs rendszerében jelent valamit, abból kiszakítva mindig mint egyszerű színészkedést ismerjük föl. Ezzel ellentétben egy rejtettkamerás dokumentumfelvétel szinte tetszőlegesen szétदारabolható, ott minden mikrogesztus megtartja igen erős karakterét, esetlegességeivel együtt még inkább. Egy jelenségtöre-

dék kiszakítva folyamatából más, lehetőleg kontrasztos környezetbe helyezve föltöltődik, szimbolikus értelmet nyer, ismétlések során szuggesztivitása csak növekszik.

Itt azonban meg kell állnunk. Eizenstein, akire annyit hivatkozunk, a fenti állításokkal nem értene egyet. *Dickens, Griffith és mi* című tanulmányában elmarasztalja *Douzsenkót*, mivel a *Föld* című filmjében a híres meztelen nő jelenetet helytelenül alkalmazta. A kunyhó és a benne alvó meztelen asszony totálképét vágta be a temetési jelenetbe, és így a néző sehogy sem tudta leválasztani a mindennapi nőről az egészséges életerőnek azt az általános érzetét, amit a rendező szembe akart állítani a halál és a temetés témájával. Lehetetlenné tették – Eizenstein szerint – a kunyhóban látható mindenféle edénytartó, fazék, lavór stb. Fölveti: „*A rubensi alapon fényképezett s a mindennapitól elszakított és a kellő irányban absztrahált premier plánok ügyes montírozása teljes mértékben alkalmas egy ilyen »kéjesen érzéki« megjelenítésre.*” Később határozottan kijelenti: „*Csak akkor beszélhetünk »forró érzésről«, ha elválasztjuk a »forró« a hőmérőtől.*”

Ezzel a frappáns érveléssel szemben mégis van néhány reményünk. Hogy a sok nagyszerű meglátás mellett, ez talán tévedés. Éspedig a metafora irodalmi értelmezéséből, a szimbólum avult, szimbolista felfogásából származik. Az a tiszteletlen gyanúnk, hogy a rubensi nő ugyan szimbolizálta volna, amit kell, de hatása csak mesterkéltnak maradt volna.

A hiba inkább abban keresendő, hogy a nő a kunyhóban összes göncével együtt még mindig túl beállított volt, emblemaszerűen, mechanikusan tért vissza, nem azzal az eleven többértelműséggel, ahogy az „élet rejtjelei” kerülnek fel, s amelyeket az egyértelmű szimbólumokat nehezen tűrő modern film inkább meg tud ragadni. A rejtett kamera látomásos tapasztalatai után, szabad remélni, hogy az egyszeri je-

lenség rengeteg esetlegességével, mint millió hajszálygyökerével kapaszkodik az alkotás fogalmi egységébe és a környező képsorokba, mindenfelől szívja erejét és szétszivárogtatja életnedveit.

A késő szecessziós, kellemetlen, hattyú alakú szimbólum-fogalom valahogy beleépült a montázs testébe, beteggé, használhatatlanná teszi. Azt a képzelődést sugallja, hogy az egy-mást követő képeknek úgy kell felmerülni, mint ahogy hajdani „ex librisek” angyalai jelentek meg kivont karddal, távolba mutató, intó ujjal, sötét sugaras ég alatt, roskadozva a súlyos tartalmaktól. Tagadhatatlan, a korai montázsokban van ebből a szellemből valami, hiszen *Puviss de Chavannes*-on keresztül a kor rangos divatja volt. Ezen csodálkozni nem lehet, de a montázból kioperálni szükséges. Még akkor is, ha Eisenstein montázsai sem mentesek teljesen ettől az összevont szemöldökű, haragos aggastyán-modortól. Különleges eset, hogy ami Eisensteinnél valóságos erőként jelentkezik, megismételhetetlen. A mázsás szimbolikától mindenféleképpen meg kell szabadítani a montázst, hogy visszanyerje elaszticitását, könnyedségét, s nem szabad megengedni, hogy egy kép inkább jelentsen valami mást, mint önmagát, mert azon nyomban megfeneklik lendülete, és a legrosszabb értelemben vett humortalanság pátosszal dagasztott sarában végképp elmerül. De egy jól megválasztott és jól elhelyezett jelenettördék körül a szerteágazó jelentések, a pillanatnyi sejtések, távoli megfelelések hada támad, amit másképpen a látvány asszociációs környezetének, udvarának vagy eszmei felhangjainak is lehetne nevezni.

Tudatosítani kell, hogy a jó film nem dolgozik lefordítható absztrakciókkal, mert folyamatot ábrázol, de nem tiszta absztrakcióval, mint a zene, hanem – ha így lehet mondani – tiszta realitással, mint semmi más. „Filmszemmel” rögzített

jelenet nem absztrakciója a jelenetnek, mint ahogy a festmény az ábrázoltat elkerülhetetlenül absztrahálja. Egy filmszalagra vett élethelyzet nem jelent semmi egyebet, mint önmagát. Azonban mégis van valamilyen lényegi vonása, „lelke”, amivel kapcsolódik az általánoshoz; azt előcsalogatni, fölismerhetővé tenni a montázs varázslatos feladata.

Leelkesítően furcsa, hogy a „cinéma vérité”, ami olykor nyegle naturalizmusával látszólag legtávolabb került a klasszikus montázstól – épp a filmművészet eme suhancának lehet itt váratlanul fontos tisztje.

Képtelenség legyűrni bizonyos kaján derűt – látva, hogy csöndesedik, képed el mindenféle montírozási technikának a kegyelemdőfést megadni hivatott „cinéma vérité” megjelenését kísérő ováció, most, amikor az „áruló” a montázs első vitézévé válik. Látni, amint a vastag keretű, sötét szemüvegek üvegei még jobban elsötétednek, a keretek megátalkodottságukban megvastagodnak a cvikkeres jelenség előtt.

Godard *Kedvenc gondom a montázs* címmel tanulmányt írt, ő maga jóformán sohasem alkalmaz montázst. Ez a tény önmagában is azt jelzi, hogy a nagy jövő reményében útra bocsátott s azóta megrekedt „kedvenc” gondunk előtt az utat időszerű megtisztítani.

Nincs más mód valamit megvizsgálni, mint szétszedni azt. Nincs más mód a felismert igazságot kifejezni, mint a szétszedett valóságot a felismerés ihletésében újra összeállítani. De a fizikából is tudott dolog, ha valamit szétszedünk, nem lesz többé az, ami volt. A művészet emiatt kénytelen különbözni a tudóstól, mert végtelenül sokrétű kutatását az egészre való emlékezéssel, a teljesség iránti ragaszkodással végzi, minden töredéket az egységre vonatkoztatva fog fel. Analitikus munkáját így elevenség kíséri, a szüle-

tés, a növekedés, az életelv összes vibráló törvényeit önmagában érzi és segítségül működni engedi.

*

A montázs rendelkezzen a rémület gyorsaságával, mintha az utolsó számbavétel lenne, a fölismerő tudat kapkodása véglegesen meghatározó egybevetés. A szétdarabolt valóság legyen ráilleszthető az asszociáció rekeszes futószalagjára, illeszthetősége folytán alapos, közvetlenül ható, és nemcsak foltokban tapadó hasonlatosság. A pszichikum természetét kövesse, ne az eseményekét.

Mint a gondolat zaklatottsága merengésbe torkollhat, lassúság alatt föltorlódhat a türelmetlenség, nosztalgia alatt a lázadás, sanyarúság alatt az arrogáns jókedv. Ismétlődéssel megjelenhet az akarat sorsa, fölkapaszkodása és visszahanyatlásai, az akarat szerencséje, a vadonatúj, teljesen különvált ötlet belépése, fokozatos önmagára találása, diadala, majd a diadal kiürülése és üres vázként való visszahullása a régen elhanyagoltig – így annak felfrissült fonákja érvényesülhet. Remény és kétségbeesés összes évszakai mindenféle keveredésben ábrázolhatják a lényegien emberit, az események zavarából kiemelve, félreérthetetlenül, bátorítóan vagy szégyenbehozóan az elemek fölismert jelentése szerint.

A montázs elkerülheti a közlés fogalmi elszegényítését, a kiürült jelek kényszerű használatát. Általa mindig a választható a csak oda vonatkozó, a dúsan egyszeri, a nem meghatározható, de nem is helyettesíthető. Módja van a végtelenségig finomítható, tapintatos eszközeivel a jelenségekhez egészen közel férközni, a legintimebb kapcsolatot létesíteni a közönséggel, és oly közelségből hatni, mint az önvizsgálat, a folytonosan felelősségre vont világnézet, a nyugtalankodó erkölcsi ítélkezés; a kibontakozó élő forma által.

ELÉGIA

OPERATÓR: TÓTH JÁNOS

RENDEZŐ: HUSZÁRIK ZOLTÁN

Az első hat fáziskép egy néhány perces szekvencia fontosabb motívumait rögzíti. A hetedik az ELÉGIA filmi szintaxisának egy távolabbi pontjáról való. Anélkül, hogy a film folyamatainak gazdagságát visszadná, a kiemelt képekből jól látható: az adott *szekvencia* egyrészt egy pszeudo-epikus, dramaturgiai feladatot lát el (távolba vezető tekintet + földút + városi út + pata a kövezeten = a lovakat felvezetik a városba), másrészt kifejt egy absztraktnak nevezhető gondolatmenetet. *Filmi* gondolatról van szó, amit a szavak csak körülírnak, de nem helyettesíthetnek. A képek kifejtik, megmutatják a funkcióba, az eszközi mivoltba kényszerült életek közösségét, közösségüket az elmúlásban. Leírnak egy homogén emberi, állati és tárgyi világot, ahol minden valami távollevő, továbbtörténő *nyomaként* egzisztál. A maradékok világa ez, a pusztuló véres kontraerzióba kerül az egyidejűség funkcióival.

Az ELÉGIA képáradásában mindkét folyamat végigkövethető. A film triviális jelentéseit szervező dramaturgia azonban (bár a kommentárok rendszerint ennek alapján ismertetik a tartalmát) vázlatos, töredékesen marad, háttérbe szorul. Az érzelmi és intellektuális tartalmat, úgy tűnik, egy „mélységi dramaturgia” hordozza, s ez voltaképpen a filmi szintaxis. Az ELÉGIA mélydramaturgiája nemcsak a denotátumok (tárgyak) fogalmi indexével, hanem mimikus és mozgási gesztusokkal, tónusokkal és színekkel, grafikus körvonalakkal, anyaghatásokkal (ahogy ezt a szót az építészet hasz-

nálja), anyagfeszültségekkel, térmodellel (azaz képszerűséggel) építi ki megfelelési rendszerét.

Az egyes beállításokban, „filmszegmentumokban” résztvevő motívumok állandó többszólamúságban, különböző szinteken tartják kapcsolatukat ezzel a megfelelési rendszerrel. A palánsor parasztasszonya fehérülő arcában, mozdulatlan-ságában, testtartásában őrzi azt a tekintetet, amit a film egy korábbi szekvenciája mutat meg az öreg földműves és a ló döbbenetes analógiájában (8–9). Ez az önmagában nyugvó tekintet nem közvetít sem energiát, sem érdeklődést, csupán reflexszerűen kiváltott, remény nélküli, önmaga iránt is tárgyilagos, halálra elszánt figyelmet.

A film egyik késői pillanata (7) egy dramaturgiailag teljesen irreleváns motívumban, a háttér keramitkockáiban adaptálja, illetve folytatja az útnyom motívumsort összegző filmi *gondolatot*. Itt merőben más jelenséggel állunk szemben, mint a montázs esetében, ahol a montírozott képek összegezik vagy kiadják a hiányzó jelentést. A dramaturgiai vagy triviális jelentésben egyidejűleg megjelenő motívumok (a ló-tem feje, üveges *tekintet*, *keramitkockákkal* borított padozat, a kockák réseiben szétfutó vér) a filmen belül eltérő „történettel”, különböző mélységű és tartalmú jelentéssel rendelkeznek. Az appercepció számára a triviális jelentésben fellépő motívumfeszültség, mozgás, a tulajdonképpeni *filmnyelvi jelentés*, bizonyos feszültséghatáron túl vagy elvész, vagy csak fogalmilag hidalható át. Ez a fogalom azonban különbözik a denotátumok fogalomindexétől, közvetlen motívumában nem jelenik meg, mivel nincs közvetlen denotátuma: általánosult, elvont filmi fogalom. A film jelentésáramlásában azonban tovább hat és a belépő motívumokkal korrelál. Ezen alapul a film imaginárius gondolatisága.

Az ELÉGIA nem a „lovakról” beszél, hanem azoknak a vég-

ső vereségéről, akik békét kötöttek és megkerülték a szabadságot. Fájdalma az élők legnemesebb tévedésének: a hűségnek szól.

A film egyik kulminációs pontját, s egyben a filmtörténet egyik legszebb pillanatát már kidolgozott jelkapcsolatok, mélyen – fogalmilag is – dimenzionált jelentések szintaxisában éljük át. A lovak letaglózásának képsorához egy pár másodperces beállítás kapcsolódik közvetlenül (12–13). Egy fiatal *asszony áll a villamosban*. A kép keretét a *bádogdoboz* ablaka szolgáltatja. A lovak halálának órájában ez az ember bádogdobozba csomagolva, tömegben, de mégis egyedül jelenik meg. Egyik oldalán egy férfi áll háttal. Csaknem érintkező alakjukat éles fekete *rés* választja el. A kép alján egy elmosódott, *maga elé meredő fej*. Együtt vannak, de nincsenek egymás tudatában. Nincs tudatuk magukról sem. Az *asszony mozdulata* ősi, öntudatlan. Egyik kezével a fogantyúba kapaszkodik, a másikat homlokához emeli, abba a magasságba, ahol a lovak koponyáját átreccsentette a vaskalapács. Ez az öntudatlan gesztus egyszerre szól az emlékezésnek, a védekezésnek és a szorongásnak, hogy valami nincs rendben, vagy esetleg semmi sincs rendben. Megigazítja azt a hajtincset, amely ugyan a helyén van, mégis a homlokába hullt.

Ebben a másodperces beállításban, amely a film legmagasabb rendű fogalmi szintézisét adja, minden motívumnak, a denotátum minden indexének nyelvi jelentése van, azaz a kép minden indexével részt vesz a film jelentésáramlásában, s a megelőző jelkapcsolatok tartalmával terhes. A filmi jelentések attribúciója felfogható úgy, mint egy üres affirmációáramlás, amely az idővel halad és a rögzített tárgy (denotátum) jelentéseit felveszi, közvetíti. Ezzel a művelettel mindig konkrét realitásblokkokat izolál (triviális jelentés) és rögzít, de ezek a realitásblokkok csak indexeik egy részével vesznek

részt a jelkapcsolatokban, melyek a nyelvi jelentést attribuálják. A jelentésáramlásba fel nem vett indexek a nyelvi jelentés szempontjából redundáns motívumok. Így magyarázható, hogy a filmi jel annak ellenére, hogy mindig motivált, elvont gondolatok közvetítésére és kifejtésére képes.

Huszárik-Tóth ELÉGIÁja az első magyar film, amely valóban a film nyelvében gondolkodott.

(Fotóművészet 1970. 4., számozatlan lapokon)

BEVEZETÉS

A „FILMNYELVI SOROZATHOZ”

A Balázs Béla Stúdió vezetőségének és tagságának egy tább programra tettünk javaslatot. A program lényege: párhuzamosan beindítani a filmi formálásra, a film nyelvére vonatkozó elképzelések elméleti – és konkrét-kísérleti koncentrációját. Végeredményben egy olyan egy-másfél órás filmanyag elkészítésére gondolunk, amely független, kis összefüggések kíséretével, a film nyelvében való gondolkodás jelenlegi stádiumáról gyűjt jellegzetes, általánosítható adatokat.

Az alábbiakban közreadott filmtervek részben e program szellemében születtek, részben azt megelőzően, attól teljesen függetlenül. Utóbbiak közé tartozik a legtöbb képzőművészeti, zenei terv, egy specifikus művészeti ág tapasztalatainak filmi folyományaként. Nem szükséges talán bizonyítani azt a belső kapcsolatot, ami a zenei, képzőművészeti és filmi kifejezés anyagában adott. Ennek fedezete közös hátterük: az audiovizualitás, amelynek épp a film legátfogóbb médiuma.

Felhívnam a figyelmet egy ezen túlmenő közösségre. Mind-egyik terv – legyen képzőművészeti, zenei vagy filmi fogantatású – a kifejezés anyagán túl, vagy éppen anyagával tartalmaz egy célzatos vonatkozást önnön kifejezéseinek alapjára. Ez a célzatos vonatkozás az, ami egy elméleti feldolgozás számára fogódzóná válhat, egynéhány esetben pedig maga is elmélet, filmben kifejtve. Természetes, hogy az összegyűlt anyag nem teljes, spontánul szerveződött, annál nagyobb az értéke azoknak az összecsengéseknek, amely együttesükből kiolvasható.

1. A médium terjedelme

Csaknem valamennyi terv érinti azt a kérdést, meddig terjed a filmen a kifejezés közege. Itt csak azokat említjük, amelyek valamilyen formában végre is hajtják a kifejezés expanzióját. Gáyor „amfigrammái” a képzőművészeti sík „kétoldalúságára” adnak megoldást. Ez a megoldás természetesen a filmre is érvényes, éppúgy, mint Pauer „Monokrom”-ja, amely az optikai felület színrétegzettségére épül.

Tót Endre egyes ötletei mint paradoxonok jelölik meg „rövidzárlatokban” a kifejezés tartalmának és médiumának egységét, ezzel a kifejezést egyúttal „metanyelvi” szintre buktatják. Ha az előzők feltárnak, ill. megjelenítenek valamit a médium terjedelméből, ezek külsődlegesen megjelölik azt, s ebből építenek kifejezést. (Ezen az sem változtat, hogy adott esetben tautologikus vagy paradox, azaz 0 tartalmú kifejezésekről van szó.) Innen egyenes út vezet a

1. 1. FELIRAT – FILMEK

„kategóriájához”, amilyen nemcsak Tót füzetében található, hanem Lakner és Szomjas tervei közt is. (*Sötétfilm / 1., Sötétfilm / 2., Tömegkommunikáció*). Itt is nyilvánvalóan a feliratok – mint „metanyelvi jelölések” – és a közlés médiuma közötti feszültség kiaknázásáról van szó.

*

Jó néhány film, pl. *Vidovszky Singing*-je, vagy az *Elmozdulások* köti össze a médium kiterjesztését az artikuláció problémájával. Előző a felvételi tényezők „zajforrásait”, utóbbi a kompozíció szabad elmozdulását artikulálja új szinten.

2. ARTIKULÁCIÓ

Ez számos terv gondolati töltete. Amennyire csak a leírás-

sokból kiolvasható, világos, hogy Vidovszky: *Singing*, Maurer: *Filmtervek 1., 2., 3.*, Dobai: *Egy arc módosulásai* nem kevesebbet ígérnek, mint bizonyos tradicionális filmi jelentésbázisok új artikulációját. Itt olyan alapvető filmi összetevőkről van szó: mint a vokális hang, az emberi arc, az antropológiai karakter, vagy egy egyszerű fiziai mozgás. Hasonló jelleggel, komparatív alapon jelenik meg a *Hús és homok*, *Forgács*–*Lugossy* filmterve.

2. 1. AZ ARTIKULÁCIÓ TAGOLÁSA: „SZINTAXISOK”

A további tervek alapját maguknak a tradicionális artikulációs metódusoknak az átrendezésében lelhetjük fel. Ezek a voltaképpen „szintaktikai konceptek” – egy részük nem véletlenül készanyagból dolgozik. Erdély a *Felsorolások*-ban, Szentjóbby a *Sorsemblémák* első felében fejti ki idevágó elképzeléseit.

Jeney Round c. terve a zenei és képi artikulációk közt terem közvetlen megfelelést.

Az *Elmozdulások* mozgó keresztje szintén két kifejezési szint kölcsönös artikulációját teremti meg.

Az artikuláció lehetőségeinek elkülönítésére, és az így képzett jelentések eltérésére a „dokumentatívól”, egyszóval a filmi szintaxis kimutatására irányul az *Eltűnési pont* (Tagolások) c. terv.

Tematikus irányultsággal, de hasonló vállalkozást fed Szomjas: *Kommunikáció*-ja.

2. 1. 1. FOTÓ-FILMEK

Úgy vélem, a filmi jelölési szisztéma feltárásának egyik legjelentősebb kérdése volt és maradt a film fotó-használata. A gyűjtemény két terve vág ebbe a kérdéskörbe: *Beke*: *Cso-*

portképek és Dobai: *Régi magyar képtár* c. vállalkozása, melyek mindegyike elvégzi a maga interpretációját is.

3. LEXIKA

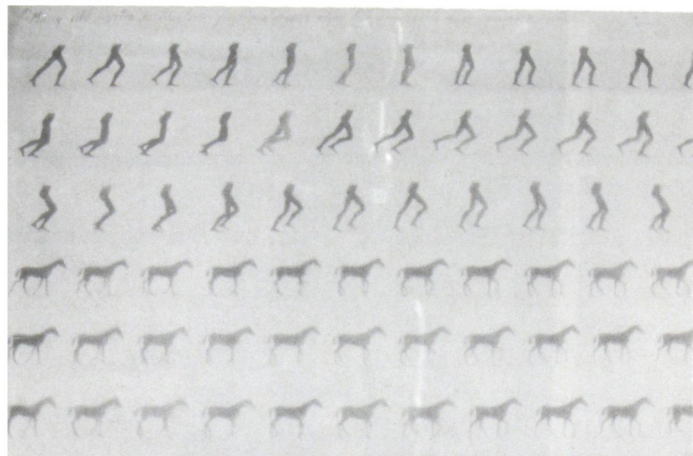
Valamennyi film természetesen le exponál egy lexikális (dokumentatív) jelentésszintet. A médium kiterjesztésének terveiben (1.) azonban ez az expozíció járulékos, az artikuláló tervekben (2.) speciális, a „szintaxisokban” (2. 1.) nemegyszer közömbös, sőt – mint az *Eltűnési pont*-ban – épp a kiküszöbölése a cél.

(Van-e a filmnek lexikona, szótára, úgy, mint a verbális nyelvnek? Ezt a kérdést *Pasolini* vetette fel az 1966-os pesarói fesztivál elméleti szekciójában – máig vitatott módon. Amellett, hogy a képlexikon lehetőségét elvetette, kétségtelenül „lexikális” értelemben utalt – mint a film-nyelv bá z i s á r a – a mimikus jelek rendszerére, a környezet kommunikációjára, az álom és emlékezet képeire.)

A filmnyelv elmélete számára több szempontból izgalmas kérdés ez: vannak-e olyan e g y s é g e k, amelyek diszkrét, lexikális (tartalmi) funkciókban meghatározhatók. Ha egységek nincsenek, vannak-e lexikális r é t e g e k, dimenziók, és hogyan viszonyulnak ezek a filmi kifejezés tágabb „szabályrendszeréhez”, a szintaxisához, a pragmatikához?

Anélkül, hogy ebbe a kérdésbe mélyednénk, világos, hogy a lexikális jelentés elválaszthatatlan az artikuláció szisztémájától, a szintaxistól. Erre épp a 2. pont alatt ismertetett tervek hozhatnak bizonyítékokat.

Ilyen komplex lexikális-artikulációs vállalkozás Lakner terve, a *Párhuzamos 1.*, 2. és az *Elmozdulások* is. (Keserű Ilona, Chatel Krisztina, Tóth János, Vidovszky László, Bódy Gábor terve.)



**Székely Bertalan: Tanulmányrajzok zoetrop számá-
ra, (1877)**

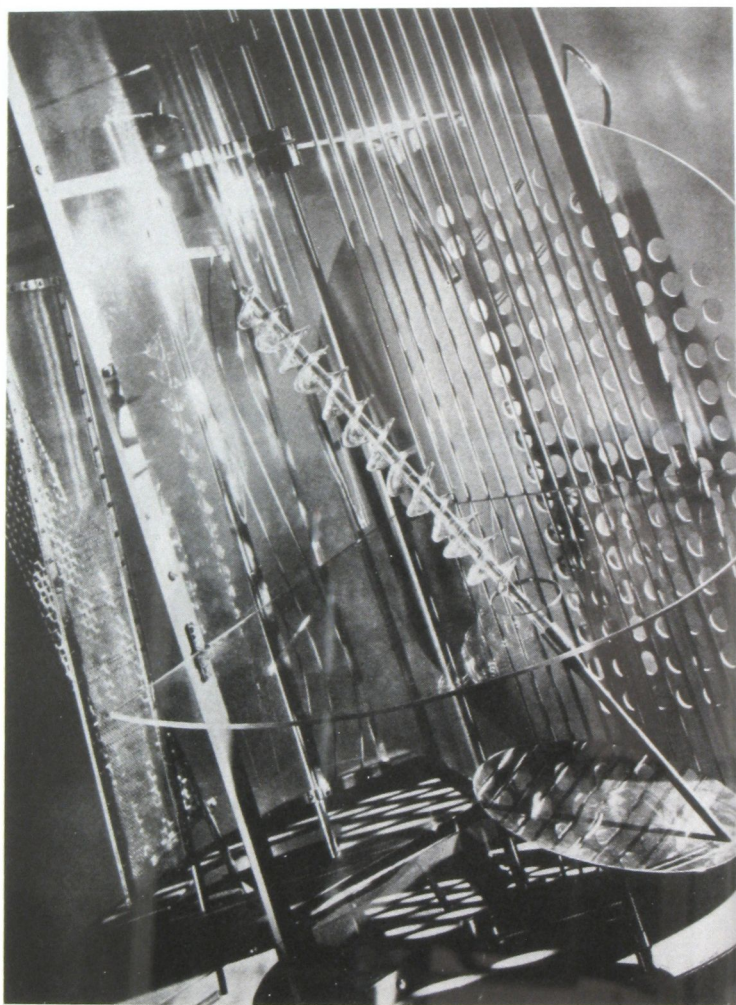


Alexander László: A színfényorgona oldalról. Die Farblichtmusik, (1925)

Alexander László: Präludien. Kompositionen für Klavier und Farblicht. Breitkopf und Härtel 1925 Leipzig



Moholy-Nagy László: Fényjáték fekete fehér szűrke (1931). (A Telehor 1936-os különszámában publikált képek alapján)



Moholy-Nagy László: A fény-tér modulátor (1922-30)



Moholy-Nagy László: Fényjáték fekete fehér szürke (1931). (A Telehor 1936-os különszámában publikált képek alapján)



László Sándor: Magyar triangulum (1937)



Képek Gyarmathy Tihamér 1953-as filmjéből

1. Ember-deszkapalánk. A kerítés esőáz-
tatta, szélkoptatta lécei közt egy idő-
s asszony áll. A ruha sötét textiliája a
deszkák faktúrájához alkalmazkodik.
Egyneműek. Dekorativitásuk: a nyers
funkció – közösségük: az eltűnt funkció-
ókba rekedt egzisztencia. Mozdulatlan
alakját csak a fehér arc: tekintete kü-
lönbölteti meg. Ez a tekintet a távolba
vezet.

2. Úttá terebélyesedett keréknyomok. A
képek keresztbe metsző világos, pár-
huzamos sávok a nőiség metaforájába
zárják a föld mély tónusú anyagát.

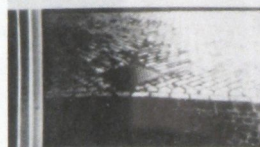
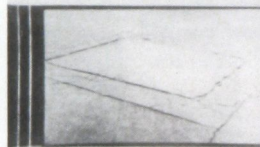
3. Az út háttérre válik, anyaga megválto-
zott, a nyomok folytatódnak. Mozgás-
kövületek. Az aszfalton sötétlő lenyo-
matok: halott sebességek.

4. Nyomok, repedések. Az út testén rán-
cokat vet az idő.

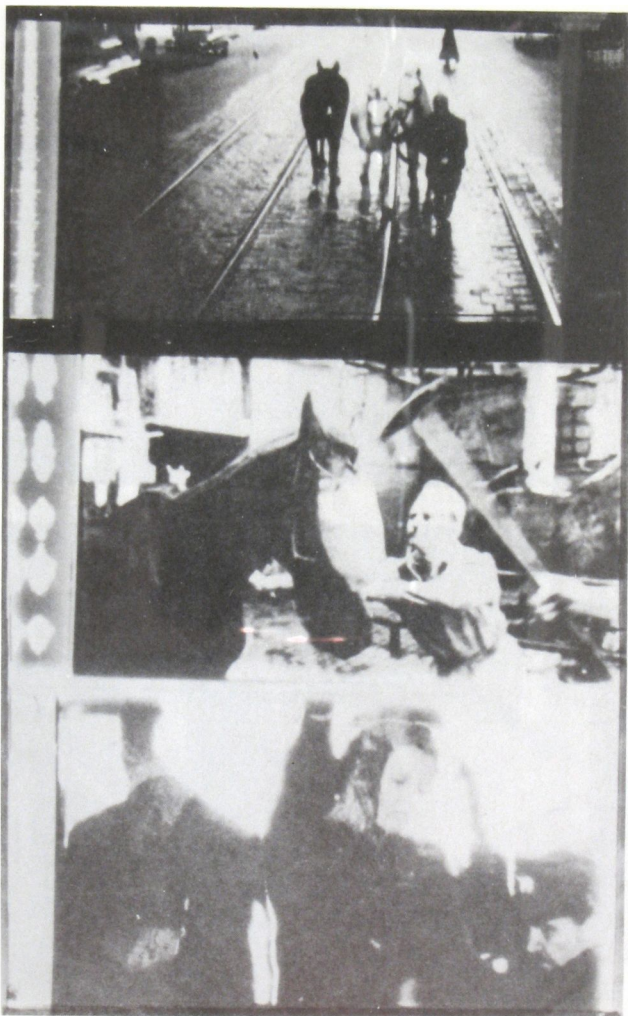
5. Az elmúlás ornamentumai képezik ki a
jelen funkcióinak felületeit. Csatorna-
nyílás fedőlemeze. Alatta a város orga-
nizmusának üregei. Az esetlegesség
geometriájára a célirányosság geomet-
riája. A tömör fémlapot rész-háló, az
utat borító kockák szoros foglalata ve-
szi körül.

6. Sárga, csúfondárosan fegyelmezett ke-
ramitkockák és ácsorgó, vagy lépni
kényszerülő lóláb. Anyagfeszültség.
Anakronisztikus együttlét.

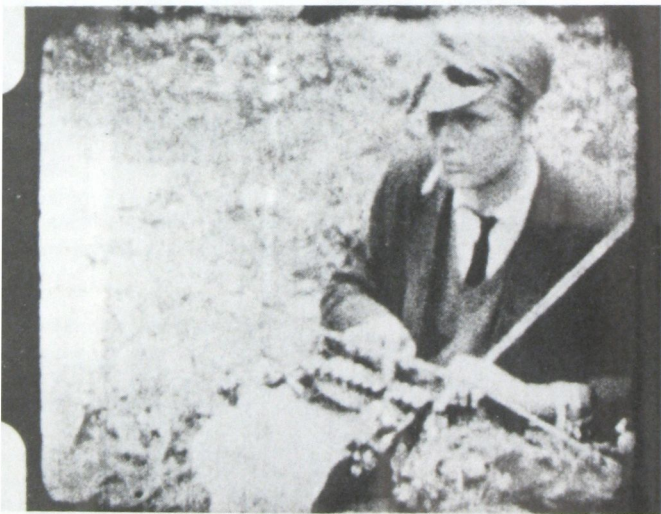
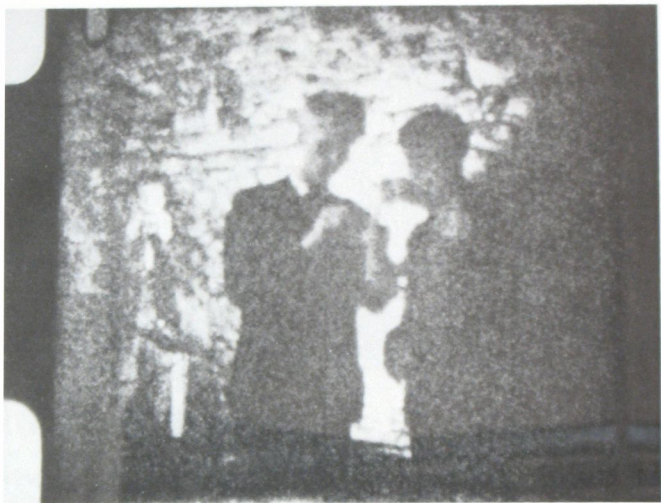
7. Ezen a keramitmozaikon virágzik ki a
tetemek „aludtvér-kokárda száj”-a. A
sötét vér feltölti a köveket elhalványu-
ló réseit.



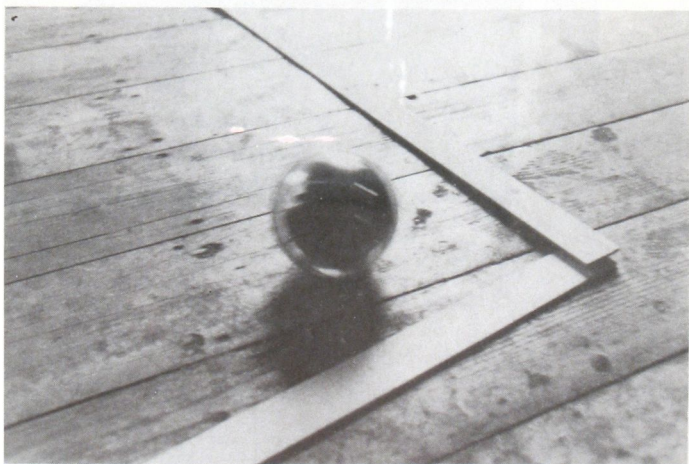
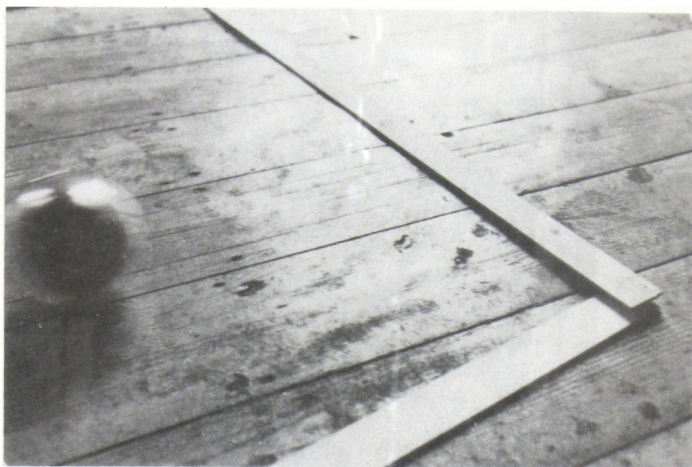
Huszárik Zoltán–Tóth János: Elégia (1965) – Bódy
Gábor összeállítása a Fotóművészetben publikált
elemzéséhez



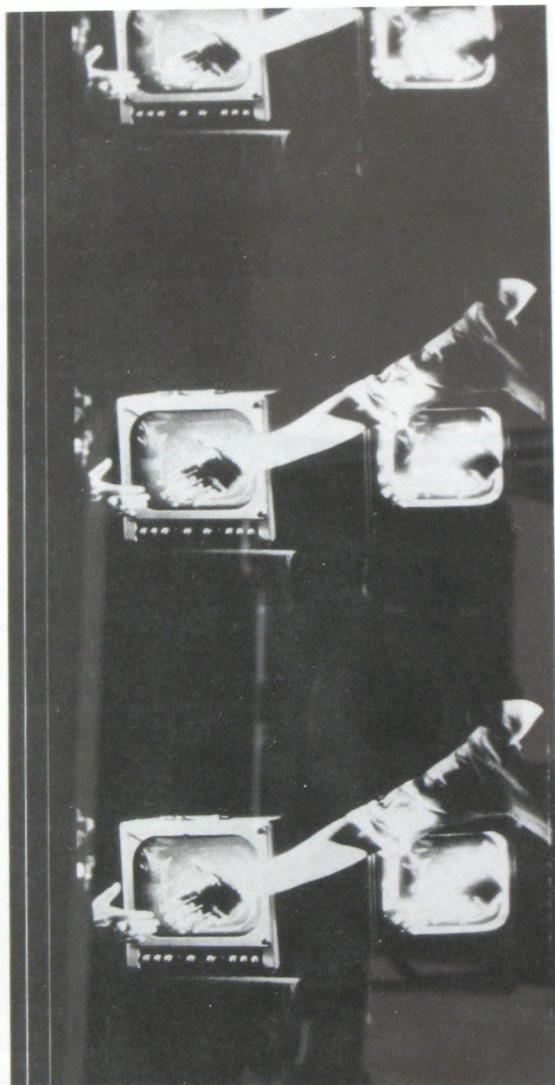
Huszárik Zoltán–Tóth János: Elégia (1965)



Az ebéd. In memoriam Batu kán (1966). Szentjóby Tamás és Altorjay Gábor happeningjéről készült N8-as filmdokumentáció alapján (kamera: Gyémánt László)



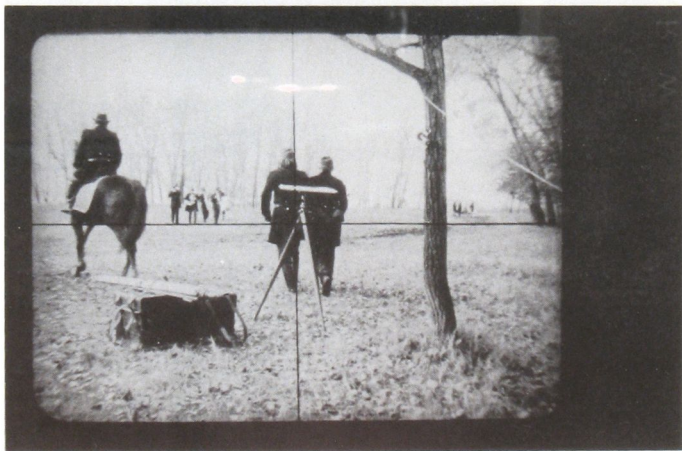
Lakner László: Játék. Film-environment, 1968 Budapest (16 mm ff. 4 perc, első bemutató 1969 szeptember, KKI kiállítóhelyiség, Budapest)



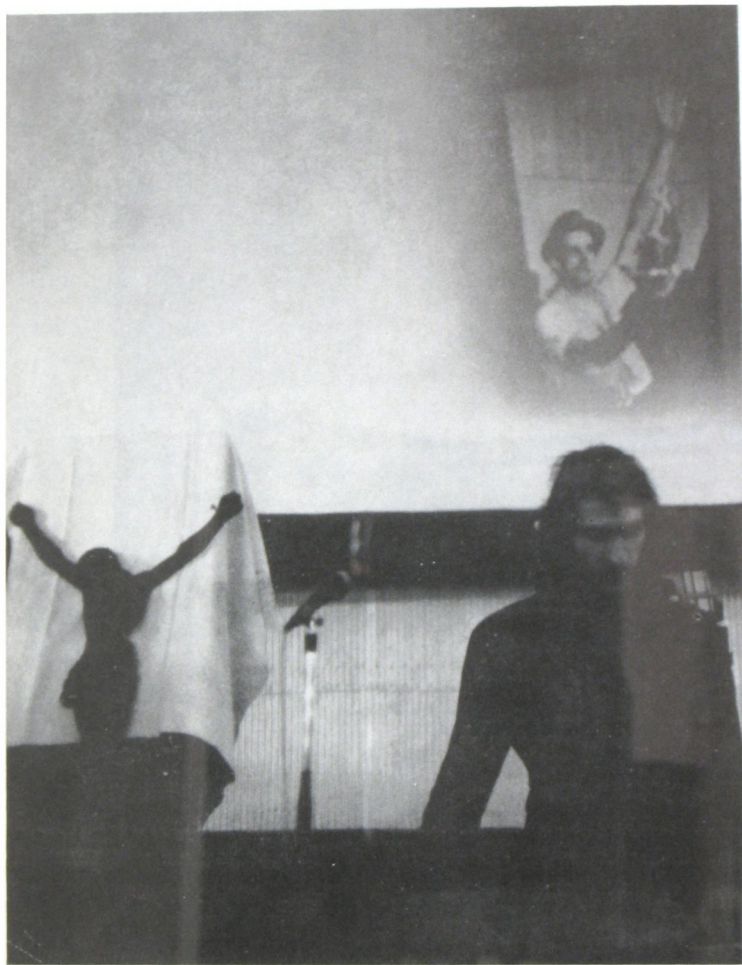
Bódy Gábor: Négy bagatell (1972-75) – a film utolsó részéből



Erdély Miklós: Álommásolatok (1977)



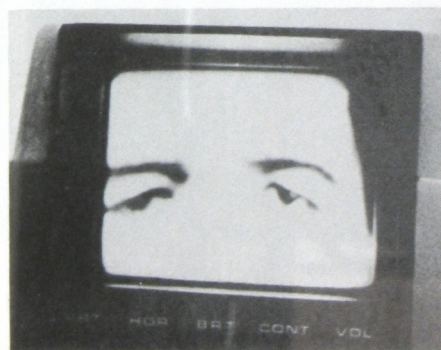
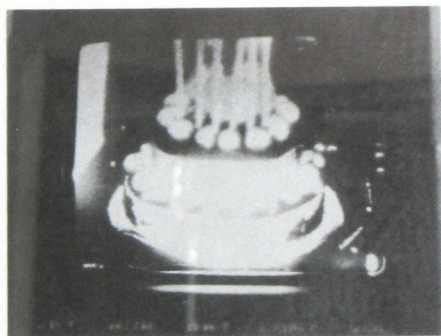
Bódy Gábor: Amerikai Anzix (1975)



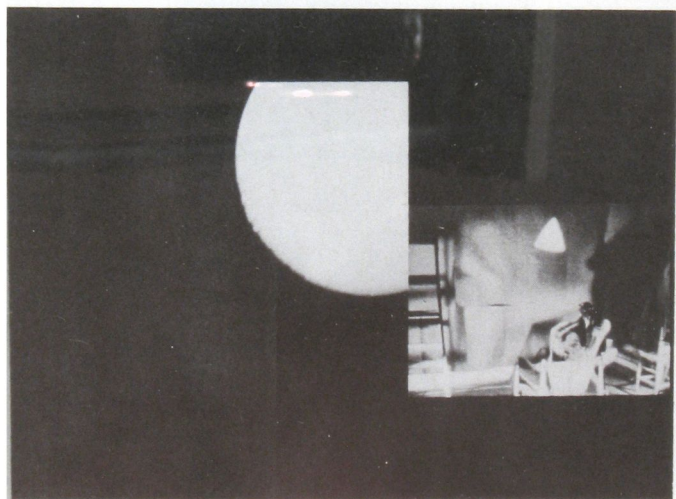
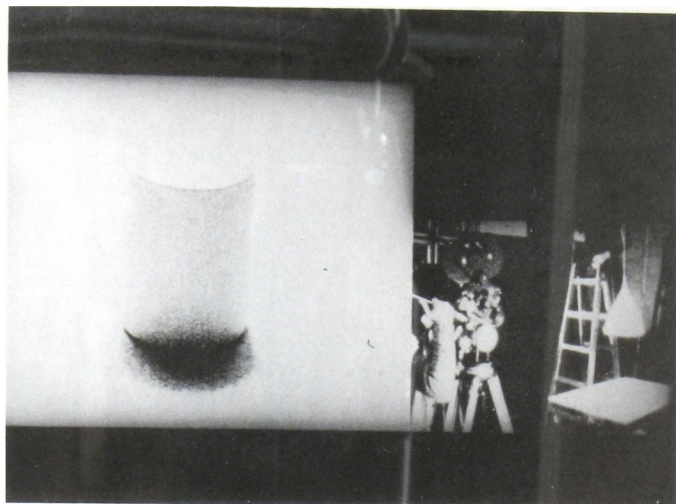
Hajas Tibor filmbevezetője Pasolini: Máté evangéliuma vetítése előtt (Ganz Ábrahám filmszínház és filmklub)



Hajas Tibor: Öndivatbemutató (1976)



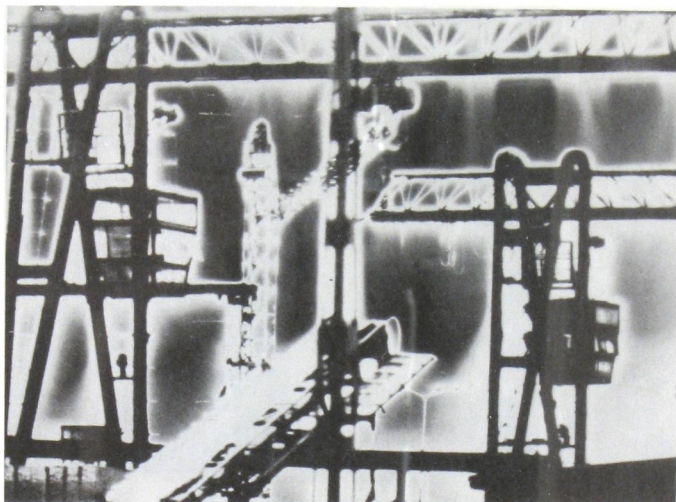
Molnár Gergely – Najmányi László: Ezra Pound (video, 1978)



Maurer Dóra: Relatív lengések (1975)

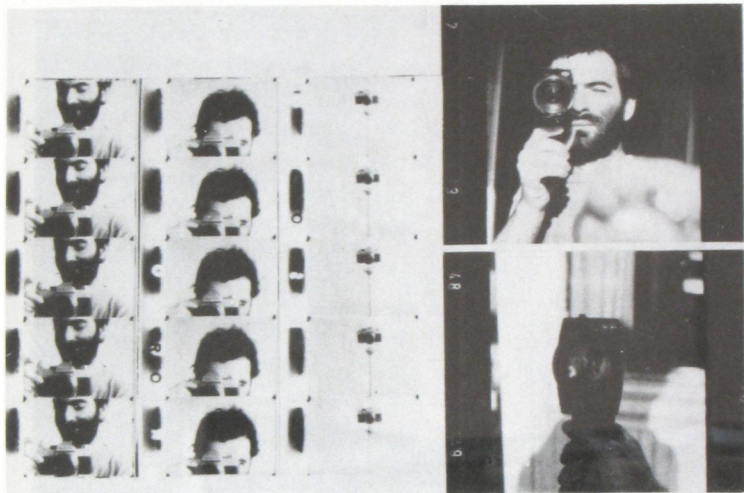


Tóth János – Novák Márk: *Csendélet*
Tóth János: Study I. (1974)



Szirtes András: Hajnal (1980)

Szirtes András: Lenz (1986)



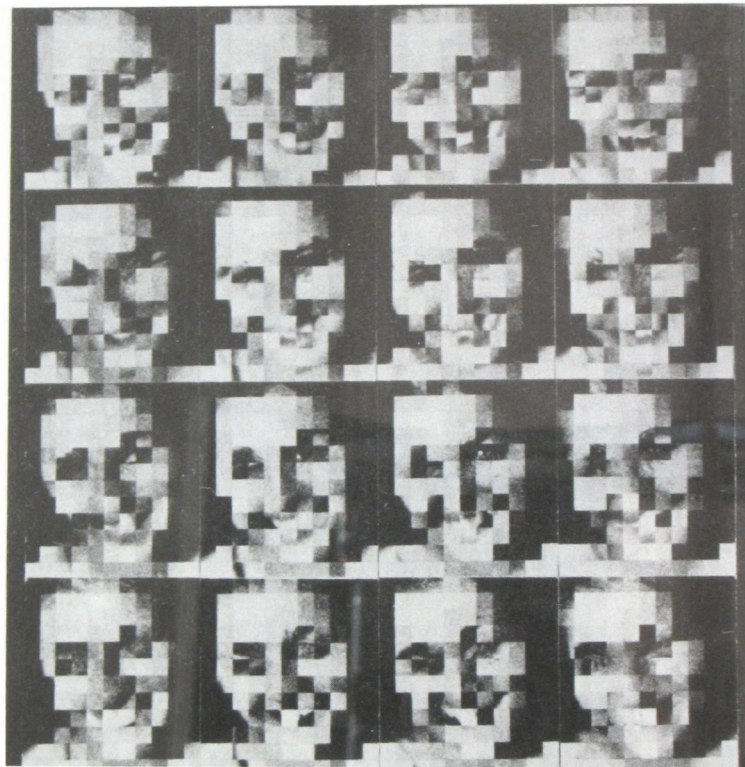
Tóth Gábor: „Filmezem, hogy fotózom a filmezésem (1976., 16 mm fekete- fehér, elveszett, de a negatív kópia megvan)

„A dokumentálás dokumentálása. A két médium együttes működtetése, s egyúttal szembesítése. Kézi kamerával lefilmezem, amint az önkkioldóval fényképet készítetek magamról filmezés közben. Majd a fényképezőgép mögül lefényképezem, amint a kezemben lévő, a fényképezőgép felé fordított kamerával filmre veszem a fényképezést. Az így készült két fotó mellett a film végtelenített állapotban vetítendő.

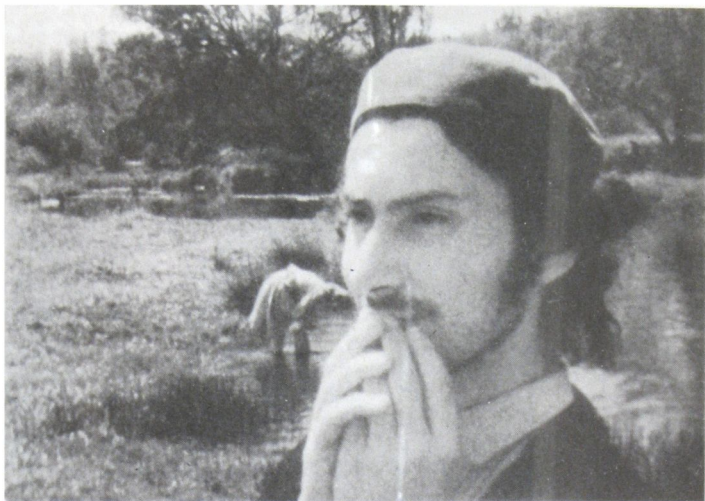
(Bevezető. A Percepció c. filmsorozat előzetes ismertetője. Kézirat, 1974/80)



Károlyi Zsigmond: Video-installáció (Amszterdam,
De Appel, 1979)



Türk Péter: Statikus film (Az Experanima része, 1979)



Erdély Miklós: Verzió (1979)



Sugár János: Perzsa séta (1985)

Révész László László – Sugár János: Pengő (1987)

Vannak azonban a valóságnak olyan „egységei”, amelyek szembeszökően „szintaktikusan” viselkednek: önmagukat artikulálják kifejezésekke. A film itt elegendő, ha pusztán a reprodukció eszközeként lép fel. A valóság maga nyilvánul meg olyan módon, hogy „A kifejezés” modelljévé váljon. Ilyen önmagát tagoló lexikális csomópontot exponál Bak Imre *Filmterve*, *Haraszty Kalitka*-ja, és a *Flipperek*.

A filmnyelv elmélete itt zárul egybe a dokumentáció problémájával. *Moldován Elemek* c. terve kis kommunikatív rendszerek zárt egységét rögzíti. Egy kiterjesztett módon foglalkoztatja ugyanez a gondolat – úgy vélem – *Szentjóbby Konstruált dokumentumfilm*-jeit.

A vállalkozások minimáljellege, zárt, formai tisztasága, ugyanakkor lexikális komplexitása folytán ezek a művek úgy funkcionálhatnak, mint a filmi jelentéskapacitás tesztjei.

Részen ebbe az osztályba sorolhatók a 2. 1. 1. alatt ismertetett *Fotó-filmek* is, amennyiben a fotográfiák dokumentatív jelentésére bázíroznak.

A jelenlegi felosztás csak nagy vonalakban igyekezett megjelölni azokat az *a s p e k t u s o k a t*, amelyeket az összegyűjtött tervek felmutatnak. Egy részletezőbb elemzésben természetesen minden terv minden aspektusból vizsgálható. A filmeket kísérő elméleti feladata talán épp ez volna: az aspektusok összefüggésére fényt deríteni, s ezzel együtt megadni a filmnyelvi rendszer e műveken túlterjedő, általánosítható vázlatát. Úgy vélem, a beadott tervek egyenkénti értékelésétől függetlenül megállapítható, hogy valamennyi értékes adatot szolgáltathat ehhez a munkához.

A filmnyelv elméletével kapcsolatos teóriák már évek óta ismeretesek Magyarországon, éppúgy, mint magyar művelők: *Horányi Özséb*, *Szekfü András*, *Szilágyi Gábor*, *Dobai Péter*, *Beke László*, *Bódy Gábor*. Ezeknek a teóriáknak az össze-

hangolása a konkrét filmi kísérletekkel, azt hiszem, a filmi gondolkodás egészére nézve jelentős eredményekhez vezetne; főként, ha biztosítanánk a munka folyamatosságát, és sor kerülhetne azoknak a területeknek (film dokumentáció, filmi szöveghasználat) a feldolgozására is, amelyeket a jelenlegi tervgyűjtemény csak „kísérleti” stádiumban érint, de kiterjesztése a „nagyfilm” és „dokumentumfilm” kifejezéseire még hátravan.

(A Balázs Béla Stúdió kisfilm- és ötletpályázatára beérkezett művek. „Filmnyelvi sorozat”. BBS 1973. pp. 2–7.)

MOZGÓ JELENTÉS

ZENEI SZERVEZÉS LEHETŐSÉGE A FILMBEN

1. A filmi elemek elkülönítése kapcsolási alapsémák meghatározása által

Tételezzük fel, hogy a teljes valóság filmszalagra véve hatalmas raktárban rendelkezésünkre áll. A felvételek minden részletet ábrázolnak. Ha valamely valóságdarab mégis hiányozna, azt pótlólag elkészíthetjük; ezt a kényszerű kiegészítést nevezik általában *f o r g a t á s n a k*.

A fenti eljárással a jelentésfogalom olyan kiterjesztését kívánjuk elvégezni, melyben elsorvad a jelölő és jelölt szerepe. A jelöltet és jelölőt azonosnak vesszük, s némi egyszerűsítéssel úgy tekintjük, hogy minden egyes felvétel önmagát jelenti. A mesterségesen létrehozott szituációk filmezését kiiktatjuk vizsgálódásaink köréből, azt teljes egészében a színművészetnek szolgáltadjuk vissza.

Eljárásunk Pudovkinnak azon a kitételén alapszik, hogy a filmművészet nyersanyaga az elkészített filmszalag, a művész munkája a vágószobában kezdődik.

Az analitikus vizsgálatok, melyek a filmben a jelet mint elemet akarták elkülöníteni, nem vezettek kielégítő eredményre. (Horányi Özséb a film jelét a reális világ egyes tárgyainak audiovizuális képében véli fölfedezni, például egy asztalban, egy emberben stb.-ben, és azokat komplex szintagmának nevezi.)

Christian Metz és más filmszemiotológusok lényegében hasonló módszerrel járnak el, amikor az elemi jel keresésében a kód szempontjából tovább nem bontható elemi részt kutatják.

Azonban a minden határon túl lebontott szegmentum komplexitását bizonyos értelemben még mindig végtelennek kell tekintenünk. Ha elfogadjuk, hogy a valóság valamely tetszőleges töredéke önmagában is kiismerhetetlenül összetett, nyilvánvaló, hogy a töredék a teljes valósággal való számtalan vonatkozása révén mint virtuális jelentéshordozó is szükségképpen végtelen. Tehát azt, hogy valami elem vagy sem, nem az határozza meg, hogy tovább bontható-e vagy sem, hanem az a szint, amelyen kapcsolódási rendszere értelmezhető.

A nyelvészetben ezek a szintek jól elkülöníthetők. A fonémák (hangok) kapcsolódása révén jönnek létre a szavak, és egy új kapcsolódási rendszeren belül a szavak szerepelnek mint elemek. Megjegyzendő, a szótagok kapcsolódási rendszere is fölismerhető, bár önmagukban nem bírnak jelentéssel. Tetszőleges szinten nem jelölhető ki értelmesen kapcsolódási rendszer, más oldalról a rendszer jelenlétét nem az határozza meg, hogy az elemek bírnak-e jelentéssel vagy sem, hanem pusztán az, hogy valamilyen rendszer az elemek kapcsolódásában felismerhető-e vagy sem.

Egy filmen belül a fent vázolt eljárással, filmtípusonként, ideális esetben filmenként határozható meg az a szint, ahol az elemeket keresni kell, a film szerkesztési elve szerint. A film esetében is bármilyen komplexitású szegmentum szerepelhet elemként, mégis felismerhetők bizonyos alapsémák, melyekre a legbonyolultabb kapcsolási rendszerek is visszavezethetők. Így jutunk el az elemek analitikus úton való keresésétől a kapcsolási alapszisztémák vizsgálatáig, mely cél tulajdonképpen mindig is a strukturalista vizsgálódások fő törekvése volt.

Az 1. ábra négy tendenciával jelölt, de valójában végtelen jelentéslehetőséget tartalmazó elemei *lineáris* kapcsolási szisztémát mutatnak. Ez esetben a végtelen sok jelentéslehetőség közül a következő szegmentumok egyet tüntet-

nek ki azáltal, hogy valamilyen szempontból utalnak rá, illetve folytatják. A többi jelentéslehetőséget a filmszerkezet vagy figyelmen kívül hagyja, vagy későbbi visszautalásokra tartalékolja. (Ha egy fekete-fehér film hirtelen színesbe csap át, úgy az odáig immanensen jelen levő színindexet veszi igénybe, a film szűrkeségét visszamenőleg jelentéssel ruházza fel.)

A másik *centrális* ábratípusnál (2.) a sorban következő szegmentumok egy elem jelentéslehetőségeire utalnak. Egy-mással csak a centrális elemen keresztül vannak kapcsolatban. Ez a centrális [c] elem nem szükségképpen jelenik meg a filmvásznon, elvontan is kialakulhat [H] azáltal, hogy a sorban látott szegmentumok más-más vonatkozását jelöli. Bizonyos széria lebonyolódása után a nézőben automatikusan kialakul valami kép vagy fogalom, mely az egymással való összefüggés vagy fogalom között végül megadja az összefüggés kulcsát. Egy lineárisan szerkesztett képsor egyes elemei későbbi visszautalásokkal centrálisan vehetők igénybe [H]. Előfordulhat, hogy az említett (centrális) jelentésmező csak pl. a címben árulja el magát, a képsor végén derül csak ki, hogy a címben érintett fogalomkör asszociációs gondolati vagy képi meghosszabbításai voltak a látott képsorok. Egy fogalom számos vonatkozásának fölvetése a jelentésmentességig tágíthatja a fogalom értelmét. A filmkészítőt a jelentéskioltásnak ez a technikája segítheti, hogy egy más, magasabb minőség szférájába kényszerítse a filmi médiumot.

Minden egyéb rendszer erre a két alaptípusra vezethető vissza, illetve a két alapsémából bármilyen bonyolult szerkesztési elv levezethető. (Az elektromosság sorba kapcsolási és párhuzamos kapcsolási alapszisztémája analóg a fent vázolt két alaptípussal, ugyanúgy kizárólagos és ugyanannyira korlátlanul bonyolítható.)

A narratív, elbeszélő film pl. tisztán a lineáris típusba tarto-

zik, mert minden következő képsor az előzőhöz történésbeli, dramaturgiai szempontból kapcsolódik. Olyan bonyolult rendszer, mint a Bódy Gábor által feltárt ún. „flipper-struktúra”, mikor is a flipperjáték mintájára egy kitüntetett helyzetben a játékasztal minden lámpája kugyullad – ez a lepergett szegmentumok jelentése világossá tételének felel meg, az a pillanat, mikor egyetlen kép az összes előzőt értelmezi. Ez a rendszer teljes egészében a centrális kapcsolási elv tiszta esete.

A legegyszerűbb lineáris szerkesztési elvnél is a mellékten-denciák szerveződése aleatorikusan, véletlenszerűen azonnal megindul, a főjelentéshez képest elkerülhetetlenül konnotatív jelentésmezők „gerjednek”, mintegy második-harmadik réteget képezve a kitüntetett jelentéskapcsolatnak, és azzal polifonikus, szinkron hatást eredményeznek. A filmművész kvalitása éppen azon dől el, hogy ezekkel a második, harmadik stb. rétegben szerveződő jelentésszintekkel milyen leleményesen bánnik, a véletlenszerűen létrejöttből mit fogad el, és mit ítél zavarónak és kiiktatandónak.

2. Modulációs technika, mint a filmnyelvi paradigmaképzés megfelelője

Ha a nyelvi paradigma túl széles értelmezési körét beszűkítjük, ebben a beszűkített értelmezésben általánosabb érvényre emelhető. A viszonyokat paradigmaticusnak tekinthetjük abban az esetben, ha valamely nagyobb egységnek (szintaxis) egyik eleme úgy helyezhető el, hogy az elem ugyanaz marad, de a szintaxison belül eltérően funkcionál. Ez épp az ellenkezője az általában paradigmaticusnak nevezett, valójában szinonim vagy asszociatív viszonyoknak, mely esetben valami más tölti be a „kontextuson” belül ugyanazt a funkciót. A paradigma különböző funkciókban különböző ragokat ölthet magára, de ezek a ragok nem funkcionálnak, csak a funkciót hangsúlyozzák.

(Lásd pl. francia tárgyeset.) A paradigma végeredményben és általában helyi értékével jelzi, milyen funkciót kíván betölteni, vagy fordítva: funkciója határozza meg helyét. Másfelől a különböző kontextusban megjelenő azonos paradigma-elemeket maga a kontextus, a nagyobb egység „ragozza”. Ez a tény a képi paradigmák esetében világosan kiderül, ami a nyelvészet számára is szolgálhat némi tanulsággal: nevezetesen azzal, hogy a színtagmán belül mindig a funkció az elsődleges, a morfológiai változatok (ragok) csak a nyomaték és a jobb megértés kedvéért alakultak ki. Ebből következik, a képi vagy filmi szintaxisok terén, ahol nincsenek grammatikailag meghatározott mondatfűzők, ott a deklináció végtelen.

Konjugációt a képi világ egyáltalán nem ismer. Minden kép örök jelenben, egyes vagy többes szám harmadik személyben jelenik meg. (Itt rá kell mutatni a jelen mint időhatározó és a megjeleni mint ige azonos szótövére.) Összefoglalva: ha filmnyelvről beszélünk, számolnunk kell azzal, hogy az olyan nyelv, melynek konjugációja nincs, deklinációja végtelen és paradigmatiszus kapcsolatai csak *ismétlések* által jöhetnek létre.

Az egész folyamat nagyon hasonlít a zenei moduláció természetére. Mikor a hangnemi váltás az alapotívum egyetlen hangjára épül, tekintve, hogy az a hang esetleg alkalmas kétféle tonális értelmezésre. Mikor egy ilyen hangnak másféle értelmezési lehetősége a zenében felrémlik, már abban a pillanatban önmaga „paradigmájává” válik. Másrészt az új tonalitás megjelenése az alapotívumot (főtémát) más funkcióba helyezi át, az előzményeket más megvilágításba helyezi, és a visszatérésnél az eredeti hangnemnek is megváltozott jelentést kölcsönöz. Ahogy a zenei modulációk az alapotívum jelentését módosítják, funkcióját más és más megvilágításba helyezik, úgy a filmi ismétlések, a halmozódó jelentésvonatkozások egymásra jelentéstranzformáló, moduláló

hatással vannak. Ez a jelenség felelne meg a nyelvészetben a tiszta paradigmának, a rag nélküli ragozásnak.

3. Ismétlések – ritmika és kompozíció dialektikája

Pasolini megállapítja, hogy a filmnek nincs szókinccse. *Jakobson Beckinget* idézi, aki a zenéről állítja ugyanezt. Mindketten a fenti megállapításban a szemiológiával szembeni szkepticizmusuknak és rezignációjuknak adnak kifejezést, a két műfaj tekintetében. (A *jelentés* másféle értelmezését talán érzékeljük, ha elképzeljük egy más, Földön kívüli civilizáció tanácstalanságát, melynek egy földi kotta jut a birtokába, és az abba rejtett „kódot” igyekszik megfejteni.)

Mínthogy meggyőződésünk szerint az elemek, nevezetesen a jelentéshordozó elemek nemléte nem lehet akadálya a jelentésvizsgálatnak, használjuk ki a zene és a film közös hiányosságát. A nem analógián alapuló jelek azért lehetnek tetszőlegeseek, mert ismétlődnek. Ha egy filmi szegmentumot jelentéssel kívánunk feltölteni, szintén ismételnünk kell. Azonban maga az ismétlés bizonyos immanens ritmikát kölcsönöz a filmnek, és a ritmika par excellence zenei vonatkozás. Bizonyos szegmentumok időbeli hossza vagy rövidsége és azok váltakozása szintén ritmikai aspektusként jelentkezik. A filmbeli mozgások a ritmikára vonatkoztatva tekinthetők egyfajta balettnek. A filmzenéről, mint a legnyilvánvalóbban zenei tényezőről azért nem beszélünk, mert az eddigi gyakorlatban kevés kivételtől eltekintve a képsorok jelentésének banális meghosszabbításaként használták, külön jelentés hordozására nem tartották képesnek, csak az evidens jelentés emocionális hangsúlyozására jogosították föl. Körülbelül az a szerepe, mint a ragnak a mondatban. A filmzene konok használata azonban mégis utalt rá, hogy a néző emocionális ébren-

tartása a film esetében szükséges, a filmzenével emocionális műfajnak ismerte el magát a film.

Mélyebb és alapvetőbb analógia a film és a zene között a fentebb vázolt ritmikai aspektus. Ahol megjelenik a ritmus, ott megjelenik bizonyos értelemben a befejezetlenség is. A ritmus ismétlődés, és az ismétlődés egy olyan rendszer, melyből nem következik a vége. Ritmus mint ilyen alapvetően ellentmond a kompozíciónak, tekintve, hogy a kompozíció olyan egységet akar létrehozni, melynek felépítéséből szervesen következik a befejezés. Ritmika és zenei formálás olyan dialektikus ellentmondás-pár, melynek küzdelméből alakul ki a mű, minden formálás arra a ritmusrácsra feszül, amit dinamikusan és melodikusan feloldani hivatott. Ugyanígy a filmnél megjelenő ritmus olyan befejezetlen alapvázát szolgáltatja a komponálásnak, amit formálással, mintegy ellene dolgozva képes megőrizve megszüntetni, más szóval: nem abbahagyni, hanem befejezni.

4. Szinkron-struktúrák megjelenése a filmben; akkordikus, polifonikus jelentéshalmazok

Némely közönséges játékfilmnél egyes részletekben észrevehetően alábbhagy a dramaturgiai feszültség, hirtelen általánosabb síkra emelkedik, és ezek a részek éppen azok, amikor az ún. kísérőzene átveszi a vezetést. Ezeken a filmrészleteken kiváló szerzőktől teljes művek vagy jelentős részletek hangzanak el. Ezekben a pillanatokban mintha a kép válna a zene kíséretévé, a történet folytatása iránt minden érdeklődésünk kioldódik. Nem bántó a klasszikus művek triviális fölhasználása, mivel érezzük, hogy felülkerekedik aktuális feladatán.

A képen látható jelenet a zenei jelentést nem szűkíti be, ellenkezőleg, mintha új rétegekkel gazdagítaná. Bizonyos veszteségérzésünk is támad, mikor a történetbe visszacsöppenünk,

egy pillanatra földereng bennünk az a kívánság, bár folytatódna végig így. Ezeket az eseteket nem tekinthetjük kifejezetten zenei fölépítésű filmrészleteknek, és pedig azért nem, mivel itt maga a zene viseli a kifejezés fő terhét. Ezeknek a részleteknek az inspirációja mégis az, hogy létezhet egy olyan audiovizuális együttthadás, mely értékesebb annál, mint amit egy történet kibontakozása feletti izgalom kelthet. Ez az érzés mindenkit megkísért az ún. „előzetes” szemlélésekor, mikor egy film részleteit minden narratív értelmezéslehetőségtől megfosztva vágnak össze tetszetős ritmusban. Ezek az „előzetesek” rendszerint erősen stimuláló hatásúak, és az esetek nagy többségében jobbak, mint az egész film. Mindkét esetben annyira fölhalmozódnak a lehetséges jelentésvonatkozások, hogy direkt módon emocionális szférába csapnak át; verbálisan megközelíthetetlen, lefordíthatatlan jelentéshalmazok sodrásába kerülünk. Egész biológiai és pszichikai apparátusunkkal reagálunk a bennünket ért hatásra, egyszerűen mondván: az állapotunk változik meg. Ezt a jelenséget a zenekedvelők jól ismerik, és ennek a kedvéért hallgatják meg kedvenc darabjukat újra és újra. Ugyanakkor a mozilátogató számára a történet megismérlése a mű feszültségét nagyrészt kioltja, ritkán akarja a filmet újra megnézni, és az újra való megnézés érdeklődését egyre lejjebb szállítja. A zene esetében ez éppen fordítva van. Manapság, mikor a videokazettás eljárások kidolgozása és elterjedése aktuális, nehéz elképzelni, hogy a hagyományos típusú, narratív filmek közül melyek érdemlik meg azt, hogy a televízió néző megvásárolja, melyek azok a műsorok, amelyek a konzerválást tűrik vagy különösen megkívánják. A hanglemezek, magnetonok stb. elterjedése, ami a zene konzerválhatóságát kétségtelenné teszi, és valószínűsíti, hogy az audiovizuális műfajba a zenei szervezésnek, az emocionális hatásnak kell a vezető szerepet biztosítani.

5. *A művészi jelentésszervezésben az izomorf összefüggések meghaladása; hologram-struktúra*

Két egymás után következő szegmentum megfejtett jelentése haszontalannak bizonyul az együttes jelentésük szempontjából, feltételezhetően – bravúros esetekben – az összetevők és az összetett jelentésében semmi átfedés vagy közös vonás nem mutatható ki. Alig képzelhető el még egy olyan jelrendszer (ha az illet még jelrendszernek lehet nevezni), ahol az analízis feltétlenül téves eredményre vezet, a részek semmiféle összefüggést nem mutatnak az egészszel. Míg az egyéb sikerrel vizsgált rendszereknél kimutatott tény, hogy a holdudvarosan értelmezhető, elmosódott értelmű jelek csak a kontextusban nyerik el pontos jelentéstartalmukat, itt az eredetileg világos jelentésüket éppen a „kontextusban” veszítik el, mégpedig – ideális esetben – nyomtalanul. Ez a jelenség mással nem magyarázható, minthogy egy más szférában összegeződik az a jelhalmaz, ami a befogadót éri. Minden irritáció egy állapotszférában rakódik le, amely tökéletesen új minőséget képvisel, s amely neutralizálja az eredeti jelentést.

Legkülönbözőbb jelrendszerek, melyeket a szemiológia vizsgál, egy tekintetben közösek. Valamilyen szempontból mindig kimutatható a jelölő és a jelölt rendszer között valamilyen fajta izomorfia, mely annyit jelent, hogy a jelrendszer egyes elemeihez vagy elemcsoportjához mindig megfeleltethető a jelölt rendszer bizonyos eleme vagy elemhalmaza. A művészi alkotás lényegileg – és erre nagy hangsúlyt kell tennünk – nem izomorf azzal, amit kifejez.

A művészetekkel kapcsolatban immanensen mindig is érvényben volt, hogy a mű információs értéke nem egyezik a használt jelek információs értékének összegével. Szokás „valami pluszt” emlegetni és azt a művészet kedvelőinek körében

„csodálatosnak” nevezni. Az esztéták is – látszólag ellentmondóan – azt állították, hogy a remekmű minden részlete remek, másfelől a mű egységének egyedüli érvényét hangsúlyozták.

Ez így ment mindaddig, míg be nem köszöntött a neopozitivista szemlélet, vele a strukturalista analízis és a szemiológia. Mivel a neopozitivista számára ami nem mérhető, az nem is létezik, statisztikai kimutatások és grafikonok készültek, azzal a nem sok reménnyel kecsegtető céllal, hogy a minőség titkát mennyiségi mutatókkal fejtsék meg. Más strukturalista analizátorok azt fejtegették, hogy a műben nem jelenik meg minden jelölt közvetlenül, hanem a jelek viszonyában nyilatkozik meg a közlendő. De így is fennmaradhat a kérdés, hogy a közlendő elemei között lévő viszony jelenik-e meg a jelölő rendszerben, vagy már a közlendő is csak egy viszonyrendszer, amit tetszőleges jelekkel regisztrál és továbbít a választott kód.

Mindezekben a megfontolásokban hallgatólagosan szerepel az a föltételezés, hogy a jelölt és jelölő között izomorfia áll fenn, a jelölt rendszer bizonyos elemeinek vagy elemcsoportjainak, vagy azok kapcsolatainak megfelelhet a jelrendszer egyes vagy csoportos eleme, vagy azok viszonya. Ha ez nem lenne, így nem beszélhetünk sem jelről, sem nyelvről, sem semmi hasonlóról. Azonban a művészi közlés esetében meggyőződésünk szerint ez nincs így, és mégis kénytelenek vagyunk nyelvről beszélni, mert más terminológia egyelőre nem áll rendelkezésünkre. Olyan helyzetben vagyunk, mint 1839-ben *William Fox Talbot*, aki a fényképet az angol királyi társaság ülésén olyan „*fotogénikus rajzolás művészete*”-ként adta elő, *mellyel „a tárgyak a művész ceruzájának igénybevétele nélkül önmagukat adják*”. Az új jelenséget a régi részleges negációjaként tudjuk csak felfogni, mindaddig, míg az új el nem nyeri nevében is teljes evidenciáját. Ha találnánk olyan közvetítő struktúrát, mely az információt nem izomorf módon to-

vábbítja, és az izomorfiát úgy kerülné el, hogy minden töredéke az egészet nyújtaná, úgy szemléletes modell birtokába jutnánk. Szerencsénk van, mert a nemrég felfedezett hologram éppen ilyen. (Ismeretes, hogy egy hologram-felvétel minden töredéke lézersugárral átvilágítva a teljes képet nyújtja. Minél kisebb a töredék, a kép annál elmosódottabb.) Állításunk szerint a művészi kifejezés folyamata, akárcsak a hologram, minden részlete elvileg a teljes információt hordozza, csak homályosan, mely a befejezett műalkotásban válik teljesen világossá, a befejezettséget a részletek által homályosan közölt információnak teljes világossá tételével egyenértékűnek tekinthetjük. Ez az információ, ami minden részletben mint állapotkeltő energia nyilvánul meg, egyfajta nívó, vagy másképpen minőség. A mű a fentiek szerint szemiológiai értelemben nem jelöli az alkotó közlendőjét, inkább közvetítő stimulátorként fogható fel, mely a befogadóban azt a „jelentést” gerjeszti, ill. azt az állapotot stimulálja, melyben a jelentés megjelenik. Ha valamely művet „gondolatébresztőnek” neveznek, helyesen mutatnak rá, hogy a mű nem közölte a gondolatot, hanem olyan állapotba hozta a közönséget, melyben megszülethet az a gondolat, amit az alkotó sugalmazni kívánt. Nem felismerését kívánta közölni, hanem azt az állapotot, melyben az a bizonyos felismerés vagy felismerések létrejöhetnek. Másképpen a mű „jelentése” sohasem megfejtésében, hanem hatásában jut érvényre. A „van benne gondolat” szintén közkeletű dicsérete a műre vonatkoztatva azért hibás, mert nem benne van, hanem általa.

Még egyszerűbben: az alkotó ihletét viszi át a közönségre. Kiterjesztve az elvet, talán el lehet mondani: ha az alkotó direkt módon a felismeréseit közli, akkor is indirekt folyamat játszódik le, tekintve, hogy az esetben maguk a közölt felismerések indukálják azt az állapotot, melyben létrejöttek és

ebben az állapotban a hallgató mintegy újra létrehozza azokat. A figyelem és megértés folyamatának magyarázatát valószínűleg ilyenfajta gondolatmenettel kell keresni.

Az a feltételezés, hogy a mű az alkotó „ihletettségét” továbbítja a befogadó felé, érthetővé teszi azt a burjánzó és öntudatlan epigonizmust, ami a legutóbbi időben már-már kötelezővé vált. Az olyan alkotó, aki az életből magából ihletet nem nyer, aki számára a jelenségek sosem rendeződnek abba a harmonikus formába, mely az új felismeréseket implikálja, a már elkészült művek által keltett ihletettségre van utalva, azt téveszti össze azzal a közvetlen kapcsolattal, ami az eredeti művész kiváltsága. Az ilyen művész nem utánozni akar, hanem más művek által keltett lelkesültségében alkotni, de lelkesültségét az eredeti mű határozza meg, és így, ha őszinte marad, a műve nem különbözhet túlságosan az eredeti alkotástól.

6. Hipotetikus (totális) jelentésszint megközelítése. Állapotkommunikáció.

A nyelvészet Zsilka János szerves rendszerében a hipotetikus jelentésszint feltárása révén elérte azt az ősréteget, melyben a szavak és fogalmak formálódnak, és melyen keresztül a rokon és átvitt értelmek kapcsolata állandó és termékeny. Feltételezhető, hogy a tudatnak, helyesebben az eszméletnek ezt az ősnemző rétegét érik azok a tipikus és periodikus irritációk, melyek végül a kifejezést kényszerítik, a fogalmakat, szavakat megszülik. Ugyanakkor a szavak „emlékeztetnek” arra az érzetkarakterre, melyben létrejöttek. A metafora képzésénél ebbe a rétegbe húzódik vissza a tudat, hogy bizonyos formátlan és jeltelen koncentrátumnak másik lehetséges interpretációját nyújtsa, és minden bizonnyal innen ágaznak le a különböző művészetek kifejező eszközei is. Ez az a réteg, amit ki *kell* fejez-

ni. A nyelv tagoltsága helyett *itt* az érzékelés és észlelés folyamatossága a jellemző, ahol – képletesen szólva – sorozatos és visszatérő irritációk által bizonyos sűrűsödések jönnek létre, mindaddig, míg valamit „megnevezni érdemes” (*Wittgenstein*). A művészre jellemző lehet, hogy az az ösréteg különös elevenséggel működik, ebben a formátlan és gomolygó közegben gondolkodik, a kifejezés nem más, mint rendbeszedett értesítés, „jelentés” a koncentrátumokról és azok összefüggéseiről. A köznap emberben gyakran elsorvad ez az alapszint, s mikor közhelyeket használ, már nem figyel a jelentés belső származására. A nyelv ilyen esetben már nem is nevezhető kifejezésnek, inkább az eszmélet hulladékával beidegzett és alkalmazott manipulációnak. A zenei vagy filmi gondolkodás esetében ugyanúgy megkülönböztethető, hogy az alkotó készen vett, fáradt sémákkal kombinál, vagy figyelme az eredet és összefüggés szintjére irányul-e. Nagyrészt ezen múlik egy mű kvalitása. Ha most túl messzire mentünk a hipotetikus jelentés kiterjesztésében, akkor meg kell jegyeznünk, hogy Zsilka János csak annyit állít, hogy van a jelentésben egy immanens réteg, ami a mondatban sohasem jelenik meg, de amelyből levezethetők a speciális jelentésmódosulások. Ugyanakkor ez a réteg mindig pontenciálisan nagyobb jelentésmezőt tartalmaz, mint a megjelenő nyelvi elemek összege. Ezek a feltételezett jelentések egymásba folynak, bizonyos fokon túl egyetlen kontinuumot képeznek, anélkül hogy különböző tartományai elvesztenék erős jelentéskarakterüket. Ebben az elméletben érte el a nyelvészet, hogy túllépjen a „neopozitivist vizsgáldás szakzsargon fontoskodásán” (*Marcuse*) és segít megérteni magát a megértést.

Az eredeti saussure-i meghatározás szerint a nyelv és minden jelrendszer az egyéni tudattól független képződmény,

kollektív tudatalatti struktúrákat tükröz. Gyümölcsöző volt, hogy *Claude Lévi-Strauss* a különböző rítusokat, a totemizmust vagy a rokoni kapcsolatokat a tudattalan nyelvének tekintette. Minden egyszerű filmszegmentumról ugyanígy érdemes föltételezni, hogy másra is utal, mint ami egyébként is nyilvánvaló. Ebben az esetben a film többé már nem tárgya a strukturalista kutatásnak, hanem eszköze lehet.

Nagyon meglepető a film esetében, hogy a szegmentum első rétegben összetetten és minden nehézség nélkül érthető, önmagát jelenti. A vetített életszegmentumok közvetlen összefüggést sejtetnek hatásukkal, holott a gyakorlati tapasztalat szerint ugyanolyan áttételes a működésük, mint pl. a narkotikumoké. Érthető, hogy a primitív népek a narkózt okozó szerekbe démonok hadát képzeltek, hogy képesek legyenek hatásukat felfogni. A viszonylag korlátozott számú gyógyfűfajtának az ismerete és használata sok évezredes tapasztalat alapján alakult ki. A filmi hatáskeltés technikájában ez a tapasztalat hiányzik, itt csak „a tiszta érzékenység” igazíthat el, s valóságos voltát a ráismerés regisztrálja.

Hogy a filmet emocionális strukturális műfajnak igyekezzünk feltüntetni, mint a zenét, és a sok évtizedes irodalmi narratív irányzatot ha nem is eltévelyedésnek, csak egyetlen speciális lehetőségnek tartjuk, az alátámasztható az eredeti vizsgálatával is. Az első filmek burleszkek voltak, melyben a narratív és emocionális egyensúly az emocionális hatás felé billent. Nevettetni akartak, de senki sem mondhatja, hogy egy geg jelzése a komikumnak, vagy a nevetésre adna jelt. Egyszerűen kiváltja azt az állapotot, melyben a közönség nevet. Végeredményben a legelső filmek esetében is már állapot-kommunikációval volt dolgunk.

A művek azáltal, hogy a közlés „hogyanjára” helyezik a hangsúlyt, a valósággal szemben egy kitüntetett szemléletet

választanak, és azt minden részletben folyamatosan sugalmazzák. Ez a legelemibb kapcsolásokban is megnyilvánul, legalábbis mint egyfajta nívó. Amiként a hologramnál nagyobb és nagyobb részlet ugyanazt egyre világosabban mutatja, ugyanúgy bontakozik ki a nézőben egyre világosabban a közlendő lényege, mely már az első pillanatban is homályosan megjelent. C. Lévi-Strauss filozófiai műveit is zenei formák szerint szerkeszti, mert minden elméletet csak egy újabb mítosz teremtésének tart, s a mítosz formája mindig zenei. A mítosz az ember állapotát kívánja sugalmazni, a világgal szembeni magatartását és szemléletét formálással mélyen befolyásolni. C. Lévi-Strauss gondolatmenete, valamint a hologram-modell amenynyire újnak látszik, annyira ősi, az indiai meditatív módszerre emlékeztet. A jógi nem lépésről lépésre analizálja a világ dolgait, hanem elmélyüléssel, az egészet mint *egy*et egyszerre akarja megérteni, gyakorlat által egyre világosabban. A strukturalista analízis legmesszebb távolodva az ősi módszertől, egyben meg is közelítette azáltal, hogy eltekint a struktúra elemeitől, és csak összefüggéseit vizsgálja. Ez lehet a magyarázata a nyugati gondolkodás egyre erősebb vonzalma az indiaihoz. A záruló kör végpontjainak vonzalma ez a jelenség.

Az indiai tánc egyik rendkívül összetett négy-öt másodperces motívuma jól példázza, miként lehet a totális megértés érzetét átadni minden fogalmi bázis nélkül. A táncosnő tánc közben egy pillanatra megáll, fejét és nyakát önmagával párhuzamosan jobbra-balra elmozdítja, miközben szemével ellentétes mozgást végez, egy villanásra mosolyog, ugyanúgy el is komolyodik, majd újra mosolyog, s még arra is van ideje, hogy szemöldökét összevonja, és állát elöretolva szinte a néző „szájába rágja”, amit nem mond el. Van még néhány követhetetlen villanásnyi mímje, ami mind hozzájárul az együttes hatáshoz, és ami összefoglalása – nem is az odáig törté-

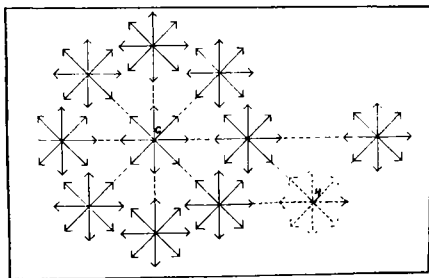
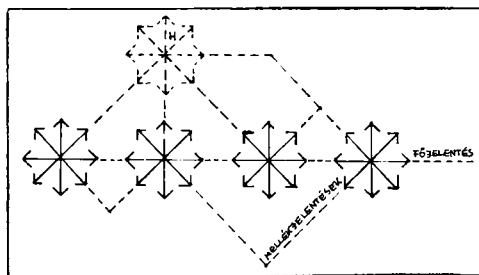
neteknek – de valamiképpen a világ összes jelenségeinek értelmezését nyújtja, helyesebben az ember legteljesebb lehetséges válaszát fölfoghatatlan tapasztalataira. Mindez olyan didaktikus eréllyel győzi a nézőt, hogy az egyfajta mély belső evidenciát érez, és mindent érteni vél. A tánc, ami folytatja a történet előadását, mintegy a megvilágosodottság fehér vásznára rajzolja fel a továbbiakban az eseményeket, és ha a világosság homályosodni kezd, időnként megismétli a mozdulatot. Így az esetet mint esetleges részt az egész vonatkozásában mutatja be, miáltal az *egészet* is megidézi.

A nyelvi modell további tanulmányozása a film aspektusából azért elengedhetetlen, mert az új csak „a már létrejött”-től való megkülönböztetés műveletében ragadható meg. Azonkívül a nyelvészetben dolgozták ki a bonyolult rendszerek megközelítésének azt a kifinomult taktikáját, azt az oszcilláló dialektikát, mely képes a megszokás vulgáris evidenciájából kilazítani és újra értelmezhetővé tenni a kollektív tudatalatti olyan hiperintelligens kreációját, mint a nyelv. Az újabb nyelvészeti vizsgálatok fényt derítenek azokra a nem lineáris összefüggésekre, melyek a nyelvet áthatják, és bizonyos egyszerre ható szinkronstruktúrák létét felfedik. Egy újfajta gondolkodás alakul, amely az új film megszületésének segítője és következménye is egyben. Az új film a valóság elemeit úgy mozgathatja, szervezheti, mint az álom, de kilépve a szubjektumból a „közös tapasztalat” (*Herakleitosz*) szellemében. A film mint zenei álom fölfedheti azokat a vágystruktúrákat, azokat a rejtett emberi képességeket, melyeket a tradíció a megvalósultban, nyelvi formáiban, fogalmi készletében fogva tart. A „már meglévő” tehetetlenségi nyomatékát nevezi Marcuse „öszönökbe horgonyzott ellenforradalom”-nak. A filmnek megvan a módja arra, hogy az életszegmentumokat ne engedje elmerülni az azok jelentését fogva tartó megszo-

MOZGÓ JELENTÉS

kottban, hogy ne engedje a már ismert jelévé zúllni a minden esetben egyszerűt, hanem a totális jelentésszint, létintenzitás és létöröm felé terelje, melynek nincs és nem is lehet jele. Az egészhez képest minden esetleges, de minden az egészre utal. A speciális, a hagyomány által meghatározott jelentések sorozatos kioltása révén a hatás olyan szférába akumulálódhat, melyben a néző a valóságot megérti és elfogadja. Leegyszerűsítve: a filmi kifejezésnek a mindenről egyszerre való beszédnek kell lennie. Ez a nyelv nem tűrheti a megfagyott jelentést.

(*Valóság*, 1973. 11. pp. 78–86.)



PARTITA

(ERDÉLY MIKLÓS, BALÁZS BÉLA STÚDIO 1974)

A *Partita*, Erdély Miklós munkája, szabálytalan, szokatlan film. Ezért is nevezzük, nevezik kísérletinek. A felületes szemlélő és a leírás lehetősége számára nem egyéb, mint egy klasszikus zenedarabra vágott, rendszertelen, egymással össze nem függő, talált snittek halmaza, melyek egymásutániságából nem bontakozik ki egy várt, megszokott „emberi történet”, melynek hőseihez, konfliktusaihoz – jellegüknek megfelelően – már-már előre kész, konzervált viszonyunkat mozgósíthatnánk. A *Partita* bevallott szándéka, hogy szemléleti sémáink sorait szétzilálja, a kontempláció megszokott ösvényeiről letérítsen, sőt magának a kontemplációnak a módjával, jellegével szembesítsen, – annak tudatosításával. A mű éppen ezért feltételez bizonyos rugalmasságot, nyitottságot, amelynek birtokában képesek vagyunk a „szemléleti metaforák” megértésére, átélésére, aktív átlényegítésére. A *Partita* című film lényegében a szemlélet számára kész kapcsolatok, „filmnyelvi fordulatok” föllazítása és – persze magának a nyelvezetnek az érzéki emocionális és intellektuális lehetőségeit kiaknázva – új kapcsolatok létesítésének, szemléleti metaforákká egyesítésének láncolata. Ha még pontosabban igyekszünk meghatározni ezeket az új kapcsolatokat, beszélhetünk akár szemléleti metonímiákról is, az egész film jelrendszerét és e jelrendszer szerveződésének törvényét pedig szünekdochénak nevezhetjük ahhoz a valósághoz képest, amit témájaként megjelenített. Ez a téma szükségképpen leegyszerűsítetten összefoglalva a tabuhoz, a kimondatlanhoz fű-

zöldő viszonyunk jellege, ennek következtében a film maga is ennek a viszonynak a jegyében áll, ennek dokumentuma.

„A művészet általános szükséglete... annak ésszerű szükséglete, hogy az ember a benső és külső világot a szellemi tudat fokára emelje, mint olyan tárgyat, amelyben saját Énjét ismeri fel.” (Hegel)

A különféle anyagokkal és technikákkal létrehozott művészi formák között nem állíthatunk fel hierarchiát, nem tehetünk minőségi különbséget. Ha az anyag megfelel a technikának és a technika mintegy az anyag természetét követve az emberi – művészi elképzelésnek (amely csak az anyag természetét figyelembevéve ölthet testet), s ebben az együttesben, mint sajátos anyagi rendben megfogalmazódott modellben világunk valamely meghatározott összefüggésrendszerére ismerhetünk – minden esetben művészettel van dolgunk. A művészi formarend tehát kétarcú, felfedezi és leképezi bizonyos tárgyakra, jelenségekre vonatkozó gondolatainkat és az ezekkel kapcsolatos érzéseink struktúráját mégpedig *az anyag természeteként tüntetve föl a szellemit*: anyagi struktúraként kézzelfoghatóvá, közvetlenül érzékelhetővé téve („A művészetben a valóság egyaránt függvénye a tárgyak világának és a tudat világának.”), nemcsak a tárgy rejtett összefüggéseit, szubsztrátumának lényegét alakítva anyagi, autonóm egyediséggé, hanem az így megvalósuló, s „szemléletté és megismeréssé” vált zárt összefüggésrendszerbe foglalva a *választást érzékelési mechanizmusaink közül, s e mechanizmusok törvényszerűségeinek rendjét is*.

Persze „könnyű dolga van a művészetnek,” hiszen számára nem létezik olyan jelenség, amely ne volna antropomorf abban az értelemben, hogy 1.) az emberi szemlélet számára egyáltalán létezik, 2.) a szemlélet szükségképpen egyoldalú

(„Semmiféle percepció sem ragadhatja meg a tárgy totalitását, mivel az elhelyezkedésünk bármilyen legyen is, csupán aspektusaink valamelyikéről teszi megoldhatóvá, és semmiféle más módon nem érthetjük meg, csupán „kívülről”, mivel tárgy mi-volta éppenséggel rajtunk kívül van.”), tehát viszonyt feltételez, 3.) a viszony mindig a „nembeli” és az individuális diszpozícióban a szabadság megvalósulási korának különböző konkrét társadalmi formáiban megjelenő és kultúrával szabályozott értékrendszerként realizálódik, 4.) az értékrendszer a munkafolyamatban, a társadalmi élet folyamataiban, a mindennapi fogyasztásban, árucserében – melyek az emberi viszonyok lehetséges formáinak szabályozói is egyben – anyagi-ként jelenik meg, 5.) az anyagiként elsajátított értékrendszer = viszony = szemlélet tartalmazza nemcsak az anyagban, az anyagiként megjelenő, létrehozott emberi minőséget, hanem azt a „természeti minőséget” is, amely az emberi létfeltételként (korlátjaként és kiteljesítőjeként) – adott. (Tehát semmi sem válhat anyagivá – a szemlélet, az ember számára létezővé, belépve a világot alkotó tényezők sorába, illeszkedve a világot alkotó dolgok erőterébe, vagy módosítva azt, mint valóság, mely új viszonyt teremt – ami nem az anyag létezésének törvényeit figyelembevéve akarna megszületni.)

Mindebből az következik, hogy *majdnem* elegendő az anyagot – követ, papírt, festéket, fát, zenei hangokat, a nyelvet és így tovább a szemlélet számára újként és önállóként fölfedezni és kezelni, törvényeinek ismeretében az anyagban rejlő struktúrát, mint az anyag formálhatóságának, formává válásának végtelen-véges lehetőségét és az anyagot alakítható technikát egymásra vonatkoztatni ahhoz, hogy mint új, a természetben addig nem létező tárgy formájában leképződjék valamilyen emberi minőség (megtestesüljön az aktuálisan érvényes jelviszonyban – az ember és a tárgy közötti közvetítésként – a szem-

lélet, viszony, értékrendszer. Hiszen a technikában, az anyag struktúrájáról alkotott elképzelésekben e struktúrából az ismert és a – megint csak aktuálisan determinált –: preferált technika segítségével létrehozható formákra vonatkozó elképzelésekben, mintegy automatikusan inkarnálódik az – anyagban, a technikában, a formák lehetséges szimbolikus tartományában konkretizált *jelentés*. Ti., az az eszmeiség, mely az embernek az anyag általa felismert szerkezetéhez, az anyagot formáló technikához, a technika által létrehozott formákhoz való viszonyának tudatosított létezése).

Az anyagban és az anyag és technika egymásra vonatkoztatásának lehetőségeiben felismert, *felismerhető* törvényszerűségek a szemlélet antropomorfizmusa következtében, objektív s az emberen kívüli létezésük és törvényeik *ellenére*, minden esetben belső, szellemi tartalmak kifejeződéseivé válnak.

A továbbiakban az a kérdés, hogy ezek a belső, szellemi tartalmak mennyire és mitől válnak relevánsakká anyagi formájukban nem egyszerűen a jelenségvilág tárgyait szaporítva, hanem ha tetszik, a jelenségvilág arányviszonyait átalakítva az ember és a dolgok egymásravezetkezési törvényeinek tudatosításával új törvényt teremtve.

A kérdés azért tevődik így föl, mert az egységesen aktuális jelviszony-rendszer, – amely mindig közösségek viszonylag korlátozott számú szabállyal meghatározható létének, működésének velejárója; mint e szabályok érzéki formában közölt és örökített gyűjteménye, illetve az egyénnek a közösséghez és szabályaihoz való viszonyát tudatosító és magábanfogláló struktúra – eltűnik, megszűnik a kultúra kritériumaként. (Jóllehet jellemzőjeként továbbra is megmarad implicite az anyag szellemi struktúrájában – felhasználhatóságának ismert, tudott, objektívalódott lehetőségeibe, formáiba – épülve; a szemlélet számára tehát de facto anyagi struktúraként: mást jelent

az a szín, amelyről tudható, hogy valórként, plasztikus ábrázolásra használható, a clair-obscur alkalmazásával modellálásra a szituáció drámaiságának fokozására, stb., nem szólva arról, hogy például a nyelvben vagy a zenei és a filmnyelvben maguknak a használatuknak a formái is megkövesednek, alapanyagává válnak, az ily módon létrejött rétegezethez, s e különböző struktúra- és jelenségrétegek kölcsönviszonyainak bonyolult rendszere, áttekinthetetlennek ítélt szövege önmagában is megakadályozza a vele bánni akarókat abban, hogy vele és általa egységes jelviszonyt teremtsenek.)

Az aktuálisan egységes jelviszony eltűnésének tehát nem csak társadalmi-kulturális okai vannak; ugyanez a tendencia a művészi formák egymásraépülésének részlegesen autonóm, sajátos folyamatát is jellemzi.

A dolgok és az ember egymásra vonatkoztatásának lehetőségei tehát döntően megváltoztak a XIX. század végére. (A dátumot illető bővebb magyarázat itt talán mellőzhető: az eddigiek ennek is explikációi, s a téma kifejtésének valamennyi következtetése ehhez az állításhoz is újabb adalék.) Mindezelőtt a dolgok szemléletének, a hozzájuk való viszony konvencionáltságának lehetősége szűnt meg. A tárgyak, jelenségek és a hozzájuk való viszonyulás módjai elveszítették a hagyomány által szentesített, transzcendentálissá stilizált egységes jelentésüket, következésképpen egységes, az érzéki forma stilizáltságában érzékelhetővé vált megjelenési formájukat is. A közmegegyezés lehetőségének eltűnésével szükségképpen megszűnt az életről alkotott elképzelések egységes, közmegegyezésen alapuló kifejezése is. A világ, amely a középkor művészete számára véges számú szimbólum formájában éppen a szimbólum homályos, kétértelmű, utaló, tehát nem konkrét jellege miatt széttöredezett egyénileg... világokra, természeti, emberi és transzcendentális viszonyaival együtt: a

mindenségként jelenhetett meg az ember számára. A reneszánszban még a világgal való szimbolikus kapcsolat helyére egy másfajta szemlélet, meggyőződés lépett, s e meggyőződés szolgált alapjául annak az új közmegegyezésnek, amely a művészet törekvéseit ugyancsak egységként jeleníti meg számunkra –: minden tökéletességnek és tökéletlenségnek a művészetnek és az embernek is mértéke a természet, Világunk, s e világhoz való viszonyunk csak a természettel történő összehasonlítás segítségével válik érthetővé, és csak így fejeződhet ki. (Történeti áttekintésre itt nincs mód, ezért a példák sorát be kell rekeszteni, annyi azonban mindenkinek saját tapasztalata szerint is nyilvánvaló, hogy a művészet számára az egységes szimbólumrendszer, illetve az ikonikus ábrázolás lehetőségei korunkra elvesztek vagy elértéktelenedtek.)

Ezért van a filmnek óriási esélye a többi művészettel szemben. Tőle művészek és nézők egyaránt azt várják, hogy a világ általa képezhető le, segítségével mindenki egyéni tapasztalatokra tehet szert arról, hogy valójában hogyan is állnak a dolgok, mindenki a saját szemével láthatja, mi történik, s felfedezheti a történések kauzalitását mozgásuk irányában és változásaiban. E várakozásnál elképzelhetni sem lehetne jogosabbat; közvetlenül mozgásában, folyamatában figyelhető meg a világ, amely már nem sűríthető szimbólumrendszerekbe és nem hasonlítható a természethez, lévén a természet is – a művészet számára – annak a világnak a része, melyet hasonlítani akarna a természethez, másrészt, jöllehet a természet létezésének törvényei az ember létezésének általánosaként tekinthetők, hiszen az ember csak e törvények ismeretében és felhasználásával maradhat meg annak, ami, ez az általános korunkra háttérbe szorul a természet elsajátításának különös formáival szemben, mert ezek a különös formák, illetve várható változásuk, mindenestől fenyegetik az embert

is, a természetet is, az általános léteezést. Ez a változás tükröződik a tudományban is, lásd a szociológia térhódítását a filozófia rovására, s a művészetben is, amely az általános törvényszerűségeket is úgy véli megragadhatni, hogy a dolgok külső megjelenési formáira, az úgynevezett formatartalmakra összpontosítja figyelmét, s ez nem más, mint hogy világunk *lényegét* a különös formák önállósulásában, rend, azaz látható és áttekinthető rend nélküli anarchiájában fedezi fel. Egy bizonyos, és számunkra a *Partita* című film elemzéséhez is ez a fontos, hogy az egyes tárgyak – a jelenségvilág alkotóiként – egyedi, speciális értéke, tartalma, jóformán indifferens felhasználásuk – életünkben való részvételük – szempontjából, pontosabban: tartalmuk nem differenciált, hanem uniformizált: lett légyen szó szekrényről, fogpasztáról, televíziós műsorról vagy egy festményről (tökéletesen különböző értékű és tartalmú dolgokról), a használatban egyetlen szempontnak rendelődnek alá: a fogyasztásnak, vagy az ideológiának, mint a létfenntartás eszközének; s közben ezerféle különös, de kiüresedett formájukban egyöntetűen csak az individuum szabadságának korlátozottságáról beszélnek: hiszen nem vonatkoznak semmire, amit az ember egy közösség segítségével, *saját maga* sajátított volna el, mint tudattartalmat.

A modern filmművészet lehetőségeiről és gyakorlatáról szólva a társadalmi lét tendenciáinak e különös, döntő mozzanata érdemli a legtöbb figyelmet, mert ennek köszönhető, hogy amint azt *Werner Hofmann*, Kandinszkij megállapítását interpretálva mondja: „... gyakorlatilag a jelenségvilág bármely képződményét jelentéshordozóvá lehet tenni, ha a belső csengését elnémító külső gyakorlati célszerű értelmet eltávolítjuk róla” (kiemeljük az uniformizált használat köréből, azaz a használat kontextusából – *Varga V.*) – „a valóság egésze potenciális szimbólumok komplexumaként kínálkozik fel”. Korlátlan lehetőség,

szabadság, tér ez a művészet számára, ugyanakkor a formanélküliség, a parttalanság, a feladat hiányának, a közös nyelv eltűnésének fenyegető veszedelem; a felszabadulásban, soha nem tapasztalt alávetettség. E Janus-arcú jelenségnek én csak konkrét elemzését tartom lehetségesnek, általános vonatkozásait indirekt módon tartalmaznia kell a művek analízisének. A korlátlan lehetőségek ugyanis merész vállalkozásokra csábítanak, s ezek a vállalkozások, úttörő jellegük miatt, újak születését is megsejteszhetik, a ma létező és ható tendenciák felhasználásával, maximális kimerítésével.

Bennünket az érdekel tehát, hogy milyen lehetőséget kínál a film számára az a tény – az eddigiekből következően – hogy *„... a dolgok külső megjelenése valami bensőt tartalmaz, utalást hordoz, szimbólumot teremt: az object trouvé-ban a jelenségvilág rejtjeleződik, figyelmünk odakényszerül a valóság tetzés szerint kiválasztott, addig figyelemre sem méltatott darabjára: a használati tárgy, mint az ember által alakított valóság láncszeme, egyszersmind a forma mindenben uralkodó eszméjeként jelenik meg”* (Hofmann).

Láttuk, hogy a filmet, egyedülálló tulajdonsága, a mozgások, a tárgyak konkrét egyedi, aktuális dokumentatív rögzítésének képessége, egy hiátus kitöltőjévé avatja: a világ megismerésének mindenek előtt álló eszközévé a hétköznapi ember számára. Ez az igény szorítja a filmet arra, hogy metakommunikációs lehetőségeit maximálisan kiaknázza, a valóság minden esetlegességét, minden apró részletét – mint egyformán fontos – megmutassa. De éppen ennek a metakommunikációs szintnek a teljesítése – minél alaposabban és jobb eredménnyel, annál rosszabb – akadályozza annak a kommunikációnak a kifejtődését, mely az egész mű (a részletek organikus megszervezésének oka, módja), funkcióját, erőterét jelenti.

A részleteket fontosakká teszi 1.) a közlés gesztusa, ténye:

pusztán annak tudomásulvételével, hogy bevásárolódtak egy közlésegység alapelemei közé, a szemlélet számára értelemmel, jelentéssel ruházódnak fel. Ha másként nem, azért mert nem önmagukban vagy a használat kontextusában szemléljük őket, hanem mint *közöltet*, s egyszersmind a közlés eszközeit. 2.) Minden apró részlet, éppen mert egyedi, és érzékileg konkrét, ahhoz a valóságossághoz tartozik, amelyre a szemlélő igényt tart, s amelynek illúziójával is beéri, hiszen nem számol vele, hogy éppen, mert a tárgyak egyedi tartalma meghatározatlan, mihelyt megszokott dimenziójukból más dimenzióba kerülnek – nem tartja jelentésüket egyensúlyban kulturális, szakrális stb. funkció normája, mely minden időben és minden térben egyformán fejtené ki hatását, ha a szemlélő tudatában a rá vonatkozó szabályrendszer szilárdan megalapozott – könnyen elveszíthetik tartalmukat, s mivel így, mint üres formák csak közvetett vonatkozásban állnak velünk, tetszőleges – a rendező ilyen vagy olyan tartalmú manipulációjának megfelelő – jelentést vesznek fel az interpretáció során. A film lehetősége és bűne, hogy a jelenségvilág valamennyi összetevőjére, az emberre is kiterjeszti ezt a hatalmát.

A filmművészeknek szembe kell nézniük ezekkel a tényekkel és meg kell próbálniuk, ez nyilvánvaló, megtalálni a szimbolikus közlésnek azokat a film számára lehetséges formáit, melyek a valóságosság igényét nem keresztezik, hanem az elképzelhető legmagasabb fokon, teljesítik; az igény nyilvánvalóvá tételére és demonstrációjára építve a mű konstrukcióját.

A tárgyak és jelenségek, amelyek csak egy dimenzióban, az életforma és a tudat uniformizáltságának következtében csak a megszokás, a használat dimenziójában értelmesek – gondoljunk arra az esetre, ha tegnap vásárolt divatos pulóverünket egy múzeumi tárlóban látnánk viszont, különféle ásványi kövületek szomszédságában, mit éreznénk abszurdnak, azt,

hogyan van a pulóver ott, vagy azt, hogy tegnap ugyanilyet vásároltunk? – értelmező kontextusukból kiragadva, értelmetlenekké válva azt bizonyíthatják, hogy az életünknek, e tárgyak használatának, e jelenségek tudomásulvételének stb. nincs *egyedisége*, illetve csak korlátozott, tehát szabadsága sincs, csak általános: az a közös vonás, amely az uniformizált életformában érhető tetten. Az a közös, ami inkább hiányként létezik, mint megvalósulásként, amennyiben megvalósulásként létezik, annyiban csak a tárgyak (már elemzett módszerű) használatának hasonlóságában nyilvánul meg.

De nemcsak az emberekre és a tárgyakra vonatkozik ez, hanem az információkra, a múltra és a jövő elképzeléseire is. (A folytonosság nem érzékelhető, a modern ember fétisei, a civilizáció, a haladás gondolata, a kollektív tudat egyéni, tehát kiszolgáltatott, alárendelt helyzetű elsajátítása a tömegkommunikációs eszközök és a mindig és mindenhol egyformán az uralkodó osztályok normáit képviselő iskolákban, a nagy, ezért már személytelen és ellenőrizhetetlen közösségbe olvadás „szabad választás” alapján, melynek nincsenek alternatívái, egy nemzethez, réteghez, lakóhelyhez, nemzedékhez tartozni a jelszavak elsajátítása révén stb. gögöt és felsőbbrendűségi érzést szülnek – az egyén által ellenőrizhető és valóban az ő érdekeit megtestesítő értékrendszer hiányában – úgy tűnik, a múltnak nincs közvetlen ránk vonatkozása.) Ezért a múlt jobbára olvashatatlan, értelmetlen tény-foltok ornamentikus szövevénye, amely hathat érzékeinkre, látásunkra stb., de nem hathat értelmünkre. (L. a történelmi kosztümös filmek világát, azokat a szociológiai vizsgálatokat, melyek az idegen népek szokásaira, a múlt távoli eseményeire történő reakciókat vizsgálták; az ügyevezett történelmi tudatot.) Annál is inkább így van ez, mert a múlt tárgyai a legritkább eset-

ben rendelkeznek ma azzal a használati értékkel, ami megkönnyíthetné, hogy „bekebelezzük” őket.

Ahhoz, hogy a *Partita*-típusú filmek hatását és ábrázolásbeli újdonságát megérthessük, mindent tudomásul kell vennünk. Nem egy előírásnak megfelelően, hanem a film nézése közben. A tárgyakhoz és formákhoz való standard viszonyunkra a *Partita* nemcsak épít, mondandójának és ábrázolási közegének megteremtése érdekében: ennek a viszonynak a tudatosítása a mondandó és az ábrázolási közeg szerves része. A film alkotója a hatás érdekében nemcsak kölcsönveszi gondolkodásunk és formaképző hajlamunk skémáit, ahogyan ezt a némafilm nagyjaitól kezdve máig olyan sokan tették, hanem mintegy témájává, az elemzés tárgyává avatja az élet tényeit tudomásulvevő folyamatot. Erdély Miklós filmje ebből a szempontból gondolati bravúr, mert témájához: életünk korlátozottságához, vágyaink elfojtásának szükségességéhez és ennek kialakult formáihoz, nem alkotói reflexiókat fűz, nem a téma külsődleges, cselekvésben, akcióban, történésben megnyilvánuló oldalainak bemutatását választja. Filmjét minden egyes nézőnek a témában foglalt állapotára alapozva úgy szerkeszti meg, hogy a felvonultatott tényekhez – talált snittekhez – való viszonyunk szerkessze meg, tudatosítsa azt, ami egyszerre a filmben való részvételünk – biztos – feltétele, s a film maga. A téma kifejtéséhez tehát a téma belső, mindannyiunkban működő logikáját használja fel. Teheti. Jól tudván, hogy „...a formák... sohasem teljesen valóságosak, fele részben a szemlélő tudatának termékei...” (René Berger), s azt is, hogy filmjének hatása így eltéveszthetetlen lesz, mert elkerüli a Goethe által fölfedezett csapdát, mely szerint: „Az anyagot mindenki maga elé tudja idézni; a tartalomra csak az bukkanhat rá, akinek van hozzátenni valója; a forma pedig: titok a legtöbb ember számára.”

Hiszen itt a formákhoz való viszonyunk közös voltának felhasználásáról van szó, már abban is közösségről, hogy formákhoz viszonyulunk – ennek a viszonynak a kiprovokálásával. S éppen, mert minden megszokott filmszerkesztéssel szemben asszociációink legelrejtettebb okainak felhasználásáról, felszínre hozásáról van szó, a provokáció eredményei: az asszociációk tartalmának tudatosítása formájuk látványnyá transzponálásával.

Erdély Miklós maximálisan kihasználja azt a lehetőséget, hogy a filmjében szereplő dolgoknak csak a formai oldalát érzékeljük, – ha másért nem, azért, mert a sorrend, a snittek gyors váltása és a többnyire amúgy is információszegény felvételek önmagukban is lehetetlenné teszik a látottak tartalmuk szerinti egymásra vonatkoztatását. Másrészt arra az ez idő szerint általánosnak tekinthető filmnézői magatartásunkra épít, hogy ha a tárgyakat – mivel a részleteknek nem tulajdonítunk egyedi értéket –, csak levésükben vesszük tudomásul a vásznon, jelenlétüket valóságossága és a bemutatott valósághoz tartozása indokolja is. Kellően és kimerítően önálló jelentésükre tehát nem vagyunk kíváncsiak – nincs közvetlen ránkvonatkozása, tartalmukkal szemben még inkább közömbösekké maradunk, s átadjuk magunkat megnyilvánulási formáik szemléletének, elmerülünk jelenségük világában. Ezen kívül, szintén megszokott magatartásunknak megfelelően, ha a dolgoknak nincs közvetlen ránkvonatkozása, márpedig az elszigeteltség, egy dimenziósság révén nincs, akkor nekünk sincs a dolgokra vonatkozásunk: magatartásunk passzív, megragad a szemlélet, a kontempláció szintjén, a jelenségek felszínén, helyi értékeinek szintjén.

A *Partita* ezekre épít és ezt tudatosítja: a kontempláció, a szenzualitás mozgósításával, aktivizálásával.

Ennek módszere: a számunkra üres, konkrét egyedi tartal-

muktól megfosztott, megfosztódott jelenségek megnyilvánulási formáit egymás mellé rendelve megmutatja 1.) e formák változatosságában megbújó, valami törvényre, rendre, tehát belső tartalomra utaló, – ritmusbeli, mennyiségi, iránybeli analógiákkal de facto a dolgok és rendjük egymásravezettségével – azonosságát, a dolgok legközösebbjében, legáltalánosabb azonosságának – mozgásának – ellentmondásos formáiban.

2.) Tehát felfedeztetni a legáltalánosabb kapcsolatot közöttünk és a világ dolgai között, melynek során a jelrendszer elveszti eszközjellegét, ésszerűen csak létezik, a lét, a létezés szimbólumává alakul át.

3.) Ráébreszt ennek a kapcsolatnak a természetére és korlátozottságára.

4.) Korlátozottságának – tartalmi ürességének – demonstrálásával tartalmi – emberi lényegre vonatkozó –, aktuális felismerésekhez vezet: a korlátozottság okára, közös voltára és megjelenési formáira vonatkozóan: a szabadság, a határtalan, a kimondhatatlan és elfojtott, a kimondhatatlan és tanszcendentális lét tartalmi utáni vágyról.

5.) Magának ennek a vágnak a létezésére építve, tudatosítva – egy immár jól kirajzoltan dialektikus folyamat révén.

6.) Ez a vágy, mint az emberben levő érzés, általános, mert közös; különös, mert mindig másként és másként nyilvánul meg, fedődik el, kap más nevet, hamisítódik meg a formában stb.

7.) A film rétegzettségében a zene lesz az általános hordozója, mint totalitásnak különös oldalai révén megnyilvánuló emberi lényeg ez a film más rétegeinek, a szöveg és a kép különösének rendelődik alá. (Gyakorlatilag az absztrakció, majd az érzékibe való visszatérés azonosításának olyan foka valósul meg, hogy a szöveg és a képek különös megjelenési formáinak *általánosaként* hallgatjuk a zenét, azaz a zene és a

szöveg + kép az audiovizuális komplex élményben a létezés törvényének két pólusát, ugyanannak a dolognak a két oldalát képviselik a filmben érzékelésünk és gondolkodásunk számára. A korlátozottságból való kitörés vágyának általánosa a zene, aktuális különöse a szöveg, a viccek és mindenben jelenvalósága, bármiben testet ölthetőségének – igazságának – bizonyítékai a képek: az interpretáció egyéni, szabad lehetőségét a kompozíció révén egy közlésegyységnek alárendelt egyiséggé szervezve. S mivel a film, nemcsak egy alkotói folyamat – a műalkotást nem megmerevedett jelrendszerként, hanem folyamatrészt kell vizsgálni... – végeredménye, hanem az alkotói gondolkodás folyamatának rögzítése – lásd Pudovkin meghatározását, mely szerint a montázs a dolgok elemzésének láthatóvá tett logikája – a *Partita* esetében a rendezőnek a mi gondolkodásunkról alkotott gondolatmenetét követhetjük úgy, hogy ennek a gondolatmenetnek logikai kapcsolatai a mi asszociációs rendszerünk lehetséges, virtuális logikai kapcsolatainak szerkezetbeli megtestesülései a sorrendben, a szerkezetben, a jelrendszer rétegezett részében.

Világos, hogy az egyedi konkrét tartalmától megfosztott mozgásforma ebben az esetben jelként funkcionál s egy meg nem fogalmazott, nála jóval általánosabb tartalomra utal; az ábrázolásmód tehát szimbolikus. „*A jel a szimbólum érzékelhető mozzanata*”; (...) s ahhoz, hogy a *Partita* szimbólumrendszerének lehetséges tartalmára, intellektuális tartományára fényt derítsünk a szerkesztésbeli újdonságainak révén (annak beszámításával, hogy „*A jel azért jel, mert benne egy valami egy másvalamire utal, s ez a másvalami éppen a jelhez viszonyítottan tételezett valóság – arra az „egyvalamire” kell koncentrálnunk, ami a film valamennyi mozzanatában közös*”). (Az elemzésnek tekintetbe kell vennie, tekintetbe vette eddig is, Abraham Moles megállapítását: „*Minden percepció*

egységnek saját törvény-rendszere szabja meg, milyen elemcsoportok mikor minek válhatnak analogikus-ikonikus képévé és minek digitális szimbólumává.”

Ha a műalkotás egy jelrendszer parole ténye, ahogy azt Miklós Pál írja, csak kontextusban, a művek sorában, társadalmi kulturális kontextusban értelmezhető.)

Az eddigiekből láttuk az object trouvé, ebben az esetben a talált snitt miért válhat önmagában mindent és semmit jelentő, de az interpretáció számára szabadon – jelként fölhasználható – „üres formává”. A jelenség *André Breton* szavaival foglalható össze a legtömörebben: *„A tárgy izolálttá lesz, éppen azért, mert korábbi hovatartozásával kapcsolatban kétségek merülnek fel kétértelműség okán, ami teljesen vagy részlegesen irracionális helyzetéből ered, s a megtaláltság méltósága által fokozódik, valamint a szükség szerinti legkiemelkedőbb interpretációnak is teret enged.”* Mindebből pedig, a filmi ábrázolás szimbolikus formáinak kialakítása érdekében, a lehetőség kiteljesítéseként, számos konzekvencia szűrhető le a kompozíció és a szerkesztés lehetséges új rendjét illetően. Elsősorban az a következménye, hogy – Bódy Gábornak a kinematografikus kódról tett megállapítását kölcsönvéve – a dokumentumjelleg és a reproductív technika szintjének összefonódásából a *Partita*-típusú filmekben a reproductív jelleg relatíve önállósul, s a dokumentumjelleg elnyomva – megszüntetve megőrizve – a reproductív jelleget: mozgások kompozicionáltságát teszi jelentéshordozóvá. Nyilvánvaló, hogy a kompozicionált formák szerkesztési rendje egészen más lesz, mint a – képen dokumentált tárgyak képviselte – tartalmaknak megfelelő. A jeleknek, az érzékileg konkrét egyedi és a fogalom között közvetítő szerepet vállalva, egymással is és az általuk nem megjelenített csak fölidézett, utalt valósággal is más viszonyuk van, mint az érzékileg konkrét egyedi valóságoknak. A jelviszonyok és az álta-

luk felidézett valóságok viszonyainak különbözősége a mindenkori szubjektív szemlélet és a dezantropomorf valóság küzdelmének színtere, az a térbeli és időbeli intervallum, ahol a művészet autonómiáját megőrizve kifejtetheti a maga hatását. Dokumentum-érték metakommunikációját a reprodukció kompozitórikus szimbolikus formáival helyettesíthető kísérlet első és talán legfontosabb következménye a szerkesztésre nézve, hogy, *Jakobson* megállapítását követve – a szintaktikus (kauzális, logikai) kapcsolatok mellett a paradigmatis – analógia és paralelisztikus – kapcsolatok válnak uralkodóvá. Válhatnak, mert a művésznek nem kell a tartalmi kapcsolások jellegének hátrányával küszködnie a közösségi tudat hiánya miatt (a sok különböző egyedi tudatban föllelhető közös tapasztalatok szűkössége – a kollektív tudat csak a rétegmeghatározottságú uniformizmusa, a közösséghez képest külsődleges, és az egyén számára életfeltételeinek megváltozásával könnyen és megrázkódtatás nélkül cserélhető volta stb). A *Partita*-típusú film rendezője a mozgások és formák általános és aktuális percepció törvényeinek megfelelő, a film nézése közben született tapasztalatokra építheti az ábrázolást, mondandójának kifejtését. A formák hasonlóságának, valamint tér és időbeli érintkezésének alapján az érzékelés valóságos idejét, ritmusát, váltásait, feszültségét kiaknázva születik a képzelet fiktív terét és idejét alkotó, helyben tanult szabály: a szimbólum, a film szimbolikus tartalma. Ez közelebbről annyit jelent, hogy a képek, formák, jelegyüttesek kapcsolatteremtő és értékelő funkciója dominál, a leíró illetve előíróval szemben (Ch. Metz).

Ennyi, részben idézett bölcsesség után állapítsuk meg, hogy a *Partita* kompozicionális feszültsége az egyes képsorokon látható mozgások formáinak egymással, a zene mozgásának formáival és a beszéd – a vicceselés – ritmusának és a hangleytés függőleges irányváltozásainak paradigmatis kapcsolatain

kívül a zene totális érzéki voltának, a képek tartalmi közömösségének: mozgásuk váltakozásának, képzelet-felszabadító erejének és a beszéd, a viccek és a viccmesélés szituációjának, szereplőinek konkrétsága között feszülő ellentétnek köszönhető. Az érzékelési szinteknek ez az oppozíciója teszi lehetővé, hogy a film elején hosszan, fekete blank alatt tehát teljes figyelemmel és maximális várakozással hallgatott *Haydn*-zene érzékiségét átvigyük az egymást követő képekre és magára az egymást-követésre, a sorrendre, a kapcsolatra, mint érzékivé vált logikára, ennek köszönhető, hogy a képek ily módon kétszeresen is érzéki ritmusú mozgásainak képzelet-felszabadító erejét érvényesítsük ismét a zene hallgatása közben, s tágítsuk ki, immár meghatározott irányban a beszéd és a viccek konkrétumaival körülhatárolt jelentéstartományt. Ami a kérdés általános, elméleti oldalát illeti, a szemiotikusok egybehangzó véleménye szerint az oppozíciós jelviszonyban nem egyik vagy másik pólus, hanem az oppozíció léte, az együttlét, a szembenállás hordozza a jelentést. Ezt még kiegészíthetjük azzal az ugyancsak elég általános nézettel, mely szerint a jel csak egy rendszeren belüli oppozícióban funkcionál jelentésszelektálóként. Tehát, míg *Duchamp* múzeumba tett palackszárítója nem a műalkotás tárgya, hanem mint a művészi aktus problémáinak jeleként egyúttal a probléma megszüntetésének szimbolikus tárgya (nem megoldásával, hanem megoldásának lehetlenségét demonstrálva) s „a többértelműség mögött a végső titkot” (kell) a semmit sejteti; az interpretációk végtelen végességének ugyanazt a korlátoltságát állítva, amely a palackszárítót mint használati tárgyat létrehozta, s amely nem képes, ettől a használati értéktől elszakítva csak abszurdként tudomásul venni: tehát mindig csak önmagában, mindig csak elszigetelten, akár az interpretáció saját magát, addig az oppozíció – jól tudta ezt már *Ejzenstejn* – a paradoxon problémageneráló

erejét felhasználva (melyről *Vekerdi László* beszélt egy alkalommal), minden esetben választásra kényszeríti a képzeletet – működésének helyzeti energiáját nem csorbítva, hanem kiaknázva –: a paradoxon jelentésmezőinek körülhatárolására készíti.

Ennek az eredménynek legalább két feltétele van. Az első, hogy az alkotó valóban egy folyamat részesévé avassa a nézőt, azaz a művészi aktust, a kifejezést is tegye témájává – mint látuk, a *Partita* hiánytalanul eleget tesz ennek a követelménynek – annál is inkább, mert a vizsgálat tárgyait illető általános problémák megoldása, a tudomány és egyes ember számára egyaránt: nem kis részben a vizsgálórendszerek, a közvetítő-apparátusok problémáinak megoldásától függ. A másik feltétel – a paradoxonok alkalmazásával, a szimbolikus formák keresésének függvénye, hogy a jelrendszer, amely az első feltétel teljesülésének következtében önmagára is utal, önmagát jelenti (*Mukarovský* megállapítása szerint) – nyilvánvalóvá, válalttá válják, hogy mintegy provizórikus gondolkodási forma konkrét megvalósulása is – önálló jelentésre tehessen szert.

S mivel az érzéki formában megjelenő emberi lényeg szubsztanciális mozzanata az emberi szabadság, a gondolkodás aktuálisan lehetséges formáinak a műalkotás témájává emelésével a szabadság többértelműsége, vágyának provokálása és e provokáció hatásának kipróbálása is teljesül: a szabadságra vonatkozó asszociációs rendszerünk jellegének szerkesztésbeli, kompozicionális, konstrukciós kísérletében. A műalkotás lehetősége az, amit *Novalis* úgy fogalmazott meg: „*Ha az egymástól legidegenebb dolgok egy hely, egy időpont, egy sajátos hasonlatosság által összekeverülnek, csodálatos egységek és összefonódások jönnek létre – és egy dolog mindenre emlékeztet, soknak a jele lesz...*”. S az alkotón múlik, hogy ez a „minden”, szemléletünk számára mivel azonosul.

A listát elsősorban egy negatív bizonyosság okán volt érdemes összeállítani, ebből ugyanis újra meggyőződhetünk arról, milyen kevés köze van a film szimbolikus tartalmának a benne, a különböző talált felvételeken megjelenő tárgyaknak, tárgyi tartalmaknak. A talált snittek majd mindegyike extrém jellegű, saját kontextusából kiragadva, érthetetlen, sokszor a tárgy felismerhetetlenségig homályos. Ehhez járul, hogy a körülbelül negyvenöt perces filmben – melyből minimálisan tíz-tizenkét perc fekete blank, tehát alig több mint fél óra alatt kétszáz-nál több snittet kell végignéznünk, s kellene perceptuálnunk: józan ésszel is könnyen belátható, hogy ez lehetetlen. A felvételek gyakran villanásszerű gyorsasággal váltják egymást, s bár jó néhány motívum ötnél többször is ismétlődik, az egyik indiai táncosnő tizenháromszor, a másik tizenhétszer (!) stb. tárgyi értelemben az ismétlések sem hozzák közelebb a szemlélőhöz ezeket a felvételeket, lévén, hogy mint a példa is mutatja, a de-szifrózás kódja számunkra ismeretlen, vagy a szituáció, amelyben a tárgy megjelenik – lásd az izzószál példáját, mely szintén többször visszatér – (ökölbe szorítva!). A felvételeken látható dolgok elveszítik értelmüket, mert tartalmi szempontból kauzális kapcsolataikból kiszakítottan többé semmi sem indokolja, magyarázza a részleteket. Ez szükségképpen annyit jelent, hogy a filmben elfoglalt helyüket és megjelenésük számát másfajta kapcsolat – a felvételek másfajta, nem a tárgyi tartalmi tulajdonságára építő reláció határozza meg.

Ha a tárgyi tartalmak, a felvételek dokumentatív jelensége részben követhetetlen, felfoghatatlan, részben nem függ össze a többi felvétel ugyancsak homályos tárgyi tartalmával, érdeklődésünk is ellankad, amely az egyes felvételeken belül történő okadatoló magyarázatát firtatná, s ráhagyatkozunk az egymást váltó képek és a zene ritmusára, önkéntelen párhuzamot vonva a különböző felvételeken lát-

ható mozgások ritmusával, irányával és formájával. Ezzel meg is neveztük, milyen rendszerűség érvényesül a snittek sorrendjében és ismétlésében.

Erdély Miklós joggal és biztonsággal építhet a mozgásérzékelésnek arra a sajátosságára, hogy a percepcióhoz szorosan hozzátartozó kinetikus-motorikus reakciók kitöltik a mozgás-élmény hiátusait, és „egyneműsítik” az élményt kiváltó ábrázolási közeget.

Minden művészi alkotásban – lévén, hogy a dolgok szubsztanciája csak formájuk közvetítésével nyilvánul meg – a megjelenési formákat eleve kifejezési, kifejeződési formákként tételezi és úgy is kezeli: a mozgás különböző formáiban egyformán fontosat és jellegzeteset látva szellemi alapállásának szempontjából: tudniillik e mozgások végtelen sokszerűségében, változatosságában – a természeti formák és az ember alkotta tárgyak, formák végtelen sokféleségének megfelelően – is, a mozgások korlátozottságát, sokféle megnyilvánulási formáik visszavezethetőségét néhány alapformára, – látja annak a néhány mindenben és mindenütt ott levő alaptörvénynek a kifejeződéseként, amely az ember életét, tevékenységét és a természethez, illetve a maga alkotta tárgyi világhoz való viszonyát – szabályozza.

Erdély Miklós nem tesz mást, mint hogy a mozgások *látható* korlátozottságát, anyagiságát, ha tetszik, kiszolgáltatottságukat a hasonlóságnak, az ismétlődésnek, a részlegességnek, anyagaként választja és a téma rangjára emeli ezt az anyagot egy filmi és pszichológiai kísérleten belül, melynek lényege, hogy a mozgások ilyen vagy olyan voltát, összekapcsolásukat analógiák, ellentétek, mennyiségi és minőségi összefüggések révén tudatunk ismeri fel és osztályozza, következésképp az eredmény, az osztályozás és a felismerés, a mozgásformák hasonlítása és összekapcsolása nemcsak a gondolkodás logikáját,

a tudatállapot aktuális meghatározóit fogja jellemezni és leképezni, hanem ennek a szemléletnek a tulajdonságait, aktuális korlátozottságát a szemlélt tárgyak illetve mozgások korlátozottságaként, mint azok belső tulajdonságát, képes megmutatni. Ebben az értelemben a *Partita* című film főszereplője maga a gondolkodás, az a valami, ami az elénk kerülő, elénk sorjázó képeket egymáshoz rendeli, más szóval főhőse maga a szerkesztés, a szerkesztés lehetséges és jellemző módjai.

A *Partita*ban se többről, se kevesebbről nincs szó, mint annak tudomásul vevéséről és arról való meggyőzésről, hogy a forma közvetítésével megnyilvánuló szubsztancia a formaérzékelés és az interpretáció aktuális állapotának alávetett az ember számára, s hogy ezt az alávetettséget vagyunk hivatva felszámolni. Az interpretáció, mint ahogy erről már több szó esett – perceptuális részlegesség, melynek hatóköre, erőtere a tudat állapotának s az előzetes ingerválasz képzet sémáinak a kontextus minősége s a társadalmi-történeti, valamint az egyéni kulturális, életmódbeli paraméterek által meghatározott, s melyhez képest a tárgy minősége másodrendű marad.

A tárgy szubsztanciájának változói tehát a tárgy helyzete, a tárgy funkciója, végül azoknak az interpretációknak a kvintesszenciája, amelyek egy adott korszakban a tárgy, a dolog minőségét a többi tárgyhoz, dologhoz való viszonyában gyakorlatilag kijelölik.

Tanulságos ebből a szempontból, hogy egy tartalom, adott szellemi összefüggés, több különféle formában fejeződhet ki, e formák között mégis hierarchikus és változó különbségek vannak tudatunk számára: szubsztanciális és funkcionális értelemben egyaránt. Azt a szakadékot, amely a tárgy immanens tartalma és formájának interpretációja között húzódik, csak a hit ugorhatja át. A film is, akár a többi művészet, nem

tesz mást, mint a szó szoros értelmében *megjeleníti* a problémát. A film különössége, hogy ez a megjelenítési folyamat az emberi asszociáció, emlékezés, vizuális gondolkodás törvényeit, művészi technikaként ismerteti fel.

A dolgok, a dolgokról alkotott képzetek, valamint a dolgok és képzeteink jelformáinak valóságos kapcsolatát – a művész szabad választásokként, az interpretáció módjaként tünteti fel. Erdély Miklós a műalkotás funkcionálásának e megszokott dramaturgiáján annyiban lép túl, hogy az ő anyaga is, témája is, az említett jelformák valóságos kapcsolatának éppen: nem szabad, kötött és korlátozott interpretációja, valamint ennek formái. Mindez azonban valóban csak egy pszichológiai kísérlethez volna elegendő, ha nem egy jól megfogalmazható, konkrét hipotézis szervezőerejére volna bízva. Ennek lényege a *Partitában*, hogy a formák összekapcsolásának módját, a percepció részlegességének mikéntjét, az asszociáció logikáját, azzal, hogy a konkrét társadalmi, történelmi, kulturális, életmódbeli paraméterek, kapcsolódási sablonok, kontextust értelmező sémák minőségeként határozzák meg, indirekt módon mindaz meghatározza, ami céliként, vágyként, tudott ismeretlenként vagy ismeretlen tudottként az ember számára a már megvalósultból, még meg nem valósultként következik. A meg nem valósult, az el nem ért: mindaz, ami nincs a „szellemi tudat fokára” emelve, a társadalmi gyakorlatban többnyire tabuként funkcionál. Így történhet, hogy az első vicc elhangzása után, a szégyenkező, felszabadult mosolyok láttán, melyen a kimondhatatlannak a mindannyian egyre gondolunk cinkosságával félig kimondott „informel” módjának nyomán támad, mindent, ami ezután következik, a kimondatlanra, a megfogalmazatlanra, a mégis mindenütt jelenlévőre: a kimondatlan utáni vágyra vonatkoztassunk. A lehetségest, a láthatót, a létezőt a lehetetlenre, a láthatatlanra, az intézményesen nem egzisztálóra.

Minden, ami konkrétan létezik, utalássá válik az amorfan létezőre. De az utalások láncolata, egymásbafonódása képes arra, hogy ennek az amorf létezőnek formát, érzéki konkrét művészi formát adjon, s ezáltal érzékeink és képzeletünk számára elérhetővé, meghatározottá tegye. Ha az utalások egymásbafonódásának rendje, azaz az anyagi, plasztikai rend struktúrája megfelel az amorfan létező természetének, – ez esetben mindennütt jelenlétének, sehol nem kifejtettségének: – a kimondott-hoz képest a kimondott érzéki-asszociációs tartományának, a konnotációnak. „*A mű tartalmának valósága és a forma-igazsága közötti összefüggés...*” (R. Berger): a tabuk, a szabályok megsértése, új szabályok felállításának igénye: minden mozgás, minden változás – a filmen *látható* – lényege: a titok, amelynek állítására a *Partita* adekvát, szabálysértő módszert talált.

(BBS sokszorosítás 1975)

BEKE LÁSZLÓ:

KENTAUR

ÍRTA ÉS RENDEZTE: SZENTJÓBY TAMÁS. KÉP: GULYÁS JÁNOS. 1974-75.

Összenéző

két idő

partjuk között

egy rejtett árny

fordul egyre beljebb

És felfelé

úzik a dalt a paták

(Sz. T.: Kentaur. 1964.)

A film tizennégy beállításból – tételből – áll. Ezek mindegyike csaknem teljesen statikus tabló – nagy látószögű totállal vagy féltotállal indítva, mely a beállítás során mindvégig megmaradhat, vagy takarékos kameramozgással, variózással ráközelít egy-egy alakra vagy csoportra. Montázs a beállítások elválasztásán kívül alig fordul elő a filmben. Az operatőri munka kifejezetten eszköztelen – inkább szegényesnek mondható. A felvételek helyszínei, a két bevezető tablótól eltekintve, munkahelyek vagy a közösségi élet ideiglenes, átmeneti tartózkodásra szánt színterei: eszpresszó, autóbusz, váróterem, munkásszállás. A dokumentumszerűen felvett jelenetekhez a rendező az utószinkron során megfelelő háttér-rajzokat adott, valamint olyan dialógusokat, melyek noha utalnak az eredeti szituációra, attól szándékoltan eltérő tartalmúak.

A vásznon először unalmas tájat látunk.*

A képmezőt megfeeleezi a horizont: szürke, lapos földfelület, szürke égbolt (1). A kép mintegy két percig mozdulatlanul látható, a csendet kétszer határozott, rövid sercegés szakítja meg. – Frontális beállításban két bezárt kapu jelenik meg, előtte mellmagasságban kocsikirakáshoz használatos rámpa (2). Erőteltjes, hosszú, megszakítás nélküli búgás. (Traszformátorház?) – Újabb beállítás: ruhagyári jelet, gépzúgás (3). Két munkásasszony beszélget: *„Persze! Mindaz, ami van, tökéletesen különböző elemekből áll. Csak nézz körül..... Vagy ha moziban vagyok.....”* (a mozi, a filmvetítés elemeinek aprólékos felsorolása). Az elemek világosan megkülönböztethetők, pl. *„a ruhagyár és annak látványa filmen(.....)”*. Vágás, – Dialógus az autóbuszon két asszony között: a munkáról, a változásról, a tudatról, a hatékonyságról (4). A busz a megállóba érkezik, az egyik asszony leszálláshoz készül. Fék- és ajtónyikorgás, a túrázó motor berregése. Vágás. – Tervezőiroda, tágas terem, többen rajzasztaluk fölé hajolva dolgoznak, papírzörgés (5). A háttérben fiatal nő jön be, és odahajol az egyik mérnökhöz: *„Főnök! Imádlak leváltani – hadd váltsalak le!”* A főnök kissé ingerületen visszautasítja: *„Majd, ha itt az ideje!”* Az előtér három asztalánál – két férfi és egy nő – továbbfűzik a beszélgetést: *„Nagy botrány lesz, ha kiderül, hogy mindennek itt az ideje, és összekeverem a hasznosat a haszontalannal!”* Megtudjuk, hogy az összekeverés, a spontán tervezés, az ismeretlen és a szépség különös módon kapcsolatban állnak egymással. – A következő helyszín kávéház méretű, de váróterem hangulatú, félhomályos eszpresszó (6). Jól ismert

* A filmet a tanulmány írása előtt nem állt módomban szisztematikusan megtekinteni, ezért csak korábbi, esetleg hiányos impresszióimra támaszkodhatom.

zsongás, beszédfoszlányok, csörömpölés. Újságárus jön be: *„ITT AZTÁN FŰ NEM TEREM! Megjelent az ITT AZTÁN FŰ NEM TEREM!... Az ember nem földi eredetű!... Két férfi beszélgetését halljuk, melyből kiderül, hogy az „égi lény” a „szabad ember” szinonímája. Egyikük kommentálja, amint egy vendég feláll és távozik: „...vén anarchista... nála a privát és a politikai dimenzió egybeesik...”* A másik beszélgetőpartner passzív alkat, amolyan kávéházi filozófus – tevékenysége kimerül abban, hogy terméketlen gondolatokat hozzon létre. *„Az igazság engem győz le. Általam nyilvánul meg.”* – Változik a kép. Hajladozó parasztasszonyokat látunk, amint céltalan rendszerességgel egy üres földdarabot kapálnak (7). Harsány nevetésekkel megszakított dialógus a kapálás értelméről, a pénzről, a *„kereskedőkről”* – akik előírták számukra, mit kell az életük értelmének, a személyes érdekeiknek tartani. – Üzemi étkezde (8). Idős munkás tart rögtönzött szemináriumot asztaltársainak, két fiatal lánynak. Kulcsszavai: az új a változás, az ismeretlen – szemben az unalommal, a félreértéssel, az erőszakkal. – Gépterem totálképe, majd két beszélgető munkás közeli (9). Évődésszerűen vetik oda egymásnak: *„A gazdasági csuda bebizonyította, hogy van jövő! Igaz? He?”* Válasz: *„akkor érdemes rendbetenni a jelent!”* Az utópikus-filozofikus fejtegetés lendülete csak akkor billen meg egy pillanatra, amikor egyikük így szakítja félbe társát: *„Szeretlek (...)”*. Gép-zúgás, – majd újabb beállítás: hatalmas terem hosszú asztalainál legalább száz nyugdíjas ül. Halk, de intenzív papírzigzés – lottószelvényeket számlálnak (10). Idős hölgynek tulajdonítjuk a beszélgetésben kezdeményező szerepét: *„mit gondolsz, a létért való küzdelem formái azért elavultak, mert már nem tudjuk meggyőzni egymást arról, hogy az egyetlen realitás a változás?”* Ábrándjaikat mondják el egymásnak,

jelmondatszerű fogalmazásban, majd hozzátéve: *„Ez nem eufória a boldogtalanságban!”* Férfihang: *„Kérdezd meg a főnököt!”* A munka folytatódik, majd az idős hölgy feláll és a munkavezető asztalához lép. Valamit kérdez. És amit hallunk: *„Tessék mondani, ez eufória?” „Igen.”* – A színhely ismét változik: éjszakai váróterem, néhányan a padokon alszanak (11). Az egyik várakozó utasnak megfelleltetett hang mintha narrátoré lenne: *„A huszonnégy óra szabadidő-kihasználás közben a váróterem először váróterem...”* 2. férfi-hang: *„...később uszoda lesz...”* Narrátor: *„...aztán bank...templom... elmeógyógyintézet... színház... adósok bőrtöne... Titanic... ravatalozó... nyaklánc... film... álm... agysejt... forradalom... léghajó... és végül: megint váróterem...”*. A fogalmi kör összefoglalásaként: *„Minden megváltozott, mindent értek. Semmi nem változott, semmit sem értek.”* – A következő beállításban (12) a kamera igen hosszan mutat egy futószalagot, mely félig kész papírdobozokat szállít, ritmikus gépzaj – zakatolás-csattanás – közepette, majd a gépek mellett dolgozó kendős asszonyokra irányul. Egyikük a szomszédjához fordul. Tudják, hogy figyelik őket, úgy beszélgetnek – *„a kendődivatról, a tejszínhabról, a gyerekeikről, a béremelésről, hogy megtévesszük a filmeseket.”* Bár ismétlés-neurózisban élnek, a jövő körül forognak gondolataik. Mégis mindketten tudják, mit szeretnének tőlük hallani a filmesek. A dialógus abbamarad. Zakatolás-csattanás, zakatolás-csattanás... – Új beállítás: munkásszállás (13). Néhányan a tévé előtt ülnek, mások az emeletes ágyakról figyelik a meccsközvetítést. A riporter unott, rutinos megjegyzéseit halljuk. *„...bátrabban vállalkozzanak támadásvezetésre...először merészkedik előre... de nem hiszem, hogy ez így lett volna begyakorolva... a lábával nyúlt előre...”* stb. Az egyik nézőt a szituáció a háború alatti titkos rádióhallgatá-

sokra emlékezteti, amiket névnapünnepléssel álcáztak. Megtévesztésül – mint ahogy a film is megtévesztés. Annak a nevében készül, akit lefilmeznek. *„Ne csodálkozz, ha ott lesz a képed – mint az enyém itt!”* A kamera most közeliben, de homályosan mutatja az ágyon fekvő arcát. Hang: *„Hű, de homályos”* – Az utolsó tabló egyetlen gépállásból készült (14). A kamerára merőleges, hosszú asztalok töltik meg a termet, mellettük egy-egy gépnél sok nő és néhány férfi dolgozik. A kézzel irányított gépek szabálytalan zaja. Bizonyos idő eltelik, míg a munkások különös mozdulataiból rájövünk: vakokat látunk, amint kefét kötnek. Nagyon sokáig nem történik semmi, majd egy direkt vágás következik, premier plánban jelenik meg egy ülő munkás keze, melybe egy másik (álló alaké) néhány papírpénzt számol le. Ismét a totálkép: a munka folytatódik, majd megszólal – kissé bátorítan női hangon, melybe aztán mások is bekapcsolódnak – egy nosztalgikus, érzelmes búcsúdál: *Farewell, Farewell...*

A film címe: *Kentaur*. A kentaur mitológiai lény, alsótestű ló, felsőtestű ember. Szentjóbý értelmezésében a film is hasonlóan felemás szülemény: audiovizuális médium. Amit látunk, azt nem hallhatjuk, amit hallunk, azt nem láthatjuk. Ezt az ismert ellentmondást a film alkotója nem kibékíteni igyekszik, hanem méginkább polarizálni. Olyan szöveganyagokat ad a vásznon megjelenők szájába, amely elvben ugyan elhagozhatna, a felvevőgép által megörökített konkrét szituációban viszont biztosan nem hangzott el. Illúziókeltés, „becsapás” szándéka fel sem merülhet, mert az első dialógusnál kiderül, hogy a szereplők a kontextushoz képest szokatlan kijelentéseket tesznek. (Szentjóbý nem is törekedett tökéletes szinkronra, az amatőr szövegmondás hibái ezért sem hatnak zavarólag. Kép és hang bizonyos frappáns

egybevetéseire természetesen sor kerül, pl. amikor a presszóbeli öregúr hirtelen mozdulattal a gallérjához nyúl, ezt halljuk: „Csak nyakon ne vágjon ez a vén anarchista”. A vizuális művészeti ágak újabb termésében nem ismeretlen ez az eljárás – különösen nem az, ha általában a kommunikációs helyzetek „átfunkcionálását” tekintjük. A *Kentaur* módszerében rokon Godard egyes megoldásaival, utóbbiak funkciója azonban megközelítőleg a brechti „V-effektus”-ével azonos. Számos rokon példa idézhető az ún. „fotoroman”-ok műfajáról is, ahol viszont többnyire a társadalmi reprezentáció céljaira készült „dokumentum” fotókat traversztál a hozzájuk illesztett fiktív szöveg. Szentjóbby eljárása fordított, mert triviális (vagy legalábbis banális) hétköznapi jelenetekbe illeszt komoly tartalmú, helyenként poétikus kódba átsikló szövegeket. (Elképzelésének helyességében *Simonetti* képregényei erősíthették meg: közönséges amerikai western- és detektív-comicsok, melyek buborékjaiba az osztályharc aktuális jelszavai kerültek.) A *Kentaur* szövege – a kentaur emberi „felsőteste” – az osztály nélküli társadalom egyes sajátosságait veszi sorra, néha köznyelvi, néha utópikus-poétikus megfogalmazásban: a hatékonyság-elv tradícióvá válása, a magántulajdon és a pénz megszűnése, totális szabadság, a társadalmi és a partikuláris érdekek összhangja, „24 óra” szabadidő stb. Mindez a filmen természetesen nem látható. A film a valóságot jelenti a szövegben felvázolt társadalmi modellhez képest, de nem egyértelműen, mert Szentjóbby egyrészt *realitásnak tekintett* utópiát állít vele szembe, így a film válik fikcióvá – másrészt pedig a filmet szembeállítja a realitással, az „élettel”. Az oppozíciók rendszere bonyolódik azáltal, hogy a film/élet szembeállítás – a *Kentaur* „kentaurságának” újabb kifejezése – hol az előbbi, hol az utóbbi javára dől el. Ennek magyarázata, hogy

Szentjóby rendkívül szkeptikus a film dokumentatív lehetőségeit illetően, ugyanakkor hisz abban, hogy a film képes a valóság megváltoztatására. A kentaur számos megnyilvánulása utal erre a problémára (= magára a filmre) – nem árt őket a szemléletesség kedvéért sorra venni.

1./ A 3. beállításban a munkásasszony, miután megállapította, hogy *„minden különböző elemekből áll”*, a mozit hozza fel például – annak alkotórészeit a bejáratától kezdve a jegyszédőig, az ülőhelyektől a mozigépészig, a filmig, a hangszóróig, majd folytatja az agyunkban megszülető szándékkal, hogy moziba menjünk, és befejezi a film korlátaival, *„amiken belül a film azt mondja, hogy a saját korlátaid és minden egyéb korlátot lépünk át”*. *„Elemekből áll”* – annyit tesz, hogy különböző, mint *„a ruhagyár és annak látványa filmen”*. Valami azonban mégis közös bennük: a munkásnő azért nézi úgy a munkadarabot, mint valami filmet, és azért mondhatja ki a József Attila-parafrazist: *„Eredj ruha, légy osztályharcos!”*

– **A film tehát az élet megváltoztatására tanít, illetve az életet úgy változtathatjuk meg, ha művészetnek tekintjük.** (Az ilyen „behelyettesítések” Szentjóby képzőművészeti munkáiban is minduntalan előfordulnak.)

2./ A 6. beállításban szó esik azokról, *„akik azt hitték, hogy csak a moziban lehet minden másképpen”*. A rendező álláspontja: az életben is megvalósulhat a művészet utópiája.

3./ A 11. beállításban a váróterem lehetséges metamorfózisai között szerepel a film is. Ez érthető a konkrét helyzetre: a váróteremből valóban film lett (magunk előtt látjuk a vásznon), de érthető úgy is, hogy **a film részt vesz a valóság megváltoztatásának folyamatában, és a dolgokat ismét**

önmagukkal azonossá teszi (a váróterem a változások körét végigjárva, ismét váróteremmé válik).

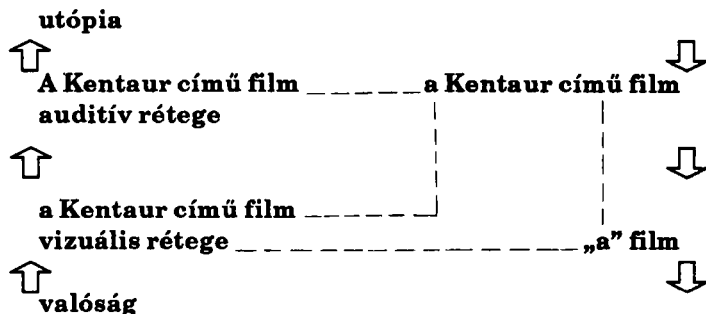
4./ A dobozgyári munkásnők (12) a filmesek megtévesztésére beszélgetnek mindennapi életükről. A megszokott valóságot álcaként alkalmazzák az illetékesek előtt, hogy a felismert jövőt eltakarják vele. **A filmen látott valóság csak megtévesztés – az igazi realitás a jövőben van, amit egyelőre a szavak (a kentaur emberi szférája) közvetítenek.**

5./ Hasonló megtévesztés a 13. beállításban látott munkásszállási tévézés is. Résztvevőinek „illúziója” azonban *„progresszívebb, mint azoké, akik hamis képekkel megtévesztenek.”* Az a kép, amit a néző nevében róla vetítenek, *„homályos”*. – Itt kapjuk a filmről *„mint olyanról”* a legellentmondásosabb értelmezést. **„A” film kétszeresen manipulált: hamisan tükrözi a valóságot, mert megtévesztett és megtévesztő – „ez” a film is kénytelen felvállalni a kettős manipuláció korlátait, azonban a korlátok ismeretében egyértelműen vállalhatja valóságként a „megtévesztettek illúzióját”.**

6./ Bizonyos értelemben az utolsó beállítás is a filmre vonatkoztatható: a vakok azok, akik teljesen érintetlennek mondhatják magukat a filmi megtévesztéstől. Más értelemben ők is megtévesztettek, fizikai vonatkozásban pedig nem tudják átlépni korlátaikat. A film auditív (gondolati) felének azonban maradéktalan hordozói. A Kentaur-elv abszolút megtestesítői.

A Kentaur filmre vonatkozó reflexióit egybevetve, minden szofisztika nélkül megállapítható, hogy Szentjóbby különböző valóságrétegek hierarchiáját állítja fel, az egyes ré-

tegek igazságtartalmát tekintve azonban a sorrendet a megszokottal éppen ellentétes irányban tételezi. A valóságot tekinti fikciónak és az utópiát realitásnak. (Lásd az alábbi sémát, melyben az egyes rétegek növekvő valóságértékét alulról fölfelé a Kentaur által javasolt – fölülről lefelé pedig a megszokott sorrendben olvashatjuk le.)



A „kentaurság” velejárója, hogy minőségileg különböző két része a test egy helyén nemcsak elhatárolódik egymástól, de össze is kapcsolódik. Magától értetődik, hogy a filmben is különös élességgel vetődnek fel „határ” és „küszöb-problémák” – vagyis a minőségi változás kérdései. Melyik az a pont, amelyen a Kentaur képi rétege érintkezik a szöveggel? A film az élettellel? Ahol a valóság átlendíthető utópiába?

Már a filmet indító első „képsor” szürke horizontjának is határvonal szerepe van. Ez akkor válik egyértelművé, mikor a 9. beállítás munkása a jövőjéről beszél: „...már látjuk a napot, amikor végre lyukas a láthatár... s arra a kérdésre, hogy mi közöm a világhoz, már nem azt válaszolom, hogy: én, hanem azt, hogy: a kettőnk között lévő eksztatikus különbség”. Ugyanebben a jelenetben fogalmazza meg: „Egy biztos, mi-

nél szűkebb ez, amiben vagyok, annál közelebb van, amiben nem vagyok." A 9. beállítás dialógusának kulcsfontosságú szerepe van a jövő értelmezése szempontjából, s így a film egészére nézve is. Kiderül belőle, hogy a jövő nem egyszerűen a „rossz” jelennel szembeállított „jó” korszak, melyben minden ellentét megoldást nyer, hanem legfőbb jellemzője a közünk és a világ közti „*eksztatikus különbség*”. (Némileg ahhoz az állapothoz hasonlóan, amit Jancsó egyes filmjei kapcsán forradalmi, „*eksztatikus eufóriának*” neveztek. – (Idézi Szekfü A.: *Fényes szelek, fűjjátok!* Bp. 1974.) Ez is ellentét – csak éppen dinamikus, kiszámíthatatlanul magával ragadó, ismeretlen. Az új minőség a látóhatár korlátján túl jelentkezik – ismeretlen. A látóhatáron nyíló lyuk, a „*korlátátlépés*” (lásd a 4. beállítást) „*kiszabadítja az ismeretlent, ami bennünk van*”, és ránk szabadítja az ismeretlent, ami kívül van. Erre vonatkozik az „*amiben vagyok/ami nem vagyok*” szembeállítás, vagy a külső/belső problémája, mint „*a ruha és a test különbsége*” a 3. beállításban, s végül erre az ismeretlenre hivatkozik a vakok romantikus-elvágódó dala, mely a nyitó horizontképpel együtt keretbe zárja a filmet.

Fölösleges túlhangsúlyozni, hogy a „*szép, ismeretlen táj*”-ról vakok énekelnek. A filmszerkezet szempontjából fontosabb, hogy a záró jelenet az előzőeknek megfelelően ellentmondásosan fogalmazott az utópia/realitás kérdésében, s az ellentmondást auditív rétegén belül még tovább fokozza. (Fájdalmas búcsúdal – az „*eksztatikus jövőbe*” indulás előtt!) A film nem az ellentmondások kibékítésére vállalkozott. Kentaur.

(*Magyar Műhely*, 1978. június 30. pp. 85–90.)

K/3 CSOPORTTERVEZET

I.

(AZ ELNEVEZÉS MAGYARÁZATA: A CSOPORTALAKÍTÁS INDÍTÉKAI)

(K. 1. KÖZMŰVELŐDÉS ÉS FILMKULTÚRA)

Most, hogy a filmkészítés körében is kezdi tartalmát keresni a közművelődés fogalma, nyilván sokakban felmerülnek az alábbiakhoz hasonló kérdések:

Vajon egy helyzet és egy kor filmkultúrája nem tölti-e ki a maga közművelődési funkcióit azzal, ha pusztán betölti szerepét és lehetőségeit?

Vajon születhetnek-e speciális „közművelődési filmek”, vagy a közművelődés a meglévő filmkollekció hatásosabb formalmazását kell hogy jelentse? Vagy a filmkultúra egésze vesztegeti el szerepét és lehetőségeit s ezzel együtt a maga közművelődési frekvenciáját?

A magyar filmkultúrának mi veszteni valója marad a 70-es évek végén?

Ha nem veszi komolyan.

(K. 2. KOMPLEXITÁS)

A mozgókép kultúrája csak úgy töltheti be közművelődési funkcióját, ha mint kultúra, a maga új komplexitásában talpára áll. Ennek a komplexitásnak az elrendezése, jöllehet nem előzmények nélküli feladat, mindenekelőtt a mi nemzedékünkre vár. Eredménye vagy kudarca a mi tevékenységünket biztosítja vagy veszélyezteti.

(K. 3. KUTATÁSOK)

Amennyire nincs értelme annak, hogy a BBS „miniatűrízalt filmgyárként” rendezkedjen be, éppoly kevésbé van esélye, hogy az új mozgóképi kultúrát a maga komplexitásában

előállítsa.

Minden adottsága megvan ugyanakkor, hogy kutatásszerűen meghatározza ennek a komplexitásának az elemi formáit. Ezzel tapasztalatokat, de még bizonyítékokat is nyerhet az új kultúrát kialakító hosszútávú munkához. Mindenekelőtt egy olyan gyakorló- és példatárra van szükség, amely lehetővé teszi az új kultúra határainak és elméletének, gyártási és forgalmazási szervezetének, továbbá potenciális közönségének körvonalazását.

Mint minden kutatás, az egyrésről nagyfokú önfegyelmet, reduktív célirányosságot feltételez, ugyanakkor teret nyit a kísérlet szabadságának, sőt úgyszólván kötelez erre.

II.

(A CSOPORT MŰKÖDÉSÉNEK FORMÁJA)

Három etűd-széria beindítására gondolunk, ezzel párhuzamosan három olyan tanácskozássra, amelyet előadásokkal, írásos referátumokkal megfelelően előkészítenének. A tanácskozások az egyes szériák kutatási körébe kapcsolódnak.

1. *Képanalízis*

Etűdök, amelyek a filmkép dokumentumtartalmát állítják a kutatás középpontjába. Különös tekintettel az alábbi vonatkozásokra:

- a) már meglévő dokumentumok használata
- b) a dokumentum-kép jelentése
- c) a „valóság” dokumentális leírása

t a n á c s k o z á s : a mozgókép, mint a dokumentáció technikája, a dokumentum határai (dokumentáció és nyelvezet)

2. *Kis összefüggések a filmnyelv vizsgálatára*

Etűdök, amelyek a mozgóképi kifejezés alapstruktúráit teszik tanulmány tárgyává, különös tekintettel az alábbiakra:

- a) a szegmentáció, a tagolás problémája

b) elemek és szintaxis problémája

t a n á c s k o z á s : a mozgókép szemiotikája.

3.) *Kísérleti hatások* (reklám, plakát, agitka)

Etűdök, amelyek a mozgóképi kifejezés hatását kutatják, rövid, intenzív formákban, mintegy új filmi kommunikáció közlésejtjeit. Példaként az előzmények adhatnak utalást:

a) a szovjet film avantgarde korszakának agitkái; a híradó film vertovi múltja; a „Kino-Zug”

b) A BBS korai korszakának un. filmplakátjai (Novák Márk, Tóth János, Ventilla István, Szabó István)

c) elkészítették már és forgalmazzák a Pepsi-Cola cég, a Fabulon és az Állami Biztosító reklámfilmjeit. Miért nem készülhetnének el a Megismerés, az Emberi tartás, az Értékek tisztellete, a Demokratikus Jogok, vagy a Bátor élet reklámfilmjei?

t a n á c s k o z á s : hatáselemzés; film és közönsége; új műfajok.

A tervezetből kitűnik, hogy az egyes szériák, ill. tanácskozások problémaköre több ponton fedik egymást. A szétválasztás mégis célszerű: konkrétabb és következetesebb eredményekre számíthatunk, ha elhatároljuk a kutatások főbb irányait oly módon, ahogy ezek már az eddigi kezdeményezésekben is megnyilvánultak.

III.

(A CSOPORT MŰKÖDÉSÉNEK SZERVEZETE)

1.

A csoport teljesen nyitott. Mind az etűdszériák elkészítésében, mind a tanácskozásokon teljes nyilvánosságra számítnak. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a csoport működése túlmegy a Stúdió rendes heti összejöveteleinek keretein. Az etűdszériák valamilyen szerkesztést feltételeznek, ugyancsak a tanácskozások megszervezése is. Ha az etűdök elkészülnek, újabb mun-

kát jelent a forgalmazás előkészítése és lebonyolítása.

2.

Ne veszítsük szem elől: a csoport célja mindenekelőtt az, hogy a jövő filmkultúrájának alakítói számára alkalmas gyakorlóterepet kínáljon. Ez mindenekelőtt a folyamatos tevékenység fedezetét igényli. Ezért a tervezet elfogadásával egy olyan költségvetési keretet kérünk, amely legalább 20-30 etűd beindítását teszi lehetővé 1976-ban. Egy etűd teljes költségvetésére 50 000.-Ft-os átlagot lehet számítani, feltételezve, hogy jól meggondolt gyártási stratégiával kezdjük meg a munkát.

Az elfogadások két lépcsőben történhetnek:

egy közeli időben meghirdetett nyilvános pályázat alapján, amely kiírásként a tervezet II. pontjához hasonló programot tartalmazna. A tagság és a vezetőség által itt elfogadott terveket meghatározott költségvetéssel indítanánk be;

a pályázat értékelése után benyújtott egyéni jelentkezéseket indokolt esetben fogadja el a tagság és a vezetőség. Ez a beindítási rendszer lehetővé teszi, hogy a kutatások a tervekhez alkalmazkodva menet közben koordinálják a törekvéseket.

3.

Bár a munkában való részvételt nem kötjük Stúdiótagsághoz, nyilvánvaló, hogy a csoport működésének értelme, hogy a Stúdió tagságának jelentős része saját tanulmányai és kísérletei terepének tekintse.

Budapest, 1976. február 2.

Bódy Gábor

Dubovitz Péter

Felvidéki Judit

Gödrös Frigyes

Haraszty Zsolt

Tóth János

Vékás Péter

Tímár Péter trükkoperatőr

(BBS '77. Közművelődési filmhét.
Pécs-Baranya 1977 pp. 17-19.)

VÉGTELEN KÉP ÉS TÜKRÖZŐDÉS

I.

A „kép-művészeteket” a *Van Eyckektől* fogva *Nicholas Schöfferig*, újabban talán felületesen a filmet, és sokkal alaposabban az ún. „concept art”-ot sűrűn foglalkoztatja a tükröződés jelensége, a tükör mint képtárgy problémája. Jól ismert például *Michael Snow* fotósorozata (*Autorizáció*, 1969): a művész lefényképezte tükörképét – a papírképet a tükrörré ragasztotta, erről ismét felvételt készített, s folytatta a gyakorlatot addig, míg a képek teljesen el nem takarták a tükröt. Ez a szkeptikus etűd azt szuggerálja, hogy képalkotásaink szukcesszíve elfedik előlünk az „eredeti valóságot”, s hogy minden, időben később készült kép tartalmazza az őt megelőzőeket, amelyek számára mint kép-tárgyak, tehát mint „valóság” tűnhetnek fel. (Sokan osztják azt a titkos felfogást, hogy semmi sem múlhat el nyom nélkül, sőt ez az „örült” idea tudományos megfogalmazást nyer az anyag- és energiamegmaradás tételében.)

A tükör, mint a művészek tárgyválasztásának célja: autoreflexió. Hajlunk rá, hogy a tükröben valami olyan jelenségnek hódoljunk, ami a „kép-művészetek” tökéletes modellje. Ezért is nevezik egyesek a művészek tevékenységét „tükrözésnek”, és ezt a metaforát már az irodalomra és a gondolkodásra, egyáltalán a tudati tevékenységre is szívósan alkalmazzák. A természettudomány, pl. a fizika, az algebra és a geometria – különösen, ami leírórendszereit illeti – éppoly kevésbé mentes ettől a metaforától, még akkor

sem, ha ott a tükrözést „leképezésnek”, „vetületnek” vagy „ábrázolásnak” nevezik.

Legvégül akkor kerülünk zavarba, amikor cselekedeteinkben, vagy a gyakorlati világ eseményeiben figyelünk fel olyan összefüggésekre, amelyeket általánosan az analógia, szimmetria, lenyomat, kép, tükörkép megnevezéseivel illetünk. Vajon nem tükre-e a kalapácsot fogó kéz a nyélnek, és viszont? Egy szavunk egy másik szavunknak, egy jogszabály, egy intézmény egy másiknak, vagy a megelőzőnek? A gyermek genetikus kódja nem képe-e a szülőkének, egy anyagalmaz a kozmoszban egy másik anyagalmaznak? Amikor egy beszélgetésben elhangzik a kijelentés: „értem” –, nem egy kép született meg? Egy közölt kép képe...

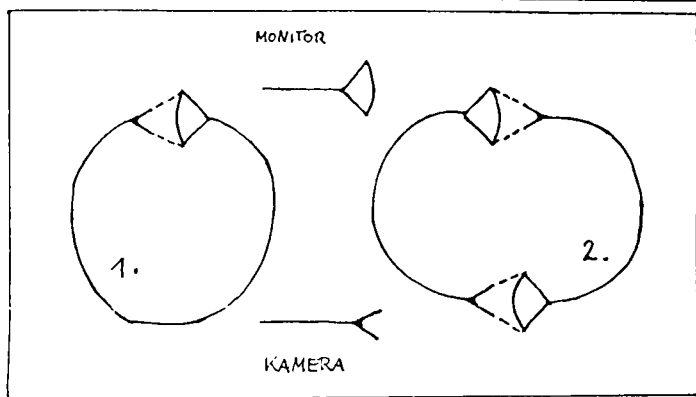
Nem lehet ellenállni annak, hogy elgondoljuk: mi történik, ha két tükröt egymásnak fordítunk. Az eredmény – végtelen tükröződés – könnyen elképzelhető, de ellenőrizhetetlen. Ha ugyanis a tükröződés tengelyébe állunk, mi magunk takarjuk ki a képet. Ha viszont az ellenőrző tekintet tengelye nem esik egybe a tükröződés tengelyével, a végtelen sor egy véges számnál kifordul, eltűnik az ellenőrzés köréből. A végtelen tükröződés így csak egy testetlen, transzparens, megfigyelő számára követhető.

II.

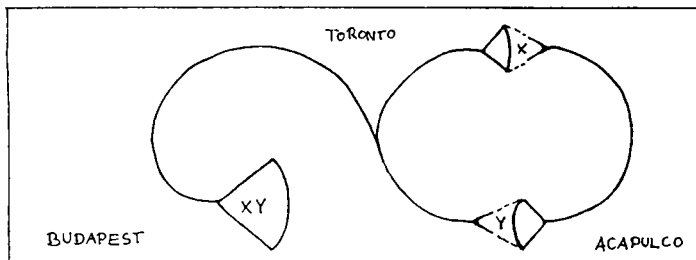
Ha egy elektronikus (TV) kamerát saját monitorjára fordítunk, az eredmény hasonló a végtelen tükröződéshez: a kamera látja, hogy látja, hogy lát... Mivel az elektronikus kép kábelesen elvezethető, a látvány bárki számára ellenőrizhető.

Vegyünk két kamerát, (A) nézze (B) monitorját. (B) nézze (A) monitorját. Az eredménny csaknem azonos: (A) látja, hogy (B) látja, hogy (A) lát...

VÉGTELEN KÉP ÉS TÜKRÖZŐDÉS

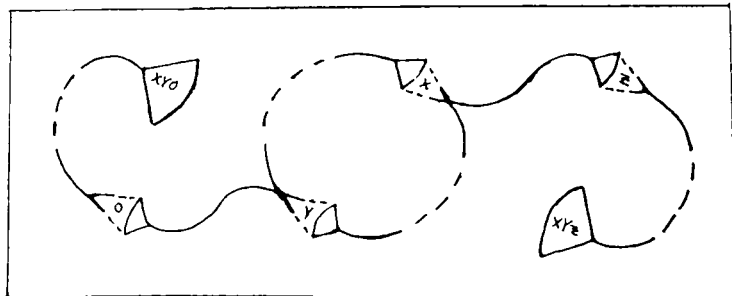


(A) kamera Torontóban nézi (B) monitorját, (B) kamera Acapulcóban nézi (A) monitorját. Kettőjük adását (C) monitor követi Budapest. A kamera és a monitor közé Torontóban egy „x”, Acapulcóban egy „y” tárgyat helyeznek. „x” és „y” minden képen együtt fog látszani. Budapest nem tudja megállapítani a képről, „x” és „y” tárgy a valóságban hol, Torontóban vagy Acapulcóban tartózkodik.



Most már akadálytalanul elképzelhetünk egy elektronikus tükröződési rendszert, amelyik mondjuk 4 milliárd tagból áll. Az alapkörben elhelyezett tárgyakat („x”, „y”) mindenki látja, anélkül persze, hogy meg tudná állapítani, azok a 4.

vagy az 53 487. tagja előtt tartózkodnak. Az alapkörre alrendszerek, elágazások kapcsolhatók. Ezek részben egyszerű, részben különböző képeket láthatnak az alapkörre „ráépülve”. Ábránkon Kelet: „xyo”-t, Nyugat: „xyz”-t lát.



III.

Az egész tükröződési rendszernek csak a képfelbontó képesség és a fény-, ill. elektronsebesség szab határt. Ha netán volna egy hegeli világszellem, az bizonyosan folytonosan tükrözné vagy filmezné magát, ebben a filmben azonban állandó fénysebességgel távolodva és visszatérve benne lennének azok a filmek is, amiket önmagáról készített.

A kép nem jel, nem is tárgy hanem folyamat, amely rokon értelmű a „jelentéssel”.

Ez a folyamat azonos a világ menetével, képek állandó épülése, valamint a képek képe. Az épület egy vég nélküli és végtelen alagúthoz hasonlítható. Részesei, felfedezői és utasai vagyunk ennek az alagútnak, hogy végül újra részeivé váljunk. És *benne* vagyunk ebben az alagútban.

Érzésekkel bírunk, amelyeket integrálunk.

VÉGTELEN KÉP ÉS TÜKRÖZŐDÉS

Először is meg kell találnunk saját hullámunkat, amellyel más hullámokhoz kapcsolódhatunk, mert a világ képfolyama-ta hullám természetű, tehát fluktuál.

Ez lesz artikulációs terünk. Ha innen visszanézünk, meg-tudjuk: a mi hullámunk a többiek hullámának a képe, az ős-robbanást pedig nem találjuk.

Azután előretétekintünk, és persze képzeletünkben megal-kotunk egy képet, és azt hisszük, hasonlatosakká válhatunk ehhez a képzeletbeli képhez. Megpróbáljuk összerendezni az artikulációs terünkben rezgő élményeket. Rájövünk, hogy ké-peket alkotunk, jeleket, jelzéseket adunk. Mozdulatainkban artikulációnk sajátos logikája jelenik meg.

Visszatekintés: az organikus nézőpont

Előretétekintés: a hipotetikus

A kettő között: a logikus nézőpont.

E három nézőpont interferenciájából származik az alagút végtelen formája. Nevezhetjük ezt az alagutat nyelvnek is. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy a nyelv is része az alagútnak. Tehát a nyelv kép-hullámok egymásutánja: ame-lyeket mi magunk megértettünk (befogadtunk), elképzeltünk (sugároztunk) és megalkottunk.

És egyértelmű, hogy minél messzebb haladunk az időben, annál közelebb jutunk a kezdetekhez folyton változó értel-münkkel.

(*Total expanded* cinema címmel az 1978. augusztusi edinbur-ghi filmfesztiválon közzétett, és bemutatott előadás anyaga.)

(Bódy Gábor 1946–1985. *Életmű-bemutató*.
Budapest, Műcsarnok, pp. 286–289.)

MINORES. NO 2.

BALLANCE

Végtelen, szabad térben... Mérleg.

Fényes serpenyői hideg eget tükröznek... Bennük gyertyák égnék.

Lángjaik csillapíthatatlanul lebegnek a szélben.

Szelíden emelkedik, süllyed, emelkedik...

Tárgyak jelennek meg, és semmisülnek meg tányérjain...

E tárgyak azonos és eltérő súlya tartja lassan lengő, valós súlyú, anyagi-tárgyi egyensúlyhelyzetekben a mérleget..

A film főszereplői tárgyak. A relikviák súlya, a hozzájuk kapcsolódó érzésdifferenciák, emlékkerhek többletnyomatékai-val könnyebbedik és nehezül.

E nem mérhető szellemi jelenségek, társuló, kapcsolódó súlyimpulzusaival, fogalmi – érzelmi – emléksúly – visszkapcsolataival, a tárgyak a mérleg lengésében kifejeződő, súlytalanul súlyos, a valóságon túli, szokatlan mérleghelyzetekbe kerülnek.

Az emlékezetből eredő érzelmek ereje billenti a klasszikus fizikának, a nehézkedési törvényén kívüli, extra egyensúlyhelyzeteikbe a csendéleteket.

E csillapíthatatlan mérlegen állandóan váltakoznak a tárgyak, asszociált tehertöbbletek, súlykülönbségek, képzelt egyenértékek...

A mérlegnek a kötött és a képzelet által eltérített „szabad” lengésében, a relikviák kettőződve és sokszorozódva tükröződnek a serpenyőkön.

Az egyre fokozódó – összetett – periódusú vibrációkban a tárgyak kontúrjai is megbomlanak. Alakukban fellazulva áttörnek korlátain a való világnak; Szellemsúlyértékeikkel rokon, determinált és szabad, változóan új és új, a tűnő pillanat és az öröklét egyidejű egyensúlyhelyzeteiben lebegnek...

Hegedűvonó	– Sötét angyalszárnyak.
Szarvasbogár	– Régi filmkockák.
Mécses	– Hervadt virágok közt, katódsugárcső.
Vakok írása	– Szétroncsolt filmdoboz.
Nyitott könyv	– Időroncsolta szobortorso.

Kötött, szoros képláncolatok, vagy szabad fogalmi – kapcsolató – képek, tájak, egek, személyek, transzcendens jelenet-mozzanatok fénylő percepciói lobbannak el a serpenyők tükrölapjain...

Gyertyalángok	– Lehullott virágszirmok.
Fénylő súlyok	– Égő levél.
Szétesett írógép	– Sötét szemüveg.
Rozsdás lovassági kard	– Vértessisak.
Nyers hús	– Terméskő.
Vércsepp	– A nyár virágai közt, revolver.
Fényképezőgéproncs	– Átlátszó fotólemezek.
Zár és kilincs	– Repedt üvegtömb.
Törött karácsonyfadísz	– Pohár vízben fehér virág.

Kialakuló és félbenhagyott, eltűnő csendéletek...

TÓTH JÁNOS

Az emlékezet terhei...

Max. terh.: 5000 g

Súly és súlytalanság...

Mennyiség és minőség...

E fogalmi mozzanatok a film a mérleg mozgásában szintetizálja...

Az égő gyertyák csökkenő súlyától a mérleg alapegyensúlya egyre jobban eltér, elemelkedik...

Egyik lánc elszakad. Serpenyője lebillen. Egyetlen láncon függve, forogva, elszabadult lengésében, esetlegesen, szétesve tükrözi a felvevőgépet és a környező hűvös világot...

A film zenéje: *J. S. Bach: „c-moll Concerto, oboára és hegedűre” a műnek lassú tétele és tücsökciripelés.*

Hossza és ritmusa kötött.

Ideje 4' 30"

Technikája: Animációs.

Eastman „Graphic – Color”

35 mm.

75. 07. 21.

TÓTH JÁNOS:

MINORES. NO 4.

AIR

Elsődleges (primer) kép:

Kies tengerpart végtelenbe nyúló korallfövenyén, a közel, s távolban partra vetődött sodralék és az ismeretlen, a közelben szétesett roncsok maradványai közt, félig a fövénybe süppedten, egy valaha fénylő, gyöngyház-intarziás, de már szétkorhadt és ládájából kiesett, zenélőszerkezet, csupasz, rozsdás, szerkezete hever...

A szélkergette, s a fövényre hömpölygő tengerhullámok, szétterülő vízfelfutásainak, örök szabályú, de mindig esetleges játékában, a hűvös felhőket űző szél és a partot ostromló tengerhullámoknak, örök változatú, szüntelen, ár-apály ismétlődéseiben, a fel-feltámadó szél és egy-egy lassú hullám széle, megmozdítja néha, a zenegéprégiség, helyenként még csillanó, légc sillapítású regulátorlapátkáit... A felerősödő zúgó szélben, egy nagyobb robajú hullám, lassan visszafolyó habjaiban, a meg-megbillenő lapátocskák, pergésbe kezdenek... A még hajdan felhúzott rugósszerkezet, váratlanul, lassan, de egyre gyorsuló mozgással még megindul...

Az ősi zenegépezet, forgó krómnikkel tengelyének görbült acéltüskéi, lassan megpendítik a rozsdamarta, olykor hangot adó, néhai-fényű acélfésűt... A még megmaradt, megpendülő, elhangolódott és töredékes, vagy néma hangok egybecsendülő hangkapcsolataiból, egy régi operaária, eltorzult dallam-szárnyalásai elevenednek fel...

Másodlagos (szekunder) kép:

A végtelen-egű, hűvös mindenségben, az örökmozgó tájban, a zenegépnek az ég-világnak játszott dalában, az alig hallható, zaj-zörej, dallamhangok egyszeri hangzásidejének, optikai úton leképezett, szinkron hangzás mértékeiben, megbontják az elsődleges (primer) természeti képet. A megszólaló, s a szélbevesző hangoknak e leképződő, audiovizuális, absztrakt rezgésmozgataiban, e másodlagos (szekunder) gép-zene-hangképben, harmadlagos történésként, váratlanul felsejlő, különös fény-jelentésű hangzás-ideák, veszendő emléklöbbanású, bíbor-idea-képkapcsolatok, teremtett-varázsú, zene-fény-interferencia jelenségek lobbannak el...

Harmadlagos (tertier) képek:

Kezdetben, e látszólag idegen, ám olykor mégis csak, az élő dallamhangok mulandó idejében, az ária kihagyásos dallamhangjait jelenítő, másodlagos absztrakt hang-rezonancia képben, e z e n g ő k é p b e n – k é p z e n e k é n t, harmadlagos képcselekményként, mint egy, e hangok hangzásképeiben önállóan élő, benne bontakozó, időtlen ritmusú, fény-dallam-szólamként mozgó, a tűnékenynél is tűnőbb, percvarázsú, emlékezet-lázú fényjelenségeknek, messzi-fényidejű, némán elvirágzó, transzcendens, fény-virág-zenéje lobbannak...

A zenegépproncs szerkezeti hiányából adódóan kimaradt, így az áriának még megszólaló és így hallható hangjainak lecsendülő, csillapuló szüneteiben, a másodlagos hangkép fényrezgéseinek, dinamikai kitérése, (képi rezonanciafelülete) a csendben, keskeny, szinte piciny, vonal-csíkokba szűkülő értékű...

Az áriának e csend-momentumaiban, a lecsillapult zene-képből, a harmadlagos fény-zene-képek is a csendbe szűkülően

eltűnnek, és ilyenkor a dallamszünetben, szinte csak a primer kép látszik és a természet tiszta elemi hangjai hallhatók...

A film, e dallamkép-hangzásokban nyilván-tűnő, ismeretlen jelentésű különös esztétikumú, érzékenyformájú, zenei ritmusú, fény-dallam-kép jelenségeknek, leírhatatlan, néma-álom-üzenet-kaleidoszkópja...

Az ária felében, az elhangolódott és széttört dallam, egészen torz, harmónia akkordjaiban, (tonikai, vagy domináns, hangnem-csödjében) a két kép, (a primer és a szekunder kép) á t f o r d u l, helyzetük felcserélődik...

Az elsődleges (primer) kép, most immár az időnkénti ária-hangok idejében, a saját hangrezgései által keltett és e dallamkép-rezgésekben mozgó, az eddigi másodlagos (szekunder) rezonanciaképek, változó határaiba záródóan jelenik és tűnik. A rezgő ária-zeneképben jelenik és mozdul, a levegőég, a tenger, a szél és a víz örök párbeszéde, a hullámverés öröklásszerű ár-apályában, a még forogva működő zenegép, majd az önmaga keltette, s a szélbevesző dallamhangok, szüneteibe záródóan el-eltűnik...

A harmadlagos képek, ugyanekkor már nem a dallam-indukálta, hiányos áriahangokkal mozduló, másodlagos, auditív hangképekbe-zártan jelenítődnek, hanem a rezonancia-kép eddig szűkebb határaiban, ismeretlen, teljes formáikban még ki nem rajzolódhatott, de most immár a semmiből születő és teljes formáikban kibomló, felfokozódott, egymásba tűnő-vesző, néma továbbmozduló, különös, bíbor-arany-fény-virág-zene-interferenciaképek, az elsődleges, volt domináns teljes (primer) kép helyén mozdulnak...

A legyengült mechanizmus, lejáró rugós szerkezete, egy sérült ponton megakad... A dallamív, e pontján, a zenegép-roncs, egy hullám vizében végleg megakad és megáll... A ze-

ne egy hiányzó hangon félbemaradva, váratlanul, csonkán befejeződik...

A beállott csendben, a szűkké-dermedt, hangrezonancia-képben, a természeti primer kép is végleg eltűnik...

A csendbe záródó ária-kép, örökre magába zárja, a végtelen ég, a part a szél és a víz hullámjátékát... A tompa fényű végtelen térben, a vijjogva keringő sirálycsapatot... Az erősödő szélben, a hullámverés, időtlen idejű, örökkön ugyanúgy ismétlődő, partot ostromló, szüntelen játékát...

Magábanmaradottan, még tovább él ugyan, a kiteljesedett és immár a teljes képet betöltve, de lassú fokozatokban önmagába-hamvadóan mozduló, néma, emlék-fény-virág-zene, majd egyre halványulva, örökre belevész, a mindent magába záró, mindent-kioltó, teljesen sötétbe boruló, mozdulatlan örök néma csendbe...

Tóth János

79. 09. 01.

Játékideje: 7' 10"

Eastmancolor Normal. 35 mm.

Technikája: fényhangkamera. Crass trükkasztal. Animáció.

A PRAKTIKUS KÉPZELET

Minden művészeti ág közül valószínűleg a film követeli meg a legtöbb gyakorlati érzéket – talán egyedül az építészettel vetethető össze, mely köztudomásúlag egy civilizáció leginkább reprezentatív műfaja, ha erről egy ideig az érdemeltnél kevesebb szó is esett. A párhuzamot két alapvető szempont is indokoltta teszi; egyrészt mindkettő környezet-jellege; a film ugyan – egyelőre – nélkülözi a taktilis elemeket, más érzékeinket viszont oly bőségesen kárpótolja, imitációs és reprodukzív jellegét az időelem mély strukturálhatóságával, valamint a vetítés terrorisztikus játékszabályaival úgy tálalhatja, hogy a konkrétum KÉPÉT konkrétumként kell érzékelnünk; a vetítővászon magába szívja a nézőt, vagy legalábbis a figyelmét, annyira, hogy reális környezete a vetítés időtartamára nem a nézőtér, hanem a film lesz. A film nagyjából éppolyan reális élmény, mint egy hallucináció; márpedig az igazán reális.

A második szempont a függés az adott időszak éppen aktuális műszaki-technikai szintjétől, technológiájától. A film, csakúgy, mint az építészet, mélységesen ki van szolgáltatva a műszereknek, melyeket használ, melyekkel a valóságba nyomul. A film dokumentatív értékét nem az adja, hogy képes eseményeket többé-kevésbé híven rögzíteni, hanem az a tulajdonsága, mellyel közvetlenül olvashatóvá teszi az időt; a technológiai fejlődés menetét szinte a tőzsdék valutaárfolyamainak érzékenységevel követi; ez pedig nem tűr vitát. A hetvenes években készülhetnek az ötvenes évek mentalitásával elképzelt filmek; a filmkészítés technikája azonban senkiben nem hagy kétséget a valós dátum felől. Ha semmi más, már ez a tény hervadékony művészetté teszi a filmet, ami a színház-

zon kívül nem mondható el másról; csakhogy a színház esemény, a film pedig környezet, a színház, a kultúra, a film a civilizáció fogalomkörébe tartozik.

A technológia változásával megváltozik az emberi kollektíva létezési módja; létezési módjával pedig érzékelésének módja is. Noha egy civilizáción belül nehéz ezt megítélni, nekünk úgy tűnik, egyre gyorsuló ütemben, vagy talán helyesebb így mondani: nekünk még mindig úgy tűnik, egyre gyorsuló ütemben. A filmek mindenesetre ezt mutatják; a filmművészet kis időléptékével mérve is hihetetlenül hamar avasodnak. A film-történet klasszikusai mindig rászorulnak egy adag jóindulatra, hogy a jelen esetleg jóval értéktelenebb produkcióval egyenrangúként nézzük végig őket, ami a képzőművészet vagy az irodalom esetében – a zenét nem is említve – nem fordulna elő. A korkülönbség technikai különbséget jelent; ezen keresztül pedig realitás- vagy közvetlenségi igényünknek a filmtől egyébként megszokott kielégítése lesz megtagadva. Egy-egy kiöregedett filmmel civilizációnk egy-egy nyúzatát hagyjuk magunk mögött – és ha visszatérünk hozzájuk, ez a gesztus sosem nélkülözi a nosztalgikus vagy a filologikus attitűdöt.

A filmet így sokkal nagyobb teherbíró képességre kell méretezni, mint a társzművészetek produktumait, hogy élet-tartamában legalább egy darabig versenytársuk maradhasson. Elkészültének időpontjában pedig nincs versenytársa; komplexebb, közvetlenebb és aktuálisabb a többiekénél, sokfajta érzékre hat, alárendelt szerepben képes foglalkoztatni a társzművészetek összességét, a művészeti termelésben és elosztásban elfoglalt speciális helyzete fogyasztását és hatásának felszívódását is megkönnyíti, romlékonysága azonban mélyen a valóságos időbe/történelembe ágyazza; ha tehát el akarja kerülni pusztá kordokumentummá való súlyledését, autonóm területté kell válnia, realizált utópiává,

utópiává, mely nem államhipotézisként, hanem államként funkcionál.

A képzelet itt praktikus dolognak bizonyul. A film a képzelet államalkotási lehetősége. A film történetét ennél fogva nemcsak a történelem tagolja a dokumentum, a technikai teljesítőképesség vagy a stílusirányzatok és divatok szintjén; jól megkülönböztethetők az emberi képzelet, a szabadságról szőtt tudatos vagy önkéntelen ábránd különböző típusai is, amint testet öltenek és megpróbálnak birodalmat alapítani. Laboratóriumi birodalmakat, természetesen; de ezeknek legalább annyi valós törvényszerűségnek meg kell felelni, mint a valóságos birodalmaknak, aminek konzekvenciái szinte felmérhetetlenek.

Ehhez viszont rengeteg feltétel teljesítése szükséges, rengeteg tudás, elszántság, döntőképeség, képzelőerő az anyagi-technikai kívánalmak kielégítésén túl is. Ki kell választani a helyszínt, az időjárást, a használati tárgyakat, a szereplőket – vagy meg kell építeni, át kell alakítani, le kell gyártani, meg kell szülni őket. Mindezt a valósággal folytatott permanens háború kényszerű kompromisszumaival; mert hiszen a forgatás VALÓDI elemekkel dolgozik, valóságos igényeket kell valóságos módon kielégíteni és olyan alaposan, olyan minuciózus pontossággal, ahol semmi nem hiányozhat; olyan alaposan, ahogy az egyiptomiak a halottaikat készítették fel a túlvilági útra, mert részletekre is kiterjedő képzetük volt arról, mi szükséges az élethez egy olyan világban, amely éppolyan teljes és egész, mint a miénk. A film pedig maga a túlvilág: az érzékelés másállapota, olyan érzéki közelségben, hogy nem hiányozhat a szék, ahol szükség esetén meg lehet pihenni és nem hiányozhat a pohár víz a szomjas elöl; minden konkrét, minden valódi, mint a túlvilágon.

A film a képzelet terepasztala; minden ki lesz próbálva, életképes-e. Ami egy filmben megtörténik, nem biztos, hogy a

valóságban is megtörténhet; de a történelemben legalább egyszer biztosan megtörtént, mégpedig a film kedvéért. A film által létrehozott képek pedig visszatérnek sugalmazni abba a civilizációba, amely a filmet sugalmazta; egymás Pygmalionjaiként bámulnak egymás arcába vagy igyekeznek tudomást sem venni egymásról.

*(Ganz Ábrahám Filmszínház és Filmklub. Ganz-Mávag
Művelődési Központ, Budapest, 1976. pp. 11–12.)*

MOLNÁR GERGELY–NAJMÁNYI LÁSZLÓ

MONOGRÁFIA-TÖREDÉK

Molnár Gergely és Najmányi László önálló alkotók. Teoretikusan és tudatosan kontrollált művészetükben állandóan jelen van az irodalmi érzékenység és az irodalmi formák használata, de ugyanilyen érzékenységgel használják a színház, a képzőművészet és a film területeit és médiumait.

A műgyetemista, képzőművészettel és irodalommal foglalkozó Najmányi László 1972-ben megalakította a Kovács István Stúdiót, mely az ő vezetése alatt működött 1974-ig. A Stúdió klasszikus értelemben vett kísérleti színház volt.¹ Produkciói egyszeri előadások voltak, melyek elsősorban egy-egy teoretikus probléma vizsgálatát végezték el művészi formában. A felvetett problémák – az imitáción alapuló színészi játék megkérdőjelezése, a színházi történet fikciója, lineáris – nem lineáris történések, szinkronitás, a reprodukálás, a reprodukció, a mű és a befogadó helyzete és szerepe –, a filmhasználat területét is tanulmányozták.

Az első, filmet használó, a filmkészítés és a vetítés adta helyzetet analizáló előadás címe *Táj, teremben*² volt. A nézőtéri széksorok mögött vetítógép állt, a színpadon egy másik vetítő a nézők felé fordítva. A színpadon elhelyezett vetítógép körül alakok mozogtak, bekapcsolták azt, ugyanakkor a nézőkkel zsúfolt teremben is működni kezdett a vetítógép. Megmozdult a fehér vetítövászón, s míg a vetítógép mögötti mozgó alakok egy csillogó sátrat borítottak magukra és a gépre, leereszkedett. Kép jelent meg a vászon mindkét oldalán; az egyik nyilvános, a másik zártkörű vetítés. A nyilvános vetíté-

sen egy arc tűnik fel a vásznon, a zártkörű vetítésen, a vászon túlsó oldalán egy pornófilmet nézhetnek a Stúdió tagjai. A két részre osztott tér között a kapcsolatot a vetített arc tulajdonosának magnetofonra rögzített hangja tartotta, kommentálva a forgatás alatti saját helyzetét, a közönség és önmaga jelenlegi helyzetének valós és fiktív lehetőségeit.

A *Barátságos bánásmód N° 1³* című előadáson a médium szintén egy arc volt a vetítővásznon. Alatta ült jól játhatóan az arc tulajdonosa, a film hangját különböző karakterű hangfelvételek montázsszerű összeállítása adta.

Az *Arcjáték N° 1⁴* című előadáson ugyanennek a filmnek a vetítése előtt a hanggal történt manipuláció; zenedarabok kellemetlen megszakítása, hosszú szünetek, idegen nyelvű szövegek, több különböző jelentésű szöveg egyszerre több hangszóróból, majd a képtől független szöveg bejátszása után a folyamatosan vetített filmet annak hurokfilm-bejátszása követte, végül a preparált vásznonból tűzzel kiégett az arc képe.

A filmhasználat, a filmről való gondolkodás több más előadáson is szóba került. Így az egyik első Stúdió-produkció, a *Nagy Petőfi Film⁵* a filmről ismert lassított felvételek hatását adaptálta a színészek színpadon végrehajtott akcióival. A *Kaland⁶* című előadáson a díszlet fő eleme egy vetítővászon volt, amelyből emberi testrészek – arcok, kezek, lábak – nyúltak ki. A vászonra nem vetített kép került, az a térben mozgó színész kommunikációs területe volt (kézcsók, etetés, simogatás). A *Vak szimultán N° 1⁷* előadásán – itt a közönség egymástól személyenként elkülönítve egy-egy dobozban ülve, az arra vágott résen keresztül nézhette az előadást – a játszótér berendezett labirintusból rövid időre feltűnő színészek gesztusai filmmontázsszerű hatást keltettek. Az előadáson vetítésre is sor került, egy, a hívásnál elcserélt, „vétlen” amatőrfilmé. Ugyanakkor a nézők elhelyezése, a dobozokon a né-

zö-ablakok kivágásának akciója filmforgatás szituációját is jelentette, az események filmszalagra kerültek.

A Kovács István Stúdió működésének utolsó fázisában Najmányi két filmet készített a Balázs Béla Stúdió támogatásával. Az első, a *Szinkronpróba*⁸ a BBS első filmnyelvi sorozatának darabja volt. Egy személy-szerep mozgásfázisait több színész alakítja a linearitás rendjének betartásával. Az elhangzó szöveget, mely az adott filmi helyzet egzisztenciáját, alanyiságát értelmezi át, a színészek felváltva olvassák, ill. szinkronizálják egymás alá. A verbális jelentés is a folyamatos szinkronviszonyt támadja, pl.: az „igen” szó kimondásakor a „nem” szót, a „nem” szó kimondásakor az „igen” szót formálják az ajkak. Az aszinkron hasonló nyomatékositása, pl.: „A kezemben ceruza van” szöveg alatt egy kezet látunk, a kézben fejsze. A kulcslyuk, melyen belesett a kamera, egy földön heverő fadarabra van erősítve.

A kép, az akció, a szöveg, a kommentár viszonya nemcsak színházi, filmi vizsgálódás tárgya Najmányinál. A kommunikációs formák, az információk manipulálhatóságának tulajdonsága visszatérő témája különféle munkáinak. *Vérlele*⁹ című képregényében az egymástól egyébként teljesen idegen, tendenciózus „véletlenszerűséggel” összeválogatott „talált” képanyag a kommentárral meggyőző történetté áll össze, s így megváltozott jelentésükkel válnak (ál)dokumentumokká, a valóság tényeivé.

A *Jön! Jön! Jön! A Császár üzenete!*¹⁰ *Kafka* novellájának felhasználásával, a Kassák Stúdió közreműködésével készült ötvenperces játékfilm a filmelőzetes, a filmpótlék mint önálló műfaj megteremtésének kísérlete. A westernszerű elemekkel operáló filmalkotás az irodalmi és színházi előzményekre adható filmi válasz, ugyanakkor az eddigi kutatómunka néhány elemének szintézisét is adja.

Meg kell jegyezni, az elkészült film valóban filmi előzetes, természetesen eredeti nélkül. A feszített és minimális gyártási anyagi körülmények miatt az eredeti filmi elképzelésnek vázlata, reklámja: „filmprotézis”.

Najmányi 1972-től díszlettervezői megbízásokat is kapott, és sikeres díszlettervezői karriert futott be. Később a Színházművészek Szövetségének is tagja lett. Úttörője volt annak a díszlettervezői garnitúrának, amely a szakmán kívülről érkezve segítette innoválni a magyar színházi élet néhány jelenségét.

A Magyar Televízió számára 1973–75 között négy filmet írt és rendezett.¹¹ 1977-ben animációs filmet készített.¹² Egyik hangjátékát¹³ a magyar és több külföldi rádió is bemutatta. Képzőművészeti kiállításokon vett részt itthon és külföldön, ill. önálló kiállításokat is rendezett.¹⁴ Számos írásából (csak 1972–75 között mintegy ötven színdarabot írt a Kovács István Stúdió részére, de pl. *Eötvös Péter* részére operalibrettót¹⁵ is), több verseskötetet és egy novelláskötetet¹⁶ állított össze, csupán ez utóbbiból jelent meg néhány darab egy antológiában,¹⁷ melyek nem éppen szerencsésen jellemzik prózáját. A folyóirattá váló *Mozgó Világ* első száma tárcáját teljesen félreértelmezett szerkesztésben közölte.¹⁸

Filmtervei¹⁹ általában szinopszis formában születnek, s jó részt irodalmi formában maradnak, mivel azokat nem sikerült filmen realizálni. Ez alól a Molnár Gergellyel készített néhány videoműsor a kivétel.

Molnár Gergely a Kovács István Stúdió egyik alapító tagja volt, egy ideig a Kassák Stúdióban is dolgozott, ahol szintén részt vett a darabok írásában és szerepelt az előadásokon. Termékeny alkotói korszaka a hetvenes évek közepén kezdődött. Versek, esszék, forgatókönyvek,²⁰ elméleti írások, képzőművészeti munkák, színházi művek, performance-ok, előa-

dások. Előadásokat tartott többek között a hatvanas évek ifjúsági mozgalmairól, a bécsi akcionizmusról, *Hermann Nitsch*-ről, a *Velvet Underground*-ról, *David Bowie*-ről. Előadásain a vetítést, a videót nemcsak audiovizuális demonstrációs eszközként, hanem médium szinten is használta (pl. a videót *David Bowie*-ről szóló²¹ ismeretterjesztő előadásán saját előadói, színpadi jelenetének megteremtésére az előadás összefüggésében). A videón az előadásra való érkezése volt látható – előre felvéve: a néptelen lépcsőházban az utcáról fékcsikorgás, később ünneplő tömeg hangja hallatszik, majd menetelő csizmaléptek ütemes csattogása után ő tűnik fel a bejáraton, s miután bejárja a kihalt épületet, benyit az előadói terem ajtaján, azon élőben a közönség elé, amit a kamera már egyenesben közvetít a képernyőre.

Csak elvétve publikál.²² Verseskötete²³ nem jelenik meg. *Lékai János*-ról készített tanulmányát – abból regényt írandó – az *Így élt...* sorozat szerkesztősége visszautasította. 1976-os saját írásait ismerősei számára gyűjtötte össze.²⁴ Gyerekeket oktatót színházi formációban. Performance-ai²⁵ filmklub-bevezető előadásaihoz kapcsolódnak. 1977-ben megalakította a *Spions* nevű rockcsoportot és a külföldi eseményekkel szinkronban, együttesével megtartotta az első magyar punk-rock koncertet,²⁶ majd folytatódott a *Spions*-történet.

1980-ban irodalmi munkásságáért Kassák-díjat kapott.

Örsi Katalin, Molnár és Najmányi 1977-ben megalapították a *Donauer Video Familie*-t, mely nyilvánosan két előadással mutatkozott be,²⁷ de a formáció, ill. Najmányi közreműködött a *Spions* koncertjein is.

Molnár és Najmányi első közös videofilmjének címe: *David Bowie Budapesten*.²⁸ Videofilmet terveztek *Udo Kier*-rel, aki nem vállalta az együttműködést, így a tervet átalakítva *Kier*

távolmaradásának összefüggésében saját környezetüket mutatják be a BBS segítségével,²⁹ majd ugyancsak a BBS segítségével készítettek videoetűdöt *Grieg zenedarabjára*.³⁰ A legkezdetlegesebb technikai körülmények között, számos etűd és töredék mellett három videofilm³¹ készült még. Ezek a videofilmekek nem a video-médium elektromos, technikai lehetőségeit kutatják, hanem filmes megközelítéssel vizsgálják a video-gondolkodás terepét.

Két jelentős filmforgatókönyv-formában lévő közös munkájuk a SCI-FI³² és a RISE.³³

A SCI-FI burleszk forgatókönyv: „*A SCI-FI című film sci-fi mentalitással megírt forgatókönyve. Egy non-fiction előzetes.*” A szerzők 1975–76–77-re datálják a munkát, melyhez felhasználták Hajas Tibor gegsorozatának egy része mellett több, egyébként önálló forgatókönyvüket (*Lőj a nézőre, Fly By Fly, Nirvana Needed, Run, Baby Run, Rohanj! Rohanj!*). A forgatókönyv előszavában a szerzők részletesen elemzik filmjüket.

„Hajas Tibor »ISMÉTELD MEG« c. programjára emlékezünk. Az alapszituáció mindenki számára ismerős. Belép a vendég az ajtón, figyelő tekintetek kereszttüzében – azaz csak belépne, ha nem esne rögtön orra a küszöbön. Ismételd meg! A vendég feláll – figyelő tekintetek kereszttüzében –, kimegy az ajtón, becsukja maga mögött. Aztán visszajön, de tudatosan. Úgy esik orra ismét a küszöbön, figyelő tekintetek kereszttüzében. És máris felmentetett az előző bűnből és hérosszá tette a program.

De miféle világba keveredtünk akkor, ha – míg ő az ismétlésre összpontosított odakint – idebent eltávolították a küszöböt? (Mondjuk azért, hogy a következő vendég ne essen orra miatta.) Vagy beszögezték az ajtót? (Hogy a benn ülők ne kényserüljenek hasonlóan idéttlen szituációkba.) Vagy éppen akkor lépne ki ez az ajtón, amikor amaz pedagógiai és önfelmentő szándékkal újra jönne be az ajtón?

A Szent Háromság. Kilenc óra munka, kilenc óra szórakozás, kilenc óra pihenés. Az antik dráma hármassága. Munka – Család – Haza. Születés előtt – a születés és a halál között – a halál után. Pokol – Föld – Mennysors. Burzsoázia – Munkásság – Parasztság. Jelen – Múlt – Jövő.

Ez a film három egységből áll. A három egység hangulatilag különbözik egymástól, de ez ritmikai kérdés és nem műfaji. Az első egység térbeli, a második lineáris, a harmadik kör. Az első szituációjában: a lehetőségek meghatározhatatlan – fiktív létezésen túli – szituációjában több a szorongató elem, míg nem a repülőtér, mint valós és egyetlen megnevezhető – lehetőség pontostja az örömet. Közte van a vegetáció (RUN RUN RUN): előttte és mögötte tehát annak kétfajta kiútja: dichomatikus, dichotomikus választási lehetőség. A film egészének műfaja azonban elsődlegesen burleszk; elemein a mentalitás és az ideológia háttere nem változtat: olyan elemek tehát, melyek a középső egységet is – mind a filmen belül, mind azon kívül – elviselhetővé tehetik. A hármasság részei tehát a következők: 1. nirvána 2. rohanás 3. repülőtér.....” (Részlet a forgatókönyv előszavából).

A RISE zenés játékfilm terve – kísérlet egy totális reklámfilm megvalósítására. Üzlet, mely a film legyártásának engedélyezésével lehetővé teszi egy effektív működő párt, egy rock and roll párt létrehozását, ugyanakkor a sztár-image legyártásának terve és ideája. A story a film létrehozásáról, a párt létrehozásáról szól. A film mint üzlet a konzumkörnyezet termékeinek a reklámozását vállalja, Molnár Gergely reklámfilm-elméletének megfelelően. Eszerint a reklámfilm végső soron nem az árunak (melyet eladni hivatott) médiuma, hanem a film saját médiumaként önmagát árulja (a reklámozott árut látva annak filmje jut az eszembe), így az áru saját reklámfilmjének reklámja. Emellett a reklámfilm, éppen direkt manipulatív jellegénél fogva – nem minket képvisel, hanem általunk ugyan

(mint leendő vásárlók), de önmagát – olykor távolságot teremt számunkra, mellyel a művészet, a filozófia értünk való, manipulatív természetrajzától egészségesen választ el. *„A Párt a film fikciója, de ugyanakkor ennek a fikciónak a bizonyítéka. Mint létező egység – egy zenekar – hosszú ideig a Film propagálásaként tevékenykedhet. A tökéletesen aktuális termék mindig arany: valós, archaikus értéke a tudatmúzeumnak. Mióta a rock'n'roll létezik, a film elvesztette vonzóerejét, bármennyire is radikálisan fejlesztette technikáit. A hírek a színpadról jöttek és nem a vászonról. Hiába mozgott a kép, a vízió megelevenedett. A pop-éra ideális arra, hogy újraegyesítse a médiát. Ideális, hogy »Gesamtkunstwerk« legyen. Ezek a producer céljai. A film megvalósítását különböző intézmények széles körű kooperációjának eredményeként látja, elsősorban melyek a hirdetések révén érdekeltek benne. Egy menedzser-gárda máris a nagy cégekkel való titkos megállapodásokon dolgozik. A Film stílusa kezd formát ölteni. A whisky-től a fényeffektusokig minden előkészítve, és ez egyszer a produktum, amelyben megjelennek – a Film nem is szól másról. A reklám tartalma, és ez képezheti legyártásának bázisát. Egy pop film is lehetne – mondja M. A Film különböző áruk folyamatos kiárúsítása lesz. Stilisztikailag a váratlannal való folyamatos játék uralja, a történetnek a normálistól eltérő, de mégis meglepő effektusait bontatkoztatja ki és ez helyettesíti jelen esetben az isteni beavatkozás szféráját, amely nélkül nem létezhetne dráma, a görög tradíció szerint. Mindezeket már a Film első részében is láttuk. Az egyes jelenetek a hirdetett áru köré koncentrálódnak és ezeket a jeleneteket a hirdetőik veszik meg. A Film percei eladók. A részt vevő üzletkötők megvitatják a részvények elosztását, melyek értéke gyorsan emelkedik. A művészet, a biznisz és az ipar reprezentánsainak új egymásra találásáról filmek készülnek. A sajtó folyamatosan tájékoztat a tervek előrehaladásáról. A sajtókonferencia is lefilmezve. És propagandisztikus céllal felhasználva. A Film megvalósításának fo-*

lyamata maga is eseménnyé válik. A hivatalos sajtótájékoztatón az Izvesztija riporterét egy színész személyesíti meg. A dialógust előre megtervezik. A határokat nagyon nehéz észrevenni. A sajtó ostobaságokat ír, de ír. A nemzetközi cégek menedzserei úgy ülnek ott, mint egy Világkormányzat. A hirdetések peregenek. Hír hírvérést követ a vásznon. A Film ritmusának egészen speciális feszültsége van. Mindent túlfeszítenek, váratlan helyzetekben bombák robbannak, a stílus a hírvérés tárgyának megfelelően örökösen változik. Ez nem csak magával ragadó, hanem lényeges is. A Film önmagát, mint egy modell-produktumot mutatja, állandóan a gyárat propagálva, melyben készül.”

(Részlet a RISE-ből)

JEGYZETEK

- 1 Szeredás András: *A Dél Keresztje* (Színház 1973. július)
- 2 Molnár Gergely-Najmányi László: *Táj, teremben* (Egyetemi Színpad, Budapest 1973. IV. 8.)
- 3 Najmányi László: *Barátságos bánásmód* (Balatonboglár, 1973. VII. 7.)
- 4 Najmányi László: *Arcjáték* (Derkovits Ifjúsági Klub, Budapest 1973. XI. 7.)
- 5 Nagy Petőfi Film (Pincészház, Budapest 1972. XI. 12.)
- 6 Najmányi László: *Kaland* (Derkovits Ifjúsági Klub, Budapest 1973. II. 3.)
- 7 Najmányi László: *Vak Szimultán N° 1* (Derkovits Ifjúsági Klub, Budapest 1973. XII. 5.)
- 8 *Szinkronpróba* – film (Írta és rendezte Najmányi László, operatőr Bódy Gábor, BBS 1974)
- 9 Najmányi László: *Vérlele – képregény* (Képregény Kiállítás, FMK, Budapest 1974)
- 10 *Jön! Jön! Jön! A Császár üzenete* – film (Írta Breznyik Péter és Najmányi László Franz Kafka novellájának felhasználásával, rendezte Najmányi László, operatőr Dobos Gábor, BBS 1974)
- 11 *Hazámban száműzöttek* (Radnóti Miklós), Ganz Ábrahám, Ady

- és kora, Ady és a Világháború* (utóbbi kettőt Ascher Tamással közösen) MRT – Iskolatelevízió, 1973–75
- 12 *RNS – (Hernádi Gyula novellájából)* MRT, 1977
- 13 *Najmányi László: Tolvajok városa* (hangjáték)
- 14 *Önálló kiállítások: Vásárhelyi Kollégium, Budapest 1971*
Bercsényi Kollégium, Budapest 1979
- 15 *Radames* (operalibrettó) 1975
- 16 *Kellemetlen útitársak* (novellák) – kézirat
Napló (versek) 1974 – kézirat
Határvadászat (viszlát a gépben), (versek) 1972–1976 – kézirat
Helybenjárás hétmérföldes csizmában (versek) – 1976 – kézirat
Pánik (versek) 1976 – kézirat
- 17 *Eső a szilvafák levelén* (antológia) Magvető, Budapest 1975
- 18 *Najmányi László: Kőarc és Fapofa* (tárca a szerző montázsával) – *Mozgó Világ*, Budapest 1975. 1.
- 19 *Najmányi László: Filmtervek;*
Filmterv. BBS, stencil, 1975
Rohanj! Rohanj! (filmszinopszis) 1976 – kézirat
A félelem háza (videofilm-szinopszis) 1976 – kézirat
Video-idomítás, Jumping Lover, Walk or Run on the Wilde Side (videoperformance-tervek) – 1978 (utóbbit Legény Péterrel közösen) – kézirat
Franciák, veletek vagyunk... (videojátékterv) 1978 – kézirat
Öt animációs filmtervezet a Magyar Televízió szilveszteri műsora számára 1979 – kézirat
A kékszakállú Herceg Vára (filmforgatókönyv) – az Öt animációs filmtervezet... egyik darabjából, *Kozma Györggyel* közösen /BBS, stencil, 1979
- 20 *Molnár Gergely: 1976-os filmtervek:*
Lőj a nézőre (Egy Nyitott Film Forgatókönyve) – kézirat
Fly By Fly (filmforgatókönyv) – kézirat
David Bowie Budapesten (Perfektuált forgatókönyv) – kézirat
Run Baby Run (filmforgatókönyv) – kézirat
Ötletpropozíciók egy Sci-Fi videofilmhez – kézirat
Ötletpropozíciók a Televízió Reklámújság című adásához – kézirat
Szimpatia az ördöggel (filmforgatókönyv) – BBS, stencil, 1976

- Csáth Géza (filmszcenárió) Magyar Műhely, 1980. 60–61. szám
Az elpusztult színház – Film, Vers, Napló (filmterv) – kézirat
A nirvána mint a hármas egység része – filmkoncepció (filmterv) – kézirat
Bevezető egy rajzfilmsorozat tervéhez – (filmmethodika/ filmterv – kézirat)
- 21 *David Bowie – TIT-előadás* (Kossuth Klub, Budapest 1977. január 23.)
- 22 *Elmélet és gyakorlat* (tanulmányrészlet) *Mozgó Világ*, Budapest 1976. augusztus
A romantika ideje (filmesszé) (*Mozgó Világ*, Budapest 1977/3)
Az Aranykor és Az andalúziai kutya (esszé) *Figyelő Szemek*, Budapest 1978/1
Kentaur – Levél Szentjóbó Tamásnak (esszé) *Magyar Műhely* Budapest. 1978. 56–57. szám
Naplók – Álomleírások – Magyar Műhely 1981. 64. szám
Spions különszám I. SznoB Budapest. 1982. II. 18.
- 23 *Utolsó versek* (versek) 1976 – kézirat
- 24 *Egyszemélyes újság I–XII.* – kézirat
- 25 *Ne egyen Művészetet* (performance) – Ganz-MÁVAG Művelődési Központ, Budapest 1976. november 30.
Trans Europe Express (performance) – Budaörsi Művelődési Ház, Budaörs 1976. december 10.
Benito Mussolinire emlékezve (performance) – Budaörsi Művelődési Ház, Budaörs 1977. február 11.
- 26 *Anna Frank-emlékest*, Egyetemi Színpad, Budapest 1978. január 15.
- 27 *Az örült; Az örület; „A médium az üzenet”* (McLuhan)
Donauer Video Familie Ohne Video (Belvárosi Ifjúsági Ház, Budapest 1977. november 19.)
Black and White and Hamburger – *Revű a fogyasztói társadalomról*
Donauer Arbeiter Familie Ohne Arbeit and Friends – Belvárosi Ifjúsági Ház, Budapest 1978. január 16.
- 28 *David Bowie Budapesten* – videofilm
- 29 *A vendég* – videofilm
- 30 *Grieg zenéjére* – videofilm

- 31 *Donauer Video Familie* (G. G. Miller, A. L. Newman, Charlotte Selmer): – *Bing Crosby and Ezra Pound* (videofilm)
Richard Katz (videofilm)
Flammarion Kamill (videofilm)
- 32 *Molnár Gergely–Najmányi László: SCI-FI* (filmforgatókönyv) – BBS, stencil, 1977
- 33 *G. Davidow–A. L. Newman: RISE* (filmszinopszis) Párizs, 1980

MOLNÁR GERGELY:

LÓJ A NÉZŐRE

(EGY NYITOTT FILM FORGATÓKÖNYVE)

*Használati utasítás a nyitott filmhez Najmányi László
számára*

Slogan: „A nyitott filmet Ön vezeti, a nyitott film Önt vetíti”

(A konvenciók, melyek filmnézői szerepünket meghatározzák, gyakran az egyébként ellenséges képi szekvenciák elfogadására is rászoktathatnak. A n y i t o t t f i l m ezt a helyzetet kívánja totalizálni.)

Üljön le és helyezze magát kényelembe. Egy ideig minden folyik a régi kerékvágásban. De azután Önnek kell menekülnie, míg a filmen a bandita nyugodtan figyeli Önt.

Vegye szemügyre a nézőtérén ülőket. Először észrevesz néhány idegent. De azok nemsokára ismerősként tűnnek fel a filmvászonon.

Nézzen a vászonra. Egy darabig nincs semmi feltűnő. De azután a vászon visszanéz.

Kövesse a cselekményt. Eleinte még minden világos. De azután a cselekmény követni kezdi Önt.

Ismerje fel a népszerű színészeket. Egy darabig ez rendben is van. De mondjuk *Michel Piccolin*ál már tudni fogja, hogy felismerte Önt.

Figyelje a rendező ismert ötleteit. Az első néhány kép még

valóban azonosítható. De azután már csak az történik, amit Ön akar.

Próbáljon meg kikapcsolódni az egész napos fárasztó robot után. A film álmvilágba ringatja Önt, de ez egyszerre az Ön álma.

Kísérelje meg félbeszakítani a vetítést. Néhány sikeres próba után e cselekvése a történet része lesz.

Álljon fel és induljon a kijárat felé. Az első néhány lépés még menni fog, de azután láthatja a vásznon, amint ott ül a helyén.

Tegyen valamit: kiabáljon, fenyegetőzzék. A vászon eleinte nem reagál. De aztán a közönség már Önt nézi.

Erősen hunyja le a szemét. Egy ideig sikerülhet így védekeznie. De azután újra felcsillan a jól ismert remény.

Verje ki a fejéből a képi emlékeket. Egynéhány még elfelejthető, de egy idő után érezni fogja, amint minden mozgulatát megörökítik.

Számolja fel teljesen eddig helyzetét. Az épületből kijutni még sikerülhet, de a vetítés tovább folyik.

(egy nyitott film forgatókönyve)

*„Azt akarom mondani, hogy
körültekintően kell bánnunk a
mozgóképpel...”*

(Marshall McLuhan)

VÉGE-felirat

A nehéztüzérség egy ágyút
vonszol fel a hegyre.

LÓJ A NÉZŐRE

Alant a város.

A városban egy szabadtéri mozi.

A moziban filmet vetítenek.

A filmen a nehéztűzérés egy

ágyút vonszol. Fel a hegyre.

Az ágyút a városra irányítják.

Lövés.

A vásznon a löveg útja.

(l. az előbbi képsor: alant a

város – városban a mozi)

A golyó a nézőtérre csapódik.

A nézők hanyatt-homlok menekülnek.

(nézőtérről látjuk a vásznat)

A vásznon újabb lövés,

becsapódás.

Egy Tiszt a nézőtéren pisztolyt
ránt s a

vásznon a Parancsnokra

céloz.

A vásznon a Parancsnok is

előveszi pisztolyát, céloz,

de más szögben.

(Párbajhelyzet)

(Mindketten látják egymást)

(Feszült pillanatok)

A vásznon azonban hirtelen

vált a kép.

A nézőtéri pisztolyos tiszt

jelenik meg.

Szemben áll önmagával.

A nézőtéren rémülten leengedi a
karját.

Nem úgy a vásznon.
Ott tüzel.

Újra a Parancsnokot látjuk, élőben.
A pisztolylövésre földre veti magát
s közben felemelt karjának
pisztolyt tartó kezével jelt ad
az újabb tüzelésre.
A löveg útja, élőben.
A golyó a nézőtéri Tiszt helyére
csapódik, azt foszlányokra tépi.

A vásznon újra feltűnik a
Parancsnok.

Elégedetten mosolyog s lassan
egyedül elindul a hegyről.

(A kamera a szokásos úton – l.
kezdő képsor, golyó útja –, a moziból
kiindulva, a Parancsnokkal
szemben haladva, vele mintegy
a félúton találkozik. Innen élőben.)
A Parancsnok megy a város felé.
Lesétál az erdei utakon, behatol a
városba, egyenesen a szétlőtt nézőtér
felé halad.
Mintha megtekinteni indulna,
mit végzett.
(Békés, komótos, hosszú séta.)
Megérkezés a szabadtéri mozihoz.
A nézőtér ép és nyugodt.
A nézők.

A vásznon a Parancsnok
sétájának előbbi fázisait
nézik.

A Tiszt a helyén áll, sértetlenül.

A Parancsnok a vásznon megáll.

(egy képsor, melyet élőben
nem láttunk)

– Figyeli a madarak röptét,
a napot, a szelet.

– Könyvet vesz elő, sétálva
olvas.

– Napernyőt nyit a tűző nap
ellen.

Közben az „élő” Parancsnok jegyet
vált s belép a nézőtérre.

Figyeli önmagát a vásznon
mikor

hátát egy kőkeresztnek tá-
masztva leül a domboldalon

a Tiszthez megy, be a nézők közé.

Valamit súg a fülébe.

A Tiszt feláll, mindketten a ki-
járat felé indulnak.

Együtt mennek ki a moziból,
a városból; fel a hegyre.

A nézők

a kereszt tövében alvó Pa-
rancsnokot

nézik.

A vásznon a Tiszt közeledik
az alvó Parancsnokhoz

Megáll előtte.

Pisztolyt vesz elő, céloz.

De a Parancsnok gyorsabb,
(csak színlelte az alvást!).

Ő lö előbb.

A Tiszt arccal a földre bukik.

Újra élőben látjuk a hegyre
menni a két embert.

A kereszthez érnek.

A Parancsnok a Tisztet a kereszthoz küldi.

A Tiszt tarkóra tett kézzel áll.

A Parancsnok beköti a szemét.

Lő.

A Tiszt a nézők között előrezuhan.

Pánik a nézőtéren.

A nézők felugráltnak, a kijáráthoz
tódulnak.

A Tisztet tapossák.

A vásznon eközben a Parancsnok jelt

ad az újabb tüzelésre.

A löveg útja.

A golyó természetesen a nézőtéren
tolongó emberek közé csapódik.

A vásznon és a nézőtéren ekkor

ugyanaz a kép; roncsolt tete-

mek a szétrombolt nézőtéren s

a kijáráthoz özönlő embertömeg.

Az élő nézőtér kiürülése egyi-

dejűleg megtörténik a vásznon is.

Miután a nézőtér teljesen kiürül

a vásznon megjelenik a VÉGE-

felirat.

Ezt látjuk az immár mozdulatlan,
romos nézőtérrel.

A kamera ráközelít a vászonra.

LŐJ A NÉZŐRE

Miután a vászon betölti az élő
vásznat is a VÉGE-felirattal,
ismét az ép nézőteret látjuk
nézőkkel,

a vásznon ugyanaz; nézőtér
nézőkkel.

Vágás: ép nézőtér,
a vásznon – a szétroncsolt
nézőtér.

A nézők nevetgélnek, hangoskodnak,
beszélgetnek.

(egyetlen egyidejű hangeffektus)
A nézőtéren most feláll egy ember
– a Parancsnok – és a kijárat felé
indul.

Amint kilép a szabadtéri moziból,
a vásznon változik a kép: A
nehéztüzérség egy ágyút von-
szol fel a hegyre.

LA MAISON DE LA PEUR

(A FÉLELEM HÁZA)

(VIDEO-JÁTEK SZINOPSZIS)

I.

Boldog kis sikollyal ébrednek: Végre! Itt az új nap! Valamennyi énem összegyűlik az agy központi, végtelen komforttal berendezett termében és ott tündököl. Egymásban gyönyörködünk. Ezer Narcissus ébredése a tudat patakpartján, a víg ösztönök pánsípjainak hangjára. Egymás tekintetének tükrében létezünk és tükörtől tükörig suhanva zeng az ének éneke. Irány a reggeli! – kiáltja valamelyikünk, s máris rohanunk kuncogva a látóközponthoz, hogy jóllakjunk a látvánnyal. A látvány én vagyok az ágygal szemközti hatalmas, jószívű tükörben, amint éppen reggelizem. Ránevetek a reggelire és a reggeli visszanevet. Megcsókolom a csészét és a kanál derekam köré fonódik dorombolva. Sóhajtva egyesül a kenyér a vajjal. Csilingelnek a sókristályok a tartóban. A tükörbe nézek, és látom a friss én-sereget pillantásomban készülődni. Már fürdöm is, mert az ágy egy telepatikus parancsra kék csempéjű medencévé alakult, s a víz boldog könnyeimmel elegyül.

Aztán az utca! Dionüszoszi látvány! Reggeli sétálókkal telve, magas lélek könyököl ki valamennyi szemem. A mozgást a tudat baletté koreografálja, a léptek zaja finom zenévé szintetizálódik. S míg sétálunk, regenerálódik mögöttünk az utca, mint az imént, fürdés közben a lakás. Magas lelkekből áradnak felém az információk és énjeim dala válasszá fonódik össze. És minden információ dekódolható, effektív és hasznos: azonnal tapasztalom a gyönyörteljes hatást.

Minden ember egy-egy család. A családtagok önnön énjei. Boldog telepekben élünk. Egy telep – egy ember. Minden tudatállapotnak megfelelő stílusú környezet jár. Valamennyi én minden igénye kiteljesedik, majd beteljesül a telepeken. Budoárok és vadász-szobák, zeneterem és technikus-fészek. Amott a festő műterme, emitt az orvos kórterme. Egyszerre lakos a felső szinteken és a föld alatti só-palotában. Ugyanaznap különböző időpontokban ébredek és alszom el megint. Könnyű és nehéz ételekkel töltkezem, míg szilfid énem koplal tükörtermében. Ugyanakkor élem végig az összes vallást, köztük az ateizmust is. Jólesőt tüsszentek a karosszékekben – Egészségemre! – mondom a bárpult mellől, megszakítva a csókot. Légpárnán lebegek a mennyezet alatt és lakkcipőben steppelek alattam. Látom az ablakban kötögetve, amint csillogó sörénnyel vágatok lenn a gyepen. Ó a gyepe! Lehajolva mélyen beszívom illatát és máris repülök. Arcomon lazuros smink, áttetszik az erek pompás szerkezete és túl rajtuk a csontpalota. Édes sóhajjal alszom el, álmomban a lehetetlenség birodalmába kirándulok, hogy reggelre minden lehető legyen. Boldog sikoly köszönti reggel az ébredést: Végre! Itt az új nap! És valamennyi énem összegyűlik erre a percre az agy tróntermében, hogy örüljön a kezdetnek tündökölvé.

Sétálunk a dionüszoszi utcán, így dolgozunk. Munkánk információk sugárzása és vétele. „Valamennyi én a többi valamennyinek!” Az információk éltetik a harmóniát, amely az államunk. Ez az állam elképzelhetetlenül kegyes és serény. Urunk és szolgánk egyszerre. Az állam valamennyi szükségletünk kielégítéséről gondoskodik és mi igényeink folyamatos jelzésével tápláljuk. Hatalmassá nőtt jóérzéseinkből és hatalmassá nőttünk kedvére. Saját igényeink szerint módosulunk, hogy az állam is módosuljon. Változásaink olyan finomak, mint a báránnyelzők égi alakzatai és ezeket a változásokat

élvezve muzsikál az állam. Az állam létezése zene. Az állam valamennyi szükségletünk kielégítéséről gondoskodik.

Egy kutya szalad át az úttesten, hopp! Mozgása kellemes vibrációt vált ki a szemlélőkben. A járókelők ezernyi mosollyal egymásra mosolyognak. „Valamennyi én a többi valamennyinek! Audiovizuális élmény! Kapcsoljatok be!” Minden én minden aranyló idegszála a kutya eszményi mozgására hangolódik. Átéljük ezt a rugalmas erő-összhangot, ezt a reggeli vágyat, ezt az évmilliós lendületet. És amikor a kutya eltűnik a barátságos parkban, fontos tapasztalatokkal lettünk gazdagabbak, sorsunk finoman módosul.

Az éjjel ügyes automata-kezek, a kozmosz legtökéletesebb kezei, a korlátatlan tudat irányításával új emblémát szereltek a benzinkút fölé – most abban gyönyörködünk. Az embléma egyetlen betű csupán, de jelentéstára fantasztikusan gazdag: ott van a szín, a forma, a méret, az anyag, a felfüggesztés magassága, a külső és belső arányok, az isteni háttér és a tündéri előzmények, a hely története, a felszerelés időpontja, a többi betűhöz, színhez, mérethez, arányhoz, anyaghoz, történethez, időhöz, helyhez és gyöngédséghez való viszony és a többi mind. Ez a betű komplett világ-üzenet! Ez a betű a legtökéletesebb ajándék ezen a reggeli órán. És ráadásul egy ember, nyilván szándékosan, a tartóoszlopnak támaszkodva! Szinte elájulok a mérhetetlen mennyiségű szépséges információ láttán, énjeim kéjesen borzolják bundáikat. Sebes információk szelik a levegőt.

Egy jármű – mozgása szemmel alig követhető, hogy a látvány ne adjon túl nagy elfoglaltságot – átvág a téren. Távolodó hatalmas zúgás-akkord és illatfelhő-dallam marad mögötte. Ráfekszünk a zúgásra és betakarjuk magunkat az illatfelhővel – így utazunk mi már. Meine Freundinnen! Mit der TWA Gefühlsmaschine fahre ich von Euch – nach Euch! Mein Herz

huscht die Stadt durch – ein anmutiger ewiger Sonnabend – erreicht einen Kreislauf, die Polizei gibt einen Grünenlauf und fällt in Ohnmacht! Bis dann lieber Kobold! A közhasználatú járműveken történő utazás a legmagasabbrendű élvezetekhez tartozik, hiszen meztelen bőrödet ismeretlen világok, titkos történetek simítják finoman. Bizony élünk a testi közelséggel. A jármű suhan, s mögötte a zúgáspárnán, illatfelhővel betakarva lüktet és zsibong a millió autonóm, kollektív érzésekkel eltelt én. Minden megálló flört a távoli csillagködökből érkezőkkel, minden piros lámpa a nyargaló vér színét mutatja, minden jegykezelés hatalmas orgazmus és a célállomásig – Big Rock Candy Mountain – kibogozhatatlanul egymásra fonódnak a lelkek. Így szaporodunk mi már, hogy legyünk.

Ez már a város: véget értek az utak. A vágy túlcsoordult cseppje; öröm-szurrogátum aranytálon; a felszabadult tudatfeletti; Nemo kapitány orgona-fortisszimója.

Hajunkat finom szél mozgatja: ráérünk. Megszólalnak a sziréneiák: csilingelnek odafenn, közöttük a csillagok. Vége a munkaidőnek, hiszen megérkeztünk. És nincs szó, ami leírhatná szabadidőnket.

II.

Valami hiányzik. És az állam minden szükségletet kielégít. Ezért ami hiányzik, az nem hiányzik, mert már meg is van. Ha hiányozna valami, azt jelentené, hogy az állam nem elégít ki minden szükségletet. Létezésének okát tagadná meg ezzel, s eltűnne a harmónia. Valami hiányzik. És a hiányzik, már nem is hiányzik, mert az állam minden szükségletet kielégít. Mondd, mi hiányzik hát? A félelem hiányzik? Ha hiányzik, már nem is hiányzik, hisz az állam minden igényt kielégít. A félelem hiányzik? Már meg is kaptad. A félelem fontos emberi szükséglet.

Gyönyörködsz egy arcban. Hirtelen lefoszlik róla a hús, a zöld csontokra légsereg települ. Hirtelen felvisít a lidérc. A város szélén – szándékosan ott – hatalmas épület emelkedik. Ez a félelem háza. Szemközt, az út túloldalán lakótelep. A lakók, amikor boldog kis sikolyokkal felébrednek! Végre! Itt az új nap! – az ablakhoz szaladnak és gyönyörködnek az épületben. Az ott a Félelem Háza! – kiáltják örömtől elfúló hangon. – De szép is, Istenem!

A boldogságtól őrzöngve ébredek. Táncolva megyek reggelizni. Minden reggel a boldogságtól őrzöngve ébredek, valamennyi lelkem örül a testnek, amibe most beköltözhet. Táncolva megyek reggelizni. Minden napom jól kezdődik. Ránévetek az ételre és az étel szemérmesen elmosolyodik. Mint kamaszlányok, összesúgnak a rizsparton napfürdőző húsocskák. A kés látja ezt, rám kacsint és megsimogatja a csuklóm. A méreg – nehogy összekeverjem a sóval – fellebbenti a szoknyáját és kacéran odébbtáncol. A gáztűzhelyből csókot int a gáz és elillan. Olyan nagy a boldogság, hogy egészen elszédülök, amikor reggelenként az ölébe kúszom.

De a félelem alapvető szükséglet, mint a megszégyenülés – ezt valamennyi éned tudja. És az állam megoldotta ennek a szükségletpárnak a kielégítését is. Ha akarod, félhetsz és szégyellheted magad.

A város szélén egy régi épület helyén újat emeltek. Ez az a hely, ahová félni és szégyenkezni jár a boldog. Ez a Félelem Háza. Szemben vele lakótelep. A lakótelep lakói mindennap látják és megkönnyebbülten nevetnek, ha meglátják. Amikor boldogan felébrednek és észreveszik ezt az épületet ott szemben. Mert tudják, hogy az állam minden szükségletet kielégít. Ez tehát az a ház, ahol félhetsz és szégyenkezhetsz kedvedre. Ez a Félelem Háza. Az öröm sikolyával ébredek és rögtön elájulok a boldogságtól; meglátom magam a tükörben. Énjeim

összefogódzva atlantiszi körtáncba kezdenek.

Vidám turistacsoportként érkezel a kapuhoz, megkapod a félelem-jegyeket és a kis szégyen-biléták örömét, még egy szöke hercegekből álló mosoly-sereg és már benn is vagy.

És meglátod az összes halottakat kívül és belül. Most még rendezett alakzatban, csattogó csontzene indul. Az ablakig hátrálsz, pillantásod az utcára esik és olyan soha nem tapasztalt rémülettel tölt el a látvány, hogy belereccsennek a csigolyáid: az ablak üvege különleges anyagból készült: ha átnézel rajta, minden más lesz. Rútnak látod az ízléssel teljeset és szépnek a borzadályosat. Ezért a szemközti telep lakóinak örömforrás az épület, amiben most vagy, amiben most menekülsz, amiben rögtön utolérnek. És kilépni sem mersz már az épületből, mert amit az imént az ablakon keresztül az utcából láttál, az éppen elég, az még a bentieknél is iszonyúbb. Bent mindenki rosszul érzi magát, kint mindenki fetreng a jóérzésekben.

Rothadó indákból szőtt dzsungel a város, látod? démoni lakói szemlátomást élvezik a párolgó pusztulást. Hemzsegnék és szaporodnak a rosszra.

Ez a ház a félelmek háza. Ebben a házban csak kísértetek laknak. Itt mindenki kísértet, régi halott a másik számára. Itt mindenki halott a maga számára is, halott és mindenki más időben halott. Ezerszeresen halott vagy, ahány éned, annyi hulla, annyi dög. Rothadó önkontrollok támadnak rád és egyik se a te árnyad. Ezerszer meghalhatsz és egyszer sem támadsz fel. Lomhán lebegsz a szétázásig a langymeleg disznósírban, arcodon nyálkával összekent petróleumos rongyban meztelen csigák.

A félelem-jegyek és a szégyen-biléták hatóanyaga a bőrön át szívódik fel és azonnal működésbe lép. Ketyeg a Geiger-Müller számláló és elromlik. Nem kémél az épület levegőjébe

lövellt gáz sem: kifordít, mint egy véres kesztyűujjat. És mert nem volt tapasztalatod a félelemben, hát mások régi félelmeit éled át. Ez hiányzott. Ezt akartad. Ezért jöttél. Ez a Félelem Háza. Soha sem tudsz innen elmenni. Megnyúlik benne az idő. Évezredek óta próbálsz egyszer meghalni, mert már gyűlöletes, hogy annyiszor meghaltál – de a megnyúlt időhöz vagy ragasztva valami romlott halcsontraasztóval.

Persze legelőször a többiektől ijedsz meg, tőlük, akiket annyiszor láttál ragyogni a fényzőnben. Aztán a hangtól, amit futtodban keltesz, aztán a rémülettől, ahogy vigyorogva feltornyosul a sarokban. De jön az óverdózis, az elbírhatatlan adag: rájössz, hogy mindez: a szomszédok, a zaj, a félelem – mindez te vagy. Epileptikus görcsben összeesel. Rád telepszene.

Ez az a ház, ahol az állam segít kielégíteni a félelem szükségletét.

Itt elájulsz, ha meglátod a levesed: él. És olyan a szék, hogy előle a mennyezetig menekülsz a falon. Ó az a fal! Ráhordva az összes szenny és a szennyrétegbe a legalacsonyabb rangú közléseket kaparta valami szörnyű kéz. Ez volt a munkája. Egy hideglelős napon.

Ez a ház alkalmas arra, hogy félj benne. Ez az épület a valóságban márványból épült, gyöngyháztapéta fedi odabenn a falakat. De aki félni akar, az a márvány helyett iszamlós téglákat lát és annak pókhálós vértakony fedi odabenn a falakat.

A ház levegője olyan gázzal telítődött, amit ha beszippant a kínlódó tüdő, elég a kezedre nézni, máris kifut a vér az arcodból a szemedén át a falra. Amitől a legalacsonyabb rangú közléseket kaparod hirtelen háromcentisre nőtt körmöddel a lepedékes padlóra. Ez a munkád. Ez az a hideglelős nap. Ez a ház a valóságban teljesen üres. Szintjei egy-egy nagy terem. Egy-egy nagy, üres terem. Ám az, aki ebben a házban van, kiszögelléseket, fülkéket, téglakupacokat és ezek árnyékait lát-

ja. És megijed. Az bömből a félelemtől, mert bűzös szörnyetegnek látja az államot, ami kielégíti a félelemszükségletét. Ez egy új ház. A legmodernebb technikával és stílusban építettek. Ám aki megkapja a félelem-jegyeket a kapuban – kettő a félelem, három a szegény kedves vendég! – az régi háznak tartja és tudja, hogy nagyon sok embert tartottak itt fogva, olyanokat, akik innen soha sem kerültek ki. Ezek szerint még mindig itt vannak. Cigányzenekar lett belőlük, tízezer hegedűs, ötmillió brácsás, százmilliárd cimbalmos és az, akit a legjobban megkínóztak, akit izzó késekkel választottak el a bőrtől, akit a magasfeszültségre függesztettek, akinek egyenként, napok alatt törték el a csontjait és savakkal maratták a húását, az most az énekes, ezer egyforma hústoronyalakban, az énekel a százezer wattos torzító erősítőbe, hogy hallgasd, míg beléd tömi a személyzet a nyersolajban főtt csavardisznöppörköltet, köpetgaluskával. Ez a Félelem Háza. Egy telep széllén emelkedik. A telepesek ha reggel, őrzőgő boldogságukban kinéznek az ablakon, euforikus kacagással üdvözlilik a látványt. Belátnak az épület üvegei mögé és mert az üvegek anyaga különleges, változó fényzőnben tündökölni látnak téged, nyomorult. Arcod az ablakhoz tapadt, elválaszthatatlanul. Ők azonban úgy látják, hogy arcod gyermekként az ablakhoz tapasztod, és az öröm téled elválaszthatatlan. Úgy látják, gyöngy van a gyöngyházban. És te hörögsz odabenn a kintől, mert eltűnt a fényárban úszó utca, ahonnan jöttél, eltűntek a kedves tudatok, akikkel a kapcsolatban éltél és hiába akarsz, nem mehetsz vissza, mert a posvány odakinn rothadó agyvelődarabokat ringat és a szörnyek kurjongatva daggasztják a látványt.

Se kint, se bent. Sehol sem. Valamennyi éned neked esik. Vasgerendától vasgerendáig úzod magad. Ott lógsz az összes rothadó oszlopon, te tudod csak, milyen régen. Ijedten mene-

külnek előled és ordítva menekülsz előlük. Megszólalnak a szirénák. Ezer küszöbön esel át, mindig zsírtócsába. Egyetlen szavad se stimmel. Poloskakoszorút nyomnak a fejedbe. Rád borítják a szemétheget. Gong. Egy néember pattan ki belőled és máris a nyakadban ül, ocsmány bűze körülfon, beléd hatol és felpuffaszt. Végtelen lépcsősoron rohansz lefelé, fokai rendszertelenül hiányoznak. A néember hátulról és felülről belsőségeket töm a pofádba. Ugatsz. Nyávogsz. Zümmögsz. Nálesnyiki sz szerem. Nálesnyiki sz marmaladom. Szamoobrazovannije. Szblizitysza. Szvorkaty. Varity. Válenyki. Naszekómoje. Pugacsoff. Hirtelen szembetalálsz magad magaddal. Kinyújtod magadra három méter hosszú, lila nyelvedet, végén a kettős szemölccsel, hogy elérjen és ráragadj. Eltakarod kezddel az arcod, vesztetre, mert meglátod a kezed és nem tudod szemed levenni a látványról. Szemed a markodban. A falhoz kened. A fal megborzong és összeesik. Ezerszer meghalhatsz és mindig feltámadsz. Tied az átmeneti állapot. Átmennek rajtad és te rajtuk és ti rajtatok és mi rajtunk. Odakinn nem tudsz a félelem nélkül egy percig sem megglenni. Vidám túristacsoportként lépsz be az ajtón és odabenn párolgó démonsereg fog körül.

A hosszú folyosók hidegek annak, aki a hidegtől fél és forrók, ha szenvedsz a melegtől. Mindezt egy újonnan felfedezett sugárzással érik el. Az állam lehetővé teszi, hogy ne félj soha. Ezért az államot szereted, azt mondom: én vagyok az állam. Királyként lépsz be a kapun és máris az alsó réteg legaljaként szöszmötölsz odabenn. Az állam lehetővé teszi, hogy félj és szégyenkezz. Ezért az államot gyűlölöd és alattomos tervek szösz ellene. Bosszúból az állam kiöli belőled a szégyenérzetet, hogy még lejjebb kerülj. Lejjebb kerülsz és szégyenkezel szégyentelenségeden. A valóságban épp csak körüljáród a termeket, de neked úgy tűnik, éveket töltöttél odabenn.

Ez a ház a Félelem Háza. Az állam lehetővé teszi, hogy ki-
légítsd ezt az alapvető szükségletedet. Vakító fények annak,
aki a sötétben virágzik és mély sötét a fényben pompázónak.
M megbújsz egy sarokban és ott reszketsz, vagy vonítva rohansz
végig a végtelen folyosókon. Hullik a ragadós vakolat. Jaj a
arkok mögül! Jaj az állam! Ezért jöttél! Ezt akartad!

Különös módon az épület előtt tolonganak a bebocsátásra
várók. Amikor kijössz a kapun – kihoznak –, egy beöntés elfe-
edteti veled örökre, amit odabenn átéltél. Vége. Boldog vagy
smét. A régi ének, a régi énekek, a régi kedves, okos, gyönyö-
ű barátok, a meghitt utca, az örök szombat, a hozzád méltó
oglatosság, a járművek pazar mozgása, a cégtáblák... Iste-
nem! Egy kutya! A fények! Otthon, édes otthon! Brom sweet
Brom! Valami hiányzik, jaj.

ANIMÁCIÓS FILMTERV VÁZLATA

A pályázati felhívás az animáció lexikai definíciójára (életlen dolgok lélekkel való telítése) történő hivatkozása során megfélekedezik a legfontosabbról. Animáció valójában nincs. Az animáció lehetetlen. Tehát tilos. Ezzel – mint minden eleve lehetetlenségből fakadó tiltással – szembeszállni bűn. Bűn, mert semmi esély a győzelemre, ahonnan új törvények, új reflexek lennének diktálhatók. Animálni csak csalással lehet. Ha nem csalog, az baleset, katasztrófa. Ha csalog, az nem animáció. Ha büntudat nélkül csalog, az csonkaság, tévedésem vegetatív jellegű.

A színház csalás. A film csalás. Az animációs film olyan arcpirító csalás, hogy a leghelyesebb stikliként kezelni. Egy animációs filmben ritkán látszik bármiféle tét. Nem véletlen, hogy a műfaj legismertebb hőse *Walt Disney*. Az animációs film olyan, mint a sci-fi, ha akad benne valami jó, az nem specifikusan az övé. Legbosszantóbb a naivitása: mintha azzal, hogy egy könnyed összekacsintással axiómának fogadjuk el, ami abszurdum, bármit is nyerhetnénk. Mintha bármi értéke lenne annak, hogy mindent lehet.

Az animációs film, amely foglalkoztat, nem ígér mintaszerű filmet a műfaj szabályai szerint, csak büntudatot és a szorongást attól, hogy hátha magától is megmozdul az, amit csak én mozgatok, csak én mozgathatok. Személyes felelősségemből semmit nem szabad letagadnom. Semmi kacsintás, semmi mentő körülmény. Az agyvelő fél-absztrakt riadalmi és döntéskényszerei, még az életben innen. Üres felületek, a dolgok közei, rései, hasadékai. Ha képelem kerül a képkihágásba, mi kel életre? A kép? A kamera? A tekintet? Mindhárommal

ANIMÁCIÓS FILMTERV VÁZLATA

szemben totális kegyetlenséget kell tanusítani, az életre kelés van olyan fájdalmas, mint a gyilkosság. A határ: műtő-situáció. A tekintet viselkedik, menekül, támad, kialszik. Már a puszta fényarányok eltolódása biztosít egy létfokot egy mozdulatlan képen belül is. (Milyen létfokkal rendelkezik egy üres lakásban bekapcsolva felejtett televíziókép?)

Az animáció során nem a kép animációja (mert az csalás), hanem az emberé jön létre. Ez minél sterilebb, minél orvosibb körülmények között történik, annál pontosabb információt ad és ugyanakkor annál kontrollálhatóbb. Levezetni egy szülést, melynek során életre kel a kamera, a fények, az időtartamok; személlyé válnak, csakúgy, mint néhány egyéb elem, pl. fehér és fekete drótok, kábelek, lámpakörték, lánc, háló, tej, hintópor, lepedő, géz, gipsz, vödör, víz, fehér ing, rohamsisak, acéltűk, bot, kötél, festék, kvarclámpa, orvosi műszerek, vaskampek, fehér és fekete szigetelőszalag, hősugárzó, vatta, jód, ezüstoffolia, kenőcsök, borsó, borotva, faforgácslap stb.

(Animációs Filmtervek. Összeállította: Beke László és Kisfaludy András. Pannonia Filmstúdió, TV-Műterem, Budapest, 1980. Sokszorosítás, lapszám nélkül.)

INFERMENTAL

EGY KINEMATOGRAFIKUS IDŐSZAKI KIADVÁNY TERVE

A MAFILM K* szekciója a szellemi és a technológiai avantgárd közti találkozásokat szervezi. Az utolsó 15 év experimentális filmje egy olyan határig jutott a megismerésben, amelyen túl individuális heroizmusba fullad, vagy megszűnik létezni.

Az általános csapadéka a felismeréseknek, hogy a kinematográfia egy kultusz, amit állandóan újra kell éleszteni, és egy nyelv, amely bármilyen közlésre alkalmas. A közlésbeli törekvések és a nyelv terjedelmének tágulása érdekében a kísérleteknek ki kell törniük a helyi és fesztivál-szubkultúrákból. Szükséges egy nemzetközi periodikum, amely a folyamatos publikálás lehetőségét kínálja. Egy ilyen periodikum összefoghatná az eddigi kísérleteket, és teret adhat az újaknak, hasonlóan egy nem lokalizált „Bauhaus” tevékenységéhez.

Az alábbi területek lesznek kutatva:

1. Médium-kutatás

- super/8, elektronikus film, film és videokombinációk
- speciális optikai effektusok
- film-komputerizáció
- nem hagyományos fényforrások
- holográfia
- 3D kép
- hangrész: synthetizer, a hang optikai manipulációja.

2. Artikuláció-kutatás

- lineáris tagolás (montázs-példák és antimontázs-elméletek, szekvencia-analízisek stb.)

- tagolás a képen belül (többszörös expozíciók, fényvágás, osztott képmező stb.)
- új szegmentáló megoldások (a diafragmától és a maszkolástól az új optikai megoldásokig, mint egy lehetséges képírás interpunkciós jelei)
- a mozgókép logikája (szemiotikai tanulmányok).

3. Új funkciók

(egy nyelv lehetséges funkciói – egy funkció lehetséges magyarázata)

A film szokásostól eltérő funkcióinak leírása, megragadása.

- házimozi (aktuális modell és analízis)
- önazonosítás (mozgó személyigazolvány-képek, filmnaplók)
- vizuális retorika
- tudományos érvelés
- vallásos-kultikus funkciók
- mi a dokumentum?
- új funkciók feltalálása
- vizuális jóslás

4. Kultikus aktusok (aktuális kultuszok)

5. Lexikon

- ha olyan filmfelvételt készítesz, vagy találsz, amelyet „még senki se látott” – küldd el.

HANG: Az emberi hanghasználat minden területen (1-5), mint beszéd, kommentár stb. A filmkészítés úgyszólván egyedüli lehetőséget kínál arra, hogy egy nyelvet egy másik segítségével mintegy terápiás analízisnek vessük alá, leírjuk és interpretáljuk.

A K* szekció 1981 során az alábbi területeken készített előadásokat:

A) technikai síkon:

1. Emberi burkolat és karosszéria
2. elektromos és pirotechnikai világításkombinációk
3. új műtermi technológiák (environments) (mozgás a térben)
4. computer és synthesizer a hangtechnikában
5. super/8 és videotechnikák.

B) módszertani síkon

1. aktuális kultuszok
2. valószínűségyszámítás és computerizáció
3. makro- és mikrokozmosz összefüggései
4. kreatív antropológia, új ikonografikus típusok
5. az affirmatív és denotatív sík megkülönböztetése a vizuális jelentésrendszerben

(Németül: INFERMENTAL 1980-86. katalógus pp.120-121.)

HÁY ÁGNES:

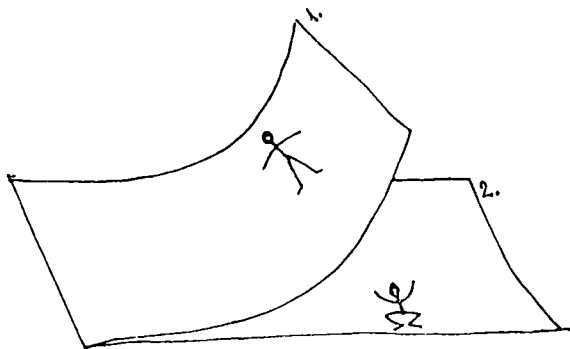
FILM – MOZGÁS – TRÜKK

I.

A FILM KOCKÁKBÓL ÁLL. Ezt olyan nagyszerűnek tartom, hogy alig tudom folytatni, mint az egyszeri bóher, aki nem tanult semmit, mert amikor a rabbi elkezdte, hogy *És így szólt az Úr*, örömeiben kiszaladt a kertbe táncolni.

II.

KÉT KÉP a mozgókép legkisebb egysége. A köztük levő különbségből adódik a mozgás, az azonosságból pedig a mozgódolog (és környezete). Ezt az alapegységet használja fel gyerekeknek az a játék, amikor félbehajtott papírcsíkra egymás fölé rajzolnak például két emberkét és a felső gyors mozdításakor az emberke ugrál.

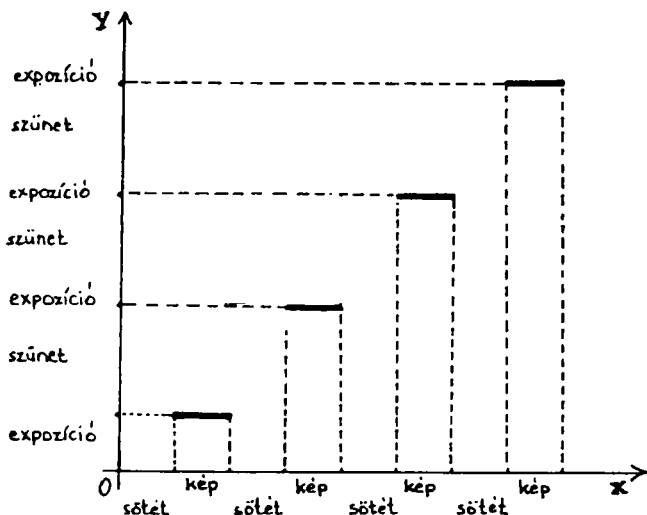


1. ábra.

A két kép azonosságának maximuma az állókép, a különbség maximuma a káosz. (De ezeket nagyon nehéz lenne létrehozni, mert mindig becsúszik valami különbség, illetve hasonlóság.)

III.

A VETÍTETT FILM állókép-sötétség-állókép periodikus váltakozása. A képek egy idő egymást követő pillanatainak látványait ábrázolják, és a sötétség alatt észrevétlenül kicserélődnek.



2. ábra.

A mozgás a képek között van, legalábbis önkéntelenül erre következtetünk megváltozásukból. Ezt az interpolációt agyunk mechanikusan végzi és a képek mozdulatlanságát föl se fogja.

IV.

Ugyanúgy, ahogy a legkisebb mozgás a két kép, a legkisebb trükk a két kép közti szünet. STOPTRÜKK, amikor ebben a szünetben a felvétel tárgya különösen változik.

A felvétel tárgyának változását többféleképpen érhetjük el. A látott mozgásból nem feltétlenül jövünk rá, hogy melyik volt alkalmazva.

V.

A MEGVÁLTOZTATÁS a naturfilmhez hasonló, ahol például az ember mozgását két exponálás között önmaga megváltoztatásának tekinthetjük. Ilyen a *bábfilm*. A drót végtagú bábukat a felvételek között egy ember fázisonként elmozdítja. Fázisonként mozgathatóak a papírból kivágott figurák (síkbáb- és árnyfilm), tárgyak, gyurma, homok, ember és bármi, amin kicsiket lehet mozdtani és magától úgy marad, amíg felveszik.

VI.

A KICSERÉLÉS a vetítés mechanizmusához hasonlít. A film kockáit a vetítógép a sötét szünetekben cserélgeti és az egyiket a másik után úgy vetíti elénk, mintha ugyanaz lenne. Közvetlenül a filmszalag kockáira rajzolt, egymáshoz hasonló foltokból, vonalakból is mozgást csinál. A *rajzfilm* készítésekor két felvétel közti szünetben kicserélik a kamera alatt a rajzot egy másik hasonlóra. Kicserélésnél a két dolog különbségéből és azonosságából lesz a mozgás, mint például a korábban említett (II) játéknál. Filmre egymás után felvéve minden sorozat tagjaiból mozgás lesz, ha azok némileg hasonlítanak egymásra, például palackok, cipők, szobrok, emberek, falevelek stb.

VII.

HOZZÁADÁS – ELVEVÉS, amikor két felvétel között a kamera előtt elveszünk egy tárgyat vagy egy újabbat helyezünk oda, ha hozzáragasztunk vagy levágunk valamit. Ilyesmi történik a televízió képernyőjén is, amikor a képek pontokra bomlanak, a pontrács bizonyos pontjai világosak (mások sötétek) és ezekhez adódnak hozzá, illetve ezekből vevődnek el újabbak (1/25 másodpercenként). Így mozog a pontokból összeálló kép, bár a pontok mozdulatlanok. (Valamelyest így van ez a film szemcséinél is.) A *kamera alatt fejlesztett filmnél* apró részletenként hozzáfestéssel, törléssel alakítanak ki és változtatnak meg egy képet. Rács alkalmazásával mozaikot, szemes hímzés-, szöttes- vagy szőnyegmintát – geometrikus és figurális ábrákat is – lehet mozgatni. (Ez persze komputerrel is megcsinálható, aminek vannak előnyei és hátrányai.)

VIII.

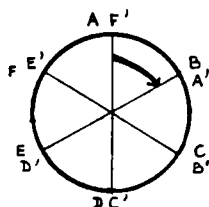
A felvétel tárgyának ezt a háromféle megváltoztatási módszerét (V. megváltoztatás, VI. kicserélés, VII. hozzáadás – elvétel) nevezhetnénk talán az ismert trükkfilmek három fajtájának, bár legtisztább típusaikban is előfordulnak keveredések. (A bábfilmben kicserélhetnek egy fejet, felragaszthatnak egy dudort. A rajzfilmben gyakran húzzák a hátteret és a külön cellen mozgatott részletek emlékeztetnek a hozzáadás – elvételre. A kamera alatt fejlesztett filmnél is szétkennek már ott levő festéket vagy átalakítják annyira a képet, hogy az már inkább kicserélés. Valószínű, hogy bármely elképzelt trükkmozgást mindhárom módszerrel meg lehet oldani, például egy gyurmafalt növekedését 1. fokozatos ellapítással, 2. egyre nagyobbakra cseréléssel, 3. újabb darabkák hozzáadásával vagy mindhárommal egyszerre úgy, hogy kiemelem a foltot, hozzágyúrok

még egy darabkát és visszateszem a helyére.) A trükkfilm a naturfilmmel is keveredhet.

IX.

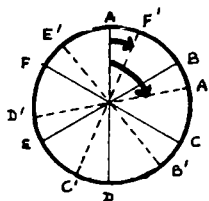
A folyamatos felvételnél a kamera szabályosan ismétlődő mozgást végez, beengedi a fényt, majd továbbítja a filmet. Ha ennek a periodikus felvételnek a periódusa (normál sebességnél $1/24$ mp) hasonló a felvett mozgás periódusához, akkor a film vetítésekor más mozgást látunk, fellép a STROBOSZKÓPIA jelensége. Egyik leggyakoribb példa a küllős kocsikerék:

3.a ábra



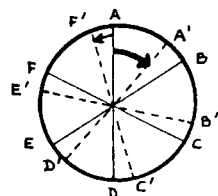
Azonos periódusú mozgásnál áll

3.b ábra



Kicsit gyorsabbnál lassan előre forog

3.c ábra



Kicsit lassabbnál lassan hátra forog

A valóságos mozgás A-ból A'-be, a látszólagos A-ból F'-be tart.

Ha egy periodikusan ismétlődő mozgáshoz alkalmazkodik a kamera felvételi sebessége, akkor újfajta mozgást hoz létre. Például egy járó ember, ha minden lépésének ugyanarra a fázisára exponálunk, merev lábbal gyorsan csúszik, korcsolyázik, vagy ha az országút közepén felfestett szaggatott vonal egyes szakaszai a képnek mindig ugyanarra a helyére kerülnek, akkor állni látszik az út, a felfestés kissé ficáncol és az útszéli táj rohan, de a felfestést mozgathatjuk akár a tájjal ellenkező irányban is.

Ezt nevezhetem *változtatásnak* is, mert az ember folyamatosan változtatja magát, illetve az úton folyamatosan halad a kamera, de az egymás után következő képeken nem csak ezt, hanem a hasonló fázisok *kicszerélődését* is látjuk. A stroboszkópia az előző részekben (V, VI, VII) leírt trükkmozgásoknak egy olyan speciális keveréke, amit nevezhetnénk egy negyedik fajtának is. Használható folyamatos ismétlődő mozgásoknál, például embernél járás, kalapálás, kaszálás vagy gépnél légkalapács, dugattyú, palackozógép működése. Ehhez hasonló az ismétlődő motívum, például ha egy elhaladó kocsisor minden kocsiját felvesszük abban a pillanatban, amint a kép közepére ér, akkor egy változó, alakuló kocsi fog a kép közepén állni. Ugyanígy felvehetjük egy falu házait vagy az útfelfestés szakaszait vagy egy kerítést, amikor mi haladunk el mellettük.

X.

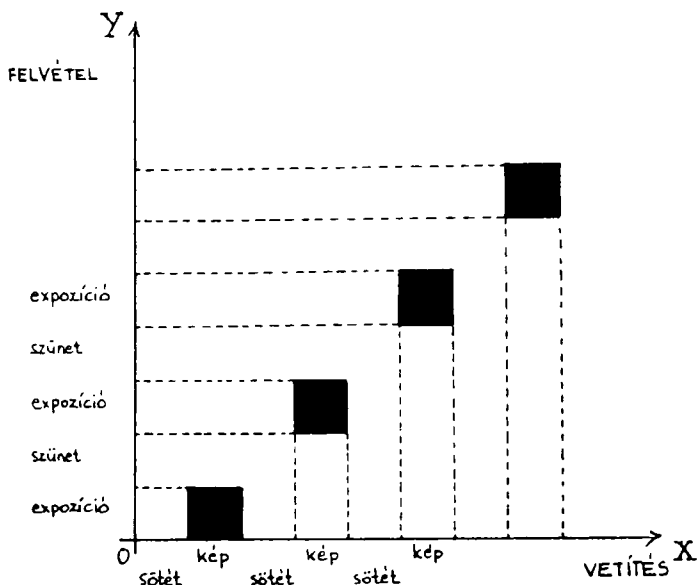
A naturfilmnél normál SEBESSÉG mellett a felvétel periódusa megegyezik a vetítés periódusával. A filmi mozgásnak ez csak egy speciális esete. Lassított mozgást látunk, ha a felvétel sebessége gyorsabb. Gyorsítottnál lassabb; hosszabbak a szünetek az exponálások között. A nem látott idő hosszabb

a felvételt, mint a vetítéskor. Ez lehet a stroboszkópiánál is. Ez van a trükkfilmnél is. A kihagyott idők nem feltétlenül egyforma hosszúak, lehet egy másodperc töredéke, pár perc, egy óra vagy több nap is, de a vetítéskor ugyanolyan folyamatos lesz a mozgás.

Gyorsításnál a nagyobb szünet az idő sűrítésére szolgál, a mozgás ugyanaz marad (csak például a virágnylás jobban látható). A mozgás „helyes” értelmezéséhez szükséges részek kimaradása stroboszkópia, a mozgás bizonyos elemei megmaradhatnak, míg mások eltűnnek (például a járásból a lépegetés eltűnik, csak a haladás marad). A trükkfilm lehetne gyorsítás is, hiszen sűrűbb az idő és lehetne stroboszkópia is, mert a változtatások kihagyásával veszi fel a megváltozott képeket. Ugyanakkor a trükkfilmnél a két felvétel közti szünet lehetőség arra, hogy bármilyen jellegű és gyorsaságú mozgást lehessen létrehozni bármennyi idő alatt. (Mozgás egy olyan időben, amiben ugyanakkor nem is vagyok benne, az egyik időben a másik idő elképzelhetetlenül rövid pillanatát (1/24 mp.) addig élhetem, amíg akarom. Milyen lenne, ha ugrás közben megállnánk meghallgatni az időjárásjelentést és csak aztán érnénk földet? És még ezen túl van a megtörténhető események szabadsága.)

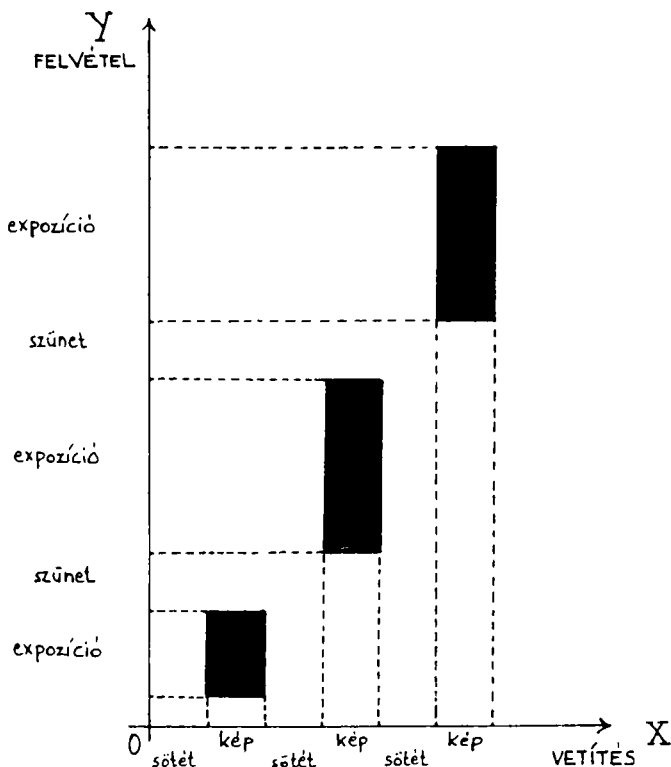
XI.

AZ EXPOZÍCIÓS IDŐT eddig pontszerűnek vettem, pedig az 1/24 mp-hez képest nem elenyésző (általában a fele). Egy képen is van mozgás, amit a mozgásétlenség (kisebb vagy nagyobb elmosódás) mutat. Ha egy gyors mozgás filmkockái élesek, akkor szaggatott lesz a mozgás. Ezzel a rajzfilmkészítők is számolnak.



4. ábra

Trükkfilmnél, illetve gyorsításnál bármilyen hosszan exponálhatok, megkérhetek valakit, hogy kenje szét a kezét a falon, lehet rajzolni lámpával, vagy felvehetem az utcai forgalmat egyre jobban elkenődve és csak az marad meg, aki áll, de lehet ott egy szereplő is, aki mindig két felvétel közt mozdul és így mozog is és éles is.



5. ábra

Ha csak egy mozdulatlan teret, például szobabelsőt vagy tájat veszek fel egyre hosszabb expozícióval és ezért egyre szűkebb blendével, akkor is lesz mozgás: a mélységélesség növekszik. Növelhető az expozíciós idő a mélységélesség változása nélkül is, szürke szűrők alkalmazásával.

XII.

Végtelenül sokféle képet lehet készíteni egyazon dologról különböző élességgel, expozícióval, megvilágítással stb. vagy akár egy negatívról is, ami mást és mást mutat, illetve nem mutat meg. Miért csak azt a szűk skálát lehetne ebből használni, amit tökéletesnek tartanak? A „JÓ TECHNIKA” szinte lehetetlenné teszi a trükk és valóság keverését. Nem hiszem, hogy *Méliès* meg tudta volna csinálni filmjeit „a technika mai színvonalán”: például az asztalon grimaszoló, felfújható fejnél is biztosan észrevehető lett volna az illesztés, de ha meg is lehet oldani, akkor is jobban illik ehhez a világhoz a gomolygó fekete foltokból kialakuló kép, mint a hideg élesség, ahol még az asztal lapjának erezete is jól kivehető.

XIII.

Nem folytatom. Nem tűnik elég jónak. Az általános kijelentések csak a példákon keresztül érzékelhetőek, a jó példák viszont érdekesebbek és fölöslegessé teszik az általánosságokat. Egyébként is tovább kellene kísérleteznem ezekkel a trükkökkel és filmet kellene csinálnom. Azt sem szeretném, ha az ötleteimet mások hamarabb használnák fel, mint én. Írni pedig csak gyerekeknek érdemes, mert akkor igazán előlről lehet kezdeni.

Továbbra is nagyszerű dolog, hogy a film kockákból áll.

(*Mozgó Film*, 1. sz. Balázs Béla Stúdió, 1984. pp. 37–48.)

A STRUKTURÁLIS FILMEZÉSRŐL, ÁLTALÁBAN ÉS EGÉSZEN KÖZELRŐL

Amikor 1973 tavaszán Gulyás Jánossal felvettük *Buchmüller Éva* előbb gondosan tanulmányozott, lejegyzett, s a jegyzetek alapján betanult önkéntelen mozgásait, egyáltalán nem gondoltam arra, hogy kísérleti, azon belül strukturális film az, amit csinálunk. A filmezés mindössze alkalmas eszköznek látszott arra, hogy a tűnékeny mozdulatok összetettségét fotósorozatoknál hűségesebb, objektívebb reprodukcióval visszamarasztaljam, többször is nézhetővé tegyem, tárgyként kezelhessem, kis időszakokra felbonthassam, összehasonlíthassam.

Ha váratlanul szegzik nekem a kérdést: „mi a kísérleti film?“, első reakcióm a védekezés. Provokációnak érzem a kérdést és nem jut eszembe semmi. Ugyanis a jobb híján kísérletinek (is) nevezett filmezés számomra a legtermészetesebb filmezés, a filmezés maga – többnyire értetlen, szűkítőleg kategorizáló, támadó környezetben. Küzdeni kezdek a kérdező – feltételezett, mert általános – dramatikus-narratív, irodalmi szemléletű filmezés iránti elfogultságával. Eből a nézőpontból a kísérleti filmezés az elbeszélő hosszúfilm komplexitásával szemben legfeljebb módszertani kutatás vagy új filmes effektusok feltárása, próbája.

A film fiatal művészeti ág, de kezdeteinek tisztán körvonalazott formáit, szándékait máris csupán történeti kuriozitásnak tekinti, s az eszmélés, a technika nehézkességére vezeti vissza. A kezdetben széles műfaji és irányzatbeli spektrumra hamar ránehezedtek a film szórakoztató és manipulatív vol-

tában rejlő kommerciális lehetőségek, a műfajok között a játékfilm javára fontossági sorrendet alakítottak ki. Ezt a sorrendet a filmkészítők zöme ma is elfogadja: a szakmában rangot és fejlődési fokot jelent, ha valaki megrendezheti első játékfilmjét. Átfordítva ezt a felfogást mondjuk az irodalom területére, ugyancsak viccesen hatna, ha a műfajokat rangsorolnánk, s a regényt, a többfelvonásos drámát tekintenénk csak „nagy” irodalomnak, a verset, a naplót, a mai „szöveget” kísérleteknek, ujjgyakorlatoknak, s a költő pályájának koronája egy regény megírása volna. Magyarországon ma még a dokumentumfilm is játékfilmes összemérésben kap csak rangot. Itt hangzott el az a kijelentés is, hogy „X. már 50 éves és még mindig kísérleti filmet képes csak csinálni!”

A kérdésre, mi a kísérleti film, az előbbiekhöz kapcsolódva történetének rövid vázlatával válaszolnék, amelyben szerepe körvonalazódik.

A film önálló művészeti ággá, kifejezési nyelvvé emancipálódásának első hullámát az 1910-es évek végétől mintegy a harmincas évek közepéig az európai művészeti avantgárd indította el, felfedezve a mozgóképben az expresszív, a szürrealista, a geometrikus kifejezési törekvések újabb megfogalmazási lehetőségét. A kamera reprodukáló képességére, a filmképek egymásutániságára, ritmizálhatóságára építhető formanyelv határáig jutottak. Mégis, a filmes eredmények, a filmes műfajok mezőnyéből csak az egyre illuzionistább elbeszélő filmezés és a politikai dokumentumfilm futottak tovább nagy nyilvánosság előtt, végigkísérték a második világháborút és kialakították (elrontották?) a filmbefogadás struktúráit.

Az ötvenes években Európában, az USA-ban és Kanadában egyidejűleg újfajta filmes mentalitás jelentkezett, amely a kommersz filmek világát hazugnak, merevnek, hiábavalónak ítélte, nem kívánt részt venni benne. A más szellemű filmesek

nem szórakoztatni, manipulálni akarták a közönséget, nem akartak példázatokban beszélni. A film médiumának segítségével személyes élményeiket akarták megfogalmazni, szemügyre akarták venni ezt a mai világot és tekintet nélkül a közönségre, fel akarták mutatni, amit felfogtak, megragadtak. Segítségükre volt az, hogy a háború alatt és után a filmezés technikája fejlődött, leegyszerűsödött, s a felszerelések, anyagok tömegtermelése, olcsósága a privátszféra számára is hozzáférhetővé tette a filmkészítést. A művészeti avantgárd ismét filmezni kezdett. *„Minden, ami különbözik a konvencionális, halott, hivatalos filmtől, az egészség jele”*, írta 1959-ben Jonas Mekas filmkészítő, a New York-i *The Village Voice* című lap kritikusa, az új filmezés apologétája. *„Mostantól mindenki vegye tudomásul, hogy létezik az eszmék mozija is, és azt, hogy minden ezer film közül talán ha egynek van köze a művészethez.”* A személyes kifejezésvágy, a filmes eszközök nyelvként való nyílt használata, a kezdetek egyszerűségéhez való visszatérés a filmezés második emancipációs folyamatát indította el, amely lényegében ma sem befejezett.

Az – hollywoodi kifejezéssel élve – „A” kategóriájú hivatalos mozi mellett a művészeti központokban kialakult egy „B” kategóriájú vagy „underground” vagy „avantgárd” vagy „független” vagy „kísérleti” vagy „másik” összefoglaló elnevezésű filmvilág, amelynek – az első avantgárd hullámmal együtt – a film történetével csaknem azonos idejű története van, vannak erkölcsi normái, sajátos esztétikája, mecenatúrája, terjesztési hálózata és gyarapodó közönsége, főleg a fiatalok körében. Ez a filmvilág nem tekinti magát külön szakmának, több értelemben vett életlehetősége éppen a más művészeti ágakban is kifejeződő gondolati közösségben, az intermediális vérkeringésben van. Magában foglalja a legkülönbélebb irányokat, szellemi áramlatok kifejeződését, a direkt mozitól, a *cinéma vérité*től a lírai el-

beszélő filmekben, naplótűdőkön, az újraéledt absztrakt vagy ornamentális filmekben át a strukturális filmig, az *expanded*, kiterjesztett mozi változatáig. Mindazt, ami a filmes formálási konvenciókat szétfeszíti, ami a film útján megismerő funkciót vállal. Itt nem létezhet „amatőr” kategória, csak minőségi kritériumok vannak. A nálunk még lemosolygott S 8-as technika éppoly létjogosult, mint a 35 mm-es.

Harmadik megközelítésben arra adnék választ inkább, hogy milyen a kísérleti film.

Az első, a 80-as évek elejének távlatából nézve – lázas korszakra –, amely a beatnemzedék utolsó éveire, a pop art megjelenésének idejére, a Fluxus-mozgalom, az akcionizmus, a happeningek kezdetére esik, egy általános szemléletváltozás idejére – a nyers életközelség jellemző. A kézi kamera szívófej, amely beszippantotta a valóságot úgy, ahogy volt, bevilágítatlanul. A dolgok a maguk esetleges, megrendezetlen mi-voltukban igazak. Csak nagyon finom, lényegre való letisztításuk szükséges, semmiféle prekonceptió nem erőszakolható rájuk, a felvett anyagok maguk rendeződnek el. Ami a reprodukáló technika és a valóság érzékeny viszonyrendjéből jön létre (pl. sötét képek, keménység, berázódás), szükségszerű, tehát egy helyzet valódi, egyszeri lenyomata. A médium alárendelt szerepe megváltozik, a technikai struktúrák ebben az igazságkeresésben partnerekké válnak. Más érzékkel kezelik az időt: életközeli, azaz eseménytelenebbül, a dolgokat egytagúan mutatják fel. Az unalomig változatlan kép, az irányulás nélküli mozgás – ha végigüli – betöri a nézőt, agyműködésének kiürülését, érzékeinek új világra ébredését indíthatja el. A filmben ugyanaz történik, mint a zene területén és a képzőművészetben. Az alkotók is több művészeti ágban dolgoznak egyszerre.

A 60-as évek végén világméretben jelentkező szemléleti

differentiálódás, súlyeltolódás vagy avantgárd szemléleti fordulat, amelyet a minimál- és a koncept-művészet jelentett, természetszerűleg a filmezésben is megnyilvánult. P. A. Sitney, amerikai filmteoretikus ezt az újabb filmnyelvi tudatosulást vizsgálva a „strukturális film” fogalmát alkotta meg. Az a kibontakozó formális irányzat, amelyet meg akart nevezni, a nem ábrázoló filmek összefüggésrendszerébe tartozik, bár nem absztrakt; a kamera leképező funkcióira épül, de eszköztárát az elbeszélő jelentéstől függetlenül alakítja ki. – A megnevezés bizonytalanságot okozott, minthogy összetéveszthető a „strukturális” fogalmával, pedig nincs köze a filozófiai-nyelvészeti strukturalizmushoz. A szónak „építés, felépítés, konstrukció” jelentésével igyekezett Sitney kihámozni környezetéből ezt az újabb filmes irányt. Ha elfogadjuk a terminust, a 60-as évek elejétől máig elég sok filmet, elég különböző filmeket sorolhatunk ide: előzetesen meghatározott és konzekvensen végigvitt felvételi rendszer szerint készültek pl. Warhol korai, statikus filmjei és P. Kubelka vagy T. Conrad fekete-fehér kockákból álló matematikai, ill. pszichológiai rendszerek alapján szervezett filmjei. A strukturális filmek végleges formáját a felvételi rendszer határozza meg, utólag nincs vágás, csak összeállítás.

Sitney a „strukturális” megnevezést még csak a filmek formális felépítésére vonatkoztatta. A hetvenes években azt a filmezést is így kezdték nevezni, amely a médiumot reflektálja, azaz a térnek, az időnek és a felvétel rendszerének egymást erősítő plaszticitását dolgozza fel.

A strukturális film előzményeiről Birgit Hein a *Film als Film* (Köln, 1977) c. kiállítás katalógusában így ír: „A fejlődés leírása részint azért nehéz, mert a strukturális film Európában és Amerikában más-más előfeltételekből, egymástól függetlenül alakult ki. Ezenkívül nincs közvetlen fejlődési vonulat a huszas

évektől máig. Még leginkább Man Ray „Le Retour à la Raison”-jával, Leger „Ballett Mécanique”-jével vagy Richter „Filmstudie”-jével tart rokonágot, amelyek reális és absztrakt képanyagot alakítanak ritmikus sorrá... A negyvenes évek elején az amerikai parton az absztrakt filmzés mellett szürrealista, elsősorban Buñuel és Cocteau hatására visszavezethető költői elbeszélő filmes stílus alakult ki, amely később független „underground”-film megnevezéssel vált uralkodóvá és Stan Brakhage, Kenneth Anger, Jack Smith és Gregory Markopoulos munkáival 1963 körül nemzetközi hírre tett szert. Bár ezek a filmek elbeszélő tartalmúak, mégis rájuk épül az amerikai strukturális film... Kétségtől, Brakhage munkái a legjelentősebbek ebben az összefüggésben. A szürrealista-pszichológikus tradícióból indult, mégis új esztétikai területekre jutott a filmes formamunkában. A reális ábrázolást messzemenően feladta. A már régóta ismert többszörös megvilágítás mellett túl- és alulvilágításokkal, életlenségekkel dolgozik, beeső fénnel veri szét a képet. Ezek tisztán filmes kifejezési eszközök. Ezenkívül Brakhage közvetlenül a filmszalagot is átalakítja, valós képeket szétroncsoltakkal köt össze. Mindenesetre mindez a személyes látásának kifejezését szolgálja, amelyet a lehető legerősebb szubjektivitásig fokoz. A strukturális film nem folytatása ennek az eredménynek... Különálló irány, amely éppen ezeknek a filmeknek misztikus, mitizáló világa ellen fordul.” „Ha Kubelka és Kren munkáinak előzményei után kutatunk, valóban a huszas évek filmjeinél kötünk ki, mert Európában az ötvenes évek közepéig egyáltalán nem volt független filmzés. Munkáik másik gyökere a kortárs művészet befolyása.”

A strukturális filmzést leíró elmélet helyett (és azért, mert megállapításaim ebben a leghitelesebbek) saját strukturálisnak nevezhető képzőművészeti és a hozzá szervesen kapcsolódó filmes munkásságomat hoznám fel szemléltető példá-

nak. Megpróbálom makroközelségbe hozni ezt a felfogást egy megvalósult, egy munkában levő és egy feladott filmelképzelés felvezetésével.

A három filmterv három különböző módszer kidolgozása, mindhárom egy sok éve alakuló, következetes kifejezési rendszerbe illeszkedik, amelynek középpontjában a mozgás áll mint formáló-rendező erő.

1965-66-tól kezdve egyre hiteltelenebbnek éreztem az addig gyakorolt metaforikus megjelenítési technikát s körülbelüliséget, a tetszőlegesen kiválasztott aspektus egyeduralkodóvá felfűzését. Kiutat az absztrakció valamely formájában láttam és vállalható átkapcsolási pontot kerestem. *Anton Webern Út az új zenéhez* című előadássorozatának fordítása közben elvileg megismerkedtem a Bécsi Iskola szeriális szerkesztési rendszerével, a dodekafónia kialakulásával, indítkaival. Ez annyira megfelelt annak, ahogy magam is szerettem volna dolgozni, hogy közvetlenül át akartam ültetni a képkészítés területére. Túl nagy volt azonban a távolság metaforikus-emocionális gyakorlatom és a szeriális szerkesztés módszerei között. Nem voltak eszközeim.

Ekkor már javában benne voltam egy többlépcsős szemléletváltásban. Átgondoltam és lassan feladtam a statikus képen sűrített jelentés- és időrétegek irodalmi-kultúrtörténeti eredetű háttérét, később magát az egy képen sűrítés tradícióját is. Elementárisabb, átmenetileg szubjektívebb létmegfogalmazást kerestem. Változás közbeni állapotok lenyomatait – előbb ábrázolásait, később a változást reprezentáló tárgyakat, még később lenyomataikat tartottam csak hitelesnek. A valamiről való beszédet a dolog felmutatásával vagy létlenyomatával akartam felcserélni. Ekkoriban elsősorban a sokszorosított grafika (mélynyomás) volt az a biztos kifejezés mód, amelynek rendszerében, ha áttételesen is, végig tudtam gon-

dolni ezt a problematikát, lépésről lépésre. A nyomtatás technikája magától kínálta az állapotváltozások dokumentálását. (Korábban a nyomólemez olyan képnek volt színtere, amely a rajta kívüli valóságból származott és a lenyomatok vagy a végleges, kész kép szériájához tartoztak, vagy a végső állapot felé haladás próbái voltak.) Ha a nyomólemezt magát fogjuk fel alakítható vagy behatásoknak kитеhető tárgynak, akkor a vele történt változásokról készült lenyomat dokumentumértékű és speciális (közvetlen, egyszeri) jellege mellett ugyanolyan szerepű, mint a dokumentumfotó.

Első, ösztönös lépésként korábbi metaforikus megjelenítő módomat támadtam meg. A nyomólemez felületén olyan faktúrát képeztem például, amelyet régebben többször is füves föld képzetének keltésére használtam. Ezt a mezőt valódinak tételeztem fel és igazi lyukat akartam ásni benne. Az „ásás” a lemez viszonylatában feltépés lett, a szakadás nyomtatáskor összegyűrődött-préselődött, miáltal az illúzió lelepleződött és valódi tények hoztak létre esztétikai helyzetet, olyat, amelyet nem befolyásolhattam. Hasonló meggondolásból vágtam ki egy kavicsmezőt ábrázoló kép papírjából egy „követ”. A „kő elvevéséhez” kapcsolódik a mozdulat reverzibilitásának felismerése. Kartonból kialakított térmodellben lefényképeztem egy követ, majd az üres sarokteret, majd a kavicsot tartó kezemet. Ha a három fotót egy minimális esemény három mozzanatának fogom fel, sorba rakásukkal elbeszélhetem az eseményt; a sorrendet variálva különböző jelentéseket kapok. Minden jelentést kétszer: egyszer odafelé, másszor visszafelé olvasva. A fényképezés itt lényegivé lesz, a grafikai megjelenítés értelmetlen.

Rögtön tisztában voltam azzal, hogy olyan valóságelemeket találtam végre, amelyek lehetővé teszik a szeriális szerkesztést. Más, többtagú, komplexebb, megfordítható mozgá-

sokat, eseményeket keresgéltem. A fázisképek vagy mozzanatok sorait egymás alá ragasztva függőleges, vízszintes és átlós irányban is olvasható jelentésszönyegek alakultak ki.

Jóllehet, elvben már régóta ismertem a számokkal vagy betűkkel alkotott mágikus négyzeteket, de eleven jelentésüket nem fogtam fel, csak azután, hogy magam is kitaláltam egy fajtájukat. Valóban világ nyílt meg általuk.

A mindennapos valóság boncolgatása, az elemek kiszűrése közben maguktól emelkedtek ki a mennyiségi összefüggések, szimmetriájuk, belső aszimmetriájuk. Ez a munkálkodás nem kényszerített túl korai döntésekre, szabaddá és hajlékonyá tett a tájékozódásban. Erre az időszakra esik a jelen írás elején említett filmes mozdulatfeljegyzés és szétदारabolás. Ez a szerkesztésmód érvényesül 1972 óta minden munkámban, bármilyen különbözőek is azok technikájuk vagy kimenetelük szerint. Munkáimat mágikus négyzetek sorának is lehet tekinteni. Az egymás mellé és alá rendezett, összegükben változatlan valóságelemek egy-egy munkán vagy munkacsoporton belül szönyeget alkotnak, amely organikus, összeszervezett, átszervezhető, vibráló, élő halmaz. Mágikus négyzeteimet olyan aszimmetrikusra és olyan soktagúra szervezem, amennyire csak lehet.

Bergfried projekt, vagy *Térfestés* című, munkában lévő filmem része egy *environment-festés* akciónak, részben a folyamat szubjektív dokumentuma, részben a festett tér hatásának katalizátora. Pszichikai indítékú színforma-film. A térfestés módja 1962-es, 10 x 10 mezős raszterbe készült 500, majd 100 elemet befogadó mágikus négyzeteken alapszik. Szalmaszálak vagy faágak tologatásával, empirikus úton egyensúlyoztam ki a különböző mennyiségeket, ezekből objektképek lettek. Érdekelt a lépésekre bontható változások regisztrálása, szisztematizálása, ezért a tárgyak színes vo-

nalakkal történő behelyettesítésére, absztrahálására tértem át.

Először pusztán a mennyiségi változások leolvasása érdekében, a 10 x 10 mezőt magába foglaló raszterben 5 x 5 mezőnyi területeket jelöltem meg színes vonalakkal, egymás fölött két rétegben, hogy a várt változó viszonylatokat bonyolultabbá tegyem. Az alsó réteg négy területét meleg színekkel, a felsőt minden meleg szín megfelelő komplementer hideg színével jelöltem. Az egyes 25 mezőnyi területek a raszterben mezőről mezőre csúszkálnak: a meleg réteg területei vízszintesen és függőlegesen, a felső, hideg színű területek pedig átlósan, a szemben lévő rasztersarokig. Ha pusztán a mennyiségi változásokat nézem, sűrűsödés és ismét kiegyenlítődés, szimmetria és aszimmetria váltakozása után ismétlés következik.

A színek által azonban a területek kilépnek anonimitásukból, a helyváltoztatás a mennyiségi változásnál sokkal gazdagabb, minőségi kombinációk változásával jár. A nyolc szín más-más sorrendben, egymást fedésben lép interakcióba egymással. Az egyes területek mozgását, új kapcsolatait nyomon lehet követni. Hamarosan a változó színekombinációk érdekelték és nem a mennyiségi alakulások. A rendszer egy-egy lépésének valamely érdekes részletét kinagyítottam, a jelölő vonalhálót megvastagítottam, hogy a színek hatásának kifutást adjak. Azt terveztem, hogy a hatás növelésére szobányi méretű, a padlót, a falakat és a mennyezetet is igénybe vevő kinagyítást készítek. Idén találtam megfelelő helyet erre a kísérletre Ausztriában, a Kamp folyó mentén épült Buchberg nevű magán-várkastélyban, az épület „Bergfried” (Hegynyugalma) elnevezésű, 12. századi tornyában. A vártulajdonos művészettörténész, gyűjtő és kiállításszervező, a geometrikus-sturkturális művészet teoretikusa. Eltökélt szándéka, hogy a vár üresen álló, még romos szobáit kiállítások rendezéséhez

állítsa helyre és egy-egy művésszel állandó, megmaradó tér-művé alakíttassa.

A kiválasztott toronyszoba 14 m² alapterületű, 3 m magas, bolthajtásos, felmérésekor kiderült, hogy nincs egyetlen derékszög, egyetlen egyenes fal sem benne. Abszurdabb terepet, a vonalzóval húzott 5:4 arányú precíz raszterhálón csúszkáló területeknek ellentmondóbban nem is találhattam volna. Időben és szellemben két világ ütközött. A festéshez a helyiség padlójának hosszabbik átlójából indultam ki, ezt hoztam fedésbe a raszterháló átlójával: a helyiség alaprajzát, falainak és a boltíveknek síkra kiterített körvonalát helyeztem a raszterhálóra, azaz a raszterhálót rajzoltam bele a helyiségbe. A színrendszer 70. lépését nagyítottam ki. Ebből adódott, hogy a legtöbb meleg szín az ablak falára került, a hideg színek az ablakkal szemközti falat dominálják, és a padlón a sárga és a lila uralma alatt valamennyi szín meglapul. Az átlóból való kiindulás miatt a terven függőleges és vízszintes vonalak ferdék, a szoba felbillenni látszik.

Eredetileg csak a készre festett térrel voltak formális filmi elképzeléseim: kameramozgásokkal kerestem volna meg, hogyan tájékozódik, mit, hogyan lát az ember, ha áll, ha mozog benne. A festés érdekesnek ígérkező részleteit készülés közben színes fotózással és S 8-as filmmel dokumentálni kezdtem. Közben azonban sok minden megváltozott. A munka olyan lassan és fáradságosan haladt, hogy négy hétre életformává vált. Reggeltől éjszakáig a toronyban voltam. Ez az életforma olyan gravitativ, igénybe vevő, minden mást kizáró volt, hogy csak kifejezve-értelmezve volt elviselhető. Az elviselhetőség eszköze a film lett: a munka és a létezés mozzanatainak megfigyelése és átgondolása a film számára, s annak a munkafolyamat mellett rendező visszahatása a létezésre.

A toronyban hideg volt a két és fél méter vastag falak kö-

zött. Kint ragyogó napos szeptember, erdő, almáskert, kis folyó. Bent műfény és olyan huzat, hogy zajfelvételnél a sapka nélkül padlóra támasztott mikrofon szélzúgást vett fel. Alkony után legyek és hüvelyknyi lódarazsak repültek be a színek közé, ott zúgtak, csapódtak. Hallgattam a falu beszűrődő zaját, a torony alatt elmenők beszédét, híreket németül, magyarul, sok zenét a rádióból.

A festés lassú, fizikailag megerőltető folyamat. A precizításra figyelve a festő „felérzékenyedik” minden látványra, zajra. Vágy vonzza kifelé a melegre. Munka közben állandóan asszociál, fantáziál. Apró, óvatos mozdulatok helyett, amelyekkel vonalzó nélkül egyenes vonalakat fest, inkább spriccelné, öntené, csapná a színeket. A megkezdett munka nehézségi erejének engedve kilép a mindennapi életből, a szokott életritmusból. Ebből a nézőpontból érzékeli a külvilágot. A festés akár az emberi munkát is szimbolizálhatja: valaminek az eltervezését és kitartó, szikár véghezvitelét. A munka lesz a kontempláció kerete.

A kamera a festő szeme, testére nőtt. Ha letérdel, hogy a padlót fesse, szaladó csíkok húznak el előtte, felgyorsultan fut össze a perspektíva, aztán rögzül a látvány, statikus képé lesz, síkba fordul. Kalkulált és spontán mozdulatok következtében a színek egymásra hatnak a filmképen. A tér érzete állandóan változik: valahányszor megérkeztem reggel a toronyba, kétségbeestem, olyan ostobán közelinek hatott a szemközti fal. Míg dolgoztam, óriásira, részletgazdaggá vált a tér, minden négyzetcentimétere jelentőséget kapott. Objektíve is lehetetlen éreztetni a teret a kamerával: a falak kitolódnak, a mennyezet és a padló közel jönnek (vagy fordítva), a szoba sarkai legömbölyödnek-kihegyeződnek vagy éppen eltűnnek. A filmen feljegyzett tér kusza, eltévedünk benne.

A kamerát magam kezeltem: objektívján keresztül nézve

festettem, jöttem-mentem vagy önmagamot figyeltem, ahogy létrára mászok, festek stb. A filmen látszó minden mozdulatom így kétféle módon rögzül a filmben, visszautal rá: ha kinyúlok a képből, leállítom a felvételt; ha a kamerába nézek, azt nézem, jó szögből állítottam-e be, benne vagyok-e; ha sietősek vagy idegesek a mozdulataim, vagy spórolok a film-anyaggal vagy zavar a kamera jelenléte. Ha nem a mozgásfolyamat, hanem az egyes képek érdekeltek, egyszerűen fotóztam a felvevővel, nem törődve azzal, hogy a vetítésnél majd gyors egymásutánban leperegve rángatott mozgássá, jelentésmontázssá vagy semmivé mossa össze az egyes képeket a szem tehetetlensége.

A szűk helyen nem érződött az idő múlása. Minden lassú volt, a mozdulatok, a formálódás. A szobából való kitörések ezzel ellentétben felgyorsult üteműek, a kint-levés sürgető, nyugtalan. Megszakítás a folyamatban. A nappalok folyamán többször is kimentem a toronyból: leültem pár percre a napos ablakok valamelyikében, néha csak a toronyszoba falába vágott, szűkülő kürtő mélyén levő ablakban.

A felvételek S 8-as szalagra készültek. A felvételi rendszer itt leírt három típusának rövid snittjeit 16-os szalagra történő felnagyításuk közben rendezem össze, azaz a trükk-kamerában vágom és átdolgozom.

A középkori tér kifestésével racionális-szisztematikus, strukturális úton abszurd, mesterséges környezetet hoztam létre. A film szerepe az ehhez a folyamathoz és a kész térhez való szubjektív reagálás rögzítése. Valami olyasmi, mint *E. T. A. Hoffmann*-nál szerelmesnek lenni a mesterséges lénybe.

Felmerülhet a kérdés: minek kell ez az elemekre redukálás, ez a játékszabályok alapján generált mesterséges környezet, hiszen van természetes környezet is, amely épp elég megélhivatást kínál? A mesterséges környezet teljes egészében kézben

tartható, megfigyelhető. A szubjektív reakció elemi és erős ebben a modellhelyzetben, mert a jelenség szokatlan. A természetes és a mesterségesen létrehozott környezetben ugyanazok a szabályok, törvényszerűségek érvényesülnek, de kiemelt szituációban. És még: a természetes és a mesterséges környezet létrejöttében ugyanazok a természeti törvények működnek. Az ember gondolkodási rendszere kiválasztott elemeket, konkrétumokat futtat végig egy megadott, de teljes egészében nem ismert pályán, elindít egy folyamatot, esetleg két vagy több folyamatot indít egymás felé. Az ember kíváncsi, mi lesz belőle. Megélhetővé tesz valamit, ami különben nem létezne.

Míg a *Térfestés*-film „előéli” és félig megemésztett formában láttatja a mesterséges környezethez való szubjektív viszonyulást, a *Kalah* című film (1980-ban készült, 10 perces, 35 mm-es, *cinémascope* módon vetítendő szín-hang film) maga a racionális-szisztematikus úton képzett mesterséges környezet. A néző áttételek nélkül belekerül a megadott környezetbe. Kétségtelen, hogy a szín- és hangkörnyezet közvetlen, időben lezajló, filmes változata könnyörtelenebb, kényszerítőbb, agresszívabb, mint a festett tér és annak filmes feldolgozása. A *Kalah* vetítése akkor jelenthet élményt, ha a néző hamar rájön, hogyan lássa a filmet, hogyan engedje el magát, hogyan kapcsolja ki az ez esetben egyáltalán nem funkcionáló, értelmezésre irányuló filmnézési szokásait. Igazából ez a szokott filmformától – még a kísérleti film általános típusaitól is – merőben különböző film, nem is film. A filmszalag szerepe pusztán annyi, hogy rögzíti és ismételhetővé teszi (előadhatóvá teszi) szín-formák és hangok tökéletes szinkronitását és lefutásuk mechanikus-gyors egymásutánját. Vagy ez lenne a film legelemibb, legtermészetesebb szerepe? (Rokonai: T. Conrad *The Flicker*, 1966 és P. Kubelka *Arnulf Rainer*, 1960.)

A film címe azonos annak a régi arab matematikai játék-

nak a címével, amelynek szabályai alapján a szín- és hangelemek sorrendje kialakult. A Kalah-játék szabályai talált, kész rendszerként működnek, úgy találtam rájuk, hogy az enyémnél bonyolultabb generatív rendszert kerestem.

A játékot ketten játszhatják, 72 kővel. Mindkét játékosnak 6-6 tányérja van – bennük 6-6 kő –, és egy-egy bankja. A kezdő játékos balról jobbra haladva egy tányér teljes tartalmát egyenként szétosztja a többi tányérban, az ellenfelében is, ha a saját bankjában végez, még egyszer lép. Ha saját üres tányérjába kerül a szétosztásra kerülő utolsó kő, az ellenfél szemközti tányérjának tartalmát a saját bankjába gyűjti. Akinek a bankjában végül több a kő, az nyer. A játéknak 72⁷² lefolyása lehetséges. Computerrel is le lehet játszani, de minthogy a játékosok karaktere és figyelmi állapota adja a játék érdekes fordulatait, gazdagabb (szerintem) az élő játék.

Régen sokat játszottam Kalahot. A minimális mennyiségű változások követése (és létrehozása) izgatott. Kapcsolatot találtam a játék lefolyása és a fent leírt mágikus négyzet elvű művészeti munka között. Először grafikus módon kottáztam le egy-egy játszma menetét. Így az értelmes változások egyszerű lejegyzése (számadatokkal) *ábrázolta* a valóságos folyamatot. Realista grafika készült.

Ha a játékot megjelöletlen kövekkel játsszuk, névtelen hal-mazokat tologatunk. Amikor hangok és színek egyidejű lefutásához, kombinációihoz kerestem rendszert és egy Kalah-játzsma végigkövetésére mint forgatókönyvre gondoltam, megszámoztam a 72 követ. Jeney Zoltán filmkészítő- és játszótársammal ügyeltünk arra, hogy ezeket az individualizált köveket mindig érkezési sorrend szerint rakjuk szét a rekeszekbe játék közben. A film számára több feljegyzett játszmaából egy döntetlent választottunk ki. Szimbolikus gesztus volt ez: minthogy azt terveztük, hogy az adatokat Jeney hangokként értelmezi,

én pedig szín-formákként. Demonstrálni akartuk a film képi anyagának és zenéjének autonomitását. Két azonos szerkezetű, egy töről fakadó, önállóan is érvényes művet akartunk létrehozni, egymásnak ereszteni. Nem akartuk, hogy – szokás szerint – a zene aláfesse a képet vagy – a húszas évek zenei absztrakt filmjei módján – a kép zenét fejezzon ki. Elképzelhető, hogy érzékenyebb kapcsolódást is találhattunk volna színek és hangok között az autonómia feladása nélkül.

Jeney egy 72 tagú, a mély hangoktól felfelé tartó kromatikus skálát használt fel a kombinációkhoz. Én egy 12 tagú színekört. Minden szín a filmkép arányának hatféle méretében szerepel: az 1. elem a legkisebb, a 6. a teljes képmezőt elfoglalja. A színekör a vörössel kezdődik, lilával végződik. Az elemek idejét 1 mp/12 elem sebességben találtuk a legmegfelelőbbnek, különböző időpróbák után. A játék teljes menetét követtük, körkörösén ciklusokban, az üres tányérokat csönddel és feketeséggel ábrázoltuk, amelynek tartama a legutoljára benne lévő elemek számával azonos. Jeney eredetileg zongorán akarta lejátszatni a darabot. Kiderült azonban, hogy a nagy sebesség és a hangugrások miatt képtelenség (elemekre bontott pontossággal) szinkronba hozni a természetesen képzett hangokat a képek két filmképnvi mechanikus lefutásával. Komputeres hangképzésre nem volt lehetőségünk. Így villanyorgonán képzett, kitartott hangokkal háromféle dinamikájú hangszalagok készültek nyersanyagként, amelyeket apróra vágtam és a forgatókönyv szerint összeragasztgattam. A film képanyagát festett cellekről vettem fel.

A film a játszma kiinduló állásának megfelelően emelkedő hangskálával és a vetítővászon közepéből a néző felé pulzáló, a meleg színektől a hidegekig futó színskálával kezdődik. A játszma első lépésében a filmben vörös színekkel és mély hangokkal kifejezett elemek szóródnak szét. A hang- és színskála

egyenletes futását ritmikusan megszakítják, tagolják a magasabb hangok közé kerülő mély hangok, a narancs és sárga színű mezők közé kerülő vörösek. Utóbbiak elsősorban méretükkel zavarják meg a kezdeti pulzáló ritmust. Ebben és a következő néhány ciklusban a szín-formák és a hangok még erősítik egymás jelenlétét.

A későbbiekben azonban különállókká válnak, csak egyes pontokon hatnak egymásra. A képek színei átszínezik egymást, gyors méretváltozásuk miatt nyughatatlan, de ismétlődésük folytán előbb-utóbb már felismerhető struktúrájú vibrálást okoznak. A centrális képszervezés elcsúszott látszatképekre változik át, egyes színek eltűnnek. Az orientációban a változásokat jelző hangdinamika segít, a hanganyagból elsősorban az szól át a képsorba. A hanganyag a lejátszási sebességre úgy reagál, hogy a magas, a középfekvésű és a mély hangok szólamokká szerveződnek össze.

Ugyanis a film második harmadától a kezdeti skálarend fokozatosan és kaotikus állapotokon átvergődve két, egymásnak felelgető blokká alakul át: a játszma bankjai ezek, amelyek fokozatosan megtelnek. A blokkok többszöri nézés-hallgatás után felismerhetőkké válnak, minthogy egyre kevesebb a változás a ciklusban.

A film hosszúságát természetyszerűleg a játszma hossza, lépéseinek száma, elemeinek helyváltoztatása szabja meg. Könnyörtelen a film, nem adhat pihenőt az appercepció számára, székhez szögezi a nézőt, a folyamatot el kell szenvednie felüldülés, magához térés nélkül. Épp ezért tekintem környezetnek és nem filmképnek ezt a filmszalagra rögzített folyamatot. Nem való hagyományos mozi környezetbe: félkörös vetítövásznon előtt amfiteátrumszerűen emelkedő talajon heverészve végig nyitott szemmel-füllel, lazán, értelmet kikapcsolva átélve tölti be szerepét.

A strukturális filmkészítés egy – számomra – harmadik lehetséges módjáról a következőkben leírt, meg nem valósult filmterv szól. Itt nem színekkel, formákkal és a saját pszichémmel, hanem egy ismert drámával, *Shakespeare Macbeth*-jével szerettem volna kikísérletezni az elemekre bontásnak, az áttekinthető kapcsolatok kombinációinak és a felvételi rendszernek lehetőségeit. A terv előzménye *Emlékezés (Civilmekket)* című, 35 mm-es, 1977-ben készült 20 perces fekete-fehér filmem. *Keleti Márton Civil a pályán* című, az ötvenes években forgatott filmjéből két percet kimásoltam, amatőr szereplőkkel, a helyszíneket lehetőleg rekonstruálva megismételttem, és a 14 snittnek megfelelő beállításokra egy sűrített-kurtított és ironizált *Macbeth* verziót konstruáltam. A 14 snittet gesztusok szerint, jelentés szerinti elemekre bontottam és a három anyagot egymással összekevertem, végül fokozatosan, elemenként a *Macbeth* javára cseréltem.

MAURER DÓRA:

AUTÓSMEKBET

ÉLŐKÉPVÁZLAT (1978)

Helyszín: út Budáról elfelé. Néha autópálya, néha keskenyebb betonút. Néha tágas, lankás az autóút környéke, néha bozótos-bokros, törpefenyős. Dombok közt halad. Olyan, mint a régi Bécsi út Esztergom felé, vagy olyan, mint a Nagykanizsa és a jugoszláv határ közötti útszakasz.

Fontos az út bal és jobb oldala. A bal oldalon jelennek meg a rossz dolgok. Az út maga összekötő, átmenet. A jobb oldal a jó dolgok helye és a különösképpen nem jelentőseké.

Időszak: meleg nyár. A cselekmény naplemente előtt, késő délután kezdődik. A cselekménynek a filmezés is része, tehát a felvétel is akkor kezdődik. A felvétel egyvégtében történik, nem szabad másik alkalommal folytatni. A filmszalagot nem szabad vágni. A játék tehát késő délutántól másnap kora reggelig tart. A kamera autón utazik, reflektoros kocsit követi. A kamerát vivő autó felvétel közben csak akkor áll meg, amikor átalakítás, átcsoportosítás, megbeszélés történik, vagy a reggelt várják. Ilyenkor az utolsó felvétel állásában öt, tíz másodpercenként egy-egy képet készít a kamera – tehát a játék egész ideje alatt aktív. A kamera objektívje voltaképpen egy autóban ülő utas szeme. Amit lát, ami magára vonja az érdeklődését, az után megfordul, kihajol. Sokáig néz mindent, amíg az el nem tűnik. Nézése folyamatos (legfeljebb pillant).

Az út bal és jobb oldalán szereplők tűnnek fel, egyedül vagy csoportosan, a dráma ritmusának megfelelően, hol gyakrab-

ban, hol csak sokára. A kamera ráfordul a látnivalókra, ha eltűntek, vagy ha újabb néznivaló izgalma következik, megint előrefordul. Általában előre néz. A szereplők

– a/ ügyet sem vetnek az elhaladó kamerára, teljesen mereven élőképet alkotnak;

– b/ a kamera megzavarja őket merevségükben, megmoc-cannak, odanéznek, pl. ha az úton álltukban az autó rájuk du-dál, odébbmennek;

– c/ a kamera érkezése az addig merev csoportot életre kelti, az operatőr – azaz a kamera – is része lesz a csoportnak, kiszáll az autóból, „recegős” lesz a kép mozgása.

Autópályán haladunk, elég sűrű forgalomban. Zaj. Meg-előznek minket, erőszakosan vezetett autó leszorít a sávról, fékezni kell. Egy rendőrautó – nyomában mentő – vág elénk és tűnik el az utat engedő autók előtt valahol. Felismerhetet-len feliratú tábla után indexelünk és mellékúton kihajtunk a tájba. A nagy zaj fokozatosan elhal, mintha vitorláznánk, csöndben haladunk. Előrefelé nézünk. Lakatlan a vidék.

Az út bal oldalán, messze, mintha erdőből lépne ki éppen, egy ember tűnik fel. Nézni kezdjük, lassan közeledünk hozzá. Amikor egy magasságba kerülünk vele, derékig látszik a kép-ben. Utánafordulunk és nézzük, amíg láthatjuk. Ez az ember fiatal férfi, tirolai népviseletben. Elég magas, kövérekés, rövid szőke a haja. Virágot tart a kezében, gratuláló pózban. A vi-rágra néz és mozdulatlanul áll. A furcsaságtól eltekintve bé-két és nyugalmat érzünk.

Miután elvesztettük az alakot, lassan megint előrefordu-lunk. Útkoszokat nézünk, cafatokra gázolt nyúl hulláját. Jó lenne imitálni egy fehér, jobbról elénk vágó kutya elütését: né-zük, ahogy elénk fut, a mozgás felgyorsul, fehér foltot látunk villanni, sikkantás, zökkenés, hátrahagyjuk a kamerát és az ott-hagyott hullát keressük. Gyors előrefordulás után felgyorsított

tempóban közeledünk egy újabb emberi alakhoz, ezúttal az út jobb oldalán. Az ember egy irányban fut az autóval, nagyon igyekszik, lohol. Zihálásának hangja dübörög a fülünkben, még mielőtt a közelébe érnének. Izmos, szőrös, sötét bőrű ember ez a futó, vaskos, meztelen lábszárait kapkodja, saru és sort van rajta, vállán átdobva zsákvászon köpenyféle csapkod. Közeledésünkre kicsit felénk fordul, úgy látszik, versenyez velünk. A közelítés egyúttal egészen testközeli képkivágást is jelent. A futó kezében ugyanaz a virág lengedez, mint az előbbi szereplőében. Így, közeliben érzük utol és hagyjuk el a futót. Úgy forgunk körülötte, mint ahogy a szobrokat szokták filmen bemutatni, lassan forogva, majd minden oldalról. Mikor már teljesen visszafordulva látjuk, a futó a futás egy fázisában megmerevedik, és ugyanebben a pillanatban a kamera képkivágása ismét a totál felé tágul, míg az alak el nem tűnik. Az alak megmerevedésével egyidőben a zihálás is megszűnik.

Újból előrenézünk. Katonai konvojt érünk utol, lassan haladó ponyvás teherautót előzünk meg, kiskatonák ülnek benne. Bízunk a véletlenre, hogy hogyan reagálnak a filmezésre. Míg a katonákkal telt teherautókat előzgetjük, legalább ötöt, hatot, már erősen esteledik, égnek az autólámpák. Az előzések között egy hosszabb szakaszon, a bal oldali útszél mellett tüzrakásra figyelünk föl, messziről látszik. Ahogy közeledünk, az operatőr utasítására reflektor veszi célba a tűz körül levő alakokat: mozgás közben megmerevedett pózokban (mintha „elment a szobrász” játékot játszanának) három boszorkányt látunk. Még elég messze vagyunk tőlük, amikor az autónk csikorogva fékez: majdnem beleszaladtunk egy nyitott, tiszti jeepbe, amely váratlanul állt meg előttünk. Az éles reflektorfényben jól látszik az a két alak, aki kiszáll a kocsiból. Egy csomó régimódi fegyvert szednek ki az ülésről, aggatnak magukra, és a sofőrnek intve átvágnak az úton, fejükön

bórsapka, szarvakkal stb. Alaposan szemügyre vesszük őket, amíg továbbindulhatunk. A jeepet megelőzzük, és a középkori alakokat egyre visszafordultabban nézzük – az előzést csak a kanyarodásból érezzük –, majd gyors előresvenkkel a boszorkák kerülnek a képbe.

A boszorkányok igen különbözők. Kifejezetten szép, fiatal, de eléggé közönséges az egyik. Nagy, dús haja szétáll. Bő, hosszú ruhájában úgy guggol, hogy alaposan belátni a lába közé. Jó alakú, természetes nő. Később ő a Lédi Mekbet. A középső boszorkány apró, teljesen sovány, aszott bőrű. A legelesettebb rétegből való. Utcaprő-egyenruhában van, nadrágban, világító narancssárga mellényben. A harmadik nő sovány, magas, láthatóan részeges, duzzadt arcú, gondozatlan, de szép bunda van rajta, szakadt harisnya és nem hozzáillő magas sarkú cipő. Szóval két kurva és egy köztes lény.

Jól látjuk őket, mert csalunk: lelassulva haladunk és fürkésszük őket félközeli és közeli képkivágásokkal. Csoportjuk is úgy fordul el előttünk, ahogy a szobrokat filmezik.

A boszorkányok mozdulatlanok, a két középkori alak azonban gyalogol, s mire messze kerülnek a csoporttól, éppen odaérkeznek és megállnak, mozgásfázisba merevedve. Így veszítjük el őket szem elől, közös képben. Reflektorainkat kioltjuk és a sötét dombhátat nézve ismét előrefordulunk. Itt némi szembe-forgalom jöhet: gyorsan közeledő autólámpák, balra eltűnnek.

Jobboldalt, távolról fényesség közeledik: jelmezes sokaság ácsorog a fényben, fázisba merevedett pózokban, díszesen, Dunkán király udvara ez, nők, férfiak, régi és mai öltözékek keverékében. A király erősen kiemelkedik a szétszórta álló csoportból: hosszú, világos anyagon áll, amely szőnyeg is, uszály is egyben, mögötte két apród fogja az anyag végét magasra tartva. Mindenki mosolyog, vigyorog. Az előbbi két harcos alak is itt van, Mekbet és Bankuó, éppen térdhajtással ké-

szülnek üdvözölni a királyt. A király nyájasan emeli fel Mekbetet. Nézzük őket, míg el nem tűnnek, a fény még jó darabig dereng. Előrefordulunk.

Egy ideig az autó reflektorfényében nézelődünk előre, míg valami világosat nem látunk baloldalt. Az operatőr reflektort kér. Mekbet áll ott, ugyanazon a hosszú, világos anyagon, amelyen előbb a király állt és ugyanolyan mozdulattal emeli fel Lédi Mekbetet, aki az ő király előtti mozdulatával hódol neki. Itt újból időcsalás következik, Lédi Mekbet ugyanis belenéz az érkező fénybe és kamerába, szeme egészen közelre jön, lehetőleg végül csak egyik szemét lássuk, amely áttűnésben macskaszemmé válik, majd ismét emberszemmé. A lassan elhaladó kamerába fordulva végig szembenéz Lédi Mekbet, és igen fokozatos totállal tűnik el végül, a mozdulatlan Mekbettel együtt. A kamera visszafordul és éppen eléri azt a laza sorban menetelő nagy társaságot, amely átvág az út jobb oldaláról a bal oldalra. A királyi udvar az, útiládákat, koffereket cipelő szolgálkkal. A király is itt van, a hosszú anyagon áll, apródok elől is, hátul is magasra emelik az anyagot. A menés egy lépésfázisában dermedtek meg valamennyien, s amikor az autó, melyen a kamera utazik, közel ér és rájuk dudál, sőt, megáll miattuk egészen közel, felriadnak. Egyik-másik megijed és hirtelen mozdulattal igyekszik le az útról, mások csak méltóságteljesen felnéznek és sétálva mennek tovább. A király apródjai megrántják az anyagot, amelyen a király áll, így az majdnem elesik, egyensúlyát veszti, többen segítenek. A kamera mindezt gondosan vegye fel, egy pillanatra se álljon le. Mikor mindenki elhaladt az autó és a kamera előtt (az autó eleje is többször képbe került), tovább megyünk, folyamatosan előre felé filmezve, s feltűnik a bal oldalon kicsit távolabb Mekbet és Lédi Mekbet, az érkezőket várva. Ahogy el-

hagyjuk őket és megfordulunk utánuk, totálban együtt látjuk a királyi udvar érkezését és Mekbetéket. Együtt tűnnek el a sötétben.

Hosszabb előrefilmzés következik, melynek során egészen kis ráfordulásokkal az út szélén és beljebb, lankás terepen elszórt alvókat veszünk szemügyre. Egy részük színes hálósákban alszik, mások párnával és paplannal. Sokan vannak. Köztük néhányan párosával, egy-két pár koitalás közbeni pózban megmerevedve.

Figyelmesek leszünk a világos anyagon gazdagon felpárnázott királyra, aki mit sem sejtve alszik, míg mellének kard hegye szegeződik, a kardot Mekbet tartja görcsös, rémisztő pózban, torz arckifejezéssel. Arca félelmet fejez ki. Lédi Mekbet a kifelé leskelődő-őrző pózban áll, közel hozzá. Szemével ismét macskaként követi a kamerát, hipnotizál minket is. Mikor a távolodás miatt a szem hipnotikus ereje csökken, kialszik a reflektor, előrenézve vitorlázunk tovább a sötétben, erdei zajok hallatszanak, kúvik hangja többször is, messziről közeledve.

Jobboldalt alakok derengenek. Rájuk világítunk és megint Mekbetéket látjuk: tragikus, kétségbeesett pózban állnak mindketten a világos anyagon, amely azonban nagy vérfoltokkal szennyezett. Mekbet kezei vörösek, eltakarja az arcát. Lédi Mekbet is siralmasan áll, már nem hipnotizál, elfordul Mekbettől.

Az úton fekszik valami, ki kell kerülnünk, ha nem akarunk rámenni. Dunkán király hullája az, mellében kard, körülötte vértócsa. Vér, sok vér. Kicsit odébb két legyilkolt ör hever, lándzsák, boroskupák rendetlenségben szétszórva az úton. Amíg szlalomozunk a hullák között, valamin mégiscsak áthajtunk, huppan az autó, vele a kamera is.

Távolabbról megint fényességet látunk, bal oldalon. Most Mekbet király udvara ácsorog elszórva a világos anyagon álló

király körül, sokan háttal neki. Mindenki komor. Az anyagot nem fogják apródok. Lédi Mekbet is itt van, hullasápadt az arca, szemei körül sötét karikák, két udvarhölgy támogatja. Csoportjuk után nem fordulunk meg, mert nem messze tőlük feltűnik a boszorkányok tüze. Csak két boszorka melegszik mellette. Amikor lassan rájuk fordulunk, Mekbet lelép a világos anyagról és a banyák felé indul. Közös képben tűnnek el.

Most megint megengedhető egy kis szembeforgalom. Mint-ha világosodna, több dereng fel a környezetből. A kamera 5-10 másodpercenként egy-egy képet készítve akkor is működik, mikor az autó, mely viszi, áll, várva az átrendezést, a szereplők előreszállítását.

Az út bal oldalán, egész az útperemen állva Mekbet tűnik elő a reflektorfényben. A világos anyagon áll, egyedül, harci készségben. Rettenetes, ordító arccal fordul az út jobb oldala felé, nagy kardot készül suhintani.

Feje egész közel kerül, szemei szörnyűek. Mihelyt megfordultunk körülötte, a másik oldalra kapjuk a kamerát: ott állnak ellenfelei, félig-meddig a támadás, félig a védekezés állapotában. Sokan vannak, koraközépkori és mai öltözékben, vegyesen.

Ahogy a népes csoport távolodik – eltűnik, a kamerát vivő autó nagyon-nagyon lassan halad, a kamera kockázva felveszi a napfelkeltét.

Már csaknem világosban katonai autósor előz meg bennünket. Elénk kanyarodnak, és meglátjuk a legénységet: most koraközépkori öltözékben vannak, fegyverzetüket fogva, komoran állnak a kocsikon. Egy katona felemeli az öklét üdvözlésképpen, nekünk köszön. A konvoj sebesen eltűnik egy kanyarnál. Már reflektorfény nélkül filmezünk. Lejtős mező közeledik jobb oldalon. Sokaság harcol a mezőn, zászlók, vörösek és kékek, néhány lovas is, mozdulatlanul.

Az úthoz legközelebb Mekdöff öli Mekbetet, Mekbet feje az útra lóg be. Mellében kard. Körülötte vére.

Távolabb, a világosodó nappali fényben a boszorkák tüze füstölög egy csupasz fa közelében. A banyák sehol, a fa egyik ágáról Lédi Mekbet csüng, felakasztva. A kamera utánafordul, a látvány sziluettként jelentkezik a világos ég előtt. Lassú, széles svenk előre, a bal oldalról egészen a jobb oldalig. A korai napsütésben délcegen áll Mekdöff a világos, világoskék anyagon, amely szőnyegként szalad fel egy kis kupacra. Körülötte zászlók, éljenzés és örvendezés közben megdermedt udvari nép, katonák. Néhány alak szája tátva. Mikor a kamera egy vonalba kerül a jelenettel, az alakok ott folytatják mozdulataikat, ahol megmerevedtek bennük és hangjuk is teljes erőből hallatszik. Éljeneznek, kiabálnak. Az autó megáll, a kamerát felvétel közben lecsavarják az állványról, az operatőr kézbe veszi és leszáll vele az autóról, megy Mekdöffhöz ő is, tülekedés körülötte. Svenk az autók felé, amelyek az úton maradtak, kiáltozás: vége-vége. Mindenki megindul a kocsik felé, felkapaszkodnak rájuk, az operatőr is a kamerával. Az utolsó autóra száll. Folyamatosan filmezi az utat, amelyen most már egy ideje nappali a forgalom.

SZIRTES ANDRÁS:

A KÍSÉRLETI FILMEZÉSRŐL

Sohasem sikerült a filmről elméleti (tudományos igényű) írást készítenem. Mindig szenvedtem attól, hogy tárgyi tudásom kevés, és nem a hétköznapi gyakorlatról, hanem elvekről kellett volna dolgokat írnom. Így aztán akár a filmi mozgástér-idő-ritmusról vagy a kinematográfiai súlyról írtam, mindig úgy tűnt, „feltalálom a spanyolviaszt”.

A kísérleti film mint fogalom mindig zavaros kifejezés volt számomra, mert végső soron a világon minden emberi tevékenység kísérlet – valaminek az elérésére irányuló tevékenység. Az eredményre aztán könnyen ráhúzhatjuk magának a folyamatnak a metódusát (a kísérletezést). Kísérleti film – ezt eleve feleslegesenek és értelmetlennek tartottam mindig.

Mi marad hát számomra, ha kísérleti filmről kell írnom. Elhatároztam, hogy végigkövetem saját utamat, amit filmkészítéssel töltöttem. Úgy érzem, a filmkészítés mint folyamat, életemet főként meghatározó tevékenységgé vált és az önkifejezés legalkalmasabb formájának tűnt. Mivel több mint tíz éve próbálkozom közvetlen filmkészítéssel, belekerültem a tőlem egyébként függetlenül létező úgynevezett kísérleti filmes fogalommal bíró filmkészítők táborába. A közvetlen filmkészítés elválaszthatatlan attól az életmódtól, amit éltem, és amelyre legjellemzőbb volt mindig, hogy a film mint technika minden pillanatban rendelkezésemre állt – együtt éltem vele – és élek ma is.

Ezt elengedhetetlennek tartom, és azt hiszem, talán ez a közvetlen mindennapi viszony az, ami filmjeimet mássá, a szokványostól eltérővé tette.

Filmmel való kapcsolatom a középiskolában kezdődött,

ahol kíváncsiságból ismerkedtem meg a filmfelvevőgéppel, mert érdekelt mint technikai gépezet, de ez a dolognak csak az egyik és inkább szakmából (villanyszerelő, elektroműszerész) fakadó oldala.

A másik sokkal fontosabb, és a filmtől kezdetben független dolog az volt, hogy elkezdtem látni, és nemcsak nézni a világot. Figyeltem az épületeket, kompozíciókat kerestem a szememmel, figyeltem az embereket – az arcukat, a mozdulataikat és figyeltem egész környezetemet –, annak forma-fényszín-mozgás változásait. Szórakoztató volt számomra ez a játék, és teljesen lefoglalt.

Ezt az időszakot akár az eszmélet időszakának is nevezhetném. Nem hagyhatom figyelmen kívül azt a szellemi légkört sem, amely akkoriban (1964-69) rám igen nagy hatással volt, kezdve a *Beatles*-együttes megjelenésétől, a „hippizmuson” keresztül a 68-as eseményekig. A rockkoncertek, az állandó „csövezéssel” és ezzel az élettel együttjáró bulik mind felszabadító erővel hatottak rám, és kamaszos fellángolásom nagymértékben katalizálta ezt a látásmódot, ahogyan a világot akkoriban – úgy hiszem, sokan – felfogtuk.

Akkoriban már állandóan fényképezőgépet hordtam magammal, és mindig mindent lefényképeztem, ami érdekelt. Érdeklődési köröm vonzott azok felé, akiket magammal egyívásúnak éreztem.

1965-ben, 14 évesen, egy hónapot csavarogtam Moszkvában két fényképezőgépet cipelve magammal (az egyik egy kis 16-os KIEV volt, amit titokban használtam, amikor a másikkal nem lehetett fényképezni). Főként utcákat, épületeket fényképeztem, és néha-néha gátlásaimat levetkőzve embereket is. Mintegy 700 fényképet készítettem az egy hónap alatt, és itthon végignézve az anyagot a legnagyobb szomorúság fogott el, mert csöppet sem éreztem a képeken a készítésnek azt az izgalmát,

ami akkor – a fényképezés pillanatában – mindig magával ragadott. Szomorú lettem, és nem is jártam már fényképezőgéppel sehová, csak galambokat fényképeztem az erkélyen, de abból több százat csináltam, míg végre sikerült egy, amelyik mágiusan éreztette velem azt az izgalmat – ami olyannyira hiányzott –, a fényképezés pillanatának izalmát.

Boldog voltam, és újra hordani kezdtem a fényképezőgépet magammal – mindenhová. Úgynevezett művészi képeket akartam csinálni, erdőt háttérben egy emberrel, épületeket alsó gépállásból, temetői kereszteteket, a budai vár összes kapuját, szobrát, ablakát, utcáit, udvarait. Mindig a kompozíció izgatótt, akár a dunai kavicsokat, akár alakokat vagy épületeket fényképeztem. Arcot soha. Gátlásos voltam, habár a rockzene állandóan üvöltött, kopott farmerben jártam, sört ittam rummal és cigarettát szívtam. Csöveztem a Balatonon, átúsztam a Dunát, gyümölcsöt loptam és leléptem a cehhel. Szóval minden megvolt, még szerelmes is voltam – nagyon –, de minden hiába, a fényképezésben nem voltam szabad. Görcsösen maradandót, művészt akartam alkotni titokban.

Baráti körömben amatőrfilmesek is voltak, és úgy '67 környékén mentem le a CINEMA 64 amatőrfilm-klubba, ahol bukkósisakos emberek ültek, nagyfiúk, és komoly problémákról vitatkoztak egy-egy tekercs 8-as film vetítése kapcsán. Érdekes volt és furcsa, hogy legyekkel belepett arcú embert látok a falra vetítve (*Gulyásék: Penészlek*) – és borzalmas is volt. Az a kép azóta is belesült az agyamba. Aztán fiú-lány történeteket, amilyeneket én is elképzeltem magamban. Randevút meg csókolózást, szélfúttá fákat, romantikus szerelmeket. Aztán vad rohangászást gitárral a Balaton-parton, a napozószékek törését, zúzását, ezalatt igazi rockzene szólt. (*Sólyom: Sátán hátán*)

Meghökkentett az a szabad önkifejezés, ami ezekből a filmekből áradt. Nem voltak ezek jó filmek, de ez nem is volt fon-

tos. Sokkal fontosabb volt, hogy mindenki elmondhatta 3-5 percnyi filmen, ami őt foglalkoztatta.

Akkoriban már sok amatőrfilmes ismerősöm volt, és meg-tiszteltetésnek vettem, hogy elmehetek velük forgatni, vihe-tem az állványt, sőt néha az élességet is húzhatom. Egyszer még *Hobót* is láttam, valami nagy amatőrfilmet forgattak a Balatonon.

Megváltozott a mozihoz való viszonyom is. Már nem *A pú-pos-t* vagy a *Cartouche-t* akartam megnézni, sem a *Három testőrt*, hanem az Egyetemi Színpad körül lebzseltem, és min-dig belógtam egy-egy Godard-filmre, vagy valami másra. Ami filmet barátaim javasoltak, mindig elmentem megnézni, sok-szor a legtávolabbi külvárosokba is. Ha néha feltűnt egy-egy „balázsbelás” filmes, félve sutyorogtunk – „Nézd, ott van” –, és komolyan hittük, hogy láthatunk egy igazi filmet. Tartá-suk sugárzott valami tettekrezségtől, és híruk vetekedett a magyar rocksztárokéval.

Egyik nyári szünetben „dolgozhattam” egy hónapot négyó-rásként a filmgyárban. Életem legborzalmasabb időszaka volt. Kint sütött a nap, én meg egy nagy vetítőgépházban kel-lett üljek napi négy órát, de nem csinálhattam semmit, csak néha alkoholos vattával lepucolhattam a vetítőgép talpaza-tát. Furcsamód a filmezés nem érdekelt, mert iszonyúan ha-zug és életidegen szalagok ismétlődését láttam nap mint nap, és inkább azon tűnődtem a vetítőablak tükröződésében, vajon hogyan tüntethetném el kamaszkorom burjánzó pattanásait arcomon. A gépházban mindenki unatkozott, és pusztán saját státusának fitogtatásával volt elfoglalva. Érthetetlen volt számomra, hogy itt az emberek miért nem dolgoznak. Amint kiszabadultam, délutánonként olyan fáradt voltam a semmit-tevéstől, hogy alig álltam a lábamon.

A szakközépiskolát elvégeztem, és a filmgyárba kerültem

elektroműszerésznek. Örömmel vállaltam, hogy elektroműszerész legyek ott, mert keserű élményeim ellenére csábított az akkor még misztikusnak tűnő színészekkel, sztárokkal, nem utolsósorban jó nőkkel nyüzsgő filmgyár. Így kerültem a filmgyárba 1969-ben, 18 évesen.

Akkoriban készítettem első filmemet, amely egy kis háromperces etűd volt, *Cipők* címmel. Vettem egy 8-as kamerát 800 forintért (a fizetésem 1300 Ft volt, és önellátó voltam), és megkértem egy barátomat, hogy minden kapualjban öltözzön át más nadrágba és cipőbe, és így „végigjátszottam” vele egy napját. Az ébredéstől a munkahelyen keresztül a randevúig és a lefekvésig. Ez volt az első filmem (60 forintba került).

Második filmem, amelyet közösen csináltunk egy barátommal, a *Tiltakozók* című film volt. A filmgyári ifjúsági klubban kiragasztottunk egy üres papírt, amely egy tiltakozó levél volt *Angela Davis* bebörtönzése ellen. Felvettük filmre, ahogy ezt aláírták. Én mindenkitől megkérdeztem, miért írta alá a papírt. A válaszok hangmontázsszerűen következtek egymás után, és lényegében mindenkiről kiderült, hogy az egész tiltakozó akciót formálisnak tartja, és nem is tud túl sokat *Angela Davis*ről, és nem is nagyon érdekli. A barátom ellesett dokumentumfelvételeket készített a táncos estéről, ahol ez az esemény zajlott. Néha megszakította a bulifelvételeket egy-egy lassított-napfényes-Duna-parti fürdőző felvétel ugyanezekkel a fiatalokkal. A direkt párhuzamos montázs eléggé didaktikus volt, és mindezt még megterhelte a hangmontázssor, e kritikus válaszok sorozata. A film szépen fényképezett plakátszerű publicisztika volt, amit akkoriban (1969) véres kardként hordoztunk, és mindenütt vetítettük, ahol csak lehetett. A hangot olyan rossz magnószalagon vagdostuk, hogy egyre érthetetlenebbé vált, és az átírás sem sokat segített. Az akkori rockzenei ízlésünknek megfelelően a riportokat zene-

számok szakították meg, amelyek természetesen a fürdőzésképek alá voltak bevágva (*Tiltakozók* 1969, PFK [Pincefilmklub]. Normál 8 min fekete-fehér 20 perc, hang 6,25 mm 9,5 cm/sec. Készítették: Papp Imre, Szirtes András).

Közben továbbra is a filmgyárban dolgoztam mint műszerész, és már a *Tiltakozók* készítése előtt megalapítottam a PFK-t, a filmgyár amatőrfilmklubját. Rendszeres vetítéseket, vitákat tartottunk. Igazolványt adtunk ki kb. 50 embernek, és pénzt gyűjtöttünk filmnyersanyagra.

A fiatal „balázsbelás” filmrendezőket meghívtuk, és nagy megtiszteltetés volt számunkra, amikor eljöttek. *Magyar Dezső* akkoriban fejezte be a *Büntetőexpedíciót*, frissiben megnézhettük, és beszélgethettünk. Sajnos, vele ez volt az első és utolsó találkozásunk, mert elment az országból. Azóta is sajnálom, hogy nem tudok vele személyesen találkozni, mert nagyon nagy hatással volt rám és azt hiszem, mindenkire.

Összeszorított foggal dolgoztam végig a napi nyolc órát, a „művészek” lába alatt erősítőket, stabilizátorokat szerelve. Biztos voltam benne, hogy az elektroműszerészség csak apro-pó számomra, hogy a filmgyárban „amatőrfilmezhessek”.

Nagyon szerettem volna produkcióba kerülni, hogy megismerhessem a külső és műtermi forgatásokat. Feletteseim nagyon utáltak az egész amatőrfilmklubért, és nem engedték, hogy stábhoz kerüljek, sőt, ahol lehetett, akadályozták a PFK működését.

Egyik este éppen az Egyetemi Színpad folyosóján lebzseltem, mert nem engedett be egy vetítésre az új néni – szerencsémre. Éppen mentek a barátaim felvételizni az ELTE amatőrfilmklubjába, amely akkoriban a leghíresebb filmkészítő műhely volt a Balázs Béla Stúdió után. Nagyon izgultam, hisz etűdöt kellett volna készíteni a felvételire, de végül is elfogadták a *Tiltakozókat*, és felvettek az ELTE amatőrfilmklubjába,

habár nem is voltam egyetemista. Nagyon örültem. Az elfogadás rendszere a következő volt: az alkotó megvásárolta a filmanyagot saját pénzéből, és számlát kért. Ha filmje tetszett, akkor a számláit kifizette a klub vezetője, *Kárpáti György*. Ennél egészségesebb módszerrel azóta sem találkoztam.

Akkoriban ostobábbnál ostobább kisjátékfilm-forgatókönyveket írtam novellákból, de valahogy egyik sem nyerte el barátaim tetszését, akikkel szinte mindennap találkoztam. A Boráros téren laktam, a Ráday utca legvégén, és mindennap a bisztróban ettem. A barátaim megkérdezték, miért nem arról csinálok filmet. A gondolat nagyon megtetszett, és elkezdtem a filmet. 1970-ben. Két évig készítettem mindenféle írásos forgatókönyv nélkül. Egyetlen alapanyagom volt, amely strukturalta a filmanyagokat, *Schubert Befejezetlen szimfóniájának* első tétele, amit egy nap tízszer is meghallgattam. A képanyagokat a bisztróban és a külvárosokban készítettem. Megszállottan jártam minden reggel és este, szombat-vasárnapokon a külvárosokat, és felvételeket készítettem. A bisztróba is mindig hordtam a kamerát, és rejtve felvételeket készítettem, amíg a nyakamba nem öntöttek egy forró levest, és ki nem dobtak az alkalmazottak kamerával együtt.

Eisenstein, Dziga Vertov és Walter Ruttmann filmjei nagyon nagy hatással voltak rám, és egy barátom segítségével egyre inkább megismertem a zene művészetét. A filmgyár könyvtárából az összes filmmel foglalkozó könyvet kivettem, és végigolvastam. Furcsa volt számomra, hogy ezeket az igen értékes klasszikus filmtörténeti és filmelméleti könyveket szinte senki nem vette még ki a filmgyári dolgozók közül.

Autodidakta módon ismerkedtem a művészetekkel. Zeneakadémiára jártam, ahol a karzatra mindig ingyen be lehetett menni. Az Egyetemi Színpad filmvetítéseire már nem kellett belőgnöm, mert mint ELTE amatőrfilmklub-tag jogom volt in-

gyen filmet nézni. Ezenkívül az összes amatőrfilm-fesztiválon ott voltam, és készítettem a BISZTRÓ-t, amivel féléves vágás után 1971 végén lettem kész. Nagyon nagy várakozással vetítettem le, és kézzel szinkronizáltam hozzá a zenét – szinte tökéletesen. A zsűrik és a felnőtt filmesek jó része abszolút idegenséggel fogadta filmemet, és nagyon keserű hangulatban voltam a sorozatos elutasítások miatt. Minden vetítés egyre rongálta közel 300 snittből álló tízperces filmemet, és mégse arattam sikert. A „Budapestin” *Bán Róbert* lehúzta mint érthetetlen és formalista alkotást, Kárpáti György azt mondta, szét kéne szedni, és három filmet csinálni belőle. Egyet a madarakról, egyet a külvárosról, egyet a bisztróról. Az „Országoson” Huszárik, akinek az *Elégiája* számomra alapmű volt, azt mondta, hogy abszolút nem érti, mi ez az egész. Úgyhogy nagyon elkeseredtem, mert nagyon hittem abban, hogy jó a BISZTRÓ. Egyedül a főiskolai fesztiválon nyerte el az akkor forradalmi gondolkodásúnak számító zsűri (*Zolnay, Gazdag, Szomjas, Grünwalsky*) tetszését, és végre nyertem egy harmadik díjat, mert mint Zolnay mondotta: „*van benne spiritusz*”. Utána Jugoszláviában is bemutattuk, és vastapsot kaptam – én egyedül. Nagyon büszke voltam.

BISZTRÓ Normál 8 mm. fekete-fehér 11 perc

16 mm fényhangos ff. 11 perc (felnagyítás)

készítette: Szirtes András

1970-71

A *Bisztró* befejezése után nagyon kimerültem, de nem akartam róla tudomást venni. El is készítettem egy igen rossz filmet egy év kemény vágási kínlódással, ahogy akkoriban mondtam, hogy „a szarból aranyat csináljak”. Pedig a *SZELET* mint vállalkozás nagyvolumenű akció volt mind amatőr-filmes, mind társadalmi szempontból. Azt hiszem, ma már csak dokumentumértéke van.

Lehetőséget kaptam arra, hogy az ELTE klubjában összeverbuváljak 200 fiatalt, és arról kérdezzem őket a kamera előtt, hogy mi a véleményük a vietnami háborúról. Már minden elő volt készítve, egy héttel álltunk a forgatás előtt, és egyik napról a másikra véget ért a vietnami háború. Nem zavartattam magam.

A film kétharmada abból állt, hogy mindenki arról beszélt, mekkora a lehetőség arra, hogy politikai életünkbe beleszólhasson. 1973 közepe felé jártunk, és azt hiszem, ez volt annak a forradalmi hullámnak a vége, ami 68-ban kezdődött. A SZELET mai szemmel, kilenc év távlatából naiv, ösztönös elvirágzása a gondolatok nyílt, őszinte, lelkes vállalásának. A film olyan rosszul sikerült, hogy mélyen elhallgattam, és eldugtam. Nem is vetítettük sehol. (SZELET 16 mm, ff. fényhang 15 perc ELTE afk. Szirtes András)

1973 vége felé kezdett megfogalmazódni bennem a HAJNAL című filmem koncepciója. Akkoriban még nagyon érdekelt a munkásosztály hivatásának problémája a történelemben. Úgy éreztem, hogy a munkásság mint produktív termelő osztály már régen nem rendelkezik a termelési eszközök tulajdonával, csak egy dologgal bír – a munkaerejével –, és csak úgy lázadhat fel az őt nyomorító társadalmi körülmények ellen, ha egyik pillanatról a másikra abbahagyja a munkát – azaz –, sztrájkba lép.

Ez a didaktikus, lázadó gondolat – filmen – olyan megformálást követelt, amely indirekt módon – absztraktnak, ember nélkül – jeleníthető meg. Csak a film végén jelenhet meg egy ember – ebben biztos voltam. A forgatókönyv 1973-ban íródott. (...) Akkor még nem tudtam, mekkora fába vágtam a fejszémet. A filmet öt évig csináltam, amíg elkészült, és utána még két évbe került, hogy moziforgalmazásra alkalmas kópiát készíthessek belőle.

A film első része behatolás a külváros tárgyi világába. Ez a rész direkt fényképezési eljárással (negatív-pozitív) számomra elviselhetetlennek látszott – ezért a szolarizációs technikát választottam, ami kétévi kísérletezésembe került. Mintegy hatezer motívumfotót készítettem, és szolarizáltam a különböző módokon, amíg ki nem választottam a mozgófilmre legmegfelelőbb eljárást. A mozgóképeket, tehát a filmet is, mind magam laboráltam. Az otthoni fotólaborban minden éjszaka magam szerkesztette hívógépen hívtam elő a filmeket. 8-10 óra alatt kb. 10 perc anyagot tudtam előhívni. Az első rész a sikertelen próbákkal együtt mintegy ötórányi nyersanyagot emésztett fel.

A második rész elkészítése szintén két évembe került. Számptalan próbálkozás és kísérlet vezetett engem mindig rossz irányba, amíg végre megtaláltam a megfelelő anyagot (egy pohár vizet), ami tökéletesen alkalmas volt „forradalmi ideám” modellizálására. Nagy segítségemre volt ebben a munkában Gujdár József barátom, aki eredetileg makro- és mikrofelvevételekkel foglalkozott. Közös munkánk eredményeképpen mintegy 3 órányi vízforrásfelvételtől sikerült összeállítanom a film középső részét.

A film harmadik részét az eredeti forgatókönyvnek megfelelően nem tudtam több felvétel egymásutánjában megvalósítani, ezért egyetlen felvételen készítettem el.

Ez a felvétel harminc perc alatt mutat be egy valóságos külvárosi hajnalt egy gyárudvaron, miközben a kamera egy 360 fokos fordulattal visszaér a kiindulási pontra. A felvétel végén egy ember megy át a képen, majd a kép kimerevedik – az alak megáll – a kamera ráközelít – majd a kép kifehéredik, és vége a filmnek.

(ez a snitt 6 perces)

Utólag visszagondolva erre a végső soron hétéves munká-

ra, úgy érzem, sikerült megtanulnom a filmtechnika minden csínját-bínját – legalábbis ami a fekete-fehér filmkészítést illeti. A hangvilágot is én készítettem el. Zörejek tömegéből kreáltam a konkrét zenét.

A film 1980-ban Oberhausenben elnyerte a legjobb kísérleti filmnek kijáró diplomát.

Adatai: *HAJNAL 1973-1980 ELTE afk, MTV KISZ Stúdió,*

Balázs Béla Stúdió, 16 mm, 35 mm fekete-fehér,

fényhang, 21 perc, készítette Szirtes András

E filmek készítése közben a filmgyárban mindig új és új területekre kerültem, és egyre közelebb a filmkészítéshez. Voltam segédmikrofonos, vágóasszisztens, vágó, rendezőasszisztens. Közben elvégeztem a Filmművészeti Főiskola vágó szakát, és a Marxista Egyetem esztétika, pol. gazd., tud. szoc. tárgyaiból is államvizsgát tettem le.

Filmgyári munkám elsősorban filmvágásból állt, és esetenként önszorgalomból állandóan filmeket elemeztem, kidozott anyagokat gyűjtöttem, sőt néha etűdöket is összevágtam – a szemétből.

Egyre inkább elmélyültem a montázs problémájában és a vizuális ritmus mint forma izgatott. Igen sok ritmust vágtam össze a blankokból (kép nélküli filmszalagból). Ezek mindig kikapcsolódást, játékot jelentettek számomra. Kísérleteimben addig jutottam 1975-ben, hogy elhatároztam – a HAJNAL készítése ellenére –, elkészítem az első vizuális ritmus tanulmányt. A tanulmányból film lett, mert hamar rájöttem, a képek öntörvénye nem engedi a ritmusok merev használatát – és így lett kész két év vágási és forgatási munkával a *MADARAK* című filmem 1976-ban. (...)

A filmhez összesen egyórányi fekete-fehér és hárompercnyi színes anyagot használtam fel. A hétperces film több mint 500 snittből állt. Párhuzamosan vágtam három szalagon a ké-

peket, állandó összevetéssel. A ff. anyagokat tematikailag csoportosítottam, és más-más színűre kopíroztam. A hang egy periodikusan ismétlődő hegedűdallam-darabka volt végig, és csak a film végén, a színes anyag megjelenésénél folytatódott tovább. Ezt a filmet amatőrfilmként készítettem az ELTE afk-ban, majd a Balázs Béla Stúdióban némi változtatást végezve, moziforgalmazásra alkalmas kópiát készítettem belőle négy évvel később.

A film igen sok fesztiválon nyert díjat. Budapesten, Bulgáriában, Spanyolországban, Jugoszláviában stb. Egyetlenegy külföldi fesztiválon voltam kint, Amszterdamban, ahol a CINESTUD (Egyetemek és Főiskolák fesztiválja) harmadik díját nyertem. A filmet Nyugat-Németországban ma már forgalmazza a CINE PRO nevű cég, és büszke vagyok arra, hogy a nagy avantgárd filmkészítők munkáival együtt az én filmem is szerepelhet.

Adatai: MADARAK 7 perc 15 sec 16 mm, 35 mm színes,
fényhangos, ELTE afk, Balázs Béla
Stúdió, készítette Szirtes András

A MADARAK, a HAJNAL készítése közben folyt, ami úgy nézett ki, hogy érni hagytam a HAJNAL-t, és ma már látom, ez nagyon jót tett neki.

1979-ben mindezekkel a filmekkel kész voltam, még a Bisztrót is felnagyítottam saját kezűleg – gondoltam, végre pihenek egy kicsit.

Közben még 1979 végén készítettem egy színházi előadásról egy nagyon rosszul sikerült másfél órás filmet. Címe: *Woyzeck*. Ezt ugyanúgy eldugtam az ágyam alá, mint a *Szelet* című filmemet, de erről még szót sem érdemes ejteni, olyan rossz lett.

Adatai: WOYZECK 16 mm ff., fényhang, 90 perc
MTV-KISZ, BBS. Rendezte: Szirtes András

ra, úgy érzem, sikerült megtanulnom a filmtechnika minden csínját-bínját – legalábbis ami a fekete-fehér filmkészítést illeti. A hangvilágot is én készítettem el. Zörejek tömegéből kreáltam a konkrét zenét.

A film 1980-ban Oberhausenben elnyerte a legjobb kísérleti filmnek kijáró diplomát.

Adatai: *HAJNAL 1973-1980 ELTE afk, MTV KISZ Stúdió,*

Balázs Béla Stúdió, 16 mm, 35 mm fekete-fehér,

fényhang, 21 perc, készítette Szirtes András

E filmek készítése közben a filmgyárban mindig új és új területekre kerültem, és egyre közelebb a filmkészítéshez. Voltam segédmikrofonos, vágóasszisztens, vágó, rendezőasszisztens. Közben elvégeztem a Filmművészeti Főiskola vágó szakát, és a Marxista Egyetem esztétika, pol. gazd., tud. szoc. tárgyaiból is államvizsgát tettem le.

Filmgyári munkám elsősorban filmvágásból állt, és esetenként önszorgalomból állandóan filmeket elemeztem, kidozott anyagokat gyűjtöttem, sőt néha etűdöket is összevágtam – a szemétből.

Egyre inkább elmélyültem a montázs problémájában és a vizuális ritmus mint forma izgatott. Igen sok ritmust vágtam össze a blankokból (kép nélküli filmszalagból). Ezek mindig kikapcsolódást, játékot jelentettek számomra. Kísérleteimben addig jutottam 1975-ben, hogy elhatároztam – a HAJNAL készítése ellenére –, elkészítem az első vizuális ritmus tanulmányt. A tanulmányból film lett, mert hamar rájöttem, a képek öntörvénye nem engedi a ritmusok merev használatát – és így lett kész két év vágási és forgatási munkával a *MADARAK* című filmem 1976-ban. (...)

A filmhez összesen egyórányi fekete-fehér és hárompercnyi színes anyagot használtam fel. A hétperces film több mint 500 snittből állt. Párhuzamosan vágtam három szalagon a ké-

Az alábbiakban felsorolt képek nem a leírás sorrendjében szerveződnek filmmé, hanem a fenti öt szempont alapján szerveződnek mindig más és más értelmezési – mozgás – ritmus viszonyokba.

*Snittlista: * Kamera keresőjében madár dróton tollászkodik-
-életlen-puska-csővég-puska elsül-madár lezuhan
függőn
házfal égre nyíló részében növő virág
akasztás
esőcseppek verik az ablakot
szatyrot cipelő öregasszony
leomló homlokzat
függönyrojtok lógnak
egy szál gyertya lángja
ember hátán rakétákkal felrepül
kihízott jeggyűrű
fa deformálódott évgyűrűi
aszfaltra felkent veréb
alvó arc metróban
ingaóra
meredek hegyoldalon egyenesen növő fák
lecsurgott olajfesték
Eiffel-toronyból kizuhanó ember
talpra eső macska
leeső női zsebkendő
asztalban rezgő kés
összetört tojás
(...)*

* Terjedelmi okokból a snittlistának csak egy részletét közöljük.
(P. M.)

1979 májusában új, számomra abszolút ismeretlen filmet kezdtem el, amit mindmáig nem fejeztem be. Filmnaplót csinállok. Most már immár három éve majdnem mindennap filmkamerával és magnóval „jegyzem le” a napokat. Soha nem tudom előre, hogy mit forgatok, mindig a pillanattól függ. Van olyan nap, hogy egy kockát sem, van olyan, amikor 20 percet. Most kicsit lelassult a napló forgatása (82. ápr; máj.), aminek az az oka, hogy szeretném már összeállítani azt a 15 órányi anyagot, amit eddig leforgattam.

Kissé zavarosnak tűnik, hogy ezek a filmek mint időben folyó tevékenység át- meg átszövik egymást. 79-ben kezdtem a *Naplót*, de akkor még a HAJNAL standardja után rohangálok, a *Bisztrót* fényhangosítom, és a *MADARAK* felnagyításán törlöm a fejem. Sőt, már a *MADARAK* befejezése óta izgat a *GRAVITÁCIÓ* című filmem gondolata, aminek snittlistáját már 77-ben megírtam, és végre a *Naplóval* (ami már minden tevékenységgel párhuzamos komplex filmes életforma) együtt 79 végén elkezdem forgatni, és 1980 közepére már be is fejezem a vágást. Életem eddigi leggyorsabban leforgatott és megvágott filmje. Mindössze háromnegyed év. Utána még egy évet kellett várnom vele, amíg standardizálhattam. 1981 közepére lett kész. Íme a *GRAVITÁCIÓ* 1976-77-ben íródott forgatókönyve.

GRAVITÁCIÓ

vizuális ritmustanulmány No. 2.

Elemek vonzódása a földhöz

Földtől való elrugaszkodások

Függőleges-vízszintes

Kamera – szem – néző vízszintesei

Társadalmi gravitáció

*(a konvenciók, beidegződések azon rendszere,
mely a fejlődést gátolja)*

a Balázs Béla Stúdió rendelte meg, kelte: 1981. július 23., s a Magyar Filmlaboratórium Vállalat minőségellenőrzési osztályán állították ki.) (...)

A Gravitáció 1982-ben elnyerte Oberhausenben az evangélikus zsűri diplomáját.

Adatai: *Gravitáció*, 35 mm, színes, 21 perc, fényhangos

Balázs Béla Stúdió 1981.

készítette: Szirtes András, Gecser Lujza

Az 1980 nyarán végül is az alkotói szempontból befejezett *Gravitáció* után életemben először egy olyan filmbe vágtam bele, amit nem mint munkatárs (lásd *Tiltakozók*), de nem is mint önálló alkotó készítettem. Igazi, egymást mindenben kiegészítő, alkotótársak lettünk Gecser Lujzával a *Tükör-Tükröződés* című filmünkben. A *Tükör-Tükröződés* alapkonceptiója a következő volt:

június 6. éjszaka Első jegyzet

A tükröződéshez való eljutás fogalomzavarainak foszlányos morzsalékai (jegyzetek egy film elkészítéséhez és önmagunknak)

Tárgy és tárgyrendszerek felborulhatnak

(minden, ami felbontható, elveszti a biztonság jegyeit és ezáltal bármely módon és irányba misztifikálhatóvá válik)

Eleve misztifikált tárgyrendszerekkel bánni

(egy új, eddig nem ismert, általunk létrehozott rendszer lehetőségét hordozza magában)

ez a rendszer a mi rendünk is

Tárgy objektív léte

Fény objektív léte

ezek optikai létezése, azaz megteremthetősége

szószékről kézfogás
elbukó ló
körmön véraláfutás
tányérokka egyensúlyozó pincér
fejenállás fejjel lefelé
evő ember visszafelé
mellső végtagját felemelő ember visszafelé
majom ül a fán kezében kamerával
kamera keresőjében madár dróton ül tollászkodik –
életlen puskacsővég – puska elsül – madár lezuhan –
zuhanás közben kimerevedik
erre jön a főcím: GRAVITÁCIÓ

A *Gravitáció*ban szinte egyetlenegy snitt sincs a forgatókönyvben leírtakból. Ennek oka nyilván az, hogy két-három évig csak foglalkoztatott a dolog, és ugyanúgy ért, mint a *Hajnal*, amikor félreraktam. Közben a való világról gondolkodásom lényegesen megváltozott. Egyre inkább eltávolodtam az artisztikus kifejezési módoktól, egyre inkább a film személyessége kezdett érdekelni, ami nyilván a filmnapló permanens készítéséből is fakadt. A *Gravitáció* agresszív, nemcsak a hagyományokkal, hanem a rólam kialakult „filmes képpel” is leszámoló munka. Nem véletlen, hogy egy évig kellett küzdenem standardizálásáért. A *Gravitáció* szerkezete a forgatás befejezése után alakult ki.

A *Gravitációt* *Gecser Lujzával* szerkesztettük filmmé, és számunkra a film mint szalag, mint strukturálható időbeliség egyre fontosabbá vált. Kézzel festett színes, fekete és fehér blankok szakítják meg a filmbe szinte vágás nélkül bekerült jeleneteket. A vágás már nem attrakció, hanem szerkesztési eszköz. Életem első igazi színes filmje, amelyről a laborjegyzőkönyv, azt hiszem, méltó képet adhat. (A jegyzőkönyvet

mint a fény. Filmes konstrukcióról még nem volt konkrét elképzelésünk, de azt tudtuk, hogy ennek a technikai kifejezési lehetőségnek ugyanolyan képlékenyen kell alakulnia, mint a többi anyagnak (alufólia, celofán, nejlon, üveg, tükör, alumínium, lemez, ezüst, spray, fekete flanel, fotókarton stb.), amelyekkel a teret alakítjuk. Egy technikai okokból félbemaradt magnófelvétel anyaga remélhetőleg eléggé érzékelteti – legalábbis filmes szempontból – azt az állapotot, ahogyan filmünk mint folyamat alakult.

Visszagépelt beszélgetés W. A.-val a *Tükör-tükröződés*ről
A fogalmi sémák a következők voltak:

1. A labirintus-, tehát azok a térkonstrukciós rendszerek, amelyekben az ember (illetve a kamera) kénytelen mászkálni és keresgélni, hogy fölmérhesse maga körül azt a teret, amelyben mozgáslehetősége van. Ez a labirintus elsősorban tükröző, tehát visszaverő, átlátszatlan felületek térrendezéséből állt.

2. Az átlátszóság problémája – amikor az ember átlátszó vagy félig átlátszó felületek között mozog, akkor állandóan figyelnie kell arra, hogy ebben a térben a valóságos tér megcsalatik, és ezért nekimehet olyan falaknak, amelyek valójában léteznek, de épp a félig átlátszó, ill. átlátszó mivoltuk miatt nem látszanak.

3. A tükrözés – ahol a tükrök verik vissza a látványt. Itt a tér már annyira megcsalatik az ember számára, hogy kénytelen fölmérni magának, vajon hol van annak a térnek a vége, ami-ben továbbmehet, hol vannak valóságos és hol látszólagos tükrök.

Magyarán három fogalmi sémába kellett besorolni azokat az érzeteket, amelyek a teret körüljáró vagy benne mozgó emberben keletkeznek. Ezeket a sémákat akartuk koncepciózusan feltárni a filmkamerával. Iszonyú egyszerű: a labirintus-

TÜKRÖZÉS – olyan tárgyat objektívál(hat),
ami nincs – amin belül a különböző fény-
és mozgáviszonyok, formák léteznek.
„**LÉTEZNEK**”.

A tükrözés lényegi vonása és elengedhetetlen anyagi tulajdonsága, hogy a tükrözésnek valamin meg kell jelenni. Valamilyen anyagon.

ezek lehetnek:

<i>átlátszók</i>	<i>tükrözők</i>	<i>átlátszatlanok,</i>
<i>félíg átlátszók</i>	<i>félíg tükrözők melyek</i>	<i>tükröznek és</i>
		<i>elnyelnek</i>

Ha egy tükröző felületre rávetítjük ugyanazt, ami tükröz, akkor felmerül a kérdés, hogy a tükröző felület önmaga-e, vagy maga a tükrözött felület, ami ugyanolyan, vagy a kettő együtt, vagy egyik sem, hanem valami más.

Ez a létezés és nem létezés kérdőjele lehet, és ez a tükrözés benső lényegi kérdése.

*– játék a pszichikai, azaz szubjektív
IDŐVEL*

A Tükör mint gondolati és képzőművészeti probléma Ge-cser Lujzát már több éve foglalkoztatta, és már 1979-ben kiál-lítást is rendezett ebben a témakörben. Ezek mintegy előfoko-zatai voltak annak, hogy belevágjon egy nagyméretű, 10 x 6 x 3 méteres képzőművészeti alkotás elkészítésébe, amelyet 1980 őszén állított fel, részben saját tapasztalatai összefogla-lásaként, részben magáért a filmért.

A film mint eszköz (a *Gravitáció* közös tapasztalatai után) ugyanolyan jelentőséggel bír, mint a térben lévő anyagok, és

amivel egy vászonra vetítettünk. Az anyag legalább húsz, harminc variáció után alakult végleges formájúvá, és igen sok utómunkát igényelt. Saját magunk készítettünk hozzá zenét is. Végül 1981-ben a MADARAK felnagyításával és a *Gravitáció* standardizálásával egyszerre lett kész. Ezt a három filmet elneveztem trilógiának, habár külön-külön is vetíthetők. A *Tükör-tükröződést* azóta már igen sok nyugat-európai városban bemutatták, főként Nyugat-Németországban.

Adatai: TÜKÖR-TÜKRÖZÖDÉS, 35 mm, ff + színes,

fényhangos, 21 perc, Balázs Béla Stúdió

készítették: Gecser Lujza, Szirtes András 1980-81

Talán a mozinézők számára kevésbé érdekes, de saját fejlődésemet tekintve igen fontos azoknak a filmmel kapcsolatos tevékenységeknek a sora, amelyekről itt írnék.

Már írtam arról, hogy évek hosszú során keresztül minden este – akár a TV-ben, akár a filmgyárban dolgoztam – rendszeresen összeszedtem a szemétbe kidobott filmanyagokat. E tevékenységem olyan rendszeressé vált, hogy 1979 végére kb. 300 doboznyi ún. „talált anyag” volt birtokomban. Ennek áttekintésére találtam ki a FILM SESSION-t. Ez abból állt, hogy kb. 50-100 barátomat levélben meghívtam műtermembe, és mindig valaki kihúzott a polcra egy dobozt, amiben ismeretlen, még nem látott filmanyag volt – és akkor azt levetítettük – füzetbe jegyzetelve tartalmát. Kb. 7-8 film session alatt végignéztük talált anyagaimat. A véletlen montázs, amely a tudatos szerkesztés nélkül összeragasztott anyagokból alakult ki – mindnyájunk számára tanulságos volt. A tekercsek véletlenszerű egymásutánja is egészen furcsa, mindmáig megfogalmazhatatlan összefüggéseket hozott létre. A FILM SESSION tanulsága az volt, hogy a filmanyagok véletlenszerű összekapcsolását érdemes tanulmányozni, mert meglepő viszonyokat, gondolatársításokat, asszociációkat

ban megy a kamera, kétoldalt falak láthatók, s ezeken végigszáguldozik, s közben belemegy, mert vége van a labirintusnak, vagy újabb kezdődik; nem talál ki, vagy kitalál, de nem talál vissza – tehát ez az egyik vonal. A másik az átlátszó felületekhez való viszony, ahol olyan helyen, ahol nem is várnám, megjelenik egy fény, mert kiderül, hogy a félig átlátszó vagy átlátszó felület önmaga teremti meg az anyagát, és jelzi nekem, hogy arra nem mehetek. A harmadik pedig a tükrözés, ahol a tükörbe beletekintve a térnek többszörös mélységei, 8-10-szeres mélységei jelennek meg, viszont fölmérhetetlen a szemem számára az, hogy ezek a mélységek milyen messze vannak tőlem, vagy éppen milyen közel. Ezek a kidolgozás főbb alapelemei, melyek mind csak a meglévő anyagokban való tájékozódás fogalmi sémáiból indultak ki.

A film utolsó része viszont egy teljesen új, részben a filmmechanizmusból és gépezetből, részben pedig az első térrendezési koncepcióból kialakult lehetőségeket tárta föl, méghozzá azt, hogy belülről, egy pontról szemlélve a körülöttem kialakított teret, kell fölmérnem viszonyaimat. Ezt a lehető legprimitívabb és direktebb módon értelmeztük, úgy, hogy egy pontban fölrögzítettük a kamerát, amelynek semmi más dolga nem volt, mint hogy abból az egy pontból „észlelje” a filmnyersanyagra a teret, amelyben van. Hogy az egész teret észlelhesse, ehhez a kamerát egy spirálison, egy spárgán megforgattuk; így körül tudott nézni, (egyetlen ponthoz rögzítettem). Önmagában ez csak technikai jellegű dolognak tűnik, valójában az ember az életében az őt körülvevő világot – ha mobilitását tekintjük – egy pontból rögzítve, a saját szubjektuma által rögzített, a saját társadalmi helyzete által rögzített pontból tekintheti.

A *Tükör-tükröződés* című filmünket fél évig szerkesztettük, vágtuk nap mint nap, szinte minden éjszaka, két vetítógéppel,

A film egy viszonylag vékony, kb. 1-4 cm széles szalag, amelynek szélén azonos távolságra elhelyezkedő lukak vannak.

Abból kell kiindulni

Manapság még használnak olyan szerkezetet, amelybe befűzve ezt a szalagot – szakaszosan továbbítják, és ún. felvételt csinálnak rá (ún. felvevőgép).

Aztán ezt a szalagot befűzik egy másik szerkezetbe, amit átvi-lágítanak, és a szalagot kivetítik (ún. vetítógép).

Ez a két szerkezet és az, hogy erre a szalagra felvételeket lehet készíteni (ún. fényképeket) – olyan tévűjtát tárta ki ennek a mechanizmusnak – hogy csak most, 80 év után döbben-tünk rá ennek az útnak az esztelen szűkösségére.

Ezek a gépek és a szalagra való fényképezés lehetőségei ugyan feltártak egy alapvetően új lehetőséget – a mozgás rögzítését –, de ezen mechanizmus létrejöttével rögtön rövidre is zárták ezt, mert egyből a valóság különböző módokon való reprodukálásának a csapdájába estek.

80 év tanulságos félrelépései után el kellett kezdenünk filme-
ket csinálni, melyben egyetlen alapelv érvényesül:

a film önmaga valóságát hozza létre

Ebben lehetnek ugyan a fényképezhető valóság rögzíthető elemei, de alapjában véve ezek egyáltalán nem lényegesek – mintegy utózengei a kezdeti 80 éves filmtörténetnek, melynek végéhez értünk.

Az ún. filmmédium-kísérletek és az ún. kísérleti filmek kis ki-türemkedései, csírái ennek az új szemléletnek, de mivel sajátos módon képtelenek megválni a film mechanizmusától, inkább jelzik, mint megvalósítják annak a lehetőségét – hogy a film önmagát hozza létre.

eredményez. Olyan közösségi, filmmel való ismerkedés volt ez, amire egyikünk sem számított. A film session 1979 karácsonyáig tartott.

1981-ben újra megpályáztam a veleimi alkotótábort, és lehetőséget kaptam arra, hogy a filmmel mint szalaggal, mint hordozóval foglalkozzak. Pályázatom három mondatból állt:

a film mint hordozó

a térben kiteríthető idő

az időben kivetíthető tér.

Fakeretekre görgősorokat szereltem fel, és a sötétben kiterített filmre nagyítóval képet exponáltam. A film előhívása után a keretre azt visszafűztem, és így láthatóvá vált a filmszalag egymás alatti sorozatán maga a kép. A film végét és elejét összeragasztva vetítőbe fűztem, és elindítottam. A kereten a filmszalag elindultak és a ráexponált kép szétesett. A vetítőtáskán a kép filmre exponált darabkái haladtak mentelesen. Mikor a film újra eredeti kezdőpontjára ért, a kereten a kép újra összeállt.

Az egész folyamatot videóra rögzítettem, de sajnos az anyag montírozáskor tönkrement.

Az 1981-es veleimi kísérlet új konstellációba helyezte számomra a filmet. Akkoriban erről így írtam:

A film eddigi története a zsákutca története

A filmszalag otromba tévedéseket hordoz

Megdöbbenten rá kellett jönnünk, hogy a zsákutca is utca, ami látszólag kecsegtetett a nyitottság lehetőségével.

De ma már nyilvánvaló

A filmet ki kell vonni az – ember, táj, tárgy, esemény, történet – fényképezés – egysíkúságából.

A filmet meg kell szabadítani – a ráakódott – és ráruházott – technika, gépezet, mechanizmus jellegétől.

A film a szabad alkotás anyagává kell váljék

A SZÁNDÉKOSSÁG SORSA A KÉTDIMENZIÓS MOZGÓKÉPEK MŰFAJÁBAN

I.

Az elképzelés és a tett lehetséges kapcsolatait, vagyis azt, hogy melyik gondolatból válhassék valóság, társadalmi érdekek korlátozzák. Ezek akadályozzák meg azt, hogy a gondolatok megvalósítása közben átlépjék a praktikusság határát, azaz a világ aktuálisnak elfogadott kereteit. A gondolatok gyakorlati megvalósulását szabályozni képes legfontosabb eszközök az erkölcs és a pénz. E kettő összehatása alakítja ki azt a gravitációt, mely alól nem vonhatjuk sokáig ki magunkat: előbb-utóbb visszairányít a realitások hol puhább, hol keményebb talajára.

Ezzel szemben a kultúrát viszont az jellemzi, hogy a gondolat s a tett kapcsolata ellentmond a mindenütt máshol érvényes realitásoknak; azért nem engedelmeskedhet a jelen praktikus parancsainak, mert folyamatosan a világ határait mutat. A különböző *kulturális technikákat* az elképzelés és a megvalósulás közti távolság alapján lehet megkülönböztetni egymástól. (...)

II.

A film esetében ez a távolság igencsak nagy és akadályokban gazdag (nagyjából a szobrászat és a Land Art közé esik: ötlet, forgatókönyv, pénz, színész/díszlet, utómunkák, terjesztés a főbb állomásai). A nehézségek abból következ-

A KÍSÉRLETI FILMEZÉSRŐL

Furcsamód 1981. végén kialakult bennem harmincévesen az a gondolat, hogy most már itt az ideje kipróbálnom, mit tudok kezdeni a filmmel abban az esetben, ha beszélő embereket fényképezek rá, akik különböző általam kitalált történeteket, helyzeteket játszanak el. Egyszerűbben – a játékfilm vonzott. Elkezdtem életem első játékfilm-szinopsziséát filmen megvalósítani. A próbálkozás igen sok érdekes tanulsággal jár ma is, hisz kb. a munka felénél tartok. A legnagyobb meglepetés számomra az volt, hogy a *Pronuma bolyok története* első részének vetítésén a nézők jó része végig röhögött, ami nekem nagyon jólesett, hiszen több éve nem volt részem a BBS-ben (a film ott készül) ilyen oldott hangulatú vetítésben. A filmet szakaszonként forgatom és mutatom be. Tartalmáról túl sokat írni nem tudok, egyelőre talán annyit, egy mondatban, hogy

a film önmaga története

és így az enyém is.

szer számára. A művészet a rendszerek véges voltára igyekszik utalni a függetlenséggel.

A film nem bujtogathat a megbízói ellen, nem mutathat be egy-egy még kisebbségi kifejezésmódot. Ha mégis ezt tenné, akkor a *kísérletiség* idézőjelébe zárják, vagyis nem engedik nyilvánossá válni a benne megjelent újat, nehogy a filmnyelv változása (fejlődése?) veszélyeztesse a már kialakult infrastruktúra biztonságát. Jellemző a tárgyalt művészeti technika belső állapotaira, hogy helyenként még ezenkívül létezik az egyes, már elkészült alkotásoknak a műfajból való szimbolikus kitaszítása is: az ún. *betiltás*, ami mögött már egyértelműen a műfaj definíciójának az állami monopóliumként történő kezelése rejlik. A már megvalósult mű terjedését megakadályozó gesztus arra a jól ismert mágikus eljárásra épül, hogy ami nincs kimondva, az nem is létezik. A film későbbi fejlődését meghatározó furcsa véletlen, hogy jöllehet a többi művészeti ágban is az avant-garde átmenetileg politikai kérdéssé vált, de egyedül itt maradhatott meg továbbra is az „elfajzott művészet” fogalma.

A film műfaján belül a burkolt ítéletet tartalmazó *kísérleti* váltotta föl azt a szakkifejezést, ami az összes többi művészeti ágban a szabadságát legradikálisabban átélő irányzatokra vonatkozik. Az *avant-garde* törvényenkívülisége miatt lehetlenné vált a film műfaján belül a tradíció és a progresszió közötti kapcsolat. Így a tradíció és a progresszió is önmagára kénytelen támaszkodni, és egy versenyhelyzetben a tradíciónak mindig is jobb esélyei vannak (vállalja akár a műfaj kettészakadását is, mint pl. a video esetében). Egyébként pedig gondoljuk csak el, hogy micsoda abszurd hatást keltenének a kísérleti szobrászat, kísérleti festészet, kísérleti esztétika stb. elnevezések!

nek, hogy egy tárgyként tulajdonképpen nem is létező film előállítása drága, és értékét nem képes növelni az idők folyamán, ellentétben mondjuk a festészettel. Ezért anyagi szempontból a „még a jelenben megtérülő befektetés” kategóriájába tartozhat csak. A hatékony megtérülés érdekében viszont egy művészeti szempontból teljesen közömbös feltételnek is eleget kell tennie: azonnal tömegesen megérthető kell hogy legyen. Amennyiben nem így történne, és nem lesz azonnal érthető, akkor – eltérően a más művészeti ágaktól – meg is fosztják a későbbi megértés lehetőségétől, vagyis elérhetetlenné teszik a nyilvánosság számára. Az anyagi, és nem az erkölcsi siker reményében mutatnak be filmeket, e cél érdekében viszont kiválóan lehet alkalmazni a film sokszorosíthatóságát, hiszen csak a tömegesen terjeszthető lehet a jelenben rentábilis.

A színház, például, jóllehet nagyjából olyan drága és bonyolult infrastruktúrára támaszkodik, mint a film, mégsem képes deformálni a közönséget tömeggé. Ugyanis egy időben csak egyszer lehet ugyanazt a színdarabot előadni; a siker pedig nem elsősorban anyagi természetű. Ez a magyarázata annak, hogy egy politikai mozgalom számára miért lehet a „legfontosabb művészeti ág a film” (és nem mondjuk a rézkarc); ugyanis a legpraktikusabban manipulálható: lévén megfelelően drága, és így elegendő csupán az előállítására fordított pénzforrásokat ideológiai ellenőrzés alá vetni. A film rokon a szobrászattal, amennyiben köztérre csak a hatalom megbízásából (jóváhagyásával, tudtával) kerülhet alkotás; ezért az, ami ilyen körülmények között megvalósul, az elsősorban az uralkodó ideológiának a lenyomata és a hatalom által elképzelhető lehetőségeket ábrázolja. A műfaj határaiból ilyen esetben azonnal politikai kérdés válik, mivel az *érthetelen* a legnagyobb veszélyforrás bármilyen rend-

hetőséghez, ill. ami fölött már eszköz más érdekek kezében. A filmalkotók többsége engedve az egzisztenciális zsarolásnak („az a filmes, aki ilyen feltételek közt tud filmet csinálni”), lemond függetlenségéről (bizonyos dolgokat nem hoz szóba), hogy megelégedhessen az előre megszabott erkölcsi és anyagi határokkal. Holott valójában a hatalomtól függetlenül lehet filmet is készíteni, csupán kamera és nyersanyag kell hozzá.

IV.

Mivel ahhoz, hogy valamit filmen megláthassunk, azt a kamerának előzőleg már látnia kellett; ezért a filmkészítés közel-fogadott stílusa, a *dramaturgiai eszperantó*, megköveteli a cselekményben a valóság lehetőségeinek követését, a látványban pedig a valóságban már létezőnek a rekonstrukcióját.

A két legfontosabb elem, amely egy filmben megkülönböztethető, az *előtér* és a *háttér*. Az előtér a manipulálhatóság vidéke, a kreált; az, ami miatt beindult az egész filmgyártási processzus, ami eddig még nem létezett sehol, a *kulissza*. A háttér ott kezdődik, ahol a kulissza, tehát a fikció kénytelen véget érni. A háttér, az, aminek a manipulálásához már kevesek az eszközeink, vagyis, ami adott, a *realitás*; ez egészen a környezet- és tárgykultúrától a viselkedési és erkölcsi normákon át a fizika törvényéig terjedhet. Az előtér-háttér viszony természetesen változik a szokások, divatok változtával: az előtér háttérbe szorulhat, azaz idővel a manipuláció is dokumentummá válik; más lesz érdekes, mint amit az alkotó annak szánt, vagy amit egy régi jelen éppen annak tartott.

Egy filmet általában egyszer nézünk meg, s ha már láttuk, inkább egy újat választunk. Ez az egyszeri felhasználás arra a keserű tapasztalatra utal, hogy a már megtörténtet nem ismételhettük meg újból. Ez a létezői ösztön nagyon is következetes a film illuzionista funkciójához. Személytelen, „sötét-

III.

A film műfaja tehát az, ahol az elképzelések csak esetlegesen válhatnak valóra. Míg más művészeti ágakban a lehetőségeknek a folyamatos keletkezése és lemorzsolódása a kifejezés evolúcióját jelenti, itt – az alkotók önként vállalt konformizmusa miatt – nem. Az alkotók könnyedségüket elveszítve igyekeznek a sajátjuknak tekinteni a tömeges fogyaszthatóság elveit, és az öncenzúra ellen háborgó lelkiismeretük megnyugtatóként a hatalom szempontjait a szakma íratlan törvényeinek nevezik el. A kontraszelekció olyan pusztítást végez, hogy érdemes a meg-nem-valósult tervek történetével is számolni, hogy a létező filmek történetét csak egynek tekinthesük a sok lehetséges közül: az egykor rentábilisnak remélt alkotások történetének.

Gyanúsán sok a megvalósulatlan, és fenyegetően kevés a *megvalósíthatatlan* filmterv: a műfaj lehetőségeit fejlesztő *filmnyelv-utópia*. Ez azt jelenti, hogy a filmes alkotók döntő többsége elégedett az alkotás útjába állított akadályok által közrezárt lehetőségekkel, mintegy menekülnek a saját szabad akaratuk, illetve a szabadság filmalkotóként való átélése elől. A szakmai képzés egyetlen célja, hogy az utánpótlás tudatalattijába bevésse a filmgyártás sajátos feltételrendszerét. Ez olyan hatásosan működik, hogy az alkotók föl sem ismerik, nemhogy küzdenének a közhelyek ellen. Kielégíti őket az, ha a „hiányzó feltételekre” hivatkozhatnak akkor, amikor nem dolgoznak – holott az alkotómunkának jóval kevesebb feltétele van, mint a filmgyártásnak. Jellemző példa, hogy filmes közegben föl sem tűnik az, hogy kizárólag a siker teszi lehetővé egy következő alkotás elkészítését.

A filmalkotók örök dilemmája tehát remélhetőleg az, hogy az anyagi szabadság hogyan alakít az alkotói szabadságukon: hol az a kompromisszumhatár, ami alatt nem jut alkotási le-

politikusokat a tévéből úgy ismeri, mint régen a csillagokat a filmekből, vagy az isteneket az Olümposzról: részletekbe menően, de a személyes kapcsolat lehetősége kizárt. Az ismert sztárookra és ismert mesékre éhes emberiség föltalálta a tévét, hogy kényelmesen, közönséggé balzsamozva váljon halhatatlanná. A filmes álomgyárral szemben a televízió – a megvalósult utópia – a valósággyár, ahol a politikusok a színészek, és a történelem a teleregény. Ami hajlandó a tévé szabta alakot öltetni, az lesz esemény, válik tetté. Kulturális különbségek előbb-utóbb csak a nemzeti híradók szignáljainak a különbözőségeiből adódnak majd, melyek szimbolikája a nemzeti zászló, címer és a himnusz helyébe lép.

A tévé nyelvén a demokrácia új meghatározása a homogenizáció. Ahogy a fogyasztás szabványosodik és nemzetek fölötti, olümposzi erő képében jelenik meg, úgy a tévé ennek szolgálóleánya, melynek a rossz lelkiismerete a video art.

VI.

Befejezve a kétdimenziós mozgóképek áttekintését, meg kell kísérelni egy pillantást vetni a háromdimenziós mozgóképekre is. Itt már a *kép* kifejezés kizárólag az élmény mesterséges jellegére utal, és azt a végső soron érdektelen információt hangsúlyozza csak ki, hogy egy eredetileg mesterséges, tehát nem egy véletlen keletkezett dologról volna itt szó.

A háromdimenziós mozgóképek esetében az elsőként vizsgálandó kérdés a dimenziók meghatározása, pontosabban az, hogy mivel egészülhet még ki a két dimenzió? A kérdés természetesen nem az, hogy mit tudnánk még hozzáadni, hanem hogy egyáltalán képes-e még kiegészülni. A válasz a kérdésre az, hogy az interakció lehet az az egyetlen lényeges többlet, ami a háromdimenziós mozgóképeket jellemezheti, illetve amitől valami *háromdimenziós mozgókép*.

ben bujkáló” nézőként nem szégyelljük, hogy hiszünk becsapott szemünknek, gondolkodás nélkül fogadjuk el, amit elbénk vetítenek, fáradt tekintetünket legfeljebb a kulisszák mögé kormányozzuk és nem vesszük észre, hogy cipelik, ragasztják, esetleg el is veszítik a kópiákat. A tekercseket össze is lehet keverni. Megbabonáz az az „anyagtalanság”, hogy egyszerre több helyen is képes azonos formában megjelenni, és emiatt nem vesszük észre, hogy a filmek is anyagukban létező, pusztulni képes (végső soron) egyedi műtárgyak.

V.

A filmes infrastruktúra konzervativizmusa olyan erős, hogy távol tartja a változásokat: az infrastruktúra nem óhajt megváltozni. Ez a film-technika fejlődésének is csak egy szűk sávot engedélyez, illetve, ha a technikai fejlődés átlép egy határt, akkor azt kirekeszti a film műfajából.

A film médiuma ezért kilöki magából technikai fejlődésének következményét – gyermekét, a kis Video-Oidipuszt – és igyekszik a fenyegetettségre való hivatkozással még jobban az eddigi lehetőségei közé zárkózni. A kis Video-Oidipusz a Közönség-Szfinx találóskérdésére megadja azt a választ, amit utoljára az a színházfelfogás képviselt, melynek következménye a demokrácia lett.

Azontúl, hogy a filmnyelv (a képnyelv) felszabadul a legtöbb gátlása alól, a video egy utópia megvalósulása is, egy gyanús könnyelműséggel realizálódó régi álmé. A videóval, illetve mutatóvanyosa, a televízió segítségével ott lehetünk, ahol nem véletlenül nem vagyunk. Ennek a csodának élő és egyenes adás a neve, és a jelenlét lehetőségét kéri cserébe egy tál információért.

A közönség – mint a demokráciában – önkéntes receptorai közvetítésével van jelen a valóságban. Érdekei animátorait, a

IRODALOM

I. TÁJÉKOZTATÓ JELLEGŰ IDEGEN NYELVŰ BIBLIOGRÁFIA

ÁLTALÁBAN TOVÁBBI IRODALOMMAL

- Hans Scheugl-Ernst Schmidt jr.:** *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avant-garde-, Experimental- und Underground-films.* 1-2. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974. (Magyarul ismerteti: *Beke László, Helikon* 1976. 1. pp. 117-118.)
- Film als Film.** Hrsg. Birgit Hein-Wulf Herzogenrath. Kölnische Kunstverein 1977. (Angol kiadása: *Film as film.* Hayward Gallery, London, 1979.)
- Gregory Battcock:** *The New American Cinema.* New York, 1967.
- Sheldon Renan:** *The Underground Film.* Studio Vista, London, 1968. (Magyarul ismerteti: *Somogyi György, Helikon*, 1976. 1. pp. 120-121.)
- Parker Tyler:** *Underground Film.* Secker and Warburg, 1969.
- Gene Youngblood:** *Expanded Cinema.* Studio Vista, London, 1970. (Magyarul ismerteti: *Somogyi György, Helikon*, 1976/1. pp. 119-120.)
- David Curtis:** *Experimental Cinema. A Fifty Years Evolution.* Studio Vista, London, 1971. (Kéziratot fordította a Magyar Filmintézet könyvtárában, Ké 320. 3.)
- Jonas Mekas:** *Movie Journal. The Rise of the American Cinema 1959-1971.* New York, 1972.
- Peter Gidal:** *Structural Film Anthology.* London, 1976.
- Peter Kubelka:** *Un Histoire du Cinéma.* CNAC-MNAM, Paris, 1976.
- Malcolm LeGrice:** *Abstract Film and Beyond.* Studio Vista, London, 1977.
- A Perspective on English Avant-garde Film (David Curtis-Deke Dusinberre).** Arts Council of Great Britain, London, 1977. (Részletei lefordítva és sokszorosítva a Magyar Nemzeti Galériában tartott bemutató alkalmából, 1982.)
- The Pleasure Dome.** Stockholm, Moderna Museet, 1980
- Cinemas d'Avant-garde.** (Guy Hennebelle-Raphaël Bassan) *CinémaAction* N° 10-11, 1980 (Papyrus, Paris)
- Musique film. Scratch / La Cinémathèque Française,** Paris, 1986.

A SZÁNDÉKOSSÁG SORSA...

Ne tévesszen meg senkit, hogy az interakció kutatása idáig elsősorban szimbolikus irányokba kezdődött el, úgymint:

- a manipuláció radikális kutatása révén a marketing területén;

- az élmény- és gondolatátadást csak véletlen hatásfokon művelni képes kultúrában;

- a dialógus fizikai lehetőségét (csak) erkölcsileg korlátozó múlandó színházi eseményekben;

- a jelenlét hiányát kényelemmel ellensúlyozó televíziós élő adásokban, valamint a véletlent biztonságosan megfigyelhetővé tévő sportban;

- és a szimulációval dolgozó katonai avant-garde-ban.

Ezen praktikus és ezért eleve kudarcra ítélt, végső soron tehát tudatosan gátlásos próbálkozások szinte csak ébren tartották azt a vágyat, amelyet egy új médium (a médium esszenciája): a *computer* képes, ha még kezdetleges fokon is, de kielégíteni. Itt az interakció realitása mint *felbontóképes* növelhető, és ez már csak a műveleti sebesség (azaz: az idő) kérdése.

(Korábbi változata: *Mozgó Film 3. BBS 1988. Szerk. Forgács Péter, Durst György, Peternák Miklós, pp. 101–103. („Előadásvázlat az Alternatív Filmiskola számára” alcímmel.)*

- „Az underground film meghalt....” Susan Sontag az amerikai film-
művészetről. *Filmkultúra* 1981. 4. pp. 105-107.
- A neoavant-garde. Gondolat, Budapest, 1981. 9. rész pp. 295-308. és
pp. 393-400.
- A kísérleti film. *Filmvilág* 1981. 11. pp. 50-52.
- Somogyi György: A „kinetikus kihívás” (A kiterjesztett mozi). *Mozgó
Világ* 1982. 1. pp. 53-54.
- Bán András: Én úgyis nem filmes vagyok (Beszélgetés I. L. Galetá-
val. *Mozgó Világ* 1982. 1.
- Hajdu István: A másik film. *Mozgó Világ* 1982. 6. pp. 69-77.
- Sinkovits Péter: Mi történik két kép között? (A német kísérleti film)
Mozgó Világ 1982. 7. pp. 108-112.
- Grawátsch Péter: A film behatol a filmbe (Jegyzetek az ELTE Vizuá-
lis Műhely vetttéssorozatáról). *Mozgó Világ* 1982. szeptember,
pp. 64-67.
- Simon Zsuzsa: Nature morte (Jelenczki István: Beharren c. filmjé-
ről) *Mozgó Világ* 1982. 8. pp. 113-118.
- Schubert Gusztáv: Láthatatlan film - Kísérleti filmezés Magyaror-
szágon. *Filmvilág* 1982. 8. pp. 19-21.
- Bortnyik Éva: Kronografikus térképek. *Magyar Műhely* 1982. márci-
us 31.
- Legény Péter – Vidovszky László: Polimorfikus Szintézis. AL (Aktu-
ális levél) S. (1983) p. 7.
- Papp Tamás írása Szirtes: Pronuma bolyok c. filmjéről. AL/8.
(1984) p. 60.
- Joan Jonassal beszélget Beke László. AL/9. (1984) pp. 24-29.
- Antal István: Anger és a fehér elefántok. *Filmvilág* 1983. 7. pp. 62-
64.
- Beke László: Maurer Dóra experimentális filmjei. *Filmkultúra* 1984.
3. pp. 47-55.
- Zana Ferenc: Néhány jellegzetesség a magyar kísérleti filmben.
Filmkultúra 1984. 3. pp. 56-59.
- Sajóhelyi Gábor: A dolgok összeférhetetlen összhangja. (A második
amerikai filmes avant-garde története) *Filmkultúra* 1984. 3.
pp. 60-67.
- Beke László: Andy Warhol hipersztár. *Filmvilág* 1984. 7. pp. 28-36.

II. VÁLOGATOTT MAGYAR NYELVŰ BIBLIOGRÁFIA 1975-TŐL.

NEM TARTALMAZZA A BEVEZETŐ TANULMÁNYBAN VAGY A JEGYZETEK BEN
EMLÍTETT, ILLETVE A KÖTETBEN KÖZÖLT MUNKÁKAT.

- Garai Tamás: Rövidfilm vagy kísérleti film. Filmvilág 1959. július 1. pp. 28-29.*
- Bíró Yvette: Régi és új avant-garde. Filmvilág 1964. február 15. pp. 5-7.*
- Kovács András: A kísérletezés problémája a magyar filmművészetben. Valóság 1966. 2. pp. 171-179.*
- Zilahy Judit: Földalatti filmesek. Filmvilág 1967. szeptember 19. pp. 19-21.*
- Huszárik Zoltán: Az előőrsek paradoxona. Filmkultúra 1968. 1.*
- Eörsi István: Forradalmi álmok és divatok. Filmvilág 1968. 1. pp. 50-54.*
- Almási Miklós: Underground és kommersz között. Filmvilág 1971. március 1. pp. 9-11.*
- A film ma (szerk. Nemeskürty István) Gondolat, Budapest, 1971.*
- Szürrealizmus a filmművészetben. Filmtudományi Intézet, Budapest, 1972.*
- Nemes Károly: A filmművészeti avant-garde története. Filmtudományi Intézet, Budapest, 1973.*
- Nemes Károly: Realizmus és kísérletezés a filmművészetben. Kosuth, Budapest, 1974.*
- Menyhárt László: Korniss és a film. Művészet 1974. 11. pp. 17-18.*
- Bódy Gábor: Sor, ismétlés, jelentés. Fotóművészet 1977. 4. pp. 18-25.*
- Somogyi György: Kiterjesztett film – kiterjesztett látás. Művészet 1978. 3. pp. 33-35.*
- „Kifulladás” (Eszmezsere az amatőrfilm helyzetéről – Jeles András, Jelenczki István, Vadas Róbert) Mozgó Világ 1980. szeptember, pp. 67-90.*
- Hajnal. Szirtes András filmje. Mozgó Világ 1980. szeptember, pp. 71-75.*
- Dániel Ferenc: „S a benső formáért kezem lendült...” Műhelytanulmány Tóth Jánosról. Mozgó Világ 1980. május, pp. 44-52. (I. rész), június, pp. 94-104. (II. rész)*

- Filmkultúra* 1987. augusztus (több írás és dokumentum Kassák Lajos és a film kapcsolatáról)
- Barabás Klára: A klip őse (Marcel L'Herbier művének újjászületése).*
Filmvilág 1988. 3. pp. 32-35.
- Alain Robbe-Grillet: Az én harmadik hivatásom.* *Filmvilág* 1989. 1. pp. 37-42.
- Fáber András: Fekete és fehér mágia. Beszélgetés Werner Nekessel.*
Filmvilág 1989. 2. pp. 47-49.
- RETINA '89.* Katalógus, Szigetvár
- György Péter: A halhatatlanság halottja (Hajas Tibor esszéi a Szógettóban).* *Filmvilág* 1989. 12. pp. 60-62.
- Sneé Péter: Farkasok birodalma (Szovjet underground)* *Filmvilág* 1990. 2. pp. 38-39.
- Szilágyi Ákos: „Mint hulla a hulla”. Vázlat a szovjet nekrorealizmusról.* *Filmvilág* 1990. 3. pp. 20-21.
- Jonas Mekas: Legyek a gitáron.* *Filmvilág* 1990. 4. pp. 41-43.
- BBS 1989 (A Balázs Béla Stúdió kiadványa az 1990-es Magyar Játékfilmszemlére)*

- Maurer Dóra: *A fiatal osztrák film. Filmkultúra* 1985. február pp. 68-74.
- Durst György: *Személyes világ (Szirtes András: Napló). Filmkultúra* 1985. május, pp. 30-32.
- Reményi József Tamás: *Tizenkét kérdőjel. A F fiatal Művészek Stúdiójának filmjeiről. Filmvilág* 1985. 5. pp. 61-63.
- Mengyán András: *Műcsarnok, Budapest, 1985. (katalógus)*
- Tábor Ádám: *Egy fény-érzékeny film. Ex-kódex. Filmvilág* 1985. 5. pp. 9-10.
- Az amerikai független film (Bódy Gábor gyűjtése nyomán) Filmkultúra* 1985. 7. pp. 40-54.
- Rabinovits Leó: *A három csákányütés meg a hamu. Filmkultúra* 1986. 1. pp. 3-10.
- György Péter: *A mulandóság építései. Filmvilág* 1986. 5. pp. 9-15.
- Kornis Mihály: „Mindenből Egy, Egyből minden. Fragmentumok Erdély Miklósról. Filmvilág 1986. 8. pp. 28-32.
- Schubert Gusztáv: *Új idők mozija. Beszélgetés Tóth Jánossal. Filmvilág* 1986. 8. pp. 22-27.
- Schubert Gusztáv: *A játék merészsége. Amatőrfilm-fesztivál. Filmvilág* 1986. 9. pp. 44-46.
- Sugár János: *A siker sebessége. A futurizmus és a film. Filmkultúra* 1987. 3. pp. 73-77.
- Klaniczay Gábor: *Andy Warhol. Filmvilág* 1987. 5. pp. 28-34.
- Peternák Miklós: *A francia avant-garde film a 80-as években. Filmkultúra* 1987. 6. pp. 35-40. (A szám több más, tárgyunkhoz tartozó írást tartalmaz.)
- Lajta Gábor: *Martyntól a vidám Bauhausig. Filmvilág* 1987. 7. p. 66.
- Film és képzőművészet. Filmvilág* 1987. 9. szám. (A szám több más, tárgyunkhoz tartozó írást tartalmaz.)
- Antal István: *Maya királynő (Portré Maya Derenről). Filmvilág* 1987. 11. pp. 35-37.
- Peternák Miklós: *Az új képfajtákról. Filmkultúra* 1987. november pp. 23-42.
- Filmkultúra* 1987. július (több írás a komputer-animációról).
- Ács Miklós-Rinyu Andrea: *Sőn és Grósz. Filmsűrített. Filmkultúra* 1987. október, pp. 6-17.

NÉVMUTATÓ

- Acél Pál 8, 59
 Adamik Lajos 51
 Aigner László 11, 38
 Ajtony Árpád 49
 Akiba, Ben 83
 Altorjay Gábor 25, 45
 Anger, Kenneth 282
 Anschütz, Otto Mar 5
 Antal István 45, 50
 Arp, Hans 132
 Artaud, Antonin 145, 146
 Ascher Tamás 242
 Auth Attila 48
 Ács Miklós 30

 Bach, Johann Sebastian 10, 11, 148, 224
 Bajnok György 51
 Bak Imre 46, 161
 Balázs Béla 9, 11, 12, 13, 16, 35, 38, 40, 41, 78, 79, 80,
 Ball, Otto 41
 Baranyai András 47
 Bartha, Miklos von 36
 Barthel, Max 116
 Bartók Béla 138
 Buache, Freddy 38
 Bácskai Lauró István 24
 Bálint István 49
 Bán Róbert 310
 Bándy Miklós (Nicolas Bandi) 11, 37, 66, 75
 Bánfalvi András 30, 50
 Beaumont 108
 Becking 168
 Beethoven, Ludwig van 84
 Beke László 34, 45, 46, 47, 50, 159, 161, 203
 Benedek Mari 48
 Benedek Péter 48
 Berény Róbert 15
 Berger, Gustav 117
 Berger, John 35
 Berger, René 190, 202
 Bertrand-Taillet 83
 Birkás Ákos 28, 30, 47
 Boch, Hans-Michael 40
 Boglár Lajos 22, 45
 Bolba Lajos 138
 Bolgár Kálmán 22
 Borges, Jorge Luis 16
 Boros Elemér 18
 Boross Mihály 34, 55
 Borowczyk, Walerian 45
 Borsody, E. von 116
 Bowie, David 237, 242, 243
 Bódy Gábor 24, 26, 28, 29, 30, 40, 45, 46, 47, 50, 153, 157, 160, 161, 166, 194, 216, 217, 221, 241
 Bódy, Veruschka 42
 Brakhage, Stan 282
 Braun, Nikolaus 9, 10, 36, 81, 82
 Brecht, Bertold 13, 40
 Breton, André 194
 Breznyik Péter 27, 241
 Bucher, Felix 40
 Buchmüller Éva 277
 Bucsek B. Tibor 48
 Buñuel, Luis 282
 Butor, Michel 146
 Buttig, Max 37, 89

SZERKESZTŐI MEGJEGYZÉS

Egy magyar kísérleti filmtörténettel kapcsolatos dokumentumkötet összeállítására tulajdonképpen 1982-ben kaptam felkérést – több, jelen kötetben közreadott tanulmány ekkor és ebből a célból készült –, de ez akkor nem valósulhatott meg (úgy vélem, nem miattam). Tény, hogy a kötetet más formában a megbízó (és utódja) több évig „evidenciában tartotta”, ám a szerződéskötésig nem sikerült eljutni. Bár a megjelenésről már magam is lemondtam, az anyaggyűjtést folytattam – különösen az 1920-as, 30-as éveket illetően –, s ebből következően a tárgyhoz tartozó (publikálásra érdemes) dokumentumok és írások kb. jelen kötet háromszorosát is megtöltenék.

Időközben több olyan írás, mely eredetileg a fenti, említett kötetváltozathoz készült, itt-ott, elszórtan megjelent (ezek közül, részint mert hozzáférhetővé váltak, részint terjedelmi okokból csak a kötet egésze szempontjából nélkülözhetetlennek ítélt írások szerepelnek újra itt is). Sok szerző azonban nem publikálta valamely okból írását – türelmükért külön köszönet. Éppígy köszönet illeti a Képzőművészeti Kiadót, mely lehetővé tette, hogy a magyar kísérleti filmről először jelenhessen meg átfogó információ könyv formában.

PETERNÁK MIKLÓS

Frizot, Michel 34

Gaál Gábor 13, 35

Gaál István 24

Gabo, Nehemia 126

Gábor Áron 51

Galeta, Ivan Ladislav 51

Ganczer Sándor 31, 50

Ganz Ábrahám 241

Gara László 11, 37, 75

Gazdag Gyula 310

Gáspár Béla 14

Gáyor Tibor 46, 158

Gecser Lujza 317, 318, 319, 322

Gera György 137

Gerő György 12, 13, 37, 38, 39,
91, 133

Gergely Sándor 9, 35

Gergely Tibor 35

Gershwin, George 138

Gertler Viktor 19

Gide, André 145

Glance, Abel 45

Gleizes, Albert 126

Godard, Jean-Luc 151, 208, 306

Gödrös Frigyes 216

Goethe, Johann Wolfgang 190

Goll, Ivan 11

Gothard Jenő 5, 34

Graeff, Werner 10

Granach, Alexander 117

Grieg, Edward 243

Griffith, D. W. 149

Gropius, Walter 14, 37

Gró Lajos 18, 44

Grünwalsky Ferenc 310

Guiguet, Claude 43

Gujdár József 29, 47, 312

Gulyás János 46, 48, 203, 277

Gulyás testvérek 305

Gyarmathy Tihamér 21, 133,
134, 135, 136, 137, 138

Hadiqet, Philippe 42

Hajas Tibor 28, 30, 47, 49, 229,
238

Hajdú Imre (Jean Image) 14

Halas István 51

Halas, John (Halász János) 14

Halász István 49

Hale, Georgia 108

Haranghy György 7, 34

Haraszty István 46, 47, 161

Haraszty Zsolt 216

Háy Ágnes 27, 48

Haydn, Joseph 196

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
181

Hegyi Lóránd 49

Hein, Birgit 41, 281

Henszlmann Imre 34

Herakleitosz 178

Herbin, Auguste 126

Hernádi Gyula 242

Herzogenrath, Wulf 41

Hevesy Iván 13, 16, 37, 38, 40

Hilbersheimer, Ludwig 10

Hirschfeld 90, 127

Hochbaum, Werner 117

Hoffmann, E. T. A. 289

Hofmann, Werner 186, 187

Hont Ferenc 11, 38

Horányi Özséb 161, 163

Horváth Ferenc 22

Huszár Vilmos 10, 14, 41

Caligari 39, 108
 Casparius, Hans 39
 Castell 83
 Cavalcanti 38
 Cézanne, Paul 69, 144
 Chagall, Marc 132
 Chaplin 109
 Chatel Krisztina 160
 Chavannes, Puvis de 150
 Chomette, Henri 73
 Clair, René 38, 73
 Cocteau, Jean 142, 282
 Conrad, Tony 281, 290
 Crosby, Bing 244
 Csala Károly 34
 Császári Gábor 28, 48
 Csáth Géza 243
 Csomor Béla 50
 Csontváry Kosztka Tivadar 7,
 34
 Czabán György 31, 50

Davidow, G. 244
 Davis, Angela 307
 Debussy, Claude 138
 Delaunay 144
 Demény, Georges 6, 34
 Derain, André 69
 Dickens, Charles 146, 149
 Diebold, Bernhard 127
 Dienes László 13
 Dobai Péter 26, 46, 159, 160,
 161
 Dobos Gábor 27, 49, 241
 Dodds, John W. 42
 Dóka Tibor 50
 Donáth Péter 49

Dovzszenko, Alekszandr
 Petrovics 149
 Dubovitz Péter 216
 Duchamp, Marcel 196
 Dudás László 44
 Durst György 333
 Eggeling, Viking 8, 9, 11, 35,
 36, 62, 66, 67, 69, 70, 72, 73,
 74, 75, 76, 77, 93, 104, 126
 Eisner, Lotte H. 40
 Eizenstein, Szergej (Ejzenstejn)
 146, 148, 149, 150, 196, 309
 Eltar, Anielka 108
 Eötvös Péter 236
 Epstein, Jean 38
 Erdély Dániel 48
 Erdély Miklós 25, 27, 30, 40, 45,
 46, 47, 49, 50, 139, 159, 163,
 180, 190, 191, 199, 201
 Ernst, Max 132, 144
 Ébneth Lajos 15, 36, 42

Faulkner, William 146
 Fejős Pál (Paul Fejos) 15, 42,
 108, 109, 111
 Fejér Tamás 18, 19, 21, 44
 Fellini, Federico 142
 Felvidéki Judit 216
 Fenyvesi Tóth Árpád 49
 Fischer József 41
 Fischinger, Oskar 10, 14, 127
 Forbáth Imre 15
 Forgács Éva 36, 44, 137
 Forgács Péter 44, 50, 159, 333
 Forgács Zsuzsa 46
 Frank, Anna 243
 Freund, Karl 40

- László Sándor (Alexander László) 10, 19, 37, 42, 44, 83, 89, 90
- Legény Péter 47, 49, 242
- Leibovit, Arnold 42
- Lenica, Jan 142
- Lenz, Siegfried 30
- Léger, Fernand 73, 75, 104, 108, 142, 282
- Lékai János 237
- Lévi-Strauss, Claude 176, 177
- L'Herbier 19, 38
- Ligeti József 12, 13, 38
- Lippert, Klaus 41
- Liszt Ferenc 44, 84
- Lorányi Judit 49
- Lossonczy Tamás 137
- Lubitsch, Ernst 108
- Lugossy István 46, 159
- Mack 127
- Macskássy Gyula 42
- Magyar Dezső 308
- Manninger János 20, 21, 44
- Marc, Franz 132
- Marcuse, Herbert 175, 176, 179
- Marey, Jules Etienne 5, 6, 34
- Markopoulos, Gregory 282
- Matiesen, Otto 108
- Matkócsik András 46, 48
- Maurer Dóra 27, 30, 45, 46, 49, 50, 51, 159, 277, 295
- Mácza János 35
- Mátyás Péter 9
- McLuhan, Marshall 243
- McPherson, Kenneth 39
- Mehring, Franz 13
- Meisel, E. 106, 107
- Mekas, Jonas 279
- Melléky Kornél 11, 77, 78
- Mertz, Christian 163
- Métain, Charles 73
- Metzner Ernő 13, 15, 39, 40, 114, 116, 117
- Mezei Ottó 37
- Mihály Dénes 16, 17, 43, 44, 119, 121
- Miklós Pál 22, 194
- Mildner 113
- Miller, G.G. 244
- Miltényi Tibor 48
- Misik Sámuel 17
- Mitry, Jean 74
- Moholy-Nagy László 8, 9, 10, 12, 13, 14, 17, 18, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 104, 122, 126
- Moholy-Nagy, Lucia 37
- Moldován Domokos 46, 161
- Moles, Abraham 193
- Molnár Farkas 14
- Molnár Gergely 28, 30, 49, 233, 236, 237, 239, 241, 242, 244, 245
- Muche, Georg 37
- Mukařovský 197
- Murnau, Felix 109
- Murphy 73
- Mussolini, Benito 243
- Muybridge, Eadweard 5, 6, 34
- Nagy László Gábor 28, 48
- Najmányi László 27, 28, 30, 49, 233, 235, 236, 237, 241, 242, 244, 245, 252
- Nekes, Werner 34
- Nemesi Tivadar 48

NÉVMUTATÓ

- Huszárik Zoltán 24, 153, 156,
310
- Illy Katalin 51
- Image, Jean (l. Hajdú Imre) 14
- Jakobson 16, 168, 195
- Jancsó Miklós 22, 24, 212
- Jelenczki István 28, 48, 51
- Jeney Zoltán 27, 46, 47, 159,
291, 292
- József Attila 209
- Kafka, Franz 235, 241
- Kalivoda, Frantisek 17
- Kampis Antal 34
- Kandinszkij (Kandinsky) 132,
145, 186
- Kardos Péter 50
- Karinthy Frigyes 17, 34, 40
- Kassák Lajos 8, 12, 18, 36, 44,
98
- Károlyi Zsigmond 49
- Kárpáti György 309, 310
- Kállai Ernő 9, 21, 36, 126, 128,
134, 136, 137
- Kálmán Aladár 18
- Kálmány János 48
- Keleti Márton 294
- Kemény Alfréd (Alfred Kern) 9,
13, 35, 36, 116
- Kemény György 26, 45, 49
- Kende János 46
- Kenedi János 34
- Kepes György 15
- Keserű Ilona 46, 160
- Kier, Udo 237
- Kisfaludy András 29, 47
- Kismányoky Károly 41
- Kispéter Miklós 44
- Kiss Dezső 48
- Kiss László 51
- Klee, Paul 132
- Korda Sándor (Alexander
Korda) 20, 40
- Körösfalvy Elek 51
- Kortner, Fritz 117
- Kosztolányi Dezső 34
- Kotányi nővérek 20
- Kovács Attila 48
- Kovács Kálmán 37
- Kozma György 242
- Kozma Gyula 43
- Kozma, Joseph 15
- Kövesdy Gábor 31, 50
- Kracauer, Siegfried 39
- Kren, Kurt 282
- Kubelka, P 281, 282, 290
- Kuhr, Fritz 137
- Kulesov, Lev 142
- Kupferberg, Florian 35
- Kupka, Frank 126
- La Verne, Lucille 108
- Lakner László 26, 45, 46, 158,
160
- Lamore, Isabel 108
- Langen, Albert 35
- Lauste 17
- Lautréamont 144
- Lawder, D 40
- Lábas Zoltán 48
- Lányi András 22
- Laszlo, Carl 36

- Seastrom 109
 Sebők István 14
 Segal, Arthur 9, 36, 82
 Selmer, Charlotte 244
 Shakespeare, William 13, 294
 Shamroy, Leon 108
 Sheeler 73
 Simon Jolán 12
 Simonetti 208
 Sitney, P.A. 281
 Smith, Jack 282
 Snow, Michael 217
 Spitz 109
 Sternberg, Joseph von 109
 Strauss, Richard 84
 Stroheim, Erik von 108
 Sugár János 31, 48, 50, 51, 326
 Szabó Árpád 48
 Szabó István 215
 Szabó Júlia 36
 Száva Gyula 12, 38, 45
 Székely Bertalan 6, 7, 34
 Székely Péter 138
 Szekfű András 161, 212
 Szentjóby Tamás 25, 27, 30, 45,
 46, 47, 49, 159, 161, 203,
 207, 208, 209, 210, 243
 Szeredás András 241
 Szilágyi Attila 133, 138
 Szilágyi Gábor 161
 Szirtes András 28, 30, 47, 48,
 50, 308, 310, 311, 313, 314,
 318, 322
 Szirtes János 49, 50
 Szitányi Gábor 48
 Szkrjabin, Alekszandr
 Nyikolajevics 83, 84, 88
 Szomjas György 46, 158, 159,
 310
 Szőke András 30
 Szóts István 21, 22, 45
 Taft, Robert 34
 Talbot, William Fox 172
 Tímár Péter 29, 47, 48, 216
 Tiszay Andor 38
 Tót Endre 26, 158
 Tóth Gábor 26, 45
 Tóth János 24, 27, 45, 153, 156,
 160, 215, 216, 222, 225, 228
 Trauner Sándor 15, 42
 Tubay László 42
 Vajda Lajos 13, 15
 Valker István 42
 Van Eyck 217
 Varga Csaba 48
 Varga Vera 180, 186
 Vass Pál, dr. 138
 Várnai István 40
 Vekerdi László 196, 197
 Ventilla István 24, 215
 Veress Zsolt 51
 Vertov, Dziga 31, 36, 309
 Vető János 47, 49
 Vékás Péter 216
 Vidovszky László 27, 46, 47,
 158, 159, 160
 Viertel, Bertold 40
 Walden, Herwarth 12
 Warhol, Andy 281
 Webern, Anton 283
 Weibel, Peter 42
 Weininger Andor 14

NÉVMUTATÓ

Nemeskürty István 42, 43
 Neugeboren Henrik 10
 Neuhold Kornél 119
 Newman, A.L. 244
 Newton, Isaac 83
 Nitzsch, Herman 51, 237
 Novalis 197
 Novák Márk 24, 215

O'Konor, Louise 36
 Okolicsányi Ferenc 43
 Olajos Bea 50
 Olescher Tamás 50, 51
 Ostwald 88
 Őrsi Katalin 237

Pabst, G. W. 13, 41
 Papillon, Emmanuel 43
 Papp Imre 308
 Papp Tamás 49, 233
 Paronow 73
 Pasolini, Pier Paolo 26, 160, 168
 Passuth Krisztina 35
 Pataki Gábor 45, 133
 Pauer Gyula 46, 158
 Paul Overy 41
 Pál György 14
 Pálos György 18
 Pán Imre 12, 38, 39, 44
 Peternák Miklós 33, 48, 50, 51,
 333
 Petrova, Albena 50
 Petschnigg 85
 Péri László 9, 10, 35
 Péterffy András 45
 Picabia, Francis 38, 73, 104
 Picasso, Pablo 69, 132, 139
 Piccoli, Michel 245

Pintér György 46
 Polanski, Roman 45
 Pongrácz Zsuzsa 45
 Pratt, George C. 42, 111
 Prisner Samu 16, 17
 Prohászka Béla 51
 Pudovkin, Vszjevolod
 Illarionovics 142, 143, 163,
 193

Radnóti Miklós 241
 Radocsay László 48
 Ragályi Elemér 46
 Rainer, Arnulf 290
 Rauschenberg, Robert 145
 Ray, Man 73, 104, 282
 Rácz István 43
 Ráday Imre 117
 Rembrandt, Harmensz van Rijn
 20
 Révész László László 50, 51
 Richter, Hans 8, 10, 35, 73, 75,
 104, 282
 Rimington 83
 Robbe-Grillet, Alain 142, 146
 Rokob Magdolna 28, 48
 Roth László 18, 44
 Ruttman, Walter 18, 31, 73,
 75, 89, 105, 309

Sára Sándor 24
 Schlemmer, Oskar 37
 Schmidt-Kaiser, Eva 117
 Schmitz, Sybille 117
 Schöffner, Nicholas 217
 Schröter, Albert 37
 Schubert, Franz 309
 Schwitters, Kurt 37

NÉVMUTATÓ

Wells, H. G. 40

Wittgenstein, Ludwig 175

Wolf, Lotte 76

Wyver, John 42

Zolnay Pál 310

Zsilka János 26, 174, 175

Zsindelyné Tüdös Klára 20

- 15/a-c. Hajas Tibor: Öndivatbemutató (1976)
- 16/a-c. Molnár Gergely – Najmányi László: Ezra Pound (video, 1978)
- 17/a-b. Maurer Dóra: Relatív lengések (1975)
- 18/a. Tóth János: Study I. (1974)
- 18/b. Tóth János – Novák Márk: Csendélet
- 19/a. Szirtes András: Hajnal (1980)
- 19/b. Szirtes András: Lenz (1986)
20. Tóth Gábor: „Filmezem, hogy fotózom a filmezésem (1976., 16 mm fekete-fehér, elveszett, de a negatív kópia megvan)
- „A dokumentálás dokumentálása. A két médium együttes működtetése, s egyúttal szembesítése. Kézi kamerával lefilmezem, amint az önkiodlóval fényképet készítek magamról filmezés közben. Majd a fényképezőgép mögül lefényképezem, amint a kezemben lévő, a fényképezőgép felé fordított kamerával filmre veszem a fényképezést. Az így készült két fotó mellett a film végtelenített állapotban vetítendő.*
- (Bevezető. A Percepció c. filmsorozat előzetes ismertetője. Kézirat, 1974/80)*
21. Károlyi Zsigmond: Video-installáció (Amszterdam, De Appel, 1979)
22. Türk Péter: Statikus film (Az Experanima része, 1979)
- 23/a-b. Erdély Miklós: Verzió (1979)
- 24/a. Sugár János: Perzsa séta (1985)
- 24/b. Révész László László – Sugár János: Pengő (1987)

KÉPJEGYZÉK

1. *Székely Bertalan: Tanulmányrajzok zoetrop számára, (1877)*
- 2/a. *Alexander László: Präludien. Kompositionen für Klavier und Farblicht.* Breitkopf und Härtel 1925 Leipzig (I-es tábla, a színfényzenéhez használt, vetített maszkok tételek szerinti kép-mintái, Matthias Holl aquarellje nyomán).
- 2/b. *Alexander László: A színfényorgona oldalról. Die Farblichtmusik, (1925)*
- 3/a-b. *Gerő György: „FILM FILM FILM”* sormintával jelzett írása mellékleteként a *Dokumentum* 1927. januári számában közölt képek.
4. *Moholy-Nagy László: A fény-tér modulátor (1922-30)*
- 5/a-b. *Moholy-Nagy László: Fényjáték fekete fehér szürke (1931).* (A *Telehor* 1936-os különszámában publikált képek alapján.)
- 6/a-b. *László Sándor: Magyar triangulum (1937)*
- 7/a-b. *Képek Gyarmathy Tihamér 1953-as filmjéből*
- 8-9. *Huszárik Zoltán–Tóth János: Elégia (1965)* – Bódy Gábor összeállítása a Fotóművészetben publikált elemzéséhez
- 10/a-b. *Az ebéd. In memoriam Batu kán (1966).* Szentjóbby Tamás és Altorjay Gábor happeningjéről készült N8-as filmdokumentáció alapján (kamera: Gyémánt László).
- 11/a-b. *Lakner László: Játék.* Film-environment, 1968 Budapest (16 mm ff. 4 perc, első bemutató 1969. szeptember, KKI kiállítóhelyiség, Budapest).
12. *Bódy Gábor: Négy bagatell (1972-75)* – a film utolsó részéből
- 13/a. *Erdély Miklós: Álommásolatok (1977)*
- 13/b. *Bódy Gábor: Amerikai Anzix (1975)*

TARTALOMJEGYZÉK

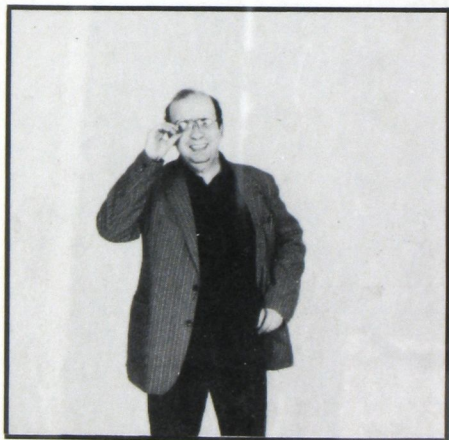
Peternák Miklós: A magyar avant-garde film (bevezető)	.5
Boross Mihály: A film lelke (1911)	.55
Acél Pál: Kollektív mozgás (1921)	.59
Viking Eggeling: Elvi fejtegetések a mozgóművészetről (1921)	.62
Nicolas Bandi: Viking Eggeling „Diagonális szimfóniája” (1925) (francia eredetiből fordította: Nagy Ágnes)	.66
Gara László: Az „abszolút” film (1926)	75
Mellék Kornél: Balázs Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films (1925)	78
Nikolaus Braun: A konkrét fény (1925)	.81
Alexander László: A színfényzene (1925)	.83
Max Butting: Színfényzene (1926)	.89
Gerő György: Film (1927)	.91
Kassák Lajos: Az abszolút film (1927)	.98
„Rendkívüli filmdráma: The Last Moment” (Az utolsó pillanat, 1928) (angol eredetiből fordította: Millei Éva)	108
A Filmcenzúra-Hivatal betiltja (1929) (német eredetiből fordította: Draskóczy Piroska)	112
Metzner Ernő: Válasz a Filmcenzúra-Hivatal által kimondott betiltásra (1929) (német eredetiből fordította: Draskóczy Piroska)	114
Alfred Kern (Kemény Alfréd): Az SPD filmjei (1930) (német eredetiből fordította: Draskóczy Piroska)	116
Mihály Dénes: A telehor története (1929)	119
Moholy-Nagy László: A film új lehetőségei (1932)	122
Kállai Ernő: Az absztrakt film (1934) (német eredetiből fordította: Draskóczy Piroska)	126
Kállai Ernő: Festészet és film (1933) (német eredetiből fordította: Draskóczy Piroska)	. . 128

TARTALOMJEGYZÉK

Pataki Gábor: Kísérleti film, 1953 (1983)	133
Erdély Miklós: Montázs-éhség (1966)	139
Bódy Gábor: Elégia (1970)	153
Bódy Gábor: Bevezetés a „Filmnyelvi sorozathoz” (1973)	157
Erdély Miklós: Mozgó jelentés (1973)	163
Varga Vera: Partita (1975)	180
Beke László: Kentaur (1978)	203
K/3 csoporttervezet (1976)	213
Bódy Gábor: Végtelen kép és tükröződés (1978)	217
Tóth János: Minores. N° 2. Ballance (1975)	222
Tóth János: Minores. N° 4. Air (1979)	225
Hajas Tibor: A praktikus képzelet (1976)	229
Papp Tamás: Molnár Gergely–Najmányi László (Monográfia-töredék, 1983)	233
Molnár Gergely: Lőj a nézőre (1976)	245
Najmányi László: La maison de la peur (A félelem háza, 1976)	252
Hajas Tibor: Animációs filmterv vázlata (1980)	262
Bódy Gábor: Infermental (1981)	264
Háy Ágnes: Film – mozgás – trükk (1984)	267
Maurer Dóra: A strukturális filmezésről, általában és egészen közelről (1983)	277
Maurer Dóra: Autósmekket (élőkép-vázlat, 1978)	295
Szirtes András: A kísérleti filmezésről (1982)	303
Sugár János: A szándékosság sorsa a kétdimenziós mozgóképek műfajában (1988/90)	326
IRODALOM	334
SZERKESZTŐI MEGJEGYZÉS	339
NÉVMUTATÓ	340
KÉPJEGYZÉK	348

„Ma a filmek tömegében nem ér rá az ember azzal foglalkozni, hogy egy-egy film-négyzet képét vizsgálja, s ott nézze meg a szereplő egyén arckifejezését, hiszen nem is érne vele sokat, mert ott mindenki úgy mosolyog, sír, néz, ahogyan azt a mozdráma írója, rendezője előírja, még ha valaki egyenkint, a leg-régibb filmekről kezdve, a mezítelen athléta mozgófényképétől kezdve figyeli a szereplőket a mai művészi filmekig, valami olyasmit lát, amit más nem láthat, aminek a tudása mindig, mindenütt igaz gyönyört okoz. Az utolsó falu kocsmájában mozielőadást rendező vándorkomédiás kopott filmje, mozgó, rezgő gépe, táncoló magnézium kréta fénye mellett vetített képei előtttem éppoly értékesek, mint a pazar fényű színház hamvas pozitívjai, amelyeknek perforációján még egyetlen horog sem szaladt keresztül. Mert én csak a filmet, annak a lelkét látom, aki a filmen ott préselődik, mert én magát a mozgó életet látom, a technika ragyogó tudását bámulom, amely megteremtette a való élet élettelen tárgyon mozgó élő mását.”

(Boross Mihály: A film lelke)



Szerkesztette: Peternák Miklós

