

Állapotkommunikáció és montázs. Erdély Miklós: *Tavaszi kivégzés*

Absztrakt

Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy miként jelenik meg az állapotkommunikáció ideája és ideológiája Erdély Miklós, illetve a számára inspirációul szolgáló filmteoretikusok filmelméleti írásaiban, továbbá az ezek háttérében álló művészettörténeti, művészetelméleti és filozófiai hagyományban. Az érintett elméletekben a montázs, mint a sokszorosító technológia által elemekre bontott világ újrendezése, ideális eszköz az állapotkommunikációra, illetve az etikai-pedagógiai célzatú transzformációra. Jóllehet a montázs a reprodukciós technika szervesítő eljárásának eredménye, de a szovjet montázsiskola képviselői (köztük maga Erdély) dialektikus módon beágyazták azt a klasszikus esztétikai ideológiák sorába, és retorikus módon szerves folyamattá változtatták. A tanulmány célja annak bizonyítása, hogy a montázshoz kapcsolódó *retoretikusság* fogalma alatt egyrészt a művészet útján történő etikára nevelést (schilleri értelemben vett *Bildung*ot), vagyis esztétikai ideológiát és azzal szorosan összefüggő, az élményesztétikára alapozott *szimbolizáló* törekvést érthetünk. Másrészt az előbbiekkal párhuzamosan számolnunk kell a montázssra alapozott állapotkommunikáció (transzformáció, nevelés, „elforgatás”) nyelvi-retorikai kiszolgáltatottságával és allegorikusságával. Következtetésem az, hogy Erdély avantgárd esztétikai ideológiája paradox, de törvényszerű módon átlép a dekontextualizáló és szerves allegorikusságon, hogy egy ontologizáló szimbolikus hagyományba illessze a montázst. A tanulmány második részében a *Tavaszi kivégzés* című Erdély Miklós-film elemzésén keresztül mutatom be, hogy miként ágyazódik bele a filmbe a szervesítő-daraboló technológia, mintegy illusztrálva az állapotkommunikációnak és a nevelésnek mint „elforgatásnak” az allegorikus keretezettségét.

Szerző

Müllner András (1968) az Eötvös Loránd Tudományegyetem Média és Kommunikáció Tanszékének habilitált egyetemi docense, a tanszéken működő Minor Média/Kultúra Kutatóközpont alapítója, valamint a Romakép Műhely nevű egyetemi filmklub vezetője. Kutatási területei a neoavantgárd művészet, a vizuális kultúra, valamint a részvételi filmes beavatkozások története és elméletei. Több tanulmánygyűjteményt szerkesztett ezekben a témákban, és saját

tanulmánygyűjteményei is megjelentek (*Rátévedések* – Fogarasi Györggyel közösen, *A császár új ruhája*, *Neoavantgárd mozaik*), valamint egy kismonográfiája (*Tükör a sötétséghez*). Tagja az Artpool Művészetkutató Központ, a Romano Instituto/Cigányságkutató Intézet kuratóriumának, valamint a Magyar Filmtudományi Társaság szervezőbizottsági tagja.

Email: mullner.andras@btk.elte.hu

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.3.1>

Állapotkommunikáció és montázs. Erdély Miklós: *Tavaszi kivégzés*

Állapotkommunikáció

Egy állapot kommunikálásának vágya a művészettörténet tanúsága szerint sohasem csak annak igénye, hogy a részvét vagy a szolidaritás érzését előidézzék azzal a bizonyos kommunikált állapottal szemben, hanem a hatásgyakorlás nagyratörőbb ambíciója. ^[1] Mégpedig az a törekvés, hogy a befogadóban valami hasonló vagy egyenesen ugyanaz az állapot idéződjön elő, mint amiben a mű fogant; sőt, vérmesebb esztétikai „pedagógiákban” ez az állapot a kreativitás azonos szintjén jön létre, melynek eredményeképpen az állapotba hozott egyén is alkotóvá válik. A zenével összefüggésben Lev Tolsztoj fogalmazza meg pontosan az állapot kommunikációja céljából indított folyamatot: „A zene egy csapásra közvetlenül visz át abba a lelkiállapotba, amelyben az volt, aki a zenét írta.” ^[2] A *Kreutzer-szonátára* Eisenstein hivatkozik, számára Tolsztoj kisregényének e megállapítása azt a típusú kompozíciót írja le, amely „ki tudja tapintani az emberi érzelmek gyökereit [és] fel is tudja kelteni ezeket az érzelmeket a nézőben”. ^[3] Nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy Eisenstein szelektíven idéz, hiszen vele ellentétben a tolsztoji szöveghelyen ezt a folyamatot nem éppen pozitív értékelés övezi. A karakter, aki beszámol Beethoven szonátájának hatásáról, tulajdonképpen dühöng azon, hogy bár a zene hatásának nem tud ellenállni, mindez azonban sokkal inkább rémiszti őt, mint megnyugtatná. Az idézet így folytatódik:

Lélekben összeolvadok vele [értsd a szerzővel], s vele együtt kerülök egyik állapotból a másikba, de hogy ezt mért teszem, nem tudom. Mert aki például a *Kreutzer-szonátát* írta, Beethoven, ő lám, tudta, mért van ilyen állapotban; ez az állapot bizonyos cselekedetekre ösztönözte, épp ezért az ő számára ennek az állapotnak megvolt az értelme, az én számomra azonban egyáltalán nincs. A zene épp ezért csak fölizgat, de nem végez semmit. Játsszák a katonaindulót, a katonák lépnek az indulóra, a zene célt ért. Talpalávalót játszottak, táncoltam, a zene célt ért; elénekelték a misét, én megáldoztam, a zene megint célt ért. Itt azonban csak az izgalom van, de hogy mit kell tennem ebben az izgalomban, az nincs. S a zene azért olyan szörnyű, azért hat néha olyan borzasztóan. Kínában a zene államügy. S ennek így is kellene lennie. Vagy meg lehet azt engedni, hogy bárki, aki akarja, egy másik embert, sokakat, hipnotizálhasson, aztán azt csinálja velük, amit akar? S ami a fő, hogy az első, utunkba akadt erkölcstelen ember lehessen ez a

hipnotizőr. Ez a szörnyű eszköz azonban bárkinek a kezébe kerülhet. [4]

Tolsztoj karaktere számára a zene jól megkülönböztethetően két szerepben tűnik fel. Az egyikben jól azonosítható funkciót tölt be, ekkor egy adott kontextusban mindig használják valamire a zenét, konkrétan egy konvencionális cselekedet előmozdítására. A zene másik szerepe az, amikor csak hallgatják. Az első esetben a lélek megindításával együtt a hagyomány által szentesített cselekvéssor is beindul, és bár a fent idézett folyamatokat nem neveznénk lelkiállapotok kommunikációjának, de a közösségi tevékenységként kapcsolódó aktivitás a maga megszabott keretei között kiszámíthatóan bekövetkezik. A második esetben a hallgató érzelmi felindulása talán nagyobb, viszont ez azon az áron következik be, hogy egyedül érzi magát, leválik a közösségről, és érzelmeit nem tudja egy hagyományos cselekvésben levezetni. Ha a Tolsztoj által leírtak ott éppen a szalonzenélésre vonatkoztak, akkor mennyivel inkább igaz lehet mindez a technikailag sokszorosított zenére? Mennyivel nagyobb félelmet kelthet a zenével való manipuláció egy olyan környezetben, ahol nem hogy a zeneszerző, de még az előadó sincs jelen, és adott esetben az ezzel járó bizonytalanságot még az is növeli, hogy a zenét képekkel társítják, ahogy az a moziban megtörténik. Tolsztoj korában, amikor a paranormális jelenségek tudományos vizsgálata és alkalmazása (pl. a pszichiátriában, a politikában vagy éppen a hadászatban) új utakat keresett, az attól való félelem, hogy az emberekre gyakorolt befolyással némelyek visszaélnek, általánosnak volt mondható – a *Varázshegy* megidézéssel kísérletező pszichológus Krokowskija és a *Mario és a varázsló* teátrális mágusa jó példa erre. Ebben a kontextusban indokoltan jelenik meg az az igény, hogy az új médiumokat és azok zenehasználatát (vagy zenei mintára történő strukturálását) valahogy mégis a pozitív hatásgyakorlás eszközeivé tegyék, vagyis a tanítás, a pedagógia szolgálatába állítsák őket. Így volt ezzel Eisenstein is, aki a *Patyomkin páncélos* (1925) montázsainak nézőkre gyakorolt hatásától egyenesen a világforradalom előmozdítását várta, mégpedig az állapotkommunikáció fent már ismertetett jelensége segítségével.

A szerző belső látása, érzékelése előtt egy megjelenített kép lebeg, amely emocionálisan testesíti meg a témát. S az a feladata, hogy ezt a képet két-három olyan *részletábrázolásra* bontsa, amelyek összeállítva együttesen felidéznek a néző tudatában és érzéseiben az általános képet, amely eredetileg a szerző előtt lebegett. [5]

Bárdos Judit Eisenstein intellektuális filmelmélete kapcsán jegyzi meg, hogy a filmrendező számára az audiovizuális montázs az érzéket, az értelmet és az érzelmet egységbe forrasztja: „Ez a goethei értelemben vett szimbólum, a sűrített művészi kép”, mondja Bárdos. [6] Nem tűnik véletlennek az sem, hogy Eisenstein a zenéből vett terminusokkal írja le a különböző montázstípusokat. Érdekes azonban egy pillanatra megállni Bárdos Judit Goethére vonatkozó megjegyzésénél. Ugyanis ellentmondás látszik feszülni a szimbolikus egység Goethéje és a montázs Eisensteinje között: hogyan lehet látomásos módon állapotot közvetíteni, ha az eszköz, ami rendelkezésre áll, allegorikus módon darabos és jelszerű, mint amilyen a montázs? Talán meglepő, de Goethe életművében sok olyan részlet található, ahol a látomásos költő a

kivonatolásban, a szerkesztésben látja a költészet célját, tehát a jel(zés)szerűségben. Csak egy példa: Goethe szerint Shakespeare „epitomator-talentum” volt, vagyis „kivonatoló zseni”, [7] aki ebbéli mivoltában ökonomikusan szerkesztette darabjait, ti. „tömörített”, „szerkesztett s nyírt össze-egybe”, és kinek korában a színpadon „mindent csak *jелеztek*” (kiemelés az eredetiben). [8]

A fenti gondolatmenet nem csak arra szolgált, hogy az állapotkommunikáció ideája néhány történeti állomásának bemutatásával bevezesse annak Erdély Miklós-féle változatát. Talán abból a szempontból is hasznos ez a bevezető, hogy láthatóvá teszi a technikai sokszorosítás allegorikus karaktere kontextusában újragondolt és adaptált egységesítő transzcendenciát, ami korábban a szimbolikus látomásosság kizárólagos vonásaként volt számon tartva (szemben a leértékelt allegóriával). Így válik ez az egységesítő transzcendencia, amit Erdély Miklós állapotkommunikációnak nevezett el, az esztétikai ideológia markáns képviselőjévé, nem lehet elégszer hangsúlyozni, az eredetileg a szétváláson alapuló(ként feltételezett) allegorikus montázs révén. A bevezető gondolatok Goethével fejeződtek be, azzal, hogy a szimbolikus látomásosság és élményköltészet apafigurájának tartott klasszikus költő miként ismerte el a jelszerűen utalásos mechanizmus ökonomikusságát. A továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy mindennek bemutassam az ellenkező oldalát is, azt tehát, hogy az állapotkommunikáció eszméjén keresztül hogyan csempésződik vissza a látomásos esztétika az elvileg allegorikus struktúrán alapuló montázs diskurzusába. Erre talán az egyik legjobb példa egy Goethe-mű avantgárd adaptálása, vagyis konkrétan az, ahogy a költő híres balladája, *A rémkirály* beépül Erdély Miklós *Tavaszi kivégzés* című filmjébe. Valójában a tét nem is annyira ennek a beépülésnek a módozatában rejlik, hanem sokkal inkább abban, amit *jelent*, ha jelent: az avantgárd állapotkommunikáció pedagógiai paradigmájában, a zene és a montázs révén történő tanításban és mindabban, amit ebben a vonatkozásban az apa-fiú kapcsolat metaforájával érzékeltethetünk. Mit jelent az apák példája, és lehetséges-e egyáltalán a példamutató élet és halál. A *Tavaszi kivégzés*ben egy ponton a Schubert által megzenésített *A rémkirály* hangjai hallhatók, és ez a jelenet jóslatként funkcionál a film végéről visszatekintve: „karjában a gyermek már halott”.

Messze nem mellékes tény, hogy az állapotkommunikáció alapparadigmáján túl Erdély Miklós neoavantgárd műveiben különös jelentőséget kapnak azok az eljárások, melyek a kapcsolatteremtés lehetőségeit keresik. Az Erdély Miklós-féle kommunikáció olyan fogalmak segítségével értelmeződhet, mint a (spektrális) medialitás, a már említett montázs (és annak genealogikus előzménye, az allegória) vagy a performativitás (és ezzel párban az interpelláció hallucinációs változatai). Erdély ezekkel összefüggő témái igen széles spektrumot alkotnak: a hagyománnyal és a holtakkal való kommunikáció, az időutazás, a pedagógiai alapon álló csoportos kreativitás stb. Ezek az eljárások és témák egyszerre állnak bensőséges viszonyban az esztétikai utópiákkal és ideológiákkal (pl. szervesség, anyagtalan kommunikáció, a műalkotás eredetisége és nemzőereje, élmény- és zseniesztétika), ugyanakkor bizonyos elemeik szubverzív módon szegülnek ellen a művészet ebbéli dialogikus elvárásainak. Ezért Erdély műveit sok esetben tanmesékként ismerjük fel, melyek önmaguk beteljesíthetlenségét, megtanulhatatlanságát vagy

épp beszédképtelenségét mesélik el. Véleményem szerint a *Tavaszi kivégzés* ennek emblematisztikus példája.

A montázs „bevezetése” (Erdély Miklós és a korai orosz filmes hagyomány)

Erdély Miklós az 1966-os „Montázs-éhség” című tanulmányában felidézett egy filmtörténeti vitát, amelyben állást is foglalt. Az ily módon plasztikus alakot öltő ellentétén túl talán joggal sejthető a háttérben meghúzódó oppozíció jelenléte, amely oppozíciónak talán már ismert neve is van. Az alább elemzendő tanulmányból egy ambivalens esztétikai ideológia rajzolódik ki: egyrésztől Erdély a montázsban egy radikális avantgárd eljárást ünnepel, másrésztől a retorika, amelynek segítségével elővezeti álláspontját, paradox módon a montázzsal elvileg ellentétes organikus totalitásról mesél, tegyük hozzá, ebben éppen Eisenstein az egyik nagy elődje. Nem ellentmondásról, következtetlenségről, tudatlanságról vagy éppen ravaszságról, körmönfontaságról van szó. Hanem arról, hogy az esztétikai oppozíciók pólusai sosem jelennek meg tisztán az egyes életművekben vagy korszakokban; keverednek egymással, és lehetetlenné teszik a tiszta ideológiák (illetve ideológiakritikák) problémamentes (vagy másképp fogalmazva: nyelvtől független) működését.

A „művészetszerte mutatkozó montázs-éhség tünete” többek között a legutóbbi időkben a költészetet elborító képek özöne, mondja 1966-ban Erdély. A montázs iránti vágy „benne van a levegőben”.^[9] Erdély szerint majd a film fogja egyesíteni magában a különböző művészeti ágak által kidolgozott montázs-eljárásokat, és a film fogja kielégíteni a montázs-éhséget – persze csak akkor, ha nem húzza le „a realitás illúziójának” terhe. A realitás illúziójának előhívása nem teremt igazi művészetet, ugyanis, így Erdély, „régisztétikai alaptörvény, hogy a kifestett, ember nagyságú élethű szobor nem kelt esztétikai hatást – panoptikumba való”.^[10] A montázs valami olyasmi Erdély értelmezésében, ami szemben áll ezzel a panoptikumhatással; nem hozza létre a realitásillúziót annak fogyasztói értelmében. Ebből egyenesen következik az, hogy a filmezés azon összetevői, melyek közel állnak a valósághoz, mint a felvétel, a színész játéka, a helyszín, mind-mind másodlagosak egy valódi filmművészet szempontjából. A film elsődleges összetevője a filmszalag, amelynek a vágó-rendező a szakértője, így a filmezés lényege a *vágás* lesz, mondja a Kulesovtól idéző Pudovkinnal Erdély.^[11] A Kulesov kísérleteire hivatkozó Pudovkin így fogalmaz *A filmrendező és a filmszínész művészete* című könyvében:

[A]z elképzelt montázs által létrehozandó képnek elsőbbsége van a felvevőgép előtti reális munka minden egyes mozzanatával szemben. És magától értetődik, hogy elsőbbsége van a rendezőnek, aki a megalkotandó kép összességének hordozója a színésszel szemben, aki ehhez az építőmunkához anyagot szolgáltat.^[12]

Erdély így idézi Pudovkint:

»[A] filmalkotás anyaga tulajdonképpen a filmszalagrészek, és a komponálás módszere nem más, mint ezeknek a részeknek egy sajátos teremtő rend szerinti összeállítása. A filmművészet nem akkor kezdődik, amikor a színészek játszani kezdenek és a fényképezés megkezdődik, hanem akkor, amikor a rendező a kész filmkockák összeállításához fog.« [13]

A filmet tehát, mondja az orosz avantgárd filmre alapozó tétel, nem a valóságból és nem a színészből csinálják, hanem képkockákból. Ennél fogva a film poétikája elsősorban a montázs poétikája: „[e]gy jelenségtöredék *kiszakítva* folyamatából más, lehetőleg *kontrasztos környezetbe* helyezve föltöltődik, szimbolikus értelmet nyer, ismétlések során szuggesztivitása csak növekszik.” [14] Azonban a „szimbolikus értelem”, amit a montázsban mint új kontextusban a „jelenségtöredék” elnyer, nem egyértelműen pozitív értelem. Erdély kétféle szimbólumot különböztet meg egymástól, és a kettő közül kifejezetten csak az egyiket preferálja. Fontosnak tűnik, hogy ezt a két szimbólumot jól el tudjuk egymástól különíteni, az Erdély által felállított oppozíció tisztán látása érdekében. Az alkalmat a megkülönböztetésre az Erdély által egyébként mélyen tisztelt és példaképnek tartott Eisenstein kritikája adja, mégpedig annak a vitának az ürügyén, amit Eisenstein Dovzszenkóval folytatott, és amelyben Erdély ez utóbbinak adott igazat.

A Dovzszenko–Eisenstein–Erdély-vita

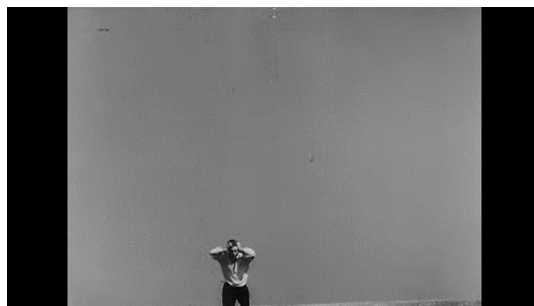
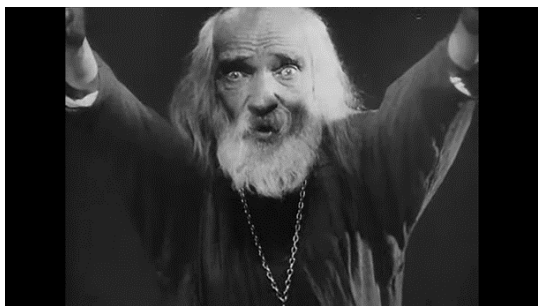
Dovzszenko *Föld* (1930) című filmjéről van szó, annak is azon jelenetéről, ahol egy fiatalasszony félőrülten, egy házbelsőben meztelenül futkosva gyászolja kedvesét, akit meggyilkoltak, és akit éppen akkor visznek a temetőbe.





Föld (Alekszander Dovzszenko, 1930)

Nem vagyok biztos abban, hogy Erdély látta a filmet. Vagy ha látta, akkor pontosan úgy *nem* emlékszik, ahogy Eisenstein nem emlékszik pontosan a film szóban forgó jelenetére. ^[15] Eisenstein a *Dickens, Griffith és mi című tanulmányában* „alvó meztelen asszonyt” emleget, és ezt a megfogalmazást Erdély is átveszi. Azonban a szóban forgó kunyhóban nem alszik senki, helyett a gyászában felindult menyasszony fel-alá szaladgál, őriöng és rombol (függönyöket tép le). Dovzszenko a szovjet filmesztétikában oly sokszor hivatkozott Griffith-hez köthető párhuzamos montázst alkalmazza, sőt sokszorosan párhuzamos montázst, hiszen több színhely képsorai fonódnak egymásba: temetés, gyászoló menyasszony, szülő nő, a mezőn félörülten rohangáló kulákfiú, a templomban átkot szóró pap. A képeket a halál és élet ellentéte rendszerezi, de nem úgy, ahogy első látásra gondolnánk. A falu közössége által almafák közt utolsó útjára kísért, termő almaágak simogatta meggyilkolt fiatal szegényparaszt egy csoportba kerül a szülő nővel (élet és közösségiség), míg a többiekre az individuális kisajátítás (a földé, a szerelemé, az emberi léleké) és ebből következően a terméketlenség jellemző.



Föld (Alekszander Dovzszenko, 1930)

Említett tanulmányában Eisenstein az adott helyen először Griffith-nek az általánosításban és az absztrakcióban elszenvedett kudarcáról beszél, majd úgy folytatja, hogy a szovjet filmkészítés is ismer ezzel „analóg kudarcot”,^[16] és Dovzszenko *Föld* című filmjét hozza föl példaként. Eisenstein azért kritizálja a filmet, mert a rendező totálban fényképez egy meztelen lányt és annak környezetét, így a nő nem tud az élet szimbólumává válni, tudniillik lehetetlenné teszik ezt a körülötte látható mindennapi tárgyak. Ahhoz, hogy valami „kilépjen az elbeszélés keretei közül az általánosítás és a metaforikus hasonlat területére”, el kell hagynia a „tárgyszerű ábrázolást”, és „megjelenítő erejű” „montázs-trópusa” kell válnia.^[17] Eisenstein szerint csak a premier plánban fotózott, környezetétől elszakadó és arról leváló, így absztrahálódó, általánossá, szimbólummá váló meztelen nő ellenpontoszhatná hitelesen a gyászmenetet. Mi a feltétele Eisenstein szerint az általános értelmű trópusa válásnak? Egyrészt az ellentétbe helyezés: egy fiatal nő teste úgy metaforizálhatja az életet, ha azt egy temetés képei ellenpontoszák. Másrészt a dekontextualizálás: ez a fiatal nő csak úgy válhat általános értelmű trópusa, ha leválik a környezetéről. Mondhatni mindkét folyamat ugyanaz az „erőszakos” gesztus: *szakítás*, ami egyben rögvest *szembesítés* is. Erdély az említett kritikus ponton nem ért egyet Eisensteinnel, véleménye szerint ez utóbbi felfogása, az tehát, hogy követeli a trópuszerű absztrakciót a premier plán formájában, „a metafora irodalmi értelmezéséből, a szimbólum avult, szimbolista felfogásából származik”.^[18] „[A] nő a kunyhóban összes göncével együtt még mindig túl beállított volt, emblémaszerűen, mechanikusan tért vissza, nem azzal az eleven többértelműséggel, ahogy az »élet rejtjelei« merülnek fel, s amelyeket az egyértelmű szimbólumokat nehezen tűrő modern film

A rossz „szimbólum” – az allegória

Az Erdély által kritikusan kezelt „szimbólumnak” az azonosításához és megértéséhez nem a „metafora”, nem is a „szimbólum” vagy annak „szimbolista felfogása” vezethet bennünket, hanem az „emblémaszerűség”, a „mechanikusság”, az „egyértelműség”, illetve ezeknek az „eleven többértelműséggel”, valamint az „élettel” való szembeállítás. Főleg, ha folytatjuk az Erdély-szöveg olvasását, melynek során kiderül, hogy ennek az emblémaszerű szimbólumnak az ellentéte „az egyszeri jelenség”, mely „rengeteg esetlegességével, mint millió hajszálgöygrével kapaszkodik az alkotás fogalmi egységébe és a környező képsorokba, mindenfelől szívja erejét és szétszívárogtatja életnedveit”. [20] Az organikus testfelfogást idéző metaforarendszer tovább építkezik, és lassan láthatóvá válik az a plasztikus ellentét, ami nem Erdélynél jelentkezik először az esztétikatörténetben. Nem hat zavarólag, hogy Erdély az ellentét negatív pólusára a „szimbólum” szót használja, a pozitív póluson pedig ilyen kifejezések szerepelnek, mint „az »élet rejtjelei«”, „egyszeri jelenség”, „jelenettöredék”. Erdély a jelzőkön, metaforákon, fogalmakon keresztül kísérteties pontossággal ismételi egy régi oppozíciót. A szövegrészben szembeállított ismétlődő (mechanikus, konvencionális, holt, szervetlen) szimbólum és egyszeri (eleven, organikus) szimbólum ellentétében *allegóriának* és *szimbólumnak* az esztétika történetében régre nyúló ellentétét látjuk viszont. Erdély ezzel az oppozícióval a montázsról folytatott neoavantgárd és experimentalista filmes diskurzust rendkívül figyelemreméltó módon kapcsolja vissza az allegóriáról és a szimbólumról folytatott romantikus és posztromantikus vitákhoz. Ez utóbbiak közül például (hogy csak a magyarországi avantgárdot leginkább érintő, mert annak diszkreditálásához vezető elképzelést említsük) a Goethe, de leginkább Schiller szimbólumfelfogására épített, Lukács György által képviselt realizmuselmélet hozható itt szóba. Ennek úgy volt kárvallottja az allegorikus, „kísérteties” és „kísérleties”, „irracionális” avantgárd, például Kassák Lajos, és a modernizmus olyan alakjai, mint Kafka, Proust és Joyce, [21] ahogy később ugyanezen elméletnek kárvallottja lett a magyarországi neoavantgárd, azon belül pedig Erdély Miklós. Mindezek fényében furcsa, ha nem egyenesen abszurd, hogy ha Lukács olvasta volna az 1966. áprilisi *Valóságban* megjelent *Montázs-éhség* című tanulmányt, kis (vagy nagy) jóindulattal felfedezhette volna benne azt az esztétikai törekvést, amely szerinte az ő kánonjába tartozó „realista” irodalmakra is jellemző volt. Erdély kritizálja a mechanikus allegóriát, az ismétlődő emblémaszerűséget, a dekontextualizáló premier plánt, az általános fogalmat, amely elnyomja a lukácsi „érzéki-emberit”, a „különöst”, [22] az egyszerit. Persze abban, ahogy Erdély elutasítja a „mást-jelentést”, van valami avantgárd radikalizmus, amit Lukács György soha nem osztott volna. Hiszen a mást-jelentés kategorikus kizárásával Erdély megtagadja az általánossá válást, a „tipikussá” való absztrahálódást, amely pedig a lukácsi esztétika alapkövetelménye. Mindezzel együtt az organikus metaforika olyan pont, amely közös nevezőként működhet számukra. Ebben a szimbólum az eszmét hiánytalanul megőrző trópusként áll előttünk, amely az allegóriával szemben antropomorf, amennyiben a tárgyhoz való „érzéki közvetlenséget” benne

nem éri kár – gondoljunk az Erdély által helyeselt, sőt *kevesellt* dovzsenkói megoldásra: a lányt absztrakció nélkül, környezetével együtt mutatja a kép. Az alábbi idézetben részletes leírást olvashatunk a kétféle szimbólumról:

A késő szecessziós, kellemetlen, hattyú alakú szimbólumfogalom valahogy *beleépült a montázs testébe, beteggé, használhatatlanná teszi*. Azt a képzelődést sugallja, hogy az egymást követő képeknek úgy kell felmerülni, mint ahogy hajdani »ex librisek« angyalai jelentek meg kivont karddal, távolba mutató, intő ujjal, sötét sugaras ég alatt, roskadozva a súlyos tartalmaktól. Tagadhatatlan, a korai montázsokban van ebből a szellemből valami, hiszen Puvis de Chavannes-on keresztül a kor rangos divatja volt. Ezen csodálkozni nem lehet, de a montázsból *kioperálni szükséges*. [...] A mázsás szimbolikától mindenféleképpen meg kell szabadítani a montázst, hogy visszanyerje elaszticitását, könnyedségét, s nem szabad megengedni, hogy egy kép inkább jelentsen valami mást, mint önmagát, mert azon nyomban megfeneklik lendülete, és a legrosszabb értelemben vett humortalanság pátozzal dagasztott sarában végképp elmerül. De egy jól megválasztott és jól elhelyezett jelenettöredék körül a szerteágazó jelentések, a pillanatnyi sejtések, távoli megfelelések hada támad, amit másképp a látvány asszociációs környezetének, udvarának vagy eszmei felhangjainak is lehetne nevezni. ^[23] [Kiem. M.A.]

A kiemelések arra hívják fel a figyelmet, hogy a szimbólumnak a romantika óta „életben tartott” organikus felfogása milyen erősen működik Erdély tanulmányában. ^[24] Az idézetben látszik, hogy Erdély egyrészt „szecessziós szimbólumfogalomról” beszél, és ezzel minden bizonnyal a szecessziós képeknek az éppen megszülető filmre gyakorolt hatására céloz. Ám másrészt a Puvis de Chavannes allegorikus képeire történő utalás, valamint a rossz kép „mást-jelentése” és ezzel „mázsássá” válása (a jelentésektől való elnehezede, „túlterheltsége”, ahogy Gadamer fogalmaz az allegória kapcsán) ^[25] egyértelműen jelzi, hogy itt nem szigorúan egy stíluskorszakhoz kötődő tendenciát kell megtagadva látnunk, hanem a tágabb értelemben vett allegorikusságot. Ez a megtagadás még akkor is érzékelhető, ha például Erdély montázsfilmjében, a *Partitá*ban a súlyos teher (a felemelt kő) az indiai férfi válláról csak nem akar lehullani, könnyű madárként minduntalan visszaröppen rá a visszatekerések során. De persze honnan a magabiztosság annak kijelentésére, hogy itt az allegóriától való megszabadulni nem tudás allegóriáját látjuk? Vagy másként fogalmazva, a történelemnek és a kultúrának egy kővel metaforizált terhét magáról ledobni képtelen nietzschei ember ironikus allegóriáját? ^[26]



Partita (Erdély Miklós, 1974)

Az Erdélynél szereplő „patetikus” és „humortalan” szimbólum, ami mást jelent, mint önmaga, egybevág az allegóriával, amelynek „negatív, utólagos konstrukciója”,^[27] vagyis elítélése, a szimbólummal szembeni lefokozása a 18. század végén kezdődött, Walter Benjamin és Hans-Georg Gadamer genealógiája szerint.^[28] Erdély a patetikus, megmerevedett, a konvencionalitás irányába is elmozduló, moralitástól és büntudattól nehézkes „szecessziós” szimbólummal szemben frissnek és hatásosnak gondolja azt a szimbolikusságot, amelyik helyben, vagyis a film (a montázs) kontextusában alakul ki, és nem hozott jelentéssel, hozott jelentésből él. Ennek a másfajta szimbólumnak az a lényege, hogy „töredék” (Erdély kifejezései: „jelenségtöredék”,^[29] „jelenettöredék”,^[30] a művész „minden töredéket az egységre vonatkoztatva fog fel”^[31]), hiszen más kontextusba helyezik, mint ami az eredeti kontextusa volt. Ettől azonban Erdély szerint még nem veszti el ontológiai minőségét, a valósággal táplált bensőséges viszonyát, sőt, éppen hogy felvillantja e viszonyt, ez adja schilleri értelemben vett szimbolikusságát. De vajon milyen típusú ontologizálásról van itt szó? A következő idézet alapján André Bazinnel állíthatnánk párhuzamba Erdélyt,^[32] de látni kell, hogy ezt nem tehetjük meg jó lelkiismerettel.

Tudatosítani kell, hogy a jó film nem dolgozik lefordítható absztrakciókkal, mert folyamatot ábrázol, de nem tiszta absztrakcióval, mint a zene, hanem – ha lehet így mondani – *tiszta realitással, mint semmi más* [kiem. – M.A.]. »Filmszemmel« rögzített jelenet nem absztrakciója a jelenetnek, mint ahogy a festmény az ábrázoltat elkerülhetetlenül absztrahálja. Egy filmszalagra vett élethelyzet *nem jelent semmi egyebet, mint önmagát*. Azonban mégis van valamilyen lényegi vonása, »lelke«, amivel kapcsolódik az

általánoshoz; azt előcsalogatni, fölismerhetővé tenni a montázs varázslatos feladata. [33]

Az idézet alapján tehát azt gondolhatnánk, hogy Erdély felfogásában a film nem reprezentál, hanem maga marad a *valóság*, ahogy azt André Bazin példaértékűen kifejti a fotografikus kép mumifikáló képességéről szólván. Bár új környezetében, így Erdély, a montázs-kép jelenteni fog („szimbolikus értelem”, „szerteágazó jelentések”, „pillanatnyi sejtések” és „távoli megfelelések” képében), de ez a funkciója másodlagos ahhoz képest, hogy őrzi magában a valóságot mint önnön eredetét. Sőt, valóságossága ruházza fel a megszokottnál potenciálisabb, erősebb jelölőerővel. A film kockái kiemelkednek a jelölők közül, pontosabban fogalmazva nem rendelkeznek azok hátrányaival, mondja Erdély. Nem hagyták el a valóságot, mint a konvencionális „hattyú alakú” vagy „exlibris”-szimbólum. [34]

Látnunk kell, hogy az „önmagát jelentő” filmi „élethelyzet” és a „tisztá realitás” koncepciója közelebb áll a Bódy-féle öntükröző képhez (amely önreflexív módon önmagát, saját történetét mutatja), mint valamiféle hiánytalan bazini materiális transzportáláshoz. Az azonban ettől függetlenül igaz, hogy a filmszalagra vett „élethelyzetnek” félig-meddig olyannak kell lennie, mint mesebeli leánynak, aki hozott is ajándékot, meg nem is. Erdély ugyan elutasítja a filmre vett „élethelyzet” utaló jellegét, másra vonatkozását, mást jelentését, [35] ám az olyan misztikus fogalmakkal, mint „lényegi vonás”, „lélek” vagy „varázslatos feladat”, mégiscsak bevezeti (bár ott helyben argumentálatlanul is hagyja) az általánossal való kapcsolatot, tehát a nyelv nyomát, amire, úgy tűnik, mégiscsak szüksége van. Ez felidézheti bennünk Bazin tanulmányának híres utolsó mondatát. A tanulmány végig a film ontológiai megalapozottsága, valóságossága mellett érvel, majd így fejeződik be: „Egyébként pedig a filmet nyelvnek kell tekintenünk.” [36] Ha tehát Erdély nem is gondolkodik közvetítetlen materialitásban, de a jelölő-utaló funkció egyszerre történő megvonásával és igényével mégis csak ellentmondásos helyzetet teremt. Ez az ellentmondásos helyzet pedig tovább bonyolódik, mert az egyszer már a különböző hagyományok versenyében (Bazin kontra Bódy) sikerrel kivédett ontológia-vád kísértetiesen vissza-visszatér. Egyrészt tehát hangsúlyozni kell, hogy bár Erdély nem azzal teremt ellentmondásos helyzetet, hogy a „tisztá realitású”, „önmagát jelentő” képet a benne megőrzött materiális világ jóvoltából ruházza fel nyelven túli potenciállal, másrésztől azonban az olvasás nem tekinthet el attól, hogy a tanulmányban egy növekvő-burjánzó organikus metaforarendszer adja a retorikus háttérret. Ezt a retorikus háttérret nem árt megvilágítani, és ez a megvilágítás talán nem is történhetne plasztikusabban, mint egy mai Eisenstein-olvasat segítségével.

A montázst affirmáló Erdély szóban forgó tanulmányának utolsó bekezdése Eisenstein szerves műalkotásról vallott elképzelését látszik osztani. A bekezdés első és utolsó szavai meghamisítás nélkül összeolvashatók: „A montázs elkerülheti a közlés fogalmi elszegényítését, a kiürült jelek kényszerű használatát [...] a kibontakozó élő forma által.” Az idézet tanulmányozása után talán kijelenthető, hogy a montázs saját (legtöbbször értelemszerűen avantgárd) teoretikusai kezén (Eisenstein, Erdély) nem más, mint egy lehetőség az organikus műalkotás-koncepció alternatív megfogalmazására. Ennek az organikus felfogásnak van egy olyan értelmezése, amely benne, tekintve, hogy az eisensteini elemi kép jelentése a filmi összefüggésekből jön létre, a kép

esszencialitásának *kritikáját* látja megfogalmazódni, ebből következőleg a kép relatív voltát üdvözli az eisensteini szervesnek mondott képi szekvenciákban. Ezt a felfogást képviseli a *Metropolis* Eisenstein-számához írt előszavában Nánay Bence és Vasák Benedek Balázs.^[37] Valóban megfontolandó, hogy lehetséges-e párhuzamot vonni például a saussure-i nyelvi elemek relatív és negatív minősége, valamint az eisensteini képelemek Eisenstein által leírt tulajdonságai között. Figyelembe kell venni, hogy a szerves összefüggésrendszer értelmében vett organikuság nem sugall magától értetődően ontológiai megalapozottságot, hanem bizonyos értelemben annak épp az ellenkezőjét, az adott rendszer elemeinek viszonylagos voltát jelentheti, bár Eisensteinnél a képek sehol nem ürülnek ki olyan kritikai radikalitással, mint Saussure-nél a jelek. Egy valami a retorikus háló alapján biztosnak látszik: az eisensteini elem, még ha relatív volta hangsúlyozódik is, a filmi organizmus szerves része, a dialektikus folyamat élő és aktív összetevője. Példa erre az a metaforarendszer, amelyben a képi elemek a *sejt* elnevezést kapják. (Pudovkinnal való vitája során Eisenstein elutasítja a mechanikusságot és a dialektikára való képtelenséget magában foglaló *elem* vagy *tégla* szót.) Ha meghosszabbítjuk ezt a vitát, akkor ugyanez mondható el Erdélyről is.

Ha a fentiek alapján az Erdély-féle montázst kísérletnek tekintjük a nyelv alternatívájára és az utópikus közvetítésre, és komolyan vesszük az említett retorikai hálót, valamint észben tartjuk, hogy Eisenstein hasonló metaforarendszert használt a montázs organikus és növényyszerű, egyben dialektikus fejlődésére, akkor Erdély avantgárd esztétikai ideológiája paradox, de törvényszerű módon átlép a dekontextualizáló és szervesetlen allegorikusságon, hogy egy ontologizáló szimbolikus hagyományba illessze a montázst. Az expresszionisták által sokat hivatkozott Goethe a tudósítások szerint belső látásával, vagyis képzelőerejével egy „szimbolikus növényt” látott. Ezt a növényt Schiller „ideának” nevezte. Ha száz-százötven évvel később él, akkor talán *ideológiának* nevezte volna: az organikus művészi forma esztétikai ideológiájának. A mindenkori esztétikai ideológia pedig arra törekszik, hogy valamiképpen garanciákat keressen a műben arra, hogy az majd hatni is fog, ha eljön az idő. Ha *életre* lelünk a műalkotásban, akkor joggal reméljük, hogy a meglett élet jóformán magától növekedésnek indul. A génkezelt, nemesített és irányított montázstörp megragadó és elragadó, agitatív és performatív erőként fog megnyilatkozni, és a „növény” növelő-nevelő hatása nem marad el, maga is növényt szül.^[38]

Etika és nevelés

Talán nem véletlen hogy a szerves műalkotás esztétikai ideológiája kapcsán épp Schiller idéződött itt meg. A „műalkotástól” elvárt etikai irányú hozam joggal ébreszthet schilleri asszociációkat, hiszen a német filozófus esztéta dialektikus elméletében a természeti ember és a morális ember közti (tulajdonképpen meglephetetlen) átmenetet vagy fordulatot az esztétikai emberen keresztül képzelte el. Schiller a kultúra és az értelem „szétszakító erejéről” értekezik,^[39] és e kritikus állapot kezelése véleménye szerint az esztétikára vár. „[A]z utat a fejhez a szívnek kell megnyitnia”, mondja a 8. levélben,^[40] és ez máshogy nem, csak az organikus szimbólum elve által lehetséges. Ez a forradalminak is nevezhető (és Erdély által explicit módon is annak nevezett) beavatkozás

teoretizálódik Erdély filmes írásaiban, amelyekben jól nyomon követhető, mit értett szerzőjük etika, illetve azzal szoros összefüggésben forradalom alatt. Egy „első”, magától értetődőnek tűnő (műfajt, stílust, elkötelezettséget és tematikát vizsgáló és így elkerülhetetlenül szórt) látáson túli (vagy azon inneni) „második” látás, egy bizonyos, a retorikát is figyelemmel kísérő látás alapján azt mondhatni, hogy Erdélynek a filmmel kapcsolatos szövegei nem annyira forradalmiak és etikusak, mint inkább retorikusak, *retoretikusak*: etikájuk fatális módon retorikus. Erdély montázselmélete, mint láttuk, párhuzamba állítható többek között az élményköltészettel, és annak idealizált esztétikai megvalósulásával, a szimbólummal. Ezen a ponton fel kell elevenítenünk a már említett Schiller-kritikus Gadamer szimbólumanalízisét:

A »szervesen« nőtt szimbólum és a hideg, értelemszerű allegória szilárdan fennálló fogalmi ellentéte elveszíti kötelező érvényét, ha felismerjük, hogy a zseni- és az élményesztétikához kötődik. A barokk művészet újrafelfedezése (a régiségek piacán világosan tükröződő folyamat), s különösen a barokk költészet újrafelfedezése az utóbbi évtizedekben és az újabb művészettudományi kutatás az allegória becsületének bizonyos fokú helyreállításához vezetett, s most már e folyamat elméleti alapjait is meg lehet mutatni. A 19. század esztétikája a lélek szimbolizáló tevékenységének a szabadságán alapult. De valóban ez a hordozó alap? Nem úgy áll-e a dolog, hogy ezt a szimbolizáló tevékenységet valójában még ma is egy mitikus-allegorikus hagyomány továbbélése határolja körül? ^[41]

Mit jelent tehát a retoretikusság, most már a Gadamer-gondolat kontextusában? Retoretikusnak lenni annyit tesz az egyik oldalról, hogy az adott szövegben az aktuális médium (költészet, film) elevensége, élettelisége, organikussága, szimbólumszerűsége mellett érvel a szerző, esetünkben Erdély, és ennek megvalósulását teszi függővé az etikai nevelést. A másik oldalon azonban a retoretikusság formájában megvalósuló morálpedagógia mindig szembesülni kénytelen az adott médium szervetlenségével és szervetlenítő voltával, dekontextualizáló potenciáljával, vagyis valódi retorikai minőségével, ebből kifolyólag pedig bizonytalan nevelő hatásával. Más szavakkal megfogalmazva: a *retoretikusság* fogalma alatt egyrészt a művészet útján történő etikára nevelést, schilleri értelemben vett *Bildungot*, vagyis *esztétikai ideológiát* és azzal szorosan összefüggő, az élményesztétikára alapozott *szimbolizáló* törekvést érthetünk. Másrészt az előbbiekkal párhuzamosan ezek nyelvi-retorikai kiszolgáltatottságát, mechanizálódását, allegorikusságát, így a nevelés terén fenyegető fiaskóját. A retorikus etika ideiglenes szótára a következő, a szervetlenülés sorrendjében egymás után következő fogalmakból áll: *revolúció, forradalom, fordulat, fölfordulás, elfordítás–elfordulás, elforgatás*.

Az etika valamiképpen mindig összefüggött a nevelés kérdésével vagy másképpen a jó irányba történő fordítás/forgatás szükségességével, legyen az az ember vagy a világ elfordítása. Bár Marx a Feuerbach-tézisek utolsó mondatában egyértelművé teszi, hogy mint filozófus szakítani kíván a múlttal, ^[42] amelynek során a filozófusok csak értelmezték a világot, mégis, ha egy pillantást vetünk erre a múltra, akkor látható, hogy a filozófusok nem Marxtól kezdve ambicionálták a

tetteket. Hogy csak a marxi filozófia tökéletes ellentétének tartott Platón-t említsük, ő *Az államban* egy olyan Szókratészt jelenít meg, aki nem csak beszél a forgatásról, de egyben mindig el is forgat, ez például jól látszik a Glaukonnal folytatott dialógus performatív beszédettein, amelyek segítségével eredményesen beszél lyukat hallgatója hasába:

Szókratész: A nevelés tehát éppen az »elfordítás« mestersége, vagyis annak a képessége, hogy mi módon forgatható el a lélek a legkönnyebben és a leghatásosabban, nem pedig annak a mestersége: mint lehet a látást a neveltbe belépláttalni, hiszen a látása már eleve adva van, csak nem a jó felé fordul, és nem azt nézi, amit kell – ezt kell hát kimesterkednünk.

Glaukón: Úgy látszik. ^[43]

A nevelés Platónnál tehát mint *elfordítás*, *elforgatás* tételeződik, a gyermek megfelelő irányba, példának okáért a nevelő vagy a jó ideája felé történő fordítása. Ez a gondolatmenet azt sugallja, hogy a gyermeki és mindenfajta lélek önnön természetéből fakadóan a rossz felé fordul, és a nevelőnek az a feladata, hogy ellene hasson ennek a hajlamnak. A folyamat Platón által természetesnek állított, morálisan negatív irányát tulajdonképpen *erőszakosan* meg kell változtatni, és pozitív irányba fordítani. A *revolúció* eredete szerint szintén a 'forgás, forgatás' jelentésű *(re)volvó* ból származik. A revolúció így magyarul leginkább a *(fő)fordulás*, *(fő)forgatás* szavakkal adható vissza (és nem a *forradalommal* – bár erről még lesz szó). Ennek tekintetében és platóni értelemben számolnunk kell azzal, hogy a nevelés kis vagy nagy felfordulások és felforgatások sorozata, amelyek során nem a gyermek viselkedése „főlforgató” igazán, hanem azé, aki mindig ki akarja őt forgatni saját világából, vagyis kidönteni az ő világát annak sarkaiból, azért, hogy a gyermeket maga felé vagy a saját ideái felé fordítsa. Vajon melyik művészet a legalkalmasabb az ilyen elfordításra, Platón szerint legalábbis? Természetesen a zene.

Szókratész: Ugye, Glaukón, azért a legfontosabb a zenei nevelés, mivel a ritmus és összhang merül alá leginkább a lélek mélyébe, és a legerősebben ragadja meg azt, szép alakúságot támasztva benne; ez teszi a lelket szép alakúvá, feltéve, ha valaki helyesen nevelődik, ám ha nem, az ellenkezőjévé. És mivel a nem szép alkotást vagy a nem szép teremtményt a legerősebben a zenében kellően nevelt ember érzi meg és – méltán háborogva – a szépet dicséri és örömmel a lelkébe fogadja, s belőle táplálkozva maga is széppé és jóvá válik; viszont a rútat méltán gáncsolja és gyűlöli már zsenge korában, amikor még nem fogja föl; később aztán, ha az értelme fölébred, örömmel fogadja a szépet, és sajátjának ismeri fel.

Glaukón: Azt hiszem, ezért kell a nevelésnek a zenére alapozódnia. ^[44]

A zenei nevelés a legfontosabb, mondja Szókratész. Az itt említett zenét nagyjából-egészéből azonosíthatjuk az akkor leginkább orálisként létező, vagyis énekelt költészettel. A jóra és a szépre való nevelés legfontosabb eszköze tehát a zenei-orális költészet, és minden bizonnyal ennek az

összefüggésnek köszönheti elnevezését a zenei téren Platón elődjének számító Damón *éthosz*-elmélete. Zenei nevelés és erkölcs mondhatni szerves egységet alkotnak: az előbbi minőségéből egyenesen következik az utóbbi állapota. És bár nagy távolság választja el Szókratészt az experimentális filmtől, a fentiekből következően egyáltalán nem kell csodálkoznunk azon, ha az éthosz-elméletet és Platont a zene hatásától oly sokat váró Erdély Miklós montázselméletében is visszhangozni halljuk. A kettejük közti távolság így, ebből a szempontból áthidalható. A jelek szerint egyként osztották azt az elképzelést vagy más szóval ideát, hogy a megfelelő műalkotás rendelkezik nevelői-fordítói erővel.

A „montázs-etika”

Bár itt elsősorban nem az Erdély-féle filmzenéről lesz szó, hanem a montázs etikai vonatkozásairól, azt mindenképpen hangsúlyozni kell, hogy a montázs témájának a zenével való kapcsolatba hozása Erdély szövegei alapján indokoltnak látszik. Erdély ugyanis a kettő között analógiás viszonyt tételezett, hiszen amit véleménye szerint a zene képes létrehozni a befogadóban, arra a montázs is hivatott. ^[45] Ezt a zenei és montázsfolyamatot nevezte állapotkommunikációnak, amelynek koncepciójában az élményköltészetten alapuló, utópikus-költői kapcsolatteremtést sejthetünk, ami Erdély olvasóinál sok esetben névértéken vett folyamat. Más szóval, Erdély elképzelése szerint a jel által meghatározott kommunikációval szemben itt egy nem jelszerű kommunikáció jellemzi a megnyilatkozást és a befogadást. Az alkotó mintegy saját állapotát próbálja a zenén vagy a montázson mint nem jelalapú csatornán keresztül közvetíteni a befogadó felé. A montázs alternatívnak tartott kommunikatív logikáját Erdély illokúciós erővel, performatív energiával ruházza fel. A fentebb már idézett *Montázs-éhség* című tanulmánya végén például himnikussá válik, ami már önmagában is valamiféle performatív jelleggel rendelkezik, lévén, hogy a túlbiztosítás szolgálatában áll.

A montázs elkerülheti a közlés fogalmi elszegényítését, a kiürült jelek kényszerű használatát. Átala mindig választható a csak oda vonatkozó, a dúsan egyszeri, a nem meghatározható, de nem is helyettesíthető. Módja van a végtelenségig finomítható, tapintatos eszközeivel a jelenségekhez egészen közel férkőzni, a legintimebb kapcsolatot létesíteni a közönséggel, és oly közelségből hatni, mint az önvizsgálat, a folytonos felelősségre vont világnézet, a nyugtalankodó erkölcsi ítélkezés; a kibontakozó élő forma által. ^[46]

Ebben a szövegben körvonalazódik a magyarországi neoavantgárdot erősen meghatározó montázselmélet, hogy csak két meghatározót említsek, felbukkan Hajas Tibornál és Szentjóby Tamásnál is. Miközben az erdélyi montázselmélet értelmezhető úgy, mint az állandó ismétlésre ítélt kultikus alapító esemény egy változata, aközben (talán nem meglepő módon) ő maga is ismételt, ennyiben az Erdély Miklós-i montázselmélet szigorúan vett értelemben „nem-eredeti”. Ahogy arról már volt szó, legelsősorban is az eisensteini dialektikus montázsfelfogás szolgál

számára kiindulásként. Ezen a ponton vissza kell térnünk Eisenstein organizmuskonceptiójához, hogy lássuk, miként „épül fel” az ott vizionált növény.

Eisenstein tanulmányaiban sok helyen beszél a montázs dialektikus előrehaladásáról és forradalmi hatásáról, és a szervetlent szervesként adja elő. A technikai sokszorosítás szervetlen, mechanikus és allegorikus, mert dekontextualizáló, nyelvi eljárását *beoltja* egy organikus műalkotás-konceptióval. Eisenstein 1963-ban Magyarországon megjelent, Erdély által is hivatkozott kötete egyik tanulmányának címe A műalkotás szerves egységéről. Ebben a filmrendező a montázs növekedését, dialektikus ugrását a növények aranymetszésszerű organikus fejlődésével állítja párhuzamba, és a szerves egységről a következő Hegel-idézetet hozza az *Enciklopédiából*:

Azt mondják, ez az állat csontokból, izmokból, idegekből stb. áll; ebből láthatjuk, hogy az élő szervezet más, mint egy darab gránit. A gránit alkotóelemeinek mindegy, hogy egyesülnek-e, és nagyon jól megvannak nélküle, ezzel szemben az organikus test különböző részei és tagjai csak együttesen léteznek, és egymástól elválasztva megszűnnek mint szervezet létezni [...] Így például az élő test tagjai és szervei nem csupán részeiknek tekintendők, mert csak együttesen létezhetnek és az egységgel szemben semmi esetre sem viseltetnek közömbösen. Ezek a tagok és szervek az anatómus keze között lesznek *csak* részek, akinek azonban már nem élő testtel, hanem hullával van dolga. ^[47]

Láttuk, Erdély a már szintén tárgyalt *Montázs-éhség*ben folyamatosan használja az organikus metaforákat, ezeket jól azonosíthatóan az élettelen allegorikus jelhasználattal állítja szembe, ekképpen az elevennek tartott szimbolikus hagyományba illeszti a montázst. Nem ellentmondásos-e ez? Walter Benjamin óta, vagy mondjunk mást, Platón óta a technikai sokszorosítás (legyen az írás, fénykép vagy montázs) dekontextualizál, és így kioltja az eleven jelenlét életét – vagy másként, erősebben fogalmazva, azóta létezik az eleven jelenlét mítosza, amióta halálát a technikai sokszorosításra (tág értelemben ide tartozik az írás is) fogják. Tehát nem ellentmondásos-e az, ahogy Erdély (eisensteini mintára) összekapcsolja a montázst az organikus formával? Erről a tulajdonképpen és a maga módján gyümölcsöző ellentmondásról, *anatómus* és *homeopata* látens harcáról, a filmes Frankenstein doktor látszólagos skizofréniájáról tanúskodik a következő idézet:

Nincs más mód valamit megvizsgálni, mint szétszedni azt. Nincs más mód a felismert igazságot kifejezni, mint a szétszedett valóságot a felismerés ihletésében újra összeállítani. De a fizikából is tudott dolog, ha valamit szétszedünk, nem lesz többé az, ami volt. A művész emiatt kénytelen különbözni a tudóstól, mert végtelenül sokrétű kutatását az egészre való emlékezéssel, a teljesség iránti ragaszkodással végzi, minden töredéket az egységre vonatkoztatva fog fel. Analitikus munkáját így elevenesség kíséri, a születés, a növekedés, az életelv össze vibráló törvényeit önmagában érzi és segítségül működni engedi. ^[48]

Kérdés, hogy Erdély a frankensteini minőségi ugrás, fordulat jegyében értekezik-e (szervetlenből

szerves), vagy a montázs két oldalról tekintve: elemei és hatása révén is organikus egész. A *Mozgó jelentés*ben hivatkozik Saussure-re, és többször emlegeti a strukturalizmust, ami azt engedi feltételezni, hogy a nyelvi és filmi jelölők negatív-relatív minőségét vallja. A dolog azonban ennél jóval bonyolultabb. Például több mint ambivalens, hogy az erős, strukturalistának minősíthető vonal mellett Erdély Zsilká Jánost követve behozza a képbe azt a tudati „*ösnnemző réteget*” (saját kiemelésem, M.A.), amit „*ki kell fejezni*” (a „*kifejezés*” egyébként is állandóan visszatérő *fordulata*, összefüggésben az élményesztétikával). Ezen túl az elméletet megalapozó strukturalista oppozíció is kétértelműen ad hírt Erdély ez irányú elképzeléseiről. Míg a nyelv Erdély meglátása szerint izomorfikus alapon működik, ^[49] addig a művészi alkotás holografikus struktúrával rendelkezik, ^[50] ¹ mégpedig (utópikusnak hangzó, de Erdély szerint realizálható módon) úgy, hogy az előbbi jelölési viszonyaihoz képest egy alternatívát léptet életbe. A montázs elemeit-töredékeit illetően maga a retorika is a szervesség beoltásának irányba tart. A montázs képtöredékei nem szervetlen darabok, melyeket majd az energia szervesít, hanem már magukban hordozzák az egészet. Emlékeztetőül néhány példa a montázsselemek organikusságára: „*millió hajszaálgöyökér[ükk]el kapaszkod[na]k*” a környező képsorokba, „*mindenfelől szív[ják] erej[üke]t és szétszivarogtat[ják] életnedvei[ke]t*”; a régi montázs teste „*beteg*” a súlyos tartalmaktól, ezeket *ki kell „operálni”* belőle; „*elevenség*”, „*növekedés*”, „*születés*”, „*életelv*”, „*kibontakozó élő forma*”. Mindebben a szerves-szimbolikus töredék koncepcióját láthatjuk, megtámogatva azzal a megjegyzéssel, hogy „*az új film a valóság elemeit [...] mozgathatja, szervezheti*”. ^[51]

A montázs szervessége tehát két oldalról biztosított: egyrészt képelemei nem jelentenek semmi mást, mint önmagukat, „*tiszta realitásként*”, „*dúsan egyszerűként*” stb. Láttuk, itt nem Bazin a mérték – ám Saussure még kevésbé az. Másrészt a montázs *holisztikus-homeopátikus* hatása az eljövendő befogadásban aktualizálódik – szervesül újra az egészbe. A művész egyszerre *anatómus* és *homeopata*: metszőollójával szétbontja az organikus struktúrákat, de úgy, hogy a *sejtek* új egységbe illesztve új folyamat részesei legyenek. A folyamat pedig, amit rajtuk keresztül a művész beoltással vagy alkímikusan elindít, az elképzelés szerint szintén organikus, mondhatni emberi, de inkább emberfeletti, amennyiben képes új (morális) embert létrehozni. Forrásba hoz, vagy belevisz a forradalomba. ^[52] Bár a montázs analízisből születik, de organikus összetevőkből hoz létre organikus szintézist. ^[53] Hangsúlyoznom kell, hogy a kettő összefügg: *azért* lehetséges egy szerves etikai-forradalmi fordulat, *mert* a montázs szimbolikus töredék, és jelentése nem konvencionális vagy akadémikus, mint az allegóriának. Maga teremt jelentéseket, amelyekkel már organikus kapcsolatban van.

Kritikai „fordulat”

Ha valóban csak az organikus montázs képes organikus, vagyis etikai és forradalmi szituációt teremteni a befogadó számára egy organikus fordulat eredményeképpen, akkor elmondhatjuk, hogy egy ilyen totalizáló *étosz* megszületése mindig a jövőbe tolódik. A montázs jelle válásának veszélye oly erős, hogy semmi sem bizonytalanabb, mint hogy az organikusság garantálta etikai

transzformáció vagy az annak megfelelő katartikus fölforgatás bekövetkezik. Sőt, a montázs mindig már inkább jel (ezzel persze nem megfejthetőségét állítom), mint egy majdani organizmus potenciális katalizátora (például életvíz, varázsige, kabbalisztikus név). A montázs jellé válását variálva és modulálva mindhárom említett szerző: Platón, Eisenstein és Erdély esetében is nyomom követhetjük az Erdély számára oly kedves szonátaformában.

Glaukón: Azt hiszem, ezért kell a nevelésnek a zenére alapozódnia.

Szókratész: Valamint akkor értünk eléggé a betűvetéshez, ha a betűk – bár kevés van belőlük, mégis bármely szövegben előfordulnak – nem fognak ki rajtunk, és sem kicsiben, sem nagyban nem vétjük el őket – mintha nem is kéne észrevenni őket –, hanem mindenütt felismerjük, különben nem válhatunk írástudókká.

Glaukón: Igaz.

Szókratész: Ugye a betűk képmását is – ha valahol a vízben vagy tükörben feltűnnek – csak akkor ismerjük fel, ha már a betűket ismerjük? Ez együtt jár a mesterséggel és a tanultsággal.

Glaukón: Mindenképpen. ^[54]

Miért használja a zene témájának megbeszélésekor Platón a betűhasonlatot? Ezzel mintha azt ismerné be, hogy a zenei (értsd költészettel való) nevelés legalább annyira mechanikus, mint az általa máshol mélyen elítélt írás megtanulása. Mi különbözteti meg a zenét/költészetet az írástól? A nevelés terén legalábbis semmi. Szókratész, bár azt mondja, hogy a zene mint *éthosz* a legalkalmasabb az erkölcsös életre való nevelésre, tudja, hogy a zenével való nevelést meg kell előznie a zenére való nevelésnek, ahhoz hasonlóan, ahogy a betűket is már ismernünk kell, hogy felismerjük őket. Erdélyt tekintve adekvát természettudományos hasonlattal élve *fizikailag* kell odafordítani a gyermeket a megfelelő zene/költészet felé, hogy aztán ez a megfelelő zene *kémiaileg* forrásba hozza őt. Aposztrophikus apóriát láthatunk kialakulni, mégpedig itt, a humanizálás vagy az iskola gyökerénél. Íme, az aposztrophé humanizáló fordulatai: „Ide figyelj!”, „Rám nézz, ha mondom!”, „Nézz a szemembe!”, „Ne fordíts hátat!” stb. Hogy ezek miért aposztrophikusak, magától értetődik. De már magukban rejtik az aposztrophénak az óda patetikussága által elrejtett apóriáját: hogyan szólítható meg valaki, aki még nem tudja, mit jelent megszólítva lenni, tehát tulajdonképpen *élettelen* a kommunikáció, sőt a nevelés szempontjából? Nyilvánvalóvá válik, hogy itt elsősorban és valójában azért akar a megszólító megszólítani, hogy performatív módon életet leheljen a megszólítottba, és ezáltal önmagába. Ebből levonhatjuk a következtetést (ha már nevelésről van szó), hogy a nemzés nem egy pillanat műve. És ahogy a nemzés nem az, úgy az önnemzés sem egy pillanat műve, hanem folyamatos az aposztrophén keresztül. ^[55]

Hasonló *írásaktus* köszönt be Eisensteinnél. Eisenstein, ahogy fent arról már volt szó, Dovzszenko filmjét érintő kritikai megjegyzésében hiányolja a premier plánt, a montázs egyik ősfarmáját, mondván, hogy a fölösleges részletekkel teli kép nem képes hangsúlyozni központi alakjának

általános érvényűségét, jelképszerűségét. ^[56] Eisenstein a kritizált kolléga helyében az adott jelenetben leválasztotta volna a szóban forgó fiatal lányt a környezetéről, premier plánban fotózta volna, hogy a lány a képével összevágott temetés képének ellenpontoszó hatására az életet szimbolizálja. A „premier plánok ügyes montírozása” azonban nem feltétlenül jelenti az Eisenstein által más helyen affirmált organikus forma kialakulását. Sőt, talán éppen ellenkező irányba visz, a hegeli anatómia irányába: jellé válik az, ami egy esztétikai kontextusban szimbólumként állítódik, ezért aztán ezt az allegorikusnak nevezhető jelenetet tekinthetjük úgy is, mint amelyben Eisenstein, minden bizonnyal szándéktalanul, de talán törvényszerűen, megtagadja az organikuságot. Ehhez kapcsolódik az a megjegyzés, amit Végvári Lajos tesz a montázsról a *Montázs* című, Horányi Özséb szerkesztette kötetben:

Amikor például Lucas Cranach össze nem illő párokat csinál, öregasszonyt fiatal fiúval [id. Lucas Cranach: *A szerelmes agg nő és az ifjú* című képéről van szó], akkor montázsszituációt alakít ki. Cranach addig fokozza a natúrát, hogy majdnem ideogrammatikussá válik. ^[57]



Lucas Cranach d. Á.: *A szerelmes agg nő és az ifjú*, 1520-1522 között. Olaj, tempera, fa, 37,5 x 31 cm. Szépművészeti Múzeum (Budapest). Forrás: Wikimedia Commons

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_d._%C3%84._-_Amorous_Old_Woman_and_Young_Man_-_WGA05715.jpg

Másképpen fogalmazva, minél nagyobb egy kép alkotóelemei között a különbség (Vekerdi László

szavával „sztochasztikus [véletlenszerű] bevágás”), [58] annál nagyobb annak az esélye, hogy példává, allegóriává nővik ki magukat ezek az elemek, és jelképivé, ideogrammatikussá, írásjellegűvé válnak. Megint másképp, minél nagyobb egy kép alkotóelemei között a különbség, annál nagyobb annak az esélye, hogy lelepleződik ezen elemek ontológiai státusza, és a hangsúly nem a szimbolikus töredékjellegükre, hanem egymástól eltérő voltukra esik. Nem maguknak köszönhetik, hogy példává, allegóriává nővik ki magukat, és jelképivé, ideogrammatikussá, írásjellegűvé válnak, hanem a különbségnek, ami őket elválasztja egymástól. Ideogrammatikusságukban belső eltolódás, elfordulás következik be: *idea*-voltuktól *grammé*-jellegük irányába, vagy ahogy Eisenstein mondja, némileg önellentmondón: a képkocka „*ideológiai engram – jel*”. [59] Ebben az értelemben a montázs a különbségből születik, mondhatni mint „jelentéshordozó” saussure-i alapon definiálható, vagyis elemei negatív és relatív minőségűek (nem hordozók, hanem viszonyítások). Ezzel együtt a montázs relatív jellegét abban az értelemben is hangsúlyozni kell, hogy legfőképpen a *különbség* relatív, amely elválaszt, aminek persze az elemek jelölővé válásának folyamata is kiszolgáltatott. A montázs tehát olyanképpen is paradigmatisztikus a nyelvre nézve, hogy benne és általa nem definiálható, hol kezdődik és hol ér véget a nyelv.

A montázs negativitása és relativitása, Saussure-t idéző nyelvszerűsége azonban nem lenne ilyen érdekes, ha nem törekednének mindig ennek ellensúlyozására, valamiféle avantgárd kratülizmus igényével, ahogy azt Erdély is teszi. Ez a kratülizmus többféle módon történhet: fentebb a Frankenstein-hasonlat áll, ami korántsem retorikus fogás a gondolatmenetben, inkább a figyelemnek az irodalmi hagyomány irányába való terelése. Célozhatunk a „kabbalisztikus néven” keresztül egy sokkal adekvátabb példára is, ez a filmet Gólemként megeleveníteni akaró beszédre vonatkozik, tekintve, hogy Erdély műveiben felhasználta a zsidó hagyomány elemeit. A kratülizmus azonban Erdély filmes írásaiban, különös tekintettel a *Partitúra*, a montázs terén legmesszebb menő rövidfilmjére, az orientalizmus képében jelenik meg, közelebből az indiai kultúra felidézésében. [60] Ahogy az ideogrammatikusság az egyébként nagy kedvvel orientalizáló Eisensteint erősen érintette (hiszen a montázst a japán képírás kapcsán mutatja be egy tanulmányában), [61] és ahogy Roland Barthes *A jelek birodalma* című fiktív riportkönyvében a japán jelnek a nyugati jelhez képest üres struktúráját szemiotikai alternatívaként mutatja be, [62] úgy Erdély maga is az *Oriens* felé fordul, amikor támaszt keres a montázsnak. Konkrétan az indiai jógai és táncos válik a következő, hosszabb idézetben Erdély explicit mintájává.

A jógai nem lépésről lépésre analizálja a világ dolgait, hanem elmélyüléssel, az egészet mint *egy*et, egyszerre akarja megérteni, gyakorlat által egyre világosabban. A strukturalista analízis legmesszebb távolodva az ősi módszertől, egyben meg is közelítette azt azáltal, hogy eltekint a struktúra elemeitől, és csak összefüggéseit vizsgálja. Ez lehet a magyarázata a nyugati gondolkodás egyre erősebb vonzalmának az indiaihoz. A záruló kör végpontjainak vonzalma ez a jelenség.

Az indiai tánc egyik rendkívül összetett négy-öt másodperces motívuma jól példázza,

miként lehet a totális megértés érzetét átadni minden fogalmi bázis nélkül. A táncosnő tánc közben egy pillanatra megáll, fejét és nyakát önmagával párhuzamosan jobbra-balra elmozdítja, miközben a szemével ellentétes mozgást végez, egy villanásra mosolyog, ugyanúgy el is komolyodik, majd újra mosolyog, s még arra is van ideje, hogy szemöldökét összevonja, és állát előretolva szinte a néző »szájába rágja«, amit nem mond el. Van még néhány követhetetlen villanásnyi mímje, ami mind hozzájárul az együttes hatáshoz, és ami összefoglalása – nem is az odáig történeteknek, de valamiképpen a világ összes jelenségeinek értelmezését nyújtja, helyesebben az ember legteljesebb lehetséges válaszát fölfoghatatlan tapasztalataira. Mindez olyan didaktikus eréllyel győzi meg a nézőt, hogy az egyfajta mély belső evidenciát érez, és mindent érteni vél. A tánc, ami folytatja a történet előadását, mintegy a megvilágosodottság fehér vásznára rajzolja fel a továbbiakban az eseményeket, és ha a világosság homályosodni kezd, időnként megismétli a mozdulatot. Így az esetet mint esetleges részt az *egész* vonatkozásába mutatja be, miáltal az *egész*et is megidézi. ^[63]



Partita (Erdély Miklós, 1974)



Partita (Erdély Miklós, 1974)

Mi az érdekes az indiai táncosnő arcáról szóló elemzésben? Erdély itt egy narratív egységből építi fel a montázs orientalizáló allegóriáját, de erről a holisztikus mitizálás során megfélekedezni látszik. Arról tehát, hogy a *Partita* esetében egy montázsfilmről van szó, nem egy narratív egységről, amit egy indiai táncos gesztusai képviselnek. A Nyugat analitikus jelfelfogásából és

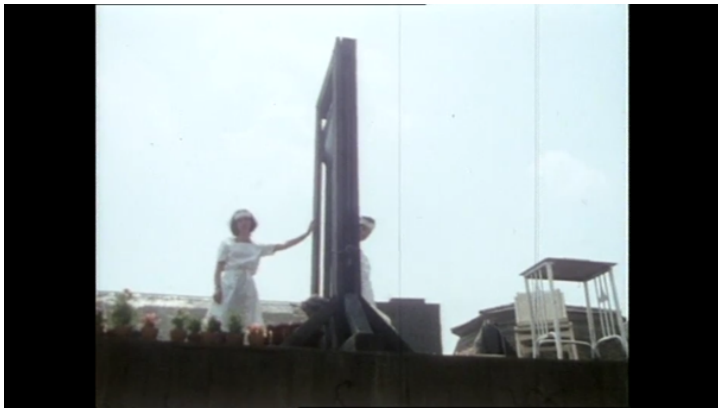
kommunikációs szemléletéből a kiutat, mint már oly sokszor, a Kelet totalizáló, monolitikus egységessége jelenti, *pontosabban ennek az orientalista hagyományból eredő sztereotíp képe, sematikus ideája*, ami (Edward W. Said elemzéseiből ez jól kitűnik) *maga* a totalizáló elképzelés (még ha éppen az ellenkező végletbe esik is, mint a rasszista tipizálás a keleti emberről).^[64] Paradox módon ebbe a totalizáló képbe ágyazódik az Erdély-féle montázs elmélet, de ez valójában elkerülhetetlen. Hiszen a „minden egy» totalitását”, amibe „a táncosnők varázsmozdulata [a filmi töredékeket] beleszővi”,^[65] Erdély nem tudná a képtöredékek egymáshoz való viszonyából levezetni, ezért mintegy deus ex machina-ként, az egyébként narratív sémákon nyugvó (és szigorúan kódolt)^[66] tánc-performansz totalizáló hatalmának tulajdonítja – amiben pedig már a filmi montázsstruktúra nem tényező, vagy nem a filmi experimentalizmus mentén. Így az sem véletlen, hogy a fenti idézethez hasonló hosszú kommentárokat kell mellékelni a *Partita* című filmhez, mert mindig is bizonytalan marad az alkotó montázsok nevelő hatása: a jelek szerint a montázsstruktúra nem szavatol a tanításért, a magát allegóriává kinövő táncos *utaló* mozdulatait, illetve a filmkészítő azokkal kapcsolatos asszociációit el kell magyarázni. Ezen az úton azonban könnyen az ellenkező végletbe eshet a szerző: minél jobban magyarázza, annál inkább jellé válik az adott mű, és ez a tendencia fenyegetően jelzi a szerves totalitás bizonytalanságát. Az Erdély által sokat hivatkozott „kegyetlen” Artaud kísértete rémlik itt föl, és a párhuzam az ismétlést elvi szinten elutasító francia írónak a Bali-szigetek-i színházra vonatkozó, több mint paradox mintaválasztására emlékeztet. Hiába a *Partita*-beli nő fejének „elmozdítása” jobbra-balra, és a szem „ellentétes mozgása”, ezek a forgások egy avantgárd aposztrophé (odafordulás) által tételeződnek forradalmiként: a film nevelő, vagyis „didaktikus erélye”, illetve a „belső evidencia” és a „megvilágosodottság”, amit annak révén elér, ezen a ponton radikális módon, jelszerű fátyummal válik technikaivá. Újra és újra megtagasztaljuk, hogy nevelni kell a nevelés meghallására. Ezt még akkor is ki kell mondani, ha rögtön öniróniát csempész is a sorok közé: a nevelés meghallására való nevelés reflexiója sem osztozik kevésbé a „forgatni” akarók sorsában.

Tavaszi kivégzés

Hasonlóan az 1979-ben befejezett és 1981-ben standardizált *Verzió*éhoz, Erdély utolsó filmjének, az 1985-ös *Tavaszi kivégzés*nek a sorsa is mostoha volt. Bár nem tiltották be, de a Balázs Béla Stúdió vitáján a vezetőség nem fogadta el, Erdély ezzel kapcsolatos kiábrándult kommentárjait egy vele készült beszélgetés írott változatában lehet végigkövetni.^[67] Bár a kommentárok valóban kiábrándultak és elkeseredettek, sőt néha vádaskodók, de a jelen tanulmány szempontjából sokkal fontosabb az a vonásuk, hogy mennyire összetetten tükrözik Erdély poétikáját, esztétikai nézeteit, illetve filmkészítői gyakorlatát. Ezek közül alább azokat idézem fel, melyek az eddig tárgyalt témákkal így vagy úgy, de szorosabb kapcsolatban vannak. Elsőként az az elképzelés tűnik említésre méltónak, ahogy Erdély egy történet segítségével próbál meg egy belső állapotot ábrázolni a *Tavaszi kivégzés* készítése során. „Lineáris történet, de egy *állapotot* ábrázol.”^[68] Ehhez a részhez Peternák Miklós lábjegyzetet csatolt, és nem véletlenül, hiszen a mondat Erdély egyik kulcsfogalmára, az állapotkommunikációra utal. „A filmben állapotot ábrázolni nagyon nehéz”, így

az sem véletlen, hogy ebben a bekezdésben előkerül a *montázs*, valamint a *zene* mint olyan (egymással párhuzamosan működő) segédeszközök, melyek a filmet, illetve a filmben előadott történetet az állapotábrázolás irányába tudják előmozdítani. „A zene sokat segít. Az maga egy állapotábra, a zene...”^[69] Ez azt jelenti, hogy Erdély számára az állapotábrázolásra mégsem elsősorban maga a lineáris történet, hanem a történet kiegészítőiként értelmezett *montázs* és a *zene* alkalmasak. Ezek azok az eszközök, melyek a lineáris struktúrára építő kommunikáció holisztikus alternatíváját jelentik, és ezekhez járul még harmadikként az *álom*,^[70] természetesen azzal a különbséggel, hogy az álom a tudattalan szimbolikus szerveződése. Erdélynek az az igyekezete, hogy oppozíciókat állítson fel, és az ellentét egyik oldalára a verbális-lineáris Logoszt helyezze, a másikra pedig annak lehetséges vizuális, auditív vagy tudattalan pszichés kritikáját (ha ez a kritika az állapotkommunikációban kulminálva mégoly utópisztikussá válik is), a strukturalizmus egyik magyarországi képviselőjévé teszi őt. Ennyiben jogosan hivatkozik Barthes-ra, Kristevára, Todorovra.^[71]

Erdély a filmszalaghoz (a fent már tárgyalt és általa is emlegetett strukturalista-montázsvezérelt filmkészítői attitűdnek megfelelően) mint „talált anyaghoz” viszonyult,^[72] és itt a pudovkini-eisensteini szálon túl nem hagyható figyelmen kívül a duchamp-i talált tárgy-koncepcióra való asszociáció. A film e talált anyag-szerűségnek megfelelően „kicsit tákolva” van, „hevenyészett”, de „jelzésszerűen minden a helyén van”.^[73] Mindez nem jelenti azt, hogy a *Tavaszi kivégzés* ne keltene egy bizonyos játékfilmes illúziót, illetve ne ébresztene azzal kapcsolatos elvárásokat a befogadókban.^[74] Bár visszatérnek a *Verzió*ban kifejlesztett második tekintet-kísérletek, a vágóasztalon végzet manipulációk (lassítások, gyorsítások, visszajátszások, kifakuló kép, színezés, ismétlések), de az ott radikálisnak ható műfaji heterogenitás itt nem jelenik meg. A néző egy identikusnak minősülő fiktív történetet követhet végig, mely gazdagnak mondható elejtett történelmi utalásokban, szimbolikus és motivikus hálózataiban. Egy magyar zsidó férfi egyetlen napjáról van szó, az ő kafei kalandjáról. Az illető hivatalnok a városi adminisztrációs gépezetben, és váratlanul táviratot kap, amelyben értesítik másnap hajnali kivégzéséről. Ez egy szokásos gyakorlat és (bevallottan kissé anakronisztikus, ámbátor egyedülálló) látványosság, a guillotine pedig, amellyel végrehajtják a kivégzéseket, „egy ősi helyi szokás, egy helyi tradíció rekvizituma”, ahogy egy idegenvezető közli az épp odalátogató és megrökönyödött német turistacsoporttal. Megtudjuk, hogy csak azokat végzik ki, akik azt megérdemlik, és ezt mind a hatóság, mind pedig az elítéltek evidensnek tartják. A problémátlanak tűnő és ellenállásba nem ütköző, a mindennapokba harmonikusan belesimuló szokást azonban hamarosan mégis eltörlik, hogy annak helyén majdan egy „modern idegklinika” épüljön.



Tavaszi kivégzés (Erdély Miklós, 1985)

A zsidó szálat a film olyan utalásokkal világítja meg, mint a barátságosan vigasztaló, de antiszemita célzásokkal terhelt mondatok a kolléganő részéről, illetve a gyászjelenet, ahol a zsidó gyászéneket, a kaddist hallgatja a család, mikor a sikertelen kivégzés után a családfő hazatér. A filmkészítő mindezt így idézi föl az interjúbán:

Többször célzás van benne a zsidóügyre, csak nem derül ki. [...] Szóval, aki kiment oda [a kivégzés helyére], az már nem jön vissza, azért van fölteve a kaddis ima. Mert a család lemond róla. Ez a jele annak, hogy lemondott róla, meg a fekete ruha. Kaddis ima – fekete ruha. [...] Mikor látják, hogy visszajött [mégis a főhős], leveszik a lemezt és fölteszik a *Rigolettót*. Akkor csikorog egyet. [...] Hát igen, ez a jelzett. De többször van benne [konkrét utalás]... hogy »magukat nem végzik ki« – ezt mondja neki [a főszereplőnek] a nő. És utána: »mondtam, hogy magukat nem végzik ki... tekintetbe veszik a múlt szenvedéseit« – ezt utólag az irodában mondja. De a kivégzés... szóval a baj megtörtént, az apa és a gyerek viszonyában. Erről szól az egész. Hogy van egy bizonyos kivételezettség... Kivételezettséget élvez ebben a kommunizmusban, a Rákosi[-félében] meg utána a zsidóság. De ez a kivételezettség még megalázóbb. Rossz. Ettől még a gyereke is megutálja. Miért nem végzik ki? Ha olyan... Hogy lehet egy kivételezettségből tovább élni? ^{75]}

Az itt megemlített apa-fiú viszony, illetve az ebben a viszonyban beállt *szkizma* kardinális fontosságú, nemcsak Erdély számára, de az itt kifejtett gondolatmenet szempontjából is, és a kettő nagyon is érintkezik egymással, bizonyos értelemben Erdély *Verzió* című filmje apa-fiú témájának egy variánsát látjuk. A kivégzésről való visszatérés („mintha meghaltam volna”, mondja Erdély, magyarázás közben túlon túl beleélve magát a főszereplő helyzetébe) a valóságos haláltól való megmenekülést jelenti, ugyanakkor a fiú szemében való meghalást is. A „halott” apa lehetetlen és csodás visszatérését saját elmesélése szerint a fia elvörösödve fogadja – erre a „szembesítésre” később még visszatérek.

A történet identitástémája egy másik vonal által duplázódik meg vagy állítódik montázs-szituációba, ez pedig már explicit módon él ezúttal a kereszténységre vonatkozó, a főhős alakját átszínező szimbolikus célzásokkal: „utolsó vacsora”, „áldozati bárány”, nem beszélve a címről:

„tavaszi kivégzés” (amit a digitális dátum-kijelző töredékes karakterei pontosítanak: „APR”). [76] Ebbe az aktualizáló és egyben szimbolikusan rétegzett utaláshálóba illeszti Erdély a főhős egy napját (délelőttől délelőttig), melynek során a túlnyomórészt és megtévesztő módon napfényben exponált mindennapi élet terrorisztikus természete formát nyer. A tér közepén álló, tulajdonképpen már önmagában egy környezetétől idegen talált tárgy vonásait mutató guillotine talán még kevésbé fenyegető a maga anakronisztikus formájában, mint a helyére tervezett idegklinika. Kafka *A fegyencgyarmaton* és Foucault *Felügyelet és büntetés* című művei adják az irodalmi háttérrel ehhez a terrortárgyhoz és ehhez a jelenethez, hiszen egyszerre jelenik itt meg a konkrét és átvitt értelemben működő gépezet, amely átalakítja a szubjektumokat. [77] A mindennapi terrort egyébként a színre vitt téridő egységhez sokkal közelebbi, abba jobban belesimuló elemek is jelzik: a kamera többször vesz fel leskelődő pozíciót, például egy csipkefüggöny mögül, a diegézis szintjén hozzá asszociálható szereplő nélkül, továbbá többször megjelenik a képen egy bizonyos piros színű Lada személygépkocsi, elérhetően követő módon, vagyis a főszereplő sejtetően valamilyen megfigyelés alatt áll. A forradalmi terrorra történő ironikus utalásként értelmezhető a felszedett utcakövek halma; ironikus utalás, hiszen semmi heroikus nem történik a filmben, minden olyan, mintha a guillotine korának fáradt leszármazottai mozognának ide-oda.

Bár az elején még megpróbálja tisztázni magát, végül a főszereplő belenyugszik a sorsába, és mikor másnap hajnalban senkit nem talál a vesztőhelyen, mintegy a modern lelkipásztori hatalom megszemélyesítőjeként, az archaikus eszköz segítségével színre viszi saját kivégzését: ő maga kapcsolja be a guillotine-t, erős asszociációkat keltve *A fegyencgyarmaton* tisztje önkivégzésével. A jelenet ironikus teatralitását nem, vagy elsősorban nem az adja, hogy az önkivégzésnek nincs más tanúja egy gyanús kosarat hordozó Dawn-szindrómás fiún kívül, hanem az, hogy a várakozás, a hosszú, feszültséggel teli készülődés, az imára kulcsolt kéz gesztusa és végül a gomb megnyomása után nem történik „semmi más” – merthogy a gépezet elromlik (vagy valaki lekapcsolja, a roncsolt képek tanúsága szerint egy „angyali” pincérlány).





Tavaszi kivégzés (Erdély Miklós, 1985)

Végül a főszereplő hazatér szerettei körébe, hogy ott az átmeneti felszabadultság után egy a kivégzésnél is borzalmasabb, mert jóvátehetetlen esemény hangolja le őt mindörökre. A „semmi más” kifejezést itt azért idézőjeles, mert ez a kifejezés a főszereplő és egyben a film utolsó, többször is visszajátszott szófordulata, kiegészítve egy kézlegyintés lemondó gesztusával. Kollégája érdeklődő kérdésére, hogy történt-e valami változás az életében, a férfi annyit mond: „A nagyobbik fiam, ha ránézek, zavarba jön, elpirul. Semmi más.” Ez a pirulás a filmképen valójában nem pirulásként érzékelhető, hanem egy hosszú szemkontaktusban, „szemezésben”, az apa és a fiú közelijének ellenbeállításokon keresztül történő bemutatásában, a fiú szép, de kőmozdulatlan arcában, illetve az apa reménykedő, majd lassan lemondóvá váló arckifejezésében.



Tavaszi kivégzés (Erdély Miklós, 1985)

Látszólag semmiség, ami történik, valójában azonban az ödipális traumára hangolt film fent említett, a kivégzésnél is mélyebbre hatóbb végső eseményét, az apa-fiú kapcsolat megszakadását látjuk, tulajdonképpen a példamutatásban koncentrálódó nevelés fiaskóját, a pedagógiai szkizmát. Ez a szín a film kasztrációra és ödipális konfliktusra hangolt történetének alapjelenete. Kérdés, hogy milyen kapcsolatban van mindez a filmkészítéshez rendelt pedagógiai utópia lehetőségével vagy lehetetlenségével, vagyis a montázs poétikájában rejlő etikai fundamentum lehetőségével. Hiszen a két karakter közt bekövetkező törés önmagában még nem feltétlenül jelenti a film képi struktúráinak sikertelenségét az állapotkommunikáció vonatkozásában. Azonban az említett törést, ami az apa és a fiú végső, ödipálisnak mondható szemezésében ölt drámaian dialektikus

képi alakot, sok más törés és szakadás kíséri motivikus szinten.

A film kezdő képei egy boldog családot mutatnak, tavaszi napfényben kisfiukat sétáltató fiatal házaspárt, bár a háttérben, korántsem vészjóslóan, de jól kivehető a veszthely ácsolata. Az apa elbúcsúzik és hivatalába, a „Budapest Főváros III. Kerületi Tanács Végrehajtó Bizottságának” épületébe tér. Miközben a hivatal ablakából nézi az ismerőse kivégzésére tett előkészületeket (akivel az imént üdvözölték egymást kedélyesen az utcán), egy borítékot kap kézhez, benne a saját kivégzését bejelentő és a megjelenésre felszólító levéllel. Még a kézbesítés előtt, a hivatali helyszínnel párhuzamos montázst alkotó képsorban komponálva német turisták érkeznek busszal a térre. A német beszédet láthatatlan, extradiegetikus tolmács fordítja magyarra, mintegy a filmbe beépített hangalámondással. Az első, excentrikusnak, nem-konvencionálisnak nevezhető montázs-szerkezet ennek a filmi alámondást imitáló tolmácshangnak a kiterjesztett alkalmazása. Egy gyártás közbeni véletlen felfedezésnek és e felfedezés kihasználásának köszönhetően az eredetileg csak a német szöveg tolmácsolására szerződöttetett női hang alámondja a filmben magyarul elhangzó szövegrészeket is, így a két típusú mondás „dupla vonallal” van megrajzolva, ahogy Erdély mondja. ^[78] Ez a látszólag funkció nélküli megkettőzés a beszédhang terén kísérteties hatást eredményez. Benjamin Buhloch értelmezésében a neoavantgárd kisajátítás a kapitalizmus által a tárgyakra kényszerített áruérték, illetve az azokat ennek következtében sújtó eldologiasodás további elidegenítése, mondhatni a láthatatlan elidegenítés láthatóvá tétele, megduplázása – az árutárgyat jellemző implicit kísértetieség explicitté tétele. Buhloch mindezt, vagyis a neoavantgárd montázs elidegenítő effektusait Walter Benjamin allegóriaelméletéhez köti vissza. ^[79]

¹ Ennek a modellnek a mintájára mondható, hogy a filmi hang természetellenességének „természetességét” a *Tavaszi kivégzés* az elidegenítő tolmácshang révén szünteti meg. ^[80]

Az emberi hang ilyen kisajátítására, megosztására rímel az a szerep, amit a zenére ruház a filmkészítő. Mielőtt azonban még a zene és a montázs témájára rátérnék, fontosnak tartom megemlíteni, hogy milyen individuális és mitikus szerzői történet tartozik a *Tavaszi kivégzés* születéséhez, mely történet lényegi kapcsolatban áll a művészi eredetiség témakörével. Erdély az interjúban felidézi, hogy a fő téma egy álból származik:

I.L.G.: Miért van guillotine [a filmben]?

E.M.: Ezt álmodtam. Ugyanúgy álmodtam. Ez egy álom tulajdonképpen – pontosan ugyanúgy álmodtam végig. A helyszíneket csak meg kellett keresni. Tulajdonképpen ez egy álomrekonstrukció, úgy, ahogy van. Csak saját álom. A guillotine nyilván egy kasztrációs komplexussal való keveredés, az meg egy freudi mélypszichológia... Olyan időszakban álmodtam egy [19]65-ben, mikor nagyon erős volt az egzisztenciális szorongásom, hogy egyáltalán nem tudok megélni, és a gyerekeimet eltartani. Ez abban az időben egyik... Tudom, hogy a vállalatomnál volt valami baj, és iszonyúan érintett. Folyton iszonyúan érintett ez az egzisztenciális létbizonytalanság, hogy nem tudok megélni... Mert én ugye kimaradtam... Ezt a kommunizmust elutasítottam, nem volt, aki támogasson. [...] Tehát ez egy álomrekonstrukció. Ezt az álmot nagyon jellegzetesnek

tartottam egy bizonyos társadalmi szituációra. Ezért mondom, hogy egy állapot. Az álom is egy állapotot szokott dramatizálni... Így érzed magad, és lesz belőle egy történet, mert időben széthúzza... Most ugyanezt akarom végigcsinálni [a filmben], hogy széthúzzom a történetet, és legyen belőle újra egy állapot... Nem tudom, mi az a guillotine, hogy jött a tudatomba... De biztos van az emberben ilyen kasztrációs komplexus... Négy irtózat van a guillotine-nal és a fejlevágással kapcsolatosan, négy...^[81]

Fentebb már volt arról szó, hogy Erdély szerint a montázs és a zene hatékonyan tudják ellensúlyozni a lineáris struktúrákat, és ilyenként alkalmasabbak egy állapot kivetítésére és az állapotkommunikáció megindítására. Megemlítettem, hogy Erdély számára az álom mint a tudattalan szimbolikus szerveződése hasonlóképpen a lineárisal ellentétes holisztikus állapotkommunikáció ágense, bár azzal a belső ellentmondással, hogy a szubjektum tudattalanjának aktuális állapotát egy történetbe „húzza szét” – mint tudjuk, ugyanez volt Erdély célja a *Tavaszi kivégzéssel*. Valójában és a freudi intenciónak megfelelően az álmot nem az explicit történet felől lehet megérteni, hanem a szimbolikus montázssztruktúra felől; ekképpen mondható, hogy a *Tavaszi kivégzés* is mintegy álruhaként viseli identikus történetét, és az általa megindítandó potenciális állapotkommunikáció kevésbé ezen az „álruhán”, sokkal inkább a zenei és képtagolásokon, vagyis a montázsszekvenciákon múlik. Ahogy kissé töredékesen Erdély mondja: „Lehet éreztetni egy állapotot egy történettel. De nem lehet úgy éreztetni, hogy ne montázsjellegűek...”^[82] Van azonban egy további rokonság is a *mesterségesen* sokszorosított audiovizuális filmes eszközök és az amúgy a szubjektum tudattalanja által strukturált és *természetesnek*, eredetinek és így idiomatikusnak beállított álom között. Az álom, ahogy arról a kísértetiesről szóló irodalom értekezik, maga sem egy autochton esemény, hanem egy visszatérés, mégpedig az elfojtott kísérteties visszatérése, ebbéli természetében és nem szűk értelemben „technikailag” sokszorosított, vagyis nem-eredeti.^[83] (Ebből a szempontból a szürrealizmus, akár tudatosan, akár nem, de lényegre törően vonta egyidejűleg a saját érdeklődési körébe a pszichoanalízist, a filmet és az álmot.) Továbbá az álom mint olyan azért is nevezhető technikai sokszorosításnak, mert úgynevezett szimbólumai egy láthatatlan, allegorikusan tagoló munka eredményei, mely tagolás következtében montázsszekvenciák jönnek létre, és ezek a képek aktuális kontextusidegenségük, párosításaik, csoportozataik szerint válnak jelentéssé, illetve mutatkoznak akként.

További érdekes vonatkozással bír az a tény, hogy Erdély mitikus eredettörténete a psziché traumatikus állapotát eleveníti fel a mű kiindulópontjaként.^[84] Ebben az álomban egy guillotine jelenik meg, az álmodó pedig ezt próbálja megfejteni, és mint kasztrációs komplexust az egzisztenciális létbizonytalansághoz köti. Először a vállalatot említi és annak lehetséges problémáit, aztán saját politikai értelemben vett rendszerellenességét és ennek következményét, a kánonon kívülre kerülést, a támogatástól való elesést (lásd az Aczélhoz kapcsolódó történetet). Ez az álomtörténet egyszerre legalább két jelentést hordoz. Egyrészt egy régi toposzt, a „művész álma” toposzát, ami a romantikus és avantgárd eredetiségigény nagyelbeszélésének egy megnyilvánulása, és ami a művészi potencialitást fejezi ki. Az álom ugyanonnan ered, ahonnan a

műalkotás, mindkét esetben a tudattalanban rejlő „ősnemző réteg” (Erdély) a kiindulás helye, ez az állapotkommunikációt kezdeményező művész emanációra való képességének biztosítója. ^[85] Ezt a potencialitást tehát az individuum esetében a tudattalan hordozza, az álom fejezi ki, és ahogy máshol fogalmaz, az álom az „új film” megfelelője: „Az új film a valóság elemeit úgy mozgathatja, szervezheti, mint az álom, de kilépve a szubjektumból, a »közös tapasztalat« (Hérakleitosz) szellemében.” ^[86] Szóval mi sem magától értetődőbb egy újfilm számára, mint saját álmot adaptálni filmre. Másrészt, és ez legalább annyira fontos, a mitikus eredettörténetbe ambivalenciát lop az a tény, hogy az Erdély-féle álomtörténet maga egy eredeti megfosztást mutat be, vagyis a kasztráció képzetét is tartalmazza, ami egyenesen ellentétes a fenti artisztikus potenciállal.

A szóban forgó álom filmi adaptálása során azonban bizonyos funkcionális változtatásokat eszközölt a filmkészítő. Bár a guillotine maga is a montázskészítés egy eszköze, amennyiben a fejnek a testtől való elválasztása, tehát a szétagolás a szerepe („[n]égy irtózat van a guillotine-nal és a fejlevágással kapcsolatosan”), ennyiben nevezhető akár „vágóasztalnak” is, ahol terror idején az embermontázs készül, ám jelen esetben az eszköz filmbeli funkciója ennek épp ellenkezője. Úgy kasztrál, hogy nem működik, tehát az ősinék nevezhető traumát éppen a gépezet működésképtelensége okozza. A filmbeli terrort, pontosabban az elsődleges, látható terrorra települő másodlagos terrort az amúgy a terrorra (kivégzésre, felügyeletre, elnyomásra, nyilvántartásra, irányításra) szakosodott gépezetek fiaskója okozza, más szóval a nagyvárosi szubjektum tapasztalatait szervező technika önállósodása, szuverénvé válása. Számos motivikus-tematikus példa hozható erre, alább a fontosabbakra térek ki néhány szóban. Legelsősorban ide tartozik maga a guillotine; a meghibásodása sikertelen önkivégzésbe torkollik, és ennek messzemenő következményei lesznek. Másféleképpen tagolnak a különféle archívumi rendszerek, és ezek a film eseményei szerint többfajta problémát is okozhatnak. A levél kézhezvétele után a főszereplő tisztázni szeretné, hogy valóban kivégzésre ítélték-e, ám az alagsorban (ahol véletlenül kallódó röntgenképeket is talál) az adatok keresése közben a kijelző meghibásodik. „A kivégzés időpontja” után a már említett töredezett „APR” jelenik meg a korabeli számítógép digitális kijelzőjén; „hát ez teljesen elromlott”, mondja a panaszírodai alkalmazott, aki egyébként ironikus módon folyamatosan panaszkodik. További nehézséget okoz, hogy a főhős a képzeletén sem tud uralkodni, és egyes roncsolt képsorok ezt az elszabadult képzeletet hivatottak megjeleníteni, például az irattári gördülő állványok által megsebesített, vérző fejű irattáros esetében, vagy a zakó földhöz vágásakor. Az archiváló eszközök és a hozzájuk tartozó technikai infrastruktúra nem csak tárolják, de strukturálják is az emberi testet, sőt töredékessé teszik őt magát és a tapasztalatait is, továbbá beláthatatlanul szervezik a létét, így szuverén hatalommá válnak a film tükrében.



Tavaszi kivégzés (Erdély Miklós, 1985)

Rátérve a hangi tartományra, a zene funkciója sem tér el a képi montázsétól, azzal mintegy párhuzamosan, illetve együttműködve bontakozik ki. Erdély megismétli a képpel folytatott kulesovi montázskísérleteket: ugyanazt a zenét két különböző jelenet alatt játssza le, ezzel mintegy különböző jelentést adva a zenének (Debussyről és Schubertől van szó: az előbbi darabja először a Duna-parti jelenetben, másodszer a hajnali jelenetben hangzik fel, az utóbbié a levél kézhezvételekor, majd a panaszírodában). Egy másfajta, ám mégis hasonló játék jelenik meg a vertikális montázst alkotó kép és hang fikción belüli összekapcsolásában, illetve az összekapcsolt kép és hang *szét*kapcsolásában. Az elsőre Schubert *A rémkirályának* alkalmazása szolgál példaként. Ez a dalmű kíséri azt a jelenetet, amikor a főhős kézhez kapja a táviratot, amelyben másnap reggeli kivégzéséről értesítik. A dalt a néző diegetikus forrás hiányában nondiegetikusnak gondolja, egészen addig, amíg a főhős benyit egy szobába, és ott megpillantja a zongoristát és az énekest, akik így a Schubert-dal forrásaként tételeződhetnek. A másodikat, tehát a fikción belül összetartozónak gondolt kép és hang szétkapcsolását a filmbeli hangszóró sorsa példázza. A főtéren játszó egyik jelenetben egy külső falra erősített hangszórót látunk, amelyből ott dől a zene, legalábbis a hangszóró képe hangsúlyosan egy épp akkor felcsendülő zenével van összepárosítva; később a hangszóró a Duna-parton üldögélő főszereplő lábainál ismerhető fel, alig megkülönböztethetően a körülötte heverő néma kövektől – ekkor a zene ugyanúgy szól. E két jelenet párba állítása alkalmat ad a nézőnek, hogy a hang ilyenén mozgatasán keresztül reflexiót gyakoroljon a filmi hang természetén. Az első jelenetben a hangszóróból „áradó” zene épp akkor kezdődik, amikor a kép a hangszórót mutatja, a néző így automatikusan diegetikusként értelmezi a

zenét. A második jelenetben a hangszórót, mintegy beolvadva a Duna-parton üldögélő főszereplő lábainál heverő kövek közé, talált tárgyként (vagy elvesztettként, de legalábbis funkcióját vesztettként) látjuk viszont. Mivel a zene itt is szól, ezért a néző számára itt nondiegetikussá válik, és bár ez önmagában nem „esemény” egy filmben, de a másik képhez viszonyítva már azzá lesz. A két kép együtt jelzi, hogy egy film organikus kapcsolatban lévőnek elkönyvelt sávjai nem feltétlenül tartoznak össze, és az organikusság csak egy mesterséges módon létrehozott illúzió.



Tavaszi kivégzés (Erdély Miklós, 1985)

Ez a kísérlet fordított sorrendben a film egy másik pontján is megjelenik. Megint másféle materiális hiba történik akkor, amikor a főhős hazatér gyászoló családjához, ahol lemezejátszóról kaddist hallgatnak; ezt azon nyomban lecserélik, és Verdi *Rigolettó*ja hangzik fel, persze nem minden átmenet nélkül, hiszen a tű a gyors csere során megcsúszik, és karistoló hangot ad. Ezek a sokszorosító eszközök tehát, melyek a montázs apparátusai is egyben, mind-mind valamilyen hibafunkcióban jelennek meg: eltérnek a rájuk testált feladattól, „megcsúsznak” és „karistolnak”, és így a hangsúly a materiális aspektusokra helyeződik. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Erdély nem mást, mint éppen a montázkészítő technikát vonja ki eredeti funkciójából, és attól eltérő funkcióba helyezi, vagy más kontextusba ágyazza. ^[87]

Ezek a szubjektumot (annak hangját, mozdulatait, emlékeit, identitását, testét) strukturáló és fragmentáló médiumok az idő organikus megtapasztalását is megvonják tőle, az előre látást és a tervezhetőséget, amit nyilvánvalóan a transzcendens tudna számára garantálni (lásd a távirat rendkívüli kézhezvételét, a kézbesítés és a kivégzés közti lerövidült időt). Transzcendencia hiányában az idő benjamin-i értelemben vett hanyatlástörténetként jelenik meg számára. Hogy mindez

mennyire párhuzamos azzal, ahogy Benjamin gondolkodott a barokk világáról (és a barokk utáni világról), azt mi sem jelzi jobban, mint az, ahogy a főhős a vesztőhely felé menet a villamoson utazik: a menetiránynak háttal. Erdély, megint csak egyes szám első személyben, a beleélés magas fokán, így fogalmaz a beszélgetésben: „háttal megyek a vég felé”.^[88] Felöltlik Benjamin tervezett folyóirata, az *Angelus Novus* és a Paul Klee által festett angyal, mely Benjamin folyóiratának nevét sugallta. Benjamin a haladás allegóriáját egy angyalban látta, aki a Paradicsom felől fújó szélben kitárt szárnyakkal repül a jövő felé – a jövőnek háttal.



Paul Klee: *Angelus Novus*, 1920. Tus, olaj, papír, vízfesték, nyomtatás, 31,8 x 24,2 cm. Izrael Múzeum, Jeruzsálem. Forrás: Wikimedia

Commons

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Klee_-_Angelus_Novus_-_1920.jpg

(Letöltés: 2023. 06. 10.)

Ahogy arról fent már volt szó, az apa-fiú kapcsolat egyik legerősebb emblémája a filmben a Schubert által megzenésített Goethe-ballada, *A rémkirály*. Ezt a dalt halljuk, miközben a távirat közeledik a főhős felé, és miközben olvassa, sőt, ahogy arról már volt szó, akkor is, amikor rányit a darabot előadó művészekre. A folyosón pásztázó kamera erős hangsúllyal mutatja ezeket a táblákat: „HÁZASSÁGKÖTŐ TEREM BEJÁRATA ITT!”, illetve „FAMILIA RENDEZŐ INTÉZET KÖZÖNSÉGSZOLGÁLATA”. A film elején látott boldog család azonban (a Goethe-ballada szereplőihöz idomulva) leszűkül: a feleség olyan érzéketlennek mutatkozik a főhős problémája iránt, mint mindenki más, és a képsorok szerint az egyetlen valódi viszony a főhős és a fia között születik még, ha mégoly negatívan is. Az előkép, illetve az embléma szerepében tehát *A rémkirályt*

találjuk. Jól ismert a műben zajló dráma: az apa beteg fiát viszi az erdőn keresztül, hogy segítséget kérjen, a fiú közben hangokat hall. A Goethe által oly sokat emlegetett spirál jellemző erre a dialektikusan előrehaladó és látomásosságot sugalló párbeszédes műre. Felváltva szólnak a szereplők, a fiút csalogató rémkirály beszél a fiúhoz, aztán a fiú beszél az apjához, aki válaszol a fiának. Az apa és fia közt nincs valódi dialógus: a fiú látomásában ott van a rémkirály, az apa azonban, jóllehet kétségbeesett, de szkeptikus, a fia rémálmát a betegség szimptomájának tartja, és racionális magyarázatokat fűz a látomáshoz. Ezek a magyarázatok nem mentik meg a fiút, aki meghal, mire célhoz érnek.

Van-e bármilyen rokonság Goethe-Schubert műve és a *Tavaszi kivégzés* között? A már tárgyalt apa-fiú kapcsolat és az abban kimutatható törés egyértelműnek tűnik mindkét művet illetően.

Számunkra fontos még ebben a kontextusban, hogy Goethe a balladát „ős-tojásnak” nevezte, ti. az egyszerre tartalmazza a költészet epikai, drámai és lírai jellegzetességeit. A ballada titokzatosságának magyarázatát éppen ebben az összetettségben leli:

A ballada titokzatossága előadásmódjának a következménye. A dalnok lelkét oly mélyen áthatja a magvas tárgy, a balladai hősök, azok cselekedetei s mozgása, hogy szinte nem is tudja, miképpen hozhatná mindezt napvilágra. Ezért él a költészet mindhárom alapvető fajával: hogy méltán kifejezze azt, ami képzelőerőnket felajzani, szellemünket foglalkoztatni hivatott. ^[89]

Egyáltalán nem mellékes, hogy Goethe a dalnok „mélyen áthatott” lelkéről beszél, melynek egyenes következménye a ballada műnemi változatossága, vagyis montázs-szerűsége: ez az összetettség idomul leginkább egyrészt áthatott lelkéhez, másrészt a célhoz, hogy ezt az áthatottságot kifejezze, és ezáltal a hallgató képzelőerejét felajzza, szellemét foglalkoztassa. Bár a retorika 19. századi, de úgy tűnik, az állapotkommunikáció egy korábbi megfogalmazása is egyben. Az sem véletlen, hogy amiként Goethe a balladát jelölte meg minden költészeti fajok eredeteként, tehát egyfajta Gesamtkunstwerk-ként, azonképpen Erdély a filmet találta olyannak, mint ami minden művészet konvergenciapontja lehet, tekintve montázson alapuló struktúráját, változatosságát, holisztikus összetettségét.

Mindez távolról sem csak azért tarthat számot az érdeklődésre, mert a felmutatott párhuzam tükrében egy régebbi típusú változatát láthatjuk viszont egy neoavantgárd eszmének. Hozzá kell tenni, hogy ez sem mellékes, hiszen mindez visszaköthető ahhoz a gondolatmenethez, amely ebben a tanulmányban az allegorikus keretek között feléledő szimbolikus organikusságról szól, melynek az állapotkommunikáció az egyik alapvető összetevője. Ezzel szoros összefüggésben érdekes az a párhuzam, ami egy másik vonatkozásban is meghúzható a két alkotó és a körülöttük/általuk beszélt diskurzus között. Az 1985-ös beszélgetésben Erdély nem érti, hogy miért nem értik a hozzá legközelebb állók a filmje egyes megoldásait. Bár a filmet a BBS-ben visszadobták, és Erdély érezhetően eléggé rosszul érzi magát, de mégis, vagy talán éppen ezért, újabb és újabb megoldásokat, jeleneteket, kísérleteket magyaráz el a barátainak. Goethe pedig így ír:

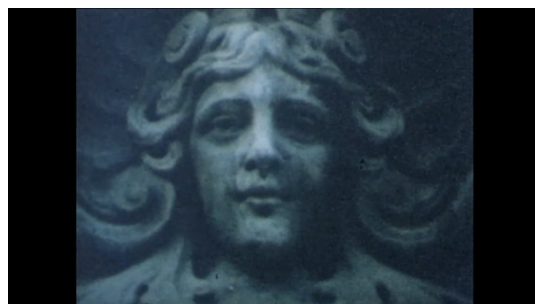
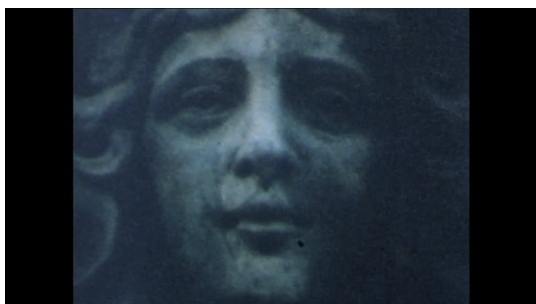
Ámbár igazán nincs benne [a *Ballada* című műben] semmi titokzatos, azt tapasztaltam előadása közben, hogy még a költészetben jártas és elmés hallgatók sem foghatták fel első hallásra a benne ábrázolt események teljességét. S mert versemen mit sem változtathatok a nagyobb világosság kedvéért, úgy gondoltam, prózai magyarázattal kell hozzásegítenem olvasóimat megértéséhez. [90]

Tanulságos, hogy a művek nem beszélnek maguktól, magukért, vagy nem azt mondják, amit egy ihletett, „áthatot” állapotban általuk kommunikálni akartak. Mindez talán közhelyes, de éppen ezeknek a „magyarázatoknak” köszönhetően látható, hogy *A rémkirályt*, illetve a *Tavaszi kivégzést* szervező kommunikációképtelenség ezen a szinten is megjelenik.

Konklúzió

Erdély állítása szerint az állapotkommunikáció és tulajdonképpen a művészeti pedagógia alapfeltétele a (jelen esetben traumatikus) állapot, amit kommunikálni kell, adott esetben éppen filmen. Az itt elemzett *Tavaszi kivégzés* tanúsága szerint azonban az emberi állapotok éppen a kommunikáció (technikai) fiaskói által determináltak alakulnak ki, és ezek a fiaskók a sokszorosításra, tehát montázskészítésre alkalmas gépek és intézmények hibás működése folytán jönnek létre. Ennek ellenére a *Tavaszi kivégzés* távolról sem a technikai determinizmust modelláló darab. Ebből a filmből hiányzik a technikai determinizmus elmélete által megrajzolt másodlagos szóbeliség kvázi bensőségessége. Azok az eszközök, amelyek egyébként a 20. század másodlagos szóbeliségének alkotóelemei, mint amilyen a diegetikus szinten megjelenő, „rontott” elektromos hangszóró, mikrofon vagy lemezjátszó, vagy amilyen a filmi montázs-struktúra technikai sokszorosításait, a „dupla vonalat” képviselő tolmácshang, valamint a lassítások, gyorsítások, visszajátzások és más képi manipulációk, tehát ezek az eszközök mind elárulnak valamit ennek a másodlagos szóbeliségnek a természetéről. Nem annyira azt, hogy a lélekállapotok nem kommunikálhatók, mint inkább azt, hogy a lélekállapotok a kommunikáció termékei. Nem lehet

szabadulni a gondolattól, hogy a *Tavaszi kivégzés* kisfiúja szintén „nyakig” benne van ebben a problémahalmazban, még akkor is, ha látszólag nem ő a főszereplő. Nem kétséges, hogy a motívumok azzá teszik (*Erlkönig*-téma, a főcím szobor gyermekarca, a kisfiúarc tükröződése a villamos ablakában, végül a saját apjával farkasszemet néző mozdulatlan gyermekarc). Ebben a filmben végül nem történik meg a teátrális „széttagolás”, a fejnek a testtől való elválasztása, köszönhetően annak, hogy a „technika” (a guillotine) nem működik – bár a karkai K. kálváriáját bejáró M. mindent elkövet, hogy sorsát beteljesítse. Így azonban, sikertelensége eredményeképpen, a főhős példamutatása is elvész, amit legfőképpen a fia várt volna tőle. Ezt a fiút egy gyermeki szoborarc anticipálja allegorikusan, amennyiben ez a premier plánban látott szoborarc a film nyitóképe. Tehát már a film legelején szembesülhetünk az ábrázolás valódi természetével, illetve az ábrázolás eredményének, így a pedagógiát szervező teátrális performatívumoknak a valódi természetével. Ez az elfordulni képtelen szoborarc radikálisan mást mond, mint amit Erdély saját szavaival az indiai táncosnő fejmozdulatának tulajdonít, és mint amit az állapotkommunikáció eszméje ideálisan tartalmaz. A gyermek nyaka *elmeszesedett*. A *Patyomkin páncélos* három oroszlánszobrának allegorikus intenciója („még a kövek is megmozdulnak”) itt nem érvényesül. Talán mert az, amit ártatlan „gyermeknek” nevezünk magunkban (az álom, az ősnemző réteg, a költőiség, a zsenialitás, a kreativitás stb.) már eleve montázs.



Tavaszi kivégzés (Erdély Miklós, 1985)

Jegyzetek

1. Az itt olvasható tanulmányhoz a következő konferencia-előadások szolgáltak kiindulópontul: „Egy vita nyomában. Dovzsenko – Eisenstein – Erdély” (elhangzott a szegedi Erdély Miklós-konferencián 2006. április 27-28.) és „Retoretika/retorevolúció. A neoavantgárd montázsalapú forradalmi etikájának rövid retorikai szempontú vizsgálata” (elhangzott a Kaposvári Egyetem *Értelmezés és etika* című konferenciáján, 2006. május 12-13.). Az előadások anyagát 2010 tavaszán rendszereztem és összedolgoztam, az elkészült tanulmány végére pedig egy esettanulmányt illesztettem a *Tavaszi kivégzés* című Erdély Miklós-filmről. Köszönöm Füzi Izabellának a tanulmányhoz fűzött megjegyzéseit, melyek nagy részét beépítettem a szövegbe.
2. Lev Tolsztoj: *Kreutzer-szonáta*. Ford. Németh László. Budapest, Magyar Helikon, 1978. 91.

3. Eisenstein, Szergej Mihajlovics: A műalkotás szerves egységéről (1933/1939). Ford. Donáth Ferencné. In Eisenstein: *A filmrendezés művészete (Válogatott tanulmányok)*. Szerk. Nemeskürthy István. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1963. 232.
4. Tolsztoj: i.m. 91-92.
5. Eisenstein, Szergej Mihajlovics: Montázs 1938. Ford. Kőrösi József. In Eisenstein: i.m. 210. – Magyar viszonylatban is találunk hasonló gondolatmenetet, nem véletlenül a szimbolizmus körén belül: „Nemrégiben a *Magyar Hírlap*ban Ady Endréről írván, versei természetének megállapítása során a következőket is kifejtettem: »...Ez a csupa értelem-ember ritkán ír olyan verseket, melynek pontosan kipécézhető értelme volna. Ezért, hál istennek, nem muszáj megérteni, s nem is fontos, hogy megértsék. Ez különben is csak a tudományban fontos. A költészetben az értelem számára való foglalat csak egy az ezer adalék közül, mellyel a költő együttvéve mesterkedni ki azt, hogy *a papirosra olyasmit szegezzen le, ami az olvasót ugyanolyan állapotba ejtse, mint aminő őbenne nyugtalankodott volt kifejeztetés után.* [...] Akasszanak fel, ha értem. De akasszanak fel, ha hat-hét irodalomban, melyet nyelvtudással megközelíthetni: sok vers akad ilyen egész értelmű, ilyen mellet és elmét betöltően teljes kicsengésű.«” Ignótus: A fekete zongora. *Nyugat*, 1908/3. (Saját kiem. M.A.)
6. Bárdos Judit: Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig. *Metropolis*, 1998/3.
7. Goethe, Johann Wolfgang: Shakespeare és se vége, se hossza! Ford. Tandori Dezső. In Goethe: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Szerk. Pók Lajos. Gondolat Könyvkiadó, 1981. 498.
8. Uo. 499.
9. Erdély Miklós: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák*, Válogatott írások II. Szerk. Peternák Miklós. Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995. 100.
10. Uo. 95.
11. Erdélynek ezt a felfogását a *Tavaszi kivégzés* vágója, Rigó Mária is megerősítette egy interjúban (kéziratban).
12. Pudovkin, Vszevolod Illarionovics: *A filmrendező és a filmszínész művészete*. Ford. Háty Gyula és Mérei Ferenc. Szerk. Homoródy József. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1965. 55.
13. Erdély: i.m. 97.
14. Uo. 102.
15. Ennek az „emlékezetkiesésnek” több, a szóban forgó, szerzőkön túli, mediális és politikai oka lehetett, például a némafilmek eltérő verziói, amelyek az egyes vetítésekhez való adaptáció eredményeképpen jöttek létre, hozzájárulva a vetítések eseményszerűségéhez és egyediségéhez. A némafilm és a hangosfilm standardizálása közti különbségekről lásd Füzi Izabella tanulmányát (Füzi 2018).
16. Eisenstein, Szergej Mihajlovics: Dickens, Griffith és mi. Ford. Kőrösi József. In Eisenstein: i.m. 313.
17. Uo. 312.
18. Erdély: i.m. 102.
19. Uo. – Erdély szavaiban ott halljuk visszhangozni Bódy Gábort, aki számára a fikció és a dokumentum nem egymást kizáró formák. Végeredményben erről, a tanult/tanított szem elvesztéséről, a betanult képi jelentések (konkrétan az ikonológia) trónfosztásáról, a „véletlen” dokumentum *jelentőségéről* szól a *Kozmikus szem* című Bódy írás, illetve az azzal összefüggő, azonos című befejezetlen film. Jelezve egyúttal azt is, hogy mennyire hasonló problémákkal szembesültek a hazai experimentális filmezés képviselői. Lásd Bódy Gábor: *Kozmikus szem – science non-fiction*. In *Bódy Gábor 1946-1985. Életműbemutató*. Szerk. Beke László és Peternák Miklós. Budapest, Műcsarnok – Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatóság, 1987. 271-279.

20. Uo.
21. Lásd Lukács György: Az avantgardizmus világnézeti alapjai (1955-56). Ford. Eörsi István. In Lukács György: *Művészet és társadalom*. Szerk. Fehér Ferenc. Budapest, Gondolat Kiadó, 1968. 331-2, 338, 348-349.
22. Lásd Lukács György: Allegória és szimbólum. In Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. Ford. Eörsi István. Szerk. Fehér Ferenc. Magvető, Budapest 1969. 691.
23. Erdély: i.m. 103.
24. Akárcsak Eisensteinnél, lásd ezzel kapcsolatban *A műalkotás szerves egységéről* című tanulmányt, in Eisenstein: i.m. 230-267.
25. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Ford. Bonyhai Gábor. Osiris Kiadó, Budapest, 2003. 111.
26. Itt a *Történelem hasznáról és káráról* című Nietzsche-műre utalok, amely az egyik legszuggesztívebb kiáltvány a felhalmozott kultúrától való megszabadulás és jelenben való lét mellett. Friedrich Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*. Ford. Tatár György. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989.
27. Benjamin, Walter: A német szomorújáték eredete. Ford. Rajnai László. In Walter Benjamin: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980. 360.
28. „Az allegória becsületének a helyreállítása, mely ebbe az összefüggésbe tartozik [...] már évtizedekkel ezelőtt megkezdődött Walter Benjamin: *A német szomorújáték eredete* (1927) c. jelentős könyvével.” Gadamer: i.m. 622.
29. „Egy jelenségtöredék kiszakítva folyamatából más, lehetőleg kontrasztos környezetbe helyezve föltöltődik, szimbolikus értelmet nyer, ismétlések során szuggesztivitása csak növekszik.” Erdély: i.m. 102.
30. Uo. 103.
31. Uo. 104.
32. Ahogy azt jelen sorok írója is tette, lásd Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története. In Müllner András: *Neoavantgárd mozaik. Tanulmányok, kritikák, esszék*. Budapest, Magyar Műhely Kiadó, 2023. Ezen a helyen a magyarországi akcionizmus történetéről szóló tanulmányommal vitatkozom, ahol a happening-montázs kapcsán szintén elemzem Erdélynek ezt az írását.
33. Uo.
34. Uo. 103.
35. Erre szolgál a Dziga Vertovra utaló „filmszem” kifejezés, amely Erdély körében az ártatlan és társadalmi képekkel meg nem rontott szem „egyetemes metaforájává” vált, ahogy Bódy Gábor fogalmazott. Lásd Bódy: *Kozmikus Szem*, i.m. 273.
36. Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In André Bazin: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris Könyvkiadó, 1999. 16-23.
37. Nánay Bence – Vasák Benedek Balázs: Túl a montázson. *Metropolis*, 1998/3.
38. Nem lehet említés nélkül hagyni, hogy amennyire érvényes Goethe kapcsán az alkímia mint költészet-metaphora, amely metaforából már-már konkrétá válik, olyannyira érvényes ez a dialektikus fejlődés a neoavantgárd Erdélyre is.
39. „Maga a kultúra ütötte e sebet az újabb emberiségen. Mihelyt az egyik oldalon a kitágult tapasztalat és a határozottabb gondolkodás szükségessé tette a tudományok élesebb szétválasztását, a másikon az államok bonyolultabb óraműve a rendek és foglalkozások szigorúbb elkülönülését, szétszakadt az emberi természet belső köteléke is, s vészes harc osztotta meg harmonikus erőit.” Schiller, Friedrich: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. Ford. Szemere Samu. In Schiller válogatott esztétikai írásai. Szerk. Vajda György Mihály. Magyar Helikon, 1960. 184.

40. Uo. 194.
41. Gadamer: i.m. 112. („Az élményművészet határai – az allegória rehabilitálása” c. fejezet)
42. „A filozófusok a világot csak különbözőképpen *értelmezték*; a feladat az, hogy *megváltoztassuk*.” Marx, Karl: Tézisek Feuerbachról. In *Karl Marx és Friedrich Engels művei* (3. kötet)- Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1960. 10.
43. Platón: *Az állam*. Ford. Jánosy István. Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2001. 228.
44. Uo. 96.
45. Lásd ezzel kapcsolatban a *Mozgó jelentés. A zenei szervezés lehetősége a filmben* című tanulmányt, és abban azokat a részeket, ahol a zene és a film közös jelentésnélküliségét, emocionális-strukturális jegyeit, állapotkeltő energiáját tárgyalja, a narratívával és a „szemiológián” alapuló közléssel szembeni hatásosságát tematizálja. Erdély Miklós: *Mozgó jelentés. A zenei szervezés lehetősége a filmben*. Erdély: i.m. 113-126.
46. Erdély Miklós: *Montázs-éhség*. Erdély: i.m. 104.
47. Eisenstein: *A filmszerűség elve és a képírájel* (1929). Ford. Félix Pál. In Eisenstein: i.m. 260.
48. Erdély: i.m. 104.
49. „[A] jelölt rendszer bizonyos elemeinek vagy elemcsoportjainak vagy azok kapcsolatainak megfelelhet a jelrendszer egyes vagy csoportos eleme, vagy azok viszonya”. Erdély: *Mozgó jelentés*, i.m. 121.
50. „Állításunk szerint a művészi kifejezés folyamata, akár csak a hologram, minden részlete elvileg a teljes információt hordozza, csak homályosan, mely a befejezett műalkotásban válik teljesen világossá, sőt a befejezettséget a részletek által homályosan közölt információnak teljes világossá tételével egyenértékűnek tekinthetjük. Uo.
51. Uo. 125.
52. Ahogy erről a meggyőződéséről, a montázsnak a fennállót érintő kritikai-forradalmi munkájáról Erdély *Montázs* című rövid vázlata is tanúskodik: „A tiltakozónak, más szóval a forradalmárnak annál nagyobb öröm átszabni a meglévőt. Mikor a beszélgetők elhanyagolták a montázs forradalmi aspektusát (ami történetileg is könnyen igazolható), olyan motívumról feledkeztek meg, ami minden magasrendű szellemi tevékenység motorja, minden rombolva alkotó leggyökeresebb indoka és indulata, és ami a M[ontázs]-ban különös kiélezettséggel nyilatkozik meg.” (Nem saját betoldásom, M.A.) Erdély Miklós: *Montázs. Hozzászólás vázlata*. Erdély: i.m. 134. – A „beszélgetők” alatt Erdély annak a kerekasztal-beszélgetésnek a résztvevőit érti, akik a Fotóművész Szövetség helyiségében Rozgonyi Iván kezdeményezésére beszélgettek a témáról. Ez a beszélgetés megjelent a *Fotóművészetben* (1974/2.), később pedig kötetben is: *Montázs*. Szerk. Horányi Özséb. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1977. Erdély kommentárja, amit utólagosan, írott formában tett meg, szintén olvasható a kötetben, bár nem teljes terjedelmében.
53. Erdély a BBS-en belül működő K3 filmnyelvi kutatócsoport tagjaként többször tett javaslatot pályázatokra, és ezek közül az egyik a következő címet viselte: „Képzeld el az egészet és készítsd el egy részét”. Lásd *Jegyzetek, dokumentumok*. Erdély: i.m. 57.
54. Platón: i.m. 96-97.
55. Az ideológia természetének vizsgálatakor Louis Althusser az iskolát nevezi minden ideológiai apparátusok legideologikusabbjának, mondhatni az ideológia első megalapozójának. Később arra tér rá, hogy miként konstruálódik a szubjektum a megszólításon keresztül. „Kis elméleti színházában”, ahogy ő nevezi, azt a példát hozza, amikor az utcán megszólítanak valakit: „a megszólított egyén hátrafordul. Ezzel az egyszerű 180 fokos fizikai fordulattal *szubjektummá* változik.” Louis Althusser: *Ideológia és ideologikus államapparátusok. Jegyzetek egy kutatáshoz*. Ford. László Kinga. In *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila Attila – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc. Szeged, ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996. 404.

56. Eisenstein: Dickens, Griffith és mi. I.m. 313.
57. Végvári Lajos. In *Montázs*. 24.
58. I.m. 32.
59. Eisenstein: i.m. 316.
60. Erdély: Felsorolások. Lehetséges előzetes direktívák egy rövidfilm elkészítéséhez. Erdély: i.m. 127-129.
61. *A filmszerűség elve és a képírási jel* címűben.
62. Erdély egy írásában hivatkozik Barthes könyvére, ld. Erdély Miklós: [A tézisek mellé...]. In Erdély Miklós: *Művészeti írások (Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.)*. Szerk. Peternák Miklós. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. 131.
63. Erdély Miklós: Mozgó jelentés. I.m. 125.
64. Vö. Said, Edward W.: *Orientalizmus*. Ford. Péri Benedek. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980. 480. Said nem tárgyalja részletesen a keleti művészet és jelrendszer orientalisták (tehát a Nyugat, a nyugati Kelet-szakértők és -kutatók) általi mitizálását, egy helyen azonban idézi Barthes-nak egy ideológiakritikai megjegyzését a *Mitológiákból*: „Vagyis, ahogy Roland Barthes oly találóan megfogalmazta: a legenda és a legenda kiagyalói újra és újra kitalálhatják saját magukat.” Said: i.m. 539. Ez a megjegyzés a Keletet (igaz, explicite fiktív módon) idealizáló művészet- és irodalomelméletre is vonatkozik, tehát magára Roland Barthes-ra is vagy Eisensteinre.
65. Erdély Miklós: Felsorolások (Lehetséges előzetes direktívák egy rövidfilm elkészítéséhez). In Erdély: *A filmről...*, 127.
66. Vö. Marco De Marinis: The Performance Text (from *The Semiotics of Performance*). Ford. Áine O’Healy. In *The Performance Studies Reader*. Szerk. Henry Bial. London – New York, Routledge, 2004. 236.
67. Beszélgetés Erdély Miklóssal (1985.4.10). In Erdély Miklós: *A filmről...*, 9-37. – A beszélgetés annyira szerteágazó lett, hogy érinti Erdély teljes filmes munkásságát. Így Peternák Miklós, aki *A filmről...* összeállítója volt, ezt a hosszú beszélgetést a kötet legelejére helyezte, és Erdély filmes vagy a filmmel összefüggésbe hozható tevékenységére vonatkozó dokumentumjellegű lábjegyzetekkel látta el.
68. Uo. 11.
69. Uo. – „Mivel öt érzékszervünk közül kettő kielégítő komplexitással, felfoghatóan képes a valóságot közvetíteni, ezeknek megfelelő akusztikai, illetve optikai mechanizmusok képezik a film két technikai rétegét is. A valóság, amely a maga természetes, bonyolult összetett megnyilvánulásaiban nem ismeri a megosztottságot, érzékszerveink által már differenciálódik. A művészetek azonban végső fokon nem érzékszervekre hagyatkoznak, hanem a befogadó állapotát célozzák meg, ami – mint tiszta minőség – szintén oszthatatlan. Az állapotra való közvetlen hatás legbeváltabb eszköze a zene. Ezzel a hatáslehetőséggel a film kezdeteitől fogva élt, olykor visszaélt.” Erdély Miklós: Hangkulisszák a filmen és a valóságban. In Erdély: *A filmről...*, 227-8.
70. Ezt az ellentétet több írásában is tárgyalja, itt elsőként a szóban forgó interjúra utalok: „[...] statikus akar lenni [a *Tavaszi kivégzés*]. Holisztikus. Ezt így mondják, holisztikus szerkezet. Ami egyszerre mint egész hat. Ez a holisztikus. A másik meg a lineáris. Lineáris és holisztikus [...] A kép holisztikus szerkezet mindig. Az egyszerre hat.” In *A filmről...*, 17. – Máshol „lineáris és centrális kapcsolási szisztémák” ellentétében jelenik meg ugyanez a bináris oppozíció, illetve a hologram idealizált formája révén. Vö. Erdély Miklós: Mozgó jelentés. A zenei szervezés lehetősége a filmben. In *A filmről...*, 114-115., illetve 121. Ez utóbbi tanulmányából ragadok ki két idézetet: „nem-lineáris összefüggések, egyszerre ható szinkronstruktúrák a nyelvben” (125.) „A film mint zenei álom felfedezheti azokat a vágystruktúrákat, azokat a rejtett emberi képességeket, melyeket a tradíció a megvalósultban, nyelvi formáiban, fogalmi készletében fogva tart.” (Uo.)

71. A Roland Barthes-utalás a szerző *L'empire des signes* [A jelek birodalma] című művére történik. Erdély Miklós: [A tézisek mellé...]. In Erdély: *Művészeti írárok. Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.* Szerk. Peternák Miklós. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991. 131.; Kristevára és Todorovra ezen a helyen utal: Montázsgeiszt és effektus. In Erdély: *A filmről...*, i.m. 155. – Erdély ezeket a szerzőket November Éva cikkéből ismerte, lásd N.É.: Szentkuthy – az első magyar strukturalista. Szentkuthy Miklós ürügyén. *Magyar Műhely* 1974/45-46.
72. Erdély: *A filmről...*, 13.
73. Uo. – Itt szeretnék emlékeztetni arra, amit Goethe írt Shakespeare-ről a jelszerűség kapcsán: „mindent csak *jeleztek*”. Gondolatmenetébe beillett volna a többi, itt használt fogalom is: tákoltság, hevenyészettség. Ebből a szempontból és Goethe alapján a kivonatoló Shakespeare a montázs előfutárának tekinthető.
74. Erre maga Erdély is utal az interjában: „[...] minél közelebb van a szokásoshoz, annál veszélyesebb. Ez a film [a *Tavaszi kivégzés*] nagyon közel van a játékfilmhez.” (Uo. 22.) Erdélynek az ötvenes években írt filmforgatókönyvei egy potenciális játékfilmes alkotó kibontakozását sejtették, és nyomokban mind a *Verzió*, mind a *Tavaszi kivégzés* felmutatja ezt a lehetőséget. Az utóbbi persze sokkal jobban, és Erdély önképe is arról szól, hogy a nyolcvanas években beköszöntő új festészettel és posztmodernnel párhuzamosan a saját filmkészítése elfordul a konceptualizmustól. (Uo. 13.) – Erdély arról is beszél, hogy Aczél, amikor a *Tavaszi kivégzés* forgatókönyvét a hatvanas évek közepén megkapta, felhívta őt, és gratulált az anyaghoz, később azonban értesítették, hogy a film elkészítésére nem adnak lehetőséget. „Ez olyan téma, amit egyelőre nem lehet megcsinálni.” (Uo. 24.)
75. Uo. 26-27. (A szögletes zárójeles betoldások a szerkesztő betoldásai.)
76. Itt újra a *Verzió* kínálkozik az összehasonlításra: a film végén a Tisza képe és a kaddis hangjai Erdély intenciója szerint a magyar és a zsidó lélek montázskonfigurációja, és nem kevésbé érdekes, hogy szerinte a folyó a maga szabályozatlanságában az archaikus magyar néplelek szimbóluma. (A filmről..., 250.) Erdély ebben a beszélgetésben a filmkészítőt (önmagát) a pszichoanalízis gyakorlójaként mutatja be, mint olyasvalakit, aki a film, közelebből a különböző szimbolikus reprezentációk, mint itt a zsidó fájdalmat kifejező gyászének és a magyar néplelket szimbolizáló Tisza folyó montázsa révén képes elérni, hogy ezek egygyé váljanak, összeolvadjanak. Ez a montázsokon keresztül történő egyesülés, pontosabban annak vélelme jó példa a szimbolikus totalizációra, illetve annak elvárt gyógyító hatására.
77. A karkai rokonság a film 1965-ös szövegszerű előzményét tekintve még nyilvánvalóbb, lásd Erdély Miklós: *Tavaszi kivégzés*. In Erdély: *A filmről...*, 88-94. Erdély a *Nagyvilág* 1965/7. számában olvasható Helmut Qualtinger *A kivégzés* című abszurd drámájáról, amelynek története szerint egy férfi vállalja, hogy közönség előtt kivégzésnek veti alá magát, ha a halála után a családját nagy összegű kárpótlásban részesítik. A kivégzés elmarad, mert elered az eső, és a közönség nem jelenik meg a látványosságon. Lásd Mihályi Gábor: Bécsi színházi levél, *Nagyvilág*, 1965/7. 1109. Továbbá lásd még Carl Merz és Helmut Qualtinger: *Die Hinrichtung*. In Helmut Qualtinger: *„Der Herr Karl” und andere Texte fürs Theater*. Deuticke, 1996. – Egy másik lehetséges forrás az a *Film Színház Muzsika*-szám, amelyben Ember Mária ír vitriolos tintával a happening-divatról, és dicséretes ellenpéldájául épp a Qualtinger-darab szolgál. Ezt a cikket említi Szentjóbgy Tamás is egy Beke Lászlónak adott interjában, mint az első magyarországi happening egyik forrását. Lásd Beke László: Beszélgetés Szentjóbgy Tamással. In *Szógetető. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból. Jelenlét*. Szerk. Papp Tamás. 1989/1-2. 255.
78. Uo. 14. – Beke László ezért a *Tavaszi kivégzést* a második tekintet és a „második hallomás” filmjének nevezi. Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról. *Filmvilág*, 1987. szeptember.
79. „A Walter Benjamin kései írásaiban kidolgozott montázselmélet, szoros összefüggésben a modern művészetben végbemenő allegorikus folyamatokról alkotott elméletével, jelentőséggel bír, ha a korunkbeli montázs bizonyos aspektusainak fontosságát, illetve történeti előképeit és ezek kortárs

művészetbeli transzformációjának jelentését megfelelő módon akarjuk értékelni. Azoknak a történeti feltételeknek az elemzésekor, melyek az európai barokk irodalom allegorikus gyakorlatait létrehozták, Benjamin azt állítja, hogy a barokk szigorú immanenciája – világra irányultsága – a történelmi idő anticipáló, utópikus értelmének elveszéséhez vezetett, és az idő statikus, majdnem térbelileg felfogható élményét eredményezte. A cselekvés és a létrehozás vágya, valamint a politikai tevékenység eszméje a melankolikus elmélyedés általánosan uralkodó attitűdje mellett háttérbe szorult. A világ pusztuló állapotának a barokkra jellemző általános érzékeléséhez hasonlóan a materiális tárgyak világát is úgy fogták fel, mint ami érvénytelenné válik a tárgyak áruvá való átalakulásával, amely átalakulás a kapitalista termelési mód általános bevezetésével végbement. A tárgyak leértékelődése, szétválásuk használati és csereértékre, és az a tény, hogy végül kizárólag csereérték-termelőként funkcionálnak, alapvetően befolyásolta az individuum tapasztalatát.” Buchloh, Benjamin H.D.: Allegorikus folyamatok. Kisajátítás és montázs a kortárs művészetben. Ford. Müllner András. *Enigma*, 66. 40-62.

80. Itt csak jelzem azt az ambivalenciát, hogy Buhloch Egyesült Államokbeli kontextusban adott társadalmi-kulturális értelmezése nem feltétlenül kielégítő kelet-európai kontextusban, tekintve a kétféle társadalmi berendezkedés közti különbségeket a fogyasztói lehetőségek szempontjából. Mindezzel együtt Erdély tanulmányainak hivatkozásai a bizonyíték arra, hogy a Frankfurter iskola tagjainak írásait olvasta, nézeteiket osztotta. Így egyetértően utal Herbert Marcuse *Az egydimenziós emberére*, Walter Benjamin tanulmányára, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* címűre (első magyar megjelenés: 1969) és Theodore W. Adorno – Hanns Eisler *Filmzene* című könyvére (magyar megjelenés: 1973). Ezek az értekezések mind kapitalista kontextusban születtek, de Erdély használhatónak tartotta őket a szocialista filmipar kritikájában is, és erről leginkább meggyőzően *A filmezés késő fiatalsága* című tanulmánya tanúskodik. Ebben a film árujellegének kritikáját Brecht-re vezeti vissza, amelyből aztán a (tulajdonképpen rendszertől független kritikát alkalmazó) underground filmmozgalom eredt.
81. *A filmről...*, 27-28.
82. I.m. 11.
83. Lásd Buse, Peter – Andrew Stott: Introduction: A Future for Haunting. In *Ghosts. Deconstruction, Psychoanalysis, History*. Szerk. Peter Buse – Andrew Stott. Palgrave MacMillan Press, 1999. 7-8.
84. A traumatikus mitikus eredettörténetre vannak más példák is a magyar és a nemzetközi kontextusban, az egyik példa lehet Marinetti és a futurizmus születése, a másik Hajas Tibor. Ezzel kapcsolatban lásd a következő tanulmányomat: Mythical light and allegorical detachment in performance. A Mediterranean matter and a Hungarian performer – Tibor Hajas. In *Imagination, Sensuality, Art*. Szerk. Ales Erjavec – Lev Kreft. Ljubljana, Slovensko drustvo za estetico, 2007. 136-139.
85. Lásd Erdély Miklós: Mozgó jelentés. A zenei szervezés lehetősége a filmben. In *Erdély: A filmről...*, 122-123.
86. Uo. 125.
87. Néhány, a forgatásról szóló adalék alapján úgy tűnik, hogy őt, akit egyébként a rendezés (a már idézettek értelmében) nem érdekelt, és a szovjet montázsiskola után a vágásban, tehát a montázsorientált képírásban találta meg a filmkészítés végső célját, vonzotta a zene és a kép „élőben” történő harmonizálása, vagyis a vágás nélküli filmkészítés. Erre a következő hosszabb részlet a bizonyíték: „Végig szólt a forgatásnál a zene [a *Tavaszi kivégzés*nél – M.A.]. Folyamatosan... Nem pontosan arra vettem föl [a jeleneteket], de atmoszférakusan... hogy az atmoszférát biztosítsam, és lássam, hogy ezzel a zenével hogyan kell mozgatni... Nagy hangszórókon állandóan szólt a téren ez a zene. Mert ez a fontos. Hajnalban is szólt. Mindig szólattam a zenét, mert jobban tudtam a mozgásokat ritmizálni. [...] Azután ugyanazokat a zenéket újra elkértem, és azzal dolgoztam. A [helyszíni felvétel] nagyon rossz minőségű volt... Nem volt eleve hangos kamerám, mondtam, hogy az a legnagyobb baj... Ha hangos kamerám lett volna, más lett volna. De nem is lehet vágni, hogyha én azt a [helyszíni] zenét veszem föl, az ottani zenét. Nem tudok akkor

belevágni, mert a zenébe nem lehet vágni. Ideális, ha szól a zene, és arra mindent megcsinálnak. Az a leggyönyörűbb. Egy atmoszférájába bele tudok vágni, zenébe nem.” Erdély: *A filmről...*, 20.

88. Uo. 29.

89. Goethe: Ballada. Elmélkedés és magyarázat. Goethe: *Antik és modern*, 565.

90. Uo. 566.

Irodalomjegyzék

- Althusser, Louis: Ideológia és ideologikus államapparátusok. Jegyzetek egy kutatáshoz. Ford. László Kinga. In Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.* Szeged, ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996. 373-412.
- Bárdos Judit: Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig, *Metropolis* (Eisenstein-szám). 1998. 3. <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9803/bardos.htm> (Letöltés dátuma: 2023. 04. 18.)
- Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In A.B.: *Mi a film? Esszék, tanulmányok.* Vál. és szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris, 1999. 16-23.
- Beke László: Beszélgetés Szentjóbby Tamással. In Papp Tamás (szerk.): *Szógettó. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból. Jelenlét.* 1989. 1-2. 255-262.
- Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról. *Filmvilág*, 1987. szeptember. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5201 (Letöltés dátuma: 2023. 04. 18.)
- Benjamin, Walter: A német szomorújáték eredete. Ford. Rajnai László. In *Angelus Novus*. Vál. és szerk. Radnóti Sándor. Magyar Helikon, 1980. 191-482.
- Bódy Gábor: Kozmikus szem – science non-fiction. In Beke László – Peternák Miklós (szerk.): *Bódy Gábor 1946-1985. Életműbemutató.* Budapest, Műcsarnok – Művelődési Minisztérium, Filmfőigazgatóság, 1987. 271-279.
- Buchloh, Benjamin H.D.: Allegorikus folyamatok. Kisajátítás és montázs a kortárs művészetben. Ford. Müllner András. *Enigma*, 66. 40-62. <https://enigma-online.hu/enigma-66-szam-allegorikus-impulzusok-i/> (Letöltés dátuma: 2023. 04. 18.)
- Buse, Peter – Andrew Stott: Introduction: A Future for Haunting. In Peter Buse – Andrew Stott (szerk.): *Ghosts. Deconstruction, Psychoanalysis, History.* Palgrave MacMillan Press, 1999. 1-20. https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230374812_1 (Letöltés dátuma: 2023. 04. 18.)
https://doi.org/10.1057/9780230374812_1
- De Marinis, Marco: The Performance Text. Ford. Áine O’Healy. In Henry Bial (szerk.): *The Performance Studies Reader.* London – New York, Routledge, 2004. 280-299.
- Eisenstein, Szergej Mihajlovics: A filmszerűség elve és a képírási jel (1929). Ford. Félix Pál. In Sz.M.E.: *A filmrendezés művészete (Válogatott tanulmányok).* Vál., szerk., bevezető tanulmány Nemeskürty István. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1963. 179-194.
- Eisenstein, Szergej Mihajlovics: A műalkotás szerves egységéről (1933, Utóirat: 1939). Ford. Donáth Ferencné. In Sz.M.E.: *A filmrendezés művészete (Válogatott tanulmányok)*, vál., szerk., bevezető tanulmány Nemeskürty István. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1963. 230-267.
- Eisenstein, Szergej Mihajlovics: Dickens, Griffith és mi. Ford. Kőrösi József. In Sz.M.E.: *A filmrendezés művészete (Válogatott tanulmányok).* Vál., szerk., bevezető tanulmány Nemeskürty

- István. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1963. 268-325.
- Eisenstein, Szergej Mihajlovics: Montázs 1938 (1938). Ford. Kőrösi József. In Sz.M.E.: *A filmrendezés művészete (Válogatott tanulmányok)*. Vál., szerk., bevezető tanulmány Nemeskürty István. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1963. 195-229.
 - Erdély Miklós: *Művészeti írások (Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.)*. Szerk. Peternák: Miklós. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1991.
 - Erdély Miklós: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák*. Válogatott írások II. Összeáll. Peternák Miklós. Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995.
 - Füzi Izabella: Néző és közönség – Mozitörténeti vázlat. *Apertúra*, 2018. tavasz.
<https://www.apertura.hu/2018/tavasz/fuzi-nezo-es-kozonseg-mozitorteneti-vazlat/> (Letöltés dátuma: 2023. 06. 25.)
<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.6>
 - Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Osiris Kiadó, 2003.
 - Goethe: „Ballada”. Elmélkedés és magyarázat. In Goethe: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Összeáll., szerk., bevezető és jegyzetek Pók Lajos. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1981.
 - Goethe: Shakespeare és se vége, se hossza! Ford. Tandori Dezső. In Goethe: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Összeáll., szerk., bevezető és jegyzetek Pók Lajos. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1981.
 - Horányi Özséb (szerk.): *Montázs*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1977.
 - Ignatus: A fekete zongora. *Nyugat*, 1908. 3.
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00003/00068.htm> (Letöltés dátuma: 2023. 04. 18.)
 - Lukács György: Allegória és szimbólum. Ford. Eörsi István. In Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. Szerk. Fehér Ferenc. Budapest, Magvető, 1969. 690–717.
 - Lukács György: Az avantgardizmus világnézeti alapjai (1955-56). Ford. Eörsi István. In Lukács György: *Művészet és társadalom*. Szerk. és vál. Fehér Ferenc. Budapest, Gondolat Kiadó, 1968. 331-356.
 - Marx, Karl: Tézisek Feuerbachról. In *Karl Marx és Friedrich Engels művei*. (3. kötet) Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1960.
<https://www.sulinet.hu/tovabbtan/felveteli/ttkuj/13het/filozofia/forras1.html> (Letöltés dátuma: 2023. 04. 18.)
 - Merz, Carl és Helmut Qualtinger: Die Hinrichtung. In Helmut Qualtinger: *„Der Herr Karl” und andere Texte fürs Theater*. Deuticke, 1996.
 - Mihályi Gábor: Bécsi színházi levél. *Nagyvilág*, 1965. 7. 1109.
 - Müllner András: Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története. In M.A.: *Neoavantgárd mozaik. Tanulmányok, kritikák, esszék*. Budapest, Magyar Műhely Kiadó, 2023. 27-56.
 - Müllner András: Mythical light and allegorical detachment in performance. A Mediterranean matter and a Hungarian performer – Tibor Hajas. In Ales Erjavec – Lev Kreft (szerk.): *Imagination, Sensuality, Art*. Ljubljana, Slovensko drustvo za estetico, 2007. 136-139.
 - November Éva: Szentkuthy – az első magyar strukturalista. Szentkuthy Miklós üregyén. *Magyar Műhely*, december, 1974. 55-64.
 - Nánay Bence – Vasák Benedek Balázs, Túl a montázson. *Metropolis*, 1998. 3.
<https://metropolis.org.hu/tul-a-montazon-1>

(Letöltés dátuma: 2023. 04. 18.)

- Nietzsche, Friedrich: A történelem hasznáról és káráról. Ford. Tatár György. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989.
- Peternák Miklós: „Beszélgetés Erdély Miklóssal (1985.4.10)”. In Erdély Miklós: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák*. Válogatott írások II. Összeáll. Peternák Miklós. Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995. 9-37.
- Platón: *Az állam*. Ford., utószó és jegyzetek Jánosy István. Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2001.
- Pudovkin, Vszevolod Illaironovics.: *A filmrendező és a filmszínész művészete*. Ford. Háy Gyula és Mérei Ferenc. Vál., szerk., jegyzetek Homoródy József. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1965.
- Said, Edward W.: *Orientalizmus*. Ford. Péri Benedek. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1980.
- Schiller, Friedrich: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. Ford. Szemere Samu. In *Schiller válogatott esztétikai írásai*. Vál. és bev. tanulmány Vajda György Mihály. Budapest, Magyar Helikon, 1960.
- Tolsztoj, Lev: *Kreutzer-szonáta*. Ford. Németh László. Budapest, Magyar Helikon, 1978.

Filmográfia

- *Föld* (Zemlja. Alekszander Dovzszenko, 1930) <https://www.youtube.com/watch?v=A-E57eyjoao> (Letöltés: 2023. 06. 09.)
- *Partita* (Erdély Miklós, 1974)
- *Patyomkin páncélos* (Bronenosets Potemkin. Szergej Mihajlovics Eisenstein, 1925)
- *Tavaszi kivégzés* (Erdély Miklós, 1985)
- *Verzió* (Erdély Miklós, 1979)

© Apertúra, 2023. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2023/tavasz/mullner-allapotkommunikacio-es-montazs-erdely-miklos-tavaszi-kivegzes/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.3.1>

