

Az eredendő máshol

Filmálommásolatok

1.

Az álom és a művészet kapcsolatának vizsgálatakor leggyakrabban a szürrealizmus fogalmába botlunk, értve ez alatt irányzatot és stílust egyaránt. Különösen így van ez a filmművészet vonatkozásában, amely első nyelvi forradalmát, még a némafilm korában, az 1920-as években, épp az irányzat megszületésével, majd legintenzívebb időszakával párhuzamosan érte meg. Sőt, talán nem túlzás azt állítani, hogy a szürrealizmus egyik legfontosabb művészi médiuma a film volt. Miért? – tehetjük fel a kérdést, s a kézenfekvő válasz paradox módon többet árul el a film nyelvi természetéről, mint a szürrealizmusról vagy – egy nemrég bemutatott sikeres film címével szólva – „az álom tudományáról”.

Az alábbiakban nem az álmok megjelenítésének különös filmes megoldásait kívánom vizsgálni, jóval inkább a filmi közlésmód eleve adott álomszerűsége mellett szeretnék érvelni. Az álom megjelenítését tág formatörténeti összefüggésben áttekintő, az egyetemes és a magyar filmtörténeti folyamatokat egyaránt vázlatosan érintő gondolatmenet végén egy olyan, kevésbé ismert műre hívom fel a figyelmet, amely nézetem szerint a film nyelvi természetéről egyetemes történeti szinten is fontos állításokat fogalmaz meg. Mindeközben ráadásul nem tekint el attól a földrajzi és történelmi közegetől sem, amelyben létrejött, s nem utolsó sorban azoktól, akik az álomrekonstrukciók megvalósítását lehetővé tették: a folyamatos ön- és valóságismeret vágyával megáldott-megvert örök álmodóktól.

Erdély Miklós 1977-ben készült *Álommásolatok* című experimentális filmjének tervezési, megvalósítási folyamatát, alkotói reflexióit és nyelvi közegét fogom vizsgálni, elsősorban formanyelvi, s nem pedig az álomábrázolást előtérbe állító szempontból. Mégpedig azért, mivel – s erre épp Erdély filmje hívja fel a figyelmet – nemcsak az álomábrázolás kitüntetett közege a film, hanem a filmi közlésmód vizsgálatának kitüntetett alkalmi a „filmálommásolatok”.

Annak érdekében, hogy Erdély filmjének súlyát kellőképpen érzékeljük, érdemes röviden áttekinteni álom és film kapcsolatának legfontosabb egyetemes és magyar filmtörténeti összefüggéseit.

2.

A szürrealizmus kitüntetett közege a valóság és a képzelet köztés terében megjelenő álom, amely a tudat valósággal kapcsolatos élményeiből, illetve törekvéseiből

„A mozi eleve elérhetetlen módon adja [ti. a színház materiális adottságát – GG], egy eredendő másholban, egy végtelenül csak vágyhatóban (= egy sohasem birtokolhatóban), egy másik színben, amely nem más, mint a távollété, s amely a távollévőt mégis minden részletében leképezi, ily módon nagyon is jelenlevővé téve azt.” (Christian Metz)¹

építkezve teremti meg saját világát. Az álom elemei tehát, legalábbis a szürrealizmust megtermékenyítő freudi tanok alapján, a tudatalattiba süllyedt tartalmak megjelenítése, az ún. álommunka során jönnek létre. Ezt a motivációsort, tudniillik, hogy az álom mindig valamiféle okból, valami céllal jön létre, s így megfejezhető, a filmek elbeszélés módja is tükrözi, ahogy a még oly „szürreális” álomszekvenciák is általában betagolódnak a narráció szoros kronologikus és kauzális láncolatába. Film és álom kapcsolatának a kommunikatív (a tudatalatti üzen a tudatosnak) és narratív (az álmat az ébrenlét eseményei motiválják) természete mellett azonban fontos kiemelni e viszony reprodukív karakterét: film és álom fenomenológiai hasonlatosságát.

A freudi álomteóriával és a szürrealizmussal gyakorlatilag együtt születő mozgókép addig soha nem látott valószerűséggel tudta megteremteni a valóság illúzióját. A hangsúly itt a valóság illúziójára, azaz a két látszólag egymásnak ellentmondó fogalom együttesére, a mindennapi valóságtapasztalat kézzel fogható, pontosabban szemmel látható (majd hamarosan füllel hallható) megjelenítésére kerül. Azaz egy olyan valószerű tapasztalatéra, mint amilyen az álom. Nem véletlenül terjedt el a film/álom metafora olyan széles körben, s fonta át a filmről való beszédet a köznapitól a tudományos diskurzusig. Gondoljunk csak – hogy néhány igen távoli analógiát említsünk – az álomgyár kifejezésre, a mozizás és az álmodás pszichofizikai állapotának összehasonlítására (sötétben nézünk egy fénylő folt felé), az éber álom, az álmodozás, a képzelet és a film kapcsolatát már elméleti síkon vizsgáló, a mottóban idézett Christian Metz tanulmányaira, a pszichoanalízis vagy a feminizmus és a filmelmélet lehetséges kapcsolatának elméleti következményeire.

A legtávolabbi, ám mégis figyelemre méltó összefüggést a fenomenológiai gondolkodás veheti fel, amelyre itt csupán utalni szeretnék. Az elképzelés és az észlelés fogalmát kutató vizsgálatok lényegében a film és az álom státusára emlékeztető helyzetet írnak le, amikor is egyszerre van jelen az észlelt dolog képe, azaz egy tárgy és a róla alkotott kép. A mozgókép, ahogy már Hevesy Iván lényegre törően megfogalmazta, „a konkrét valóság reprodukciója”,² tehát szükségszerűen egyszerre látható rajta az ábrázolt tárgy és az ábrázolás módja; nem képzelhető el az egyik a másik nélkül: az ábrázolt dolog a bemutatás módja, illetve a bemutatás módja az ábrázolt dolog nélkül. A fenomenológia számára hasonló módon a megfigyelés köztessége, a valósághoz való kötődés és az attól való eltérés megragadása áll a vizsgálat középpont-

¹ Metz, Christian: A képzeletbeli jelentő. *Filmtudományi Szemle*, 1981/2. 80. Józsa Péter fordítása. (Kiemelés az eredetiben.)

² Hevesy Iván: *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája*. Magyar Filmintézet – Műzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1985, 20.

ában. S több mint figyelemre méltó, hogy már Edmund Husserl egy 1912-es szövegében a leképezés különféle formái kapcsán a „kinematografikus leképezés” is szóba kerül.³ Az álomra is kitér Eugen Fink 1930-ban kiadott *Megjelenítés és kép. Adalékok a nem-valóság fenomenológiájához* című tanulmányában, de egyúttal jelzi e téren a fenomenológia határait, amelyek az álmodó én, illetve az alvás fenomenológiai elméletének hiányosságaiból fakadnak.⁴ (S ezzel az álom vizsgálatában a fenomenológiának implicit módon át kell adnia a helyét a pszichológiának, ahogy erre Jean-Paul Sartre egy írásában közvetlenül is figyelmeztet,⁵ s ahogy ezt a szürrealizmus pszichológiai érdeklődése is mintegy igazolja.) Fink azonban tanulmányában az álom mellett a mozira is utal, mint a környező világ egyik képtárgyára. Fink – és a fenomenológia – már az intencionálisan előállított képet megalapozó képtudat kettősségére hívja fel a figyelmet: „A kép azonban – először tézisszerűen fogalmazva – a reális hordozó és az általa hordozott képvilág egységes, értelmileg összetartozó egésze. Értelmetlenség és a képtudat intencionalitásának teljes félreértése, ha feltételezik, hogy a képvilág különállóan is létezhet. Nem, a képvilág mindig és a lényegéből következően együtt fordul elő valamilyen reális hordozóval.”⁶

Visszatérve a húszas évek szürrealista indíttatású álomábrázolásaihoz, a film kitüntetett mediális helyzetét elsősorban annak köszönhetjük, hogy a fotografikus mozgóképi közvetítettség révén valószerűen tudta megjeleníteni az álmok világát. Mindez akkor elsősorban az álom valószerűségét, s nem a film álomszerűségét állította előtérbe, noha a kettő nem választható el egymástól, s ma már talán fontosabbnak gondoljuk a korai filmek álomszerűségét, mint a filmek álomszekvenciáinak valószerűségét.

3.

Érdekes ezen a ponton elválasztani egymástól az álmok ábrázolásának és elbeszélésének sajátosságait, a kettő ugyanis leggyakrabban külön-külön teremti meg a filmek „álomszerűségét”. Amennyiben az ábrázolás tartalmaz egy valószerűtlen elemet, úgy az elbeszélés logikája valószerű marad, ekképp teremtve meg az álom egyszerre valóságos és valószerűtlen, avagy „szürreális” hatását. Így működik például a fantasztikus filmek többsége már Georges Méliés *Utazás a Holdba* című ősfilmjétől kezdve. Itt épp csak az utazás és a Hold megjelenítése valószerűtlen, egyébként az események elbeszélése ugyanazt a logikát követi, mintha egy egzotikus földrészt fedezett volna fel a jeles tudós társaság, akiket csinos lányok búcsúztatnak még itt a Földön, hogy aztán fura lények fogadjanak odafent a Holdon. Ritkábban ugyan, de az „álmosfilmek” között is találunk erre a megoldásra példát. René Clair elbűvölően játékos *Párizs alszik* című, 1923-as filmjében egy fantasztikus találmány hatására mindenki azonnali „Csipkerózsika” álomba merül, kivéve az Eiffel-

torony vidám lakóit, akik egy darabig élvezik kiváltságos helyzetüket az alvó városban, de aztán inkább megpróbálják életre kelteni a mozdulatlan, halott világot. A film amellet, hogy a *mozgóképek* nagyszabású metaforája, elsősorban nem a fantasztikus találmányból fakadó eseményekre, hanem az ezeknek köszönhető szürreális látványra koncentrálna. Így a kimerített városi életképek jóval inkább álomszerű, semmint fantasztikus hatást keltenek.

Ugyanebből az időszakból származik a szürrealizmus elnyúlhatatlan alapfilmje, *Az andalúziai kutya* (1928), amelyben az ábrázolás valószerűtlensége összefonódik az elbeszélés valószerűtlenségével. A képi motívumok álomszerűségét tehát ebben a filmben az elbeszélés „álomszerűsége” teljesíti ki. Nem véletlen az alkotók – talán szintén szürrealista gesztusnak minősülő – kijelentése: „A forgatókönyvet nem egészen egy hét alatt írtuk meg, egy nagyon egyszerű szabály alapján, melyet mind a ketten elfogadtunk: egyetlen olyan ötletet, egyetlen olyan képet nem vehetünk be, melyet racionális, pszichológiai vagy kulturális alapon meg lehet magyarázni.”⁷ Ahogy az sem véletlen, hogy Dalí és Buñuel filmje hívja a mai napig a legkitartóbb „álomfejtésre” az elemzőket (lásd legutóbb például Szabó Z. Pál könyvét).⁸ S végül az sem lehet véletlen, hogy mindennek ellenére ez a film figyelmeztet a legkérelhetetlenebbül a művészet értelmezésének végtelen, nyitott, befejezhetetlen folyamatára...

Buñuel életműve ugyanakkor átkötést jelent a filmi álom megjelenítés modernista fejleményeihez. *Az andalúziai kutya* még nemcsak elbeszélésmódjában, pontosabban az elbeszélés konvencionális ok-okozati és időrendi logikájának felrúgásában, vagy ha tetszik, „álomszerűvé tételében” kapcsolódik a szürrealista álomlogikához, hanem motivikusan is kétségtelenül elemezhető a freudi álomfejtés metodológiája alapján. A továbblépést Buñuel és a filmművészet számára, továbbá a szürrealizmus mint mozgalom dogmájának elhagyását, ám a szürrealista szemléletmód mint stílus fenntartását a rendező majd fél évszázaddal későbbi művei valószínűleg meg. *Az öldöklő angyal*, *a Tristana*, *A nap szépe* szürrealisztikus mozzanatai után az utolsó három film teljesíti ki az életmű és a modern filmművészet álmotematikáját. *A burzsoázia diszkrét bája*, *A szabadság fantomja* és *A vágy titokzatos tárgya* egyaránt az elbeszélés logikájában, s nem az egyes motívumok „fantasztikumában” érvényesíti az álomszerűséget. Mindennek következtében e filmeket inkább abszurdnak, rémálomszerűnek érezzük, semmint szürreálisnak, nem utolsósorban azért, mert Buñuel kezében a filmi nyelv magától értetődő módon válik az álom abszurd logikájának kifejezőjévé.

E hetvenes években készült művekben már nem az álmok valószerűségére csodálkozunk rá, hanem a filmek álomszerűségére. S ezzel párhuzamosan a szürrealizmus paradigmájából átlépünk a modern film paradigmájába. (Igen kivételes körülmény a filmművészet történetében,

³ Husserl, Edmund: Fantázia, képtudat, emlékezet. A szemléleti megjelenítések fenomenológiájához. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997, 27.

⁴ Fink, Eugen: *Megjelenítés és kép. Adalékok a nem-valóság fenomenológiájához*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*, i. m. 87.

⁵ Sartre, Jean-Paul: A kép intencionális szerkezete. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*, i. m. 141.

⁶ Fink, Eugen: *Megjelenítés és kép. Adalékok a nem-valóság fenomenológiájához*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*, i. m. 93.

⁷ Buñuel, Luis: Utolsó leheletem. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989, 114.

⁸ Szabó Z. Pál: *Lázadás a halál ellen*. Áron Kiadó, Budapest, 2003.

hogy ezt a jókora utat ráadásul egyetlen alkotó életművének segítségével tehetjük meg.)

A modern filmművészet egyik meghatározó formai törekvése a szubjektív tudatfolyamatok kivetítésében rejlik.⁹ A hangosfilm megszületését követő realista irányzatok, mindenekelőtt a neorealizmus által megteremtett nyelvi lehetőségek nyomán és ezek ellenreakciójaként került a modern olasz film, majd az új hullámok, elsősorban a francia új hullám érdeklődésének előterébe a tudati folyamatok leírásának igénye. Nem a valóság, jóval inkább a tudat láthatatlan folyamatainak láthatóvá tétele volt tehát a cél, amely mögött egyszerre munkált az emberi sors külső feltételrendszerének belsővé válása és a világ megragadhatóságának ismeretelméleti kételye. Mindkét körülmény, illetve a kettő összefüggése pontosan, szinte lépésről lépésre rekonstruálható Michelangelo Antonioni művészetében, az „elidegenedés-tetralógiától” (*A kaland, Az éjszaka, Napfogyatkozás, Vörös sivatag*) a *Nagyításon át a Foglalkozása: riporter* című filmig. Ha az álom/képzlet motívum szempontjából gondoljuk végig őket, akkor a *Vörös sivatagtól* kezdve leírhatók úgy is, mint egy-egy tudati törekvés kivetülései, pontosabban e filmek megengedik, mi több, felszólítanak a valós/tudati, megtörtént/vizionált kategóriák közötti merev válaszfalak lebontására.

A valóság elbizonytalanodásától (Akira Kurosava: *A vihar kapujában*) a tér-idő és ok-okozatiság összefüggéseinek eloldásáig (Alain Resnais: *Tavalý Marienbadban*) a modern tudatfilm nem „lefilmezi” az álmat, hanem álomszerűvé teszi a filmet. Mindezt pontosan jelzi a folyamat, ahogy e filmek már nem egy-egy, a valóságtól jól elkülönített, „szürreális” álomszekvenciát tartalmaznak, hanem a film egésze válik álomszerűvé, amelyben nem derül ki, meddig tart a fikció valószerűsége, s mikor fordul át a valóság álomszerűbe.

A kortárs film a modernizmusnak ezt az alapvetően a narratív konvenciót érintő invencióját alkalmazza – és gyakran váltja aprópénzre –, amikor a „valóságon túli” tartományokban hív egyébként legtöbbször igencsak földhöz ragadt kalandokra.

4.

A magyar film „álmoskönyvében”, úgy tűnik, több lapot töltenek be a tudati folyamatokat megjelenítő képek, mint a szürrealisztikus indíttatású álomszekvenciák. Talán ez az egyetlen pozitív következménye annak az egyébként súlyos filmtörténeti veszteségnek, amelyet a húszas évek kimaradása okoz a magyar film történetéből. Az első világháborút, majd a Tanácsköztársaságot követő emigrációk (Kertész Mihálytól Balázs Béláig, Korda Sándortól Moholy-Nagy Lászlóig) következtében az egyetemes filmművészet legfontosabb stíluskorszakait, így a szürrealizmust is életre hívó periódus mind kereskedelmi, mind művészi értelemben gyakorlatilag hiányzik filmtörténetünkben. A filmművészet első forradalma tehát egyszerűen Magyarország részvétele nélkül zajlik le a világ filmművészetében, a második forradalom idején,

a modernizmus korszakában viszont már a magyar film is be tud kapcsolódni az újabb törekvésekbe. Igaz, kicsit megkésve és kevésbé radikálisan, illetve a radikális formai megoldásokat a perifériára kényszerítve.

Mindezek a körülmények leginkább épp a szürrealisztikus ábrázolásmód hagyományának átvételével, illetve a tudatfilmes törekvésekkel írhatók le. Az előbbire példát egyrészt Szabó István korai filmjeiben találunk. Szabónál a szubjektív látásmód szemléleti-formai felerősítésének eszközeként jelennek meg a szürreális álomszekvenciák, előbb az *Apában* mint a gyermeki képzelet kivetülése, majd a *Tűzoltó utca 25.*-ben mint a kollektív emlékezet történelmi képei. Kevésbé a szubjektív önkifejezésre, mint inkább a szubjektumon belül lezajló drámai küzdelemre lehetnek példák a szürrealista látásmódot inkább expresszívbe átfordító Fábri Zoltán művészetének történelmi kríziseket kifejező (rém)álomszekvenciái, a *Hannibál tanár úrtól az Utószezonon át a 141 perc a Befejezetlen mondatból* és *Az ötödik pecsét* című filmekig. Ebből a sorozatból különösen a legambiciózusabb, ám kevésbé sikerült *Utószezon* zavarba ejtő holokausztvízióját érdemes kiemelni.

A tudatfolyamatok nyomán követését, a valóság és a képzelet köztes terét feltáró törekvések az európai modernizmushoz képest kissé megkésve, de a magyar film történetében mérőföldkőnek számító ikerdarabja Makk Károly *Szerelem* és Huszárik Zoltán *Szindbád* című filmje.¹⁰ Az előbbi társadalmi, az utóbbi bölceleti, s a kettő közös pszichológiai látásmódja még több hetvenes években készült filmben is feltűnik, mindenekelőtt a két rendező további munkáiban (*Macskajáték*, illetve *Csontváry*), valamint egy-egy, a valóság és a képzelet határait lebontó filmben, így például Maár Gyula korai kamarajátékaiban (*Déryné, hol van?*, *Teketória*).

Mindezek a filmek azonban elsősorban tematikus-gondolati megfontolásokból jutnak el az álomszekvenciák behatárolt vagy áttetszővé tett beépítéséhez az alapvetően konvencionális narratívába, illetve a narráció konvencionális alapjainak feloldásával (tér-idő) kerülnek közel a tudatfilmes formához. E forma filmyelvi tudatosítását, nyelvi alapozását megvalósítását – nem elszakadva a társadalmi-bölceleti jelentésektől – a hetvenes-nyolcvanas évek experimentális, jórészt perifériára szorított, üldözött vagy akár betiltott filmjei végzik el.

5.

A hetvenes évek magyar filmyelvi experimentalizmus nem a klasszikus modern film szürrealizmusához (ahogy álomszekvenciáinak stílusában Fábri vagy Szabó), nem is a modernista tudatfilmhez (mint Makk és Huszárik) kapcsolódik, hanem poétikai és politikai értelemben egyaránt sajátos és eredeti úton jár. A tudatfilmes irányzathoz ez a törekvés legfeljebb oly módon kerül közel, hogy megpróbálja *öntudatra* ébreszteni a magyar filmet mind nyelvi-poétikai, mind társadalmi-politikai értelemben. E ket-tősség a hetvenes évek experimentalizmusának fontos jellemvonása; ennek köszönhetően úgy tud egyetemes érvé-

⁹ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980.* Palatinus, Budapest, 2005, 87.

¹⁰ A két film párhuzamos elemzését lásd: Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében.* Osiris, Budapest, 2002, 60–89.

nyű filmnyelvi konzekvenciákra jutni, hogy nem szakad el a társadalmi-történelmi adottságoztól, ugyanakkor nem ragad bele a helyi érdekű provincializmusba.

A nyelvi-társadalmi értelemben vett öntudatosítás ugyanakkor a legfontosabb művekben közvetetten vagy akár közvetlenül is az álomszerűséghez, az álmok világhához: a fantasztikushoz, a szürreálishoz, az abszurdhoz kapcsolódik, méghozzá oly módon, hogy nem veszíti el kapcsolatát a társadalmi vagy történelmi értelemben vett valósággal. Az *Álommásolatokat* forgató Erdély Miklós mellett a valóság és képzelet mediális köztességét kutatja elméleti szövegeiben és filmjeiben Bódy Gábor, illetve talál rá erre a köztességre Jeles András.

Bódy mindhárom egész estés játékfilmjében jól felismerhetők azok a formai megoldások, amelyekkel a film realiztikus képi és narratív konvencióit igyekszik lerombolni, a képnek vagy a történetnek a *tudatát* állítva ezáltal előtérbe (s nem eltakarva-kiiktatva ezzel a kép társadalmi-történelmi értelemben vett tárgyát és jelentését). Ily módon imitál az *Amerikai anizs* egy 1865-ből, tehát a film feltalálása előtti időszakból ránk maradt „archív” anyagot. Ekképp tágítja ki Nárcisz és Psyché élettörténetét a magyar polgárosodás folyamatát végigkísérő, a felvilágosodástól a profasizmus koráig ívelő 150 évre, miközben hősein az idő múlása láthatóan nem hagy nyomot. S végül ezért nyomatékositja a *Kutya éji dala* valamennyi kockája a látvány és a történet teremtettségét, mesterkélttségét, csináltságát, hamisságát – a film ugyanis nem lehet másmilyen, hiszen ha „valóságos” volna, akkor lenne igazán hamis!

Jeles András kevésbé nyelvtudatos módon, jóval inkább a létezés egzisztenciális adottságának és esetlegességének együttes, egymásba fordított megmutatásaként jut el gyakran a konkrét álomszerűségig. Gondoljunk *A kis Valentino* „abszurd dokumentarizmusára”,¹¹ vagy „a mindennapi élet fantasztikumát”¹² megmutatni akaró alkotói szándékra; a film egyes epizódjainak szürrealisztikus-víziószerű jellegére (pl. az előszobán lángoló szlafrokban végigvonuló Amália és a tóparti étterem groteszkje), vagy az álom-álmodás léthelyzetét képileg is megragadó jelenetre, amikor a főhőst lassított-kockázott felvételen látjuk mintegy „testetlenül” lebegni a tó vizén. A betiltott *Álombrigád* című filmre és az emberiség történetét Ádám álmaként elbeszélő *Az ember tragédiája*-átíratra (*Angyali üdvözet*) pedig úgy gondolom, elég, ha csupán utalok.

A képi megjelenítéssel kapcsolatosan mindennek, ahogy korábban láttuk, a film mint médium esetében megvan a fenomenológiai alapja, amely befogadói szempontból nyitott a pszichológiai értelmezés felé. A realista, majd a strukturalista elméleteket követően ezt az elmozdulást írja le többek között a korszakban Pier Paolo Pasolini

és Christian Metz, akikre Bódy és Erdély egyaránt hivatkozik. Ezeknek a gyakran elméleti megfontolásokat is tartalmazó gondolatoknak és főképp filmeknek a háttérben azonban egy jóval közvetlenebb, a korabeli magyar művészet, s ezen belül elsősorban a film társadalmi és formai hagyományát érintő kérdés áll. A hetvenes évek alkotói számára ugyanis a legfontosabb feladat oly módon túllépni a játékfilmek hitelét vesztett fikcióin és konvencióin, a dokumentumfilm kritikátlan „valóság”-fogalmán és módszertani igénytelenségén,¹³ hogy közben ne veszítsék el a valóság megragadásának a film által különösen adekvát lehetőségét, s ugyanakkor ne mondjanak le a film szükségszerűen jelenlévő formai adottságainak használatáról. A filmi közlésmódnak egy valóságos tárgy szemléletében megragadható alapvonása tehát, amely miatt a filmkép a fenomenológia számára is az észlelés mibenlétét leíró példa lehet, s amely a filmet oly alkalmassá teszi az álom, azaz nem a valóságos, csak a valószerűvé tett képzelet megjelenítésére, a fentiekől nem függetlenül, ám más összefüggéseket felvetve, dokumentum és fikció kettőségében jelenik meg. Nem fenomenológiai, nem nyelvi, hanem formai kérdésként; azt a fentiekől ismételtelen nem független körülményt hangsúlyozva, hogy a dokumentum (a reprodukált tárgyi valóság) és a fikció (e tárgyi valóság szemlélete) minden egyes filmkép alaptulajdonsága; hogy a dokumentum- vagy fikciós filmek megkülönböztetésére (ha lehetséges egyáltalán), csak e két filmtípushoz kapcsolódó formanyelvi konvenciók alapján vagyunk képesek. „Nem a fikció, nem is a dokumentum bizonyul a film központi kategóriájának, hanem, eredendően esztétikai szervezetségű kifejezőmód lévén, a *forma* tölti be ezt a szerepet.”¹⁴

A hetvenes évek experimentális filmesei erre az elméleti körülményre hívták fel a figyelmet – merőben gyakorlati okból. Ők ugyanis a hatvanas évek kiürült konvenciórendszerét, fikciós – azaz fiktív, nem valóságos! – közmegegyezését igyekeztek leleplezni azzal, hogy feltárták a fikciót képző mechanizmusokat a dokumentarizmus, a dokumentarista vonásokat pedig a fikció terén. Mindez a nyelvi öntudatra ébredés nem volt tehát független a kor társadalmi adottságaitól, mi több, az hívta elő. Ezért is fedhetett le ez a törekvés oly széles spektrumot a hetvenes évek filmtörténetében, a dokumentarizmus különféle alakváltozataitól (szituációs dokumentumfilmek, dokumentarista stílusú játékfilmek, fikciós dokumentumfilmek, azaz a Budapest Iskola filmjei) a Bódy, Erdély, Jeles nevével fémjelzett experimentális dokumentarizmuson át¹⁵ egészen a nyolcvanas évek közepén megjelenő „új érzékenység”-ig. Utóbbi fantasztikussá stilizált én-központúsága szintén levezethető a hetvenes évek öntudatos, reflexív dokumentarizmusából.¹⁶

¹¹ Kovács András Bálint: „Öntudatlan rétegek”. Ábrázolási konvenciók átalakulása a hetvenes évek magyar filmjében. In: Kovács A. B.: *A film szerint a világ*. Palatinus, Budapest, 2002, 209.

¹² Bársony Éva: Forgatás közben: A kis Valentino. Beszélgetés Jeles Andrásal. *Filmszem*, 1978/12. 14.

¹³ Vö. Bódy Gábor: A fiatal magyar film útjai. In: Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006, 113.

¹⁴ Lányi András: Gondolatok a film természetének vizsgálatához. *Filmkultúra*, 81/1. 67.

¹⁵ Bódy Gábor határozta meg egy interjúban ezzel a fogalommal a filmjeit. (Zsugán István: A filmnyelvi kísérletől az új narrativitásig. Beszélgetés Bódy Gáborral. In: Zsugán I.: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Osiris – Századvég, Budapest, 1994, 439–446.)

¹⁶ Vö. Milarepaverzió. Az „új érzékenység” határai [Kerekasztal-beszélgetés]. *Filmvilág*, 85/7. 18–27. Különösen Kovács András Bálint hozzászólása.

Ha az öntudatosítás folyamatát állítjuk előtérbe, akkor elsősorban a legradikálisabb, a filmi konvenciók legalapvetőbb, ugyanakkor legtávolabbi pontjai között kapcsolatot létesíteni igyekvő Erdély Miklós művészetére kell hivatkoznunk.

Erdély gondolkodását és művészetét végigkíséri a montázs és a tudatfilm – vagy ahogy ő nevezte, a kognitív film – fogalmának vizsgálata. A filmen kívüli művészetekre is kiterjesztett montázst olyan szerkesztési elvnek tartja, „melyben a konkrét és az eszmei egyszerre, dialektikus egységében érvényesülhet”.¹⁷ A montázs alapvető szemléleti jellegét, amely tehát meghaladja bizonyos konkrét hatások, jelentések megfogalmazását, éppen a korai avantgárd filmek, sőt a szürrealizmus gyakorlata ellenében hangsúlyozza. A montázsnak ugyanis nem a *gondolatot*, hanem a *gondolkodást* kell láthatóvá tennie (vö. kognitív film), márpedig a szürrealista montázs a gondolatot állítja előtérbe – még ha ez a gondolat a tudattalan is. „A szürrealista montázs ezzel a totális nyitással [ti. a dadaizmuséval – GG] szemben visszalépésnek tekinthető. Határozott programmal lépett fel és Freudtól inspirálva az ösztönök felszabadítását tűzte zászlajára.”¹⁸ Erdély számára tehát a montázs, s így az álmábrázolás nem a szürrealizmus által szorgalmazott tudattalan feltárását célozza, hanem a gondolkodás leírását.

A kísérleti vagy kognitív film meghatározásakor a montázs dialektikája után Erdély a montázs elemeinek valóságosságát emeli ki. „A valóság önvizsgálatának – ami az emberi múltban mehet csak végbe – nélkülözhetetlen – nem eszköze – *fázisa* a film. (...) A tapasztalat azt mutatja, hogy amit a film tud, azt a valóság is tudja; másképpen: a film nem tudhat olyant, ami a valóságban nem létezik, így a film megismerő funkciója erősebb lesz, mint a művészi, a szó hagyományos értelmében, illetve minden azon múlik, mit fognak a jövőben művészek nevezni. (...) A kísérleti vagy kognitív film önmagát kutatja, mint a valóság egy olyan reprodukcióját, amely átrendezhető, elfogulatlanul permutálható és következőképpen a világ analízise is elvégezhető rajta. Tehát nem valami ismert vagy átértett akar kifejezni, hanem mint ismeretlen jelenségcsoport létrehozóját vizsgálja önmagát.”¹⁹ Nos, részben ezen elmélet – a tanulmány 1976-ban jelent meg – gyakorlati megvalósítása lesz 1977-ben az *Álommásolatok*, amelyben a film „mint ismeretlen jelenségcsoport [ti. az álom – GG] létrehozóját vizsgálja önmagát”.

A 78 perces *Álommásolatok* négy részre tagolható. Az első háromban egy-egy álom rekonstrukciós kísérletet látjuk, ahogy az álmodó megpróbálja egyfajta „rendezőként” a kamera előtt lépésről lépésre, képről képre a valóságban (újra)jelenvalóvá tenni az álmát. A rekonstrukciók természetesen sikertelenek maradnak, hiszen az

álom ahogy „megvalósul”, éppen köztes, képzetszerű álomjellegét veszíti el. Az álomrekonstrukció rekonstrukciója viszont sikeres lesz, hiszen a film, függetlenül attól, hogy a „témája” éppen egy álom, eleve a valóság és a képzelet köztes, képzetszerű, álomjellegű dimenziójában mozog. Erdély tehát a filmnek erre a fenomenológiai alapjára épít. A konceptualista alapvetést azonban még stílusesszűkökkel is megtámogatja: az álomrekonstrukció bizonytalan, elakadó, újra nekirugaszkodó, ismétlődő és előreiramosodó, csapongó, bizonytalan tudatmozgását képi és hang eszközzel erősíti fel. (Lassítások, gyorsítások, kockázások, kimerevítések, egy-egy kocka kinagyítása, hangtorzítások, a hangforrás elbizonytalanítása, kép-hang aszinkronitások stb.). A negyedik, hosszabb részben aztán (megőrizve a film addigi audiovizuális stílusát), ahogy Erdély a film ismertetőjében fogalmaz, „a nem teljesen egészséges pszichikum”, aki eltévedt „a másolatoknak ebben a labirintusában”,²⁰ mesél álmairól, majd a megidézett álmok helyett egy álomszerű situációba kerül. A különös helyzetben a férfi az illúziót valóságosnak véli – csakúgy, mint az álmodó az álmat alvás, avagy a néző a filmet vetítés közben...

Erdély több feljegyzésében is foglalkozik a film terével; érdemes tehát rekonstruálnunk az „álomrekonstrukcióval” (ez volt a film korábbi címe) kapcsolatos gondolatait.

A film két mottója közül a Hérakleitosz-török már az első filmterv élén feltűnik:

„Az ébren levőknek egy, mégpedig közös világuk van, szunyadás közben azonban mindenki a magáé felé fordul.”

A másik mottót viszont csak a film befejezése után készült ismertető tartalmazza:

„Sokat tapasztalt az ember,
Sok égit már megnevezett,
Mióta beszélgetés lettünk
És hallani tudjuk egymást.”
(Hölderlin)

E mottók filozófiai értelmezése helyett ezúttal a film szorosabban vett formanyelvi karakterét kívánom szemügyre venni, annál is inkább, mert Erdély tervezetei ezzel összefüggésben is felvetnek lényeges, az álmábrázolás mozgóképi hagyományát, a szürrealizmustól a tudatfilm felé történő elmozdulás szükségességét felvető gondolatokat.

Az első filmterv tanúsága szerint Erdély a filmhez még nem az ott idézett Hérakleitosz-törököt szánta mottóként, hanem Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* című filmjének részletét: a mosakodás-törülközés után pillogó szempár és a nyíló zsalugáterek váltakozó montázsát. Így akart emlékeztetni a filmkészítés elhanyagolt feladatára, „hogy mozgékony eszközeinek segítségével a

¹⁷ Erdély Miklós: Montázsgesztus és effektus. In: Erdély M.: *A filmről*. Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1995, 157.

¹⁸ Uo. 143.

¹⁹ Erdély Miklós: A filmzés késői fiatalsága. Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere. In: Erdély M.: *A filmről*, i. m. 183–184. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁰ Erdély Miklós: *Álommásolatok*. In: Erdély M.: *A filmről*, i. m. 191.

belső folyamatokat ráismerhetővé tegye, objektivizálja, a tudatműködést mintegy szembesítse önmagával”.²¹ A vertovi mottó tehát az ébredés átmenetét jeleníti meg a montázshasonlat és a párhuzamos montázs dinamikájának segítségével. Nem az álmot, *majd* az ébredést, hanem azt a belső folyamatot, ahogy a tudatműködés „mintegy szembesül önmagával”. Éppen ezért Erdély itt is elutasítja a szürreális álomábrázolást: „Az álomábrázolásban szokásos szürreális motívumok felhasználásától tartózkodni kell, hiszen az abszurd helyzetek ritkán sajátítják ki az álomképeket; az álom vigyáz arra, hogy »illúziókeltő« maradjon.”²²

Az első anyag – amely a végleges változat utolsó része lett – leforgatása után született, a filmciklus folytatását célzó újabb terv ismét hangsúlyozza a szürrealizmus mögötti freudí álomszimbolika elutasítását: „Mikor a következő részben álomrekonstrukciót akarunk elvégezni, nem szándékozunk követni Freud útját, jóllehet a vállalkozást hasonló törekvés fűti.”²³ Ehelyett azonban Erdélyt nem az álom, hanem az álmodás – nem a filmi gondolat, hanem a filmi gondolkodás – érdekli. Így folytatja filmtervét: „Az álom olyan esemény, melynek egyetlen szemtanúja van: mindig maga az álmodó. Ha egy ilyen szemtanúnak lehetőséget adunk, hogy a »helyszíni szemlé« levezesse, ha módja van elsősorban a helyszínt megkeresnie, ha a minden részletre kiterjedő instrukcióit kamerával követjük, főleg, ha a sorozatos korrekciókat is rögzítjük, akkor a korrekciósorozat *határértékeként* megjelenhet, vagy legalábbis felderenghet a »saját« esemény, a »saját világ« szerkezete.”²⁴ Majd következik a tervezet, de talán az egész életmű, sőt a hetvenes évek dokumentarizmusának legfurcsább mondata: „Az élmény feltárásának minden fázisát követve, *dokumentumfilmet próbálunk készíteni egy álomról.*”²⁵

8.

Erdély megfogalmazása nem pusztán meglepő, hanem pontos is: „dokumentumfilmet *próbálunk készíteni egy álomról*”. A megvalósult film ismertető szövegében már így fogalmaz: „Az álom filmi rekonstrukciója sokszoros

másolat, így az eredeti állapot lépésről lépésre fakul. (...) Természetesen a legnagyobb veszteség az álomképet a tudatosítás és az elmesélés folyamán éri. Mintha fény hatására elfeketedne az emlékemulzió, és csak az előhívó közegeből való hirtelen kirántás és fogalmi fixálás menthetne meg néhány foltot. A kilátástalan restaurációs munka és az elgyötört modell alapján való rekonstrukciós kísérletek dokumentálása újabb másolatokat termel.”²⁶

Még Erdély ihletett leírása sem képes visszaadni a tudatosodó, a szemünk előtt szertefoszló, a meg nem születtségben megszülető álommásolatok képi megjelenítését! Vagyis azt, ahogy a montázs mellett Erdély a kísérleti vagy kognitív film másik, éppen a valóság önvizsgálata szempontjából nélkülözhetetlen eszközét, a trükköt alkalmazza. Erdély filmjei ugyanis a trükkasztalon nyerik el végleges formájukat, talán a vágás alkotófolyamatánál is szemléletesebben kifejezve, hogy a film a rögzített valóság szemlélete (azaz átalakítása) által jön létre. Az álom csak másolatban létezhet, a másolat azonban csupán illékony lenyomata az eredetinek, ahogy a valóság is csak a szemlélet esetlegességében, a dokumentum pedig a fikció keretében jelenhet meg.

Erdély Miklós az *Álommásolatok*ban nem pusztán a bizonytalan nyomokat tárja fel neki-nekilóduló, elakadó, ismétlődő, lelassuló, majd felgyorsuló homályos, raszteres, remegő fekete–fehér–szürke képein, hanem e bizonytalan képtudat-állapot alapját is. A „nem teljesen egészséges pszichikum” zavara a film negyedik részében, a férfié, aki hosszas beszélgetést folytat a vele szemben *vetített képen* megjelenő lánnyal, egyúttal a miénk is. Csakhogy előttünk nem szakad szét a vászon, nem lép elő a vetített beszélgetőtárs mögül a valódi, s nem fogja meg egy pillanatra a kezünk. Beszélgetés lettünk...? Ám ez is csak illúzió, másolat, hiszen ne feledjük: mi még mindig a filmet látjuk – amint éppen a szó szoros értelmében leleplezi önmagát.

„A néző helyzete rokon a tudatzavarban szenvedőével. A filmkészítő feladata erre a zavarra rámutatni, kezelni és felhasználni; másolatot készít ő is, de a kopások formáinak új jelentést tulajdonít, miáltal kiterjesztettebb jelentésben nyeri vissza azt, ami elveszett.”²⁷



Gaál József grafikája

²¹ Erdély Miklós: Egy Hérakleitosz-töredék. Szinopszis egy rövidfilmhez. In: Erdély M.: *A filmről*, i. m. 161.

²² Uo.

²³ Erdély Miklós: Álomrekonstrukció. Felterjesztés az *Egy Hérakleitosz-töredék* című filmetűd-ciklus folytatásához. In: Erdély M.: *A filmről*, i. m. 164.

²⁴ Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁵ Uo. (Kiemelés tőlem – GG.)

²⁶ Erdély Miklós: Álommásolatok. In: Erdély M.: *A filmről*, i. m. 191.

²⁷ Uo. 192.