

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Vincze Teréz

Korrektor:

Jagicza Éva

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Jordán Helén)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

[t a r t a l o m]

Enyedi Ildikó

- 6 Bevezető az Enyedi Ildikó-összeállításhoz
- 8 *Turnacker Katalin*: Az animális és az emberi. A kölesönösség szempontja Enyedi Ildikó filmjeiben
- 24 *Süll Kristóf*: Bűvös vadászok bűvös erdőkben. Az erdő mitológiai hagyományának alakváltozatai Enyedi Ildikó filmjeiben
- 38 *Havassy Gergely*: A látható véletlen és a láthatatlan kommunikáció Enyedi Ildikó filmjeiben
- 50 *Győri-Drahos Martin*: A kontrollvesztésről. Enyedi Ildikó férfi karakterei és a feminin erő
- 64 Enyedi Ildikó filmjei
- 68 Válogatott bibliográfia Enyedi Ildikó filmjeiről

Kritika

- 73 *Gerencsér Péter*: A korai mozgókép panorámája. Füzi Izabella: A vurstlitól a moziig. A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása (1896–1914)
- 79 Szerzőink

Kiadja:
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:
Varga Balázs

Terjesztő:
Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:
Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:
Macsári Viktória

**Borítóterv és nyomdai
előkészítés:**
Atelier Kft.

Nyomja:
X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:
Fekete István

A *Metropolis* megtalálható az
interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4
számra 4000 Ft személyes átvétellel,
6500 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a
metropolis@metropolis.org.hu
e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink
megvásárolhatók az ELTE BTK
Jegyzetboltjában (1088 Bp.,
Múzeum krt. 6–8.), az Írók
Boltjában vagy megrendelhetők
a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap



KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TÉMÁJA:

MAGYAR SOROZATOK
A FILMARCHÍVUM
KORTÁRS BOLLYWOOD
NŐK A MAGYAR FILMGYÁRTÁSBAN

A címlapon a Testről és lélekről egy képkockája látható.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A KÉPEK KÉSZÍTŐI, ILLETVE JOGAINAK TULAJDONOSAI:

ELSŐ ÉS HÁTSÓ BORÍTÓ: © INFORG—M&M FILM

AZ ÉN XX. SZÁZADOM: JÁVOR ISTVÁN, HUNGART © 2023

SIMON MÁGUS: JACQUELIN SALMON, HUNGART © 2023

Korábbi számaink

1997. tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2008 no. 1.	Film és tér
1997. nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2008 no. 2.	Film és építészet
1997. ősz	Festészet és film Derek Jarman	2008 no. 3.	A filmmusical
1997. tél – 1998. tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
1998. nyár	Narratológia Szóts István	2009 no. 1.	Az animációs film
1998. ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2009 no. 2.	Robert Altman
1998. tél – 1999. tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
1999. nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
1999. ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
1999. tél	Jean-Luc Godard	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2010 no. 3.	Hollywoodi reneszánsz
2000 no. 2.	Orson Welles	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2001 no. 2.	Új képfajták	2011 no. 4.	Michael Haneke
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Médiakutató közös száma)	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2012 no. 3.	Melodráma
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2002 nos. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2003 no. 1.	Fotó és film	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2003 no. 2.	Science fiction	2013 no. 3.	Film/test/film
2003 no. 3.	Szabó István	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2004 no. 1.	Pszichoanalízisek	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2004 no. 2.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvigjáték
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvigjáték
2004 no. 4.	Jeles András	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2005 no. 1.	Varratelmélet	2015 no. 2.	Hang a filmben
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2015 no. 3.	Magyar animáció
2005 no. 3.	Gaál István	2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2016 no. 2.	Kortárs román film
2006 no. 1.	A horrorfilm	2016 no. 3.	Filmfesztiválok
2006 no. 2.	Lars von Trier	2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)	2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
2007 no. 1.	Bollywood	2017 no. 3.	Film és érzelem
2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben	2017 no. 4.	Transznacionális film
2007 no. 3.	A thriller	2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
2007 no. 4.	Erdély Miklós	2018 no. 2.	Trauma és narratív film
		2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete 1.
		2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
		2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék
		2019 no. 2.	Kortárs kísérleti film
		2019 no. 3.	A magyar filmkritika kutatása
		2019 no. 4.	A magyar film társadalomtörténete 2.
		2020 no. 1.	Archív anyagok a kortárs filmben
		2020 no. 2.	Kortárs bűnügyi sorozatok
		2021 no. 1.	Nőképek a magyar filmben
		2021 no. 2.	Kortárs sorozatok
		2021 no. 3.	A filmélmény kognitív magyarázatai
		2021 no. 4.	100 éves a koreai film
		2022 no. 1.	Észlelés és megértés a filmben
		2022 no. 2.	Figyelem és bevonódás a filmben

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 4000 Ft, postai kézbesítéssel: 6500 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában és az Írók Boltjában.

Egyes korábbi számaink megrendelhetőek a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető

a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

[Enyedi Ildikó]

Bevezető az Enyedi Ildikó-összeállításához

A *Metropolis* működésének kezdetétől kiemelt feladatának tartotta összeállítások közlését olyan rendezőkről, akik életművének monografikus igényű feldolgozása még nem kezdődött meg hazánkban. Habár az utóbbi időben a szerzőközpontú összeállításaink megritkultak, valószínűleg ez sem tereli el a figyelmet a jelentős mulasztásról, mely szembeszökő lehet, ha végigtekintünk a lap immár majd három évtizedes működésén: eddig sohasem szenteltünk összeállítást női rendezőnek.

Terveink szerint jelen számunk ezt a mulasztást kezdi el bepótolni olyan szövegek közlésével, melyek a kortárs magyar filmművészet egyik legkiemelkedőbb alakjának eddigi munkásságát veszik vizsgálat alá. Enyedi Ildikó minden kétséget kizáróan olyan alkotó, aki nélkül nem értelmezhető az utóbbi évtizedek magyar filmtörténete. Történeti szempontból nézve debütáló nagyjátékfilmje – a Cannes-i Filmfesztiválon 1989-ban bemutatott és a legjobb elsőfilmnek járó Arany Kamera díjat elnyerő – *Az én XX. századom* korszakváltó és korszaknyitó jelentőségű. Szinte profetikus módon összegzi egy letűnt század vízióját egy olyan történeti pillanatban, mely valóban korszakalkotónak bizonyult országunk, régióink és a világ modern történetében is.

Enyedi Ildikó sajnos nem készített az évtizedek során olyan gyakran filmet, mint ahogy azt mi, magyar filmek rajongóiként szeretnénk, de hogy minden munkájára érdemes volt várni, az kétségtelen. Az utóbbi években örömteli módon ismét a figyelem előterében van Enyedi munkássága a *Testről és lélekről* berlini Arany Medvéjének és Oscar-jelölésének, valamint a káprázatos *A feleségem történetének* köszönhetően. Talán ezért is most van itt az ideje egy összegző összeállításnak, amikor egy új és izgalmas ciklus kezdődik az életműben.

Mindenesetre sokatmondó, hogy az összeállításunkban szereplő szerzők valamennyien az eddigi életmű összefüggéseire, azokra a hálózatokra koncentráltak, melyek sokszínűen kötik össze egymással az életmű eddigi filmjeit. Azt is mondhatnánk, hogy e szövegek ékesen bizonyítják Enyedi „szerzőiségét”, azt a filmkritikában az

1950-es években született elképzelést, hogy a filmtörténet meghatározó alkotói csakis olyan művészek lehetnek, akik egyéniségüket és művészi víziójukat konzekvensen, minden alkotásukon átívelve képviselik, és szerzői kézjegyük minden művükben tetten érhető.

Azzal a reménnyel nyújtjuk át ezt az összeállítást olvasóinknak, hogy segítségével felfedezhetik Enyedi szerzői kézjegyének néhány izgalmas vonását, és ezek ismeretében még felkészültebben és még izgatottabban várják az életmű ezután következő darabjait.

A szerkesztők



Az én XX. századom (Dorota Segda)

Turnacker Katalin

Az animális és az emberi A kölcsönösség szempontja Enyedi Ildikó filmjeiben

„... s a szent természet örök animális
ereje ered emberünk ereiben”

(Babits Mihály: Hadjárat a semmibe)

Enyedi Ildikó alkotói pályája 1989-ben *Az én XX. századom* című, a Cannes-i Nemzetközi Filmfesztiválon díjazott mozgóképpel indult. Az elemzések zöme az ábrázolt kor szellemi és technikai fejlődésére, vívmányaira, a három kulcsszereplő kapcsolatára, valamint a filmtörténeti reflexivitás és szerzői önkifejezés jellegzetességeire fókuszált a film kapcsán. Az Enyedi életművét tárgyaló írások általában nem érintették a mozgóképekben megbújó, látnens természettudományos nézőpontot, amely a rendező komplex világszemléletének részét képezi.

A filmben Thomas Alva Edison a modern kor Prométheuszaként felfedezéseivel egy „csodálatos világ” nyitányát jelképezi, amelynek része a mozgóképfeltalálása és a folyamatos technikai megújulás nyomában járó világsiker. A film másik szellemi történeti hivatkozási pontja Otto Weininger osztrák filozófus *Nem és jellem* című könyve és előadása, amely főként a feminista olvasat felé nyit értelmezési lehetőséget. Az elemzésekből szinte teljességgel kimaradt Peter Kropotkin könyve, amelynek német nyelvű címét (*Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt*, 1902)¹ olvashatóan kiemeli a filmben egy közelkép, és további narratív hivatkozásokat is találunk rá. Írója az élő rendszerek közötti kölcsönviszonyt, az állatok és az emberi közösségek, társadalmak vonatkozásában az együttműködést tekinti a fejlődés motorjának, és saját tapasztalatai alapján cáfolja a szociáldarwinizmus „harc a túlélésért” elvét.

Az Enyedi Ildikó világszemléletének részét képező természettudományos nézőpont tetten érhető *Az én XX. századomban*, majd ez a viszonylag konkrét vonatkozás

a későbbi művekben, a *Bűvös vadász* (1994) és a *Testről és lélekről* (2017) című alkotásokban absztraktabb formában, narratív-esztétikai megoldásokon keresztül válik stílusának részévé. E filmek természetismereti vonatkozásai tágabb összefüggésben, a 19. század végi, 20. század eleji osztrák–magyar kultúra és művészetek kontextusában, a felvilágosodástól Goethe univerzális világlátásán át a romantika koráig visszanyúlóan tárulnak fel. Írásomban az animális és az emberi kölcsönösségen alapuló evolúciós elv megvalósulását vizsgálom Enyedinél, aminek jelenlétét gazdag kulturális-művészeti utalások támasztják alá. Az első részben azokat a természettudományos és művészeti vonatkozásokat emelem ki, amelyek a filmekben idézetek vagy variációik formájában találhatók meg. Ezt követően az emberek és az állatok közötti kölcsönös segítségen alapuló felfogás audiovizuális ábrázolását elemzem Enyedi három, kronológiailag egymást követő filmjében.

Animális és emberi a tudományban és a művészetben

A csillagok természetes és az izzók mesterséges fénye jelképezi az újító kor szellemét, amellyel Enyedi első mozgóképe indul. Ezzel megidéződik és áthagyományozódik a 20. századra a német kultúra egyedülálló, máig nagy hatású zsenijének világfelfogása. Johann Wolfgang Goethe nemcsak irodalmi művek alkotójaként kiemelkedő, hanem a természettudományok különféle területein végzett kuta-

¹ Magyarul 1924-ben *Kölcsönös segítség mint természettörvény* címmel jelent meg, eredeti angol címe: *Mutual Aid: A Factor of Evolution*.

tásait, megfigyeléseinek eredményeit tekintetbe véve is. A mintegy tizennégy kötetben megjelent írásai közel hatvan év experimentális munkáit tartalmazzák, és jól tükrözik a Zeitgeist fogalmát.² Munkássága során megkísérelte az ismereteket integrálni, a természetet egységes egészként szemlélte. Irodalmi remekében, a *Faust*ban már számos természettudományos gondolatot fogalmazott meg, főszereplője a természetrajz tudósa; Alexander von Humboldt nézetei voltak rá hatással.³ Saját kutatásai nyomán arra jutott, hogy az emberiség a különböző organikus formák kapcsolatából és viszonyából alakult ki. Minden élő alakzat állandó mozgásban van, fejlődésük nem lezárt. Írásainak eme tudományos szemlélete megelőzte Darwin munkásságát; 1796-ban szintana kapcsán leírta a színes fény hatását a növények fejlődésére, növekedésére. Goethe anatómiai tanulmányaival összességében a darwini teória nagy elődje lett, még ha nem is mindegyik felfedezése számít ma fontosnak a tudomány berkeiben.⁴

Amennyiben a 21. század eleji aktualitások nézőpontjából olvassuk Goethe műveit, feltűnik, mennyi kortalan, az emberiség egészére vonatkozó megállapítást tartalmaznak. Éleslátásához nem kis ironia is társul, amikor leszögezi, hogy az ember megszokta, hogy a dolgokat aszerint értékeli, amennyire számára hasznosak. Mivel természete és helyzete miatt a teremtés legjobbjának tartja magát, miért ne gondolná, hogy ő a teremtés végső oka is. A mindent önmagára vonatkoztató, hiú ember arra következtet, hogy használhatja a természetet, s annak engedelmeskednie kell a követeléseinek.⁵ Még a természetis-

merő hétköznapi ember is csak azt értékeli a növényvilágból, amit élelemként vagy gyógyszerként felhasználhat, a gyomot nem tekinti a nagy természet egyik gyermekének. A vadász a kutyát azért tartja, hogy a lelőtt vadat, a fácut elhozza neki. Goethe úgy látja, hogy ettől az elképzeléstől a hétköznapi ember nem tántorítható el, viszont a természetkutató tudósnak a botanika példáján okulva, amibe a nem szép, a nem ehető virágú növények is beletartoznak, a triviális nézőponttól el kell távolodnia és a természet egészét kell vizsgálnia.⁶ 1810 után Goethe meteorológiai kutatásokat folytatott, a klíma kialakulásával, a felhőzettel, az időjárás változásaival foglalkozott, méréseket végzett, adatokat gyűjtött; neki köszönhető az első meteorológiai megfigyelőállomás működtetése a weimari hercegségben.

A 20. századot megalapozó romantika a természettudományos nézőponttal szemben újra felélesztette a mítoszok, mesék jelentőségét, és a fantasztikussal, gyakran a szörnyűséggel hozta összefüggésbe.⁷ A nép- és a műmészekben ember és állat kapcsolatában szemléletes módon tárul fel egy feszült viszony. Amíg a naiv szemléletben a hősokeket segítették a beszélő állatok és a természetfölötti lények, addig romantikus megfelelőik elmagányosodtak és a felfoghatatlan, gyakran gonosz világgal szemben egyedül álltak. A népmesei időtlenség helyett az elbeszélésekben megjelenik az ellenséges idő és a szereplők pszichológiai problémái. Alapvető konfliktus feszül két rend, az ésszel felfogható valóság és a titokzatos, megismerhetetlen, feltárhatalatlan, természetfeletti világ között.⁸ Ennek folyamánya-

2 Lásd részletesen: Johann Wolfgang Goethe: *Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre (Handschrift, um 1790)* In: *Naturwissenschaftliche Schriften* II. Zürich: Artemis-Verlag, 1952. pp. 226–235.

3 Tanulmányai során kezdetben a neptunizmus (e geológiai irányzat hívői szerint a Föld szilárd kérge a vízből csapódott ki, a víz az élet alapja) híve volt, majd Humboldt kutatási eredményei hatására a vulkanizmus (a szilárd földkéreg a vulkanikus tevékenység következtében alakult ki, a folyékony magma a felszínre kerülve megszilárdul, a földi élet alapját nem a víz, hanem a tűz teremtette meg) nézeteit vallotta.

4 Szintana kapcsán Goethe élénk vitát folytatott Newtonnal, akit később igazol a tudomány, és aki tisztázza a szem, a látás tudományos aspektusait.

5 E felfogást szemléletes nyelvi példa mutatja: az ember gyomnak nevezi azt a növényt, amelynek nem kellene léteznie, hiszen csak bosszantja a földművest (a német nyelvben Kraut/haszonnövény versus Unkraut/gyom).

6 Goethe: *Naturwissenschaftliche Schriften* II. p. 231.

7 Novalis híres citátuma: „Wo keine Götter sind, walten Gespenster” (Ahol nincsenek istenek, a kísértetek uralkodnak) Novalis: *Die Christenheit oder Europa*. In: Mähl, Joachim – Samuel, Richard (eds.): *Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. II. München: Hanser, 1978. p. 746.

8 Brittnacher, Hans Richard – May, Markus: *Phantastik-Theorien*. In: Brittnacher – May (eds.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 2013. pp. 189–197.

ként két tendencia ötvözete, a fantasztikus alakok extravagáns esztétikai formájának vonulata és a népmesei naiv csodás fogalmának továbbörökítése kovácsolódik össze egy új poézis érdekében. A természetellenes, irreális, abnormális megjelenítésével szemben a természetes, valós, normális áll. A szociokulturális kódok biztosítják azt a referenciakeretet, amely körvonalazza, hogy mi fordulhat elő az adott történelmi térben, időben és mi nem. E.T.A. Hoffmann meséi szolgáltatják a példát arra, hogy miként győznek meg az elbeszélések a saját poétikájuk elfogadásáról. Művei kettős keretben értelmezhetők: racionális, pszichológiai magyarázattal, ugyanakkor a természetfölötti, az ember által nem befolyásolható erők működésének szempontjából is kialakul a jelentésük. Az olvasás során egyidejűleg vagy alternatív módon működik mindkét magyarázat, amely az ellentmondás sajátos logikáját tükrözi: a jelenet lehet álom és/vagy valós történes; két alak lehet ugyanaz vagy különbözhet, de egyazon világ részei. Enyedi Ildikó első filmje e hagyományból építkezik, amely a későbbi alkotásokban átszíneződve megmarad: ugyanazon világra érvényes a kölcsönös segítség evolúciós természet-törvénye és a meseszerű, az irreális, a csodás, az egyszerre valós és álomesemény.

Ehhez a hagyományhoz adódik hozzá Kropotkin könyvének kiemelése a természettudomány megjelenése, az evolúciós tanok ismerete, társadalmi szerepe. A szociológus író saját tapasztalatait, példákat és tényeket felhasználva magyarázza, bizonyítja Darwin elméletét, ugyanakkor

bírálja kora osztrák–magyar tudósok körében is ismert gondolkodóinak fejtegetéseit az evolúció társadalmi hasznáról. Tudományos bizonyítás hiányában cáfolja a darwini tanok elterjedésében nagy szerepet játszó Thomas Huxley azon felfogását, hogy az élet állandó küzdelem, harc, ahol a legravaszabbak, a legkitartóbbak maradnak fenn.⁹ Ugyanezen okból veti el Rousseau ellenkező nézetét, aki a természetben csak szeretetet, békét és összhangot látott. A pesszimista és az optimista végletekkel szemben úgy véli, hogy az élők társulással, kölcsönös segítséggel több lehetőséget birtokolnak az életben maradásra, és érik el a szervezetség legmagasabb kifejlődését.¹⁰ Kelet-szibériai és mandzsúriai utazásai, ahol az együttműködés számtalan esetét látta, igazolták nézeteit: Alfred Brehm nyomán¹¹ kiemeli többek között a fehér farkú sas fejlett társaséletre való hajlamát, a nyúlfajták játékoságát, az emberszabású majmok sokszínű szociális viselkedését. Ezek alapján arra a következtetésre jut, hogy a társasélet az állatvilágban egyáltalán nem kivétel, éppen ellenkezőleg, ez az a szabály, ez az a természettörvény, amely a magasabb rendűeknél éri el legmagasabb fejlettségét. A versengés, a harc az állatok és az emberek között csak kivételes időszakban alakul ki, a normális állapot az, amikor a fajfennmaradásra és szaporodásra nézve kedvezőbb kölcsönös segítség működik.

Darwin az emberek szociális tulajdonságában látta a fejlődés legfőbb tényezőjét,¹² e gondolatokhoz kapcsolódva bírálta Kropotkin a szociáldarwinista felfogást az emberek közötti egzisztenciális küzdelemről. Helyébe a

9 Nem bizonyított, hogy a lét normális formája a Hobbes-féle harc, a „mindenkinek harca mindenki ellen”. Kropotkin, Péter: *A kölcsönös segítség mint természettörvény*. (ford. Dr. Madzsar József) Budapest: A Nepsza, Budapest, 1924. p. 15. <https://docplayer.hu/355278-Kolcsonos-segitseg-mint-termeszettozveny.html> (utolsó letöltés: 2022. 05. 23.) Lásd még Palló Gábor: Darwin utazása Magyarországon. *Magyar Tudomány* (2009 június) pp. 717–726. <http://www.matud.iif.hu/2009/09jun/12.htm> (utolsó letöltés: 2022. 05. 23.)

10 Kropotkin: *A kölcsönös segítség mint természettörvény*. p. 16. Kropotkin az orosz zoológus, prof. Kessler, a pétervári egyetem dékánjának felismerésére hivatkozik: „az emberiség fejlődését sokkal jobban elősegítette a kölcsönös segítség, mint a kölcsönös harc. (...) Minden élőlénynek két főszükséglete van, a táplálkozás és a fajfenntartás. A táplálkozás szüksége harcra és kölcsönös pusztításra ösztökéli, ellenben a fajfenntartás szüksége kölcsönös közeledésre és támogatásra bírja őket. Hajlandó vagyok azt hinni, hogy a szerves világ fejlődésében – a szerves lények előrehaladó változásában – az egyének közötti kölcsönös segítség sokkal fontosabb szerepet játszik, mint a kölcsönös küzdelem.” (A Pétervári Természettudományi Társaság emlékiratai (Trudi), XI. köt., 1880).

11 Brehm: *Az állatok világa*. I. kötet. p. 82. <https://mek.oszk.hu/03400/03408/html> (utolsó letöltés: 2022. 05. 23.)

12 Az evolúció természeti törvényeinek kifejtésekor Darwin leszögezi, hogy az ember csekély fizikai erejét és gyorságát szellemi képességei ellensúlyozzák, szociális tulajdonságai révén pedig embertársaival kölcsönösen segítik egymást. Lásd Darwin, Charles: *A fajok eredete. Természetes kiválasztás útján*. (ford. Kampis György) Budapest: Neumann Kht., 2004. <http://mek.oszk.hu/05000/05011/html> (utolsó letöltés: 2022. 05. 28.)

kölcsönös segítség hajlamát emelte, amely oly ősrégi eredetű és oly szorosan függ össze az emberi faj egész elmúlt fejlődésével, hogy azt a történelem minden változásán át egészen napjainkig megőrizte. A 20. századi ipari haladás elsősorban nem a verseny diadala, hanem a nagyobb értékű természettörvénynek köszönhető.¹³ Az univerzum állandó mozgásának, a nem lezárt fejlődésnek, a természetnek mint egységes egésznek az elve eredményezi a darwini evolúciós gondolat megalapozását és 19. századi elterjedését az osztrák–magyar kultúrában, lenyomatai pedig megtalálhatók *Az én XX. századomban*, miként a romantika mesefelfogása, a csodás, a fantasztikus is.

Animális és emberi *Az én XX. századomban*

Buster Keaton bedugja a fejét egy ágyúcsőbe – ez *A generálisból* (1926) származó emblematikus kép indítja Enyedi Ildikó első filmjét. A némafilmkorszak egyfajta védjegyének is tekinthető vigjátékidézet és a szemünk előtt lepergő, a 20. század végén készült alkotás többrétű önreflexív kapcsolatot tár fel mind a filmkészítés, mind a befogadás általános és egyedi értelmében. Mivel elemzésem szempontja ettől eltér, csak egyetlen példára, az egyik első mozimetaforára hívom fel a figyelmet: a kinematográf nézői számára a fantasztikus, meseszerű képsorok az álmokhoz voltak hasonlatosak; ültek a sötét teremben, és valaki képeket pergetett le a szemük előtt. Enyedi filmjében e korai mozgóképek összefűzése, szerkesztése egyúttal történeti és önreflexív viszonyt hoz létre, amely a modernista filmelmélet avantgárd kezdeteihez nyúlik vissza.

Enyedi filmjének első jelenetében a 20. század szimbolikus jeleként „megszületik” a fény kettős „természet”. Az 1880-ban a New Jersey-i Menlo Parkban összegyűlt tömeg ovációja kíséri a fákon kigyulladó izzók fényjátékát.

¹³ Kropotkin: *A kölcsönös segítség mint természettörvény*. p. 206.

¹⁴ Thomas Edison találmánya, az izzó kezdetben csak pár órát világított, 1879 szilveszterén a világon az első utca, a Christie Street fénybe borult, 1880 nyarától pedig az izzókat már nagy mennyiségben gyártották és értékesítették. Lásd <https://www.menlopark-museum.org/history> (utolsó letöltés: 2022. 07. 03.)

¹⁵ Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* I. Band 1918. II. Band. 1922. (*A Nyugat alkonya. A világtörténelem morfológiájának körvonalai* (trans. Juhász Anikó, Csejtei Dezső) I. kötet: 1918, II. kötet: 1922) p. 7.

A mesterséges világosság csodájának ünnepe ez,¹⁴ amellyel a technológiai, ipari fejlődés nagy távlatai nyíltak meg, köztük a kinematográfiaé is. A természetes, organikus és a mesterséges, anorganikus összekapcsolása mellett, hogy a mozgókép alaptulajdonságára is utal, a világ térben és időben változó szemléletét irányozza elő. E felfogás teszi lehetővé, hogy az élő és élettelen rendszerek kölcsönösségi viszonyban álljanak egymással és egységet alkossanak a tudományok és művészetek integratív kapcsolatában.

Edison találmányai, a táviró, az izzó, a kinematográf a techné diadalát, a fizikai való dominanciáját hirdetik, ugyanakkor a tér és az idő másfajta észlelését, a szellemi szféra kitágítását is jelzik. Miként Prométheusz embereket segítő tettének modern változata, a 20. század kezdetének kifényesedő „csodálatos világa”, a természeti és mesterséges folyamatok, jelenségek a filmi elbeszélésben jutnak kifejezésre.

Az újkori gondolkodást meghatározó karteziánus racionalizmus térhódítását követően a 20. század elején Oswald Spengler *A Nyugat alkonya* című közismert művében ugyan közvetlenül nem lelhető fel az ökológiai szemlélet, mégis egységes természeti folyamat részeként szerepel a növény, az állat, az ember, s az organikus világ mellé sorolódik a mesterséges, a mechanikus szféra. A kettő közötti szakadék lassan eltűnni látszik azáltal, hogy a technológia, a mesterséges az emberi életformához kötődésével olyannak mutatja magát, mint annak természetes része. E naturalizálódásra utal a szem, a látás, a fény jelentőségének kiemelése a könyvben és Enyedi filmjében is, „...a fény világa öleli át és vonja be az életet (...). Olyan csoda ez, amely minden emberrel kapcsolatban áll”.¹⁵

Elemzésem további része az emberek és az állatok kölcsönös segítségen alapuló ábrázolásának természettudományos és művészeti aspektusait vizsgálja. Az animális és az emberi motívumok kapcsolatának alapját a filmelbeszélés első harmada fekteti le többféleképpen: e motívumok egyrészt a különböző fajok, emberek és állatok természetes



Az én XX. századom

együttélését, a környezeti társas kapcsolatot jelölik, másrészt a narratív akciókhoz kötve a kölcsönös segítség természeti elvének kifejezéseiként jelennek meg. A természeti és a mesterséges, az animális és az emberi összefonódása *Az én XX. századom* álomszerű mesenarratívája kezdetén tűnik fel: izzók világítanak, csillagok ragyognak az égen, fényük kíséri az ikerlányok megszületését Budapesten; az állatok szerepének jelentősége pedig a számár megjelenésével kezd kirajzolódni. A két árva gyufaárus kislány karácsony éjjel elalszik egy Szentháromság-szobor tövében, az álmukban megjelenő számár édesanyjukhoz viszi el őket. A vizuális megjelenítés bibliai jeleneteket idéz: a művészetekben visszatérő toposz a Szűz Mária gyermekekkel, a szent család menekülése Egyiptomba, Jézus bevonulása Jeruzsálembé. A film beállításai, centrális kompozíciói festészeti asszociációknak, vizuális reflexivitásnak engednek utat. Az elbeszélés végén a segítő szerepében újra visszatér a számár: a két eltérő életutat bejárt felnőtt nőt a labirintus rejtélyes világában hozza újra össze.

A film cselekményében az emberek és állatok természetes társas kapcsolata a csoda, a mesészerű mellett

hétköznapi életképekben is kifejezésre jut. A vonaton, amelynek fényszórói megvilágítják a kutyát és kölykeit, parasztok utaznak kismalaccal, valamint az egyik ikerlány, az anarchista Lili a kalitkába zárt postagalambpárral. E motívum a film bevezetéséhez hasonlóan szintén többretegű utalás: a vonat a század modern iparának, technológiájának „fizikai jele”, valamint az ösmozit megidéző filmtörténeti reflexió. A természetes együttlét ábrázolása előrevetíti a kölcsönös segítség gondolatát, amely egy konkrét akcióból válik egyértelművé a nézők számára: a merényletre készülő fiatalember kabátja alól kihullik egy könyvecske, a ráközelítő kamera időt hagy a német nyelvű cím és a szerző elolvasására: Peter Kropotkin *Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt*.¹⁶ Mivel a mű nálunk is megjelent, szerepelhetett volna a könyv magyarul is, a film helyszíne, az Osztrák–Magyar Monarchia kulturális közege mégis indokolja az német nyelv használatát. Egy későbbi jelenetben a férfi főszereplő, Z úr megtalálja és hazaviszi Kropotkin könyvét, majd hangosan felolvas belőle: „Az állatok egész természetét betölti annak a szükség-szerűsége, hogy érzelmeiket egymásnak tudtul adják. (...) és

16 A filmben kiemelt könyv német címe nem egyezik a magyar kiadás címével. A német cím tükörfordítása: Kölcsönös segítség az állatok és az emberek világában. [*Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt*. (trans. Gustav Landauer) Theodor Thomas Verlag, 1908]



Az én XX. századom

mindez az életnek és az öntudatnak éppoly szükségszerű alkatrésze, mint bármely más élettani működés.”¹⁷ Ez az idézet megnevezi az animális és emberi tulajdonságok hasonlóságát, az evolúció természetes jelenlétét a világban, amit a film további jelenetei fejtenek ki.

A természettudományos kutatás, az etológia képezi a következő képsorok témáját: a kísérleti laborban egy kutyának különféle képeket mutatva agyi aktivitását vizsgálják, később az állatok kiszabadulnak. Szabadságuk elnyerésében összefonódik a természetes állati és emberi állapot a mozgóképi meséléssel, ami éppoly csodálatos, mint a társas együttélés hétköznapiasága. A tudományos megismerés terén Pavlov kutyakísérletei számítottak nagy előrelépésnek, melyek legismertebb eredménye a feltételes reflex jelenségének felfedezése volt, ami egyben a 20. század elején a modern élettan kezdetét is jelezte. A század végén, e film elkészítésének idején pedig Csányi Vilmos humánetológus kutyák viselkedéséről, gondolkodásáról¹⁸ született kísérletei, írásai képeznek aktuális kapcsolódási

pontot a film természettudományos szemléletéhez. Az ember és a kutya szociális viselkedése nagy hasonlóságot mutat, együttműködésük evolúciógenetikai megalapozottságú, de fontosak a tanult elemek is, mint a kötődés és a problémafelismerés. Ez a felfogás bűjlik meg a vidám hangvételi mesélés és a filmtörténeti önreflexivitás képisége mögött. Enyedi alkotásában a csillagok „képmutogatókká” avanzsálnak, a vetített kinematográfiákon a korai némafilmek és a modern eszközökkel készült természetfelvételek váltják egymást.¹⁹ Az animális és az emberi kapcsolata a képi kifejezés gazdagsága és az alkotói szabadság érvényesülése révén különös és váratlan módon tárul fel. A csillaglány hangja vezérli a kísérleti állatok kiszabadulását az ember alkotta laboratóriumból, hiszen ahogy állítja, azok semmit sem láttak a csodálatos világból azelőtt. Az elbeszélés felfüggeszti az ok-okozati logikát akkor is, amikor a kutya vidám futását Vidovszky László zenéjével kíséri a kamera nagy tereken, mezőkön, utcákon át a tenger partjáig, végül elektródákkal a fején megállítja

17 Kropotkin: *A kölcsönös segítség mint természettörvény*. pp. 39–42.

18 Csányi Vilmos: *Bukfenc és Jeromos: Hogyan gondolkodnak a kutyák?* Budapest: Vince Kiadó, 2000.

19 Hosszabban láthatjuk Lev Tolsztojt, a korszak elismert íróját, aki rajongott a korai moziért, és akiről II. Miklós orosz cár fényképése, az első némafilm Alekszandr Drankov készítette a világot bejárta ritka felvételeket. Lásd Geréb Anna: *Oroszországi filmtörténet. I. A némafilm. Filmtett* (2005) <https://filmtett.ro/cikk/oroszorszagi-filmtortenet-a-nemafilm> (utolsó letöltés: 2022. 09. 20.)

a vonatot. A játékos-mesei megjelenítés rámutat az emberrel történő együttélés módjaira: az élő környezet tagjaiként kapcsolatuk a hétköznapi természetes jelensége, kísérleti alanyokként pedig az ember kutató munkájában vesznek részt.

Az animális és a humán rendszerek természeti és mesterséges környezetének összefonódása biztosítja a narráció hátterét a film további részeiben is. A nickelodeon kis színházának „ablakaiban” korai némafilmek peregnek: Lumière-féle vonat érkezik, Méliès saját nagyított fejével humorizál, Pathé-felvétel pereg, Marey fotópuskájával fényképező férfit lát a vidáman nevető közönség.²⁰ Ez is a csodálatos új világ modern Prométheuszát dicséri, viszont szorosán a nyomában felmerül a kérdés, hogy nem ostobaság-e a kinematográf, a szórakozás? Hallván Z úr és Lili ebbéli vitáját, az állatkerti csimpánz elmeséli elfogásának történetét. Fiatalkorában Afrikában egy alkalommal megpillantott egy furcsa, kopasz állatot, egy fehér vadászt, aki igéző pillantásokat vetett rá. Testvéreit hátraküldte a bozótba, de ő legyőzte félelmét és engedett a kíváncsiságának, naivan barátságot remélve közeledett az emberhez, azóta bezárva él. Az emberi és animális együttműködésének e példázatában a szabadság elnyerése, illetőleg annak elvesztése merül fel kritikát is tartalmazó szemszögből. Bár varázslatos, csodálatra érdemes a megörökített világ, elismerést érdemelnek a tudományos eredmények, az ipari társadalom haladó vívmányai, mégis dominál az ember intellektusa, önzése, a mindent feltárni, birtokolni igyekvő kíváncsisága. Bár ökológiai utalás, az állatok védelmének aspektusa közvetlenül nem szerepel, az együttélés arnyoldalai például a fenti fehér vadász vagy a hajléktalanok szállásán az egyik galamb nyakát kitekerő ember esetével megmutatkoznak.

14

A fajok közötti adaptációs küzdelem a fennmaradásért a szociáldarwinizmus felfogásában a társadalom csoportjaira, eszméire kiterjedve biztosítja a fejlődést, ami a filmben a politikai merénylet akciójával kerül felszínre, és amivel szemben Kropotkin kölcsönös segítségen alapuló felfogása áll. A nickelodeonban bomba robban, az emberek pánikszzerűen menekülnek, kalapok a padlón, az üres teremben pedig tovább peregnek a mozgóképek. A bel-

ügyminiszterre irányuló merénylet célt téveszt, amelynek kapcsán a harcon, versengésen alapuló haladás eszméje válik kérdésessé, mint ahogy az is elgondolkasztató, hogy a szórakoztatást nyújtó technika, a mozi túléli a pusztítást.

Az elbeszélés utolsó szerkezeti egységében a narratív redundancia kapcsolja össze az előző részeket és hangsúlyozza az animális és emberi kölcsönös együttműködését. Lilit a szibériai hómezők fogságából a hirtelen előbukkanó kutyaszán menti ki; Z úr lakásának kertjében madarak, macskák idillje tárul fel. Kropotkin könyve a kölcsönös segítségnyújtás elvéről a természetben a párkányon hever feltűnően, belőle immáron Dóra olvas fel a madarak táncáról és a nyulak megittasult játékáról, amelynek veszélye az, hogy ellenségüket, a rókát is játszótársnak nézik.²¹ A társas kapcsolatok, a segítségen, ösztönös közeledésen alapuló együttműködés állatok, emberek és csoportjaik között önellentmondások közepette jön létre, illetve hiúsul meg. A film történetének jelenetei mind a természeti elv működéséről, mind annak lehetetlenségéről tanúskodnak, mivel időnként az átverés, a hazugság, az elnyomás, az agresszió válik uralkodóvá, a kapcsolatok végső soron a túlélésért, az önrendelkezésért, az egyén felszabadításért folytatott harc függvényében is változnak.

A természet és a társadalom evolúciójának elválaszthatatlan együttthatásaként fogható fel a végkifejlet utolsó jelenete, amelyben az emberi üzenetet szállító fehér postagalambok szerepét immáron a drót nélküli távíró veszi át; a világot öt perc alatt bejáró üzenet univerzális: „Csodálatos a világ, melyet Isten alkotott és csodálatos az ember, mely azt most megtanulta formálni.” A filmelbeszélő szerkezet íve a fény évszázadának, az új technológia uralmának kezdetére utal vissza azzal a bizakodó hangszílyal, hogy az ember nem uralni, legyőzni fogja a világot, hanem legjobb tudása szerint alakítani. A záró szekvencia természeti képei, az óceánra nyíló tág perspektíva a határtalan lehetőségek felé nyitnak.

Elemzésem fókuszában Az én XX. századom vezérmotívumainak, a természeti és a mesterséges, az animális és az emberi összefonódásának és ábrázolásának természettudományos és művészeti aspektusai álltak. A film elbeszélése különös hangsúlyt helyez az állatok: a számár,

20 A mozi évszázadát számos filmtörténeti idézet támasztja alá. Lásd részletesebben Vincze Teréz: Mein 20. Jahrhundert. In: Bühler, Daniel – Hilfenhaus, Dominik – Krause, Stefan (eds.): *Klassiker des ungarischen Films*. Marburg: Schüren V., 2019. p. 154.

21 Kropotkin: *A kölcsönös segítség mint természettörvény*. p. 39.

a kutya, a csimpánz, a postagalamb segítő szerepére. Az álom, a mese, a csoda elemeiből felépített elbeszélés az élő szervezetek természetes együttélését, a környezeti társas kapcsolatok fontosságát mint a fejlődés hatékony természeti tényezőjét emeli ki. Kropotkin idézett könyvében az állatok szociális viselkedését, együttműködését kiterjesztette az emberi közösségekre, megállapítva azt, hogy a kölcsönös segítség elve a fejlődés, az evolúció motorja. Ezen megállapításhoz kapcsolódik a film reményteljes végkifejlete is.

A mese bűvöletének animális-emberi oldala

Az animális és emberi kölcsönös együttműködésen alapuló evolúciós törvénye a *Bűvös vadász* (1994) narrációját szintén áthatja, azzal a különbséggel, hogy az a csodás, a fantasztikus, a mesei elemek szövedékében nem közvetlenül, hanem áttételes formában jut kifejezésre. Bár a film címe azonos Carl Maria von Weber operájával, annak mégsem adaptációja, hanem történeti, kulturális, művészeti motívumainak szabad asszociáción alapuló szerzői átformálása. Miként *Az én XX. századom* esetében, úgy ebben a műben is fontos inspirációs forrás a 19–20. századi európai kultúra, irodalom. Weber romantikus operájának meséje a bűvös vadászról (*Der Freischütz*) először a *Kísértetkönyv* (*Das Gespensterbuch*) című népmonda-antológiában jelent meg,²² amelyből Johann Friedrich Kind a boldogtalan befejezés átírásával²³ alkotta meg a szövegkönyvet.

A film egyértelmű kapcsolatát a zenedrámával a német nyelven felhangzó prologus tisztázza: Kaspar, a vadász megidézi Samielt, az ördögöt, és szerződést köt vele hét bűvös puskagolyóról, amiért emberi lelket kap cserébe. E narratív fonalat a kislánynak mesélő anya veszi fel az óvóhelyen, Budapest felszabadítása idején. Az ördög által irányított utolsó golyó képzete és az infernális pusztítás archív képi szekvenciái nyitják meg a több-

féle tér-idő és cselekmény műfaji-archetipusos szintjeit, ugyanakkor az animális és az emberi kölcsönösségének absztrakciós síkját is.

Az ördöggel, azaz Mefisztóval kötött paktum az európai irodalomban a 16. századtól különböző mondákban, legendákban jelent meg. A legismertebb a tudásra szomjazó, hatalmi törekvéseitől és erotikus ambícióitól vezérelt valós történelmi személyről, Doktor Johann Faustról kialakult legendárium.²⁴ Az irodalmi művek csúcspontján kétségkívül Goethe *Faustja* áll, a dráma végén azzal a beismeréssel, hogy a világ megismerése szinte lehetetlen. A legteljesebb tudás megszerzésének fausti (legnemesebb) vágyával szemben áll az elcsábított lány, Margit tiszta ártatlansága, amely fölött az ördögnek már nincs hatalma.

A mesélő anya elszakadt nyakláncáról leguruló gyöngöcske útja a föld alatti csatornaüreg-labirintusban a filmi jelen cselekményébe vezet át, amely utazás alatt az erdei környezet élővilága tárul fel. A szarka, a nyúl, a mókus, a sün, a hernyó természetes viselkedése élőhelyükön idillikusnak is mondható zsánerkép, míg nem a fegyver távcsövén keresztül a vadász elhibázott lövésével az állatok a drámai konfliktus résztvevőivé és később aktív szereplőivé válnak. A jelenbéli narratív főszál háromfős családjában a kislány, Lili közvetlenül kapcsolódik az élő környezethez, sőt tetteivel befolyásolni is képes a változásokat, amit a tölgyfáról lefújt makkocskája útja jelez történelmi időközön és mitológián át. Csodás és fantasztikus elemekkel keverve szemléletes biológiai folyamatnak lesz szemtanúja a néző: a makk termékeny földre hull, eső öntözi, kihajt, s az idő(k) múltával óriás tölgyfává növekszik, gyökerei között számtalan erdei állat él és talál menedéket.

A film újabb narratív töredékét vezeti be az égen, földön, vízen való utazás elmosódott képsora, az utána következő középkori misztériumjátékban még nyomatékosabb lesz az állatok és az emberek kölcsönös segítségével alapuló kapcsolata. A germánok kultúrájában, hiedelmvilágukban az erdő-mező élőlényeit tisztelet övezte, különösen jelentős szerepet töltött be a tölgyfa (*quercus*), amely keménysége és tekintélyes mérete okán az erő és a

22 A Johann August Apel és Franz Laun által szerkesztett I. kötetben szerepel a *Bűvös vadász* mondája, itt olvasható: <https://www.projekt-gutenberg.org/apellaun/gespens1/chap002.html> (utolsó letöltés: 2022. 07. 31.)

23 Az opera történetébe beiktatott remete akadályozza meg, hogy az ördögi golyó megölje az ártatlan lányt, Max elnyeri az erdészalást, a próbálövést pedig eltörlik.

24 A népkönyv németül itt olvasható: <https://www.projekt-gutenberg.org/schwab/faustus/faustus.html> (utolsó letöltés: 2022. 07. 31.)

halhatatlanság jelképeként az egyik legjelentősebb isten, Donár (Thor) fája lett. A földművelés, a villámlás istenének, a harcosok védőjének a feljegyzések szerint Geismar közelében tölgyfát szenteltek, amelyhez húsvétkor járultak az emberek.²⁵ Enyedi filmjében eme ősfá előtt zajlik a kultikus jelenet – ki akarják vágni a matuzsálemet, mondván, ha Donár benne lakik, nem fogja hagyni, és villámával lesújt. A munkálatok zajára az ott élő nyulak megriadnak, elmenekülnek, amivel csodás módon meghíúsítják a romboló szándékot, és isten fájának nem esik bántódása. Egy nyúl futását követi a kamera, ami által az állati és emberi történet látványosan összekapcsolódik. Természetes élőhelyéről a nyúl útja egy kikövezett föld alatti labirintuson át vezet, vérerek vörös járataiba torkollik, majd egy szív pulzálása nyomán jutnak a nézők a képsorral a jelen cselekményébe. A vadász elhibázott lövésének áldozatát műtik éppen, aki csodával határos módon elkerüli a halált. Ezzel az asszociatív képsorral rajzolódik ki az animális segítségnyújtás absztrakciója, amelynek kifejezése és megvalósítása végigvonul az egész filmen, egyúttal megelőlegezi a csodás megmenekülést és a túlélést a film végén.

Az állatok és az emberek kölcsönös együttműködésének szempontját a film bevezetése a konkrét narrációval összefüggésben asszociatív elvonatkoztatással alapozza meg. A cselekmény kibontakozása konzekvensen épít e választott módszerre, amelynek feltűnő eszköze a kulturális-művészeti szimbolika, a festészeti képzetársítás. Az elbeszélés jelen idejében a kibontakozás kezdetét a hét golyó átvétele indítja el,²⁶ nyomában a „hidavatás” középkori jelenetével, ahol az ördög a segítségével épült hídért cserébe az először átkelő ember lelkét kéri. A parasztokat végül a vadász lőporzacskjából előmászó csiga menti meg:

a lassan csúszó puhatestű útjának végét a Szűz Mária-képet szállító püspöki menet is izgatottan várja.

Más térben és időben az anya mesemondása nyomán folytatódik a nyúl útja: egy vadászon az őt üldöző kutyák elől csodás módon menekül meg. Mária a festményen megelevenedik, és palástja alá rejti, a kis állat festett képpé válik. A művészettörténeti kánonnak megfelelően Enyedi piros ruhában, kék köpennyel ábrázolja a Szűz alakját, akit ritkábban jelenítenek meg állatokkal, ha mégis, úgy bárány vagy galamb társaságában látható a festményeken. A reneszánsztól terjed el a szakrális témák természeti környezetbe helyezése, a tájakra nyíló ablakok, sziklák, növények előtt, között álló-ülő alakokat így a fények, színek változatos sokféleségével jelenítik meg.²⁷ A német reneszánsz kiemelkedő alakja, Albrecht Dürer *Nyúl* című akvarellje 1502-ből a művészettörténet egyik legismertebb ábrázolása lett. A nagy mitológiai, bibliai témák mellett a természet e jelentéktelennek tűnő élőlénye addig nem kapott figyelmet, Dürer képén a festő modelljeként, a szemében tükröződő ablak fényeivel önértéke lett hangsúlyos.²⁸

A festéssel való szimbolikus-asszociatív kapcsolatok mellett, hogy a film vizualitását hivatottak árnyalni, ráirányítják a figyelmet a nyúl szerepére a cselekményben. A *Bűvös vadászban* megjelenő festmény Tiziano *Madonna nyúllal – Mária a gyermekkel, Szent Katalinnal és Keresztelő Szent Jánossal* (1530 körül) című alkotására emlékeztet, ahol a kis állat a kompozíció középpontjában szerepel. Alakja a kínai, az óegyiptomi, a görög-római mitológiából ismert, szimbolikája lunáris jellegű is, a földhöz és a vízhez kapcsolódik, többek között a termékenységet, az újjászületést, a megújulást, a bőséget, a bujaságot jelenti. A keresztény kultúrában az ördög elől Krisztushoz menekülő ember, Mária lábainál a vágyait legyőzni képes Szűz jelképe lett.²⁹ E kultu-

25 Lásd Szakonyi Zita Szilvia: A tölgy nemzetségkultuszának áttekintése és Magyarország néhány nevezetes tölgyfájának bemutatása. *Tájékológiai Lapok* 16 (2018) no. 1. pp. 35–43.

26 Híres az opera cselekményében a Farkas-árok jelenet, ahol a varázserejű golyókat megöntik az alvilági erők segítségével. Kaspar, a vetélytárs teljesíti szerződését Samiellal, az ördöggel, áldozatuk immáron a vadász, Max lesz.

27 Legismertebb festészeti példák: Leonardo da Vinci *Sziklás Madonna*, illetve *Szent Anna harmadmagával* című képei és Raffaello *Madonnái*.

28 Dürer a reneszánsz természetű ábrázolásmódját hangsúlyozta a mezei nyúl megfestésével. Az állat szemében tükröződő ablak vizuális bizonyítéka annak, hogy az akvarell nem egy kép másolata, hanem élő modell alapján a műteremben készült. A német festő műveinek interpretációja sokféle, megbízható források hiányában életéről, munkásságáról több legenda is szárnyra kapott. Lásd Albrecht Dürer: *Aquarelle und Zeichnungen*. Köln: Taschen, 2005.

29 Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György: *Jelképtár*. Budapest: Helikon, 1990. p. 162.

rális, vizuális művészeti jelentése a *Bűvös vadász*ban annál inkább felerősödik, mivel az anya, Éva nemcsak a filmbeli festmény nőalakjára hasonlít feltűnően, hanem narratív szerepét tekintve is hasonló folyamaton megy keresztül. Találkozik a Budapestre érkező orosz sakknagymesterrel, és vonzalom támad közöttük, egyre közelebb kerülnek egymáshoz, mígnem a szerelmi háromszög közvetve a nyúl és Lili segítségével felbomlik. Szűz Mária és Éva hasonlóságának ábrázolása az újjászületés és a vágy legyőzésének jelképiségét a melodráma segítségével egyértelműsíti.

Az orosz férfi sakkjátszmáinak megfigyelése és titkos védelme a mesterlövész apa, Max feladata lesz, akinek ebbéli szerepe összekapcsolja, egymásra vonatkoztatja a középkori misztérium ördögi szövetségét és a modern bűnügy műfaji sajátosságait. A *Bűvös vadász* narratív eklektikáját a film montázsszerkezete tartja fenn, mégis a tér-idő-cselekmény váltásai nehezen követhetők, ami a Weber-operában is szereplő szerzetes alakjának előzmény nélküli beiktatásával fokozódik. Ő az, aki az ördöggel szemben áll, és aki Lilit arra biztatja, hogy lopja el apjától a bűvös golyót. Alakja a történetmesélés rétegei közötti átjárást jelképezi, hangját csak a tiszta gyermeki jóság, a csodára való képesség birtokosa hallja. Ezek a részek a narrációban a kislány azon tulajdonságait emelik ki, amely alapján létrejöhet kapcsolódása a természethez, az animális világhoz.

A végkifejletben a narratív töredékek, a Weber-opera német nyelvű számolása, a budapesti ostrom, az anya meséje és az operanézők montázsa nagy fokú intermedialis sűrítésének lehetünk tanúi, ami a megértést és értelmezést megnehezíti. Az animális és emberi közti kölcsönös segítség kiteljesedéséhez vezetnek a cselekményszálak rövid, gyors ritmusú, párhuzamos képsorai, válogatva a művészetek, köztük a filmtörténet reflexív asszociációinak gazdag tárházával. Elemzésem végén először vegyük szemügyre a sűrű filmi történet: a narráció jelen idejében Budapesten Kaspar, Max főnöke telefonon küldi el Évát a sakkmester és férje tartózkodási helyére. A telefonhang életre kelti a középkori templomban Szűz Máriát és a nyulat; a két nő futásának váltogatott képei között a merénylő távcsövén át látjuk az áldozatot és védelmezőjét, miközben a német hang az operá-

ból héttől visszszámol. Max észrevéve a lövést, ellőki védencét, és kilövi a hetedik golyót. A lövedék lassítva közeledik célpontjához, miközben a család az operát nézi a második világháború végén. A hetes szám elhangzását szirénahang követi, az előadás megszakad, s a bunkerben az anya folytatja a bűvös vadász meséjét. Innentől még rövidebbek lesznek a képsorok, gyorsabb a ritmus: Szűz Mária fut, a golyó halad célja felé, Lili átalakulásával pedig bekövetkezik a csoda, aki immáron Mária öltözkéiben megfogja a lövedéket, s ezzel megmenti az odaérkező Évát. Ezen mesés narratívához végső soron a nyúl vezet el: az állat képpé válásának korábbi eseménye folytatódik a festmény alakjainak megelevenedésével, és ér véget a kislány megmentő tétével. Az animális és emberi kölcsönösségen alapuló kapcsolata a varázsmese szövedékében közvetlenül a nyúl segítségével válik lehetővé; az állati és a gyermeki természetes létezés tisztasága együttesen vezet a csoda bekövetkezéséhez.

Mivel a film körkörös szerkezetében a Weber-operából történő egyfajta adaptív kiindulás és az ahhoz való ismételt visszatérés figyelhető meg, újra és újra fókuszba kerülnek az operára vonatkozó asszociatív-reflexív elemek. A felemelő lezárást az operát néző közönség jelenete előzi meg, s a számolással jelölt legfeszültebb dramaturgiai ponton, a hetedik golyó kilövése előtt a mozgókép a kislány alakját emeli ki. A mesterek előtti tisztelgésnéppen megidéződik Ingmar Bergman operarendezése, a *Varázsfuvola* (1975). A svéd film elején, ahogy Enyedi alkotásában is, a nézők zenei ritmusra vágott képeinek montázsa látható, köztük visszatérő közelképen egy szőke kislány tűnik fel, akinek megjelenítése Liliéhez hasonló. A két film között egyik másik analógia is felfedezhető: Bergman filmjének egyik vizuális csúcspontját a szerelmi ígéretet kifejező bűvös képhez szóló ún. képária jelöli. A rendező ötlete nyomán a portré a díszes keretben megmozdul, élővé lesz, pozíciója a szöveg szerint folyamatosan változik. E fogás Enyedi filmjében több ponton is szerepel, különös jelentőséggel a végkifejletben: a kép megelevenedik, Szűz Mária lelép a festményről, és fut – a nyúl útjával analóg módon –, hogy a vadász bűvös lövedékének útjába állva megmentse Évát, ami végül a mese erkölcsi tanulsága szerint a madonnai attribútumokat továbbvivő Lilinek sikerül.³⁰ Ekképpen

30 A filmi reflexivitás vonatkozásában nem feledkezhetünk meg Bergman *A hetedik pecsét* (1957) című alkotásáról sem, amelynek fő motívuma a középkori misztériumjátékban a lovag sakkjátszmája a halállal. A *Bűvös vadász* cselekményének nagy részét kitöltik

teljesedik ki a varázsmesék szövedékében az animális és emberi kölcsönösségen alapuló kapcsolata, és kínál a nézőknek többféle megközelítési lehetőséget.

Enyedi filmjének vége bizakodó, tragikus színezete ellenére nem sugallja az emberi kultúra végét, bár Spengler fausti víziójára utalva a pusztítás, a gép, a vadász lövedéke hatalmát bizonyítandó erőszakosan benyomul a természetbe, hogy uralkodjon fölötte. „*Nem vagyunk egyedül, az istenfáját, vegyük már észre, mások is élnek itt: vakondokok, csigák, kutyák, nyuszik, óvodások, ezer mindenféle nemecseke a földi létezésnek, ők is mind itt laknak! Ne tessék lődözni!*” – írta szenvedélyes kritikájában Kornis Mihály.³¹ Ahogy azt a *Büvös vadászban* látjuk, a felnőttek már elvesztették azon képességüket, hogy a rossz és a jó között különbséget tudjanak tenni. A családban a kislány, Lili még rendelkezik ezzel az ősi tudással, gyermeki tisztasága, ártatlansága, bűnnélkülisége a természet eredeti ősszállapothoz kapcsolja. Viszonya a természetihez, az animálishoz elkülöníti a felnőttek békétlen, csaló, bűnös életétől, felismeri az ördögi masinériát, és az állatokkal mintegy „szövetkezve” – a kölcsönös segítség gesztusával – megmentővé lesz, a csoda általa valósul meg.

Test és lélek, animális és emberi

A kék-fehér fényű téli erdő fái között két szarvas lépdél, a bika komótosan megfordul, a tehénhez megy, orruk őszeér. Intim közelségük olyan, mint egy szerelmi ölelés. A tág levegőjű kinti teret a bent rácsai és a közéjük szorított szarvasmarhák teste, tekintete váltja fel. Ablakon beszűrődő napfény formálja meg az idős takarítónő alakját, elmosódott festményként láttatja kint a szőke lányt, fotografikus élességgel a férfit az ablakban. A *Testről és lélekről* indító képsorainak lírai hangvétele, intenzív érzelmi töltete a nézőre azonnal immerzív hatást gyakorol. A filmelbe-

szelés szétválasztja, szembeállítja, majd egybeszövi a teret, a természetes és a mesterséges környezetet, az évszakok és életkorok idejét, a periférián álló emberek zártságát, magányát és a szerelmi kibontakozást, a szabadság és bezártság eszméit. Közös világukban összetartozó egészként mutatkozik meg az animális és az emberi; közös biológiai és kulturális történelmük evolúciós megalapozottságú. Létezésük alapelveit az élő rendszerek közötti kölcsönösség értéke formálja meg, az ún. konstans természeti tőke,³² amely az életük fenntartásához nélkülözhetetlen alapfeltételek együttesét képezi.

Az első filmben hivatkozott könyvben Kropotkin azt írja, hogy „*csaknem minden példa és fejtegetés az állatok közötti szeretet és rokonszenv létezését akarja bizonyítani.*”³³ A különböző helyszíneken gyűjtött tapasztalataiból azt a következtetést vonta le, hogy a hosszú fejlődési folyamat alatt kialakult szociális ösztön „*megtanította az embereket és állatokat, hogy nagy erősség a kölcsönös segítség gyakorlása.*”³⁴ Megfigyelte a dámszarvasok vándorlását az Amurnál, a társas viselkedés eredményes működését annak érdekében, hogy a folyó legszűkebb szakaszán átúszva az erős havazás és a kozák mészárlás elől menekülve eljussanak a biztonságosabb síkságra.

A film elején a szarvasok közeledése szociális ösztöneik alapján magyarázható. Az audiovizuális megjelenítés a téli erdő hideg színeivel és kontrasztjaival, a természetes zajokba kevert zenei hangok együttesével egyéni, intim történet nyitányát érzékelteti. A vadonban, többnyire erdőben tartózkodó szarvasok viselkedése természetes, szabadságukban nem korlátozottak, veszélyt érzékelve elmenekülhetnek. Rokonaik, az ember által domesztikált szarvasmarhák szűk helyen összezsúfolva sorsukra várnak a vágóhídon. A kétféle körülmény bemutatása a film elején ugyan érzékeltet egyfajta kontrasztot, mégsem billen át az állatvédelem területére; ábrázolásmódja, kendőzetlen képsorai érzelmi reakciókat váltanak ki, de nem hoznak létre kritikus elutasítást. Egyértelmű mégis a két életforma közti

a jelen szimultán sakkjátékai az orosz mesterrel, aki Andrej Tarkovszkij *Sztalker* (1979) című filmjének főszereplőjeként (Alekszandr Kajdanovszkij) vált ismertté.

31 Kornis Mihály: *Büvös Enyedi. Filmvilág* (1994) no. 11. pp. 10–13.

32 Lásd Wolfgang Sachs: *Miféle fenntarthatóság? Liget* (1997 június) <https://ligetmuhely.com/liget/wolfgang-sachs-mifele-fenntarthatosag> (utolsó letöltés: 2022. 07. 25.)

33 Kropotkin: *A kölcsönös segítség mint természettörvény*, p. 7.

34 *ibid.* p. 9.

különbség, a fotografikus kép leleplező, az állattartás, a vágóhídi munka pusztá ténye szépítés nélkül, még ha szeretettel végzik is azt, többféle érzelmet indíthat el.

Összetett, rendkívül bonyolult, egymással állandó kölcsönhatásban álló rendszerek térbeli és időbeli változásai, egyszóval evolúciója nyomán alakultak ki az állati csoportok, majd azokból az emberi közösség a maga szociális struktúráival. A csoporthűség, a vonzódás, az együttműködés éppúgy megtalálható az állati egyedek, mint az emberi egyének között. Ez utóbbiak esetében a kapcsolatok struktúráját a kultúra, a művészetek nagy mértékben alakítják, szervezik, megújítják. Az animális és az emberi kölcsönhatásának elve alapján épül fel a szarvasok kinti, szabad életének és a belső, zárt terek emberi kapcsolatainak párhuzamos montázsa. Már az első képsor kiválasztja a narráció főszereplőit, az aspergeres minőségellenőrt, Máriát és a béna karú gazdasági igazgatót, Endrét, no meg a humorral, érzékenyen megformált idős takarítónőt.³⁵ Mindennapi történések zajlanak a téli erdőben odakint és a rideg húsfeldolgozás helyszínein idebent. A hím és a nőtény szarvas az élethű, mégis lírai fényképezésnek köszönhetően emberi vonásokat, a kölcsönös figyelem, vonzódás és szelíd közeledés érzelmeit tükrözi.

A vágóhídi bűnügyi konfliktus kibontakozásakor a pszichológusnő hozza felszínre az álom szerepét, amivel a prólogus szarvasokkal készült szekvenciája nyer visszamenőleg narratív magyarázatot, kiegészülve azzal a dramaturgiai váratlan fordulattal, hogy Mária és Endre ugyanazt álmodja. Racionális, hétköznapi tapasztalat az álmodás képessége, Freud pszichoanalízisének népszerűsége óta az álomtartalom jelentősége megnőtt az emberi viselkedés, a lélekállapot elemzése szempontjából, ugyanakkor groteszk és irracionális jelenség ugyanabban az időben ugyanazt álmodni. A filmelbeszélés konzisztens logikája, hatásmechanizmusa, a valóság és az álom hasonlósága alapján, valamint a saját tapasztalatok szerint a nézők elfogadják, hogy minden ugyanannak a világnak a szétválaszthatatlan része, ugyanakkor helyet kap a kételkedés is. Mit tekinthetünk filmi valóságnak és mit nem? Hol kezdődik a valóság és hol az álom? Esetleg irreleváns a kérdés, hiszen minden, a külső és belső világ egyaránt egy álom vagy egy-

fajta virtuális valóság része? Az ébrenlét és az álom között képlékeny a határ, hiszen biztos jelek alapján nem lehet megkülönböztetni, szétválasztani azokat, írja Descartes. A filozófus a kételkedés módszere alapján kifejtette, hogy mivel gondolkodunk, csak önmagunkról lehetnek valamiféle ismereteink, egyébként minden másban kételkedhetünk. Az érzéki tapasztalat nem tekinthető hiteles megismerésnek, mivel az nem racionális, matematikai fogalmakkal nem leírható. Dualista rendszerét a test, a kiterjedt szubsztancia és a lélek, a gondolkodó szubsztancia képezi, amelyek erőteljesen különböznek egymástól. A testek térbeli kiterjedésűek, betöltik a tereket, kölcsönösen feltételezik egymást, egyik nincs a másik nélkül.³⁶ Enyedi filmjének címe a descartes-i dualizmus asszociációját hívja elő, amelynek nyomában az álom és az ébrenlét hasonlósága, egybeolvadása, avagy szétválasztásának lehetősége merül fel. A közvetlen érzéki benyomásokat illetően nem tudjuk biztosan eldönteni, hogy ébren vagyunk-e vagy álmodunk, de attól még a test és lélek társított működéséről³⁷ elgondolkodtat. A szarvasok képsorait álomélményként azonosítja a narráció: először Endre beszél életéről szarvasként a téli erdőben, mint olyasmiről, ami ott természetes, mint ahogy az is természetes, hogy vele volt egy üdő. Mária visszaemlékezése ijesztően részletes, a képek pontos verbális leírását mondja fel. Humorral, finom utalásokkal épül fel a különbség és a hasonlóság a férfi és a nő testi-lelki jellemzői között, ugyanakkor kezd bizonytalanná válni az álom és az ébrenlét különbsége, szétválasztásuk lehetősége.

Az egymásnak elbeszélte szarvasálmok kezdetben egyfajta segítséget nyújtanak a két ember együttlétének, szerelemre való képességének kibontakozásához. A neurobiológiai megközelítés szerint az emberi agy az álomtevékenység során kiszűri a napi információáradatból azt, ami az ébredés után emlékként tárolódik. Korunk tudományos ismeretei alapján ez nemcsak a homo sapiens faj evolúciójának eredménye, hanem az állatok is képesek álmodni. Arról azonban, hogy két egyed ugyanazt álmodhatja, nincs tudományos ismeretünk. Az agy biológiája nem zárja ki, hogy virtuális va-

35 Színészi alakítások: a főszerepben Borbély Alexandra, Morcsányi Géza, a mellékszerepben Békés Itala.

36 Descartes, René: *Test és lélek, morál, politika, vallás* (eds.: Boros Gábor, Schmal Dániel) Budapest: Osiris, 2000.

37 Descartes „álomargumentuma” kapcsán lásd Kapusy Pál: *Az álom mint szkeptikus érv. ELPIS* (2007) no. 1. pp. 35–55.

lóságok képződjenek meg benne, ahogy a számítógépes játékokat is a neurális hálózatok inspirációja nyomán fejlesztették ki.³⁸ Mária manuális játékai a legófigurákkal evolúciós megalapozottságúak abban az értelemben, ahogy Darwin az embert mint cselekvő és társas lényt a természeti rendszer részének tekinti.³⁹ A szarvasalmok inspirációja nyomán létrejött találkozások újrajátzása, később a taktilis érzékenység tanulása, fejlesztése hozzásegíti az új érzés, az új viszony elemzéséhez, megismeréséhez, kimozdítja visszahúzó, zárkózott magányából, és felkészíti az együttélésre. A filmben ez olyan, mint ha egy megismerési modell értelmezése lenne, amelyben az instrumentális tanulás révén jut el a cselekvő a környezetéhez való alkalmazkodáshoz, és amelynek során személyiségének egyéni jegyei játszanak szerepet.⁴⁰ Az álom és ébrenlét vonatkozásában a valós munkahelyi találkozások és az újrajátzások egyrészt elkülönítik a képzeleti és a reális szintjeit, másrészt felfedik az átjárhatóságukat. A film végére kialakul a közösségben kissé marginalizált, két magányos és különös ember közös élete, amely az álom és ébrenlét közti megkülönböztetést immáron feleslegessé teszi – a téli erdő fái közül eltűntek a szarvasok.

A *Testről és lélekről* című filmben összességében a természeti-társadalmi, az elbeszélés szintjén az animális és emberi együttélés kölcsönösségének elve alapján egyfajta egység és egyensúly – még ha törekeny is – alakult ki, amely bizakodó jövőkép felé nyit utat. Ez az egész

alkotást átszövő, konzekvensen működő koncepció racionális jellemzője okán a metafora- és szimbólumképződést nagymértékben gátolja, teljesen mégsem eliminálja. A szarvasok szerepeltetése az egyetemes és a magyar kulturális közegben honos jelképeket aktivál. Általános értelemben a hímek évente lehullatott és újránövesztett agancsa a természet, az élők örök megújulását, újjászületését jelenti, Nap-szimbólum és külső megjelenése alapján életfajlekép. Az ókortól kezdve sokféle formában és jelentéssel szerepelt a különféle népek kultúrájában, művészeti alkotásaiban, példaként a magyar honalapítás mondavilágában megtalálható csodaszarvas regéjét, a *Gesta Hungarorum*ban megőrzött Hunor és Magor történetét, és Arany János *Rege a csodaszarvasról* című művét emelhetjük ki. A magyar filmtörténeti hagyomány vonatkozásában többek között Jancsó Miklós filmje, az *Oldás és kötés* (1963) érdemel figyelmet, amelynek végén Bartók Béla *Cantata profana – A kilenc csodaszarvas* című kórusműve hangzik el. A román népballadában az erdőket, völgyeket járó ifjak addig-addig vadásznak szarvasra, mígnem ők is azzá válnak, s többé nem térnek vissza apjuk házába, hiába kérleli őket, „szájuk többé nem iszik pohárból, csak tiszta forrásból”.⁴¹ Jancsó filmjének elidegenedett, kiégett, kiüresedett főszereplője kísérletet tesz arra, hogy visszatérjen az orvosi tanulmányai miatt hátrahagyott paraszti tradícióhoz.⁴² A fiatal orvos szakmai és emberi nehézségeinek a hatvanas évek Kelet-Európájában főleg

38 Enyedi egyik interjújában megjegyzi, hogy azok a művészek, akik a '70-es években performanszokat vagy a '80-asokban videóművészetet csináltak, ma indie játékokat terveznének, mint ahogy a kiemelkedő német képzőművész, Joseph Beuys is. Soós Tamás: Arany Medve a málnásban – Beszélgetés Enyedi Ildikó filmrendezővel. *Filmtett* (2017. február 22.) <https://filmtett.ro/cikk/arany-medve-a-malnasban-beszelgetes-enyedi-ildiko-filmrendezovel> (utolsó letöltés: 2022. 08. 04.)

39 Az evolúciós pszichológia meglátása szerint a „kulturális kognitív teljesítményeknek a lehetőségét is sajátos evolúciós adaptációk teremtették meg”. Pléh Csaba: Az evolúciós szemlélet felmerülése, eltűnése, s újranelmerülése a pszichológiában. In: Pléh Csaba – Csányi Vilmos – Bereczki Tamás (eds.): *Lélek és evolúció* Budapest: Osiris, 2001. p. 14.

40 Az evolúciós pszichológia nyújtja a filmben megjelenített események tudományos magyarázatát: azt a felfogást, hogy a megismerés mintáit környezeti adaptációként lehet értelmezni James Gibson fejtekte ki a *The Ecological Approach to Visual Perception* című művében (Boston, Mass.: Houghton Mifflin, 1979). Pléh Csaba szerint az evolúciós pszichológia visszatérő alapkérdései: a megismerés, a tudás módjai, a megismerő alany emocionális-szociális kapcsolatai, valamint az egyéni eltérések az emberek között. Lásd: Pléh Csaba: Az evolúciós szemlélet felmerülése, eltűnése s újranelmerülése a pszichológiában. In: *Lélek és evolúció*. pp. 13–59.

41 A ballada prózai formában elhangzik Bartók Béla: *Cantata profana – A kilenc csodaszarvas* (Sz. 94, BB 100) című műve elején.

42 Kovács András Bálint Jancsó e filmje kapcsán írja, hogy az Antonioni-forma hatásán és alkalmazásán túl a '60-as években Magyarországon létező alternatíva volt a paraszti gyökerekhez való visszatérés. Az *Oldás és kötés* vége ennek problematikusságát juttatja kifejezésre: „Az elidegenedés nálunk ettől az alternatívától való talán végső eltávolodást is jelenti.” Kovács András Bálint: Egy nemzeti klasszikus: Jancsó Miklós. In: *Uő: A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002. p. 305.

társadalmi okai lehettek, amelyre nem tér ki az elbeszélés, mint ahogy közvetlenül a természet szerepére sem. A film végén a csodaszarvas-legenda megidézésével nyitva marad a hogyan tovább kérdése, a bartóki felfogás értelmében viszont a természetes létforma választása lehetne célravezetőbb.

Az emberit az animálisra cserélő ifjaki történetében a törzsfajlódás folyamán kialakult kapcsolat, hasonlóság és átjárhatóság mutatkozik meg, amely a társas együttélés kölcsönösségének elveként Enyedi filmjében is megtalálható. A *Testről és lélekről*-ben a szarvasok és az emberek összetartozó, közös világ részei, amely természeti és kulturális történelmünk evolúciós alapjain nyugszik. Az animális és emberi együttműködés, a vonzódás, a beteljesült szerelem az álom és ébrenlét összefonódó síkjain képez a film végére törekeny egyensúlyt.

Összegzés

Európában a 19. század közepére kialakult egy kis létszámú, művelt értelmiség, mely elfogadta az evolúció tényét, és ismerte Georges Cuvier, Jean-Baptiste Lamarck vagy Charles Lyell nézeteit.⁴³ Darwin elmélete a természettudományok területén kapott értelmezéseket, magyarázatokat, és a művészetekben is megtalálhatjuk nyomait. A 20. század végén a sokféle elméleti-gyakorlati elképzelést összebarkácsoló posztmodern gondolkodásmód és esztétika a művészetekben eltekint az evolúció szigorúan tudományos felfogásától, s megengedi a tágabb, lazább, esetenként szimbolikus értelmezéseket. Az állatok és emberek kapcsolatának elsődleges kontextusa a művészetek területén a szellem- és kultúratudományi megközelítés, századunkban pedig egyre nagyobb szerepet kapnak a bioetika tárgykörében a *Human-Animal Studies* tanulságai, a művészeti vizualitás terén az összefonódó ember-állat ábrázolások narratívái.⁴⁴

Enyedi Ildikó eme egyetemes, térben és időben specifikus ismeretek birtokában és hatása alapján készít egyedi stílusú, személyes hangú mozgóképeket, melyek érzékenyen reagálnak korunk ez irányú kihívásaira. Munkásságának fenti elemzése az először *Az én XX. századomban* megjelent kölcsönös segítség mint evolúciós tényező szempontja köré épül, amely a *Bűvös vadász* és a *Testről és lélekről* című alkotásokban is kiemelt szerephez jut. A 20. század végén készült első filmjében fellelhetők a társadalmi fejlődés alapjai a felvilágosodástól Goethe univerzális világlátásán át a romantikáig, a természettudomány terén pedig megtalálható Darwin evolúcióelméletének lenyomata. Az animális és az emberi feltárása a számár megjelenésével veszi kezdetét, majd a mozgókép a többi állat szerepének árnyalásával fejti ki az elbeszélés narratív síkján túl az általános és a magyar kulturális, művészeti jelképiségen keresztül a kölcsönös együttműködésen alapuló egyetemes evolúciós törvényszerűséget. A rendező másik két elemzett filmje hasonló módszerrel ábrázolja az állatok természetes viselkedését élőhelyükön, illetve az embereket segítő aktivitásukat.

„Én egyébként nem látok nagy különbségeket ember és állat között, azért is kerülnek be gyakran a filmjeimbe. A kultúra olyan, mint moha a sziklán: egy vékony réteg, amely elfedi, hogy alapjában véve mi is állatok vagyunk, egy genetikai elhajlás az állatok közösségén belül”⁴⁵ – nyilatkozta a rendező. A fajok természetes úton történő kialakulására a genetikai jellemzők mellett hatást gyakorol az élő és élettelen környezet, és kölcsönhatásuk folyamatos változást eredményez. Az emberi faj esetében a szociális-kulturális rendszerek befolyása jelentős; az animális és az emberi eme evolúciós kölcsönkapcsolatára számos példát láthatunk Enyedi filmjeiben. Az alkotások egyedi stílusát a csodás-fantasztikus és a természeti-hétköznapi együttesének lírai, humoros, élet- és jelképekkel telített, intermedialis kapcsolatokat, utalásokat és asszociációkat felvonultató audiovizuális montázsstruktúrája adja. Enyedi Ildikó filmjei láttán nem feledhetjük Kropotkin figyelmeztetését:

43 1858-ban magyarra fordították Darwin művének előzményét, a *Vestiges of the Natural History of Creation* című könyvet, amelynek szerzője eredetileg homályban maradt. (Robert Chambers 1844-ben megjelent híres műve.)

44 Mario Ortiz-Robles *Literature and Animal Studies* című könyvében (London, New York: Routledge, 2016) számba veszi az ismert állatok, a lovak, kutyák, macskák, madarak irodalmi ábrázolásainak különböző trópusait, amelyek közelebb visznek a velük való együttéléshez.

45 Soós Tamás: Arany Medve a málnásban.

„Ne harcoljatok! – A harc és a versengés mindig kárt okoz a fajnak (...). Azért tehát egyesüljétek, gyakoroljátok a kölcsönös segítséget! (...) Ezt tanítja a természet és ezt tették mindazok az állatok, melyek a saját osztályukban a fejlődés legmagasabb fokára eljutottak.”⁴⁶

Turnacker Katalin

The Animate and the Human: Reciprocity in Ildikó Enyedi's Films

Ildikó Enyedi rose to prominence in 1989 with her award-winning film *My 20th Century* (*Az én XX. századom*) at the Cannes International Film Festival. While her body of work has been extensively studied, little attention has been paid to the latent natural science perspective woven into her films, which is integral to her complex worldview. In her debut film, Enyedi highlights Peter Kropotkin's book, *Mutual Aid: A Factor of Evolution*, through her use of a close-up shot, which illustrates her belief in the cooperative relationships between living systems, animals, and human societies as the driving force behind development.

This natural science perspective, intrinsic to Enyedi's worldview, is more abstractly represented in her subsequent works, such as *The Enchanted Hunter* (*Bűvös vadász*, 1994) and *On Body and Soul* (*Testről és lélekről*, 2017), where it becomes an integral part of her style through narrative and aesthetic solutions. This article delves into Enyedi's realization of the evolutionary principle based on animacy and human reciprocity, which is supported by rich cultural and artistic references. Firstly, the author highlights the scientific and artistic references found in Enyedi's films in the form of quotations or variations. Secondly, the author analyzes the audiovisual representation of mutual-help-based understanding between humans and animals in Enyedi's three chronologically successive films.

46 Kropotkin: *A kölcsönös segítség mint természettörvény*. p. 58.

METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

Felhívás cikkekre

A Metropolis filmelméleti és filmtudományi folyóirat

2024/2. SZÁMÁT GYARMATHY LÍVIA MUNKÁSSÁGÁNAK SZENTELI.

A lapszámban Gyarmathy munkásságát szeretnénk minél több szempontból, sokféle elméleti aspektus alapján megvizsgálni. Reméljük, hogy a lapszám alkalmas lehet arra, hogy a sokszínű kutatói érdeklődések mentén izgalmas képet rajzoljon ki filmművészetünk e meghatározó, de a kritikai feldolgozottság szempontjából igen elhanyagolt alakjáról.

Felhívásunkra olyan, a Metropolisban megjelentetésre alkalmas, 35–40 000 karakter terjedelmű, tudományos igényű cikkek tervét várjuk, amelyek Gyarmathy életművét, annak bizonyos filmjeit, filmsorozatjait vizsgálják.

A jelentkezőktől a tervezett cikk 1500–2000 karakter terjedelmű absztraktját, a szerző rövid szakmai bemutatkozását (max. 1000 karakter) a metropolis@metropolis.org.hu e-mail címen várjuk 2023. június 30-áig.

A közlésre elfogadott tervek alapján a cikkek leadásának várható határideje 2023. szeptember 30. lesz.

Kérjük, hogy juttassa el ezt a felhívást olyan kutatóknak, diákoknak, PhD-hallgatóknak, akiket érdekelhet a téma!

A Metropolis szerkesztői
www.metropolis.org.hu

Süll Kristóf

Bűvös vadászok bűvös erdőkben**Az erdő mitológiai hagyományának
alakváltozatai Enyedi Ildikó filmjeiben**

„Még nem bűvölt el sohasem ennyire
A csend, a borzadályos, sűrű erdő!”¹
(Petrarca)

„Ágas-bogas mesék”

Enyedi Ildikó filmjeit ó- és középkori mítoszok mágikus motívumai tarkítják; e történetekben való jártasságáról, kutatómunkáiról ő maga adott számot több ízben is a *Filmvilág* hasábjain.² Egyik jelentős motívuma a „bűvös erdő” toposz, mely vissza-visszatér egyes alkotásaiban. Hirsch Tibor így fogalmaz Enyedi „ágas-bogas meséje”, a *Bűvös vadász* kapcsán: „magától értetőd[ő] szín-sztereotípiával képviselteti magát a film [...]. Ez a szín természetesen maga a zöld: erdő és mező, középkori rét, és újkori díszpark színe. A zöldet bőven méri az alkotó [...]”.³ Ennél még izgalmasabb azonban, mikor a „zöld szín” nélkül idéz meg a rendezőnő bizonyos, a bűvös erdő toposzára és mitológiai hagyományaira jellemző motívumokat. Filmjeiben az erdő formája, tér- és időbeli dimenziói modern, nagyvárosi környezetbe költöznek. Enyedi ezzel együtt szakít is egy évszázadokon átívelő kulturális hagyománnyal, amikor az erdő és a város, a vadon és a civilizáció szembenállását a kettő fúziójával oldja fel. A metropoliszokat a bűvös erdő toposzának mintájára „szervezi át” – a városi terek istenségeknek és mágikus tárgyakkal otthont adó, végtelelén útvesztőkké válnak. Az erdő toposza – mint később kifejtem – egy sajátos térbeli formából és időbeli dimenzióból áll össze. A sűrű, kusza, labirintusszerű forma köny-

nyen adaptálható épített környezetre, ám a bűvös erdők jellegzetes ember- és istenelöttiségét, archaikus, őseredeti jellegét közvetetten visszaadni már nagyobb kihívás. Enyedi láthatóan az erdő legkorábbi mitológiai ábrázolásaihoz fordul, annak alakváltozatait követi, hogy időbeli dimenzióját megragadhassa. Corinne J. Saunders és Robert P. Harrison irodalom- és kultúrtörténeti leírásához igazodva érdekes párhuzamok vonhatóak Euripidész, Ovidius, később Dante, Boccaccio, majd a Grimm fivérek, valamint Enyedi filmjeinek rengetegei között. Emellett mintha a rendezőnő alkotásai az erdők (a kulturális aspektustól elválaszthatatlan) geopolitikai változásait is követnék: a sokszínű „térdsungeleket” (*Bűvös vadász*) egyre minimalisabb és városiasabb terek váltják fel (*Tamás és Juli*, *Simon Mágus*), mígnem a „zöld” eltűnik, és az erdők az álmok imaginárius szférájába „szublimálnak” (*Testről és lélekről*).

Az erdő: forma, struktúra és toposz

Az erdő toposzának formalista igényű leírásához remek kiindulási alapot biztosítanak Gaston Bachelard megfigyelései. Bachelard hangsúlyozottan kerül bárminemű geográfiai vagy pszichológiai fejtegetést; a tér „poézisét”, annak a

1 Petrarca, Francesco: *Petrarca összes szerelmi szonettjei* (trans. Radó Antal) Budapest: Franklin-Társulat, 1898. p. 99.

2 Egyik cikkében a *Simon mágushoz* használt különböző irodalmi forrásokat ollózott össze (Enyedi Ildikó: A misztika vége. *Filmvilág* 41 [1998] no. 12. pp. 4–9.), illetve hasonlóan elmélyült tudásról és olvasottságról ad számot egy, a *Bűvös vadász* kapcsán készült interjúban (Szederkényi Júlia: Mária és a nyúl. *Filmvilág* 37 [1994] no. 10. pp. 10–15.).

3 Hirsch Tibor: *Bűvös vadász* (kritika). *Filmkultúra* 30 (1994) no. 12. p. 35.

szemléelőben létrehozott absztrakt hatásait vizsgálja (főként a lírai költészetten keresztül) – ezért tűnhet leírása némileg ellentmondásosnak. Az erdő – állítja – egyszerre zárt és nyitott, átláthatatlan, de áthatolható. Egyfajta felmérhetetlen sokaságként magasodik a rajta keresztülhaladók fölé. Saját határain belül végtelenséget „halmoz fel”, így az erdő zárt és egyúttal végtelen is.⁴ A rendszerezés és a történeti hűség igényével fellépő irodalomtudósok is hasonló definíciókkal élnek; C. J. Saunders szerint például, bár nincs az erdőtoposzra vonatkozó közmegegyezés, az egyes ókori, majd középkori költők és írók munkáiban más és más módon jelenik meg, mégis akadnak visszatérő elemek. Meghatározásában az erdő a variációk, a váratlanság és a rendezetlenség tere, ami folyton megnehezíti a tájékozódást.⁵ Az erdő tehát mindenképpen valamiféle *dezorientáló zavaros sűrűség* – aligha véletlen, hogy Saunders gyakran használja rá a „labirintusi” jelzőt. „[A] labirintusok definíció szerint kiismerhetetlenek a bennük barangolók számára”⁶, írja Penelope R. Doob, aki az erdőformát az útvesztők multikurzális típusába sorolja. Bachelard-éhoz hasonló paradoxonokkal illusztrálja a multikurzális erdőformát: egyszerre jellemzi azt az úttalanság és a lehetséges útvonalak, elágazások végtelensége; az ellehetetlenülés és a bőség zavara. A kijutást és az eligazodást az gátolja, ahogy a „túl sok információ [és irány] egyszerre szakad rá [a hősre]”⁷ – mondja Doob az Artúr-mondakör kapcsán. Az erdő híján van bármiféle sémának vagy mintázatnak, éppen ezért „kibogozhatatlan”. Doob további fejtegetéseiben arra jut, hogy az erdő mint „kozmosz labirintus” szimbolikus értelemben (a morál és a spiritualitás síkján) egy nemeuklideszi tér, hiszen sok esetben a kiindulási és a célpont közti helyes és legrövidebb út nem az egyenes.⁸

Az erdő toposza azonban nem lehet csupán egy önmagába záródó formarendszer, hiszen folyton (legalább) két „külső” elem relációjában – egy tágabb struktúrában belül – tűnik fel a kulturális emlékezetben. Mindig is jellemezte egyfajta „valamin kívüliség”; általában az emberi civilizáció „határain” kívül rekedt vadonként jelent meg, ahol más törvények érvényesültek. A Grimm-mesék kapcsán Jack Zipes azt írja, hogy az erdő jórészt a társadalmi hierarchiától és konvencióktól távoli és azoktól mentes, „szabad” (de egyben veszélyes) térként tűnik fel, ahol a hős bizonyíthatja rátermettségét, változtathatja sorsán, és az emberi közösségekbe visszatérve más, akár magasabb rangot tölthet be, mint korábban.⁹ Hasonló mintákat fedez fel Northrop Frye is a Shakespeare-komédiákat vizsgálva. Az erdő nála a „normális világon” kívül eső „zöld világ”, mely nem csupán a hőst átforgató rituálisztikus hely, hanem a realitástól is elváló imaginárius „álmotér”¹⁰; Saunders szavaival: „*menedék a valóság elől.*”¹¹ Robert P. Harrison a civilizáció és az erdő viszonyrendszerét egészen a Gilgames-eposzig vezeti vissza, melyben a sumer király által nagy erőkké épített városfal remek szimbóluma lehet a két toposz szétválásának, szembenállásának.¹² A későbbiekben látni fogjuk, hogy Enyedi motívumai és erdőábrázolásai is ebben a relációban válnak izgalmassá.

A másik „külső” elem, ami autonómiáját megőrizve, ám az erdő toposzával összeforrvá fontos részét képezi rendszerünknek, az a természetfeletti jelenléte, és ezzel együtt a „bűvös” előtag. Az emberi fantáziában az erdő mindig is kötődött a transzcendenshez, a szakrálishoz. A bűvös erdőt az olümposzi istenek vagy gonosz boszorkányok lakták, fizikai metamorfózisok zajlottak lomb-

4 Bachelard, Gaston: *The Poetics of Space*. (trans. Jolas, Maria) Boston: Beacon Press, 1994. pp. 185–186.

5 Saunders, Corinne J.: *The Forest of Medieval Romance: Avernus, Broceliande, Arden*. Boydell & Brewer Ltd., 1993. p. 34.

6 Doob, Penelope Reed: *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1990. p. 178. [A fordítások itt és a továbbiakban, ha másként nem jelzem, a sajátjaim – SK]

7 ibid. p. 48.

8 Eredetiben: „Galahad’s roundabout ravings conform to God’s time and direction, not ours, reminding us that there is a difference; in the cosmic labyrinth as in non-Euclidean geometry, the proper, even the shortest distance between two points may very well not be a straight line.” ibid. pp. 186., 187.

9 Zipes, Jack: *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. Palgrave-Macmillan, 2007. pp. 67–68., 83.

10 Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2000. pp. 182–184.

11 Saunders: *The Forest of Medieval Romance*. p. 28.

12 Harrison, Robert P.: *Forests: Shadow of Civilization*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993.

jai közt, esetleg épp a Szent Grált, a mágikus aranyágot, vagy a túlvilág kapuját rejtették magukban – de maga a pagony nem volt „túlvilági” vagy valamiféle „aktív” fantasztikus képződmény. Lakói, mesebeli tárgyai folyton cserélődtek, de az erdőforma és a természetfeletti való összefonódás ténye megmaradt – a bűvös rengetegeknél jelentős szerepe van a modern *fantasy* históriákban is. Az erdő legfeljebb elvarázsolt, de szinte sosem maga idézi elő a bűbájt. Érdeemes felidézni Zipes idevágó megfogalmazását: „*az erdő ritkán elvarázsolt, ám [rendszerint] teret ad a varázslatnak.*”¹³ A rengeteg tehát a földöntúlinak és a mágianak valamiféle tározója.

Öserdő, öseredet

Bár a definíció eddig is megkövetelte, hogy a saját rendszeréből kilépve, némileg kívülről tekintsünk az erdőformára, a fejtegetések főképp annak térbeliségére irányultak. Mindez nem elegendő a toposz egzakt meghatározásához; az eddigi jellemzők más, eltérő tértípusok és *setting*ek sajátjai is lehetnének. Hallgatnunk kell Tzvetan Todorov Frye-hoz intézett kritikájára, miszerint helytelen, hogy a szerző erdők (és egyéb természeti formációk) kapcsán alkotott struktúrája „*egy térbeli elrendezésre van redukálva.*”¹⁴ Ahogy a labirintus is lehet természetes képződményen túl „mesterséges”, megépített konstrukció, úgy az erdőkre vonatkozó leírásunk, a „dezorientáló zavaros sűrűség” is vonatkozhat egy tömött, végtelen épületegyüttesből és szűk utcákból álló betondzsungelre. Bár az erdőt gyakran épp az emberi közösségek épített tereivel állítják szembe a művészek és a teoretikusok egyaránt, a civilizáción kívül

egyéb természeti formák is elképzelhetők. Ilyen a sivatag vagy a „végtelen” víztömeg, ami kapcsán Saunders azt írja: „*vadsága ellenére [az erdő] bizonyos mértékig elkülönül a tengertől,*” hiszen sajátos elrendezésének és mezőgazdasági potenciáljának köszönhető az, hogy „*menedéket és ellátást nyújtott*” a menekülő trójaiak számára az *Aeneasban*.¹⁵ A bűvös erdők transzcendens vonatkozásai sem zárnak ki egyéb lehetőségeket (habár utalnak arra a dimenzióra, ami definíciónk kiegészítéséhez szükséges). Gondoljunk a kísértetkastély toposzára, mely rendkívül hasonló ebben az értelemben az erdőhöz: bár maga az épület nem természetfeletti, folyton földöntúli, démoni jelenségek és jelenések manifesztálódnak falai között.¹⁶

A bűvös erdő toposzának adekvát meghatározásához elengedhetetlen az időbeli dimenzió beemelése. Csakis az erdő térbeliségének és temporalitásának sajátos kombinációja eredményezhet jól használható modellt; a sűrű, ágas-bogas, dezorientáló labirintusformát ki kell, hogy egészítse a vadon ősi jellege, „emberelöttisége”. Ahogy Bachelard fogalmaz: „*Az erdő én-előtti és mi-előtti [...]. [A]z erdők a múltat uralják.*” Korábban azt is írja: „*Az istenek léte előtt, az erdők szentek voltak, és az istenek e szent erdőkbe jöttek lakni.*”¹⁷ Saunders könyvében az antik görög filozófiából kiindulva hasonló megállapításokat tesz. Platón a *Timaios*-ban arra a mindent magába foglaló, rendezetlen térből álló őskáoszra, amiből később a rend kialakul, a „hyle”¹⁸ szót használja, melynek elsődleges jelentése az erdő. A „hyle” tehát egyesíti is azt a tér- és időbeli dimenziót, mely az erdő kulturális formájának elengedhetetlen része: magába foglalja az „*erdő, a káosz, a rendezetlenség és az őanyag*” koncepcióját.¹⁹ Arisztotelész is hasonló módon használja a fogal-

13 Zipes: *The Brothers Grimm*. p. 67.

14 Todorov, Tzvetan: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. (trans. Howard, Richard) Cleveland & London: The Press of Case Western Reserve University, 1973. p. 17.

15 A szerző az *Aeneas*-t vizsgálva teszi ezt a kijelentést: Saunders: *The Forest of Medieval Romance*. p. 39.

16 „[The haunted house’s] rooms and corridors reek of death and decay and harbor ghastly beings and dreadful secrets. It is an accursed place where ghosts and other terrors walk.” In: Meehan, Paul: *The Haunted House on Film: An Historical Analysis*. Jefferson: McFarland, 2020. (Ch. Introduction).

17 Bachelard: *The Poetics of Space*. pp. 188., 186.

18 Angolul az alábbi szavakat jelenti: wood, forest, woodland, brushwood, logs of wood; the stuff of which a thing is made; the raw material of any kind. In: Liddel, Henry George – Scott, Robert: *Liddel and Scott’s Greek-English Lexicon (Abridged)*. Simon Wallberg Press, 2007. p. 725.

19 Saunders: *The Forest of Medieval Romance*. p. 19.



Simon mágus
(Andorai Péter)

mat: azon anyagok összességét érti alatta, amiből aztán minden dolog készült.²⁰ A 17–18. századi olasz történész és jogtudós, Giambattista Vico pedig az özönvíz nyomán hatalmasra nőtt erdők sűrűjében találja meg az antik (pogány) civilizáció közösségeinek és kultúrájának origóját. Az archaikus, távoli múltba mutató jellege és kibogozhatatlan útvesztőformája az, ami egyedivé teszi a bűvös erdő toposzát – Enyedi pedig e két dimenzió megbontásával és átírásával újítja meg a hagyományt.

Bűvös város

Enyedi felfigyelt a bűvös erdő térbeli sémáinak átültethetőségére, és filmjeiben mintha azzal kísérletezne, hogyan lehet az erdőformát modern, urbánus környezetekre adaptálni. Városi tereit – legyen az Budapest vagy Párizs – úgy szervezi, hogy azok egyszerre zártnak és végtelennek tűnjenek, kiismerhetetlenné váljanak akár a hős, akár a néző számára. Az ikerlányok, a bűvös (ember)vadász és Simon mágus sűrű aszfaltzsungeleket, kis- és nagyváro-

sokat barangolnak be, ezekben a terekben pedig ritkán vannak visszatérő, kitüntetett pontok. Talán a *Simon mágus* példázta ezt a legjobban: néhány kivételtől (a szálloda vagy Péter lakása) eltekintve Simon nem tér vissza a korábban bejárt területekre, Párizsnak mindig újabb és újabb szegleteit tárja fel a kamera. Nincsenek helyszínek, csak hátterek, amik előtt az egyes karakterek elhaladnak; mintha egy hosszú bolyongásból álló passzázs-összeállítás lenne a film. A látvány egyszerre kínál egy homogén, uniformizált környezetet és annak végtelen variációiból álló zegzugos útvesztőjét. Idevág Doob megfogalmazása a sűrű (multikurzális) rengetegben eltévedő lovagról: „Amikor Perceval megpróbál visszaindulni [...], nem talál rá az egyenes útra, amin jött; onnan ide el lehet jutni, de fordítva már nem működik.”²¹ Bár ez a fajta térszervezés a *Simon mágusban* a legszembeütőbb, részben jellemző Dóra és Lili országokat átívelő kalandjaira (*Az én XX. századom*) és Max bolyongásaira, akár Pesten, akár a középkori erdőkben (*Bűvös vadász*).

Enyedi ezzel a gesztusával nemcsak továbbgördíti és átörökíti a bűvös erdő toposzát a modernitásba, de szakít

²⁰ ibid. p. 20.

²¹ Eredetiben: „When Perceval wants to retrace his steps to the anchoress, there is no direct route; you can get here from there, but not vice versa.” In: Doob: *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. p. 186.

is annak egyik fontos kulturális aspektusával, struktúrájának lényegi elemével. Ez pedig a már említett „valamin kívüliség” – míg a különböző mondákban, mítoszokban az erdő a civilizáción túli (vágyott vagy rettegett) vadonként szerepel, addig Enyedi összemossa ezt a két kategóriát. Saunders azt írja, hogy a klasszikus antik szövegekben az erdő „gyakori táptalaja volt a misztikus vagy természetfeletti eseményeknek, [és] szemben állt a rendkívül civilizált Trója, Théba és Róma városával”.²² Ehhez képest Enyedinél a metropoliszok nemcsak kifogástalan terepei bármilyenű földöntúli jelenségnek, misztériumnak, de a *Bűvös vadászban* – átvitt és fizikai értelemben is – megvalósul az átjárhatóság a nagyváros és a szenteklakta bűvös erdők közt. Figyelemre méltó, ahogy a rendező a korszakokat (a középkort, az 1940-es és 90-es éveket) a térben igyekszik összekötni. A Budapest ostroma alatt lányát esti mesékkel nyugtatgató édesanya nyakláncának egyik gyöngyszeme elgurul, és a csatornába pottyanva hosszas „vándorlás” után egy erdőben köt ki, „napjainkban”. Max kislánya a játszótéren lyukat ás a homokozóban, majd a kamera ezen keresztülhaladva a középkorba, egy bányá kellős közepére csöppen. A lány több alkalommal is az ablakából bámészkodik, az ellenbeállításban pedig mindig egy fa leveleit, termésit láthatjuk, ám nem teljesen bizonyos, hogy a fa az ő idősjáéhoz tartozik; inkább az ezt követő középkori misztériumjáték terébe vezet át a nézőt. Összefoglalva, a bűvös erdő toposza immanensé válik, kiterjesztett formájával magába zárja Enyedi többi tértípusát.

Látható tehát az igény a „bűvös metropoliszok” megteremtésére, és ehhez remek megoldás az erdőforma átültetése épített környezetbe. A törekvés komoly esztétikai kihívás, melynek folytán a történelem előtti vagy inkább azon kívüli erdőtoposz egyesül a modern nagyvárossal; az időtlen találkozik az aktuálissal, a szakrális a profánnal. Enyedi városai esetében rámutattunk az erdőforma jelenlétére, ám ez önmagában nem elég. Az erdőtoposz temporális dimenzió nélkül nem ugyanaz. A megannyi erdőségben játszódnó jelenettel operáló *Bűvös vadász*, illetve a *Tamás és Juli* esetében magától értetődő a toposz jelenléte, de mi a helyzet a szinte kizárólag „aszfaltzsungelekben” játszódnó *Az én XX. századom*-mal, a *Simon mágnussal*, vagy az erdőket csupán víziókban megjelenítő *Testről és lélekről* című alkotással? Megjeleníthető egyáltalán a

bűvös erdő közvetett módon? A középkori miszticizmus, az apokrif iratok természetfeletti motívumainak – tehát az erdő „bűvöletének” – megidézése valamiképp múltba mutató megoldás, ám egy ennél döntőbb stratégia is kiolvasható a filmográfiából, ami e motívumok megmutatásának módján alapszik. Enyedi filmjei mintha követnék az erdőtoposz Harrison és Saunders által leírt evolúciójának ívét, legalábbis tetten érhető annak két legjelentősebb korszaka. Az első az antikvitás mítoszvilágát idézi meg, melyben még az istenek lakták és uralták a vadont, a második pedig az ő „kiköltözésüket” követő korszak, a kelta mesék, az Artúr-mondakör majd az *Isteni színjáték* világa. Utóbbiakban az erdő már „szekularizált”, elsősorban lovagi kalandok és egyéb küldetések helyszíne, ám még őrzi szakralitásának „gyökereit”. A természetfeletti motívumát később a szexualitás misztikuma váltja fel. Emellett megfigyelhető egy másik tendencia is, mely pedig az erdőtoposz geopolitikai átalakulását és az erre adott kulturális reakciókat követi: a *Bűvös vadásztól* a *Testről és lélekről*-ig az erdő a maga konkrét formájában egyre inkább eltűnik, metaforizálódik, illetve átköltözik az imaginárius szférába – a szereplők vágyálmainak „háttérévé” válik. Képletes erdők csak képletesen tudják annak ősi jellegét közvetíteni – ennek egy módja lehet az olyan korábbi mítoszok felidézése, melyek magukban hordozzák az erdő sajátos időbeli dimenzióját.

A nagyvárosi édenkerttől a tudattalan rengetegéig

Az istenek vadkertje

Harrison Giambattista Vico, a felvilágosodás eszméivel szembehelyezkedő keresztény történész elméleteitől indítja az erdőtoposz történeti áttekintését. Vico a korhoz mérten tudományos igénnyel megírt „evolúció-elméletében” nagyon régre, a Gilgames-eposz és a mezopotámiai mitológia előtti időkbe nyúlik vissza. A pogány népek őseit keresi, a vízözön utáni „rendkívül buja erdőségekben” talál rájuk, és vadállatok módjára élő óriásokként képzelel el őket. A század természettudományi, meteorológiai tudásanyagából kiindulva kiszámítja, hogy az árvíz

²² Saunders: *The Forest of Medieval Romance*. p. 26.

után száz-kétszáz évnek kellett eltelnie a következő viharig; ez idáig az óriások a végtelen rengetegek árnyékában éltek. A tomboló szélvész azonban „felnitotta” a fák lombjait, és az őslények az égboltot először megpillantva, babonás félelmükben pogány istennel népesítették be azt.²³ Mivel csak saját testiségükből és érzékiségükből tudtak kiindulni, „az egész természetből óriási eleven testet csinálnak, amelynek szenvedélyei és vágyai vannak.”²⁴ Vico hozzáteszi azt is, hogy minden pogány népnek megvolt a maga Jupiterre. Megszületnek tehát az istenek, akik, Bachelard szavaira visszautalva, (le)jöttek e „szent erdőkbe” lakni. A mezopotámiai, majd a görög és a római istenek is jártak-keltek a fák között, időnként csodákat téve természetfeletti erejükkel.

Vico eredetmítoszában az erdőség és az égbolt mondhatni egyenrangú; úgy fogalmaz a sorsdöntő pillanatról: „A semmit látták: a hirtelen megvillanó semmit.”²⁵ Az óriások elméjében a vadon sűrűségét egy pillanat alatt felváltotta az ég tisztasága, üressége. Mintha hasonló történe Az én XX. századomban is: a két gyufaárus kislány történetét az égi jelenés, a sötét égbolt Edison számára felvillanó és megszólaló „csillagistenei” indítják el. Ezek az istenek vagy inkább istennők nyomon követik és befolyásolják hősnőink sorsát a későbbiekben. Újra és újra felmerül a sűrű, végtelen városi terek és a homogén fekete égbolt közti kontraszt; váltakozik a sűrűség és üresség formája. Remekül példázza ezt Dóra Északi-sarkon látott víziója: a fekete, csillagos ég képe áttűnik egy pálmákkal teli dzsungelbe, a fátörzsek között a nő áll ünnepi ruhába öltözve. Mindez kihatással van az egyes beállításokra is. Míg Az én XX. századomban az égbolt és valamiféle misztikus isteni erő fontossága miatt gyakori az alsó gépállás, addig a *Bűvös vadászban*, a *Tamás és Juliban* vagy a *Simon mágusban* sokkal jelentősebbek a madártávlatból fényképezett nagytotálók, tájképek. Itt a kamera – a szereplőkkel együtt – lentről felfelé néz, később pedig a magasból tekint le. Enyedi első nagyjátékfilmjében megszületnek az istenek, a *Bűvös vadászban* viszont már leköltöznek a

földre, a dús rengetegekbe. Még egy alkalommal jelenik meg erdő a filmben, mégpedig egy Vico-féle túlburjánzó dzsungel, melyben egy rövid, gagszerű evolúcioparódiát láthatunk: egy majom útját a fától a civilizáció börtönéig (az állatkertig). Egy másik erdőben zajló genezistörténet is kapcsolható a filmhez, nevezetesen Róma eredetmítosza. Ahogy a kis Romulus és Remus is a vadonban, állatok között nevelkedik fel, úgy Dóri és Lili az utcák körengetegekben köt ki, ahol aztán hasonló módon istenek és vadak (nőstény farkas helyett egy szamár) egyengetik útjukat.

A *Bűvös vadászban* az erdőséget a görög és római mitológia módjára lakják be az „istenek”: Szűz Mária és egy szatírra kísértetiesen hasonló ördögfigura uralja a zöld rengeteget. Az antikvitás erdői három lényeges archetipikus motívum terepének mondhatók: az isten és ember közti interakciónak, a fizikai átváltozásoknak és a vadászatnak. „[A]z erdő úgy jelenik meg [az Átváltozásokban], mint az emberek (illetve nimfák, vagy egyéb lények) és az istenek találkozásának szokásos terepe. Itt az erdő kifejezetten összekapcsolódik [...] a vadászattal, gondoljunk csak Vergilius elbeszélésére” – majd később hozzáteszi: „Ovidius láthatóan igénybe veszi a hyle szó alapjául szolgáló elméletek egyik fontos aspektusát, az átformalható anyagra vonatkozó koncepciót.”²⁶ Ez utóbbit Harrison soraival érdemes kiegészíteni: „[A] metamorfózis kötődik az erdőhöz.”²⁷ A testi átalakulás és a vadászat gyakori jelenléte természetesen az istenekhez, főként Artemisz vadászistennőhöz, az ő római megfelelőjéhez, Diánához, valamint Dionüszoszhoz köthető. Artemisz nemcsak az egyik legidősebb görög istenség, de kultusza a prehellén időszakba nyúlik vissza.²⁸ Enyedi filmje kapcsán a Szűz Máriával közös tulajdonságai miatt lehet érdekes – míg Artemisz a görög mitológiák, addig Mária a *Bűvös vadász* erdőinek (illetve egész terének) úrnője. És ez nem túlzás: Máriának nemcsak, hatalma van időn és téren át utaznia (vagy akár átlépnie a másodikból a harmadik dimenzióba), de ő a *deus ex machina* betel-

23 Vico, Giambattista: *Az új tudomány*. (trans. Dienes Gedeon – Szemere Samu) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979. pp. 248–257. 24 ibid. p. 254.

25 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 4.

26 Saunders: *The Forest of Medieval Romance*. p. 31.

27 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 33.

28 ibid. p. 20.

jesítője, az ártatlan „áldozatok” megmentője – ahogy Artemisz sem csupán vadász, hanem a vadállatok védelmezője is.²⁹

Ha meg akarjuk ismerni a *Bűvös vadász* bűvös erdejét, először is a fölötte uralkodó istenséget kell vizsgálni, hisz az ő természetfeletti ereje formálja azt és a benne zajló eseményeket – így van ez Aiszkhülosz vagy Euripidész tragédiáiban is. J. E. Cirlot szimbólumlexikonjában az „[e]rdő szimbolizmusa [...] minden szinten kötődik a női princípium szimbolizmusához, avagy az anyaistennőéhez”.³⁰ Mária szerepe nem csupán a filmben hasonló Artemiszéhez; a két kultikus figura közti kapcsolat sokkal mélyebben gyökerezik a kultúrában. Harrison megemlíti, hogy bizonyos források alapján i. sz. 430 környékén keresztény főpapoknak komoly gondot okozott a kialakuló Szűz Mária-kultusz. A pogány hiedelmekre emlékeztette őket, ám végül engedtek a nép akaratának, szentté avatták, ünnepe pedig Artemisz napjával (augusztus 15.) esett egybe.³¹ Az istennő mitológiából ismert egyik fontos tulajdonsága, hogy testét elfedi az emberek elől, nimfáin kívül senki előtt nem vetkőzik pőrére. Ovidius egyik költeményében Diána, mikor épp szeretné „szűzi leánytestét telehinteni harmat-esővel”, az őt véletlenül megpillantó Acteont súlyosan megbünteti; szarvassá változtatja, így azt vadászutyák „szagatják szanaszét”.³² A *Bűvös vadászban* Mária nem csupán eltakarja, de láthatatlanná teszi testét, és csak a róla készült ábrázolásokat használja csatornának ahhoz, hogy fizikailag beavatkozzon az eseményekbe. A Lukács Andor által alakított középkori szerzetes elmeséli, hogyan vakította meg őt Szűz Mária, mikor látni kívánta. Ez a rejtőzködés és szemérmesség a szűz archetípusból fakad, mely mindkét „istennő” fontos attribútuma. Ahogy sajátját, úgy az erdő szüzességét is igyekszik megőrizni Artemisz (vagy Diána); ezért fogalmaz így Harrison: „Az ő köntöse nem egyéb, mint az erdő umbra-ja, védelmező ár-

nyéka.”³³ Mária ruhájának is védelmező szerepe van: a kutyák elől menekülő nyulat szoknyája alá rejti a festményen váratlanul megmozduló szent. Mindkettőjükre igazak Aiszkhülosz Artemiszről írt sorai: „Ilyen szelidszívű a Szép, ki bős oroszlán tipegő kicsinyét s minden erdei vad csecsemőjét védvén, nézi gyönyörrel.”³⁴

Az említett jelenetek mindegyikében tetten érhető – a vadászaton túl – az el- vagy átváltozás. Mária, bár nem olyan könyörtelen, mint Artemisz, a szerzetest (fél szemére) vakká teszi, a nyulat pedig érdekes módon úgy menti meg, hogy a festmény részévé „varázsolja”, ikonná változtatja (tehát részlegesen megöli). Ez talán közelebb áll Ovidius azon történetéhez, melyben Phaethon nővérei fákká változnak; „ágyékukra fonódik a kéreg, és a hasuk, mellük, válluk s a kezük beborítja.”³⁵ Bár a nyúl nem esik át testi metamorfózison, anyaga, „állaga” mégis más lesz, hasonló módon merevvé, szilárdná és mozdulatlanná válik. Harrison Dionüszosz szerepével is foglalkozik, és az ő történetei kapcsán jegyzi meg, hogy az erdő és a metamorfózis szorosan összefügg. „Ahogy Artemisz egyszerre úzi és védelmezi a vadakat, úgy Dionüszosz viszonya a különböző állatokhoz sem csupán ragadozasként, hanem gondviselésként és akár identifikációként is leírható” – hasonlítja össze a két istenséget Harrison, majd folytatja: „Dionüszosz az állatisten, aki folyton átalakul – oroszlánná, vaddisznóvá, párduccá, kígyóvá, bikává vagy sárkánnyá. Ebben az értelemben ő par excellence a metamorfózis istene.”³⁶ Míg Artemisz képes másokat átváltoztatni, Dionüszosz maga is át tud alakulni. Szűz Mária sem csak a nyulat változtatja a festővászon egy részletévé, de maga is ki- és belép annak (kép)keretein, a film legvégén pedig egy kisgyermek formáját ölti magára. Saunders azt is megjegyzi, hogy az idevágó mitológiai történetekben „Az ember és a természet világa közti határ elmosódását az erdőben rejtőzködő misztikus, nem-emberi lények – nimfák, a folyó leányai,

29 „Artemis is both huntress and protectress of the beasts.” *ibid.* p. 30.

30 Cirlot, J. E.: *A Dictionary of Symbolism* (Second Edition). London: Routledge, 1972. p. 112.

31 *ibid.* p. 21.

32 Ovidius Naso, Publius: *Átváltozások*. (trans. Devecseri Gábor) Magyar Helikon, 1975. pp. 74–77.

33 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 25.

34 *Aiszkhülosz drámái*. (trans. Devecseri Gábor – Jánosy István – Kerényi Grácia – Trencsényi-Waldapfel Imre) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1962. p. 156.

35 Ovidius: *Átváltozások*. p. 47.

36 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 32.

kentaurok, driászok – sokasága jelzi”, illetve, hogy az embernek egyfajta „állatias szemlélete” érvényesül bennük.³⁷ A *Bűvös vadász* egyik jelenetében, mikor Max és felesége szeretkezni készül, vágás következik, és két éticsiga párszát láthatjuk. Itt nem csupán asszociációs montázsról van szó, hanem egy spirituális, animista gondolat kifejezéséről, melyben a montázs az átváltoz(tat)ás eszköze. Az apró puha testű állat egy másik történetzámban is fontos szerepet játszik: az ördög és a középkori emberek azon tanakodnak, lakozik-e lélek a csigaház alatt? Az ördög csak akkor engedi átkelni az embereket a hidon, ha egyikük lelkét elragadhatja, ám végül a csiga „áldozata” is alkalmasnak bizonyul. Egy másik típusú átváltozás is szerepel Enyedi bűvös erdejében. A két idősik egyes karaktereit ugyanazok a színészek játsszák, a modern kori szereplők mintegy reinkarnációi középkori „énjeiknek”. Ez leírható egyfajta „szerezavarként”, ami összefügg Harrison a *Bakkhánsnökről* írt soraiival, mely szerint az erdőben bekövetkező metamorfózis „lehetővé teszi, hogy különböző individuális formák átadják magukat egymásnak az identitások szövevényes zűrzavarában”.³⁸

Lovagi kalandparkok és aszfaltdzsungelek

Saunders szerint a 12. és 13. század körül jelentős változás állt be az erdő mitológiai funkciójában. Már korábban is regisztrál olyan tendenciákat a szerző, melyek alapján az istenek szerepe háttérbe szorul, és a vadászat lesz a jelentősebb téma,³⁹ az Artúr-mondakör idejére azonban az erdőből végleg kiköltöznek korábbi „uralkodói”, és az a „küldetések, az idill és kalandok romantikus settingjévé válik”.⁴⁰ A bűvös erdő bár szekularizálódik, ettől még bűvös marad: tündérek, varázslók és mágikus tárgyak „rejtőznek” benne. Ami megszűnik, az az istenek közvetlen

jelenléte, a helyüket az isteni szféra közvetítői veszik át. Ennek tökéletes példája a túlvilági erőt magában hordozó Szent Grál, aminek megszerzéséért a kerekasztal lovagai végtelen erdők sűrűibe merészkednek. A rengeteg tehát már nem az isteni szeszélyeknek kitett tér, hanem a lovagi becsületé, más szóval „egy színpad, melyen a hős bizonyíthat, sikeresen átjutva csapdáin”.⁴¹ Az erdők „útja” tehát, mondhatni, valamiféle realizmus felé tart, ebből a fantáziából pedig számúzi az istenségek testi jelenlétét egy absztraktabb szférába. Az 1997-es *Tamás és Juli*, mintha jelezné az erdő toposzának átalakulását (Enyedi filmográfiájának ívében belül is). Nemcsak az istenek és szentek hiányoznak tereiből, de az erdők is „hanyatlásnak” indulnak. A *Bűvös vadászban* az emberek „áttűnnek” (mondjuk egy csiga képebe), itt viszont eltűnnek a térből; áttetszővé, majd teljesen láthatatlanná válnak. De nemcsak ők, az erdősegek is; visszatérő megoldás a filmben, hogy áttűnéses technikával a zöldellő lombok helyére koronájuktól megfosztott ágak kerülnek, melyek csupaszon merednek a szürke ég felé.⁴²

Eltűnés és áttűnés – erre rimelnek Platón az árvizek folytán átalakuló természetről írt sorai: „ami megmaradt [...], olyan az egykorhoz képest, mint egy megbetegedett test csontváza; [...] a földnek csak lesóványodott teste maradt meg.”⁴³ Harrison főképp az emberi tevékenység során „deformálódó” erdőkről ír, és Enyedi filmjéhez is tökéletesen illeszkedő képet használ leírásában. Artemisz templomát említi, mely valaha a világ hét csodájának része volt, mára csak romok maradtak belőle.⁴⁴ Ez egyszerre szimbóluma az istenek kivonulásának és az erdő – mint Artemisz attribútuma – „válságának”. Ennyiben a *Tamás és Juli* az erdőtoposz két korszaka között helyezkedik el – még tükrözi az eltűnő erdőknek azt a nosztalgiáját, melyet Harrison Vergilius *Aeneas*-ában regisztrál, de már a lovagi románcból is merít. Tamásnak bizonyítania kell hűségét,

37 Saunders: *The Forest of Medieval Romance*. pp. 31–32.

38 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 33.

39 „A legnyilvánvalóbb és innovatívabb az új témák közül a vadászat.” In: Saunders: *The Forest of Medieval Romance*. p. 39.

40 *ibid.* p. 114.

41 *ibid.* p. 42.

42 A látványos átalakulás tényét az is erősíti, hogy Enyedi ezen filmje az ezredforduló „metafizikájával” foglalkozik; azzal, mi változik és mi marad. Báron György ezeket a pusztulást ábrázoló képeket „[j]égbe dermedt világ[ként]” és „megállt időként” írja le: Báron György: Szerelmese. *Filmvilág* 41 (1998) no. 1. p. 54.

43 Platón: *Kritiasz*. (trans. Kövendi Dénes) In: *Platón összes művei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984. p. 419.

44 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 57.

rátermettségét a lány előtt. A fiatal pár komplex, hullámozó szerelmi „útvesztője” legalább olyan kibogozhatatlan, mint a bányászfalut körülölelő Bükk-fennsík erdeje. Az erdőforma mellett talán a *Mabinogion* egyik walesi meséjével lehetne jól illusztrálni kapcsolatukat. Mikor Pwyll, Dyved hercege kimegy a szabadba, megpillant egy arra lovagló titokzatos nőt. Az embereit több alkalommal utána küldi, majd később maga is a nyomába ered. Ám minden próbálkozásnál különös optikai illúzió, egyfajta „tértágulás” lép fel: „[A férfi] minél jobban sürget[i] lovát, annál távolabb kerül tőle. Holott a nő nem lovagolt gyorsabban, mint korábban.”⁴⁵ Hasonlóan tágul és távolodik Tamás és Juli lelki tere, miközben a lovagi románcot idéző, idilli erdőkben sétálgatnak és mesés hegyi források tövében ücsörögnek.

Az absztrakció újabb szintet hódít meg a 14. században, Dante Alighieri nagy hatású elbeszélő költeményében. Az erdő már nem csupán egy isten(ek)től mentes tér, mely közvetít a szférák közt, de Harrison szerint teljesen allegorikussá is válik: egy teológiai „metaforacsokorrá”. Így fogalmaz: „A »sötét erdő« nem menedék a törvény elől, hanem a keresztény büntudat általános allegóriája.”⁴⁶ Az „életút fele”⁴⁷ Harrison szerint nem egy egyenes pálya középpontja, hanem egy fordulópont, ahol az út újabb irányt vesz; maga a megtérés (a keresztény értelemben). „Épp azért téved el Dante a selva oscurában [sötét erdő], mert egyenes úton halad”⁴⁸ – vonja le következtetését a szerző, mely tökéletesen összecseng Doob korábban említett megjegyzésével, miszerint morális és teológiai értelemben a célhoz nem az egyenes út a legrövidebb és leghelyesebb. Doob nemeuklideszi, multikurzális útvesztő-konceptiója az, ami esetünkben összeköti a kerekasztal lovagjainak

kalandjait és Dante erkölcsi megigazulásának szimbólumokkal kikövezett útját. Az erdőforma megegyezik, ám a két hagyomány annyiban mégis eltér, hogy míg a lovagok a konkrét térben, konkrét akadályokba ütköznek, Dante kalandja egy „belső utazás”, és allegorikus. Ezt erősíti az a tény is, hogy az első ének sötét erdejében a félelem forrása szintén nem konkretizált, és nehezen megfogható – nem egy boszorkány vagy farkasember.⁴⁹ Dante hányattatása nem a fizikai térben zajlik. A szimbolizmuson túl még egy újdonság lelhető fel az *Isteni színjáték*ban, mégpedig az, hogy két nagyon különböző erdő is megjelenik benne. A bevezetésben található sötét rengeteg után, a purgatórium hegyének tetején egy másik, idillikusabb, virágzóbb liget várja a megérkező hőst. Kevésbé erdő, inkább parknak mondható: a fák lombjai már nem félelmet és fenyegetést árasztanak, Dante pedig sokszor hangsúlyozza a színes virágok megnyugtató, idilli látványát.⁵⁰

Mindkét erdő allegorikus és fontos része Dante munkájának, ám a *Simon mágus* terei ez utóbbihoz, a purgatórium végén található ligethez állnak közelebb. Harrison az elsőt profán, a másodikat szakrális erdőnek tekinti, hisz az már a purgatóriumon átesett állapot kivételése. Ez a „szent” liget nem a rettegés, hanem a csodák terepe, és ezáltal összevethető Enyedi 1999-es filmjének „aszfalt-dzsungelével”, Párizssal, ahol feltámadásnak, telepátiának, mágusok küzdelmeinek⁵¹ és egy „beszélő” szobanövénynek lehetünk tanúi. „Ez a megváltott erdő már nem félelmet kelt, hanem varázslatot [enchantment] áraszt” – állítja Harrison a purgatórium ligetéről, és egyszerre nevezi azt „antik erdőnek”, illetve „mesterséges kertnek”.⁵² Szerinte ezt a teret áthatja valamiféle gondozottság, isteni tervezés, ezért nem baljós, nem veszélyes; Dante „szabadon

45 Eredetiben: „And the more he urged his horse, the further was she from him. Yet she rode not faster than before.” In: *The Mabinogion*. (trans. Guest, Charlotte E.) New York: Dover Publications, 1997. p. 6.

46 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 81.

47 Dante híres nyitánya: „Az emberélet útjának felén egy nagy sötétlő erdőbe jutottam, mivel az igaz útát nem lelém.” In: Alighieri, Dante: *Isteni színjáték*. (trans. Babits Mihály) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1968. p. 7.

48 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 82.

49 Marie de France egyik 12. századi költeményében ír az erdőben bujkáló farkasemberről: de France, Marie: *Tizenkét szerelmes rege*. (trans. Rajnavölgyi Géza) Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2001. (Ch. IV. A farkasember [Bisclavret]).

50 Például: „úgy fordult ő e piros-sárga, tarka virágok fölött felém”, vagy: „itt épügy e virágok fellegebén”. In: Alighieri: *Isteni színjáték*. pp. 242., 249.

51 A párbajra kihegyezett cselekmény is kapcsolható a középkori lovagi hagyományokhoz.

52 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. pp. 84–86.

és céltalanul bolyonghat benne.”⁵³ Ezt Simon is megteszi Párizs utcáinak rengetegeiben: a film nagy részében cél és terv nélkül barangol. Dantéhoz hasonlóan ő is egy idegen, számára teljesen ismeretlen térben találja magát, melyet keresztül-kasul be kell járnia. „A protagonista elveszik és összezavarodik életútjának közepén.”⁵⁴ Simon sodródik, nem ő irányítja az eseményeket, hanem fordítva; ezáltal is válik a cselekmény – mint azt korábban állítottam – egy hosszú passzázsszekvenciává.

Az erdő idilli mivolta azonban nem jelenti azt, hogy megszűnt volna sűrű, zöld labirintusnak lenni; Dante továbbra is különböző növényekről, virágokról, fákról és sűrű lombokról értekezik, csak az atmoszféra változik meg. A Simon betonrengetegének jellemzésére már sor került korábban: nincsenek benne visszatérő és kitüntetett pontok, Simon Percevalhoz hasonlóan alig „talál vissza” a korábban bejárt helyszínekre. A hely útvesztő jellegét már a mágus érzékekor megjelenő, végtelenbe nyúló, kusza vonatsínek látványa is előrevetíti. Dante erdeje tehát „antik” és bűvös, hiszen követi az erdőtoposz korábbi jellegzetességeit, valamint „mesterséges”, mert valami külső erő által megszabadul annak fenyegető elemeitől. A „mesterségesre” vonatkozó kijelentését Harrison még tovább élezi, szerinte a mű kontextusában „megfelelőbb lett volna [Danténak] egy várost, nem pedig egy erdőt találnia purgatóriumi útjának végpontján”.⁵⁵ Enyedi „eleget tesz” a szerző javaslatának. Ahogy Dante erdői egy belső utazás allegóriái, úgy az erdő Enyedi filmjében csak egy metaforikus értelmezés részeként merülhet fel, fizikailag – egy kivételtől eltekintve – nem jelenik meg. Végig zsúfolt épületeket, síkatorokat láthatunk. A Simon mágusban a város és a „zöld világ” összefonódása csupán egyetlen, de annál emlékezetesebb snitten belül látható konkrét formában: amikor Simon „elvész” a párizsi sétányok útvesztőjében, a madártávlatból induló kamera egyre magasabbra emelkedik, mígnem megjelenik az épületek rengetege mellett sűrű lombosított Luxembourg-kert. Mondhatni

egyenlőségjel kerül a két tértípus közé: a liget a város folytatása, a város a liget folytatása.

Elfojtott vágyak sűrűjében

A pszichoanalízis megjelenése óta az erdő már nemcsak szakrális vagy mágikus térként van jelen az emberi emlékezetben és fantáziában, de a tudattalan, az elfojtott szexualitás archetipikus helyszínéül is. J. C. Cooper szimbólumszótárában a rengeteg „[a] psziché birodalma”. Szerinte „[á]tlépni a sötét vagy a bűvös erdő küszöbén [olyan], mint az ismeretlen [vagy tudattalan] veszedelmeivel szembenézni”.⁵⁶ Harrison viszont már Boccaccio 1353-ban befejezett *Dekameronjában* rátalál a szexuális vágyerdő korai változatára. Szerinte az író egyik rövid elbeszélésében (5. nap, 3. novella) az erdő akként jelenik meg „amit később tudatlannak keresztelnek el”, és ami a hősök „szenvedélyeinek ködös alvilágaként” ragadható meg.⁵⁷ A történet két fiatal szerelmesről, Pietróról és Agnolelláról szól, akiket szülei megpróbálnak elválasztani egymástól, ám ők megszöknek, útjuk pedig egy sűrű, sötét erdőn át vezet, ahol megannyi veszély leselkedik rájuk. Cirlot Heinrich R. Zimmer gondolatait megidézve abban az értelemben is felfedezi a kontrasztot város és erdőség között, hogy míg előbbi esetében „minden terület biztonságos, az erdő számtalan veszélyt rejt magában”.⁵⁸ A fiatalok útja kettéválik, kénytelenek egyedül túlélni az arra járó banditák zsarnokságát, a vérszomjas farkasok fenyegetését és az egyéb veszedelmeket. A szerelmesek (átmeneti) elkülönülését és kalandozását Harrison a szexualitás titkaiba való „szimbolikus beavatási rítusként” értelmezi. Bár érvelését gyengítheti a tény, hogy az erdőben egymásra találó pár végül mégis csak szülei beleegyezésével és szigorúan – ahogy azt a kor erkölce megkövetelte – a házasságkötést követően lesznek egymáséi, igaza van abban, hogy a vágy felkeltése (és kiélése) a társadalmi struktúra margóján, azaz a sötét rengetegben valósul meg.⁵⁹ Boccaccio egy másik történeté-

53 ibid. p. 85.

54 ibid. p. 82.

55 ibid. p. 86.

56 Cooper, J. C.: *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*. London: Thames and Hudson Ltd., 1978. p. 71.

57 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. pp. 87., 89.

58 Cirlot: *A Dictionary of Symbolism*. pp. 112–113.

59 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. pp. 89., 91.

ben (9. nap, 7. novella) a féltékeny feleség – Harrisonhoz hasonlóan – az eltitkolt, lefojtott szexuális vágyak rejteként gondol az erdőre, és így tanakodik férjéről: „Bizonyosan találkozni akar ottan valamely feslett nőszeméllyel, s nem akarja, hogy rajtakapjam.”⁶⁰

Ha azonban a *Testről és lélekről* imaginárius erdejének mitológiai megfelelőjét keressük, akkor a *Dekameron* csak az összkép egyik részlete. Boccaccio novellái a konkrét, fizikai térben zajlanak, míg a filmben csak Mária és Endre álmain keresztül láthatunk „lélektani” erdőket. A két szereplőnek közös és visszatérő víziója, hogy szarvasként együtt barangolnak a hófödte rengetegben, időnként összebújnak melegedni. A való életben kapcsolatuk nem ilyen idilli, mesébe illő; rengeteg szociális szorongásból, feszültségből és (tanult) komplexusból fakadó akadályok gátolják együttlétüket. A film végére azonban egymásra találunk, első szeretkezésük után a szarvasok eltűnnek, az imaginárius erdőség pedig a záró snittben „megsemmisül” – szépen lassan végtelen fehérségbe tűnik át, majd teljesen „kiég” a kép. A főhősöknek csak addig volt szükségük az álomtérre, amíg a fizikai térben meg nem ugrották az előtük tornyosuló akadályokat. Mint az már az erdőforma kapcsán felmerült, Northrop Frye Shakespeare 16-17. századi komédiáiban fedezi fel azt a civilizáción és a fizikai valóságon kívül eső teret, amit „zöld”, illetve „álomvilágnak” nevez, és ahol a hősök ritualisztikus módon megbirkóznak nehézségeikkel, majd győztesként visszatérnek a „normális világba”.⁶¹ Harrison Shakespeare korának erdőirtása és a természet felszámolása kapcsán lát hasonló tendenciát. Ő kifejezetten a sötét erdők „barbár”, vad jellegét látja átköltözni a külsőből a belső, lelki szférába. Úgy fogalmaz a *Macbeth* kapcsán: „az egykor hagyományosan az erdőkhöz tartozó kegyetlenség most ott bujkál a városi emberek szívében. A veszedelem belül található, nem kívül. Ahogy a város vészjóslóvá, az erdők ártatlanokká válnak.”⁶²

Boccaccio titokzatos vágyerdejének és Shakespeare „álomvilágának” ötvözéséből megkapjuk a *Testről és lélekről* rengetegét. Enyedi azért, hogy az erdőt a pszichébe zárja, félreérthetetlenül megidézi az erdőtoposz 20. században elterjedő pszichoanalitikus értelmezéseit. Cirlot 1958-ban már magabiztosan belefoglalja szótári definíciójába, hogy „az erdő [...] a tudattalan szimbóluma”.⁶³ A pszichoanalízis módszertanával természetesen bármely erdei történetben meg lehet találni a szexuális, elfojtott tartalmak jelképeit. Carl G. Jung például a legősibb mítoszokban is felfedezi a fiúgyermek libidinális ösztöneit vagy ödipális konfliktusait – avagy Cirlotot idézve: „Jung szerint az erdei terror mint a gyermekesék prominens eleme, a tudattalan veszedelmes, az értelmet elnyelő és elhomályosító aspektusait szimbolizálja.”⁶⁴ Ám jelen történeti szemléletünkben ez inkább a 20. századi gondolkodásról mond el többet, mintsem a jóval korábban született ősi mondákról. Mindehhez remek párhuzamot nyújtanak a Grimm fivérek 19. században összegyűjtött és kiadott elbeszélései. Egyrészt filológiai módszertanukról hasonlókat lehet elmondani, mint Freud és Jung törekvéseiről, akik bár örök érvényű, az emberrel egyidős lélektani és kulturális mintázatokat igyekeztek feltárni, gondolkodásmódjuk mégis sajátosan modernnek mondható. Ugyanez igaz Grimmék gyűjteményére is; hiába van szó évszázadokkal korábban megfogant, szájhagyomány útján terjedő mondákról, a testvérpár historizáló, romantikus szemlélete meghatározza azok tartalmát.⁶⁵ Harrison leírja, hogy a „fivérek feladatuknak tekintették a német kultúra elvesztett egységének helyreállítását és eredeti néphagyományuk újraélesztését”.⁶⁶ Kis túlzással azt mondhatjuk, hogy amit Jung és követői a kollektív tudattalanban, azt Grimmék a germán néplelekben próbálták feltárni. Az említett filológiai hozzáállás, a folklórromantika és nosztalgia tehát „beárnyékolja” Piroska, Hamupipőke és Hófehérke kalandjait, csak úgy, mint a mesék állandó elemeként jelen lévő sűrű, sötét erdőket. Emellett a Grimm-mesék

60 Boccaccio, Giovanni: *Dekameron* (Második kötet). (trans. Révay József) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1980. p. 256.

61 Frye: *Anatomy of Criticism*. p. 182.

62 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 100.

63 Cirlot: *A Dictionary of Symbolism*. p. 112.

64 *ibid.*

65 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. pp. 164–165.

66 *ibid.* p. 175.

rengetegekben gyakran alakulnak ki olyan helyzetek és konfliktusok, amelyek már-már pszichoanalitikus olvasatokért kiáltanak. Az 1960-as és '70-es években Bruno Bettelheim próbálkozott meg nagy számú Grimm-elbeszélés freudi értelmezésével. A *két testvér* című történet erdeje kapcsán kijelenti, hogy az a „belső sötéttséggel való szembenézés és küzdelem szimbolikus helyszíne”.⁶⁷ Esetünkben főképp az ún. „állati vőlegény” (animal-groom) történetek, mint *A békakirályfi*, vagy a *Hófehérke és Rózsapiroska* kapcsán kifejtett gondolatai fontosak és hasznosak. Szerinte az idevágó mesék lényege az, hogy „a női karaktereknek meg kell változtatniuk hozzáállásukat a szexualitáshoz, az elutasítás helyett annak megragadására kell törekedniük, mert amíg a szex csúfnak és állatiasnak tűnik a szemükben, addig a férfi [szó szerint] állati sorban marad”.⁶⁸ Bettelheim koncepciója tökéletesen alkalmazható Mária és Endre erdei kalandjainak elemzéséhez, hiszen elsősorban a nőnek kell – Agnolellához hasonlóan – felnőnie a feladathoz, és leküzdenie a testiségével kapcsolatos gátlásait; csak ezután lesz képes a férfhez a fizikai valóságban (is) közel kerülni.

A *Testről és lélekről* rengetegéhez a legmegfelelőbb párhuzamot Grimmék *Az üvegekoporsó* című rövid meséje jelenti. A történet főhőse egy szabó, aki a bűvös erdőben kóborolva figyelmes lesz egy szarvasra, mely egy közeli barlanghoz vezeti őt. A barlang két üvegekoporsót rejt, az egyikben egy lány fekszik eszméletlenül, aki aztán felébredve és szabadítójának megörülve elmeséli, hogyan került ide. Szülei halála után bátyjával élt, akivel annyira szerették egymást, hogy elhatározták: együtt maradnak és sosem házasodnak meg. Ez azonban nem tetszett az egyik kérőnek, így bátyját álnok módon szarvassá változtatta, magát a lányt pedig „otthagyt[a] börtönében, hol mély álomba merült[t]”.⁶⁹ Az átkot csak az oldja fel, ha valaki kinyitja a koporsókat. Fontos része a történetnek, hogy saját szabadulását, így a történetek egy részét a lány „álom-

képeiben” is látja. A testvérpár közti incestuózus viszony már önmagában is egy pszichoanalitikus olvasatnak ágyaz meg. Az idegennek („der Fremde”) nevezett „szerető” az, aki a testvérek „tiltott szerelmét” tabusítani kívánja, meg-hozzá azáltal, hogy rámutat szexuális vágyaik ösztönös, állatias mivoltára. A szarvasmotívumot ugyanis Bettelheim szerint az ego kontrollját elvesztő ösztönén megjelenéseként kell értelmezni.⁷⁰ A szarvas tehát elképzeltető a vágyak felszínre töréseként és azok akadályaként is, hiszen gátolják a báty együttlétét a lánnyal – pont mint Enyedi filmjének esetében. Az a tény pedig, hogy a leírt események félig-meddig egy álomvilágban zajlanak, még közelebb hozza a szöveget mind a pszichoanalízishez, mind a *Testről és lélekről*-höz. A lány megálmolja, hogyan szabadulhat meg bátyjával és cselédeivel az átok alól, majd ennek realizálásával oldódik meg a bonyodalom. Amíg nem teszi meg ugyanezt Mária a filmben, egy két lábon járó üvegekoporsónak mondható, ami el van zárva mindenkitől és mindentől, ennek fedelét pedig Endre nyitja ki, később pedig beteljesíti azt, amit a nő álmaiban látott. Természetesen *Az üvegekoporsó* és egyéb Grimm-mesék sem képez(het)ik a *Testről és lélekről* maradéktalan allegóriáját (sem pedig fordítva), mégis megjelennek bennük olyan fontos és egybehangzó motívumok, mint az ösztönént szimbolizáló szarvas, a probléma kulcsát ígérő álmokképek, és természetesen az „erdőben való tévelygés, [...] ami önmagunk megtalálását és felfedezését szimbolizálja”.⁷¹

Mivel a szarvassá változás fantáziája Ovidius említett *Acteon*jában (és más korai történetekben) is megtörténik, tisztázandó, hogyan különül el ettől Grimmék csaknem 1800 évvel később írásba foglalt szarvasa, illetve mi-ben más ez esetben a metamorfózisnak teret adó erdő. Pszichoanalitikus szemszögből nézve Diána és *Acteon* története az elfojtásról, míg *Az üvegekoporsó* a vágyak felfekadásáról szól. *Acteon* nem leskelődni indul, véletlenül

67 Bettelheim, Bruno: *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Vintage Books, 2010. p. 93

68 *ibid.* p. 286.

69 Grimm: *A mestertolvaj / Az üvegekoporsó* (trans. Keszthelyi Ernő) Budapest: Terra, 1957. p. 43.

70 Az egyik hasonló Grimm-mesében, a *Boriska és Gyurikában* a szomjazó fiú nem bírja magát türtöztetni, vágyainak utat engedve beleiszik egy patak vizébe, amitől fiatal szarvassá („fawn” – Benedek Elek fordításában „özike”) változik. Bettelheim szerint éppen ezért válik az állat az ösztönén szimbólumává, amivel szemben az elővigyázatosabb és anyai szerepet ellátó *Boriska* a „magasabb mentális funkciók” és a tudatosság jelképe. In:

Bettelheim: *The Uses of Enchantment*. pp. 79–80.

71 *ibid.* p. 220.

bukkan a meztelen Diánára, aki egy pillanat alatt szarvas-sá változtatja, ennek köszönhetően pedig pár percen belül levadásszák. Amennyiben Ovidius szarvasát is ösztönként gondoljuk el, azt mondhatjuk, hogy regéjében győz a tabu, a szuperego és az azonnali elfojtás mechanizmusa. Az említett Grimm-mesékben bár testet ölt az ösztön, és ez továbbra is némileg tragédiaként jelenik meg, mégis van kiút, van feloldozás. A tudattalan tartalmak felszínre törése átmeneti, a „kaland” része, amit aztán a „megváltás” katarzisa követ. Míg Ovidius történetei az átváltozásról, addig a Grimm-mesék a visszaváltozásról szólnak. Ahogy a *Testről és lélekről* sem egy – szimbolikus – metamorfózisra van kihegyezve, sokkal inkább arra, hogy lehet az „állati szerepből” visszakerülni a valóságba. Ovidius erdeje a tudat kertje, ami nem tűri meg a zabolázatlan, vad vágákat, míg Grimméké a tudattalan sűrű bozótosa, amiből bátorsággal és különböző erényekkel ki lehet jutni.

Erdőírtás

A *Testről és lélekről* zárlatában szertefoszló erdő nemcsak a cselekmény, de Enyedi művészetének kontextusában is jelentős pillanat. A rendezőnő láthatóan további formák és más típusú térszervezés felé fordult. A sűrű erdők és bűvös metropoliszok útvesztői helyett már inkább a végtelen vizek kék „síksága” foglalkoztatja. A *feleségem történetében*.⁷² Hogy milyen egyéb tértípusokat próbál ki a jövőben, illetve, hogy a térszervezésre a továbbiakban mekkora hangsúlyt helyez a rendezőnő, idővel kiderül. Az erdőtoposz egyelőre kimerítettnek tűnik; egy szép (bár nem teljesen szabályos) ívet ír le a filmográfián belül. Ez az ív több síkon is fellelhető. Egyrészt az erdők ábrázolása a konkrét megjelenítéstől a metaforikusan át képzeletbeli, imaginárius szféráig jut. Eleinte az istenek, majd mágusok, végül pedig a szexualitás misztikuma és a tudattalan uralja a vadont. A *Simon mágus* betondzsungele után a *Testről és lélekről* mintha azt jelezte volna: „az erdő nem

tűnik el, csak átalakul”; esetünkben az „álmovilágba” költözik. Mégis megjelennek az elmúló erdők képei: a *Tamás és Juliban* a zöldellő fák áttünéseffektek kíséretében elveszítik leveleiket, majd magányosan és csupaszon állnak a hideg télben, a *Testről és lélekről*-ben pedig már csakis ebben a rideg, fagyott állapotukban láthatóak.⁷³ Ezzel együtt valamiféle realista törekvés íve is feldereng, amint a kezdeti bűvös erdőktől kevésbé elvarázsolt, „istentelen” rengetegek felé haladunk. Pont úgy, ahogy az antik irodalom után az Artúr-mondakörtől kezdődően „összefonódnak egy történelmileg realiztikusabb ábrázolással az erdők”.⁷⁴ Ezzel párhuzamosan a szereplők tere egyre inkább „beszűkül”; *Az én XX. századom* vagy a *Bűvös vadász* sokszínű, túlbujzáló helyszíneit a *Tamás és Juli* kis faluja, a *Simon mágus* keskeny utcái, majd a *Testről és lélekről* vágóhid-épülete követi. Az egyre városibb, modernebb környezetekből pedig kiszorul az erdő; „szublimál”, az álmok és víziók pszichikai halmazállapotát veszi fel.

Ez némileg leképezi az erdőtoposz kulturális beágyazottságának alakulását is, hiszen az ókori görögök, de főként a Római Birodalom alatt nagy erővel meginduló erdőírtás hosszú távon annak mítoszokban megjelenő formájára, valamint gyakoriságára is kihatott. Saunders azt írja, hogy a korábban említett (platóni és arisztotelészi) filozófiai koncepciók mellett az „erdő [irodalmi megjelenítését] történelmi és jogi tények is megalapozták”, és persze befolyásolták.⁷⁵ Harrison szerint a humanizmus virágzása idején, a 14. és 16. század táján Angliában és a Földközi-tenger körül iszonyatos méreteket öltött az erdőírtás és különböző (vad) állatfajok kipusztítása. A szerző e folyamatok első irodalmi jelének Petrarca költészetét tekinti; nála az erdők már „*lírai nosztalgia helyszínei*”, és „[n]em maradt [bennük] semmiféle barbárság [...], se vademberek, se szörnyetegek, semmi hiba, csak a képzeletbeli levelek, amint a levegőben szálldogálnak”. Amint bizonyos vadállatok csoportjai kipusztulnak, úgy a költő erdőiből is eltűnnek a veszélyes ragadozók. Petrarca számára a rengeteg egy „mennyei” hely, ahová visszavonulhat, és egyfajta „belső szemlélődést” folytathat.⁷⁶ Ebben az

72 Emlékezzünk Saunders az „Őserdő, őseredet” című fejezetben idézett soraira, ahol szembeállítja az erdő és a víz tértípusát az Aeneas kapcsán.

73 Érdemes felidézni Harrison hasonlatát a hanyatló Artemisz templomáról.

74 Saunders: *The Forest of Medieval Romance*. p. 114.

75 A lovagi románcok erdői kapcsán írja ezt. *ibid.* p. 25.

76 Harrison: *Forests: Shadow of Civilization*. p. 93.

értelemben Enyedi filmművészetében Petrarca „imaginárius” erdejéig jutunk, habár a rendező ábrázolásmódjából hiányzik az erdő iránti nosztalgia és romantika. Ő a városok rengetegeiben is megtalálja a varázslatot, és talán ezért is tudja idővel hanyagolni a bűvös erdő (konkrét) megjelenítését. Így vagy úgy, az ív, amit sajátos erdőábrázolása leír, egyrészt időbeli dimenziót kölcsönöz annak, másrészt a bűvös erdő kulturális fázisaira tett folyamatos (bár közvetett) utalásai feleleveníthetik bennünk a „zöld világ” eredeti, archaikus természetét. Az, hogy az ember történeteiben, mondáiban földöntúli lényekkel és jelenségekkel népesítette be az ágas-bogas rengetegeket, majd a kalandozások és a szexualitás misztériumának terepét találta meg abban, épp annak ősi rangjáról tanúskodik. Enyedi e hagyomány követésével kiegészíti az erdőformát elengedhetetlen időbeli dimenziójával, így a maga „teljességében”, mégis sajátos nyelven fogalmazva idézi meg kultúránk, mitológiánk egyik legkorábbi toposzát, archetipikus helyszínét.

Kristóf Süll

Magic hunters in magical forests

The mythological tradition of the forest in Ildikó Enyedi's films

Ildikó Enyedi's films abound with magical motifs from ancient and medieval myths, and one of her most prominent motifs is the „enchanted forest,” which appears recurrently in her works. Even more intriguing is the manner in which the director employs specific motifs unique to the topos and mythological traditions of the enchanted forest in other settings. Enyedi's films transpose the form, spatial and temporal dimensions of the forest into modern, metropolitan environments. Additionally, the director breaks with a centuries-old cultural tradition by merging the opposition between forest and city, wilderness and civilization instead of resolving it. She „reorganizes” metropolises by infusing them with the enchanted forest topos, thus transforming urban spaces into infinite labyrinths that house mythical deities and magical objects. Enyedi directly alludes to the earliest mythological representations of the forest, tracing its shapes and forms to capture its temporal dimension. Drawing on Corinne J. Saunders' and Robert P. Harrison's texts on the forest's cultural, historical, and literary role, intriguing parallels emerge between Euripides, Ovid, Dante, Boccaccio, the Brothers Grimm, and Enyedi's films. Additionally, her works appear to follow the geopolitical changes of the forest (inseparable from the cultural aspect), as the various „jungles of space” (*Magic Hunter*) give way to increasingly minimalist and urban spaces (*Tamás and Juli*; *Simon, the Magician*) until the „green” disappears, and the forests „sublimate” into the imaginary realm of dreams (*On Body and Soul*).

Havassy Gergely

A látható véletlen és a láthatatlan kommunikáció Enyedi Ildikó filmjeiben

Tanulmányomban arra vállalkozom, hogy Enyedi Ildikó nagyjátékfilmjeiben olyan visszatérő tematikus és formanyelvi elemeket mutassak fel, amelyek alapján az életmű darabjai csoportosíthatók. Ezek a motívumok a rendező minden filmjében megjelennek, és túlzás nélkül állítható, jellemzik életművét. Enyedi kortárs rendezőink legjelentősebbjei közé tartozik, mégis alig találunk életművével foglalkozó átfogó tartalmi elemzéseket. Jelen tanulmányban ilyen megközelítésre teszek kísérletet, mely három fő szempont, a véletlen, a „miscommunication”, illetve a látható és láthatatlan fogalmak párosa köré szerveződik. Egy életművet pusztán áttekinteni és művenként elemezni ugyanakkor némiképp céltalan volna. Fő szempontjaim mentén Enyedi filmjei egymáshoz viszonyíthatók, összefüggő, egységes rendszerbe vagy rendszerekbe foglalhatók. Az egyes motívumok tárgyalása után közzétett ábrák ezeket a rendszereket hivatottak szemléltetni. Mindemellett az utolsó részben a korábbiakra alapozva konkrét tartalmi szempontok mentén az életmű egy lehetséges „filmfejtését”¹ igyekszem adni.

Enyedi kapcsán felmerül még azon probléma is, miképpen célszerű műveit egy tudományos igényű szövegben értelmezni, amikor minden szava és mozdulata olyanmilyre személyes és mély, hogy a formális közelítésmódnak szinte ellenáll. Tartsunk távolságot, esetleg „menjünk nagyon közel”? Enyedi Ildikó egy ízben azt mondta, elsősorban azért ábrándult ki a társadalomtudományokból, mert azok azért, hogy hatékonyak lehessenek, tárgyuktól olyan távolságba helyezkednek, ami az ő számára vagy túl távoli vagy túl közeli, de semmiképpen nem komfortos és nem hatékony.² Az efféle stratégia – sajnos vagy nem

sajnos – minden tudományos vizsgálódás sajátja. Mármost mennyire lehet hatékony, mennyire lehet érvényes eljárás filmjeihez úgy közelíteni, ahogyan ő semmiképpen nem közelít azokhoz a témákhoz és személyekhez, amelyekről és akikről egész életműve szól? Annak, aki filmjeit értelmezni, elemezni és/vagy osztályozni kívánja, ezzel a kérdéssel meg kell birkóznia. Tanulmányom első két fő része az életmű formális megközelítésének, míg az utolsó az életmű filmfejtésének kísérlete.

A véletlen

„A véletlen szerepe a modern filmben nem az, hogy megerősítse, hanem hogy gyengítse az okozatiságot, és rámutasson arra az alapvető kiszámíthatatlanságra, ami a világ dolgait jellemzi” – írja Kovács András Bálint a véletlen modern filmben betöltött szerepéről, ezt követően így szól: „a posztmodernben a véletlen nem katasztrófa, hanem egy másik lehetséges világ megjelenése”³, majd Enyedi Ildikó két filmjét, *Az én XX. századomat*, illetve a *Bűvös vadászt* hozza fel példának azon állítását illusztrálандó, hogy a posztmodern filmben a véletlen már nem csupán egy bizonyos társadalmi környezettel vagy mentalitással kapcsolatban válik uralkodóvá, hanem a világ egyetlen lényeges szervezőelveként tűnik fel.

A *Bűvös vadász* nyitó képsoraiban nyaklánc golyói szaladnak szét a padlón, az egyik rejtett járatba, résbe esik, hogy aztán kanyargós utakat maga mögött tudva egy fa gyökerei közül kerüljön elő, s egy szarka elrepüljön vele. A rendező erről azt mondta, neki a dolog magától értető-

1 „Nem a tárgyat hódítja meg, hanem magát hagyja meghódítani.”; A fejtés akkor működik, ha a megfejtő olyan jelentős összefüggéseket mond ki, olyan tartalomra hívja fel a kommunikatív közösség figyelmét, amit a többiek is átéltek, de nem tudtak fogalommal változtatni, és így a kulturális viták terébe beemelni.” Király Jenő: *A film szimbolikája* II/2. Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt., 2010. pp. 26., 6.

2 Interjú a Partizán YouTube csatornáján (2021. november 8.) <https://youtu.be/B9L7ZSwetx8> (utolsó letöltés: 2023. 03. 15.)

3 Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Budapest: Palatinus, 2005. p. 97.

dő, „itt bemegy, ott kijön”⁴; ami történik nem más, mint az alkotó sajátos logikája, sajátos elve arra, ahogyan a dolgokat elrendezi, összekapcsolja. A *Simon mágus* főszereplője a lánnyal teljesen véletlenül találkozik, akivel aztán egy hasonlóképp kiszámíthatatlan beszélgetést folytat, és még el is kap egy könyvet annak feje fölött, ami mint ha csak a *Bűvös vadász* golyójának szellemében létezne, elegáns véletlenséggel bukkan fel teljesen szándékosan. Az *én XX. századomban* a két testvér egészen véletlenül sodródik egymás útjába sok év után, és egymással, valamint a férfival való kapcsolatukat is nagyban uralja a kiszámíthatatlanság; emellett, minthogy elszeparálódásuk után az, hogy milyen körülmények között nevelkednek, szintén a véletlen műve, életútjaik egymás alternatíváiként is értelmezhető⁵, a történetet a véletlen nyitja meg és a véletlen zárja le. A *Testről és lélekről*-ben ketten egyazon álmon osztoznak, egymást gyógyítják meg, „együtt formálódnak egészé”⁶, a nő már csaknem véget vetne életének, ám az utolsó pillanatban megcsörrenő telefon megmenti. Kettejüket a véletlen, a sorsszerűen valószínűtlen véletlen rendeli egymás mellé. A *feleségem történetében* Störr kapitány azt a nőt veszi feleségül, aki elsőként lép be az ajtón, utána a játékidő jelentős hányadában feltűnnek-elűnnek egymás előtt-elől, véletlen találkozások és történések sorozata készíti elő a finálét. A *Tamás és Juliban* a szerelmesek sorsát bányakatasztrófa pecsételi meg.

A filmen vagy bármely művészetben ábrázolt véletlen lélektana némileg ellentmondásos, hiszen bármi is következék be a mű története során, nem mondható ki, hogy valóban véletlen lenne, hiszen a művet is „műveli” valaki, a történetet is írja valaki. Ahogy később látni fogjuk, Enyedi filmjeiben ez korántsem ilyen egyszerű; különleges szerzői jelenléte karakterein keresztül mutatkozik meg, amely így a véletlent mint olyat is átértékeli, mindemellet számos különféle véletlent vonultat fel, nem csupán egy, az életműre átfogóan jellemző típust.

A *Tamás és Juliban* történetében a véletlen egyáltalában nem vállal szerepet, az események irányába és formálódásába nem szól bele, összességében arra hivatott, hogy a szerelmesek történetére rússse a nekik osztályrészül jutott lehetetlenség, a kettejük közötti szerencsétlen összeférhe-

telenség, és egyszersmind azon ítélet pecsétjét, amelyet a rendező a néző számára tanulságként előkészített. Hasonló véletlent találunk a *Bűvös vadászban* is: itt véletlen csupán a film legelején, a cselekmény alapkövének letétele előtt jelentkezik, képileg és jellegében a szerencsejátékos kockadobásához hasonlít. Ameddig a *Tamás és Juliban* végén a szereplőket már megismertük, kettejük sajátos körtáncán túl vagyunk, és a véletlen minden korábbi esemény összefoglalójaként jelentkezik, addig a *Bűvös vadász* elején sem a szereplőket, sem a történetet, pusztán az egyik szereplő által elmeséltek alapján valamelyest körvonalazódó meghatározatlan, előzetes tanulságot ismerjük, s a film feladata ennek megmagyarázása, bővítése. E két szélsőérték között ugyanakkor meglehetősen hasonló cselekményszervezés húzódik, a szereplők sorsa mindkét filmben egy sajátos logika szerint meghatározott. A *Bűvös vadászban* a golyót, még ha nem is azé, aki szeretné, egy tudat (az ördög tudata) irányítja, s ezt extrapolálva elmondhatjuk, a cselekményt is valamely meghatározott tudat, egy rendezői tudat irányítja. A cselekmény úgy tálalja az eseményeket, ahogy az ördög a golyót irányítja. Hasonlóképp a *Tamás és Juliban* azt látjuk, hogy a szereplők – minthogy a szerelemről és az emberi viszonyokról teljesen másképpen vélekednek, teljesen más családi és társadalmi háttérrel rendelkeznek, valamint azért, mert végül is egyikük férfi, másikuk pedig nő, elvontabb fogalmazással élve „azért, akik ők” – szerencsétlenségre determinálva kerülgetik egymást. E determináltság minden véletlentől mentes: a *Bűvös vadászban* a golyó metaforájában konkretizálódik, a *Tamás és Juliban* a szereplők eltérő háttereként konstituálódik.

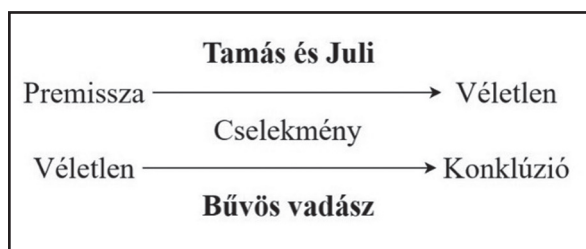
A determinálva szóval ugyanakkor van egy kis probléma. Ez arra utal, hogy tetteinket tőlünk független tényezők határozzák meg. Mármost lényegesen másképp kell fogfognunk a cselekményt akkor, ha ezek a külső, független tényezők a véletlen attribútumai, illetve, ha egy társadalmi rend, egy világrend, egy életrend stb. szabályai szerint valók. A véletlen esetében úgy kell fogalmaznunk: ez most éppen így történt, de történhetett volna máshogyan (illetve akár több párhuzamos változatát láthatjuk ugyanannak, mint Az *én XX. századomban* a lányok életútalterná-

4 Beck András: Hát, havazik rendesen. *Nappali ház* 10 (1998) no. 3. p. 11.

5 Kovács: *A modern film irányzatai*. p. 100.

6 Gelencsér Gábor: ÉP(P). *Jelenkor* 60 (2017) no. 4. p. 502.

tíváiban), a „rend” esetében viszont azt kell mondanunk: ennek így kellett lennie. A *Bűvös vadászban*, illetve a *Tamás és Juliban* az alapvetően modernista jellegű véletlen⁷ a történet bevezetéseként vagy lezárásaként jelentkezik, egyébiránt a háttérbe vonul, valamely történeti elembe vagy szerzői megoldásban feloldódik. Az Enyedi Ildikó filmjeiben fellelhető számos különféle képpen viselkedő véletlen közül ez az „egyik oldalról határoló” véletlen meghatározó típus; az ilyen véletlent felvonultató műveiben a történet egészére nézve a véletlen szerepe minimális, ám mindig kitüntetett helyen van (1. ábra).

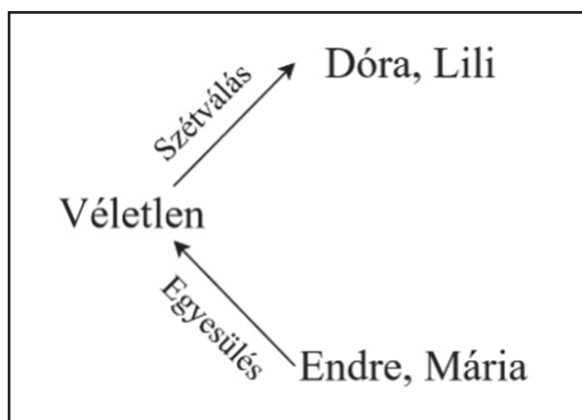


1. ábra

Az *én XX. századomat*, a *Simon mágust*, valamint a *Testről és lélekről*-t áthatja a véletlen, ám a korábitól lényegesen eltérő, pontosabban fogalmazva egyszerre többféle véletlen. Az első kettőben a történetet megszervező egyeduralgó erőként jelentkezik. A *Simon mágusban* a főszereplő – mágus lévén – bizonyos mértékben maga is rendelkezik ráhatással az események alakulására, s minthogy azt a véletlen uralja, elmondhatjuk, a szereplő „hozzáfér” a véletlenhez, az eseményeket megszervező erőhöz, legjobb példája ennek az, amikor a nyelvi korlátot áthidalandó teljesen véletlenszerűen mond igent vagy nemet a lány kérdéseire. Az *én XX. századomban* a két testvér és a férfi közötti kapcsolatot ugyanez a véletlen szervezi meg, ám filmeleji elszakadásukat majd filmvégi találkozásukat egy merőben másik véletlen uralja, nevezetesen az, amelyik a *Bűvös vadász* elején, illetve a *Tamás és Juli* végén jelentkezik. A véletlen, mely a két utóbbi filmben pusztán arra szolgált, hogy egyszer a szerelmesek sorsát megpecsételje, másszor pedig az ördög kiszámíthatatlan logikáját metaforikusan bevezesse, itt odáig fejlődik, hogy a két gyermeket egymástól elszakítva két alternatív sorsot

hoz létre – melyeket aztán a másik véletlen szervez meg –, majd a *Testről és lélekről*-ben két egymástól elvágott, egymásra rászoruló, egymást kiegészítő embert és/vagy sorsot illeszt össze.

E tekintetben tehát Az *én XX. századom* és a *Testről és lélekről* tükörfilmek (2. ábra), valamint – ahogy arra később, a „miscommunication” kapcsán részletesen kitérek – a *Testről és lélekről* A *feleségem történetével* párhuzamos.



2. ábra

Szót érdemel még a sokat emlegetett, ám nem részletezett „szervező” véletlen. Enyedi Ildikó mind a *Simon mágusban* mind Az *én XX. századomban* humorforrásnak használja – kiszámíthatatlansága a sehonnan jött gegek végtelen randomgenerátoraként funkcionálhat, és logikai alapja megtámadhatatlan, merthogy bevallottan nincsen neki –, ám később A *feleségem történetében* a megcsalás jelei után kutató kapitány útjába kerülő sokféle szituáció és az azokban foglalt számtalan, általa a feleségével szembeni terhelő bizonyítékként értelmezett körülmény előállítójaként is megjelenik. E véletlen természetéből következik, hogy sem a szereplő, sem a néző nem tudhatja, mi fog következni, mindez egy magasabb szinten, a cselekményben munkálkodó logika szerint történik; ehhez – legalábbis a *Simon mágus* egyes részeitől eltekintve – az életmű eddig felsorolt filmjeiben sem a nézőnek, sem a szereplőnek nincs hozzáférése.

A *feleségem története* a véletlenek felvonultatásának koronaékszere. Bárhogyan jelent is meg az eddig tárgyalt fil-

⁷ Itt arra gondolunk, hogy a véletlen, noha sem a cselekmény módszerében, sem a történet fordulataiban lényegesebb szerepet nem vállal, ritka jelenlétekor a világ dolgainak kiszámíthatatlanságára utal. Kovács: *A modern film irányzatai*. p. 97.

mekben véletlen, azt mindegyik esetében el lehetett mondani, hogy történet és cselekmény szerint különböző viselkedést mutatott. Itt természetesen nem arra utalunk, hogy a kameraállások, a zene, a szereplők stb. véletlenszerűen kerültek kiválasztásra, sem pedig arra, hogy a történetben bármi is a rendező akarata ellenére, véletlen alakult volna úgy, ahogyan alakult – mindamellett, hogy a film médiuma a forgatásban rejlő elemi esetlegességek révén soha nem lehet képes teljesen kizárni magából a véletlent.⁸ A *Simon mágus*ban a mágus véletlennel szemben mutatott magabiztossága kérdésessé teszi, számára véletlen-e a véletlen. Cselekedeteiből (pl. beszélgetés a kávézóban) és a személyét övező különféle különleges – néha már fantasztikus – történésekből (pl. leeső könyv) kiütözik, hogy a véletlennek létében cseppet sem kételkedik, ám ameddig a tőle független történéseket mintegy távolról, érdeklődve figyel, addig az olyan szituációkba, amelyeket csak a véletlen lehet képes elrendezni, bátran, vakmerően, magabiztosan, szinte már rezignáltan belevág. A karakter e magabiztossága és rezignációja annyi, mint az adott helyzetben bekövetkező történések elébe menés, rájuk való számítás, szinte már azok előrelátása. Egy film szereplője éppúgy alá van vetve a rendező akaratának, mint a valóságos személy a társadalmi rend nyomatékának és a valóságos világ más szeszélyeinek. Ameddig a filmben mind a megjelenő társadalmi rend, mind a világ szeszélyei a rendezői akarattól függenek, addig a valóságos világban egyedül – amolyan „önkontrollként” vagy éppen felszabadulásként – a társadalmi rend van az ember kezében. A mágus cselekedetei és általános hozzáállása arra utalnak, hogy a film világának fő szervező erejét (némiképp) irányítani képes, s nemcsak az ikonikus kávézós jelenet példázza ezt: nagyon jellemző ama Párizs fölött „átlépő” kameramozgás, mely „olyan embereket köt össze, akik nem tudnak egymás jelenlétéről”.⁹ Az efféle vizuális megoldást David Bordwell a klasszikus elbeszélésre jellemző mindentudó elbeszélői percepcióként mutatja be, e mindentudás esetünkben a szereplőre is kiterjed. Másképp fogalmazva: a minden-

tudó elbeszélő a szereplő érdekében állandóan, deus ex machinaként közbelép. Megszólalásig hasonló eljárást figyelhetünk meg *A feleségem történetében*, csupán fordított előjellel.¹⁰ E két film szerves összefüggése egy aktívan beavatkozó szerző jelenlétében áll.

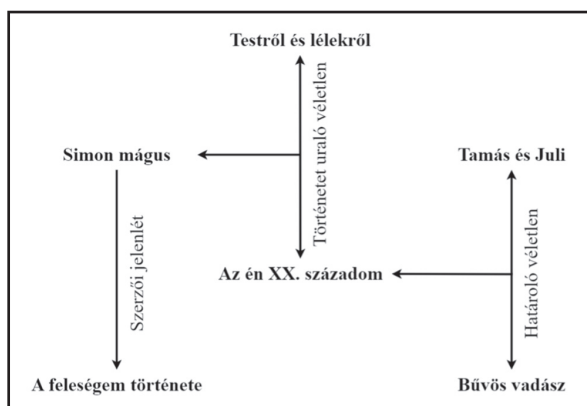
A történet elején Störr kapitány azt mondja, azt a nőt veszi feleségül, aki elsőként belép az ajtón – ez lényegileg a *Simon mágus* véletlenszerű párbeszédeihez hasonlítható, ugyanakkor tartalmazza a határoló jellegű, *Tamás és Juliból*, valamint a *Bűvös vadász*ból ismert véletlent is, illetve egyértelműsíti, hogy nem csupán azt, ami történik, de azt is, ahogyan történik, a véletlen fogja irányítani, akárcsak *Az én XX. századomban*. A főhős ekkor egy fogadás kedvéért rábízta magát a véletlenre, majd egész végig harcol és szenved e döntés vélt vagy valós következményeitől, lényegileg hadat visel a véletlennel szemben, majd végül arra jut, inkább szerződést bont, mégsem kéri azt, amit a véletlen adott neki. Kitétte magát a véletlennek, végigment az úton, amit az kijelölt, szenvedett és döntött: mégsem, ám egyúttal meg is békélt a megtett úttal. Megbékélése ugyanakkor szembeállítja egymással a modernista és a posztmodern elbeszélésben megjelenő véletlent. A szereplő szándékosan veti magát a kiszámíthatatlanságba, nem törődik a kiszámíthatatlanság tartalmával, majd e tartalom, melyet tette nyomán kézhez kap, ránő a fejére, káosza eluralja életét. Az első véletlen a modern, a második, a káosz, a posztmodern. A szereplő beleveti magát a világ dolgainak kiszámíthatatlanságába, ám ez átcsúszik, továbbfejlődik a káoszba, a teljes felfoghatatlanságba, amelyet nem ért, amelyre mérges lesz, és amelytől visszaretten, s ezért visszamenekül a korábbihoz, a biztonságoshoz, a klasszikushoz. Egyedül a klasszikus elbeszélés végén mondjuk azt, „ennek így kellett történnie”; *A feleségem történetében* mindezt úgy mondjuk, hogy a modern és a posztmodern már mögöttünk van. Ugyanakkor ez a visszafordulás modernista döntés, mint Király Jenő írja¹¹, s így *A feleségem története*, egyéb, később tárgyalt aspektusai mellett, a modernség és a klasszicizmus melletti tanúságtétel.

8 Burch, Noël: A véletlen és funkciói. (trans. Mester Tibor) In: Vajdovich Györgyi (ed.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. pp. 233–235.

9 Bordwell, David: A klasszikus elbeszélésmód. (trans. Mester Tibor) In: Vajdovich (ed.): *A kortárs filmelmélet útjai*. p. 199.

10 Utóbbi esetében a véletlen az alább tárgyalt „miscommunication”-nel is összefonódik.

11 „A modernség jellemzője Hegelnél az önmagába visszavonult szellem és a külvilág esetlegességének szembenállása [...]” Király Jenő: *A mai film szimbolikája*. Budapest: Eszmélet Alapítvány, 2017. p. 541. A visszavonult szellemen felismerhetjük a kapitányt.



3. ábra

A véletlen kapcsán a 3. ábra szerinti csoportosítás végezhető. Adottak a filmek, valamint a közöttük értelmezett irányított relációk. Kovács András Bálint a művek motívumszerkezetét általánosságban közlekedési hálózathoz hasonlította¹², itt majdnem azonos logikát követünk. A koncepció gyakorlata a következő: kiindulópontként tetszőlegesen választunk egy művet, majd a relációkat szemléltető nyilak mentén eljutunk egy másikhoz, amivel egy egyszerű összehasonlítást kapunk. A relációk irányítottasága „odafelé” az adott motívum feltűnését, „visszafelé” pedig eltűnését jelzik, így például a *Bűvös vadász*tól indulva *A feleségem történetéig* a véletlen szerzői jelenlétté való fejlődését figyelhetjük meg, fordított irányban pedig szemléltethetjük a két mű között látható (véletlen szerinti) hatalmas különbségeket. A *Tamás és Juli*, illetve a *Bűvös vadász* közötti utat választva a motívum nem változik, a reláció szimmetrikus – egy másik csoportosításban ezek közös tematikus halmaz elemei volnának –, tehát a két mű hasonló, s ugyanez a helyzet *Az én XX. századom*, valamint a *Testről és lélekről* esetében is.

A „miscommunication”

Miscommunication alatt a kettő vagy több ember közötti kommunikáció félreisiklására kell gondolni, tudniillik azokra a szituációkra, melyek során emberek elbeszélnek

egymás mellett, sajátos családi vagy társadalmi háttérük révén félreismerik partnerük szándékát, és így egymás elől mintegy karmikus módon kitérnek, elugranak. Az angol nyelvű kifejezést használok a téma bevezetéséhez, mert magyar megfelelői – jobb híján „félreértés” vagy „kommunikációs zavar” – korlátozzák a jelentésmezőt. Az angol kifejezés a „mis” és a „communication” szavak összeillesztéséből keletkezik, így az összetett szóként adódó jelentésén túl még a hiányzó, elmaradó, elbliccelt stb. kommunikációt is, nemcsak a meglévő, megtörtént kommunikációban beálló nehézséget, nyelvi vagy értelmi korlátot jelentheti.

Enyedi Ildikó filmjei bővelkednek ilyen pillanatokban; korai filmjeitől kezdve, az életmű egészén átívelően sorra bukannak fel e nehézség különféle formái és analógiái. Az *Invázió* című korai rövidfilmben az idegenek és az emberek között nyelvi okokból meg nem értés és téves következtetések egész sora keletkezik. A *Vakond* főszereplője beszédét azért, mert ő a többiektől egészen különbözik, pusztán a maga és a néző szemében hasonló, senki nem érti, nem hallja, nem veszi figyelembe, egészen szürreális, halálközeli élményt közvetít a főhős interakcióra való igénye és a világ makacs passzivitása. *Az én XX. századomban* a testvérpár és a férfi főszereplő egyre-másra félreértésekbe kergetik egymást, szándékaikat nem közlik, és mind adottnak vesznek olyasmiket, amikre soha nem kérdeztek rá. A *Bűvös vadászban* az ördög kígyónyelve, a szándékos ferdítés és a csábítás tölti be ezt a szerepet. A *Tamás és Juliban* a szerelmesek nem értik egymást, a fiú sokszor izgalmában, sokszor türelmetlenségében ormóltan cselekedetekre szánja el magát, a lány pedig amiatt, hogy képtelen kinőni a leszakításra váró virágszál szerepéből, a kommunikációt sokszor inkább el is blicceli. A *Simon mágusban* a főszereplő az, aki egyrészt mások jeleire teljesen vak és süket, másrészt afelé az egy ember felé, akire figyel, nyelvi korlátai révén néma. A *Testről és lélekrőlben*, illetve *A feleségem történetében* a főszereplőpárosok tagjai között jószerével nem is létezik kommunikáció, csak míg az előbbiben bizonyos nem nyelvi vagy láthatatlan jelek révén a néző megérti őket, és még ők is valamelyest egymást, addig az utóbbiban mindez a teljes érthetlenséget okozza.

¹² „A művek motívumszerkezetét inkább hasonlíthatjuk egy olyan közlekedési hálózathoz, amelyben vannak nagyobb és kisebb csomópontok, vannak átvezető utak, és vannak zsákutcák. A nagy csomópontok a főmotívumok, amelyekből kiindulva bárhová eljuthatunk.” Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*. Budapest: Palatinus, 2009. p. 97.

Azon filmekben, amelyekben a nyelvi korlát okozta meg nem értés van jelen (*Invázió*, *Simon mágus*), a megnehezített kommunikáció két oldalán a szereplők általában humoros körtáncot járnak egymással, de ameddig a korai filmben ez megmarad az ellehetetlenített diskurzus stilizált bemutatásának, addig a *Simon mágus*ban csaknem a véletlennel egyenerősségű szervezőerőként működik. Utóbbiban a mágus úgy veti magát a miscommunication-be, ahogyan *A feleségem történetében* Störr kapitány a véletlenbe: tud róla, szándékosan, bele nem gondolva teszi, ugyanakkor a kapitány a véletlennel felelőtlen, a mágus a miscommunication-nel céltudatos.

Az én XX. századomban a félreértés abból adódik, hogy a testvérpár két tagja a megszólalásig hasonlít egymásra, ez a többjelentésű, de hasonló alakú szavak analogiájára érthető meg: a legfontosabb a kontextus, az interakció elhelyezkedése és az interakcióban résztvevők egymáshoz való viszonya. A szereplők itt nem azzal a nehézséggel szembesülnek, hogy más-más nyelvet beszélve nem értik meg, mit szeretne a másik, hanem a kommunikáció azon alapkövetelménye sem teljesül közöttük, hogy az adó és a vevő időben és egyáltalán tisztázódjék¹³. Azt a kérdést kellene tisztázniuk, „ki vagy te?“, nem pedig azt, „mit, miért akarsz és hogyan?“. Ez a felállás igen közeli rokonságot mutat a *Tamás és Juliban* lévővel. A fiatal pár között fellobbanó vonzalom nem fejlődhet szerelemmé, a párkapcsolat első lépéseinél, egymás felfedezésénél bukdácsolnak – ugyanarra a kérdésre keresik a választ: „ki vagy te?“. A néző pontosan megérti, kik ők, és azt is megérti, miért nem értik egymást. Számukra ez viszont reménytelen. Az *Első szerelem* „fiú” tagja földön kívüli, ám ez a lányt egyáltalán nem zavarja, észre sem veszi, aminek lényege annyi, hogy „a szerelem vak”. A *Tamás és Juliban* a szerelem vaksága a szerelmes felekre is kiterjed, a rózsaszín felhő egymás elől is eltakarja őket. Tamás nyomul, érintkezni, szeretkezni szeretne, a virág leszakításának gáláns módja – az, amire Juli vágyik – számára ismeretlen, ezért a lányt állandóan elijeszti, megsérti. Juliban ugyanezek a vágyak úgy lépnek fel, hogy Tamás egyes próbálkozásait elszenvedi, majd képzeletben előállítja azt vagy egy ahhoz közeli erotikát, ami elől

éppen elmenekült, egy minden bizonnyal Tamásnak is tetsző, a külvilággal nem törődő, kitárulkozó, fellélegző, vad erotikát – viszonyuk, ahogy majdnem minden viszony, aszimmetrikus, nem egymás felé, hanem közösen egy harmadik irányba mutat. „Az erotikum az esztétikum legmateriálisabb közege, amelyben szemlélet és cselekvés, gyönyör és kín, szép és rít, recepció és akció, odaadás és leteperés, keresés és menekülés, igent és nemet mondás eredetileg differenciálódik. Itt szembesül az ember cél és öncél primitív konfliktusával.”¹⁴ Tapasztalatlanságuk és vak vonzalmuk révén arra vannak ítélve, hogy semmiképp ne lehessenek egymáséi. Ameddig az *Első szerelemben* minden hátráltató és elsőre visszaretentő körülmény ellenére (a *Simon mágushoz* és valamelyest a *Testről és lélekről*-höz is hasonlóan) a nehézségek végül félreállnak, és teret hagynak a szerelemnek, addig a *Tamás és Juliban* minden támogató, segítő körülmény ellenére ez mégsem következik be – az *Első szerelemben* a szerelem vak, és ez éppen elég, a *Tamás és Juliban* a szerelem túl vak. A tapasztalatlanság, a tetzetoszaság nagyobb bonyodalom, mint a nyelv.

A *Testről és lélekről*-ben a főszereplőpáros közötti lényegi interakciók szándékosan esetlenek, a fontos dolgokat elvették, kettejük kapcsolata nem a szavak szintjén, hanem egy elvont rétegben, az álmok szintjén, egy láthatatlan térben szövődik. A nő egy bizonyos félelemtől hajtva, a férfi pedig múltbéli sérelmekről üldözve jut el ugyanabba a világba, az eszképzismusnak ebbe a nyugodt fellegvárába, ahol szavaktól mentesen, láncokat levette találkoznak – és kommunikálnak. A nő terápiára jár, a mindennapi élet szituációit elpróbálja, elbábozza, tanulja őket, gyakorol rájuk; mindez a kommunikáció sajátos, kvázi formája, bennük a bizalommal felruházott, védőbástyaként működő formalitás és elmélet ütközik meg a félelemmel és visszaretetéssel kezelt közvetlenséggel és gyakorlattal. A férfi ezen a gyakorlaton és közvetlenségen túl van, sablonos válaszokat, rutinszituációkat szeretne előállítani: formalitás ez, mely gyakorlatiasságnak maszkírozta magát. Kommunikációhoz és interakcióhoz való hozzáállásuk emeli ama falat, melynek antitézise közös álmuk. Mária az Asperger-szindróma jeleit mutatja: számára az, amikor Endre megkérdezi, van-e kedve aznap

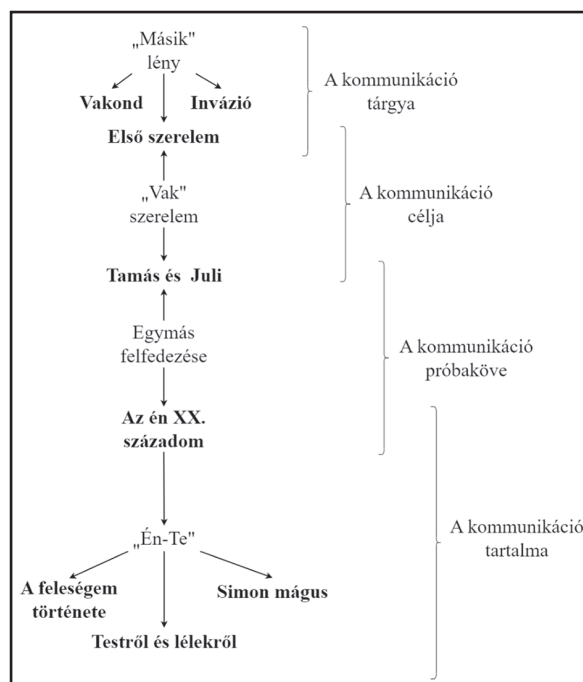
13 Formálisan természetesen tisztázódnak a szerepek, a kommunikáció megtörténhet, meg is történik, ám hamis marad.

14 Király Jenő: *A film szimbolikája* IV/1. Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgókép-kultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt., 2010. p. 19.

este fölmenni hozzá, még ha végül nem is mond, aligha abban az értelemben működött, ahogyan Endre használta. Ismerkedésük próbaköve a formális és a rutinszerű, sorok között olvasó gyakorlatok ütköztetése. Sikertük lényege – a *Tamás és Julitól*, *Az én XX. századomtól*, *A feleségem történetétől*, illetve az *Első szerelemtől* eltérően, amely négyből sikerről ugyan csak egynél beszélhetünk – abban van, hogy végül ténylegesen felteszik azokat a kérdéseket, sikeresen végigjárják azokat a stádiumokat, amelyek során a másik szándékait, igényeit és gyengeségeit felderíthetik. Esetükben a másik mibenlétére nem kell rákérdezni, annak ismeretét az álom metatere szavatolja.

A *feleségem történetében* az előbbihez hasonló elvont tér nincsen, Störr kapitány Lizzyt véletlenszerűen választja, így a másik személyisége alapvetően kérdéses marad, mindemelllett a kapitány epizodikus tér csak haza, egymás életében hatalmas kihagyásokkal vannak jelen, ezért nemcsak a másik mibenléte, de szándékai és igényei is megkérdőjelezésre, felderítésre szorulnak – a korábbi filmekben szelektíven megjelent kommunikációs nehézségek halmozottan vannak jelen. Az életmű e darabja a miscommunication végső formáját testesíti meg, a kommunikáció lehetetlenségét és egyszersmind lehetőségfeltételeinek kutatását. Férj és feleség között a kommunikáció, a megértés nem tud létrejönni. Emellett fontos kitérni arra a hasonlóságra, melyre fentebb, a véletlen kapcsán már utaltam: *A feleségem története* és a *Testről és lélekről* „párhuzamos filmek”. Ameddig *Az én XX. századomban* a véletlen felosztja és ezzel két alternatív életre, két alternatív életútra bontja a történetet, addig a *Testről és lélekről*-ben éppen összehozza, összeilleszti a két szereplő sorsát, és ezért a filmek egymás tükörképei (ahhoz hasonlóan, ahogyan a *Bűvös vadász* elején, valamint a *Tamás és Juli* végén jelentkező véletlentípusok, elhelyezkedésük révén szintén tükörfilmekké teszik a kettőt). Ameddig a *Testről és lélekről*-ben található miscommunication, amely a formális és gyakorlatias ütköztetését egy elvont tér beemelésével oldja fel, és a konkrét, a szereplők számára lényeges diskurzusokat mellőzi, az elvontba áthelyezve mélyíti el, addig *A feleségem történetében* elvont, álomszerű tér nincsen, noha a főszereplők közötti kommunikáció az előbbihez egészen hasonló, ezért párhuzamos filmekről beszélhetünk.

A kommunikációs bonyodalmakon keresztül az életműben átfogó, komplex analógia mutatható ki. Ennek ábrázolását több kisebb csoportosítás kompozíciójaként



4. ábra

valósítottam meg. A csoportok csomópontokként jelennek meg, a relációkat szemléltető nyilak ezúttal nem filmek egymáshoz való viszonyát adják meg, hanem egyes motívumok mibenlétét, tartalmát tematizálva képeznek kisebb egységeket. Minden film, amelyre egynél több referencia mutat, halmazmetszetként is elképzelhető, s így nagyobb egységet formál. (4. ábra) A *Vakond*, az *Invázió* és az *Első szerelem* című filmekben a kommunikáció egyik oldalán mindig valamely, az embertől konkrét és metaforikus értelemben is eltérő fél áll, egy „másik lény”. A *Vakond* esetében ez a szerep a főszereplőé, az *Invázió*-ban az idegeneké, az *Első szerelemben* pedig a szerelmespár egyik tagjáé. Ami köztük a siker záloga, a szerelem vaksága, az *Tamás és Juli* számára a kudarc módszertana, és ami utóbbiak esetében a kihívást intézi, mint a partnerek közötti harmónia kialakulásának próbaköve, tudniillik egymás felfedezése, az *Testről és lélekről* Máriaja és Endréje számára a sikert szavatoló kvázi fantasztikum tárgya, valamint *Az én XX. századom* szerelmi háromszögében páronként a konfliktus és a vonzalom motivációja. *Az én XX. századom* tematizálja a szereplők mibenlétére való rákérdezés fontosságát, ugyanakkor feladatlanul hagyja a történetben rejlő, a szereplők kettősségéből táp-

lálkozó ambivalenciát, és megelégszik az alternatív életpályák oppozíciójának feloldásával. A mibenlét kérdésére való sikeres válasz a *Testről és lélekről*-ben nyeri el tökéletes formáját, ott válik sikeressé, *Az én XX. századom* továbbvezet az ambivalencia a káosz területére. A *Simon mágus* esetében a kommunikációt is a véletlen szervezi meg, erről már szóltunk. Az a probléma, amely a rövidfilmekben metafora és fantasztikum szintjén jelentkezik, amely a *Tamás és Juliban* banális körülményekké szelődül, ami *Az én XX. századomban* alternatívákra oszlik, ami a *Testről és lélekről*-ben a metaforikus-fantasztikus jelleg révén komplementerekké rendeződik és egyesül, *A feleségem történetében* a megértés teljes bukásához vezet. A filmvégi látomásban újfent visszatér a metafora és/vagy a fantasztikum, a jobb sorsra érdemes kisiklott viszony és kisiklott élet végzetten átnyúló beteljesülés iránti vágyakozása, de a fizikai világ korlátai, a szeretett és vágyott fél halála melankóliává oldja.

A látható és a láthatatlan

A tanulmány elején érintőlegesen vázoltam azt a problémát, amely a szerző és műve vagy életműve és annak értelmezése közötti potenciális taszításban van. A véletlenről beszélve típusok szerint rendeztem az életművet, a miscommunication kapcsán pedig visszatérő tematikus és adott esetben történeti elemek mentén konkrét kapcsolatokat mutattam ki az egyes filmek között. Az előbbi elvontabb kalauzt, egyszerű utcatérképet, az utóbbi eggyel konkrétabb, ismeretterjesztő turistatérképet kívánt adni az életműhöz. Hogy ne kövessem el azt a hibát, amelyet Schopenhauer szerint Kant követett el az értelem tizenkét kategóriája kapcsán¹⁵, minden esetben azzal kezdtem, hogy rövid bevezetés után felsoroltam az életmű azon momentumait, amelyekben az adott jellegzetességek tetten érhetőek, hogy azokból szinte a közbenjárásom nélkül kitűnjenek a hasonlóságok, amelyeket azután rendszerbe foglaltam. Ezek mind a filmek külsőségeire, formai meg-

oldásaira vagy történetmeselésére, elbeszéléstechnikájára vonatkoztak. Ebben a részben az életművet összefüggő egységnek tételezem (amennyiben tehát a következőkben karaktereket említek, azokat nem az egyes filmek karaktereként, hanem az életmű szereplőiként tekintem), és a korábbi, némileg távolságtartó elemzéseket felhasználva egy még közvetlenebb, a rendszeresen visszatérő témákon keresztül a rendező sajátos világlátását, gondolkodásmódját megközelítő olvasatot adok. Ugyanezen alapon állva más olvasatok is megfogalmazhatók, terjedelmi korlátok végett ezek közül itt egyre fókuszálók.

A filmek nőképe

Az én XX. századomban számtalan alkalommal halljuk szereplők szituációkra, történetekre illetve más szereplőkre vonatkozó gondolatait, látjuk a testvérpár lelkületében és életmódjában a kontrasztot (férfiak fölényes, pórázon tartó elcsábítása, szemben a félénk feltárulkozással¹⁶, elegáns büfékocsi és pezsgő, szemben az utolsó kocsiosztály túlekedésével stb.), valamint a párhuzamosságot (hosszú és jelentőségteljes szemkontaktus férfiakkal [a vonaton], kapcsolat ugyanazzal a férfival [aki őket azonosnak ismeri fel] stb.). A véletlen alternatív életpályákon keresztül alternatív szereplőket hoz létre, ennek kiindulópontja a főszereplőpáros édesanyja.

A prudériáiig konzervatív tudós a női nemet és a női jellemet két alapvető típusra, ringyóra és anyára felosztva értelmezi, amely típusok elmondása szerint minden nőben megtalálhatók, de amelyek feloldódnak a nemi életben, s ezért alapvetően azonosak, tehát miként a plusz egy és a mínusz egy együtt nulla, így ezek is nullák, nem léteznek. A szereplő által használt matematikai példa, mely az előjelek hiányáról szól, megvilágítja az általában vett férfi képét az általában vett nőről: ama tengelyen, amelyen a logika által lekötözött férfi gondolkodik, a nő nulla. A tudós karakter értetlenkedése, ti. az, hogy a nőt nemlétezőnek mondja ki, a nézői és a rendezői rátekintő logika számára azt jelenti, hogy a nő nem azon a tengelyen

15 „...erőszakosan beléjük kényszeríti a világ összes dolgát, és mindazt, ami csak végbemegy az emberben...” Schopenhauer, Arthur: *A világ mint akarat és képzet*. (trans. Tandori Ágnes, Tandori Dezső, Tar Ibolya, Csejtei Dezső, Juhász Anikó) Budapest: Osiris, 2021. p. 512.

16 „A vágy a partnert festi ki, a kacérság önmagát. A beteljesületlenség és a beteljesülés is nemzhet szenvedélyt.” Király Jenő: *A film szimbolikája IV/1*. Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt., 2010. p. 286.

helyezkedik el, amelyen a férfi, nem is egy vele párhuzamoson, hanem egy merőlegesen, mely a férfi tengelyét a nullában metszi. Hogy a férfiak, a nők és elsősorban a film tudós karaktere ezt a másik tengelyt felismerhessék, egész világszemléletüket meg kellene változtassák. Olyan ez, mintha a pontnak kellene ráismernie az egyenesre, vagy az egyenesnek a síkra és így tovább. A rendező nem emeli magasabb szintre, a férfi fölé a női nemet, mindkettőt hasonló mértékben a másikhoz nem értőnek, *tamás és julisan* tesztoszónának tünteti fel – ennek legszebb példája az a részlet, amikor a tudós a legalapvetőbb logikai tételt vázolja a táblára, és két gyanús homályos tekintetű hölgyet látunk félközeli plánban. A vizuális geg igazolja, amit a szereplő saját hallgatóságáról mond, ám a film egésze cáfolja azt, amit a női nemről.

A testvérek születésének pillanata a ringyó és az anya típusok szétszakadását jelenti, további életpályájuk pedig a „mi volna, ha” meséje: Dóra a kacér és talpraesett, célját elérő, ám komolyabb célokkal nem rendelkező (minden bizonnyal a tudós legrosszabb rémálma), Lili pedig a visszafogott és céltudatos, ugyanakkor kevésbé talpraesett típus, aki ezért mindig férfiak ráutaltja (vonatjegy, átjutás a kerítésen stb.). Mindkettőjüket megkísérti ugyanaz a férfi, aki őket azonosnak, az alternatívákat egyetlen igaz formának, a lényegében meghasadt identitás fragmentumait egy egésznek fogja fel. Dórával találkozáskor már túlzásnak is érzi Lili visszafogottságát, „túljátszottnak”, ahogy fogalmaz. A film végén a tükörképek találkoznak, a férfit a „véletlen számára”¹⁷ vezeti a helyszínre, ahol ő és a film narrátora egyszerre jut el ugyanarra a felismerésre: nem mindkettő, nemcsak az egyik, hanem egyetlen egy, az egész kell neki. Amit a tudós abszolút nőnek nevez, a testvérek édesanyja, az analitikusi logika, a formális távolságtartás által meg

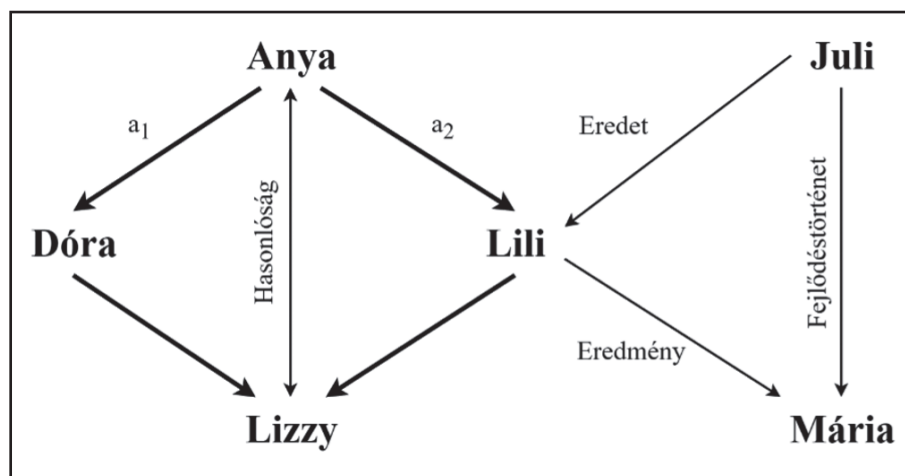
nem értett és meg nem érthető, de minden férfiben törődést és vágyat ébresztő személy az Enyedi-életmű nőképe.¹⁸

A *feleségem története* Lizzy-je Enyedi abszolút nőképét hordozza: a Dóra-fél, a domináns fél uralja a külsőségeket, a láthatót (talpraesett és a férfiak figyelmét felkelti), a Lili-fél, a visszafogott fél uralja a bensőségeket, a lelki világot, a láthatatlant (céltudatos, de ráutalt helyzetben van). Hogy a kapitány eleinte nemtörődöm, könnyelmű a viszonyban kapcsolatban, az a majdani káoszban és meg nem értésben kiteljesedő véletlen előszele, az pedig, hogy Lizzy érzéseit, vágyait nem kommunikálja, az abszolút nőkép velejárója, a Dóra-fél dominanciája. A kapitány feladata pontként ráismerni az egyenesre, arra, hogy létezik másik irány, hogy szerelme felé nem abba az irányba kell nyúlnia, amerre sejtí – ezt a miscommunication kapcsán a „másikra való rákérdezés”-ként már érintettük. A kapitány a könnyelmű kezdeményezésért, a praktikus megoldásért, hasi problémái kezeléséért a hűtlenségre való örök gyanakvással fizet, Lizzy pedig, a kéréstlen kéréstől való szabadulásért cserébe Dóra-felének féken tartása kényszerével. Az ebből következő problémákkal való szembenézést mindketten elsikkasztják, megússzák: Lizzy tovább kalandozik az éjszakában, a kapitány pedig tőr, miközben úgy tesz mintha nem volna mit tőnie.

A hét fejezet, a hét lecke az első pillantás és a könnyelműség árának részletfízetése. Lizzy-t a társas élet rejtelmek kísértik meg, a kapitányt pedig a csempészélet csábítása és taszítása; mindkettő intrika, ám ameddig Lizzy maga is intrikus archetípus, addig a kapitány az együgyű, de nagy erejű hős. A kapitány harca külsőségekben nyilvánul meg (pénz, munkahely stb.), Lizzy harca viszont belső harc, Dóra-felének és Lili-felének harca (a szintén

17 A film elején, elszakadásuk előtt a testvérek közösen utaznak ezen a számon.

18 Termékeny összehasonlításra adnak lehetőséget Kertész Mihály *Sodoma és Gomorra* (Sodom und Gomorrha) és *Rabszolgakirálynő* (The Moon of Israel) című filmjei: „A *Moon of Israel* Merapija (Korda Mária) tökéletes ellentéte Mary alakjának: Mary a luxusnő, Merapi a strapanő, Mary az élvezetekben dőzsölő, hedonista promiszkuusnő vagy öntudatos fogyasztónő, míg Merapi népének minden szenvedéséből kivieszi részét. Merapi ősszönyorú és abszolút nő, akiben egyesülnek az idők vagy létrétegek, míg Mary, a modern nő, a felszínen akár siklani, kényelmesen és könnyedén, az eredmény azonban az, hogy bár Mary fut egy pár kört, maga és mások kárára, végül belőle is előtűnik Merapi lényege, a végső képlet azonos, végül ő is azt teszi, amit Merapi kezdettől tesz.” Király Jenő: A film szimbolikája I/1. Kaposvár: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tan-szék, Magyar Televízió Zrt., 2010. p. 355. Király elemzése feltárja, hogy Kertész filmjeiben hasonló női szereplőket vonultat fel, ám ameddig Enyedi karakterei dialektikusan valóban létrehozhatnak egy abszolút nőalakot, addig Kertésznél egyszerűen érvényre jut valamelyik. A nőalakok differenciálásában Kertész *Az én XX. századom* tudós karakterével ért egyet, az áttörést Enyedi filmművészete hozza el.



5. ábra

intrikus író karakter csábítása). A kapitány helytáll a maga világának hatalmas kihívásánál, a hajó és az utasok megmentésénél, szakmai körökben hősnek számít, ám a szociális élet kiveti magából, végül már egy taxit sem tud leinteni, majd észre sem véve úgy táncol, ahogyan képzelt vagy tényleges riválisa, az író füttyül. A stabilitást biztosítani vágyó s a keménység látszatát, a férfiasságot kedvelő karakter számára a kiszolgáltatottság, a lefegyverzettség ilyenét formája a bukással egyenértékű.

A *Testről és lélekről* nyitó képsoraiban először Endre szemlélődő külalakba kényszerített vágyakozó pillantását látjuk, amint a szünetben beszélgető női kollégákat figyeli, majd nem sokkal később – szubjektív szemszögből – Máriát, aki éppen visszahúzza a napról az árnyékból egy centiméterre kilógó lábát. A köztük szövődő viszony arc kifejezésük apró mozdulataiból érthető meg. Mária álarc mögé rejtí érzéseit, maszkja merevségén csupán néha enged át egy-egy kisebb mosolyt, ám az ilyenkor különösen nagy súllyal esik latba; a karakterben, ahogy *A feleségem történetében* Lizzynél a Dóra-típus adta a külsőséget, a domináns dominált, úgy itt éppen ellenkezőleg, a Lili-típus, a visszafogott dominál.

Az életmű nőképét az 5. ábra összegzi. Az anya karakter alternatívákra (a_1 , a_2), tézisre (Dóra) és antitézisre (Lili) való szétválása a Lizzy karakter dialektikus megszületésének története. Az én XX. századom tudósa a ne-

miséget teszi meg az alternatívák azonosságára irányuló következtetés alapjának, azt mondja, a kettő eltérő, de elválaszthatatlan. „[A]z igazság nem megkülönböztetlenségük, hanem az, hogy nem azonosak, hogy teljességgel különbözők, de éppúgy elválaszthatatlanok és elválaszthatatlanok, és közvetlenül mindegyik eltűnik ellentétében. Igazságuk tehát ez a mozgás, amellyel közvetlenül az egyik eltűnik a másikban; a levés; olyan mozgás, amelyben különböző a kettő, de olyan különbség által, amely éppoly közvetlenül feloldódott.”¹⁹ Idézett szerzőnk logikáját követve, ha ahol ő „levést” mond, mi „nemiséget” mondunk, akkor ahogyan ő a létből mint tiszta létből és a semmiből mint tiszta semmiből megérti a levést mint mozgást, úgy mi Dórából és Liliből megértjük Lizzy-t.

Dóra és Lili karakterei külön-külön is rendelkeznek előképpel. Az ábra Julira és Máriára vonatkozó része a Lili karakter háttérének bemutatásáért felelős, ez utóbbi az életműben lényegesen nagyobb figyelmet kap, jobban differenciált. A *Simon mágus* tolmács karaktere felfogható volna Dóra-interpretációként (kacérság), ám minthogy a filmben a mágus karaktere csendes nagyságként szinte elnyomja a többieket, nem éreztem kellően megalapozottnak az összevetést ahhoz, hogy az ábrába beemeljem. A *Simon mágus* kapcsán az életmű férfiképének elemzését érdemes megkezdeni.

¹⁹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *A logika tudománya*. (trans. Szemere Samu, Zoltai Dénes) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979. pp. 58–59.

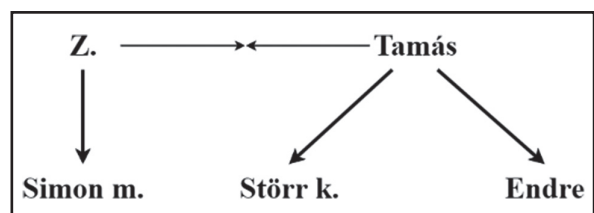
A filmek férfiképe

A *Simon mágus*ban a mágus egyáltalán nem csinál semmi látványosat; amikor vetélytársával egyszerre vannak színen, az mindig igyekszik dominálni őt, ő pedig minden gond nélkül hagyja ezt neki. Simon mágus legtöbb és legnagyobb csodája láthatatlan, ő maga mégis jelentőség-teljes, s körülötte alakul ki vonzalmi négyszög. Egyfelől szereti a lányt, másfelől vonzódik őhozza a nő, aki a pályaúdváron fogadja, harmadrészt érdeklődik iránta a fiatal afroamerikai rendőr is. A karakter jelentőségteljessége, jelenléte egy láthatatlan rétegben alakul ki, és ez semmi máshoz nem köthető, mint viselkedésének, beszédének, emberekhez való viszonyának módjához. A karakter ki-mért és magának való, mindig a saját feje után megy (elutasítja a repülőt, és vonattal megy, előre kéri a pénzt nem utólag, készpénz formában nem pedig csekken, abban a szobában akar lakni, amit ő kinézett stb.), emellett más szereplőket nem vesz komolyan (magácskának szólítja a tolmácsot, elalszik a helyszínen, leitatja a rendőrt, vetélytársától nem mágiát, hanem pár francia kifejezést tanulna stb.), ugyanakkor érzéseit és gondolatait nem annyira szavaiból, mint inkább viselkedéséből értjük meg. Mikor a lányt kávézni hívja, limitált szókészletével egyáltalán nem kommunikál másképpen, mint anyanyelvén – szavakat, legfeljebb tömondatokat használ, és általában arra számít, hogy mindenki mindent nélküle is megért, nem kell semmit mondania. Jeanne iránti vonzalmáról hamar lehull a lepel. A körülötte húzódó vonzalmi négyszög a következőképpen alakul: a lány iránti érdeklődése és a tolmács felé mutatott érdektelensége egymást ellenpontosítják. A tolmács az ő egyetlen elejtett szavára átalakítja stílusát, leveszi parókáját, később pedig készségesen segít a Jeanne-nal való kapcsolatát egyengetni – holott a szíve egészen mást diktál, ám ő ezzel megelégszik, letörli a könny-cseppet, és a dolgot elintézettnek tekinti. Később a rendőrrel, akit a mágus mintegy a keleti mesterek mintájára kikoszorozott, beszélgetésbe elegyedik – ám nem találják a közös nyelvet. Simon a párbajt elveszíti, de szándékosan veszíti el, mint ahogy mindent inkább elhúzza, és ezzel előre elront, semhogy csinnadrattával kísérve sikerként kelljen megélnie. Nincsen motivációja arra, hogy kitartást tanú-

sítson, hogy nagy tervet vigyen véghez, az ilyesmit szinte szégyelli, és magányos marad, egyedül a lány felé nyit, belé kapaszkodik. A lány sok tekintetben a rendőrhöz hasonlít: lelkesen beszél egy szerinte érdekes témáról egy partnernek, akit az a bizonyos téma végül is nem nagyon érdekel. Az életmű Simonhoz leginkább hasonlítható másik férfi karaktere *Az én XX. századom* Z.-je, mindketten távoli karakterek, könnyelműek, intuitívek.

A *feleségem történetében* Störr kapitány (jellemzésében a korábban mondottakra támaszkodom) romantikus lelki alkat, nem pedig „igazi szívtipró” – ahogyan a praktikus problémaként²⁰ felfogott és „megoldott”²¹ előző szerető mondja – és képtelen is azzá válni. Amikor Lizzy elküldi: „gyerünk udvarolni!”, hogy úgymond a lába előtt heverjenek a nők, a kapitány elbukik, érzelmileg túlságosan bevonódik. Lényegileg Simon hozzáállásának ellenműveletét végzi el: ameddig a mágus az iránta érdeklődők egész hadát, a lába előtt heverőket lehetőségeihez mérten kikerüli, szinte menekül előlük, addig a kapitány Lizzy cukkolására olyan kapcsolatba kezd, melybe nem kíván, ám elbukik, amikor nem képes a lányt lekezelni, hanem törődővé válik. Endre kevésbé kényszeredett, inkább kényszeres: hosszú pillantásokkal méri fel a női kollégákat, a pszichológus kérdésére azonban magyarázkodásba fog, ingerlékennyé válik, mint akit lelepleztek, aki kényes a maga kis titkaira, kis leskelődéseire, aki titkolja nők iránti vágyát. A *Tamás és Juliban* a tesztosza Tamás úgy előképe a kapitánynak és Endrének, ahogyan a nőkép kapcsán volt Juli Máriának.

Az életműben, noha a férfiszerepek kevésbé differenciáltak, két generikus alaptípusra oszthatók (6. ábra): a Simon mágus gyökerű eszményi-távoli, valamint a Tamás-eredetű tesztosza karakterre, amely továbbfej-
lődhet a romantikus-férfias Störr kapitánnyá, valamint a



6. ábra

20 A film hét fejezetre van osztva, ezek közül az első: „A praktikus problémamegoldásról”.

21 Lizzy arra kéri a kapitányt, játssza el, hogy ők ketten jegyben járnak, hogy ezzel kérésétől megszabaduljon.

társadalmi konvenciók mögé visszahúzódó, introvertált Endrévé. Az életműben nem képződik abszolút férfialak, a fent vázolt két típus szembenállása polarizálja a filmeket.

A közelítést az életműhöz olyan általános jellemvonások felmutatásával kezdtük, amelyek a filmek döntő többségében megjelennek: a véletlen és a miscommunication tagadhatatlanul az Enyedi-mitológia központi elemei. Ezek áttekintésével a művek közti szerves összefüggésrendszerre mutattunk rá, amelyek alapot biztosítottak ahhoz, hogy a lezáró részben az életművet mint szerves egészet vegyük szemügyre, melyben jellemző karaktereket, motívációkat és bejárat utakat, tipikus sorsokat definiálhatunk. Egy, az Enyediéhez hasonló lezáratlan életműben mindez azonban szükségszerűen mozgásban marad – ha úgy is érezzük, immár tudunk valamit róla, vagy van elképzelésünk arról, mit várhatunk tőle, annál nagyobb lehet az örömünk, amikor a következő film az egészet fenekestül felforgatja.

Gergely Havassy

Visible chance and invisible communication in Ildikó Enyedi's films

The study covers Ildikó Enyedi's entire filmography and evaluates it from three distinct perspectives. The author explores the concept of chance, differentiating between its various types, and applies this framework to the films in Enyedi's oeuvre. The resulting analysis reveals the director's characteristic tendencies and use of chance in its diverse forms. Similarly, the issue of communication offers an opportunity for systematization, but rather than simply resulting in a formal grouping, it yields a complex system of interrelationships between several smaller concepts. The third perspective builds on the previous two by examining the visible and invisible aspects of the films. This approach aims to provide a comprehensive interpretation of Enyedi's oeuvre, delving into the motivations of the characters, the symbolic interpretation of the stories, and revealing internal patterns and motivations. While the first two perspectives focus on the similarities and connections between the individual works, the last emphasizes the characteristics that pervade the oeuvre as a whole.

Győri-Drahos Martin

A kontrollvesztésről**Enyedi Ildikó férfi karakterei és a feminin erő**

„Hogy mondjam el? A szó nem leli számat:
kimondhatatlan szomj gyötör utánad.”
(Nemes Nagy Ágnes: A szomj)

„Enyedi Ildikó személyessége paradox módon nem
szubjektív személyesség, hanem közösségi, vagyis
mindannyiunk személyessége.”
(Gelencsér Gábor)

Bevezetés

Az itt következő tanulmány a filmtudomány, sőt talán a bölcsészettudományok kortárs trendjeit figyelembe véve is aligha nevezhető konvencionális projektnek – már-már biztos vagyok benne, hogy egyesek a szöveg tanulmány voltát is megkérdőjelezzik, de tudományos igényét egészen biztosan. Mindezt azért gondolom, mert 1) egy, a bölcsészprofesszorok és -hallgatók által diszkreditált és megosztó értelmiségi szupersztár egyik provokatív gondolata nyújtja írásom alapját, illetve mert 2) a szöveg törzsét képező filmelemzések sokkal több teret engednek az asszociációs és kevesebbet a szociológiai gondolkodásnak, mintsem az mostanában megszokott.

Tanulmányom fókuszában az Enyedi-életmű eddig elkészült öt nagyjátékfilmjének (*Az én XX. századam*, *Bűvös vadász*, *Simon mágus*, *Testről és lélekről*, *A feleségem története*) férfi és női szereplői állnak. A megközelítés apropóját az adja, hogy meglátásom szerint, míg a női rendezők esetében gyakran merül fel a női film címkéjének kérdése, azaz azon alkotások csoportjának vizsgálata, mely a női főszereplő előtt álló akadályok kiindulópontját abban látja, hogy a főszereplő nő², addig Enyedi eddigi életművének szinte minden darabjának középpontjában egy rendkívül markánsan megrajzolt férfi karakter áll.

Mivel az Enyedi-életmű esetében gyakran merülnek fel a mágikus realizmus, az univerzalizmus, a holisztikus-ság, illetve a szimbolizmus fogalmai, meggyőződésem, hogy a férfi karaktereknek biztosított kitüntetett figyelem okára releváns magyarázat adható, ha a szimbólumokra és mítoszokra oly nagy hangsúlyt fektető jungiánus pszichológia inspirálta módszertannal élünk. Ebből kifolyólag tanulmányom alapját Jordan Peterson kanadai klinikai szakpszichológus azon jungiánus alapokon nyugvó, ám rendkívül megosztó felfogása adja, miszerint a rendet a férfi, a káoszt pedig a nő szimbolizálja. Annak érdekében, hogy tanulmányom kiindulópontját ne egy sokak által légből kapottnak tartott állítás adja, mindenekelőtt azt érdemes megvizsgálni, hogy pszichológiai szinten milyen különbségek figyelhetők meg férfiak és nők között. Ennek érdekében két, a témában kifejezett fontosságú pszichológiai felmérést, illetve kutatást is ismertetek. Ugyanakkor Peterson felfogásának jelentős árnyalását és felülvizsgáltat Joseph Campbell – akire Jung ugyancsak nagy hatást gyakorolt – összehasonlító mitológiai kutatásai nyomán az istennő-ábrázolás témájában tartott előadásainak összefoglaló gyűjteménye szolgáltatja. Az ezen szövegek által felrajzolható keretrendszer bemutatását követően kronológus rendben elemzem Enyedi Ildikó nagyjátékfilmjeit.

1 Gelencsér Gábor: A fény százada?! *Filmkultúra* 25 (1989) no. 5. p. 60.

2 Neale, Steve: A melodráma és a női film. (trans. Hagen Péter) *Metropolis* 16 (2012) no. 3. pp. 47–48.

Segédegyenesek

A következő részben bemutatom a négy szöveget, melyek megteremtik az alapot a később olvasható filmelemzésekhez. Először a Sandra Bem amerikai pszichológus által végzett kutatás eredményeit ismertetem, mely a társadalmi elvárásokat szem előtt tartva határozta meg a férfiakra, illetve a nőkre leginkább jellemző tulajdonságokat. Ezt követi Helen Fisher, amerikai antropológus, neurológiai kutatások eredményeire támaszkodó személyiségtesztjének összefoglalója. Majd Jordan B. Peterson, az evolúciós és a jungiánus pszichológia által befolyásolt megosztó, ugyanakkor elgondolkodtató értelmezése következik a férfiség és nőiség szimbolizmusáról. A filmelemzéseket megelőző utolsó szöveg pedig Joseph Campbell amerikai irodalmár és mitológiai kutató, elsősorban a történelem kezdeti időszakára datálható régészeti leletekre, rítusokra és kultúrákra, a korai istennőkultuszokra vonatkozatható komparatív elemzéseit vázolja fel.

A Bem-féle nemi szerepekre vonatkozó kérdőív (Bem Sex-Role Inventory, BSRI) egy személyi maszkulinitás- és femininitásmértékének meghatározását célzó felmérés, amelyet Sandra Bem amerikai pszichológus publikált 1974-ben.³ Bem eredetileg az androgün személyiség felmérésére dolgozta ki a tesztet azon megfigyeléséből kiindulva, hogy egy egyén egyszerre hordozhat maszkulin és feminin tulajdonságokat. A pszichológus tehát nem két egymást kizáró, hanem két független kategóriaként fogja fel a fenti fogalmakat.

A kérdőív létrehozásához Bem kezdetben egy négyszáz tételből álló listát állított össze, melyből kétszáz sztereotip módon maszkulin vagy feminin, kétszáz pedig látszólag nemileg semleges tulajdonságokból áll. Bem a lista elemeit a Stanford Egyetem diákjaival értékeltette az alapján, hogy az egyes tulajdonságok társadalmilag mennyire kívánatosak a férfiakra, illetve a nőkre vonatkoztatva. Azon személyiségbeli vonások, melyeket jóval kívánatosabbnak ítélték, mint az ellenkező nemnél, az ítélet fényében beke-

rültek a femininitást vagy a maszkulinitást jelző mérlegbe. A kérdőív végleges formája húsz feminin (*gyengéd, vidám, gyermeki, együttérző, nem használ durva szavakat, hajlik a fájó érzelmek csillapítására, feminin, hízog, gyengéd, hiszékeny, szereti a gyerekeket, hűséges, mások szükségleteire érzékeny, félénk, lágybeszédű, rokonszenvező, gondoskodó [tender], megértő, szívélyes, engedékeny*), húsz maszkulin (*vezetőként viselkedik, agresszív, ambiciózus, analitikus, asszertív, sportos, kompetitív, meggyőződését megvédő, domináns, erőteljes, vezetői képességekkel rendelkezik, független, individualista, könnyen döntést hoz, maszkulin, önellátó, önálló, erős személyiség, állásfoglalásra hajlandó, kockázatvállalásra hajlandó*) és húsz semleges (*segítőképző, rapszodikus, lelkiismeretes, színpadias, boldog, kiszámíthatatlan, megbízható, féltékeny, őszinte, tartózkodó, nyílt, öntelt, rokonszenves, ünnepléses, barátságos, nem hatékony, alkalmazkodó, rendszeretlen, tapintatos, hagyományos*) tulajdonságot tartalmaz.⁴

A kérdőív kitöltőinek egy hétpontos Likert-skálán kell jelezniük, hogy az adott tulajdonság mennyire jellemzi a személyiségüket. A maszkulinitást jelző pontszámot a maszkulinitáshoz, a femininitást jelző pontszámot pedig a femininitáshoz társított tételekre adott válaszok átlaga adja ki. A felmérés jellegéből adódóan előfordulhat, hogy a résztvevő maszkulinitást és femininitást jelző értékei megegyeznek. A kérdőív ilyesformán négy kategóriát különböztet meg: maszkulin, feminin, differenciálatlan (egyaránt alacsony maszkulin és feminin érték) és androgün (egyaránt magas maszkulin és feminin érték).⁵ A BSRI-t érő kritikák ellenére a kérdőívre a mai napig érvényes szociálpszichológiai felmérésként tekintenek.

A férfiak és nők közötti karakterbeli különbségek feltérképezéséhez további jó kiindulópontul szolgálhat a Helen E. Fisher amerikai antropológus által összeállított és neurológiai kutatásokkal alátámasztott személyiségteszt, a Fisher-féle temperamentum-kérdőív (Fisher Temperament Inventory, FTI).

Fisher eredetileg egy amerikai randioldal felkérését követően fejlesztette ki a kérdőívet. Azon feltételezésből

3 Davis, Shannon N: Bem Sex-Role Inventory. In: *Britannica*. <https://www.britannica.com/science/Bem-Sex-Role-Inventory> (utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)

4 Ferrer-Pérez, Victoria – Bosch-Fiol, Esperanza: The measure of the masculinity–femininity construct today: Some reflections on the case of the Bem Sex Role Inventory. *Revista de Psicología Social* 29 (2014) no. 1. pp. 180–207.

5 Open Sex Role Inventory. *Savvy Statistics*. 2019.05.05. <http://savvystatistics.com/open-sex-role-inventory/> (utolsó letöltés: 2022. 11. 15.)

indult ki, hogy bizonyos viselkedési formák adott csoportjai az agy konkrét, személyiséget befolyásoló rendszereihez társíthatók. Véleménye szerint az egyén személyiségének meghatározásában a dopamin-, a szerotonin-, a tesztoszteron- és az ösztrogénrendszernek van a legnagyobb szerepe. Így tehát négy személyiség/temperamentumtípust különböztet meg, melyek mindegyike egy adott rendszer biológiai sajátosságainak megnyilvánulásaként fogható fel. A kérdőívet magát kategóriánként tizennégy, azaz összesen ötvenhat állítás alkotja, melyeket a kitöltő egy négyfokozatú skálán (nagyon nem értek egyet, nem értek egyet, egyetértek, nagyon egyetértek) kell, hogy értékeljen. A teszt kitöltése után a résztvevő csoportonként százalékra lebontva kapja meg az eredményt, amelyekből Fisher a két legmagasabb százalékarányt elérő (primer és szekunder) személyiségípust tart meghatározónak.⁶ Hipotézisét alátámasztandó Fisher és kollégái neurológiai vizsgálatokkal párosították a kérdőív adta eredményeket. Fisher a négy csoportot a releváns pszichológiai szakirodalmat felhasználva a következőként nevezte el: 1) kíváncsi/energetikus (dopamin), 2) óvatos/szociális normáknak eleget tevő (szerotonin), 3) elemző/eltökélt (tesztoszteron), 4) proszociális/együttérző (ösztrogén).⁷

A résztvevőket az FTI kitöltését követően fMRI-vizsgálatnak vetették alá, melynek során két képet mutattak az alanyoknak, egyet a romantikus partnerükről és egyet egy rendkívül hasonló semleges ismerősről. A vizsgálatban részt vevőket arra kérték, hogy párjuk esetében gondoljanak egy romantikus (nem szexuális), az ismerős személy kapcsán pedig egy semleges szcenárióra. A képek levetítése után továbbra is a gépben tartózkodva kellett a stimulus által keltett érzelmek intenzitását értékelniük. Végül egy posztstken interjúra is sor került.⁸ „Az fMRI-vizsgálatok célkitűzése a négy FTI által mért temperamentumdimenzió bármelyikéhez társított idegi terület és rendszer

beazonosítása volt szerelmes emberek esetében. További célkitűzés volt azon hipotézis ellenőrzése, miszerint ezen négy temperamentumdimenzió társítható a dopamin/norepinefin, szerotonin, tesztoszteron és ösztrogén/oxitocin agyra gyakorolt hatásaival. Az eredmények kimutatták, hogy az FTI által mért mind a négy kategóriában elért eredmények korreláltak néhány előre megjósolt agyi területeken mért aktivitással.”⁹

Jelen tanulmány célkitűzését figyelembe véve csak azokra az eredményekre térek ki, amelyek az elsődleges nemi hormonokhoz, azaz a tesztoszteronhoz (elemző/eltökélt) és az ösztrogénhez (proszociális/együttérző) köthetők. Fisherék tanulmánya rámutat, hogy az FTI elemző/eltökélt skáláján elért pontszámok korreláltak a nyakszirti lebeny elsődleges területein mért aktivitással. Az agy ezen területének egésze a látást szolgálja. Fisherék külön kiemelik, hogy „az endogén tesztoszteron a vizuális részletekre való fokozott figyelemmel társul”, és több tanulmányra hivatkozva mutatnak rá, hogy az agy ezen területén mért aktivitás tekintetében egyértelmű különbségek figyelhetők meg a nemek között. Fisherék eredményei alapján a matematikai és térbeli gondolkodásért felelős fali lebeny (melynek kapcsán korábbi tanulmányok szintén a nemek közötti anatómiai eltéréseket figyeltek meg) bizonyos területei kapcsolatba hozhatók az elemző/eltökélt skálán elért pontszámokkal. A fokozott térbeli észlelés és matematikai készségek ugyancsak kapcsolatba hozhatók az endogén tesztoszteronnal.¹⁰

Ami a proszociális/együttérző temperamentumot illeti, Fisherék az ezen a skálán elért eredményeket az agy inferior frontal gyrus (IFG) és a fusiform gyrus területein mért aktivitással társították. „Ezen területek a tükrömeurokkal és az empátiával hozhatók kapcsolatba. Az empátiát rendszeresen az ösztrogénaktivitáshoz kötik. Továbbá, ezeken a területeken néha közvetlenül az ösztrogénszinthez kapcsolódó nemi különbségeket figyeltek meg.”¹¹ Az egyik,

6 Helen Fisher's Personality. *The Anatomy of Love*. <https://theanatomyoflove.com/relationship-quizzes/helen-fishers-personality-test/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 09. 04.)

7 Acevedo, Bianca – Brown, Lucy L. – Fisher, Helen E.: Neural Correlates of Four Broad Temperament Dimensions: Testing Predictions for a Novel Construct of Personality. *PLOS ONE* 8 (2013) no. 11. p. 1. <https://helenfisher.com/neural-correlates-of-four-broad-temperament-dimensions-testing-predictions-for-a-novel-construct-of-personality/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 07. 03.)

8 *ibid.* p. 2.

9 *ibid.* p. 4. (Itt és a továbbiakban, ha másként nem jelezem, a fordítás a sajátom – Gy-D.M.)

10 *ibid.* p. 6.

11 *ibid.*

Fisherék által hivatkozott kutatás eredményei arra mutatnak például rá, hogy nők esetében a szürkeállomány térfogata nagyobb, mint a férfiaknál, valamint hogy a vizsgált nők nagyobb együttműködési készséget mutattak, mint a férfiak.¹²

Mindezt a szélesebb közönség számára ingyenesen elérhető teszt ismertetőjében Fisher úgy foglalja össze, hogy a tesztoszteronrendszerre jellemző tulajdonságokat kifejező személyek többnyire analitikusak, logikusak, direkttek, döntőképesek, szkeptikusak, keményfejúek, érzelmileg visszafogottak, rangorientáltak, kompetitívek, kísérletezők. Azon egyének pedig akikben az ösztrogénrendszer tulajdonságai nyilvánulnak meg, szintetizálók, holisztikusak, hosszú távú és ötletes gondolkodók, intuitívak, éleslátók, bizakodók, együttérzők, gondoskodók.¹³

Jordan B. Peterson klinikai szakpszichológus egyik rendkívül megosztó állítása szerint a férfi a rendet (ismeret), a nő pedig a káoszt (ismeretlen) szimbolizálja. Peterson szerint ennek elsődleges oka nem más, mint hogy amikor férfiről és nőről, szülőről és gyerekről van szó, az emberiséget megelőző kategóriákról beszélünk. A férfi és nő az evolúció során az emberi észlelés megkerülhetetlen „természetes kategóriái” lettek. Ehhez jön hozzá az a tény, hogy az „agyunk a velejéig szociális »társas agy«.”¹⁴

„Az évezredek során az agykapacitásunk nőtt, és kíváncsiságra tettünk szert, egyre többet tudtunk meg és akarunk megtudni a világ természetéről (...). Ám az agyunk régóta koncentrálni másokra. Ezért úgy tűnik, hogy az ismeretlen, kaotikus, nem emberi világot először a szociális agyunk alkotta kategóriákon keresztül kezdtük felfogni. (...) Elménk sokkal öregebb az emberiségnél. A kategóriáink sokkal öregebbek a fajunknál. A legalapvetőbb kategóriáink – mely (sic!) bizonyos értelemben a szexuális aktussal egyidős – a nemi kategória: férfi és nő. Fogtuk ennek a strukturált, kreatív ellentétpárnak az ősi tudását, és mindent ezen a lencsén

keresztül kezdtük értelmezni.”¹⁵ Peterson felfogása szerint a rend és káosz éppoly természetes kategóriák – ha nem alapvetőbbek –, mint a férfi és nő. Amint írja: „a káosz és a rend fundamentális valósága minden élőlényre igaz, nemcsak ránk. Az élőlények mindig olyan helyen élnek, amit uralnak, olyan dolgokkal körülveve és olyan helyzetekbe keveredve, amelyek sebezhetővé teszik őket.”¹⁶ Ebből nem más következik, mint hogy mind a káosz, mind a rend előjel nélküli kategóriák. Számára a túlzott rend éppoly pusztító tud lenni, mint a kontroll nélküli káosz. Mindez azonban fordítva is igaz, felfogása szerint ugyanis a kiegyensúlyozott és virágzó élethez a káoszra is szükségünk van. A káosz számára nem szükséges rossz, ahogy a rend sem a mindenkori válasz – a megoldás a harmónia.

Arra, hogy miért épp a nőhöz társítandó a káosz, egyértelmű választ ad: „Részben azért, mert minden, amit ismerünk, eredetileg az ismeretlenből született, ahogy minden élőlény anyától születik.”¹⁷ Arra a kérdésre azonban, hogy a rendet miért a férfi szimbolizálja, már Peterson is nehezen találja a választ. „Talán azért – írja –, mert az emberi társadalom eredeti hierarchikus szerkezete maszkulin, akárcsak a többi állat esetében, beleértve a csimpánzokat, amelyek genetikailag, és (vitathatóan) a viselkedésükben a legközelebb állnak hozzánk.”¹⁸ Ez az elgondolás¹⁹ talán még nem nevezhető biologizmusnak, de kétségtelenül megkérdőjelezhető, ugyanis, amint látni fogjuk, Joseph Campbell is rámutat, az egykori eltérő emberi társadalmak és kultúrák szerkezetére nemegyszer épphogy a feminitás volt a jellemző.

Joseph Campbell kultúrtörténeti szempontból jóval korábbiól kezdi a férfiasság és nőiesség szimbolikájának felfejtését, mint Peterson. Az istennőkről tartott különböző előadásából összeállított könyv²⁰ az őskortól egészen a romantikáig követi nyomon a női istenképek alakulását. Az emberek az őskortól egészen az újkőkorig vadászó-gyűj-

12 ibid.

13 Helen Fisher: Personality. <https://helenfisher.com/personality/> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 09. 11.)

14 Peterson, Jordan B.: *12 szabály az élethez*. (trans. Horváth M. Zsanett) Budapest: XXI. Század Kiadó, 2018. pp. 74–80., 75.

15 ibid. pp. 75–76.

16 ibid. p. 79.

17 ibid. p. 76.

18 ibid.

19 Az idézet elején álló „talán” rendkívül fontos.

20 Campbell, Joseph: *Goddesses – Mysteries of the Feminine Divine*. Novato, California: New World Library, 2013.

tögető életmódot folytató kisebb ösközösségeket alkottak. Életmódjuk szoros kapcsolatban állt kultúrájukkal: szokásaikkal, hiedelmeikkel, rituáléikkal, művészetükkel. A növények és állatok háziasítása előtti időkben ezen közösségek rendkívül ki voltak téve a természeti körülményeknek. Mivel a természet nem mindenütt ugyanolyan, hanem a bolygón való elhelyezkedés fényében változik, ugyanez mondható el a korai emberi kultúráról. Bizonyos helyeken a vadászat és az állatterelés volt az élelem elsődleges beszerzési módja, máshol a bogyók, növények, gombák gyűjtögetése.²¹ Ennek fényében két világszemlélet vált meghatározóvá. A főként az északi féltekén jellemző vadásztörzsekben a maskulin erényekre tekintettek elsődlegesként, míg az egyenlítői övnél az individuális teljesítmény magasztalása nem volt jellemző, hiszen bárki képes a termés leszedésére. Ennek következtében a vadászközösség mitológiai férfi, míg a gyűjtögetőké nőorientáltak.²² Mindez azonban nem jelenti azt, hogy ezekben a közösségekben a nőiség jelentéktelen lett volna, épp ellenkezőleg. Ezen hosszú időszak során a nő a szüléssel és a neveléssel (ahogy a férfi a bátorsággal és a gyilkolással) elválaszthatatlanul összekapcsolódott, a természet mint nő képzeete is ebből a megfeleltetésből ered. A természet, akár a nő, életet ad, s így a nő volt az első *imádottság*.²³

Erre a régészeti leletekből is következtetni lehet. A legismertebb ilyen leletek talán azon Vénusz-szobrocskák, amelyeket ezen közösségek menedékeinek, alvóhelyeinek környékén találtak. Ezen szobrocskákra három dolog jellemző: arc nélküliek, meztelenek és nagy hangsúlyt kapnak a mellék és a nemi szerv. A nemi jelleg kihangsúlyozása a szülés és táplálás (gondozás) metaforája. Az arc hiánya a rejtély, a titok megjelenítése. A meztelenség pedig nem más, mint a nő önmagában, „*saját természetében*” történő ábrázolása. Ez utóbbi tanulmányom szempontjából kifejezetten fontos, hiszen ezzel szemben a férfiakat felruházva és/vagy sámánmaszkban, cselekvés közben ábrázolták. A férfi ilyen ábrázolása pedig társadalmi szereppel ruházza fel alakját.²⁴

Campbell egy kevésbé ismert jelenségre is kitér. Ezen társadalmakban a férfiak az elejtett vad vérét egy barlangba vitték, ahol felajánlották, mintegy visszaadták a természetnek. Ugyan nők a barlangba nem teheték be a lábukat, ezen a különleges helyen elvégzett gyakorlat szintén a nőiség és természet kapcsolatát hangsúlyozza, sőt azt bizonyos mértékben meg is haladja. A barlang már önmagában is a méhet és a szülőcsatornát idézi meg, a férfiak ide hozzák vissza az élethez szükséges energiát adó leölt állatot, hogy felajánlják a Földanyának. Ilyesformán a nő nemcsak az életért, de a halálért is felel. Azaz nemcsak az első (testi), de második (lelki, spirituális) születésünkért is felel.²⁵ Azaz a női a kapocs a világok között: élet és halál, ember és állat, társadalom és természet között.

Campbell egy rendkívül érdekes elemzésen keresztül ismerteti az istennőkultusz időszámításunk előtt 4–3. ezred közötti aranykorát, ami a földművelő társadalmakra volt jellemző. Ennek ismertetése meghaladja jelen tanulmány kereteit, ezért az elemzésem szempontjából ezen témát érintő legfontosabb történelmi eseményre, az istennőkultusz letörésére és következményeire térek ki.

Időszámításunk előtt nagyjából kétezer évvel a földművelő társadalmak területére elkezdtek beáramlani vadászterelő életmódot folytató indoeurópai és szemita népek, akik hozták magukkal férfiorientált mitológiájukat és társadalmi berendezkedésüket. Ezen népek szemében, akik istenségükre mint az e világin kívüli entitásra tekintettek, a helyi istennők veszélyt, démont testesítettek meg. Helyüket tehát Zeusz, Thor, Jahve (és még sokan mások) igyekeztek átvenni. Az idők során azonban ezen kultúrák egymásra rétegződtek, a maskulin istenségek lassan magukévá tették a helyi istennők jellemzőit, ami lehetővé tette az istennőkultusz részleges, átalakult formában történő visszatérését, felszínre emelkedését, többek között a nimfák, múzsák és moirák képében.²⁶

21 ibid. p. 3.

22 ibid. p. 4.

23 ibid. p. 8.

24 ibid. pp. 8–11.

25 ibid. pp. 5–6.

26 ibid. pp. 57–69.

	Feminin	Maszkulin
Fisher	szintetikus, holisztikus, hosszú távú és ötletes gondolkodó, intuitív, éleslátó, bizakodó, együttérző, gondoskodó	analitikus, logikus, direkt, döntőképes, szkeptikus, keményfejű, érzelmileg visszafogott, rangorientált, kompetitív, kísérletező
Bem	gyengéd, vidám, gyermeki, együttérző, nem használ durva szavakat, hajlik a fájó érzelmek csillapítására, feminin, hízelgő, gyengéd, hiszékeny, szereti a gyerekeket, hűséges, mások szükségleteire érzékeny, félénk, lágybeszédű, rokonszenvező, gondoskodó [tender], megértő, szívélyes, engedékeny	vezetőként viselkedik, agresszív, ambiciózus, analitikus, asszertív, sportos, kompetitív, meggyőződését megvédő, domináns, erőteljes, vezetői képességekkel rendelkezik, független, individualista, könnyen döntést hoz, maszkulin, önállót, önálló, erős személyiség, állásfoglalásra hajlandó, kockázatvállalásra hajlandó
Campbell	természet élet-halál szülés, nevelés múzsza	társadalom individualitás gyilkolás, bátorság cselekvés
Peterson	káosz / ismeretlen	rend / ismert

1. táblázat: A feminin és maszkulin kategóriáinak összehasonlító táblázata Fisher, Bem, Campbell és Peterson értelmezései szerint

Az én XX. századom (1989)

Enyedi férfi főszereplőinek vizsgálatakor két kérdést kell feltennünk. Először is elmondható-e az adott szereplőről, hogy a rendet reprezentálja, testesíti meg, jelöli? Amennyiben a válasz igen, mennyire stabil, kiegyensúlyozott az egyénisége, szilárd a pozíciója? Ezután pedig érdemes a film női főszereplőjéhez való viszonyát megvizsgálni.

Mennyiben reprezentálja tehát Z., *Az én XX. századom* férfi főszereplője, a rendet? Enyedi későbbi nagyjátékfilmjeivel összevetve itt ez még visszafogottabb, de még így is kellő bizonyítékot lehet felmutatni amellett, hogy a rendet képviseli. Z. ugyanis nem több, mint a status quo egyszerű haszonélvezője. Nem arisztokrata államférfi és nem hivatását teljesítő rendőr, egyszerű polgár, aki sem a rend fenntartásában, sem annak megingatásában nem érdekelt. Ugyan azt nem igazán tudni, hogy mivel is foglalkozik²⁷, de megengedheti magának, hogy bejárja a világot, útja során szolgálatot alkalmazzon, hajóútra menjen, amelynek során magánkajútben szállhat meg, továbbá a kor legújabb technológiai vívmányait bemutató tudományos előadásokon vehet részt. Tudja, miként udvaroljon

egy nőnek, de az ellen sincs kifogása, ha a nő váratlanul felajánlja magát neki. Z. kétségkívül otthonosan mozog ebben a társadalmi, tudományos és kulturális változásokkal teli új században. Világismerete, tájékozódási képessége azonban megbomlani látszik az ikerpárral folytatott viszony tükrében. Amint Forgách András frappánsan rámutat: „Az ikerlétezés csúcspontja három ember érzéki találkozása egy szeretkezésben: a két lány ugyanis a történet más-más pontján lefekszik ugyanazzal a férfival. Így születik meg előttünk a film talán legmulatságosabb jelenete, amikor a félreértések csúcspontján, Z., a férfi azt hiszi, mindent ért, pedig éppen semmit sem ért. Vadászösztönei érthető okokból csődöt mondanak...”²⁸

Amennyire visszafogottan testesíti meg Z. a rendet, annyira erőteljesen ábrázolják a női karakterek az ismeretlent, a felforgató erőt, sőt *Az én XX. századom* esetében talán még a „káosz” kifejezést is használhatjuk. Az ikrek természete ugyan nem is különbözhetne jobban, de bizonyos értelemben mind a ketten veszélyforrásként tűnnek fel. Dóra a kor sztenderdjeihez mérten valóságos céda, nem hűséges feleség, még csak nem is hűséges szerető, aki promiszkuitására támaszkodva tartja fenn magát, épp

27 Minden bizonnyal dzsentri, azaz egy hanyatló/átalakuló rendszer során kialakuló osztály tagja.

28 Forgách András: A besorolhatatlan. In: Zalán Vince (ed.): *Magyar filmrendezőportrék*. Budapest: Osiris Kiadó, 2004. p. 268.



**Az én XX. századom
(Dorota Segda)**

olyan jól érzi magát abban a közegben, amelyben mozog, mint a férfiak, akiket elcsábít. Dóra ebben az értelemben a morális züllést és elvtelenséget testesíti meg. Nem úgy Lili, az elhivatott (?) szüfrasset, aki a Dóra által reprezentált nőkép ellenében és a társadalmi változás, a regnáló rend megbontása érdekében felforgató akciók végrehajtására is hajlandó. A kiismerhetetlen és/vagy ismeretlen ezen két formájában mártózik meg Z., amely aktus(ok) vezet(nek) dezorientáltságához.

Itt érdemes újra elővenni Forgách esszéjét, aki egy ponton Erdély Miklóst idézi: „Az iker-gondolathoz kívánczik rögtön egy mondat Erdély Miklós Ismétléselemleti téziseiből, 1973-ból, a 10. pont: »Az emberi duplikátum, az ikrek létezése lehangoló nonszensz, az individuális tudat számára metafizikai botrány, mert a véletlenszerűség érzetét fokozza.«²⁹ Az „individuális tudat számára metafizikai botrány”, akárcsak a maszkulin orientációjú mitológiák számára az istennőkultusz.

Ezen sajátos „érzéki” háromszögben azonban nemcsak az ikerlét telítődik jelentéssel, éppolyan fontos az ikerpár mint ellentétpár. Amint Joseph Campbell rámutat az ellentétpárok különös jelentőséggel bírnak az ősi kultúrák

szimbolizmusában. Egy példájában említi, hogy az embernek két egymással szembeálló párdúc (hím és nőstény) között kell áthaladnia, hogy elérjen az istennőhöz. Az istennő tehát ebben az esetben az ellentétpáron túli világot szimbolizálja. Meg kell haladnunk tehát a dualista gondolkozást annak érdekében, hogy újjá születhessünk, és egy teljesebb életet élhessünk. „Az ellentétekről való tudásunk miatt űzettünk ki az édenkertből” – írja.³⁰ Enyedi filmjében nem a nemiség, hanem a lényük közti meghaladhatatlan különbség révén válik Dóra és Lili szimbolikusan is ellentétpárrá. Ennek fényében *Az én XX. századomban* egy olyan történet látszik kibontakozni, amely Z., a férfi, azaz az addig „ismert”, a társadalmi „rend(szer)” átalakulását, meghaladását, emberibbé válását szimbolizálja.

Mindez nem marad meg a fabula értelmezésének szintjén, a csodadramaturgia alkalmazása révén az „ismert”, a kiszámítható meghaladása a filmformában is megnyilatkozik: „De az igazság szerint a film minden egyes mozzanata ilyen »csoda«-ötletre épül (...), arra, ahogyan a véletlen, a váratlan, a mehökkentő, a meglepetésszerű, a szabálytalan – mintegy a predeterminált, konvencionális sors ellenében – formai elvvé lesz.”³¹

29 ibid. p. 272.

30 Campbell: *Goddesses*. pp. 26–28.

31 ibid. p. 276. (kiemelések az eredeti szövegben – Gy. D. M.) Az idézetben felsorolt jelzők a megelőző fejezetben található összefoglaló táblázat fényében feminin „tulajdonságokként” hatnak.

A múlt rendjének meghaladása a film költői zárlatában konkretizálódik. A tér és identitás tekintetében is dezorientáló, a véletlenszerűség érzetét fokozó „metafizikai botrány” képi megfelelőjeként feltűnő tükörteremből kilépve Enyedi kamerája az ismert társadalmi szintereket maga mögött hagyva, nyílt vizen hajózik tovább az ismeretlenbe. Így Z. az ikerpárral való – számára nem tudatosult – kapcsolatának története, amennyiben azt egy másik létmodalitás kapuját őrző ellentétpáron áthaladásnak fogjuk fel, az archetipikus záróképpel megerősítve egy új időszámítás kezdetét, a rend(szer)változás(á)t sejteti.

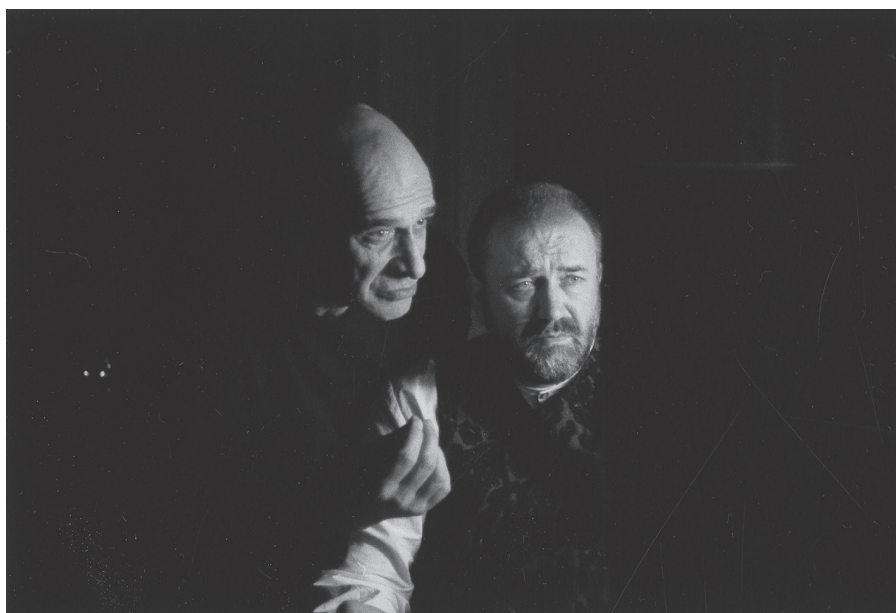
Bűvös vadász (1994)

A *Bűvös vadász* esetében már korántsem olyan „könnyen megfújható” a feminin szerepe, mint *Az én XX. századom* esetében, de kezdjük először a maskulin aspektussal, a férfi jelölővel. Ahogy Enyedi első nagyjátékfilmjében a női, úgy a másodikban a férfiaspektus sokszorozódik. Egyrészt van a férj, Max, aki hivatását tekintve rendőr, mesterlövész, és a szüzsé nyújtotta információk alapján bátran feltételezhetjük, hogy a családban ő az egyedüli kereső személy. Max az expozícióban fatális hibát vét bevetés közben, a megcélzott bűnöző helyett a túszt találja el, ami a munkájába is kerülhet. A férj potenciavesztése így bizonyos fajta egzisztenciális veszélyt hordoz magában. Részben ezért, a rend fenntartása érdekében Max eladja magát az Ördögnek. Másrészt ott van az orosz sztárszakkozó, Maxim, akinek férfiasága sokkal magától értetődőbbnek látszik, mint Maxé. Öltözéke, járása, karaktere egy sokkal klasszikusabb férfiképet idéz, amire foglalkozása csak ráerősít. Maxim nagyobb presztízzsel rendelkezik, mint Max. A sakknagykemester mindig a figyelem középpontjában áll. Egyrészt tömegek figyelik játékát, másrészt tudtán kívül a rendőrség Max személyében testőrt rendel mellé egy esetleges merényletet megelőzendő. Ezzel szemben Max a megfigyelő, akinek szűkös, sötét helyeken rejtőzködve kell szemmel tartania áldozatát vagy védencét. Paradox módon amíg Maxim a tágas, jól megfigyelhető terekben sorra diadalmaskodik, legyen szó sakkjátszmá(k)ról vagy udvarlásról, addig Max a sötétben megbújva veszti el végleg az irányítást karrierje és magánélete felett.

A *Bűvös vadászban* nincs arra utaló jel, hogy a nő (Max felesége, Éva) a káosz vagy a veszély manifesztációja lenne. Ha valamivel, akkor sokkal inkább az otthonnal, a családi fészekkel kapcsolható össze. „[E]z az otthon tökéletes, és a vacsora is, és az odatett, felbontott és visszadugaszolt bor is: rend, szépség és nyugalom, maga az idill uralkodik” – írja Forgách, majd lábjegyzetben hozzáfűzi: „Némileg annak az újeurópai metafizikai giccsnek a stílusában, amelyik Kieslowski és Almodovar (sic!) kései filmjeire is jellemző. Ez egyrészt a világ fenyegetettségét ábrázolja ellenpontként az idill, a széttört idill révén, részben viszont a polgári világ dekadenciába hajló narcizmusa (sic!) is benne van: így élünk, ezen a szinten.”³² Ugyan érvelhetnénk amellett, hogy ezáltal közvetett módon Éva a bomlás sajátos perszónifikációja, de talán érdemesebb elhagyni ezt a gondolatot és egy másik, szimbolikus szemszögből megközelíteni a karakterét.

Amint arra Joseph Campbell rámutatott, szimbolikusan a nőre mint mediátorra, a két világot összekötő kapcsolra is lehet tekinteni. Miként nyilvánul ez meg a *Bűvös vadászban*? Éva nemcsak Max és Maxim kommunikációját teszi lehetővé, amikor a film végéhez közeledve tolmácsol kettejük között, de a néző szeme elé táruló történet is vele kezdődik. Légópincében ő vázolja a mese alapját, az általa kreált féregjárat(ok)nak köszönhetően válik lehetségessé a két univerzum közti utazás, kommunikáció – a történetet hallgató gyermek pedig csak él a lehetőséggel. Azaz az anya és a gyerek személyében a film rétegzett világán belül bizonyos mértékben a film elvont fabulája (az Ördögről szóló mese) és komplex (asszociatív) szüzséje közti viszony inkarnációja történik meg. A közép-, illetve modern kori eseménysor röviddel a mesélés megkezdése után az anya elszakadó gyöngysorával kezdődik, vagyis a film cselekményvilágára úgy is lehet tekinteni, mint a gyerek képzelete által szült asszociációk manifesztációjára. Ilyesformán, a feminin erő – *Az én XX. századomhoz* hasonlóan – a film szervezőelvét alkotja, a gyermeki asszociációs logikával kiegészülve. Emellett Éva a két férfi között is közvetít, nemcsak szóban, hanem pusztán jelenlétével is. Éva a közös pont, ő az, akin keresztül megmutatkozik Max gyengesége és Maxim ereje. Az ő közbenjárásának köszönhetően szűnik meg a megfigyelt és a megfigyelő polaritása, és válik lehetővé, hogy Max

32 Forgách: A besorolhatatlan. p. 279.



Simon mágus
(Halász Péter, Andorai Péter)

és Maxim egy teret foglalhasson el. Ennek, nem pedig a véletlennek, köszönhető, hogy Max jókor van jó helyen, hogy meg tudja menteni a sakkozót a haláltól. Max újra cselekvővé válik (egy jól látható nyilvános térben), sikeresen elvégzi munkáját, azaz erősebb férfivé válik a film végére.

Rejtély számomra, hogy miként is értelmezendő a film utolsó szekvenciája, melyben a Max által kilőtt utolsó varázstöltény az Ördög irányításával Éva felé tart, ám amit a végzetes találat előtt a gyerek állít meg. Valóságos csoda ez, amelyet nem tudok máshogy magyarázni, minthogy ezen a ponton az eddig mesét hallgató gyerek nemet mond a történet szövéseire, és közbeavatkozik – az anyai narráció megtagadásával pedig a gyermeki asszociáció, azaz a film is véget ér. A film vége ezek szerint két szinten, a történet- és a szüzsészöveg szintjén is nemet mond a passzivitásra. Ebben a lázadásban, ha nem is egy optimista, de mindenképpen bizalommal teli és nyugalomra intő jövőképet vélek felfedezni, amennyiben a mesére csak addig volt szükség, ameddig Max visszanyerte a méltóságát. Amennyiben a film férfi szereplőjét mint a társadalmi rend(szer) szimbólumát értelmezzük, ezen filmvégi állásfoglalás egyedi pozícióba helyezi a *Bűvös vadászt*, hiszen készülése korának filmművészetét sokkal inkább a nosztalgikus, illetve az apokaliptikus szemlélet jellemezte.

Simon mágus (1999)

Egy tudományos hitelességre törekvő szövegnek vállalnia kell, hogy bizonyos esetekben nem, vagy csak nehezen tartható az az elképzelés, amit alá kíván támasztani. Ezen a ponton tehát fontos leszögezni, hogy Enyedi 1999-es *Simon mágusa* esetében csak jóval gyengébb és absztraktabb érveket tudok hipotézisem alátámasztására felvonultatni.

A *Simon mágus*ban ugyanúgy jelen van az a fajta dualizmuson alapuló gondolkodás, amely az előző két filmet is jellemezte, sőt mi több, a *Bűvös vadász*hoz hasonlóan, itt is két férfi személyében jelentkezik az ellentétpár. Amiben viszont különbözik az 1994-es filmtől, az az, hogy amíg ott mindkét férfi valamilyen módon a rend(sze)r(t) reprezentálta, addig itt csak az egyik ilyen. Tévedés lenne azt állítani, hogy Simon bármilyen módon a Rend(szer) megtestesítője, nem így Péter.

Péter jól láthatóan élvezi a képességének köszönhető társadalmi státuszt; az anyagi jólétet, az azzal járó luxust, a rajongókat és a média figyelmét. Simon mindennek a szöges ellentéte. Péter egy Bentley-n furikáztatja magát, Simon inkább sétál, Péter egy előkelő apartman ablakában jógázik, Simon ezzel szemben egy olcsó hotelszoba erkélyén cigarettázik, de még erre a szobára sem lenne szüksége, nyugodtan alszik el Péter kanapáján vagy akár az utcán; továbbá Péter úgy úszik a kamerák és mikrofo-

nok tengerében, mint hal a vízben, Simon viszont inkább vagy be sem megy az épületbe, ahol a riporterek rá várnak, vagy a hátsó ajtót választja. A kettejük közti ellenét a képességeikben is megmutatkozik. Simon „képessége nem szerzett, hanem egyszerűen létezik, van. Ezzel szemben Péternél mindez valószínűleg tanult, és van benne egy kis szélhámoskodás is.”³³ Azaz Simon egy természetes empátikus, Péter pedig egy szociális és performatív lény. Simon a kezdetektől önmaga, Péter azonban egy tanult szerepet játszik, amivel visszafordíthatatlanul azonosult. Ez alapján amellet is lehetne érvelni, hogy campbelli értelemben a filmben Simon a feminin megtestesítője Péter maskulin-jával szemben.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a nőnek, Jeanne-nak ne jutna központi szerep, sőt a film legnagyobb talányának megfejtéséhez az ő karakterén keresztül vezet az út. Itt elsősorban Kornis Mihály a film utolsó két percének elbeszélői következtetlenségét megfogalmazó kritikájára gondolok. Kornis jogosan veti fel, hogy ha Simon kiásásakor a mágust holtan találták, akkor a rendőrségnek a holttestet el kellett volna szállítania a helyszínről, nem pedig visszatemetni, ám ha a kiásásakor már nincs a gödörben, akkor a sajtónak ujjongania kéne a sikeres mutatvány láttán. „Ha pedig ez így van, miért mozog a föld a negyedik nap éjszaka a síron [...] ?”³⁴ A szekvenca ábrázolása valóban zavaros, ezen nincs mit tagadni, ám koránt sincs szó kibékíthetetlen ellentétéről. A kiásás pillanatában a média képviselőin és az orvosokon kívül mindössze egy rendőr van jelen, a fiatal, fekete rendőr, aki elkötelezett híve Simonnak, és akitől maga is tanulni akart. A fiatal rendőr miután elolvasta Simon nyilatkozatát és szétoszlatta a tömeget, maga lapátolja vissza a földet. Ebben az értelemben nem a holttest visszatemetése a kérdéses, hanem az, hogy a média miként számol be a történetekről, arról, hogy Simon valóban meghalt-e. Simon a sírban van, ezért mozdul meg a föld. Amint láthattuk, Simon nem szereti a figyelmet, képtelen megjátszani magát, képtelen a társadalmiság maszkját viselni. Míg Péter a kamerák előtt szenved és smúzol, addig ő inkább meghal, mert az a természetes, annak kisebb a hírértéke. Ugyanebből következik, hogy nem azért támad

fel harmadnapon, mert bizonyítani akarja, hogy jobb Péternél, hanem azért, mert „megbeszél” találkozója van Jeanne-nal.

Jeanne és Simon kapcsolata is ezt a társadalmon kívüli, maskoktól megfosztott, természetes léte hangsúlyozza. Amint arra Forgách rámutat: „A Simon mágusban [...] van viszont egy olyan nyelven kívüli találkozás, Andorai és Julie Delarme találkozója és beszélgetése egy párizsi kávéházban, amelynek révén, a fogalmakon és szavakon kívüli világ dimenziója, és egy teljesen ártatlan látószög megeremlödik. Andorai – azaz Simon, aki nem tud franciául – ebben a finoman végigvitt jelenetben csak igennel és nemmel válaszol, korántsem mindig »helyesen«, de ennek nincs jelentősége. [...] A gyilkosság helyszínén álló hatalmas növény »hallgatása« (illetve megszólalása), és Andorai hallgatagsága az egyik lehetséges rím, erre a fogalmakon kívüli érintkezésre. Két lény találkozik: erről szól a jelenet.”³⁵ Ezen aktus miatt tér vissza a halálból Simon. Jeanne a megtestesítője annak, ami igazán fontos, a társadalmi színjátékot feladó valódi jelenlétnek. Mindez a film utolsó beállításában is megfogalmazódik, amikor a feltámadott Simon jelenlétére Jeanne közelijéből következtethetünk. Enyedi nem használja a filmnyelv bevett eszközeit, a beállítás–ellenbeállítás vagy a képen kívüli hangot; nem kommunikál a nézővel, Simon jelenléte mégis érezhető. A híres parafenomén eltűnt, a szerep véget ért, és így a létezés egy emelkedettebb formájára nyílik lehetőség. Harmadszorra is: a film vége valami újnak a kezdete.

Ahogy fentebb említettem, a *Simon mágus* valamelyest kikezdi a tanulmány tézisét, amennyiben a film férfi főszereplője a tanulmány eleji kontextualizáló szövegek fényében feminin(ebb)nek tűnik. Mindazonáltal a korai Enyedi-életműbe is szervesen illeszkedik, ha a férfira mint a társadalmi rend szimbólumára tekintünk, hiszen *Az én XX. századom* új időszámítást sejtető zárata és a *Büvös vadász* talpra álló családapája után a halálból visszatért mágus természetes személyében egy, a bűneitől megszabadulóban lévő, a megváltás felé igyekvő társadalom reménye is megcsillan. A látszólagos ellentmondás feloldása Simon és Péter metafizikai megmérettetésében található. Ugyan Simon ragaszkodik hozzá, hogy nem versenyről van szó,

33 ibid. p. 280.

34 Kornis Mihály: Pont éppen soha. *Filmvilág* 42 (1999) no. 10. p. 11.

35 Forgách: A besorolhatatlan. p. 278.

Péter mégis alulmarad, ha másért nem, a saját maga felé támasztott elvárásaival szemben. Simon „győzelme” (már maga a tény, hogy tovább marad a földben, mint Péter) megkérdőjelezi Péter kompetenciáját. Kettejük megméretetésének kimenetelére tehát úgy is lehet tekinteni, mint a „természetes” társadalmi rend felülkerekedésére az alsóság felett.

Testről és lélekről (2017)

Mennyiben feleltethető meg a férfiszerep az ismert tartományával, a renddel, a társadalomorientált gondolkodással a *Testről és lélekről* esetében? Az én XX. századomban Z. az aranykorát élő patriarchátus képviselője, a *Bűvös vadász* Maxja és Maximja két merőben eltérő férfimodellt ábrázol, a *Simon mágus* címszereplője pedig elutasítja Péter képmutató identitását. Mindannyiukban volt tartás, vagy annak visszaszerzésére törekedtek. A *Testről és lélekről* férfiakra ez már nem jellemző. A bűntény ügyében nyomozó rendőr a maga provinciális módján korrump, Jenő, a HR-es komoly komplexusokkal küzd, a hipermaszkulin, nőcsábász, „falu bikája”, Sándor komolyan vehetetlen. A film férfi főszereplője, Endre karakterét pedig Györfly Iván foglalja tökéletesen össze: „Endrét, a vágóhíd gazdasági igazgatóját meggyőzte az élet, maga mögött hagyott egy családot – lánya felnőtt, olykor még látogatja –, egyedül él, és nem talál örömet benne. Környezetével barátságos, ám felületes viszonyt ápol: évődik munkatársaival, kollégáival, elcseveg a pultossal a kisboltban, de célja, úgy tűnik, csupán a jelen idő felgyorsítása az esti öntudatvesztésig a tévé előtt. Lebénult bal karja sokszor hagyja cserben és székelyben, s mivel nincs kibékülve magával, nem hisz mások őszinte vonzalmában sem.”³⁶ A dolgozat témájának szempontjából nem jelentéktelen Endre foglalkozása, vezető pozíciót tölt be egy mikrokozmoszban. Talán ez elegendő ahhoz, hogy a rend(szer) reprezentánsaként tekintsünk karakterére.

Mennyiben testesíti meg Mária az ismeretlent, vagy rendelkezik-e transzformatív erővel? Meglátásom szerint az egyetlen érv, mely felhozható a tézisem mellett, az Mária autizmusa. Ahogy láttuk a *Simon mágus* esetében, a társadalmilag konstruált jelentéssel ellátott szavak csak

másodlagosak lehetnek Enyedi világában. Nem véletlen tehát, hogy Máriát nem értik a kollégái, hogy ferde szemmel néznek rá, vagy kigúnyolják. A két főszereplő jelleméből adódóan képtelen is a kommunikációra, ám ez nem valamiféle lelki, szellemi emelkedettségről, a társadalmi aktusok felett álló természet törvényéből következik, hanem – amint arra Györfly rámutat – valamilyen lelki sérelemből. „[P]árbeszédük hasonló kommunikációs zsákutca, mint *Simon mágus* és a francia diáklány félreértéses tragikomédiája”.³⁷

A *Testről és lélekről*-ben a korábban említett két lény találkozása lehetetlen, a kapcsolat csak testi jelenlét nélkül, az álmok világában tud kialakulni. És ez a kapcsolat, ez a csoda válik a film szervezőelvévé. Ebben az állításban eddig nincs is semmi meglepő, ahogy láttuk, ez Enyedi összes eddig elemzett filmjére igaz volt. A *Testről és lélekről* esetében azonban egy jelentős attitűdbéli változásnak lehetünk tanúi az ezredforduló előtt készült filmjeihez képest, mely változást a zárókép fedi fel, amikor az álomkép – se nem lassan, se nem gyorsan – fokozatosan kifehéredik. Ez merőben más jelentéssel bír, mint Enyedi korábbi munkáinak zárlatai, amelyek, legyen szó a világot megkerülő üzenetről, deus ex machina szerű közbeavatkozásról vagy feltámadásról, mind egy bizonyos csodával értek véget. Ezzel szemben a *Testről és lélekről* a csoda – a kezdetben közöttük lévő egyetlen kommunikációs csatorna – megszűnésével zárul. Mindez némi pesszimista felhangot is hordoz, hiszen Endre és Mária érzelmeinek alapját az álmok nyújtották. A közös álmok megtapasztalása nem alibi volt a kommunikáció megkezdéséhez – ahogy azt azon filmekről várná el a néző, amikben a férfi és a nő a kezdetektől fogva kerülgeti egymást –, hanem az ok, az egyetlen közös pont. Az álmok kikopása után csak a kérdés marad: ezek után mi lesz Endre és Mária kapcsolatának alapja?

Az elsődleges kommunikációs csatorna ezen megszűnése több, a mélyben megbújó társadalmi reflexiónak is helyet ad. Egyrészt felmerül annak a lehetősége, hogy Enyedi egy általános kommunikációs válságot feltételez. Másrészt, mivel a *Testről és lélekről* a metoo éra kezdetén készült, a zárlat akár úgy is értelmezhető, mint ami a férfiak és nők közötti párbeszéd megszűnésének kommentár-

36 Györfly Iván: *Képpé vált gondolat – Kortárs magyar és világhírek*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2019. p. 142.

37 *ibid.* p. 143.

ja. Ezen két földhözragadtabb értelmezés mellett további két asszociatívabb interpretáció is lehetséges. Amennyiben a film férfi és nő főszereplőjét Peterson és Campbell dualista kategóriái (férfi: ismert/rend(szer), társadalom; nő: ismeretlen/káosz, természet) mentén kerül értelmezésre, úgy az álmok biztosította kommunikáció eltűnése a jin és jang tartományok találkozásánál létrejövő határvonal hiányára, azaz az egyensúly megszűnésére (a szélsőségek térnyerésére) való utalásként is felfogható. Ugyanezen logika mentén haladva a film zárlatában a társadalom és az önmagában lévő természet harmóniájának bukása is kivehető.

A feleségem története (2021)

Az elemzés szempontjából nem is lehetne jobb „zárófilmet” választani, mint *A feleségem története*, mely Enyedi ez idáig utolsó nagyjátékfilmje. A rendező Füst Milán adaptációját az életmű első nagyjátékfilmjével, *Az én XX. századommal* párba állítva egyértelművé válik a rendezői attitűd állapotváltozása.

A legszembevetőbb hasonlóság, hogy mindkét film esetében kosztümös, korábbi korszakban játszódó filmről van szó. Ennél azonban talán fontosabb a karakterek egymásnak való, bizonyos szintű megfeleltethetősége. Lizzyről, a feleség karakteréről ugyanis szinte majdnem ugyanaz elmondható, ami *Az én XX. századom* Dórájáról – igaz, viselkedése korántsem annyira kihívó, mint Dóráé. Sőt mi több, amellet is lehet érvelni, hogy Lizzy egy személyben az első film ikerpárjának reinkarnációja. Ez nem úgy értendő, hogy egyszerre immorális opportunistá és elvhű társadalmi aktivista, hanem úgy, mintha a férfi szemszögéből lenne megalkotva, aki egynek hiszi a két személyt. Lizzy ennek fényében az életmű legösszetettebb női karaktere, aki olykor játékos és csábító, máskor hallgató és visszautasító, aki egyik pillanatban hűséges, a másikban hűtlen társ benyomását kelti. Lizzy kiismerhetetlen és irányíthatatlan, mint a tenger – ahogy arra a bevezető monológ oly költőien utal.

Störr Jakab kevésbé feleltethető meg Z. úrnak, már csak azért sem, mert keveset tudni újdonsült kapcsolatát megelőző karakteréről. Ami azonban kiemelendő, hogy foglalkozása és a rangjával járó társadalmi státusza jelentős, illetve, hogy az Enyedi-életmű férfi főszereplői közül

a kapitány reprezentálja a legteljeskörűbben a BSRI és a Fisher által maskulinaként jellemzett kategóriát. Pontosan ez utóbbiból következik a házasságot követő szenvedése – az irányíthatatlan irányítására, a kiismerhetetlen megértésére való vágyból.

Azonban a maskulinitás nemcsak a főszereplő karakterét határozza meg, hanem a film formáját is. Az életmű korábbi filmjeitől eltérően *A feleségem története* esetében a maskulin kategóriákat előnyben részesítő klasszikus elbeszélés mód jóval meghatározóbb. Igaz ugyan, hogy Enyedi első három játékfilmjének viszonylatában már a *Testről és lélekről* is hagyományosabb elbeszélés móddal operált, ám abban még jelen volt az életművön átívelő, Enyedi szerzői kézjegyenek tekinthető csoda motívuma, ami továbbra is megmaradt a film szervezőelvének. Nem így *A feleségem történetében*. A filmből teljes mértékben hiányzik a csoda; ahhoz Störr filmvégi látomása kerül a legközelebb, amikor is látni véli az utcán Lizzyt, aki – mint később kiderül – már évek óta halott, azonban az áttűnés alkalmazásával, amely során a volt feleség fokozatosan eltűnik, a rendező ezt is megtagadja. Ami azonban továbbra is fellelhető a filmben, az annak a mozgásnak a megjelenése, amely során a főszereplő egyik létállapotból egy másikba kerül, más szavakkal élve: az ismert tartományból az ismeretlenbe való átlépés. Azonban ezen motívum is különbözik a rendező legtöbb alkotásától.

Störr a film elején képtelen élvezni az életet (annak olyan apró örömeit, mint az étel – ami akár életenergia-ként is értelmezhető), ezért szakácsa tanácsára megnősül; azt is mondhatnánk, hogy a kapitány az ismert, önmagát ismétlő, szabályokra épülő létezésbe betegszik bele, amit csak az ismeretlenben tett utazás képes orvosolni – a látottak szerint hatásosan. Ezt a Lizzy által megtestesített kimozdító erőt, amint már említettem, azonban képtelen kiismerni, ami szenvedéshez vezet. A káoszba való alámerülés vezet el a végsőkhöz, az öngyilkossági kísérletig, amelyből új emberként emelkedik ki. Amint a film vonatkozó fejezetcíme („Az elengedéstről”) is utal rá, Störr ezután képes lemondani az irányításhoz való ragaszkodásról. Az ezt követő szekvencia egy könnyedebb létállapotot sejtet, kezdve az első bókólástól, a beteg társ ápolásán át egészen a közös hajóút tervéig.

Ezen a ponton mutatkozik meg az az attitűdbéli változás, melyet korábban említettem. A rendező korábbi filmjei ugyanis ezen, azaz az új létállapot tartományába

történő belépés pontján értek véget – ez még a *Testről és lélekről* pesszimistaként is olvasható zárlatára is igaz. A *feleségem történetében* azonban ezt még további két szekvencia követi: Lizzy szökése a részvényekkel, és a válás, illetve a hetedik fejezet, amelyben évekkel később látjuk Störrt. Az utolsó előtti szekvenciában a lebetegedett, kiegyensúlyozottabb létállapot lehetőségét tagadja meg a film, az utolsóban pedig Lizzy megjelenítésével a rendező egyértelművé teszi, hogy Störr számára egy új kapcsolat lehetősége is kérdésessé válik. Ennek folytán a film végére Störr ugyanabba vagy még rosszabb helyzetbe kerül, mint ahonnan elindult, azzal a tudással gazdagodva, hogy esetében a pszichoszomatikus panaszai ellen javasolt gyógymód hatástalannak bizonyult.

Störr kajütablakon kinéző arcképe szöges ellentétben áll mindazzal, amit Enyedi korábbi filmjeinek végén láthattunk. A rendező korábbi filmjei ugyanis mind nyitott végűek, ami alól még a csoda eltűnésével, és így mintegy kérdőjellel záruló *Testről és lélekről* sem kivétel. Az ez idáig utolsó film zárlata azonban már képtelen a jövőbe tekinteni. Ezt nem tudom másként értelmezni, mint egy relatíve konzekvens stílári és formai jegyekkel operáló életműszakasz lezárásaként, ami – a tanulmány és Enyedi gondolatát követve – nem egyenlő a véggel. A kérdés csak az, hogy ezután miféle tartomány következik?

Konklúzió

Enyedi Ildikó filmjeinek esetében a férfi és női karakterek jungiánus alapokon nyugvó, szimbolista értelmezésén keresztül fontos társadalmi reflexiókra és rendezői kommentárookra lehetünk az életmű mélyrétegeiben. Azáltal, hogy filmjeinek középpontjába férfi főhősöket állít, Enyedi Ildikó az adott kor társadalmának változásával kapcsolatos reflexióinak megfogalmazására képes. A változás reflexiója azonban nem korlátozódik a férfi szereplő karakterívére. A társadalmi reflexió egyaránt manifesztálódhat a férfi és női szereplő(k) és/vagy a filmekben megjelenő maszkulin és feminin kategóriák között fennálló viszonyrendszerben. Mindez rendkívül változatos formákat ölt az életműben. Van, hogy a szereplő egy nő hatására vagy érdekében változik meg, van, hogy a hős egy másik férfi ellenében megmutakozó femininitása a meghatározó, és van, hogy a férfi és nő közti kommunikáció változása utal a társadalmi állapotra.

Ugyan az itt elemzett öt nagyjátékfilm bő harminc év alatt készült, az életmű a társadalmi reflexivitást, illetve az Enyedi rendezői hangjában végbemenő változást tekintve is a kontrollvesztés fogalmával foglalható össze. Az életmű első három filmje egy elbizonytalanító időszakban készült, amikor a magyar társadalom és a magyar filmművészet a társadalmi rend radikális átalakulásán ment keresztül, és azt követően a helyét kereste. Megszűnt az ismert rendszer, és valami egészen új és ismeretlen lépett a helyébe. Ilyesformán szól *Az én XX. századom* a szocialista rend(szer) irányvesztéséről, a *Bűvös vadász* a dezorientált új rend(szer) identitáskereséséről, a *Simon mágus* az új organikus rend(szer)nek a régi alságos feletti győzelméről. Enyedi kortársai közül egyesek analízis alá vették az új helyzetet, mások nosztalgiával a múltba, megint mások pesszimizmussal a jövőbe tekintettek. Az elbizonytalanodás Enyedi Ildikó filmjeiben is jelen van, szó szerint azé a szerep. Azonban a rendező nem ijedt meg az ismeretlentől, hanem gyermeki kíváncsisággal, bátorsággal és optimizmussal várta az ismeretlent.

A kontrollvesztéshez való viszonyban azonban változás van az életműben, mely a filmes fogalmazásmódban is tetten érhető. Az 1989–1999 közötti korszak filmjeinek meghatározó szervezőelve a csoda, a filmek kimenetelét figyelembe véve optimista hangnem jellemző rájuk, illetve asszociatív dramaturgiát alkalmaznak. A 2017-ben megkezdődő – és 2021-ig biztosan tartó – periódus filmjeiben a csoda szerepe fokozatosan leértékelődik, a filmek kimenetele egyre inkább pesszimista világlátásról árulkodik, és konvencionálisabb, már-már klasszikus dramaturgiát alkalmaznak. Az életmű második szakaszában tehát a kontrollvesztés új jelentéssel telítődik. A *Testről és lélekről* sokkal inkább a társadalmi egyensúly elvesztését vizionálja. Az ekképpen kontrollvesztett jelen jövőjét már nehéz reménykedve várni. A *Testről és lélekről*-ben Enyedi korai filmjeire jellemző optimizmusát beárnyékolja a pesszimizmus, a *feleségem történetében* pedig megjelenik a nihilizmus.

Martin Györi-Drahos

On Losing Control:

Male characters and the power of the feminine in the films of Ildikó Enyedi

This essay aims to explore the portrayal of male and female characters in Ildikó Enyedi's five feature films to date, under the premise that the male characterizes the known while the female symbolizes the unknown. This premise originates from a contentious and disputed statement by Canadian clinical psychologist Jordan B. Peterson, which is grounded in Jungian principles. In this paper the author introduces two psychological studies that investigate gender differences along with a similar Jungian-based mythological study to refine Peterson's views. These studies lay the groundwork for the analysis of Enyedi's male and female protagonists and films. Applying the mentioned methodology, the author concludes that Enyedi's feature films offer a specific and symbolic representation of the social changes that occurred during the years of their production.



A következő számunk tartalmából:

- Írások, elemzések a rendszerváltás utáni és kortárs sorozatokról
- *A besúgó* és az emlékezetpolitika
- *Válótársak*, *Mintaapák* és a férfikép
- Az *Egynyári kaland* világa
- *A Terápia* és a középosztály
- *A Frici*, a vállalkozó szellem és az Öregberény meg a rendszerváltás

Várható megjelenés
2023 nyara

Enyedi Ildikó filmjei

Nagyjátékfilmek*

AZ ÉN XX. SZÁZADOM (1988)

Forgatókönyv: Enyedi Ildikó, dramaturg: Révész L. László, Kardos István, kép: Máthé Tibor, vágó: Rigó Mária, zene: Vidovszky László, hang: Sipos István, díszlet: Lásas Zoltán, jelmez: Gyarmathy Ági

Szereplők: Dorota Segeda (Dóra, Lili, anya), Oleg Jankovszkij (Z. úr), Andorai Péter (Edinson), Paulus Manker (Otto Weininger), Máté Gábor (X. úr), Kéry Gyula (ékszerész), Andrzej Schwartz (segéd), Cvetkó Sándor (anarchista fiú), Koronczai Endre (liftboy), Kovács Ágnes, Kovács Eszter (ikerlányok)

Gyártó: Budapest Filmstúdió Vállalat, Friedländer Filmproduktion GmbH – Signet, Mafilm, Hamburger Film Büro, ICAIC – Kuba

35 mm, 104 perc, fekete-fehér

1989 – Magyar Filmszemle: a társadalmi zsűri alkotói díja Enyedi Ildikónak, a szakmai zsűri díja a képi és tartalmi összhang megvalósításáért Enyedi Ildikónak és Máthé Tibornak, a Színház- és Filmművészeti Főiskola hallgatóinak külön elismerése Máthé Tibornak, a külföldi kritikusok díja; Cannes: Un Certain Regard szekció: Arany Kamera; Edinburgh: különdíj; Las Vegas: különdíj, operatőri díj; 1990 – Magyar Filmkritikusok Díja: rendezői díj, operatőri díj, zeneszerzői díj, a legjobb női alakítás díja Dorota Segédnek

Szereplők: Gary Kemp (Max), Sadie Frost (Éva), Alekszandr Kajdanovszkij (Maxim), Vallai Péter (Kaspar), Alexandra Wasscher (Lili)

Gyártó: Budapest Filmstúdió, UGC Images, Vega film
35 mm, 106 perc, színes

1993 – Sundance Institute: a legjobb kelet-európai forgatókönyv; 1995 – Magyar Filmszemle: rendezői különdíj; Magyar Filmkritikusok Díja: operatőri díj; Velencei Filmfesztivál: hivatalos versenyfilm; Cottbus Nemzetközi Filmfesztivál: hivatalos versenyfilm

SIMON MÁGUS (1999)

Forgatókönyv: Enyedi Ildikó, operatőr: Máthé Tibor, zene: Másik János, Bartók Béla, Beethoven, vágó: Rigó Mária, díszlet: Danka Semenowicz, jelmez: Claire Fraisse, hang: Sipos István

Szereplők: Andorai Péter (Simon), Julie Delarme (Jeanne), Halász Péter (Péter), Hubert Koundé (Paul), Nagy Mari (tolmács)

Gyártó: Három Nyúl Stúdió, Artcam International, MTV Rt., Eurofilm Stúdió, Budapest Filmstúdió, Athéna Film

35 mm, 92 perc, színes

1999 – Magyar Filmszemle: alkotói díj: Máthé Tibor, Enyedi Ildikó, színészi díj: Andorai Péter; Locarno Nemzetközi Filmfesztivál – különdíj; Női Rendezők Fesztiválja: színészi díj – Andorai Péter; 2000 – Magyar Filmkritikusok Díja, alkotói díj: Enyedi Ildikó, színészi díj: Andorai Péter, Tromsoi Nemzetközi Filmfesztivál: Aurora Díj; Teheráni Nemzetközi Filmfesztivál: színészi díj: Julie Delarme; Salerno Nemzetközi Filmfesztivál: alkotói díj: Enyedi Ildikó; Corato Nemzetközi Filmfesztivál: fődíj; 2001 – Mazottan, Nemzetközi Filmfesztivál: színészi díj: Andorai Péter

BŰVÖS VADÁSZ (1994)

Forgatókönyv: Enyedi Ildikó, Révész L. László, operatőr: Máthé Tibor, vágó: Rigó Mária, zene: Gregorio Paniauga, Carl Maria von Weber, hang: Sipos István, díszlet: Kovács Attila

* A filmográfiát Milojev-Ferkó Zsanett állította össze. Az adatok forrásai: a *Magyar Filmográfia – Játékfilmek 1931–1998* című kézikönyv, a *Filmévkönyvek*, a *Filmszemle-katalógusok* és a Nemzeti Film Intézet honlapja és adatbázisa. Köszönjük a filmlista ellenőrzésében nyújtott segítséget Enyedi Ildikónak.

TESTRŐL ÉS LÉLEKRŐL (2017)

Forgatókönyvíró: Enyedi Ildikó, operatőr: Herbai Máté,
vágó: Szalai Károly, zene: Balázs Ádám, hangmérnök:
Köporossy János, látványterv: Láng Imola
Szereplők: Borbély Alexandra (Mária), Morcsányi Géza
(Endre), Schneider Zoltán (Jenő), Tenki Réka (Klára),
Nagy Ervin (Sándor), Jordán Tamás (Mária orvosa),
Mácsai Pál (nyomozó), Békés Itala (Zsóka néni)

Gyártó: Inforg-M&M Film Kft.

Digitális, 116 perc, színes

2017 – Berlini Nemzetközi Filmfesztivál: Arany Medve
díj, FIPRESCI-díj, közönségdíj, Ökumenikus Zsűri
díja fődíj; Camerimage: Arany Béka díj Herbai
Máténak; Európa Filmdíjak (European Film Awards):
legjobb európai színész: Borbély Alexandra; 2018
– Magyar Filmkritikusok Díja: legjobb rendezés
díja: Enyedi Ildikó, legjobb női alakítás: Borbély
Alexandra, legjobb vágó: Szalai Károly; Oscar-jelölés;
Magyar Filmdíj: legjobb játékfilm, legjobb rendező –
Enyedi Ildikó, legjobb színész: Borbély Alexandra,
legjobb forgatókönyv – Enyedi Ildikó, legjobb női
mellékszereplő: Tenki Réka

A FELESÉGEM TÖRTÉNETE (2020)

író: Füst Milán, forgatókönyvíró: Enyedi Ildikó, operatőr:
Rév Marcell, vágó: Szalai Károly, zeneszerző: Balázs
Ádám, sound design: Noemi Hampel, hangmester:
Matthias Schwab, látványtervező: Láng Imola

Szereplők: Léa Seydoux (Lizzy), Gijs Naber (Jakob), Louis
Garrel (Dedin), Sergio Rubini (Kodor), Jasmine
Trinca (Viola), Luna Wedler (Grete), Josef Hader
(Her Blume), Udo Samel (magándetektív), Ulrich
Matthes (pszichiáter)

Gyártó: Inforg-M&M Film Kft., Komplizen Film
GmbH., Palosanto Films, S. Kapitány Film Kft.

Digitális, 169 perc, színes

2022 – Magyar Mozgóképfesztivál: legjobb rendező –
Enyedi Ildikó, legjobb operatőr: Rév Marcell, legjobb
vágó: Szalai Károly, legjobb jelmez: Flesch Andrea

Kísérleti, rövid- és dokumentumfilmek**FLIRT (HIPNÓZIS) (1979) KÍSÉRLETI DOKUMENTUMFILM**

Operatőr: Ifj. Jancsó Miklós, vágó: Németh Márta, hang:
Prohászka Béla, gyártásvezető: Grósz Gyuláné

Gyártó: Balázs Béla Stúdió

16 mm, 28 perc, fekete-fehér

A NÉZŐ (1981)

Operatőr: Hartai László, vágó: Enyedi Ildikó, Boros Ica

Gyártó: Színház- és Filmművészeti Főiskola

23 perc, fekete-fehér, 16 mm

MINDEN A KERTBE: 6. RÉSZ (1981) VIZSGAFILM

Operatőr: Horváth Ádám

Szereplők: Eszenyi Enikő, Méhes László

Gyártó: Színház- és Filmművészeti Főiskola

8 perc, fekete-fehér

MINDEN A KERTBE: 10. RÉSZ (1981) VIZSGAFILM

Szereplők: Eszenyi Enikő, Rudolf Péter, Kaszás Attila

Gyártó: Színház- és Filmművészeti Főiskola

9 perc, fekete-fehér

MELLÉKMONDAT EGY HOSSZÚ BESZÉLGETÉSBŐL (1982) VIZSGAFILM

Író: William Faulkner

Szereplők: Kaszás Attila, Bardóczy Attila, Eszenyi Enikő,
Rónaszegi Judit, N'kobi Poloko

Gyártó: Színház- és Filmművészeti Főiskola

15 perc, fekete-fehér

RÓZSALOVAG (1984) VIZSGAFILM

Operatőr: Klöpfler Tibor, vágó: Németh Piros,
gyártásvezető: Miskolci Péter,
Szereplők: Gőz István, Majláth Kriszta, Dobai Péter
Gyártó: Színház- és Filmművészeti Főiskola
16 mm, 22 perc, fekete-fehér

INVÁZIÓ (1984) VIZSGAFILM

Operatőr: Dér András, vágó: Dózsa Mariann, hang:
Oláh Ottó, gyártásvezető: Miskolci Péter
Szereplők: Pauer Gyula, Ascher Tamás, Lábas Zoltán,
Sugár János, Kukta Erzsébet, Kamondy Ágnes
Gyártó: Színház- és Filmművészeti Főiskola
16 mm, 37 perc, színes

ÚJ KÖNYVEK (1985) VIZSGAFILM

Operatőr: Sas Tamás, vágó: Dózsa Mariann, gyártásvezető:
Petrucz Miklós
Szereplők: Dész Mihály, Ábrán Klára, Petrucz Miklós,
Rátki Zsuzsa
Gyártó: Színház- és Filmművészeti Főiskola
16 mm, 35 perc, fekete-fehér

VAKOND (1986) RÖVIDFILM

Operatőr: Klöpfler Tibor, Dér András, vágó: Dózsa
Mariann, hang: Oláh Ottó, gyártásvezető: Róta Mónika
Gyártó: Balázs Béla Stúdió
16 mm, 57 perc, fekete-fehér

LIDÉRCEK (1988) ARCHÍV MONTÁZSFILM

Vágó: Dózsa Mariann

TÉLI HADJÁRAT (1991) ARCHÍV MONTÁZSFILM

A Magyar Televízió Közjáték című sorozatának darabja,
szöveg: Füst Milán: Ez mind én voltam egykor. A
sorozat producere: Árvai Jolán, szerkesztők: Jókai
Lóránt, Katona Zsuzsa.

Gyártó: Magyar Televízió
videó, 5 perc, színes

1991 – Mediawave Festival, Győr: fődíj; 1992 – Berlin
Video Festival: fődíj; Potsdam Nemzetközi Film
Festival: fődíj

A GYÁR (1995) KÍSÉRLETI ETÜD

Vágó: Rigó Mária
10 perc

TAMÁS ÉS JULI (1997) RÖVID JÁTÉKFILM

A 10 filmből álló 2000 *vu par... Une collection
internationale* (1998–1999) sorozat egy epizódja

Forgatókönyv: Enyedi Ildikó, operatőr: Sas Tamás, zene:
Melis László, vágó: Rigó Mária, díszlet: Révész L.
László, hang: Sipos István

Szereplők: Angyal Mária (Juli), Jánosi Dávid (Tamás),
Barkó György, Elek Ferenc, Tóth-Gáspár András,
Czene Csaba, Pongrácz József, Cseke Katinka

Gyártó: La Sept ARTE, Haut and Court, FMS Stúdió,
Eurofilm Stúdió

16 mm/35 mm, 62 perc, színes

1997 – Velencei Filmfesztivál: special screening; Belfort
International Film Festival: fődíj

**ORSZÁG ÉS IRODALOM (GESCHICHTEN IN GESICHTERN, 1999)
RÖVIDFILM**

A Frankfurti Könyvvásárra készült film
Zene: Melis László
59 perc

EURÓPÁBÓL EURÓPÁBA (2003) 10 RÉSZES SZKECCSFILM

Rendezők: Kézdi-Kovács Zsolt, Török Ferenc, Sándor Pál,
Jancsó Miklós, Sára Sándor, Enyedi Ildikó, Ragályi
Elemér, Rózsa János, Fliegauf Bence, Szabó István.

Gyártó: Objektív Filmstúdió

35 mm, 36 perc, színes

Az Enyedi Ildikó által rendezett, 8. epizód címe: Európa.

Operatőr: Nagy András, vágó: Ács László, látványtervező:

Esztán Mónika, gyártásvezető: Bodó Imre

Szereplők: Horváth Lili, Nyitrai Hanna Rebeka

Gyártó: Objektív Filmstúdió

35 mm, 3 perc, színes

**MI VOLT EZ AZ EGÉSZ? – PÉCSI FILMSZEMLÉK 1965–1982
(2004) DOKUMENTUMFILM**

Operatőr: Mészáros Katalin, vágó: Rigó Mari, zene: Bíró
Marcell, Bujdosó János

ELSŐ SZERELEM (2008) RÖVIDFILM

Fogatókönyv: Enyedi Ildikó, operatőr: Erdély Mátyás,
vágó: Kis Anna, zene: Console, hang: Zányi Tamás,
látványtervező: Láng Imola, Varga Judit, gyártásvezető:
Stalter Judit

Szereplők: Droste Juli (Zsófi), Pásztor Pálma (Aro), Rév
Marcell (Aro hangja), Bujnovszky Dalma (Rita), Lányi
Orsi (Niki), Kis Anna (anya), Kárpáti Jakab (Maci)

Gyártó: Inforg Stúdió

35mm, 20 perc, színes

2009 – Genova X-Science Fesztivál: legjobb rövidfilm;
Miami International Film Festival: Grand Jury Prize

**THE CONVERSATION OF DONKEY AND RABBIT (2020)
RÖVIDFILM**

Operatőr: Rév Marcell, vágó: Szalai Károly, narrátor:
Jeremy Wheeler

digitális technika, 3 perc, színes

Sorozatok**TERÁPIA (1. ÉVAD: 2012, 2. ÉVAD: 2014, 3. ÉVAD: 2017)**

Rendezők: Enyedi Ildikó, Gigor Attila, Nagypál Orsolya,
Schwechtje Mihály

2013 – Magyar Filmkritikusok Díja: legjobb televíziós
rendezés (Enyedi Ildikó, Gigor Attila)

Válogatott bibliográfia Enyedi Ildikó filmjeiről

Összefoglaló írások, tanulmányok

- Gönczy Ágnes: A jelenvaló csoda. A mitologikus és a misztikus Enyedi Ildikó nagyjátékfilmjeiben. *Iskolakultúra* 15 (2005) no. 1. pp. 21–34.
- Györi-Drahos Martin: A kontrollvesztésről. Enyedi Ildikó férfi karakterei és a feminin erő. *Metropolis* 27 (2023) no. 1. pp. 50–63.
- Havassy Gergely: A látható véletlen és a láthatatlan kommunikáció Enyedi Ildikó filmjeiben. *Metropolis* 27 (2023) no. 1. pp. 38–49.
- Pócsik Andrea: Mágikus filmek, filmmágiák. *Filmtett* 4 (2003) no. 32. pp. 26–29.
- Skrodzka, Aga: *Magic realist cinema in East Central Europe*. Edinburgh University Press, 2012.
- Süll Kristóf: Bűvös vadászok bűvös erdőkben. Az erdő mitológiai hagyományának alakváltozatai Enyedi Ildikó filmjeiben. *Metropolis* 27 (2023) no. 1. pp. 24–37.
- Turnacker Katalin: Az animális és az emberi. A kölcsönösség szempontja Enyedi Ildikó filmjeiben. *Metropolis* 27 (2023) no. 1. pp. 8–22.

Átfogó interjúk, beszélgetések

68

- Barna Márta: Munkaruhájuk: szmoking. Cannes Enyedi Ildikó szemével. *Film, Színház, Muzsika* 33 (1989) no. 24. p. 8.
- Beck András: Hát, havazik rendesen. Enyedi Ildikóval Beck András beszélget. *Nappali ház – művészeti és irodalmi szemle* 10 (1998) no. 3. pp. 6–16.
- Bodnár Dániel: Ez egy törpe kor. *Demokrata* 3 (1996) no. 31. pp. 54–55.
- Ciment, Michel – Mercier, Frederic – Enyedi, Ildikó: Transforming the verbal into the language of cinema. Interview with Ildikó Enyedi by Michel Ciment and Frederic Mercier. *Positif* (2022) no. 732. pp. 16–20.

- J. Györi László: „A háború kívül esik az időn” – Beszélgetés Enyedi Ildikó filmrendezővel. *Mozgó Világ* 40 (2014) no. 8. pp. 71–75.
- Margitházi Beja – Zágoni Balázs: „Az angyalok lehetnek buták, mert tökéletesek.” *Filmtett* 1 (2000) no. 2. pp. 2–5.
- Nagy N. Péter: Közönség nincs. A Független Stúdió mégis eljuthat hozzá. Interjú Árvai Jolánnal, Enyedi Ildikóval és Kamondy Zoltánnal. *Élet és Irodalom* 38 (1994) no. 34. p. 7.
- Rádai Eszter: Civilizációnk és a terror. Békés Pállal, Enyedi Ildikóval és Rényi Andrással beszélget Rádai Eszter. *Mozgó Világ* 27 (2001) no. 11. pp. 3–14.
- Szabó Z. Levente: Bűvös vadász gitárral. Enyedi Ildikó és a világsztárok. *Népszava* 121 (1993. október 9.) p. 6.
- Szmadám György: „Nem csinálunk semmit, ami szellemes!” Beszélgetés Enyedi Ildikóval első nagyjátékfilmjeiről. *Filmvilág* 32 (1989) no. 4. pp. 9–11.

Írások az egyes filmekről

1984: RÓZSALOVAG (RÖVIDFILM)

- Bán Róbert: Hajótörés nélkül. Főiskolás vizsgafilmek. *Filmkultúra* 27 (1986) no. 1. pp. pp. 63–69.

1985: AZ ÚJ KÖNYVEK (RÖVIDFILM)

- Bán Róbert: Hajótörés nélkül. Főiskolás vizsgafilmek. *Filmkultúra* 27 (1986) no. 1. pp. pp. 63–69.

1986: VAKOND (RÖVIDFILM)

- Galló Sándor: „Kilépsz, hogy bent maradj”. A BBS-szindróma. *Filmkultúra* 28 (1987) no. 6. pp. 42–51.

1988: Az én XX. századom (JÁTÉKFILM)

- Barna Márta: A személyiség – a válsághelyzetben. A XXI. Magyar Filmszemle. *Film, Színház, Muzsika* 33 (1989) no. 7. pp. 5–6.
- Báron György: Villamos templom. Enyedi Ildikó: Az én XX. századom. *Magyar Napló* 1 (1989) no. 10. p. 12.
- Bikácsy Gergely: A samár és a filozófus – Enyedi Ildikó: Az én XX. századom (1989). *Filmvilág* 32 (1989) no. 10. pp. 2–5.
- Bodnár János Kristóf: „Csodálatos világ...” (Enyedi Ildikó: Az én XX. századom). *Alföld* 60 (2009) no. 10. p. 120.
- Budai Katalin: Gyufalángtól a csillagokig. *Film, Színház, Muzsika* 33 (1989) no. 48. p. 9.
- Csala Károly: Az én XX. századom. *Kritika* 19 (1990) no. 2. pp. 44–45.
- Gelencsér Gábor: Enyedi Ildikó: Az én XX. századom (1989). *Filmvilág* 54 (2011) no. 4. p. 58.
- Gelencsér Gábor: A fény százada?! – Enyedi Ildikó: Az én XX. századom. *Filmkultúra: filmelméleti és filmművészeti szemle* 25 (1989) no. 5. pp. 57–64.
- Gelencsér Gábor: Fekete-fehérben. Tárgyas elvonatkoztatás az évtized magyar filmjeiben. *Balkon* 3 (1995) no. 3. pp. 35–36.
- Géczi János: Tükrök és fények filozófiája (Enyedi Ildikó: Az én XX. századom). *Hitel* 3 (1990) no. 1. pp. 58–59.
- Gyékényesi Gatto, Katherine: Her Twentieth Century: The Postmodern Cinema of Ildikó Enyedi. *Hungarian Studies Review* 26 (1999) no. 1. pp. 121–131.
- Györfly Miklós: Századvégeink – Enyedi Ildikó: Az én XX. századom. *Filmkultúra* 25 (1989) no. 5. pp. 50–56.
- Imre Anikó: Twin pleasures of feminism: Orlando meets my twentieth century. *Camera Obscura* 18 (2014) no. 3. pp. 176–211.
- Kéri László – Petschnig Mária Zita: Ké a század? Reflexiók a XXI. Magyar Filmszemle kapcsán. *Mozgó Világ* 15 (1989) no. 5. pp. 118–128.
- Ostrowska, Elzbieta.: Reluctant Feminists, Powerless Patriarchs, and Estranged Spectators: Gender in Post-1989 Eastern European Cinema. *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics* 4 (2020) no. 2. p. 32.
- Portuges, Catherine: Central European Twins: Psychoanalysis and Cinema in Ildikó Enyedi's My Twentieth Century. *Psychoanalytic Inquiry* 27 (2007) no. 4. pp. 525–539.
- Pócsik Andrea: A magyar filmművészet „zárványai”. *Filmtett* 3 (2002) no. 22. pp. 8–11.
- Stuber Andrea: Szmoking és samár. *Film, Színház, Muzsika* 32 (1988) no. 10. pp. 8–9.
- Szalóky Melinda: The Reality of Illusion. A Transcendental Reevaluation of the Problem of Cinematic Reality. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 1 (2009) no. 1. pp. 7–22.
- Zöldi László: A tehetség hímpora. *Élet és Irodalom* 33 (1989. december 15.) p. 12.
- Veress József: A hét filmjei. Az én XX. századom. *Ördögök. Népszabadság* 47 (1989. november 30.) p. 9.
- Vértessy Péter: Csattanások a zsákutcában. Jegyzetek 1989 filmterméséről. *Mozgó Világ* 16 (1990) no. 4. pp. 113–122.

1991: TÉLI HADJÁRAT (RÖVIDFILM)

- Bikácsy Gergely: Hó, rózsza, tenger. *Moziegér. Beszélő* 3 (1992) no. 39. p. 44.

1994: BÜVÖS VADÁSZ (JÁTÉKFILM)

- Bakács Tibor Settenkedő: Szerelmes fejedvadász – Enyedi Ildikó: Bűvös vadász (1994). *Filmvilág* 37 (1994) no. 11. pp. 14–15.
- Bakos Gábor: Zavar és zúr. Párhuzamos montázs: Bódy Gábor: A kutya éji dala (1983); Enyedi Ildikó: Bűvös vadász (1994). *Filmvilág* 63 (2020) no. 12. pp. 44–47.
- Bányai Gábor: Ördögi játszma. *Élet és Irodalom* 38 (1994. november 4.) p. 14.
- Bori Erzsébet: Budapesti apokrif. *Beszélő* 6 (1995) no. 6. pp. 34–35.
- Csala Károly: Bűvös valóság. Filmjegyzet. *Népszabadság* 52 (1994. október 27.) p. 13.
- Forgács Iván: Bűvös vadász. *Filmkultúra* 35 (1994) no. 11. pp. 32–33.
- Gelencsér Gábor: A mese bűvölete. Enyedi Ildikó: Bűvös vadász. *Balkon* 3 (1995) no. 1. p. 44.
- Hirsch Tibor: Bűvös vadász. *Filmkultúra* 35 (1994) no. 12. pp. 34–36.

- Gyékényesi Gatto, Katherine: Faith vs. Fate: Ildikó Enyedi's *Magic Hunter* (a film review). *Hungarian Studies Review* 29 (2002) nos. 1-2. pp. 103–110.
- Kornis Mihály: Bűvös Enyedi – Enyedi Ildikó: Bűvös vadász (1994). *Filmvilág* 37 (1994) no. 11. pp. 10–13.
- La Rochelle, Réal: *Magic Hunter d' Ildikó Enyedi. 24 images* (1994) no. 75. pp. 44–45.
- Sós B. Péter: Bűvös vadászat Velencében. *Népszabadság* 52 (1994. szeptember 10.) p. 11.
- Szederkényi Júlia: Mária és a nyúl. Beszélgetés Enyedi Ildikóval. *Filmvilág* 37 (1994) no. 10. pp. 10–15.

1995: A GYÁR (KISJÁTÉKFILM)

- A gyár. *Filmkultúra* 36 (1995) no. 12. pp. 3-4.

1997: TAMÁS ÉS JULI (JÁTÉKFILM)

- Bársony Éva: A hét filmje. Enyedi Ildikó 2000 éve. *Népszava* 125 (1997. december 22.) p. 10.
- Györfy Miklós: A hét filmje. Tamás és Juli. *Magyar Nemzet* 61 (1998. január 8.) p. 9.
- Veress József: Tamás, Juli, Derengő és a többiek. *Népszabadság* 56 (1998. január 23.) p. 11.

1999: SIMON MÁGUS (JÁTÉKFILM)

- Adobati, Mario: Simon le mage: de la réalité économique au fantasme esthétique. *Voix Plurielles* 12 (2015) no. 2. pp. 222–233.
- Barna Imre: Feltámadás a Titanicon. *Mozgó Világ* 25 (1999) no. 12. pp. 114–116.
- Báron György: A csodák szigete. *Élet és Irodalom* 43 (1999. március 19.) p. 16.
- Bársony Éva: „Furcsa, mágikus pillanatok jöttek létre”. Budapesti beszélgetés Julie Delarme színésznővel és Enyedi Ildikó rendezővel a *Simon mágus* forgatásáról. *Népszava* 127 (1999. október 28.) p. 14.
- Kornis Mihály: Pont éppen soha – Enyedi Ildikó: *Simon mágus* (1999). *Filmvilág* 42 (1999) no. 10. pp. 8–11.
- Seres László: Simon, a mágus. *Élet és Irodalom* 43 (1999. október 29.) p. 18.

- Tatár György: Az igaz apokrif. Simon mágus eltemetett világa. *Filmvilág* 42 (1999) no. 10. pp. 4–7.
- Veress József: Egy mágus az ezredfordulón. Enyedi Ildikó misztériumjátéka. *Népszabadság* 57 (1999. október 22.) p. 10.

SZELÍD INTERFACE (JÁTÉKFILM) – NEM VALÓSULT MEG

- Varsányi Gyula: Gimnazista mint szelíd interface. Interjú. *Népszabadság* 61 (2003. október 2.) p. 11.

2003: EURÓPÁBÓL EURÓPÁBA (SZKECCSFILM)

- Báron György: A batyu. *Élet és Irodalom* 47 (2003. szeptember 5.) p. 27.

2012, 2014, 2017: TERÁPIA (SOROZAT)

- Greco Krisztián: Kezeltek. *Élet és Irodalom* 56 (2012. november 30.) p. 23.
- Kárpáti György: Világszínvonalú magyar sorozat? Interjú Enyedi Ildikóval, a *Terápia* című, új magyar HBO-tévé-széria rendezőjével. *Magyar Nemzet* 75 (2012. január 31.) p. 14.
- Pintér Judit Nóra: Forró szék – Enyedi Ildikó – Gigor Attila: *Terápia* (2012). *Filmvilág* 55 (2012) no. 10. pp. 44–45.
- Sándor Erzsébet: Doktor úr, a maga szíve sose? *Mozgó Világ* 38 (2012) no. 11. pp. 125–128.

2017: TESTRŐL ÉS LÉLEKRŐL (JÁTÉKFILM)

- Armata, Kuba: Zycie bywa heroiczne. [Az élet lehet hősiesség] *Kino* 52 (2017) no. 597. pp. 30–31.
- Ammannati, C.: The strength of oniric life: on the „Body and soul” film of Ildiko Enyedi. *Ponte* 74 (2018) no. 3. pp. 73–76.
- Cegiełkówna, Iwona: Goździk dla ewy. [Egy székfűt Évának] *Kino* 52 (2017) no. 597. p. 8.
- Cooper, Sarah: New Takes on Film and Imagination. *Paragraph* 43 (2020) no. 3. pp. 243–248.

- Csákvári Géza: Film – Enyedi Ildikó: Testről és lélekről (2016). *Figyelő* 61 (2017) no. 8. pp. 70–71.
- Ficsor Benedek: Ha szarvasok álmodnak nappal a vágóhidről. *Magyar Nemzet* 80 (2017. február 15.) p. 12.
- Ficsor Benedek: Ezek a félelmek mindenkiben benne élnek. *Magyar Nemzet* 80 (2017. február 22.) pp. 1., 12.
- Gelencsér Gábor: Ép(p): Enyedi Ildikó: Testről és lélekről. *Jelenkor* 40 (2017) no. 4. pp. 502–505.
- Györfy Iván: Álomvalóság – Enyedi Ildikó: Testről és lélekről (2016). *Mozgó Világ* 43 (2017) no. 4. pp. 116–119.
- Karácsonyi Zsolt: A test derüje Enyedi Ildikó és Jerzy Hoffmann filmjében. *Látó* 28 (2017) no. 6. pp. 100–104.
- Kolozsi László: Álomban már látalak – Enyedi Ildikó: Testről és lélekről (2016). *Filmvilág* 60 (2017) no. 3. p. 36.
- Kovács Bálint: Az álom közös, a párna nem (Enyedi Ildikó: Testről és lélekről). *Műút* 62 (2017) no. 60. pp. 56–57.
- Kovács Flóra: Oféliák mozgóképen: Stanley Kubrick Lady Lyndonjától Enyedi Ildikó Máriájáig. *Me.dok: média-történet-kommunikáció* 13 (2018) no. 2. pp. 75–105.
- Kürti László: Testről és lélekről – Gondolatok Enyedi Ildikó új filmjéről. *Szellem és tudomány* 9 (2018) no. 1. pp. 238–243.
- Morsiani, Alberto: Uomini e bestie, sogni e realtà: Corpo e anima – Ildiko Enyedi. [Ember és állat, álom és valóság: Testről és lélekről – Enyedi Ildikó] *Cineforum* (2018) no. 571. pp. 24–26.
- Martig, Charles: Film review: On body and soul (Ildikó Enyedi) *Journal for Religion, Film and Media* 3 (2017) no. 2. pp. 85–89.
- Muller-Funk, Wolfgang: Ildikó Enyedi: Testről és lélekről. Skizze zu einer semiotischen Analyse eines Films zwischen Romantik, Strukturalismus und Psychoanalyse. [Vázlat egy film szemiotikai elemzéséhez a romantika, a strukturalizmus és a pszichoanalízis között.] *Hungarian Studies* (2022. november 24.) <https://akjournals.com/view/journals/044/aop/article-10.1556-044.2022.00169/article-10.1556-044.2022.00169.xml>
- Nagy Orsolya: Lelki élveboncolás a mézarszéken. Enyedi Ildikó: Testről és lélekről. *Várad* 16 (2017) no. 8. pp. 82–85.
- Schierse Leonard, Linda: On Body and Soul (2017). Written and Directed by Ildikó Enyedi. *Psychological Perspectives* 63 (2020) no. 1. pp. 159–162.
- Solymosi Tamás: Egyedül álmában szabad az ember (Enyedi Ildikó új filmjéről). *Pannon Tükör* 22 (2017) no. 3. pp. 110–113.
- Strausz László: A dualizmuson túl. Enyedi Ildikó: Testről és lélekről (2017). *Balkon* 24 (2017) no. 4. pp. 34–36.
- Szabó Márton István: Beletúrnai a krumplipürébe (Enyedi Ildikó: Testről és lélekről). *Új Forrás* 48 (2017) no. 5. pp. 71–73.
- Walton, Saige: Sleeping away the Factory, Healing with Time: Gaston Bachelard, the Poetic Imagination and Testről és lélekről/On Body and Soul (2017). *Paragraph* 43 (2020) no. 3. pp. 348–363.
- Zschokke, Vania: Von geträumten Hirschen und geschlachteten Kühen. [Álmodott szarvasok és levágott tehének.] *PDP-Psychodynamische Psychotherapie* 19 (2020) no. 4. pp. 439–444.

2020: A FELESÉGEM TÖRTÉNETE (JÁTÉKFILM)

- Csákvári Géza: Részletekben rejlik az alkotás szépsége. *Népszava* 146 (2019. június 12.) p. 11.
- Csepeli György: Alkalmazott unalom. Enyedi Ildikó – A feleségem története. *Mozgó Világ* 47 (2021) no. 11. pp. 47–49.
- Kosecka, Barbara: Historia mojej żony. [A feleségem története] *Kino* 57 (2022) no. 657. pp. 81–82.
- Sághy Miklós: A „téboly lakik az emberben”. (Füst Milán A feleségem története és Enyedi Ildikó azonos című adaptációja). *A Tiszatáj* diákmelléklete no. 185. https://tiszatajonline.hu/wp-content/uploads/2022/11/diakmelleklet_Saghy.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2023. 04. 20.)
- Sághy Miklós: A tétova óriás: Beszélgetés A feleségem története című filmről. *Tiszatáj* 76 (2022) no. 11. pp. 38–49.
- Schubert Gusztáv: A gyanú árnyékában. Enyedi Ildikó – A feleségem története. *Filmvilág* 64 (2021) no. 10. pp. 12–13.
- Zalán Márk: Enyedi Ildikó: A feleségem története. *Vigilia* 87 (2022) no. 5. pp. 431–432.



MEGJELENT!

Füzi Izabella
**A vurstlitól
 a moziig**

A magyar vizuális
 tömegkultúra
 kibontakozása
 (1896–1914)

Apertúra Könyvek
 Pompeji
 Szeged, 2022
 ISBN 978-963-89000-6-7
 ISSN 2061-5256

Megvásárolható közvetlenül a kiadótól személyesen vagy postai rendeléssel.

A könyv bolti ára 3800 Ft, kedvezményes ára (közvetlenül a kiadótól) 2000 Ft.

Pompeji Alapítvány / SZTE BTK Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék irodája

6722 Szeged Egyetem u. 2.

E-mail: aperturafolyoirat@yahoo.co.uk

 **apertúra**
 Film-Uizualitás-Elmélet
www.apertura.hu

 **apertúra magazin**
 Film-Uizualitás-Kritika
magazin.apertura.hu

[K r i t i k a]

A korai mozgóképek panorámája

FÜZI IZABELLA: *A VURSLITÓL A MOZIIG: A MAGYAR VIZUÁLIS TÖMEGKULTÚRA KIBONTAKOZÁSA (1896–1914)*.

SZEGED: POMPEJI ALAPÍTVÁNY, 2022.

A magyar filmtörténeti diskurzus nem halmozza el az olvasót a hazai mozgóképkultúra születéséről szóló tudományos elemzésekkel. Nemeskürty István horizontálisan kiterjedt alapozó munkássága, Magyar Bálintnak és Kőhádi Zsoltnak a magyar némafilm történetéről szóló monográfiái, továbbá Vajdovich Györgyi összefoglalása, különböző hangsúlyokkal bár, de arányaiban csak nyúl-farknyi terjedelmet szenteltek az 1910-es éveket megelőző időszak feltérképezésének.¹ Ez a mellőzöttség nem magyarázható kizárólag azzal a ténnyel, hogy a filmtörténet első két évtizedéből alig maradtak az utókorra hazai vonatkozású filmfelvételek, vagy hogy nemzetközi szinten is botránnyosan későn, a mérföldkönek számító 1978-as brightoni *Cinema: 1900–1906* elnevezésű szakmai konferenciát követően kezdődött meg az addig „primitívként” lesajnált korai film körüli vizsgálódás, hanem azzal is, hogy a magyar szakirodalom a magyar mozgóképkultúrát jobbra a hazai filmkészítéssel azonosította, így magyar szerzők híján alig tartotta tanulmányozásra érdemesnek a korszakot. Az említett művekkel szemben tüzetesen tárgyalja ezt a mostohán kezelt érárt a Szegedi Tudományegyetemen működő Vizualis Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék egyetemi docensének, az *Apertúra* filmelméleti és filmtörténeti folyóirat főszerkesztőjének, Füzi Izabellának *A vurslitól a moziig* címet viselő új monográfiája, amely az alcím szerint a magyar vizuális tömegkultúra 1896 és 1914 közötti kibontakozását állítja tengelyébe.

A szerző több mint egy évtizedes kutatásainak eredményeit foglalta egységes keretbe, számos korábbi rész-

tanulmányát dolgozta át és finomította, illetve a munka előzményei között tartható számon az általa több éven át vezetett kutatócsoport tudományos tapasztalatait kilenc tanulmányban összegző tematikus folyóiratszám, a 2016-ban megjelent *Magyar vizuális tömegkultúra a századfordulón*.² Füzi saját könyvtári és archívumi forrásfeltáráson alapuló könyve nemcsak tematikájában hiánypótló, azaz abban, hogy a hazai diskurzusban alulreprezentált korai mozgóképre és az átmeneti filmre összpontosítja figyelmét, hanem – és főként – megközelítésmódjában, elméleti tájékozottságában és a nemzetközi terminológia magyar viszonyokra történő konkrét alkalmazásában is innovatív.

Ezek közül elsőként azt szükséges kiemelni, hogy szakit azzal a hagyománnyal, mely a filmet a (rokon) médiumok mellőzésével tárgyalja. A könyv egyik legfontosabb teoretikus belátása, hogy a médiumok egymástól függő rendszerbe szerveződnek, a „rég” és az „új” médiumok folyamatos kölcsönhatásban állnak egymással, aminek alakzatait a remedializáció, az ellenállás, a rivalizálás, a bekebelezés és a munkamegosztás alkotják, ennek folytán pedig filmtörténetet csak a szélesebb médiatörténeti keret figyelembevételével lehetséges írni. A filmtörténet médiatudományként való újragondolását a szerző a monográfiában következetesen érvényesíti, így az egyes tematikai egységek tanulmányozásánál a film mellett szinte egyenrangú szerepet kapnak az olyan médiumok, mint az építészetben a faszádizmus, a panoráma, a színház és más előadó-művészetek, az irodalmi szöveg, a nyomtatott sajtó, a fénykép és a plakát.

A médiatörténeti szempontok alkalmazásával szoros összefüggésben a könyv megközelítésmódjának második erénye annak deklarációja, hogy a korai filmtörténeti periódusokat saját történetiségükbe szükséges beágyazni, a film mai (pontosabban a digitális váltás miatt inkább:

1 Nemeskürty István: *A mozgóképtől a filmművészetig. A magyar filmesztétika története (1907–1930)*. Budapest: Magvető, 1961. Nemeskürty István: *A magyar film története (1912–1963)*. Budapest: Gondolat, 1965. Nemeskürty István: *A képpé varázsolts idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Budapest: Magvető, 1984. Magyar Bálint: *A magyar némafilm története. Némafilmgyártás 1896–1931*. Budapest: Palatinus, 2003. Kőhádi Zsolt: *Tovamozduló ember tovamozduló világban. A magyar némafilm 1896–1931 között*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. Vajdovich Györgyi: *Filmtörténet. A némafilm első korszaka (1918-ig)*. In: *Kettős kötődés. Az Osztrák–Magyar Monarchia (1867–1918)*. CD-ROM. Budapest: Enciklopédia Humana Egyesület, 2001. <http://mek.oszk.hu/01900/01905/html/index4.html> (Utolsó hozzáférés: 2023. 05. 10.)

2 Füzi Izabella (ed.): *Magyar vizuális tömegkultúra a századfordulón. Apertúra 11 (2016 Tél) no. 2*. <https://www.apertura.hu/2016/tel/2016-tel-tartalom/>

tegnapi) jelentésének számonkérése anakronizmus, vagy a szöveg szavaival szólva: „a múlt századfordulós mozgóképi kultúrát nem lehet a mai filmfogalom felől megérteni” (p. 5.). Jóllehet Füzi ezen a helyen és a könyv több pontján (például pp. 74–76.) utal arra, hogy a korai mozgóképeket a nemfikciós művek uralták, így a narratív logika keresésének elsőbbsége irányt téveszt, és jelzi, hogy a korai mozgóképes gyakorlatok performatív tevékenységek (kiállítások, színházi produkciók, filmmagyarázók kíséretében történő vetítések) közé illeszkedtek, meglátásom szerint itt több, nem kellően szétszalazott jelenség rétegződik egymásra, melyek különbségét érdemesebb lett volna élesebb megvilágításba helyezni. Egyfelől ugyanis beszélhetünk filmen kívüli, tágabb értelemben vett mozgóképről (mint ahogyan például a későbbi elektronikus képszekvencia is mozgókép, de nem filmkép), ideértve a film előtt született technikai találmányok, vagy akár a vasúti utazás (kvázi-)mozgóképeit is, melyek hozzáadzték a közönséget a filmnézéshez szükséges perceptuális változáshoz. Ettől különbözik az az intermediális hibridizáció, amikor a mozgókép vetítése más médiumba ágyazódik, mint a vurslti vagy a moziszekecs esetében. Ezekenkívül pedig csak egyetlen szegmenst képvisel a harmadik csoport, nevezetesen a nemfikciós film, melynek terjesztése, bemutatása és a reprezentációtól az identitásképzésig terjedő funkcionalitása – mint a szerző is írja – heterogén gyakorlatokkal párosult.

A *vurslitól a moziig* harmadik újdonsága, hogy a kortárs film- és médiatudomány elméleteinek hazai talajba való átültetésével bekapcsolja a korai magyar vizuális tömegkultúráról szóló beszédet a nemzetközi vérkeringésbe. A korai mozgókép iránti nemzetközi érdeklődés megélénkülését Erkki Huhtamo és Thomas Elsaesser médiaarcheológiáján át Miriam Hansen tömegkultúra-kutatásáig nemcsak történeti, hanem aktuális okok is hajtják, nevezetesen az a posztmediális állapot, hogy az újmédia elterjedése sok tekintetben egybevág a századforduló grandiózus mediális fordulataival. Füzi könyve az analóg és a digitális médiumok, az akkori és a mostani századforduló gyakori összevetésével szintén rendelkezik ilyen érdekeltséggel, így általánosabb médiaelméleti felvetéseket is megfogalmaz, a médiaváltások modelljére, a

médiumok alapmozgásának logikájára kérdez rá. Amíg a magyar némafilm történetének tárgyalása támpontként legfeljebb Tom Gunning agyonidézett attrakcióelméleténél horgonyzott le,³ Füzi úttörő módon alkalmaz itthon eddig kevésbé használt teoretikus szempontokat, melyek termékenyítő felvetéseket kínálnak a magyar mozgóképkultúra sokféle olvasatához. Szemben a korábbi feldolgozások módszertanával, a könyvben nem leíró, hanem értelmező-kontextualizáló szemlélettel találkozunk, nem filmek tartalma vagy a gyártási folyamat képezi az érdeklődés tárgyát, hanem az azokból levonható tágabb kultúrtörténeti-társadalmi következtetések: a médium(ok) státusza, a befogadás módjai, a nézői szerep, a hatalom és a közönség viszonya, a privát és a publikus terek határának dinamikája, az identitásképzés és a nemzetépítés. Ennek következtében Füzi Izabella monográfiája nemcsak filmtörténeti, mozgóképtörténeti munka, hanem szélesebb értelemben tétjei kiterjednek a médiatörténet és -elmélet, a nyilvánosságtörténet, a társadalmi-tér-kutatás, a nacionalizmuskutatás, a történeti szociológia és a vizuális narratológia területeire is.

A könyv szerkezete négy tematikai pilléren nyugszik, melyek közül az első a kiállítás. Az első két nagyobb fejezet még nem szorosán a mozgóképpel foglalkozik, hanem az 1896-os millenniumi kiállítással és a panoráma műfajával, közelebbről a Feszty-körképpel (*A magyarok bejövetele*), melyeket a szerző – ellentétben a korábbi, a politikai szimbolika uralta megközelítésekkel – a hazai vizuális tömegkultúra egyik origójaként tárgyal. Noha önmagukban is értékes és újszerű interpretációkról van szó, csak a további fejezetek viszonylatában rajzolódik ki igazán, hogy milyen logikai funkciót töltenek be ezek az egységek a szerzői koncepcióban, és hogy a jelenléthatás, az illúziókeltés, az immerzió és a mozgás különféle konstrukciói révén ezek a művek hogyan készítettek fel a nézői érzékelést a mozi megjelenésére. Kétségtelen ugyan, hogy a film előzményei között számontartott 19. századi optikai találmányoknak a modern látás kialakulásában betöltött szerepét nevezetes, ám gyakran kritizált művében Jonathan Crary részletesen kivesezte, Magyarországon pedig Kolta Magdolna tollából született átfogó történeti szintézis, hasznos lett volna az általuk megfogalmazott

3 Gunning, Tom: Az attrakciók mozija: a korai film nézője és az avantgárd. (ford. Kaposi Ildikó) In: Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (eds.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. pp. 292–304.

meglátásokat is legalább utalásszerűen bevonni a gondolatmenetbe.⁴

Mindazonáltal a millenniumi ünnepeknek a „kiállítási komplexum” Tony Bennett által kidolgozott elmélete felőli tárgyalása azért találó, mert egyfelől a Foucault-féle „panoptikus tekintet” gyakorlati terepen való felülvizsgálatára nyílik így lehetőség, másfelől pedig a kiállításban a hatalom bonyolult mikropolitikája érhető tetten. Füzi amellet érvel ugyanis, hogy a honfoglalás ezeréves évfordulójára rendezett nagyszabású kiállítás során a közönség a hatalom szemével volt kénytelen látni, a részvétel és a megtekintés alávetette a tömeget a hatalomnak, melynek célja a nemzetépítés volt, „*az ünneplő tömeg létrehozása, mely egységes nemzetként tekint önmagára*” (p. 19.). Végső soron arra mutat rá, hogy a hatalom a nézőközönség megszervezése által gyakorolta működését. A szerző által alkalmazott rendkívül sokrétű szempontrendszert továbbgondolva izgalmas kérdésfelvetésekre teremt lehetőséget a „kiállítási érték” Walter Benjamin által megalkotott fogalma, már csak azért is, mert a német esztéta a kultikussal szembeállítva azt az aura elvesztésének kulcsaként pozicionálja, illetve a szimulákrum Baudrillard-féle koncepciója, annál fogva is, hogy a Lascaux barlang pontos másának a francia szerző által elemzett felépítése sok szempontból analóg a Vajdahunyad vára budapesti (ráadásul kétszeri) felépítésével.⁵ Füzi az 1896-os hivatalos ünnepek alternatívájaként, a majd a második nagyobb egységben tárgyalt polgári nyilvánosság egyik állomásaként olvassa a millenniumi kiállítással egy időben megrendezett Ős-Budavára elnevezésű szórakoztató-negyedet. A városligeti vurstlit a szórakoztató funkció, az attrakció, az új technikai médiumok, a heterogén programoknak a montázsra emlékeztető kavalkádjá miatt tekinti a korai mozi előzményének, ugyanakkor az orientalizmus Said-féle fogalmának segítségével érzékelteti annak a hivatalos kiállítással való ideológiai folytonosságát is. Szintén a millenniumi megemlékezésekhez kapcsolódott a Feszty-körkép megfestésének programja és kiállítása, melynek a szerző művészettörténeti-technikai

genealógiáját tárja fel panorámatörténeti keretben. Nem csak szétszálazza a korabeli olvasatokat, hanem rávilágít az illúziókeltésnek a mozi előformáló szerepére, utóbbi azonban – összhangban a médiarendszer alaplogikájával – riválisként egyúttal a médium hanyatlását is előidézte.

A könyv második, legterjedelmesebb egysége a vizuális nyilvánosság kialakulását vizsgálja a tömegkultúra több színterén (díszmenet, utcafilm, színház, sajtó). A habermasi nyilvánosságkonceptió két alapfogalmának, a reprezentatív és a polgári nyilvánosságnak az elemzésével és kritikájával, az autonóm mű koncepciójának és a kulturális piac megeremtődésének, továbbá a befogadás átalakulásának komplex vizsgálatával Füzi arra a következtetésre jut, hogy a moziban addig ismeretlen, „új, vegyes közönség jön létre” (p. 84.). Végső soron a polgári nyilvánosság vizuális megfelelőjét látja megjelenni a korai magyar tömegkultúrában, de a szerző figyelmeztet arra, hogy a reprezentatív és a polgári egymással bonyolult kölcsönhatásban, párhuzamosan jelentkeznek. Ennek a kettősségnek a tesztelésére elsőként a díszmenetet, a Ferenc József koronázási évfordulója alkalmából 1896. június 8-án rendezett felvonulást, II. Rákóczi Ferenc 1906-os újratemetését, illetve ezek mozgóképes ábrázolását használja fel. Füzi ezekben a fejezetekben írt érzékeny elemzései azért figyelemre méltóak, mert apró, látszólag semmitmondó vizuális jelekből kreatív módon von le messze menő, és nem mellesleg, valóban releváns következtetéseket. Kimutatja, hogy a díszmenet, amely a vallási körmenetek és a feudális szertartások örököseként kifejezetten a reprezentatív nyilvánosság terepe, egyes médiumokban a polgári nyilvánosság vizuális kezdetévé válik. Füzi éles szemmel tárja fel, hogy amíg a díszmenetet a korabeli fotókon felületi totálképen ábrázolták, így a reprezentativitás paternalista hagyományához köthető, a rajzos illusztrációk pedig paradox módon a pillanatot ragadták meg, addig a budapesti Lumière-filmek szubverzívek, az eseményből a részleget, az esetleget, a váratlant rögzítették. Ilyenformán a parádé nagyvárosi életként való filmes ábrázolása szétzilálta a fent és a lent hierarchikus viszonyát, felülírta

4 Cray, Jonathan: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században.* (ford. Lukács Ágnes) Budapest: Osiris, 1999. Kolta Magdolna: *Képmutatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete.* Kecskemét: Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003.

5 Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korszakában. (ford. Kurucz Andrea – Mélyi József) C3 2003. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html. Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. (ford. Gángó Gábor) In: Kis Attila Atilla – Kovács Sándor s. k. – Odorics Ferenc (eds.): *Testes Könyv I.* Szeged: JATE/Ictus, 1996. pp. 161–193.

a reprezentatív ünnepélyességet, és eltérítette azt a polgári nyilvánosság irányába. Ezekben az elemzésekben plasztikusan mutatkozik meg a médiumok rendszerszerű felfogásának fontossága, mivel ezek egymásra vetítésével derül fény funkcióik gyökeres különbözőségére. Amint Füzi kiemeli, a *Mozgó fényképek* című, csak leírásokban fennmaradt, de döbbenetesen komplex, a filmet a színpaddal ötvöző 1898-as előadás a privát és a publikus határait is áthelyezte, és meglepően korán világított rá a dokumentálás nyilvánosságának jogi aspektusaira, „az új médiumnak a polgári identitásra tett hatás”-ára (p. 163.).

Az 1896-os budapesti Lumière-felvételeket a szerző a hazai aktualitásfilm kezdetének tartja (p. 108. és p. 133.), melynek folytatását részint a *II. Rákóczi Ferenc és bujdosó társai hamvainak hazahozatala* néven ismert 1906-os felvételek, és különösen az utcafilmként definiált 1912-es *A budapesti munkásforradalom* című filmben detektálja. Előbbi, a Rákóczi újratemetését megelőző díszfelvonulásról készült képek kapcsán a különböző tudományágak, ebben az esetben az irodalom- és a filmtörténet párbeszédét szorgalmaznám, mivel az irodalomtudománynak a kultusz kutatására, a gyász- és emlékbeszédekre, az (újra) temetésekre vonatkozó meglátásai, többek között Takáts József, Margócsy István és Dávidházi Péter írásai kama-tozathatók volnának a vizuáliskultúra-kutatás terén is.⁶ Másrészt a korabeli sajtóban és szakkönyvekben a mozi megjavítására, vagy akkori terminussal, „megnemesítésére” vonatkozó szüntelen törekvés értelmezésére ismételtlen az irodalomtörténet tapasztalatainak hasznosítását sürgetném, mivel a megnemesítés koncepciója retorikailag is feltűnő hasonlóságot mutat a 19. századi irodalmi népiesség ideológiáival, amint azt magam korábban külön tanulmányban kifejtettem.⁷ Füzi ezekben a fejezetekben az utcafotó kontextusát mérceként alkalmazva azt vizsgálja, hogy a kamera jelenléte hogyan alakítja át az utcai

eseményeket a nézői interakció (a kamerába nézés) révén. Itt azonban az elemzést bevezető alfejezet kérdésfelvetését (*Dokumentum és/vagy fikció?*) nem tartom a legcélravezetőbbnek, mert egy olyan különbségtételt erőszakolunk rá a korai filmre, amelynek eredete későbbi, miközben a szerző korábban bírálta, mi több, itt is bírálja (p. 117.) a fogalmak ahistorikus visszavetítését. A nonfiction és a fikciós film határai képlékenyek és parttalan vitákra teremtenek lehetőséget, így talán érdekesebb azt kimutatni, milyen elemek mutatnak egyik, illetve másik irányba. Azaz a *vagy-vagy* helyett az *is-ist*. A történeti beágyazottság szempontjából pedig valószínűleg a befogadás felőli közelítés hasznosabb, azaz, hogy a korabeli néző mit és mennyiben tartott hitelesnek, sőt mennyiben volt egyáltalán ez a kérdés releváns a kor kontextusában. Ezzel kapcsolatban legújabbán Mario Sluga az imagináció fogalmának és az analitikus esztétika angolszász filozófia hagyományának bekapcsolását ajánlotta a filmtörténet számára a megfeneklett vita továbblendítéséhez.⁸

A szerző által harmadik csomópontként vizsgált kinemaszkeccs többszörös mediális elegy: a (szép)irodalom, a színház és a mozgókép ötvözete. A műfaj nemcsak a színház és a film többszörös Oidipusz-komplexusát, versengését, illetve a médiumváltások azon rendszerszerű dinamikáját igazolja, amely a régi médium képviselőinek az újjal szembeni ellenállásától az annak bekebelezésére irányuló törekvésig tart, hanem Füzi érvelése szerint a kinemaszkeccs egyúttal a forgatókönyv (a „tervrajz”) inkubátora, a narratív film előszobája. A kérdés tárgyalását a szerző mindig a mediális átfordításokat szem előtt tartva végzi el, figyelme az irodalmi szövegek és a sajtóban megjelent cikkek mellett a moziszkeccset reklámozó plakát médiumának szerepére is kiterjed. Ezzel szorosan összetartozik, hogy Füzi szerint ez az átmeneti médium alapvető szerepet töltött be a mozi

6 Néhány hasznos támpontot említve: Takáts József: Gyulai, emlékbeszéd, kanonizáció. In: Takáts József (ed.): *A magyar irodalmi kánon a XIX. században*. Budapest: Kijárat, 2000. pp. 163–176. Takáts József: *Modern magyar politikai eszmetörténet*. Budapest: Osiris, 2007. Margócsy István: „...Égi és földi virágzás tiükre...”: *Tanulmányok magyar irodalmi kultuszokról*. Budapest: Holnap, 2007. Dávidházi Péter: *Per passivam resistentiam: Változatok hatalom és írás témájára*. Budapest: Argumentum, 1998.

7 Gerencsér Péter: Az irodalmi népiesség hagyományozódása az 1910-es évek filmadaptációiban. *Irodalomtörténet* 100 (2019) no. 4. pp. 413–434.

8 Sluga, Mario: Revisiting the fiction/non-fiction distinction: Early cinema and the philosophy of imagination. In: Sluga, Mario – Biltereyst, Daniël (eds.): *New Perspectives on Early Cinema History: Concepts, Approaches, Audiences*. London: Bloomsbury, 2022. pp. 103–130.

kulturális státuszának növekedésében. Ahogyan a vizuális nyilvánosság összefüggésében görcső alá vett magyar moziversek, Heltai Jenő és Babits Mihály költeményei a mozi presztízselmelkedésének egyértelmű bizonyítékát hordozták, most Molnár Ferenc és Karinthy Frigyes kinemaszkeccsei is hozzájárultak a film művészetként való legitimitációjához, „a mozgókép médiummá és a (játék) film »önálló« művészetté válásához a médiumspecifikus tulajdonságok kikristályosodásával” (p. 198.). Hozzá kell tenni ugyanakkor azt is, hogy már önmagában az a tény, hogy a mozgóképet befogadja a kőszínház művészetként elgondolt tere, illetve hogy a korabeli sajtóban jelentősen felszaporodnak a moziról szóló (szak)cikkek, az új médium elfogadottságát mozditja elő, így a sajtót nemcsak információhordozó felületként, hanem legitimitációs eszközként és a marketingkommunikáció eszközeként is számba kell venni.

A könyv utolsó pillérét a narratív film 1910-es évek eleji hazai alakulástörténetének viszonylag rövid fejezete képezi. Az új médium történetmondóvá válásának tanulmányozása mindig is „esszencialista” apóriákat vet fel, tekintve, hogy az attrakció és a narratív logika közötti váltást övező vita végső soron azzal a tanulással szolgál, hogy szinte bármilyen szekvenciát lehetséges elbeszélőnek minősíteni.⁹ Így talán célravezetőbb a narrativitás kérdését kezdőpont nélkül egy skálán elhelyezni, ahogyan a történelmi dokumentumokat irodalmi szöveggént kezelő Hayden White is kimutatta, hogy még a kihagyásokkal dolgozó középkori évkönyv műfaja is fel tudja mutatni a narratív építkezés minimumát.¹⁰ Fűzi Izabella három magyar film elbeszéléstechnikájának vizsgálatára koncentrál: a *Keserű szerelem – Hunyadi János* (Góth Sándor, 1912) kapcsán a humort nem az attrakció, hanem a narráció felől veszi szemügyre, a *Pufi cipőt veszben* (Tábori Kornél, 1914) a Molnár Ferenc-féle szöveget a képen látható mozdulatokkal veti össze, míg *A tolonc* (Kertész Mihály, 1914 [1915]) esetén a narratív tér képezi fő csapásirányát. Fon-

tos megjegyezni, hogy a könyv megjelenésének idején még nem publikálták – így a szerző nem is vizsgálhatta – Bródy István *A munkászubbony* (1914 [1915]) című filmjét, amely párhuzamos szerkesztésével, a 180 fokos szabály és a nézésirány illesztésének alkalmazásával meglepően előremutató munka. Amíg a némafilmek tartalmi elemeinek elemzésénél a korábbi összefoglalók megálltak, Fűzi nem elégszik meg ezzel, hanem további szempontokat bevonva a mozinézés korabeli tapasztalatára és a befogadás körülményeire is kíváncsi, rámutatva például arra, hogy csinján kell bánnunk azzal az automatizmussal, hogy a filmet öni-dentikusan sokszorosítható tömegmédiumként könyveljük el, mivel a vetítés során a folyton változó zene „megismételhetetlen és egyszeri eseménnyé avatja a filmnézést” (p. 266.).

A *vurslitól a moziig* nem törekszik az első világháborúig terjedő időszak enciklopédikus áttekintésére. Így például nem szerepelnek benne *A táncz* (Zsitkovszky Béla, 1901) vagy az *Uránia*-vetítések, melyek hasonlóan az attrakciót használják a pedagógiai célhoz, mint a milleniumi kiállítás, és nem foglalkozik a könyv az 1896-os díszmenet Lumière-féle mozgóképi reprezentációjának a már korszakhatáron túli *IV. Károly király és Zita királyné megkoronázása* (Kertész Mihály, Balogh Béla, 1916) című filmösszeállítás nyilvánosság-történeti összevetésével, sem az elveszett korai narratív filmek fénykép- és sajtóanyagok alapján történő rekonstrukciójával. Ehelyett csomópontokat jelöl ki, melyeket film- és médiatörténeti kérdések köré szervez. Fűzi Izabella könyve nem is annyira tematikailag úttörő, bár abban is, hanem mindekelelt roppant széles megközelítésében és inspiráló látásmódjában, mely számos, továbbgondolásra érdemes kérdést tartogat, és mintául szolgálhat a (néma)film egyes jelenségeinek későbbi feldolgozásához.

Gerencsér Péter

⁹ Lásd az ezzel kapcsolatos vitákat, különösen Kristin Thompson, Charles Musser, Scott Bukatman tanulmányait a *Narratívák* 10. kötetben: Kiss Gábor Zoltán (ed.): *Narratívák 10. A narrációtól az attrakcióig*. Budapest: Kijárat, 2011. Thompson, Kristin: *A primitív a klasszikusig*. (ford. Vincze Teréz) pp. 88–124. Musser, Charles: *A korai mozi újragondolása: az attrakciók és a narrativitás mozija*. (ford. Szommer Gábor) pp. 125–142. Bukatman, Scott: *A látvány, az attrakciók és a vizuális élvezet*. (ford. Kisantal Tamás) pp. 143–156.

¹⁰ White, Hayden: *A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében*. (ford. Braun Róbert) In: White, Hayden: *A történelem terhe*. Budapest: Osiris/Gond, 1997. pp. 103–142.

Szerzőink

GERENCSÉR PÉTER

1977-ben született Kapuváron. A Szegedi Tudományegyetem magyar, irodalomelmélet és történelem szakán diplomázott, PhD-tanulmányait szintén Szegeden, az Irodalomtudományi Doktori Iskola keretében a Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszéken végezte. A Milton Friedman Egyetem (Budapest) Kommunikáció- és Művelődéstudomány Tanszékének főiskolai docense. Kutatási területe: digitális média, cseh/szlovák film, közép-európai animációs film. Filmes tanulmányai és kritikái az *Apertúra*, a *Metropolis*, a *Filmvilág*, a *Dunszt.sk*, a *Tiszatáj*, a *Filmtett*, a *Kalligram* és a *Bohemia* című folyóiratokban jelentek meg.

GYŐRI-DRAHOS MARTIN

1995-ben született Budapesten. 2021 tavaszán szerzett diplomát az ELTE BTK Filmtudomány mesterszakán. Film- és színikritikái, illetve esszéi a *Filmvilágban*, a *Prae.hu* és a *Pótszékfoglaló.hu* oldalakon, valamint a *Metropolisban* jelentek meg.

HAVASSY GERGELY

2000-ben született Budapesten. Filmrajongó. Jelenleg az Óbudai Egyetem hallgatója, szakterülete a kiberbiztonság. A filmelmélet és -történet területén önképző. 2018 óta különféle online folyóiratokban közöl rövidebb kritikákat, ajánlókat és beszámolókat. 2019 óta a *Filmnéző* podcast házigazdája. Filmtudományi publikációja a *Metropolisban* jelent meg.

SÜLL KRISTÓF

1997-ben született Kistarcsán. 2022 tavaszán szerzett diplomát az ELTE BTK Filmtudomány mesterszakán. Filmkritikái a *Filmtett*, a *Revizor*, a *Filmhu* és a *Filmtekercs* weboldalain olvashatóak. Filmes tárgyú írásokat publikált továbbá a *Filmvilág* folyóiratban, a *Laokoón.hu*-n, illetve a *Metropolisban*.

TURNACKER KATALIN

1955-ben született Komlón. Filmtörténész. A Pécsi Tudományegyetemen biológia- és rajztanári szakon, illetve német nyelv és irodalom szakos bölcsészként végzett, valamint az ELTE Bölcsészettudományi Karán mozgóképkultúra és médiismeret szakon szerzett diplomát. PhD-fokozatát a PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolában 2010-ben szerezte. A PTE Bölcsészettudományi Kar Filmtudomány és Vizuális Tanulmányok Tanszékének adjunktusaként dolgozott. Kutatásai középpontjában a német nyelvű film története, a festészet és a film kapcsolata, német szerzői életművek feldolgozása áll. Aktuális kutatását az ökológiai témájú dokumentumfilmek történeti-elméleti folyamatainak elemzése képezi.

Tanulmányai filmszaklapokban nyomtatott és online formában, valamint szerkesztett kötetekben jelentek meg. Első könyve: *A haszontalan meghódítói – Werner Herzog filmjei* (Saarbrücken: Globe Edit OmniScriptum GmbH & Co. KG) 2017-ben jelent meg.

2023

no. 1.

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II.* Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetéknevét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In:**. Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 27. no. 1.

Editorial board:

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Teréz Vincze

Proofreader:

Éva Jagicza

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Helén Jordán)
E-mail: metropolis@metropolis.org.hu
www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Ildikó Enyedi

- 6 Introduction to the Enyedi issue
- 8 *Katalin Turnacker: The animate and the human: Reciprocity in Ildikó Enyedi's films*
- 24 *Kristóf Süll: Magic hunters in magical forests: The mythological tradition of the forest in Ildikó Enyedi's films*
- 38 *Gergely Havassy: Visible chance and invisible communication in Ildikó Enyedi's films*
- 50 *Martin Györi-Drahos: On Losing Control: Male characters and the power of the feminine in the films of Ildikó Enyedi*
- 64 Ildikó Enyedi's films
- 68 Ildikó Enyedi – Selected bibliography

Book review

- 73 *Péter Gerencsér: Panorama of early cinema*
Izabella Füzi: A vurstlitól a moziig. A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása (1896–1914)
- 79 Authors

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154