

Tóth Andrea Éva

Kivonulás, fény, avagy vászon és celluloid (Szaladják István: *Madárszabadító, felh?, szél*)

Szerző

Tóth Andrea Éva

1983. november 3-án született Budapesten. 2002 és 2004 között a Szegedi Tudományegyetem kommunikáció - magyar szakos hallgatója. 2004-től az ELTE-BTK esztétika-filmelmélet és filmtörténet szakos hallgatója. 2003-ban az EFOTT Fesztivál kulturális sátrának szervezője, a filmmel kapcsolatos program vezetője (beszélgetés a tudatmódosító szerek és a művészet viszonyáról Fliegau Benedek filmrendezővel). 2006-tól a Budapesti Művelődési Központ által üzemeltetett Kaleidoskop nevű internetes honlap szerzője (interjúk és cikkek publikálása film, fotográfia, képzőművészet és tánc témakörökben).

E-mail: avantgandi@freemail.hu

Kivonulás, fény, avagy vászon és celluloid (Szaladják István: *Madárszabadító, felh?, szél*)

Előtte így ki hódol, Krisztust tiszteli,
mert Krisztus ellensége az, ki nem teszi:
hisz képre írt megtestesült szemléletét
tisztelni dülva-fúlva órá ódzkodik
(Theodórosz Sztuditész apát)

Az eddig főként operatőri munkája révén ismert Szaladják István – ő fényképezte többek között Kenyeres Bálint *Zárás* (Kenyeres Bálint, 1999) című kisfilmjét, Hajdu Szabolcs második nagyjátékfilmjét, a *Tamarát* (Hajdu Szabolcs, 2003), s legutóbb *Az élet vendége – Csoma-legendárium* (Szemző Tibor, 2005) című filmnek is ő volt az operatőre – belépett a nagyjátékfilmrendezői táborába. Az 1999-ben forgatott *Aranymadár* (Szaladják István, 1999) című rövidfilmje után a 37. Magyar Filmszemlén nézők elé kerülhetett *Madárszabadító, felhő, szél* (Szaladják István, 2006) című játékfilmje.

A filmet több szempontból érdemes volna vizsgálni, értelmezni, jelen írás célja felmutatni az ortodox keresztény teológiával és a Bizáncban megfogant esztétikával való kapcsolatát, mely különböző szálakban át- meg átszövi a film szövetét. Az ortodox kereszténység legismertebb művészeti alkotásai az ikonok, amelyek a bibliai történeteket az írástudatlanok számára a vizualitás világán keresztül tolmácsolják, de emellett kultuszkepeként is funkcionáltak, s idővel a vallásos rituálék kihagyhatatlan részeivé váltak. Pavel Florenszkij *Az ikonosztáz* című könyvében az ikonokat az álommal veti össze, úgy érvelve, hogy mindkettőt „A másik világból eredő értelem tölti ki”^[1], s szerkezetük, felépítésük nem egyezik meg a valós, az általunk mindennapokban élt világ struktúrájával. Azonban amíg az álom másik világa a tudattalanban felhalmozódott tartalmak, elfojtott gondolatok és meg nem oldott problémák összekuszálódott, könnyűszerrel már nem felfejthető megnyilvánulása, addig az ikon egy olyan szentséggel bíró tárgy, mely nem csak megjeleníti az isteni világot, hanem e világ jelenlétének is tekinthető. Az álom mégis az összekötő kapocs szerepét töltheti be a film és az ikon között. A mozi és az álom kapcsolatával a legkimerítőbben a pszichoanalízis és a filmelmélet találkozási pontján született tanulmányokban foglalkoztak. Bár az ikon bizonyos értelemben megfeleltethető az álomnak, s ugyanígy az álom a mozifilmnek, ebből mégsem következik az, hogy minden film egyben ikon volna. Hiszen a

pszichoanalitikus filmelmélet az álmot a mozival egész más hasonlóságok mentén kötötte össze (az álomban mindig jelenlévő fehér háttér a mozivászonnak feleltethető meg, a mozi apparátusa az álomhoz hasonlatos mesterséges regresszió állapotát hozza létre). [2] Az álom mint összekötő kapocs, tehát mégsem indukálja a mozifilmek és az ikonok egymásnak való megfeleltetését. Bár mindkettőnek elsődleges sajátossága, hogy lehetőséget nyújt szemlélőjének az elmélkedésre, míg a film ezt a moziterem sötétjével, a film nézése közben adott egyedüllét, a magány érzetének létrehozásával éri el, addig az ikonok környezete egy egészen más világ, az elmélyülést a templom szakrális tere, a tömjén illata, az atyák prédikációi segítik elő. Egy film csakis akkor vethető össze az ortodox egyház kultuszképeivel, amennyiben az is az isteni világ, a Fény tolmácsolásának feladatát tölti be. Jelen esetben ilyen alkotásnak tekinthetjük Szaladják filmjét, melyet ezáltal filmikonnak nevezhetünk.

A rendező több motívumot is átültetett *Aranymadár* című filmjéből, mely immár továbbfűzve formálódik a nagyjátékfilmben. Mindkét alkotásban fontos szerepet játszanak egymást átfedő, de nem teljesen azonos jelentéssel a madár, a szél és a tűz.

A film címében említett madárszabadító az alkotás főszereplője, a filmvégi változás előmozdítója, ennek ellenére mégsem vele találkozik először a néző. Vászka, a fiatal parasztfiú és a kezében tartott kalitkába zárt madár kettőse nyitja az aranyba öltözött búzamezők távlatát. A fiú, aki rácson mögé zárt madarát a „szeretlek” szó elsajátítására okítja, és a börtönbe kényszerített, szárnyukat csapkodni kívánó állatkák szélnek eresztője, a bizánci ikonok merev, túlvilági, transzcendens, világon kívüli zarándok alakuló kapcsolatában nem érezhető a férfi ellenszenve a madarak szabadságának megszüntetésére vonatkozó kötelező érvényű szabály iránt. Ez az egyik ok, ami által a figura megítélése igen csak pozitív lehet a nézők szemében, hiszen a férfi nem erőlteti meggyőződését a fiatal fiúra, annak saját belátására bízva cselekedetét: elengedi-e a madarat, avagy rácson mögött őrzi, míg csak kedvesével nem találkozik. A Robert Ovakimjan által megformált zarándok a madarak szabadságának szükségességét üzenethozó funkciójukkal magyarázza, ezáltal angyalokként tekintve rájuk, akik egy falécekből összetákoltszalagban elzárva megfosztatnak feladatuk teljesítésétől: nem tudják továbbadni Isten üzenetét. Az angyalok hierarchikus rendje közvetítő funkciót tölt be Isten és ember között. „Az abszolútum csak addig utópia, amíg a tőle elválasztó teret nem alakítjuk át közelségek füzérévé. [...] Többféle megoldás képzelhető el – többet képzeltek is már el – annak érdekében, hogy kitörjünk a sokféle kettéosztottság sematizmusából [...] az egyik ilyen megoldás az angyalok tudománya, az angelológia.” [3]



A bizánci ikonok hieratikus arckifejezése tovább él a film

A szabadító főhős maga is ilyen madár-angyal, aki a társadalomból kivonulva járja a számára kijelölt utat, nem az útját keresztező emberek szokásait betartva, hanem az isteni törvényeknek engedelmeskedve, azokra fókuszálva. Az embereket elhagyva, a társadalmi törvények szorító fogságából szabadulva osztja meg másokkal bizonyágtételét. Az *Aranymadár*ban az emberi lélek szinonimájává tett madármotívum a nagyjátékfilmben tehát sokrétű: szerelmi ajándék, Isten hírvívője és maga a főszereplő. Az üzenetet hozó mester a *Madárszabadító*ban a szintén üzenetek átadásával megbízott madarak szabadítójává válik. S ily módon a madárkalitka pedig az ember szellemi életének börtönévé, utalva ezáltal a hírhozó állatkákat ellehetetlenítő orosz parasztságra, akiknek cselekedetében az Istennel való találkozás elutasítása rejlik, vagyis a transzcendens megélése elől való erőszakos elzárkózás és elzárkóztatás. Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész, a VI. század elején élt, görögül író újplatonikus gondolkodó az angyalok „sebes, mindenhova szinte idő nélkül elérkező röptüket fejezi ki”,^[4] mely szerint a test nélküli létezők szél formájában is ábrázolhatóak. Szél formájában, mely az *Aranymadár*ban sokkal inkább a halál megfelelője: „Ha majd fehér szél támad”^[5] – így utal a lovag saját halálára.



*Gá브리el arkangyal egyik
legelterjedtebb, bizánci ikonokon
látható ábrázolási módja*

A *Madárszabadító* főszereplőjének megítélése komplex, angyali mivolta mellett krisztusi attribútumokkal is rendelkezik, Vázkát, ahogyan a Megváltó a kiválasztott és őt követő apostolokat, példázatszerűen tanítja, s Krisztushoz hasonlóan váteszként vetíti előre sorsát, meggyilkolásának körülményeit – bottal üt le – ismerve válik érthetővé a film elején elhangzó néhány mondat. A Messiáshoz való hasonlatosságot erősíti az is, hogy mindkettejüket saját népének tagjai küldik a halálba, Jézust a zsidó farizeusok, őt pedig az orosz parasztságot.

„Az ég határtalan áttetsző úr a legvégső határig. Így midőn a madár átrepült rajta, madártól mentes

lesz valóban.” [6] Eme zen-buddhista vers átültetése a pravoszláv vallás felfogásába azt a gondolatot implikálja, miszerint az ég határán túl találkozhatunk Istennel, aki mellett minden egyéniség megszűnik létezni. Az Ő hozzá való közeledés az eggyé válással jár együtt, az individuum megszűnésével, levetkőzésével. Mint ahogy ez a tűz esetében is tapasztalható, melybe bármi kerül, azzá válik, vagyis elég. Ahogy azt már említettük, mindkét filmben jelentős a tűz jelenléte. De míg a rövidfilmben a félelemmel teljes halállal, bölcsességgel és vakító fényességgel függ össze („Itt van hát. Elértem végre a célt, a halál rabja vagyok, s szembenézek vele. Szolgáltam őt híven, mint egy hölgyet, ki az éjben, hogy az arcát lássam, fényt gyűjt nekem.” „Sokan azt gondolják, hogy egy hölgyet dicsérek, pedig én az önmagunkban lakó bölcsességet dicsérem, amit csak a halálban pillantunk meg.” [7]), addig a *Madárszabadító*-ban a bűnökről való éjszakai beszélgetés keretében a megtisztítás képességét, az újjászületés és a bűnös élettől való elfordulás lehetőségét viseli magán. A filmben ekkor, néhány pillanat erejéig feltűnik egy XII. századi Gábel arkangyalt ábrázoló ikon, amit a néző önkéntelenül, s nagyon helyesen a főszereplővel köthet össze. Gábel megjelenésével, aki az örömhírt hozta Máriának, miszerint a világ megváltóját hordja méhében, s aki segített Dánielnek látomása megfejtésében, az útmutató funkciót vállalta magára, mely erre a filmre vetítve szerepet játszhat a főszereplő küldetésében.



Mester és tanítványa: a lassan érlelődő igaz hit.

Madárszabadító, felhő, szél (Szaladják István, 2006)

Az arkangyal nevének jelentése – Isten bajnoka; én erőm, az Isten – nyomatékosítja a filmbeli zarándok feladatát, s magyarázza az ahhoz kapott égi energiát. De Gábel jelenléte, s ezáltal a vándorló mesteré is, mindig valami közelgő pozitív változásra utal, mely a filmben Vászka lelkében megy végbe, aki megértve mesterének nem konkrétan megfogalmazott tanítását, éjnek idején szabadon engedi szerelmének szánt, eddig lakat alatt őrzött madarát.

A fiú áldozathozatala – bár arra kecsegtethet – mégsem indokolja Tarkovszkij nevének teljesen jogos említését, bár felvetése sok hasznos gondolatot szülhet, – ha ez mégis üdvös volna, akkor akár a *Madárszabadító*-val egy időben készült alkotással, Mundruczó Kornél *Johanna* (Mundruczó Kornél, 2005) című filmjével is szorosan hasonlónak vélhetnénk Szaladják munkáját, s szinte minden Jeanne d’Arc-filmet beemelhetnénk a diskurzusba, mégsem gondolom, hogy a bizánci esztétikával való összevetés párbeszédében ez helyénvaló volna – hiszen Szaladják filmjének esetében sokkal inkább az áldozathozatal kiváltó okáról, a Fény megismeréséről van szó. A fiú a film folyamán egy megoldhatatlan találós kérdésre keresi a választ, felelet nélkül nem volna képes eljutni Szonyához. Választ mégsem kap (hiszen nem is létezhet erre való nem személyes

tapasztalat), mint ahogy a keresztény teológia antinómiái ^[8]is feloldhatatlanok, mellyel mégis kitűnően megbirkóznak a hittudósok. Ennek ellenére a fiú a benne megszülető igazi hit által – mely leveti magáról a korábban lelkébe égetett pusztán „formai” hitet, a könnyező Szűz mindenre kiterjedő segítségébe vetett bizalmat, mely az ikon elé járuló által vitt ajándékkal válik biztosítottá – mégis el tud jutni szerelméhez.



*Andrej Rubljov Ószövetségi
Szentháromság című ikonja. Az
ikon vezérmotívuma, a kör,
megfigyelhető a három alak test-
és fejtartásában, valamint a kép
jobb felső részén látható hegy és a
fa körvonalaiban*

A madárszabadítót mint rendbontót (nem tartja be a közösség szabályait, s kiengedi a foglyul ejtett madarakat) tehát megölik, s halott testét körbeállva levizelik. Ekkor a kamera lassan körbesétálja a halottat meggyalázó gyilkosokat, ezáltal a legfenségesebb mozgásformával ^[9] körbezárja a bűnösöket. Ne feledjük, hogy ugyanez a mértani forma, a kör(mozgás) uralja Andrej Rubljov XV. században készült Őszövetségi Szentháromság című ikonját is. ^[10] A Szaladják filmjében alkalmazott gépmozgás ezért akár Isten szubjektív szemszögének is betudható, aki rosszállását fejezi ki hatodik parancsolatának megszegése miatt, s ezt a filmes eszközt így tekinthetjük a film kovcsegének ^[11] is. Másként értelmezve viszont a kamerakezelés az angyali főhős halott testét is lezárja. A körmozgás mint a falécekből álló kalitka metaforája immár a főszereplőt fosztja meg küldetésének teljesítésétől. A férfi szabadítójává a fiú tanítvány válik, akiben szelleme továbbél. A cselekmény tehát nem a főszereplővel zár, mint ahogy nem is az ő megjelenésével kezdődött, hanem a két szerelmes egymásra találásával és a felhőkből való szemlélődéssel. A film nagykérdése marad, hogy összefüggésben áll-e Vászka és Szonya találkozásának létrejötte a vándorlómester halálával. A néző nem kap egyértelmű választ arra, vajon a *Madárszabadító*ban is áldozatihalálról, megváltástörténetről van-e szó, mint az Evangéliumokban. („Találkozunk, és valakimeghal” ^[12] , említi többször is a madarakat ketrecüktől megszabadító főszereplő.) Hiszen a fiútalan tanítója meggyilkolásától függetlenül is eljuthatott volna barátnőjéhez, a film kettősénektörténete valószínűleg itt már elválik egymástól. Halálát a zarándok önmaga sorsában hordozta.



*A fordított perspektíva jelenléte
még Giotto XIV. században
készült képén is szembeűnő.
Natività di Maria, 1303-1305.
Padova, Cappella degli Scrovegni.*

Érdemes néhány szót ejteni a film idő- és térkezeléséről. Lepahin Valerij könyvében olvasható, hogy a teremteskor az idő kihull az örökkévalóságból, s a világ végén átalakulva visszaemelődik belé, s eltűnik benne. ^[13] Az ikonok mindig időfeletti világot kívánnak ábrázolni, mely a film esetében problémásabb, az idővel való gondolkodás kiküszöbölhetetlen, hiszen a film időben megvalósuló művészeti ág. Az egymást követő állóképek időben állnak össze mozgóképpé. A *Madárszabadító* rendezője érdekes megoldást talált erre. A film időtlen korban játszódik (nem árulkodik róla a szereplők öltözéke, nincsenek technikai berendezések, nem köthető semmilyen ismert történelmi eseményhez), ezzel is éreztetve pozitív értelemben vett világon kívüliségét.

Egyetemes érvényességéből kifolyólag a történet (ha a *Madárszabadítót* illetően érdemes egyáltalán fabuláról beszélnünk) bármikor játszódhatna. S valójában bármikor is, mindig játszódik, miközben éppen egyúttal sosem, de legalábbis egy irreális időben. Hasonlóképpen az időhöz a táblaképek a téren kívülség megvalósítására is törekednek, ^[14] melynek eszköze a Leonardo da Vinci által egykoron bíralt, a festészethez való hozzá nem értésnek bélyegzett fordított perspektíva, ^[15] valamint az ikonokon megjelenített alakok méreteinek egymáshoz való viszonyában megfigyelhető aránytalanság, mely általában Krisztusnak kedvez. ^[16]

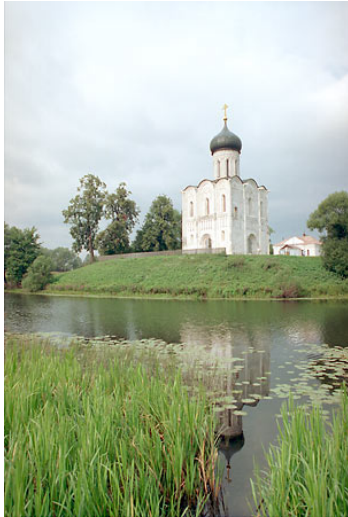


*A kabuki színház
népszerűsítésére
megalkotott fametszet jól
reprezentálja a szovjet
filmművész által tett
állítást, miszerint a
szemek, az orr, a száj és
az arc többi részének
egymáshoz viszonyított
arányai nem megfelelőek*

A Megváltó mindig nagyobb a mellette álló apostoloknál, avagy egy szent ember a hozzá fohászkodónál. E két megoldás realizálására a filmművészet szintén képtelen, hacsak nem él különböző trükkökkel, vizuális játékokkal. A filmtér megbolondítására történnek is különböző kísérletek. Szaladják filmje ezt a kérdést sem hagyja megválaszolás nélkül, ennek eszközénél, a kósza fákkal övezett sárgálló búzamezők meghatározhatatlan helye, talán nem is lehetne jobb megoldást választani, mely az ikonok absztrakt arany háttérének feleltethető meg. Eisenstein egyik elméleti munkájában a XVIII. század végén alkotó Toshusai Sharaku japán fametsző képeiről tett megfigyeléseit (a táblaképeken ábrázolt kabuki-színészek arcain a méretek arányai hibásak) arra használta fel, hogy ezzel is igazolja a filmművészetben a montázs elsődlegességét. ^[17] Mint említettem hasonló aránytalanság figyelhető meg a bizánci esztétika jegyében született táblaképeken is, mely – ha Eisenstein teóriáját ültetnénk át a jelen gyakorlatra – montázshasználatot írna elő ama rendező számára, aki az ortodox keresztény teológiát és annak világnézetét kívánná filmjébe beleépíteni. Szaladják István mégsem él virtuóz vágásokkal, sokkal inkább a szintén nagy múltú hosszú beállítás használatával operál, mely a film által kínált spirituális útba való belehelyezkedést hivatott elérni, megkönnyíteni a napi realitástól való

elrugaszkodást. Szaladják hagyja, hogy a természet beszéljen, a táj nála szabadon adhatja át üzenetét, nem nyúl bele önkényesen az Isten által a teremtéskor megformált anyagba, ahol nem szükséges, nem alkalmaz vágást.

A *Madárszabadító* másfélóráját tradicionális orosz zarándokénekek kísérik végig, melyek az angyali hang magasabb régiójával megtelve szemben állnak a Florenszkij által a katolikus egyház sajátjának tulajdonított orgonahanggal, mely az orosz szerző szerint a reneszánsz kultúra talaján kibontakozott elképzelés alkalmazása az istentiszteletek rendjében. Az orgonahang dús és sűrű, a szerző által túlzottan érzékinek vélt mivoltából következően alkalmazhatatlan az ortodox templomok liturgiájában. [18]



*A Madárszabadító, felhő, szél
nyitóképein feltűnő orosz templom*

Florenszkij *Az ikonosztáz* című könyvében az ikont az ablakkal veti össze: „az ablak annyiban ablak, amennyiben a fény terrénuma húzódik mögötte, ekkor viszont a fényt adó ablak már maga a fény, és nem csak »hasonlít« a fényhez [...] Az ablak tehát vagy fény, vagy fa és üveg, de sohasem lehet pusztán csak ablak. [...] Így van ez az ikonnal is: mindig vagy több önmagánál, s ekkor égi jelenés, vagy kevesebb, [...] és ekkor nem nevezhető másnak, csak festett táblának.” [19] Ha a *Madárszabadító* t az égi világról tett tanúságtételként fogjuk fel, s filmikontként kezeljük – már pedig így érdemes, akkor mint fénnel állunk szemben, de ha elmegyünk emellett, akkor ez az alkotás csak egy másfél órán át nézett vászon volna, melyre a celluloidra forgatott képeket vetítik. Szaladják filmje annyiban Isten valóságos aláereszkedése mozgóképen, amennyiben az ikon Isten festett táblaképen való értelmi szemlélése.

A rendező nagyjátékfilmje, melynek nyitóképein a Bogolubovóban (Oroszország) található ortodox templom tűnik fel, a bennünk rejlő felemelkedés, a megistenülés lehetőségét kívánja nézői elé tárni, így pótolva a film adottságaiból következőleg ábrázolhatatlan nimbuszát. A dicsfényt, melynek síkvetületét az ortodox kereszténység vallásos művészetében nem egy felülről érkező, jutalomként kapott vékony karika formájában ábrázolják, amit az érett reneszánsz festményekről ismerhetünk, hanem a törzzsel összeérő aranyozott korongként. Az ortodox

tradícióban a fény belülről jön, a megdicsőülés lehetősége mindenkiben ott rejlik. Ha egy messzire mutató hasonlattal a filmet kalitkába zárt madárként fogjuk fel, melyet a 37. Magyar Filmszemle zsűrije nem díjazott, akkor is tudnunk kell, hogy a film ereje folytán a Szaladják István kezei alatt megszületett madár üzenete nem halt el.

Jegyzetek

1. Florenszkij, Pavel: *Az ikonosztáz*. Ford. Kiss Ilona. Budapest, Typotex Könyvkiadó, 2005. 20.
2. Baudry, Jean-Louis: Az apparátus. A valóság érzetének metapszichológiai megközelítése. Ford. Morvay Zsuzsa. *Metropolis*, 1999/2. 10-23.
3. Andrei Pleșu: Az angyalok. Építőkockák a közelség elméletéhez. In uő: *A madarak nyelve*. Ford. Horváth Andor. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2000. 151.
4. Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész: A mennyei hierarchiáról. In *Az isteni és az emberi természetről II. Görög egyházatyák*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1994. 255.
5. *Aranymadár* (1999, Szaladják István)
6. *Madárszabadító, felhő, szél* (2006, Szaladják István)
7. *Aranymadár* (1999, Szaladják István)
8. Antinómia: Feloldhatatlan ellentmondás, melyben a tézis és antitézis nem törekszik szintézisre. Minél nagyobb ellentmondás feszül tézis és antitézis között, annál közelebb áll az igazsághoz. Ilyen antinómiának tekinthető a Szentháromságról szóló tanítás, a krisztológiai dogma, vagy a hit és cselekedet megítélése.
9. Platón elképzelése szerint a legnemesebb mozgásforma az önmaga körüli forgás, illetve körmozgás. Vö. Platón: Timaios. Ford. Kövendi Dénes. In *Platón válogatott művei I.* Budapest, Farkas Lőrinc Könyvkiadó, 1997. 94.
10. V. N. Lazarev: *Rubljov*. Ford. Farkas Attila. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1963. 24-25.
11. Kovcseg: orosz kifejezés. Jelentése bárka, emellett szokás Mária méhére is érteni, illetve az ikon elülső oldalán lévő bemélyedést is így nevezik. Teológiai értelemben: ahol Isten megjelenik.
12. *Madárszabadító, felhő, szél* (2005, Szaladják István)
13. Valerij, Lepahin: *Az óorosz kultúra ikonarcúsága*. Szeged, a József Attila Tudományegyetem Szláv Filológiai Tanszékének kiadványa, 1994. 61-62.
14. Valerij, Lepahin: i. m. 62-63.
15. A fordított perspektíva alapelve szerint a perspektíva vonalai nem a kép felszíne mögött, a végtelenben találkoznak, hanem az előtt, egy pontban.
16. Gondoljunk akár az egyik legfrissebb magyar vonatkozású példára, Kardos Sándor 2005-ben bemutatott *Résfilm* című kísérleti filmjére.
17. Eisenstein, Szergej Mihajlovics: A filmkocka mögött. In Uő: *Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 102-104.
18. Florenszkij, Pavel: i. m. 95-96.
19. Florenszkij, Pavel: i. m. 49-50.

Irodalomjegyzék

- Baudry, Jean-Louis: Az apparátus. A valóság érzetének metapszichológiai megközelítése. Ford.

Morvay Zsuzsa. *Metropolis*, 1999/2. 10-23.

- Eisenstein, Szergej Mihajlovics: A filmkocka mögött. In Uő: *Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Budapest, Áron Kiadó, 1998.
- Florenszkij, Pavel: *Az ikonosztáz*. Ford. Kiss Ilona. Budapest, Typotex Könyvkiadó, 2005.
- Lazarev, V. N.: *Rubljov*. Ford. Farkas Attila. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1963.
- Platón: Timaios. Ford. Kövendi Dénes. In *Platón válogatott művei I*. Budapest, Farkas Lőrinc Könyvkiadó, 1997.
- Pleșu, Andrei: *A madarak nyelve*. Ford. Horváth Andor. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2000.
- Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész: *Az isteni és az emberi természetről II. Görög egyházatyák*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1994.
- Valerij, Lepahin: *Az orosz kultúra ikonarcúsága*. Szeged, a József Attila Tudományegyetem Szláv Filológiai Tanszékének kiadványa, 1994.

Filmográfia

- *Aranymadár* (Szaladják István, 1999)
- *Madárszabadító, felhő, szél* (Szaladják István, 2006)

© Apertúra, 2007. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2007/tavasz/toth-eva-kivonulas-feny-avagy-vaszon-es-celluloid-szaladjak-istvan-madarszabadito-felho-szel/>

