

## Privát játszmák. Forgács Péter:

### *Bibó breviárium* (2001)

#### Absztrakt

Az esszé Forgács Péter *Bibó Breviárium* (2001) című alkotásához a korai 80-as évek filmelmélete és kísérleti filmjein keresztül közelít. Az elemzés célja egyrészt megrajzolni a hagyományostól eltérő filmezés szellemi ívét, másrészt kideríteni, az emlékezet vége hogyan is alakította át a filmnyelvet, miképpen változtak a filmnyelvi törekvések a neoavantgárd óta. Az elemzés kitér a filmnek a társadalmi kommunikációban betöltött szerepére és funkciójára, felelevenítve a mozgókép azon lehetőségeit, amelyekről hajlamosak vagyunk megfeledkezni a klasszikus történetmesélő film sikerének következtében. Ricœur szerint az „átélni és az elmondani között – bármilyen kis mértékben is, de mindig fennáll egy szakadás.” Vajon az audiovizualitás korszakában a mozgóhangzóképre hárul a szerep, hogy a ricoeuri szakadást átmenetileg megoldja, és megteremtse annak a lehetőségét, hogy a történelmet újból átélve, megértsük azokat a múltbeli traumákat? Hogyan juthat el az egyéni, a csoport vagy akár az egész társadalom az emlékek felidézésétől az értékek felismeréséhez? Ezekre a kérdésekre igyekszik a dolgozat a *Bibó Breviárium* formanyelvi elemzésén keresztül választ találni.

#### Szerző

Vincze-Bába Gabriella a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen szerzett alapszakon diplomát. Kutatási területe: mozgóképek az emlékezési és terápiás gyakorlatban. 2015-ben második helyezést ért el a XXXII. Országos Tudományos Diákköri Konferencia Társadalomtudományi Szekcióján, filmtudomány tagozaton. Tagja a Fiatal Képzőművészek Stúdió Egyesületének.

E-mail: [gabriellavinczebaba@gmail.com](mailto:gabriellavinczebaba@gmail.com)

## Privát játszmák. Forgács Péter:

### *Bibó breviárium* (2001)

#### 1. Bevezetés

A tanulmány fókuszában Forgács Péter filmje, a 2001-ben elkészült *Bibó Breviárium* áll, amelyet két okból emeltem ki a *Privát Magyarország* című sorozatból <sup>[1]</sup>: először is Bibó István alakja miatt, másodsor hiánypótlásból, mivel túl kevés szó esett ezidáig a filmről. A *Privát Magyarország* című sorozat megközelítésmódját tekintve igazi unikumnak számít dokumentumfilmjeink között. Bódy a *Privát történelem* (1979) című filmjében (amely közvetlen előzménye Forgács *Privát Magyarország* ának) ahelyett, hogy az emlékezés folyamatát interjúkon, elbeszéléseken keresztül rekonstruálta volna, privátfelvételeket szedett szét, és szerkesztett új történetté. Forgács ezt a hagyományt folytatta, fejlesztette tovább. A sorozata kapcsán ő nem is filmekről beszél, hanem inkább „kinematográfiai esetekről, mágiáról.” <sup>[2]</sup>

Ha távolabbról vizsgáljuk mindezt, akkor az emlékezet problematikájába ütközünk. Pierre Nora szerint csak azért beszélünk ilyen sokat róla, mert már valójában nincs emlékezetünk. Az emlékezet-társadalom hala[ ]ának kora[ ]t éljük, hiszen „vége mindannak, ami biztosította az értékek megőrzése[ ] vagy továbbadását, legyen az egyház vagy az iskola, a család vagy az állam.”<sup>[3]</sup> Az identitást azonban nem lehet az internetes keresőben megtalálni, márpedig az, hogy miképpen emlékezem, rekonstruálok önmagam, az önértékelésem kulcsa.

Ebből a rövid szakaszból is jól látszik, sok szempontból vizsgálható lenne a *Bibó breviárium*. A filmhez most a korai 80-as évek filmelmélete és kísérleti filmjein keresztül közelítek. A választásomnak több oka is van: egyrészt Forgács a vele készített interjúban maga is sűrűn hivatkozik Bódyra és Erdélyre, másrészt a sorozat – ahogyan ezt már említettem –, Bódy *Privát történelmének* a továbbgondolása. Éppen ezért, miközben a dolgozat középpontjában álló filmet elemzem, Bódy és Erdély filmelméletének részleteivel világítok rá jobban egy-egy problémára. A célom egyrészt az, hogy ennek a hagyományostól eltérő filmkészítésnek a szellemi ívét megrajzoljam, másrészt, hogy kiderítsem, az emlékezet vége hogyan is alakította át a filmnyelvet, miképpen változtak a filmnyelvi törekvések a neoavantgárd óta.

A filmelemzés módszerében igazodtam a szerző álláspontjához, hogy „maga az anyag kíván meg bizonyos eljárásmodot.” <sup>[4]</sup> A *Bibó breviárium* privátfilmek töredékeiből, családi fotókból,

idézetekből áll össze. A talált filmek már önmagukban végtelennek tűnő kutatási és értelmezési területet jelentenek. Ezért maradvány csupán a film tényeinél, a látványnál és a hangszávnál, a film formanyelvi megoldásaira helyezem a hangsúlyt, a működésének mikéntjét igyekszem megragadni. Metafora nélkül azonban – ahogyan azt a filmelmélet tudománytörténete is mutatja –, nehéz fogást találni egy mozgóképes alkotáson. A filmben zajló többretegű filmnyelvi játék szemléltetésére ezúttal egy sakkjáték-hasonlatot hívok segítségül. Képzeljünk el a sakktáblát felülnézetből: látjuk a fehér, fekete bábukat ide-oda mozogni a pepita négyzethálóban. Ha az összes lépés nyomot hagyna a táblán, egy sűrű textúra, szövet rajzolódna ki. Ez a szövet a film esetében egyrészt a társadalmi viselkedésszabályok struktúrájának, másrészt annak a formanyelvi játéknak feleltethető meg, amely a filmet alkotó komponensek között beállításról beállításra lejátszódik.

## 2. Kísérlet és stratégia

Magyarországon a kísérleti filmről túl sok szó nem esik, így figyelmen kívül marad az a tény is, hogy az avantgárd és a neoavantgárd film teoretikusainak köszönhetően komoly hagyománnyal rendelkezik. Ennek szellemi ereje – sok külföldi példával ellentétben – nem öncélúságból fakad. Bódy Gábor vagy Erdély Miklós nem (csak) azért vizsgálta a filmet, hogy a főáramlat ellen lázadjon. A filmnyelvi kutatások a társadalmi hasznosság, a politikai rendszer kijátszásának a jegyében történtek. Egy olyan jól szervezett államrendben, mint amilyen a kommunizmus is volt, és amelyről azt gondolták, hogy örökéletű, mégis milyen stratégiában gondolkozhattak a művészek? Ami rendkívül merev és betonerős, ott apró változtatásokra sincs kilátás, csak a kibújásra, amely a rendszer megtagadásával azonos. A neoavantgárd irodalom és filmművészet éppen ezért olyan nyelv mögötti nyelvek megalkotását tűzte ki célul, amelyek „a hatalomgyakorlás formái által kitüntetett nyelvhasználati módok alternatíváiként jelenhettek meg.” [5] A dolgok egyenes kimondását tiltó hatalom a formanyelv reneszánszát segítette ezzel elő.

A film mint a *másképpen* gondolkodás lehetséges formája a valóság és médium lenyomatát egyszerre viseli magán. Ebből fakad Bódy szerint, hogy „a kockák dokumentumtartalmától szabadulni nem lehet”, [6] tehát minden film dokumentumfilm; másképpen: a dokumentumfilm maga lesz a film *filozófiája*. [7] Éppen ezért, amikor a filmforma nagy megújulás előtt áll, két kérdés kell hogy a filmkészítők szeme előtt lebegjen. Az egyik, „hogyan lehet a dokumentumot önmagán túlmutató kifejezéssé alakítani? A másik, hol áll a kifejezéssel szemben a »valóság«?” [8] Innen nézve a kísérleti- és a dokumentumfilm egy és ugyanaz, hiszen a retinális szokások megkérdőjelezésével a társadalmi beidegződésekből akar minket kibillenteni. A *Bibó breviárium*ban ez a két kérdés fedésbe kerül egymással, amit a film alapanyaga, a privát felvételek lehetővé is tesznek. Bódy szerint az amatőrfilmek ereje abból származik, hogy sokkal több információt tartalmaznak, mint azok a hivatásos anyagok, amelyeket a kamera az adott kor kulturális-ideológiai konvencióinak megfelelően rögzített. A *home movie*-kban ugyanis a kamera a korszakot üggyetlenül, máz nélkül tárja

elénk. Azzal tehát, hogy a privát ember a muybridge-i négyzetháló fókuszába önmagát és szoros környezetét állította, a kísérleti film legerősebb nyersanyagát, a dokumentumfilm *filozófiáját* hagyta emlékül az utókornak. A kérdés: hogyan hozzunk létre a privát múltak snittkosarából aktuális jelentést?

### 3. Jelentés és látomás

Erre válaszol Bódy a *Vadászat kis rókára* (1972) című elveszett kísérleti filmjével. Ennek alapötlete – Nánay szerint – első filmteoretikusunktól, Balázs Bélától származik. Balázs szerint a film igazi potenciálja az, hogy agyunk két véletlenszerűen összeillesztett képsor között automatikusan értelmet keres. <sup>[9]</sup> Mindezt azonban tudatosítani kell. Az ehhez vezető út magának a nyersanyagnak a megismerése, a film tagolása. A jelentés ugyanis éppen a „részekre tagolt valóságdarabok feszültségében jön létre, pontosabban, ahogy ez a feszültség a valóságról beszerzett emlékeink viszonylatában beáll.” <sup>[10]</sup> A jelentés nem más így, mint maga a használat, az, ahogyan és amilyen szerkezetben a kinematográfiai összetevőket összekapcsoljuk – hasonlóképpen a fonálhoz, figurákhoz, szavainkhoz.

Milyen struktúra szerint szervezzük össze ennek tudatában a valóságdarabokat, hogy túlmutassanak önmagukon, a dokumentumon? Bódy megoldási javaslata erre az ismétlésen alapuló szerialitás. Szerinte – rendkívül leegyszerűsítve – a képek ismétlődése bír általánosító erővel. A *Bibó breviárium* esetében az ismétlést nemcsak a képek ismétlése, hanem Szemző Tibor repetitív zenéje is biztosítja. Forgács minderről így nyilatkozik: „amikor a néző egy meditatív, eltávolítottabb zenét hall, nézi a hatvan évvel azelőtt történeteket, csendéletet vagy táncot lát, akárha egy képtárban vagy álomban lenne. Amint becsapódik egy realiztikus hang, mondjuk két pohár összekoccan, akkor az addigi »absztrakt« pohár hirtelen egy egyedi, valódi, konkrét pohár lesz, s hirtelen megváltozik a néző meditatív távolsága a látványtól, és »belecsusszan« abba a realitásba.” <sup>[11]</sup>

### 4. A *Bibó breviárium* elemzése

#### 4.1. Archív szövedék

Tillmann J. A. szerint Forgács egy olyan filmes műfajt hozott létre, amely „alternatívát jelent a látvány változásának fokozódó gyorsulásával és felületesevével szemben.” <sup>[12]</sup> Valószínűleg ebben komoly szerepet játszanak a mágikus erejű archív felvételek is, amelyek előcsalogatják belőlünk a dolgokra való rácsodálkozás (manapság igencsak ritka) képességét. Az archívok játékfilmes használatára több helyen is találunk példát: így például az *Agitátorok* vagy a *Büntetőexpedíció* című filmekben. <sup>[13]</sup> Az előbbi film operatőre, Koltai Lajos szerint „az archív egy olyan igazságnak a darabja, ami megismételhetetlen, ami szinte megközelíthetetlen.” <sup>[14]</sup> Ha ehhez

az állításhoz hozzákapcsoljuk még azt is, hogy a hazai közélet egy olyan jelentős alakjáról, mint Bibóról, családi felvételek állnak a rendelkezésünkre, megérthetjük, hogy miért is volt olyan fontos, hogy ez a mű létrejöhessen. <sup>[15]</sup> Forgács ugyanis Bibó privátfilmjeit „sajátítja ki”, összekeverve más talált anyagokkal. A film létrehozásában maguk a családtagok is részt vettek, például a film operatőre, ifj. Ravasz László.

A film konkrétan a tömörítés jelenetével kezdődik, a végén pedig egy különös álomittas vonatútba fut ki. Forgácstól idézve, „egy filmgyűjtemény különböző vetületeit párhuzamosan lehet érzékelni: létezik egy lélektani dramaturgia, amely több szálon követi az egyes szereplők sorsvonalát, létezik egy nagyobb, globálisabb történelmi freskó-háttér, [...] ugyanakkor létezik egy zenei sík is.” <sup>[16]</sup> Ennek megfelelően itt is fut egyszer egy mozgó, színezett, archívokból összeállított mágikus szövet, amelyet Bibó éles meglátásai tagolnak kisebb egységekbe olyan témák mentén, mint amilyen a közéletünk eltorzulása, a parasztság zártsága, Trianon vesztesége, az antiszemitizmus jelenléte vagy az asszimiláció megoldatlansága.



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*

A társadalmi problémák mellett Bibó magánéletének minden fontosabb állomása is helyet kap: a tanulmányok, házasság, családi tragédiák, üldözés vagy akár a börtönben eltöltött időszak. A privát szféra bemutatásának és Dobszay László finom intonációjának köszönhető, hogy nem egy szakembert hallunk-látunk, mint mondjuk Bódy *Négy bagatell / 3* (1975) című filmjében, hanem egy embert, ráadásul több oldalról is. Látjuk a fiatal Bibót, a boldog férj Bibót, az üldözött Bibót, vagy akár a politikai rendszerről rendkívül naivan vélekedő Bibót, hogy mindez végül egy élesen kirajzolódó profilban egyesüljön, mintegy példaképként állítva elénk: íme, itt egy *ember* az embertelenségben.



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*

A film jelentésképző elemei, mint a kép, felirat, narráció és zene, a magyar társadalom motívumokba kódolt történetét szövi újra. A film módszere az, hogy a szálakat elvarratlanul, gubancosan otthagyja. Ezeknek a megoldatlansága sarkall minket újrakérdezésre. Tillmann szerint azért ez a sorozat legjobban sikerült darabja, mert az eddig használt filmes összetevők itt „egy gazdag mintázatú, koherens szövedékként jelennek meg.”<sup>[17]</sup> Ezt azzal egészíteném ki, hogy rendező ebben a több szinten (mozgóképek, hang, felirat) futó szövegben egy olyan teret tud létrehozni, amely nem engedi, hogy válasz nélkül hagyjuk az itt és így feltett kérdéseket. A töredékek közötti hiatusokat ugyanis nekünk, nézőknek kell pótolnunk, hogy a jelentés, az összkép megszülethessen.

A rövid összefoglalóból is kiderül, a filmélmény szövegbe átültetve majdnem hogy szembemegy a káosszal. Az elemző esetében ezért ugyanaz a kérdés merül fel, mint amit Forgács is feltesz magának: „itt ülök a káosz közepén, mégis hogyan tudom mindezt újrastrukturálni?”<sup>[18]</sup> A filmet a következőképpen járom be: megfigyelem az archetipikus képeket, a rétegeket, a hibákat, a mozgások típusát, az állapotkommunikációt, végül pedig azt a röppályáját, amelyen a jelentések ide-oda utaznak.

## 4.2 Álomstruktúra

Mielőtt a struktúrára térnék, érdemes a film és álom kapcsolatát röviden szóba hozni. Edgar Morin azt írja, hogy a mozi „az archaikus világszemlélet valamiféle feltámadását éri el azáltal, hogy újra megtalálja az empirikus érzékelés és a mágikus vízió majdnem pontos egymásra rétegződését.”<sup>[19]</sup> Erdély filmfilozófiája is ehhez közelít. Az ő célja ugyanis az volt, hogy a film állapotkommunikáció, rétegekből szőtt zenei álom legyen: ugyanis így a történet a pszichikum természetét fogja követni, és nem az eseményekét. Véleményem szerint Erdély *zenei álom*

definíciója áll a legközelebb ahhoz, amit Forgács is képvisel.

A filmnek az ívét – a fentiekhez kapcsolódva – az archetipikus képek mentén tudjuk a leginkább kirajzolni. Az egyik legfontosabb példa erre a víz, s minden formája: fodrozódó tenger, eső, jég. A víz nem csak rendkívül fotogén, hanem archetipikus is. Egyfelől a tudattalan jelképe, másfelől jelzi azt a határhelyzetet, ahonnan már nincs lejjebb, csak a felemelkedés vagy a teljes megsemmisülés; a vízbe való csobbanás pedig nem más, mint a sorsunkba való megérkezés. A víz ugyanakkor tükör is: az önmagunkkal való találkozás kegyetlenül objektív helye. A filmben sűrűn fel is bukkan: az üldözött zsidókról szóló sorokat egy úszógumiban fürdőző kislány képe kíséri, amelyet Forgács fokozatosan megfordít – jelezve –, hogy a kislány „leért”, átlépte a határt. Rendkívül pontos az a filmes megfogalmazás, amikor a bujkáló zsidók esetét Méliès stoptrükkjével szemlélteti: az úszógumis gyermek helyére ugyanabba a pózba egy fiatal nő varázsolódik oda. A személyes felelősség inzertje mögött szintén ezt a gyermeket látjuk. Nagyon fontos része a filmnek a jeges Duna látványa, azé a folyóé, amelyet a felejtés céljából az éppen aktuális hatalom mindig kisajátított. Paradox módon a *felejtés vize*, a *Léthe* a Dunába lőtt magyar zsidók, majd a kommunizmus áldozatainak marad örök emlékhelye.



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*



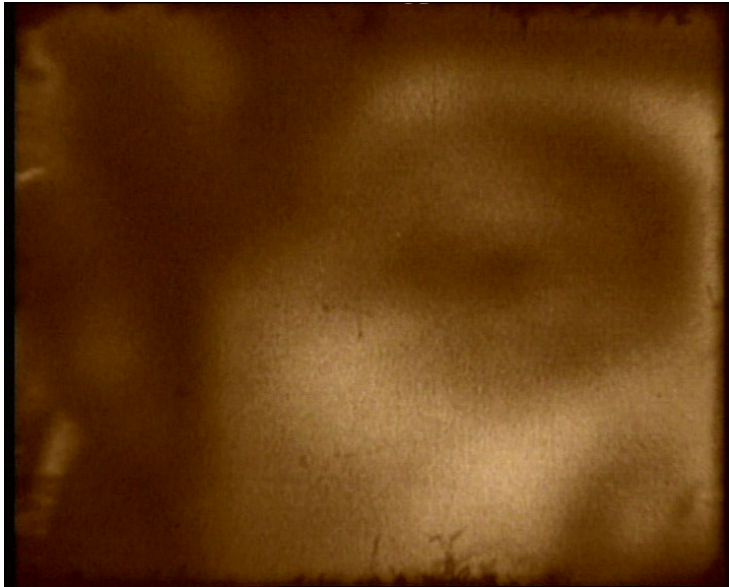


*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*

Az *arc* nem csupán a filmvásznon rendelkezik jelentős hatalommal, hanem ősi mítoszainkban is. Ez a közös metszet a filmben hangsúlyossá is válik. Forgács a film egy-egy pontján ugyan csak egy arcot merevít ki, mégis az az érzésünk, több arcot látunk egyszerre. Ezt a hatást képileg elősegíti az is, hogy már a kamerához túl közel kerülő modellt, a gyengébb minőségű objektív homályos foltként képezi le a filmszalagra. A homéroszi görög nyelv az arcot többes számban használta. Amikor a portré homályossá válik, mintha éppen ez a többes szám kerülne rá a celluloidra. A homályos arc így nem más, mint arcok összemosódása, a határok eltörlése, valaminek a folyamatos átalakulása. <sup>[20]</sup> Erre a későbbiekben még ki fogok térni.

Megjelenik többször az *árnyalak* motívuma is. A ködösen ábrázolt történelmi múltnak, szereplőinek csak körvonalai látszódnak: árnyalakként van jelen a Hősök terén álló hét vezér szobor csoportja, illetve az a két barát is, akinek titkos viszonyáról, üzleteléséről, könnyen asszociálhatunk a történelmünk során oly sűrűn felbukkanó *mutyi*-motívumra.





*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*

A vadászat szintén fontos jelkép: a rázkódó vadász képsora, amelyet az alkotó újból és újból megismétel, kifejezetten ijesztővé válik, ugyanakkor nagyon pontosan is érzékelteti azt a fajta „megrázkódtatást”, amely a bénultság és tehetetlenség állapotába fut ki. Ezek a gesztusok, főleg a visszajátszásnak, kimerevítésnek köszönhetően, valóban fotografikus állapotrajzzá, a társadalom lelkiállapotának tökéletes lenyomataivá válnak, amelyet Szemző repetitív zenéje még külön alá is húz. Bódy szerint „az ismétlés által egy felvétel önmagával lép montázsba [...] és a kiszakított részlet, mintha nagyító alá kerülne, »jelentése« a multiplikációban önmagára halmozódik, szinte tűrhetetlenül erős töltést kapva.” [21] A visszajátszás valóban jelképpé tudja fokozni a hétköznapi gesztusokat.



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*

A vadászat esetében fontos megemlíteni annak párját, az *áldozatot* is. Ugyan archetipikus képnek nem mondható, annál inkább van *helyi* jelentősége annak a részletnek, amikor a kivégzésekről

szóló narrációt, a cukrászdában készült felvételekkel állítja a film párba. Ez a motívum egyébként Erdély *Tavaszi kivégzésében* (1975) is felbukkan, amelynek történeti háttere az, hogy két ítélet végrehajtása között a pártemberek, mintha csak zsúron lennének, kedélyesen sütizgettek a kivégzések helyszínén. Nagyon erős párosítás az is, ahogy Nagy Imre kivégzésének részleteit egy szemölcs leégetése kíséri képileg. Szintén erős, bántó, ahol Magyarország trianoni felosztásáról szóló jegyzeteket a film egy disznóvágással párosítja. Úgy gondolom, hogy a közös sebekről, amelyek még mindig nincsenek teljesen begyógyulva, sokkal óvatosabban kell a képek nyelvén „beszélni”. Máskülönben a film éppen hogy a célját nem éri el, nevezetesen azt, hogy a társadalmi traumákat felszínre hozva, elősegítse a tisztulás folyamatát.



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*

A *tánc* szintén sűrűn felbukkan a film képáradatában. A táncoló középosztály tagjai valamiféle politikai álmvilágban, álomtáncban lebegnek, és nem hajlandóak tudomásul venni azt, hogy mi is

zajlik valójában Magyarországon. A tánc ezért itt egyfajta társadalmi haláltánc is, amely bemutatja, hogy az elkülönülés, a gőg törvénytörően a megsemmisülés felé sodor minden egyes közösséget.



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*

A táncról haladjunk a mozgó tárgyak felé: a villamos, a *vonat* is többször előkerül. A villamoson utazó nőtől jutunk el a filmtörténet legelső képsorához: a vonat érkezéséhez, amelyet a következő szavak kísérnek: „abban a görcsös félelmi állapotban, mely elhiszi, hogy a szabadság előrehaladása veszélyezteti a nemzet ügyét, nem lehet élni a demokrácia javaival. *Demokratának lenni mindenekelőtt annyit tesz, mint nem félni*: nem félni a más véleményűektől, a más nyelvűektől, a más fajúaktól, [...] egyáltalán mindazoktól az imaginárius veszedelmektől, melyek *azáltal* válnak valódi veszedelmekké, hogy *félünk* tőlük.” Miközben ezeket a mondatokat halljuk, intim felvételeket láthatunk egy alvó emberről. Ezt a képsort követi az a jelenet, amikor egy gyermek, kezét



kilógatva a vonatablakból, igyekszik megragadni a megragadhatatlant, belekapaszkodni a szabadság aurájába. Ez a film egyik legérzékenyebb részlete, amely valóban kivezet minket a szűkös társadalmi térből a szabadságba.

### 4.3 Figurák

Nézzük most meg a filmnek a figuráit. Bódy azt írja a privátfilmekről, hogy ott „a családi élet apró nüanszaiból a polgári lét öntudatlanságának, megrendítően »ártatlan« bornírságának mozaikja áll össze.” [22] Mit is látunk a képernyőn: önreflexióra képes polgárokat vagy öntudatlan figurákat? Ha az öntudat a döntéseknél kezdődik, és nem a védekező reakciónál, amelynek egyik megnyilvánulása a magánmítoszok gyártása vagy az, hogy történelmi tényeket, halálokat egy könnyed kézlegyintéssel igyekeznek elfedni, akkor a társadalmi összképernyőn nem józan embereket, hanem a gyerekek világára jellemző árulkodós modellt figyelhetünk meg.



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*

Forgács szerint a *Privát Magyarország* „talán a magyar polgárság filmes freskója”. [23] Ez a mondat a bibói gondolatok mozgóképes reprezentációjában különösen hangsúlyossá válik, mert itt a polgárok a filmnek, társadalomnak nem irányítói, hanem (véleményem szerint) csupán mellékfigurái: nem domborodnak ki a textíliából, külön jelentéssel sem bírnak, olyanok, mintha csak díszletei lennének egy rendszernek, amelynek szálirányához mindig igazodtak és igazodni is fognak. A demokráciát öntudatos polgárok képesek fenntartani. A hisztéria viszont, amiről szó van, csak ott kaphat erőre, ahol a valódi öntudat a háttérbe húzódott. A filmben elhangzott szövegrészletek éppen erre az eltorzult állapotra, az önállótlanságra adnak magyarázatot. Többször is szóba kerül a film során, hogy miért is nem alakulhattak ki valódi demokráciák a közép-kelet-európai államokban: idegen hatalmak, egzisztenciális félelem, a nemzeti traumák megléte elzárta az utat az elől, hogy a társadalom önreflexióra képes tagjai, a polgárok a felelősségük teljes tudatába kerüljenek. Polgárnak lenni idehaza – a film és az elhangzott részletek

szerint – sokszor nem jelentett mást, mint elnyomói szerepben tetszelegni, mutyi-üzleteket kötni, és ügyeskedve áttáncolni az életet. Itt tehát nem a demokrácia letéteményesei voltak a polgárok, hanem inkább különös álmodozók, akik nem voltak hajlandóak tudomást venni viselkedésük társadalmi következményeiről. Bibó kritikus megállapításai és a film is pontosan ezt hangsúlyozza ki. A polgár éppen ezért itt a jelentést inkább hordozza, mintsem hogy megteremtene azt. Ez formanyelvi szempontból különösen előnyös, hiszen ebben a figuralitásban ott van az ismétlés lehetősége, és az, hogy úgy lehet velük sakkozni, ahogy akarunk, de közben a filmszalagon mégis csak ott van az idő karcos nyoma, ami hitelesíti a műhelymunka eredményét. A filmben elhangzó állítás („a közösség egy nemzedék alatt újból kitermeli a hisztéria örültjeit, haszonélvezőit és hóhérlegényeit”) éppen arra mutat rá, hogy a történelmi sakktáblán a figurák ugyan cserélődnek, de mindig ugyanazok a lépéssorozatok fognak megismétlődni.

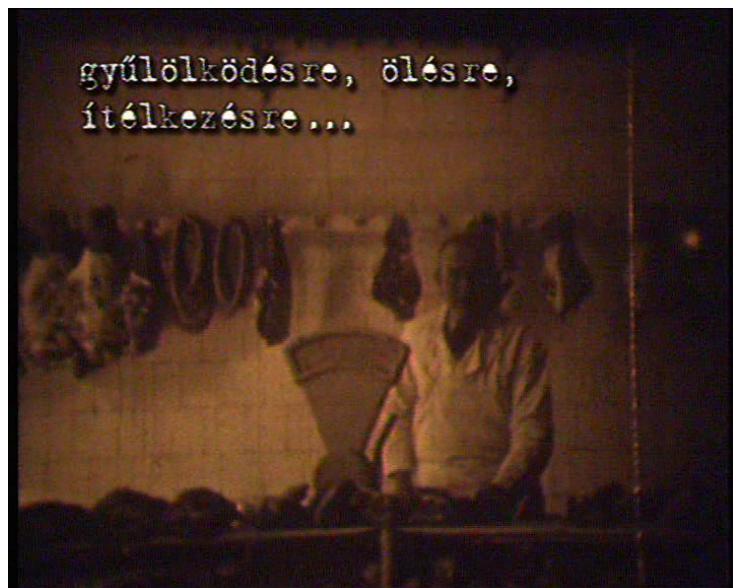
Bibó, a film „főfigurája” tehát azokat elemzi, kritikája éppen annak a csoportnak szól, ahová ő is tartozik. A hibát először önmagában keresi, ítékezés helyett pedig igyekszik megérteni azokat az okokat és traumákat, amelyek miatt az emberek kétértelműen, irreálisan viselkednek. Ennek értelmében nem csak az a fontos, hogy mit mond, hanem az is, *ahogyan* mindezt teszi. Az menti meg a filmet az életszerűtlen magasztosságtól, hogy nem egy megközelíthetetlen alakot tár elénk a film, hanem egy olyan embert, aki ugyanúgy nevet a vasárnapi olvasás közben, mint bárki más, ugyanúgy vannak tragikus elemei az életének (Anna lánya korai halála), mint bárki másnak, de az a fajta kritikusság, distancia, amit gyakorol, mégis kiemeli őt a hisztériából, amelyet a korszak szivacsszerűen magába szippantott.



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*

A film szerkezetének legkiemelkedőbb pontja az a rész, amikor Bibó mint bölcs ember két rövidebb képsor erejéig az Anya motívumával és Jézus tanításaival egybeszövődik. Miközben Bibó saját hangján Krisztusnak azon felismeréseit közvetíti, melyek a szelídség hatalmáról szólnak, a kamera a gondoskodó anyát mutatja, alatta pedig a következők hangoznak el: „Jézus számára a szelídség hatalmának a megtapasztalása személyes élmény volt abban az értelemben, hogy

alaptermészete vagy indulótermészete szerint indulatos, heves kitörésekre hajló, sőt agresszióra hajló személyiség volt, aki saját maga jött rá a szelídség mindenek fölött való hatalmára, és aki a szelídség felismerése után sem lett gyámoltalan emberré, hanem a szelídség erejével lett képes nagyobb dolgokra, mint amiket agresszióval el tudott volna érni.” A filmnek ezen a pontján az Ó- és az Újszövetségre jellemző metaforikus gondolkodás a filmben realizálódik. Miközben tehát Bibó Jézusról beszél, a képekből pedig a tisztaság és az otthon meghittsége árad felénk, ezek a társadalomlélektani írások komoly példázattá válnak. A film tehát nem csak zenei álom, hanem példázat is, amelynek lényege az ismétlés, és az, hogy „elrejtí azt, amit kinyilatkoztat és kinyilatkoztatja azt, amit elrejt.”<sup>[24]</sup> Az elrejtés és kinyilatkoztatás kettős játéka Forgács jelentéskereső módszeréhez tökéletesen illeszkedik.



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*

Összefoglalva: a főfigura, Bibó írásainak a részleteit a rendező olyan archetipikus képekre fűzi fel,



mint az ádáz próféta, az egymás hátán érvényesülni akaró urak vagy például az ártatlanság figurája. Ők valamennyien azokat a típusokat jelenítik meg, akik korszakról korszakra új és új arcban, de lényegileg azonosként bukkannak fel az élet karneváljában.



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*

Véleményem szerint Forgács azzal tudott új szállal hozzájárulni az elődök filmnyelvi kutatásaihoz, hogy a híradó stílusú képeket átdolgozva „kisajátította” az alapvetően naiv emléksomagot. Egyfelől tehát a képek kiválasztásának, másfelől a privátfilmek manipulálásának köszönhető, hogy a filmképek ennyire erőteljes jellé tudnak szerveződni Szemző zenéje és Bibó felismerései között. Ide kapcsolódik Erdélynek a rétegekről, töredékekről szóló megjegyzése. Szerinte nem a töredék tovább bonthatósága fontos, hanem az a szint, amelyen annak „kapcsolódási rendszere értelmezhető.”<sup>[25]</sup> A filmművészet minősége ugyanis éppen azon áll vagy bukik, hogy az ezekből létrejövő második, harmadik és további *rétegek*ben szerveződő jelentésszintekkel az alkotó mit tud kezdeni. A következő bekezdésben ezeket a rétegeket vizsgálom meg jobban.

## 5. Rétegek

### 5.1. Szín

Kracauer felosztásában Lumière szigorú realizmusa, a világ dokumentálása áll Mélièsszel, a mozi mágusával szemben, aki nem az élet képeit, hanem a kép életét állította reflektorfénybe.<sup>[26]</sup> A *Bibó breviárium* esetében ez a két főirány csúszik össze. A film idéz részleteket az utcai bohóckodástól a szovjetek bevonulásán keresztül egészen a táncmulatságig. Ezt a sokféleségét Bibó családi felvételei, a filmkockák kiszínezése, a hibák kiemelése tudja közös nevezőre hozni. Így válunk zökkenőmentesen a képfolyamat részesévé, bekapcsolódva a privát történelem nagy sodrásába, amiben már „nincs szemben, csak benne.”<sup>[27]</sup> A filmben a legtöbb téma egységes



kísérőszínnel van ellátva. A film kezdetén például, amikor a narrátor azt mondja, hogy „a tisztázatlan és hamis helyzetek azok, amelyek a törvényt rosszá, ellentmondóvá és képmutatóvá teszik”, a színek betegesek, koszosan sárgák. A keresztény középosztály figurái, a jeges Duna, a zsidókérdés rideg, kék színezetet kap, a közösségi hisztéria méregzöldet, az 56 utáni időszak vöröset. Amikor arról van szó, hogy az emberi méltóság egy és oszthatatlan, akár főispánról, akár asztalossegédről, akár zsidóról, akár polgárról van szó, ugyanaz a figura mindig más és más színű maszkolásban jelenik meg. Nem csak egész jelenetek, hanem azon belüli motívumok átszínezésére is találunk példát. Kivételt leginkább csak Bibó privátfelvételei élveznek, amelyek maradnak a jól megszokott, szemünknek is kényelmes szépia tónusban.



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*

Idézzük most fel Bódynak azt a megjegyzését, miszerint „amikor egy beszélgetésben elhangzik a kijelentés: »értem«, nem egy kép született meg? Egy közölt kép képe?” Ha tehát Bódy az „értem” kijelentését, egy kép megszületésével azonosítja, <sup>[28]</sup> akkor itt a képek színezését a „hogyan is értsem” kifejezéssel hozhatjuk párhuzamba. Nem csak az a fontos, hogy mi van a képen, hanem az is, hogy arra a motívumra milyen színű „fény” is vetül. A többi képmódosító eljárás, a pozitív-negatív cserék, a szolarizációs játékok azt reprezentálják, hogyan is láthatjuk *ugyanazt másként*.



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*

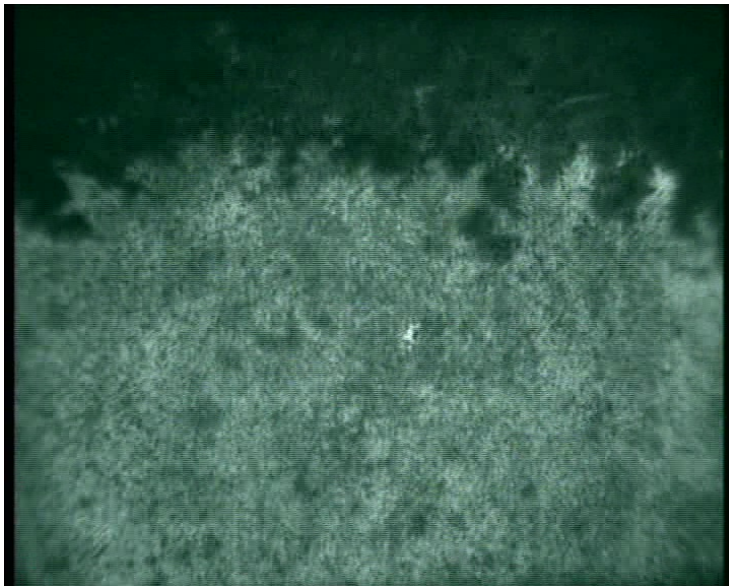
Ennek a fajta szubjektív rekonstrukciónak a következménye, hogy emlékeinkhez hasonlóan nem csak „filmadatokat” kerülnek rögzítésre, hanem a hozzájuk kapcsolódó érzetek is. A hétköznapi mágia és a talált dokumentum bizonyító ereje ebben az erős egységben nem pusztán fantazmagória, hanem érvényes öskép. Ezek mentén valóban elindul egy olyan folyamat, amelyben „az amatőrfilmek szimbolikája el tud rendeződni.”<sup>[29]</sup> A rendező „belenyúlása” a privát anyagba, ugyanakkor emlékeztet is minket arra, hogy legyen a mi viszonyunk is a filmhez ehhez hasonlóan reflexív. Tehát a képek manipulálása egyfelől hangol, másfelől el is idegenít minket a hitelesnek számító dokumentumoktól.

## 5.2. Pusztulás

A filmrétegek másik tünete a kockák romlottsága, karcoltsága, homálya. Azáltal, hogy a testiség jelei mutatkoznak meg a filmszalagon, még azok a nonverbális jelek, gesztusok is felértékelődnek, amelyeket nap mint nap (el)használunk. A filmszalag homályossága, romlottsága a korszak állapotával állítható párhuzamba. Akkor, amikor a „közösségi erkölcsök széteséséről” van szó vagy „túlön túl nagy reményekről, alaptalan optimizmusról, pusztító szándékokról”, vagy egy „hazug építmény megtámasztásáról”, előjönnek a hibás filmkockák.



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*

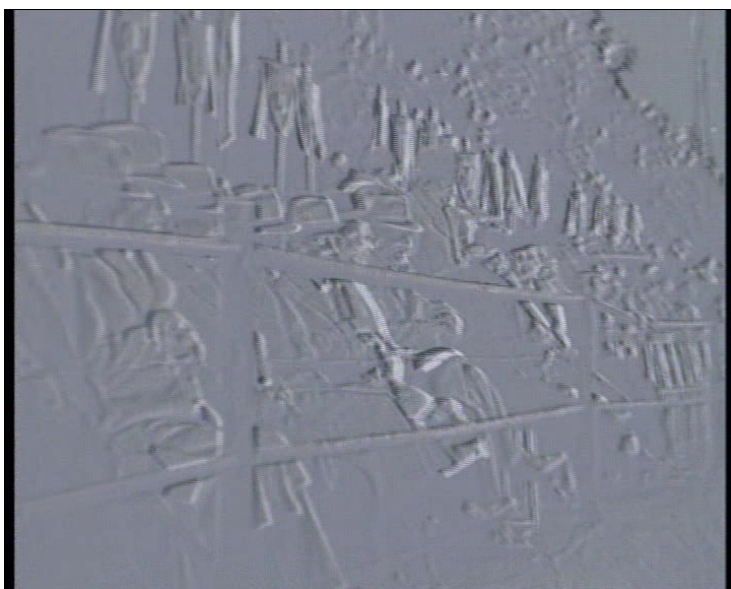


*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*

Érdemes pár szót ejteni a romlottság után az örök formákról, a vizuális absztrakciókról is. Akár Moholy-Nagy László eddig nem látott filmrészletei is lehetnének azok a képsorok, ahogyan a szappanbuborékot, a villanykörte szétrobbanását vagy akár a redőnyön keresztül beszűrődő fényszeleteket a kamera elének tárja. A dolgok illékonyága és egyben örökérvényű elvontsága ilyen formán is beleszövődik a társadalomtörténeti freskóba.



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*



*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*





*Bibó breviárium. Forgács Péter, 2001.*

### 5.3. Lassúság

Nem csupán a roncsolt, homályos vagy absztrakt képek okoznak álmérzetet, hanem a lelassulás is, amely „egyszerre szolgál a modernitás *memento mori*jaként és kísérteties megerősítéseként.” [30] A lassítás több funkciót is ellát: először is kiemel minket a hétköznapi rohanásból, és egy olyan tudatállapotba kerülünk, amelyben befogadóak leszünk. Másodszor: a lelassult térben és időben a társadalmi mozgások és az arcok mikromozgása egymásra tud kopírozódni, emlékeztetve minket az élet fraktálszerűségére. Harmadszor: ebben a ritmusban az archív anyagok leghátborzongatóbb tulajdonsága, a kísértetiesesség tud érvényesülni. Minden archív megtekintése szellemidézés: úgy nézzük azokat az embereket a képernyőn, hogy tudjuk, ők már nincsenek. Ez az egyszerű technikai trükk tehát a látottakhoz való hozzáállásunkat, nézőpontunkat, mondhatni a tudatállapotunkat változtatja meg.

A vadász motívumánál már szóba került a visszajátszás, az ismétlés, amely képes „kidobni az adott filmrészlet általánosítható vonatkozásait.” [31] Kifejezetten riasztó pillanata a filmnek, amikor egy vásári mutatóványost mutat, lassan, újra-újrajátszva. Ebben a mozdulatban a vásáros éppen úgy játszik a bábujaival, mint amennyire ki vannak szolgáltatva az emberek félelmeiknek. Ez a pár példa is jól reprezentálja, hogy lassítással, kimerevítéssel, visszajátszással mennyi minden csálható elő egy talált filmből.

### 5.4. Félelem

A másik hiba, amely szintén az amatőrfilm gyenge minőségének köszönhető, a közelképek homályossága, álomszerűsége. Az arcokról már volt szó a fentiekben. A mítoszok helyett most a filmes használatukra helyezem a hangsúlyt. Balázs Béla szerint a közelképek a kép alapvető

lényegét változtatják meg. A közelkép „olyan technikai eszköz, amely a filmképet nem a narratív vagy az epikus lineáris időben, hanem az érzelem és az álom temporalitásában helyezi el.” [32]

Bizonyára ránk, gyakorlott filmnézőkre már nincs olyan hatással egy arc nagyközelije, mint amilyen hatással a korai mozinézőkre lehetett. Attól azonban már elszoktunk, hogy egy arcot technikailag rosszul, homályosan lássunk. Kracauer azt írja, hogy „az arc a filmben semmit sem számít, ha nem foglalja magában a mögötte rejlő halálfejet.” [33] A közelkép tehát egyfelől álom, másfelől szembenézés magával a halállal, a legnagyobb félelmünkkel.

Ha innen nézem a filmet, akkor a csúcspontba megint csak az a részlet kerül, amikor Bibó a szelídség hatalmáról, a harag hiábavalóságáról beszél. A narráció alatt két képsor követi egymást: először egy hentest látunk, mögötte húsokat. A következő felvételen egy tiszta ruhaneművel foglalkozó nőt, talán éppen Boriskát, Bibó feleségét. Ha van olyan részlete a filmnek, amikor nem a félelem uralkodik a képsorokon, akkor ez az a pillanat. A női gondoskodás jelene ad tehát egyedül biztonságot, otthont önmagunknak. Ez a film kulcslépése, sakk-matt, hiszen feltárja, vagy – ahogyan a filmben is halljuk –, *telibe találja* képileg azt a „gócponzt”, a félelmet, amely valójában a konkrét filmet, a formanyelvet és magát a társadalmat szervezi.

## 6. Jelentéskeresés

Idézzük fel újból Bódy kérdéseit, amelyek a filmforma átalakítására vonatkoztak: „hogyan lehet a dokumentumot önmagán túlmutató kifejezéssé alakítani, hol áll a kifejezéssel szemben a »valóság«?” [34] A *Bibó breviáriumban* ez a két kérdés – ahogyan már a bevezetőben említettem – fedésbe kerül egymással. A fenti képelemzésekben egyértelműen látszik, hogy a tárgyilagosságot milyen sokféleképpen is alakíthatók át magánmítosszá. Mivel azonban mindezt Bibónak a tárgyilagossága a realitás világába helyezi, ez önmagában poliszémiát eredményez. Bódy az ismétlésen alapuló szerialitás működését a flipperen keresztül szemlélteti. [35] Forgács filmjében azonban nem egyszerre gyulladnak ki a lámpák, hanem pontról pontra villannak fel, térbeli fényjátékot létrehozva. Ez a több síkon futó játék kérdőjelezi meg a jelentéstulajdonítás egyértelműségét, kibillentve minket ezzel a fekete-fehér ítéletekből, rákényszerítve egy sokkal árnyaltabb jelentéskeresésre. Bódy azt írja, hogy a jelentés mindig a részekre tagolt valóságdarabok *feszültségében* jön létre. [36] Itt is pontosan ez történik. A kép, a mozgások típusa, a narráció, a felirat, a zene között folyamatos feszültség van, mert ütköztetve vannak egymással. Ezek a lépések, leütések, ütközések hozzák létre azokat a finom jelentés-szisztemeket, amelyeknek száma és minősége csak attól függ, hogy nézőként mi mennyire is vagyunk figyelmesek ezekre a (játék)helyzetekre. Ennek köszönhető, hogy a film egy olyan széljegyzetekkel ellátott, átszínezett történelmi albummá válik, amelynek elemei szabadon keringve a film terében, egy apró jelentés erejéig, bármikor kapcsolatot tudnak egymással létesíteni.

Forgács szerint „a néző dolga az értékelés, övé pedig az, hogy a dolgokat láthatóvá tegye.” Az

értékelés, a jelentéstulajdonítás azonban csak *majdnem* szabad, hiszen nagyon erős benyomásokkal dolgozik. Bereményi szerint a *Privát Magyarország* darabjai *sorsfilmek*.<sup>[37]</sup> Ezt én a *közérzetfilm* kifejezésével egészíteném ki: a film éppen úgy hagy nyomot bennünk, ahogyan álmunk is, amelyekből felriadva annak pontos részleteire visszaemlékezni ugyan már nem tudnánk, de az érzés, közérzet, amiben benne voltunk, mégis rögzül, és hatalmat gyakorol akár napokig is tudatunkon. A képek színezete, zenei világa meghatározott, és ilyen vagy olyan közérzetbe, légkörbe ágyazza a figurákat, módosítva a jelentéseket. Szinte együtt álmodunk a filmes privát figurákkal, beleálmodva a saját felelősségünket is a történetekbe. Ez azonban előnnyé válik, mert éppen az álomszerűség miatt kell még inkább tudatunknál maradni, hogy ne aludjunk bele a készen vett, jól megszokott sablonos értelmezésekbe, amelyet a nem jelenlétünk eredményez. A jelenlét, amely a zenei álom miatt akaraterőt, koncentrációt igényel, segít abban, hogy a dolgokat azonosítva, szétválasztva egymástól, tájékozódni tudjunk a nagy közös közép-kelet-európai masszában, amelyet – a film egyik kulcskifejezését idézve – a *félelem* strukturált egységbe.

## 7. Összegzés

A *Bibó breviárium* különös szintézise az egyéni és kollektív emlékezetnek, s úgy tűnik, ebben a privát alapanyagnak is komoly szerepe van. Mintha ezeket a tekercseket mi nézők minden akadály s kritika nélkül fogadnánk be, csak azért, mert a papa-mama-gyerek konstellációtól nincs miért félni, ellene nincs miért védekezni. Véleményem szerint Forgács azzal tudta gazdagítani az elődök filmnyelvi kutatásait, hogy ilyen-olyan módon manipulálva, a narráció, felirat és zene ütköztetésével az archívokat nyitott jelentésre bírta, úgy, hogy közben ősjelenetek sorát tudta belőlük kicsalogatni.

A fentiekben azt bizonyítottam, hogy a magyar neoavantgárd kísérleti filmkészítés hagyománya nem szakadt meg, sőt inkább újjáéledt az újabb audiovizuális korszak technikai sokszínűségében. Hogy ezekből a filmnyelvi újításokból, pontosan milyen stratégiákra lehet következtetni, csupán feltevéseink lehetnek. A szocializmusban a neoavantgárd célja az volt, hogy több teret teremtsen, újabb világképeket hozhasson létre, ezzel azonban a fix, állam támogatta kódrendszert mindenképpen kimozgatta a helyéről. Most azonban, hogy a fal leomlott, s az így felszabadult teret elárasztották a képek és adatok – az eredeti kontextustól megfosztva – már nem újabb terek felszabadítása, a *más-kép* jelenti az ellentétet, hanem olyan emlékezetsszigetek létrehozása, amelyekre a *Bibó breviárium* is jó példa. A teljes felolvasásban a felejtéssel való szembesegülés, a megőrzés kell hogy az alkotók célkeresztjébe kerüljön.

Ricœur szerint „az ember ne[gy] dologra ke[pes]: tud besze[lni], elbesze[lni], cselekedni e[ss] felelo[ss]e[get] e[rezni].”<sup>[38]</sup> Ahhoz azonban, hogy a felelo[ss]e[gh]ez eljusson, meg kell e[rt]enie, hogy mi is to[rt]e[nt] vele valo[ja]ban. A vesztese[geknek] az elfogada[sa] ebben azonban megakada[ly]ozza. Ebbo[lt] ko[vetkezik], hogy csakis megbe[ke]lve, harag ne[lkü]l e[rt]e[kelhetju]k és érthetjü[kt] meg a mu[ltat] való[ja]ban. Az elbesze[le]s mint a gya[lsz] egyik u[tt]ja, e[pp]en ennek a vesztese[geknek] a feldolgoza[sa]ban segí[t]. Azonban itt le[ny]gyes, hogy a gya[lszt] to[bb] ne[zo]p[ontbo]l is hagyjam elbesze[lni], vagyis „nem ele[g] az, hogy e[ln]



elbeszéltem magam máshogyan [...], hanem el kell fogadni azt is, hogy a másik végleges *olimesis* munkája.<sup>[39]</sup> A haragon túl valószínűleg az empátia hiánya gördít a megértés és a továbblépés elé akadályokat. Megérteni és feldolgozni a történeteket ugyanis csak úgy lehet, ha a másik oldalal valódi, azaz megértésre törekvő dialógusban maradok. Ez nem csak a jelen, hanem a jövő szempontjából, az értékőrzést tekintve is fontos volna. Visszatérve az emlékezet problémájához, ha az emlékeinkhez fájdalom is társul – hiába értékesek –, igyekszünk egészében a szőnyeg alá söpörni azokat, és minden részletét az örök felejtés birodalmába száműzni. A legfontosabb kérdés éppen ezért az, hogy az emlékek felidézésétől hogyan juthat el az egyén, a csoport vagy akár az egész társadalom – a megbocsátáson keresztül – az értékek felismeréséhez és megőrzéséhez. Az öntudat kialakításához, meglétéhez emlékek kellenek, korunk emlékezetválsága éppen ezért nem csak az értékeket veszélyezteti, hanem azt a világot is, amely azokon az öntudatos polgárokon nyugszik, akikről Bibó társadalomfilozófiai írásai is szólnak.

Nagyon sok elvarratlan szálát hagytam a dolgozatban: a zenei álmom csak egy nézőpontja a filmnek, ugyanúgy, mint a példázat vagy tipológia. A film alapján (is) nyilvánvaló, hogy a magyar társadalom, hasonlóan a többi közép-európai kis államhoz, a félelem struktúrájában él és mozog évszázadok óta. A félelem tehát, a filmből idézve, „független a magyar, szláv, sváb, zsidó alkattól, független az üldözött zsidóktól, a keresztény középosztálytól”. A félelem alapvető emberi válasz a fájdalomra, a veszélyre. Pócsik Andrea írja (Nicholsra hivatkozva), hogy „Forgács szeánszában megjelenő alakok a múlt hangján szólnak a ma emberéhez”.<sup>[40]</sup> Azt hiszem, a *Privát Magyarország* sorozata éppen ezért kulcsfontosságú ma. Az emlékképeken keresztül ugyanis a film úgy tud formálni, oldani a jelenben, hogy nem ragaszt bele azokba a múltbeli történetekbe, amelyekhez sok esetben a filmet néző generációnak már semmi köze. Tehát nem a tények, hanem az ott szereplő minták válnak fontossá, amelyet a film a maga eszközeivel képes feltárni, és emlékezetessé tenni. Nem büntudatkeltésre apellál, hanem azokra a jelenbeli felismerésekre, amelyeket egy konkrét, de már elmúlt történelmi esetről le tudunk vonni *ma*. Vajon a film így, mint egyfajta „lélekbarát” pszichomechanika, lehet-e közös kulturális emlékezetünk formája, traumáink feloldója? Ricoeur azt írja: „Az átélni és az elmondani között – bármilyen kis mértékben is, de mindig fennáll egy szakadás.”<sup>[41]</sup> Most, az audiovizualitás korszakában, a mozgóhangzóképre hárulna az a szerep, hogy a ricoeuri szakadást átmenetileg megoldja, és megteremtse annak a lehetőségét, hogy a történelmet újból átélve megérthessük azokat a múltbeli traumákat, amelyek még mindig akadályozzák a jelenlegi rendszer zavartalan működését? A kérdést nézve Forgács *Bibó breviáruma* mindenképpen reménykeltésre ad okot, ugyanis benne az emlékezés új audiovizuális nyelvezetének struktúrái derengenek fel. Forgács kinematográfiai esetei tehát igazi őrző-válaszok a rendszer „felejtésnyelvére”.

## Jegyzetek

1. „A Privát Magyarország sorozat az 1930-as, 40-es években otthoni használatra, amatőrök által készített filmekre alapul. A filmek hétköznapi életet dokumentálnak, melyeket hamarosan felforgat a filmen kívül zajló, rendkívüli történelmi trauma.” Idézve a rendezőtől. URL: [http://www.forgacspeter.hu/prev\\_version/hun/main/filmek/privat\\_magyarorszag/privat\\_magyarorszag.htm](http://www.forgacspeter.hu/prev_version/hun/main/filmek/privat_magyarorszag/privat_magyarorszag.htm)

2. Vasák Benedek: Határesetek. Forgács Péterrel beszélget Vasák Benedek Balázs. *Metropolis*, 1999. nyár, 108-128.
3. Nora, Pierre: *Emlekezés és történelem köztétele*. K. Horváth Zsolt. URL: [http://www.multesjovo.hu/hu/aitdownloadablefiles/download/aitfile/aitfile\\_id/476/](http://www.multesjovo.hu/hu/aitdownloadablefiles/download/aitfile/aitfile_id/476/); 2015.09.28.
4. Vasák: i. m. 123.
5. Havasrejtő József: *Szellemi dichotómia*. Szintetikus és diskurzusok a magyar
6. Bolyai Gábor: *Egybegyűjtött filmmuzeumi szövegek*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 105.
7. Bódy: i.m. 106.
8. Bódy: i.m. 108.
9. Nánay Bence: Szegény B.B. *Filmvilág*, 1995/9. 34-35.
10. Bódy: i.m. 105.
11. Vasák: i.m. 122.
12. Weiss János és Tillmann J. A. és Fehérvári Tamás: *Kívül lenni a hisztérián. Beszélgetés Bibó Istvánról – Forgács Péter Bibó Breviárium című filmje kapcsán.*
13. *Agitátorok* (Magyar Dezső, 1969); *Büntetőexpedíció* (Magyar Dezső, 1970).
14. Muhi Klára: A talált képek vonzásában. *Metropolis*, 1999. nyár, 76–91.
15. Az elemzett film párja: *A püspök kertje* (2002) Ravasz László református püspökről szól. A dolgozatban erre kitérni terjedelmi okoknál fogva nem tudok.
16. Vasák: i.m. 122.
17. Weiss: i.m.
18. Vasák: i.m. 112.
19. Báron György: A valóság meséi. *Filmvilág*, 2007. július, 40-43.
20. Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia, 2008. 82.
21. Bódy: i.m. 147.
22. Bódy: i.m. 216.
23. Vasák: i.m. 117.
24. Fabiny Tibor: *A keresztény hermeneutika*. URL: <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/teol/fabinyi.html> ; 2015.08.08.
25. Erdély Miklós: *A filmről*. Budapest, Balassi Kiadó, 1995. 113.
26. Kracauer, Siegfried: *A film elmélete*. Ford. Fenyő Imre. Budapest, Filmtudományi Intézet, 1964. 69.
27. Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*. URL: <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000001076&secId=0000108476&mainContent=true&mode=html> ; 2015.08.08.
28. Bódy: i.m. 119.
29. Vasák: i.m.125.
30. Sobchack, Vivian: „Belevágni”: *techné, phüszisz, poieszisz és a lassítás attrakciói*. Ford. Füzi Izabella és Hrivnák Anita. *Apertúra*, 2013. ősz, URL: <https://www.apertura.hu/2013/osz/sobchack-belevagni-techne-phusizs-poeszisz-es-a-lassitas-attrakcioi/> ; 2015.08.08.
31. Bódy: i.m. 16.
32. Carter, Erica: *Balázs Béla korai filmelmélete*. Ford. Felföldi Edit és Huszár Linda. *Apertúra*, 2009. ősz, URL: <http://apertura.hu/2009/osz/carter> ; 2015.08.08.
33. „Das Gesicht gilt dem Film nichts, wenn nicht der Totenkopf dahinter einbezogen ist. »Danse macabre«.

- Zu welchem Ende? Das wird man sehen.” Kracauer marseille-i jegyzetei, Deutsches Literaturarchiv, Marbach/N., id. Miriam Hansen: „With Skin and Hair”. Kracauer’s Theory of Film, Marseille, 1940. *Critical Inquiry*, 19 (1993. tavasz), 437–469., 447. *A film elmélete* új kiadásához írt előszavában Hansen ezt a részletet „Benjamin Szomorújáték” könyvének allegorikus ihletéséhez” köti. Nem tudom, hogy Benjaminsnak ezt a szövegét külön könyvnek kell-e tekinteni, szerintem önállóan nemigen publikálták. Miriam Hansen: *Introduction*. In Siegfried Kracauer: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton, Princeton UP, 1997. xxiv.
34. Bódé, i.m. 108.
  35. „helyettesítsük be a kilőtt fémgolyót az afirmáció áramlásával [...] Most képzeljük, hogy minden hely össze van kötve, a golyó mindegyiket megfelelő sorrendben érintette, ekkor minden lámpa világít. Ilyenkor beszélhetünk egy kinematografikus mű jelentéseinek szeriális telítettségéről.” Bódy: i.m. 145.
  36. Bódy: i.m. 105.
  37. Vasák: i.m.127.
  38. Antohi, Sorin és Ricoeur, Paul: *Emlekezések, történelem, megbocsátás*. Paul Ricoeurrel beszélget Sorin Antohi. *Kétezer*, URL: <http://ketezer.hu/2003/11/emlekezes-tortenelem-megbocsatas/> ; 2015.08.08.
  39. Uo.
  40. Pócsik Andrea: Kötet egy világhírű magyar film-alkimistáról. *Élet és Irodalom*, 2012. október. 31. 20.
  41. Ricoeur, Paul: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Osiris Kiadó, 1999. 9.

## Irodalomjegyzék

- Antohi, Sorin és Ricoeur, Paul: *Emlekezések, történelem, megbocsátás*. Paul Ricoeurrel beszélget Sorin Antohi. *Kétezer*, URL: <http://ketezer.hu/2003/11/emlekezes-tortenelem-megbocsatas/> ; 2015.08.08.
- Báron György: A valóság meséi. *Filmvilág*, 2007. július, 40-43.
- Benjamin, Walter: A fényképezés rövid története. Ford. Pór Péter. In *Angelus novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980.
- Bibó István: *Válogatott tanulmányok*. URL: <http://mek.oszk.hu/02000/02043/html/> ; 2015.08.08.
- Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművelészet irodalma*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006.
- Carter, Erica: Balázs Béla korai filmelmélete. Ford. Felföldi Edit és Huszár Linda. *Apertúra*, 2009. ősz, URL: <http://apertura.hu/2009/osz/carter> ; 2015.08.08.
- Erdei Miklós: *A filmről*. Budapest, Balassi Kiadó, 1995.
- Fabiny Tibor: *A keresztény hermeneutika*. URL: <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/teol/fabinyi.html> ; 2015.08.08.
- Fülöp Izabella: A fotografikus nyomtató a végtelen képig. *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerk. Gelencsér Gábor. Budapest, Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, 2009. 223-235.
- Ginzburg, Carlo: *Nyomok, bizonyítékok, mikrotörténelem*. Szerk. Bacsó Béla, Thomka Beáta. Budapest, Kijárat Kiadó, 2010.
- Hankiss Elemér: *Félelmek és szimbólumok: Egy civilizációelmélet vázlata*. Budapest, Osiris, 2006.
- Havasrejtő József: *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar avantgárdban*. Gondolat, Budapest – Pécs, 2009.  
URL: [http://www.commonline.hu/sites/default/files/COMMONLINE\\_DOCS/TAMOP\\_Kiadvanyok/Havasreti%20-%20Szczeses%20dichotomiak/Havasreti.html](http://www.commonline.hu/sites/default/files/COMMONLINE_DOCS/TAMOP_Kiadvanyok/Havasreti%20-%20Szczeses%20dichotomiak/Havasreti.html) (2015.08.18.)

- Jung, C. Gustav: *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*. Ford. Nagy Péter. URL: <http://mek.oszk.hu/02000/02007/html/> ; 2015.08.08.
- Kracauer, Siegfried: *A film elmélete I-II*. Ford. Fenyő Imre, Budapest, Filmtudományi Intézet, 1964.
- Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia, 2008.
- Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*. URL: <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000001076&secId=0000108476&mainContent=true&n> ; 2015.08.08.
- Moholy-Nagy László: *Látás mozgásban*. Budapest, Műcsarnok, 2006.
- Muhi Klára: A talált képek vonzásában. *Metropolis*. 1999, nyár. 76–91.
- Müllner András: Montázspolitiká. Neoavantgárd nyomok magyar experimentális filmekben. In *BBS 50. A Bala[zs Be[la Stu[dio] 50. évkönyve*. Gelencse[rs Ga]bor. Budapest, Mu[csarnok – Bala[zs Be[la Stu[dio] 2009. 129-142.
- Nánay Bence: Szegény B.B. Filmvilág, 1995/9. 34-35. URL: [http://filmvilag.hu/cikk.php?cikk\\_id=949](http://filmvilag.hu/cikk.php?cikk_id=949) ; 2015.08.08.
- Nichols, Bill és Renov, Michael: *Cinema's Alchemist. The Films of Péter Forgács. (Visible Evidence 25)*. Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2011.
- Pethő Ágnes: *Múzsák tükre: az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda, Pro-Print Könyvkiadó, 2003. 17-116.
- Pócsik Andrea: Kötet egy világhírű magyar film-alkimistáról. *Élet és Irodalom*, 2012. október 31. 20.
- Richter, Hans: *Dada: Kunst und Antikunst*. Köln, angol fordítás: Dawn Ades: Photomontage. New York, 1976.
- Ricoeur, Paul: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Osiris Kiadó, 1999.
- Sárközy, Réka: *Elbeszélte múltjaink: A magyar történelmi dokumentumfilm útja*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 1956-os Intézet, 2011.
- Sobchack, Vivian: „Belevágni”: techné, phüszisz, poieszisz és a lassítás attrakciói. Ford. Füzi Izabella és Hrivnák Anita. *Apertúra*, 2013. ősz, URL: <https://www.apertura.hu/2013/osz/sobchack-belevagni-techne-phuszisz-poeszisz-es-a-lassitas-atrakcioi/> ; 2015.08.08.
- Vasák Benedek: *Határesetek. Forgács Péterrel beszélget Vasák Benedek Balázs. Metropolis*, 1999. nyár, 108-128.
- Virágh Szabolcs: *Trauma és történelem találkozása. Emlékezet, reprezentáció, rítus*. URL: <http://buksz.c3.hu/1102/08prob.virag.pdf>
- Weiss János és Tillmann J. A. és Fehérvári Tamás.: *Kívül lenni a hisztérián. Beszélgetés Bibó Istvánról - Forgács Péter Bibó Breviárium című filmje kapcsán*. URL: [http://www.c3.hu/~tillmann/beszeltetesek/bibo\\_besz.html](http://www.c3.hu/~tillmann/beszeltetesek/bibo_besz.html) ; 2015.08.08.
- Wittgenstein, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin. Budapest, Atlantisz Kiadó, 1999.

## Filmográfia

- *Agitátorok* (Magyar Dezső, 1971)
- *Bibó breviárium* (Privát Magyarország Sorozat 13.; Forgács Péter, 2001)

- *Büntetőexpedíció* (Magyar Dezső, 1970)
- *Négy bagatell* (Bódy Gábor, 1975)
- *Privát történelem* (Bódy Gábor, 1979)
- *Tavaszi kivégzés* (Erdély Miklós, 1975)
- *Vadászat kisorókára* (Bódy Gábor, 1972)

© Apertúra, 2015. Ősz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2015/osz/vincze-baba-privat-jatszma-forgacs-peter-bibo-breviarium-2001/>

