

OTDK-dolgozat

2025

ELTE
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR
ESZTÉTIKA TANSZÉK

**Az attrakciós montázs Magyar Dezső és
Dušan Makavejev filmjeiben**

**Montage of Attractions in the films of
Dezső Magyar and Dušan Makavejev**

Szerző: Tolnai Zsófia

Témavezetők:

Pápai Zsolt József Dr. egyetemi adjunktus
Gelencsér Gábor Dr. habilitált egyetemi docens

Kézirat lezárásának dátuma: 2025.01.13.

Tartalom

Bevezetés	2
Az esszéfilm	6
Kelet-Európa	8
Attrakciós montázs, intellektuális film.....	10
Archivológia – avagy az ember, a történelem és a felvevőgép sajátos viszonya	13
MAGYAR DEZSŐ	15
Agitátorok (1969)	16
Büntetőexpedíció (1970).....	19
DUŠAN MAKAVEJEV	23
W.R., az organizmus misztériuma (1972)	24
Sweet Movie (1974)	26
Serbian cutting.....	27
Befejezés.....	31
Felhasznált irodalom	32

Bevezetés

Mintha egy husánggal kólintanak fejbe a nézőt – írta az attrakciós montázs működési mechanizmusáról Szergej Eisenstein a húszas évek filmavantgárdjának hevületében.¹ A hatvanas években Magyar Dezső és Dušan Makavejev nemcsak hogy megduplázta, de triplájára fokozta ezt a hatást: filmjeiket nézve, mintha egyszerre három husáng lebegne a nézőközönség feje felett, melyek a dokumentumfelvételekkel kombinált attrakciós montázs működésbe lépésekor egyszerre mérnek csapást az elkényelmesedésre még véletlenül sem feljogosított nézők fejére. Magyar és Makavejev a hatvanas években szinte egyforma módon közvetítették filmjeik társadalomkritikai üzenetét: a befogadókkal párbeszédbe lépő montázsszekvenciákba kiemelt történelmi pillanatok archív/dokumentumfelvételeit építették. A valóság (sokszor legkegyetlenebb) képein keresztül nézői asszociációkat előhívó technikával egy elvont jelentésréteget szóttek filmjeik köré, amivel megteremtették a modernista esszéfilm sajátos kelet-európai változatát.

Az esszé a hatvanas évek filmes modernizmusának jellegzetes beszédmódja: hidat képez a rendező publicisztikus hevületű közéleti érdeklődése és művészi kifejezőmódja között.² Az esszéfilm fellazítja vagy elhagyja a hagyományos narratívát, hogy a közvetlen gondolati jelentést ideologikus, agitatív módon, felhívó, provokáló erővel fogalmazza meg – amiképpen ez Magyar és Makavejev filmjeiben is történik. Azonban azzal, hogy a két kelet-európai filmrendező a narratívát dokumentumfelvételekkel, valódi események képeivel akassza meg, s ezek segítségével teremtenek elvont, gondolati jelentéseket, megújítják a társadalmi vitákhoz való filmes hozzászólás lehetőségét. „Az idővel való manipuláció egyfajta tudományos fantasztikumká, intellektuális játékká válik (gondoljunk például az ugyanebben az időben

¹ „nézőt fejbekólintó ütés” - Eisenstein: Az attrakciók montázsa In: Válogatott tanulmányok. Áron Kiadó, Bp., 1998.

² Gelencsér Gábor: Közelkép. Portrék, témák, formák a magyar film történetéből. Gondolat Kiadó, 2022

készülő Alain Resnais filmekre), ha azonban reális dokumentumokat veszünk, ezeknek hinnünk kell, mert tudjuk, hogy megtörtént dolgokról szólnak.”³

Dolgozatomban az attrakciós-archivologikus montázstechnika működését vizsgálom, két-két Magyar Dezső (*Agitátorok* (1969), *Büntetőexpedíció* (1970)), illetve Dušan Makavejev (*W. R., az organizmus misztériuma* (1972), *Sweet Movie* (1974)) filmben.

Hipotézisem az, hogy az attrakciós montázs archív anyagokkal való kombinálása rendkívüli módon felerősíti a négy filmet. Az attrakciós montázs természeténél fogva hordoz egy provokatív hatást: megszakítja a cselekményt, kizökkent a film teréből és idejéből. Ezt az agresszív, a hagyományos befogadási módszerek bombázására épülő technikát fokozza, amikor képsoraiba archív anyagok, a valóság képei kerülnek.

Magyar és Makavejev erős társadalmi-politikai érzékenysége filmjeik egyik fő szervezőelve, gyakran az uralkodó ideológiák értelmezésével szembenállva. A múltbeli események valódi képeinek beemelése segíti őket a rendszer állításainak megcáfolásában, alapjainak megkérdőjelezésében, mivel gyakran éppen a tabusított események képeinek megmutatásával utasítják el az álláspontot, miszerint vannak dolgok melyekről, nem szabad beszélni, melyek az uralkodó narratíva szerint „nem történtek meg”, vagy „másképp történtek”. Az archív anyagok és az attrakciós montázs kombinációjában történelmi csúcspontok koccannak össze, majd robbannak, valóságukkal olyan erőt kifejtve, mely valóban „fejbekólintja” a befogadót.

A két rendező montázstechnikájának hasonlósága azért is izgalmas, mivel bár egy időben, de két különböző filmkultúrában, egymástól elszigetelve alkottak. Magyar Dezső Magyarországon, Dušan Makavejev Jugoszláviában: a vasfüggöny két oldalán, egymástól elzárva gondolkodtak ugyanazokról a kérdésekről, elsősorban az emberi szabadságról és az azt leszabályzó hatalmi rendszerekről. A montázstechnika megteremtette a lehetőséget arra, hogy ezeket a kérdéseket a nézői asszociációkra építve, egy elvont fogalmi síkon bontsák ki – ami a hagyományos filmes elbeszélésmóddal szemben, az ember szabadságáért folytatott küzdelem mellé a film-forma felszabadításának célját is kitűzte. Filmjeiket egyszerre mozdították ki a narratív és a fikciós

³ Cinement, Michel: Makavejev-interjú (kivonat) In: Filmkultúra 1969/1.
<https://mandadb.hu/dokumentum/6520/hatvankilenc1.pdf>

konvenciókból: az attrakciós montázs az elbeszélő film narratív logikáját függeszti fel, míg az archív felvételek a fiktív anyagba kerülve érik el ugyanezt a hatást.

A négy filmben a montázstechnikán túl számos más hasonlóság is megfigyelhető: hatással volt rájuk az 1968-as mozgalmak szellemisége és radikalizmusa, erős lendület hatja át őket, sugárzik belőlük a fiatalság ereje, merészsége, sőt szemtelensége és temperamentuma. Szereplőik a forradalom elvi és gyakorlati lehetőségeit kutatják – tulajdonképpen mozgóképre átültetett vitairatként, esszéként működnek.

A filmek erős filozófiai és politikai meghatározottsága okán, egy rövid kitérő erejéig megjegyezném, hogy bár a filmkultúrában nem mutathatóak ki közvetlen hatások a magyar és a jugoszláv alkotók között, azonban a filozófiai mozgásokban felfedezhetőek átfedések a két ország között. A magyar baloldali szellemi életet meghatározó Budapesti Iskola és a Jugoszláviában működő Praxis csoport tagjai éppen ebben az időben fedezték fel egymást, mint a társadalom megreformálásáért vívott küzdelemben való partnereket. Ebben fontos kapocs volt a nyugati újbaloldal és a kelet-európai posztrevizionista marxizmus egyre meghatározóbb gondolkodójává váló Lukács György. A Praxis folyóirat megjelentette Lukács műveit, majd tanítványait is bevonták a Praxis International szerkesztésébe, illetve a zágrábi és belgrádi filozófusok által évente megszervezett Korčulai Nyári Iskolának Lukács tanítványai is vendégei voltak (mitöbb, Heller Ágnesék éppen Korčulán tartózkodtak 1968 augusztusában, amikor közzétették tiltakozó nyilatkozatukat a Varsói Szerződés ellen, amiért később az ún. filozófus-per következtében ellehetetlenítették őket). Mindez dolgozatom szempontjából azért fontos, mert Magyar Dezsőre is hatással volt Lukács – ez majd az *Agitátorok* elemzésénél alaposabb kifejtésre kerül –, Makavejev szellemiségére pedig hatott a Praxis. Tehát bár közvetlen filmes kapcsolatról nem beszélhetünk, de államhatárokon átívelő szellemi közösségről, még ha a rendezők tudta nélkül is, igen: ami filmjeikben is pontosan tükröződik.

1968 eseményei miatt a hatalom nem csak a filozófusokat, a filozofikus, provokatív kérdéseket felvető filmrendezőket is ellehetetlenítette. Ezért, ahogy Magyar és Makavejev pályakezdése – mindketten hazai kísérleti filmstúdiókból (Balázs Béla Filmstúdió és Beograd Kino Klub) indultak, – úgy utóéletük is kísértetiesen hasonlít: filmjeiket betiltották, ők pedig kénytelenek voltak elhagyni hazájukat. Mivel filmjeiket évtizedekre elzárták, sem hangvételük, sem

filmnyelvi újításaik nem tudtak hatást gyakorolni, így a hetvenes évek folyamán eltűnt a forradalmi eszme a magyar és a jugoszláv filmgyártásból.

A hasonlóságok mellett az is érdekes, hogy mi az, amikben az alkotók különböznek. Magyar filmjeinek főszereplői férfiak (a férfiak történelme), Makavejev történeteit fiatal lányok mozgatják. Makavejevnél sokkal hangsúlyosabb a humor, a gyermeki huncutság. Emellett gazdagabb, sokszínűbb anyagrendszerrel dolgozik, s nemcsak a szocializmus, hanem a kapitalista nyugat kritikáját is megfogalmazza – mindez jól jelzi, hogy Jugoszláviában a szocialista országokon belül is egy szabadabb légkör uralkodott.

Dolgozatom első fejezetében a Magyar Dezső és Dušan Makavejev által is működtetett esszéfilm fogalmát járom körül. Azt vizsgálom, hogy hogyan fejlődött ki a tízes évek némafilmjeiben még elvétve felfedezhető esszéisztikus vonásoktól az ötvenes évekre már a filmteoretikus által is definiált filmműfajjá.

A második fejezetben a modernizmus esszéfilmjeinek kelet-európai változatát vizsgálom. Arra keresem a választ, hogy miben különbözik Magyar és Makavejev módszere a velük egy időben, Nyugat-Európában alkotó filmmesszéisták eljárásától.

A harmadik fejezetben az attrakciós montázs és az intellektuális film fogalmát, illetve az archivológiának nevezett filmes eljárást vizsgálom. Ezek kombinációjából eredeztethető az a módszer, amelyet Magyar és Makavejev egyaránt kifejlesztett: ami őket összeköti, de megkülönbözteti attól, ahogyan a világ más pontjain alkotó filmmesszéisták dolgoztak.

A negyedik és ötödik fejezetben Magyarról, majd Makavejevről írok. A már említett filmjeikben (*Agitátorok*, *Büntetőexpedíció* és *W.R., Sweet Movie*) elemzem konkrét jeleneteken keresztül az archivológikus-attrakciós montázstechnika működését. Végezetül kitérek arra is, hogy mi az, amivel Makavejev módszere gazdagabb és sokszínűbb Magyarénál – ahol a filmes technikában is tetten érhető Jugoszlávia nagyobb szabadsága a keleti blokk többi országához képest.

Kutatásomban a tartalomelemzés, az összehasonlító (film)elemzés és a történeti kutatás (az esszéfilm szerepe, helye a magyar és jugoszláv filmtörténetben) módszerével dolgozom. Magyar nyelven főként Gelencsér Gábor, Murai András és Muhi Klára tanulmányaira támaszkodom.

Ezek mellett angol, szerb és horvát nyelvű szakirodalommal dolgozom, valamint forrásként használom a két rendező 1969 és 1974 között készült két-két játékfilmjét.

Azért tartom izgalmasnak Magyar Dezső és Dušan Makavejev filmjeinek párhuzamos felelevenítését, mert úgy érzem, egymás mellé rendezve új nézőpontba képesek helyezni az alkotások által felvázolt történelmi narratívát, s egymást kiegészítve termékeny viták elindítói lehetnek. A szabadságról értekező témáik gyakran napjaink diskurzusaiban is felmerülnek, számos kérdésüket ma is feltehetnénk – de sokszor nem tesszük, mivel továbbra is rengeteg a tabutéma.

Az esszéfilm

Az esszéfilm fellazítja a hagyományos narratívát, hogy a gondolati jelentést agitatív módon, provokáló erővel fogalmazza meg. Az alkotó célja, hogy filmjén keresztül egy érvrendszert fejtsen ki: a történet és a forma az érvek elvont logikája szerint működve a tézis illusztrációjának szolgálatába lép.

A filmek bizonyos esszéisztikus vonásai már a filmkészítés hajnalától, az 1890-es évek végétől felfedezhetőek: az úti beszámolók és az oktatófilmek egyaránt az információ és különféle eszmék terjesztéséről, mintsem a szórakoztatásról szóltak. D. W. Griffith *A Corner in Wheat* c. alkotásáról már egy 1909-ben született kritika is azt emeli ki, hogy Griffith az (akkor) aktuális kérdésekre igyekezett felhívni a figyelmet. A búzakereskedelemben megjelenő kapitalista kizsákmányolás problémáját állította a középpontba, a közéletbe való beavatkozás igényével: „A film (...) egy érv, egy esszé egy akkoriban mindenkit foglalkoztató témáról (...) Ám sem szónok, sem cikkíró, sem esszéista nem tudná olyan erőteljesen és hatásosan előadni a gondolatokat, melyeket a kép közvetíteni képes.”⁴

Az 1920-as és 30-as évekre a dokumentum és avantgárd filmek metszéspontján megjelentek az esszéfilm műfajának alapját teremtő filmes gyakorlatok: Szergej Eisenstein ambíciói az intellektuális film megteremtésére, Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* (1929) és Jean Vigo *Nizzáról jut eszembe* (1930) városfilmjei, vagy Luis Buñuel *Föld kenyér nélkül* (1933) c. filmje egyaránt társadalmi/szociális kérdéseket, érveket igyekeztek filmre vinni. A művész- és

⁴ Rascaroli, Laura: The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. In: Nora M. Alter - Timothy Corrigan (szerk.): Essays on the Essay Film. Columbia University Press, 2017.
https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/645613/mod_resource/content/1/Essays-on-the-Essay-Film.pdf

dokumentumfilm, tény és fikció, illetve a stílusok keveredése, a szubjektív nézőpont előtérbe helyezése, a társadalmi valóságra való összpontosítás, az elhangzó diskurzusok és a vizualitás közötti feszültség, valamint a közönséggel való párbeszéd igénye mind az esszéfilm meghatározó jellemzőivé váltak.

A világháborúk után, a nagy történelmi narratívákból való kiábrándulás következtében a filmek esszéisztikus, töprengő fogalmazásmódja egyre elterjedtebbé vált. Alexandre Astruc, francia filmrendező 1948-ban bevezette a *caméra-stylo* kifejezést, melyet úgy határozott meg, mint „olyan formát, amellyel a művész kifejezheti gondolatait, legyenek azok bármilyen elvontak, pontosan úgy, ahogyan azt a kortárs esszében vagy regényben teszik.”⁵ 1958-ban André Bazin a film egy új műfajának megszületését ünnepelte: Chris Marker *Szibériai levelek* (1958) c. alkotására filozófiai eszmefuttatásai és Marker személyes nézeteinek közvetítése miatt esszéfilmként hivatkozott.

Eközben az új hullámos filmek is egyre inkább eltávolodtak a klasszikus elbeszélőformától. Egyes filmkészítők a filozófiai, politikai vitákhoz való csatlakozás céljával a film elbeszélésmódját és formáját különböző érvrendszerek kifejtésének szolgálatába állították. Az esszéfilmek legkiemelkedőbb képviselője Jean Luc Godard volt: az *Éli az életét* (1962), az *Egy férjes asszony* (1964) és a *Hímnem, nőnem* (1966) c. alkotásaiban szereplőit olyan helyzetekbe hozta, ahol kifejtették véleményüket (illetve az ő véleményét) a társadalom, a politika, a szerelem, a szex, a művészet stb. kérdéseiről. Filmjeinek elbeszélése lazán kapcsolódó szituációkból és a szereplők monológjaiból áll, melyeket a montázs segítségével erősített fel. Nagy hatással volt rá Dziga Vertov, szovjet filmrendező (a szovjet montázsiskola kapcsán később részletesebben lesz róla szó), a hatvanas évek végétől Godard maga is esszéként kezdte jellemezni a Dziga Vertov-csoporttal (ami tulajdonképpen belőle és Jean-Pierre Gorinből állt⁶) készített filmjeit: „Kritikusként filmkészítőnek gondoltam magam. Ma is kritikusnak gondolom magam, és bizonyos értelemben az is vagyok, jobban, mint valaha. Ahelyett, hogy kritikát írnék, filmet készítek, de a kritikai dimenzió háttérbe szorul. Úgy gondolok magamra, mint esszéistára, aki esszéket készít regényformában vagy regényeket esszéformában: csak hogy írás helyett ezeket filmekben mondom el.”⁷

⁵ Rascaroli, Laura i.m.

⁶ Kovács András Bálint: Mozipravda. In: Filmvilág 2008/6
https://filmvilag.hu/cikk.php?&cikk_id=9373&gyors_szo=&kep=

⁷ Rascaroli, Laura i.m.

Kelet-Európai esszéfilm

„Az ötvenes-hatvanas évek modernista filmjének lényeges eleme volt centrum és periféria viszonyának megváltozása. A francia, olasz, angol és német újhullámok mellett Kelet-Európa és Latin-Amerika is felkerült a térképre, a korszak nemzetközi fesztiváljain szinte kétéves turnusváltásokban követték egymást a nagy felfedezések: a szovjet film anti-sztálinista fordulata után a lengyel filmiskola, majd a magyar, a cseh és a szlovák újhullám következett, hogy aztán a hatvanas évek végén a jugoszláv fekete hullám zabolátlan humorú esszéfilmjei zárják a sort.”⁸ Az esszéfilm műfaja a kommunista országokban különösen népszerű volt, ugyanis lehetőséget nyújtott olyan politikai nézetek hangoztatására, melyek más módon nem voltak kifejezhetőek.⁹

A viharos történelmi események és egy kevésbé centralizált hatalmi berendezkedés kiépülése után a magyar filmgyártásban is kialakult egy politikai érdeklődésű, történelmi és társadalmi kérdéseket vizsgáló irányzat. Az ún. kérdező-filmek (Kovács András: *Falak* (1968), Bacsó Péter: *Kitörés* (1971)) elsősorban kérdéseket tettek fel (cselekvő filmeknek is nevezik őket, a kérdés gyakran a cselekvés egyetlen lehetséges formája volt¹⁰), a nagy történelmi események ünneplése helyett azok elemzését tűzték ki célul, hőseik múlthoz való viszonya már nem nosztalgikus és lírai, sokkal inkább drámai és kétértelmű volt. A közelmúlt eseményeinek értelmezése saját jelenbeli pozíciójuk megértése szempontjából volt fontos: nem széttagolt történelmi eseményeket, hanem folyamatokat és összefüggéseket láttak. Ugyanakkor, bár ezek a filmek a publicisztikai érdeklődés és az aktuális társadalmi vitákhoz való hozzászólás, állásfoglalás igényével készültek – így esszéisztikusnak is nevezhetők, mégis -, az esszéfilmekhez képest formailag és tartalmilag is kevésbé radikálisak, alapvetően elbeszélésközpontúak voltak. A hatvanas években Magyar Dezső egyedüli fősodorbéli alkotóként továbblépett, radikalizálta a kérdező film formáját. Míg a hagyományos forma tartalmi módon fogalmazott meg esszéisztikus gondolatokat, Magyar az archív anyagok elvont használatára épülő technikájával a film nyelvét/formáját is képessé tette gondolati tartalmak kifejezésére. Nem véletlen, hogy provokáló, a történelem sokszor elfeledni vágyott pillanatait

⁸ Varga Balázs: Kelet-európai újhullámok. Filmtett 2020. április 15. <https://filmtett.ro/cikk/filmtortenet-kelet-europai-ujhullamok>

⁹ Kovács András Bálint: A modern film irányzatai - Az európai művészfilm 1950-1980. Új Palatinus Könyvesház, 2010

¹⁰ Pólik József: Elvesztett illúziók. A magyar politikai film korszakai 2. Filmvilág, 2014/8 https://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=11727&gyors_szo=%257Cp%25F3lik&start=0

felelevenítő alkotásait csak a Balázs Béla kísérleti filmstúdióban tudta elkészíteni, s azokat radikalitásuk és a jelennel teremtett párhuzamaik miatt azonnal be is tiltották.

A hatvanas évek elején megindult, majd az évtized második felében jutott a csúcsra a jugoszláv fekete hullám. „A pártvezetők és kultúrpolitikusok által megbélyegzésnek szánt címkét büszkén vállaló, olykor groteszk és morbid, máskor éjféketén pesszimista művek sorozata a partizánfilmek kliséiből pattant ki.”¹¹ A fekete hullám fiatal rendezői az ideális szocialista eszmék gyakorlati megvalósulását kérdőjelezték meg, erre azonban a partizán-hőstörténetek és a kanonizált elbeszélésmód már nem volt alkalmas, ezért az ideológiai sémákból kiszakadva a kifejezés- és stílusbeli kísérletezés felé fordultak. Vezéralakjuk „a godard-i esszéfilmek legkiválóbb párdarabjait elkészítő Dušan Makavejev a szexuális és politikai felszabadulást egyszerre hirdető kiáltványszerű esszéfilmeket készített.” Szétütött minden tabut és konvenciót: filmjeiben egyszerre kereste az ember és a forma szabadságát. Nem csoda, hogy Makavejevet személy szerint Tito átkozta ki Jugoszláviából. „Ez az esemény akár szimbolikus zárlat is lehetne: a politikai és ideológiai sablonokból kiszakadó, a hatvanas években a modernista poétika és a reformista politika sarokpontjai között izgalmas és leleményes kötélrancot járó kelet-európai újhullámok megtörését és kifutását nem a filmtörténet belső hullámmozgása, a formai megújulás hiánya vagy az inspiráció kifulladás – hanem a politika zátnya jelentette.”¹² Makavejev a *Sweet Movie*-t már Franciaországban készítette el, azonban mivel a bololdaliság kritikáját is élesen megfogalmazta, a kommunista kelet után a kapitalista nyugat haragját is kivívta: új filmjét több nyugati országban is betiltották és Makavejev további filmötleteitől is megvonták a támogatást.

¹¹ Varga Balázs i.m.

¹² Varga Balázs i.m

Attrakciós montázs, intellektuális film

Az esszéfilm hatvanas évekbeli lendületvételének egyik inspirációs forrása a húszas évek szovjet filmavantgárdja volt. Elsősorban a két nyelvújító-nyelvteremtő, Dziga Vertov és Szergej Eisenstein – ideértve az elméleti publikációikat is¹³ – hatott a filozófiai és politikai érdeklődésű, filmes konvenciórendszer alól kibújni igyekvő filmesekre.

Dziga Vertov a mindennapi eseményeket dokumentálta, sokszor rejtett kamerával. Célja az volt, hogy a valóság töredékeiből, „montázsdarabkákból”¹⁴ „életdarabokból” olyan világot teremtsen, amely szabad szemmel nem látható – ahogy Dušan Makavejev egy róla írt tanulmányában fogalmazott: az „élet igazságát” keresve. „Bosszantotta a híradások szürkésége és egyformasága: minden felvétel ugyanolyan volt, egyik felvonulás olyan mint a másik. A közönség, a felvonulók, a lelátók, mindent három statikus kameraállásból vettek fel. S ekkor ez a húszéves fiatal egyedül elindult az igazság nyomába, hogy megörökítse olyannak amilyennek ő látta: a kamerát egy autóra erősítette, és a tüntetők között készített felvételeket. (...) Az események ritmusát akarta megragadni, közelképeket vett fel, részleteket, mozgást. Operatőrét a gyárkémény tetejére küldte, vagy beásta a kamerát a föld alá: az élet igazságát kereste, ott, ahol az emberek élnek, dolgoznak, küzdenek egy új életért (lásd Ember felvevőgéppel, 1929)”¹⁵.

Vertov a játékfilmeket hazugnak tartotta (ez Eisensteinnel is szembeállította)¹⁶, mert „a felvétel számára megrendezett jelenetek a művészileg irányított dokumentálással semmibe veszik a film, mint műnem lényegét.”¹⁷ Úgy vélte, hogy a film valódi ereje abban rejlik, hogy a kamera által érzékelt, rögzített valóság más természetű, mint az, amelyet az ember saját érzékszervein

¹³ Arday Zoltán: Boldogságmontázs. Dziga Vertov, a filmszem-ember. Filmvilág, 1986/4.

https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5848

¹⁴ Dziga Vertov: Kinokok. Fordulat. In: Vertov: Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok. MFIFA, Budapest, 1973.

¹⁵ Dušan Makavejev: Lov na stvarnost (Valósággvadászat) Izbor tekstova (Válogatott írások) (1952–1968). anarhija/ blok 45, Beograd 2023. <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/dusan-makavejev-lov-na-stvarnost-sr>

¹⁶ Vertov Kino-Pravdának nevezte az általa készített filmhíradókat, mert ezeket a Lenin által alapított Pravda (Igazság) c. napilap filmes „mellékleteinek” tekintette. 1922-1925 között 23 részt készített el.

(A filmek megtekinthetők az osztrák filmintézet weboldalán: https://vertov.filmuseum.at/en/film_online/kino-pravda)

¹⁷ Arday Zoltán i.m.

keresztül megtapasztal. Ezért „felvevőgépeket kívánt minden munkásklubba, minden kézbe, hogy mindenki szűkebb környezetében filmek készüljenek, s a sokaság a filmigazság közös kibontásával meggyorsítsa a folyamatot, melynek során az emberfajból kibontakozik az emberiség.”¹⁸ Rohamcsapatokat képzelt el, amelyek a filmkészítést forradalmi feladatként megelő, a valóságot rögzítő filmesekből, filmszemekből, pontosabban filmszeműekből állnak. Vertov instrukciói is ezt tükrözik: „harc szabályok” irányítják a munkájukat, amik között kiemelt helyen van a „gyorsaság és előrenyomulás”¹⁹. Végül egyetlen filmet készítettek ezzel a módszerrel, a *Kinoglazt* (ezt is *Filmszemnek* fordították), melynek alcíme sokatmondó: *A tetten ért élet*.²⁰

1968 táján, Franciaországban Godard próbálkozott a „tömegfilm” vertovi eszméjének felélesztésével²¹, de más fiatal rendezők munkái is társadalompolitikai tartalmakkal, ideológiai radikalizmussal töltődtek fel. Ez a filmformában is változtatásokat követelt: az antikapitalista szemszög nem volt hitelesen képviselhető a kapitalista társadalom által kidolgozott filmes eszközökkel. A szórakoztatóipar kábító hatása alóli felszabadulás lehetőségét a manipulatív elbeszélő formák, a képalkotás és az eszközhasználat konvencionális használatának felszámolásában látták. Ehhez a filmgyártást elemi részeire kellett lebontani, és egy új rendszert felépíteni: ám ennek működtetéséhez a képzelet felszabadítására is szükség volt.

Szergej Eisenstein filmjei erre a gondolatiságra, szellemi mélységre építenek, ahol a néző maga alkotja meg a jelentéseket. Montázselméletének egyik alapgondolata, hogy „két montázs-részlet egymáshoz tétele nem annyira az összegükre hasonlít, mint inkább a szorzatukra”, tehát két kép egymás mellé illesztéséből egy olyan jelentés születik, melyet egyik kép sem tartalmaz, csak a kettejük kölcsönhatása. Másik alapja az, hogy a montázs (és általában a művészet) mindig két szegmens konfliktusa. A konfliktusból drámaiság ered – és ez gyakorol nagyon erős hatást a befogadóra. Eisenstein több évtizedes kutatómunkája során folyton változó, bővülő rendszeréből most két momentumot emelek ki – melyek témám szempontjából relevánsak: az attrakciók montázsát (vagy: attrakciós montázst) és az intellektuális montázs – intellektuális film fogalmát.

¹⁸ Ardai Zoltán i.m.

¹⁹ Dušan Makavejev i.m.

²⁰ Dziga Vertov i.m.

²¹ Ardai Zoltán i.m.

Eisenstein alkotásaiban a montázs működése vezeti a filmek dramaturgiáját. Látszólag össze nem függő, drámai eseményeket kapcsol össze – és ezzel ér el sokkoló hatást. Ilyen amikor első filmjében, a *Sztrájk*ban a sztrájkolók leverésének képe után egy vágóhídi mészárlás jelenetei következnek. Ezeket a nagy hatású, brutális (sokszor tragikus) képsorokat nevezi attrakcióknak. Agresszív momentumok, melyeknek célja, hogy egy előre kiszámítható módon szenzuális és emocionális hatásnak tegyék ki a nézőt. A megrázkódtatások teszik lehetővé, hogy a nézők befogadják a darab eszmei oldalát (az „eszmei, ideológiai oldal” meghatározatlan marad: nem az a lényeges, hogy milyen irányban kell formálni a nézők tudatát, hanem az, hogy a hatás erőteljes legyen.) A drámai összeütközést keresi, ezt tekintette a filmi dinamizmus alapjának: „Számomra a montázs összeütközés, két azonos alapú tényező összeütközése.”²²

Eisenstein az attrakciók montázsát a színházban dolgozta ki: az előadások cselekményének kibontakozását többször váratlan pillanatokkal szakították meg, például a nézők széksora alatt robbanó petárdákkal. Célja egy dinamikus, excentrikus, agitációs-attrakciós színházi gyakorlat kialakítása volt, a statikus, hétköznapi, realista, hagyományos ábrázoló–elbeszélő színházzal szemben.²³ Az attrakciók montázs a polgári kultúrában kialakult befogadói magatartás állandó támadását, bombázását tűzi ki célul – s ezáltal előzménye az intellektuális film elméletének, mely új befogadói magatartás kialakítására törekszik.²⁴

Eisenstein idővel abba a paradoxonba ütközött, hogy attrakciói bár érzéki hatást gyakorolnak a nézőre, de nélkülözik a gondolatiságot, a mélységet, a szellemi hatást. Elhatározta, hogy nem éri be a néző sokkolásával, az intellektusra is hatni fog. „Ahogy lehetséges az emocionálisan ható ‘attrakciók montázs, lehetséges az intellektuális attrakció is. ‘Intellektuális attrakció!’”²⁵ Intellektuális filmnek azt a fajta némafilmet nevezte, amely elvont fogalmak felidézésére is képes (pl. az *Október*), és a nézőt rávezeti az összefüggések megértésére. A harmincas években az *izobroszenyije* (ábrázolás/ábrázolat) és az *obraz* (képzet/sűrített művészi kép) kategóriáit vezette be, s ezzel a kategória-párral jellemezte a művészetnek azt a sajátosságát, hogy a befogadót aktív szellemi munkára inspirálja.²⁶ Ilyenkor a néző is alkotóvá válik: értelme és

²² Eisenstein, Szergej: A filmkocka mögött. In: Válogatott tanulmányok. (szerk. Bárdos Judit) Áron Kiadó, 1988.

²³ Bárdos Judit: Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig. Metropolis 1998/3

²⁴ Bárdos Judit: Portré Eisensteinről. In: Etűdök az olasz és az orosz filmről. Áron Kiadó, Budapest, 2002.

https://www.bardosjudit.hu/docs/bardos_etudok.pdf

²⁵ Eisenstein: A legfőbb lény iránti tiszteletlenség. In: Premier plánban. Európa Kiadó, 1979

²⁶ Eisenstein: Montázs 1938. In: A filmrendezés művészete, Gondolat Kiadó, 1963

érzelmei hozzátartoznak a jelentés megteremtésnek folyamatához. Nem csak látja a mű elemeit, hanem a szerzőhöz hasonlóan át is éli a megjelenítés keletkezésének és kialakulásának dinamikus folyamatát. A látottakhoz olyan mozzanatokat képzel hozzá, amiket a kép inspirációja tudatosan vált ki belőle.²⁷

Eisensteint egy idő után mind kevésbé érdekelte az elvont fogalmak és filozófiai kategóriák képi megjelenítése. Sokkal fontosabbnak tartotta azt, hogy megtanítsa a nézőt dialektikusan gondolkodni, rávezetni az összefüggésekre, és így „a mindennapi élet legbanálisabb apróságainak látványai gondolati úton, a felkeltett asszociációk által elvezethetik a nagyobb gazdasági- társadalmi összefüggések megértéséig”.²⁸ Így a szerzőnek nem kell megfogalmaznia ezeket, hiszen a befogadó maga alkotja meg ezeket a jelentéseket.

Balázs Béla egy Eisensteinhez írt levelében azt ünnepli, hogy ezzel a technikával az „új, könyörtelenül forradalmár műveket” nem tilthatja majd be semmiféle cenzúra. S bár a hatvanas években Magyarországon és Jugoszláviában ennek éppen az ellenkezője történt, és a filmszemlélet és az intellektuális film sem vált végül a filmezés jövőjévé – talán leginkább a teoretikusokat ihlette meg -, azonban a neoavantgárd filmesek formabontó alkotásaikkal újra felhívták rájuk a figyelmet.

Archivológia – avagy az ember, a történelem és a felvevőgép sajátos viszonya

Magyar Dezső és Dušan Makavejev esszéfilmjeik hatását az attrakciós montázssorokba épített dokumentumfelvételek segítségével erősítették fel. A dokumentumfelvételeket egyaránt filmarchívumokból kölcsönözték, nem ők készítették. Az idegen anyagok egyrésztől izgalmas mélységet, új rétegeket szőnek filmjeik elsődleges(nek tűnő) jelentése köré, másrésztől, azzal, hogy gyakran a hivatalos ideológiai álláspont által elhallgatott, eltitkolt történelmi eseményeket mutatják be, felerősítik a rendezők által megfogalmazott, társadalomkritikus üzeneteket.

²⁷ Bíró Yvette: Az építő szerkesztés – A montázs. In: A hetedik művészet. Osiris, 2003.

²⁸ Bárdos Judit 2002 i.m.

A másik tér és idő felvételeinek, a történelem lefilmezett részleteinek fikciós narratívába illesztését a szakirodalmak archivologikus filmkészítésnek nevezik. A kifejezést Joel Katz alkotta meg, és lényege, hogy a filmek az archív anyagokra építve teremtenek különböző jelentéseket. A vizuálisan átalakult, túltelített, manipulált képek áradatában van egy megrendítő, különös ereje a valóság felvételeinek. A sokszor a láthatóság határán levő, karcos, töredékes dokumentumfelvételek lényegét Forgács Péter így foglalta össze: „Nézd, azok ott a képen mozognak, élnek!”.²⁹ Amit Siegfried Kracauer a filmnek a valósággal kapcsolatos – a megrendezhetetlenhez, a véletlenhez, a valós folyamatok lezáratlanságához és többértelműségéhez fűződő – erős affinitásáról ír *A film elmélete – A fizikai valóság újjászületése* c. könyvében (1960) ³⁰, azt egy ideje szinte csak a dokumentumanyagok hordozzák. „Az archívhoz a mi anyagaink legfeljebb csak hasonlítani tudnak.” – mondja az archívok erejéről Koltai Lajos, az *Agitátorok* operatőre. „Fantasztikus dolgok vannak az ilyen anyagokban. Például hogyan lóg be valakinek a sapkája egy képbe, vagy más valaki rossz helyen van, ahova egyébként, ha normálisan komponálsz egy képet, nem tennéd, mert tilos. A talált dokumentum épp azt nyitja fel, azt a szabadságot, amit egyébként nem mersz gondolni egy képről.”³¹

Talán nem véletlen, hogy az archivológia első lépései és elterjedése párhuzamosan zajlott a hatvanas évek filmnyelvújító törekvéseivel. A narratív szövet archív felvételekkel való széttördelése, „tönkretétele” megváltoztatja a film belső logikáját és nyelvezetét. A filmkészítők gyűjtögetőként, kutatóként mélyednek el különböző filmes archívumokban, hogy filmjeik gondolatiságát feltámasztott filmtöredékeken keresztül erősítsék meg. Ez a komoly kutatómunka a hitelesség mellett esszéisztikus jelleget ad a filmeknek. Egy újfajta kritikai kifejezőmódot teremt, ami egy újfajta befogadói attitűdön keresztül válik olvashatóvá. „Használatuk nem konvencionális, rövidek a snittek, a bevágások. Nem állítják meg az elbeszélést, a néző számára nem teszik lehetővé hogy történelmileg / történetileg berakják ezeknek a jelentését, a diegetikus világba.”³² Az archívok szabad vegyértékként lépnek kölcsönhatásba a forgatott anyaggal,

²⁹ Muhi Klára: A talált képek vonzásában. Archívok a magyar filmben. Metropolis, 1999/nyár

<https://metropolis.org.hu/a-talalt-kepek-vonzasaban>

³⁰ Idézi: Russell, Catherine: Bevezetés az archeológiába. In: Metropolis 1999/nyár

<https://metropolis.org.hu/bevezetes-az-archivologiaba>

³¹ Muhi Klára i.m.

³² Gelencsér Gábor: 1968 és a magyar filmművészet viszonyáról, illetve Magyar Dezső Agitátorok című filmjének formaujírtásáról. SZFE Sztrájkbeszélgetés. 2020. október

<https://www.facebook.com/106211634575475/videos/420113375643213>

sokféle értelmezést megengednek, nem jelölnek ki egy helyes utat – ahogyan a szabad asszociációk szintjén, úgy a történelemhez való viszonyulásban sem.

Ezáltal az archivologikus filmek árnyaltabb módon viszonyulnak az időhöz. A fikcióval való kombinálásuk, az intellektuális montázssorokba való beépítésük kiemeli az eseményeket a homogén, üres időből: működésükben a történelem képekké esik szét. Elmozdulnak a melankolikus kultúrából, amely történeteiknek gyakran csak traumatikus oldalát emeli ki. Az új életre keltett felvételek, hangok és képek érzéki, megtapasztalható dimenzióikban vizuálisak, dinamikusak és nagyon is jelenvalóak. – fogalmazza meg Walter Benjamin,³³ aki az archív anyagokat építési helyszíneként határozta meg, ahol a romokból, a töredékekből valami új épül fel. Ezt felébredésnek, megismerésnek nevezi, és egy olyan technikaként írja le, ami megszakítja a képeknek azt az “áramát”, amire a történelem támaszkodik. William Wees 1993-as *Recycled Images* c. könyvében³⁴ szintén arról ír, hogy az archív felvételeket alkalmazó montázs a tálalt felvételeket új jelentéssel tölti fel, ezáltal az archivologikus filmkészítést az egyetlen, amely képes kérdőre vonni az uralkodó narratívák hatalmát.

MAGYAR DEZSŐ

Magyar Dezső izgalmas stilisztikai, formai újításokkal járult hozzá az 1960-as évek magyar filmtörténetéhez. Az attrakciós montázsszekvenciákba dokumentumfelvételeket épített, melyek a valósághoz való közvetlen kapcsolatukon keresztül felerősítik a képsorok jelentését.

1968-ban, miután lediplomázott a Színház és Filmművészeti Főiskola rendező szakán, csatlakozott a Balázs Béla Filmstúdióhoz. A Balázs Béla a korszak filmgyártásának kísérleti, alternatív műhelye, a korabeli neoavantgárd, másképp gondolkodó alkotók gyűjtőhelye volt. 1969-ig csak rövidfilmeket készítettek, Magyar Dezső *Agitátorok* (1969) c. filmje volt a Balázs Béla első egészestés produkciója. Magyar következő filmje, a *Büntetőexpedíció* (1970) is itt

³³ Idézi: Catherine Russel: Bevezetés az archivológiába. Metropolis 2020/1 <https://metropolis.org.hu/bevezetes-az-archivologiaba>

³⁴ William Wees: Recycled Images. Anthology Film Archives, New York, 1993. https://monoskop.org/images/3/34/Wees_William_C_Recycled_Images_The_Art_and_Politics_of_Found_Footage_Films.pdf

készült el, s bár ezután nem készített több filmet Magyarországon, de e két alkotással a magyar filmtörténet kiemelkedő alkotójává vált. Filmjei különlegességét leginkább az archív anyagok használata jelenti: történeteinek képeit a talált felvételekkel összefüggésben egészen új dimenzióba helyezi. Az archívok intenzív jelentésképző funkciót kapnak, amivel képessé teszi a film nyelvét arra, hogy elvont, esszéisztikus gondolatokat fogalmazzon meg. Ez egy minőségi ugrást jelentett a magyar filmes hagyományhoz képest: míg azok tartalmukban fogalmaztak meg esszéisztikus gondolatokat, Magyar montázstechnikája által ez a formában is megvalósult. Az *Agitátorokkal* és a *Büntetőexpedícióval* újszerű, izgalmas filmnyelvet hozott létre, mely az európai modernizmus esszéista áramához kapcsolódott.

Agitátorok (1969)

Az *Agitátorok* a Tanácsköztársaság 50. évfordulójának alkalmából kiírt állami pályázat nyerteseként készült el. Korábban, a Tanácsköztársaság 40. évfordulójára (1959) is készült film, kettő is – az egyik Makk Károly, *A harminckilences dandárja* volt. A forgatókönyv Karikás Frigyes elbeszélései alapján készült, aki a kommün alatt a Vörös Hadsereg 39-es dandárjának politikai biztosa volt (a bukás után Bécsbe emigrált és a Lukács György körül kialakult Vasárnapi kör tagja lett). „1959-ben a Kommün ünneplése lényegében az ’56-os ’ellenforradalom’ propagandájáról szólt.”³⁵ – tehát az volt a lényeg, hogy ne kapcsolódjon 1956-hoz. 1969-ben az 50. évfordulóra való megemlékezés esetében pedig az volt a cél, hogy ne kapcsolódjon az 1968-as mozgalmakhoz.³⁶ Magyar Dezső filmterve látszólag meg is felelt az elvárásnak. A forgatókönyvet Bódy Gábor írta, Sinkó Ervin *Optimisták* c. regénye, illetve Lukács György és Lengyel József visszaemlékezései alapján, vagyis a forgatókönyv megírásához felhasznált források szerzői, Karikás Frigyeshez hasonlóan, szintén a kommün résztvevői voltak.

Azonban a hivatalos, jubileumi szerepet az *Agitátorok* végül sosem tölthette be, ugyanis a hatalom rögtön elkészülte után betiltotta. Ennek egyik oka az volt, hogy Magyar Dezső és csapata (legközelebbi alkotótársai Bódy Gábor és Dobai Péter, de tulajdonképpen az egész film

³⁵ Murai András: Hol marad a Világforradalom? Filmek a Tanácsköztársaságról. Filmvilág 2019/12. https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=14348

³⁶ Fóris Ákos: A Tanácsköztársaság emlékezete. Újkor, 2019/december <https://ujkor.hu/content/a-tanacskozarsasag-emlekezete>

happening-szerűen, a korabeli művészeti életben fontos szerepet betöltő értelmiségiek közreműködésével készült), a hatalom oldaláról elvárt visszaemlékezés helyett sokkal inkább a folytonosságot keresték 1919 és 1968 között. Ennek egyik eszköze az attrakciós montázssekvenciákba épített dokumentumfelvételek voltak, melyek a valósághoz való közvetlen kapcsolatukon keresztül megváltoztatták (forgatókönyv-formában még a montázssal és archívokkal nem számoló, így ártalmatlannak tűnő) képsorok jelentését.

Magyar a film során fokozatosan építi ki ezt az archivologikus technikát, mintha magát és minket, nézőket is tanítana, szoktatna, az újszerű filmnyelv olvasásához. Az archívokat „A szegény filmek flash backjének” nevezi³⁷, ezzel jól összefoglalva hagyományos funkciójukat: nincs mindig pénz rekonstruálni egy kort, egy háborút, de az archívok néhány jellegzetes képpel képesek lerövidíteni a tér-idő utazást, ezért leggyakrabban különböző korszakok megidézésére, illusztrálására használják őket.

Az archív anyagok az *Agitátorokban* is nagyjából a film végéig ezt a konvencionális funkciót látják el: megidézik és hangulatilag aláfestik a korszakot, amiben a történet játszódik. A dokumentumfelvételek itt még szorosan kapcsolódnak a szöveghez, a párbeszédnek kiragadott szavait jelenítik meg elhangzásuk pillanatában. Ehhez főként a Tanácsköztársaság alatt készült heti filmhíradókat, eredeti 1919-es utcaképeket, tömegtüntetéseket vagy a korszak meghatározó alakjairól (Kun, Lenin, Trockij) készült felvételeket használt fel.

Azonban a korhű felvételek és díszletek ellenére az alkotók személyesen közelítették meg a történetet, saját pozíciójukat és kritikájukat fogalmazták meg rajta keresztül – ami erősen kapcsolódott a ’68 közepette mélyen hallgató Magyarország dilemmáihoz. A Tanácsköztársaság napjait úgy jelenítették meg, mintha az 1969-ben zajlott volna – „az 1919-es kommün figuráit rávetítették a 60-as évek hosszú hajú hippijeire és bicikliszemüveges filozófusaira.”³⁸ Az analógiát olyannyira nem akarták leplezni, hogy időnként még Rolling Stones számok is megszólalnak. A fiatal forradalmárok gondolatait egyszerre aktualizálták és kritizálták: a ’10-es és ’20-as évek baloldalisága tiszta forrást, inspirációt jelentett Magyarék gondolkodásának.

³⁷ Morsányi Bernadett: Szenvedély a celluloidon. Beszélgetés Magyar Dezsővel – 1. Rész. Filmvilág 2017/6. https://filmvilag.hu/cikk.php?&cikk_id=13229&gyors_szo=Mat%C3%BAz%20J%C3%B3zsefn%C3%A9&kep=&ujertekeles=1

³⁸ Haraszi Miklós: Bódy. In: 1969. Beszélő, 1997/12. <http://beszelo.c3.hu/97/12/1969.htm>

A fiatalok egy gyönyörű világról álmodnak, annak erkölcsi, etikai és politikai megvalósításáról vitatkoznak. Központi kérdéseik, hogy jogosult-e egy csoport erőszakot tenni az igaznak gondolt eszme nevében, s hogy az erőszak megragadható-e eszköz mivoltában, anélkül, hogy öncélú agresszióvá válna. Számtalan elvi törésvonal mutatkozik köztük, a film nagy részét heves vitáik, a világmagyarázatainak és forradalomértelmezéseinek ütköztetése teszi ki, „mintha egyetlen folyamatos párbeszéd hozzászólói lennének”. Ennek stílusa, scenírozása nagyon sokszor behozza a 68-as diákmozgalmak hangulatát. A film alig több, mint egy óra, de rendkívül mozgalmas, feszes, lendületes. Nagyon sokat beszélnek benne, hiszen elméleti csoportról van szó, de minden szöveg úgy hangzik el, hogy közben jönnek és mennek, tele van dinamikával. Az egésznek egy erős performatív jelleget ad: nem csak beszélnek a forradalomról, hanem úgy élnek és mozognak, állandó felfokozott állapotban. Magyar Dezső is úgy emlékezett vissza a forgatásra, mint egy happeningre.³⁹

Az új világ megvalósítása azonban kudarcba fullad. A munkások agitálása sikertelen, összecsapnak az ellentüntetőkkel, illetve mindkét szereplő, aki az elméletgyártás helyett a tettek mezejére lép, meghal, elesik a harcokban. A jelentős megmozdulások tulajdonképpen a fikciós szálba illesztett dokumentumfelvételeken keresztül jelennek meg: ezeken nagy hatású agitációkat, tömegtüntetéseket, történelmi pillanatokat látunk. Magyar a filozófiai magasságok és azok hétköznapi megvalósulása közötti szakadékra mutat rá azzal, ahogy a fiatalok a forradalmi elmélet gyakorlatba való átültetése közben sorra elbuknak.

Ahogy közeledünk a film vége felé, az archívhasználat egyre inkább elrugaszkodik a hagyományos használattól egy radikálisabb funkció felé. Az elbeszélt események és az azokat illusztráló képek egyre lazábban illeszkednek, egyre elvontabb lesz köztük a kapcsolat. „Képi fogalmazásmódjában nagyon erőteljes absztrahálást, általánosítást hoz létre, ezzel kilép abból, hogy a 68-as Tanácsköztársaság eseményeit idézi meg.”⁴⁰ Ahogy a dokumentumok elszakadnak a film diegézisétől, módszeresen épül fel belőlük egy újfajta elvonatkoztatási rendszer. A Vörös Híradó által megörökített események helyett az archív képek megnyílnak a mozgókép által dokumentált történelmi korszakok azon eseményei felé, melyekben a lázadás és az elnyomás gondolata jelenítődik meg. Orosz ellenforradalmárok ténykedéseit, összefagyott, megcsönkített

³⁹ Muhi Klára i.m.

⁴⁰ Gelencsér Gábor (2020) i.m.

hullákat vagy egy kivégzést látunk, négyszer, ötször visszavágva. „Emlékszem, milyen izgalomba jöttem, mikor rátaláltam erre a felvételre” – meséli Magyar. „Itt valami valóban megnyílt. Ez a brutális képsor elviselhetetlenül triviális. 5-6 embert lőnek egyszerre egy frissen megásott gödörbe. Egy sapka leröpül az egyik áldozat fejéről. A jelenetnek annyi drámai ereje sincs, mint egy nyúl vadászatnak. Celluloidra vett igazi halál. Egy amatőr kézben a buta objektív a huszadik század nagy titkát leplezi le, a triviálisságot, hétköznapivá züllött tömeges emberirtást.”⁴¹ Innentől már nem csak a Tanácsköztársaságról és annak bukásáról szól a film: az archívokon keresztül 1919 meg nem válaszolt kérdései összekapcsolódnak a mindenkori forradalmak dilemmáival. Azt fogalmazza meg, hogy a forradalmiság örökérvényű és mindig van vele szemben egy elnyomás – ami a forrongó 1968-ban különösen aktuális volt. A Tanácsköztársaság fiatal agitátorainak heves vitái a 60-as évek mozdulatlan, dermedt világával kerül párhuzamba. Kompromisszumot nem ismerve kutatják a forradalmiság elvi és gyakorlati lehetőségeit, és Magyar szerint pont ez az elemző, elven, tárgyilagos ugyanakkor szenvedélyes habitus hiányzott a 60-as évek magyar közéletéből, a kádári konszolidáció látszólagos nyugalmaiból. A fiatalok lendületével a film egésze azonosul: hagyományos visszatekintés helyett témájában és formájában is a forradalom természetéről értekező vitairattá, annak elméleti kérdéseit körbejáró mozgóképes esszévé válik.

A forradalmi filmek sematizmusával, kiáltványszerűségével, plakát-szerűségével szemben ez a film a proletárforradalom idejét kitágítva örökké aktuális kérdéseket tesz fel a forradalom örök ideáljaival, az eszmék megvalósíthatóságával – megvalósíthatatlanságával kapcsolatban. Az *Agitátorok* semmilyen tekintetben nem felelt meg az elvárásoknak: se tartalma, se merészen újító formanyelve miatt sem.

Büntetőexpedíció (1970)

Az *Agitátorok* még „csak” egy főiskolás, szabálytalan kísérlet ahhoz képest, ahogy Magyar egy évvel később, a *Büntetőexpedíció*-ban továbbfejleszti az archív anyagok gondolatársító használatát. Ez a film is az erőszakról szól: az első világháború előtti években egy szerb faluban

⁴¹ Muhi Klára i.m.

meggyilkolnak egy császári katonát, s ennek megtorlására indul útnak az Osztrák Magyar Monarchia hadserege.

Míg az *Agitátorok* ritmusát a folyamatos beszéd, a körkörös, állandóan kérdező önreflexió adta, Magyar elmondása szerint erre a filmre elege lett a sok párbeszédből. Elhatározta, hogy ez a film szinte néma – egészen pontosan dialógusoktól mentes - lesz, hogy maradéktalanul a képi világ dominálhasson. A megtorlásra készülő lovasszázad zárt rendben, néma csendben menetel a filmen keresztül. „Az *Agitátorok*ban lépten nyomon az új rend szervezetlenségével szembesülünk, míg a *Büntetőexpedíció* feszült némasággal teremti meg a hatalom és a lázadás esztétikáját, a hegemonia tökéletes működését. A forradalom szószátyár, az elnyomás szavak nélkül is boldogul. Döntései és eszközei természetesen, megkérdőjelezhetetlenek. A Lenin-fiúk csetlése-botlása a katonák szervezettségével állítható szembe: a fiatalok állandó rohangálása és kényszeres párbeszédei a militáns hatalomhoz képest komikusan hatnak. A katona nem rohan, megfontoltan és biztonságban végzi dolgát.”⁴²

Magyar elmondása szerint a forgatás után jött rá, hogy mekkora lehetőség rejlik a lovasszázad menetelésében: egy nyitott metafora, amelybe elvonatkoztatottabb tartalmakat, gondolatokat szőhet. A katonák némán haladnak a falu felé, a csendet csak a lovak patáinak monoton dobogása töri meg. Közeli felvételeken a katonák szikár és elszánt arcát látjuk: biztosak vagyunk benne, hogy hamarosan kegyetlenül teszik majd a dolgukat.

Egyszeriben azonban Magyar egy pillanat alatt emberivé varázsolja a kegyetlen arcokat. A hetedik perc környékén egy fiatal katona arcának közeli képe után egy karcos felvételen elegáns, nagyvárosi hölgyek jelennek meg. Innentől a katonák arcképei után sorra következnek a különféle archív felvételek: rohamba induló hatalmas lovasosztagot, lányportrékat, szalonban beszélgető és teázó hölgyeket, enteriőröket, táncos multságokat, havas utcákat s mindenféle furcsaságot látunk. Az idegen dokumentumok mint személyes képzelgések, emléktöredékek montírozódnak az egykedvűen lovagló katonák arcára. A Monarchia idején készült eredeti némafilmes felvételek egy boldog ország képeit mutatják, ahol elegáns zeppelinek röpködnek az égen s finom ruhába öltözött polgárok szórakoznak szabadidejükben. Mintha a messzi földön

⁴² Morsányi Bernadett: Az Ady-hatás tényezői az ifjú szívekben. In: Kocsi-út az éjszakában-konferencia anyaga. (szerk. Fűzfa Balázs), Savaria University Press, Szombathely, 2011. <https://mek.oszk.hu/17800/17880/17880.pdf>

szolgálatot teljesítő, hazavágyó katonák kollektív tudattalanját, vágyképeit látnánk. A kegyetlen arcokból egyszeriben törékeny, ábrándozó, szépen ívelt fiatal férfiarcok válnak: a szigort megtörik a hirtelen bevillanó filmtöredékek és a lágy zene. A katonáknak bármiféle párbeszéd nélkül emlékeik, múltjuk lesz – ami mind a sötét kamrában, a vágószobában születik meg. Eisenstein montázselmélete mellett Magyar technikája ezáltal a híres Kulesov-kísérlet filmes örökségére is épít.

Néhány pillanatra el is felejtjük az expedíció véres célját. Azonban Magyar itt sem elégedett meg a kor és portréfestésre használt archívkezeléssel. „A film második felében új irányt szab az idegen anyagok beépítésének és ezzel az egész műnek.”⁴³ A falubeli megtorlás képeit újra és újra megszakítják a világ minden táján elkövetett politikai erőszak dokumentumfelvételei. A földgolyó minden tájából összeterezt, valaha filmre vett szenvedőket látjuk: háborús dokumentumfelvételeket, vészkorszakot, koncentrációs táborba zárt zsidókat, buddhista papok önégetését, napalm égette vietnamiakat és a 68-as diáklázadások utcai összecsapásainak képeit. A Monarchiabeli akciótól így jutunk el a huszadik század elnyomó rezsimejének tablójához. Jeles András később ezt a századot büntető századnak nevezi – „melyből kimagaslik az 1968 után különösképpen aktuális forradalom örök érvényű, elpusztíthatatlan allegóriája.”⁴⁴ A forma ismét egy absztrakt gondolatot fejt ki: a lázadás esélyeit vizsgálja a hatalom rendíthetlenségével szemben. A különböző korszakokból származó dokumentumok és a fikciós anyagok összekapcsolásával hoz létre egy gazdag jelentéshálót, mely segítségével az alkotók a mindenkori elnyomás ellen tüntettek.

Magyar elmondása szerint a dokumentumfelvételek a forgatókönyvbe nem voltak beletervezve. „A *Büntetőexpedíció* eredetileg egy 6 epizódból álló film, a *Hat Brandenburgi Verseny* egy fejezete lett volna, ami a társadalom és az erőszak kapcsolatát vizsgálja. A Monarchiával foglalkozó részt a fasizmus követte volna.”⁴⁵ Magyarnek jó viszonya volt a filmfőigazgató-helyetttessel, Bogács Antallal, aki a BBS költségvetését kezelte, nála sikerült elérnie, hogy ezt az egy tételt leforgathassa a betiltott *Agitátorok* után. Azonban amikor Filmfőigazgatóság megnézte,

⁴³ Muhi Klára: Talált képek

⁴⁴ Gelencsér Gábor: A macskaköves úton. *Mozgó Világ*, 2008/08
https://epa.oszk.hu/01300/01326/00102/MV_2008_08_13.htm

⁴⁵ Morsányi Bernadett: Szenvédély a celluloidon. Beszélgetés Magyar Dezsővel – 1. Rész. *Filmvilág* 2017/6.
https://filmvilag.hu/cikk.php?&cikk_id=13229&gyors_szo=Mat%C3%BAz%20J%C3%B3zsefn%C3%A9&kep=&ujertekeles=1

azt mondták, elég így is, a többit nem kell leforgatnia. Ez ekkor még csak egy tizenötperces anyag volt. Magyar elhatározta, hogy akkor ezzel a tizenöt perccel mondja el mindazt, ami a *Hat Brandenburgi Versenyben* érdekelte. Egyfolytában dokumentumokat, archív anyagokat keresett a Filmarchívumban, ezek beépítése által lett a tizenötperces anyagból negyven perc. A filmnyelvi játék itt már finomabb, bonyolultabb mint az *Agitátorok*ban, a film dramatikus és gondolati ívét is meghatározzák az archív felvételek. Egy anekdota szerint Magyarnek többen is javasolták, például Jancsó Miklós (akinek történelemszemléletével különben rokonítható a film), hogy vágja ki a dokumentumokat, mert a történelmet nem lehet így kezelni.⁴⁶ Magyar elmondása szerint ebben az értelemben mindig közelebb állt Godard-hoz (vagy Makavejevhez, csak ezt nem tudta!), „Amit ki kell mondani egy filmben, azt agresszívan és egyértelműen kell kimondani, amikor ma vízsugarakkal söprik le az embereket az utcáról, az beletartozik annak a leveretésnek az érzésébe, amit 1913-ban a balkáni fiú halála váltott ki” fogalmazta meg. Amikor azt mondták neki, hogy nincs szükség efféle illusztrációkra, az emberek maguktól is rájönnek az üzenetre, válasza az volt, hogy: „Számomra ez nem üzenet volt, hanem egy olyan intenzív érzelmi pillanat megteremtése, ami szinte kirobban az anyagból.”⁴⁷

A forgatókönyv, majd a megvalósult film közötti ellentét az *Agitátorok* esetében is érdekes: az első szűrőn a forgatókönyv ott is átment. A Tanácsköztársaság 50. évfordulója kapcsán kiírt állami pályázatot megnyerte. Feltételezhetően forgatókönyv formájában az a film is mást képviselt, mint később a filmszalagon, a dokumentumfelvételekkel kiegészítve. Az archivologikus filmkészítés, a dokumentumok működésmódjának hatékonyságát a filmek betiltásának ténye igazolja leginkább. „Az archív egy megfellebbezhetetlen igazságpillanat. S amikor összevágja az ember a saját maga által kreált anyaggal, olyan módon mutat ki mindenféle hazugságot, színészkedést, hamis, pozór magatartást, bombasztikus viselkedést, ami szinte megszégyenítő.”⁴⁸ fogalmazza meg Magyar a dokumentum-részletek és a montázs kapcsolatáról elmélkedve. „Ez a szemlélet-formai újítást felvető irányzat a cenzúra áldozata lett, amivel megfosztották a magyar új hullámot a modernizmus egyik új(abb) eszközének alkalmazásától, a filmmesszé írástól.”⁴⁹

⁴⁶ Morsányi Bernadett i. m

⁴⁷ Morsányi Bernadett i. m

⁴⁸ Muhi Klára i.m.

⁴⁹ Gelencsér Gábor (2020) i.m.

Az 1969-ben induló nemzedék egyik legtehetségesebb rendezőjeként tartották számon, de két, Balázs Béla Stúdióban elkészített emblemikus film után, 1971-ben úgy döntött, hogy elhagyja Magyarországot.

DUŠAN MAKAVEJEV

„Gyerekkoromban mindig arra vágytam, hogy különböző anyagokat rendezgessek, és valamilyen egészé szervezzem őket.”

(Dušan Makavejev, interjúrészlet)⁵⁰

Dušan Makavejev a jugoszláv fekete hullám időszakának vezéralakja volt. Merész, eredeti alkotásaival nemzetközi sikereket ért el, a modernista európai filmművészet egyik legjelentősebb egyéniségévé vált.⁵¹

Az 1950-es évek elején karrierjét a mára legendássá vált belgrádi amatőr filmklubban, a Kino Klub Beogradban kezdte. (Itt rögtön adódik egy párhuzam Magyar Dezső pályájával: a Kino Klub ahhoz hasonló funkciót töltött be a jugoszláv filmben, mint a Balázs Béla Stúdió – ahonnan ugyebár Magyar Dezső indult – Magyarországon). A Kino Klubban kezdte pályáját a korszak több tehetséges rendezője: Živojin Pavlović, Puriša Đorđević és Kokan Rakonjac is. Akárcsak a Balázs Béla filmesei, a fiatal jugoszláv rendezők is a francia új hullám és az avantgárd hagyományait követve törekedtek a film modernizálására.

Makavejev ekkor forgatta az első rövid- és dokumentumfilmjeit. Az általam vizsgált időszak előtt három játékfilmet készített (*Az ember nem madár* (1965), *Szerelmi ügy, avagy egy postáskisasszony tragédiája* (1967), *Védtelen ártatlanság* (1968)), melyekben fokozatosan alakította ki többszintű, műfaji fúzióra épülő montázstechnikáját.

⁵⁰ Makavejev Lov na stvarnost

⁵¹ Szíjártó Imre: Szerelmi ügyek. In: Filmvilág 2018/1.

https://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=13493&gyors_szo=%257Cmakavejev&start=0

W.R., az organizmus misztériuma (1972)

Vágástechnikai és történetmesélési eljárásait Makavejev az 1972-ben készült *W. R., az organizmus misztériuma* c. filmben teljesítette ki. A filmet nézve gyakran úgy érezhetjük, mintha szerkesztőként, hozott anyagokból dolgozna. A vizualitást boszorkányos szerkeszteni tudásával filozófiai mondanivalója szolgálatába tudta állítani: „a filmemet mint film-kollázst, filmesszét képzeltem el, amely másfél óráig tart és az ember sorsáról szóló elmélkedésként értelmezhető”, fogalmazta meg.⁵²

A *W.R.*-t Wilhelm Reich, osztrák-amerikai pszichiáter elméletei inspirálták. Makavejev világnézetére és emberképére nagy mértékben hatással voltak Reich tanai: a társadalmi szerepek mögött munkáló, elfojtott szexuális ösztönök foglalkoztatták leginkább, a korlátozásukban, leszabályozásukban rejlő veszélyekre igyekezett felhívni a figyelmet. Reich elméleteivel egyetemista korában találkozott, aki a szabadságot a természetes, szabadon megélt szexualitásban látta kiteljesedni. Az orgonnak nevezett szexuális energiákat tanulmányozta, amelyek szerinte a világuniverzumot, a mikro- és makrokozmoszt egyaránt befolyásolják. Azt próbálta bebizonyítani, hogy ezek az energiák alakítják bolygónkon az erőviszonyokat s felszabadítóan hatnak az egyénre – ellentétben a kommunizmussal, kapitalizmussal, a mindent elnyomó hatalmi rendszerekkel.

A *W.R.* első felében Reich életét és nézeteit ismerjük meg. Különféle riportokban hozzátartozói, kollegái és ismerősei mesélnek róla, majd archív felvételeken maga Reich is megjelenik. Bemutatja terápiás módszereit, szembeállítva a kommunista diktatúrákban alkalmazott elektrosokk kezelések borzalmaival. „Sztálint látjuk: „új szocialista társadalmat építünk” – mondja, miközben a Lili Marleen zenéje szól. A következő képen egy gyomormosást látunk. „Sztálin folytatja: Lenin ragyogó zászlója alatt megvalósítottuk a ránk hagyott feladatot – snitt – elektrosokk kezelés, a szerencsétlen soká rángatózik az ütés után. Ezután Reich következik. Tanai szerint amit a kín elért, azt a csoportos terápia is: izzadt, csatakos férfiak és nők élvezik a percet.”⁵³ Az elektrosokk által kezelt „betegek” mintha Magyar Dezső szenvedőihez csatlakoznának. Kínjaik teljes valójukban jelennek meg előttünk: egy pillanatra összenézünk a

⁵² Idézi: Szíjjártó Imre: D. M.. A düh misztériuma. Portré Dušan Makavejevről. Filmkultúra, 2005.
<https://filmkultura.hu/regi/2005/articles/essays/makavejev.hu.html>

⁵³ Forgács Iván: Dusan Makavejev hullámlovaglása. Filmkultúra, 1990/2.

karcos dokumentumfelvételek szereplőivel, majd ők ott maradnak a múlt szorításában, de az a megrendülés amit mi a képernyő másik felén érzünk, színészi játék által nem volna kiváltható. A valóság képein keresztül Makavejev és Magyar egyaránt azzal szembesítenek minket, hogy a történelemnek arca, arcai vannak: ritkán rendelkezünk vizuális ismeretanyaggal az eseményekről, amit a dokumentumfelvételek szereplői átélnek. Történetüket távolról ismerjük, de azok valóságát legtöbbször nem látni, elképzelni sem szeretnénk.

Makavejev tovább fokozza montázstechnikáját, a dokumentumokat is párbeszédbe lépteti egymással. Az ellenpontosító szerkesztésen keresztül egy másik alternatíva lehetőségét sugallja: az ember megsemmisítésére törő, normalizálódott praktikák helyett más megoldások is léteznek, például a Reich által orgonnak nevezett szexuális energiák felszabadítása.

Az orgonok gyógyító erejére szeretné felhívni a figyelmet a film fikciós szálának főszereplője, Milena is. A fiatal lány Reich elkötelezett híve, a társadalom megváltásának lehetőségét a szexuális felszabadításában látja. A film csúcspontja az a jelenet, amikor egy belgrádi bérház erkélyén a szabad szerelemről és az elfojtásokban rejlő veszélyekről tart agitációs beszédet szomszédainak. A fellelkesült hallgatóság összeölelkezve táncolni kezd, és arról énekelnek, hogy szex nélkül mit sem ér az élet. A kavalkád Milenát is magába szippantja, és amikor a táncolókkal a kamera elé ér, megragadja az operatőr kezét és őt is magával rántja a forgatagba – s ezzel bennünket, nézőket is. A következő képen szintén egy erkélyen közelednek felénk különböző alakok: Pekingben, Mao és néhány pártfunkcionárius érkezik meg egy archív felvételen (miközben még mindig a tömbház lakóinak énekét halljuk). Ezután maoista tüntetést látunk, ahol a Vörös téren hatalmas tömeg tolong, pártkönyvecskéket lobogtatva. A fikciós és archívfelvételek váltakozása, a diszkontinuitás olyan jelentést teremt, ami több és erősebb mint a részek összege: az ideológiák által manipulált tömeg akciója katasztrófába torkollhat. A montázstechnika az emberi ösztönöket leszabályzó Kelet után arra is rámutat, hogy a szexuális felszabadulás is ugyanúgy ideológiává torzulhat. Az eszmékből deformálódott rendszerek lesznek, ami eltorzult személyiségű átlagemberekhez vezet (a film egy másik szála a „a szexuális forradalom utáni Amerikát mutatja be, ahol a nemek összekeveredtek, mindenki identitását, nemi

hovatarozását keresi.”⁵⁴). Makavejev megnevezéstől, színtől függetlenül bíralt minden ideológiát: az ezek alól felszabadult emberi szabadságot kereste.

Bár a W. R. külföldön sikert aratott, Jugoszláviában betiltották Lenin és a kommunizmus eszméjének megsértése miatt (egyes források alapján a Brezsnyev, szovjet pártfőtitkár személyes kérésére). Makavejevnek el kellett hagynia Jugoszláviát. Párizsba költözött, ahol nemzetközi támogatást szerzett legradikálisabb projektjéhez, a *Sweet movie*-hoz (1974).

Sweet Movie (1974)

A *Sweet Movie*-ban Makavejev mindenkit kritizál: a kommunistákat, a kapitalistákat, a liberálisokat, a királypártiakat, a művészeket, de mindenekelőtt az érdektelen kispolgárokat és az értelmiségieket. „Míg Nyugat-Európában a protest filmesek majd mindegyike a fogyasztói társadalom kritikáját baloldali alapállásból hajtotta végre, addig a kelet és nyugat, szocializmus és kapitalizmus közötti határhelyzetben lévő Jugoszláviából származó Makavejev a baloldaliságot is kritizálta. Godard-ral, Pasolinivel, Markerrel ellentétben nem baloldali, hanem kétirányú kritikát gyakorolt azzal az elnyomó hatalommal szemben, amely – függetlenül a színétől, az ideológiájától – az ember kihasználására, kizsigerelésére, végeredményben megsemmisítésére tör.”⁵⁵

Az ideológiák kritikája a *Sweet Movie*-ban is az archív anyagok beépítésére épülő montázstechnikában teljesedik ki. Otto Muehl kommunájának orgia-jelenetét egy babatorna archív betétei szakítják meg. A torna felvételei a náci Németországban készültek.⁵⁶ A tökéletes árja test megalkotásának propagálása volt célja, a „tisztafajú árja” gyermekek megszületését és nevelését támogató Lebensborn program részeként. Makavejev e felvételek beemelésén keresztül egyrészt utal arra, hogy a kommuna tagjai ennek a gyerek-projektnek a termékei, akik akcióikkal hiteltelenítik a fasiszta elméletet.⁵⁷ Ugyanakkor kritizálja Otto Muehl programját is: Muehl a tökéletes árja helyett a tökéletes művészt akarta megteremteni. Szisztematikusan úgy

⁵⁴ Adorján Tímea: Dušan Makavejev. In: Muszter 2005. augusztus
<https://epa.oszk.hu/00300/00373/00019/makavejec.htm>

⁵⁵ Pápai Zsolt: A katasztrófamusical diszkrét bája. In: Filmvilág
https://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=13334&gyors_szo=%257Cmakavejev&start=0

⁵⁶ Baby Gymnastics Scene From Sweet Movie https://www.youtube.com/watch?v=ykEWLi_QBLY

⁵⁷ Testa, Bart: Reflections on Makavejev the Art Film and Transgression. In: Makavejev Fictionary. Harvard Film Archive, 1995. <https://harvardfilmarchive.org/public/upload/print/5ecb80dc01189.pdf>

nevelte a kommunában született gyerekeket, hogy ne kötődjenek érzelmileg senkihez - pont ahogyan Hitlerék is elképzelték az árja gyermekek nevelését.

Hasonlóan többretegű utalásrendszere van a katyni mészárlás archívjainak is. Amikor Anna Planeta felveszi hajójára a Patyomkin cirkáló matrőzaként bemutatkozó Lev Bakunyint, figyelmezteti: „Ne maradj itt. Ez a hajó tele van holttestekkel.” Lev ezt válaszolja: „Nem számít. Az egész világ tele van holttestekkel.” Hogy kétségünk se legyen afelől, mire gondol, ezeket a mondatokat a katyni mészárlás áldozatainak exhumálásáról készült archív felvételek követik. Makavejev nem csak beszél arról, hogy a világ és a történelem tele van tömegsírokkal. Zsigeri szinten szembesít bennünket azzal, amiről nem akarunk tudni, amit az emberiség jobban szeretne elfelejteni. 1974-ben még az volt a hivatalos álláspont, hogy a kivégzést német katonák hajtották végre – bár a nyugati hatalmak már 1943 óta tudták, hogy a tömeggyilkosság Sztálin parancsára történt, de mindenki hallgatott. A katyni mészárlás képeihez Makavejev mindössze egy mondatot fűz, egy idézetet Anthony Eden brit külügyminiszter leveléből, amit az igazságot feltáró lengyelországi angol nagykövetnek, Sir Owen O'Malley-nak írt: „Mindig gondoljunk ezekre a dolgokra, de soha ne beszéljünk róluk.”

Makavejev és Magyar Dezső nem próbáltak meg igazságot szolgáltatni filmjeiken keresztül, alig fűztek kommentárokat a tömegmészárlásokat és tömegsírokat feltáró archív anyagokhoz. Azonban a filmjeikbe való beemelésükkel, felélesztésükkel visszautasították az ideológiák álláspontját, miszerint vannak dolgok, melyekről nem beszélhetünk, melyekről hallgatni kell. Így módosították: amiről nem lehet beszélni, arról is beszélni kell. A hallgatás a bűnösök cinkosává tesz.

Serbian cutting

A *serbian cutting* fogalom bevezetését azért tartom fontosnak, mert rávilágít arra, hogy mi az, amivel Dušan Makavejev montázstechnikája – s ezáltal ideológiakritikája, – komplexebb, gazdagabb Magyar Dezső módszerénél.

A montázs újrafelfedezése a jugoszláv új hullám egyik legjelentősebb teljesítménye volt. Makavejev és társai még amatőrfilmes korukban, a belgrádi Kino Klubban fejlesztették ki sajátos technikájukat. A lényege, hogy az elsődleges cselekményszál mellett / alatt / azzal párhuzamosan

nem csak dokumentumfelvételek, hanem klasszikus filmrészletek, riportok, olvasmánytöredékek, jegyzetek, játékos kommentárok, stb., jelennek meg. Látszólag minden logika nélkül működnek, de valójában elmélyítik a mondanivalót. A cselekmény fő folyása (a narratív réteg) mellett megjelenik tehát egy másik szál is, mely asszociáció, allegória, metafora vagy szimbólumként működik. Makavejev ezt így fogalmazta meg: „Úgy gondolom, hogy Eisenstein montázselmélete ma is él. Nem az attrakciós montázsról van szó, hanem az emberi lét olyan bizarr pillanatairól, amelyekből az élet jobban megérthető... Az asszociatív kapcsolatok montázsformájáról. A montázs anyagának kiválasztásakor a rendezőnek sok asszociációja van – apró szálak, melyek a fő dramaturgiai kapcsolatok mellett sűrű szövetet szőnek az alaptörténet köré.”⁵⁸

Makavejev Eisenstein attrakciós montázsának elmélete nyomán dolgozta ki kolláznak nevezett montázstechnikáját. Első nagyjátékfilmjéről, *Az ember nem madárról* (1965) beszélve ő maga nevezi ezt a technikát kolláznak: „A filmben miközben egy vidéki hipnotizőr a modern ember szerelmi problémáit próbálja értelmezni egy kocsmai énekesnő szórakoztatja a részeg férfiakat, a gyárcsarnokban a filharmónia Beethoven Örömdóját adja elő a bányászoknak, a bányavezetősége meg nagyoösszegű deviza sorsáról dönt éppen - micsoda kollázs!” Ez a kollázs nem intellektuális játék eredménye, nem különböző darabok racionális montázs – összeillesztése. Sokkal inkább úgy működik, mint a gyermekrajzok: az érzelmi gondolkodás egy fajtája. „A gyerek rajzol egy embert, a gyomrába az aznap ebédelt csirkét. Zsebet rajzol, és a zseb alján egy kulcs látható. Ha a lerajzolt ember a tengerre gondol, akkor a fejébe rajzol egy hajót!”⁵⁹

Az ember nem madárban az egymás után következő dolgok ütközése hoz létre új összefüggéseket, a jelenetek és beállítások egymást értelmezik. A párhuzamos montázs hatását a többszörös ellenpontozás fokozza: „nem csak két esemény feszül egymásnak dramaturgiailag, a hang is ütközik a vizuális síkkal. Például amikor a film tetőpontján Jan, a főszereplő kiváló mérnöki munkájáért járó kitüntetését veszi át. Hatalmas ünnepség, katartikus élmény, egy szimfonikus zenekar Beethoven Örömdóját játssza. Jan a figyelem középpontjában, mindenki őt ünnepli, de ő csak Rajkát keresi, aki viszont nincs sehol. A lány ugyanis engedett egy fiatal

⁵⁸ Dragičević Šešić, Milena: Film kao kritička praksa – praksa avangarde? Makavejev danas. In: Mortimer L.: Teror i radost. Filmovi Dušana Makavejeva. Clio, Beograd 2011.

⁵⁹ Dušan Makavejev-interjú, 1965. In: Lov na stvarnost. Válogatott írások 1953-1962. Anarchista könyvtár, Belgrád, 2023. <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/dusan-makavejev-lov-na-stvarnost-sr#toc10>

sofőr csábításának, s valahol a városszélen ugyanerre a zenére éppen az orgazmus gyönyörében részesül. „Miközben a munkások ’csillogó arcán’ az Öröm-óda pátosza tükröződik a lány átadja magát az ölelés örömeinek”: a ’mennyei boldogságot’ mind a maguk módján találják meg.”

Branko Vučičević, szerb forgatókönyvíró és filmkritikus szerint a Serbian cutting technikája Makavejev *Szerelmi ügy, avagy egy postáskisasszony tragédiája* (1967) c. filmben teljesedik ki.

⁶⁰ A film vágásakor az alkotók rádöbbenek, hogy nem sikerült elég jól a jelenet, amikor a főszereplő, Izabella megcsalja párját, Ahmedot, egy táviratkézbessítővel. Pótforgatásra már nem volt lehetőség, ezért Makavejev a filmarchívumban talált *Ádám és Éva* c. felvétellel „helyettesítette” az éjszakai szexjelenetet a postán. Ez az anyag egy 1903-as német, szobrász-növendékek számára készült kisfilm részlete volt: a két meztelen modell különféle pózokat mutat be, majd elalszanak. A montázsszekvencia jelentése egyértelmű: Izabella megcsalta Ahmedot. Erre utal a részlet feliratban megjelenő címe is: Ádám és Éva – hiszen Ahmed korábban Évának nevezte Izabellát, aki bűnbe csábította őt.

Ahmed és Izabella történetét időről időre szakértői elemzések szakítják meg. Egy szexológus és egy kriminológus magyarázatai, előadásai értelmezik az eseményeket – ezek szintén a Jugoszláv Kinotékában talált archív anyagok voltak. A szerelmesek romantikus pillanatairól vált a halottasházba, a hullaszemlére, a boncolásra, majd a kriminológus különböző gyilkos fegyvereket mutat be. Ezután pedig ismét váltás a fiatalok szerelmének idilli képeire. A szerelmi történetébe ezáltal furcsa, fekete foltok ékelődnek.

Makavejev az egyszerű ember életének képeit a külső kommentárok mellett a kommunista állam embertelen eszméit jelképező archív felvételekkel is szembeállítja. Ahmed és Izabella első érintéseit összefonja a tévében éppen látható szovjet templomrobbantások archív felvételeivel. A montázs a hang szintjén is megjelenik: az Aida Bevonulási indulóját halljuk miközben Izabella meggyesrétest süt, Ahmed az ajándékba hozott lemezjátszón német nyelvű (de nem náci, hanem kelet-német) katonai indulókat játszik le stb. Ezek a finom jelzések kontrasztot teremtenek a hétköznapi élet és az ideológiák között.

⁶⁰ Vučičević, Branko: Paper movies. Arkzin Zagreb - B92 Beograd, 2014.
https://monoskop.org/images/9/9f/Vucicevic_Branko_Paper_Movies.pdf

Harmadik játékfilmjéhez, a *Védtelen ártatlansághoz* (1968) az első szerb hangosfilmet, - az azonos című - *Védtelen ártatlanságot* használta fel. Az 1941-ben készült, majd betiltott alkotást Makavejev (szó szerint) felhozta rendezőjének, Dragoljub Aleksicnak pincéjéből. Kollázstechnikájával különböző rétegeket szőtt köré: egyes részeit a megszálló német csapatokról készült dokumentumfelvételekkel, Aleksicéval és a film még élő szereplőivel készült interjúkkal és visszaemlékezésekkel bővítette ki – a főcímben nem is rendezőként hivatkozik magára, hanem mint aki a filmet „összeállította, színezte és magyarázatokkal ellátta”. Nem véletlenül nyúlt ehhez az alkotáshoz: az első szerb játékfilm sorsa saját ideológiakritikus szemléletét tükrözi: elkészültekor a német megszállók, később a jugoszláv kommunista hatalom is betiltotta⁶¹.

Ezután a W.R.-ban ezt a montázstechnikát emelte még magasabb szintre. „Makavejev saját filmes kollázstechnikát talált ki, amely talán a WR-ben teljesedett ki. Ez egy olyan rendszer, amely lehetővé teszi számára, hogy szinte bármit bármivel szembeállítson; és Eisenstein orgiasztikus Sztrájkja (1925), Dovzszenko kaleidoszkópikus Zvenigorája (1923) és Bunuel első két, az establishment elleni bombatámadása – Az andalúziai kutya és az Aranykor – óta valószínűleg nem volt ehhez fogható a moziban.” – írja 1974-es filmtörténetében Basil Wright.⁶²

A Serbian cutting erejére, hatásosságára drasztikusságára utalva Ilić kisbaltának („sekirče”) nevezi ezt a technikát: vág, odacsap, odaüt - valóban sokkal radikálisabban, mint az eredeti, finom „montage” működése.⁶³ Makavejev montázstechnikája bonyolultabb, mint sok rendhagyónak mutatkozó Godard-filmé – fogalmazza meg Bíró Yvette: „Hiszen itt a kommentárok valóban működő létmagyarázatokat testesítenek meg, és éppen egymásra vonatkozásuk ad ironikus teljességet nekik. (..) Van ugyanis valami ronthatatlan anyag az egész mélyén: a köznapi élet egyszerű vegetációja, melodramából adódóan szenvedélyes, mégis groteszk felfokozottsága. (...) Az idő múlása állandóan visszaütésekkel terhelődik, hiszen mindaz, ami előttünk bontakozik ki, már egy jóvátehetetlen múlt emléke csupán.”⁶⁴

⁶¹ Rakezić, Saša: Razgovor sa Dušanom Makavejevom (interjú) In: Vreme, 2009. július 1.

<https://vreme.com/kultura/svakidasnja-umetnost-akrobacije/>

⁶² Idézi: Makavejev Fictionary. Harvard Film Archive, 1995.

<https://harvardfilmarchive.org/public/upload/print/5ecb80dc01189.pdf>

⁶³ Ilić, Mihailo P.: Serbian Cutting. Filmski centar Srbije, 2008.

⁶⁴ Bíró Yvette: Az antifilm. In: Profán mitológia. Magvető Kiadó, Budapest, 1982.

Befejezés

Magyar Dezső és Dušan Makavejev az attrakciós montázsra épülő technikájukkal kitarják filmjeik jelentésének megteremtését a nézőközönség előtt: értelmezésüknek ugyanúgy hatása lesz a történetre, mint a film szereplőinek vagy alkotójának. A néző azon kapja magát, hogy benne is továbbgyűrűzik a történet gondolati konfliktusa, problémaanyaga, mivel az alkotók nem kínálnak fel válaszokat, konkrét jelentéseket. Valójában direkt kérdéseket sem fogalmaznak meg, csupán a jó kérdésfelvetés lehetőségét keresik: hogy hogyan lehet bármily módon megközelíteni azokat az iszonyatos tragédiákat, amelyek a huszadik század embereivel, vagyis ami velünk, emberekkel történt meg.

Magyar és Makavejev nem próbáltak meg igazságot szolgáltatni filmjeiken keresztül, nem fűztek kommentárokat a tömegmészárlásokat és tömegsírokat feltáró archív anyagokhoz. Azonban a filmjeikbe való beépítésükkel, felélesztésükkel visszautasították az ideológiák álláspontját, miszerint vannak dolgok, melyekről nem beszélhetünk, melyekről hallgatni kell. Filmjeik régészeti ásatásokként működnek: a történelem és a psziché elfojtott, elfelejteni akart rétegeit tárják fel. A montázs hatása megemelkedik az archív anyagok használata által, hiszen a valóság képei megcáfolják az ideológiák állításait. Történelmi csúcspontok koccannak össze, majd robbannak, valódiságukkal olyan erőt kifejtve, mely „fejbe vágja” a befogadót. Ezeknek a képsoroknak megvilágító ereje van: egyszerre tárják fel a múlt hazugságait, de azt is, hogy ma is ugyanígy élünk. A montázson keresztül párbeszédbe lépnek a fikciós anyaggal, és egymással is: együtt rámutatnak, hogy nincs különbség az elnyomó rendszerek között és, hogy a valóságnál félelmetesebbet nem lehet kitalálni.

Felhasznált irodalom

- Adorján Tímea: Dušan Makavejev. In: Muszter 2005. augusztus
<https://epa.oszk.hu/00300/00373/00019/makavejec.htm> (utolsó megtekintés: 2024.12.12.)
- Ardai Zoltán: Boldogságmontázs. Dziga Vertov, a filmszem-ember. Filmvilág, 1986/4.
https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5848 (2024.12.22.)
- Bárdos Judit: Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig. Metropolis 1998/3
- Bárdos Judit: Portré Eisensteinről. In: Etűdök az olasz és az orosz filmről. Áron Kiadó, Budapest, 2002. https://www.bardosjudit.hu/docs/bardos_etudok.pdf (2024.12.12.)
- Bíró Yvette: Az antifilm. In: Profán mitológia. Magvető Kiadó, Budapest, 1982.
- Bíró Yvette: Az építő szerkesztés – A montázs. In: A hetedik művészet. Osiris, 2003.
- Branko Vučičević: Paper movies. Arkzin Zagreb - B92 Beograd, 2014.
https://monoskop.org/images/9/9f/Vucicevic_Branko_Paper_Movies.pdf (2024.12.2.)
- Cinément, Michel: Makavejev-interjú (kivonat) In: Filmkultúra 1969/1.
<https://mandadb.hu/dokumentum/6520/hatvankilenc1.pdf> (2024.12.22.)
- Dragičević Šešić, Milena: Film kao kritička praksa – praksa avangarde? Makavejev danas. In: Mortimer L.: Teror i radost. Filmovi Dušana Makavejeva. Clio, Beograd 2011. – Mortimer, Lorraine: Terror and Joy: The Films of Dusan Makavejev. University of Minnesota Press, 2009.
- Eisenstein: A filmkocka mögött. In: Válogatott tanulmányok. (szerk. Bárdos Judit) Áron Kiadó, 1988.
- Eisenstein: A legfőbb lény iránti tiszteletlenség. In: Premier plánban. Európa Kiadó, Bp. 1979
- Eisenstein: Az attrakciók montážsa In: Válogatott tanulmányok. Áron Kiadó, Bp., 1998.
- Eisenstein: Montázs 1938. In: A filmrendezés művészete. Gondolat, 1963.
- Forgács Iván: Dusan Makavejev hullámlovaglása. Filmkultúra, 1990/2.
- Fóris Ákos: A Tanácsköztársaság emlékezete. Újkor, 2019/december <https://ujkor.hu/content/a-tanacskozarsasag-emlekezete> (2024.12.19.)
- Gelencsér Gábor: A macskaköves úton. Mozgó Világ, 2008/08
https://epa.oszk.hu/01300/01326/00102/MV_2008_08_13.htm (2024.12.2.)
- Gelencsér Gábor: Közelkép. Portrék, témák, formák a magyar film történetéből. Gondolat Kiadó, 2022.
- Gelencsér Gábor: 1968 és a magyar filmművészet viszonyáról, illetve Magyar Dezső Agitátorok című filmjének formaújításáról. SZFE Sztrájkbeszélgetés. 2020 október
<https://www.facebook.com/106211634575475/videos/420113375643213>

Haraszti Miklós: Bódy. In: 1969. Beszélő, 1997/12. <http://beszelo.c3.hu/97/12/1969.htm> (2024.12.19.)

Ilić, Mihailo P.: Serbian Cutting. Filmski centar Srbije, 2008.

Kovács András Bálint: A modern film irányzatai - Az európai művészfilm 1950-1980. Új Palatinus Könyvesház, 2010

Kovács András Bálint: Mozipravda. In: Filmvilág 2008/6
https://filmvilag.hu/cikk.php?&cikk_id=9373&gyors_szo=&kep= (2024.12.27.)

Makavejev Fictionary. Harvard Film Archive, 1995.
<https://harvardfilmarchive.org/public/upload/print/5ecb80dc01189.pdf> (2024.12.9.)

Makavejev, Dušan: Lov na stvarnost. Izbor tekstova (1952–1968) (Válogatott szövegek) Anarhistička Biblioteka, Beograd, 2023 <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/dusan-makavejev-lov-na-stvarnost-sr#toc10> (2024.12.9.)

Morsányi Bernadett: Szenvedély a celluloidon. Beszélgetés Magyar Dezsővel – 1. Rész. Filmvilág 2017/6.
https://filmvilag.hu/cikk.php?&cikk_id=13229&gyors_szo=Mat%C3%BAz%20J%C3%B3zsefn%C3%A9&kep=&ujertekeles=1 (2024.12.19.)

Morsányi Bernadett: Az Ady-hatás tényezői az ifjú szívekben. In: Kocsi-út az éjszakában-konferencia anyaga. (szerk. Füzfa Balázs), Savaria University Press, Szombathely, 2011.
<https://mek.oszk.hu/17800/17880/17880.pdf> (2024.12.29.)

Muhi Klára: A talált képek vonzásában. Archívok a magyar filmben. Metropolis, 1999/nyár
<https://metropolis.org.hu/a-talalt-kepek-vonzasaban> (2024.12.9.)

Murai András: Hol marad a Világforradalom? Filmek a Tanácsköztársaságról. Filmvilág 2019/12. https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=14348 (2024.12.19.)

Pápai Zsolt: A katasztrófamusical diszkrét bája. In: Filmvilág
https://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=13334&gyors_szo=%257Cmakavejev&start=0 í (2024.12.9.)

Pólik József: Elvesztett illúziók. A magyar politikai film korszakai 2. Filmvilág, 2014/8
https://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=11727&gyors_szo=%257Cp%25F3lik&start=0 (2024.12.22.)

Rakezić, Saša: Razgovor sa Dušanom Makavejevom (interjú) In: Vreme, Beograd, 2009. július 1. <https://vreme.com/kultura/svakidasnja-umetnost-akrobacije/> (2024.12.2.)

Rascaroli, Laura: The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. In: Nora M. Alter - Timothy Corrigan (szerk.): Essays on the Essay Film. Columbia University Press, 2017.

https://dl1.cuni.cz/pluginfile.php/645613/mod_resource/content/1/Essays-on-the-Essay-Film.pdf
(2025.01.10)

Russell, Catherine: Bevezetés az archeológiába. In: Metropolis 1999/nyár
<https://metropolis.org.hu/bevezetes-az-archivologiaba> (2024.12.9.)

Szíjártó Imre: Szerelmi ügyek. In: Filmvilág 2018/1.
https://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=13493&gyors_szo=%257Cmakavejev&start=0 (2024.12.2.)

Szíjártó Imre: D. M.. A düh misztériuma. Portré Dušan Makavejevről. Filmkultúra, 2005.
<https://filmkultura.hu/regi/2005/articles/essays/makavejev.hu.html> (2024.12.11.)

Testa, Bart: Reflections on Makavejev the Art Film and Transgression. In: Makavejev Fictionary. Harvard Film Archive, 1995.
<https://harvardfilmarchive.org/public/upload/print/5ecb80dc01189.pdf> (2024.12.2.)

Varga Balázs: Kelet-európai újhullámok. Filmtett, 2020. április 15.
<https://filmtett.ro/cikk/filmtortenet-kelet-europai-ujhullamok> (2024.12.14.)

Vertov, Dziga: Kinokok. Fordulat. In: Vertov: Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok. MFIFA, Budapest, 1973.

Vučičević, Branko: Paper movies. Arkzin Zagreb - B92 Beograd, 2014.
https://monoskop.org/images/9/9f/Vucicevic_Branko_Paper_Movies.pdf (2024.12.10.)

Wees, William C.: Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage e Films. Anthology Film Archives New York, 1993
https://monoskop.org/images/3/34/Wees_William_C_Recycled_Images_The_Art_and_Politics_of_Found_Footage_Films.pdf (2024.12.2.)