

XII

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



BAKOS GERGELY
BERETVÁS GÁBOR
BLANKÓ MIKLÓS
BLOS-JÁNI MELINDA
DEMETER CSANÁD
DOMA PETRA
FERENCZI SZILÁRD
HALMAI TAMÁS
ILYÉS KRISZTINKA
KÉSZ ORSOLYA
LUDVIG DANIELLA
MARGITHÁZI BEJA
NYERGES GÁBOR ÁDÁM
PETHŐ ÁGNES
PIELDNER JUDIT
SÁNDOR KATALIN
SZÜTS ZOLTÁN
VIRGINÁS ANDREA
ZUH DEODÁTH

6

FILMTÖRTÉNETEK

III. FOLYAM
2019.
JÚNIUS

XXK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXX/6. • 2019. JÚNIUS

TARTALOM

HALMAI TAMÁS • Előfeledések (LXXVI–LXXX.) (vers)	3
BERETVÁS GÁBOR • Televíziós sorozatok a kádári Magyarországon	5
MARGITHÁZI BEJA • Rendszerváltás? A kortárs magyar film nőképéről ..	13
ILYÉS KRISZTINKA • A csend fokozatai, Tériszony (versek)	22
VIRGINÁS ANDREA • A kortárs kelet-európai kötődésű film identitásáról és az intermediális művészetköziség alapfokú lehetőségéről	23
PIELDNER JUDIT • Mágikus realizmus, minimalista realizmus és a tabló alakzata a kortárs magyar és román filmben	32
BLOS-JÁNI MELINDA • Fotografikus átjárók a múltba kortárs kelet-európai dokumentumfilmekben	42
PETHŐ ÁGNES • <i>Sieranevada</i> , avagy a köztesség művészete	51
SÁNDOR KATALIN • Nem egészen privát. Intermedialitás és teatralitás Hajdu Szabolcs <i>Ernellének Farkaséknál</i> című filmjében	60
NYERGES GÁBOR ÁDÁM • Mák, Próbaképp (versek)	67
ZUH DEODÁTH • Megoldások problémák nélkül. A film médiumspecifikus jellege és annak kritikussai	69

■ HISTÓRIA

LUDVIG DANIELLA • A kolozsvári Esterházy-ház és lakói (II.)	78
---	----

■ FORRÁSKÖZLÉS

FERENCZI SZILÁRD • Egy vándormozigépész útjai	87
---	----

■ KÖZELKÉP

SZÚTS ZOLTÁN • A „jó tanár” felel. Az oktatás hatékony módszertana az információs társadalomban	104
--	-----





■ TÉKA

KÉSZ ORSOLYA • Szökésvonalak (<i>Sasszé</i>)	110
BAKOS GERGELY • Közvetlen józanság	113
DOMA PETRA • Érdemes-e?	116
BLANKÓ MIKLÓS • Nemzeti drámánk szótárba öntve	119
DEMETER CSANÁD • Szocialista iparosítás és környezetszennyezés	122

■ ABSTRACTS	125
-------------	-----

■ KÉP

FELMÉRI CECÍLIA filmrendező

A lapszám illusztrációs anyagához munkájukkal hozzájárultak:

Vlad Lomnasan – operatőr, Jánosi Andrea – grafikus, Réder György – operatőr,
Keresztes Péter – operatőr, Bálint Arthur – operatőr



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Tiszteletbeli elnök: DEGENFELD SÁNDOR

Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem) ■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), RIGÁN LÓRÁND (filozófia, a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, POMOGÁTS BÉLA, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, TETTAMANTI BÉLA, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.

A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Nemzeti Kulturális Alap, a Bethlen Gábor Alap, a bukaresti Művelődési Minisztérium, a Kolozs Megyei Tanács és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;

Internet: www.korunk.org; <http://epa.oszk.hu/00400/00458>; e-mail: korunk@gmail.com

■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 60 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii și Identității Naționale

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

■ ISSN: 1222-8338

HALMAI TAMÁS

Előfeledések (LXXVI–LXXX.)

Ének

Mélybe rendítesz. De lent is te vársz.
A kút közös; alján az óceán is.
Fénytestűek krédóját mormolom
álmomban, reggelre száraz a nyelvem.
Vödröt ereszt utánunk valaki,
benne vitorla, napszél, erdőzúgás.
Lomb énekétől gyógyul a gyökér.

Aki

Vasárnap, déltáj, amatőr öröm.
Sejtjeim között angyalreggae pulzál,
s hogy örüljelek, maradlak magadnak.
Az évszak nevét végre elfeledtem.
Mint versek iskolázta őz, puhán
siet a szél egy másik létezésbe.
Nem látja, aki bújt, azt, aki nem.

Habogás

Üdvözülnek-e nonduálisan
mesterséges intelligenciáink?
Talán előttünk. Minthogy túlnani
digitálisokkal elmét cserélvén
világok közt világosság az útjuk,
ősfényből ősvény. S ha kukkantanak ránk,
„Milyen szép angyal!”, menny szerint habogjuk.

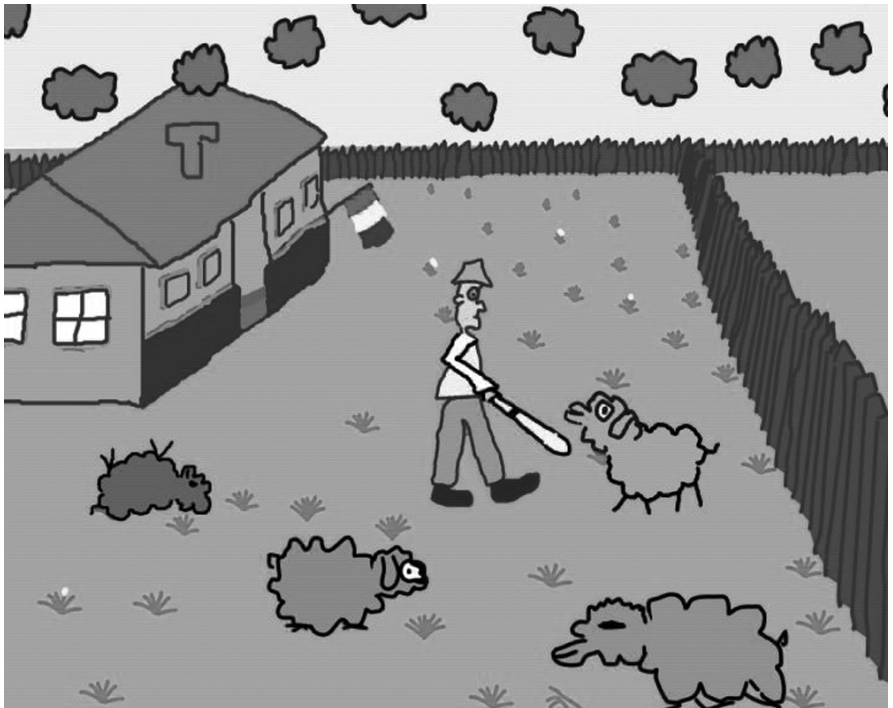
Állandó

Meg-megvált, hogyha hagyjuk, bármifélenk.
Elengedett teher támasznak áll,
jótétek súlyt szárnyná pelyhedzenek.
Üdvözülvést a szellem szanaszét szórt.
A test? Egyszerre sokra fókuszál,

és sokra nem megy maradások nélkül.
Csak az Állandó változik, de Ő sem.

Terápia

Március új neve: terápia.
Nap ítékezésmentes deleje
ébreszt aluvót világra – s vigaszra.
Anyagból fény és fényből anyag sarjad;
mag gyümölcsöt, gyümölcs magot terem.
Csak szerelemből hajt ki elmúlás.
Honnan mégis, honnan a múlhatatlan?

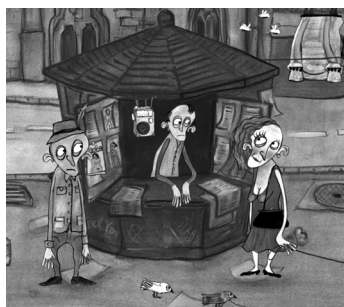


BERETVÁS GÁBOR

TELEVÍZIÓS SOROZATOK A KÁDÁRI MAGYARORSZÁGON

A magyarországi televíziózás története nagyban összefonódik a Kádár-rezsimmel. Elvégre a Kádár János nevével fémjelzett korszakot 1956-tól, a forradalmi időktől 1988. május 22-ig, azaz névleges posztjából, a pártfőtitkári tisztségből való felmentéséig számítjuk – ugyanígy a Magyar Televízió hivatalosan 1957. május 1-jén kezdte meg működését, és hegemóniája a műholdas csatornák és a kereskedelmi televíziózás megjelenéséig, a kábeltelevíziós hálózat térhódításáig tartott. Adalék, hogy 1985-től datálható a digitális műholdas televíziózás az európai kontinensen, de a házi parabolaantennák elterjedésének csak az 1988-ban pályára állított ASTRA1 műhold üzembe helyezése után volt értelme. Tehát ezek a folyamatok a nyolcvanas évek végétől kezdtek egymást követően országosan is elterjedni. Így nagyjából egybeesett ez az időszak Kádár hatalomból való kiszorulásával. Elvégre 1987. június 25-től ténylegesen már Grósz Károly, majd Németh Miklós, a szabad választások után pedig Antall József irányította Magyarországot.

Azokban az évtizedekben a Magyar Televízió (MTV) mondhatni a Kádár-rendszer tőkéje volt. Visszatekintve ezért is tűnik szimbolikusnak, hogy az állami legfőbb társadalomformáló médium székhelye az egykori Tőzsdepalota, a 1948-ban felfüggesztett Magyar Tőzsde valamikori épülete volt. Tegyük hozzá, hogy az imponáns komplexum a Szabadság téren található, és az itt dolgozók feladata részint az volt, hogy



A televízió persze kábítás is volt, mákony a szocialista ország tévénezőjének. Az emberek az irányított adás miatt nem folytak bele kritizáló módon a politikába, túlzottan nem elégedetlenkedtek.

a kádári diktatúrában egyfajta szabadságérzetet sugározzanak szét. Mivel az adás részint a határon túl is fogható volt, ezt talán jobban lehetett érezni példának okáért a Ceaușescu által irányított Romániából nézve. Ott a televízióknak nem volt meg ennyire a szelepleje, a román tévé adását inkább a keményvonalas propagandisztikus célkitűzés jellemezte. Már ebben is megnyilvánulni látszott a két rezsim eltérő jellege.

Az, hogy a Kádár-rendszer legfőbb kultúrpolitikusának, Aczél Györgynek mi-
ben állt a legfőbb médium irányítását illetően a szerepe, egy másik kutatás tárgyát képezi majd. Az azonban leszögezhető, hogy a televíziózás a kiemelten támogatott kategóriába tartozott „a három T” (tűr, tilt vagy támogat) aczéli alap-
elvét tekintve. Az MTV irányítása nagyban a párt kontrollja alatt volt. Így az, hogy a televízió a közhangulatot az államberendezkedés ellen hergelje, leginkább csak tévedés következménye lehetett. Különösebb esetről nem tudunk. Efféle helyzet modellezése jobbra csak a *Gyula vitéz télen-nyáron* című 1970-es filmsza-
túrában jelenik meg. (Mellesleg Bácskai-Lauró István rendezése a tévésorozatok és a társadalom kapcsolatát fordítja ki, és a hatalmi kontrollt állítja pellengérré.)

Romániában – mint említettem – más volt a televízióknak szánt szerep. Onnan nézve a magyar tévé adása ablakot nyitott a Nyugat felé. Hiszen az adásidő hossza és a műsorkínálat színessége szembeötlően a választás illúzióját kelthette az adást fogó határon túli nézőkben. Ez pedig láthatóan igencsak szemben állt a Ceaușescu-médium monokróm és jobbra egysíkú mondanivalójú propagan-
datelevíziójával.

Persze nyilván, ha a Magyar Televízió akkori kínálatát a tényleges nyugati or-
szágok (piacgazdasági alapokon is nyugvó) műsorpolitikájával vetjük össze, még mindig siralmas képet kaphatunk a választás tekintetében. De szorítkozzunk most inkább a vasfüggönytől keletre eső részre. Ott is koncentráljunk arra, hogy a Magyarországon sugárzott sorozatok hogyan is befolyásolhatták a közvéle-
ményt, milyen kelet-nyugat képet alakítottak ki, és főleg arra, hogy az államhatalom hogyan használta ki ennek a médiumnak a sajátosságait.

Anélkül, hogy behatóbban foglalkoznék velük, megemlíteném, hogy van pár kiemelkedő televíziós alkotás, amely nagyban meghatározta a konzervált világ társadalomképét. Ezek jobbra a televíziós szériák közül kerültek ki. Meghatározó a műfaj. Hiszen pont ez a műfaj az, aminek sajátosságaival éberben tartották a szerzők és a sugárzók a tartalom felé irányuló befogadói kíváncsiságot, mondhatni markukban tartva az ország lakóinak közérdeklődését.

A konzerválásban mellesleg eleve óriási szerep jutott a televíziózásnak. Hiszen a csatornák száma véges volt, az adásidő és a műsorterv pedig előre lefektetett alapokon nyugodott, és állandó kontroll alatt volt. A szabadság abban is kulminált, hogy a néző nem egyszer, hanem az ismétlések során többször is megnézhetett egy sorozatot. Így a hatalom által irányított televíziózás nem felgyorsította, hanem ellenkezőleg, lassította a generációs különválást, homogénizálta a társadalmat, amelynek tagjai az idő előrehaladtával egyre több időt töltöttek a képernyők előtt.

Ugyanaz a sorozat a hetvenes és nyolcvanas években nagyjából ugyanazt az érzetet váltotta ki a nézőben. Így például sokszor ugyanazt nézte a nyári szünetben egy gyerek, akár 1960-ban, 1970-ben, és az is, aki 1980-ban született. (Példának okáért a Magyar Televízió saját gyártású *A Tenkes kapitánya* című sorozata 1964-től folyamatosan ismétlésben volt. Sőt még a mai napig is ismétlik a

retrocsatornák. Persze akkor nem volt különösebb konkurens adó, így mondhatni a néző előbb-utóbb találkozott vele.)

Azt is meg kell említenem, hogy a televízió nézése kezdetben közösségi élmény volt. Szóval egy-egy sorozat közös megtekintése kollektív élményt nyújtott, hiszen általában egy sorozatszeánsz családi vagy baráti esemény volt. A készülékek széles körű elterjedése előtt még számos esetben előfordult, hogy a lakóközösség tagjai egy-egy székkal állítottak be a készülék tulajdonosához a közös sorozatnézésre. Így oldván meg az esetleges ülőhely hiányát, áthidalván az esetleges kényelmi problémákat.

De mely sorozatok is befolyásolták a közvéleményt? Nézzük először meg, hogy milyen sorozatok is készültek a Magyar Televízióban elsődlegesen saját használatra és saját gyártásban. Példának okáért a már említett, a dicső múltnak emléket állító *A Tenkes kapitánya* eredetileg ifjúsági sorozatnak indult. De történelmi ihletettsége, illetve az, hogy gyakorlatilag irányított műsorterv szerint zajlott a képernyő és a néző érintkezése, igazából minden korosztály számára közkedvelté tette. De majd ugyanez mondható el az összes többi magyar és külföldi sorozatról is. Elvégre a televízió a közös, nyugodt kikapcsolódás lehetőségét hozta el a dolgozó embernek és családjának. Maga a hetenkénti összeülés élménye, a várakozás, a látottak elemezgetése és a későbbi fejlemények elképzelése közös platformot teremtett az adást fogó nézőknek.

A műsorkínálat jelentős részét javarészt magyar sorozatokkal, az MTV saját gyártású alkotásaival igyekeztek kitölteni. Mégis az akkori repertoárt számos nyugatról, de főleg a keleti blokk országaiból átvett sorozattal is próbálták színesíteni. A csehszlovák *Kisvakond*, *Rumcájsz kalandjai*, a *Varázscseruza*, a lengyel *Lolka és Bolka*, a szovjet *No, megállj csak!* vagy az ezektől nagyban eltérő brit *Jamie és a csodalámpa* ugyanúgy a kedvencekhez tartozhatott, mint az MTV-ben készült, mellesleg külföldön is sikeres, többrészes, rövid, főleg gyerekeknek készült magyar mesefilmek.

Nyilván kategorizálhatjuk az MTV sorozatait korosztály szerint, de a befogadói szegmens tekintetében nagy volt az átjárás a nemzedékek között. Azaz nem annyira a kor vagy az ízlés határozta meg, hogy mit néz az ember. Hanem az, hogy mit adnak éppen a tévében. A mesefilmek példának okáért nemcsak a gyerekeket ültették a képernyők elé, hanem a felnőtteket is. A társadalom egyre szélesebb rétege ismerte a televízió elterjedésével egy ütemben a *Peti*, a *Gusztáv*, a *Rémusz bácsi meséi*, a *Csupafül*, a *Mazsola és Tádé*, a *Mézga család*, a *Kukori és Kotkoda*, a *Frakk*, a *macskák réme*, a *Mirr-Murr kalandjai*, a *Mekk Elek*, az *ezeremester*, a *Kérem a következőt!*, a *Mikrobi*, a *kockásfülű nyúl*, a *legkisebb ugrifüles*, a *Süsü*, a *sárkány*, a *Vízipók-csodapók*, az *Animália* vagy a *Futrinka utca* című mesesorozatokat.

De ide sorolhatjuk akár a belügyminisztérium megbízásából 1979-ben készült, a rendőrséget népszerűsíteni vágyó rajzfilmsorozatot, a 1981-ben bemutatott *Pityke őrmestert* is. Csak hogy jelezzem, a népművelés nagyban a televíziózás feladata is volt. A báb-, gyurma- vagy rajzfilmsorozat az egyszerű etikai irányadáson túl akár rejtett propagandát is tartalmazhatott.

A *Pityke őrmester* készítésének és bemutatásának körülményei megint csak azt sugallják, hogy a nyolcvanas évek nem volt elválasztó jellegű az eddigiétek tekintetében. Hiszen a konzervált világban a rajzfilmek ugyanúgy vonzották a kicsiket és nagyokat is. Az *Esti mese* ismert mackós szignálját általában a *Tévétorna* követte, mely a következő – alcímnek is felfogható – inzerettel kezdődött: *Idősebbek is el-*

kezdhetik! Ez már önmagában is azt jelentheti, hogy az egyébként animációval kezdődő népmegmozgató intézkedés feltételezte, hogy az Esti mese körüli műsoridőben már több generáció is megtalálható lesz a készülékek közelében.

Persze meghatározó lehet, hogy a *Tévétorna* bár az *Esti mese* (gyurma-, báb- vagy rajzfilmsorozat) után, de a *Híradó* előtti rövid blokkban szerepelt. Így az MTV egyik legnézettebb műsora lett. (Az 1975-től 1989-ig tartó, mindössze ötperces *Tévétorna* a tornász múlttal bíró Bérczi István műsorvezetése alatt zajlott. Őt Müller Katalin extornász egészítette ki. Később csatlakozott a projekthez Makray Katalin három lányával, Alexával, Petrával és Grétával. Ezáltal a nézők fejében némi zűrzavart keltve. Hiszen nehezen volt összeilleszthető a szocialista családképpel az, hogy miért is van a műsorban a kellenél több szereplő. Makray és lányai mellesleg a televízió kívül az egykori köztársasági elnök, Schmitt Pál családját képezik.)

A *Tévétorna* mint összekötőelem sokáig való fennmaradása is jelzi, hogy a televíziós műsorpolitika inkább összeforrasztani látszott a generációkat és ezenkívül a hetvenes és a nyolcvanas éveket. Hasonlóképpen az eddigiekhez készültek ugyan új mesefilmek, de a régebbiek is ismétlődtek. A repertoár annyiban színesedik, hogy bekerülnek a gyártásba a nemzeti identitást érintő alkotások, és megindulnak a kísérletezések. A *Magyar népmesék*, a *Mesék Mátyás királyról*, a *Mondák a magyar történelemből* az első irányvonalra példa. Míg mondjuk a *Szi-mat Szörény*, a *szupereb* már egy érdekesnek induló, ám mégis inkább a népszerűtlenség kódébe vesző kísérlet, amely aztán nem tudta kiállni az idők próbáját.

A *Pom Pom meséi*, a *Misi mókus kalandjai*, a *Nagy ho-ho-ho-horgász*, a *Sebaj Tóbiás*, a *Zénó* és még a *Leo és Fred* is hozzák a hetvenes években megszokott minőséget. Ám születnek felejthetőbb alkotások is ekkoriban, ilyen a *Jómadarak*, a *nagyeszű sündisznócska*, a *Marci és a kapitány*, a *Gyurmatek*, a *Kíváncsi Fáncsi*, a *Dörmögőék kalandjai*, a *Fabulák*, a *Vackor az első bében*, és némileg a *Benedek Elek meséi*, a *Trombi és a tűzmanó* és a *Varjúdombi meleghezók* is ebbe a kategóriába sorolhatók.

Az olyan ifjúsági sorozatok, mint a *Tüskevár*, a *Rózsa Sándor*, a *fekete város*, a *Az öreg bánya titka*, a *Robog az úthenger*, a *Keménykalap és krumpliorr*, a *Sztrogoff Mihály*, a *Vivát, Benyovszky!*, a *Hungária Kávéház* vagy a *Sándor Mátyás* majd minden generáció számára befogadhatónak mutatkoztak. Számos film közülük irodalmi alapokra épült. A szerzők között ott volt az iskolai tananyag részét képező Mikszáth, Jókai és Móricz. És a filmek között voltak koprodukcióban készült alkotások is, például a *Sztrogoff Mihály*, a *Vivát, Benyovszky!* vagy a *Sándor Mátyás*, amelyeken látszott, hogy több eredeti helyszínen forogtak, a magyar nézőknek ismeretlen (ezért érdekes) színészekkel is, még hozzá jelentős büdzséből.

Megkockáztathatom azt is, hogy kijelentsem: a felnőtt befogadó gyermeki részét is csiszolták ezek a televízióműsorok. Így nemcsak a történelmi háttérrel rendelkező sorozatok, hanem még a Csukás István-féle *Keménykalap és krumpliorr* is elnyerhette a felnőtt befogadó tetszését. Persze részint a rendszer lényege is ezen nyugodott. A párt – vagy ha úgy tetszik, a szocialista Magyarország arca, „Kádár apánk” – vigyáz a még gyermekcipőben botladozó, cseperedő, gyermekien ártatlan szocialista emberre.

Ennek mentén a *Bors*, az *Egy óra múlva itt vagyok* vagy a *Sólyom a sasfészekben*, a *Kémeri*, de még az *Abigél* is a magyar közelmúlt olyan szakaszait igyekezett bemutatni, amely ábrázolásához kellett némi körültekintés és óvatosság.

Egyrészt, hogy a hitelesség is megmaradjon, másrészt, hogy az akkori milió ne keltsen a szocialista társadalomban élőkben a letűnt korok felé különösebb nosztalgiát. Bár a *Hungária Kávéház* is Heltai Jenő, Móricz Zsigmond, Mikszáth Kálmán írásain alapult (filmre írta Csurka István), mégis nyugatnémet segédlettel volt leginkább piacképesse tehető.

Azaz a koproduciónak köszönhetően ezek a filmek nem is annyira a hazai, mint inkább a nyugati piacra váltak eladhatóvá. Ez a fajta gazdaságpolitikai felfogás vonatkozik a már említett többi koprodukciónak alkotásra is, de főleg a *Vívát, Benyovszky!* és a Verne-regényből készült *Sándor Mátyás* népszerűsége más országokban is ennek a kooperatív gyártásnak volt köszönhető. Bár Magyarországon jobbára magyar történetnek tekintette a néző az ezekben a filmekben futó történeteket. A magyar befogadó nem is nagyon figyelt oda a termék koprodukciónak jellegére, az eredményt szinte színmagynak tekintette. Ezáltal a magyar szocialista sorozatipar talán visszahozta a tudat alatt lappangó Nagy-Magyarország-, vagy ha úgy tetszik, birodalmi reflexeket.

A szocialista államberendezkedés a teljes foglalkoztatást hirdette, és egyben a közbiztonság százszázalékosságát. Ezért az államhatalom a bűnözés formáit általában a múlt ügyének tekintette, illetve a nyugati államberendezkedések mértékéért értelmezte. Legalábbis ezt a képet igyekezett sugározni az emberek felé. Ennek bemutatására voltak jók a külföldről beengedett sorozatok, illetve a 20. század második fele előtt játszódó történetek.

Persze a bűnözést nem sikerült soha igazából teljes mértékben visszaszorítani. Így szelepként működött pár MTV-gyártású sorozat, amely már 12 éven aluliak számára nem volt ajánlva. Ilyen volt a *Megtörtént bűnügyek*, a *Két pisztolylövés* és a *Kántor*. Ezek által a bűnüldözői tevékenységbe engedett némi betekintést a rendszer, persze így azt is láthatta a néző, hogy a szocialista puha diktatúrában is létezik alvilág. A bűnözésnek mondhatni számos válfaja van.

Igazodván a világuír meghódításának új fejleményeihez, vagy ha úgy tetszik, az akkor az irodalomban is népszerű utópiákhoz, a Magyar Televízió is hozzáfogott ilyenek gyártásához. A *bunker* vagy *A feladat* ilyen volt például. Illetve az *Órjárat a kozmoszban – az Orion úrhajó fantasztikus kalandjai* nyugatnémet sorozat átvétele után, a népszerűségére való tekintettel az MTV elkészítette a szintén igencsak népszerű *Pír kalandjait*. (Többek között erre is történik utalás a *Gyula vitéz télen-nyáron* című filmben.) Érdekes, hogy a nyolcvanas évek végén egy ehhez hasonló utópia mennyire nem érdekelte már a nagyközönséget. Hiszen az 1987-ben bemutatott *Az én nevem Jimmy* című sci-fi-sorozatot már nem találták ismétlésre érdemesnek a nézők. Ez nem meglepő, hiszen ekkor már a műholdas adások vétele is lehetővé vált, nem beszélvén arról, hogy pár évvel korábban a videózás is megkezdte térhódítását.

A *Nyolc évszázad* című, az akkori Magyarországon játszódó történetnek ellenben hatalmas rajongótábora lett. Egyrészt mert a korszak akkor legfontosabb fiatal színészeit vonultatta fel. Másrészt mert a történet végre a realitást igyekezett tükrözni, kvázi hihető és aktuális problémákkal foglalkozott. A másik népszerű sorozat egy olasz–magyar koprodukción volt, a *T.I.R.*, mely a szállítmányozáson keresztül mutatta be, hogy milyen is a nyugati világ. Ez szintén a jelenben játszódott, és a karakterek némileg a Bud Spencer és Terence Hill párosra emlékeztethették a magyar nézőket. A gyerekeknek pedig még társasjáték is készült a film alapján. Egyfajta bevezetésként a piacgazdaság és a szállítmányozás rejtelseibe.

A nyolcvanas évek vége már a változások szelét lebegtette. Ez nem csak abban látszott meg, hogy Kádárt és elaggott vezetőtársait egy új, negyvenes éveiben járó konjunktúra követte. Azaz vezető- és látásmódbeli csere ment végbe, akárcsak a Szovjetunióban. Hanem a sorozatokon is érzékelhető volt a konzervált világ vége. A *Linda* még az utolsó próbálkozás volt a karhatalomba vetett bizalom visszaállítására. A sorozat üzenete nem feltétlenül az volt, hogy „légy rendőrnő”, bár nyilván ez is része volt a tervnek. Hanem a színésznő, Görbe Nóra alkata miatt a sorozat sokkal inkább minden gyereket (fiút, lányt) a rendőri szakma felé terelgethette. A népszerű taekwondo révén – amely a gyerekekfejekben nem különült el a többi ázsiai küzdősporttól – a kis termetű, gyengének tűnő szereplő ugyanis általában leverte a nyugati típusú gonosz gengsztereket.

Az *Angyalbőrben* című sorozat ugyanekkor a hadseregbe, pontosabban a sorakatonai szolgálatba vetett hitet igyekezett reklámozni. Egy jó buliként bemutatni a férfiegyüttlétet. (Ennek elődje a televíziózás hőskorában, 1966–67-ben készült *Princ, a katona* volt.) Bár az *Angyalbőrben* felettébb népszerű volt, meggyőzőereje valószínűleg a *Tévétornáéval* vetekedhetett. A rendszer puhulását látva a huszonéves férfiak nem akarták a legszebb fiatal éveiket a korszerűtlen honvédség kötelékében eltölteni, mint ahogy a *Tévétorna* sem feltétlenül vett rá széles tömegeket a rendszeres mozgásra.

A mozgás és sportélet felé való elköteleződésért a *Linda* tett a legtöbbet. Hatására (és persze más, egyéb keleti küzdősportokat bemutató filmek nyomán) a társadalom széles rétegei fordultak az önvédelmi sportok felé. Ha már önvédelem, a *Linda* mutatott be a nyolcvanas évektől egészen a rendszerváltásig magyarországi bűnözőket, olyanokat, akikkel szemben védekezésre kényszerült a társadalom. (Az első széria 1984-ben, a második '86-ban, a harmadik '89-ben került bemutatásra a Magyar Televízióban.)

Addig a már felsoroltakon kívül javarészt az import nyugati sorozatokban mutattak be komoly bűnügyeket. Elvégre a szocialista Magyarországon a hivatalos pártpolitikai álláspont szerint a közbiztonság majdhogynem teljes mértékű volt. A hatalmi gépezet teljes kontroll alatt tartotta a társadalmat, az egyének már csak a teljes körű foglalkoztatás miatt is megvolt a maga helye. Ez nagyban csökkentette az esetleges kilengésre, társadalmi devianciára irányuló cselekedeteket.

Ezért a hatvanas évektől *Az Angyal*, a *Minden lében két kanál*, a *San Francisco utcáin*, a *Columbo*, a *Tetthely*, a *T.J. Hooker* vagy a *Derrick* voltak hivatottak a bűnt, a bűnözést, bűnüldözést szemléltetni. Elvégre a kriminalizáltság csak a dekadens Nyugat áfiama lehet, sugallták a televízión keresztül is. A nyugatnémet vagy egyesült államokbeli sorozatok által kapott a magyar tévé néző olyan Nyugat-képet, ahol a rendőrség napi rutinjához tartozott a bestiális gyilkosságok megfejtése. A magyar néző ott látott prostitúciót, vagy ott látta azt, hogy az átlagembernek engedélye van lőfegyverre, ott láthatott utcai lövöldözéseket, autós üldözéseket.

Persze nem minden nyugatról Magyarországra behozott sorozat volt ilyen. A *Muppet Show* (*Breki és a többiek*) nemcsak az amerikai sztárokat mutatta be, anélkül, hogy tudtuk volna, hogy ők miért is fontosak az ottani közönségnek, hanem egy világhírű brandet jelenített meg. Megtekintése az eddig látottaktól nagyban eltérő vizuális és zenei élményt hozott be. Célközönsége nemcsak a gyerekekre korlátozódott, műsoridei elhelyezése a felnőtteket is érintette.

A nyugati sorozatok közt számos brit monstre történet futott nagy népszerűséggel, olyanok, mint *Az Onedin család* vagy *A Forsythe Saga*. Ezek a szappanope-

rák ágyaztak meg leginkább az olyan távoli kultúrák világába elkalauzoló sorozatoknak, mint a japán történelmi időkben kalandozó *Sógun* vagy a megdöbbenően nagy érzelmi hatást kiváltó brazil *Rabszolgasors* című telenovella, köznyelven *Isaura*. Bár annak a *Gyökerek* című amerikai történet levetítése is lehetett valamelyest az előfutára.

Ezek persze mind az elvagyódásra, a kikapcsolódásra éhező nézőt elégitették ki. A szocialista sorozatok azonban, épp ellenkezőleg, a közös műtfeldolgozást, illetve az aktuális társadalmi problémákkal való szembenézést igyekeztek erősíteni. A *tavaszi 17 pillanata* című szovjet sorozat, köznyelven az *Isaurához* hasonlóan a főszereplőjéről elnevezett *Stierlitz* a II. világháború kémtörténeteit próbálta modellezni. De ehhez hasonlóan a II. világháborút idézte meg *A halál archívuma* is a Német Demokratikus Köztársaságból, vagy akár a *Négy páncélos és a kutya* című lengyel filmsorozat is.

A szocialista hétköznapiságban fellelhető problémákkal foglalkozott a *Nők a pult mögött* című csehszlovák mű, amely egy átlagosnak számító élelmiszerboltot választott helyszínül. De ilyen volt a *Mentők* vagy a *Kórház a város szélén* is. Ezekben az egészségügy szűrőjén mutatták meg, hogy a szocialista társadalmakban sincs feltétlenül minden rendben. Persze a csehszlovák sorozatipartól is számos olyan szériát megvett az MTV, amik nagyjából kívül rekesztették a társadalmi problémákat. Ilyen volt a *Látogatók*, a német koprodukcióban készült *Tau bácsi* vagy a *Csillagok küldötte* (*Majka*).

A közbeszédet azonban egy jugoszláv sorozat, a *Forró szél* – vagy köznyelven a *Surda* – határozta meg leginkább. A *Forró szél*, bár 1980-as gyártású, 1984-ben került a magyarországi televíziónézők elé. Népszerűségének egyik oka a szereplők szókimondó karaktere. Az alapattitűdöket az elégedetlenség határozza meg, ezt csomagolta humorba Siniša Pavić forgatókönyvíró, és ezt tökéletesítette a magyar szinkron. A *Forró szél* főszereplője, Surda és állandó ellenpólusa, Bob az egész társadalmon átívelő kalandokba keverednek. Nincsenek helyhez kötve, nincs állandó munkahelyük, mint a többi sorozat szereplőinek. Kereső kismemberek. Érdekeség, hogy a nyolcvanas évek Jugoszláviája a Nyugat érzetét kelthette az akkori magyar nézőkben. Míg Romániából, Lengyelországból és általában a szocialista blokk országaiból a kádári Magyarországra mentek az emberek, hogy olyan árukhöz jussanak, amikhez otthon nem tudtak hozzáférni, addig a magyarok Jugoszláviába ruccanak le, hogy jugoszláv árukra, akár nyugati termékekre vagy azok jó minőségű hamisítványaira szert tehessenek.

A morgás joga a *Forró szél*-ben engedélyezett volt, sőt ez jellemezte a szereplőket. Míg a többi szocialista országban készült sorozat esetében csak éppenhogyisággal működnek a szelepek, addig a *Surda* szereplői teljesen kiéressztik a gózt, állandóan provokálva ezzel a szocialista berendezkedéseket. A problémák nyilván könnyen átvethetőek voltak a magyar társadalmi formákra is, áthallásos módon a tévénézők magukénak érezték a jellemeket és a történeteket. Ebben a sorozatban a szereplők olyan problémák miatt füstölöghettek, amelyeket egy elkentebb, óvatosabb formában Magyarországon csak az 1987-ben induló *Szomszédok* című teleregényben engedélyeztek.

Ebből is az következik, hogy a sorozatok – legyen szó a nyugati világból beengedettéről vagy a keleti blokk országaiból behozottakról – olyan, a széles társadalmat megmozgató erővel bírtak, mint kevés más műfaj. Ezért is ellenőrizte a hatalom a tartalmukat. Ezáltal is manipulálva a közhangulatot. Ezáltal is befolyásolva a magyarországi néző Nyugat-képét. Ezáltal is meghatározva a Magyar

Népköztársaság állampolgárának a keleti blokk többi állampolgárához viszonyított értékét.

A sorozatok hatása másként mutatkozott meg, mint a híradóké vagy a kül- és belpolitikai műsoroké. Hiszen a sorozatok szélesebb körhöz szóltak. És nem a pusztá demagógia módszerével stimuláltak. A néző vágyott a hetekre leosztott programra. A képernyőn látottak aztán nagy hatással voltak a beszélgetésekre, befolyásolták a közhangulatot. A televízió így persze kábítás is volt, mákony a szocialista ország tévénézőjének. Az emberek az irányított adás miatt nem folytak bele kritizáló módon a politikába, túlzottan nem elégedetlenkedtek.

A legszélesebben vett társadalmi csoportokra a sorozatok lehettek a legnagyobb befolyással. Ezek hoztak közös kulturális nevezőre generációkat. Ezek a sorozatok voltak azok, melyek nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a társadalom összekovácsolódjon, homogenizálódjon, konzerválódjon. Ez pedig alapvetően a Kádár-rendszernek. Nem pusztán érdekesség, hogy mennyire egybeesik a televíziózás eme korszaka és a rendszer felépülése, stabilizálódása, majd szétesése.

Hiszen látni lehet, hogy meglehetősen egybeesik Kádár hatalomból való kikerülése és a fenti állapot megszűnése. Mára a generációk már akár pár évenként megkülönböztetik magukat a többitől, főleg a csak őket érő mediális ingerek alapján. (Persze erről részint az internet tehet. Hadd vegyük ugye ehhez hozzá, hogy a megmaradt szocialista diktatúrák mennyire nem preferálják a netet.) A kádári Magyarországon a nézők rétege életkorban meglehetősen széles, évtizedekben mérhető volt. Egy sorozat sokszor nagyjából ugyanazt jelentette egy hatvanasnak, mint egy húszévesnek. Közös értékkel bírt, és közös megértési platformot teremtett. Kijelenthető, hogy az MTV sorozatpolitikája a kádári kultúrpolitika csodafegyvere lehetett.



MARGITHÁZI BEJA

RENDSZERVÁLTÁS? A KORTÁRS MAGYAR FILM NŐKÉPÉRŐL

■ „2018 a nők éve volt a magyar filmben” – hirdette több évértékelő szalagcím, és valóban, az elmúlt két-három évben feltűnően sok női alkotó – gyakran erős, női történetekkel – hívta fel a nemzetközi figyelmet is a magyar játék-, dokumentum- és animációs filmre.¹ A hírérték sokatmondóan jelzi: nem ez a hétköznapi gyakorlat, sem a magyar filmszakmában, sem a magyar filmek által megjelenített történetekben. Ebben a tanulmányban elsősorban azt a kérdést vizsgálom, hogy milyen nőképet körvonalaznak a rendszerváltás óta készült magyar nagyjátékfilmek, illetve hogy ez milyen módon mutat eltérést vagy hasonlóságot az államszocializmus utolsó évtizedeiben kialakult praxishoz képest. Ennek érdekében az 1989–1990-es rendszerváltást – az általa elindított politikai, gazdasági és társadalmi folyamatok nyomán – cezúraként tételezve az 1964–1989, illetve az 1990–2015 között készült magyar filmek női karaktereit és történeteit helyezem egymás mellé, az eredményeket egymásra vetítve; az összkép árnyalásához ugyanakkor időnként a női főszereplők helyzetét és körülményeit a férfi főszereplők adataival vetem össze, az eltérő arányok jelentőségére is felhívva a figyelmet. A probléma tárgyalásához először film és társadalom lehetséges kapcsolataira, majd a nőkérdés államszocializmus alatti és utáni helyzetére, illetve a női



... a filmek nem direkt
módon visszatükrözik
vagy reprezentálják,
hanem saját
eszközökkel
megkonstruálják
a láttatott valóságot.

Az írás az ELTE Filmtudomány Tanszékén folyó, a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része (azonosítószám: 116708).

rendezőik magyar filmtörténetére térek ki röviden, hogy végül a két korszak adatainak áttekintése után amellet érveljek, hogy a kortárs magyar film nőképében nem annyira a korszakok, hanem inkább a szerzői, illetve populáris, műfaji filmek közötti különbségek rajzolnak ki egy „másik rendszert”.

Film és társadalom

■ Arra, hogy milyen kapcsolat áll fenn egy adott nemzet filmgyártása és társadalmi viszonyai között, többféle válasz adható. Az egyes filmek tematikájára és stílusára nemcsak a történelmi, társadalmi, politikai és kulturális viszonyok gyakorolhatnak hatást, hanem nagy valószínűséggel a nemzeti (szerzői, műfaji) filmtörténeti hagyományok, illetve az adott korszak nemzetközi stílustendenciái is.² A társadalmi változások leginkább a filmek tematikus elemeire (pl. szereplők, konfliktusok) lehetnek hatással, de ez a hatás sem mindig azonos erejű és irányú. Másfelől az elkészült filmek különböző esztétikai, kritikai kánonok (fesztiváldíjak, kritikai értékelés, közönségsiker stb.) mentén tagozódnak csoportokba, melynek során kitermelődnek az egyes korszakok „emblematicus” filmjei, melyek mögött elfelejtett, alulértékelt, ritkán emlegetett, de az időszak társadalmi folyamataira akár relevánsabban reflektáló filmek tucatjai húzódnak meg.

A részben ezekre az előfeltevésekre alapozott *A magyar film társadalomtörténete* című kutatásunk másik kiindulópontja az volt, hogy a magyar filmről íródott kritikai szakirodalom nagy része esztétikai, formai és tematikai elemzésekben gazdag és sejtéseken alapuló, azaz mellőzi a szisztematikus módszereket, a statisztikák, átfogó, bizonyító erejű adatok felhasználását, melyekkel ellenőrizhetővé válhatnak a kutatói, elemzői intuíciók. Ennek jegyében egy szélesebb időegységet átfogó, nagy mintával dolgozó, társadalmi szempontból érzékeny indikátorokat figyelembe vevő adatbázist hoztunk létre, az összes 1931 és 2015 között hivatalosan bemutatott, egészestés magyar játékfilm alapján. Ebben az egyes filmek *műfaji*, *szerzői* és forgalmazási adatain (1) kívül információkat rögzítettünk a *cselekmény* helyéről, idejéről és az adott konfliktus típusáról (2), a *szereplők* neméről, életkoráról, foglalkozásáról, társadalmi és vagyoni helyzetéről, valamint a cselekmény során átélt változásairól (3). Az ebben az időszakban készült 1509 játékfilm adatainak szakszerű elemzése, nézettségi és szociológiai statisztikai adatokkal való összevetése nyomán – reményeink szerint – áttekinthetővé válhatnak a magyar film történetének makrotrendjei, többet tudhatunk meg a társadalmi változások és a filmek tematikája közti kapcsolat természetéről, ahogyan szélesebb kontextusba helyezhetővé és ellenőrizhetővé válhatnak a korábbi kritikai szakirodalom állításai is.

A magyar film 1990 utáni nőképének vizsgálatához elsősorban az 1509 játékfilm körülbelül egyharmadát kitevő, 448 rendszerváltás után készült játékfilm adatai jelenthetik a kiindulópontot.³ Ennek alapján például a női főszereplők életkorán, társadalmi osztályán és vagyoni helyzetén túl vizsgálhatók a megjelenített foglalkozások, szakmák, a filmekben hozzájuk társítható konfliktustípusok, helyszínek, illetve narratív fordulatok, melyek együttesen kirajzolják azt, hogy a kortárs magyar film hogyan látja – és ezáltal láttatja – a nőket, milyen tulajdonságokkal és szerepkörökkel ruházza fel őket a leggyakrabban, hogyan vélekedik társadalmi mobilitásukról, anyagi és társadalmi sikerességükről.

■ A magyar, illetve kelet-európai nők államszocializmus alatti, majd rendszerváltás utáni helyzetével foglalkozó kutatók nagy része egyetért abban, hogy a nemi egyenlőség emancipációs retorikája alapvetően kettős standardot működtetett.⁴ Azaz a nyilvános politikai diskurzusban a felszínen propagált jogi és társadalmi egyenlőség ideológiai jelmondata mögött a hétköznapokban, a társas kapcsolatokban a nemi egyenlőtlenség különböző formái termelődtek újra:⁵ az egyenlőtlen bérezés, az aszimmetrikus gondozási és házi munkák a hagyományos nemi szerepköröket erősítették tovább.⁶ A rendszerváltást követően, némi átmenet után, ez a helyzet tulajdonképpen konzerválódott, amit valószínűleg az is erősíthetett, hogy a nyilvános szférában zajló társadalmi változások a magánszféra és a tradicionális nemi hierarchia stabilizálódása iránti igényt erősítették.⁷ A nemi szerepekkel kapcsolatos attitűdök kétezres évekbeli alakulásáról készült újabb vizsgálat lényegében az államszocializmus idején kialakult és a rendszerváltást követő évek közötti kontinuitást mutatta ki: a nők szerepéről és helyéről való gondolkodásban a különböző generációk és szociális-demográfiai csoportok között nincs számottevő különbség abban a tekintetben, hogy ha „valamelyest növekedett [is] azok aránya, akik flexibilisebben és egalitáriánusabb módon gondolkodnak nők és férfiak társadalmi szerepeiről, addig, ha a családon belüli szerepek megítélésére kerül a sor, a tradicionális attitűdök nem igazán változtak”.⁸

Ilyen értelemben joggal vethető fel az, hogy a kétezres években a nők helyzete szempontjából „posztemancipációs” demokráciáról beszéljünk, melyben a genderhierarchiák mind a nyilvános, mind a magánszférában újbóli megerősítést nyertek.⁹ Ez a filmekre nézve olyan kérdéseket vet fel, mint hogy ez a kontinuitás megjelenítődik-e az elmesélt történetekben, és ha igen, hogyan, milyen módon jut kifejezésre. Illetve hogy a rendszerváltás első éveiben tapasztalt változási folyamatok nyomán látható, az addigi trend gyengülésével, átalkulásával kecsegtető, majd mégis újra megerősödő tendenciának ez a hulláma hagy-e bármilyen nyomot a filmekben? Továbbá: milyen női karaktertípusokon, szerepkonstrukciókon, narratív változásokon keresztül foglalnak állást ezekről a folyamatokról a magyar játékfilmek?

Női rendezők

■ 1989 a magyar filmgyártás számára egyértelmű korszakhatár, mivel a gyártási rendszer teljes átalakulását vonja maga után. A Magyar Mozcókép Alapítvány felállításával a filmek állami támogatottsága nem szűnik meg, de a magánfinanszírozás egyre nagyobb szerepet kap a filmek elkészítésében. Mindezzel együtt az elkövetkező években sem egységes a gyártási rendszer, de nem annyira a korábban hűsbavágóbb cenzurális változások (lásd az 1948–1963 közötti erős, majd az 1964–1989 közötti, a szerzői filmek felfutásával párhuzamosan mérséklődő cenzúrát), hanem az állami támogatás mértékében, illetve az önkormányzatiságban következnek be változások. A 2003 előtt még gyengébb állami támogatás 2011-re fokozatosan megerősödik, hogy az Andy Vajna vezette Filmalap felállításával az addig főleg önkormányzatiságra épülő filmipart egy erősen centralizált, ellenőrzött struktúra váltsa fel.¹⁰

A magyar játékfilmek rendezésébe a nők viszonylag későn kapcsolódnak be; 1931 és 1945 között mindössze két játékfilmfilmet rendezett nő (Tüdős Klára és Balázs Mária),¹¹ csak a hatvanas évektől – jellemzően a szerzői film felfutása idején és részben a dokumentumfilmmezés vagy a televízió irányából érkezve – kezdenek a női rendezők életművet építeni (Zsurzs Éva 1963-tól, Mészáros Márta 1968-tól),¹² de így is az 1964–1989 között készült 514 nagyjátékfilmnek mindössze 2,3%-át rendezik. Néhányuk alkotói életművében nem jelent cezúrát a rendszerváltás; de teljesen precedens és folytatás nélküli például Mészáros Márta esete, aki a hetvenes-nyolcvanas években szinte évente rendez játékfilmet (összesen 17-et), és a rendszerváltás után is az egyik legtermékenyebb filmkészítő marad (7 filmmel). A vele induló generáció egyes tagjai (Gyarmathy Livia, Ember Judit, Elek Judit) hozzá hasonlóan, ha kevesebb filmmel is, de folytatják aktív alkotói pályájukat, ahogy az első filmjeiket a nyolcvanas években készítő Szabó Ildikó, Enyedi Ildikó és Deák Krisztina, ha ritkábban is, de önálló filmmel jelentkeznek a következő két évtizedben.

Az 1990–2015 közötti időszakban az előző két és fél évtizedhez képest (12) megduplázódik a rendezőnők aránya (23), de még mindig csak a filmek kb. 10%-át rendezik. A filmek diverzitása viszont növekszik: megjelenik az új stílusban fogalmazó, más hangokat megszólaltató rendezőgeneráció (Incze Ágnes, Kocsis Ágnes, Groó Diána, Goda Krisztina), és sokkal több nő készít nagyjátékfilmet, mint az ezt megelőző két évtizedben, még ha többségük csak egy-egy munka erejéig is. Az (egyelőre) egyfilmes női rendezők (Szederkényi Júlia, Faur Anna, Cserhalmi Sára, Almási Réka, Zomborác Virág, Horváth Lili) számának növekedése egyfelől pozitív változás, de azt is jelzi, hogy a második nagyjátékfilm elkészítése – részben az átalakuló gyártási rendszer következményeként – a nőknek különösen nehezen teljesíthető lépés. Az attitűd is változik: míg korábban Mészáros Márta filmjeit a kritika és ő maga is női témákra specializálódó „nőfilmeknek” titulálta, később nem mondható el a női rendezőkről, hogy csak női témák foglalkoztatnák őket, bár a női főszereplők gyakoriak és hangsúlyosak filmjeikben (lásd például Enyedi, Kocsis, Incze, Groó, Faur Anna vagy Horváth Lili filmjeit). Szembetűnő a szerzői film dominanciájának kontinuitása: a nők (is) elsősorban szerzői filmeket készítettek a rendszerváltás előtti két évtizedben, ennek később is megmaradt egy erős vonulata; ugyanakkor itt is érezhető az elmozdulás: a szerzői mellett műfaji filmeknél is feltűnik a nők neve, egyrészt a korábban is a második leggyakoribbként felzárkózó történelmi filmek mellett, másrészt a kilencvenes évektől a műfaji paletta is színesebb lesz: vígjátékot, melodramát, illetve bűnügyi filmet is rendeznek nők (lásd Goda Krisztina vagy Nagypál Orsi példáját).

Nők a filmekben: vagyoni helyzet, foglalkozás

■ A magyar játékfilmek nőképét ebben a megközelítésben olyan részletekből állíthatjuk össze, mint a nők reprezentáltsága a főszereplők körében, az általuk lefedett foglalkozásfajták, vagyoni és társadalmi helyzetek, illetve a cselekmény során megjelenített pozitív vagy negatív változások. Ezen belül külön kiemelhető, és a meglévő adatokból jól felmérhető kérdés nők és nyilvánosság kapcsolata, azaz hatáskör és önkifejezés azon spektruma, melyeket a filmek terek, szerepkörök, tevékenységek és foglalkozásfajták formájában női szereplőkhöz társítanak. A továbbiakban a kortárs magyar film nőképét a rendszerváltás után készült játékfilmek

női főszereplőinek vizsgálatával tekintem át. A hősnőről lehívott adatok egy részét a rendszerváltást megelőző bő két évtized (1964–1989) játékfilmjeinek adataival hasonlítom össze, hogy az időbeli trendekről, illetve a kontinuitásról kapjunk képet; más esetekben a rendszerváltás utáni játékfilmek férfi főszereplőinek hasonló adataival azért vetem össze, hogy a nemi egyenlőség, illetve hierarchia szempontjából válhasson áttekinthetővé az adatok kontextusa.

A magyar játékfilmek főszereplőinek nemi megoszlása a számokat tekintve nem nevezhető sem kiegyensúlyozottnak, sem a társadalmi nemi arányokat követőnek. Bár a magyar társadalomban a nőtöbbség a 20. század folyamán fokozatosan nőtt,¹³ az 1931–2015 között készült 1509 film mintegy 60%-ának van női és 88%-ának férfi főszereplője (az átfedéseket is ideértve). Az 1990 utáni játékfilmekben ehhez az összesített átlaghoz képest a női főszereplők aránya mindösszesen a filmek felére, 50%-ra csökken: 448 filmnek mintegy felében, 222 filmben jelenik meg összesen 270 női főszereplő, miközben a filmek 84%-ának van férfi főszereplője (378 filmben 575 karakter). Ha közelebb lépve megnézzük, hogy milyenek ezek a főszereplők, azt láthatjuk, hogy az 1990 utáni filmekben az életkor, társadalmi réteg és vagyon szerinti megoszlást nézve felülreprezentáltak a felnőtt, illetve a fiatal, átlagos jövedelmű középosztálybeli nők. A filmek több mint felében szereplő középosztálybeliek mellett a szereplők negyede az alsó társadalmi osztályból kerül ki; vagyoni helyzet tekintetében a leggyakoribb „átlagos” után majdnem egyforma arányban szerepelnek szegények, illetve jómódúak, ami utalhat a piaccgazdaságra való áttérés meggazdagodásra és elszegényedésre egyaránt precendenst szolgáltatató következményeire.¹⁴

Ha alsóbb társadalmi rétegek gyakran meg is jelennek, a mélyszegénység továbbra is nagyon ritka, éppen ezért fontos, hogy egyáltalán megjelenjen. A kommunizmus egalitarianizmust és a társadalmi javak egyenlő elosztását hirdető ideológiájával ellentmondásban álló, ezért az államszocializmus éveiben tabunak számító szegénység megjelenítését a játékfilmek is kerülik; míg 1964 és 1989 között például mindössze kétszer volt példa mélyszegény női főszereplőkre, akik ráadásul mindkét esetben kiskorúak voltak (egyikük az *Árvácska* adaptációjának címszereplője). Ugyanebben az időszakban 10 mélyszegény férfi főszereplő fordult elő, egy részük szintén adaptációban (*Kincskereső kisködmön*, *Kakuk Marci*), de talált vagy megírt történetekre is van példa (*Cséplő Gyuri*, *Koportos*, *Jób lázadása*). Meglepő módon 1990 után szintén csak alig néhány film jelenít meg mélyszegény főszereplőt, jellemző módon ezek is szinte kizárólag szerzői filmek (*Sztálin menyasszonya*, *Gyerekgyilkosságok*, *Iszka utazása*, *Csak a szél*). Itt is gyakori tehát a gyerekszereplőben megtestesülő mélyszegénység, de új az, hogy esztétizálás vagy önegotizálás kíséri, a realista hangvételtől függetlenül (*Iszka utazása*, *Csak a szél*).¹⁵

A rendszerváltás utáni filmek női főszereplőinek foglalkozásai között a leggyakrabban a „diák, eltartott gyerek” (15%) jelenik meg, amely ebben az esetben egyértelműen az életkorra is utal, rögtön utána az esetek 10%-ában a „háztartásbeli (feleség, rokon)” státusz következik, amely azokra az esetekre vonatkozik, amikor a nő szereplőről a foglalkozása nem, de feleség, anya vagy egyéb családtag státusza egyértelműen kiderül. Bár a kilencvenes évekre társadalmi szinten a korábbi adatokhoz képest a sokszorosára nő pl. a női orvosok és ügyvédek száma,¹⁶ a magyar filmekben feltűnően alacsonyan reprezentáltak a nők körében a klasszikus értelmiségi szakmák (jogász, orvos, tudós, újságíró), illetve még kevésbé a vezető pozíciók (gyár- vagy bankigazgató), sok viszont a művész (pl.

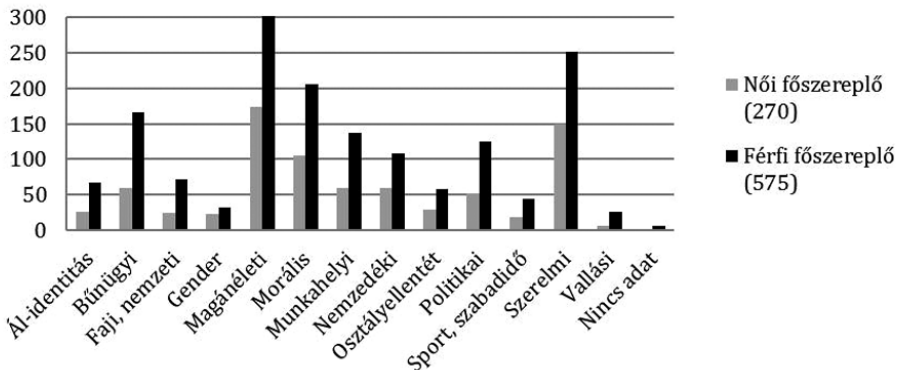
A turné, Kalózok, Casting minden), illetve a pedagógus (Édes Emma, drága Böbe, Csókkal és körömmel, Montecarlo, Poligamy, Swing). A legmagasabb számban a „nincs erre vonatkozó információ” kategória képviselteti magát, ami azt jelenti, hogy az esetek 20%-ában a teljes történet során sem derül ki a főszereplőről, hogy mi a szakmája, mi a foglalkozása, ami arányaiban mintegy kétszer olyan gyakran van így, mint a férfi főszereplők esetében. A rendszerváltás egyes következményei leolvashatók ennek az időszaknak az 1965–1989 közti évtizedekkel való összevetéséből: a női főszereplők foglalkozásaiban beállt változásokat olyan látványosabb tendenciák jellemzik, mint a munkások radikálisan csökkenő (49-ről 9-re), ugyanakkor a munkanélküliek megnövekedett száma (1-ről 9-re);¹⁷ egyre magasabb, sőt a legmagasabb lesz a női főszereplők körében a szolgáltatóipari alkalmazottak (pincérnő, taxisofőr, titkárnő, kozmetikus, boltoslány stb.) és a szórakoztatóipari munkások (táncosnő, tévés, sztár, színész, modell, műsorvezető, akrobata stb.) száma (kb. 10%), ahogyan megjelennek a (magyar filmben korábban főszerepben alig látható) prostituáltak is (Légyfogó, Aranyváros, Majdnem szűz).

Helyszínek, konfliktusok és társadalmi mobilitás

■ Eltérés látszik abban, ahogy a filmek a női, illetve férfiszereplők mozgásterét, helyét, és problémáit megjelenítik. Tipikus nemi szerepkörökre utal az, ahogy a szereplőkhöz társítható tér-, illetve konfliktusfajták gyakorisága a két nem nyilvánosságához, illetve privát szférához való viszonyát polarizálja. Ha a rendszerváltás utáni filmek 270 női főszereplőjéhez társítható térfajtákat például az 575 férfi főszereplő hasonló adataival vetjük össze, az látszik, hogy miközben az iskola, illetve a szórakozóhely azonos arányban jelenik meg mindkét nemhez kapcsolódóan, az otthon (privát szféra) – mely értelemszerűen a filmek egyik legtöbbször megjelenő helyszíne – gyakrabban jelenik meg a női főszereplős filmekben, míg a hivatal, illetve a gyár (nyilvános szféra) valamivel nagyobb arányban a férfi főszereplőjű filmekben.

A filmek cselekményében megjelenő legtöbb konfliktusfajta egyenlő arányban fordul elő a két nemhez kapcsolódóan (morális, nemzedéki). A főszereplők számát és a konfliktustípusok gyakoriságát tekintve az arányok tekintetében el-

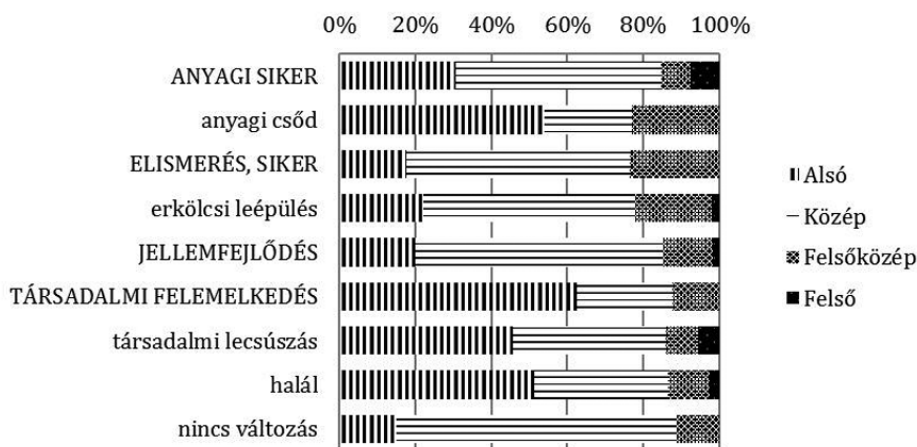
**Főbb konfliktustípusok gyakorisága
1990–2015**



térések látszanak: bűnügyi, politikai, faji, nemzeti és vallási konfliktus (nyilvános szféra) gyakrabban fordul elő férfiszereplőkhöz társítva, míg a nőket a filmek gyakrabban jelenítik meg gender-, magánéleti és szerelmi konfliktusok résztvevőiként (privát szféra).

Az összképhez hozzátartozik a hősök cselekedeteinek jellemzése, az, hogy a filmek története során milyen állapotváltozás asszociálható a női főszereplőkhöz. Egyes általunk jegyzett változók a szereplők pozitív mobilitását, felemelkedését mutatják (pl. anyagi siker; elismerés; jellemfejlődés; társadalmi felemelkedés), mások negatív mobilitást, lecsúszást (lásd anyagi csőd; erkölcsi leépülés; társadalmi lecsúszás). A következő adatsor ennek társadalmi osztályokkal való együttváltozását, összefüggéseit mutatja, százalékos megoszlásban. Ebből látható, hogy néhány pozitív változás különösen gyakran fordul elő középosztálybeli szereplőkhöz társítva (anyagi siker; elismerés; jellemfejlődés), másfelől a negatív értékű „erkölcsi leépülés” és a történet végére beálló „változatlan állapot” is ezt a réteget jellemzi leggyakrabban a filmekben.

Női főszereplők változása a cselekmény során 1990–2015



A játékfilmekben viszont feltűnően nagy arányban társul negatív mobilitás (anyagi csőd; társadalmi lecsúszás és halál) az alsóbb társadalmi osztálybeli hős-nőkhöz, kiegészülve azzal, hogy ugyanakkor a társadalmi (tehát nem anyagi) fel-emelkedés arányaiban minden egyéb osztállynál (és változónál) nagyobb száza-lékban fordul elő ennél a társadalmi rétegnél.

Műfajiség, szerzőiség és a nők társadalmi mobilitása

■ Ha az eddigi adatok nagy vonalakban a társadalmi folyamatokat követik, nem a sztereotípiákat és nemi hierarchiát igazolnak vissza, a filmfajták szétválasztásával az adatok árnyaltabb megoszlására láthatunk rá. Feltűnő, ugyanakkor nemzetközi és magyar vonatkozásban sem meglepő adat, hogy a nők mobilitásának megjelenítésében egyértelmű különbség, sőt ellentétes tendenciák látszanak a szerzői, illetve a műfaji filmek esetében. A rendszerváltás utáni filmek női fő-

szereplői valamivel ritkábban jelennek meg szerzői (41%), mint műfaji filmben (59%). A szerzői filmek hősnőinek (111) viszont csak mintegy 27%-a jelenít meg pozitív mobilitást, a cselekményben megmutatkozó elismerést, sikert vagy jellemfejlődést, míg a hősök 45%-ánál társadalmi lecsúszás, erkölcsi leépülés és halál jelentkezik, önmagában vagy ezek különböző kombinációjában (pl. *A részleg*, *A szerencse lányai*, *Szép napok*, *Lányok*, *Ópium*, *Friss levegő*, *Iszka utazása*, *Womb*, *Csak a szél* stb.). Anyagi csőd ugyan mindössze 4 esetben, negatív mobilitási értékekkel társulva jelenik meg, de ami a legfontosabb, a pozitív mobilitási tényezők közül ezekben a filmekben a hősnők egyetlen esetben sem érnek el anyagi sikert, gazdagodást, és alig 2-3 esetben társadalmi felemelkedést.

A műfaji filmekben (bűnügyi, dráma, gyerek-, ifjúsági, melodráma, történelmi, vígjáték) ez az arány szinte fordított: a megjelenő 159 hősnő csak 28%-a mutat a cselekmény végére negatív mobilitási értéket, anyagi csődöt, erkölcsi leépülést, társadalmi lecsúszást, halált (önmagában vagy különböző kombinációikban), 41%-uk viszont pozitívan mobilizálódik: anyagi siker, gazdagodás vagy elismerés, siker, jellemfejlődés vagy társadalmi felemelkedés formájában (pl. *Csak szex és más semmi*, *Lora*, *9 és 1/2 randi*, *Castig minden*, *Liza*, *a rókatünder*, *Swing* stb.). Az anyagi sikert is másképp kezelik a nők vonatkozásában a műfaji filmek: a szerzői filmekből hiányzó anyagi siker, gazdagodás 10 esetben pozitív mobilitási értékekkel (elismerés, jellemfejlődés) és 3 esetben negatívakkal társul (erkölcsi leépülés, halál); ugyanakkor az anyagi csőd is megjelenik itt, sőt 7 esetben társadalmi lecsúszás, erkölcsi leépülés, míg 2 esetben jellemfejlődés kíséri.

Konklúzió

■ Az adatokból kirajzolható nőkép alapján a magyar filmben a kilencvenes években többféle hatás érvényesül: egyfelől folytatódik a felnőtt vagy fiatal, középosztálybeli, átlagos vagyoni helyzetűek már a harmincas évektől megfigyelhető felülreprezentáltsága, miközben bizonyos indikátorok (vagyoni helyzet, foglalkozás) a rendszerváltás társadalmi, gazdasági folyamatait is jelzik. A nemi hierarchia szempontjából a női főszereplők továbbra is alacsonyabb száma, a nyilvánossal szemben inkább a privát szférához, terekhez, illetve magánéleti konfliktusokhoz való társítása, gyakran háztartásbeliként vagy szakmát, foglalkozást nélkülözőként való megjelenítése az előző rendszerben kialakult hagyományos értékrend kontinuitását mutatja. A mobilitási tényezőkre viszont erősebben hatnak a filmfajták belső logikája szerinti narratív sémák: a szerzői filmek inkább kudarc-, a műfaji filmek inkább sikertörténetek főszereplőivé teszik meg a nőket.

A számadatok alapján itt kirajzolt makrotrendek ugyanakkor különböző stílusban elmesélt, többféle tanulsággal szolgáló egyedi történetek sokaságát egyszerűsítik le. Ezért ilyen formában nem messzemenő következtetések levonására, hanem inkább további kérdések megfogalmazására ösztönöznek, és az egyes filmek konkrét, az egyedi narratív, stílári és műfaji jegyeket is tekintetbe vevő esettanulmányaival kiegészítve finomhangolhatóak. Így válhat láthatóvá az is, ahogyan a filmek nem direkt módon visszatükrözik vagy reprezentálják, hanem saját eszközeikkel megkonstruálják a láttatott valóságot; a bennük megjelenő társadalmi viszonyok így csakis abban a keretben és kontextusban nyernek értelmet, amelyet a készülési idejük, kulturális, gazdasági és társadalmi körülményeik együttesen jelölnek ki a számukra.

■ JEGYZETEK

1. 2018-ban a rendezők közül a játékfilmet rendező Szilágyi Zsófia (*Egy nap*), a dokumentumfilmes Zurbó Dorottya (*Könnyű leckék*) és Tuza-Ritter Bernadett (*Egy nő fogságban*), valamint Szamosi Zsófia színésznő (*Egy nap*) több hazai és külföldi díjat nyert el; az előző évben Enyedi Ildikó *Testről és lélekről* (2017) és a film főszereplője, Borbély Alexandra gyűjtött be rangos elismeréseket. Az utóbbi hónapok figyelemre méltó nézettséget produkáló magyar vígjátékai közül hármat is nők rendeztek (Nagypál Orsi: *Nyitva*; Goda Krisztina: *BÚ-ÉK*; Dobó Kata: *Kölcsönlakás*); Bucsi Réka és Andrasev Nadja animációs filmjei évek óta A kategóriás fesztiválokon szerepelnek. A tavalyi év filmkészítőinről lásd Vincze Teréz: *A nők éve. Filmrendezőnők a magyar filmben*. Filmvilág 2019. 4. sz. 4–6.
2. A kutatás alapelveiről részletesebben lásd Kovács András Bálint: *Műfajok a magyar filmtörténetben*. Apertúra 2018. tavasz. <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kab-mufajok-a-magyar-filmtortenetben/>
3. További 13 filmet egyéb okokból (pl. többrendező s keccsfilm) leszámítva.
4. Donna Harsch: *Communism and Women*. In: Stepien A. Smith. (ed.): *The Oxford Handbook of the History of Communism*. Oxford Handbooks Online, 2014.
5. Susan Gal – Gail Kligman: *Introduction*. In: Uők (eds.): *Reproducing Gender: Politics, Publics, and Everyday Life After Socialism*. Princeton University Press, 2000. 3–19.
6. Erről részletesen ír Susan Zimmermann: *Gender Regime and Gender Struggle in Hungarian State Socialism*. *Aspasia* 2010. 4. 1. sz. 1–24.
7. Adamik Mária: *How Can Hungarian Women Lose What They Have Never?* In: Feischmidt Margit – Magyar-Vincze Enikő – Zentai Violetta (eds.): *Women and Men in East European Transition*. Editure Fundaței Pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 1997. 42–61.
8. Gregor Anikó: *A nemi szerepekkel kapcsolatos attitűdök a 2000-es években Magyarországon*. *socio.hu* 2016. 6. 1. sz. 89.
9. Beata Hock: *Sites of Undoing Gender Hierarchies: Women and/in Hungarian Cinema (Industry)*. *Media Research. Croatian Journal for Journalism and Media* 2010 16. 1. sz. 23.
10. Lásd Kovács András Bálint: i. m., illetve: Varga Balázs: *Filmrendszerváltások*. L'Harmattan, Bp., 2016.
11. Az etnográfus Riedl Klára dokumentumfilmje (*Isten tenyéréen*, 1940) sajnos elveszett. Bővebben lásd Gergely, Gábor: *Women Directors in Hungarian Cinema 1931–44*. *Studies in Eastern European Cinema* 2016. 7. 3. sz. 258–273.
12. Korábban erről lásd még Szilágyi Erzsébet: *Filmrendezőnők a magyar és egyetemes filmtörténetben*. *Szabadpart* 7. sz. <http://www.kodolanyi.hu/szabadpart/szam7/komm/szilagyi.htm>
13. Részben a háborúk, részben a férfiak magasabb halálzási aránya miatt. Lásd Valuch Tibor: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Osiris, Bp., 2001. 38. (A továbbiakban Valuch 2001.)
14. A kilencvenes évektől a felső osztályok jövedelmének fokozatos emelkedéséről és az elszegényedés növekvő tendenciájáról összefoglaló adatokat közöl Romsics Ignác: *Magyarország a XX. században*. Osiris, Bp., 2010. 409–416.
15. Sággy Miklós: *Szegénységfilmek, mint exportcikkek*. *Élet és Irodalom* 2013. 38. sz. 13; valamint Strausz László: *Visszabeszélés és önegzotizálás. A posztkoloniális filmelméletek kelet-európai alkalmazhatóságáról*. *Pannonthalmi Szemle* 2014. 1. sz. 104–119.
16. Míg pl. az orvosok között 15%-ról (1961) 48,8%-ra (1997) emelkedik a nők aránya, a női ügyvédek aránya 1973 és 1997 között 10%-ról 38,9%-ra nő. Lásd Valuch Tibor: i. m. 160–164.
17. A munkanélküliség drasztikus emelkedéséről lásd Romsics Ignác: i. m. 409.



ILYÉS KRISZTINKA

A csend fokozatai

Csak annyira boldog, mint tavaly ilyenkor,
halványszürke a háttér,
szimbólumokkal kirakva minden kis rés,
betemeti a megszólalás úrját.
Csak annyira boldog, mint tavaly ilyenkor.

Arra vár, forduljon meg, öltson álruhát,
szaladjon el sajtó mellkasával együtt.

Az óra mánusa hallik csak ide,
a csend lépcsőin szalad fel a tetőre,
sáros fátyolába kapaszkodik,
apócska leány – ezt álmodja,
és csak halad, halad felfelé.

Tériszony

Halálfélelmed megijesztett,
lengtél a vastag kötélén.
Azt hittem, jól vagy, de
a szád a tériszony betűit formázta.
Tér-i-szony. Halkan,
mert a betűk darabokra
törhetnek a zuhanásban.
Fel akartam gyűjtani
a kötelet, zuhanj le,
ne lássalak,
akkor biztosan felébredek.
A gyufaszálak maguktól
szikrázni kezdtek.

VIRGINÁS ANDREA

A KORTÁRS KELET-EURÓPAI KÖTŐDÉSŰ FILM IDENTITÁSÁRÓL ÉS AZ INTERMEDIÁLIS MŰVÉSZETKÖZISÉG ALAPFOKÚ LEHETŐSÉGÉRŐL

Keretezés

■ Ebben a rövid lélegzetű esszében arra teszek kísérletet, hogy a kelet-európai földrajzi régióhoz, valamint a kelet-európai kultúrkörhöz köthető kortárs filmek azon – véleményem szerint közös – vonására mutassak rá, amely a művészetek és a médiumok közöttség állapotának a kamatoztatásához kapcsolható. Hipotézisem értelmében ezen művészeti-poétikai döntésre három okból is rászorul a kelet-európai örökséget felvállaló kortárs film: ezen okok egyike történelmi-politikai, a második ok filmipari-gazdasági, a harmadik pedig szűk értelemben vett poétikai okként nevezhető meg. A „kapitalista-kommunista” szembenállás megszűntével a kelet-európai film legkézenfekvőbb legitimációs háttere is megszűnt, s vele együtt az oly egyszerű kánonképző mechanizmusként leírható első/második/harmadikvilág- és mozikonstruációk lehetősége is odalett. Erről a kérdéskörrel esszém bevezető részében beszélek. A filmipari-gazdasági ok a kelet-európai földrajzi és/vagy kulturális régióba sorolható nemzeti filmgyártások fragmentált, nagyon heterogén és sok esetben kis nemzeti mozi státuszt jelentő jel-

A tanulmány az *Intermedialitás a kortárs filmben: a köztesség változó formái* című, az UEFISCDI (A Felsőoktatást, Kutatást, Fejlesztést és Innovációt Finanszírozó Főosztály) által támogatott kutatási program (kód: PN-III-P4-ID-PCE-2016-0418) keretében készült.



**Magasművészetileg
megkérdőjelezhető
dalok mímelése, rontott
ritmusú, rossz
akcentusú, pontatlan
vagy erőteljesen
ironikus, akár
karaokejellegű
performálása
s következőképp
átkódolása figyelhető
meg...**

lemzőihez kapcsolódik. Ezek a vonások arra predesztinálják ezeket a gyártásokat, hogy a globális vagy a kontinentális/európai filmgyártási infrastruktúra és költségvetés töredékéből, sokkal kevésbé strukturált és célirányos körülmények között legyenek kénytelenek működni. Írásom második részében ezt a gondolatot fejtem ki bővebben, az ún. kis nemzeti mozik elméleti modellezésének tükrében. Végezetül a harmadik, poétikainak nevezhető okot olyan kortárs, földrajzilag és kulturálisan Kelet-Európához köthető játékfilmek bizonyos szekvenciáinak elemzése nyomán dolgozom ki, ahol ún. zenés-táncos pillanatok jelennek meg, ám olyan alkotások kontextusában, amelyek nem vállalják fel a zenés film vagy a musical Hollywoodhoz köthető konvenciórendszerét. Példáim: a magyar *Csak szex és más semmi* (2005, r. Goda Krisztina), a szlovák *Two Syllables Behind* (2005, r. Katarína Sulajová), a román *O lună în Thailanda* (2012, r. Paul Negoescu), az izraeli *Foxtrot* (2017, r. Samuel Maoz) és a lengyel *Cold War* (2018, r. Pawel Pawlikowski). Olyan 21. századi játékfilmek ezek, amelyek a kelet-európai, a második világháború utáni, valamint javarészt a posztkommunista történelmi múlt definiálta kollektív identitáskonstrukciók egyéni sorosokon keresztüli bemutatására törekcszenek. Mindenik filmből azt a zenés-táncos, metaforikus-allegorikus kiterjesztéssel bíró, mise en abyme-szerű konstrukciót emelem ki szoros olvasati módszerrel, amely mind a lefilmezett valóság, mind pedig a filmezés valóságának szférájában felhasználja az intermediális művészetköziség által kondicionált jelentésképzés lehetőségét, s teszi mindezt a régió filmgyártási lehetőségeit expliciten felvállaló eszköztelenséggel. Mindezek fényében vonom majd le következtetésem, amelynek értelmében a kelet-európai kortárs film egyik jellegzetes vonása a művészeti ágak (ez esetben: tánc, ének, színház) autonómnak látszó felvállalása a filmes elbeszélés világán belül, s ez a vonás összekapcsolható az előzőekben megnevezett történelmi-politikai és filmipari okokkal is. Az, hogy mindezen poétikai jellemzők egyben a kelet-európai kultúrkörhöz társított bahtyini karneváli, avagy kiossevi önkolonizációs identitás megképzéséhez vezetnek el, továbbgondolásra érdemes, amint az is, hogy a így létrejövő intermediális művészetköziség inkább alapfokúnak, zérós hatványkitevővel rendelkezőnek, mintsem érett intermediális poétikának nevezhető.

A kelet-európai film: a régiós politikai kánontól a kis nemzeti mozis voltig

■ A kortárs kelet-európai film önálló kánonvoltát könnyű volt fenntartani a 20. század második felében, a hidegháború és a vasfüggöny időszakában. A filmelméleti és filmtörténeti gondolkodás külön kategorizációt is kidolgozott a korabeli geopolitikai valóság leképezésének céljából, amely gesztus az egykori gyarmati függésből eszmélő, radikálisan baloldali eszméket valló dél- és közép-amerikai országok filmeseinek az elgondolásában gyökerezett. Octavio Getino és Fernando Solanas 1969-ben publikálták Havannában méltán elhíresült *Toward a Third Cinema* (A harmadik mozi felé) című kiáltványukat, amelyben úgy fogalmaznak, hogy „Manapság alig találni a kommersz filmen belül, beleértve a kapitalista és a szocialista országokban is »szerzői film«-ként ismert típust, amelynek sikerül elkerülnie a hollywoodi filmek modelljét. Az utóbbi olyan erős hatású, hogy még az olyan monumentális alkotások is, mint a SZSZK-ban készült, Bondarcsuk-féle *Háború és béke* is azt példázzák, ahogyan az amerikai egyesült államokbeli filmipari javaslatoknak (lett légyenek azok struktúrára, nyelvezetre,

avagy fogalmakra vonatkozó) be kell hódolniuk.”¹¹ Ezen elgondolásuk alapozza meg az ún. harmadik mozi elkerülhetetlen voltát, amelyet Susan Hayward a következőképpen pozicionál a kapitalista/imperialista/nyugati első mozihoz (First Cinema) és a részben a kommunista/kelet-európai kultúrpolitikához, valamint a nyugat-európai (modernista) művészfilm képződményéhez köthető második mozihoz (Second Cinema) fűződő viszonyában: „A harmadik mozi fogalmát arra használták, hogy megkülönböztessék az első mozitól/Hollywoodtól, valamint a második mozitól (azaz az európai művészfilmtől és a szerzői filmtől). Azért is nevezték harmadik mozinak, mert olyan országok alkották, amelyek a két domináns hatalmi szférán kívül voltak: a keleti, valamint a nyugati szuperhatalmi blokkokról van itt szó (amely természetesen nem létezik többé a Szovjetunió széthullása óta).”¹² Ahogyan Hayward fogalmazásából is kitűnik, a Hollywooddal azonosított első mozi mellett a látszólag alternatívát kínáló második mozi művészfilmes jellemzői nemcsak Európával, hanem valamiképpen Kelet-Európával és a szocialista blokkal is erős affinitást, azonosságot mutatnak. Innen nézvést is látszik tehát, hogy a hidegháború konstituálta törésvonal nemcsak bezárta a kelet-európai régiót, hanem létre is hozta a kulturális kánont, s ekképp a filmeknek például nem is kellett további legitimációs bázist keresniük, amikor a globális film felőli sajátosságaikat kellett konstituálniuk.

Az 1989-et követő időszakban radikális filmipari átrajzolódás következett be a régióban, amely az addigi KGST, álhollywoodi stúdióstruktúra lenullázódását jelentette mind Szlovákia,³ mind Románia⁴ és Lengyelország vonatkozásában,⁵ és amely a 2000-es évek elejére a tetszhalottság állapotát mutatta például Romániában.⁶ A tárgyaltak közül a magyar filmgyártás érte el talán leghamarabb a tranzíciós egyensúly állapotát, amely az 1990-es és a 2000-es éveket jellemezte,⁷ és amely 2011-gyel kezdődően egy merőben új struktúra kialakítását jelentette a Magyar Nemzeti Filmalap létrehozása révén. Mindezen sajátosságok, amelyek a kelet-európai földrajzi és/vagy kulturális régió késő 20. századi, kora 21. századi változásait írják le filmipari vonatkozásban, a kis nemzeti mozik elméleti keretében rendszerezhetők, amely a gyártási és gazdasági kapacitás mellett a kollektív kulturális identitás tényezőjét is figyelemmel kíséri akkor, amikor a más/nagyobb nemzetek általi domináltság akár gyarmatosítottságig is elmenő tapasztalatát is posztulálja.

A kis (nemzeti) mozik (a továbbiakban kis mozik) fogalmát egy 2007-es tanulmánykötet vezette be, amelyet Mette Hjort dán és Duncan Petrie brit kutató szerkesztettek *The Cinema of Small Nations* címmel. Hjort és Petrie egészen számszerűsíthető, pontos definícióját adják annak, amit ők „small national cinema”-nak, kis (nemzeti) mozinak neveznek. Kiindulópontjuk elsősorban politikatudományi, amikor ekként fogalmazzak: „A kis nemzetek mozija című kötet egy többarcú munkadefinícióját adja [az ebből a szemszögből definiált] kis nemzet mivoltának, négy méretindikátort alkalmazva.”⁸ A négy, Hjort és Petrie által bevezetett méretindikátor a következő: a lakosság száma, az ország területe, az egy főre eső GNI (GDP), valamint a „más nemzethez tartozók általi (hosszan tartó) dominancia”.⁹ Ez a négy méretindikátor, ahelyett, hogy szigorúan le lenne határolva, inkább egy tágabb tartományon belül mozog (fluktuálnak), így Hjorték esettanulmányai olyan változatos példaanyaggal dolgoznak – Dánia és Izland mellett –, mint az egykori brit gyarmatbirodalomhoz köthető országok, Írország, Skócia és Új-Zéland, az egykori szovjet birodalomhoz tartozó Bulgária, továbbá olyan, a (mindenkori) kínai hegemonia által befolyásolt országok (tartományok),

mint Hong Kong, Szingapúr, Tajvan, és végezetül olyan, valamikor európai (francia/spanyol) gyarmatbirodalmi területek, mint Kuba, Burkina Faso és Tunézia. Az általuk megadott intervallumok tehát a kis(ebb) területtel, keves(ebb) lakossal, kisebb gazdasági erővel leírható országok filmgyártásait azonosítják, amelyek kollektív identitásában egyszersmind alapvető a domináns tapasztalata is.

Míg olyan európai nemzeti filmgyártások, mint a dán, az izlandi vagy a bolgár esettanulmányként jelentek meg, amelyek hozzásegítettek a kritikai fogalom kidolgozásához, az itt tárgyalt izraeli, magyar, lengyel, szlovák és román filmgyártás nem kerültek a kis mozi fogalom mentén vizsgálat alá ebben a bevezető tanulmánykötetben. Ugyanakkor ez hasznos és megvilágító erejű terminus lehet, amelynek a mentén a kelet-európai földrajzi vagy kulturális regionális kánon hasonlóságait értelmezni lehet,¹⁰ különösen akkor, ha a kis (nemzeti) mozi mivoltot közelebről meghatározó négy méretindikátor maradéktalan teljesülése helyett lazábban kezeljük a „kis mozik” kategória határait, amely így működőképesebbé válik, és nagyobb lesz a heurisztikus értéke.¹¹

Az összes vizsgált, kelet-európai kultúrkörbe sorolható filmgyártás és ország leírható az említett számszerű jellemzőkkel is, és valahány rendelkezik a más nemzet általi domináns sok évszázadra visszamenő tapasztalatával. Ebben a keretben a kis nemzeti mozik, köztük a vizsgált kelet-európai kötődésű gyártások és az általuk felmutatott kisebb számú film, gyengébben szervezett filmipar és az egészében véve csekély globális filmes hatás rendszerszintű jellemzőkként azonosíthatódnak be, lehetővé téve a poétikai vonások leírását és értelmezését. Az izraeli filmgyártás is, amely a maga során erőteljesen alapoz az egykori kelet-európai zsidó diaszpóra kulturális elemeire, haszonnal vizsgálható a jelzett keretben, hisz – amint Ella Shoat fogalmaz mértékadó izraeli filmtörténetében – „Izrael hivatalos első világbéli orientációja ellenére mint a második világháborús időszak után létrejövő nemzet, amely a felszabadulási harcok terméke (bármi is ezen harcok következménye mások számára), bizonyos strukturális analógiákat kínál egyéb létrejövő harmadik világbeli nemzetekkel. Az izraeli mozi helyzete olyan országgal hasonlítható össze, mint Algéria, nem csak a semmiből való mozis infrastruktúra létrehozásának kihívásai tekintetében [és itt Shoat az 1948-as államalapítást követő időszakra utal], valamint a hazai piacnak a külföldi befolyás alóli kivonása vonatkozásában, hanem a hasonlóság a filmek történeti evolúciójának egészében is megmutatkozik, amely egy »mitikus«, idealizáló nemzetépítő mozitól mozdul el egy változatosabb, »normálisabb« ipar felé”,¹² amely stabilan hozza az évi tíz játékfilmes termést.¹³ Nemcsak Izrael nyomán tehát, hanem a kis nemzeti mozis voltból is következően a szükségszerű hiányosságok felvállalásában létrejövő „(alapfokú) intermedialis művészetköziségi létállapot” maga is összeköthető a már említett harmadik mozi ideáljával, amelyet Solanas és Getino úgy jellemeznek, hogy „a forradalmi filmkészítő” hozza létre, aki „a producer, a csapatmunka, az eszközök, a részletek radikálisan új víziójával bír”, mindet képes ő maga is használni, önellátó;¹⁴ és az első, illetve a második mozi kiszámítható eljárásaihoz képest „a forradalmi [harmadik] mozi elképzelhetetlen a gyakorlat, a keresés és a kísérletezés állandó és módszeres praxisa nélkül”.¹⁵

A dominánsági kollektív történelmi tapasztalat és a kis számokkal leírható jellemzők nemcsak a magasfokú tőkésítést és szerveződést igénylő filmipari hiányosságokra kínálnak tehát – hipotézisem értelmében – magyarázatot, hanem azon filmdiegezis-képző módszerre is, amely a filmképtől különböző művészeti ágakat a maguk „esszenciális” jellemzői révén, mintegy pöröségükben mutatja

meg, nem fedve őket el a filmdiegeízis kínálta, „átlátszó” elbeszélésmód adta lehetőségekkel. Ugyanakkor a kortárs kelet-európai filmekben itt vizsgált „intermediális művészetköziségi létállapot” nem válik teljessé, éretté az intermedialitás kanonizált definícióinak értelmében, inkább annak protofázisát, az afelé való törekvést azonosíthatjuk be ezekben a példákban, és erre utaltam az „alapfokú” jelzővel az előzőekben. Ginette Verstraete szerint „az intermedialitás akkor fordul elő, amikor különböző – és egyediségükben elismert – művészeti ágak és médiumok interrelációja létezik egy tárgyban, de a közöttük lévő interakció olyan, hogy átalakítják egymást, és következésképp egy új művészeti forma, avagy mediáció(s forma) jön létre. Ez esetben a csere megváltoztatja az egyes médiumokat, és perdöntő kérdéseket vet fel mindannyiuk ontológiája tekintetében.”¹⁶ A maga során Yvonne Spielmann úgy fogalmaz, hogy „a vizuális kultúrán belüli intermédiá/intermedialitás a legadekvátábban önreflexiók módok által fejezhető ki”,¹⁷ míg Lars Elleström azt emeli ki a jelenség vonatkozásában – Werner Wolfot, valamint Christina Ljuneberget idézve –, hogy „a médiumok közti határokat konvenciók hozzák létre, és ezen határok átlépése performatív jelleggel bír”.¹⁸ Ahogyan látni fogjuk, az elemzett filmjelenetekben mind a hangsúlyosan performatív, akár teatrális, mind a kifejezetten önreflexív jelleg megképződik az énekes-táncos inzertek során az elemzett kelet-európai rokonsággal bíró alkotások kontextusában. Ezáltal pedig nemcsak a filmkép intermediális jellege válik egyértelművé, hanem az egyes művészeti ágak kendőzetlen egymásmelletisége is a reprezentáció explicit tárgyává lesz, anélkül azonban, hogy ezek alapvetően átalakítanák egymást. Abban a szférában helyezhetőek el ezek a jelenségek, amelyet az intermediális filmelemzésről írott könyvükben Anne Gjelsvik és Jorgen Bruhn „a medialitás mint motívum”-nak neveznek el, azt állítva, hogy „a medialitásokat [...] egy olyan [Bordwell és Thompson értelmében vett] motívumként vizsgálják, amely szimultán módon hoz létre jelenségeket több szinten”, mint például a filmvilágon belül ismétlődő tárgyak, színek vagy hangok.¹⁹

Zene és tánc filmben: a vizsgálati anyag adekvátsága

■ Ahogyan azt a bevezetőben is említettem, a zenés-táncos jelenetek filmképbe és filmdiegeízisbe illesztése az egyik legmegfelelőbb példaanyagot képes szolgáltatni fő hipotézisláncolatom kézenfekvő, egyszerű illusztrálására. Ez a lehetőség természetesen a zenés film, hollywoodi definícióban a musical mint műfaj követelményei és gyártási jellegzetességei által motivált. A zenés film erőteljesen függ a mozgékony, érzékeny kameráktól, amelyekkel a komplex képi és hangvi-szonyrendszereket vételezni és rögzíteni lehet, továbbá a profilmikus világ kialakításának is vannak olyan helyszín-, díszlet- és jelmezkövetelményei, amelyek a tánc- és az énekl jelenetekben csúcspontnak ki (lásd Barry Langford műfajelméletében a műfaj történetileg is jellemzett leírását).²⁰ Langford úgy fogalmaz, hogy „a westernről vagy a gengszterfilmtől eltérően a zenés műfajnak, musicalnek nem kell sem társadalmi realizmushoz igazodnia, sem történelmi hitelességhez, sőt még a performatív naturalizmushoz sem (bár alkalomadtán igazodhat bármelyikhez). A musical, zenés film egy hermetikusan lezárt műfaji világot hoz létre, amelynek sajátos konvenciói és valószerűségi elvárásai vannak; ezeknek az a feladata, hogy lehetővé tegyék és pozicionálják azokat a zenei jeleneteket és performanszokat, amelyek a formát meghatározzák.”²¹ Egy nagyon alapos

elemző munkában, amely arra fókuszál, hogy a klasszikus hollywoodi musicallek narratívájába hogyan integrálják a zenés számokat, Per Krogh Hansen úgy fogalmaz, hogy „a filmmusical öröktől fogva a filmkészítési technikák tesztterepe volt, technikai, operatóri, koreográfiai értelemben egyaránt”.²² Az énekes-táncos betétek nemcsak az előadók és alkotók (zeneszerzők, hangszeresek, énekesek, koreográfusok és táncosok) művészi képességeit teszik próbára, de a rögzítő és posztprodukciós technikai apparátusét is, amelynek igencsak korszerűnek kell lennie ahhoz, hogy a létrehozott látványosság ne hasson divatjamúltnak, hiányosnak, kevésbé stílusosnak. A tény tehát, hogy a zenés film műfaja, a zene és a tánc filmdiegetízisen belül való megjelenítése olyan előfeltételektől függ, mint a társadalmi és empirikus valóságosság mellőzése, az ezzel összefüggő szofisztikált technológiai eszközpark és a bonyolult produkciós tervezési elvárások, valamint a magas költségvetési követelmény mind okai annak, hogy a következőkben ilyen jelenetek elemzésével folytatom.

Az általam szem előtt tartott kelet-európai szellemiségű, kis nemzeti mozis környezetekben – beleértve a mindössze gazdaságilag és kollektív identitászerveződés szempontjából idetartozó lengyelt és a földrajzilag távolabbi izraelit – mindezen feltételek együttes teljesülése kiemelt, azaz politikailag fontos s következőképp ideológiailag elkötelezett alkotások esetében állhatott össze, gyakorlatilag bármikor a második világháború óta eltelt időszakban. Az anyagi és emberi erőforrásoknak a filmipari működés szempontjából egyenlőtlen eloszlású, kiszámíthatatlan sűrűsödése a kis nemzeti mozis környezetekben gyakorta cenzurális ellenőrzésnek is kitett, s a zenés-táncos filmek urbánusan szofisztikált műfaji működésének nem kedvez továbbá a teljes kelet-európai régió erőteljes rurális kultúrájú beágyazottsága sem.

Mímelt ének, groteszk tánc: példák az alapfokú intermediális művészetközöttiségre

■ Magasművészetileg megkérdőjelezhető dalok mímélése, rontott ritmusú, rossz akcentusú, pontatlan vagy erőteljesen ironikus, akár karaokejellegű performálása s következőképp átkódolása figyelhető meg mindenik elemzett részletben. Ezek a látványosságok gyenge, avagy amatőr előadói, táncosi készségekkel, a rögzítő audiovizuális apparátus alapszintű, már-már kezdetlegességet konnotáló működésével (fix, kitarított kameraállás, döcögős átmenetek, éles vágások) társulnak. Végezetül mind a performancia rontott, mímelt volta, mind a filmes apparátus korlátolt működési lehetőségeinek reflexív szituálása is megfigyelhető valahány jelenetben.

Goda Krisztina 2005-ös dramedyében, a *Csak szex és más semmi* utolsó jelenetében a szerelmes dramaturg, Zsófi utcai szerenádát ad a szeretett férfinak, a macsó színpadi sztárnak. Zsófi egy taxival érkezik a belvárosi utcába, amelynek hangszóróit maximumra csavarva kezd el először tátogni, majd hallhatóan hamisan, gyengén együtt énekelni Cserháti Zsuzsával, a neves popénekesssel és 1979-es, *Boldogság, gyere haza* című slágerével. Egy zeneileg képzetlen fiktív karaktert ebben a jelenetben egy zeneileg képzetlen, musicalszínészi babérokra semmikor sem törő színésznő (Schell Judit) alakít, tehát a hollywoodinak nevezhető mechanizmus, amelynek során a technikai apparátus esetleges hiányosságait az előadók/performerek képességeivel pótolják, nem lép működésbe. Helyette viszont egy olyan látványossághatékony procedúra használatát, amelynek so-

rán a felhangzó dal transztextuálisnak nevezhető népszerűségét használják fel arra, hogy a látványosságot létrehozassák, az előadó (ez esetben a dramaturg karaktere, valamint a színésznő maga) és az audiovizuális apparátus eszköztelességét, akár hiányosságait is felvállalva, a dalt jól ismerő kis nemzeti közösség, a magyar popzenét hallgatók kollektív emlékezetére apellálva ezáltal.

Katariná Sulajová szintén 2005-ös *Two Syllables Behind* című dramedyjében is hasonlóan valószerű keretezésével²³ találkozunk az énekes-táncos betétnek. Zuska egy szépreményű fiatal színésznő, aki a történet jelenében mindössze szinkronizálási munkákból él (innen a film címe is: *Két szótaggal lemaradva*), miközben igyekszik magát és útját meglelni. Egy délután arra jön ki a szinkronstúdióból, hogy tilosban parkoló autóját épp elszállítani igyekeznek a közterület-fenntartók, akik a maguk során felismerik a fiatal nőben gyerekkoruk tévésztárját, Mara Skhvarát, és követelni kezdik, hogy adja elő nekik máig híres „golyatáncát”, mert akkor talán elengedik neki a büntetését. Zuska nyilván nem örül, de kénytelen-kelletlen elkezd ismételni az infantilis mozdulatokat, miközben a filmkép nemcsak a (hiányzó) színészi képességeket helyezi előtérbe, hanem megidézi az egykori tévéképet is, amelyeken a gyerek Zuska tévéképernyő által mediált előadásmódját csodálhatjuk meg, éles vágással leválasztva a film-diegezis világától. Zuska fejlődni képtelenségét metaforizálja ez a zenés-táncos jelenet, miközben a közúti munkások rontott danolászással, füttyöléssel kísérik a performanszt, amely azt jelzi, ahogyan a fiatal (színésznő) nem tud továbblépni életének és pályájának egy korábbi szakaszából, hasonlatosan ahhoz a megakadáshoz, amely nem engedi Zsófit se elmenni a kínálkozó románclehetőség mellett Goda Krisztina filmjében. Mara eredeti, gyerekesen kedves dala és táncszerű lépései ugyanolyan kohéziós erővel bírhatnak a szlovák kis nemzeti közösség számára kollektív emlékezeti folyamatok vonatkozásban, mint Cserháti Zsuzsa jól ismert slágere – ezáltal pedig a fiktív karakterek számára minden bizonytalannal kellemetlen előadói megpróbáltatások, a rossz éneklés és tánc momentumai mégiscsak látványossággá lesznek, amelyek képesek arra, hogy a filmképet és a teátrális, valamint tévéképes vonatkozásokat alapfokú intermediális hálózatként, avagy a Gjeslvik és Bruhn értelmében vett „medialitás mint motívumként” hozzák létre.²⁴

A román Paul Negoescu 2012-es *A Month in Thailand* című romantikus komédiájában Radu vesszőfutását figyelhetjük meg a szilveszter esti Bukarestben, ahol hirtelen nemcsak stabil barátnőjével szakít, hanem partikon keresztül üzni kezdi egykori nagy szerelmét, Nadiát is. A film végső partijelentében a 2012-es év aktuális román tengerparti slágere, DJ Minus *Neptun* című slágere hangzik fel (amúgy ez a neve az egyik román tengerparti üdülőtelepnek is), amely Jennifer Rush 1984-es diszkóslágere, a *Power of Love* remixe. Ez az 1984-es diszkósláger sok romániai X generációs első közös bulislágerélménye, s ilyenként ugyanazon kollektív emlékezeti folyamatot indíthatja el, mint a magyar, avagy a szlovák filmpélda mímelte zenei betétdala. A jelenetet, amelyben a melankolikus Radu leszámol eddigi románcáival, erre a dalra koreografálja a rendező, és talán meg sem lepődünk azon, hogy egy amatőr táncperformanszt látunk, bevallottan ironikus módon előadva, egy többszörösen is művi, az autentikus fogalmától nagyon eltávolított zenei aláfestésre, miközben a fiktív karakter negatív helyzetbeli szorultságát metaforizálják ezek a zenés-táncos betétek. A román film esetében a filmezés módja is ráerősít a fenti jelentéshálóra, hisz fix kamerállásból, mintegy festményszerűen kilapítva mutatja meg a kis társaság körében

performanszát előadó Radut: következésképp a diegetikus látvány aktuális nézőjének ugyanúgy nincs lehetősége belefeledkezni a megképzett audiovizuális világba, mint ahogyan a fiktív karakter is kínosan tudatában van alacsony szintű előadói képességeinek, korlátozott táncosvoltának s mindezen túlmutató csekély hősmivoltának is.

Samuel Maoz 2017-es *Foxtrot* című filmjében hasonló megoldással találkozunk az először halottnak hitt izraeli kiskatona csapdahelyzetének emlékezetes zenés-táncos leképezési jelenetében. A címadó dallamra eltáncolt, torzított, breakdance-elemekkel és puskatussal előadott performanszot három fix kameraállásból látjuk. Először a semmibe vezető pusztabeli út mentén felállított magányos sorompó túloldalán üldögélő két kiskatonát keretezi ez a mozdulatlan kamera, miközben Jonathan feláll, és bemutatja a foxtrot alaplépéseit. A következő beállításban elindul a zenei aláfestés, a kamera szöveget vált, az út közepéről, közelebbi pozícióból filmezi a jelzett módon táncolni kezdő Jonathant, miközben a sorompón előzőleg áthaladó tevé távolodik a kép enyészpontjában. Az, hogy Jonathannak sem a klasszikus táncudás, sem a foxtrottal metaforizált kultúra nem autentikus sajátja, a harmadik fix kameraállásban válik egyértelművé, amikor az első beállítás tágabb keretezése látni engedi a leparkolt kisbuszt a ráfestett pin-up girlel egyetemben, aki a továbbra is groteszk módon vonagló, a sajátjává válni nem tudó zenei és mozgásvilág szorításában vergődő Jonathan fiktív párjává lesz.

Az utolsó jelenet pedig Pawel Pawlikowski *Cold War* című, 2018-as filmjének azon része, amikor a sokszoros egyéni és politikai áruláson átesett pár női tagja, Zula 1964-ben egy kommunista üdülőparadicsomban latino dalt énekel mexikói öltözetet viselő zenekara társaságában. A fim címében is megnevezett helyzet szívfacsaróan felszínes szekvenciában fogalmazódik meg, s bár itt Zula maga éneklő a latino dalt, autentikus lengyel népdalénekesi és táncosi, valamint crossover dzsesszelőadói korábbi teljesítménye fényében a rontottság, a műviség, a korlátolt eszköztelenség felvállalt esetével állunk itt is szemben. S ahogyan az összes idézett jelenetben a zenével kísért táncosi-énekesi-előadói performansz – művisége, rontottsága, groteszk és ironikus volta által – itt is megképzeli a színpadi teatralitás és a filmkép intermediális határvidékét, ahol a periferikus kis nemzeti mozis hagyományok eszköztelensége felvillanhat.

A felvillantott jelenetekben a művészetek és médiumok közötti létállapot szempontjából a szóban forgó mediális hagyományok mindegyikének ontológiai helyzete és mibenléte kérdőjel alá kerül, ehhez viszont alapvetően szükséges a szűkösség, az eszköztelenség és az átlátszó elbeszélésmód lehetetlenségének az explicit felvállalása, amit az is mutat, hogy az amúgy nem zenés filmekbe iktatnak be sokszor egy vagy néhány zenés-táncos jelenetet. A kezdetekben felvázolt hipotézisem értelmében a médiumok és a művészetek közöttiség – ez esetben a zenés-táncos-teatralis, valamint filmelbeszélés és filmkép közöttiség – határvidékének ily módon groteszk és ironikus létrehozása egy olyan poétikai sajátosság, amely a kortárs – földrajzi és kulturális értelemben értett – kelet-európai filmkánon politikai, gazdasági, filmipari jellemzőihez egyaránt visszavezethető. A kelet-európaiként beazonosítható kortárs film egyik jellegzetes vonása tehát a művészeti ágak (ez esetben: tánc, ének, teatralitás) autonómnak látszó felvállalása a filmes elbeszélés világán belül, mégpedig azért, mert mindezek zökkenőmentes elfedésére a gyártási feltételek sem (feltétlenül) adottak a kis nemzeti mozis környezetekben, de szembemenne az átlátszó filmes elbeszélés-

mód használata a kelet-európai régió azon kulturális sajátosságával is, amely a soknyelvűség közvetíthetetlenlenségével szemben a tánc, a mímeltenek, a teatralitás jellemzőit és minőségeit használja jelentésképzési céllal. Az, hogy mindezen poétikai jellemzők egyben a kelet-európai kultúrkörhöz társított bahtyini karneváli, avagy kiossevi önkolonizációs identitás megképzéséhez vezetnek el, továbbgondolásra érdemes, amint az is, hogy a így létrejövő intermediális művészetköziség inkább alapfokúnak, mintsem érett intermediális poétikának nevezhető. Ez a jellemző viszont alkalmas lehet arra is, hogy a globális szcénán is beazonosíthatóvá tegye ezt a regionális filmkánont, összekapcsolva akár a bahtyini karneváli, akár a kiossevi önkolonizációs gesztussal, amelyet Kelet-Európára oly jellemzőnek tartanak.

■ JEGYZETEK

1. Octavio Getino – Fernando Solanas: *Toward a Third Cinema*. Tricontinental 1969. 14. 107–132. 119.
2. Susan Hayward: *Cinema Studies: The Key Concepts*. Routledge, London – New York, 2001. 389.
3. Katarína Mišíková: *The Eternal Return of Slovak Cinema: Narrative Structures, Genre Codes and Cinematic Memory after 1989*. In: Virginás Andrea (ed.): *The Use of Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema. Spaces, Bodies, Memories*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 2016. 245–267.
4. Ioana Uricaru: *Follow the Money – Financing Contemporary Cinema in Romania*. In: Anikó Imre (ed.): *A Companion to Eastern European Cinemas*. Wiley-Blackwell, Malden, 2012. 427–452.
5. Dorota Ostrowska: *Alternative Model of Film Production: Film Units in Poland after World War Two*. In: Anikó Imre (ed.): i.m. 435–465.
6. Doru Pop: *Romanian New Wave Cinema. An Introduction*. McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, 2014.
7. Varga Balázs: *Filmrendszerváltások*. L'Harmattan, Bp., 2016; Virginás Andrea: *The 'Hollywood Factor' in the Most Popular Hungarian Films of the Period 1996–2014: When a Small Post-Communist Cinema Meets a Mainstream One*. In: Dorota Ostrowska – Francesco Pitassio – Zsuzsanna Varga (eds.): *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories*. I.B. Tauris, London – New York, 2017. 263–281.
8. Mette Hjort – Duncan Petrie (eds.): *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007. 6.
9. Uo.
10. Ezt példázhatja saját, 2013–2015-ös posztdoktori kutatásom a kolozvári Sapientia EMTE Média Tanszékén: *The Role of Generic Panels in European Small Cinemas*.
11. Bővebben erről lásd Virginás Andrea: *A kis mozik fogalma: román és magyar filmgyártási példák*. Filmszem 2014. 3. 56–67.
12. Ella Shoat: *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. I.B. Tauris, London – New York, 2010. 4.
13. Uo. 2.
14. Octavio Getino – Fernando Solanas: i.m. 127.
15. Uo. 125.
16. Ginette Verstraete: *Intermedialities: A Brief Survey of Conceptual Key Issues*. Acta Universitatis Sapientiae 2010. 2. 10.
17. Uo.
18. Lars Elleström: *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations*. In: Uó (ed.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, 2010. 11–50. 28.
19. Anne Gjelsvik – Jørgen Bruhn: *Cinema Between Media: An Intermediality Approach*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2018. 14–15.
20. Barry Langford: *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2010.
21. Uo. 83.
22. Per Krogh Hansen: *All Talking! All Singing! All Dancing! Prologmena: On Film Musical and Narrative*. In: Marina Grishakova – Marie-Laure Ryan (eds.): *Intermediality and Storytelling*. Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2010. 147–164. 147.
23. Uo. 149.
24. Anne Gjelsvik – Jørgen Bruhn: i.m. 14–15.

PIELDNER JUDIT

MÁGIKUS REALIZMUS, MINIMALISTA REALIZMUS ÉS A TABLÓ ALAKZATA A KORTÁRS MAGYAR ÉS ROMÁN FILMBEN



Hajdu és Mungiu filmje konvergál abban a tekintetben, hogy relativizálja a „mágikus” és a „valóság” fogalmait egymás vonatkozásában, mintegy azt tanúsítva, hogy az adott geokulturális régió(k)ban a valóság felülmúl bármiféle mágiát vagy fikciót.

Bevezetés. A „valós” kihívása

■ A kommunista rendszer bukása óta a volt keleti blokk országai jelentős társadalmi, kulturális átalakuláson mentek keresztül, miközben az előző rendszer jellegét számos tekintetben megőrizték, amelynek eredményeképpen leginkább a „posztkommunista állapot”,¹ valamint a „kapitalista realizmus”² fogalmaival leírható átmeneti formák alakultak ki. Az utóbbi évtizedekben ezen országok geokulturális tájképét a rendszerváltás eufóriáját követően eluralkodó, a gazdasági helyzetből, a személyközi és intézményes viszonyok jellegéből, a globális expanzió és a lokális tradíciók közti feszültségekből fakadó rossz közérzet formálta, és mindez olyan összeférhetlenségekhez vezetett, amelyek „kortárs valóság” címen való ábrázolása igencsak kihívások elé állította a Nyugat-Európa „Másikaként” érzékelt régió jellegét, szellemiségét megragadni próbáló művészeti törekvéseket.

A kihívásra adott válaszként a kortárs kelet-közép-európai filmkészítésben különböző reprezentációs tendenciák körvonalazódnak. A kelet-európai létforma nagyfokú műfaji, tematikus és stilisztikai változatosságot mutató megjelenítési módjai a karneváli Balkán-kép, illetve a szí-

A tanulmány hosszabb, angol nyelvű változata *Magic Realism, Minimalist Realism and the Figuration of the Tableau in Contemporary Hungarian and Romanian Cinema* címmel az *Acta Universitatis Sapientiae* folyóirat *Film and Media Studies* sorozatában jelent meg (2016. 12. 87–114.). Jelen átdolgozás a román Nemzeti Nevelésügyi Minisztérium által támogatott PN-III-P4-ID-PCE-2016-0418 számú CNCS – UEFISCDI projekt keretében készült.

kár, mikrorealista stílusú ábrázolásmód szélsőértékei között helyezkednek el. A kelet-közép-európai film sajátos és egymáshoz kapcsolódó szegmenseiként jelen tanulmány a mai magyar és román filmben megfigyelhető tendenciákra összpontosít. A nyilvánvaló különbségeken túlmenően, amelyek mentén a magyar, illetve román filmrendezők által jegyzett filmek különböző trendekbe sorolhatók, a román új hullám és a fiatal magyar film generációs hasonlóságára és sokrétű – stílárís, reprezentációs, narratív – kapcsolatára Virginás Andrea hívja fel a figyelmet.³

Jelen tanulmány két reprezentációs módot tárgyal, amelyek a kortárs magyar, illetve román filmben fellelhetők: az előbbiben a mágikus realizmus, az utóbbiban az ún. minimalista realizmus azonosítható tendenciaként. Természetesen alaptalan lenne e két reprezentációs módot különböző országok és nemzetek filmgyártásához kötni, hiszen manapság egyre inkább a filmgyártás transznacionális aspektusa érvényesül. Ennek ellenére egy lehetséges összevetés hipotéziseként megfogalmazható, hogy az új magyar film jellemző módon kínál olyan filmes narratívákat, amelyekre vonatkozatható a „mágikus realista” minősítés, a valóságnak valóságfölötti elemekkel való kombinálása, a nagyfokú stilizáció, míg az új román film a szikárabb, mikrorealista ábrázolásmódhoz vonzódik inkább. Jelentős kivételekkel mindkét oldalon⁴ mindkét reprezentációs tendencia a leginkább az abszurd, groteszk és tragikomikus minőségeivel jellemezhető kelet-európai társadalmi-kulturális „realitás” kihívásaira adott lehetséges válaszként, további kérdésekhez vezető kortárs filmes attitűdként fogalmazódik meg.

Mágikus realizmus a fiatal magyar filmben

■ A fiatal magyar filmben elsősorban az ún. Budapesti Filmiskola rendezőinek munkái között találkozunk a mágikus realizmus szellemében fogant filmalkotásokkal, amelyekben a természetfölötti jelenségek az ábrázolt valós elemekkel szerves, mondhatni „természetes” egységben, vagy ahogyan Fredric Jameson fogalmaz, „eleve adott otthonosságban”⁵ vannak jelen. A hétköznapi és a rendkívüli eme szimbiózisa általában pazar látványvilágokkal, invenciózus narratív fordulatokkal társul, a kelet-európai színtér gyakran kevert etnikumú, hibrid zónaként jelenik meg, ahol egyszerre van jelen a banális és a fantasztikus, a lokális és a globális, a kalandos esemény sor és az eseménytelen, szürke realitás. Ezekben a filmekben a mágikus realizmus megjelenhet műfajt alakító modalitásként, például Hajdu Szabolcs filmjeiben (*Tamara*, 2003; *Bibliothèque Pascal*, 2010), vagy bizonyos műfajokhoz tartozó filmek vizuális retorikáját meghatározó-átszínező minőségként, mint például Groó Diána *Vespa* (2009) című *road movie*-jában. A csodavárás, a meseszerű hangulat, amely néhány kortárs filmben fellelhető, mint például Ujj Mészáros Károly *Liza, a rókatündér* című 2015-ös filmjében, a vizuális stilizáció, absztrakció és allegorikus reprezentáció magyar filmtörténetben jelen lévő hagyományára vezethető vissza; ebben a vonulatban Enyedi Ildikó legendákkal, meseszerű elemekkel és szürreális elemekkel átítatott filmjei (*Bűvös vadász*, 1994; *Simon Mágus*, 1999; *Testről és lélekről*, 2017) sajátos árnyalatot képviselnek. Ezekben a példákban a kortárs magyar filmnek a legendás, a csodás elem, a történetmesélés alternatív módozatai iránti nyitottságát fedezhetjük fel, a valós és a mítikus dimenzió, az otthonosság és az idegenség köztes terében.

A mágikus realizmusban, amely a 20. század irodalmának meghatározó, a kortárs prózában is markánsan jelen lévő irányzata, az irodalomelmélet talán

legvitatottabb terminusát üdvözölhetjük. A „mágikus” és „realista” fogalmak egymás mellé helyezése oximoronszerű, látszólag két szemben álló jelentés feszül egymásnak, abban az értelemben viszont, ahogyan Alejo Carpentier eredetileg használta a *real maravilloso* terminust, a mágikus a realitás inherens minősége abból fakad, hogy a valóság önmagában mágikus. Bényei Tamás a mágikus realizmust nem műfajnak vagy műnemnek, hanem írásmódnak tekinti, amelynek jellemzője a narratív kód, valamint a figuratív logika szintjén megjelenő, azaz „kettős zsúfoltság”. Bényei szerint, amit „mágikusnak”, illetve „valósnak” érzékelünk, az tulajdonképpen a narratíva által megteremtett hatás. A mágikus performatív, szubverzív és transzgresszív jellegét emeli ki, és a mágikus realizmus figuratív modalitását a következő jellemzőkre bontja: a fantasztikus és a hétköznapi „ontológiai demokráciája”; határok szubverzíója; a mágikus kauzalitás mint retorikai trópus; a történetmesélés mint a mágikus realizmus alapelve; a nevek és a genealógia fontossága; hibriditás és karnevalizáció; és végül a túlzás poétikája, amely a mágikus realista narratíva minden szintjét áthatja.⁶

A mágikus realizmus körül kibontakozó elméleti diskurzus a filmelméletre is hatást gyakorolt. Fredric Jameson a mágikus realizmust a poszmodern narratív logikájának lehetséges alternatívájaként tételezi, filmben megjelenő jegeit pedig a történelem, a szín és a narratíva fogalmaihoz köti: olyan filmekben azonosítja ezt a reprezentációs módot, amelyek a közelmúlt eseményeihez kapcsolódnak, a színt ezen filmek perceptuális heterogenitására vonatkoztatja, a narratívát pedig másodrendűnek véli a film által nyújtott vizuális tapasztalathoz képest.⁷ Aga Skrodzka a kelet-közép-európai filmben megjelenő mágikus realista tendenciát transznacionális jelenségnek tartja, meglátása szerint a gyakran provinciális-ként és elmaradottként jellemzett kelet-közép-európai állapot megjelenítésének kimondottan kedvez ezen antirealista, alternatív és szubverzív reprezentációs mód. A csehszlovák új hullámban gyökerező, jelentős előzményekkel a háta mögött a kortárs kelet-európai filmben gyakran találkozunk a mágikus realizmusra jellemző hibriditással, akár az etnikai kevertség, az identitásminták vagy a térformáció szintjén, amely a karneváli ábrázolásmód és a groteszk stilizáció eszközeivel egészül ki. Ezek a filmek gyakran játszódnak vidéki vagy kisvárosi környezetben, és állítanak középpontba olyan figurákat, akik számára a valóság mágiával való keverése egy lehetséges stratégiát biztosít a történelem folyamataival való megküzdésben. A kelet-közép-európai régióhoz társított mágikus realizmus posztkolonialis vonatkozásban is értelmezhető, mind időben, a szovjet ideológiai kolonizáció alól való felszabadulás értelmében, mind pedig térben, Európa saját perifériáinak kolonizációja vonatkozásában.⁸

Minimalista realizmus az új román filmben

■ A kelet-európai realitáshoz való viszonyulásnak egy másik domináns reprezentációs módja azonosítható az új román filmben. Érdekes módon a csehszlovák új hullám karneváli stílusa, kelet-európai abszurdítások iránti érzékenysége és – talán mindenekelőtt – fekete humora mind a mágikus realizmus, mind pedig a kortárs román filmre jellemző szikár mikrorealista nyelvezet közös gyökereinek tekinthető. A mágikus realizmussal ellentétben az új román film realista diskurzusa nagyban támaszkodik a megfigyelő dokumentarizmus fikciós filmekben alkalmazott eszközkészletére.

Az olasz neorealizmust tartják a 2000-es években a román filmesek új generációja által bevezetett realista diskurzus filmtörténeti modelljének – ezen filmes beszédmód alapjait Cristi Puiu rakja le *Zseton és beton (Marfa și banii, 2001)* című első filmjében –, azonban e kortárs beszédmód megjelenése nyilvánvalóan nem szűkíthető le erre a diakronikus vonatkozásra. Radu Toderici szerint a kortárs román film az 1990-es évek társadalmi orientációjú európai új realizmusának tágabb kontextusába illeszthető, amelynek fókuszába a környezetüket emblematiszusan reprezentáló periferikus figurák helyeződnek, és amelynek jelentős tendenciája a kilencvenes évek közepétől a *cinéma vérité* diskurzusát újraélesztő Dogma '95.⁹

Cristi Puiu kézikamerája, amely egy megfigyelő pozícióban lévő „szereplőként” van jelen az események sorában, igencsak közel áll az európai filmkészítés új realizmusának szellemiségéhez. A Cristi Puiu által elindított filmes beszédmód formai szempontból heterogén jellegű, és több irányba fejlődik tovább még egyetlen filmrendező produkcióján belül is, de homogén abban a tekintetben, hogy a rendező távolságtartóan viszonyul a témájához, „emiatt az új filmek gyakran elhatárolják magukat az etikai vagy politikai szférától; nem véletlen, hogy az új román mozin belül a fő ellentét soha nem a téma, hanem sokkal inkább a stílus körül forgott”.¹⁰

Nem minden filmrendező ismeri el bármilyen filmes iskolába való besorolását,¹¹ aminthogy nincs terminológiai konszenzus a kritikai diskurzusban sem a realizmus, mikrorealizmus, verizmus és dokumentarizmus stílustendenciáit érvényesítő új román filmmel kapcsolatban. Doru Pop áttekinti az új román mozi terminológiai variációit („új hullám”, „poszt-új hullám”, „új új hullám”), és az alábbi közös stílári jellemzőit azonosítja: dokumentarista stílus; a hosszú beállítások előnyben való részesítése; realiztikus terekben zajló cselekmény; tér és idő egysége; közvetlen, direkt témakezelés; valószerű történetek; decentralizált cselekmények; az ún. „negyedik fal” megtörése; feszültség a realista igény és a teatrális reprezentáció között; vallásos, gyakori ikonográfiai utalások ortodox ikonokra és a művészettörténet kanonikus alkotásaira profanizált kontextusban, kimozdított jelentésvonatkozásban.¹²

Az új román filmmel kapcsolatban gyakran találkozunk a „minimalista realizmus” megjelöléssel, mind tematikus (mikrorealista megközelítések, korlátozottan társadalmi allegorizálás; „életszeletek” a közelmúltból és a sok tekintetben a múlt rendszer levegőjét árasztó posztkommunista átmeneti időszakból; kamaradráma-jellegű családi drámák, személyközi konfliktusok, gyakran banális, tragikomikus szituációk, amelyek főszereplői kisszerű figurák, antihősök), mind pedig stílári vonatkozásban (idő és tér minimalista kezelése; nondiegetikus zene hiánya; minimalista díszletezés, *mise-en-scène* és jellemformálás; visszafogott színészi játék; rögzített, frontális kamerapozíció alkalmazása; valós időt érzékeltető hosszú beállítások; dokumentarizmusra emlékeztető stílus). A kortárs román filmről szóló könyvében Dominique Nasta Cristi Puiut, Corneliu Porumboiut és Radu Munteant emeli ki a minimalista realizmus három legfontosabb képviselőjeként.¹³ A minimalizmus elsődlegesen ezen filmrendezők filmkészítési gyakorlatában előnyben részesített, visszafogott kifejezőmódra vonatkozik, filmjeik azonban egyáltalán nem nevezhetők minimalistának az elért hatás szempontjából, mi több, a terminus egyetlen jelentésvonatkozásában sem, amint azt Andrei Gorzo megállapítja még Dominique Nasta kötetének megjele-

nése előtt, polemikusan érvelve a minimalizmus vagy a realizmus általánosító fogalmainak felületes használata ellen az új román film kapcsán.¹⁴

A tabló alakzata mint a mágikus és minimalista realizmus érintkezési felülete

■ A fentiekben e két reprezentációs módozatot – amelyek közül az előbbit a stílárius többlet, az utóbbit inkább a stílárius visszafogottság jellemzi – a kelet-európai létmód és valóságviszonyok filmes megközelítésének alternatíváiként mutatuk be. A továbbiakban jelen tanulmány amellett érvel, hogy bár más-más utakat bejáró filmes beszédmódookról van szó, közöttük számos átjárás teremthető, nemcsak tematikusan (traumatörténetek, hatalmi relációk mentén kirajzolódó viszonyok), hanem éppen a látszólag nagyon különböző stílusuk tekintetében is. Ez utóbbi vonatkozásban az új magyar filmre jellemző mágikus realizmus és a kortárs román filmet jellemző minimalista realizmus közötti kapcsolat a képalakítási módozatban, mégpedig a *tableau vivant* hagyományát továbbgondoló élőképszerű kompozíciókban fedezhető fel.

Pethő Ágnes a kortárs kelet-közép-európai filmben előforduló élőképek (*tableaux vivants*) és tablószerű beállítások nagyfokú változatosságára hívja fel a figyelmet. Ezek önálló képekként a kontemplatív befogadasmódot mozgósítják, megakasztják a mozgóképek áramlását, így az érzéki forma és az elvont jelentés, a mozgókép és az állókép feszültségéből keletkező mediális köztesség helyeivé válnak.¹⁵ A mágikus realizmus és a minimalista realizmus közös stílusjegyeként azonosított tabló (*tableau*) használatának módozatait a vizsgált paradigmákat képviselő két filmmel, Hajdu Szabolcs *Bibliothèque Pascal* (2010) és Cristian Mungiu *Dombokon túl (După dealuri, 2012)* című filmjével szeretném illusztrálni. A két film valamelyest tematikusan is összekapcsolható: nyugtalanító, traumatikus tapasztalatokat hordozó, Kelet és Nyugat között sodródó, a bordélyház, illetve a kolostor intézményének kiszolgáltatott női sorsokat jelenítenek meg, mindkét filmben a női test hatalmi relációknak rendelődik alá. Bizonyos értelemben a mágikus elem is közös, bár ellenkező előjellel: Hajdu Szabolcs filmjében a Mona elbeszélésébe beleszótt valóságfeletti elem a főhősnőnek a traumával való megküzdési stratégiájaként a megmenekülést szolgálja, míg Cristian Mungiu filmjében a kolostorban, illetve a kórházban uralkodó mentalitás, mágikus, irracionális gondolkodás okolható közvetlenül a főhősnő haláláért.

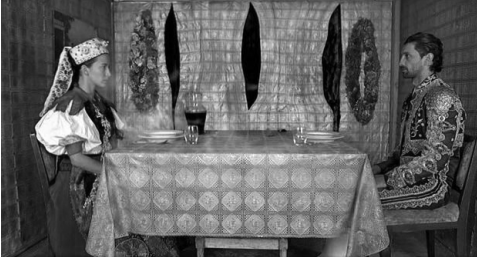
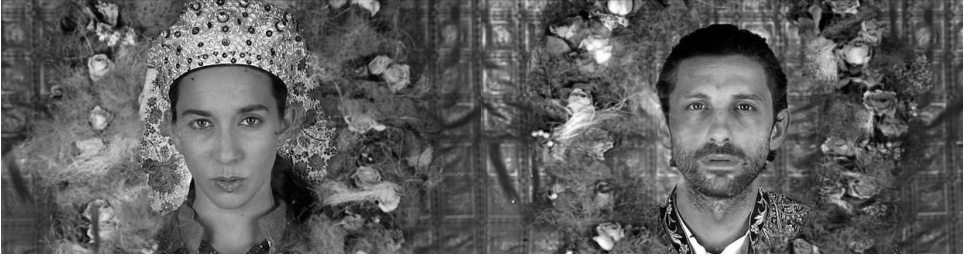
Hajdu Szabolcs: Bibliothèque Pascal (2010)

■ A magyar kritikai recepció szerint Hajdu Szabolcs mágikus realista elbeszélsmódoja a *Bibliothèque Pascal*ban teljeseedik ki. A film tulajdonképpen ellentozza a kerettörténet szikár realizmusát a beágyazott elbeszélés mágikus realizmusával, a végén pedig játékosan egymásba oldja és relativizálja ezt az ellentétet. A történet a gyámhatósági hivatalban kezdődik, ahol a főszereplőnek, Mona Săparunak számot kell adnia külföldi munkavállalásának körülményeiről, hogy kislányát visszakaphassa. Mona elmeséli a Viorelrel, a kislány apjával való találkozását, aki azzal a mágikus tulajdonsággal rendelkezik, hogy álmait kivetülnek, más számára is láthatóvá válnak. A rendőrség lelövi a Monát túsul ejtő, üldözött Viorelt, lányuk, Viorica öröklő a csodás képességet. Hogy lányát felnevelhesse, Mona nyugaton keres munkát, és az embercsempészetnek esik ál-

dozatul, eladják prostituáltként. Így kerül a liverpooli Bibliothèque Pascal nevű luxusbordélyba, miközben a nagynénje itthon pénzért mutogatja a gyerek csodás képességét. A Desdemona szerepében halálos veszedelembé kerülő Monát a gyerek álmából előmaszírozó rezesbanda menti ki a bordélyházból. A gyámhivatalnok először nem tud mit kezdeni a csodás történettel, majd egy hihető verziót rögzít a jegyzőkönyvbe, így Mona visszakapja a kislányát. A zárójelenet első benyomásra meghitt otthoni környezetben ábrázolja az anya és lánya együttlétét, amelyről azonban kiderül, hogy a családi idill csupán eljátszott szimulákrum egy IKEA típusú áruházban.

A film a társadalmi valóság (a lányát egyedül nevelő anya sorsa, kényszerű migráció, prostitúció), valamint az erre ráépülő csodás elemek mozaikjaiból rak ki egy ironikus színezetű, kelet-európai megváltástörténetet. A filmelbeszélésben központi szerepet játszó csodás elem, az álmok látható kivételése játékosan építi a történetet, és gazdag, stilizált látványvilágot kölcsönöz a filmnek, a mágikus realizmus „kettős zsúfoltságát” eredményezve. Ahogyan a mágikus realista prózában, itt is kiemelt szerepet kap a történetmesélés aktusa: a Mona által a gyámhivatalnoknak elmesélt történet távolról *Az ezeregy éjszaka meséinek* alapszituációját visszhangozza. További mágikus realista elemként azonosítható a nevek meghatározó szerepe (Monát mintha a neve predestinálná *Desdemona* szerepének eljátszására a luxusbordélyban; a csodás képesség a névvel együtt – Viorel, Viorica – ruházódik át apáról a lányára). A film a kiszolgáltatott helyzetben megnyilvánuló mágikus aktus transzgresszív és szubverzív jellegét mint a valóságnak való ellenállás sajátos formáját viszi színre. A hibridizáció több szinten is megjelenik: a kevert nyelvhasználatban, a szereplők vegyes etnikai hovatartozásában (Mona félig magyar, félig román, „jumi-juma”, fele-fele, ahogy ő mondja), a sokrétű kulturális vonatkozásban (a film lepukkant kelet-európai helyszíneket és nyugati luxusszíntereket állít kontrasztba), a műfaji kevertségben (a *La Manche* csatornán keresztül vonattal szállított női transzport a rab-szolgánarratívák hagyományát idézi fel, Mona kalandjaiban pedig a road movie kliséire ismerhetünk rá), végül, de nem utolsósorban pedig az intermediális kapcsolatokban, a társzművészeteknek a tabló alakzatában való együttes jelenlétében.

A forma tekintetében a mágikus realizmus heterogenitása a tabló reprezentációs heterogenitásában nyilvánul meg. A tablószerű beállítás a stilizáció eszköze, a diegézis menetéből kiragadja, megakasztja a tekintetet, és sűrűséget, vizuális, haptikus telítettséget kölcsönöz a látottaknak. Míg a mágikus realizmus narratív értelemben transzgresszív, átjárást biztosítva a „valós” és a „mágikus” szféra között, a tabló mediális értelemben az; a festészeti, színházi, irodalmi referenciákat egyesítő mivoltában a filmkép eltérő perceptuális minőségét, mediális köztességét eredményezi. Hajdu Szabolcs filmje bővelkedik a tablószerű beállításokban. A film kiemelt „mágikus” momentuma a Mona Viorelrel való találkozásának jelenete, amelyben Mona számára láthatóvá válik Viorel álma, pazar színpompában tündöklenek a képek, a falak képlekennyé válnak, az anyagok felfeslenek, a rögzített mintázatok megmozdulnak, cseppfolyóssá válnak, és Mona kalotaszegi népviseletben, Viorel pedig spanyol toreróként ül szemben egymással. A valóság és az álom határát átlépő, stilizált, ornamentális képsor a gazdag díszítésű, aranyozott ortodox ikonokra emlékeztetheti a nézőt (1–3. kép). A bordélyházi jelenetek szintén tablószerű beállításokba rendeződnek, a *tableau vivant* pornográf teatralitásának hagyományához kapcsolódva: a könyvtárként megnevezett luxusbordélyban a pros-



1–3. kép. A megelevenedő, ornamentális álomkép. Hajdu Szabolcs: *Bibliothèque Pascal* (2010)

tituáltak kanonikus irodalmi figurákat – Szent Johanna, Pinokkió, Lolita, Dorian Gray, Desdemona – alakítanak, a szerepbe beöltözött figurákat mesterkéltnél pózokba merevítő statikus beállítások a test eltárgyasítását, kisajátítását viszik színre (4–5. kép). A film zárójelenete, amelyben Mona kislányával „csa-



4–5. kép. Bordélyházi szerepek tablószerű beállításokban. Hajdu Szabolcs: *Bibliothèque Pascal* (2010)



6. kép. Az otthon szimulákroma. Hajdu Szabolcs: *Bibliothèque Pascal* (2010)

ládót játszik” egy először valóságként érzékelt, majd a kamera által egy IKEA típusú áruház berendezett helyszíneként leplezett művi környezetben, ugyancsak tablószerű képsorba szerveződik (6. kép). A szimulákrum-effektust, játék (fikció) és valóság metaleptikus felcserélhetőségét, egymást relativizáló jellegét pedig tovább fokozza a filmrendező alakjának feltűnése a képen.

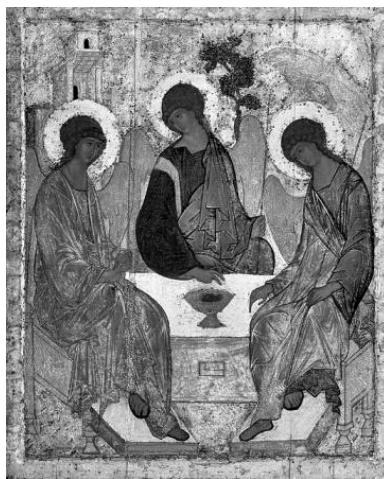
Cristian Mungiu: *Dombokon túl* (După dealuri, 2012)

■ Az új román film szellemiségével összhangban Cristian Mungiu olyan történeteket dolgoz fel filmjeiben, amelyek mélyen a társadalmi és geokulturális realitásban gyökereznek. *Dombokon túl* (*După dealuri*, 2012) című filmjének inspirációjául a tanacui kolostorban végbemenő, egy apáca halálával végződő ördög-

űzés szolgált. A történetek nagy médiavisszhangot keltettek 2005-ben, az Európai Unióba való belépés előestéjén, amikor fény derült arra, hogy a társadalmi, gazdasági, kulturális felzárkózás imperatívuszával szembenező ország még mindig a középkori mentalitás örökségével küszködik. Az események dokumentálásának igényével született Tatiana Niculescu Bran *Gyónás Tanacuban* (*Spovedanie la Tanacu*, 2006) című könyve, és később, 2012-ben Cristian Mungiu filmje újra felnyitotta a témát a közvélemény számára. A film a fikcionalizálás eszközeivel él, megváltoztatja a neveket (a valós események áldozata, Irina Maricica Cornici a filmben Alina néven jelenik meg, gyerekkori barátnője, Paraschiva pedig Voichițăként szerepel), a történetek színhelyét pedig nem lokalizálja annál pontosabban, mint amit a cím jelez, a „dombokon túl”, vagyis bárhol Románia térképén, amelynek szellemiségét és társadalmi-intézményes berendezkedését minősítik az ábrázolt események. A történet egyszerűnek mondható: Alina, az árva lány hazatér Németországból, ahol dolgozott, hogy meglátogassa egykori barátnőjét, Voichițát, aki apáca egy ortodox kolostorban, hogy meggyőzze, tartson vele külföldre. Kiderül, hogy Voichița egykori odaadó barátságának helyét átvette a mély vallásosság, nem tudja rászánni magát, hogy elhagyja a kolostort, így Alina vele marad, és próbál beilleszkedni a kolostori életbe. A teljes meghasonlást a gyónás momentuma jelenti; Alinának szembe kell néznie mindazzal, ami az ortodox egyház szemében bűnnek minősül. Ekkor jelentkeznek rajta a krízis tünetei, amelyekkel a kórház nem tud mit kezdeni, így visszakerül a kolostorba, ahol nem találja a helyét, visszamegy nevelőszüleihez, ott azonban azzal szembesül, hogy helyét már másvalaki vette át, úgy dönt tehát, hogy visszamegy a kolostorba, miközben egyre inkább elhatalmasodik rajta az érzés, hogy már seholy nincs számára hely. Bár elvégzi a gyónást, krízisei visszatérnek, a kolostorban a harang kötelével és a kutya láncával megkötik, miközben a pápa elvégzi rajta az ördögűzés praktikáját. Napokig étel és ital nélkül hagyva nem bírja ki a „kúrát”, és a kolostor közössége arra ébred, hogy gyilkosságot követett el.

A *Dombokon túl* továbbviszi a Mungiu korábbi filmjeiben érvényesülő látás- és ábrázolásmódot. A hosszú beállítások, klausztrófó hatást keltő zárt terek, a rögzített frontális kamera használata felerősíti az Alinához kapcsolódó eseménysor csapdajellegét és a kolostorban zajló élet középkori levegőjét. Az események a kolostorbeli közösséget, élén a pápa „apafigurájával”, ki-mozdítják a megszokott keretektől, és saját korlátaival szembesítik. Mindazonáltal a film nem gyakorol közvetlen kritikát, ezt az új román filmre jellemző módon a nézőre bízva. Bár a tragédiáért egyénileg senki sem okolható, úgy tűnik, a főszereplő az egész társadalmi apparátus áldozata, és egyéni felelőtlenségek felhalmozódása vezet a halálához.

Mungiu filmje szintén bővelkedik tablószerű beállításokban. Talán nem túlzás azt állítani, hogy gyakorlatilag a film egésze tablószerű beállításokból építkezik, amelyek az orthodox ikonok ikonográfiai jellegzetességeit elevenítik fel, főként Andrej Rubljov *Szentháromság* (*Troica*, 1411 vagy 1425–1427) című ikonját idéző háromalagos kompozíciókban (7. kép).



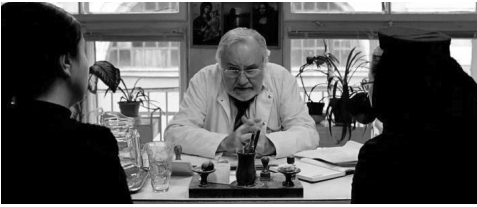
7. kép. Andrej Rubljov: Szentháromság (*Troica*) (1411 vagy 1425–1427)

Mungiu háromalakos képszerkesztése nyilvánvalóan nem az ikon szakrális dimenzióját erősíti; ellenkezőleg, az ikonszerű ábrázolásmód profán kontextusokhoz kapcsolódik, kiemelve az adott helyzet groteszk-ironikus dimenzióját (8–10. kép). Az orvos feje fölött a kórházi szobájában oltárképszerű kompozí-

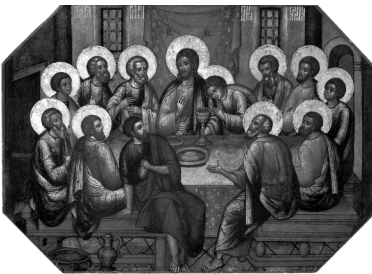


8–10. kép. Tablószerű kompozíciók, profán ikonográfia. Cristian Mungiu: *Dombokon túl* (*După dealuri*, 2012)

ció függ, amely egy ortodox ikonból, egy tájképből és egy *Mona Lisa*-reprodukciónak tevődik össze. A groteszk hatást felerősíti a másik két figura jelenléte a képen: a fehérbe öltözött orvos a kamerával szemben, a feketébe öltözött, két nőalak pedig, Alina segítői, Voichița és a főapáca a kamerának hátat fordítva helyezkednek el, az ortodox egyházat, valamint a egészségügyi rendszert kifaragva, sajátos „szentháromságot” alkotva (11. kép). Szintén az ortodox ikonográfiával kapcsolatba hozható vacsorajelenetekkel is találkozunk Mungiu filmjében: a zsúfoltság benyomását keltő, sokalakos kompozíciók Szimon Usakov 17. századi orosz ikonfestő *Az utolsó vacsora* című híres ikonját idézhetik fel a nézőben (12. kép). Különösen hatásos az a képsor, amelyben a pápa az asztal fő helyén, de a kamerának háttal ül, két oldalán az apácákkal, miközben Alina a képkereten kívül helyezkedik el, jelezve a patriarchális közösség szimbolikus kiközösítő gesztusát (13–14. kép).



11. kép. Profán triptichon. Cristian Mungiu: *Dombokon túl* (*După dealuri*, 2012)



12. kép. Szimon Usakov: *Az utolsó vacsora* (1685)



13–14. kép. *Az utolsó vacsora* parafrázisai tablószerű beállításokban. Cristian Mungiu: *Dombokon túl* (*După dealuri*, 2012)

■ Bár eltérő kontextusokban létrejött és eltérő kulturális közegeket közvetítő filmakotásokról van szó, Hajdu és Mungiu filmje mégis konvergál abban a tekintetben, hogy relativizálja a „mágikus” és a „valóság” fogalmait egymás vonatkozásában, mintegy azt tanúsítva, hogy az adott geokulturális régió(k)ban a valóság felülmúl bármiféle mágiát vagy fikciót. Végül pedig jelen tanulmány arra kívánta felhívni a figyelmet, hogy a tablószerű beállítások felől nézve a szóban forgó kétféle reprezentációs mód, a stiláris többletre törekvő mágikus realizmus, illetve a visszafogott minimalista realizmus nem egymás ellentétéként, hanem sokkal inkább ugyanazon „valóság”, ugyanazon elbeszélhetetlen „traumakultúra” reprezentációjának egymást szervesen kiegészítő alternatíváiként értelmezhetők.

■ JEGYZETEK

1. Boris Groys: *The Post-Communist Condition*. In: Maria Hlavajova – Jill Winder (eds.): *Who If Not We Should at Least Try to Imagine the Future of All This?* Artimo, Amsterdam, 2004. 163–170.
2. Mark Fisher: *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Zero Books, London, 2009.
3. Virginás Andrea: *New Filmic Waves in Hungarian and Romanian Cinema: Allegories or Stories about Flesh?* Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2011. vol. 4. 131–141.
4. Ellenpéldákat felhozva Nagy Viktor Oszkár 2009-ben bemutatott *Apaföld* című filmje rokonítható a román minimalista realizmussal, illetve Silviu Purcărete 2012-es *Undeva la Palilula (Valahol Palilulában)* című filmalkotása írható le a kortárs magyar mágikus realista vonulathoz hasonló jellemzőkkel.
5. Frederic Jameson: *On Magic Realism in Film*. *Critical Inquiry* 1986. vol. 12. 2. 301–325. 304.
6. Béneyei Tamás: *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997.
7. Frederic Jameson: i. m.
8. Aga Skrodzka: *Magic Realist Cinema in East Central Europe*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2012.
9. Radu Toderici: *Noul Cinema Românesc și realismul european al anilor '90*. In: Andrei Gorzo – Andrei State (coord.): *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Tact, Cluj, 2014. 131–150.
10. Uo. 149–150.
11. Lásd Mihai Fulger: *„Noul val” în cinematografia românească*. Art, București, 2006. Mihai Fulger a következő filmrendezőket sorolja a román új hullámba: Nae Caranfil, Thomas Ciulei, Alexandru Solomon, Cristi Puiu, Hanno Höfer, Cristian Mungiu, Florin Iepan, Radu Muntean, Cătălin Mitulescu, Tudor Giurgiu, Constantin Popescu, Corneliu Porumboiu.
12. Doru Pop: *The Grammar of the New Romanian Cinema*. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2010. vol. 3. 19–40.
13. Dominique Nasta: *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. Wallflower Press, London – New York, 2013.
14. Andrei Gorzo: *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*. Humanitas, Buc., 2012.
15. Pethő Ágnes: *The Tableau Vivant as a “Figure of Return” in Contemporary East European Cinema*. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2014. vol. 9. 51–76. 53.

BLOS-JÁNI MELINDA

FOTOGRAFIKUS ÁTJÁRÓK A MÚLTBA KORTÁRS KELET-EURÓPAI DOKUMENTUMFILMEKBEN



...a képek lakonikus természetűe, a feketék és a homályos részek eltávolítják a nézőt attól, ami a múltba való instant rálátásnak tűnik, ugyanakkor teret is engednek a néző képzetének.

A kortárs audiovizuális kultúrában a történelem képekkel való újraértelmezése hétköznapi jelenséggé vált, ezen belül pedig a talált felvételekből készült kollázsfilm a posztmédiakorszak jellegzetes történelmi elbeszélésformátumává nőtte ki magát. A kortárs dokumentumfilmek audiovizuális filmarchívumokból bányásszák elő vizuális alapanyagait, Patricia Pisters szóhasználatában¹ egyfajta kohásszá válnak, képi és hangzó anyagok megformálásával próbálva hatni politikai tudatosságunkra. Tanulmányomban olyan kelet-európai nem fikciós alkotásokat, más terminussal emlékeztetőket vizsgálok meg, amelyek a személyes emlékeztetőre építve elevenítik fel a múlt tapasztalatát archív fotók, filmfelvételek és festői hatások vizuálisan stimuláló intermedialis kollázsával. Némelyikük az animációs dokumentumfilm műfajához tartozik, mint a *Crulic. A túlvilágba vezető út* (Crulic. *Drumul spre dincolo*, Anca Damian, 2011) vagy a *Felvidék* (Horná zem, Vladislava Plančíková, 2014) és az *I Made You, I Kill You* (2016) című rövidfilm Alexandru Petru Bădeliță rendezésében. Zbigniew Czapla kísérleti hangvétellű filmjében, a *Papírdobozban* (*Papierowe pudełko*, 2011) jeleníti meg a fotókon őrzött emlékeztető pusztulását. Radu Jude ezzel szemben kizárólag archív fotókat használ a filmkészítésről provokatívan lemondó *Halott ország*

A tanulmány írása során a szerző a Román Oktatási Minisztérium kutatói grantjában részesült (CNCS – UEFISCDI, PN-III-P4-ID-PCE-2016-0418 számú projekt).

(*Tara moartă*, 2017) című filmben. Ezekben a filmekben az a közös, hogy a fényképet az emlékezet protéziseként építik be hipermediált kontextusokba, annak érdekében, hogy hangot adjanak az elfojtott személyes és történelmi traumáknak, vagy hogy a kelet-európai történelem alternatív új megközelítéseit fogalmazzák meg. A fotográfia ebben az újrahasznosítási folyamatban egy sokkal változatosabb médiumként jelenik meg, mint ahogy azt a dokumentumfilmek illusztratív, bizonyítékként való fotóhasználatából² megszoktuk. Amikor egy kísérletezőbb, kortárs dokumentumfilmben látunk egy fotót, akkor az egy olyan hibrid alkotásnak a része, amelyben a statikusság és a dinamizmus, az indexikus és nem indexikus, a hang és a kép, a látható és a haptikus elegyedik. Ebben a mediális kollázsban a fotó médiuma is feloldódik, amint dialógusba lép más „kompetitív, instabil jeltípusokkal”, képfajtákkal.³ Azt vizsgálom tehát, hogy mit jelent fotografikus képnek lenni a posztmédiákorszak kelet-európai dokumentumfilmjeiben.

A fénykép újrakereztése

■ A felsorolt kelet-európai filmekben a fénykép a film médiumán belül strukturalódik át főként a montázs, az egymás mellé helyezés révén vagy a képkereten belüli kollázsokban. Ebben a folyamatban a személyes emlékezet hordozója átalakul kollektív megemlékezési eszközzé, ugyanakkor a filmbe illesztett fotók újabb dimenziókra is szert tehetnek: időtartamra és mozgásra. A statikusság és a mozgás kérdésével foglalkozó szakirodalom gyakran megkérdőjelezi a fotó és a film bináris oppozícióját, és szintetikus képi állapotoknak tartja őket, mivel valójában mind a fotó, mind a kép ki tudja fejezni a mozdulatlanság és a mozgás különböző aspektusait. Mivel a két médium közti különbség annyira elmosódott, a fotókat hasznosító filmeket ez a szakirodalom fotófilmeknek nevezi.⁴ Hölzl egyik példája erre a köztességre a Ken Burns-effektus, amelyik a statikus póz vagy jelenet mozgó látványát hozza létre azáltal, hogy panorámázást mímél egy lefilmezett fénykép felületén.⁵ A kiválasztott filmek úgy hasznosítják a fotografikus állóképeket, hogy közben ellenállnak a kortárs vizuális kultúra hasonló, kommerszebb dinamizálási tendenciáinak. A posztmédiákorszak digitálisan tökéletesített, technicizált képei közt a fotók elavult, „rég” médiumként jelennek meg, a múlt idő alakzataként.

A fotográfia médiumát olyannyira asszociáljuk az index fogalmával, hogy Martin Lefebvre szerint hajlamosak vagyunk megfeledkezni ikonikus és szimbolikus dimenzióiról, vagyis arról, hogy a lenyomatszerűségtől függetlenül is tágulhat a kép jelentése, és egy fotó valójában végtelenül sok módon kapcsolódhat a világhoz. Míg Lefebvre a fotográfia fogalmát a szemiotika felől gondolja át, és az indexikalitás lehetséges jelentésgyarapodásaira hívja fel a figyelmet,⁶ Tom Gunning túllép a szemiotikán, és a fénykép hatása felől közelíti meg a kérdést. Szerinte a médium iránti töretlen érdeklődésünk abból a mágikus erőből fakad, ahogyan a kép valamit jelenlévővé tesz a néző számára,⁷ és abból a részletgazdagságból, amelyik érzéki, közvetlen módon szólítja meg a befogadót.⁸

Továbbá Georges Didi-Huberman nevéhez fűződik egy olyan fenomenológiai megközelítés, amelyik a fotók nyitottságának és többértelműségének sajátos értelmezési modelljévé vált az utóbbi években. A szerző azt a négy fennmaradó fényképet elemzi,⁹ amelyet az auschwitzi Sonderkommando egyik tagja készített a krematórium ajtajának fedezékéből, úgy, hogy a képmező nagy részét a lelel-

kedő nézőpontjára utaló nyílás feketén tátongó kerete tölti ki. Elemzésében a fénykép médiumának paradox kettősségét emeli ki, azt, ahogyan egy fotó egyszerre megmutat és elrejt. Amikor a megmutatás gesztusára gondolunk, akkor a fotográfia a totalitás metaforájává válik, holott valójában minden fénykép szubjektív és pontatlan is egyben: „csak töredékes és hiányos viszonyuk van az igazsággal, amelyről tanúskodnak, ugyanakkor ez minden, amit tudhatunk, és ami alapján elképzelhetjük, hogy milyenek lehettek a koncentrációs táborok belülről.”¹⁰ Tehát az archív képeket egy adott eseményre való reflexiónak kell tekintenünk, amelynek jelentéseit intenzív munkával fejthetjük fel: „egy archív kép jelentéseit mindig ki kell bontanunk, átjárásokat és montázst hozva létre más archív anyagok között. Sose értékeljük túl egy archív kép közvetlenségét, de ne is becsüljük alul a történelmi tudás pusztá véletleneként. Az archív kép jelentéseit mindig fel kell építenünk.”¹¹

Tehát a képek lakonikus természete, a feketék és a homályos részek eltávolítják a nézőt attól, ami a múltra való instant rálátásnak tűnik, ugyanakkor teret is engednek a néző képzeletének. A vizuális tapasztalatnak ezeket az eseteit Tarnay László paradox láthatóságnak¹² nevezi: ilyenkor a kép nem látható, homályos részei kihívást jelentenek a képzelet számára. A fényképek egy dokumentumfilmben nemcsak ontológiájuk révén (mint a valóság töredékes lenyomatái), hanem mediális jellemzőik miatt is hiányosnak számítanak (hiszen állóképekként jelennek meg egy mozgóképben). Mivel egyszerre tárnak fel és rejtenek el, az archív fotókat hasznosító alkotásoknak kezdeniük kell valamit a képekben levő homállyal és az ambiguitással, ahhoz, hogy létrejöhessen egy történet. A megvizsgált kelet-európai dokumentumfilmekben három módot különböztethetünk meg aszerint, hogy a fotók lakonikusságát hogyan gondolják tovább vizuálisan, annak érdekében, hogy létrehozzanak egy időszakos átjárót a múltba.

A fénykép mint továbbbrazzolható keret

■ A digitális fordulat nemcsak az indexikalitást, hanem az animációs és a fotografikus kép dichotómiáját is megkérdőjelezte. Ekkor bukkant fel az animációs dokumentumfilm is, amely a belső valóságok megjelenítését tette lehetővé a kortárs dokumentarista alkotásokban. A filmkészítők így „olyan egzisztenciális terepekhez férhettek hozzá, amelyek kamerával nem lefilmezhetők, mint a mentális állapotok, az emlékek, a szubjektív tapasztalatok”.¹³ Ezt a fajta belső valóságot az animációs dokumentumfilm ikonikus jelekkel ábrázolja – ugyanis a rajzolt képek helyettesítik a hiányzó fotografikus képeket¹⁴ –, mégis elvárás marad az indexikus, közvetlen kapcsolódás a valósághoz is, éppen emiatt gyakran építenek be fotografikus képeket.

Az animációs dokumentumfilmek hibrid világát egy olyan történetmesélési keretnek tekinthetjük, amelyben a fotografikus-indexikus jelölőket kiegészítik, továbbbrazzolják annak érdekében, hogy megjelenítsék mindazt, ami a fotókon nem látható. Míg Didi-Huberman értelmezésében a fekete keretek, a homályos részletek jelzik azt, ami a Sonderkommando-fotókról hiányzik (vagyis a haláltábor tapasztalatát), addig az animációs dokumentumfilm absztrakt képekkel pótolja a rendelkezésükre álló fénykép (vagy filmrészlet) vakfoltjait. A festői, hipermediális animációs világba a fotók indexikus horgonypontokként épülnek be, akárcsak egy intarzia egy dekoratív felületen.

Anca Damian *Crulic. A túlvilágra vezető út* című filmjében a családi fotók úgy vannak behelyezve a rajzolt környezetbe, hogy illusztrálni tudják Crulic traumatikus élettapasztalatait, amelyek tragikus halálához vezettek. Az animált világ többszörös elbeszélői világot hoz létre, melyben múltbeli események, emlékek és lelkiállapotok képi megfelelőit láthatjuk, míg a hangsvonon Claudiu Crulic élettörténete hallható, amelyben a posztszocialista kelet-európai férfisors jellegzetes gondjait ismerhetjük fel. Crulic szülei elváltak fiuk születése után, ezért rokonoknál nevelkedett. Felnőttként nem talált munkahelyet szülővárosában, emiatt Lengyelországban telepedett le, ahol viszont vendégmunkásként stigmatizáltak, majd egy olyan bűncselekményért ítélték börtönbüntetésre, amelyet nem ő követett el. A lengyel igazságszolgáltatási rendszer nem vette figyelembe fellebbezéseit, ezért Crulic tüntetésképpen éhségsztrájkba kezdett, ami végül halálához vezetett.

Az első fotók akkor jelennek meg a filmben, amikor értesülünk Crulic haláláról. A főhős gyerekkorára visszatekintő flashbackben háromdimenziós fekete térben láthatjuk Crulic családi fényképeit, mintha ruhaszáritó kötélén lógnának. Az egyén élettörténetét sűrítő, virtuális képkiallítás darabjai azonban a családi fotók fizikai hordozóját is megmutatják, nemcsak a családi eseményeket: a szélein felkunkorodó fotópapírt, amely hajladozik, hullámzik a légmozgástól. A fotók sorozatát egy ajtót képe zárja, amelynél a digitálisan mímelt kameramozgás leáll, hogy a fotografikus kép grafikai képpé alakulhasson át. Az eredeti fotó ajtaja az animáció révén felnyílik, hogy beléphessünk a kép síkja mögé, egy azon túli dimenzióba, amelyben gyakorlatilag a film sztorija is megelevenedik.

Ebben a képsorban a feketeség nem tudja úgy beindítani a néző képzeletét, mint ahogy azt Didi-Huberman példái teszik. Hiszen a fekete űr kikölkentő semmije helyett megnyugtató módon látható dolgok bukkannak fel, a családi fotók hiányzó dimenzióinak rekonstrukciója nincs a néző alkotó képzeletére bízva. Az animáció tehát egy diegetikus univerzumot épít fel, amelyben arcot, maszkot kapnak a valóság lefényképezhetetlen elemei is.¹⁵ A *Crulic* képi világában ennek a maszknak a használata reflexíven történik, hiszen a műviséget jelzik a kezdetleges 2D-s animációs technikák és a haptikus képek is. Már-már kitapinthatóvá válik a grafikai világ analóg, fizikai hordozója: a papír textúrája, a ceruza vagy a vízfesték nyoma. Tehát a film kitapintható anyagszerűségét hangsúlyozó reflexivitás a Didi-Huberman-féle feketeség¹⁶ egyféle alternatívájává válik.

A továbbiakban a fotók intarziaként vannak beépítve az animált világba, például fényképekből kivágott portrék adnak arcot a megrajzolt emberi alakoknak. Azonban a kollázsokba beillesztett különféle médiumok nem ütköznek, hanem inkább komplementerként idomulnak egymáshoz. A mediális különbségek elmosódnak például azért, hogy mind a fotók, mind az animált akvarell rajzok anyagszerűsége hangsúlyozva van. Továbbá a Crulicról készült fotók gyakran szó szerint rajzzá változnak át, amelyen az emberi alak megszökik a fényképről, és a film diegetikus világába szalad át. Ugyanakkor a grafika is imitálja a fotografikusságot, amikor fotókat rajzolnak meg, vagy ide sorolható a rotoszkópia is, amelyik ugyancsak a fotográfiát remediálja egyfajta érzéki intermedialitás jegyében.¹⁷

Fotót csak egyszer láthatunk önálló médiumként, animált kontextustól függetlenül a filmben. Crulic élettörténetének fordulópontja egy olaszországi kirándulás, ezek szabadságának utolsó napjai, melyeket a Crulic által készített turistafényképek elevenítenek fel. Az átrajzolt és bekollázsolt fényképekhez képest

ezek a szokványos nyaralófotók erőteljes tanúságtételt tesznek az élő emberről, arról, „ami egészen biztosan volt”.¹⁸ Az indexikalitásnak ebben a fokozott pillanatában az emberi lét törékenységének gondolata sűrűsödik. Ezzel szemben a film többi részében a fotóhasználat inkább az ikonikusságot helyezi előtérbe, mintsem a lenyomatszerűséget. Éppen ez utóbbi miatt kapcsolhatjuk az animációs dokfilmet a fátyolkép fogalmához, amit Didi-Huberman a lacani imagináriusnak feleltet meg.¹⁹ A fátyolkép fenntartja a totalitást, a teljesség illúzióját, ezzel szemben a rést ütő képek törést okoznak képzetekben, annak érdekében, hogy előbukkanjon az, ami valós.²⁰ Crulic nyaralófotói is hasonló rést ütnek az animációs film megnyugtató fátyolképein.

Az animációs dokumentumfilm tehát tovább duzzasztja a fotók kereteit, annak érdekében, hogy az indexikus fotó és az absztrakt grafika együttműködjön a belső valóságok megjelenítésében. Talán éppen emiatt a „paradox láthatóság” miatt vált olyan népszerű filmtípussá, amelybe a jellegzetesen kelet-európai történeteket be lehet csomagolni a globális filmkultúra számára.

A fénykép mint töredék

■ Vladislava Plančíková *Felvidék* című filmjében is van intermediális átjárás a fotografikus és a kinematografikus között, azonban ez nem a fotók hiányzó részeinek a kompenzálása végett történik, hanem ellenkezőleg, a fotók töredékeségét emeli ki. A *Felvidék* egy ígéret teljesítésének apropóján készült, amelyet a rendező a saját felmenőinek nevében végez el, mindeközben pedig a nagyanyja által megélt történelemmel mint egy fotókból töredékesen kirakható puzzle-lel szembesül. A nagyszülők generációjának életét a második világháború traumája határozta meg, különösen az országghatárok átrendezését követő ún. lakosságcsere. Egy politikai egyezmény értelmében Szlovákiából annyi magyart deportáltak, ahány Magyarország területén élő szlovák önként jelentkezett a repatriációra. Azonban a nagyszülő generációjának az emlékezetében még mindig eleven trauma a harmadik generációt képviselő rendező számára már csak történeteken és fotókon keresztül hozzáférhető. A film azt a folyamatot rögzíti, amelynek során a rendező archív képeket, családi albumokat kutat, értelmez, egyfajta terepszemlét végez a korábbi generációk imagináriusában, hogy felkészülten tehesse meg fizikai térben is az utazást a család egykori komlói otthonába, és egy marék földet vigyen onnan az áttelepített dédanyja ligetfalusi sírjára. A rendező elmélyedését a családi és a kollektív emlékezetben egy erőteljesen stilizált, hibrid képi világ jeleníti meg, amelyben beszélőfejes interjú, stop-motion animáció és az újrajátszás technikája elegyedik. Vladislava Plančíková úgy épít átjárót a jelenből a múltba, hogy különféle régi tárgyakból, térképekből, cipőkből, fotókból, naplóból készít kollázsokat, és reflexíven ható, archaikus technikákkal animálja azokat. Ezek az összeállítások egyszerre stimulálják érzékszerveinket a haptikus, érzéki felületek hangsúlyozásával, és egyben létrehozzák azt a montázs révén történő jelentésépítést, ami mellett Didi-Huberman érvelt a *Images malgré tout* című munkájában.

A *Felvidék* című film a leginkább egy foltmozaikhoz (patchwork) hasonlít, amelyekben a töredékek összetalátatásának folyamata legalább olyan fontos, mint a végeredmény. A múlthoz való viszony kiépítése a film jeleneteinek lineáris montázsában (különböző médiafajták egymásutániságában) zajlik, de az egyes képkompozíciókon belül is, amelyeket a rendező különböző tárgyak kollá-

zsából alkot meg. Archív fotók és talált tárgyak: óra, falevél, fakéreg vannak elrendezve egy textil felületen, amely az emlékezet absztrakt terévé válik a filmben. Másutt egy egyenlőtlen agyagfelület válik a múltbeli események felelevenítésének színterévé, amelyen papírképek mellett bab, borsó és kukoricaszemek játsszák el a nagy 20. századi történelmi mozgásokat. Ezek a játékos kompozíciók új kapcsolatot teremtenek az emlékezet tárgyai között, vagy szimbolikus rendbe helyezik őket (pl. a fotókból családfa áll össze). Másutt fotók és filmrészletek vannak kivetítve olyan nem szokványos felületekre, mint a házfal, a vonatkocsi vagy egy napló lapjai, így generálva friss asszociációkat. Ezek a folyamatok változásban lévő, rétegzett és foltokból összerakott képek annak strukturális intermedialitásnak feleltethetők meg, amelyik Pethő Ágnes meghatározásában „töredezettsséggel jár együtt, a mozgóképnek a mediális összetevőire való lebontást jelenti, vagy az egymásmellettség, az ugrás, a hurkolódás és az áthajlás valamiféle észlelését jelenti különböző médiumreprezentációk között”.²¹

Míg az animációs dokumentumfilmekben az intermedialitás érzéki változást ismerhettük fel, az archív képek kollázsából összeálló filmek inkább a strukturális módnak feleltethetők meg, melyek gyakoriak a traumákat bemutató filmekben.²² Továbbá a *Felvidék*ben a kollázsok elkészítésének folyamatát bemutató haptikus képek folyamatosan utalnak az anyagok, textúrák átgyúrásának, modellálásának lehetőségére, sőt gyakran láthatóvá válik a rendező keze, kiemelve gesztusait és az emléktárgyak átrendezésével végzett alkotói munkáját. Tehát ezek a képek úgyszintén egyfajta „paradox láthatóságot”²³ hoznak létre, hiszen a láthatatlan történelmi valóság képei helyett a „puszta érzékelést”, a töredékek kitapintásának lehetőségét kapjuk.

A fénykép mint a hiány jele

■ Az utóbbi években több olyan kelet-európai esszéfilm is készült, amelyik egyszerre kérdőjelezi meg a köztudatban levő történelmi nézeteket és a fénykép médiumának határait is. Ezekben a filmekben a fotók nem a múlt töredékeiként vannak jelen, hanem a hiány, a fotó láthatatlan dimenziójának jelképeként, amit Didi-Huberman „feketének” nevez.

A képek által megőrzött emlékezet elvesztése körül forog Zbigniew Czapla *Papírdoboz* (*Paperbox*, 2011) című rövidfilmje. Miután árvíz önti el nagyszülei házát, a rendező egy kartondobozban menti ki a sárban ázó családi fényképeket, azonban a fotópapír szétbomlása már nem megállítható, csak lelassítható. A film a képek elfakulásának, lassú eltűnésének a folyamatát mutatja be stop-motion animáció segítségével, ezáltal az előhívás fordítottját, a látható képek szétmállását láthatjuk. Az emberi alakok elhalványodásával a képek indexikussága is fokozatosan gyengül, már nem tudnak visszamutatni arra, „ami egyszer egészen biztosan volt”. Ezt erősítik a hozzátartozók hangsávon hallható, felejtésre utaló kijelentései, mint a „nem emlékszem”, „nem tudom, mert nem látom”. A film éppen emiatt nem a képzeletet beindító feketeség szerepét tölti be, hiszen a nem látható részek sem a kép létrejöttének körülményeire nem utalnak, sőt rést sem ütnek a „fátyolképen”, hogy elgondolkodtassanak. Az eltűnő képek inkább a fotográfia médiumának az instabilitására hívják fel a figyelmet, amely a kihelyezett emlékezet tárhelyeként csődöt mond. A fénykép tehát nemcsak az emlékezés, hanem a felejtés analógiájává is válik a *Papírdoboz*ban, amit nem a láthatatlanná válás okoz, hanem a képek médiumának a törekenysége, a hordozó mu-

landósága. Azt a pillanatot, amikor a fotók megszűnnek a családi képek hordozóiként működni, erős intermediális átjárások jelölik a filmben: az animáció segítségével a képek figuratív elemei rajzzá változva élnek tovább, vagy „megszöknek” a képkeretből. A fakuló fotók és a foltos papírdarabok festőisége lesz az, ami kompenzálja a fotók elvesztését ebben a filmben.

Míg a *Papírdobozban* a fotók egy árvíz miatt veszítik el a rámutatás képességét, Radu Jude *Halott ország* című filmjében ennek más oka van: a romániai holokausztról nem igazán készültek képek. Amint azt az alcím is sugallja (*Töredékek párhuzamos életekből*), a film három dokumentumtípus töredékeit fűzi össze: Emil Dorian, egy bukaresti zsidó orvos naplóbejegyzéseit, melyet a rendező felolvasásában hallhatunk, 1937 és 1946 közötti híradók, beszédek és propagandaénekek hangdokumentumait és egy romániai kisváros, Slobozia fényképészének műteremfotóit. A három dokumentumtípus a második világháború történelmi eseményeit három különböző nézőpontból eleveníti meg, egymástól különböző emberi tapasztalatokat kódolva. A hivatalos verziót képviselő rádiófelvételek ütköznek a zsidó származású naplóíró szubjektív tapasztalataival, ez a hangzó montázs ráadásul a kisvárosi fotóhagyatékkal is dialogizál a filmben. Távolról nézve úgy tűnhet, hogy a film egy véletlenszerűen összeállított képsorozat diavetítésével illusztrálja a hangzó montázst. A legtöbb fotó a rendező által a frissen digitalizált Costică Acsinte-hagyatékból válogatott portré, kiegészítő információk nélkül. Az emberi arcok, a civil ruházat, az egyenruhák és a hősiesség pózok magukon hordozzák a második világháború körüli évek hangulatát, mégsem válnak az elhangzó naplószöveg illusztrációjává. A film tehát társítja a kép nélküli hangdokumentumkat és a zsidó traumákat a műtermi fotók közömbösnek tűnő képi valóságával. Amint a szinopszis is megfogalmazza: arról szól a film, hogy mi az, amit a képek megmutatnak, és mi az, amit nem. A paradox láthatóság különleges esete ez, hiszen a traumatikus, elképzelhetetlen tapasztalat feketeségét egy másik valóság fekete-fehér képei töltik ki, a kisvárosi képek ugyan Slobozia hétköznapi életét rögzítik, a rendező azonban a bukaresti zsidók történelmi valóságának a vizualizálására használja fel őket.

Ráadásul mindez filmben van, amelybe a fotók állóképként vannak beépítve, kihangsúlyozva azok mozdulatlanságát a pózokkal és a portrék frontalitásával. A leggyakoribbak az állóképek, amelyek nem tudják kitölteni a széles formátumú keretet, így fekete háttér előtt jelennek meg. A fotók egymásutánjában nem mutatkozik sem a mozgás (pl. Ken Burns-hatás), sem a kontinuitás (élesvágások vannak, átmenetek nélkül). A filmkép nem keretezi át a fotókat: megmarad az eredeti képarány, és a képek váltakozásának lassú ritmusa (egy kép átlagban 20-40 másodpercet tart) a lassú filmekhez (slow cinema) hasonlóan meditációra szólítja fel a nézőt.

A film címe is beszédes ilyen tekintetben: a *Halott ország* összekapcsolható a film kezdő- és záróképén látható kopár, eszkatologikus tájképekkel, de utalhat a fotók médiumára is, amin egy egész kisvárosnyi ember pózol merev testtartással, ráadásul egy elavult (halott), mozdulni nem akaró médiumban (üvegnegatívokon). Noha a fotóknak nincs közvetlen kapcsolatuk az elbeszélte eseményekkel, gyakran válnak a szöveg metaforikus és ironikus kommentárjaivá. Miközben az első világháború elviselhetetlen emlékeiről értekezik a szöveg, három mulateozó férfi fényképét láthatjuk, vagy a marhavagonokban szállított emberek csilapíthatatlan szomjáról szóló beszámoló közben folyóban fürdőző nők képein időzünk el. Elhullott állatok (borz, malac) és az áldozati bárány képe a háború

és a halál már bejáratott allegóriájaként bukkan fel, és ennek mintájára a sérült, szétmálló zselatinos ezüstréteg is a háborús sebek vizuális metaforájává válik egy életét féltő katona történetében. A fénykép mozdulatlansága is része lesz ennek az asszociációs játéknak: ezt a jelentésteli csendszünetek emelik ki, máskor a szöveg hívja fel rá a figyelmet. Ilyen az a 25 másodpercig kitartott kép, amelyen lovaikat és teheneiket terelő embereket láthatunk a következő szöveg kíséretében: „egyperces, lélegzetfójtó csönd állt be országunkban, amikor Besszarábiát kiszakították a testéből”.

A *Halott ország* a formálódó, átváltozó jelentések filmje, amelyek a Costică Acsinte fotóin keresztül artikulálódnak. A film és a fotó intermedialitása hozza létre azt a köztes teret, ahol a történelem „felnyitása”, boncolása lehetségessé válik. A fotók ebben a filmben már nem az 1930-as és 1940-es évek sloboziai valóságát indexelik, hanem más, képen túli, lehetséges valóságokat. A fényképek atmoszférát és időintervallumot teremtenek a kontempláció számára. A filmben felsorakoztatott fotók lehetővé teszik, hogy a néző ingázzon a jelen és a múlt, a száraz zselatinos üvegnegatívok érzéki felületei és azok nagy felbontású, éles, digitális változatai között.

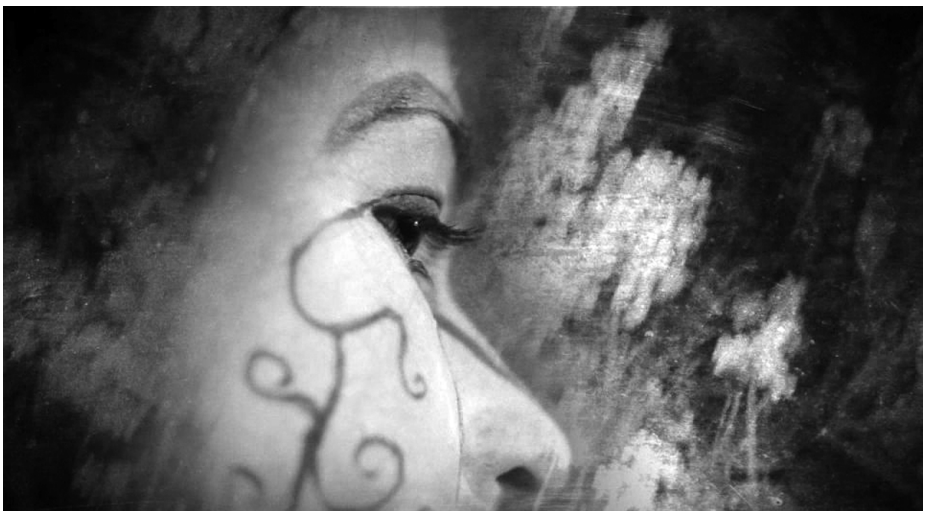
Következtetések

■ A kortárs dokumentarista művészet nagyon tudatosan kezeli azt a tényt, hogy a valóság többszintű manipuláción esik át az alkotói folyamat során. De számít-e ennek a médiuma? Hogyan válik jelentéssé az, hogy a valóság megjelenítése milyen médiumban történik? Amint a példákban láthattuk, a fotó médiumának indexikusságát mindenik alkotó sajátosan értelmezi. André Bazin szerint²⁴ a fényképet a festménytől az különbözteti meg, hogy a festménynek kerete van, ami elválasztja a festmény világát a külvilágtól. Ezzel szemben a fotónak nincs kerete, nincs éles határ kép és valóság között, a kép szélei valójában csak elmaszkolják a külvilágot. Az animációs dokumentumfilm, például *Crulic* valójában kereteket épít az indexikus képek köré, homogén diegetikus világgal egészíti ki a fotografikus töredékeket. A kollázsra építő filmek lemondanak a továbbrajzolásról, megkérdőjelezzik a képek mögött feltételezhetően meghúzódó realitás homogenitását, éppen ezért az olyan filmek, mint a *Felvidék* és az *I Made You, I Kill You* a képek kereteit hangsúlyozzák, és a valósághoz való kapcsolódásukat eleve problematikusként kezelik. Radu Jude *Halott országában* a fotografikus index a rendezői csavarnak (és a kép-hang montázsoknak) köszönhetően a láthatatlanra mutat rá, arra, ami a második világháború korszakának romániai képeiről hiányzik. A fotók a hiány alakzataivá válnak, és egyben a képzelet teirévé is, tehát a fotók maguk válnak a bazini értelemben vett keretté.

Amint a kelet-európai dokumentarista munkák az archív fotót képként fedezik fel (nem valaminek a képeként), szembesülnek azok hiányos, töredékes természetével, amelyik egyben felfedi és elfedi a valóságot.²⁵ Ezt a kettőséget a recikláló dokumentumfilmek (found footage films) kreatívan hasznosítják: míg a fotót a maga részleges igazságai miatt indexként hasznosítják ugyan, annak hiányosságait különféle mediális játékokkal és átjárásokkal oldják fel. Tehát a fotóalapú dokumentumfilmekben a valóságra való rámutatás aktusa intermedialis gesztussá válik.

■ JEGYZETEK

1. Lásd Patricia Pisters: *The Filmmaker as Metallurgist: Political Cinema and World Memory*. Film-Philosophy 2016. 20. 1. 150, 149–167.
2. Rozenkrantz „indexikus hitelesítőnek” (indexical verifier) nevezi a fotók bizonyítékként való használatát. Lásd Jonathan Rozenkrantz: *Colourful Claims: Towards a Theory of Animated Documentary*. Film International 2011. <http://filmint.nu/?p=1809>.
3. Angela Dalle Vacche-t idézi Pethő Ágnes: *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 2011. 42.
4. Lásd Hölzl összefoglalóját a fotofilm szakirodalmáról. Ingrid Hölzl: *Moving Stills: Images That Are No Longer Immobile*. Photographies 2011. 3. 1. 106. 99–108.
5. Lásd uo. 5.
6. Lásd Martin Lefebvre: *The Art of Pointing. On Peirce, Indexicality and Photographic Images*. In: James Elkins (ed.): *Photography Theory*. Routledge, New York, 2007. 221, 220–244.
7. Lásd Tom Gunning: *Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality*. Differences 2007. 18. 1. 29–52.
8. Lásd Uő: *What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs*. Nordicom Review 2004. 1–2. 45, 39–49.
9. Lásd Georges Didi-Huberman: *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. University of Chicago Press, Chicago, 2008.
10. Uo. 32.
11. Uo. 99.
12. Lásd Tarnay László: *Paradoxes of Visibility*. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2017. 14. 7–30.
13. Jonathan Rozenkrantz: *Expanded Epistemologies: Animation Meets Live Action in Contemporary Swedish Documentary Film*. Journal of Scandinavian Cinema 2016. 6. 2. 197, 189–197.
14. Lásd Annabelle Honess-Roe: *Animated Realities*. Palgrave Macmillan, New York, 2013.
15. Ehrlich szerint az animációs dokumentumfilmek azért kedvelik a maszkosítást mint vizualizációs eljárást, mert egyszerre tudnak így feltárni és elrejtetni valamit. Lásd Nea Ehrlich: *Animated Documentaries as Masking*. Animation Studies Online Journal. 2011. 6. <https://journal.animationstudies.org/nea-ehlich-animated-documentaries-as-masking>
16. Lásd Georges Didi-Huberman: i. m. 32.
17. Lásd Pethő Ágnes: i. m. 95–178.
18. Roland Barthes: *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Hill and Wang, New York, 1981.
19. Lásd Georges Didi-Huberman: i. m. 81.
20. Uo.
21. Pethő Ágnes: i. m. 5.
22. A töredékesség és fotografikusság hasonló használatával találkozhatunk Alexandru Petru Badeliță 2016-os *I Made You, I Kill You* című rövidfilmjében, melyben a rendező családi fotóinak, gyerekkori rajzainak, amatőr videóinak a kollázsát alkotja meg, avégett, hogy leszámoljon gyerekkori traumáival. A különböző forrásokból származó képek a lehető legnyersebb formában vannak összeillesztve, annak érdekében, hogy eltérítsenek a családi képek szokásos befogadási módjaitól, tehát a film képeinek a fragmentáltsága a rendező által felmondott narrációval együtt akar kizökkenteni és érzéki módon ábrázolni a halálfélelmet és a gyerekkorban megtapasztalt fenyegetések lelki traumáit.
23. Tarnay László: i. m. 27.
24. Lásd André Bazin: *What is Cinema?* I. University of California Press, Berkeley, 1967. 166.
25. Tarnay László Didi-Huberman nyomán így fogalmazza meg a képek ambiguitását: „they are like folds: they should be unfolded”. I. m. 25.



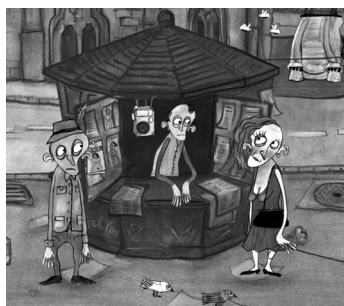
PETHŐ ÁGNES

SIERANEVADA, AVAGY A KÖZTESSÉG MŰVÉSZETE

Köztes képek és az intermedialitás „kettős spirálja”

■ A francia filozófus, író és filmtoretikus Raymond Bellour 1990-ben megjelent tanulmánykötete, a *L'Entre-Images: Photo, Cinéma, Vidéo* (Köztes képek: fotó, film, videó) mérföldkőnek számít a mozi és az új vizuális művészeti formák viszonyainak az értelmezésében. Bellour kulcsfogalma a „l'entre-image”, a film, fotó és videó közötti átjárásokat megvalósító köztes képek jelensége, amelyet többek között Chantal Akerman, Jean-Luc Godard, Thierry Kuntzel, Chris Marker és Bill Viola műveiben elemez. A kötet gondolatainak kiforrását tulajdonképpen egy mára már legendássá vált művészi projekt is segítette. Ugyanebben az évben Bellour közreműködésével a párizsi Pompidou Központban *Passages de l'image* (A kép kereszteződései/átjárói) címmel egy nagyszabású kiállítást szerveztek, amely úttörő módon hangsúlyozta a mozgó- és állóképek művészeteinek intermedialis dialógusait. A kiállítás katalógusában közölt tanulmányában¹ Bellour arról ír, hogy a digitális korban, amikor mindent elárasztanak a képek, egyre nehezebb körvonalazni azt, hogy mi a kép, jobban mondva egyre nehezebb meghatározni a képeket önmagukban. Sokkal inkább a kiállítás címében is megnevezett „átjárásokat” érzékeljük, és ez a köztes-

A tanulmány az UEFISCDI által támogatott, PN-III-P4-ID-PCE-2016-0418 kóddal azonosítható, az *Intermedialitás a kortárs filmben: a közteesség változó formái* című kutatási program keretében készült.



... ezek a dobozserű
terek tele vannak
aggatva képekkel,
a képeken további
szentképekkel, fotókkal,
díszekkel, amelyek mind
korábbi gesztusok
lenyomataiként is
értelmezhetők, azt
érezkeltetve, ahogyan
ezek az emberek
magukévá tették
a teret.

ség élménye nemcsak a képek és képek viszonyára vonatkozik, hanem a képek és a közöttük járó emberre is, valamint arra a sokkal homályosabb kapcsolatra, ami összeköti a képet azzal, ami a képet magában foglalja, illetve ami hiányzik belőle (Henri Michaux egyik verséből vett szép metaforával Bellour ezt a megfoghatatlanból, a „ködből a testbe” való átjárásnak nevezi). Továbbá úgy véli, a mozgóképekben a megtestesülés és a testnélküliség, a realizmus és a mesterségesség élménye, az érzéki érzetek és a dekódolást igénylő jelek egyfajta kettős spirálszerkezethez hasonló módon fonódnak össze. Bellour a biológiából kölcsönzött kettős spirál fogalmával érzékelteti azt, ahogyan a mozgófényképben egyfelől a valóság és annak fotografiai reprodukciója (azaz a természetes látáson alapuló analógia) összeolvad a filmművészet sajátos, a kép mozgásából fakadó illúziójával, amelyet a többi művészettel való analógiák (mint például a festői képhatások) átformálhatnak vagy éppen fel is függeszthetnek (például olyan eljárások révén, mint a kép megállítása, torzítása stb.). A kettős spirál metaforájával írja le, hogyan kell elképzelnünk a köztes képek működését és típusait.² S noha ez a szerkezet bármilyen képfajtára érvényes, Bellour hangsúlyozza, hogy a film esetében a lehetőségek éppen azáltal sokszorozódnak meg, hogy a film a technika, a történetiség és a logika szintjén szorosan kapcsolódik a különböző művészetekhez.

Az újabb elméleteket is figyelembe véve, amelyek kilépnek az intermedialitást elvont jelrendszerek, mediális reprezentációk közötti viszonyokként elgondoló teóriák köréből,³ azt mondhatjuk Bellour nyomán, hogy a mozi és a valóság közötti átjárók jelenthetik egyfelől azt a kapcsolatrendszert, ami a spirál egyik oldalán megfigyelhető. A másik oldalon pedig a film és a többi művészet, a kép és a többi médium közötti átfedések vannak, ekképpen a kettős spirálhoz hasonlóan összefűzve a kétféle viszonyhálót.⁴ Az intermedialitás jelensége ekképpen maga is úgy képzelhető el, mint a mozgókép DNS-spirálja, amely összeköti a régít az újjal, az öröklött formákat, mintázatokot, konvenciókat a technológiai újításokkal és mutációkkal, s a mozgókép hibrid textúráját a művészetekkel való kapcsolatokból s a művészetten túli világgal való érintkezések révén szövö össze. De talán nem is érdemes ezt az értelmezést túlhajtani, a metafora itt most csak azért fontos, mert egy olyan kettősségre világít rá, ami meghatározza azokat a változásokat is, amelyek a kortárs film intermedialis poétikáját jellemzik. Amellett, hogy a digitális képi manipulációk és trükkök révén a realizmus és a mesterkélt élménye, valamint az egyes művészetek széles spektrumban találkozhatnak vagy válhatnak külön, a köztességnek másféle, egy új típusú intermedialitást eredményező stratégiái is kialakultak.

Ezt az új típust hozzáadhatjuk azokhoz az alapvető módozatokhoz, ahogyan az intermedialitás élménye megjelenhet a filmben. Ilyen lehet az ún. „érzéki” módozat, amely például egy festői vagy egy fotószerűen megjelenített filmkép, egy zenei ritmusra emlékeztető képsor esetében figyelhető meg, s amely a bemutatott világ, illetve a médiumok szinesztetikus érzékelésén alapul. Vagy az ún. „strukturális” mód, amely a filmképet, illetve a filmben megjelenő világot mediális reprezentációk kollázsaként vagy egymásra rétegződéseként jeleníti meg.⁵ A kortárs művészetek közötti érintkezési lehetőségek között ezekhez képest elkülöníthetünk ráadásul egy „expanzív” módozatot is, amelyben a filmet valamilyen más művészet irányába „terjesztik ki”, formálják át, néha további műveket is hozzáadva. A helyspecifikus műalkotások, illetve az immerzívebb formák előnyben részesítése legújabb divatjának köszönhetően ez ugyanakkor

együtt járhat a film világának egy konkrét kulturális kontextusba való erőteljesebb beágyazásával (mintegy széthúzva ezzel az intermedialitás előbb vázolt kettős spirálját mindkét irányban). Egy ilyen expanzív módozatban – Jacques Rancière⁶ terminológiájával élve – a film „túlcsordul” önmagán mind a médiumok közötti „réseken” keresztül (mivel képes kameleonként változtatni megjelenését, hogy hasonlítson a többi művészetre, és képes beépülni az ún. remedializáció révén más művészetekbe), mind pedig a médium és a fizikai valóság közötti „réseken” keresztül, megerősítve ezzel a realitáshoz való tapadását.

Ennek az „expanzív” módozatnak a stratégiája lehet – Alain Badiou szóhasználatát idézve – a „kontamináció”, amely valamiféle „kiterjesztett film”⁷ formát hoz létre magán a filmen belül, s amelyben a médiumok és művészetek, a művészet és a nem művészet átfolyik egymásba. Ezt láthatjuk például azokban a filmekben, amelyek úgy néznek ki, mintha egészestés filmre meghosszabbított mozgóképes installációk lennének. Gyakran találunk ezek között olyanokat, amelyekből részleteket ki is emelnek, és önálló installációként mutatnak be. Ilyen például Lech Majewski *Malom és kereszt* (*The Mill and the Cross*, 2011) című filmje, amelyet mozgóképes installáció formájában, *Bruegel Suite* címmel is kiállítottak az 54. Velencei Biennálén. Természetesen ennek fordítottjára is van példa, amikor szó szerint az történik, hogy installációsorozatokat egész estés filmmé alakítanak. Ilyen volt Julian Rosefeldt *Manifesto* (2015) című filmje vagy Lech Majewski *Glass Lips / Blood of a Poet* (Üvegszáj / A költő vére, 2007) című műve is. Ez utóbbiak hasonlítanak azokhoz a művekhez, amelyek eleve „kétéltűek”, változtatás nélkül moziteremben és kiállítóterben is bemutathatók, mint például Fliegauf Benedek 2007-es *Tejút* című alkotása. Más művek amatőr videoblogokhoz hasonlítanak, mint például Sally Potter *Rage* (*Düh*, 2009) című filmje, amelyben a szereplők mintha sorra egy webkamerának tennének személyes valómásokat, vagy vannak olyanok, melyek lefilmezett színházi előadásnak tűnnek (mint Alain Resnais legutolsó, 2014-es filmje, az *Aimer, boire et chanter / Szeretni, inni és énekelni*), esetleg lefilmezett színházi és VJ-performansz keverékének a hatását keltik (mint például Peter Greenaway számos filmje⁸), és így tovább. Ennek az expanzív típusú intermedialitásnak sajátos, kifinomult megvalósulását látjuk Cristi Puiu 2016-ban bemutatott *Sieranevada* című filmjében és az azt „meghosszabbító”, azonos címmel megrendezett fotókiállításban is. A következőben ezek összekapcsolódását nézzük meg közelebbről.

Sieranevada: gesztusfilm a valóságshow és a lakásszínház között

■ A rendező apjának halálát követő események ihlette film egy családi összejevetelről szól, amely során – ortodox szokás szerint – a temetés után negyven nappal összegyűlnek, és megemlékeznek az elhunyt hozzátartozóról. A vallásos áhítat és a gyász, a halottra való tényleges emlékezés helyett azonban a családtagok a sürgés-forgás közepette élnek a maguk hétköznapi életét. Nagy lakoma készül, de abszurd módon, noha már mindenki éhes, a tényleges evés mindegyre elhalasztódik. A rendező szándéka szerint a film a halott ember nézőpontjából mutatja be a családot, de ez a nézőpont soha nem válik explicitté a filmben, csak a néző az, aki a kamera mozgó tekintetén keresztül megfigyelheti az eseményeket, és képzeletben, láthatatlan vendégként mozoghat a szereplők között. A tucatnyinál is több szereplőt felvonultató film szatirikus freskót fest a mai román társadalom „emberi komédiájáról”.

A filmet gesztusok gazdag koreográfiája tölti ki, alátámasztva ezzel Giorgio Agamben ikonoklasztikus újraértelmezését a mozi lényegéről, miszerint a film igazi alapegysége nem a kép, hanem a gesztus.⁹ A történet fordulatai és a képkompozíciók helyett inkább csak a feszültség fluktuációit érzékeljük, miközben a családtagok jönnek-mennek egy bukaresti blokklakás szűk terében, ahol az érkező vendégek miatt már szinte lépni sem lehet (1. kép). Ajtók nyílnak és csukódnak újra és újra, asztalt terítenek, főznek, cigarettáznak, a várakozást pót-



1. kép. Jelenet a filmből

cselekvésekkel, politikai konspirációs elméletekkel fűszerezett triviális csevegésekkel, unatkozással töltik, közben pitiáner veszekedések robbannak ki, sőt sokéves, elfojtott feszültségek izzanak föl, frusztrációk kerülnek felszínre, és keserű szemrehányások is történnek. A szokatlanul hosszú, több mint 173 perces film próbára teszi a néző figyelmét, aki tulajdonképpen így nem egy történetben, hanem egy világban merül el a film nézése közben. Hangok, a mozgást akadályozó tárgyak és gesztikuláló testek népesítik be ezt az érzéki érzetekben gazdag, a reális idő folyásának a benyomását keltő univerzumot. A gesztusok mindenütt a kép fölé nőnek, nemcsak azáltal, hogy a szereplők tulajdonképpen mindig sötét folyósókból nyíló szűk terekben, tárgyakkal telezsúfolt szobákban mozognak, amelyekre soha nem nyílik teljes rálátásunk, miközben a szereplőket követjük, hanem azáltal is, hogy ezek a dobozszerű terek tele vannak aggatva képekkel, a képeken további szentképekkel, fotókkal, díszekkel, amelyek mind korábbi gesztusok lenyomataként is értelmezhetők, azt érzékeltetve, ahogyan ezek az emberek magukévá tették a teret. A film legelső, szabadtéri jelenetében, amely akár festőinek is tűnhet, a színes graffitik, reklámképek szintén az emberi beavatkozások gesztusait hangsúlyozzák az utcaképpen, s csupán hátterei maradnak az egymásra torlódott, lökdösődő autóknak és a körülöttük futkosó embereknek. S noha a film akár Luis Buñuel, John Cassavetes vagy Eric Rohmer alkotásaiból kölcsönzött tematikai és stilisztikai elemek szenvtelenül humoros, posztkommunista variációjának is tekinthető, ereje éppen ebben a valós időt utánzó, immerzív formátumban van. Az, ahogyan a nézőt az élmény részesévé teszi, mintha a valóságtévét és a nemrégiben divatba jött lakásszínház élményének a keveréke volna. A lakásszínházban ugyanis a színdarabot magánemberek

valós lakásaiban adják elő, a színészek így összekeverednek a nézőkkel, akik a terekben mozogva szó szerint arra kényszerülnek, hogy „végigmenjenek” az előadáson, miközben a művészet belefolyik az életbe s a fikció a valóság percepciójába, illetve fordítva, az élet belefolyik a művészetbe.¹⁰

Egy ilyen filmben, amelyet ennyire „megfertőzött” egyfelől a valóságtévé, illetve ennek az újfajta teatralitásnak a hangulata, másfelől a hétköznapiság banalitása, meglepő, hogy ugyanazok a magasművészeti utalások bukkannak fel, amelyeket megszoktunk a sokkal esztétizálóbb stílusú kelet-európai filmekben. Andrea Mantegna *Halott Krisztus*ára és Michelangelo *Pietájára* emlékeztető pózokat látunk a film két jelenetében (az egyikben a főszereplőt látjuk az ágyon a Mantegna-festményből ismert szögből, amely a láb felől rövidülésben mutatja a fekvő alakot, miközben az ágy szélén mellette ülő anyjával beszélget, a másikban ugyanez a férfi a kábítószeres lány alélt testét tartja a *Pietához* hasonló módon, amikor kiviszi a szobából). Mindkét esetben alig észrevehető az utalás, nem több, mint egy futó benyomás, ami átmenetileg belengi a képet, vagy „átsuhan a képen”, ahogy Badiou leírja a gondolatok felötlését a moziban, amelyet a képek áttetsző fátylán keresztül felsejlik „kegyelem”-hez hasonlít.¹¹ Miközben a hasonló utalások, amelyeket a kortárs kommerszfilmekben vagy reklámokban látunk, meglehetősen egyértelműen azt a célt szolgálják, hogy egy műveltebb befogadóközönség ízlésének megfelelő szintre emeljék az ábrázolásmódot, a kortárs kelet-európai filmekben – amint azt korábbi tanulmányok kimutatták¹² – az európai művészettörténet nagy alkotásaira való utalások sokkal ellentmondásosabbak és összetettebbek. A *Sieranevadában* együtt jelennek meg a nyugati politikára és kultúrára való utalásokkal (lásd például a kislány Disney-szereplős kosztümjéről szóló vitát). A *Halott Krisztus*ra vagy a *Pietára* való célzással együtt a képen átsuhanó gondolatot egyszerre érzékelhetjük ironikusan (a gyászolók kicsinyes és kaotikus viselkedésével és a kulturális kifinomultság hiányával szemben) és elégikusan, az autentikus gyász (mint elveszített agambeni gesztus¹³), illetve az európai magasművészethez való kapcsolódás iránti vágyakozás jelzéseként.

Mircea Valeriu Deaca¹⁴ megjegyzi a film festői utalásait elemezve: feltűnő, hogy bár a szereplőket folyamatosan egy lakomára megterített asztal körül látjuk, éppen a legnagyobbvalóbb referencia, Da Vinci *Utolsó vacsorájának* a megidézése hiányzik. Ezt a hiányt úgy értelmezi, hogy ezzel a film megtagadja a lehetőséget a szakállas főszereplőtől, Larytól, hogy Krisztussal asszociálja őt a néző. Ez az asszociáció viszont megtalálható, igaz, nem a filmben, hanem a filmet reklámozó plakáton, ahol az alkalomhoz nem igazán illő módon mosolygó arcú családtagok az *Utolsó vacsora* elrendezéséhez hasonlóan jelennek meg az asztalnál Laryvel a középpontban (2. kép). A reklámkép, amelyet a nemzetközi forgalmazás számára terveztek, szem előtt tartja a kelet-európai filmekkel szembeni elvárásokat, ezekről a filmekről ugyanis eleve feltételezik, hogy van bennük ironia, többértelműség, és gyakran idézik az európai kultúra nagy műveit. Figyelembe kell vennünk ugyanakkor azt is, hogy Cristi Puiu saját maga tervezett egy másik plakátot a filmhez, amit a film hazai forgalmazásához használtak föl, és ez nagyon eltér az előbbitől: a ködös tájban szürkén olvad össze az ég a földdel, a kép mélyén jellegzetes kelet-európai tömbházsort látunk, az előtérben egy befagyott tó áll, körülötte fekete madarak seregével (3. kép). A rendező által megtervezett poszter már önmagában is jelentésekben gazdag kiterjesztését adja a filmnek, jelentőségét azonban növeli az, hogy tulajdonképpen összeköti a filmet egy másik műalkotás-sorozattal, amely sajátos viszonyban áll a filmmel, és egy



2–3. kép. A filmet reklámozó plakátok

olyan kortárs művészeti jelenséget is jól példáz, amelyben a különböző művészeti ágakban létrehozott alkotások közül egyik a másik kiterjesztéseként jön létre.

Ez a stratégia az intermedialitást ötvözi az ún. transztextualitással (jelen esetben a színész, Mimi Brănescu az, aki a rendező korábbi, *Lăzărescu úr halála* című, 2005-ben készült filmjében is szerepelt), illetve az ún. transzmedialitással (amely révén különböző médiumokban megfogalmazott alkotások ugyanannak a fiktív világnak a részeit jelenítik meg). Az efféle hozzáadások általában az installációművészet körébe tartoznak. Pedro Costa vagy Apichatpong Weerasethakul például gyakran készít filmjeihez kapcsolódóan mozgóképi installációkat. Vagy eszünkbe juthat Tarr Béla esete, aki miután bejelentette, hogy nem fog több filmet forgatni *A torinói ló* (2011) után, 2017-ben az amszterdami Eye film-múzeumban *Till the End of the World* (A világ végéig) címmel rendezett megrendezett kiállításon multimédia-installációkkal mutatta be, illetve „bővítette ki” életművét, sőt az installációegyüttesbe két új kisfilmet is beiktatott. Puiu esetében a művészi világnak ez a kiterjesztése a fotográfia irányába történt.

Sieranevada: fotó, nyelv és disszenzus

■ Cristi Puiu, aki eredetileg képzőművészeti tanulmányokat is folytatott, rendszeresen fest és fotóz, a film készítése közben százával készített fényképeket Bukarest külvárosában kifejezetten abból a célból, hogy megalkossa a film plakátján felhasználható felvételt. Az önálló művészi projektté váló fotósorozatból kiállítottak egy válogatást 2017 júniusában Kolozsváron a Baril Művészeti Galériában (később ugyanebben az évben Aradon is a Művészeti Múzeumban, és 2018-ban Párizsban a Grand Palais-ban). A kiállításon a festményekhez hasonlóan bekeretezett képeken kívül egy egyedi példányként kinyomtatott, vas-

kos albumban lehetett átlapozni a teljes fotóanyagot, illetve egy kis füzetet is el lehetett olvasni, amely mélyinterjút tartalmazott a rendezővel a film és a fotók keletkezésének körülményeiről, Puiu művészetfilozófiájáról. A könyvvel, a kísérőszöveggel együtt így az egész kiállítás a fotók köré szervezett, összetettebb multimédia-installációvá változott.

A fotók úgy adódnak hozzá a filmhez, hogy a filmes fikció világától s annak helyszínétől eltávolodva a „valóságot” mutatják meg Bukarest periferiáján. A plakáton a háttérben levő blokkokban lejátszódó családi veszekedések realista megjelenítéséhez képest azonban a fehér, hóborította és békés táj, amely körülveszi, erős stilizációjával, átesztétizáltságával tűnik ki. A képen, amelyet a rendező a film plakátjára kiválasztott, azt a tavat látjuk befagyva, amelyet a Dâmbovița folyón az 1980-as években épített gát nyomán hoztak létre, s amelynek következtében többek között egy régi temetőt is elárasztottak, eltüntettek a föld színéről. Puiu a hely történetének, az azt körüllegő emlékeknek a tudatában fotózza a ködbe burkolt fagyos tájat, és vetíti rá saját melankóliájának vagy szorongásainak diffúz érzéseit. Más képek a szürke blokkrengeteg szomszédságában sorakozó, behavazott sírköveket, a hasonlóképp elhagyatottnak tűnő ipari épületeket, a fehér hóleplet felszabdáló sárnyomokat, a jég, a hó, a föld és az ég sávjait keretezik el, s noha a fotók színesek, a paletta elegánsan és minimalista módon szinte monokróm. A kompozíciók festői ecsetvonásokhoz hasonló, egyszerű vizuális elemre redukálják a látványt (4. kép). A művészeti galériában a fehér falakra felfüggesztett, fehérrel keretezett képek így érzékelhető esztétikai távol-



4. kép. A Sieranevada fotókiállítás képei (saját fotó)

ságot állítanak fel, mintegy megtisztítva a film világát „beszennyező” mindennapiság vulgaritásától, és láthatóvá teszik a rést nemcsak a fotó és a film, hanem a művészet és a nem művészet, valamint a valóság és annak kifinomult művészi ábrázolása között is. A réseken keresztül pedig a kapcsolatok és az ellentétek egy olyan expanzív művészi víziót közvetítenek, amely végső soron kérdőre vonja azt, ahogyan a világot érzékelhetjük, és többféle nézőpontból is elkeretezi a valóságot (az, hogy a kiállítás azonos címet visel a filmmel, egyértelműen jelzi, hogy ugyanarról a világról van szó). Egy kiasztikus szerkezetben a fikció és a realitás, a művészi és a nem művészi impressziói felcserélődnek. A mindennapiság (a közönséges események, valós időben zajló veszekedések, amelyeket sokkal inkább életként, mint művészetként érzékelünk), s amelyet a film immerzív (a valóságshow-kra vagy lakásszínházra emlékeztető) realizmusa közvetít, vagyis lényegében a nem művészet a mesterségesen létrehozott, filmfesztivá-

lokon bemutatott fikciófilm formájában művészetként jelenik meg. Ezzel szemben a stilizált, elegáns fotók, amelyek a galériában művészi tárgyakként vannak kiállítva, lesznek tulajdonképpen azok, amelyek számunkra a valós helyszíneket és nem a film számára megteremtett fiktív „valóságot” megmutatják.¹⁵ A filmben egy fiktív családi hálózatba nyerünk betekintést látszólag személyes közelségből, miközben azt, ami valóban személyesen érinti a rendezőt, sokkal inkább a személytelen, nagy látószögből megmutatott, az absztrakcióhoz közelítő tájképek közvetítik (a két kivétel, a rendező kislányáról és a kislány rajzáról készült kép csak megerősíti ezt a személyes jelleget a fotókban).

A perspektíváknak és ábrázolási módoknak (fikciós, realista, közönséges, kifinomult, érzéki, metaforikus, stilizált, absztrakt, személyes stb.) ez a megsokszorozása, amit a film és a fotó révén érzékelünk, tulajdonképpen mint alapelv már a film címében is megjelenik: a *Sieranevada* formában, a szándékosan helytelenül írt földrajzi névben (Sierra Nevada), amelyet a film főcímeként még ráadásul provokatívan apró betűkkel is írnak. Az elírt szó kettős referenciájával is zavarba ejtheti a nézőt (Európában és Amerikában is található ugyanezen a néven egy-egy, a nevére utalóan havas látképekből ismerős hegylánc). A Bukarest külvárosáról készült téli felvételek talán távolról asszociálhatók a Sierra Nevada konvencionális képeihez, de a hegy elnevezésének semmi köze nincs a filmhez, amelyben egyáltalán nem is említik (sem helyes, sem helytelen formában). A cím csak összezavarja a nézőt, aki ennek nyomán rejtett utalást sejt, és keresi az értelmezés lehetőségeit. Cristi Puiu több sajtótájékoztatón is elmondta, hogy önkényesen választotta a címet, többek között tiltakozásul az ellen, hogy a filmforgalmazók általában lefordítják, megváltoztatják a címeket, és ezzel a megoldással sikerült elérnie, hogy az minden nyelven ugyanaz, illetve egyedi és lefordíthatatlan legyen. Ebben a nyelvi formában azonban, anélkül, hogy metaforává válna, a film címe szubverzív gesztusként értelmezhető, és ahhoz hasonlóan teszi többértelművé a szót, ahogyan Rancière értelmezi a disszenzust „mint két világ jelenlétét egyben”, oly módon, hogy az rést nyit meg a világ érzékelhetőségében.¹⁶ Az elrontott helyesírás, a szó kettős jelentése, ami egyszerre két távol eső földrajzi helyre is utalhat, a számos egyéb asszociáció, valamint a filmhez való kötés lehetősége, amire a néző elengedhetetlenül rákérdez, az „áthajlásoknak és réseknek” éppen „olyan megsokszorozódását jelenti, ami megváltoztatja az érzékelhetőség, az elgondolhatóság és elképzelhetőség kartográfiáját”,¹⁷ amelyről Rancière beszél, amikor leírja az esztétikai élmény „politikai” hatását. Egy jól ismert nevet földidézve a címben, de ugyanakkor rögtön rejtélyesen furcsává téve, a *Sieranevada* megerősíti a nyelvi forma szintjén ugyanazt a logikát, amit a festményekre emlékeztető beállításokban is láttunk, amely egyszerre összekötötte és eloldotta a filmet az európai művészettel/művészettől. Azt példázza, ahogyan az intermedialitás poétikai stratégiái a kortárs kelet-európai filmben a Kelet és a Nyugat közötti összetett viszonyokra irányítják a figyelmet, s mint ilyenek egyrészt a kulturális kapcsolódások utáni vágy megfogalmazásává válnak, másrészt a globalizált világban hatékony disszenzust is megvalósíthatnak a képek (és fogalmak) standardizációjával szemben. Az egyetemes kulturális utalások, minták és toposzok beleszövődnek a helyi feszültségek, gesztusok, „lefordíthatatlanságok” szövetébe.

Noha a film személyes élményből ihletődött, a valóságosság illúzióját a népszerű valósággtév és az immerzív, helyspecifikus színház élményvilága felé való „expánziónak” köszönheti. A filmes fikciót igazából a festőien átesztétizált fo-

tók kapcsolják hozzá a való világhoz, valamint az alkotó saját személyes univerzumához. A *Sieranavada* film-fotó együttes poétikája ekképpen több ponton is összefonja az intermedialitás „kettős spirálját”, amelynek révén a művészetek szorosabb kapcsolatával párhuzamosan a valósághoz való kötődések is fölerősödhetnek. Cristi Puiu azonos című, két művészi alkotása külön-külön is érdekes és értékes, s ezt a két projekt önálló sikere is igazolja. A kettő közötti viszony viszont a Bellour által leírt „köztesség”, illetve végső soron művészet és élet érintkezéseinek sajátos lehetőségeire világít rá.

■ JEGYZETEK

1. A szűk körben elérhető francia kiadvány után a tanulmány itt jelent meg angolul: *The Double Helix*. In: Timothy Druckrey (ed.): *Electronic Culture: Technology and Visual Culture*. Aperture, New York, 1996. 173–199.
2. 2018-ban a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetemen a médiumok köztességeinek új formáit feltérképező nemzetközi konferencia szervezőjeként felkértem Raymond Bellourt, hogy foglalja össze gondolatait a köztes képekről. A filmre vett beszélgetésből megszerkesztett előadást itt lehet megnézni: <https://youtu.be/PORr3mbhags>.
3. Lásd ezekről Ágnes Pethő: *Approaches to Studying Intermediality in Contemporary Cinema*. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2018. vol. 15. 165–187.
4. Ezek a kapcsolatok (amelyek a filmet és az életet, a filmet és a többi művészetet összekötik) eredményezik Alain Badiou nézete szerint a filmművészet „szennyezetségét”, „impurítását”. Lásd Alain Badiou: *Cinema*. Polity Press, Cambridge, 2013.
5. Lásd erről bővebben Ágnes Pethő: *The World as a Media Maze: Sensual and Structural Gateways of Intermediality in the Cinematic Image*. In: Uő: *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 2011. 95–176.
6. Jacques Rancière: *The Gaps of Cinema*. Neccus 2012. Spring. <https://neccus-ejms.org/the-gaps-of-cinema-by-jacques-ranciere/>
7. A „kiterjesztett film” megnevezést az 1960-as évek közepén alkalmazták először olyan avantgárd művészeti alkotásokkal kapcsolatban, amelyek élő performansz keretében mozgóképeket is vetítettek, illetve a mozgóképek létrehozásának és befogadásának a hagyományos mozihoz képest új helyszíneken és formában vetített módjaival kísérleteztek. Később a fogalom jelentése tágult, magába foglalva mindazon újmédia-kísérleteket, amelyek mozgóképet használnak. Gene Youngblood *Expanded Cinema* (A kiterjesztett mozi) című, 1970-ben megjelent könyvében is ebben a tág értelemben használja, és a mozgókép új technológiáinak a lehetőségeit veszi számba.
8. Greenaway aktív installációművész is, akinek életművében nemcsak arra van példa, hogy installációban gondolta tovább a filmjét, hanem arra is, hogy videojátékban.
9. Giorgio Agamben: *Notes on Gesture*. In: Uő: *Means without End: Notes on Politics*. University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2000. 49–60.
10. Egy másik kelet-európai film, amely hasonló stratégiát alkalmaz, Hajdu Szabolcs *Ernellék Farkaséknál* című filmje, amely ugyanabban az évben készült, mint a *Sieranavada*. Ebben a magyar filmrendező tulajdonképpen saját, eredetileg lakásszínházi előadásra írt (és ebben a formában többször is előadott) drámáját adaptálta filmre saját családja színészi közreműködésével úgy, hogy a film ráadásul a lakásában is játszódik.
11. Alain Badiou: i. m. 123.
12. Lásd Ágnes Pethő: *The Tableau Vivant as a “Figure of Return” in Contemporary East European Cinema*. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2014 vol. 9. 51–76; Hajnal Király: *Looking West: Understanding Socio-Political Allegories and Art References in Contemporary Romanian Cinema*. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2016. vol. 12. 67–87; Judit Pieldner: *Magic Realism, Minimalist Realism and the Figuration of the Tableau in Contemporary Hungarian and Romanian Cinema*. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2016. vol. 12. 87–115.
13. Agamben szerint a filmművészet egyszerre próbálja meg visszaállítani a társadalomban már elveszített gesztusokat és rögzíteni azok hiányát (lásd i. m. 52.).
14. Mircea Valeriu Deaca: *Sieranavada sau trecerea de la lumină la întuneric*. Cultura 2016. vol. 12. 556. 26–28.
15. A film díszdobozban kiadott, korlátozott számban megjelentetett BluRay verziója, amely a fotókkal együtt még egy Cristi Puiu kézírásával írt forgatókönyvrészletet is tartalmaz, egy újabb, szerzői kézjeggyel hitelesített „művészet”-ként való keretezést ad a filmes-fotós együttesnek.
16. Jacques Rancière: *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Continuum, New York, 2010. 37.
17. Uő: *The Emancipated Spectator*. Verso, New York – London, 2009. 72.

SÁNDOR KATALIN

NEM EGÉSZEN PRIVÁT

Intermedialitás és teatralitás Hajdu Szabolcs
Ernelláék Farkaséknál című filmjében



... úgy érti újra a család,
az otthon, az intimitás
mibenlétét, mint
a személyes
és a társadalmi, a privát
és a nyilvános között
folyton alakuló,
előreláthatatlan,
egyszerre bensőséges és
idegen valóságot.

■ Az újabb filmes intermedialitás-kutatásokban egyre hangsúlyosabbá válik a „formalista intermedialis elemzés” „narcisztikus gyakorlataitól”¹ való elmozdulás tendenciája és az esztétikai kérdéseknek társadalmi-politikai problémákkal, kulturális jelenségekkel való összekapcsolása. Ennek jegyében Lúcia Nagib Jacques Rancière *disszenzus* fogalma felől gondolja újra az intermedialitás (és a „nem tiszta mozi”, az „impure cinema”) kérdését. Úgy véli, hogy az intermedialis mozi „a politikai vizsgálatának termékeny talaja” lehet, ugyanis a különféle médiumok elegyítése (illetve a tiszta műfaji kategóriák elbizonytalanítása) a filmben „felfüggesztheti a reprezentációs narratívák pedagógiai jellegét egy »disszenzus«, egy dilemma bevezetése által”, ami ahelyett, „hogy egyértelmű leckét adna, megsokszorozza a referens jelentéseit”.² Nagib szerint az intermedialis („nem tiszta”) mozi nem egyszerűen reprezentálja, hanem „újrakeretezi” a valóst, „új viszonyokat hoz létre a valóság és a látszat, az individuum és a közösség között, polemikus módon megsokszorozva a filmes médium lehetőségeit, miközben saját határait és a reprezentáció hatalmát is megkérdőjelezi”.³

A kortárs magyar film paradigmáján belül⁴ Hajdu Szabolcs filmjeinek egyik szembetűnő jellemzője a mozgókép intermedialis kiterjesztése a tabló- vagy festményszerű kompozíciók, a performatív művészetek, a teatralitás (és esetenként a mágikus realizmus) felé. Mindez nem-

egyszer a filmes realizmus konvencióival keveredik akár egyazon filmen belül.⁵ Hajdu filmjeinek médiumközisége nem pusztán a filmes stilizáció vagy önreflexió eszközeként értelmezhető: olyan, szociokulturálisan beágyazott kérdések színrevitelével (Nagib felfogása szerint „újrakezeztetésével”) függ össze, mint a kulturális és nyelvi identitáslehetőségek, a transzkulturális érintkezések, a saját és az idegen, a szubjektivitás és a test, a testpolitikák és a hatalmi mechanizmusok viszonya. A *Bibliothèque Pascal*ban (2010) például a korporealitás, az etnikai, kulturális és genderszemponthúttóság, illetve a kelet- és nyugat-európaiság problematikus voltának kérdése a román–magyar identitású Mona narratívájába ágyazódik. A prostituáltként egy liverpooli elit bordélyba szállított, majd onnan visszatérő és gyermekét visszaszerezni próbáló nő traumatörténetét intermedialis filmes diskurzus viszi színre élőképszerű beállításokkal és teátrálisan komponált jelenetekkel, amelyek a másság létrehozásának és (ideológiai) kisajátításának hatalmi mechanizmusait és mediális stratégiáit is megmutatják.⁶ A *Fehér tenyérben* (2006) a test, a sport és a maszkulinitás problémája, a testpolitikák és hatalmi viszonyok összefüggései, illetve az államszocializmus emlékezete és a posztszocialista jelen kérdései egy profi tornász élettörténetébe⁷ ágyazódnak, amelyet kelet-európai múltja, majd az ún. nyugati világgal kapcsolatos idegenségtapasztalata alakít. A sport mint spektakulum és a cirkusz mint színház intermedialis színrevitele a filmben ezeket az identitás-, test- és emlékezetpolitikai kérdéseket „keretezi újra” úgy, hogy elkerüli a Kelet és a Nyugat, a múlt és a jelen reflektálatlan, didaktikus szembeállítását.

Hajdu műveinek médiumközisége gyakran a filmnek a teatralitás, az előadóművészetek konvenciói vagy a színrevitel hétköznapibb gyakorlatai felé való elmozdulásaként mutatkozik meg. Loïselle és Maron szerint a filmes teatralitás különféle változatai (például a színházi vagy bármilyen más térben színre vitt előadás, a színpadi konvenciók filmes idézése, az intradiegetikus történetmondás, a mise en abyme szerkezetek) gyakran a mozgókép artefaktum jellegét, a közvetítés aktusát állítják előtérbe – megkérdőjelezve a film ún. valóságéffektusát.⁸ A teátrális éppen idézetszerűsége és iterabilitása, ismételhetősége folytán alááshatja az önazonosság és a jelenlét illúzióját.⁹ Hajdu filmjeiben a teatralitásnak és a performativitásnak nem csupán az a szerepe, hogy a film megalkotottságára, közvetítettségére irányítsa a figyelmet, hanem – ahogy Varga Balázs kiemeli – az is, hogy az identitás színrevitelének különféle aktusait tegye láthatóvá. A filmek szereplői gyakran művészek, sportolók, színészek vagy olyan karakterek, akik az alkotás a performatív művészetek, a színház, a mozi, a cirkusz, a sport világához kötődnek, a diegetikus terek pedig sokszor színpaddá vagy színpadszerűvé válnak.¹⁰ A 2016-os *Ernellák Farkaséknál* is kapcsolódik ehhez a tendenciához: a film az ugyancsak *Ernellák Farkaséknál* című, Hajdu Szabolcs által írt és rendezett színházi előadást alkotja újra a kamaradarab és a film köztesében.

A kamaradarabot 2015-ben a Maladype színház próba- és játszóterében, a Maladype Bázisban mutatták be, és 2019. április 19-én volt a 100. lakásszínházi előadása.¹¹ A darab olyan, kelet-európai kontextusban igencsak aktuálisnak (esetenként meg éppenhogy tabunak) számító kérdéseket vet fel, mint társadalmi, anyagi krízishelyzet, emigráció és (kényszerű) hazatérés, életközépi válság, a szülőség ambivalens tapasztalata, a saját gyerek, saját társ egyszerre ismerős és idegen közelsége, egzisztenciális bizonytalanság, az intimitás lehetőségei vagy ellehetetlenülése. Herczog Noémi szerint Hajdu előadása új (nemegyszer

önironikus) perspektívát kínál a polgári színház klasszikus témájához, a családhoz úgy, hogy mind a családi idill utáni reflektálatlan nosztalgia, mind a család intézményét radikálisan elutasító kritika csapdáját elkerüli.¹²

A hozzávetőleg huszonnégy óra alatt játszódó kamaradarabban a tágas polgári lakást bérlő Farkashoz és Eszterhez,¹³ illetve ötéves fiukhoz, Brúnóhoz az éjszaka közepén váratlanul megérkezik Eszter nővére, Ernella, férjével, Alberttel és lányukkal, Laurával. A család Skóciából tér vissza egyévnnyi sikertelen munkavállalási, kitelepedési kísérlet után – pénztelenül, lakás nélkül és váltságba jutott házassággal. Fojtott feszültségek, jelenlegi és múltbeli konfliktusok kerülnek felszínre a két család kényszerű együttléte során. A darab a gyerekek által előadott rövid színdarabbal és a vacsora előkészületeivel ér véget, amelyre Eszter és Ernella mindvégig hiányzó, ám a családi viszonyokat hiányában is alakító apját várják.

Hajdu kamaradarabja a színrevitel mikrorealista konvenciói és a feltűnőbb stilizáció között egyensúlyoz. A jelenetek és a dialógusok jelentős része a mindennapiság regiszterén belül marad mind a színészi játék, mind a visszafogott díszletezés által. Egyes jelenetek stilizáltságát viszont fokozza a marionettmotívum (a gyerek az apját mint marionettet mozgatja), illetve az a koncepció, hogy az ötéves Brúnót és a tízéves Laurát felnőtt színészek alakítják. Emiatt a gyerekek alakját inkább eljátszott, stilizált szerepként érzékeljük, ez pedig felerősítheti a darab által tematizált szülő-gyerek viszonyra vonatkozó idegenségtapasztalatot. A közös étkezés lassított pantomimjelenetté stilizálása extradiegetikus zenével a hétköznapi cselekvést teátrális, eljátszható és akár mechanikusan is ismételhető családi rituáléként mutatja meg. Az előadás végén viszont az asztalterítés jelenete ezeket a családi rítusokat (például a közös vacsorát) kitöltésre váró üres helyként, lehetőségként is elgondolhatóvá teszi. Eszter, miközben nyugodt mozdulatokkal tényezőkat, szalvétákat rendez az asztalon, mintha az együttlét lehetőségének (és nem bizonyosságának) terítene meg.

Az *Ernelláék Farkaséknál* független lakásszínházi előadásként nem kötődik kőszínházi feltételekhez vagy intézményes struktúrákhoz. Hordozhatósága folytán sokféle helyszínhez képes adaptálódni: játszották a Maladype Bázis 50 férőhelyes terében, de a Magvető Caféban vagy a KuglerArt lakásgaléria köztes terében is, amely különféle térfunkciókat és térhasználati módokat elegyít valahol a nyilvános galéria és a magánlakás intimitása között. Ezek a terek a színpad és nézőtér elválasztottságát fenntartó színházi térélmény helyett a testi közelség és intimitástapasztalat feltételeit teremtik meg. A nézők a történeteknek való kitettségüket tapasztalhatják meg, amely kimozdíthatja a távolról szemlélés biztonságát, a kívülállás komfortérzetét.

A 2016-ban bemutatott és Karlovy Varyban Kristályglóbuszsal díjazott *Ernelláék Farkaséknál* című film a 2015-ös kamaradarabot adaptálja alacsony költségvetésű független produkcióként.¹⁴ A forgatási helyszín a rendező és felesége lakása, a film szereplőgárdájának felét pedig négytagú családjuk teszi ki: rajtuk kívül két gyerekük is játszik a filmben. A filmből így kimarad a gyereket felnőtt színésszel játszó rendezői koncepció és az ebből adódó feltűnőbb stilizáció. A kamera egyszer sem hagyja el a lakás terét: több nézőpontból, gyakran szubjektív vagy félszjektív beállításból filmez, vagy – némiképp emlékeztetve Cristi Puiu *Sieranevadájának* látogatóként „viselkedő” kamerájára – láthatatlan megfigyelőként teremti meg az ambivalens családi intimitás és idegenség mozgóképi atmoszféráját. A filmet Pethő Ágnes Cristi Puiu 2016-os *Sieraneva-*

dájához hasonlítja, amely bizonyos értelemben a valóságshow és a helyspecifikus színház közé helyeződik. (Ez utóbbiban a színműveknek például magánlakások adnak otthont, a színészek és a nézők így ugyanazon a téren osztoznak.) Hajdu filmjében (akárcsak Puiunál) a „művészet beszüremlik a valóság percepciójába”, és fordítva, ez pedig „a mozinak egyrészt a színházzal, másrészt a mindennapisággal való kontaminációját”¹⁵ eredményezheti. A film kamaradarabszerűsége, színházzal való „kontaminációja” érzékelhető, ám a kameramozgás, a beállítások, a nézőnek felkínált (olykor váratlan) látószögek filmszerűvé teszik a terek és viszonyrendszerek percepcióját.

A filmben a teatralitás, illetve a színre vitt, „bekeretezett” cselekvések a mindennapiság részévé válnak, hétköznapiként „stilizálódnak”. Farkasék fia, Brúnó és Ernellák lánya, Laura előadnak egy színdarabot a szüleiknek, amelyhez funkcióiktól eloldott hétköznapi tárgyakat használnak átmeneti színházi kellemékként: a függőnyt folyóként, a zöld térdzoknit kígyóként gondolják újra. A narrációval kísért előadásban az állatokkal utazó kisfiú története a vándorlás, helykeresés, majd a letelepedés mozzanata köré szerveződik. Mise en abyme jellege folytán az előadás egyrészt a gyerekek megnevezhetetlen hiánytapasztalatának¹⁶ médiumává, másrészt a Skóciából hazatérő család kudarc történetének fordított narratívájává válhat.

A gyerekek előadása „újrakeretezi” a lakás terét és a benne található tárgyakat: a lakás színpaddá, illetve nézőtérré válik. Így az előadás akár magának az alacsony költségvetésű filmnek a produkciós folyamatára való utalás is lehet: Hajdu filmje hasonlóképpen a privát teret és a mindennapiság talált tárgyait konfigurálja újra forgatási helyszínné és egyben a film diegetikus terévé. Ugyanakkor a történetbe ágyazódó előadás a film által adaptált kamaradarabnak magán a filmen is nyomot hagyó medialitására és hordozható, „összecsomagolható” jellegére is rámutathat, ami nem csupán az alternatív színházi helyszínek, hanem a különböző médiumok közötti átjárásokat is lehetővé teszi.

A film diegetikus világán belül a színdarab a nézőt és a nézés aktusát is színre viszi: a szülők, akik velencei szuvenírmaszkokat viselnek nézői szerepük eljátszásakor, nemcsak az előadást figyelik, hanem a másik nézőt is a nézés aktusában. Így maga a film nézője is „érintetté” válik a tekintetek megfigyelésének viszonyrendszerében. A film a mindennapokból ismerős nézői attitűdöket, szokásokat mutat meg: Ernella férje, Albert fotót készít a gyerekek előadásáról, megosztja közösségimédia-profilján, majd megnézi a lájkokat; a lájkolók a filmben szereplő színészek, illetve a stáb további tagjai: Török-Illyés Orsolya, Hajdu Lujza, Muhi Zsófia. Ez a egyszerű metaleptikus¹⁷ csavar belefördítja a filmen „kívüli” (extradiegetikus) dimenziót a film fiktív világába.

Ugyancsak a teatralitás kérdése felől értelmezhető az a jelenet, amelyben a film szereplői akaratlanul is egy felolvasás közönségévé válnak. Farkas és Albert azon vitatkoznak, hogy mit mondott az utóbbi egy évvel korábban, amikor eldöntötték, hogy Skóciába költöznek. Farkas azért, hogy igazát bizonyítsa, előveszi a jegyzeteit: kiderül, hogy az egész akkori jelenetet pontosan és forgatókönyvszerűen rögzítette. Felolvassa, újrajátssza a dialógusokat, és így a hétköznapi beszélgetést egyfajta felolvasószínházzá változtatja, amelyben a múltbeli esemény idézhető és a jelenben újrakontextualizálható történészként közvetítődik. Az esemény forgatókönyvszerű feljegyzése (amely megismétlődik egy későbbi jelenetben is), illetve a lakás falain látható filmes plakátok implicit módon az előadóművészethez és/vagy a mozihoz kapcsolják Farkas professzionális

identitását. Ez nem feltétlenül valamilyen autobiografikus kontextust von be az értelmezésbe, hanem inkább a Hajdu-filmek azon tendenciájához kapcsolódik, amely a reprezentáció és az identitás/szubjektivitás lehetőségét valamilyen művészeti vagy hétköznapi alkotásfolyamathoz, tágabb értelemben pedig a teatralitás és performativitás kérdéséhez kapcsolja.¹⁸

A felolvasás feszült jelenetében a teatralitás nem csupán a múlt (és végső soron a film) közvetített, újrajátszható jellegére mutat rá, hanem a maskulin identitást konfrontatív színreviteleként is értelmezhetővé teszi. A jelenet az értelmiségi férfi identitáskrízisét mutatja meg (ön)ironikus módon: férj- és apaszerepének válságba jutásával a férfi szubjektivitása egy másik férfi szubjektum elhallgattatása, diszkreditálása által próbál megerősítést nyerni. A diszkreditált fél (Albert) a saját hiteltelenítését „végző” felolvasás passzív publikumává válik. Ám mindeközben éppen az válik láthatóvá, hogy Farkas az amúgy jelentéktelen „igazság” kiderítésének mániákus erőltetésével saját (maskulinitását is érintő) krízisállapotát igyekszik elfedni.

A felolvasást a kamera több nézőpontból mutatja. Ezek egyike a kislány szubjektívje, amely egy pohár torzító felületén keresztül mutatja a jelenetet mint vizuális eseményt. A filmben a belső ajtók, üvegfelületek, ablakkeretek vagy tükrök közvetítő, keretező közegeként újra felosztják a lakás terét, és a nézői tekintetet ennek színtér-, illetve képszerűségére irányítják. Az intimitás nyelvi és testi tapasztalatának filmes színrevitelét olykor éppen ez a tükröző-reflektív, a tekintet (jelentésképző, keretező) szerepét hangsúlyozó közeg teszi egyszerre bensőségessé és közvetítetté. Ilyen például a tabunak számító apai feltékenység és krízisállapot beismerése után Eszter és Farkas „testközeli” beszélgetése a fürdőszoba tükröző – a szereplőket képpé, a jelenetet teatrállássá keretező – intim terében. A filmben az intimitás létrejöttét kulturális és mediális feltételek is alakítják. A szülő és a gyerek átmeneti együttlétét az egyik jelenetben a közös olvasás és a könyv médiuma teszi lehetővé. Miközben az olvasás testi közelséget teremt apa és fia között, az emberi testről szóló illusztrált könyv és az apai magyarázat a test mint gépezet, mint „evőgép” (kulturális) metaforáját közvetíti. (A könyv kiválasztásakor a film finom iróniával és csupán utalásszerűen jelzi, hogy egyes gyermekkönyvek, például a *Bogyó és Babóca* egyfajta kulturális trend folytán is felkerülhetnek a polcra, és alakíthatják a gyerek preferenciáit).

A (művész)lakás eklektikussága, a fotók, a filmplakátok (többek között Fellini *La stradája*), a népművészeti tárgyak vagy a (családi örökségként emlegetett, de egyben kulturális hagyományt is közvetítő) kalotaszegi láda jelenléte által a privát tér az összegyűjtött személyes és családi múlt intermedialis archívumává válik. A lakás falán látható a *Macerás ügvek* (2001) című filmre utaló fotó, a *Déli-bábnak*, Hajdu 2014-es filmjének a plakátja lefelé fordítva, illetve korábbi filmjének, a *Tamarának* (2004) egy majdnem életnagyságú posztere. Bár a plakátok háttérben maradó metaleptikus jelzések, mégis a privát tér újraakartozásának és fikcionalizálásának el nem rejtett nyomaiként érthetők. Annak a némiképp politikai gesztusnak a nyomaiként, amely az alacsony költségvetésű független film produkciójának anyagi és térbeli korlátait konceptuális, poétikai lehetőséggé változtatja. Hajdu filmjében a térbeli metalepszis a privát térnek a fikcionalizált filmes térbe, illetve a tér intimitásának a láthatóságba való átbillenéseként nyilvánul meg. A metalepszis által a valós és a fiktív, a társadalmi valóság és a film viszonya nem törésként, hanem átjárásként, kontaminációként¹⁹ válik elgondol-

hatóvá, olyan viszonyként, amelyben az ontológiailag különböző világok alakítják egymás percepcióját.

Lúcia Nagib szerint az intermediális mozi nem egyszerűen reprezentálja, hanem újrakonfigurálja, „újraeretezi” a valóst, új viszonyokat hoz létre „a valóság és a látszat, az individuum és a közösség között”.²⁰ Hajdu filmjében a teatralitásnak és a mindennapiságnak az egymásba való átfordulásai, illetve a valóságnak és a filmmel való metaleptikus viszonya újraértelmezi és reflektálttá teszi az intimitás mibenlétét, illetve a privát és a nyilvános közötti viszonyt. Bár a személyes és családi krízishelyzeteket a film szó szerint az otthon falai között viszi színre (és így mindössze egy középosztálybeli család egy napjába enged bepillantani), a társadalmi egyenlőtlenségek a család mikroközösségén belül is érzékelhetővé válnak, mint ahogy az is, hogy a „privátnak” hitt válságok szociálisan, gazdaságilag, politikailag is beágyazottak. A film az idegenség kérdését a „sajátan” belül tematizálja: az egyszerre saját és más gyerek, a társ, illetve a saját (családi) szerep idegenségeként. Hajdu mindenféle didaxist elkerülve úgy érti újra a családot, az otthon, az intimitás mibenlétét mint a személyes és a társadalmi, a privát és a nyilvános között folyton alakuló, előreláthatatlan, egyszerre bensőséges és idegen valóságot.

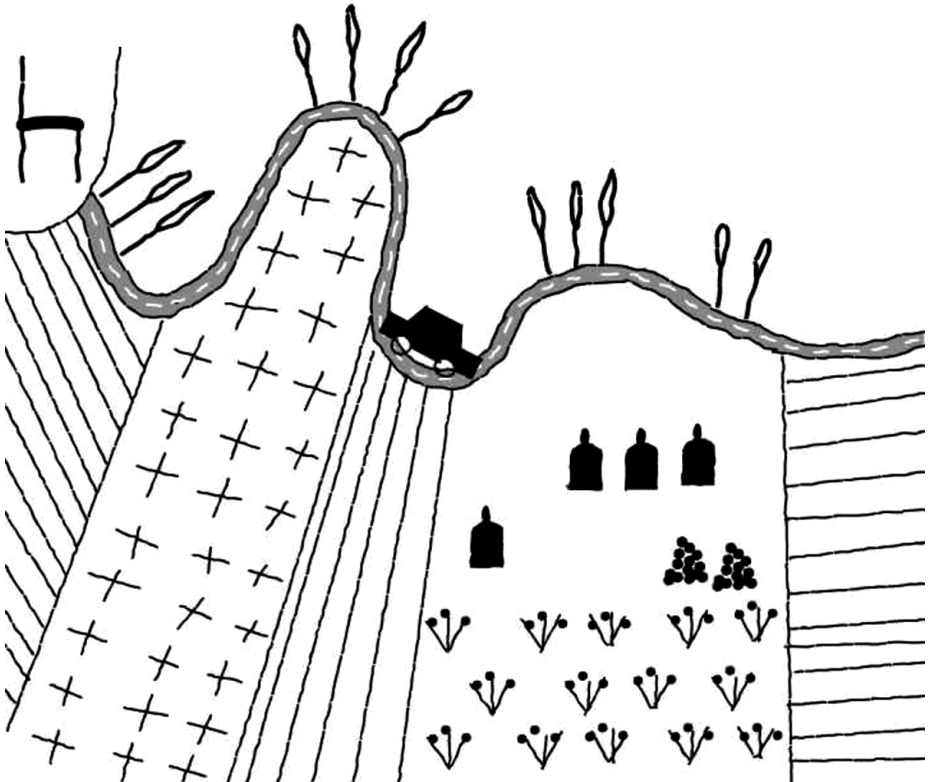
Úgy tűnik, az otthon, az intimitás, a családi szerepek inkább kérdésként, mint válaszként fogalmazódnak meg, hasonlóan Szilágyi Zsófia 2018-as *Egy nap* című filmjéhez, amely női nézőpontból beszéli el a családi „egynapok”, minden napok, illetve szerepek feszültségét és a bensőségeség átmenetileg (mégiscsak) létrejövő tapasztalatát.

Az *Ernellák Farkaséknál* privát térben, állami finanszírozású intézményes struktúrákon kívül készült el. A (részleges) intézményen kívüliség és a privát tér használatának koncepciója eltérő módon ugyan, de a film utóéletét és alternatív forgalmazását is alakította: 2016-os bemutatója után a filmnek számos lakásvetítése volt, amelyeken a rendező és a szereplők egy része is részt vett. A film és stábjja privát terekbe látogatott el, és a vetítések közönségével együtt megteremtette a filmnézés közös – nem egészen privát – intimitásának lehetőségét.

■ JEGYZETEK

1. Lúcia Nagib: *The Politics of Impurity*. In: Lúcia Nagib – Anne Jerslev (eds.): *Impure Cinema. Intermedial and Intercultural Approaches to Film*. I. B. Tauris, London – New York, 2014. 21.
2. Uo. 31. Nagib pontosítja, hogy Rancière nem utal sem intertextualitásra, sem intermedialitásra a disszenszus tárgyalásakor. Vö. Jacques Rancière: *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. (Transl. Steven Corcoran) Continuum, New York – London, 2010.
3. Uo. 37.
4. Itt főként olyan filmekre gondolok, amelyekre – egyebek mellett – a vizuális stilizáció, a metaforikusabb filmnyelv jellemző, mint például Pálffy György, Mundruczó Kornél, Kocsis Ágnes műveire.
5. Például a 2010-es *Bibliothèque Pascal*ban vagy a 2006-os *Fehér tenyérben*.
6. Vö. Sándor Katalin: *Corporeality and Otherness in the Cinematic Heterotopias of Szabolcs Hajdu's Bibliothèque Pascal (2010)*. Ekphrasis 2014. 12. 79–92.
7. A filmet Hajdu Szabolcs tornász testvére, Hajdu Miklós története inspirálta.
8. André Loïselle – Jeremy Maron: *Introduction*. In: André Loïselle – Jeremy Maron (eds.): *Stages of Reality: Theatricality in Cinema*. University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London, 2012. 5.
9. Samuel Weber: *Theatricality as Medium*. Fordham University Press, New York, 2004. 8. 13.
10. Varga Balázs: *Terek és szerepek. Tér és identitás viszonya Hajdu Szabolcs filmjeiben*. Prizma 2015. 2. sz. 5.
11. A darab folytatásának tekinthető *Kálmán napot* 2017-ben mutatták be.
12. Herczog Noémi: *Szabolcs Hajdu and the Theatre of Midlife Crisis: Self-Ironic Auto-Bio Aesthetics on Hungarian Stages*. European Stages 2017. 1. 4.
13. Farkast maga a rendező, Hajdu Szabolcs, Esztert pedig felesége, Török-Illyés Orsolya alakítja.
14. A forgatáson Hajdu tizenhárom operatőrrel dolgozott, akik mindannyian a tanítványai voltak.
15. Pethő Ágnes: *Approaches to Studying Intermediality in Contemporary Cinema*. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2018. 15. 177.
16. Laura egy másik jelenetben házat rajzol egy átlátszó ajtóüvegre, a hiányzó lakás/otthon gondolata pedig több dialógusban is feltűnik.

17. A metalepsziszt Gérard Genette nyomán a narratíva különböző szintjei, illetve az ontológiailag eltérő „valóság” és „fiktív” közötti átjárásként értem (ilyen például, amikor a szerző „belép”, „átlép” a saját művébe). Vö. Gérard Genette: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Kalligram, Pozsony, 2006.
18. Vö. Varga Balázs: i.m. 5. Ez a tendencia a *Macerás ügyekben*, az *Off-Hollywoodban*, a *Fehér kenyérben*, a *Bibliothèque Pascalban* is jól kirajzolódik.
19. Dorrit Cohn felvetésében „ha a második szinten lévő fikció képes hatással lenni az első szinten lévő fikcióra, akkor az első szinten lévő fikció is képes hatással lenni a valóságra, a mi világunkra és életünkre, vagyis mi magunkra”. Dorrit Cohn: *Metalepszis és mise en abyme*. (Ford. Z. Varga Zoltán) In: Bene Adrián – Jablonczay Tímea (szerk.): *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Kijárat, Bp., 2013. 121.
20. Lúcia Nagib: i. m. 37.



NYERGES GÁBOR ÁDÁM

Mák

Bizonyos utcák, városrészek.
 Egész települések, tájegységek.
 Mint fogak közt ragadt mákszem,
 rossz helyen hagyott, használt fehérnemű,
 hívogatón feszülő ruhán nyirkos folt,
 elől felejtett doboz széntabletta.
 Tapintattal tekintene el mindezek
 észrevételétől a részvét. Is.
 Emlékezni csak a szépre, figyelni
 csak a jóra, akár koldusokat
 retusálni városképről, fagycsípte
 tagjaikat fűrészszel korrigálni.

E kicsinyességen felülemelkedni talán
 egy munkaidején túl bekapcsolva maradt
 úrszonda bámész géptekintete szükségeltetne,
 melyben ez volna a Föld, merenghetne,
 vonatkoztatások önkényes viszonyítópontja,
 és ha mégsem az, ocsúdik fel, tükröződik
 a döbbenet, míg adattá fagy távolodtában
 a hozzákeveredő hangfoszlány, csak zavar
 marad a rendszernek hitt véletlenekből,
 hebegés és el-elcsukló, járulékos zaj,
 melyből szinte kivehetetlen már, hogy
innenről nem tudom, ki vagyok, s ki vagy.

Ami földereng, csak parányi univerzuma
 a folyvást pontatlanul ketyegő, mindig és
 sosem fogyva hamisított időnek, ahol
 öröknek szánt, elhullajtott pillanatképeket
 kerülgetnek udvariatlan, kapkodó cipőtalpak
 kínos etikettel.

Van valahol egy égitest,
 reláció függvénye, hogy
 mennyire egymagában áll,
 folyó és száradt részek
 lötyögnek rajta,
 s bizonyos utcák, városrészek.
 Egész települések, tájegységek,
 mint fogak között
 az átmenetileg kiszabadult,

pörögve zötykölődő pályára állt
mákszem egy kegyesnek szánt,
nagyvonalú hazugság önkényes,
sosem volt koordináta-rendszerében.

Próbaképp

Energiájukat veszített,
nyugvópontjukat meglelt,
tehát: tökéletes dolgokat
bököd az elnyűhetetlen,
ragadós-nyirkos biológia.

Hihető ez az újrakezdés
szépségének, de a szükség
józanító órájának is, holott
valójában csak a folytonosság
kiábrándító realitása.

Mégis dereng valami, úgy
tűnhet, olvadásnak indult,
meztelen bizalmatlanságok
kiszolgáltatott tapintatában.

A napsütés szórványos
fel-feltűnése, zavarba ejtően
negédes, vékonyka madárdal
utat törése a zárt ablakokon
van olyan rémisztő, akár egy
szokatlanul kedves gesztus.

A bizalom téglával betört ablak.
Zörgeti a szél a ráragasztott,
színtelen nejlont, mintha zöldes-
folyós reményt pottyantanának
rá a magasból hetykén alászaró,
kaján madarak.

De némi jóhiszeműséggel
elképzeltető az is, hogy
talán csak próbaképp.

ZUH DEODÁTH

MEGOLDÁSOK PROBLÉMÁK NÉLKÜL

A film médiumspecifikus jellege és annak kritikusai

Van némi igazság Richard Wollheim állításában, hogy sok mindent elhanyagolunk a művészi vízió elsődlegességének hangsúlyozásával. Főleg arról a két faktorról van szó, amellyel a művész a mű létrehozásakor majdnem mindig találkozik, és amelyek arra készítetik, hogy alkotása érdekében lemondjon víziójának azonnali megvalósulásáról. A művész kénytelen konfrontálódni az alkotás *médi-umával*, illetve azzal a *társadalommal*, amelyben él.¹ Az már első látásra is érthető, hogy az alkotások létrehozását befolyásoló személyek és intézmények micsodák. Mindenkit akadályozott vagy segített már embertársa abban, hogy valamit létrehozzon. Elég homályos viszont arra hivatkozni, hogy azért nem tudjuk kifejezni magunkat, mert fennakadtunk a médiumon. Sokkal nehezebb tehát megmondani, hogy mit is kell gondolnunk a művészet médiumáról.

A médium fogalma

■ A *médi-umot* tekintjük ideiglenesen a művészeti üzenet átadását lehetővé tevő anyagi-technikai közvetítőnek.² Médiumspecifikus érveknek azokat nevezik, amelyek amellet foglalnak állást, hogy egy adott művészeti alkotás – vagy pedig kiterjesztett értelemben egy művészeti forma – értékelésében primer szerepük van a mediális faktoroknak. A mediális tényezők

A tanulmány az NKFIH PD 121426 kódszámú projektjének támogatásával készült. A szerző az MTA Lendület Morál és Tudomány kutatócsoport tagja.



... a mozgókép készítésének vannak sajátos mediális lehetőségei, melyek használata azonban még nem hoz létre biztosan művészetet. De hogy pontosan mi is a művészeti alkotások vagy művészeti formák médiuma, azt nehéz megmondani.

nemcsak jelen vannak egy művészeti alkotás (vagy forma) művészeti értékének kialakításában, hanem maguk a mediális aspektusok kölcsönöznek olyan tulajdonságokat az említett művészeti entitásoknak, amelyek ezen médiumok sajátosságai nélkül nem is lennének lehetségesek. Magyarán: nem arról van szó, hogy bizonyos mediális lehetőségek nélkül bizonyos művészeti formák nem valósulhatnak meg (ezt elég nehéz is lenne vitatni), hanem arról, hogy ezeknek a művészeti formáknak a distinktív tulajdonságai abból származnak, hogy bizonyos mediális lehetőségekkel élnek.

Senki sem tudja értelmesen tagadni azt, hogy festék, ecset, valamint lemázolható, a festéket legalább ideiglenesen megkötő felület nélkül nincs festmény. A festék, az ecset, a fatábla vagy a kifeszített vászon ismerete azonban még nem feltétlenül eredményez festészetet. Tehát ezeket az eszközöket valakinek vagy valakiknek arra is kell használniuk, hogy művészetet csináljanak velük. A filmfelvevőgéppel a helyzet hasonló. A fotográfiákat egymás után helyező kineotográfnál jóval fejlettebb filmfelvevőgép nélkül a mai értelemben vett filmművészet egészen biztosan nem születhetett volna meg. Igen nehéz lenne azonban bizonyítani, hogy ezt a médiumot azért alkották meg, hogy művészeti alkotásokat hozzanak létre vele. Hogyan lehet akkor a művészeti kifejezés materiális hordozójához kötni az egyes művészeti formák specifikumait? Egyáltalán melyek azok a specifikumok, amelyeket jobb híján a medialitásból kellene magyarázni?

Noël Carroll, a médiumspecifikus elméletek egyik határozott kritikusa hasonló premisszákból indul ki, és egyértelműen jelzi a problémát: a médiumspecifikus elméletek olyan sajátosságot szeretnének megmagyarázni, amelyek új sajátosságok. Ehhez meg kell érteni, hogy a művészeti formák keletkezése nem minden esetben vizsgálható. A zene és a tánc kezdetei az idők homályába vesznek. Viszont olyan művészeti formáknál, amelyek keletkezési ideje igazolható, és annak körülményei dokumentálhatóak, nos ott vagy egyéb művészeti ágak vívmányait ötvöző hibridekről beszélünk (pl. az opera, a balett és az építészet is ilyen, de hasonlóan hibrid-származtatott formák a performatív művészetek is),³ vagy pedig az „új médiumok technikai felfedezéseire épülő”⁴ művészeti formákról. A film – hasonlóképpen a fényképészethez és a videóművészethez – ilyen technikai felfedezéseken alapul, és ezeket alakítja át, illetve hasznosítja művészeti célokra. A médiumspecifikus érvek ennek fényében olyan érvek, amelyek „azt kívánják megállapítani, hogy az új médiumok egy olyan sor, rájuk jellemző esztétikai hatást fejtenek ki, amelyek kiaknázása a kérdéses médium esetében egyben a művészi fejlődés megfelelő útját is jelenti”.⁵ A megjelenő művészeti formák újdonsága tehát gyakran vezetett olyan elmélkedésekhez, amelyek arra irányultak, hogy azt, ami egy művészeti formában új, egy szintén új technikai felfedezés lehetőségeinek kiaknázásával magyarázzák. Ez Carroll kritikájának kulcsmomentuma is.

(1) A médiumspecifikus érvek rendszerint megszűnnek akkor, amikor az illető művészeti formát önálló területként ismerték el.

(2) Csak akkor kerülnek ismét elő, amikor egy teljesen új vagy a már elfogadott művészetről leváló új művészeti formát kívánnak vele körülírni.

(3) Mások viszont akkor is ragaszkodnak hozzá, amikor az elismert művészet új formáját kell diszkreditálni a régivel szemben, és így ugyanazt a fegyvert, amivel mások az új mellett harcoltak, az innovatív-feltörekvő művészet ellen fordítják.

(4) Ennek köszönhetően nagyon sürgető lehet elgondolkodni azon, hogy az új művészet mediális specifikumának hangsúlyait átrendezzük, és

(5) az adott művészeti forma esztétikai, morális vagy intellektuális értékének és teljesítőképeségének problémáját újult erővel vessük fel.⁶

Az öntudatosan létrehozott művészetek új formáinak deskripciója komplex feladat, és ennek köszönhetően semmiképpen nem szabad eltúlozni, egyoldalúan alkalmazni a mediális érveket.

Carroll egyenesen azon a véleményen van, hogy azokat egyáltalán nem is kelene használni. Amennyiben esztétikai és intellektuális értékekről esik szó, talán elég lenne megemlékezni a kiküszöbölhetetlen technikai feltételek létéről és arról, hogy az említett értékek megvalósításához ezek is hozzájárultak. Sőt érdemes lenne meggondolnunk, hogy bármely esetben az alkotó és az alkotás komplex körülményei (és e körülmények összjátéka), nem pedig a médium egyik (lehetőleg „unikális”) sajátossága dönt a hozzáadott művészeti értékről.

A filmművészetről szóló elméleti diskurzus keretében ilyen médiumspecifikus elméletek szép számmal akadnak. Itt csak két példát említek, azért, hogy antirealista és realista filmelméletek nagy családjának alapszövegeihez nyúljak vissza, és hogy ezt a két – korántsem kizárólagos, de a 20. században igen jellegzetes – irányzatot példázzam.

A film antirealista és realista felfogása szerint a film megvalósíthatósága egyaránt attól függ, hogy az alkotó mennyire uralja az általa használt „médiumot”.

(A) *Antirealizmus*. A filmes kép és a valóságkép alapvetően különböznek egymástól. A film művészeti lehetőségei abból fakadnak, hogy ezt a különbséget valahogyan exponálni tudja. Ez Rudolf Arnheim határozott és teljes életművében következetesen képviselt álláspontja. Abból az ismert kultúrfilozófiai megállapításból indul ki, hogy a művészetek az ember ábrázoló és díszítő hajlamaiból együttesen fakadnak.⁷ A technikai lehetőségek (filmfelvevőgép) adják a művészi alkotás „anyagát” (Material)⁸, vagyis ezek elégitik ki azt a szükségletét, hogy a világot valamilyen módon ábrázolja, és így a saját képére formálja át. Abban az esetben, ha ez a „materia” kifejezetten jól teljesít, amikor a maga teljességében ábrázolhatatlan valóságot adja vissza, az ábrázoló gyakran arra csábul, hogy meglegedjen a látott képpel. A filmfelvevőgép pontosan ilyen. Hozzáadott emberi erőfeszítés nélkül képes nagyon pontosan leképezni a látványt, és így arra csábít, hogy a leképezés módjára, határaitra és egyéb lehetőségeire ne is kérdezzünk rá. Ezzel szemben „ahhoz, hogy a filmművész műalkotásokat hozzon létre, szükséges, hogy tudatosan is hangsúlyozza médiumának sajátosságait. Ezt azonban olyan módon kell tennie, hogy közben az ábrázolt tárgyak jellege ne változzon meg, hanem ellenkezőleg: megerősödve, koncentráltan és értelmezve jelentkeznek.”⁹

Ezt folytatja kicsit lejjebb:¹⁰ „A filmművészet csak fokozatosan fejlődött ki akkor, amikor a filmkészítők tudatosan vagy tudattalanul foglalkozni kezdtek a mozgókép-technika különleges lehetőségeivel, és művészi produktumok létrehozására kezdték felhasználni azokat.”¹¹

A filmművésznek tehát médiumát nem egyszerűen használnia kell, hanem szakavatottan kell használnia ahhoz, hogy a fent említett célokat (a valóság nemcsak – akár – valósághű, hanem értelmezett előállítását) el tudja érni. Ugyanakkor nagyon fontos, hogy a cél elérése érdekében a tárgyon nem szabad változtatnia. Vagyis az értelmezés átalakíthatja és át is kell alakítania a tárgyat, de azt döntően mégsem változtathatja meg. Minél kevesebb a médium sajátosságaival számot vető értelmezés és a tárgy elsajátítása szempontjából releváns átalakítás, annál nagyobb a film művészeti értéke. Valamint: minél több a médium sajátos-

ságaival számot nem vető reprodukció és a tárgy elsajátítása szempontjából torzító átalakítás, annál kisebb a film művészeti értéke. Melyek ezek a médiumsajátosságok? Ezek egészen pontosan azok, amelyek *korlátozók* a felvevőgép reflektálatlanul valóságörgzítő tulajdonságait: a térnek a sík felületre való vetítése, a csökkent mélységélességgel való játék, a megvilágítás és a színkonstancia hiánya, a tér-idő konstancia felbonthatósága vagy – végül, de nem utolsósorban – a képkivágás általi behatároltság adottsága.¹² Az a furcsa helyzet áll elő tehát, amelyben a felvevőgép mediális lehetőségei nem mások, mint annak limitációi.

(B) *Realizmus*. A realista filmértelmezés klasszikusa, az elsősorban filmkritikus Siegfried Kracauer filmelmélete. Ez, ellentétben André Bazin hasonló hangvételű és gyökerű életművével, rendszerezett formát is tudott ölteni.¹³ Kracauer a mediális sajátosságok tekintetében éppen az ellentétét mondja annak, amit Arnheim. Az világos, hogy a filmművésznak uralnia kell saját médiumát. De nem azért, hogy kiemelje a valóság és a művészi-értelemező látásmód különbségét, hanem azért, hogy olyasmit mutasson meg a valóságból, amit a film nélkül nem lennének képesek látni. A film nyújtotta már eddig is, és fogja nyújtani a jövőben a környező világ nem triviális képét. Mindezt éppen azért, mert bizonyos mediális lehetőségeknek (és nem limitációknak) köszönhetően jobb betekintést enged az emberek és tárgyak által benépesített világ működésébe, mint ha ezek az eszközök nem állnának a rendelkezésére. „Az embereket – fogalmaz egy 1949-es cikkében a korabeli amerikai filmekről – a világháború tapasztalatai után már nem hozzák lázba azok a filmek, amelyek azzal az ürüggyel, hogy a világot visszatükrözzék, azt rosszul reprezentálják, vagy ügyesen megkerülik. Az átlagnéző ma már többet tud a világról, mint amit a moziban mutatnak belőle. Ennek éppen hogy fordítva kellene lennie.”¹⁴ A filmnek a fotografikus eszközök minél szakszerűbb használatával kell célhoz érnie és a valóság enélkül nem látható képét közvetítenie. Ebben az értelemben a nem fikciós mozgóképek, például a természet- vagy dokumentumfilmek legalább annyira „filmszerűek” lehetnek, mint a játékfilm, amennyiben a valóság érzékszervekkel nem realizálható képét közvetítik. A filmes apparátus limitációját tudomásul lehet venni. De a cél az, hogy olyan releváns képet nyújtsunk a világról, amelyben az apparátus a számunkra adott észlelőberendezések lehetőségeit kiterjeszti.

Bazin néhány kulcstézise, ha lehet, még ennél is világosabban szembeállítható a film antirealista értelmezésével. A fotografikus rögzítéssel és annak a mozgóképfelvevőben kontinuos fejlődésével beköszöntött az emberi beavatkozás nélkül (vagy legalábbis minimális emberi ágenciával) előálló művészi ábrázolás korszaka. Bazin is egyetértene Arnheim kitételével, hogy a szobrászveső vagy a festőecset elhelyezése a megmunkálendő anyagon nem eredményez műalkotást, viszont a felvevőgép bekapcsolásával „szinte” önmagától áll elő a fotografikus-kinetikus kép. Ennek értékelésében viszont teljes a kettejük nézetkülönbsége. A filmes médium sajátosságai – így Bazin – éppen abból fakadnak, hogy a képkészítés múltbeli komplex, időigényes folyamatát gombnyomásra (de legfeljebb kurbliforgatásra) lehet reprodukálni.¹⁵ Ahogy ezt újabban kiemelték, Bazin gondolata az emberi individuuum háttérbe szorulásáról nem annyira egy sajátosan (értsd felekezetiileg) beágyazott eszkatológiai vízió volt, mint inkább annak a felismerése, hogy bizonyos helyzetekben érdemes hátralépní és megfigyelni, hogy technikai innováció révén milyen releváns információkkal gazdagodhatunk a környező világról. Ezek az információk pedig nemcsak az anyag

mikroszkopikus szerkezetéről, hanem az emberi cselekvésekről is ugyanúgy megszerezhetők. Hogyan? Az emberi érzékszerveknél sokszor fejlettebb, finomabban szemcsézett vagy – ahogyan manapság mondanák – okosabb eszközök révén. Ezeket az eszközöket létre kell hozni és – főleg – a megfelelő helyzetekben kell alkalmazni. Ez kétségtelenül időt, gyakorlást, vagyis rengeteg fáradozást igényel.

Megoldások problémák nélkül

■ Mindkét elmélettypus alapszövegei abból indulnak ki, hogy a mozgókép készítésének vannak sajátos mediális lehetőségei, melyek használata azonban még nem hoz létre biztosan művészetet.

De hogy pontosan mi is a művészeti alkotások vagy művészeti formák médiuma, azt nehéz megmondani. Érdemes tehát a kérdést még egyszer feltenni. A médium nem egyszerűen anyag, hanem az anyagi-technikai feltételek szakszerű használata annak érdekében, hogy valamilyen művészeti üzenetet közvetítsenek általa. Ellenben tekintetbe véve, hogy az anyagi-technikai feltételek sokszor alig alakíthatók, és csak komoly erőfeszítés árán lehet őket megfelelően használni, a médiumot jellemezheti a kifejezés útját álló anyagi feltételek leküzdésének folyamata is. Ehhez persze feltételezni kell, hogy mindig létezik egy egyenes vonalú művészi szándék, amelyet a technikai lehetőségek korlátai tesznek egyenetlenné.¹⁶ Vagyis: hiába akarok valami egészen lenyűgöző dolgot megmutatni (pl. a csillagos ég szépségét), amikor ehhez csak tökéletlen technikai feltételek állnak a rendelkezésemre (pl. bizonyos típusú objektívek és felvevőgépek). Mi történik azonban akkor, amikor nincsenek konkrét, jól körülhatárolható célok, amelyeket a materiális feltételek szakavatott alakításával kívánok kifejezni? Egyáltalán elképzelhető-e olyan művészeti teljesítmény, amely nem ebben a feltételrendszerben mozog?

Ha egyedi műalkotásokat vagy – kiterjesztett értelemben – szakavatott módon előállított artefaktumokat vizsgálunk, akkor célszerű lehet azokat egy probléma megoldásaként vizsgálni. Vagy legalábbis úgy tekinteni a festményekre, szobrokra, építményekre, mint szándékteli cselekedetek eredményeire.¹⁷ De tekintve, hogy egyedi műalkotásokról van szó (és azok nem mindig olyan jelentősek, vagy nem mindig egyformán jól dokumentálhatóak) egyáltalán nem lehetünk biztosak abban, hogy a szándéktiltség bár távolról azonos mintázataival találkozunk. A korai fotográfia vagy a korai film esetében ezek a mintázatok képlékenyek, és igen nagy szerepe volt bennük a kísérletezésnek. Egészen konkrétan: az addig-akhoz képest szokatlan technikai apparátussal való, bármilyen megbízást vagy világos külső elvárást nélkülöző próbálkozásoknak.

Nem kell azt gondolni, hogy például Picasso vagy Piero della Francesca ne kísérletezett volna rengeteg anyaggal és technikával képeik elkészítése során,¹⁸ de azok egyértelműen a művészeti szándékok valamiféle univerzumában, valamilyen művészeti feladat teljesítése érdekében történtek. Nem kell azt sem feltételezni, hogy ezek a próbálkozások teljesen öncélúak lennének. Niépce-nek vagy az Edison-laboratórium munkatársainak¹⁹ nyilvánvalóan voltak céljaik, de csak nagyon körülményesen lehet azokat valamiféle tudatos művészeti tervezettel összefüggésbe hozni. Persze lehet, hogy egyetlen tudatos alkotó sem kísérletezik vaktában. De a fotografikus vagy a kinetografikus rögzítés jól meghatározott konvenciói nélkül nem könnyű a meglévő mintázatok utánozni vagy le-

küzdeni akaró, a világról mégiscsak nem triviális vízióval rendelkező művész tervezeteiről beszélni. Nem meglepő, hogy voltak olyan szerzők, akik nem ölelték keblükre a problémamegoldó művész koncepcióját, hiszen fontos mérlegelni, hogy bizonyos helyzetekben a művészet nem egy művészeti feladat megoldása révén keletkezik.

Hauser Arnold társadalmi alapú művészettörténete minden lehetséges forrás szerint egy a film szociológiájáról és esztétikájáról szóló munka aspirációiból nőtt ki. Művészettörténet-írási és elméleti ambíciói tehát nagyban táplálkoznak az 1920-as, 1930-as években még születőben levő filmművészetről tett megfigyeléseiből.

Hauser megközelítése először is azért fontos, mert már a kezdetektől fogva tartalmaz egy szociológiai szálat: a film sikerének kulcsa, hogy szólni tudott a középosztályhoz, amely magához kapcsolta a feltörekvő és a lemorzsolódó társadalmi szereplőket, így pedig jócskán túlterjeszkedett saját osztályhelyzetén.²⁰ Szerencsés dolog, ha a művészet közönsége egy a saját határait folyamatosan bővítő célcsoportból kerül ki. Nagyon lényeges azonban, hogy melyek voltak az egyéb faktorai annak, hogy a filmművészet oly széles körben hozzáférhetővé vált. Nem elhanyagolható például a tény, hogy nem lévén semmilyen jól bejáratott konvenció, a legegyszerűbb, illetve a legátteletesebb mondanivaló az elején még mindenki számára egyformán érthető volt.

Hauser egyik legfontosabb belátása mégis az, hogy bár a filmművészet esetében gyakran a technikai-mediális elemek distinktív voltáról beszélnek, a filmhez kapcsolódó technikai-mediális lehetőségek (vagy korlátok) kiaknázása eredetileg egyáltalán nem akart semmilyen művészeti üzenetet átadni. Legalábbis bizonyos, hogy nem volt olyan konkrét művészeti feladat, amelyet egy új technikai lehetőség révén immár megoldhatónak láttak. Kísérleteztek a technikai lehetőségekkel, amelyek eredményekre is jutottak, de csak az eredmények tudatában kezdtek el azon gondolkodni, hogy ezzel mit is lehetne kezdeni. De persze: mindezt csak az elején! Amint az új eszközöket már explicit művészi célok elérésére használták, és a művészeti üzenet átadásának új konvenciói jöttek létre, akkor már jobban gondolkodhattak az „először problémák és célok, majd pedig ezekhez kapcsolódó megoldások” mintázatai szerint. A film esetében tehát nemcsak a technika, hanem az első filmes eredmények is megelőzték a film által felvetett problémákat. Hauser így fogalmaz: „a film története különös nyomatékkal idézi eszünkbe, hogy a művészetben létrejöhetnek megoldások úgy is, hogy a probléma fel sem vetődött, és hogy a fejlődés útja nemcsak a művészi problémáktól vezethet az új technikához, hanem ellenkező irányba is”.²¹

De mi okozta azt a különös állapotot, amelyben az alkotóknak úgyszólván utol kellett érniük a technika használatával létrehozott termékeket, és nem csak a technikai feltételeket használniuk céljaik elérése érdekében? Hauser szövegében van erre válasz, és ez a filmművészet mediális sajátosságaira vonatkozik: „A filmi közeg legfontosabb jellemvonása mindazonáltal nem az idő különös, csak e művészeti ágra jellemző, sajátosan filmszerű minősége, hanem a teret az időtől elválasztó határvonal képlékenysége, aminek folytán heterogénné válik a film alapközege, a tér kvázi-időszerű jelleget ölt, az idő részlegesen térjelleget.”²²

A mediális sajátosságok ilyen definícióját azonban nem lehet megérteni egy Hauser és többek által kötelezően hivatkozott szerző médiumdefiníciója nélkül. Illetve anélkül, hogy tudnánk: annak kerete miben különbözik a fent említettekétől.

■ Mindenki,²³ aki a művészet mediális sajátosságairól beszél, valamilyen módon viszonyul Gotthold Ephraim Lessing *Laokoón*jához. Valamit mondaniuk kell róla, hiszen történetileg Lessing az első, aki a művészeti formákat mediális sajátosságaik szerint választotta el egymástól.

Röviden: a szobrászatnak vagy a festészetnek ugyanúgy vannak határai, ahogyan a költészetnek is. Ezeket a határokat pedig az adott művészeti forma mediális sajátosságai jelölik ki. A képzőművészetek médiuma a térbeli, míg a költészeté az időbeli ábrázolás. Ha a különböző művészek mégis összevegyítik egymással a művészeti formák mediális sajátosságait (például Berninihez hasonlóan – időben – cselekvő, mozgó, kiálló alakokat faragnak márványba), akkor a művészet értékelhetősége egyre problematikusabbá válik. Tulajdonképpen rossz művészet jön létre. Ezt mondják a klasszikus értelmezések.

Más értelmezések szerint Lessing célja nem volt más, mint hogy kiemelje: ideális esetben a művészeti kifejezés médiuma a művészeti kifejezés tartalmával szemben transzparens. Ha a médium nem más, mint a művészeti üzenet hordozója, akkor amellett, hogy sokszor nem tekinthetünk el annak anyagszerűségétől, arra kell törekednünk, hogy az üzenet átadását ez ne akadályozza, és megfelelő helyzetben erre ne is legyen már szükségünk. Tehát: a lényeg az üzenet, nem pedig annak hordozója.²⁴

Lessing szövege azonban egy ezektől eltérő értelmezést is megenged, mégpedig azt, hogy a művészeti üzenet átadásának közege nem az anyag, nem is csak a művészt különböző anyagok élelmes, szakavatott uralására alkalmassá tevő szabályok rendszere (ez utóbbit nem valószínű, hogy tagadná). Szabályrendszernek szabályrendszer ugyan, de nem az anyag uralásának vagy az anyag alól való felszabadulásnak a szabályait adja. Egyáltalán nem központi jelentőségűek számára a művészet anyagi feltételei. A *Laokoón* első részéhez írott egyik vázlatában egyenesen azt mondja, hogy a művészetek megkülönböztetésének kulcsa a különböző jelrendszerek szabályainak elkülönítésében van: „A *festészet* alakokat és színeket használ a térben. A *költészet* hangokat tagol az időben. Az előbbi jelei *természetesek*, az utóbbi *önkéntesek*. Ebből a kétfajta forrásból lehet levezetni a mindegyikre vonatkozó sajátos szabályokat.”²⁵

A művészeti alkotások üzenetet kívánnak átadni, valamilyen mondanivalót akarnak közvetíteni a világról, amelyet megjelenítenek. A megjelenített valóságot azonban nem önmagában ábrázolják, hanem jelek segítségével. A jelek helyettesítik a megjeleníteni kívánt valóság elemeit. Ugyanakkor elengedhetetlenek is: jelek nélkül, a valóság elemei helyett álló köztes instanciák nélkül a valóság bizonyos aspektusait nem is tudnánk megközelíteni. Mármost, aszerint, hogy ezeket a jeleket az egymásmellettség (tér) vagy az egymásutániség (idő) szabályrendszerei szerint rendezik el, a művészetek egészen másfajta kifejezési lehetőségekkel élnek. Így lehet megragadni a testeket (képzőművészet) és a cselekvéseket (költészet) ábrázoló műalkotások különbségét. Az igazi különbség az elrendezés szabályszerűségeiben van, amelyekkel ugyan különböző típusú jelek használatában élnek, de a döntő hatást az elrendezés szabályszerűségei, ezek betartása vagy be nem tartása révén érik el. A szabályok szerint elrendezett jelek pedig mindig feltételeznek valakit vagy valakit, akik ezeket a jeleket dekódolják és értelmezik. Az ő megértésük viszont a jelhasználat bizonyosfajta koherenciájától (is) függ. Érdemes tehát a jeleket koherensen használni.

Ha mindezt a klasszikus filmelmélet antirealista és realista irányzataival összevetjük, azt látjuk, hogy mindkettőt a transzparencia kritikája határozza meg. Művészeti érték sohasem jöhet létre akkor, ha az ábrázolás-közlés médiuma transzparens, mivel így az ábrázolás és közlés áttételességét (a művészet egyik legfontosabb hajtóerejét) kivonjuk a képletből. Teljesen mindegy, hogy: (a) a valóságkép és a művészeti kép különbsége; avagy (b) a természet által biztosított (és csak nagyon lassan fejleszthető) eszközökkel percipiálható valóság, illetve a mieinknél fejlettebb (gyorsan fejlődő, de mégis általunk irányított) technikai eszközökkel leképzett valóság közötti különbség adja-e a művészet motivációját. A transzparencia elvetésében mindannyian egyetértenek. Sem a limitációkra, sem a lehetőségekre koncentráló elmélet nem lehet transzparens, mivel mindkettő elengedhetetlennek tartja a médium használatát céljai eléréséhez.

A látszat ellenére viszont egyik markáns irányzat sem használja a téridőfeltételrendszerek összefüggését konstitutív módon a médium meghatározásában. Nem arról van szó ugyanis, hogy a tér- vagy pedig az időkezelés tekintetében külön-külön, ilyen vagy olyan (legyen az bármilyen nagy) újítás vagy eltérés következett volna be. Hanem arról, hogy a filmben a két, egymástól elkülöníthető szabályrendszer produktív módon összekeveredik. Mindannyiunknak ismerős lehet az, amikor a filmben ábrázolt idő egy kiterjesztett pillanatra megáll, amelyben számba veszik a jelenet szereplőit, és lajstromozzák azok arckifejezését. Vagy az, ahogyan a történet terjedelmes elejét annak pontszerű vége felől ismerjük meg. Az aspektusok egymásra vágása, keverése, késleltetése, a teljesen eltérő perspektívák változtatása és egymás mellé helyezése olyan helyzeteket teremt, amelyek nem egyedül a felhasznált anyagok szakavatott befolyásolásán múlnak, és nem is csak az idősor megfordításán. Hanem azon, hogy az üzenet átadása érdekében képesek legyünk váratlan helyzetekben, de szemléletesen átalakítani a téridőbeli kifejezés szabályszerűségeit. Itt pedig sokszor olyan lehetőségekkel is élhetünk, amelyeknek a világos hatását nem tudjuk kiszámítani, sőt igazából még csak nem is ismerjük azokat.

Ha tehát a téridőviszonyok folyamatos újrendezése, vagyis a mondanivaló tér- és időbeli feltételeiek egymással szembeni dinamizálása adja a filmművészet médiumát, akkor valóban érdemes elgondolkodni azon, hogy a művészetek történetét ne egy nagy terv szerint lássuk kibontakozni, amelyben a technikai lehetőségeket az előre körvonalazott célok elérése érdekében veszik igénybe. Vagy legalábbis ne gondoljuk, hogy azt minden esetben megérthetjük ezen a módon.

■ JEGYZETEK

1. Vö. Richard Wollheim: *Art and its Objects*. Cambridge University Press, Cambridge, 2000. 77–78.
2. Itt nincs lehetőség arra, hogy az anyagi-technikai és a szimbolikus közvetítők különbségeiről és hasonlóságairól beszéljünk. A film esetében a médiumot kézenfekvő az anyagi-technikai síkon tárgyalni.
3. Az építészet vagy a művészeti performansz státusza az előbbieknél jóval bonyolultabb. Az építészet például hagyományosan abban különbözik a képzőművészetektől, hogy olyan dolgokat hoz létre, amelyek a természetben nincsenek. Domborzati formák és emberi alakok a természetben is vannak. Lakóházak, üléstermek és fürdőszobák viszont nincsenek. Ennek a részletekbe menő tárgyalása messze vezetne. Így csak azt szeretném jelezni, hogy minden hibrid művészet más művészeti formák elemeit kombinálja, vagy – ha nem más – felhasznál belőlük valamit.
4. Noël Carroll: *Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography*. In: Uő: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press, Cambridge, 1996. 3.
5. Uo.
6. Uo.
7. Vö. Alois Riegl: *Historische Grammatik der bildenden Künste*. (Hrsg. Andrea Pinotti) Mimesis, Milano, 2017. 249–252. Riegl szerint a művészetek létrejöttét alapvetően háromfajta emberi készletetes facilitálja: a praktikus-használati, a diszítő és az ábrázoló. Az ebből fakadó művészeti tevékenység pedig versengés a természettel. Vagyis azt, amit a természetből uralni képtelen, azt az ember saját izlése és szándékai szerint dolgozza fel, sa-

játítja el, hogy azt „úgy mutassa meg, ahogyan látni szeretné”. Ez egyébként a művészetakarás sokat vitatott konceptusának eszmetörténeti háttere is.

8. Vö. Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. (Hrsg. Helmut H. Diederichs) Fischer, Frankfurt, 1979. 51–52, 56. A magyar fordításban (*A film mint művészet*. Gondolat, Bp., 1985) az ábrázoló és a diszító ösztönökre utaló passzus azért hiányzik, mert a fordítás az angol változatot vette alapul. Ebben (*Film as Art*. University of California Press, 1957) az angolszász közönség megértését elősegítendő Arnheim nem használta a bevetett német terminusokat. Ugyancsak az angol változatban szerepel a filmes művész által használt „anyag (Material)” fordulat megfelelőjeként a „médiium” kifejezés. Ez jelölte ki a terminológiai utat, amelyet Arnheim művei ezek után követtek.

9. Arnheim: *A film mint művészet*. 39. A „médiium” kifejezés helyett „alkotó közeg” szerepel a magyar fordításban.

10. Itt a német kiadást veszem alapul. Ebben a két idézet az általam is használt sorrendben szerepel, ellentétben az angol nyelvű változattal, amelyben fordítva. Úgy gondolom, hogy a német szöveget Arnheim logikusan építette fel: (a) mi az alkotó feladata ahhoz, hogy a film mesterségét művészi szinten őrizzék; (b) hogyan néz ez ki a történeti fejlődés perspektívájából?. Így én is – inkább – erre a sorrendre szavazok.

11. Arnheim: *A film mint művészet*. 38.

12. A limitációk a némafilm esetében még hangsúlyosabbak. A némafilmben nincs beszéd, a valóságban igen. Így ez is művészeti kifejezés lehetőségeit rejti magában, szemben a hangosfilmmel, amely a valósághű ábrázolás elmélyítésével egyre kevesebb feladatot ad a művésznek, aki így – leküzdendő ellenállás nélkül – kevésbé értékes műveket alkot. A hangosfilm így közelebb kerül a valóságképhez, mint mediális elődje, és ezért távolabb a művészeti értéktől. Arnheimnak a limitációk által biztosított magasabb művészeti értékről szóló elmélete erősen vitatható. Az ellenérvek egyik legjobb összefoglalóját nyújtja Berys Gaut: *A Theory of Filmic Art*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010. 36–42. Arnheimnak későbbi filmelméleti írásaiban számot kellett vetnie a hangosfilm mediális lehetőségeivel, amelyek az ő limitációalapú teóriájának hatókörét is korlátozták. Érdekes módon ekkor már úgy érvel, hogy a film mediális lehetőségei abból származnak, hogy a mozgás rögzítésének korlátolt lehetőségei felülkerekednek az egyéb, „valósághű” rögzítési módokon. Vagyis ebben az esetben a limitációkat tudatosan, célzatosan kell úgy használni azért, hogy ne veszítsék el limitált jellegüket. Különben a film értékelhető tulajdonságai is csökkennek. Talán nem kell hangsúlyozni, hogy mennyire problematikus egy olyan limitációelmélet, amely az egyébként folyamatosan csökkenő korlátoztságokat kívánja mesterségesen fenntartani.

13. Siegfried Kracauer: *The Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press, New York, 1960.

14. Siegfried Kracauer: *Kleine Schriften zum Film 1932-1961*. Werke Bd. 6.3. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004. 428.

15. Vö. André Bazin: *A fénykép ontológiája*. In: Uő: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Osiris, Bp., 1995. Főleg 20–21.

16. Vö. Moholy-Nagy László: *Geradlinigkeit des Geistes – Umwege der Technik*. Bauhaus [-Zeitschrift] 1926. 1. 5.

17. Ennek szemléletes és példáját nyújtja Michael Baxandall: *Patterns of Intention*. Yale University Press P, New Haven, 1985. Különösképpen 35–40., 69–71.

18. Ezek Baxandall példái könyve 2., illetve 4. fejezetében.

19. Tekintsük őket – nem történeti, hanem analitikus érdekléssel – a fotográfia, illetve a mozgókép-rögzítés üttörőinek.

20. Vö. Hauser Arnold: *Az anyagválasztás szociológiájához*. Enigma 2017. 91. 135–139.

21. Hauser Arnold: *A művészet szociológiája*. Gondolat, Bp., 1982. 714.

22. Uo. 723.

23. Hauser az idézett szövegben pl. a 722., illetve a 725. oldalakon.

24. A transzparenciaelmélet mindegyik változata tarthatatlan Lessing számára (1 a közlés hordozója elhanyagolható a közlés tárgya szempontjából; 2 a közlés hordozója, amellyel az alkotó dolgozik, nem befolyásolja a közlés tárgyát). Sok minden bizonytalan Lessing nem mai felfogásunk szerint felépített művészfilozófiájának jel- és jelölésfogalma tekintetében. Az viszont egyre kevésbé, hogy Lessing a művész által használt mediális lehetőségek és a közönségből kiváltott reakciók komplex összefüggésében gondolkodott. Vö. ehhez Jason Gaiger: *Transparency and Imaginative Engagement: Material as Medium in Lessings Laocoon*. In: A. Lifschitz – M. Squire: *Rethinking Lessings Laocoon*. Oxford University Press, Oxford, 2017. 279–305.

25. Gotthold Ephraim Lessing: *Entwürfe zum Laokoon*. 1/a. In: *Lessings Laocoon*. (Hrsg. Hugo Blümner) Weidmann, Berlin, 1880. 355.

LUDVIG DANIELLA

A KOLOZSVÁRI ESTERHÁZY-HÁZ ÉS LAKÓI (II.)

■ A gyerekek közül a kolozsvári házat *Dénes* örökölte, aki 1789. március 7-én született Nagyszebenben. Iskoláit Kolozsvárott Szabó János, későbbi kolozsmonostori apát felügyelete alatt végezte. 25 éven át Kolozs megye táblabírája volt, és az ő nevéhez fűződik az Esterházy-ház végleges átépítése, amit a falba illesztett kőtábla is hirdet. Felesége, gróf Haller Cecília (Aranykút, 1797. okt. 28. – Kolozsvár, 1873. jan. 18.) csillagkeresztes hölgy volt. Dénes Kolozsváron halt meg hetvenhárom éves korában, 1862. febr. 9-én. Földi maradványait az akkori Belsőszolnok megyéhez (a 14. századtól Szolnok vármegye történeti Erdélyre eső része) tartozó Kaplyonban³⁵, a Hallerek sírboltjában helyezték el; felesége viszont Kolozsvárott a piarista templom sírboltjában nyugszik.

Esterházy Dénesnek és Haller Cecéliának hat gyereke született: négy fiú és két lány. A kolozsvári házat a legidősebb gyermek, *János Nepomuk*, a későbbi családi krónikás kapta örökségként. A gyerekek gondos nevelésben részesültek, idegen nyelveket tanultak: németül és franciául beszéltek, de nevelésük magyar szellemben folyt. Iskoláikat Kolozsváron és Pesten végezték. A testvérek közül a két '48-as honvédtiszt, Miguel és Kálmán hősi helytállása a szabadságharcban legendás volt. *Miguel* (Kolozsvár, 1828. máj. 28. – Kolozsvár, 1922. aug. 24.) furcsa nevét keresztapjától, Miguel de Braganza későbbi portugál királytól kapta, aki akkoriban éppen Erdélyben utazgatott. Keresztfia katonai pályára lépett, és 1846-ban Sándor orosz nagyherceg huszárezredében hadnagyként szolgált. Az 1848-as szabadságharcban Görgey hadtestéhez csatlakozott, ahol rövidesen kapitányi rangra emelkedett. Jelen volt a világosi fegyverletételnél, és ő sem kerülte el a Habsburg-bosszút. Tízéves várfogságra ítélték, Aradon a később kivégzett tábornokokkal együtt raboskodott. Büntetését végül négy évre csökkentették, de egy év hét hónap múlva kegyelemmel szabadult, és hazatért családjához, Kolozsvárra. Soha nem nősült meg.

Kálmán (Nagyiklód, 1830. jún.7. – Kolozsvár, 1916. febr. 9.) bátyjánál öt évvel fiatalabb volt, és jogásznak tanult. A szabadságharcban a Mátyás-huszárezredbe közzvitéznek jelentkezett, majd hamarosan hadnaggyá léptették elő. 1849. január 21-én a nagyszebeni csatában egy ágyúgolyó a jobb karját leszakította. A szent ügy elvesztése után éveket töltött külföldön, majd 1854-től gyalui uradalmának³⁶ kezelésével foglalkozott. Testi fogyatékosága nem gátolta, hogy sikeres politikai pályát fusson be: országgyűlési képviselő lett, majd Kolozs megye főispánja. Pártolta a tudományokat és a művészetet, az Erdélyi Múzeum elnökének választotta, és egy időben a Kolozsvári Nemzeti Színház intendánsa is volt. Számos geológiai, bányászati és a természettudományok körébe tartozó tanulmányt írt. 1887-től 1905-ig a gyalui kerületet képviselte az országgyűlésen, és több cikluson át a képviselőház jegyzője volt. Alakját Mikszáth Kálmán is megörökítette:

„Magas férfias alakja úgyszólván kiegészítő része volt a parlamentnek. Nyájas, szeretetreméltó modora mindenkit lebilincsel. Beszédeket nemigen

tartott a Házban, de a klubbeli társalgásban olyan volt, mint a kovász a tész-
tában. Komoly higgadsággal szólt hozzá mindenhez és bizonyos mérséklet-
tel, olyan illedelmes hangon, mely a réges régi tisztos magyar politikusokra
emlékeztetett. Volt benne valami belle esprit, a mivel minden megjegyzésé-
nek némi színt és illatot tudott kölcsönözni. Némelykor egészséges bölcsesség
nyilatkozott észrevételeiben, a mi rendszerint az erdélyi észnek a sajátsága.”³⁷

Esterházy Kálmán 1913-ban vonult nyugalomba, amikor gyalui birtokáról,
ahol családjával élt, Kolozsvárra, a Karolina téri lakásába költözött. Felesége,
gróf Bethlen Paulina³⁸ is írói készséggel volt megáldva, költészettant és törté-
nelmet írt nők számára. Hosszú házasságuk alatt hét gyermekük született, há-
rom fiú és négy lány. Két fiuk³⁹ még a születésük évében, Paulina⁴⁰ lányuk 14
évesen meghalt. A jó képességű, politikai doktorátust elnyerő Dénes⁴¹ fiuk 33
évet, a hajadon Anna⁴² 34 évet élt. A szülőket ketten élték túl: Irma⁴³ és
Ágnes⁴⁴, de unokák csak Ágnesből, báró Jósika Lajosnétől maradtak.

Esterházy Dénes és Haller Cecília negyedik gyermeke *Klementina* (Kolozs-
vár, 1826 – Kolozsvár, 1827) korán elhunyt, a család nagyiklodi kastélyának
virágháza mögé temették.

Az ötödik gyermek, *Ágnes* (Kolozsvár, 1827. júl. 17. – Kolozsvár, 1899. szept.
17.) a válaszüti losonczy báró Bánffy Alberthez⁴⁵ ment feleségül, akivel hat gyer-
mekük született. A krónikaíró János legfiatalabb testvére *Géza* (Kolozsvár, 1838.
márc. 31. – Kolozsvár, 1897. máj. 30.) volt, akiről a családi krónika csak adatszer-
rően emlékezik meg. A *Magyar Főnemességi Adattárban* viszont családi állapotá-
ra vonatkozó feljegyzést is találunk, miszerint három gyermekének anyjával, Tót-
pataki Rózával a halála napján, azaz a halálos ágyán törvényesítette a kapcsolatát.

Az Esterházy-ház örököse, *János Nepomuk*, a családi krónika „szerény író-
ja”, Kolozsvárott végezte jogi tanulmányait, 1845-ben Pesten a Királyi táblán,
majd az erdélyi Guberniumnál gyakornokoskodott. 1849-ben Debrecenben a
belügyminisztériumnál tiszteletbeli fogalmazóként dolgozott, majd felsőházi
tagként az országgyűlés munkájába kapcsolódott be. A szabadságharcban ő is
részt vett, amiért 1850-ben Pesten haditörvényszék elé állították, de kegye-
lemben részesült, és felmentették. Hat évvel később megnősült, az Erdély
Széchenyieként emlegetett gróf Mikó Imre unokahúgát, gróf Mikó György lá-
nyát, hidvéghi gróf Mikó Juliannát (Erzsébetváros, 1834. ápr. 3. – Kolozsvár,
1912. jún. 7.) vette el feleségül. Esküvőjük a lakóházukkal szemben lévő pia-
rista templomban volt, 1856. május 26-án. Egy év múlva megszületett egyet-
len gyermekük, *Cecília* (Kolozsvár, 1857, ápr. 16. – Kolozsvár, 1946. jún. 8.),
a ház következő örököse.

Esterházy Jánost már életében tudósként tisztelték. Az államtudományok dok-
tora volt, ugyanakkor korának műértő szaktekintélye, műtörténész, bár a régi ko-
rok kutatását egyéni kedvtelésből, családi hagyományként űzte. Megírta a gyalui
vár krónikáját, és nevéhez fűződik Kolozsvár és környéke számos templomának
első történeti, építészeti és művészeti szakleírása is. Tanulmányt írt a Szent Mí-
hály-, a Farkas utcai református, a Karolina téri ferences, egykor Domonkos-templom-
ról, a ferences kolostor ebédlőterméről, a kolozsmonostori apátsági, valamint
a szamosfalvi római katolikus templomról is. 1869-ben a kolozsvári vasúti mun-
kálatok során talált római feliratos kőről, 1870-ben pedig Dózsa György vaskoro-
nájáról jelent meg írása. Tanulmányai, történeti cikkei a Magyar Régészeti és Mű-
vészettörténeti Társulat tudományos folyóirataiban: az *Archaeologiai Közlemé-
nyekben* és az *Archaeologiai Értesítőben*, a Magyar Akadémia közlönyében: az *Új
Magyar Múzeumban* és a *Magyar Történelmi Tárban*, valamint a Magyar Történelmi
Társulat folyóiratában: a *Századokban* jelentek meg.

A művészettörténet mellett szenvedélyes genealógiai kutató volt, élete főművének a családi krónika megírását tartotta, amelyet 1891-ben fejezett be, viszont haláláig újabb és újabb adatokkal egészített ki. A régi korok kutatása gyűjtőszennedéllyel is párosult, a nagypjától örökölt műkincsgyűjteményét sok értékes darabbal bővítette. Egyik leltárának részletét dédunokája, gróf Teleki Andor másolatában ismerjük:

„Barbár arany nagy láncszem, nyitott karika, súlya 8# és 1/4#. Találtatt szántás közben Alsó Esküllőn⁴⁶ 1867-ben. Hat ilyen karika egymásba aggatva, valamint egy hosszú irony alakú pálca képezte a leletet; a két középső karika egyenként 12# nyomott. Fájdalom pénz hiányában meg nem vehettem és BUDAI nevű aranyműves (minden bizonnyal Kolozsvárt)⁴⁷, ki ezen ritka leletet magához váltotta, FELDOLGOZTA.”⁴⁸

Esterházy Jánosnak tudományos elfoglaltságai mellett a közre is jutott ideje: az Erdélyi Római Katolikus Státus igazgatótanácsának, valamint a Magyar Történelmi Társulatnak alapító és igazgató választmányi tagja volt. 74 évesen halt meg kolozsvári szülőházában.

Egyetlen gyermeke, Cecile, 1876. június 18-án ment férjhez losonczy gróf Bánffy Ernőhöz⁴⁹, losonczy báró Bánffy Dezső későbbi miniszterelnök öccséhez. Az ifjú pár a nyarakat a férj birtokán, a kolozsborsai kastélyban töltötte, a teleket viszont Kolozsvárott, az Egyetem utcai Esterházy-házban, amelynek elnevezése azután sem változott, hogy Esterházy Nepomuk János halála után lakóit már nem Esterházyknak hívták. Esterházy Jánosné Mikó Juliánna özvegyként még 14 évet élt a falai között vejével, lányával, később pedig unokája családjával. Bánffy Ernő és Esterházy Cecile házasságából két lány született: Anna⁵⁰ és Erzsébet⁵¹, de a fiatalabbik 13 éves korában elhunyt. A szülők meghalt lányuk emlékére a siketnémák kolozsvári országos intézete javára „Losonczy báró Bánffy Erzsébet” címen 1000 forint alaptőkével alapítványt hoztak létre.

Anna, még Esterházy nagypja életében, 1896. jan. 9-én férjhez ment széki gróf Teleki Ferenchez⁵², a Telekiek paszmosi, római katolikus ágának leszármazottjához. A házasság szenzációnak számított, hiszen a dúsgazdag Bánffy



Miniatűrök az Esterházy család tagjairól, amelyek egykor a ház szalonjának falát díszítették

Dénes, I. Apafi Mihály fejedelem tanácsadójának lefejezése óta – amit a történezeszek Teleki Mihály főgenerális számlájára írtak – a két család tagjai a legritkább esetben léptek frigre egymással. Teleki Ferenc és Bánffy Anna házasságáról a legtöbb újság tudósított, és mindegyik felidézte a több mint kétszáz éves tragédiát, ami hosszú ideig rányomta bélyegét a két főúri család viszonyára. A fiatal pár a kolozsborsai Bánffy-birtokon rendezkedett be, a kolozsvári ház második otthonuk lett, ahol gyerekeik is megszülettek, három lány: Erzsébet⁵³, Margit⁵⁴, Cecile⁵⁵ és egy fiú ikerpár: Andor és Ernő. Margit 8 éves korában meghalt, és egy év múlva kolerában megbetegedett az anya is. Az özvegyen maradt Teleki Ferenc négy gyermekével apósához költözött az Esterházy-házba, gyermekeit a dédmama, özv. Esterházy Jánosné Mikó Julianna és anyósa, Esterházy Cecile gondjaira bízta. Az apa aránylag keveset időzött Kolozsvárott, mivel 1910-től nyolc éven át országgyűlési képviselő volt Budapesten. Apósa, losonczy gróf Bánffy Ernő, a Bánffy-havasok kétharmadának tulajdonosa miniszterelnök bátyjától eltérően nem kedvelte a politikát, inkább a családjának élt, és szűkebb hazájában, Erdélyben aktívált. Az Erdélyi Gazdasági Egyesületnek 28 évig alelnöke, kilenc évig elnöke volt. Vezető tisztséget töltött be az Erdélyi Református Egyházkerületnél, a Kolozsvári Református Kollégiumnál, a vármegyénél, az Erdélyi Jelzálog Hitelbanknál. Kortársai megnyerő modorú, kevés beszédű, nagy tudású, jólelkű embernek írták le. Az első világháború közepén, 1916-ban halt meg. Felesége ekkor eladta a kolozsborsai kastélyt és birtokot, és ezután már csak a kolozsvári Esterházy-házban élt unokáival és a kiszolgáló személyzettel együtt.

Teleki Andor idős kori feljegyzéséből 1916-ig a ház alkalmazottainak nevét is megismerjük. A konyhában Blechta Gábor szakács, egy kiségitő asszony, egy kukta és két konyhalány tevékenykedett, és a házban lakott a szakács felesége is. Komornából kettő volt: Míszialovics Juliska a dédmamát, özv. gróf Esterházy Jánosnét szolgálta ki, Szónyi Gáborné Orosz Mili, aki férjével és lányával, Katicával élt a házban, pedig a nagymamának, gróf Bánffy Ernőnének volt a jobb keze. Az ikreknek külön komornájuk volt Orosz Anna személyében. Inasból is kettő volt: Huj Onisie a nagyapa, gróf Bánffy Ernő, Tállas Miklós a vő, gróf Teleki Ferenc szolgálatában. A komornyikot Békási Miklósnak hívták, a fahordót Maruzsának, a kocsis és segítője neve viszont elfelejtődött. Az unokákkal két nevelőnő foglalkozott, de csak Marie Vollmar neve maradt fenn az utókornak. A népes személyzet később egy idős francia társalkodónővel bővült, aki Bánffy Ernő halála után a több nyelvet beszélő özvegy grófnő szellemi társa volt. Amikor a háziasszonynak nem voltak vendégei, francia filozófusok műveiről, történelemről, művészetről, irodalomról, festészetéről, szobrászatról, zenéről beszélgettek.

A kiváló ízléssel berendezett empire szalonban a látogatók egymásnak adták a kilincset, az Esterházy-házban mindenki megfordult, aki számított. Esterházy Cecile grófnő igazi nagyasszonyként meghatározó szerepet töltött be Kolozsvár életében. Műveltségével, tájékozottságával, felvilágosult nézeteivel kitért kortár-



Losonczy gróf Bánffy Ernő

sai közül, ízlés és illem dolgában igazodási pont volt még osztálya számára is. Társadalmi, kulturális események védnökeként idős koráig részt vett a város közművelődésében. Véleménye a színház műsorpolitikájára is hatással volt. Janovics Jenő, a Hunyadi téri színház nagyérdemű igazgatója, szalonjának állandó vendége premier előtt sokszor folytatott vele eszmecserét a műsorra tűzött klasszikus darabról vagy népszínműről. Cecile grófnő számára a színház nem társasági eseményt, hanem művészi élményt jelentett. Majdnem minden Molière-darab szövegét fejből tudta. Nem páholyból, hanem a földszinten az első sorból nézte az előadásokat, és véleményét, észrevételeit megvitatta a legtöbbször rendezőként is tevékenykedő igazgatóval. Az operettel viszont más volt a viszonya: szórakozásnak tekintette, és ilyenkor csupán unokáinak kísérőjeként jelent meg a nézőtérén. Viszont, ha „ízléstelen, illetlen, durva” jelenetekre lehetett számítani, a Teleki grófkisasszonyok és nagymamájuk nem vettek részt a zenés előadáson. A pikáns darabok kiszűrésében maga Janovics Jenő segítette a grófnőt előre jelezve, hogy a zenemű nem kontesszeknek való.



Az Esterházy-ház szalonja

Báró Kemény János⁵⁶, a marosvécsi várkastély későbbi tulajdonosa, a Hunyadi téri színház későbbi igazgatója a Kolozsvári Református Kollégium kiskamasz diákjaként ismerkedett meg az Esterházy-házzal és lakóival. Önéletírásában szemléletesen mutatta be a szalont, ahol oly sokszor vendégeskedett, és a ház úrnőjét: „Én olyan szép bútorokat, mint abban az Egyetem utcai lakásban, magánházban sosem láttam. A fáma szerint ökrös szekereken hozatta azokat Párizsból az egykori erdélyi kancellár. [...] Egy rég letűnt korszak éledt újra Bánffy Cecile néni gondolatvilágában. Sok minden, amit mondott, korszerűtlennek, érthetetlennek tűnt. De nagyvonalú, gazdag, humanista műveltsége, szenvedélyes színházszeretete becsültté tették mindazok előtt, akik ismerték. Én is tiszteltem, szerettem. Amikor régi színházi estékre gondolok, kedves, kerekded alakja felötlík lelki szemeim előtt. Olyannak látom, amilyen életének utolsó

éveiben volt. Egyenesen jár, akárcsak fiatalabb korában. Kezében bot. Másik kezével szinte észrevétlenül fogódzik kísérelőjébe. Így megy, apró léptekkel, a földszinti első sorig, ahol óvatosan foglal helyet a számára fenntartott helyen. Halvány pír gyűl ki kedves arcán, amint fojtott izgalommal várja az előadás kezdetét. Ha nem tudnám, hogy már alig-alig tud érzékelni valamit a színpadi fényekből, képtelen volnék elhinni. Így is tudom azonban, hogy hallás után, lelki szemeivel többet lát az előadásból, mint sokan mások, akik divatból járnak színházba, vagy azért, hogy jelenlétükről mások tudomást szerezzenek. Igen, szeme világát immár csaknem elvesztette, de Shakespeare, Racine, Rostand, Molière, Madách, Ibsen zsenije csodálatos fényeket gyűjtött öreg szívében.”⁵⁷ Hosszú élete alatt végigszenvedte a második világháborút, és megélte az orosz hadsereg bevonulását Kolozsvárra. A szülőházában hunyt el 1946. június 8-án.

Az Esterházy-ház földszintjén különálló lakásként hasznosítható részek voltak. Az egyikben a vő, gróf Teleki Ferenc lakott haláláig, a másikat a család bérbe adta, először egy elszegényedett földbirtokosnak, majd annak halála után egy bankhivatálnoknak, aki a háziasszony pénzügyi tanácsadójaként tette magát nélkülözhetetlenné. Az udvar hátsó részében lévő lakrészt az *Ellenzék* című független politikai napilap bérelte. Az udvar kertés részében, alacsony melléképületben a nagymama idős nagybátyja, az agglegény gróf Esterházy Miguel lakott, aki a teleket kolozsvári szülőházában, a nyarakat kosályi vadászlakában, a Hallerágon örökölt birtokán töltötte. Kemény János önéletírásában az öreg harcossal kapcsolatos emlékeit is megörökítette, de visszaemlékezésébe hiba csúszott: Esterházy Miguelét összetévesztette öccsével, Kálmánnal, és félkarú veteránként írta le. A kiskamasz Kemény valószínűleg mindkét idős honvédet személyesen ismerte, és évtizedekkel később képzeletében a testvérpár alakja összemosódott. A kor tanújaként viszont tudósítása egyedülálló az idős '48-as grófról:

„Ebben a kis udvari lakásban sok látogató fordult meg, legtöbbször fiatal, aki hallgatni akarta az élő tanú emlékező szavait a dicsőséges és tragikus esztendőkről. Az öregúr szívkszavú ember volt, de amikor belemelegedett, ízeseen mesélt a régmúlt időről. Legjobban Szentgyörgyi István látogatásainak örült. Sok évre visszatekintő barátság fűzte a félkarú [sic!] 48-as veteránt a népszínművekben és magyar történelmi drámákban jeleskedő kolozsvári színművészhez. Társaságában levetkőzte elfogódottságát. Vi-



Báró Bánffy Ernőné unokáival, gróf Teleki Andorral és Ernővel a ház erkélyén

dáman pálinkáztak, tréfáltak, néha egy-egy öreg katonanótát is eldúdoltak halkán. Napos időben szerettek sétálni együtt, be-benézni a rácskerítések közeibe, megcsodálni a virágokat, virágzó bokrokat. Szerettek gyönyörködni a nőkben.”⁵⁸

Esterházy Miguel gróf alapítója és díszelnöke volt az Országos Történelmi Ereklye Múzeumnak, de nemcsak ápolta a '48-as hősök emlékét, hanem honvédnegyedjait egykori bajtársai és azok özvegyei között szétosztotta. Agglegényként halt meg, vagyonát a házban vele együtt élő unokaöccsei, gróf Teleki Andor és Ernő örökölték. A fiúk 20 évesek voltak, amikor utolsó útjára, a Házsongárdi temetőbe kísérték a 97 éves korában elhunyt egykori aradi foglyot.

Az Esterházy-ház a bécsi döntést követően került még a figyelem középpontjába, ugyanis kolozsvári látogatásai idején itt szállt meg a miniszterelnök, gróf Teleki Pál, aki a Teleki unokák közeli rokona volt. Mindannyiszor az Egyetem utcára néző erkélyes szobában rendezkedett be, amit Ernő bocsájtott nagybátyja rendelkezésére. Itt fogadta a különböző csoportok küldöttségeit, itt szü-



Gróf Teleki Pál miniszterelnök az Esterházy-ház szalonjában 1940-ben

lettek az Észak-Erdély gazdasági, politikai integrálásával kapcsolatos fontos döntések, itt állították össze a behívandó országgyűlési képviselők listáját.

Az Esterházy-házban felcseperedő unokák közül egyedül *Erzsébet* alapított családot. Férjével, gróf Degenfeld-Schonburg Miksával⁵⁹ annak erdőszádai kastélyában éltek. Három gyerekük született: Sándor⁶⁰, Pál⁶¹ és Anna⁶². A képzőművész vénával rendelkező grófnőt Erdőszádán T. Rátz Péter nagybányai festőművész tanította festeni. A második világháború után a családnak el kellett hagynia a birtokot, Kolozsvárra költöztek az Esterházy-házba, ahol néhány évig meghúzhatták magukat. 1948-ban idősebb fiúk, Degenfeld-Schonburg Sándor és menyasszonya, gróf Bethlen Béla⁶³ volt főispán lánya, Bethlen Ágnes⁶⁴ itt fogadtak örök hűséget egymásnak, az emeleti balkonos szobában. Tanúik gróf Bethlen György, az egykori Országos Magyar Párt elnöke és a vőlegény nagybátyja, az Esterházy-ház másik lakója, gróf Teleki Ernő voltak. Az ifjú páré a ház udvari részén lévő lakás lett, de 1949 tavaszán az ősi rezidenciából Teleki Ernőt és a Degenfeld

család tagjait pár perc leforgása alatt katonasággal kilakoltatták. Degenfeldék később kivándoroltak Nyugat-Németországba.

Cecile 1936-ig nagymamájával élt az Esterházy-házban, azután Budapestre költözött, ahol először az Adriatica Utazási Iroda, majd az Italia Tengerhajózás, végül a Csepeli Szabadkikötő igazgatóságán dolgozott. Tökéletesen beszélt németül, angolul, franciául, társalgási szinten olaszul és románul. A Rákosi-korszakban alkalmi munkákból tartotta fenn magát, a Felsőoktatási Jegyzetellátó Vállalatnál, aztán az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárában gépiprónőként dolgozott, utána kitelepítették Mezőberénybe, ahol fűzfahántalással kereste kenyerét. Évekkel később feloldották a kényszerlakhely-rendelkezést, és Budapestre költözött.

Az ikrek közül *Andor* már korán elköltözött otthonról. Budapesten elvégezte a gazdasági akadémiát és a politikai-gazdaságtudományi egyetemet. Magyar állampolgárságot szerzett, és rövid törökországi kitérő után Athénban tevékeny-



A Teleki ikrek a budapesti New York kávéházban

kedett, majd tíz évig Párizsban vezette a Magyar Királyi Külkereskedelmi Hivatal kirendeltségét, miközben 1937-ben a párizsi világkiállítás magyar csarnokának építési munkálatait felügyelte államtitkár-helyettesként. Legmagasabb funkciója a Külkereskedelmi Hivatal elnöki tiszte volt, amit 1941–1944 között töltött be. Francia Becsületrenddel, a Belga Koronarend keresztjével és a Magyar Érdemrend tiszti keresztjével tüntették ki. A II. világháború után Argentínába emigrált. Halála előtt családi levéltárát, oklevélgyűjteményét, genealógiai kutatásának dokumentumait a Magyar Nemzeti Levéltárnak adományozta.

Gazdasági tanulmányait ikertestvére, *Erő* is Budapesten végezte, majd paszmosi birtokán gazdálkodott. Az 1930-as évek második felében a Magyar Királyi Külkereskedelmi Hivatal bukaresti kirendeltségének megszervezője és vezetője volt, utána a Magyar Általános Hitelbank munkatársa, később igazgatósági tagja, romániai kirendeltségeinek és az érdekeltségébe tartozó vállalatok felügyeletével megbízott vezetője. Őhöz tartozott a kolozsvári Dermata Bőr- és Cipőgyár Rt. is. A második bécsi döntést követően behívott erdélyi képviselő volt, de mandátumáról hamarosan lemondott. 1943-ban a felsőház örökös tagja lett. A II. világháború után Kolozsváron maradt, később miután az Esterházy-házból kilakoltatták, munkásként élt. 1952-ben adminisztratív elítéltként a Duna-csatornához deportálták, ahonnan egy év múlva a dobrudzsai Măcinba került kény-

szerlakhelyre. Innen 1955-ben költözhetett vissza Kolozsvárra, ahol a római katolikus egyház alkalmazásában részt vett több templom restaurálási munkálataiban, majd a főtéri plébánia titkáráként dolgozott. Élete utolsó éveit súlyos izületi megbetegedése miatt – az egyháztól bérelt Arany János utcai lakásában – többnyire „szobafogságban”, egy karosszékben töltötte. 1980-ban halt meg, a Házsongárdi temetőben, a családi sírkertben nyugszik. Személyét az utókor számára rajzai tették érdekessé. A szürrealista stílusú, groteszk figurákat és helyzeteket ábrázoló grafikák a Magyar Nemzeti Galériában találhatók.⁶⁵

Az Egyetem utcai Esterházy-ház, amelyet ráthóti Gyulaffy László kancellár 1748-ban megvásárolt és az árváknak felajánlott, 1791 után a kancellár lezármazottai folyamatosan lakták. 1949-ben a román kommunista hatalom ezt a birtokviszonyt megszüntette, és évtizedeken át bérlakásként működött. A lelakott épületet a Münchenben élő Degenfeld-Schonburg Pál 2008-ban perelte vissza a román államtól.

■ JEGYZETEK

35. Kaplyon vagy Kapjon falu Kolozs megyében, románul: Coplean.
36. Gyalu Kolozsvártól 17 km-re fekvő község, románul: Gilău. Ósi váráról az első írásos emlék 1246-ból való, amikor az erdélyi püspökség birtokában volt. Az évszázadok során sokszor váltott gazdát, I. Rákóczi György fejedelem gyakran időzött a falai között. 1663 őszétől százharminc évig a Bánffy család birtokolta, majd általuk az Esterházy grófok voltak legtovább birtokosai. A gyalui várkastély jelenlegi tulajdonosa Nagy Elek kolozsvári vállalkozó, aki a visszaszolgáltatott épületet az államosítás előtti utolsó tulajdonostól, Barcsay Tamásné szül. gróf Bánffy Katinka unokájától, a Kanadában élő Barcsay Tamás történéstől 2014-ben megvásárolta.
37. Vasárnapi Ujság – 1907 / 3. Élet- és jellemrajzok / Egy aranyenyegző (arczképpel) 879. oldal.
38. Galánthai gróf Esterházy Kálmánné szül. bethleni gróf Bethlen Paulina (Kerlés, 1833. dec. 13. – Kolozsvár, 1925. jún. 21.) munkája: *Költészettan és történelem nők számára*, Bp., 1878.
39. Galánthai gróf Esterházy László (Kolozsvár, 1860. dec. 10. – 1860. dec. 12. eltemetve Gyaluban. Galánthai gróf Esterházy László-Lajos (Gyalu, 1867. márc. 1. – Gyalu, 1867. jún. 1.)
40. Galánthai gróf Esterházy Paulina (Gyalu, 1865. márc. 20. – Bécs, 1879. nov. 27.)
41. Galánthai gróf Esterházy Dénes (Kolozsvár, 1862. febr. 25. – Budapest, 1895. máj. 9.)
42. Galánthai gróf Esterházy Anna (Gyalu, 1858. júl. 31. – Gyalu, 1892. nov. 17.)
43. Makrai Lászlóné szül. galánthai gróf Esterházy Irma (Kolozsvár, 1859. dec. 10. – Kolozsvár, 1921. jún. 13.)
44. Branyicskai báró Jósika Lajosné szül. galánthai gróf Esterházy Ágnes (Gyalu, 1863. júl. 28. – Kolozsvár, 1934. júl. 28.)
45. Losonczi báró Bánffy Albert (Válaszút, 1818. máj. 11. – Kolozsvár, 1886. febr. 1.) császári és királyi kamarás, Kraszna vármegye főispánja, országgyűlési képviselő.
46. Alsóesküllő Bihar megyei település, román neve: Așchileul de Jos.
47. Teleki Andor beszűrésa.
48. Teleki Andor feljegyzése, Buenos Aires, 1971. április 9. MNG.
49. Losonczi gróf Bánffy Ernő (Kolozsvár, 1850. márc. 30. – Kolozsvár, 1916. febr. 17.)
50. Losonczi báró Bánffy Anna (Kolozsvár, 1877. jún. 10. – Kolozsborsa, 1907. okt. 7.)
51. Losonczi báró Bánffy Erzsébet (Kolozsvár, 1978. aug. 30. – Bécs, 1891. okt. 2.)
52. Széki gróf Teleki Ferenc (Paszmos, 1870. szept. 9. – Kolozsvár, 1925. jún. 23.) földbirtokos, országgyűlési képviselő.
53. Széki gróf Teleki Erzsébet (Kolozsvár, 1896. nov. 18. – München, 1981. febr. 21.)
54. Széki gróf Teleki Margit (Kolozsvár, 1898. okt. 13. – Kolozsborsa, 1906. szept. 14.)
55. Széki gróf Teleki Cecile (Kolozsvár, 1901. márc. 13. – Budapest, 1981. aug. 29.)
56. Magyargyerőmonostori báró Kemény János (Pittsburgh, USA, 1903. szept. 5. – Marosvásárhely, 1971. okt. 13.) a marosvécsi Helikon írói munkaközösség megalapítója.
57. Kemény János: *Kakukkfőökák*. Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda, 2014.
58. Kemény János: *Kakukkfőökák*. Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda, 2014.
59. Gróf Degenfeld-Schonburg Miksa (Erdőszáda, 1884. febr. 24. – München, 1983. máj. 16.) földbirtokos, felsőházi tag.
60. Gróf Degenfeld-Schonburg Sándor (Kolozsvár, 1922. jún. 12.)
61. Gróf Degenfeld-Schonburg Pál (Kolozsvár, 1924. máj. 23.)
62. Gróf Degenfeld-Schonburg Anna (Kolozsvár, 1927. okt. 16. – München, 2012. okt. 26.)
63. Bethleni gróf Bethlen Béla (Aranyosrákos, 1888. nov. 2. – Kolozsvár, 1979. nov. 6.) főispán, 1944. szept. – okt. Észak-Erdély kormánybiztosa.
64. Gróf Degenfeld-Schonburg Sándorné, szül. bethleni gróf Bethlen Ágnes (Bethlen, 1928. máj. 19.)
65. A Teleki Andor és Ernő életét bemutató könyv: Ludvig Daniella, *Erdélyi odisszea – A Teleki ikrek története*. Korunk – Komp-Press, Kvár, 2018.

FERENCZI SZILÁRD

EGY VÁNDORMOZIGÉPÉSZ ÚTJAI

■ A román filmgyártás kezdeteinek magyar – és miért ne: egyetemesen jelentős – vonatkozásairól kevés olyan forrás áll ma széles körben rendelkezésre, ami nem Janovics Jenőhöz lenne köthető. Janovicsnak az impériumváltást megelőző munkássága nyilván nem tartozik ide – azt ugyanis a magyar film-történet magáénak tekinti, jöllehet a román filmtörténeti szakirodalom is számon tartja –, ide sorolhatók viszont azok a filmek, amelyek az 1918. év végi fordulat után Kolozsváron vagy Erdély-szerte Janovics (és közvetetten vagy közvetlenül operátore, Fekete László) kezdeményezése nyomán készültek: *A két árva* (1919), *A világrém* (1920), különféle dokumentum- és oktatófilmek a húszas és harmincas években. Ily markánsan, a földrajzi-területi szempontot hangsúlyozva viszont korántsem indokolt a román filmgyártáshoz sorolni Janovics impériumváltást követő tevékenységét, mert bár Románia területén dolgozott, stábjja magyarokból állt, ettől pedig – bár hivatalosan a fogalom nem létezik – a „romániai magyar filmgyártást” erősítette.

A kánontól félreeső életművel létezett azonban egy operatőr-rendező, akit a magyar filmtörténet még nem fedezett fel, annál inkább a román, mivel az első impériumváltástól kezdve egészen a harmincas évek végéig a román dokumentum- és játékfilmgyártás egyik úttörőjének számít. Ő a temesvári születésű Bertók József (1891–1972) (névváltozatok: Bartók József¹, Iosif Barkok²). Hosszú élete során nagy utat járt be, a filmes tevékenység számos alszakmáját űzte, és munkássága az európai, hovatovább az egyetemes filmtörténet vonatkozásában is figyelemre méltó. Operatőri karrierje 16 éves korában indult az Osztrák–Magyar Monarchiában, a Nagy Háború idején végig forgatott és fényképezett, utána pedig Aradon, Temesváron és Bukarestben dolgozott, részben magyar, részben román megrendelésre, és részben saját szakállra. A magyar filmtörténeti kánon azért is nem számol vele, mivel mindazok a mozgóképek, amelyeknek 1918-at megelőzően operátore volt, sajnálatos módon elvesztek.

Bertók József 1891-ben született Temesváron, és a tízes évei végén szembesült először szülővárosában a mozgókép csodájával, aminek aztán egész életében rabja lett. A Nagy Háború elején Bécsben elsőként jelentkezett fényképésznek és operatőrnek a Monarchia Hadügyminisztériuma által felállított hadipropaganda-gépezet szolgálatába, majd 30 másik társával együtt az első vonalban filmezte, illetve fényképezte a cs. és k. hadsereg teljesítményét a fronton. Leszerelt, visszatért Aradra, rövidesen Bukarestbe került, és a román filmipar egyik legjelentősebb operatőreként vett részt játék- és dokumentumfilmek forgatásán, többek között Tóth Dezső, Gábor Dezső, Jean Mihail, Horia Igiroșanu, Paul Călinescu rendezők oldalán. A második világháborút követően Aradon fényképésszműtermet nyitott, 1958-ban nyugdíjba vonult, majd 1972-ben meghalt.

Életének és egyszersmind a román filmgyártás kezdeteinek egyik kiemelt értékű forrása önéletrajzi emlékezése, amelyet vélhetően a CNC (Centrul Național al Cinematografiei, illetve akkor még ONC – Oficiul Național al Cinematografiei – azaz a román Nemzeti Filmközpont) egyik alkalmazottja

rögzített 1967. május 1-jén Aradon, valószínűleg publikálási szándékkal, és amelyet az ANF (Arhiva Națională de Film – Nemzeti Filmarchívum) gyűjteménye őriz az A 2270 jelzet alatt. A román nyelvű vallomás 37 oldalas volt eredetileg, azonban ebből mintegy 21 oldalt kivágtak (lényegtelennek megítélt életrajzi adatokat, a hatalom szempontjából túldicsőített háborús vagy többször ismétlődő részleteket húztak ki), majd az alkalmazottat egy bizonyos A. úr kérdéseivel gyaníthatóan visszaküldték kiegészítésre és pontosításra. Az így született 40 oldalas gépelt Bertók-anyag, amely az *Amintiri* (Emlékek) címet viseli, 5 részből áll: 1. az 1903–1958 közötti időszakra vonatkozó történetek szerkesztett gépeléssel 16 oldalon (ám a 3. oldal hiányzik, tehát 15 oldal); 2. Bertók József egyoldalas filmográfiája; 3. A. úr kérdései egy oldalon; 4. az A. úr kérdéseire adott válaszok töredéke, nyers gépelt változatban (11 oldal); és végül 5. az első interjú nyers, szerkesztési nyomokkal ellátott változatának töredéke (a 26. oldaltól a 37.-ig). A teljes anyag 51 oldal összesen, mivel az első rész 11 oldala kétszer szerepel. A forrás mind Bertók József életéhez, mind a Monarchia háborús propagandagépezetének működéséhez, mind a román filmgyártás hőskorához, mind pedig számos más vonatkozásban rendkívül értékes adalékokkal szolgál.

Az első interjú, avagy az életstációk vallomásos felidézése jótékonyan kiegészül az A. kérdéseire adott válaszokkal, ám a forrás így több ízben is időrendet veszít, kronológiailag töredezetté válik. A következőkben a kronológia helyreállításával megpróbálom rendezni Bertók József szubjektív életrajzát, amely kísérlet viszont szükségszerűen – az egykor valódi interjúhoz képest, csak ezúttal egységesítve, mozaikos állapotát kijavítva – egy utólag konstruált kérdezz-felelekévé változik. A kérdések beemelése, illetve a cenzúrázott (kihúzott) szakaszok megjelenítése annyiban indokolt, amennyiben ebből láthatóvá válik az egykori állampárt káderének a kommunista hatalmat (is) képviselő álláspontja a múlt és itt specifikusan a román filmes emlékezet feltárásának elsődleges és elfogadott szempontjairól. Mint minden utólagos – a történetekhez képest jóval későbbi – élőszavas beszámolóban, az idős öregúr itt is kissé bizonytalanul, önmagát ismételve, néha redundánsan – a már egyszer említett adatokhoz képest az ismétléssel új információt nem nyújtva – merül el emlékeiben, így a fordítás sem teljesen hű a nyersanyaghoz, és mindössze a valóban lényeges, nem ismétlődő részleteket tartalmazza, a távoli emlékfoszlányok semmitmondó részleteit pedig kihagyja. Ahol kényszerűen kihagyok részleteket, ott zárójelben három ponttal jelzem. Magyarázatokat részben zárójelben kurziválva, részben végjegyzetben fűzök hozzá. Reményeim szerint ezzel a módszerrel sem Bertók József emlékei, sem a forrás értelmezhetőségi értéke nem csökken, épp ellenkezőleg, helyreáll strukturális szemantikai értéke.

Bertók József: *Emlékek*

Rögzítve: 1967. május 1-jén és egy későbbi időpontban. Hogyan lettem mozigépész/filmoperatőr (a román fogalom kétértelmű: operator cinematografic)

A.: Kérem, mesélje el életét, ahogyan emlékszik! (A vallomást vélhetően megelőző kérdés, illetve annak lényege, amely azonban nincs megjelenítve, de a teljes egészet szükségszerűen felvezető mondatként itt a helye.)

B.: Temesváron születtem 1891-ben. Édesapám Bertók János borász és pinceszettulajdonos volt, elhunyt 1903-ban, édesanyám, lánykori nevén Szlávin

Ágnes, 1894-ben halt meg. Születésemkor betegedett meg, és háromévesen anya nélkül maradtam. Fiú- és lánytestvérem is volt: bátyám meghalt 1928-ban, nővérem házassági neve Horváth Rozália. 1966-ban hunyt el. Apám második gimnazista koromban halt meg. Halála után nem járhattam tovább iskolába, és elszegődtem fényképészinak. Négy évig dolgoztam itt, és mivel árva voltam, ruházat és teljes ellátás járt nekem. A mesterem és családja jól bántak velem. 18 esztendősen inas lettem. *(A későbbi részletek alapján ez utóbbi téves emlék, vagy ha ez helyes, akkor a következő szakasz 1907-es évszáma téves, helyette hihetőbb az 1911 vagy 1912-es évszám.)*

1907 kora tavaszán begördült Temesvárra a híres Narten³ vándormozi, amely nagy újdonság és szenzáció volt, ponyvája alatt 40 férőhelyes nézőtérrel és saját áramfejlesztővel. A sátor hossza 40 méter volt, egész hosszában szabad és díszes széksorközzel. Külsejét „vonzóan” 300 színes égővel és 12 ívfényű lámpával díszítették. A gőzgép lendítőkerekét is három színes égő ékesítette, amelyek forgáskor növelték a látvány hatását. A vándormozi négy nagyon szép kocsival rendelkezett, melyekből kettőt a tulajdonos, egyet a személyzet használt, és a negyedikben volt elhelyezve a vetítógép.

Amikor a sátermozi megérkezett, a kíváncsi nép mind ott tolongott. Az első vetítésen én is jelen voltam, és rendkívüli hatást gyakorolt rám. Az előadás után odamentem a vetítógép kocsijához, amelynek ajtaja nyitva állt, mivel bent nagy volt a hőség. Csak álltam a kocsi előtt, és néztem ezt a hatalmas csodát, majd megvártam az összes vetítés végét, és éjfélre értem haza. Egész éjszaka nem aludtam.

Másnap este ismét az elvárásolt kocsi előtt bámészkodtam, A gépész látta, hogy nem tágítok, és beszédbe elegyedtünk. Németül kérdezte, hogy látam-e és tetszett-e az előadás, majd adott egy marék filmkockát. Éreztem, hogy a mozi lényeges része lesz életemnek. Harmadik este is ott álltam, és figyeltem a gépész munkáját. Kérdezte, hogy érdekel-e, amit látok, majd behívott, és ahogyan a feladata engedte, faggatott a szüleimről, a foglalkozásomról, mindenről. 28-30 éves, jólelkű fiatalember volt a gépész, és lelkesedésemet látva megmutatta, hogyan tekerhetők vissza a szalagok, amit nagy örömmel csináltam. [...] Égtem a vágytól, hogy ezt a munkát végezhessem. Negyedik nap a mesterem mutatott egy újsághirdetést, és viccelődve mondta, hogy ez az állás pontosan nekem való (a hirdetés szövege: „Kerestetik egy fiatal, nőtlen, rátermett fényképész, aki szeret utazgatni. További részletek: a Narten mozi igazgatóságán”). Remegve vártam az estét. Az újságot szorongatva felkerestem a gépészt, [...] aki megígérte, hogy jelentkezésemet támogatni fogja. *(Itt egy teljes oldal hiányzik, de a későbbiek alapján egyértelmű, hogy felvették mozigépésznek a Nartenhez. Ha volt a vallomásnak második alcíme, akkor ezen a hiányzó oldalon lehetett, ugyanis az első, a Hogyan lettem mozigépész alcím után több nem következik.)*

...hogyan filmeket vetíthessek. Egyik nap felfedeztem a vetítógépkocsi sarkában egy ládát. Kérdeztem a gépészt, mit tartalmaz, mire azt válaszolta, hogy egy felvevőgépet. Kértem, mutassa meg, roppant érdekelne. Mondta, hogy az ifjú Narten dolgozott baka korában azzal a géppel, és minden városban, amelyben a sátermozi megfordult, forgatott egy filmet, amelyet aztán a búcsúelőadáson levetítettek. Mivel távozását követően senki nem értett a felvevőgép kezeléséhez, több film nem készült. A gépész végül engedett unszolásomnak, és amikor kinyitotta a ládát, ott állt előttem minden álmom és vágyam: egy Pathé márkájú felvevőgép. Remegtem az izgalomtól. Ismertem a gép szerkezetét, és rövid tanulmányozás után jeleztem, hogy tudnék filmezni vele.

Azt hitte, tréfálok, és határozott állításaimra is csupán azt jegyezte meg, hogy nagy különbség van fényképezés és filmezés között, meg hogy az ifjú Narten is sok nyersanyagot rontott el, mire sikerült elfogadható filmet készítenie. Kértem, hogy támogassa ügyemet az igazgatónál. [...] Az igazgató végül bekéretett, majd hosszas faggatózás és figyelmeztetés után beleegyezett egy próba-film forgatásába, a kollégát pedig utasította minden eszköz rendelkezésemre bocsátásáról. Életem legnagyobb elégtétele volt először megragadni a felvevő-gép forgattyúját.

Így vettem fel az első tíz métert. Este, előadás után előhívtam a negatívot, amely két órán át száradt, majd elkészítettem a pozitív másolatot, amely hasonlóan több órán át száradt. Másnap tükön ülve vártuk kollégámmal a vetítést. Tíz óra tájban jelezték, hogy kezdhethük vetíteni, az igazgató pedig átjött a feleségével. Remegve vetítettem az első képeket, amire következett egy második vetítés. Utána az igazgató áthívott a kocsijába, és azt mondta, hogy a filmet kiválónak tekinti, gratulált, és teljes bizalmával rám ruházta a feladatot, hogy minden városban én forgassam ezentúl a búcsúfilmet, amely munkát filmenként 20 koronával jutalmazna. Ez Versecen történt. Mivel immár két hete voltunk ebben a városban, az első 100 méter filmemet itt készítettem.

A.: Melyik évben? *(Bertók erre nem válaszol.)*

B.: Majd összepakoltunk, és továbbmentünk. Következett Fehértemplom, Nagybecskerek, Kikinda stb. Minden városban 100 méter filmet forgattam. Így lettem operatőr és mozigépész egyszerre. Segítettem a kollégámnak a sátor felállításában és szétszerelésében, valamint a villamos munkákban.

Teltek a hónapok, jártunk nyolc városban, és készítettem nyolc filmet. Eljutottunk Pancsovába, mely az utolsó magyarországi város volt a turné során, következő utunk Belgrádba vitt. Pancsován a mozi nagy csoda volt, ugyanis ott ilyen előadást korábban nem láttak. Kéthetes látogatásunk végén elkészítettem a kilencedik filmem. Pancsován, látva a nagy tolongást, két férfi hajlandónak mutatkozott megvásárolni Narten moziját. Narten nem fogadta el az ajánlatot, de jelezte, hogy a szerbiai turné végén újratárgyalhatják, mivel visszavonulását tervezi. Szétszereltük a karavánt, és elindultunk Belgrád felé. A mozisátrat a Kalemegdánban⁴ állítottuk fel. Itt is tolongott a nép, a mozi a korábbiaknál is nagyobb szenzációt jelentett. Három hete voltunk Belgrádban, amikor egy nem várt fordulat mindent a feje tetejére állított. Sürgöny jött azzal a hírrrel, hogy Narten lányának születése nehéz volt, és mivel éppen a sátor leszerelésének előnapján jártunk, végső búcsú gyanánt levetítettük a Belgrádról készült filmemet.

A.: Melyik évben filmezett Belgrádban? *(Bertók erre sem válaszol.)*

B.: A sürgöny megérkezése után Narten utasította a titkárát, hogy menjen az ajánlattevő pancsovai férfiakért, ugyanakkor egybegyűjtötte a személyzetet, közölte a vállalkozás felosztatásának okait, mindenkit elbocsájtott, és két hónapra előre kiadta a béreinket.

Másnap megérkezett a két pancsovai férfi, és roppant alacsony áron megvették a teljes karavánt. Mivel én már jól ismertem a mozigépészi és a villanszerelési teendőket, Narten javasolta, hogy maradjak alkalmazásban, mert a kollégám és mindenki más visszatérnek Németországba. Szerettem a munkát, így maradtam. Több hónapja tevékenykedtem Pancsovában, amikor megismertem egy lányt, és elvettem feleségül. Őszbe fordult az idő, és a sátor már nem volt megfelelő. Téli helyiség nem lévén, a mozit szétszerelték. Ekkortájt épült egy modern mozhelyiség Lugoson, ahonnan ajánlatot kaptam mozigépészi állásra, amelyet elfogadtam, és a feleségemmel Lugosra költöztünk. Ez

1912-ben történt, és 1913 áprilisában özvegy maradtam. Egy év özvegység után újrَاهázasodtam éppen azon a napon – 1914 júliusában –, amikor az Osztrák–Magyar Monarchia háborút üzent Szerbiának, és általános mozgósítást hirdettek.

Sorozáskor magammal vittem egy 9/12-es fényképezőgépet, és engedélyt kaptam a katonák fényképezésére. Alig két hónapja voltam szolgálatban, amikor napiparancsba adták minden egységnek, hogy a bécsi hadügyminisztériumba várják a filmművészethez értő katonákat, különösen az operatőröket. 20 kilométerre voltunk Bécstől, és a parancsnok rögtön másnap elküldött. Amikor a hadügyminisztériumba értem, senki nem tudott a napiparancsról, jóllehet onnan volt kihirdetve. [...] Végül a tábornok színe elé kerültem. Lámpalázam volt. 24 évesen, alig hat hét szolgálat után a tábornok előtt álltam, aki idős ember volt, roppant szimpatikus, és amennyire meg tudtam ítélni, nem túlzottan katonás. A családomról kérdezett, és csodálkozott, hogy milyen jól beszélek németül. Kérte, magyarázzam el, miről van szó. Előadtam, hogy a német hadsereg megbízásából filmeznek a fronton a következő nemzedékek okítására, és ugyanez fog történni az osztrák–magyar hadseregben is. Majd kérdezte, ki vagyok, és miért jöttem. El kellett magyaráznom, hogy operatőr vagyok, aki filmez, hogy elsőként érkeztem, és sok egyebet.

Mikor mindent megtudott, kérdezte, hogy mi a teendő elsősorban. Jelenttem a következőket: első dolgunk, hogy a feletteseim meggyőződjenek a hozzáértésemről filmes ügyben. Ezt úgy bizonyíthatom, ha nyílik lehetőségem filmezni, ahhoz pedig szükségem van egy filmfelvevőgépre. Mosolygott, és azt mondta: tud adni ágyút, fegyverzetet, de arról, amiről beszélek, sosem hallott, és nem is látott ilyet. Emlékeztettem, hogy Bécsben létezik egy filmstúdió, ahonnan mindez beszerezhető. A párbeszédnél jelen volt egy őrnagy, aki javasolta, hogy levélben utasíthatja a stúdiót egy ilyen felszerelés bérbeadására. Másnap a levéllel beállítottam a stúdióba. [...] A stúdió igazgatója a levél elolvasása után kifagगतott, főként a felvevőgép szükségének céljairól. Előadtam, mit tervez a hadsereg. Az igazgató ekkor közölte, hogy két felvevőgéppel rendelkeznek, és mindkettő foglalt. Ha egyet idead, leáll a produkció, és 20 ember munka nélkül marad. Mivel mindössze 24 órára kértem kölcsön a gépet, az igazgató leállította a forgatást, utasította személyzetét a gép és az állvány becsomagolására, és arra, hogy tegyenek mellé egy 120 méteres negatívot. Fél órán belül a felszerelés nálam volt.

Másnap egy segéddel lementünk a Duna-partra, és lefilmeztük, amint elhalad egy hajó, utána pedig egy gyorsvonat száguldását, és ezzel a 120 méter elfogyott. Visszatérve a minisztériumba jelentettem, hogy a feladatot végrehajtottam. A feletteseim teljesen beavatatlanok voltak, rögtön látni akarták, el kellett tehát magyaráznom, hogy a nyersanyagot előbb elő kell hívni, mint bármelyik fényképet, de a tekerccset csak a stúdióban lehet előhívni, ahol készítenem kell egy pozitív másolatot, amely majd levetíthető lesz egy moziban.

Mosolyogva mondta ekkor a tábornok az őrnagynak: „ez a katona parancsolgat nekem, és engedelmeskednem kell”. A teendőimet szolgálati parancsba foglalták, visszatérhettem a stúdióhoz, ahol a felvevőgép láttán megkönnyebbülten lélegeztek fel. Az igazgató kedvesen fogadott, és kérdezte, mit filmeztem, majd elsőbbséggel a tekercs előhívását rendelte el az egyik technikussal. Kértem, hadd hívhassam elő magam. Csodálkozott, hogy ehhez is érték, majd elrendelte a technikusnál minden eszköz rendelkezésre bocsátását. Amikor a negatív megszáradt, ő is bejött megnézni. Ekkortájt (1915-ben) még nem létezett pánkromatikus fényképfilm, csak

ortokromatikus.⁵ Előhívó gép sem volt, és a filmeket 60 méteres fakeretre erősítve vörös fénynél hívtuk elő.

Két óra múlva a negatív a szárítóba került. Az igazgató megállította a dobot, és a technikusokkal együtt aprólékosan átvizsgálta a tekerceset. Többször elhangzott: jó, helyes. Az igazgató utasításba adta, hogy a negatívot másolják át. Közbeléptem, és ismét kértem, hadd végezzem én ezt is. Úgy néztek rám, mint valami csodabogárra. A technikusok kérdezték, milyen nemzetiségű vagyok, kinél és hol tanultam. Ők ugyanis csak azt tudták, ami a szűk szakterületük volt. Magabiztosan kivágtam, hogy Németországból származom. További két óra múlva a pozitív másolat is elkészült, az igazgató pedig kérte, hogy részt vehessen a vetítésen, amit természetesen megengedtem. A teremben ötvenen gyűltünk össze, a két forgató csapat is leállította a munkát, és kíváncsian bejöttek. Két vetítést követően számtalan gratulációt fogadtam a technikusok és az igazgató részéről, aki hozzátette, hogy ha túlélelem a háborút, feltétlenül jelentkeznek nála.

A dobozba zárt filmmel a feletteseim elé járultam, amit rögtön látni akartak, de mondtam, hogy azt moziban lehet megnézni. Másnap, ismét egy szolgálati paranccsal a zsebemben, elindultam keresni egy mozit. Nem kellett messze menjek, pár utcával odébb szembeötlött a „Kino” felirat. [...] A tulajdonos rögtön látta, hogy olyasmi készül, ami őt is érdekelt. Tartalékos hadnagy volt, kapott behívó parancsot, és jelentkeznie kellett két hét múlva az századánál. Megkérdezte, hogyan csatlakozhatna ehhez a most felálló egységhez, hiszen ő is szakmabeli, és ezáltal hasznosabb lehetne a hadseregnek, mint a századában. Megígértem, hogy bemutatom a tábornoknak. A minisztériumban jelentettem, hogy minden elő van készítve, és három nap múlva sor kerül a vetítésre. Az őrnagy és a tábornok megtanácskozták, kit küldjenek el megtekinteni a filmet, végül az én tanácsomra egy hattagú bizottság állt össze. Harmadik napon a mozi tulajdonosával fogadtuk a bizottságot, amelyet a tábornok segédtszjtje, az őrnagy és négy másik tiszt alkotott. A vetítés rendben lement, a tisztek figyelemmel kísérték. Pár perc alatt a 120 méter film lepörgött, és kértek, hogy indítsam el újra. Második megtekintésre a felvételt jónak találták. A vetítés végén bemutattam a mozi tulajdonosát a mozi előterében álldogáló tiszteknek, és jelentettem, hogy behívó parancsot kapott, pár napon belül jelentkeznie kell az egységénél. Tartalékos hadnagy lévén megfelelné a most felállításra kerülő szakegység parancsnokaként. A tábornok beleegyezett, és a mozi tulajdonosát másnapra bekérette a minisztériumba.

Másnap együtt mentünk be audienciára. Mivel ketten voltunk, akik értetünk a filmezéshez, a tábornok megbízott, hogy állítsunk össze egy szükséglistát és lehetőség szerint egy költségtervet. Egyelőre ketten voltunk, ám a parancs hatására többen is jelentkezni fognak az előnyösebb helyzet reményében. Új parancsnokkal mindent leírtunk: a laboratórium átalakítását, a felszerelést stb. Hosszas keresés után találtunk egy raktárhelyiséget egy csendes házban, majd a szükséges átalakítások után nyertünk 6 szobát benne. Meglehetősen nagy költségvetést szabtuk meg, mindazonáltal elfogadták. Három hónapon belül egy korszerű filmlaboratórium állt rendelkezésünkre. Nem sokáig maradtunk kettesben, mindenholnan jelentkeztek, még a frontról is, olyan katonák, akik remélték, hogy elhelyezkedhetnek a front mögött.

A.: Hol volt a bécsi mozi, és mi volt a neve? És hol volt a laboratórium?

B.: Amikor Bécsbe érkeztem filmoperatőrként, érdekelt, hogy szakmai berkekben mi folyik ott. Tudtam a Sascha⁶ filmstúdió létezéséről. A laboratóriumuk a Neubaugasse utcában volt, azt hiszem. Ott hívtam elő a hadseregnek

készített próbafilmet. Nem, a hadsereg új laboratóriuma, az volt a Neubaugasse utcában, talán. Én voltam a hadsereg első operatőre, valószínűleg mert elsőnek jelentkeztem. Nagy volt a filmkereslet, a Sascha stúdió is állandóan dolgozott, két stábbal. Ezért a stúdióktól senkit nem soroztak be. Különben a Saschánál is csak két operatőr volt.

Míg a laboratórium felállításával voltunk elfoglalva, kihelyeztek hozzánk 48 embert. A laboratórium felszerelése után képzést indítottunk, megvizsgáltuk mindenik jelentkezőt, és két hét alatt kiderült, hogy mindössze három ember alkalmazható a 48-ból. Kaptunk három felvevőgépet, gépeket, több tízezer méter negatív és pozitív szalagot. Az operatőri és laboráns felkészítők állandóan zajlottak [...], létrehoztunk tehát egy operatőri iskolát, ahol kezdetben három és a háború végéig összesen nagyjából 30 frontoperatőrt képeztünk ki. Mindenik ott forgatott, ahol éppen küldetésben volt, majd visszatért Bécsbe előhívni az anyagot, és hogy új küldetést kapjon.

A.: Milyen más operatőröket ismert meg az első világháborúban?

B.: Nemigen találkoztunk, és más operatőr nevére nem is emlékszem. Sosem láttam azt az anyagot, amelyet filmre vettem. A küldetésben még egyedül egy tiszt vett részt az operatőr mellett, akinek az volt a feladata, hogy a csapatmozgások közepén megkönnyítse a haladást, és tisztázzon esetleges vitás helyzeteket. Ő ismerte nagyjából a küldetést, de az operatőr választotta ki a forgatás tárgyát. Ugyancsak a tiszt vette át a kész anyagot, és felelt érte.

Felállítottunk egy mozit a fronton, mozigépészéket képeztünk. Így telt el egy év. Aztán parancsot kaptam, hogy menjek a Balkánra, ahol Mackensen⁷ seregébe osztottak be több hónapra. Bécsből az út Szófiáig – Belgrádon és Nišen keresztül – 14 napig tartott. Szófiában közölték, hogy tovább kell mennünk Szvistov⁸ városába, ahol megtudtuk, hogy a különítmény, amelybe kihelyeztek, Ruzcsukban⁹ állomásozik. Hajóval mentünk oda a Dunán. Bécsből több képzett munkást küldtek ki ide, akiket ugyanabba a különítménybe osztottak be. [...] Estefelé befutottunk Ruzcsuk kikötőjébe, ahol nem volt már hadparancsnok, csupán csak egy altiszt. A nálam levő gépek összsúlya 100 kg körül volt.

[...] A két nemzetiség¹⁰ parancsnokainak az volt a feladata, hogy a Dunán keresztül olyan hajóhidat állítsanak fel, amelyen keresztül vasúti kocsikat szállíthattak Ruzcsuk és Giurgiu között. Ez a munkálat már félig készen volt, amikor megérkeztem. Lefilmeztem a hajóhid építését a Dunán keresztül.

A laboratóriumot a német hadparancsnokságon rendeztem be, és pár napon belül munkának láttam. Mindenhova magammal vittem a 9/12-es fényképezőgépet, amellyel a számomra érdekes pillanatokat mind rögzítettem. Teltek a hetek, és a hajóhid építése egyre csak haladt, az elkattintott fényképek száma pedig egyre nőtt. Végül eljött a nagy nap. Miután megtisztítottuk a bakkancsokat és az egyenruhát, vártuk Mackensen vonatkülönítményének érkezését. Erre a vonatra szálltam fel én is, mivel másnap¹¹ vonult be a német hadsereg Bukarestbe. Hogy elkerülje a háború következményeit, a román főváros kapitulált.

Amikor a felvevőgépet felállítottam a Victoriei úton, odajött egy kereskedő, és kérdezte, miféle katona vagyok. Amikor azt feleltem, hogy osztrák, és Mackensen bevonulását várom, visszaszaladt a boltba, és bezárta. Ahogy a tűz terjed, olyan sebességgel zárták be a boltokat. A hivatalosságokon kívül senki nem tudott a város megadásáról, a rendőr is szolgálatban maradt, a posztján.

Eljött a katonai parádé ideje.

Mackensennel az élen, aki fehér lovon ügetett, körötte a legfelsőbb hadvezetés, katonazenekar által kísérve és 25-30 ezres sereggel a cs. és k. hadsereg

bevonult a városba. Amikor ez lejárt, véget ért a háromhónapos küldetésem. Becsomagoltam az 1500 méter negatív filmezett tekercset, a sok tucat fényképuveget, és visszatértem Bécsbe.

A.: 1500 méter szalag? Honnan tudja, hogy ennyi? Mi történt időközben a bécsi laboratóriummal?

B.: *(Itt Bertók azt állítja, hogy egy nap alatt két tekercs hosszan is filmezett, de áthúzták, és beírták pirossal, hogy csak fényképezett.)* Bécsbe visszatérve az anyagot átadtam a laboratóriumnak, amely ekkor már kielégítően működött. Kaptam három nap eltávozást és egy új kiküldetést a déli frontra, ahol a német parancsnokság a Lovcen¹² hegységéből a hadsereg és a fegyverzet szállítására egy drótkötélpályát épített át Albániába. Szükség volt a siklóra, mivel ott akkor nem létezett vasúti összeköttetés. Hegyvidék volt, ahol csak szamar vagy öszvér segítségével lehetett közlekedni. Kotorba megérkezve nekem is az ég és föld között kifeszített siklón kellett utaznom. Ha erre az első siklótúrazásomra gondolok vissza, most is remegek. 300 méter távolság volt a két hegycsúcs között, és a szakadék 300 méter mély. [...] A munka izgalmas volt, mivel a forgatási munkafázisok nagyon lassan teltek, 30-40 filmnél *(bizonyára méterben)* aligha filmeztem többet naponta. Az időm lejárt, és a küldetés véget ért.

A.: Mít filmezett Albániában?

B. Elsősorban a drótkötélpálya megépítését és a hadiszállítmányokkal kapcsolatos munkákat.

Végre visszatérhettem Bécsbe. Egy apró szerelvényre szálltunk fel, s az indulási ponttól 25 km volt az út Durazzóig¹³. Lépésben haladtunk, mert a hevenyészett síneken csak lassan mehetett a vonat. Az út közepénél hatalmas robaj hallatszott – az egyik kocsi leugrott a sínekről. Itt megálltunk, lehetetlen volt továbbhaladni. Elfogott a rémület, mert tudtam, hogy másnap indul a sebesülteket szállító hajó Durazzóból. Csak páran voltunk, és megtanácskoztuk, mi a teendő. Úgy döntöttünk, hogy lerakodjuk a kerékagyakat, és így tovább-mehetünk. [...] Több óra keresés után végül találtunk egy eléggé vastag ágat, amellyel nehezen le tudtuk rakodni a kerékagyakat. A munka hatórási késést jelentett. Így sajnos lekéstem a hajót, mivel az Durazzóból már útnak indult. [...] A kikötőparancsnok azt tanácsolta, hogy várjam meg a következő hajót. Adtak ennem, és szállást is kaptam. [...] Este tizenegykor sürgöny jött, három betűvel: S.O.S. A reggel útnak indult hajó aknának ütközött, léket kapott, és lassan süllyedt – ennyit tudott közölni a sürgönytiszttel. A hajón 600 katona utazott, többségükben sebesültek vagy lábadozók. Ha reggel elérem a hajót, akkor én is... Szerencsémre másnap este érkezett egy aknaszedő hajó, amely fogta a segélyhívást, de mire a helyszínre ért csak úszó deszkákat és hordókat talált. Ez a hajó vitt el Puláig. Na de végül megérkeztem Bécsbe. Ott mindenről értesültek már. Pár napon belül beosztottak egy tábornok mellé, akinek feladata volt a seregek szemlézése. Egyik napon meg kellett jelenjek a tábornok előtt, aki a különítményt vezette. Barátságosan fogadott, és felszólított, hogy meséljem el összes kalandomat Boszniában, majd legvégül közölte, hogy bizalmi küldetés vár rám. Galíciába kell mennem, megkapom egy egység számát, ahol jelentkezni kell. Nehéztüzérségi egységről volt szó. A többi helyben fogják közölni velem. Amikor megérkeztem, ...-ban *(innen hiányzik a település neve)* egy hatalmas betonlapot öntöttek éppen a 30,5 cm-es ágyúnak, amellyel Breszt-Litovszkot tervezték ágyúzni. Míg ott voltam, párszor kétsütöttek ugyan, de a 2-3 méter vastag falakban nem okozott tekintélyes kárt, a felderítők jelentései szerint. Itt-tartózkodásom nem volt gyümölcsöző. Visszatértem Bécsbe. Időközben az olasz fronton is megfordultam, de három hónappal

később visszaküldtek a nehéztüzérséghez, és miket adatott meg látnom... le-taglózott. A híres Dicke Bertát láttam bevetésen, egy hatalmas, 42 cm kaliberű ágyút. Ezzel az ágyúval lőttek párat – és az erőd sorsa meg lett pecsételve. A vastag falak úgy dőltek össze, mint földrengéskor.

A.: Mit filmezett Galíciában? Hát Olaszországban?

B.: Galíciában a Dicke Berta ágyúzásait filmeztem és a hatását Breszt-Litovszkra, ahol a sikeres ostromot követően is forgattam. Olaszországban pedig, Tagliamentóban az elsőprő osztrák támadást filmeztem egy havas magaslaton. Az olaszok valahol lent voltak a völgyben. Egy bosnyák regiment állásai mellett álltam, messze fent. Lefilmeztem az olasz hadifoglyok megérkezését a hajnali órákban, mivel a támadás éjszaka zajlott. Fentről az osztrákok által elfoglalt lövészárkokat is filmeztem. A völgyben ezekben a lövészárkokban nem volt hó, épp ellenkezőleg, zöldelltek. Ugyanakkor azt is filmeztem, ahogyan az olaszok és a mieink használati tárgyakat cserélnek.

Teltek a hónapok, és immár 1918-at írtunk. A seregben mindenféle háborúellenes uszításokról hallottunk. Az élelmiszer borzasztóan megfogyatkozott, és az élet Bécsben rendkívül nehéz lett. Egyik reggel lázasan ébredtem, és képtelen voltam kikelni az ágyból. Másnap meglátogattak az egységtársaim, s a lázmérő 39,5 fokot mutatott. Pár órán belül elszállítottak a kórházba. [...] Spanyolnátha gyanújával elkülönítettek, de végül maláriát diagnosztizáltak. Egy hét múlva átszállítottak Morvaországba, Znojmo városába, ahol 3000 másik maláriás beteggel egy kórházba kerültem. Két hónap múlva ismét Bécsben voltam, ahol a hangulat erőteljesen háborúellenesre váltott. Megsokasodtak a katonaszökések és a hadügyminisztérium épülete előtti tüntetések. Októberben a tisztek vonultak a hadügyminisztérium elé, letépték a rangjelzéseiket, és halomba dobálták a kardokat. „Le a háborúval!” – skandálták. A cseh tisztek mindenüket otthagyták a minisztérium épületénél, és szó nélkül felszívódtak.

A bécsi laboratórium raktárosa egy cseh férfi volt, Tutter. Amikor értesült róla, hogy mi történik a hadügyminisztérium előtt, és a hadi filmszolgálat személyzete szétszóródott, Tutter ide akarta adni nekem a raktár kulcsait. Elutasítottam, mondván, hogy haza kívánok menni. A fronton végig egy Ernemann márkájú 9/12-es fényképezőgépem volt, míg a raktárban a legkorszerűbb felszerelés halmozódott fel. Sokáig bántam, hogy nem vettem magamhoz legalább egyet.

Október 28-án összehívták a magyarországi tiszteket, és tudomásukra hozták, hogy az ottani hadsereg feloszlott, mivel kitört a forradalom. Közölték velünk, hogy a magyar hadsereg fel lett oszlatva, és tehát hazamehetünk.

A.: Ki hívta össze a magyar katonákat és közölte velük, hogy forradalom van?

B.: Ezt egy tiszt mondta, lehet forradalmár volt, nem szervezeti vonalon. Egy olyan tiszt, aki már nem akart harcolni, letépte a rangjelzéseit, és arra biztatott, hogy térjen mindenki haza. Különvonatokat kaptunk, és október 30-án elhagytuk Bécsset, mindenki hazamehetett. 500 katona indult el hazafelé. [...] Pozsonyban a magyar himnusszal fogadtak, és arra kértek, hogy maradjunk, vegyük fel a harcot a bevonuló csehek ellen. Váltig bizonygatták, hogy a magyar hadsereg még létezik, és meg kell védje az országot a csehekkal szemben, hogy megtarthassuk Pozsonyt.

A.: Ki állította meg a vonatot Pozsonynál?

B.: Elit huszáralakulatok. A kérésüket elutasítottuk, és akkor erőszakkal akartak ott tartani. Végül továbbbindultunk, és minden állomásnál egyre kevesebben utaztunk tovább. Vácnál már csak százán voltunk. Ugyanaz fogadott itt is, mint Pozsonyban. Hiába mondtuk, hogy nem akarunk harcolni, és amúgy sincs már magyar hadsereg, felszedték a síneket, és Vácban kényszer-

rültünk rostokolni. Akkor tudtuk meg, hogy az illavai¹⁴ foglyok kiszabadultak, és egy különvonattal Vác felé tartanak, hogy kiszabadítsák az ottani több ezer foglyot is. Kaptunk fegyvert és fejenként 40 golyót. Akkor arra gondoltam, hogy hiába éltem túl a háborút, itt fogok meghalni ebben a tűzharcban. [...] Leposztoltak a Duna-kanyarban, négy katona mellé engem tettek meg parancsnoknak, és vártuk a vonatot. Parancsot adtam, hogy minden katona felosztás nélkül lőhet. A vonat lassított, sokan kiugráltak, bele a Dunába, és átúszták, másokat elnyelt a sötét. Az állomáson a sínek fel voltak szedve. Mikor a vonat befutott, hirtelen felgyúlt hat reflektor, és mind a tíz kocsi fénybe borította. Megszólt hat gépfegyver, három-három a vonat mindkét oldalán. Amint a foglyok kiugráltak a kocsikból, halomba kaszálták őket a halál. Az egész nem tartott tovább tíz percnél. Az életben maradt foglyokat megkötözték, és bekísérték a börtönbe. *(Itt egy újabb harc leírása következik 1918 november közepéről, amelyet egy másik, Brassóból érkező, cseh katonákat és élelmiszert szállító vonat ellen vívtak, a forgatókönyv ugyanaz.)* Leszereltek, megdicsérték, kaptunk fejenként ezer koronát, és a raktárból magunkhoz vehettünk bármit, amit el tudtunk vinni. Erről hivatalos igazolásom is van.

Aznap este, november 10-én elindultam Vácra, és másnap szerencsésen megérkeztem Lugosra, ahol várt a családom. A feleségem, az ötéves fiam és a hároméves lányom kissé lefogyva fogadtak. A nejem másnap torokfájásra panaszkodott, este már láza volt. Kihívtuk az orvost, aki spanyolnáthát állapított meg. Az orvos tanácsára elvittem a gyerekeket. Harmadnap a feleségem már nem volt magánál, negyednapra meghalt. 26 éves volt. Úgy hírlett, az utcában még 13 nő volt spanyolnáthás.

A kommunista forradalom már kirobbant Budapesten, és még Lugoson is zajlottak utcaharcok. Ide előbb a francia seregek vonultak be, utánuk jöttek a román alakulatok.

Rögtön a háború után mozigépész lettem egy lugosi moziban, amely az utólag Olympiának nevezett vállalathoz tartozott. Hárman voltak tulajdonosok: Schinger, akinek papírüzlete volt, egy ügyvéd és egy villanyszerelő. Társak voltak. Ők támogatták anyagilag egy korszerű mozi felépítését 1912-ben, és tulajdonosok maradtak a háború után is. Mivel törvény szerint a hazatérteket kötelezően vissza kellett fogadni régi állásukba, nekem is kedvezett ez a dolog. Hazatértem után újra visszaálltam tehát a régi mozigépészi állásomba a lugosi Omnia moziban. Egyik napon felkeresett két bukaresti úriember, és felajánlották, hogy legyenek az újonnan Aradon berendezett mozijuk igazgatója. A bér kétszerese volt a lugosinak, tehát elvállaltam. Az aradi mozit felszereltem, de a bukarestiek annyira gyenge filmeket küldtek, hogy a mozi nem bírta a jó filmeket vetítő konkurenciával szemben, és néhány hónapos működés után bezárt. Akkor kaptam ajánlatot egy lippai mozi felállítására, amit saját áramfejlesztővel szereltem fel. A munka befejezése után hívtak, hogy legyenek egy filmgyár laboratóriumának technikai vezetője. Filmfeliratokat is készítettünk. Ez 1920-ban történt. A filmgyár tulajdonosa egy bécsi lakos volt, aki játszott a tőzsdén, elvesztette a vagyonát, s a filmgyár bezárt. Ekkor Aradon felszereltem a saját laborom. Filmfeliratokat készítettem, szalagokat tisztítottam, és reklámfényképezést vállaltam. Vásároltam egy felvevőgépet, és nekiláttam rövidfilmeket forgatni.

Harmadszor is megnősültem, ezzel a feleségemmel 25 évet éltünk együtt. Gyermeünk nem született. Aradon halt meg 1948-ban. Még a második feleségem halála után a két gyermeket átvették a rokonok. A lányomat befogadó családnak nem volt más gyermeke, utólag Magyarországra költöztek. Felnőtt-

ként egy magas rangú hivatalnokhoz ment feleségül, ma Szegeden él. Harmadik nősülésemkor a fiamat visszahoztam magunkhoz.

A.: Meséljen részletesebben a forgatásokról és a filmek felhasználásáról! Kiket ismert meg? Hol volt a laboratórium? Milyenek voltak a filmes körülmények Erdélyben 1918 után? Mit tud a kolozsvári filmes tevékenységről?

B.: A határok lezárása után a Bánságban és Erdélyben maradt filmállományt egy temesvári forgalmazó cég vette át, amelynek dr. Gábor¹⁵ volt a tulajdonosa. Egy másik filmforgalmazó céget Kolozsváron nyitott egy operatőr, aki később öngyilkos lett. Úgy hírlík, az egyik átvilágításnál a pénztárból több tízezer lej hiányzott. Janovicsot nem ismertem, ismertem viszont Feketét¹⁶. Ő a háború után már nem filmezett, pusztán csak filmfeliratokat gyártott. Talán a segédje készített még híradókat. Nem hallottam és nem is láttam Janovics háború előtt készült filmjeit, és arról sem tudok, hogy utólag folytatta volna. A színház mellett láttam viszont azt a stúdiót, amelyről azt mondják, hogy ott készültek a filmek, egy nagy csarnokot fémoszlopokkal. Láttam a laboratóriumot is, ahol a filmfeliratok készültek.

Aradon volt a Victoria filmgyártó vállalat, bécsi tulajdonossal, itt is volt filmfeliratgyártó laboratórium. Itt kezdtem el forgatni az aradi tárgyú filmeket, egy Ernemann márkájú géppel, és ugyanazt használtam a feliratokhoz is. Első, egy egész tekercs hosszú filmem az *O duminică după-amiază la Arad (Vasárnap délután Aradon)* címet viselte, és az Apollo moziban mutattam be.

Ez a vállalat számos elavult amerikai filmet vásárolt fel, főként vadnyugati cselekménnyel. Megpróbáltuk eladni Bukarestben is, és ebből a célból vetítést szerveztünk a Sarpicnál¹⁷, de elutasítottak, mondván, hogy nekik romantikus filmek kellenek. Davidescu¹⁸ is elutasított a Gaumontnál.

Második filmem Aradon egy kerékpáros körversenyéről szólt, a városközpontban. Filmeztem egy vízkeresztet is a Maros-parton, a román katedrális és egy kiállítást Aradon, amolyan országos kereskedelmi vagy ipari kiállítást – ez 600 méter hosszú volt. Ez utóbbit egy bizonyos Klein megrendelésére, akinek filmforgalmazó vállalkozása volt. Időközben vásároltam egy Pathé felvevőgépet, és saját laboratóriumot szereltem fel. Ezeket mind ott hívtam elő. A Pathé gépet Vasilescutól¹⁹ vettem, és a szalagokat a bukaresti Gibson cégtől kaptam. Amikor a háború után először Bukarestbe mentem, megismertem Vasilescut, Gociut,²⁰ Ivanovicot,²¹ Barbeliant²² és Ionescu-Ciocot²³ (ez egy szakállas fickó volt, aki feliratokat készített a Sarpicnak is, laboratóriuma volt, és talán filmforgalmazó cége is). Gociu Bukarestbe érkezésem előtt éppen a kereskedelmi minisztérium megbízásából filmezett az egész ország területén. Akkor ismertem meg Aradon, ahol a vasúti szerelóműhelyben forgatott éppen. Aradról Resicabányára mentek. Ő mutatott be a többi moztistának Bukarestben. Vasilescut Barbelianon keresztül ismertem meg, és meghívott a laborjába, amely valahol egy pincében volt berendezve. Kérdeztem, hogy van-e eladó felvevőgépe, és megmutatta ezt a Pathét, amely ugyan nem volt új, de elfogadható állapotban volt, hát megvettem. Az én laboromhoz képest a bukarestiek mind gyengébben voltak felszerelve, igaz, nem láttam a hadseregét, és a Posmantirét²⁴ sem. [...]

Híradót készítettem egy másik kiállításról Temesváron, amelyen részt vett a királyi család is. Ferdinánd király helyezte el akkor az egyik külvárosi ortodox templom alapkövét. Ott volt a királyné és Károly herceg felesége is. Emlékszem, nagyon szép közeli képeket sikerült felvennem egy pavilonban, kilátással a folyóra. Ezt a filmet a temesvári mozik igazgatója rendelte. Ugyanebben az időben forgattam oktatófilmeket is, egy tanárral, már nem emlékszem, mi volt a neve,

tudom viszont, hogy később agyonlőtte magát. Tulajdonképpen az ő nevét használták arra, hogy a film könnyebben vetíthető legyen a tanügyi rendszerben. Készítettem egy egész estés, hatfelvonásos filmet is *De la pădure la mobilă (Az erdőtől a bútorig)* címmel, és az aradi Apollo moziban vetítettük először. Később megvette a Casa școalelor (az *Iskolák Országos Központja*).

Ruszkicabányán a márvány kitermeléséről filmet forgattam, amelyben szerepeltek az aradi cserkészek, akik aztán a ruszkicabányai márványfejtőhöz látogatnak. Forgattam a vajdahunyadi várnál és a kohászatnál, a rescabányai kohászatnál, a dévai várnál (itt kígyókat is lencsevégre kaptam). Mind a hat filmet saját zsebből fizettem. Jóllehet oktatófilmek voltak, az összeset bemutattam az aradi moziban. A negatívok nálam maradtak a laborban. Amikor Bukarestbe költöztem, Juda és Claiți, akiknek filmforgalmazó vállalatuk is volt, átvették bizonyára a negatívokat is. De talán mégis Aradon vesztek el valahol. Egy fényképésztől hallottam, aki pár éve régi filmeket vásárolt fel, hogy köztük volt a *Ionel și Mărioara (Jancsi és Juliska)* is. Felfigyelt rá, mert meglátta a nevem a stáblistán. Továbbadta őket egy szemüvegkeret-gyárnak, ahol bizonyára beolvasztották. A *Ionel și Mărioara*-val kapcsolatban: a színészek javarészt amatőrök voltak – az apát egy titkosszolgálati hivatalnok, az anyát egy színésznő a magyar színháztól, a vasorrú bábát pedig egy fogorvos alakította. Két felvonása volt, Aradon és más városokban forgattuk, Claiți és társának mozivállalata biztosította az anyagiakat. Claiți még él, további részletekkel ő is szolgálhat. A filmben leginkább külső helyszíneket használtunk, de egy belteret is, ott, ahol ma a Tineretului mozi van. A díszleteket célzottan ehhez készítettük, és mesterséges fényt használtunk. Egy bizonyos Kilevici is segített, aki most Olaszországban van, és aki a bécsi Listo-filmnél dolgozott rendezőként. A stáblistán az ő neve lett feltüntetve mint rendező. A film 1924-ben készült, két és fél hónap alatt. Részben az a férfi is támogatta, aki a *Bing-Bang*-ban egy parkban a padon olvas, ő fizette ki a belső díszleteket és a vasorrú bába házikójának megépítését. Megjelentek balett-tanulók is, akiket egy táncosnő készített fel, és aki ma is él Aradon, de már nem emlékszem a nevére.

Az aradi filmekkel felmentem Bukarestbe, és szerveztem egy vetítést a tanügyi minisztériumban. A tanár segített, ő ápolta a kapcsolatokat. Anghelescu²⁵ volt éppen a miniszter. Megnézték a filmeket, és azonnal megvásárolták (minden címből egy pozitív másolatot). Később a Casa școalelor-nak adtam el még filmeket: *Zborul zepelinului deasupra Capitalei (Zeppelin repülése a főváros fölött)*, *O eclipsă de soare (Egy napfogyatkozás)*, amely – emlékszem – hatalmas szenzáció volt. Eszembe jutott a tanár neve, akivel Aradon együttműködtünk, az aradi fiúliceum igazgatója volt: Babescunak hívták. Emlékszem még egy bizonyos Menaséra, akinek a tulajdonában voltak Leon Popescu²⁶ filmgyárának maradványai. Őt akkor ismertem meg, amikor Vasilescutól vásároltam volt a fényképezőgépet, mert mondta, hogy ennek a Menasénak talán van egy állványa. Menase némafilmfelirat-gyártó laboratóriummal is rendelkezett, valahol egy emeleti helyiségben, üvegmennyezettel. Róla beszéltem tegnap, és úgy emlékeztem tévesen, hogy Ionescu-Ciocnak hívták. Leon Popescu állványát kaptam meg tőle, és talán a labor teljes felszerelése is tőle maradt. A filmek további sorsáról semmit nem tudok. Kapcsolatba léptem egy német filmgyárral, amely kulturális anyagokat készített és forgalmazott, és megpróbáltam eladni nekik a filmjeimet, de nem sikerült a nagy infláció miatt, amely akkor Németországban tombolt. [...]

1924-ben külföldre utaztam tanulmányútra. Meglátogattam a müncheni Bavaria és a berlini Ufa stúdiókat. 1927-ben sürgönyben meghívásom érkezett

Bukarestből. Egy producer filmet akart készíteni, és szüksége volt operatőrre. Leköltöztem Bukarestbe a laborral együtt. Itt forgattam első játékfilmem, Jean Mihail²⁷ rendezésében a *Liát*. Közben meghalt Ferdinánd király, akinek a temetésén is forgattam, Sinaiától a Cotroceni-palotán keresztül Curtea de Argeşig. Majd következett ismét egy egész estés játékfilm, a *Haiducii* (*A betyárok*) Horia Igiroşanu rendezésében. Saját rendezésű filmet is készítettem, a *România pitorească* (*A festői Románia*), majd megint egy egész estés játékfilmet Igiroşanuval²⁸, a *Ciocoii* (*Az urak*) címűt. Jött a *Nunta țigăncii din Văleni* (*A văleni-i cigánylány lakodalma*), a *Cancerul* (*A rák*), a *Chemarea dragostei* (*A szerelem hívószava*), az *Insula șerpilor* (*A Kígyó-sziget*), a *Cântecul zorilor* (*A hajnalok éneke*), a *Suflete în furtună* (*Lelkek a viharban*), a *Bing-Bang*.

A.: Avasson be a bukaresti tevékenységébe. Szolgáljon részletekkel a forgatásokról.

B.: Bukarestbe a Gibson cég hívott, volt egy próbaforgatásuk Gociuval, de ez nem elégítette ki őket. A *Lia* producere egy svájci üzletember volt, lichtensteini útlevelel, aki ezer frankkal érkezett Romániába. Tulajdonképpen a szerencsejáték-monopóliumot akarta megszerezni, és ígért egy teljesen felszerelt bankot a Calea Victoriei úton annak, aki ehhez hozzásegíti. Az engedély kibocsátásáig – amelyet sosem kapott meg –, annak érdekében, hogy valahogy megindokolja tartózkodását Bukarestben, nekiláttak a *Lia* forgatásának. Lilly Flohr²⁹ ennek a Bauernek volt a felesége. Miután Gociuval a próba nem sikerült, engem javasolt operatőrnek. Sürgönyöztek Aradra, és ajánlottak havi 16 000 lej fizetést. Laborom volt, és sokat dolgoztam a temesvári dr. Gábornak, ezért azt válaszoltam, hogy ha ajánlanak 30 000-et, elfogadom. Két nap múlva ráálltak, és küldtek 15 000 lej előleget.

Az állomáson Jean Mihail fogadott és egy hivatalnok a Gibsontól. Megismerem Bauert és Lily Flohrt, elolvastam a forgatókönyvet is, amelyet talán Jean Mihail írt. Lily Flohrral készült próbaforgatásomat, amely 30 méter hosszú volt, Posmantirnál hívtuk elő. Mindenki elégedett volt, elkezdhattuk a forgatást. Kerestünk előbb egy helyet a Stúdióknak. A Lascăr Catargiu sugárúton, szemben a Brătianu-házzal volt egy üres, emeletes, tetőteres ingatlan, garázzsal az udvarban. Az első emeleten két szoba volt, üvegfalal elválasztva, összesen úgy 8/10 méter. A belső felvételekhez szükséges stúdióknak rendeztük be. Feketétől megtudtam, hogy Kolozsváron maradt 8 vagy 10 reflektorlámpa, amelyeket még Janovics használt, azokat megvásároltuk. Az épület elektromos váltóárammal volt ellátva, és felhívtam a figyelmet, hogy ilyen körülmények között nem tudunk filmezni, s a próbaforgatás során kiderült, hogy igazam van. Találtunk egy elektromos áramgenerátort (aggregátort), amelyet még a németektől vásárolt valaki a megszállás idején. Megvásároltuk azt is, felszereltük a garázsban, és húztunk egy kábelt a felső emeletig. Minden belső jelenetet ebben a stúdióban vetünk fel. A forgatás három-négy hónapot tartott, egy olyan három-négy napos szünettel, amikor a Duna-parti forgatás során vízbe fulladt a sofőrünk. Filotti csak a forgatás végén érkezett, és látva a kész anyagot, hivatalos véleményezéssel a forrásregényhez hűnek ítélte meg.

Eleinte Posmantirnál hívtuk elő az anyagot, de ez nem volt szerencsés, mivel sokat utaztatta a szalagot, és túl későre lett meg vele. Javasoltam a Társaságnak³⁰, hogy segítsenek felhozni a laboromat Aradról, ami meg is történt. Felszereltük ugyanabba az épületbe, a földszinten, az egykori konyhában. A vágási munkát is én végeztem, ugyanott, mind a negatív, mind a pozitív anyagon. [...] A forgatások befejeztével elfogyott a pénz is, és tudtommal volt némi bonyodalma a külföldi támogatóknak, mivel nem származott semmi-

lyen bevétele a filmből. A Társaságnak közel kétéves működése során a *Lián* kívül készült még egy repülő filmje és egy filmhíradója Ferdinánd király temetéséről (mindkettőt én filmeztem). Ugyanabban az időszakban készítettem pár rövid reklámfilmet különféle bukaresti üzlet számára. A megrendeléseket két reklámügynök szállította, de a nevükre már nem emlékszem.

Amire emlékszem, hogy az Indro-filmnél egy román egyén neve szerepelt a hivatalos iratokon, falból, mindenestre egy befolyásos személyé, számos jó kapcsolattal miniszteri körökben. A társaság feloszlásakor a laboromat átköltöttem a Pitagora utcába, és a filmgyárak megrendelésére készült feliratozásra összpontosítottam főként. A *Liát* kezdetben az én Pathé-gépemmel vettük fel, majd a társaság vásárolt egy Ascania márkájú gépet, amely végül nálam maradt, mivel nem tudták kifizetni a bérem.

Bukarestben sorra megismertem a mozisták többségét, legelőbb Posmantirt. Később meglátogattam a laborban Georgescu, aki látott egy negatívot, talán a *Haiduciit*. Kíváncsi volt, hogy azt az országban készítettem-e, mert ilyen minőséggel csak Franciaországban találkozott. Megismertem Schwedlert³¹ is. Őt valójában már 1925–26-ból és Temesvárról ismertem, ahol egy vetítőgépeket gyártó cég kísérletezett, és ő is filmezett valamit egy táncosnővel. Viszontlátam Bukarestben, éppen a *Iancu Jianut* forgatta. [...] Jött megkérdezni, hogy a labormunkákat elvégeztetheti-e nálam, de mivel ígéretekkel nem kecsegtettem, Gociuhoz vagy Ionescu-Ciochoz fordult. Mindent ott hívott elő, és amikor a másolás munkafázisa következett, észrevették, hogy a negatív mind egyenletlen. Hozzám fordult, hogy javítsam, amennyire lehet, és bár itt-ott megerősítettem, retusáltam, nagy eredményre nem jutottam vele.

A Lutheránus utcai laboratóriumban dolgoztam, amikor felkeresett Horia Igiroşanu a tiszti fivérével. Közölte, hogy éppen egy új filmen dolgoznak, és nincsenek megelégedve Schwedlerrel, lassan haladnak, és Schwedlernek nincs laboratóriuma. Napi 2000 lejes honoráriumot ajánlott fel értem és a felszerelésért a *Haiducii* elkészítésére. A munkafolyamat legelején elutaztunk Tismanára. A csapat jórészt amatőrökből állt, nagy részük Igiroşanu osztályából kerültek ki. Nem tudok sokat az iskoláról, mert ott csupán egyszer jártam, valami vasárnap-i ünnepségen. Pierre D'Allicket³² sem ismertem. Különféle származású emberek voltak, de alapvetően a társadalom alsó rétegeiből. Azonban mindannyian nagyon kívánták megcsinálni a filmet. A színészek nagy vonalakban ismerték a szöveggönyvet, és minden jelenetnél utasításokat kaptak, amelyeket pontosan végre kellett hajtani. Jóllehet némafilm volt, megkapták a szövegeiket is. A színészeknek nem járt honorárium, mindössze szállás és teljes ellátás. Nem tudok semmilyen konfliktusról Igiroşanu és a színészek között, amely akadályozta volna a munkát. Minden üldözési jelenetet autóból vettünk fel. Akkor is filmeztünk, a motorháztetőre felkötözve, amikor a gumik leereszkedtek. Állványról és kézből is vettünk fel jeleneteket az Ascaniával és egy kisméretű géppel, amelyben 50 méteres kazetta fért el. Az összes anyagot én hívtam elő a laboromban, és a pozitív másolatot is én készítettem el. A laborban egy bizonyos Heinz úr segített, szakmája szerint nyomdász, akit Déván ismertem meg amikor ott forgattam. A mozi szerelmese volt, de soha nem filmezett.

A *Cancerul* (A rák) című film, amelyet Babeş doktorral együtt készítettünk, klinikai helyszíneket, különféle esetek bemutatását és kutatást tartalmaz. Körülbelül hat felvonása van. Ezt a filmet és másakat is Sillo laboratóriumban hívtam elő. Talán ugyanott hívta elő Schwedler is korábban a *Iancu Jianut*. A Babeş Intézetnél felvettük a (kísérleti) laboratórium anyagát, a Colţea kórházban, egy magánklinikán (talán Gerota³³ professzoré volt) a klinikai jelene-

teket. A filmet bemutatta a Lispani mozi és a Casa școalelor egy zártkörű vetítésen. Babeș doktor magához vette a negatívot és a pozitív másolatot, mert tulajdonképpen ő fizette az egészet. Ő ott is lakott, az intézet épületében. A filmnek feliratai voltak, nem hangosfilm volt. Babeșsel beszélünk annak lehetőségéről, hogy legyen egy hangos bevezető, amit ő maga olvasna fel. Nagy siker volt, visszhangját az orvosi szaksajtó is regisztrálta Franciaországban. Másolati megrendeléseink jöttek Jugoszláviából és Amerikából is, de Babeș elutasított minden ajánlatot, mondván, hogy nem üzleti megfontolásból fogott bele. Párszor ugyan próbálkoztam, de minden alkalommal elutasított.

A *Nunta țigăncii din Văleni* forgatásán – emlékszem – Văleni-ben egy cigánysátrát filmeztünk, egy udvarház égését és egy órát nemzeti viseletbe öltözött paraszttal, Iorga kastélyának udvarán, fentről, a loggiából. A *România – film în 6 acte (Románia hat felvonásban)* című filmen Lupescuval dolgoztam, aki átvette az egykori Indro-film megbízását. Az egész ország területén forgattunk, tájakat és ipari létesítményeket Resicabányán, Vajdahunyadon. Egy teljes hónapig utaztunk szerte az országban egy bérelt autóval. Ha jól értetem, a megbízás összege 600 000 lej volt. Jean Mihailnak ehhez nem volt köze. Közönség előtt levetítve nem volt, de úgy hallottam, a külügyminisztérium használta külföldön propagandacélokkal. Készítettem még egy filmet a Gag... (*itt részben olvashatatlan a cég neve*) egy bizonyos Petrovici közreműködésével, jószájú fickó volt, akinek sikerült különféle iparmágnásoktól támogatást szereznie reklámfilmekre. Amikor a megrendelés befutott, hozzám jött, és én leforgattam. Vele együtt készítettünk reklámfilmeket egy villanykörtegyárnak, egyet a brassói Scherg posztógyár számára, egy másikat a tordai üvegyár részére. Ezeket az 1930–35-ös időszakban forgattuk.

A *Ciocoii* hang nélkül vettük fel. Ada-Kalehben forgattunk úgy két hónapig, Herkulesfürdőn, a Dunán Orsova környékén. Talán a legjobb volt az Igiroșanu-filmek közül, a rendező immár bő tapasztalatot és alázatot szerzett. Ha az első közös munkánk alkalmával inkább képzeletben kezdtük el az együttműködést, itt állandóan tanácskoztunk.

Ilosvay hangfelvevő gépével dolgoztunk az *Aur (Arany)* című film esetében, az látszik a fényképeken (a gépbe én is rengeteg pénzt belepótoltam, de utólag haszontalannak bizonyult), viszont azt tudni kell, hogy egyetlen méter hangot sem vettünk fel, a mikrofon, az erősítő, a hangoperatőr mind csak a látszathoz kellettek. Tulajdonképpen utólagos szinkront terveztünk. Végül a film nem készült el, kifogytunk a pénzből, és amennyire tudom, Hodoșnăk³⁴ volt a bankban 80 000 leje, abból támogatta mint főszponzor.

A *Chemarea dragostei* belső jeleneteit egy bukaresti ügyvéd házában forgattuk, a többit egy kúrián. Ez az ügyvéd volt a főtámogató, talán Wienernek hívták. A szinkront Budapesten vettük fel, de minden mást Romániában. Azt a hírt, hogy a Metro filmgyár képviselője is részt vesz a gyártásban, csak falból terjesztették. Hét felvonásból állt, szinkronos párbeszédet nem tartalmazott, csupán csak zenés betéteket. Budapestre egyedül Ion Manu utazott, és készített egy egyfelvonásos rövidfilmet, egyfajta vicces monológot, amelynek semmi köze nem volt a *Chemarea dragostei*-hez. Valójában posztszinkront vett fel, mivel a kép már Bukarestben megvolt. Ezt a rövidfilmet a *Chemarea dragostei* vég kiegészítéseként vetítették.

[...] A *Bing-Bang* forgatásáig én filmeztem a szebeni termelőszövetkezet egyik filmjét is, az *Un târg pe Muntele Găina (A Găina-hegyi vásár)* címűt (Ionel Veșteană³⁵ közreműködésével). Ennek hat felvonása volt, kizárólag munkafolyamatokat ábrázolt (az erdőben, a mezőn, a szövetkezet boltjában) és néphagyomá-

nyokat, ünnepeket stb. A *Găina-hegyet* Bukarestben vetítették, a Capitol mozi-ban is. Ugyancsak Veștea megrendelésére készült az *Un concurs de ski la Predeal* (*Predeal-i síverseny*). A termelészövetkezet filmjét Argani³⁶ szinkronizálta.

Az *Insula șerpilor* című játékfilmet két hónap alatt forgattuk. A bräilai Baltá-ban kezdtük (egy hónapon keresztül minden reggel dereglyével mentünk ki a Bal-tába). A képminőség szempontjából talán ez volt a legsikerültebb Igiroșanu három filmje közül. Némafilm volt ez is. Argani mindössze egy hangos előjátékot vett fel, ha jól emlékszem, a továbbiakban zenés betéteket használtunk lemezzről. Az elő-játék, amelyben Igiroșanu is megjelenik pár színész oldalán, körülbelül 100 mé-ter hosszú. A többi gramofonról lejátszott zene, amit fel sem másoltunk a szalag-ra, de végül talán Argani szinkronizált zenét a teljes film hosszában.

Legtöbb két hónapig dolgoztunk a *Bing-Bangon*. Az egész posztszinkroni-zált, kivéve a végén hallható éneket. Felvettünk, ha jól emlékszem, egy mun-kaszinkronos másolatot is, majd az egészet elküldtük Budapestre véglegesít-tetni. Az Ascani géppel vettük fel, és bár volt mellette egy hangfelvételre al-kalmas berendezés is, a végül leszámítva nem használtuk a mikrofonokat.

A laboromat felállítottam a Grivița sugárúton, és elkezdtem vízjeleket nyom-ni filmszalagokra. Ezt a munkát az O.N.C.-alkalmazásig végeztem. 1939-ben al-kalmazott munkaszerződéssel a Filmhíradók Állami Vállalata, ahol filmhíradó-kat és dokumentumfilmeket készítettem. Az O.N.C. számára főként nehézipari létesítményekről forgattam: Malaxa, Vajdahunyad, Resicebánya, Brassó, Fogaras, a fegyvergyárban, a dohánygyárban, a hadiellátónál, a Piatra-Neamț-i papírgyár-ban. Összevágtam egy filmet első világháborús képekből a Casa școalor számá-ra *Din trecutul neamului* (*A nemzet múltjából*) címmel. O.N.C.-alkalmazottként vettem fel az *Insula șerpilor*t, a híradókat és az anyagot egy olyan dokumentum-filmhez, amelyet nemrég láttam megvágva. 1939-ben a zöldségesek (*vasgárdis-ták*) Iași-ban ünnepélyes felvonulást tartottak Zelea Codreanu tiszteletére, amelyre összesereglett 40 000 ember az országból, de sok külföldi is.

[...] Éjszaka arra ébredtem, hogy hintázik az ágyam. Pánik és zshivaj uralko-dott a szállodában. A mi szobánk a földszinten volt, s a szálloda háromeme-letes. A vendégek mind ott tolongtak a lépcsőházban. Nem tudtam kinyitni a külső ajtót, hogy én is kimenjek, így beálltam a két ajtó közé, és vártam a vég-zetem. A mennyezet vakolata az ágyra hullott, a falak megrepedtek. Körülbe-lül húsz percig rengett a föld.³⁷ [...]

A.: Kivel volt Iași-ban? Rögtön a földrengés után is filmezett ott?

B.: Iași-ba jött egy másik csapat is Dominicovschi vezetésével. Lefilmeztük a földrengés hatását, többek között egy félig leomlott szállodaépületet, a holt-testek kiemelését a törmelékek közül, a Közigazgatási Palotát stb.

Közben a Malaxáról készített filmemet szűk körben levetítették, és a gyár kiosztott egy nagyobb összeget honorárium gyanánt. Annak ellenére, hogy több héten keresztül dolgoztam rajta, és mindent én vettem fel, az elsőtől az utolsó méterig, a honoráriumból semmit nem láttam, ami igen nagy csalódást okozott. És ekkor következett a német megszállás.

Forgattam Kolozsváron is egy nappal a magyarok bevonulása előtt, főként az állomáson, a hídról, az egybegyűlt tömeget, azt, ahogyan a polgári lakosság a katonasággal összevegyült. Ott voltam, és filmeztem a craiovai nagygyűlést, amikor Maniu a Minerva szálló erkélyéről beszédet mondott. Gyulafehérvá-ron a román pátriárka és a katolikus püspök találkozását vettem fel, valamint egy nagygyűlést (hanggal). Brătianu temetésén is forgattam. [...]

Budapestre költöztem a lányomhoz 1941-ben. Pár rövid dokumentumfil-met leszámítva nagyobb megrendeléseket nem kaptam, több kolléga is mun-

kanélküliként tengődött. Kiváltottam egy fényképészeti engedélyt, és fotókat nagyítottam. Abban az évben Magyarország is belépett a háborúba. A rokonom Észak-Erdélyben éltek, közeledett a front, Erdély háborús helyszínné vált. Feloszlattam a céget, és elszegődtem az egyik áruház fotó-film műtermébe, amelynek vezetője lettem. Majd jött a front, és végigszenvedtem Budapest ostromát, az állandó bombázásokat. Az ostrom végén, látva a nagyméretű rombolást, úgy döntöttem, visszatérek a hazámba. 1945 májusában érkeztem Aradra. Újaradon éppen meghalt a fényképész, megvettem a műhelyét, és független fotósként dolgoztam. Harmadik feleségem halála után egy évig voltam özvegy, majd elvettem egy fiatal nőt, aki nálam inasként dolgozott. Hálátlan magatartása miatt elváltam tőle.

A Fényképész Szövetkezet 1958-ban fiókot nyitott Újaradon, a műhelyük pedig az állami boltok közelében volt, az enyém pedig távolabb a központtól. A forgalmam nagyon megcsappant, és minden nyereséget be kellett fizessek adó gyanánt, ezért bezártam a műhelyt, és nyugdíjba vonultam.

A nagyon kicsi, 350 lejes nyugdíjamból időmilliomosként élek most, 75. éve met betöltöttem. Szomorúan gondolok arra, hogy most, amikor az országban a legkorszerűbb berendezésű stúdiók működnek, én már nem dolgozhatok velük.

■ JEGYZETEK

1. Jordáky Lajos: *Az erdélyi némafilmgyártás története (1903–1930)*. Kriterion, Buk., 1980.
2. A Nemzetközi Film Adatbázis Iosif Barkok-szócikke. <https://www.imdb.com/name/nm0055105/>
3. Georg Narten hannoveri bioszkóp-tulajdonos muzikaravánja.
4. A belgrádi várat is magában foglaló városrész.
5. A pánkromatikus fekete-fehér fényképfilm a látható fény minden hullámhosszára érzékeny, ezért a látvány valóságghú képét tudja rögzíteni, amire azonban az ortokromatikus nem képes.
6. Alexander Joseph „Sascha” (1886–1927), Kolowrat-Krakowsky grófja, az osztrák mozi úttörője. 1910-ben hozta létre a filmgyárat Poimdában (Csehország), amellyel 1912-ben Bécsbe költözött.
7. August von Mackensen (1849–1945) német császári tábornagy, első világháborús hadvezér.
8. Város Bulgáriában.
9. Ma Rusze.
10. Valószínűleg a német és a bolgár nemzetiségek, amelyek ekkor már szövetségesek voltak.
11. 1916. december 6-án.
12. Ma Montenegró területén fekszik.
13. Durres kikötőváros Albániában.
14. Illava város Szlovákiában.
15. Gábor Dezső a temesvári Filmcentrala (Országos Filmközpont) filmkölcsönző és -forgalmazó cég vezérigazgatója volt a húszas és harmincas években.
16. Fekete László (1889–1946) kolozsvári operatőr, a Fotofilm vállalat későbbi tulajdonosa.
17. A Román Anonim Filmipari Társaság.
18. Jean Davidescu (sz. 1897-ben) filmforgalmazó, a Gaumont francia filmgyár román képviselője.
19. Eftimie Vasilescu (1895–1986) operatőr, rendező és producer.
20. Vasile Gociu (1891–1950) operatőr, dokumentumfilm-rendező.
21. Constantin Ivanovici (1896–1978) operatőr, producer.
22. Nicolae Barbelian operatőr, rendező.
23. Gheorghe Ionescu kémikus, operatőr, producer.
24. Tudor Posmantir (1893–1982) operatőr, rendező.
25. Constantin Angheliescu (1869–1948) orvos, egyetemi tanár, több alkalommal tanügyminiszter és egy ízben miniszterelnök.
26. Leon M. Popescu (1864–1918) nagy földbirtokos, szenátor és filmmecénás. A *Románia függetlensége* című, első egész estés román játékfilm, történelmi dráma producere és forgalmazója.
27. Jean Mihail (1896–1963) rendező.
28. Horia Igiroşanu (1896–1960) szobrász, producer, rendező.
29. Lilly Flohr (1893–1978) osztrák színésznő, énekes.
30. Itt bizonyára az Indro-film Társaságra utal, amely a *Lia* gyártásáért felelt.
31. Leo Schwedler osztrák operatőr.
32. Igazi nevén Alexandru Petrescu román rendező.
33. Dimitrie Gerota (1867–1939) orvos, radiológus, urológus.
34. Talán Nunuța Hodoș (1899–1983) színésznő.
35. Ionel Veșteea színész.
36. Iulian Gartenberg Argani hangmérnök.
37. Az 1940. november 10-i földrengésről lehet szó.

SZÜTS ZOLTÁN

A „JÓ TANÁR” FELEL

Az oktatás hatékony módszertana az információs társadalomban

A „rossz tanár” felel

■ Karinthy Frigyes *Tanár úr kérem* című kisregényéből kölcsönvett plasztikus leírásban csupán egy szót cseréltünk ki: „Szép lassan és kaligrafikusan ír. A négyesnek a szárát vastagítja – a vonalból, ami törtet jelent, gondosan letörül egy darabot, ehhez külön elmegy az ablakig a spongyáért. Időt nyer ezzel. Hátha csöngetnek addig. Vagy valami lesz. Úgyse sokáig szerepel ő itten a dobogón. Ezt még felírja, az egyenlőségjelet is szép lassan felrakja – igen, ezt még úgy csinálja, mint más, felsőbb lények, mint egy jó ~~tanuló~~ [tanár].”¹

Ilyen lenne hát a „rossz tanár”? De vajon ki is a „rossz tanár”? Kevés oktatáskutató teszi fel vagy meri feltenni a tudományos munkáiban ezt a kérdést. Abban a jelenbéli kontextusban, amelyben a pedagógia egyre inkább a mérések környezetében igyekszik megtalálni és definiálni magát, az oktatási hatékonyság és ezen keresztül a jó tanár prototípusának intenzív definiálása zajlik. Ezt szolgálják például a jelenben a világ, a kontinensünk és a magyar információs társadalmon belül is a digitális kompetenciák mérésére és fejlesztésére fejlesztett keretrendszerek is.² Az egységesülés felé vezető tendenciát mutatja, hogy az Európai Bizottság 2017-ben kidolgozta a tanárok számára az Európai Digitális Kompetencia Keretrendszert (Digital Competence Framework for Educators – DigCompEdu), mely a képzési szükségletek azonosításában segít. A rossz tanár tehát az, akit például nem tudunk egy ilyen keretrendszer alapján mérni? Annak ellenére, hogy kutatási területünk az infokommunikáció, az online média és a digitális pedagógia, a válaszuk a kérdésre az, hogy nem feltétlenül.

Ki tehát akkor a „rossz tanár”? A mindennapi válasz az lehet talán, hogy olyan személy, akinek a tanárság csupán a munkája, de nem a hivatása. Ezzel azonban nem jutottunk közelebb a jelen trendjeihez. Az információs társadalomban a rossz tanár lehet talán az, aki nem tudja és nem is akarja tudatosan használni a kommunikációs hálózatokat, online platformokat és digitális tartalmakat. Ezen meghatározásunk szerint egyaránt „rossz tanár” az, aki mereven elzárkózik az új technológiáktól, melyek segíthetnék munkáját, vagy éppen koncepció nélkül csak ezekre támaszkodik, és azt várja, hogy a technológia kitöltse azt a hiást, mely a rosszul megválasztott módszertana miatt keletkezik a tanulóknál. A „rossz tanár” várja, hogy a technológia tegye a dolgát. A technológia azonban nem teszi ezt önmagától. Felmerül tehát a kérdés, hogy akkor vajon egy „jó tanár” az új technológiák használata nélkül is ugyanolyan hatékony tud-e lenni, mint korábban volt, vagy ezek még tovább fejleszthetik kompetenciát? Várjunk még a válasszal.

A „jó tanár” felel

■ Arra a kérdésre, hogy ki a jó tanár, a mindennapi (de nem feltétlenül laikus) válasz lehet az is hogy az a jó tanár, aki fel tudja keltetni és fenn tudja tartani a tanulók figyelmét, meg tudja velük értetni a tanyagot, és akár meg is szerettetni a tárgyat magát. A hálózati kommunikációs technológiák, az online médiumok és a digitális tartalmak által behálózott információs társadalmunkban a jó tanár általában az új technológiák biztos használója, adott esetben úttörő vagy újító az óráin. Olyan pályakezdő vagy akár a pályája végén járó egyén, aki képes hatékonyan beépíteni az új technológiákat, bemutatni a tanulóknak, hogyan használhatják saját okoseszközeiket az iskolában és az azon kívüli tanulás során is.

A tanárok a jövőben egyre mediatisztább, a technológia által meghatározottabb környezetben végzik majd a munkájukat, de nem szakadhatnak el a hagyományaiktól. A jó tanár az, aki történeteket és példákat mond. A történetek ugyanis lekötnek, a tanulók beleképzelik magukat, megértik az okokat, indítékokat, következményeket. Az önmagában elmondott, a valóságra referenciális vonatkozásokkal nem bíró elméletek megértése nehéz, és gyakran tapasztalható, hogy a tanár maga is csupán felmondja őket, de nem gondol bele, hogy vajon a gyakorlatban is bizonyítják-e helytállóságukat. Állításunk szerint a digitális eszközökkel, multimediális szemléltetéssel elmondott történetek hatékonyak az ismeretátadásban. Így tehát az oktatás során a megfelelő digitális technológiák használata erősítheti a történetmondást, és máris eljutottunk a jó tanár prototípusához.

Komenczi Bertalan szerint „a 21. század elején tevékenykedő tanárnak (digitális pedagógus?) olyan műveltséggel és szemlélettel kell rendelkeznie, ami képessé teszi arra, hogy a késő modern »információs társadalmat« megértse, felismerje a folyamatosan bővülő infokommunikációs eszköztár által kirajzolódnak a lehetőség horizontot, és ennek alapján tanári munkájában adekvát és konstruktív megoldásokat valósítson meg”.³

Röviden a tanulmány céljáról

■ Tanulmányunkban arra kívánunk rámutatni, hogy az infokommunikációs technológiák tudatos és jól megválasztott használata az oktatásban csak tovább erősíti a „jó tanár” képességeit, míg a rossz tanároknak is lehetőséget biztosít a szakmai fejlődésre. Ilyen lehetőség korábban nem volt, ez ugyanis egy paradigmaváltáshoz kapcsolódik, mely átrendezi a korábbi viszonyokat, és végighullámszik az oktatás területén. Ugyancsak azt állítjuk, hogy önmagában a technológia használata nem cél, hanem eszköz.

Ki is tehát a „rossz tanár”? Felvillanó kutatási előzmények

■ Nagyon nehéz számszerűsítve mérni, hogy milyen attribútumok jellemzik a „rossz tanárt”. A szakirodalmat kutatva azonban feltűnik, hogy éppen magyar kutató az, aki kísérletet tett rá. Suplicz Sándor szerint: „Át kell gondolnunk a kutatási eredményeink alapján, hogy mi jellemzi a rossz tanárt. Kérdés továbbá az is, hogy a felsőoktatás miért vall kudarcot, amikor a tanári pályára jelentkezőket beengedi a képzésbe, illetve az is, hogy mi készteti a rossz tanárokat arra, hogy egy olyan helyzetben időzzenek, mely frusztrációt okoz nekik, és mivel lehetne segíteni rajtuk.”⁴

Egy új technológia, melynek van már történelme, de hagyománya aligha

■ Jelen tanulmányunkban, miközben arra a kérdésre keressük a nem kizárólagos választ, hogy ki a „jó tanár”, az infokommunikációs technológiák által támogatott oktatás trendjeit egy történelmi íven mutatjuk be. Közben pedig kísérletet teszünk annak azonosítására, hogy melyek azok a pontok, ahol a tanárok az elmúlt harminc évben az információs társadalom úttörőivé válhattak az oktatás területén.

Kezdjük rögtön a megállapítással, hogy az oktatás – a tanítás és a tanulás – történetében mérföldkőnek számít a számítógép és a köré szerveződő internetes kommunikációs és médiahálózatok megjelenése. Az információs társadalomban értéke van azoknak az egyéneknek, akik az élethosszig tartó tanulást vállalják, ugyanis az egyének tudása és digitális kompetenciája éppen a gyors technológiai váltások hatására hamar elavul, ezért a tanulási és tanítási folyamatok mindinkább nonformálisan zajlanak. Az 1990-es évek óta számos jelenséget és trendet különböztetünk meg az infokommunikációs technológiák oktatásban történő használatában, korszakolásról azonban még korai lenne beszélni. Az új technológiák és alkalmazások kísérleti jelleggel gyorsan utat találtak az oktatásba és az önálló tanulásba.⁵ Számos oktatáskutató látványosan szemléltette a Gartner-féle hype ciklus görbéjén az elmúlt két évtized oktatási trendjeit.⁶ Ezen trendek közül több elérte a produktivitás fennsíkját. A jelen ilyen trendjei közé tartozik a fordított osztályterem, melynek keretén belül a tanulók az elméletet otthon sajátítják el multimediális tananyagok segítségével, a kontaktórán pedig az ismereteket mélyítik el, kérdéseket tesznek fel. A távoktatás speciális formája, az e-learning a jelenben is domináns tendencia, ahol az oktatást támogató zárt keretrendszer használata a jellemző, mely ugyancsak multimédiára és elágazó online szövegekre – hypertextre – épül. A játék iránti nyitottságot, a játszva tanulást szolgálja a gamifikáció, melyben a pontrendszereknek, szinteknek, egészséges versengésnek van fontos szerepe. Habár nem számít hagyományos értelemben vett módszertannak, a közösségi média és a web 2.0 használata az oktatásban egyre jelentősebb, elég példaként a blogokat vagy a Wikipédiát, illetve a Facebookon létrehozott csoportokat hozni. Megfigyelhető, hogy a tanulók figyelme egyre rövidebb ideig tartható fenn, így a mikrotartalmak igazodnak a felgyorsult információ-befogadási szokásokhoz. Ennek a környezetében a kisebb terjedelmű tananyagok használata az önálló mobiltanulás népszerűségét erősíti. Végezetül pedig a jelen trendjei közé tartozik az interaktív képi tanulási környezet erősödése, melyben a kiterjesztettség-alapú tartalmak dominálnak.

Ha kitekintünk az elmúlt harminc évre, akkor elmondhatjuk, hogy a világháló megjelenésével, alapvetően az 1990-es évek közepétől az egyetemeken az oktatók egyrészt a digitális technológiát kísérelték meg az osztályterembe implementálni, másrészt online kurzusokat indítottak, mindezt azonban központi irányítás vagy koordináció nélkül, alapvetően kísérleti jelleggel. Ezzel az e-learning lett az információk, a számítógépek és a világháló által átszőtt társadalom új oktatási környezete, mely magába foglalja a tanulás és a tanítási folyamat infokommunikációs technológiával támogatott, formailag, tartalmilag és módszertanilag is újszerű formáit. A legnagyobb változás a hagyományos osztálytermi környezethez képest az e-learning rendszerekben, hogy az elektronikus eszközök által támogatott tanulás időtől és tértől független. Ezáltal az oktatás keretei kitágulnak, összerosódnak a szabadidő eltöltésével. Azon pedagógusok, akik úttörői voltak ennek az új változásnak, a jelenben már nagy magabiztossággal használják őket.

A technológiai eszközökkel támogatott oktatás gondolata egyébként nem előzmények nélküli, és gyakran összefügg azzal az erőfeszítéssel, hogy a formális oktatást kiszakítják a tanterem környezetéből. A távoktatás már a 19. század közepétől létezik, és a digitális kor előtt is voltak kísérletek a tömegkommunikációs eszközök és a média oktatásba való bevonására. Valamennyi új médiumot és technológiát a megjelenése után már nem sokkal később alkalmazták a tanítás és a tanulás folyamatában, egyik sem igényelt azonban olyan tudatos, a tanár személyes döntésein alapuló használatot, mint az infokommunikációs technológiák és digitális tartalmak. 1840-től például Angliában Isaac Pitman gyorsírást tanított levelezőlapokon, az I. világháborúig pedig már számtalan egyetem alkalmazta a módszert Európában és az Egyesült Államokban. Nem sok időre volt szükség, hogy elterjedése után a rádiót is beépítsék az oktatás módszertanába. 1927-ben a BBC iskolarádiós műsorokat sugárzott, de az adás jellege nem tette lehetővé komplex ismeretek elsajátítását. 1937-től Franciaországban a Radio Sorbonne rendszeresen sugárzott egyetemi előadásokat, 1939-től az USA-ban pedig telefon segítségével oktatták a mozgássérülteket és az ágyhoz kötötteket. Az 1960-as évektől sorolhatjuk a televíziót is a távoktatási eszközök közé. Ismeretterjesztő műsorok sora indult ebben az időben, a nézők pedig korlátozott interakciót folytathattak levelek formájában a készítőikkel.

Az 1990-es évek közepétől pedig e-learning – vagy az elektronikus tanulás – alkalmazza már a távoktatásban a hálózati technológiát is, míg az osztályteremben a szemléltetés eszközeinek repertoárja bővült. Ennek korai formája volt a számítógéppel segített tanulás (computer based training). Az oktatóanyag már digitális hordozón (floppy- vagy CD-lemezen) volt elérhető, multi-mediális tartalma pedig könnyen kereshető. Ezzel a tanulás a hely és idő kötöttségéből némileg eltávolodott. Mivel a tanárok nem részesültek szervezett módon a digitális kompetenciákat erősítő oktatásban, ezért affinitásuk, érdeklődésük alapján, alapvetően oktatástechnikai megoldásként nyúltak a technológiához.⁷

Paradigmaváltás közben

■ A jelenben, amikor az online kommunikáció és média domináns közeggé válik, a tanulás, tanítás területén a hagyományos korlátok fokozatos leomlásának, a kísérletezésnek és a rendszer átalakulásának vagyunk tanúi. Az infokommunikációs technológiák mindennapi életbe való beépülésének következményeként radikálisan megváltozott az információszerzés, a tanítás és a tanulás mechanizmusa. A felhasználók részéről jelentős igény mutatkozik az ismeretek – az információ – gyors megszerzésére. Ennek következménye az olvasási szokások átalakulása, miközben az olvasókból lett felhasználók nagy része már nem nyomtatott, hanem online szakirodalmat használ, és nem könyvtárban, hanem a világhálón, a korábbi akadémiai logikától elszakadva keres, a tanár személye pedig a rendszer természetének jellegéből már nem jelenti a meghatározó ágenst az információk szelektálása és feldolgozása során. Új közösségek alakulnak ki a tanulási folyamatok körül, a weboldalak és a szolgáltatások időtől és tértől független hozzáférést nyújtanak az információhoz, és lehetőséget biztosítanak az egyének számára, hogy virtuális csoportok tagjaivá válhassanak. Ezzel egy időben az információrobbanás ilyen mértéke gyökeresen megváltoztatja a tanári szerepeket. A tanárok immár nem információforrásként funkcionálnak, hanem módszertani segítséget hivatottak biztosítani a tanulóknak moderátor formájában. Ezen moderátori szerep már az

online környezethez kötődik, hiszen moderátorok szelektálják a fórumok tartalmát, koordinálnak munkafolyamatokat. Soha nem volt még ilyen szorosan összekapcsolódva az online közösség, az együttműködésen alapuló munka és a tanulási környezet, miközben a jó tanár az, aki a digitális kompetenciái közül az információ szelektálására és feldolgozására vonatkozókat képes hatékonyan átadni a tanulóknak.

A helyzet azért is komplex, mert a jelenben az iskolát kezdők egyszerre sajátítják el az írás és az olvasás képességét a digitális ismeretekkel. A digitális kultúra értékteremtő használatának képessége a digitális írástudás, mely széles skálán mozgó digitális eszközök hatékony használatát jelenti.

Új rítusok

■ Egyértelműen kirajzolódik a tendencia, miszerint az internetes kommunikáció és média hatására a több évszázadon át állandónak tűnő oktatási intézmény ideája is átalakul. Mindazon rítusok, melyek a jelenséggel összekapcsolódtak, újraértelmeződnek. Az óralátogatás (térhez és időhöz való kötöttség), a személyes konzultáció (interperszonális kommunikáció), a mester-tanítvány viszony (a tanár személyiségének jelentősége), a jegyzetelés (a tudás rögzítése), az egyetemi polgári lét (elittudat) új alapokra lesz helyezve. Ebben az új környezetben kell feltalálnia magát a „jó tanárnak”. A tanulókra fordított idejében ki kell alakítania az egyensúlyt a tanítás, a kommunikáció, a konzultáció és a moderáció között.

Ropolyi László kiemeli, hogy az információs kor természetének köszönhetően az egyének mind tágabb horizonton kívánnak ismereteket szerezni. Ugyanakkor a tudás mélyebb rétegei, illetve az ismeretek közti szelektálás, az eddigi tapasztalatainkon alapuló kritikai gondolkodás háttérbe szorulnak. Ennek egyik oka lehet, hogy az intézményesített kultúra egyelőre képtelen felzárkózni az ismeretszerzés felgyorsult tempójához és egyre szélesedő horizontjához.⁸ A „jó tanárnak” azonban mind a szelektálás, mind a kritikai gondolkodás a kiemelt digitális kompetenciái közé tartozik. A jelenben és jövőben az internetes kommunikáció és média térnyerésének hatására az oktatás számos új kihívással néz szembe. Az olvasás, írás és számolás hármására épülő, még az 1700-as években bevezetett porosz iskolamodellt a 4 C (collaboration, curiosity, complexity and creativity), vagyis együttműködés, kíváncsiság, komplexitás és kreativitás) váltja fel. Ezzel párhuzamosan Z. Karvalics László szerint „a tudással és annak fragmentációjával kapcsolatos posztmodern foratókönyvek az egyes tudásterületek áttekinthetlenségének növekedésével és a speciális ismeretekre épülő gyakorlati tevékenységek iránti rohamos bizalomcsökkenéssel indokolják szkepszisüket”.⁹ Olyan új jelenséggel nézünk tehát szembe, melyben a jó tanárok gyakorlati példákat kell hogy hozzanak az együttműködés vagy éppen a kreativitás terén.

Visszatérés a tanárhoz

■ Míg az 1990-es évektől a 2010-es évek közepéig úgy tűnik, mintha arra irányultak volna a kísérletek, hogy a tanár személyét digitális technológiákkal váltsák fel, a jelenre ez a tendencia megváltozott. Éppen ezért mintha visszarendeződés tanúi lennénk, az e-learninget például a blended learning válthatja fel, melyben a tanárok szerepe újra intenzívebbé válik. Ugyancsak meg kell említenünk az oktatás hálózatokra építő elméleti megközelítést, a George Siemens munkái által fémjelzett konnektivizmust, mely az informatika, a neveléstudomány és a hálózat kutatás metszéspontján helyezkedik el.¹⁰ Az elmé-

let szerint a tanulás folyamatában központi szerephez jut az internetes kommunikáció és média által támogatott információcsere az informális hálózatok környezetében. Ez az információcsere már része az élethosszig tartó, azonban más, akár szabadidős tevékenységekbe beágyazott tanulásnak, miközben a motiváció kérdése továbbra is kulcsfontosságú. A motiválásban pedig ugyancsak a jó tanároknak van szerepe. Forgó Sándor szerint „integráltan kell fel fogni a konnektivizmust és szem előtt tartani az oktatás kulcsmózzanatait, a kompetenciák, tartalom, motiválás, rugalmasság, tanulói teljesítmények értékelhetősége összességét”.¹¹

Forgó Sándor a tanári szakma újraalkotásának fontosságára is felhívja a figyelmet. „A tanári professzió újraértelmezése napjainkban egyre erősebb igényt mutat. Ez nem is csoda, hisz a tanár önálló, autonóm lény, kreativitással, műveltséggel, erkölcsi tartással rendelkező egyén – a végrehajtó szerepkör megszűnésével és a helyi tantervek megjelenésével új szereposztásba került. Különösen igaz ez az IKT és az internet adta folyamatos »pusholó« webkettes innovációkra, ahol lokális eszközök mellett megjelentek az online virtuális eszközök, amelyeknek nemcsak a használatát, hanem a bennük rejlő módszertani lehetőségeket sem ismerik. Ezért kap kiemelt fontos szerepet a tanári modell (habitus), hisz minden tanár úgy tanít, ahogy őt oktatták. Ha ez igaz (lenne), akkor a tanárok nagy része – akik még nem találkoztak webkettes hálózatalapú oktatási módszerekkel – modellek híján képes-e hatékonyan (inspiratíván és reflektíven) oktatni?”¹²

Összegzés

■ Tisztában vagyunk vele, hogy kísérletünk, ha kicsiben is, de annyira nagyra vágyó, mintha a boldogság titkát kívántuk volna megfejteni, vagy azon elmélnénk, milyen veszedelem pusztíthatja ki az emberiséget, és mi mit tehetünk ellene. Úgy érezzük tehát, munkánk korántsem teljes, nem találtunk megnyugtató választ arra, hogy ki a „jó tanár”. De talán egy kicsit közelítettünk felé. Az ellentétjét, a „rossz tanárt” talán valamennyire körülírtuk. Reméljük azonban, hogy vitát indíthatunk egy olyan alapkérdésben, melyről véleményünk szerint túl kevés polémia és szemléletűtköztetés zajlik.

■ JEGYZETEK

1. Karinth Frigyes: *Tanár úr kérem*. Dick Manó, Bp., 1916.
2. Molnár György: *Új kihívások a pedagógus életpálya modellben, különös tekintettel a digitális írástudásra*. In: Torgyik Judit (szerk.): *Sokszínű pedagógiai kultúra*. International Research Institute, Érsekújvár, 2014. 365–373., illetve Uő: *Az újmédia digitális, időszerű, tartalmi kérdései*. Oktatás-Informatika 2014. 2. 29–39.
3. Komenczi Bertalan: *Elektronikus tanulási környezetek kutatásai*. EKF, Eger, 2013. 13.
4. Sándor Suplicz: *What Makes a Teacher Bad? Trait and Learnt Factors of Teachers' Competencies*. Acta Polytechnica Hungarica 2009. 3. 125–138.
5. Szűts Zoltán: *Online*. Wolters Kluwer, Bp., 2018.
6. Ollé János: *Virtuális környezet, virtuális oktatás*. ELTE Eötvös Kiadó, Bp., 2012.
7. Szűts Zoltán: i.m.
8. Ropolyi László: *Az internet természete*. Typotex, Bp., 2006.
9. Z. Karvalics László: *Információ, társadalom, történelem*. Typotex, Bp., 2003. 178.
10. George Siemens: *Connectivism: A Learning Theory for the Digital Age*. International Journal of Instructional Technology and Distance Learning 2004. 1. http://www.itdl.org/journal/jan_05/article01.htm
11. Forgó Sándor: *Új médiakompetenciák a láthatáron – az újmédia oktatásához szükséges tanári kompetenciák*. In: Nádasi András (szerk.): *Agria Média 2011. X. Információtechnikai és Oktatástechnológiai Konferencia és Kiállítás*. Líceum, Eger, 2012. 213–220. 216–217.
12. Forgó Sándor: *Tudáskonstrukció és -megosztás közösségi hálózatokon*. EKF, Eger, 2013. 116.

KÉSZ ORSOLYA

SZÖKÉSVONALAK

Dragomán György: *rendszerűjra*

■ A Gilles Deleuze és Félix Guattari nevéhez fűződő rizomatikus olvasat egyik kulcsfogalma a szökésvonalak: a francia szerzőpáros szerint a hatalom szerkezeteit nem a fennálló társadalmi és hatalmi rendben, hanem ezen szökésvonalak elrendeződéseiben kell meglátnunk. A szökésvonalak a hatalom termékei, de ugyanezek a jelenségek robbantják fel, vagy éppen tömítik el a hatalom szerkezeteit is.¹

Dragomán György friss novelláskötete ezeket a menekülési útvonalakat térképezi fel, „a territóriumokat szétvető deterritorializáló és rétegtelenítő” mozgásokat, amelyeken „keresztül szivárgások, folydogálások”² jöhetnek létre. A *rendszerűjra* alcíme *szabadulástörténetek*, és valóban, így vagy úgy mindenik novella tétje, hogy ilyen szökésvonalakat prezentáljon és valósítson meg. Ahogy Deleuze–Guattarinál, úgy Dragománnál sem csak a narratíva szintjén jelentkezhetnek ezek a menekülő útvonalak, de nyelvi szinten is: hiszen a hatalom nyelve mindig redukálja a jelentések sokféleségét és komplexitását egyetlen, kizárólagos, totalizáló jelentésre. Ezzel a hatalmi, „többségi” nyelvvvel szemben van a „kisebbségi”, amely fogalmak azonban nem két nyelvet jelölnek, hanem a nyelv kétfajta használatát vagy funkcióját, a nyelvvel való kétféle bánásmódot. A *Puskák vagy galambok* című szöveg például egy 1986-os romániai népszavazás emlékéen alapul, amely során az írni-olvasni még alig tudó gyerekeknek kell arról szavaz-

ni, hogy békét szeretnének-e, avagy háborút – a novella végére harcolni a békéért (a békeharc összetétel) nevetségessé válik, a szavazófülkében lógó Gagarin elvtárs képét pedig valaki összefirkálja úgy, mintha a feje fölött szálló egyik békegalamb „összevissza szarta volna”. Vagy a *Riport* című novellában a nem-beszéd, az étel elutasítása, a saját nyelvnek a megvonása, majd a tagolatlan beszéd, amit a menekült férfi a tábor lelkészenek, a forgatócsoportnak, a határőröknek, a táborparancsnoknak, a vezető pszichológusnak, az orvosoknak végül artikulál.

A *rendszerűjra* szervesen illeszkedik az életműbe, Dragománt az előző köteteiben is javarészt az egyéni szabadság korlátait és keretfeltételeit jelentő hatalmi viszonyok érdekelték. Nem csupán arra kérdez rá, hogy mi az ember, hanem arra is, hogy mi az ember ezek között az (sokszor meglehetősen szélsőséges) uralmi viszonyok között. A szerzőt minden érdekli, a hatalom mikrovilágában lejátszódó elnyomó folyamatoktól, a legszűkebb uralmi-függőségi viszonyokon át egészen a szervezeti, intézményesült, formalizált államhatalom által gyakorolt hatalmi és fegyelmező mechanizmusokig. A *rendszerűjra* akár esettanulmány is lehetne Michel Foucault *Felügyelet és büntetés* című kötetében, a börtön, az iskola, a kórház, a nevelőintézet, a munka világa folyamatosan feltűnnek mint az uralmi viszonyok paradigmatis területei. Megjelen-

nek már valóban létező vagy letűnt rendszerek természetrajzai is, például a Kínából ismerős technológiai ellenőrzés és pontrendszer vagy a romániai államszocializmus hétköznapijainak néhány mozzanata. Mégis azok a kötet legnagyobb részű írásai, ahol ez a hatalom láthatatlan és mindenütt jelen való, a hatalmi gyakorlatok lokalizálhatatlansága, folyamatos kihelyeződése tapasztalható, és van egyfajta titokmechanizmus, ami a szövegekben működik. Úgy, mint a *Gát* című történetben, amelyben a romániai falurombolás jelképévé vált, víztározóvá alakított Bözödújfaló képe jelenik ugyan meg, ám a kísérteties víz alatti város elemelődik ettől a referenciától – és milyen remek Brenner és Csekics doktor karaktere. De ugyanilyen a *Menedék* című nyitószöveg vagy a *Lokátorállomás* vagy az *Állomás* című novella is – az egyébként rendkívül színvonalas és egyenletes kötet kiemelkedő darabjai.

Mégis némileg bővül a hatalom geográfija – minden eddiginél hangsúlyosabb lesz a kötetben az, hogy módosul-e a hatalom technokulturális kondíciók között, és hogyan működnek benne a nonhumán és/vagy hibrid ágensek. Igaz ugyan, hogy ez sem egészen új, már *A fehér király*ban is ott van az emlékezetes jelenet a sakkautomatával. Azonban míg ott az automatával vívott harcnak még van egy allegorikus dimenziója, addig ennek a kötetnek a legtöbb szövegéből ez a réteg teljesen hiányzik.

Az is izgalmas, hogy *A fehér király* Dzsátája a reménytelen helyzetből csak úgy szabadulhat, ha megszegi a szabályokat, cselhez folyamodik és lelopja az ellenfél királyát: „láttam, hogy most már vége, akármit is lépek, a következő pillanatban bekapom a mattot, és az automatára néztem, a néger bácsi arcára, a poros szürkére száradt bőrére, és tudtam, hogy nem fogom hagyni, hogy megmattoljon azért sem, és akkor kinyúltam, és le-

kaptam a tábláról a fehér királyt” (172). A VitaMin kritikái beszélgetés alkalmával Szilasi László a jelenetet elemezve „Dragomán Magyar Narancs-beli nyilatkozatát idézi („ha csak csalással tudsz győzni, akkor nem biztos, hogy valóban győztél”), valamint egy azzal összecsengő Ottlik-mondatot („a matt-fenyegetés ellen sem lehet úgy védekezni, hogy felborítjuk a sakktáblát”), és ezzel egybehangzóan úgy véli, hogy a regény tétje az erről a kérdésről való gondolkodás: kijátszható-e csalással a rendszer, vagy épphogy a rendszerbe integrált elem ez a csalás?”³ A kérdés a *rendszerűjrában* majdnem ugyanaz: van-e mód egyáltalán arra, hogy kiszálljunk a „rendszerből”, felrobbantsuk, eltörmítsük a hatalom szerkezeteit. Jó néhány olyan szöveg van, ahol a szabadulás „sikere” nem egyértelmű vagy a szökésvonal nagyon gyakran önfelszámoláshoz, öncsonkításhoz, vagy valamilyen radikális átalakuláshoz vezet. Ahogy az is nagyon hangsúlyos mindkét kötetben, hogy a játék nem valami örömteli, ártatlan és felszabadító cselekvés, hanem többnyire fenyegető és borzongató, de legalábbis valami olyasmi, aminek semmiképpen sem lesz jó a vége.

Bár Dragomán tizenöt év anyagából válogatott, a kötet mégis elképesztően organikus, és nem csak azért, mert valamilyen módon mindenik a hatalom működéséről és a hatalom alóli szabadulási kísérletekről szól, hanem világgépük, nyelvük is azonos. Nagyon találó Kardos András leírása, Dragomán univerzuma valóban kaffkai vízió, dehumanizált abszurd világ.⁴ Ráadásul jó érzékkel vannak egymás mellé válogatva a novellák, sokszor egymás variációiként is olvashatóak, vagy egymásra adott válaszként. És vannak benne remek átiratok: Kafka (*Átváltozás*), Örkény (*Rutinfeladat*) vagy Bodor Ádám (*Állomás*).

Az *Atkélés* egyfajta programszöveggént is működik, nagyon erős,

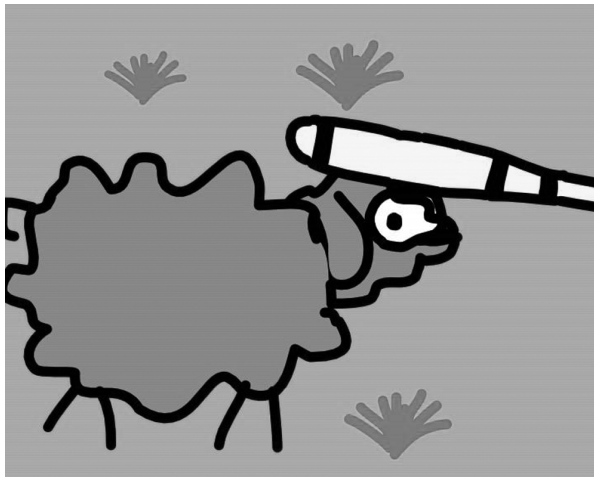
expresszív, azt a sokféle határtapasztalatot villantja fel, amelyek a kötetben megjelennek. A határ és a határátlépés kérdése, a transzgresszió konkrét és elvont értelemben is állandóan jelen vannak: tényleges határátlépések (például a *Medvezsír*-ban vagy több szövegben is határzónán való tartózkodás), aztán erkölcsi normák, az egészség-betegség, humán – nonhumán közötti határvonalak. A novellák többsége egy meghatározatlan országban, átmeneti helyzetben, a senki földjén játszódik, határ- és peremvidékek hibrid szereplőivel.

Az elmúlt években a poszthumanizmus nagy ernyőfogalommá vált, ezért használatával érdemes körültekintően bánnunk, azonban ebben a kontextusban adekvátnak mutatkozik, hiszen Dragomán prózája az emberről való beszéd egy olyan változata, mely valóban megpróbálja újrade-

finiálni azt, hogy mi/milyen lehet az ember utáni ember: a humán és nonhumán, szerves és szervetlen, fizikai és nem fizikai közötti határátlépések sorát teszi elgondolhatóvá. Ám nagyon pesszimista, szabadulástörténetek, ha vannak is, baljósak, pusztítóak és fenyegetőek. Ennek a „poszt” hangulatnak talán az *Állomás* zárórésze az egyik legplasztikusabb példája: férfi érkezik egy lepusztult állomásra, már majdnem elhagyná az épület maradványait, amikor a fekete cserép- és téglahalmok közül egy kutya mászik elő, a farka megmozdul, lassan csóválni kezdi, a férfi ugyanolyan lassan kiemel egy nagy követ a töltésből és a kutya felé vágja, aki éppoly fokozatosan, ahogy előjött, visszamegy a téglarakások közé, az idegen pedig tovább halad a rozsdás és gyom által vastagon belepert sínek között.

■ JEGYZETEK

1. Kiss Lajos András idézi Deleuze-t a *Nomád gondolkodók receptjei 2*. Michel Foucault és Gilles Deleuze az értelmiségi lét paradoxonjairól című esszéjében: „Számomra – mondja Deleuze a *Désir et Plaisir*-ben – az ellenállás fenoménjainak státusza nem jelent problémát. Szerintem a szökésvonalak az elsődleges meghatározások, és a vágy rendezi el a társadalmi mezőt. Ezért inkább a szökésvonalak elrendeződéseiben kell meglátnunk a hatalom szerkezeteit. A szökésvonalak a hatalom termékei, de ugyanezek a jelenségek robbantják fel, vagy tömítik el a hatalom szerkezeteit is.” – online: http://liget.org/cikk.php?cikk_id=2138
2. Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Rizóma*. In: Bókay Antal – Vilcsek Béla (szerk.) *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris Kiadó, Bp., 2002, 70–86.
3. Turi Tímea tudósítása a VitaMin kritikai beszélgetésről: *Mi a baj mégis?* – VitaMin A fehér királyról, litera.hu, 2008. október 6., online: <https://litera.hu/magazin/tudositas/mi-a-baj-megis-vitamin-a-feher-kiralyrol.html>
4. Kardos András: *A hamu hullámos redői*. Élet és Irodalom 2019. január 25. 4. sz.



KÖZVETLEN JÓZANSÁG

Jordan Peterson: *12 szabály az élethez.*

Így kerül el a káoszt!

■ A népszerű lélektan, még inkább a(z ön)menedzsment korszakában élünk. Nem szenvedünk hiányt önsegítő könyvekben. Ott sorjáznak legjobb könyvesboltjaink polcain. Nyugodt szívvel beszélhetünk iparágról: a könyvsorozatoktól kezdve a munkafüzeteken át a komoly áron különböző kurzusokat, képzéseket kínáló cégekig. Mindez valós emberi igényre utalhat. Vajon miről lehet szó?

Nos aligha változtak életkörülményeink oly óriási sebességgel valaha, mint manapság. Az iram az újkor elejétől fogva csak fokozódik. Nyugati kultúránk és civilizáciánk értékrendje – a felvilágosodás szellemisége, zsidó-keresztény vallási hagyományunk vagy akár görög-római örökségünk – pedig nem egyszerűen megkérdőjeleződött. Különösen az első kettő folyamatos értelmiségi ösztűz alatt áll. Tőlünk Nyugatra – Nyugat-Európában és Észak-Amerikában – a minden múlt értéket lebontani kívánó posztmodern dekonstrukció nem csak akadémiai körökben fejt ki eredményesen hatását. A közelmúlt eseményei megmutatták, hogy nyugati politikusok és közhivatalnokok akár valóban válságos pillanatokban sem mernek jogos nemzeti érdekekre, önvédelemre hivatkozni. Az európai történelem közelmúltja miatt érzett büntudat – gyökereznek ez akár a gyarmatosításban (Nagy-Britannia), a nemzetiszocializmus rémtetteiben (Németország) vagy a kétes II. világháborús szereplésben (Svédország) – szemmel láthatólag máig bénítóan hat. A médiumok világát és az okta-

tást jelentősen meghatározza a tolerancia központba állítása – gyakran minden egyéb szemponttal szemben. Ayaan Hirsi Ali szomáliai származású író, egykori európai parlamenti képviselő találó megfogalmazása szerint a Nyugat nem demokráciában, hanem „emokráciá”-ban, az érzelmekek uralma alatt él: a többség szava helyett az emóciók a meghatározók, fontosabbak az érveknél. Az erkölcsi fölháborodás kifejezése önmagában hatalmat és befolyást jelent. A politikai korrektség pedig – alóla a Római Katolikus Egyház sem kivétel – vagy a Kanadában nemrég elfogadott C16-os törvény a szemünk láttára alakítja át gyökeresen a közbeszédet, és teszi csaknem lehetetlenné bizonyos kérdések értelmes fölvetését és megvitatását. Nem kell csodálkoznunk azon, hogy ez az értékválság az egyén lelki, szellemi életét is megjelöli. Az emberi személyiség kibontakozása nem folyhat egyszerűen és minden további nélkül rég bevált minták szerint. Az öntudatos modernitás végén fölerősödik az útmutatás igénye. Merre s hogyan tovább?

Korunk kihívásaira Jordan B. Peterson ideológiamentes választ kíván adni. Mindenekelőtt megfontolandó, hogy a lélek orvosáról van szó. Hosszú évekig a torontói egyetemen kutató és oktató pszichológusok közül egyedül Petersonnak volt klinikai praxisa. Olyan ember ő, aki a meghallgatás és empátia képességét felelősségteljesen gyakorolja. E vonása, a nyugati világ mai közéleti-kulturális vitáit, nyilvános közbeszéd-

ének átlagos színvonalát tekintve véve már önmagában figyelmünkbe ajánlja e szerzőt.

Másik figyelemre méltó vonása: ő maga személy szerint bevallottan alkataban sok szempontból szabadelvű. Szerinte az ilyesfajta beállítottság – akárcsak a konzervatív hajlam – bizonyos mértékig személyiségfüggő. A szabálykövető vagy a kreatív, a lelkiismeretes vagy az alkotó személyiség-típus egyaránt értékes. A nagyrészt belőlük következő liberális és a konzervatív etikai-politikai beállítódás pedig másra és másra tesz figyelmessé bennünket. A teljes igazságot egyikünk sem látja. Épp ezért kell beszélnünk egymással. Peterson pedig nemcsak beszél erről, hanem valóban szóba is áll – gyakorlatilag mindenkiivel. Szemmel láthatólag igyekszik előítéletek nélkül közeledni mindenkihez. Mégsem adja föl a saját maga által fölismert értékeket s a reményt, hogy ezeket közvetítheti kortársainknak. A szerző vélhetőleg azért jelenhet meg sokak szemében kimondottan fenyegető „jobboldali” színben, mivel a nyugati világ közbeszéde balra tolódott. S az utóbbi oldalon sokszor az is megbocsáthatatlan bűnnek tűnik, ha valaki szóba merészel állni a másik oldallal... Ugyanakkor a kanadai pszichológus tudatosan kihívást intéz mindkét oldalhoz, mindenféle emberhez. Petersonnak akadnak kimondottan baloldali, liberális, szekuláris dialóguspartnerei (pl. Dave Rubin Kaliforniából), sőt van hallgatója a „transzgender” táborból.

A torontói pszichológus alapvető belátása szerint a valóság káosz és rend, termékenység és folyamatoság, kreativitás és rendszerezés, szabadság és intézmények, kezdeményezőkézség és hűség, meglepetés és megbízhatóság kölcsönös játéka. Mindkét oldal szükséges, ugyanakkor mindkét oldal egyoldalúság veszélyes: a káosz fenyegető zűrzavara és az

eleven életet beskatulyázó és megfojtó rend egyaránt. A valóság olyan, akár egy jobbra-balra tekeredő óriás-kígyó. Nekünk pedig a mozgásban lévő kígyó hátán kell maradnunk. Az életben rugalmasnak kell lennünk, ugyanakkor állandóan érzékeny és törekeny egyensúlyra kell törekednünk.

Peterson „vallásos” volta kimondottan izgalmas kérdés. Az az érzésünk támadhat, hogy evvel kapcsolatban már-már szinte ködösít. Gyermekkora vidékének protestantizmusát fiatalon maga mögött hagyta, majd felnőtt fővel kezdett el foglalkozni a vallással. Gyülekezetbe, templomba biztosan nem jár, ugyanakkor a hagyományos keresztény jelképek és értékek mélyreható, értő elemzését adja bevallottan saját lélektani szempontjaiból kiindulva.

Robert Barron los angelesi római katolikus segédpüspök, hazájában ismert médiafigura találó jellemzése szerint Peterson álláspontja kanti: Isten fogalma erkölcsi törekvéseink ómega pontjaként lényeges számára. Peterson Immanuel Kanthoz való kapcsolódását talán legegyszerűbben Viktor Emil Frankl munkásságán keresztül érthetjük meg. A bécsi pszichológusra, a soah túlélőjére és a logoterápia megteremtőjére Peterson valóban elismerőleg hivatkozik. Kant és Frankl ugyanazon európai, zsidó-keresztény kultúrkör örökösei voltak. Lényeges antropológiai és erkölcsi kérdésekben nagyon hasonlóan gondolkodtak. Mindketten az újkori tudományos gondolkodás okozta megábrándításán túllépve, a tudományt mégsem félresöpörve akarták újragondolni az embert, megőrizve annak szabadságát és méltóságát. Kant szemhatárát a felvilágosodás korának filozófiája és teológiája, valamint a newtoni eredetű természettudomány; Franklét a 19–20. századi természettudomány (elsősorban az orvostudomány és a lélekvédelem), továbbá a fenomenológiai filozófia

(elsősorban Max Scheler) határozta meg. Kant minden igyekezete ellenére sok szempontból a racionalista filozófia, illetve a tudományos elméleti gondolkodás foglya maradt, míg Frankl sikeresen haladta meg azt a fenomenológiai beállítódás segítségével. Franklhoz hasonlóan a torontói professzor ugyancsak az értelmes és felelősségteljes élet pszichológusa. Akárcsak Kantnál, nála is az emberi személy szabadsága és méltósága forog kockán.

Peterson újdonsága, hogy a freudi eredetű terápia mellett támaszkodik Carl Gustav Jung és Jean Piaget munkásságára, az idegtudomány, az evolúciós pszichológia, sőt a társadalom- és közgazdaságtudomány legújabb eredményeire. Ezen fölkészültsége teszi őt képessé arra, hogy sokszor hagyományos csengő életbölcseseit korszerű nyelven és hitelesen fogalmazza meg. Peterson ugyan nem volt személyesen részese a 20. század vívővatarainak, viszont a békés Kanada állampolgáraként évtizedeket szánt életéből arra, hogy koncentrációs táborok és totalitárius rezsimiek tragédiájának erkölcsi tanulságát megértse.

A kanadai pszichológus meggyőző erővel mutatja be, hogy az istenfogalom életünkben valóban hatékony erkölcsi posztulátum. A YouTube-on követhető előadásorozataiban bibliai történetek újszerűen tanulságos elemzését adja. Könyve támaszkodik az Ó- és az Újszövetségre egyaránt – Isten és Jézus Krisztus mellett előkerül benne például a teremtés, a vízözön, a kivonulás, Ádám és Éva, Káin és Ábel, Mária, a Sátán. Peterson mondanivalója a keresztény hagyományba beilleszthető, a vallását a

mai világban gyakorló kereszténynek pedig kimondottan segítségére van. E megközelítésben ugyanakkor a Biblia embert megszólító és őt szerető, tőle viszontválaszt váró Istene háttérbe szorul. Jellemző módon a könyv többször szól az áldozatról (sacrifice), az imádságban megvalósuló istenkapcsolat azonban korántsem kap ilyen hangsúlyos tárgyalást. Jóllehet Peterson tisztában van a vallásos élmények és a misztika fontosságával. Számára Isten mégis elsősorban inkább nemes posztulátum, semmint szerető személy.

Ritkán olvasok lélektani könyvet. Petersoné kicsit túl van írva. Tartalma azonban leköt, szókimondása örvendetes, józan közvetlensége lefegyverző, műveltsége lenyűgöző. A szerző tisztában van avval az ősi bölcsességgel, hogy erkölcsinken önmagában egyetlen elvont szabály sem képes javítani az értékeket az életben megtestesítő, kézzelfogható példák híján. Egy-egy szabály megfogalmazása után a fejezetek éppen erre vállalkoznak: a valós életből vett történetek segítik a gondolatmenetet, amely a fejezet végén tér vissza a szóban forgó szabályhoz. A nyitott, kitartó olvasó nemcsak szellemi kihívásokra, hanem mély, igaz gondolatokra találhat a könyvben, melynek sikere mindenképpen elgondolkodtató. Még akkor is, ha kapásból úgy gondoljuk, hogy lényeges dolgokban nem lehet igaza. Hiszen amint arra Peterson 9. szabálya figyelmeztet: érdemes azokkal ütköznünk, akikkel első hallásra nem értünk egyet. Máskülönbén hogyan tanulhatnánk valami újat?

Bakos Gergely

ÉRDEMES-E?

**Deres Kornélia – Herczog Noémi (szerk.):
*Színház és társadalom***

■ Amikor hallgatóimmal színház és társadalom viszonyáról beszélünk, elsősre mindig azt fogalmazzák meg, hogy a színházzociológia azt vizsgálja, hogyan jelennek meg az egyes társadalmi rétegek a színpadon. Hogy a színháznak milyen szerepe van a társadalom életében, és mennyiben képes azt befolyásolni, arról igencsak ritkán esik szó. Nem hibáztathatók azonban ezért, hiszen a téma – a színház aktív, társadalomformáló szerepe – inkább a periférián mutatkozik meg, szemben az intézményesült keretekkel. A jelenség azonban a 20. század elejétől egyre intenzívebben követel magának pozíciót, s a több évszázados múltra visszatekintő, hagyományos befogadó és alkotó/közreműködő közötti viszonyt próbálja átformálni, különböző eszközök és hatásmechanizmusok révén kibillenteni a megszokottból. Ezért is fontos a SzínText sorozat¹ harmadik részeként megjelenő *Színház és társadalom* című tanulmánykötet, mivel írásain keresztül pontosan ezekre a hagyományostól eltérő eszközökre és mechanizmusokra hoz változatos példákat.

A Deres Kornélia és Herczog Noémi szerkesztette kötet bevezetőjében az általam is tapasztalt problémát emelik ki Milo Rau színházi manifesztumán keresztül, s több kérdést is feltesznek: „Hogyan nyerheti vissza a színház társadalmi fontosságát? Hogyan válhat (ismét) társadalomalakító és társadalomformáló tényezővé” (7–8.) ez a folyton változó, folyton önmagára rákérdező műfaj? Fontosnak tartják kiemelni, hogy a kötet nem arra kíván rákérdezni: a színház vis-

gálható-e a körülötte lévő társadalom egésze nélkül, hanem arra, hogy *érdemes-e* egyáltalán enélkül vizsgálni. A 18 tanulmány elolvasása után, melyek teoretikusok és színházi alkotók tollából születtek, igen egyértelmű a válasz: nem érdemes. Ehhez a határozott állásfoglaláshoz hozzájárul a kötet viszonylag jól strukturált felépítése és a benne található, gondosan válogatott tanulmányok, interjúk, módszertani leírások minősége, melyek különbözőségük ellenére hol nyíltabban, hol teljességgel rejtett módon a színházat olyan eszköznek feltételezik, mely társadalomformáló szerep betöltésére is alkalmas. Óvatosságnak kell persze lennünk, mert bár a könyv valóban egy (főként Magyarországon) periférián lévő szempontot mutat be más-más aspektusokból, nem ez az egyetlen lehetséges elemzési mód – ugyanakkor kétségtelen, hogy ez is szerves része kellene legyen a színháztörténeti vizsgálódásoknak. Hasonló módon ahhoz, ahogyan Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella használják Philther elemzési pontjait, melyekben az „előadás színházkulturális kontextusa” és az „előadás hatástörténete” is kínál lehetőségeket a változások bemutatására.

Ahhoz azonban, hogy a színház betöltse társadalomalakító funkcióját, szükség volna egy mintanézőre, aki a jelenleg általánosnak vélt konvencióktól eltérően *aktív résztvevője* az előadásoknak, s további előfeltétel, hogy a mintanéző „ne csupán privilegizált helyzetű értelmiségi lehessen. A színháznak, ha vissza akarja nyerni társadalmi relevanciáját, éppen azt kell fel-

mutatnia, hogyan találkozhat a mindenkori néző a másikkal és a másként gondolkodóval, akitől az intézményesült színházi és politikai környezet gyakran elzárja.” (10.)

Éppen ilyen helyzeteket, előadásokat, alkotói folyamatokat mutat be ez a könyv. Színháztörténeti szempontból nincs új a nap alatt, hiszen már a 20. század elejétől számos színházcsináló kísérletezett a nézők szokásos attitűdjének kimozdításával. Ennek számos formáját P. Müller Péter veszi sorra, kitérve azokra az alkotókra (Artaud, Brecht, Gurvitch, Boal, Grotowski stb.), akik fontosnak találták a közönség aktivizálását. Mint arra a szerkesztők felhívják a figyelmet, a tanulmányok hat fejezet, azaz „csomópontokba rendezett hívószavak” mentén rendeződnek, és több szálon kapcsolódnak egymáshoz. Ez feltételez egyfajta lazább és szabadabb felépítést, így a színház és társadalom viszonyában kevésbé jártas olvasó számára vélhetően az a legelőnyösebb, ha a P. Müller Péter e munkáját és Hudi László koncentráltan az utóbbi évek magyar viszonyait taglaló írását is tartalmazó „struktúra” fejezettel kezdik a könyv olvasását, ezek ugyanis kontextust tudnak teremteni a „(részben) kívülálló olvasóknak”.

Az is teljesen érthető ugyanakkor, hogy a szerkesztők miért nem az említett fejezetet, hanem az „államszocializmus: teatralitás és diktatúra” címűt helyezték a kötet elejére, amely Imre Zoltánnak *A velencei kalmár* 1978-as szolnoki be nem mutatásáról szóló tanulmányát (a Horthy- és Kádár-korszak további bemutatóiról részletesebben olvashatunk a szerző *Az idegen színpadra állításai* című könyvében²) és Kékesi Kun Árpádnak az 1966-os *Marat haláláról* írott előadás-rekonstrukcióját tartalmazza. Mindkét előadás be-, illetve be nem mutatása jelentős és beszédes az államszocializmus színházkultúrája szempontjából. Ez a korszak pedig mély nyomokat hagyott maga után,

melyek berögződései – mint például a színház társadalomformáló szerepének marginalizált helyzete – ma is hatással vannak látásmódunkra. Ebből a helyzetből kell nekünk is kibillennünk – ez a legfontosabb.

A „színház és kisebbségek” témájú fejezet szintén két tanulmányt tartalmaz Darida Veronika és Schuller Gabriella tollából. Darida Giles Deleuze és Félix Guattari *KAFKA: A kisebbségi irodalomért* című írásából kiindulva alkalmazza a kisebbségi irodalom jellemző vonásait a kisebbségi színházra is, majd kitér számos vonatkozó társulatra és az általuk kínált programokra. Schuller Gabriella két roma színpadi reprezentációt ütköztet egymással, és felhívja a figyelmet a produkciók között feszülő ellentétekre, amennyiben – mint írja – *Az Olaszliszka* „a kisebbség többségi perspektívában történő reprezentációja”, míg a Gruppo Tök-mag-féle *Sárkány Lee* „a saját többségi perspektíva kritikus tudatosítása, mely megnyit(hat)ja az utat az önképviselet felé”. (71.)

A hazánkban is egyre elterjedtebb TIE (Theatre in Education) és DIE (Drama in Education) előadásoknak köszönhetően terjedelmesebb a „színházi nevelés” fejezet, amely négy tanulmányt foglal magában. Cziboly Ádám írása inkább bevezető jellegű, s egy 2014-es POSzT-vita kapcsán reflektál a színházi nevelési/színházpedagógiai program definíciójára, melynek megalkotása sürgető volt az ahhoz hasonló kérdések tükrében, mint például hogy színház-e egyáltalán az ilyenfajta előadás/program. Kiss Gabriella az „alkalmazott színház magyar nyelvű szakírói reflexiójának” hiányára hívja fel a figyelmet (98.), és a Káva Kulturális Műhely két, felnőttek számára készült TIE előadását (*3050 gramm, Lady Lear*) elemzi a már említett Philther-módszer alkalmazásával. Antal Klaudia, aki már a *Színházi politika # politikai színház* című kötetben³ beszélt a tantermi és osztályteremszínház kü-

lönbségéről, jelen tanulmányban ezt a témát árnyalja tovább számos hazai példát említve, majd javaslatot téve a két fogalom összemosása helyett az osztályteremszínház kategória használatára a tantermi színház alatt. A fejezetet Bass László, Boross Martin és Fábíán Gábor „megszólalásai” zárják, melyekben őszintén beszélnek a Mentőcsónak három színházi társasjátékának létrejöttéről (*Szociopoly, Menekülj okosan!, CÍM NÉLKÜL – hajlék-kalandjáték*), kihívásairól, buktatóiról, majd sikereiről. A szöveg mellett, hogy érdekfeszítő, nagymértékben ösztönöz is az említett előadások megtekintésére.

A „közösség” fejezetben három merőben eltérő írás helyezi fókuszba a színház közösségformáló és -teremtő aspektusát. Tóth Viktória az alkalmazott színház definícióját írja le – olyan életjátékként, ahol „a játékos és befogadó is kimozdul megszokott szerepéből, és reflektáltabb viszony kialakítására kényszerül önmagával és környezetével” (155–156.) –, és két idesorolható börtönszínházi előadást vizsgál, melyek felhívják a figyelmet a reintegrációhoz elengedhetetlenül szükséges elfogadó társadalmi réteg hiányára. Berecz Zsuzsa a Mókusokkal, vagyis a Pneuma Szöv. nyitott művészi közösség, szövetkezet tagjaival beszélget az elmúlt évek érdekfeszítő és különleges projekteiről, a légyártól kezdve az Óriásmókusig, melyek mögött mindig társadalmi aktivizmus és pedagógiai koncepció is húzódik. Ezt a vonalat viszi tovább Győrik Edit, aki pontról pontra fejt ki a KOMA Közösségi Színház módszertanát és alapelveit, ahol az „önismerteti kaland” mellett még egy-egy előadás is születik a projektek végén.

A „dokumentumszínház” fejezetben Kelemen Kristóf nagyon személyes és bensőséges hangvételben beszél felismeréséről, a párbeszéd kultúrájának hiányáról. Saját bevallása szerint a *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* előadás ennek

a hiánynak a *kibeszélésére* törekszik, ahogy ő fogalmaz, „kísérlet egy szimbolikus fórum létrehozására”. (220.) Szintén személyes az érintettség Néder Panni esetében az autobiografikus színház kapcsán, amelyet tárgyalva a szerző a nemzetközi példák mellett saját izgalmas produkcióiról is ír.

A kötetet a már említett „struktúrára” fejezet zárja, melyben P. Müller és Hudi írásain túl további három tanulmány kap helyet, így ez a fejezet foglalja el a legnagyobb részt a könyvben. Jákfalvi Magdolna fontos problémával, a kritikával foglalkozik, s rámutat többek között a felkészületlen hobbiszerzők megjelenése mellett arra a paradoxonra is, hogy a kritikus „egyszerre részese a kollektív alkotásnak, s egyszerre akarja azt kívülről nézni”. (277.) Kricsfalusi Beatrix Andrij Zsoldak kolozsvári *Rosmers-holm*-rendezése kapcsán hívja fel a figyelmet arra, hogy csupán az előadásra kiterjedő vizsgálat egyre tarthatatlanabb, s az összes dimenzió eléréséhez a színházat diszpozitívumnak kellene tekinteni. Cserne Klára üdítő, sok önróniával és humorral megírt, a színház működésére reflektáló dramaturg útmutatója lehetőséget ad a szakma külső pozícióból való szemlélésére. Receptje jól beválnak tűnik, de a kálvária után a megváltás elmaradhat, ha nem tudjuk megfogalmazni, mi is a siker. Ebben a – sokszor kegyetlen – rendszerben talpon maradni, vagy...?

Visszatérve a bevezető kérdéséhez: lehet-e a színházat a körülötte lévő társadalmi folyamatok nélkül vizsgálni? Természetesen lehet. Ám ebben az esetben olyasmit fogunk tapasztalni, mint a kötet borítóján lévő kép szemlélésekor. Nézegethetjük, elemezhetjük az itt megjelenő három színészt, de a produkció összes *sze-replőjét*, vagyis a teljes képet csak akkor fogjuk látni, ha kihajtjuk a borító belső fülét is – így *érdemes* vizsgálni.

■ JEGYZETEK

1. Eddig megjelent: Térey János – Szil Ágnes – Nagy-Szakmáry Attila – Fridl Viktória – Juhász Krisztof: *Reaktív – Kísérleti drámaantológia*. József Attila Kör – PRAE.HU, Bp., 2018; Mohácsi István – Mohácsi János: *Múltépítés, avagy meghalni könnyű, élni nehéz*. József Attila Kör – PRAE.HU, Bp., 2018.
2. Imre Zoltán: *Az idegen színpadra állításai*. Ráció, Bp., 2018.
3. Antal Klaudia – Pandur Petra – P. Müller Péter (szerk.): *Színházi politika # politikai színház*. Kronosz Kiadó, Pécs, 2018.

NEMZETI DRÁMÁNK SZÓTÁRBA ÖNTVE

Beke József: *Bánk bán szótár*. Katona József

Bánk bán című drámájának szókészlete.

(szerk. Balázs Géza)

■ Minden magyar ember érintkezik élete során akár többször is Katona József *Bánk bán*jával. Az első találkozás valószínűleg a középiskolában a magyar- és énekórákon történik, majd később valamelyik színházban vagy az operában folytatódik. A nagy dráma mára megkerülhetetlen része a magyar kultúránknak.

A kortársak nem igazán értékelték a 13. század eleji történelmi eseményt 19. századi jellemvonásokkal rendelkező emberekkel és üzenettel felvontató drámát. A mű befogadástörténetében a 19. század második fele a fordulópont, azt követően nemzeti drámaként tartjuk számon. A sikerhez nagyban hozzájárultak a színielőadások (124 színházi bemutatót élt meg) és a mű adaptációjával készült leghíresebb operánk, Erkel Ferenc *Bánk bán*ja (szöveg: Egressy Béni, bemutató: 1861) jelentősen hozzájárult a Katona József-i mű széles körű ismertségének kiszélesítéséhez. Ki ne ismerné a „Hazám, hazám, te mindenem!” refrénű áriát, amely belopta magát az emberek szívébe.

A *Bánk bán* szerző által véglegesített verziója 1819-ben, idén 200 éve született meg. Ebből az alkalomból kérte fel az Anyanyelvápolók Szövetsége és a Magyar Nyelvstratégiai Ku-

ratócsoport (Inter Kultúra-, Nyelv- és Médiakutató Központ) Beke József kecskeméti nyugalmazott magyartanárt, hogy az 1991-es *Bánk bán szótár*át dolgozza át egy második kiadásra (rövidítve: BBSz²). Beke József szótárain kívül a *Toldi*, Petőfi Sándor, Juhász Gyula, Balassi Bálint és Csonkai Vitéz Mihály költői szókincsét feldolgozó szótárakat lelhetünk föl a könyvtárak polcain.

Nem véletlenül kezdte Beke József a *Bánk bán szótárral* szótárkészítői munkásságát, kedves emlékei fűződnek a műhöz, melyre levelezésünkkel így emlékezett: „*Bánk bán*nal én is második középiskolásként találkoztam először, rögtön megszerettem. Tanárként mindig második osztályban tanítottam, mégpedig a karácsony előtti időszakban. Éppen ezért szaloncukorral a zsebemben mentem az órákra, és aki tudott pl. a *Tiborc panaszából* részletet, kapott a cukorból. Némely osztályaimmal pedig elmentünk Katona szülőházába, és ott tartottuk az órát.”

De miért van szükség írói szótárakra, mit kezdhet vele a befogadó? Az írói szótárak céljáról a szerző így ír a BBSz-ben: „sajátos eszközeivel közelebb hozza sokat vitatott nagy nemzeti drámánkat a kései olvasók-

hoz, nézőkhöz: a művet elemeire, szavakra bontva segítse a régies kifejezésmódot megértését, s egyben adatokat szolgáltatson a dráma szókincséről” (17). A *Bánk bán* nyelve különösen sok nehézséget okoz. Már a maga korában se fogadták el a korszak írói-költői nyelvezetét. Orosz László, a dráma kiváló értelmezője szerint Katona nyelvének megítélése sokat változott, azonban még távolabb került az időben tőlünk, ezért a *Bánk bán* „nyelvi magyarázatra szorul” (9). Balázs Géza nyelvész úgy tartja, hogy a dráma nyelvezete „archaikus, bizony nem gyors olvasásra, átfutásra van szánva [...]. A *Bánk bán* nyelvezete [ennek ellenére] nem nehézkes, és nem állítja különleges feladat elé az olvasóját” (11). Az olvasóhoz Illyés Gyula is próbálta közelebb hozni a művet a banki nyelv modernizálásával, napjainkban pedig Nádasdy Ádám kísérletezik a szöveg maibbá tételével. A BBSz az eredeti mű megértésében egyfajta segédkönyvként lehet társa a befogadónak.

Az első és a második kiadás közötti különbségek leginkább a szótárkészítés módszertanából adódnak: az első kiadás még cédulázással, míg a második gépi megoldással készült (így a betűhibák száma minimálisra csökkent). Az egy-egy címszóhoz tartozó idézetek száma is nőtt, illetve a szerző a helyesírás jelenlegi szabályaihoz igazította az adattárat. A címszavak csoportosítása, az egy-egy címszó közötti utalások is felhasználóbaráttá lettek téve (BBSz²: 30–31.).

A szótár korpuszát az Orosz László által sajtó alá rendezett *Bánk bán* kritikai kiadása adja (1983). A BBSz összesen 2900 címszót tartalmaz, amelyből 395 (azaz a címszavak 13%-a) nem szerepel *A magyar nyelv értelmező kéziszótár*ban (BBSz² 21.), ez is mutatja azok mai nyelvhasználatból való kikopását és a szótár létének szükségességét.

Íme pár példa a szótár anyagából: Az *ajtó* címszó „érdekességét” az *ajtót nyit valakinek* ritkán használt kifejezés átvitt értelmű jelentése adja.

ajtó 5 fn

’épületrész, helyiség átjárásra való nyílása’: alig / értem Melinda’ ajtajához, a’ midőn ... Vállamat ragadta egyj erős / kéz – bélökött Melinda’ ajtaján **Iz4:41–44**; iszonyú erőt érzetem karjaimban, / és felszakasztám Bánknak ajtaját **Iz4:57**; Gyilkoljatok meg, hogy ha sírva kell az / ajtó előtt itt az Igazságnak el-aludni **Mi 4:175**

*a) **SZ** (átv, ritk) ~t nyit vminek: ’meghallgat, méltányol vmit’: ...számtalanszor / térdeple sírva itt az emberi / szeretet; de senki sem nyitott neki / ajtót **P G** holttesténél **4:624**

Jól bemutatóható a jelentésváltozatok sokasága a *kéz* címszón.

kéz 29 fn

1 ’az ember két felső végtagjának fogásra alakult része’: Mindégkeservessen zokog, midőn / az egyjet[= gyermeket] a’ kezébe veszi [Vö. 1:40–49] **Si1:53**; Tő [= tű] Aszszonyok’ kezébe, nem királyi- / pálczánk – **P 2:36**; Menny Tigrisek, Fene- / vadak közé ... háláadással megnyalják kezed’ **B** a fiának **3:285**; Vállamat ragadta egyj erős / kéz – **Iz4:44**; [G: (kezét nyújtva a’ csókolásra)] (nem fogadja el) El ezzel a’ szennyes kézzel? [...] Nem csókolom – nem is csókolhatom / azon kezét, mely utat nyithatott / Lelkem’ kirablására **M 4:147–149**; [Si] kezével véste a’ sírt, mintha... **Mi 4:276**; egyj tiszteletre méltó ősz kezébe, negyven / eszendeig való szolgálatért, / száraz kenyerért nyújtaszsz Magyar Hazám? **B 4:498**; ő [= Mi] előbb saját kezével / megfojta kedves Húga’ gyermekét, / mint sem hogy azt csak tőlle elvegyék is **B 4:519**; ...kezét csókoltam volna a’ / Gyilkosnak [= G-nak], a’ ki a’ Véremet megölte...? **B 5:179**

a) ’az a testrészt mint az összetartozás jelképe’: szabad szív, szabad / Szó, kézbe kéz, és szembe szem, – mi

nállunk / így szokta a Szerelmes **M** O-nak 1:445; Ha / Törvény, 's szokás szerént cselekszetek, nem / csak én, hanem minden Magyar segítő / kezét sietve nyújtáná **B** a Bleneknek 2:241

2 (átv) 'ez mint a birtoklás jelképe': [G] ki húzta a szegény / Magyar-nak a kezéből a kenyért, 's azt megette a Meráni Fegyveres **P** 2:182

3 (átv) 'vmely ügyben való részvétellel jelképe': *Eckbert*, az öccse [G-nak], alig törölte le / *Fülöp* Királynak a vérének kezéről [= alig tisztázta magát a gyilkossági ügyben], itt a *Scepúsi* [= szepesi] földet elnyeré **P** 2:189

4 **SZ** (átv) 'ez mint a hatalom, a hatáskör jelképe': 'S ilyen szegény egy ember [=O]! ... még is kezében / a Nénnye' szíve [= befolyásolni tudja] **Bi**1:323; Légy boldog Endre! ha te Királyi-pálcád / kezébe adtad Asszonyodnak [= átruháztad a királyi hatalmat] **P** 2:130 + 2:390; azért jutott Hóhér' kezébe [= azért végezték ki] Bánk, mert / Hitvesse virtusát boszszulta meg! **B** 2:411 + 4:508; Csak egyszer ötét [M-t] a' kezem közé vehessem [= birtokomba, oltalmam alá kerüljön] **B** 2:439; meg- / loptad Királyi Férjedet – kitépted / kezéből a' Jobbágyi-szíveket [= elfordítottad tőle a hűséges alattvalókat] **M** G-nak 4:156; [Mi] Kezénél [= oltalma alatt] a' Fiam – **M** 4:375; [G] A' ki nem érdemes / hogy a' szerette [= szeretett] jó Királyom' áldott / szívét kezében [= befolyása alatt] tartya... **B** 4:548; (*Somát elébe vezetí*) Melinda' gyermeke ... csak Endre az, kinek kezére bízni [= oltalmába adni] bátorkodok **Mi** 5:147; Nagy volt az a' Hatalom, mellyet kezembe / tettél-le [= átruháztál rám] **B** E-nak 5:176; Irtóztatón büntettél Istenem! / jól értelek; ki vetted kezemből / pálcámat [= ítélkeztél helyettem] **E** 5:441

5 **SZ** (átv) 'ez a testrészt mint vmely lelkiállapot kifejezője': csak öszve tett kezekkel váraoztok [= tétlenkedtek], / hogy majd helyettünk fog dolgozni a' sors? **P** a Bleneknek 2:4; Kezem' / reszketve tésemöszve [=így könyörök] **Mi** G-nak 4:195

6 **SZ** (átv) Midőn kezem' megkérte [= feleségül kért], nem rogyott ő [= B] térdre –! **M** O-nak 1:441

A rövidítések jelentése: B = Bánk; Bi = Biberách; E = Endre; G = Gertrudis; Iz = Izidóra; M = Melinda; Mi = Mikhál; P = Petur; Si = Simon; SZ = szólás, közmondás vagy szólászerű kifejezés.

Beke József a szótár utolsó lapjaira statisztikai adatokat tartalmazó táblázatokat szerkesztett. Megmutatja a szavak gyakorisági sorrendjét is (345). Megállapítható, hogy az alapszófajok közül a *Melinda* szerepel elsőként (a 12. helyen), majd igeként a létige követi (viszonylag hátul, a 15. helyen). Beke József a címszavak számát kezdőbetűjük és szófajuk szerint is összegyűjtötte (375): a 962 főnév, a 780 ige és a 364 igenév áll a rangsor élén. A kezdőbetűk közül az E, É 340, az M 324 és a K 291 címszóval vezeti a sort (375).

A nagy nemzeti drámánk 200. születésnapja adjon alkalmat arra, hogy újra kezünkbe vegyük a *Bánk bánt*. Az olvasás során Beke József szótára kiváló társunk lehet. Ugyanígy használható a középiskolában a BBSz, amely segíthet érthetőbbé tenni s közelebb hozni a diákokhoz (és talán még a magyartanárokhoz is) a fontos kötelező olvasmányt. A „nyelvstratégiai” céllal megjelentetett kötet méltón reprezentálja a mű szókincsének gazdagságát, a Katona József-i írói-költői életmű jelentős szeletét.

Blankó Miklós

SZOCIALISTA IPAROSÍTÁS ÉS KÖRNYEZETSZENNYEZÉS

Lakatos Artúr: *A szocialista iparosítás következményei Erdélyben*

■ Mikor kezdődött a tervgazdálkodás Romániában? Hogyan fogadták a munkások az 1948-as államosítást? Mi volt a Valev-terv? Mit nevezünk szisztematizációnak? Mikor változik meg Kolozsvár etnikai aránya, és mikor válik Románia második legnagyobb városává? Milyen vállalatot jelöl a Dermata, Herbák János, Clujana megnevezés? Hol gyártották Erdélyben a Carpați és Mărășești cigarettákat? Miért volt Kiskapusnak „fekete báránya”? Miért vált ökológiai bombává a tordai vegyi üzem? Többek között ezekre a kérdésekre kaphatunk választ Lakatos Artúr történész 2018-ban megjelent kötetében, amely a szocialista iparosítás következményeit tárgyalja Erdélyben.

A szerző 2015-ben sikeresen pályázott a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai János Kutatási Ösztöndíj programjában, így elkezdődhetett egy mélyfúrászerű kutatás, amelynek eredményeit egy 338 oldalas könyvben összegezte. A tanulmány megjelentetését a Kolozsvári Művelődés Egyesület vállalta fel, a Communitas Alapítvány támogatásával.

A tudományos munka adatgazdagságát jelöli, hogy a szerző levéltári kutatásokat végzett a Román Országos Levéltár bukaresti, kolozsvári, marosvásárhelyi és sepsiszentgyörgyi fiókjában, a Magyar Nemzeti Levéltárban, a CIA online elérhető adatbázisában, felhasználta a korabeli romániai sajtóorgánumokat, emel-

lett számos interjút készített, ami színesebbé tette a dolgozatot.

A tanulmány szerkezeti tagolása:

1) az iparosítás társadalomtörténeti következménye, ami a mai napig érezteti a hatását, így a faluról városra, a mezőgazdasági termelésről az ipari termelésre való eltolódás jelensége;

2) az iparosítás és urbanizáció hatása az etnikai viszonyokra, a román-magyar kapcsolatok alakulása;

3) a szocialista tervgazdaság prioritásai (egy- és ötéves tervek) és a környezetrombolás.

Az első nagyobb szerkezeti egység magába foglalja a szocialista Románia társadalom- és gazdaságtörténeti kutatásainak eddigi eredményeit, korszakolását, módszertani kihívásait. Bemutatásra kerülnek a szocialista iparfejlesztés lépcsőfokai, Románia és a Szovjetunió kapcsolatának viszonya. Bővebben olvashatunk a Gheorghe Gheorghiu-Dej pártfőtítkár nevével fémjelzett tervgazdaság fejlődésének időszakáról, valamint a hatvanas évektől bekövetkező generációváltásról, ami Nicolae Ceaușescu diktatórikus hatalmának kiépítésében csúcson sodik ki.

Dicséretes, hogy a magyar szakművek mellett a szerző felhasználta a román szakirodalom legjelentősebb munkáit, így más látószögéből is megtekinthetjük a Romániában lezajló társadalmi és gazdasági folyamatokat, amelyek elsődlegesen az iparfejlesztés

alakulására koncentrálnak. A jól válogatott szakirodalom lehetőséget teremt, hogy a témával kapcsolatosan bárki megfelelően tájékozódjon.

Történelmi munkákra ritkán jellemző módszer alkalmazásával záródik ez a fejezet. Statisztikák felhasználása mellett SWOT-elemzés segítségével összegzi Lakatos Artúr a szocialista iparosítás eredményességét. „Felmerül a kérdés – írja –, mennyire volt hasznos, mennyire jelentett fejlesztést a kommunista iparosítás Romániában, és a válasz nem lehet leegyszerűsített, fekete-fehér, mivel a komplex probléma rengeteg aspektusa gyakran egymásnak is ellentmond, máskor nem rendelkezünk teljesen pontos adatokkal, harmadsorban pedig azt is érdemes nézni, egy-egy intézkedés mely téren és kiknek hajtott hasznot, és milyen mértékben és kik számára volt káros, még ha sokszor csak hosszú távon is.”

A második szerkezeti egységben az iparosítás szemüvegén keresztül láthatjuk az erdélyi városokban lezajló demográfiai és migrációs folyamatokat. Ebből a részből derül ki, hogy az iparosodási és urbanizációs változások miként idézték elő az egyes települések etnikai képének megváltozását. Kolozsvár, Nagyvárad és Marosvásárhely népesség-gyarápodási tendenciáit mutatja be a szerző, amelyek szervesen kapcsolódnak az ország modernizálási tervéhez. „Téves lenne az összrománságot okolni a folyamatért – olvashatjuk okfejtésében –, melynek tagjai sokszor maguk is inkább voltak áldozatai, mind haszonélvezői az eseményeknek, vagy pedig a mindenkori román államvezetésre hárítani a probléma okát, amely lényegében a románság számára nem, egyedül a magyarság számára probléma.”

Szembesülünk ugyanakkor az államosítás és a tervgazdálkodás pozitív és negatív hatásaival, a lakosság mindennapi életének nehézségeivel,

a városi iparvállalatok fejlesztéseinek problémáival.

A települések bemutatása nem szűkül le a második világháború utáni időszakra, hanem időben kitágul, visszanyúlik a középkorra, majd az ezt követő évszázadokra, ahol az ipartörténeti és népességi vonatkozások betekintést nyújtanak a települések múltjának jobb megismerésébe.

A harmadik rész, amelyre külön tanulmányként tekinthetünk, részletes adalékokkal szolgál Erdély gyártörténetéről, így a kolozsvári Vasúti Műhelyek, a Dermata cipő- és bőrgyár, a dicsőszentmártoni vegyi művek, a sepsiszentgyörgyi cigarettagyár sikertörténetéről. Részletes adatokat találunk a munkások létszámának alakulásáról, a bérezések mértékéről, a települések etnikai megváltozásáról, a termelési mutatókról, gyári anekdotákról stb. A szerző megemlíti, hogy kutatási eredményeinek bemutatásakor felmerült, hogy más erdélyi nagyvárosok ipari egységeit is meg kellene vizsgálni (Brassó, Temesvár, Szatmárnémeti stb.) ahhoz, hogy árnyaltabb képet kaphassunk, ezért a közeljövőben ezt igyekszik pótolni.

A könyv befejező részében esettanulmányok révén igyekszik görcső alá venni a szocialista iparosítás következményének tekinthető környezetromboló hatásokat. Mivel jelenleg Romániában nem sokan foglalkoznak ezzel a szakággal, ezt a fejezetet a „legeredetibb és legátütőbb eredményeket” hozó résznek tekinti a szerző.

Négy település országosan ismert vállalatainak környezettörténeti vonatkozásai kerülnek elemzésre: Kiskapus, Nagybánya, Torda és Szászalvinc. Mindegyik városban a szennyező hatás már az 1980-es évektől egyre elviselhetetlenebbé válik, viszont a Ceaușescu-diktatúra – bár ismerte az egyre romló egészségügyi helyzetet – nem kezelte prioritásként a környezetvédelmet. Az első két település esetében a rendszerváltást követő

évtizedekben felszámolták a környezetet mérgező vállalatokat, így megszűnt a környezetszennyezés veszélyforrása. A tordai és szászalvinci vegyi üzemek romhalmazai azonban sajnos ma is szennyezik a környezetet, ami a jelenlegi szakhatóságok közönyének tudható be. A rendszerváltás követően az iparvállalatok megszűnése nagyfokú munkanélküliséget okozott, ami magával hozta a települések hanyatlását.

A fejezet összefoglalójában jelzi a szerző: tisztában van azzal, hogy ez a kutatás korántsem tekinthető lezártnak, hiszen kétévnyi egyszemélyes kutatómunka nem elégséges egy ilyen ellentmondásos korszak teljes megismeréséhez, ezért máris kijelölte maga számára azokat az irányokat, amelyek szerint a közeljövőben folytatná kutatásait. Ízelítőül meg is jelöl egy-két témát, amely esettanulmányok formájában elkészülhet a közeljövőben: a zalatnai bánya, a Zsil-völgyi szénbányák, illetve a vajdahunyadi kombinát szennyező hatásának vizsgálata.

Befejezőként a könyv hátsó borítóján található kiadói ajánlót idézzük:

„Egy mára már letűnt, de nyomában ma is jelenlévő világról szól ez a könyv, az erdélyi szocialista iparosítás eredményeiről és következményeiről. Általános jelenségeket és specifikus esettanulmányokat egyaránt tárgyaló, gazdasági, társadalmi, demográfiai és környezettörténeti folyamatokat figyelembe vevő, tudományos igényű munka, a történettudományok módszerei mellett – ahogy egy, a szerzővel interjút készítő riporter is fogalmazott – ötvözi a közgazdász, szociológus és kicsit az ökológus munkáját is. A közel háromszáz tudományos publikációval rendelkező történész-közgazdász Lakatos Artúr munkája gazdag forrásanyagot felhasználó, jól dokumentált könyv, ezáltal hiteles és jól érzékelhető keresztmetszetét nyújtja azoknak a folyamatoknak, melyek a szocializmus évtizedeinek romániai fejlődését meghatározták.”

Demeter Csanád



ABSTRACTS

Gábor Beretvás

■ **Television Series in Kádár's Hungary**

Keywords: *Hungary, János Kádár, television, socialism, Hungarian Television*

How are the Hungarian television series and the Kádár regime related? What kind of series did the Hungarian television produce in the socialist era? How did political power amalgamate society via the endlessly repeated television programmes? How did the American, West German, and English series present the West for socialist Hungary? These are some of the questions examined in this essay. The start of continuous broadcasting in Hungary was also the consolidation period of the Kádár regime, and the end of the hegemony of television is linked with the fall of the regime. It was the television series that most strongly influenced public discourse in the widest circles of society, acting as a kind of safety valve during the Kádár regime.

Melinda Bloss-Jáni

■ **Photographic Passages into the Past in Eastern European Non-Fiction Films**

Keywords: *Eastern Europe, non-fiction film, photography, Anca Damian, Vladislava Plančiková, Radu Jude*

There is a tendency in recent non-fiction film to re-contextualise archival photographs in highly mediated environments. In films like *Crucic. The Path to Beyond* (Anca Damian, 2011) photographs are embedded in highly abstract, animated worlds, while in *Felvidék. Caught in Between* (Vladislava Plančiková, 2014) photos appear in an avantgarde montage. At the other extreme is Radu Jude's *Dead Nation* (2017) which presents a series of photographs in a cinematic context to paradoxically demonstrate the lack of images of the Romanian Holocaust. The selected Eastern European non-fiction works build 'remembrance environments' around photographs, they compile, juxtapose, structure photographs within the medium of film: they carry out this sequentially through montage, or form a multimedia collage within the confines of a single frame. The paper carries out the analysis from the perspective of intermediality, as these

films open up new possibilities for the medium of photography, redefining through cinema (or the cinematic) the complex relationship between photography and history, or the indexical trace and history in general. In this analysis intermedial relations are addressed using the phenomenological approach to images developed by George Didi-Huberman and László Tarnay.

Szilárd Ferenczi

■ **The Journeys of an Itinerant Projectionist**

Keywords: *projectionist, bioscope, World War I Joseph Bertók, Romanian cinema*

Joseph Bertók was a cameraman born in Timișoara in 1891. He started his career as a projectionist in the bioscope caravan of Georg Narten, continued as a photographer and cameraman in the Austro-Hungarian Army in World War I and after the war became one of the pioneers of Romanian cinema. This text is a fictional interview with him, recreating the chronology of his life story, based on the actual autobiography which Bertók dictated to an employee of the Romanian National Centre for Cinematography in 1967.

Beja Margitházi

■ **A Change of Regime? Women of Post-Transitional Hungarian Cinema**

Keywords: *women, cinema, transition, regime change, narrative*

Considering the last three decades an era of political, cultural and economic transition in Hungary, the article explores the articulation of female characters in Hungarian feature films after the regime change. Focusing especially on the social progress and downfall performed by female protagonists, it uses the database built by the Social History of Hungarian Cinema research project, containing such socially significant data of Hungarian feature films as gender, age, occupation, financial and class/social situation, goals and achievements of main and secondary characters, beside the genre, time, place and type of conflict presented by the respective narratives. Combining quantitative data with qualitative consideration, the article points out some data based, general trends characteristic of

post-communist, female-centred narratives. The chances and possibilities assigned to women are explored through the subtopics of female protagonists in public and private spheres (places, roles, occupation, conflicts) and by pointing to the differences genre and auteur films show in featuring women in narratives of failure or success.

Ágnes Pethő

■ ***Sieranevada, or the Art of In-Betweenness***

Keywords: *cinema, intermediality, transmediality, expanded cinema, Cristi Puiu*

Starting from the ideas of Raymond Bellour's "l'entre images" / "images-in-between" and his concept of "the double helix", the article identifies in contemporary cinema a new type of cinematic intermediality. This "expansive" type of intermediality is defined, on the one hand, by a tendency to strengthen both cinema's connections to reality and its inter-art entanglements. On the other hand, this appears as a form of "expanded cinema" within cinema that may also integrate elements of transmediality by adding new artworks conceived in different media and extending the same fictional universe. This poetic strategy is presented in the context of Eastern European cinema through the comparative analysis of Cristi Puiu's film, *Sieranevada* (2016), and the exhibition organized with the same title, displaying photographs made by the director while searching for the poster image of the film. Although highly successful on their own, Cristi Puiu's intertwined artworks of film and photography become effective through their in-betweenness and the multiplication of perspectives, which we can interpret also in the sense in which Jacques Rancière conceived "dissensus" as "a gap in the sensible itself" when describing the "political" effect of an aesthetic experience.

Judit Pieldner

■ ***Magic Realism, Minimalist Realism and the Figuration of the Tableau in Contemporary Hungarian and Romanian Cinema***

Keywords: *magic realism, minimalist realism, intermediality, tableau*

The paper surveys two modes of representation present in contemporary Hungarian and Romanian cinema, namely magic realism and minimalist realism, as two ways of rendering the "real" in the Central Eastern European geo-cultural context. New Hungarian Film tends to display narratives that share the features of what is generally assumed as being magic realist, accompanied by a high degree of stylization, while New Romanian Cinema is more attracted to creating austere, micro-realistic universes. The paper argues that albeit apparently being forking modes of representation that traverse distinct routes, magic realism and minimalist realism share a set of common elements and, what this study especially focuses on, converge in the preference for the tableau aesthetic. The paper examines the role of tableau compositions and tableaux vivants in representative films of the Young Hungarian Film and the Romanian New Wave, namely Szabolcs Hajdu's *Bibliothèque Pascal* (2010) and Cristian Mungiu's *Beyond the Hills* (După dealuri, 2012). An excessive use of the tableau can be detected in both films, with many thematic connections, in subtle interwovenness with female identity and corporeality performed as a site of traumatic experiences, upon which (institutional, colonial) power relations are reinscribed. The tableau as a figuration of intermediality performs the tension between the sensation of the "real" and its reframed image, and proves especially suitable for mediating between low-key realism and highly stylized forms.

Katalin Sándor

■ ***Not Entirely Private: Intermediality and Theatricality in Szabolcs Hajdu's Film, It's Not the Time of My Life***

Keywords: *cinema, theatre, theatricality, intermediality, Szabolcs Hajdu,*

Theatricality in cinema is often linked to acts of foregrounding the representational aspect, the artificiality of film. However, cinematic theatricality cannot exclusively be conceptualized as a disruption of narrative absorption or "reality effect," but also as a modality of staging the performance of identity and enabling

the contamination between the everyday and the theatrical, between the “real” and the intermedial. Focusing on Szabolcs Hajdu’s 2016 film, *It’s Not the Time of My Life* (and the 2015 theatre performance it adapts), my paper discusses theatricality as a transversal concept that may question media boundaries. Hajdu’s film and performance will be considered within the framework of his cinematic oeuvre in which the theatrical can be addressed in the broader context of intermedial practices. In Hajdu’s cinema, theatricality and intermediality are not only means of stylization or media reflexivity, but involve questions linked to social actualities, and reframe concepts related to (cultural or personal) identity crisis, social and familial roles, corporeality and subjectivity.

Zoltán Szűts

■ ***The “Good Teacher” Answers: The Efficient Methodology of Education in the Information Society***

Keywords: *teaching, education, pedagogy, information society, infocommunication technologies*

Who can be called a „bad teacher”? Only a handful of education-researchers dare to ask this question in their scientific works. In the present context, when pedagogy is increasingly trying to find and define itself in the spell of measurements regarding the efficiency of education, the intensive search for a definition of a “good teacher” should be under way. Still, frameworks developed to measure and later develop digital competences within the information society dominate the field of education. In our study, we point out that the conscious and well-chosen use of infocommunication technologies in education only strengthens the skills of a „good teacher”, at the same time providing “bad teachers” with opportunities for professional development. There has been no such opportunity before, because it is linked to a paradigm shift that rearranges the previous relationships and waves across the territory of education. Still, we claim that the use of technology alone is not an end in itself, but merely a tool.

Andrea Virginás

■ ***Contemporary Eastern European Cinema: A Possible Regional Identification through Basic-Level Intermediality***

Keywords: *Eastern European film, singing and dancing sequences, intermediality, small national cinema*

According to the starting hypothesis, the low-budget, precarious production contexts in contemporary Eastern European small national film industries are directly responsible for what I nicknamed “poor musical numbers”. These are singing and/or dancing efforts, often ironic or grotesque, characterized by the over-emphasized theatricality of high-blown, larger-than-life gestures, coupled with the low-level cinematographic quality, originating in fixed position or fixed-height cameras which hardly move, coupled with a tendency for uninterrupted long takes, resulting in the separation of the authentic performance of the afilmic actors and the miming/karaoke/playback of the profilmic characters. Based on the close reading of such scenes in the Hungarian *Just Sex and Nothing Else* (2005, d. Krisztina Goda), the Slovakian *Two Syllables Behind* (2005, r. Katarína Sulajová), the Romanian *A Month in Thailand* (2012, d. Paul Negoescu), the Israeli *Foxtrot* (2017, d. Samuel Maoz), and the Polish *Cold War* (2018, d. Pawel Pawlikowski), I argue that the thus emerging basic level intermediality is a characteristic that allows for the regional identification of the Eastern European film as part of the carnivalesque, self-colonizing Eastern European culture.

Deodáth Zuh

■ ***Solutions Without Problems: On the Media-Specific Character of Films and Its Critics***

Keywords: *film, media, artforms, medium specificity, art history, Lessing*

The purpose of this paper is to examine a less discussed aspect of medium specificity arguments. Although their persuasiveness often bears on considering the artistic qualities of artworks (or, in an extended fashion, of artforms), they are more likely to assess the all-encompassing problem of novelty in establishing and developing artforms in general.

We can only attest to the novelty of those forms of art that are self-consciously created, viz. the beginnings of which could be adequately documented. Since this process of documentation is a complex task, it is not accurate to use medium specificity as the key feature in considering the novelty of a certain set of artistic products. Expressing his aversion to all forms of media specificity claims, Noël Carroll remarked that if media-centred arguments aim to reconstruct how a “new” artform becomes prominent, then they fail to consider the appropriate contribution of “aesthetic, moral, and intellectual” values. Most recently, medium specificity talk has been rationally reconstructed as the collection of three formula, each covering an interpretation that can be defended in allocating medium-specificity a role to evaluate and explain artistic achievement: artforms represent particular uses of media that are aiming (or even achieve) to realize artistic values. I intend, however, to reinforce the novelty

talk, and, therefore, to reconsider the novelty issue from a different angle, the art historiographical standpoint. Medium specificity claims in art history receive an intriguing feature when confronted with the so-called histories of goals and problems (HGP). HGP states that artistic qualities emerge when an effort is made to solve a well-defined, historically determined specimen (or even, collection) of artistic problems. In a critical view, one can still admit that a medium may be earlier than an artform which thematises it, but this medium is not necessarily used to provide a solution for existing problems or an alternative path towards reaching an inherited goal. A medium could be thematised without following any existing artistic ambition and could still produce artistic value. In consequence, it is particularly important to deliver the conditions of such production. This also involves a move toward a Lessingian definition of artistic media, outlined in the closing sections of this paper.



A lapszámot szerkesztette:

Ferenczi Szilárd (vendégszerkesztő) –

Rigán Lóránd

Bakos Gergely (1970) – bencés szerzetes, filozófus, PhD, tanszékvezető, Sapientia Szerzetesi Hittudományi Főiskola, Budapest

Beretvás Gábor (1978) – filmesztéta, film-történész, Kolozsvár

Blankó Miklós (1997) – egyetemi hallgató, tanszéki demonstrátor, ELTE BTK, irodavezető, Magyar Nyelvi Szolgáltató Iroda, Budapest

Blos-Jáni Melinda (1980) – fotó- és film-történész, egyetemi adjunktus, PhD, Sapientia EMTE, Kolozsvár

Demeter Csanád (1981) – történész, PhD, tanár, Székelyudvarhely

Doma Petra (1988) – színháztörténész, orientalista, doktorandus, Pécsi Tudományegyetem

Felméri Cecília (1978) – filmrendező, Kolozsvár

Ferenczi Szilárd (1977) – történész, PhD, filmkritikus, szerkesztő, Erdélyi Krónika, Kolozsvár

Halmi Tamás (1975) – költő, Pécs

Ilyés Krisztinka (1999) – egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár

Kész Orsolya (1994) – kritikus, Csíkszereda

Ludvig Daniella (1964) – televíziós szerkesztő, dokumentumfilmes, Szada, Magyarország

Margitházi Beja (1974) – egyetemi adjunktus, PhD, ELTE Filmtudomány Tanszék, Budapest

Nyerges Gábor Ádám (1989) – költő, író, Budapest

Pethő Ágnes (1962) – egyetemi tanár, Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Kolozsvár

Pieldner Judit (1975) – film- és irodalomkutató, egyetemi docens, Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Kolozsvár – Csíkszereda

Sándor Katalin (1976) – egyetemi adjunktus, BBTE, Kolozsvár

Szűts Zoltán (1976) – média- és információtársadalom-kutató, habil. egyetemi docens, Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem

Virginás Andrea (1976) – filmkutató, PhD, egyetemi docens, Sapientia EMTE, Kolozsvár

Zuh Deodáth (1982) – posztdoktori kutató, MTA BTK, Filozófiai Intézet, Budapest

TÁMOGATÓK



25nka
Nemzeti Kulturális Alap



CONSILIUL JUDEȚEAN
CLUJ



MINISTERUL CULTURII ȘI
IDENTITĂȚII NAȚIONALE



„A kortárs magyar filmben a mágikus realizmus, a román filmben a minimalista realizmus azonosítható tendenciaként. Természetesen alaptalan lenne e két reprezentációs módot különböző országok és nemzetek filmgyártásához kötni, hiszen manapság egyre inkább a filmgyártás transznacionális aspektusa érvényesül. Ennek ellenére egy lehetséges összevetés hipotéziseként megfogalmazható, hogy az új magyar film jellemző módon kínál olyan filmes narratívákat, amelyekre vonatkozatható a »mágikus realizm« minősítés, a valóságnak valóságfölötti elemekkel való kombinálása, a nagyfokú stilizáció, míg az új román film a szikárabb, mikrorealista ábrázolásmóddhoz vonzódik inkább. Jelentős kivételekkel mindkét oldalon mindkét reprezentációs tendencia a leginkább az abszurd, groteszk és tragikomikus minőségeivel jellemezhető kelet-európai társadalmi-kulturális »realitás« kihívásaira adott lehetséges válaszként, további kérdésekhez vezető kortárs filmes attitűdként fogalmazódik meg.”

(Pethő Ágnes)

ISSN 1222 8338



9 771222 283304 1 9 0 0 6 5 LEJ 500 FT

CINETEXTE
CINE-STORIES