

Ez nem csak egy revolver. A valóság rétegei Buñuel filmjeiben

Absztrakt

A tanulmány célja, hogy árnyalja a pszichoanalitikus filmelemzés módszeréről szóló gondolkodást. Aktualitását a példaként felhozott film (Luis Buñuel: *Las Hurdes*) adja meg, melyet általában a dokumentumfilm műfajába sorol a filmtudomány. Ez a filmtípus különös jelentőséget kap, mióta a 3D technika következtében a mozgókép illuzionizmusa megnőtt, és a filmművészeti tevékenység, mint a valóság művészi ábrázolásának eszköze, a mozgóképes szórakoztatóipari termékek rovására fokozatosan a háttérbe szorul. A dokumentumfilm műfaja, szemben a fikciós műfajok által teremtett alternatív valóságok fals képével, elvileg megőrzi a valósággal való szembesülés lehetőségét. Ugyanakkor a dokumentumfilm kétélű fegyver: a valóság tárgyilagos bemutatására és a róla alkotott kép manipulálására egyaránt alkalmas. Erre hívja fel a figyelmet Buñuel filmjének a pszichoanalízist is felhasználó elemzése.

Szerző

Szabó Zoltán Pál (1953. 03. 11. Budapest) képzőművész, független filmes, filmes szakíró. A Pannónia Filmstúdió, FKS (Fiatalok Kisérleti Stúdiója) alapító tagja. Cikkei a *Szellemképben*, *Filmkultúrában*, *Metropolisban*, *Filmvilág* folyóiratokban jelentek meg. Önálló könyve: *Lázadás a halál ellen, Salvador Dalí, Luis Buñuel: Andalúziai kutya*, Áron Kiadó, 2003. Előadásokat tart a Képzőművészeti Főiskolán, Intermédia Tanszéken, a Bárka Filmklubban, Bálint Házban, Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferenciákon, az ELTE Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetében, Petőfi Irodalmi Múzeumban.
Elérhetőség: <http://szzp.netlab.hu/hu>; szzpal@gmail.com

Szabó Z. Pál

Ez nem csak egy revolver. A valóság rétegei Buñuel filmjeiben

Commendatio

A tanulmányt életem párjának, Annának ajánlom.

A revolver



Buñuel revolverrel

Filmjelenet: közeli. ^[1] Férfikéz táraz be egy revolvert. Nyit a kép. Buñuel, az, aki a fegyverét tölti, majd határozott mozdulattal az övébe rejti. Előtte, kerek asztalkán könyv, vörösbor és cigaretta. A dobozból előkotor egy cigarettát, iszik a pohárból, becsukja a könyvet, leveszi a szemüvegét, és elégedetten hátradől a széken. Az igazi férfi fegyvert hord magánál.

A szivarfüst

Egykor Kovács András Bálint *“Ez csak egy szivar”* című tanulmányában megállapította, hogy „A pszichoanalízis a valóságban egy elmélet és egy módszer. [...] a pszichoanalízis a filmben nem elmélet, hanem csak módszer lehet, de csak bizonyos esetekre alkalmazható.”

Dragon Zoltán ezzel szemben feltette a kérdést, „Vajon elgondolható egy... pszichoanalitikus elmélet a filmmel kapcsolatban...?” Véleménye szerint ez lehetséges: „Én ugyanis ebben látom a pszichoanalízis és a film... jövőjét: egy oda-visszaható dialógusban” – azaz egy interdiszciplináris párbeszédben pszichoanalízis és filmtudomány között. [3]

A szürrealista film és a pszichoanalízis kapcsolata



Ez nem csak egy szivar

A pszichoanalitikus filmelmületről folytatott vita rég lezajlott, talán csak az emléke maradt meg, mint egy jó szivarnak. Ám van, ami nem múlik el. A filmművészetben vannak olyan művek, amelyek feldolgozása mindörökké a pszichoanalitikus értelmezés módszeréhez lesznek kötve. Ilyen filmek Luis Buñuel alkotásai, ilyen maga a Buñuel-oeuvre, azon egyszerű oknál fogva, hogy a rendező felhasználta a pszichoanalízist, a pszichoanalitikus gondolkodás tapasztalatait, nyíltan vagy rejtett módon, akkor is, amikor maga már szóban szembehelyezkedett a pszichoanalízissel. Utalva a bevezetőben leírt hasonlatra: a szivar – Freudnál – van, hogy csak egy szivar. A revolver Buñuelnél mindig a férfiasság kifejezője, fallikus szimbólum. A Buñuel filmek estében nem egyszerűen lehetséges, de egyenesen kötelező a pszichoanalízis felhasználása az elemzésben.

A kijelentést a téma szempontjából különleges film, a *Las Hurdes, Tierra sin pan* (A Hurdok, Föld kenyér nélkül, 1933 [4]) bemutatásával igazolom. Ezt általában a dokumentumfilm kategóriájába sorolja a filmtudomány, amely elvileg nem ad módot a pszichoanalízisen alapuló szimbolikus beszédre: a *Las Hurdes* a valóság filmes megjelenítése – a *brutum factum* közvetlen megszólalása.

Filmtudomány és művészetelmélet

A *Föld kenyér nélkül* nem dokumentumfilm: az életmű *minden* filmje szürrealista alkotás.

A film műfajának legjellemzőbb tulajdonsága nem az álomhoz való hasonlóság (amint ezt Kovács András Bálint is megállapította), hanem lényege ábrázolásának fotórealizmusában, az

illuzionizmusban határozható meg. Ezért a film gyakorta alternatív valóságként funkcionál a befogadói szituációkban. Dragon Zoltán kijelenti: „annak ellenére, hogy tudom, hogy amit látok, nem igaz, nem valóság”.
látok, a valóság”.



Egy szürrealista motívum

A képzőművészetben az illuzionista ábrázolás, a centrális perspektíva által a transzcendens, láthatatlan világot emberközelbe hozta, a mindennapi látás számára elérhetővé tette. Egyúttal megfosztotta a művészetet attól a lehetőségtől, amely az ikon síkszerű világa számára adott volt: az elvont szellemi tartalmak közvetlen megjelenítésének képességétől. Az illuzionista képalkotás, jellegéből adódóan, a szimbolikus ábrázolás felé fordult. A képen megjelenő, a látható valóság illúzióját keltő motívumok nem azonosak önmagukkal, nem pusztán síkvetületei a háromdimenziós tárgyaknak, hanem egy szimbolikus nyelv jelentéshordozó elemeiként szerepelnek a festményen. Ez a helyzet a művészettudományban kialakította a képzőművészeti alkotások tartalomértelmezésének módszereit, melyek segítségével értelmezni tudja a szimbolikus képi közléseket. Ilyen, az Ervin Panofsky által alkalmazott, az elemzés eszközrendszerébe tartozó elem az ún. „nyílt- és rejtett szimbolizmus” kategóriája. A természetelvű ábrázolás szabályai szerint alkotott műben egyes motívumok egyértelműen képi metaforák, mert nyilvánvalóan kilógnak az ábrázolás realista szövetéből, míg mások helyénvalónak tűnnek, de mégis meglepő és zavarba ejtő módon vannak jelen a képen. A Buñuel életműből véve a példát: *Az elhagyottak* című filmben Pedro, a kamasz fiú és társai, megverik Don Carmelót, a vak zenészt. A porban fekvő vénemberhez odafut egy tyúk, és az arcába bámul közvetlen közletről. Buñuel az epizód egy másik jelenetében, a háztetőkön, hatalmas zenekart akart elhelyezni, amire végül nem került sor. A tyúk a képen zavarba ejtő motívum: a cselekményből nem következik logikusan, de nem is irracionális abban a környezetben a jelenléte. A tyúk, rejtett szimbolizmusa következtében, szürrealista motívumként értékelhető. Ugyanakkor a házak tetején felsorakoztatott zenekar abban a realista világban, amelyet a film létrehozott, teljesen irracionális látványt nyújtott volna, nyílt

szürrealizmusával stiláris törést okozva a film szövetében.

Panofsky terminológiájával analóg módon, célszerűnek látom bevezetni a Buñuel oeuvre tartalomértelmezésének módszertanába a nyílt vagy leplezetlen szürrealizmus, valamint vele szemben a rejtett vagy leplezett szürrealizmus fogalmait, melyek segítségével megvilágíthatóvá válik a rendezőnek az életművet jellemző következetes szürrealista gondolkodása. Buñuel szürrealista elveit soha nem adta fel, azok a különböző filmforgalmazási elvárásoknak megfelelően, alkalmazkodva a nézői igényekhez, a nyílt megjelenéssel szemben, rejtett, hermetikus nyelven szólalnak meg a filmjeiben.

A tartalomelemzést segítő fogalompár, a leplezett és nyílt szürrealizmus kategóriáinak bevezetése nem jelenti az interpretáció szabadságának korlátlan kitágítását, a filmképekben, a filmelbeszélésben meg nem lévő tartalmak belelátását, belemagyarázását a műbe. A komplex esztétikai elemzés menete nem változik, a filológiai fegyelem megtartása, a képek, jelenetek kontextualizálásának követelménye változatlanul fennáll, csupán a mű szövetének vizsgálata kiegészül a műegész rétegzettségét feltáró, a többrétegű jelentést megvilágító elemmel. Azt is mondhatnánk, hogy a filológiai apparátus által feltárt tények az interpretáció során (maga a hermeneutikai folyamat) visszahatnak a filológiára, létrehozva a hermeneutika és filológia sajátos kiazmusát, összefonódását. Nem a nyilvánvalóan látható tények értelmezése, hanem rejtett, lappangó tények feltárása történik az interpretációban.

Ugyanakkor a rejtett szürrealista tartalmak ^[5] elszakíthatatlanul odakötik a filmet a pszichoanalitikus elemzés módszeréhez. ^[6] A Buñuel filmek jelentésrétegei csak abban a komplex esztétikai elemzésben tárulnak fel, melynek szerves része az ortodox pszichoanalitikus látásmód, amely az oeuvre kezdeti időszakát jellemezte, és amelyre maga a rendező hívta fel a figyelmet mint olyan elemző módszerre, amely „egyedül” alkalmas az *Andalúziai kutya* szimbólumainak megértésére.

A Föld kenyér nélkül interpretációi

1) a magyar recepció

A film a konvencionális megközelítés számára tömören összefoglalható. Eszerint a korszak kimagasló dokumentumfilmje, amely Spanyolország egy elhagyatott vidékéről, népének elmaradott életéről és mérhetetlen nyomoráról mutat brutális képet.

Eörsi István *Időm Gombowicz-csal, Kitérő: Buñuel* című írásában külön fejezetet szentelt a rendező életművének, azon belül a *Las Hurdes*-nak. [7] Véleménye szerint a spanyol vidék nyomorúságának tapasztalata, a „megrendülés” érzése indította Buñuel a dokumentumfilm készítésére. Párhuzamot lát a szürrealista alkotások anarchista szellemű moralitása, azok fekete humora és a dokumentumfilm hangvétele közt. A „vérázító képsorok” iszonyata a realizmus szabályai szerint készült művet szürreális hatásúvá alakítják.

Földényi F. László *Buñuel tekintete* címmel dolgozta fel a témát. [8] Megállapítja, hogy Buñuel dokumentumfilm-készítői szándéka szerint a film valóban dokumentumértékű lett. Azonban a nyomor, a pusztulás, a szenvedés objektív, kérlelhetetlen bemutatása csak ürügy, mert valójában az „istentől elhagyott, s ezért végtelenül kétségbeesett rendező” önarcképének dokumentuma a film. Ugyanakkor úgy találja, hogy etikailag megkérdőjelezhető a rendező magatartása, amiért a filmen bemutatott beteg kislányon nem segít, hagyja meghalni, hogy kielégíthesse vágyát, és „láthassa a halált”. A film és a rendező kegyetlensége magával az élet kegyetlenségével azonos, mert az istentől elhagyott világban „az élet mindenestül maga is olyan, mint a pokol”.

Bikácsy Gergely *Buñuel foglyai, A zsarnok valóság* című írásában reflektál Földényi etikai alapon álló filmkritikájára. [9] Maga is úgy ítéli meg, hogy nem kellett volna hagyni meghalni a beteg kislányt. A *Las Hurdes* szerinte „abszurd, kegyetlen, hideglelős” dokumentumfilm, párját ritkítja a műfajában. A filmben a valóság és az alkotó kölcsönösen foglyaivá váltak egymásnak. Egyúttal azonban sorra veszi azokat a jeleneteket, amelyeket a rendező manipulált, miközben dokumentum jellegűnek tüntette fel őket a filmben. A hazugságnak ezt a formáját, Földényihez hasonlóan, etikai kritikával illeti. Idézi a pszichológus Casermant, aki szerint ez egy „szadista film, melyben a rendező játssza a hóhér szerepét, a néző pedig a mazochista áldozatét.”

Traser Mária a Filmintézetnek a Buñuel-centenárium alkalmából kiadott anyagában megállapítja, hogy a dokumentumfilm a „valóság minden szürrealista képzeletet felülmúló rémálom”. [10]

2) a nemzetközi recepció

(a) spanyol

Nemzeti önismeret, nemzeti identitás és büszkeség, nacionalizmus, néprajz, a spanyol táj és a történelem fogalmai alkotják azt a kontextust, amelybe illesztve a spanyol filmtudomány feldolgozta a *Las Hurdes*-t. A spanyolok számára Buñuel filmje nem csupán filmesztétikai kérdéseket, hanem a film műfaján kívülre mutató témákat is felvet. Buñuel határozott politikai szándék vezette a film helyszínének, témájának megválasztásakor: a provokáció és a támadás az altruista morál ellen, a Második Köztársaság kormányának kritikája. A szürrealista akció sikerrel járt, Buñuel megingatta a „polgárok önbizalmát”: Dr. Gregorio Marañon, jeles humanista, liberális gondolkodó, történész és író (aki részt vett XIII. Alfonz király kíséretében, mikor az látogatást tett 1922-ben az elmaradott régióban), úgy értékelte, hogy a film egyenesen Spanyolország elleni sértés. A köztársasági kormány be is tiltotta a filmet.

Ugyanakkor napjainkra a *Las Hurdes*-nak született már egy humorba oltott értékelése is: Fermín Solís szatirikus képregény formában dolgozta fel a rendezőnek a filmforgatással kapcsolatos „kalandjait”. A könyv azok közé a recepciók közé sorolható, amelyek megkérdőjelezik a film dokumentarista jellegét. ^[11]

Jordana Mendelson tanulmányában a film különleges, poliszémikus jellegét hangsúlyozza. ^[12] A szerző megállapítja, hogy a harmincas évek közepétől többnyire úgy írták le a *Föld kenyér nélkül*, mint kommunista szimpatizáns dokumentumfilmet, amely a szocreál művészettel rokon stílusban mutatja be a szegénységtől sújtott spanyol régiót. Egyúttal kijelenti, hogy a filmnek lehetséges más, nem dokumentumfilmes olvasata is, ^[13] amely a szürrealista hatást, a kollázs-technikát fedezi fel a képek szerkesztésében. Ezenkívül realista, néprajzi ihletettségű filmként is értelmezhetjük Buñuel munkáját. Azaz: „többszólamú ellentmondásosság” jellemzi a *Las Hurdes*-t.

(b) a dokumentumfilm karikatúrája

Számos tanulmány kérdőjelezi meg, hogy a *Las Hurdes* dokumentumfilm lenne.

Például Jeffrey Ruoff filmtörténész és dokumentumfilmes, miután széleskörű áttekintést nyújt a mű recepcióiról, melyek kiváló dokumentumfilmként értékelik azt, ő maga azt állítja, hogy a film valójában fekete komédia, mely csupán kisajátítja a tudományos igénnyel készített, illusztrált előadások stílusát. ^[14]

A film címéről kimutatja, hogy az a szokványos útleírás címek csúfondáros kiforgatása: egy adott tájat nem valaminek a földjeként (pl. „A malájok földje”), hanem annak hiányával („Föld kenyér nélkül”) jellemez. Bírálja a film hangalámondásának jellegét. A kommentár tipikus, a megértést segítő eszköz a dokumentumfilmben. Itt számos helyen felesleges, etnocentrikus, ellentmondásos és humoros. Máskor a kötelező tárgyilagosságot a politikai agitációk hangvétele váltja fel.

Megemlíti a szürrealista ikonográfia jelenlétét is a filmben: a letépett fejű kakast, a bikát, amely kijön egy ház ajtaján, a döglött szamarat, amelyet ellepnek a méhek. Szóba kerül a gyulladt torkú, majd elhalálozó lány esete is. A szerző megállapítja, hogy a falu nem Auschwitz, a gyerekek nem halnak meg az utcán („A Hurdok nem Auschwitz; nem halnak meg magukra hagyva a gyermekek.”). A szenvtelen hangalámondással Buñuel célja egy olyan antropológia létrehozása, amelyben, mint a természetfilmekben az állatok, személytelen rovarként jelenik meg az ember. Végül megállapítja, hogy a *Las Hurdes* olyan nevelési dokumentumfilm, amely kigúnyolja a nézőt, és idiótaként kezeli. („Ez a műfaj azt igényli, hogy az »idióták kórusává« váljunk. Bár a *Föld kenyér nélkül* kétségtelenül megsérti a hurdokat, az ilyen néprajzi útleírás végső célja a nézők [és a producerek] megvetése.”) Ám a szerző szerint a *Föld kenyér nélkül* nem egyszerűen vicc, hanem a filmek valóságábrázolásának problémájára és az igazság iránti igény szükségességére hívja fel a figyelmet.

(c) kétértelmű beszéd

James F. Lastra ugyancsak vitatja, hogy a *Las Hurdes* dokumentumfilm. ^[15] Azt állítja, hogy

bizonyítékok bemutatása helyett szónoki fogásokat alkalmaz, és bár az útleírások, vagy néprajzi filmek modorában készült, valójában parodizálja azok stílusát, aláásva ezzel a műfajnak a hitelét, hisz maga a műfaj a kolonializáció és a nacionalizmus terméke. Buñuel – Lastra szerint – elutasítja a hagyományos „jobb” vagy „bal” oldal nacionalizmusát és a mindenkori üldözöttek mellett tesz hitet.

Lastra hivatkozik Maurice Legendre könyvére ^[16], amely Buñuelt, saját bevallása szerint, a film készítésére ihlette. ^[17] Legendre 1910 és 1926 között többször is járt a helyszínen (Buñuel főiskolás korában látogatta meg a vidéket először). Legendre könyve az ember és a természet örök küzdelmének etnográfiai bizonyítéka kívánt lenni. Legendre említést tesz egy hajdanvolt szefárd közösségről, amelynek egykori jelenlétét az elhagyatott zsidó temető igazolja. Buñuel önéletrajzában igen lakonikusan megjegyzi, hogy „annak idején az inkvizíció elől menekülő zsidók és haramiák éltek” ezen a tájon.-- ^[18]

Lastra, Legendre tanulmányára utalva, azt mondja, hogy a fasizálódás időszakában (a harmincas években), a *Las Hurdes* az elűzött szefárd közösség példája által, a kulturális bünbakképzés elleni állásfoglalásként értelmezhető. Úgy értékeli az egyik jelenetet a filmben (a kecske lezuhanását a sziklafalról), hogy az voltaképpen nem más, mint a környéken élő, elpusztított zsidókra történő szimbolikus utalás.

A szürrealizmus és a valóság

A valóságábrázolás nem egyszerűen műfaji vagy stíluskritikai kérdés. A valóság ábrázolását elsősorban filozófiai, világnézeti (és természetesen politikai, azaz manipulatív) szempontok határozzák meg. Az a kérdés húzódik meg az ábrázolásmód hátterében, hogy mit értünk valóságon, illetve, hogy mit kívánunk valósággént láttatni.

Buñuel a mexikói egyetemen tartott előadásában a neorealizmus valóságábrázolását bírálta, amely a valóságnak csak a látható oldalát mutatja be, holott „Senki sem látja olyannak a dolgokat, mint amilyenek azok valójában, hanem úgy, ahogy azt az illető vágyai, lelkiállapota láttatja.” Kijelenti, hogy olyan filmművészetért harcol, amely kaput nyit „a csodák ismeretlen világába”. ^[19]

A teljes valóságot a látszat és a látszat mögött meghúzódó pszichikai realitás, egy magasabb rendű szürreális valóság együttese alkotja. A valóság bemutatása csak a szem számára nem látható valóság megértése és láthatóvá tétele által lehetséges. A Buñuel-oeuvre első filmjének emblemikus jelenetében a beretva pengéje átmetszi egy nő szemét. Az a kés az érzéki valóság testében az érzékfelettire, a szürrealizmus magasabb rendű szellemi valóságára nyitott ablakot.

A *Las Hurdes*-t akár a mítoszok földjének is nevezhetnénk. A filmet ihlető Legendre-könyv bemutatja a régió irodalmi legendáját is, mely a 17. századba, a Las Hurdes hegyeiben élő törzsről szól, és amely a vadember rousseau-i képét rajzolja meg a primitív, kommunisztikus körülmények közt élő közösségben.

A film egy másik forrásául Buñuel egyik barátja, Miguel de Unamuno tanulmánya szolgált. Ez a spanyol nemzeti identitás keresésének keretei közt vizsgálja a Las Hurdes-t, amely mint idegen test jelenik meg a spanyol nemzetben. [20] Unamuno feldolgozta a vidék „legendás” és „mitikus” történetét, melynek eredete többek közt Lope de Vega *Las Batuecas del duque de Alba* (kb. 1604-14) című színművéig, ill. más olyan történetekig nyúlik vissza, melyek összehasonlítják Las Hurdes és az Újvilág felfedezését egymással, mint a vad és a civilizált világ találkozását. A legenda szerint egy szerelmespár Alba közt élő népet talál



Unamuno

Buñuel célja a valóság rétegzettségére történő utalás, amelynek a képét legendákból és tényekből szőtt sajátos szövet alkotja: a régió olyan hely, amely ötvözi a tapasztalati és képzelet szülte valóságot. A *Las Hurdes* nyilvánvalóan áldokumentumfilm, a realista ábrázolás kritikája a szürrealista esztétika talajáról. Azzal, hogy Buñuel a néprajzi film paródiáját hozta létre, közvetve csúfot űz Unamuno romantikus, néprajzi írásából, melyet a szerző a vidéket jellemző csend, napsütés és a béke dicséretével fejez be. („Batuecas-ból elmentünk Albercába. És ezután minden kedves Francia fenyő, friss levegő, napsütés és béke, ebben a csúcson található csendben és nyugalomban.”)

A film és az objektivitás

Salvador Dalí Buñuelnek ajánlott cikkében, a *Művészi film, művészetellenes film*ben [21], fogalmazta

meg a film objektivitását magasztaló esztétikáját. A festő az 1920-as években felfedezte a dokumentumfilmben a költői ábrázolás lehetőségét. A művészfilmmel szemben a hétköznapi valóság pusztá tényeiben látta meg a művészetellenes fim témáit. A filmrendezőt a technikai követelmények és a gyermeki ösztöne vezetik az alkotás során („A művészetellenes filmrendező figyelmen kívül hagyja a művészetet, ő tiszta módszerrel forgat filmet, csak az eszköz technikai követelményeinek és sportos élettani gyermeki ösztöneinek engedelmeskedik.” Ebben a preszürrealista írásban már megszólal a szürrealizmus szelleme: a látható, tárgyi valóság mögött ott a legmélyebb, költői valóság. A legjobb mozi az, amelyet csukott szemmel érzékelünk („Én azt mondom, a mozi néma, süket, vak, mert az a fajta mozi a legjobb, amely csukott szemmel érzékelhető.”)

Dalí 1929-ben interjút készített Buñuellel a katalán *L'Amic de les Arts* számára. [22] Arra a kérdésre, hogy tudna-e tiszta szürrealista filmet létrehozni, a rendező azt válaszolta: ez az egyetlen filmtípus, amelyben sikerre számít. („Tény, hogy az egyetlen olyan, amelyben eredményre vágyom.”) Kijelenti, hogy nem érdekli a művészet, sokkal inkább a kor olyan nagyszerű alkotásai, mint például a tifusz elleni védőoltás, amit ő is megkapott („Dalí: Érdekli a művészet? – Buñuel: Egyáltalán nem, és még kevésbé a művész. Korunk számos és teljesen új alkotásában találom meg, ami kedvezően helyettesíti azt. Beoltattam magam tifusz ellen.”)

Buñuel 1928-ban Ramón Gómez de la Serna novelláit készült filmre vinni: „Eszembe jutott, hogy egy napilap előállításának különböző szakaszait bemutató, dokumentumfilm jellegű képsorral fűzhetném egybe őket.” [23] Nem így történt. A forgatókönyv vázlatát megmutatta Dalínak, aki elvetette azt, és egy új témával állt elő. Ebből született meg az *Andalúziai kutya*. A festő egy cikkében arról írt, hogy legközelebb Cadaquésről készítenek dokumentumfilmet, „Amely éppúgy megörökíti a helybeli halászok nagy lábujiát, mint a Creus-fok sziklacsúcsait és mindenféle növény meg víz alatti moszat lengedezését.” [24] Dalí közvetlenül az *Aranykor* forgatása előtt egy másik dokumentumfilm forgatókönyvét is megírta, amelynek célja a szürrealizmus népszerűsítése lett volna. [25]

A film dimenziói

A *Las Hurdes* szövegének megtevesztő, ellentmondásos felszíne, melynek realizmusán gyakran rés támad, poliszémikus értelmezésre ad lehetőséget. Ez a filmkészítői módszer bizonyos szempontból rokonítható Dalí egy jellegzetes képtípusával, az ún. „kettősképpel”. Ehhez a sajátos, képzőművészeti műstruktúrához teszi hasonlóvá a filmet a három értelmezhetőségi szintje. Dokumentumfilm *Las Hurdes* vidékéről, etnográfiai paródia, amely a spanyol nacionalizmust veszi célba, illetve szürrealista film, amely a formai realizmust mély szimbolizmussal ötvözi, a valóság komplex bemutat



A film többértelmű jelentésének kialakítása mögött irodalmi hatás is feltételezhető: Buñuelre jelentős szellemi hatást gyakorló Ramón Gómez de la Serna *Las Falsas Novelas* (A hamis regények, 1927) címen kiadott egy könyvet, melyben általa írt, hamis, orosz-, francia-, tatár regényeket jelentetett meg. Egy másik regényében, *A valószínűtlen doktorban* (El doctor inverosímil, 1914) a hamis regényeket is meghamisítja, azaz felhívja a figyelmet a stílushamisítás tényére. Ahogy Ramón Gómez de la Serna műveiben a különböző nemzeti regénytípusok vannak „meghamisítva”, a *Föld kenyér nélkül* is meghamisítja a dokumentumfilm műfaját.

Komplex, a pszichoanalízist is felhasználó esztétikai elemzés

Vizsgáljunk meg ezzel a módszerrel néhány jelenetet a filmből.

1) a kakas



Föld kenyér nélkül – a kakas

A kamera La Alberca templomterét mutatja, felső gépállásból. Az emberek, mint a hangyák, úgy nyüzsögnek alant. A rovarok, a rovarseregként láttatott embertömeg, visszatérő motívum Buñuel világában (*Andalúziai kutya*, *Aranykor*, *El, Oszlopos Simeon*, *A szabadság fantomja*). A kommentátor szerint „különös, barbár” ünnepét tartja a falu. A nemrég házasodott férfiaknak le kell tépniük egy kakas fejét, amelyet lábánál fogva, kötélén lógnak a tér fölé. Az ifjak elvágatnak alattuk, megmarkolják a fejet és letépik. Az ifjú férfi körbeviszi a trófeát, majd borral vendégeli meg a falusiakat. A kommentátor azt is megjegyzi: „A film jelentéstartalma van”.



Cesarman a tisztán pszichoanalitikus elemzés nézőpontjából a kakasfej letépését a szexuális agresszió, a defloráció, mágikus, jelképes, azaz inverz tagadásaként értelmezi („a férfi igyekszik elhárítani a szexuális támadást”).^[26] A képek közti összefüggés felismerése segít megfejteni a rejtett szürrealista tartalmat. A széttépett kakas hosszan kitartott közelijét egy öregasszony és két, nevető kislány plánja követi. A Lorca-Dalí-Buñuel hármas szótárában az „áldozathozatal” a nemi aktus szinonimája. Az incesztus büntetése a kasztrálás. Az ifjú férj, elhálva a nászt, megtöri a szüzesség tabuját. Minden szüzesség arra a szűzre utal vissza, aki büntelen, aki úgy fogant, hogy nem sérült a szüzessége. A kakas a helyettesítő áldozat. A vér és a bor az áldozati rítusban ekvivalensek: ez az én vérem, mondta a borra, aki feláldozta magát értünk. Lorca a „vér dzsungeléről” beszél a közösüléssel kapcsolatban.^[27] A film a boráldozatot alig leplezett erotikájú közelképekben mutatja be: a férfi közvetlenül az ágyéka előtt tartja az óriási, jókora kiöntővel ellátott kancsót, melyből a pohár kelyhébe ömlik a bor. Végül is azt mondhatjuk, hogy a kakas, a hím állat fejének a letépése és a nász, a nemi aktus összekapcsolása, ugyanarról a rettegről, a dementia praecox-ról árulkodik, amely az *Andalúziai kutya* kerékpáros hőstét jellemzi. Az ő tébolyodott elméjében a nő halált hozó kasztrátor, aki az örök mennyasszony fehér ruhájára utalva, Csipkeverőnőként jelenik meg előttünk. A falusiak „különös, barbár” ünnepe egyfajta szaturnália, amely a természet kannibalizmusát dramatizált formában játssza el. Azaz a képek legvégső értelmét a szürrealista metafizikai gondolkodásban, az alkímia felelevenített hagyományában leljük meg. A fő letépése-harapása nem más, mint a solificatio, a Nap általi megvilágosodás (az illumináció): az út az érzéki tapasztalaton át vezet az érzékfelettibe.

2) az iskola

A völgyben megbújó falu (Aceituna) iskolája különös hangsúlyt kap a filmben. A szürrealisták szoros kapcsolatot ápoltak a nemzetközi kommunista mozgalommal, ám ellentétben a marxizmussal, mely az anyagi világot helyezte gondolkodásának középpontjába, ők a szellem totális forradalmát, a lélek felszabadítását tűzték ki célul.

Kommentátor: „Ezek a kiéhezett gyermekek is a háromszög szögeiről tanulnak.” Három konok gyermekarc mered ránk, gyűlöletet sugárzó tekintettel. A jelenet bármely korabeli sztálinista propagandafilmben megállná a helyét, amely a proletár gyermekek nyomorát és harcos osztályöntudatát kívánja ábrázolni.

Cesarman (a film megtevesztő, dokumentarista jellegének hatására) az epizódot szociálpszichológiai nézőpontból vizsgálja. Szerinte itt a primitív ember harcát látjuk a természettel, ahol az oktatás elidegenítő hatású, hibaként jelenik meg a civilizációban, és a nyugati ember csődjét szemlélteti. Az egész filmben domináns az a buñueli magatartás, amely a kultúra hanyatlását jeleníti meg, és a regresszív pszichotikus tünetek bemutatása által a nézőt apátiába taszítja.

Néhány jelenettel később egy feszülten figyelő, értelmes kinézetű fiúcskát látunk. A kamera feligazít, hogy megmutasson egy képet. A nyomaton, a kopár tájban, kis hercegnő – Velázquez infánsnőjéhez hasonló. „Meghökkenítő kép a tanterem falán: vajon mi célból tehették ki?” – teszi fel a kérdést a kommentátor, azaz Buñuel. Az „elegáns, arisztokratikus nő” (Lastra) és a nyomor ellentétének kontrasztja, az ábrázolás ál-neorealista felszíne, itt is rejtett szürrealista tartalmat hordoz.

Az epizód zárásaként, a legjobb tanuló felírja a táblára az általános érvényű erkölcsi alapelvet: „Tiszteld mások tulajdonát”. A magántulajdon szentségének tisztelete a forradalom által megsemmisítésre ítélt polgári társadalom alapelve. A mondat különösen groteszk egy olyan környezetben, mint a hurdesi. Szinte arculcsapásként hat ez a gondolat ott, ahol nincstelenek tengetik embertelen szegénységben nyomorult életüket. Tekinthetjük ezt a jelenetet a rothadó polgári társadalom képmutató természetét leleplező, harcos, kommunista állásfoglalásnak. Ugyanakkor a tulajdon tiszteletének a parancsa a polgári társadalomban a vagyona, a materiális javakra vonatkozik. Az erkölcsi nevelés tehát nem a szellem, hanem az anyag tiszteletére tanít. A tőke (az anyag) uralma alóli felszabadulás, a magántulajdon eltörlésével lehetséges – a kommunista tanítás szerint. Vagy úgy, ahogy azt Breton *A szürrealizmus második kiáltványában* megfogalmazta, a szellem totális forradalma által. Ezt a tudat – a fetisizta kultúra által elfojtott – képességeinek visszaszerzésével akarták elérni a szürrealisták, melyhez „szédítő belső lemerülés, lényünk rejtett zugainak módszeres megvilágítása” kellett. „Szakadatlan séta ez a tiltott zóna teljes területén.” [29] A tulajdon tiszteletével szemben a tudattalan felszabadítása áll.

3) méhek és öszvér

Az albercaiak Hurdesben tartják méhkaptáraikat, mert itt enyhébb a tél, mint Salamankában. „A hangavirágról gyűjtött méz egyébként nagyon keserű” – állapítja meg a kommentátor. Tavasszal öszvérháton viszik le a hegyről a teli kaptárokat. Ennek kapcsán egy jól beállított jelenetet láthatunk az öszvérről, amelynek a hátáról leesett a kaptár. A kiszabadult méhek halálra marják a szerencsétlen állatot. Az egyik közeli felvételen („véletlenül”) nem a téma, az öszvér szerepel, hanem a nyakába vetett szíj kerül a figyelem középpontjába. Annak vonalán emelkedik felfelé a kamera, hogy egy hirtelen vágással a döglött állat üveges tekintetét, rovaroktól ellepett pofáját mutassa. A szíj, a kötél a vágy szimbolikus motívuma. Fontos kiegészítője az *Andalúziai kutya* kerékpáros fiatalemberét infantilizáló öltözkének. Döglött számártetemmel is találkozhattunk ugyanebben a filmben: a zongorából lógott ki a feje. A számár az ösztönvilág megjelenítője. A méhnek igen tág a szimbolikus jelentése a keresztény ikonográfiában. A feltámadó Krisztust, a halhatatlanságot, fullánkja az ítélkező Krisztust, méze az irgalmas Krisztust jelenti. De a méhkas lehet Szűz Máriára való utalás, aki a méhek királyát, Krisztust hordta a testében. Dalí naplójában azt írja (Paracelsus nyomán), el kell érni, hogy az emberi ürülék olyan legyen, mint a méz, a folyékony arany, hisz az ember feladata, hogy mindent spiritualizáljon. [30] Keserű méz természetesen nem létezik: a lemondásokkal teli, aszketikus élet, ami keserű, melyet az önmagát fejlesztő, szellemi életet élő embernek el kell szenvednie, és amely a méz által szimbolizált felsőbb Én eléréséhez, a

4) a torok



A stáb az utcán beteg kislányba botlik. Harmadik napja fekszik mozdulatlanul a tűző napon. Haldoklik. Fáj a torka, mutatja a kitátott száját a kamera. A naiv néző lelkét mélyen megrázza a jelenet: döbbenet és értetlenül áll a szörnyű tragédia előtt. Cesarman sem vitatja a jelenet hitelességét: a hurdesi vidéket átható destruktív szellemiség biológiai jellegét látja hangsúlyozni a gyermekhalál bemutatásával. A szürrealisták valószínűleg vinnyogtak a röhögéstől a képek láttán, hisz józan ésszel egy percre nem lehet komolyan venni a filmet. Ki hallott olyat, hogy egy faluközösség tagjai közönyösen mennek el az utcán fekvő beteg gyermek mellett, és ne próbálnának valahogy segíteni rajta? De a tűző napon három napja (festői pózban) heverő kislány jelentős sportteljesítménye helyett inkább koncentráljunk a kitátott szájnak a közelképére. A kislány ajkait erőszakkal felfeszítő ujjakkal az *Andalúziai kutyában* találkoztunk: a nő szemét felfeszítő, könyörtelen ujjakkal azonosak. A rettenetes látvány, ami elénk tárul, nem más, mint a vagina dentata. Dalí az *Aranykor* tervezésekor különböző javaslatokat tett Buñuelnek arra vonatkozóan, hogy a női száj képének segítségével, hogy lehet ábrázolni „a pinát, hisz mindig arról álmodsz, hogy megmutatod a filmen”.^[31] A szemhéj szétfeszítése, a száj felfeszítése, a szorosan összezárt női combok erőszakos széttárással azonos tevékenység. Ha szigorúak akarunk lenni, azt kell hogy mondjuk, perverz, szadista jelenetet látunk. Egy kislány csoportos megerőszakolására hív minket Buñuel. A néző szeme, ez a látványtól megrészegett fallosz, behatol a vöröslő, eleven sebbe: „szikéjével erőteljes mozdulatokkal kivési a szerencsétlen gyermek vagináját. A kitágított, iszonyú nyíláson keresztül egymás után kitepi a belső szerveket” – írja Lautréamont.^[32] Végül Buñuel, akárcsak Maldoror, elpusztítja a lányt, a kasztráló vaginát. A rendező most nem beretvát használ, mint az *Andalúziai kutya* ominózus jelenetében, hanem a beszéd, a mágikus szó fegyverét veszi igénybe: „Amikor két nap múlva érdeklődünk felőle, megtudjuk, hogy meghalt.” A filmnyelv varázslatos, szuggesztív erejének (a narrátor komoly férfihangjának, a hangulatfestő zenének) köszönhetően, a néző valóságnak hiszi, ami elhangzik, és szinte látja maga előtt a halott kislány tetemét.

A jelenet visszaautal egy előzőre, ahol a gondoskodó, szoptató anyát láthattuk. Az anya utáni incesztuózus vágyra (a mell, melyen keresztül a csecsemő birtokba veszi az anyát), kasztrációs fenyegetés a válasz (száj mint vagina dentata), amire az agresszív, fallikus, szadista reakció következett (a „torok”, a kislány elpusztítása).

5) a megművelt föld

Cesarman szerint alapvetően az éhség az, amely a hurdesi vidéket jellemzi.^[33] Nem véletlenül mondja a kommentátor: „Elérkeztünk filmünk legfontosabb kérdéséhez: hogyan tesz termővé a hurdesi földet?” A föld megművelése, termővé tétele, az álom, a lélek mélyének szimbolikus nyelvén a nemi aktust, a nő teherbe ejtését jelenti. Buñuel részletezi a folyamatot. Először kiirtják a bozótost a patak mellett, hogy feltáruljon a csupasz föld. Dalí így ír abban a bizonyos levélben, amelyben a női nemi szerv szimbolikus ábrázolásához adott tanácsokat Buñuelnek: „az ajkak köré

ráfényképeződik néhány snitt egy tollboáról (fanszörzet)”.^[34] Jelen esetben a patak (a nedves hüvely) mellett a „sűrű bozót” képviseli a fanszörzetet. Ehhez a munkához csákányt, fejszét használnak a parasztok, az eke ismeretlen errefelé. Vagyis nem a szokásos módon művelik a földjüket a hurdesiek. Ezek a kézi szerszámok, melyekkel erősen ütni kell a földet, szemben az eke relatív könnyű siklásával, a pénisznek a sűrű fanszörzet miatti nehézkes behatolását hivatottak érzékelteni. Tudjuk, Buñuel visszatérő rémálma, hogy sehogy sem tud behatolni a nőbe. A parasztok kőfalat építenek, hogy védjék munkájuk eredményét. A férfi mint romos épület, dűledező kőfal jelenik meg a Dalí-mitológiában: a nemi aktus pusztulással fenyeget. A termőtalajt fáradságos munkával gyűjtik zsákokba, és hozzák igen messziről a megművelt területre: az aktustól való félelem miatt nehezen következik be az orgazmus. Buñuel többször is mutatja a patakot, mely állítólag áradáskor elpusztítja a fáradságos munka eredményét. A folyadék, az anyai elem, kettős, tápláló és pusztító természetéről van szó: az aktust mindvégig szorongás kíséri.

6) a trágya

Nincs trágya a föld termékennyé tételéhez. A hurdesiek lombokat gyűjtenek, abból vetnek ágyat maguknak, és a testükkel rohasztott leveleket használják trágyaként. Zsákokban cipelik haza, terítik szét a kunyhó földjén a száraz falevelet. Egy férfi karját megmarta a vipera, miközben a bokrok alatt kutatott a lomb után.

A kar valójában a férfi nemi szerve. A bokor a szeméremdombot borító szörzet. A kígyó a fallikus nő, a nagy kasztrátor rémképe: a „bokor” alatt, a vaginában ott lapul a kígyó, a pénisz. A zsákot cipelő férfi képe visszatérő motívum Dalí és Buñuel életművében: a komplexusok megjelenítője. Millet *Angelusán*, egy talicskán, két hatalmas zsák. Ilyen zsákot cipel szüntelenül magával *A vágy titokzatos tárgyában* Mathieu, a nővel szemben tehetetlen férfi. „Minden hurdesi ház földjét ez a lombszönyeg borítja.” – közli a kommentátor, miközben lendületes léptekkel megy fel egy férfi a ház lépcsőin. Többször előforduló motívum a filmben a lépcsőn felmenő alak: Buñuel tudta, hogy Freud az *Álomfejtésben* a lépcsőn való járást a koitusz szimbólumaként értelmezte. A házban, a földre szórt levelek közt matató férfi az anyai test szörzetében való kurkászás szimbolikus megfelelője. A házban alvás az intrauterin szituáció felidézése, az anyaölből való szunnyadás ödipális vágya. A levelek összekeveredése, majd rothadása azt sugallja, hogy az anyaöl végül sírveremmé válik, melyben a férfi erektált pénisz (azaz maga a férfi) „elrothad”. A kasztrációs félelem következtében „nyomorult, petyhüdt, összeaszott áldozattá válik” – írja Dalí az *Angelusban*.^[35]

7) álom és ébrenlét

Buñuel életrajzában azt írja, hogy az ő falujukban, Calandában, a parasztok nem temették el a dögöket, mert úgy gondolták, a bomló tetem táplálja a földet: „megéreztem, hogy a rothadó anyagon túl valami metafizikus jelentése is van a dolognak.”^[36] Az utolsó epizódban a halállal, az örök, álom nélküli elalvással, állítja szembe Buñuel a felfokozott ébrenlétet, az álmot realitássá változtató életet. Don Lope Tristanának azt mondja: „Még ha rémlátomás is, álmodni jó dolog. A halottak nem álmodnak.” Buñuel tanatológiájának összetett, ellentmondásos természetét

figyelhetjük meg ebben az utolsó mondatban. Itt a halál nem az újjászületés záloga, hanem a semmire nyíló ajtó. A kijelentés, hogy a halottak nem álmodnak, a halál és az álom szembeállítás. Ellentétben az antik, ill. romantikus felfogással, melyben Hüpnosz és Thanatosz, álom és halál: testvérek. Az ateista don Lope világképében az álom az élet része, nem áll rokonságban a halállal. Az álom és az élet alkot testvérpárt, ahol a pszichoanalízisen alapuló szürrealista felfogásnak megfelelően, az elfojtott vágyakat megszólaltató álom, az ébrenléttel szemben követeli a jogait.

A parasztok az ágyaikban sorban fekszenek egymás mellett, ahogy a falu temetőjében a sírok. A ruhájukat nem vetik le éjszakára, addig hordják, amíg le nem rohad róluk. Alvás, rothadás és emberi test ismét együtt jelenik meg, akárcsak a levéltrágyáról szóló jelenetben. Az emberek elalszanak, elnyeli őket a föld, eggyé válnak a földdel és fű sarjad a testükből. Egy vén banya járja éjjel a falu utcáit, a Halálkiáltó. „A halál gondolata ébren tart, mondjátok egy Ave Mariát a lélek nyugalmaért!”

Cesarman, a pszichoanalitikus értelmezés helyett, szociográfiai olvasatát adja a jeleneteknek. Hurdest olyan helynek fogja fel, ahol a halál uralkodik. Szerinte a film karikatúrája a társadalmi valóságnak, amely nehezen változtatható meg. Az ember állandóan önmagát ismétli a cselekedeteiben, mert belefáradt az életbe. [37]

Valóban a halál gondolata, ami nem hagyja „aludni” Buñuel. Nem engedi, hogy csukott szemmel, éber álomban töltse az életet. Ébredjete fel emberek – szól a kiáltás, lássátok meg az életet. Azt az életet, amelyben az ember nyomora, rabszolgasorsa, csupán reprezentálja a természet törvényeinek való alávetettségét. A látásra, az élet rejtett, lényegi tulajdonságának a meglátására szólít fel Buñuel, akárcsak az első filmjének brutális képsorával. A beretva felvágja a szemet, vakká tesz erre a világra, hogy felnyissa a látást a belső, rejtett világ igazságára. Ha az álom átveszi az ébrenlét helyét az élet irányításában, ha a tudatos gondolkodás helyébe a tudattalan lép, ha a racionalizmust az irracionálizmus váltja fel, mert az ész mindenhatóságába vetett hagyományos hit (ez a modern vallás) meggyengül, akkor az ébrenlét lesz az alvás, és az álom az ébrenlét. Ébredjete fel emberek, ne aludjatok, hogy a halál ne legyen álom nélküli örök elalvás.

Visszatekintés



Buñuel filmjében a dokumentumfilm műfajának formajegyeit használja a rejtett tartalmak megjelenítéséhez. Ember és táj a filmben elválaszthatatlanok egymástól. Az ember a föld inkarnációja. A föld, amelynek nincs kenyere, a kegyelem nélküli föld: halálra ítélt vidék. A kenyér a szellem önmegálázkodásának, az anyagba való alámerülésének, majd felemelkedésének, Krisztusnak a szimbóluma. A kegyelem a haláltól való megváltást, az újjászületést jelenti. A szekularizált művészetben a keresztény ikonográfiának ezek a motívumai az egyén szellemi felemelkedésének ideáját jelenítik meg. A terméketlen, kegyelem nélküli föld a polgári társadalom allegóriája, amely az anyagi gyarapodást helyezi előtérbe, és amelynek hiányzik az értékrendjéből a szellemi értékek tisztelete, a szürrealizmus által is vallott, az ember szellemi felemelkedésének (megváltásának) idealista eszménye.

Összegzés

A *Las Hurdes* néhány jelenetének feldolgozása illusztrációul szolgált a filmelemzés módszertanával kapcsolatos állásfoglalásom igazolására: a Buñuel-oeuvre rejtett szürrealizmusát csak az esztétikai elemzésbe integrált pszichoanalízis segítségével tárhatjuk fel.

Ugyanakkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a pszichoanalízis az emberi lélek megismerésének az eszköze, míg a film, mint bármely műalkotás, a lélek által motivált szellem munkájának az eredménye. Megismerésére a komplex esztétikai elemzés alkalmas, amely módszertanába – ha akarja – beillesztheti a pszichoanalízist, ahogy más diszciplínák is jelen vannak az eszköztárában. A Buñuel-oeuvre esetében ez elengedhetetlen: ennek segítségével mutatható ki, miért alkot triptichonszerű egységet a *Las Hurdes*, ez a dokumentumfilmként ható mű, a rendező két, nyíltan szürrealista filmjével, az *Andalúziai kutyával* és az *Aranykorral*.^[38] A *Las Hurdes* a politikai propaganda, az etnográfiai dokumentumfilm műfajának elemeit felhasználva egy individuális témát, az embernek a halálhoz való viszonyát dolgozza fel. Az elemzés Buñuel metafizikájába nyújt bepillantást: a film a rendező tanatológiájaként értékelhető a komplex, a pszichoanalízist is felhasználó esztétikai elemzés módszerének eredményeként.

Buñuel viccel a halállal. Azt mondja, ha meghalt, égessék el a filmjeit, szórják szét a hamvait, felejtsek el a nevét.^[39] A vicc a rejtett, kimondhatatlan igazságot szólaltatja meg: Buñuel valójában attól fél egész életében, hogy a munkái megsemmisülnek, és őt örökre elfelejtik az emberek.

[Vissza a tartalomjegyzékhez](#)

Jegyzetek

1. A propósito de Buñuel, Agustín Sánchez Vidal, José López-Linares és Javier Rioyo, 2000.

2. Kovács András Bálint: „Ez csak egy szivar.” A pszichoanalitikus módszer alkalmazásáról a filmelméletben, *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2007. tél, <http://apertura.hu/2007/tel/kab>
3. Dragon Zoltán: „Ez nem mindig csak egy szivar”. Szélgjegyzetek Kovács András Bálint „Ez csak egy szivar” című tanulmányához, *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2007. tél, <http://apertura.hu/2007/tel/dragon-opp>
4. A filmográfiák általában 1932-re teszik a film keletkezésének évét, tekintettel arra, hogy a film elején látható inzerit ezt az évszámot adja meg a forgatás időpontjával: „forgatták 1932-ben, röviddel a Spanyol Köztársaság hatalomra jutása után” [„a été tourné en 1932 peu de temps après l'avènement de la République Espagnole”]. Buñuel és Charles de Noailles levelezése alapján, melyben Buñuel bevallja, hogy a film valójában 1933-ban készült, módosítanunk kell ezt az időpontot. Ld.: L'Âge d'or. Correspondance Luis Buñuel – Charles de Noailles. Lettres et documents (1929-1976). *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* (Hors-Série/ Archives), 1993, 138. levél, idézi: SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El Mundo de Luis Buñuel, Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza, 1993; és DAVID, Y.: ¿Buñuel! Auge des Jahrhunderts, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994. 454.; és Jordana Mendelson: Contested Territory: The Politics of Geography in Luis Buñuel's Las Hurdes: Tierra sin pan. LOCVS AMENVS 2, 1996. 229-242. (Universitat Autònoma de Barcelona)*
5. Kazimir Malevics a szuprematizmus elméletének kidolgozásakor bevezette a „lappangó elem” kategóriáját. Ez az alkotási folyamatnak olyan, pszichológiai alapját jelenti (a tiszta érzetet), mely stílustól függetlenül, minden alkotásban feltárható. Ehhez hasonlóan „lappangó szürrealizmusról” (latens surrealism) is beszélhetünk, ha elfogadjuk az örök szürrealizmus ideáját: Dalí sürgette a teljes művészettörténet szürrealista újraértelmezését a különböző művészettörténeti korszakok műveinek rejtett szürrealista tartalmainak feltárása érdekében.
6. A szürrealizmus elválaszthatatlan a pszichoanalízistől. Breton a *Második kiáltványában* a szellem totális forradalmát tűzte ki célul, melyhez a tudattalant eszközként kívánták felhasználni. Ld. Breton: *Second Manifeste du surréalisme*. In *Oeuvres complètes*, I. 791.
7. *Filmvilág*, 1994/06. 14-20.
8. *Filmvilág*, 1996/05. 17-18.
9. *Filmvilág*, 2002/04. 44-45.
10. (<http://www.filmintezet.hu/magyar/filmint/orokmozg/Sorozato/Korabbi/Alkotoi/Buñuel.htm>)
11. Fermín Solís: *Buñuel en el laberinto de las tortugas*. Editora Regional de Extremadura, 2008. Cartoné con sobrecubierta.
12. *Contested Territory: The Politics of Geography in Luis Buñuel's Las Hurdes: Tierra sin pan* (LOCVS AMENVS 2, 1996. 229-242. Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art, 08193 Bellaterra (Barcelona). Spain)
13. „Sőt, a *Las Hurdes* más szemszögből értelmezhető úgy is, mint dokumentumfilm.”
14. An Ethnographic Surrealist Film: Luis Buñuel's Land Without Bread. *Visual Anthropology Review* 14, 1. szám (1998. tavasz/nyár), 45-57.
15. Lastra, James F.: Why is this absurd picture here? *Ethnology/equivocation/Buñuel. October*, 89. szám (1999. nyár) 51-68.
16. *Las Jurdes, Étude de Géographie Humaine*. Bordeaux-Paris, 1927.
17. Luis Buñuel: *Utolsó leheletem*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989. 155-156.
18. Luis Buñuel: i. m. 155.
19. *Filmkultúra*, 68/2, 55.

20. Unamuno: Las Hurdes. In *Andanzas y Visiones Españolas*. Madrid, Renacimiento, 1922.
21. Haim Finkelstein: *The Collected Writings of Salvador Dalí*, 53., innen: Film-arte, film-antiartístico. *La Gaceta Literaria*, 24 (1927. december 15.); és Ian Gibson: *Salvador Dalí botrányos élete*, 176-177.
22. Haim Finkelstein: *The Collected Writings of Salvador Dalí*, 125., innen: Luis Buñuel. *L'Amic de les Arts* 4(31) (1929. március 31.); (Köszönettel tartozom Dombrovsky Ninette-nek a kutatómunkámhoz nyújtott segítségért.)
23. Ian Gibson: i. m. 195.
24. Ian Gibson: i. m. 218.
25. Ian Gibson: i. m. 246
26. Fernando C. Cesarman: *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*. Editorial Anagrama, 1976. 103. o.
27. Ian Gibson: i. m. 168.o.
28. Lautréamont: *Maldoror énekei*. Európa Könyvkiadó, 1981. 94.o.
29. Ian Gibson: i. m. 245-246.
30. Salvador Dalí: *Egy zseni naplója*. Cartaphilus, 2006. 72. o.
31. Ian Gibson: i. m. 249. o
32. Lautréamont: i. m. 145.o.
33. Cesarman: i. m. 105.o.
34. Ian Gibson: i. m. 249.o.
35. Salvador Dalí: *Millet Angelusának tragikus mítosza*. Corvina, 1986. 143.
36. Buñuel: i. m. 13.
37. Cesarman: i. m. 107-108.
38. Juan Luis Buñuel, Buñuel fia, felhívja a figyelmünket (*El último guión*, Javier Espada és Gaizka Urresti, 2008.), hogy apja élete első három filmje, az *Andalúziai kutya*, az *Aranykor*, és a *Föld kenyér nélkül*, kitüntetett helyet foglal el a rendező életművében. Buñuel ezekben mindent elmondott, amit akart az életről („mindig azt mondta, hogy már mindent elmondtam [ebben] a három filmben”). Ez a három film az oeuvre egyfajta esszenciája.
39. Anthony Wall: *The Life and Times of Don Luis Buñuel*. 1984

Irodalomjegyzék

- Bikácsy Gergely: A zsarnok valóság. *Filmvilág*, 2002/04. 44-45.
- Breton, André: Second Manifeste du surréalisme. In *Oeuvres complètes*. Párizs 1988. I/791.
- Buñuel, Luis: *Utolsó leheletem*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989. 155-156.
- Cesarman, Fernando C.: *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*. Editorial Anagrama, 1976. 103.
- Dalí, Salvador: *Millet Angelusának tragikus mítosza*. Corvina, 1986. 143.
- Dalí, Salvador: *Egy zseni naplója*. Cartaphilus, 2006. 72.
- Dalí, Salvador: Film-arte, film-antiartístico. *La Gaceta Literaria*, 24 (1927. december 15.)
- DAVID, Y.: *¿Buñuel! Auge des Jahrhunderts, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundes republik Deutschland*, 1994. 454.
- Dragon Zoltán: „Ez nem mindig csak egy szivar”. Szélgjegyzetek Kovács András Bálint „Ez csak egy szivar” című tanulmányához, *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2007. tél,

<http://apertura.hu/2007/tel/dragon-opp>

- Eörsi István: Kitérő: Buñuel (2.) *Filmvilág*, 1994/06. 14-20.
- Fehér Ferenc: Csend és kiáltás. *Filmkultúra*, 68/2, 55.
- Finkelstein, Haim: The Collected Writings of Salvador Dalí, 125., In: *Luis Buñuel. L'Amic de les Arts* 4(31) 1929. március 31.)
- Földényi F. László: Buñuel tekintete. *Filmvilág*, 1996/05. 17-18.
- Gibson, Ian: *Salvador Dalí botrányos élete*, Debrecen, Aquila Könyvkiadó, 176-177.
- Kovács András Bálint: „Ez csak egy szivar.” A pszichoanalitikus módszer alkalmazásáról a filmelméletben, *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2007. tél, <http://apertura.hu/2007/tel/kab>
- Lautréamont, Maldoror: *Maldoror énekei*. Európa Könyvkiadó, 1981. 94.
- Lastra, James F.: Why is this absurd picture here? *Ethnology/equivocation/Buñuel. October*, 89. szám (1999. nyár) 51-68.
- Legendre, Maurice: *Las Hurdes, Étude de Géographie Humaine*. Bordeaux-Paris, 1927.
- Mendelson, Jordana: Contested Territory: The Politics of Geography in Luis Buñuel's *Las Hurdes: Tierra sin pan*. *LOCVS AMŒNVS* 2, 1996. 229-242., Universitat Autònoma de Barcelona
- Mendelson, John: *Contested Territory: The Politics of Geography in Luis Buñuel's Las Hurdes: Tierra sin pan*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art, 1996. 229-242.
- Ruoff, Jeffrey: An Ethnographic Surrealist Film: Luis Buñuel's *Land Without Bread*. *Visual Anthropology Review* 14, 1. szám (1998. tavasz/nyár), 45-57.
- Unamuno, Miguel de: *Las Hurdes*. In *Andanzas y Visiones Españolas*. Madrid, Renacimiento, 1922.
- Solís, Fermín: *Buñuel en el laberinto de las tortugas*. Editora Regional de Extremadura, 2008. Cartoné con sobrecubierta.
- VIDAL A., SÁNCHEZ: *El Mundo de Luis Buñuel, Caja de Ahorros de la Inmaculada*. Zaragoza, 1993.

Filmográfia

- *Andalúziai kutya* (Un chien andalou. Luis Bunuel, 1929)
- *Aranykor* (L'age d'or. Luis Bunuel, 1930)
- *A Hurdok - Föld kenyér nélkül* (Las Hurdes, Tierra sin pan. Luis Bunuel, 1933)
- *A vágy titokzatos tárgya* (Cet obscur objet du désir. Luis Bunuel, 1977)
- *Viridiana* (Luis Bunuel, 1961)

© Apertúra, 2012. tél | www.apertura.hu

webcím: https://www.apertura.hu/2012/tel/szabo_ez_nemcsak_egy_revolver/

