

Turnacker Katalin

Az animális és az emberi A kölcsönösség szempontja Enyedi Ildikó filmjeiben

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

(Babits Mihály: Hadjárat a semmibe)

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

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

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

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

Animális és emberi a tudományban és a művészetben

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Animális és emberi *Az én XX. századomban*

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Az én XX. századom

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

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

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

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



Az én XX. századom

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

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

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

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

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

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

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

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

14

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

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

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

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

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

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

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

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

A mese bűvöletének animális-emberi oldala

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Test és lélek, animális és emberi

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

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

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

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

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

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

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

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

34 *ibid.* p. 9.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Összegzés

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

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

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

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

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

45 Soós Tamás: Arany Medve a málnásban.

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

Turnacker Katalin

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

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

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

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

METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

Felhívás cikkekre

A Metropolis filmelméleti és filmtudományi folyóirat

2024/2. SZÁMÁT GYARMATHY LÍVIA MUNKÁSSÁGÁNAK SZENTELI.

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

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

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

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

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

A Metropolis szerkesztői
www.metropolis.org.hu