

A jelenvaló csoda

A mitologikus és a misztikus Enyedi Ildikó nagyjátékfilmjeiben

A transzcendens világ felé törekvő film sem nélkülözheti a hétköznapiságot, a valóságot, nem mondhat le a képről, de nem is egyszerűen filmre vitt spiritualitás. A művészi kép mindig metaforikus, vagyis valami valamivel helyettesítődik benne. A végtelen nem tehető anyagivá, de utalhatunk rá azáltal, hogy képpé formáljuk.

Mielőtt „rátérnék a filmművészet sajátosságával kapcsolatos részproblémákra, fontosnak tartom meghatározni, mit értek a művészet mint olyan legmagasabb eszméjén. Vajon miért létezik művészet? Kinek van rá szüksége? És kell-e egyáltalán valakinek? [...] Mindenesetre teljesen nyilvánvaló, hogy minden művészetnek az a célja – ha csak nem »fogyasztásra«, eladásra szánják, mint egy árucikket –, hogy a művész megmagyarázza önmagának és környezetének, miért él az ember, mi létének értelme. Hogy elmagyarázza az embereknek, mi az oka annak, hogy megjelentek ezen a planetán. És legalább föltegye nekik ezt a kérdést, még ha nem is tud rá válaszolni” (1) – kezdi *Tarkovszkij* „A művészet: vágyakozás az ideálisra” című írását. Megfogalmazásában tehát „a művészet vitathatatlan rendeltetése a megismerés gondolatában rejlik, melyben az élmény megrendülés, katarzis formájában fejeződik ki”. (2)

A transzcendencia megjelenítésének filmnyelvi alapja és lehetőségei

A művészet és a róla való gondolkodás történetét nyomon követve valóban találkozhatunk a művészet vallásos eredetének eszméjével, mely a századok folyamán fokozatosan az „egység széttöredezését” szenvedte el. (3) *André Bazin* viszont „A fénykép ontológiája” című tanulmányában azt állítja, hogy a vallás és a művészet eredeti egysége soha nem létezett és hogy a művészet mindig két cél között habozott: „... az egyik kifejezetten esztétikai jellegű, a spirituális valóság kifejezése (ebben az esetben a modell a formák szimbolizmusán keresztül szűrődik át), a másik pedig egész egyszerűen az a vágy, amely a látható világ lemásolásának pszichológiai szükségletét elégíti ki.” (4)

Ha a művészet egészével kapcsolatban beszélhetünk is a szakrálissal, transzcendenciaival való eredendő kapcsolatáról, a film esetében semmiképp sem. A film már születésében, eredetében – legalábbis úgy tűnt – végérvényesen a valósággal, a fizikai valósággal jegyezte el magát. A film az egyetlen művészet, melynek fejlődése a kezdetektől fogva a szemünk láttára ment végbe, s ez a fejlődés annál is érdekesebb, mivel szemben áll a korábbi példákkal. Születése nemhogy nem a vallás, hanem épp a technika fejlődésével áll szoros összefüggésben. Méghozzá úgy, hogy nem a művészet ösztönzése vezetett az új technika fölfedezéséhez és fokozatos tökéletesítéséhez, hanem épp fordítva. Korábban a technika a művészetek és a kifejezési formák életében legfeljebb a rögzítés és sokszorosítás során kapott szerepet. A film esetében azonban fejlődése visszahat magára az alkotásra, sőt mintha a művészi teremtésben is részt vállalna, hisz a film technikai eszközei már beleszólnak a film nyelvének alakításába. (5)

A film mint technikai találmány, amíg nem vált művészetté, elsősorban mozgófénykép volt. A mozgó filmképek az eleven valóságot láttatták és a film mint annak érzékeny tük-

re az egész látható és érzékelhető fizikai világ felé fordult. A film megszületésével a valóság bemutatásának pontossága elérte legszélső határait, s ezzel az egész művészet fejlődésére hatással volt: rövidre zárva a külső valóság reprodukálásának vágyát egy mélyebb, komplexebb szintre terelte a belső valóság reprodukálását; „...a film minden más művészetet átdobott a 20. századba, míg maga sajnálatosan 19. századi maradt.” (6)

A film fejlődését nyomon követve éppen az lehet érdekes számunkra, hogy a mozgókép hogyan jutott el a mindennapi események közvetlen rögzítésétől a művészi ábrázolásig, hogyan vált technikai csodából művészetté, a végtelennel való párbeszéd, az „abszolút szellemi igazság” keresésének eszközévé. Ahhoz, hogy a film hitelessége a megismerés eszközévé váljon, hosszú, nehéz utat kellett végigjárnia. Hisz alapsajátossága végig a valóságos életmozgás plasztikus képének visszaadása maradt, s minden további jellegzetessége, szuggesztivitása is ebből a fényképszerű hitelességből származik. A kép viszont, éppen mert a valóság képe, nem körülír vagy magyaráz, hanem egyenesen megmutat. Konkrétsága egyszerre korlát és lehetőség is.

Ha a film képei mindig azt és csak azt mutatják, amit az egyszerű életjelenségek magukban hordoznak, felvetődik a kérdés: hogyan jelenhet meg bennük az emberi gondolat, vagyis az általánosítás lehetősége. Lehet-e segítségükkel gondolatokat, érzelmeket is kifejezni.

Bíró Yvette szerint a filmnyelv fejlődése nem más, mint út a bemutatástól a jelentésig. A kép valóban teljesen objektív és konkrét, de a valóságos elemeket nagyobb összefü-

„A kép megalkotható és érzékelhető. Elfogadható vagy elutasítható. De a folyamat mentális értelmében jelfoghatatlan. A végtelenség gondolata szavakban kifejezhetetlen, sőt leírni sem lehet. A végtelen fogalmánál tovább nem jutunk. A művészet el- lenben megadja ezt a lehetősé- get, mert érzékelhetővé teszi a végtelent.”

gések szolgálatába állítja. E kiemelt részletekből úgy teremti meg a maga világát, hogy a valóságelemek jelzésszerű alkalmazásával olyan újfajta jeleket alkot, amelyek magukon viselik az eleven élet érzéki sajátosságait, de túl is mutatnak már rajtuk. (7) A filmnyelv másik szembetűnő jellegzetessége komplexitása, összetett jellege. Ez a sokféleség már az érzékelésre is igaz, hisz eszközkészletébe a látványi és a hallható elemek egyaránt beletartoznak, de a film nemcsak közvetlenül az érzékeléshez szól, hanem a fizikai ingerek mellett a fogalmi beszédnek is fontos szere-

pet juttat. Így e két tényezőt kiaknázva éri el nagyfokú intenzitását. Elementáris erejű élményeket közvetít (amelyekben) a yers élettények, az emberi szenvedélyek és a gondolatok egyaránt helyet kapnak. Így válik lehetővé, hogy míg lényegét továbbra is a közvetlen érzéketlenség adja, az érzékeken túli sem megközelíthetetlen számára. Ám a filmnyelv kikerülhetetlen sajátossága, hogy az elvonthoz, az általánoshoz is mindig csak a konkrét, megfogható érzéketlenségen keresztül jut és juthat el. (8)

Úgy tűnik tehát, a film történeti fejlődése során kifejlődtek és megerősödtek az új művészetnek azok az eszközei, jelzései, amelyekkel számára is megközelíthetővé válik a transzcendencia – nemcsak képpel, de fogalmakkal sem kifejezhető – világa. Sőt, talán bizonyos jellegzetességei, épp megmutató, felidéző, intenzív élményt adó utalásos jellege különösen is alkalmassá teszi erre. Paul Schrader szerint míg a többi művészetnek először meg kell teremtenie, fel kell építenie a valóság illúzióját, hogy aztán azt lerombolva eljusson a spiritualitásig, a transzcendencia felfedezéséig, addig a film számára ez az illúzió eleve adva van, így rögtön a következő stádiumba léphet, megkísérelve az illúzió széttörését, a nézőt egy ismerős világból egy másikba vezetve át. Schrader is fontosnak tartja, hogy a film megteremtse a nézőben a látható cselekménnyel és helyzetekkel való azonosulás vágyát és lehetőségét, de a spirituális film feladatának és útjának azt tartja, hogy felkeltve, majd elutasítva az érdeklődésnek azonosulásra való törekvését megnyis- sa az utat egy belső, spirituális folyamat előtt. (9)

„A kép megalkotható és érzékelhető. Elfogadható vagy elutasítható. De a folyamat mentális értelmében felfoghatatlan. A végtelenség gondolata szavakban kifejezhetetlen, sőt leírni sem lehet. A végtelen fogalmánál tovább nem jutunk. A művészet ellenben megadja ezt a lehetőséget, mert érzékelhetővé teszi a végtelent.” (10)

A „magyar misztikusok”

Létezik tehát nemcsak általában vett transzcendentális-spirituális művészet, hanem ilyen film is. Az egyetemes filmtörténetben mindennek már igen korán kialakultak az irányzatai, hagyományai, a magyar film történetéből azonban sokáig hiányzott ez a vonulat. Figyelme évtizedeken át hol a szórakoztatás, hol a társadalmi-politikai valóság vagy – részben azzal összefüggésben – a történelem felé fordult. Megjelenésére vagy még inkább meghatározó, irányzatként kibontakozó jelenlétére a nyolcvanas évekig kellett várni.

A nyolcvanas éveket egyébként több szempontból is új vonulatok, irányok kezdetének tekinthetjük a magyar filmművészetben, melynek folyamatai részben a kilencvenes években is folytatódtak. Ennek a korszaknak (ezeknek a korszakoknak) több szerzőtől is készült átfogó bemutatása, elemzése. Nagyon pontos korszakolását, rétegződését nyújtja például ennek az időszaknak *Kovács András Bálint* „Nyolcvanas évek: a romlás virágai” című tanulmányában (11); a kilencvenes évek magyar filmművészetének alapos, irányokat is kirajzoló ismertetését adja *Györffy Miklós* „A tizedik évtized” című írásában. (12)

Nem évszámokhoz, szoros korszakhatárokhoz köthetően, de ezeknek az éveknek mindeképp egyik erőteljes jelenléti vonulatát adja azon filmek csoportja, amelyeket különböző szerzők különböző nevekkkel illetnek, de melyeknek közös jegye a misztikum, a transzcendens felé fordulás, a társadalmi létünkön túlmutató viláértelmező igény. Az egyes írások, a filmek sorát valamilyen folyamattá rajzoló rendszerezések más-más központi fogalmakra építenek ugyan (metafizika, misztika, romantika), de a nyolcvanas-kilencvenes évek filmjeinek nagyjából ugyanazon csoportjáról beszélnek. Korántsem a teljesség igényével csak néhány név: *Bódy Gábor*, *Tarr Béla*, *Szirtes András*, *Klöpfler Tibor*, *Kamondi Zoltán*, *Szász János*, *Fehér György*, *Janisch Attila*. *Enyedi Ildikó* alkotásai minden megközelítésben e filmek sorába tartoznak.

Nemcsak a művek, rendezők köre rokon, de az „irányzat” kiindulópontjait, elődeit is többnyire ugyanazokban az alkotókban találják meg az elemzők. Az egyik ilyen rendező, aki a *Györffy Iván* által „magyar misztikusok”-nak nevezett műveken (13) ott hagyta a nyomát: *Tarkovszkij*. Apokaliptikus tájai, többletjelentést hordozó fényszűrő effektusai, az életet és reményt szimbolizáló „csodagyermek” mitikus-archetipikus alakja mind-mind összefüggést teremt az orosz és magyar miszticizmus képi és gondolatvilága között.

A másik – *Györffy* és a gyökereket a romantikában kereső *Forgách András* (14) által is megnevezett – rendező: *Bódy Gábor*. Kísérletezés, technikai virtuozitás, síkváltásainak szándékos elnagyoltsága; a profánnal határos istenkeresés, a hétköznapi beemelése a magasztosba, az esendő lélek kegyelmi állapotának ábrázolása; gondolati szintézis-keresése, az egyetemesség igénye – mind-mind új kihívások elé állítja az utána jövőket. S nem utolsósorban vele kapcsolatban említik a képszerűség felértékelődését, az álomstruktúra filmnyelvi megjelenését, a képzelet gátlástalan felszabadítását.

Györffy Iván és *Forgách András* azonban nemcsak a rendezőket és elődöket illetően jutnak nagyjából közös nevezőre, hasonlóan ítélik meg a filmek mögött álló világgépi, társadalmi háttérét is. Mindketten a század- és ezredvég válságállapotában látják azt a mozgatót, mely új gyökerek és célok keresésére indítja a művészeket. Ez a társadalmi és kulturális elveszettség fordítja az alkotók figyelmét a romantika és a miszticizmus irányába, s ez adja meg a filmek közös világgépi elemeit, formanyelvi jellemzőit.

E világban alámerülve a civilizáció és az emberi kultúra végpontjára érkezünk. Ez a világ pusztulásra érett, a kiüresedett emberi létezés, az apokalizszis, a káosz világa. Vég-

ítélet és halálszag üli meg a tájat, ahol sietve és nagy szaporasággal bukkannak fel a kor jellegzetes alakjai, a megváltást hazudó, hangos és önjelölt próféták, megdicsőülő Antikrisztusok. Kihaszználva az emberek hisztérikus, kétségbeesett csodavárását, nagy csinadrattával hirdetik a legkülönfélébb, ám mindenképp tetszetős hazugságokat, megváltás helyett haláltalanságot, szenvedések helyett könnyű lebegést, sikert, pillanatnyi boldogságot ígérve.

Ez az állapot, létünk töredezettsége, érzékeink-szemlemünk horizontjának az emberi ráció, akarat szabta határok közé szorulása, vagy éppen a végtelenbe forduló Semmi szélére sodródása hívta elő belőlünk az egységteremtés, a mikro- és makrokozmosz összekapcsolásának, a feloldódásnak a vágyát. Egy korábbi egységes állapot megidézését gondolatainkban és a művészetben.

Ez a teljesség- és végtelenségvágy vezeti el az embert az értelem számára idegen és érthetetlen, mert azon kívül- és felülálló erő, egy természetfölötti hatalom létezésének újbóli gondolatához; egy olyan hataloméhoz, amely képes összeragasztani, ami eltört, újratereketten az újratereketthetetlen, mert önmaga pusztítására berendezkedett világot. Ez összeragasztó, egységbe foglaló teremtő erő nemegyszer az alkotást előhívó, az egység tudatának magát átengedő vagy éppen vele harcoló személy, a művész. Ilyen összefüggésben beszél Györfly Iván a rendező „megistenüléséről”.

A 20. és még inkább a 21. századdal az európai kultúra ismét fordulóponthoz érkezett. „Új messiásra van szüksége, aki új válaszokat adva az ígéretek földjére vezeti választott népét.” (15) Kell tehát egy szintetizáló erő, amely elvont absztraktságával, hiányával vagy éppen eleven közvetlenségével részese és megmentője tud lenni életünknek.

E filmekben nagyon sokszor jelenik meg a gyermek alakja, archetípusa – a megnyugvás, a remény, az újrakezdés lehetőségét hozza a művek világába. A „jövőjelleget” már Jung is a gyermekmotívum lényeges aspektusának tartja. (16) Ezért nem meglepő, hogy a mitikus üdvhozók olyan gyakran gyermekistenek. A gyerek még közvetlen tudással bír a titokról és csodáról; a szakrális és profán tér és idő határán helyezkedik el. Így jelent összekötő kapcsot e két világ között. Születését a mítoszokban legtöbbször csodás jelek kísérik, életük első szakaszait pedig az elhagyatottság, veszélyeztetettség jellemzi. Egyrészt tehát ki van szolgáltatva hatalmas ellenségeinek, bármikor kiolthatják életét; másrészt viszont emberi mértéket meghaladó, isteni erővel rendelkezik – ez a paradoxon is hozzátartozik a gyermekmítosz lényegéhez.

E gondolkodásmód magával hoz egy másfajta, szakrálisnak vagy mitikusnak nevezhető, de az empirikus idő tapasztalatától eltérő időképzetet, mely nem a dolgok, események linearitását, egymásutániságát, hanem mindig jelenvaló és megidézhető egyidejűségét jelenti. S magával hozza a determinizmus, a körkörösség gondolatát – leginkább a szerkezet felépítésében –, mely a világ, az idő megváltatlanságát, önmagába való visszatérését vallja.

S ezzel tulajdonképpen át is léptünk a forma, a szerkezet területére. E filmek egyik fontos formanyelvi jellemzőjének tekinti Györfly Iván és Forgách András is a jelképek használatát és a töredékességet, amely elsősorban romantikus örökség. A romantika művészete a töredezettségen keresztül kívánta elérni, megközelíteni a teljességet. S ez a belátás és vágy teszi ezt a mai művek formaalkotó, szervező és rendező elvévé, átalakítva ezzel a filmek tér- és időszerkezetét is.

E filmek nemcsak a világ újraértelmezését végzik el, hanem képi újjáteremtését is megkísérlik, megalkotva a személyes víziók, belső optikák sajátos képi megfelelőit.

S így érkezünk el – utolsóként – a személyesség fogalmához mint nemcsak a film, hanem az egész 20–21. századi művészet jellemzőjéhez. Ha a világ valóban ennyire darabjaira hullott, ennyire pusztulásba és káoszba sodródott, minden ember, minden művész csak a saját megváltását, saját hitét vagy tagadását kínálhatja fel a többiek számára. S e tágasabb, levegősebb vagy nyomasztóan szűkös világok közül mi nézünk, olvasók is kiválaszthatjuk azt, amelyet leginkább szellemi-lelki lakóhelyünkül kívánunk.

Mitikus és misztikus hagyományok Enyedi Ildikó munkásságában

A nyolcvanas-kilencvenes évek tehát metafizikai távlatokat nyitottak meg a magyar filmekben. Számos alkotó figyelme fordult és fordul közvetlen valóságunkból a világ-egyetem, létezésünk egésze felé. A kaotikus, széthullott századvég embere sem tud és akar lemondani legalább a teljesség keresésének, a valamikor Egy világ megidézésének lehetőségéről. S az újraépítés titkát nem egyszer a mesében, mítoszban, mágiában, a transzcendenciában keresi.

De vajon miért fordult Enyedi Ildikó e világ felé? Bár talán a kérdés feltevése nem is pontos, hisz ő nem fordult e világ felé; e világ, a teljesség, az egység, a harmónia világa – ha hiányával is – benne él. A csoda, az igazi, amit századunk – talán véglegesen – elveszített, számára felidézhető, újraterezhető valóság. Az egyetlen, ami megmenthet a pusztulástól. „Mí, akik ma élünk ezen a földön, mindent megtettünk annak érdekében, hogy halálos veszélybe kerüljünk, és csak a csoda menthet meg bennünket. A probléma az, hogy mindenben hiszünk, csak a csodákban nem. És a megoldás, a saját magunk építette csapdából való menekülés útja a múltunk, a kultúránk, ha még képesek vagyunk értelmezni” – idézi őt Györfly Iván. (17)

Ezt a „megoldást”, a csoda lehetőségében való hitünk visszaadását, közös emberi múltunk, kultúránk bennünk való felidézését, újraértelmezését kínálják Enyedi Ildikó filmjei.

Mi ez a szellemi múlt és kultúra, a transzcendencia világa a rendező számára? Munkáinak rendkívül gazdag, sokszínű és mély kulturális beágyazottsága, sokágú, sokféle mutató utalásrendszere van. Nemcsak nagyjátékfilmjeinek, hanem például 'Téli hadjárat' című sorozatának vagy a rövidfilmnek számító 'Tamás és Juli'-nak is. Mítoszok, különböző kultúrák, vallások, a Biblia, az irodalom, a tudomány és technika története mind-mind belefoglaltatnak világába, gondolkodásába anélkül, hogy megterhelnék vagy bizonyos ismeretek hiányában értelmezhetetlenné tennék műveit. Enyedi Ildikó gondolkodása, világlátása azonban nem azonosítható a racionalitás világával. „Az utóbbi kétezzer évben az európai ember csak az agya egyik felét – az analitikus képességeket hordozó bal agyféltekét – használja. Az, amire a lelki adottságainkat hordozó másik agy-féltekénk képes, az nem érték a szemünkben. Pedig ha megsérül a bal agyfélteke – ahol a beszédközpont van –, akkor az ember beszélni ugyan nem tud, de énekelni igen.” (18) Vigaszt hozó alakjaiban – ha töredékesen is – él a képesség, hogy teljes lényükkel (értelmükön túl érzelmeikkel, intuíciójukkal, érzékeikkel) forduljanak a világ felé. A teljesség, a harmónia valamikor eleven, létező világának keresése fordítja figyelmét a misztikus, a transzcendens felé. A személyiség, a lélek szabadságát, egységét idézve ő maga is szabadon bánnik ezzel a hagyománnyal. Filmjei nem kötődnek egyetlen rendszerhez vagy gondolatkörhöz, külön-külön és együtt is sokféle tradíciót idéznek – sokszor szabálytalanul vagy játékosan, de e sokféleségből is megteremtve a mítosz, a mese egységes látás-, gondolkodás- és érzékelésmódját.

Első nagyjátékfilmje, 'Az én XX. századom' (1989) köthető talán legkevésbé egyetlen hagyományhoz, mítoszkörhöz. Enyedi nem misztikus történeteket mesél, inkább bennünk kelti életre a mítoszok világérzékelését. Maga a film teremt új látásmódot, a csodák, a képzelet birodalmából merítő, mégis saját – többnyire játékos – törvények szerint működő mesevilágot. Humorral, játékosan nyúl azokhoz a mitikus-bibliai archetípusokhoz, jelképekhez is, melyekből ezt a világot szervezi. Ilyen mitikus vonás a dichotómiában való gondolkodás (férfi-nő; fény-sötétség; tudomány-természet; ráció-ösztön) és az ikerlét motívuma. Ennek legmélyebb elemzését *Gelencsér Gábor* adja a műről szóló írásában. (19) A mitológiákban fellelhető kettős létezés az egységre, a teljességre törekvő vágy testet öltéseként, az őállapot magasabb szinten történő újratereztésékként fogható fel. De Dóra és Lili, a két ikerlány egymástól homlokegyenest különböző sorsa a történetből közvetlenül is értelmezhető. Nemcsak női létük kettéhasadtsága jelzi

személyiségük töredezettségét, hanem az is, hogy mind a ketten ugyanahhoz a férfifhoz vonzódnak, ugyanazzal a férfival való szerelemben és együttlében vélik megtalálni önmaguk kiteljesedését.

A dichotómia mint teljességre való vágyunk megfogalmazódása férfi-nő viszonylatában is megjelenik a filmben. Z. lényének másik – női – felét keresve, kiegészülésre vágyva vakságában rendre összekeveri a lányokat, sértéseket és félreértéseket láncolatát indítva ezzel. Hol némileg sután, kedves-félszegen, hol nyitott szívvel vagy bosszúra vágyva közeledik Dóra-Lili, a nő felé, de mindig a másikkal gondolja azt, aki épp előtte áll.

S hogy megvalósulhat-e az egység? Erre a kérdésre a film – híressé vált tükörlabirintus-jelenetével – nyitva hagyja a választ. A rendező két nagyon ősi toposzt, a labirintus és a tükör metaforáját összekapcsolva, képi és fizikai-optikai tulajdonságaikat felhasználva – anélkül, hogy elvont filmet építene – teszi sokjelentésű látványvá, filmes költészeté a jelenetet.

Második filmje, a *„Bűvös vadász”* (1994) már a széttöredezett, a káosz, a „pokol” rendtelenségébe fulladt lét képi és szellemi megvalósulása, amiben a mese is csak vigaszt nyújthat, nem végleges szabadulást.

Talán ezért is van szüksége ennek a világnak egységesebb történeti szálra és misztikus hagyományra, ami itt a kora középkor Mária-legendáinak világa (tehát nem kanonizált hagyomány), valamint *Weber* azonos című operájának utalásszerű beemeléseivel, a romantika művészete. A kettőt az ördög figurája köti össze, mely egyszerre kapcsolható a keresztény és romantikus világképhez. E hagyománnyal persze Enyedi Ildikó itt is játszik, itt is felszabadítja saját dogmatikus-teologikus rabságából, megfosztva azt a büntudattól. Nem véletlen, hogy a keresztény szentek közül éppen Máriát állítja középpontba: „A katolicizmus megtartott egy [...] kiskaput, egy gyökeresen másra alapozott világszemlélet irányába, ahol az embernek nem kell teljesítenie, nem kell megfelelnie, nem kell tisztának, büntelennel lennie. Az a teljes, feltétlen odafordulás, szeretet, amely egy mamának a teljesen természetes tulajdonsága, az ott van Máriánál. És erre minden civilizáció minden emberének szüksége van. Ilyen kis biztosíték a Mária-kultusz.” (20) (Ugyanilyen megközelítésben jelenik meg Mária Enyedi Ildikó egyik filmtervében is, melyet a *Filmvilág* 1991/1. száma közöl *„A víz kerek egy kerek edényben és szögletes egy szögletes edényben”* címmel, s amelynek egyik részletében ugyancsak egy megelevenedett Mária-kép segít egy megszökött, szerelemben és anyaságban életét kiteljesítő apácán azzal, hogy távollétének harminc évében elvégzi annak munkáját: a mosást, súrolást, krumplipucolást, hogy hiányát a többi apáca ne vegye észre.)

Még inkább egy hagyományhoz kötődik, s még meglepőbben, önmagából „kifordítva” használja fel azt Enyedi Ildikó harmadik nagyjátékfilmjében, a *„Simon mágus”*-ban. Itt ez az egység szervesen következik a mű egész világából, amit egyébként is – a bonyolultan túljutott – egyszerűség, tisztaság jellemez, ahogy azt rendezője még a film teljes elkészülte előtt jósolta: „...ez a film (...) búcsú. Mindezen tarka, villódzó lehetőségektől, motívumoktól. Nem része, jelensége kíván lenni ennek a világnak, hanem búcsúzól, a küszöbről visszafordulva visszapillant rá. (...) Egyszerű, tömörszerű és csendes film lesz.” (21) És valóban – valamiféle belső csend világa teremődik meg a filmben, ahol még a csoda is szinte láthatatlanná válik, belülről kerül.

A felhasznált hagyomány itt is a kereszténységhez kötődik, de most annak egy még szabálytalanabb, eretnek ágáról, a gnoszticizmusról van szó. A film címszereplője az 1. században élt *Simon mágus*, akiben a keresztény hitvédelmezők minden eretnecség őseit látják, aki maga a szó szoros értelmében véve nem gnosztikus, de tanítványai azzá váltak. *Péter apostol* a simoniánus mozgalommal Szamáriában találkozott, ahol a népszerű tanok szerint Simon mágus volt a megváltó.

Alakja, történetének egyik változata megjelenik az Apostolok cselekedeteinek 8. részében. De tetteivel még részletesebben foglalkozik egy apokrif irat, a Péter apostol cse-

lekedetei. Főleg ebből az apokrif iratból kiindulva születik meg Enyedi Ildikó filmtörténete. De az alapul szolgáló biblikus-apokrif anyag csak láthatatlanul húzódik meg az esemény sor mélyén. A film cselekménye ennek ismerete nélkül is megállja a helyét. A rá való utalások – párhuzamok és eltérések – legfeljebb gazdagítják, elmélyítik a jelentést, s különös, szomorkás iróniával, humorral vonják be az eseményeket. A műben azonban a szerepek teljesen felcserélődnek, átértelmeződnek. A legfőbb változtatás a keresztény hagyomány Péterének, a kiválasztott és elküldött apostolnak és Simonnak, a szemfényvesztő mágus szerepének felcserélése. De a figurák, funkciók a mellékszereplők (a lány, a tanítvány – etióp komornyik) esetében is összekavarodnak. A megváltás, az igazi csoda nem a médiasztráda modern mágus Péter, hanem a világ elől elrejtőzni vágyó, a szerelemért, a szerelemben feltámadó Simon alakjához kapcsolódik. Egyébként az apokrif történet vázát megtartja Enyedi Ildikó. Megvan a világ fővárosába, Rómába-Párizsba érkezés – nem repülőn ugyan, de szinte emberi szemmel látó vonaton. A halott feltámasztása helyett a gyilkos leleplezése szerepel, jelen van a szintén a fővárosban élő, de idegen ellenfél, akitől itt is akar valamit Simon – nem pénzzel vett hatalmat, csak francia szavakat. Van kihívás és párba (háromnapos eltemetkezés). És van feltámadás.

A „misztikus filmek” sajátosságai Enyedinél

Világképi jellemzők

Bár Enyedi Ildikó filmjei a megváltás és az élet szemszögéből nézik a világot, a művek egymásutánosságában mégis felfedezhető az elkomorodás, a befelé húzódás, az elcsendesedés.

Az egység mítosza legátélhetőbben, legharmonikusabban talán „Az én XX. századom”-ban jelenik meg, mely a történelem egy ritka és mulékony egyensúlyi pillanatát idézi meg, a 20. század végi ember tudásával, fájdalmas nosztalgiájával. „Én nem azt akartam megmutatni (...), mi történt a huszadik században, hanem azt, hogy milyen lehetett volna az utóbbi kilencven év. (...) Ez a film a 19. század végének gyönyörű ígéreteit és lehetőségeit próbálja éreztetni, hogy a 20. századot ezek megvalósulásának hiánya rajzolja ki képzeletünkben.” (22)

Itt még szinte várni sem kell a csodát – a csoda jelenvaló és mindennapi. Embernek, állatnak egyaránt. Legyen az a villamosság vagy a mozgókép, a beszélő és sorsunkat vezető csillagok csodája. Mert itt még a tudomány, a technika is csoda és misztikum – nem véletlenül jelenik meg a képen a villanyégők világító fénye az előző kép csillagainak helyén, szinte az égbolton. S az emberi kezek is úgy fonják körül a fényt és meleget sugárzó izzókat, mint a gyertya lángját. A tudomány csodás eredményei éppúgy mesévé válnak a dzsungellakó bennszülött és a Hamburgban e mesét kételkedve hallgató „civilizált” ember számára, mint a majom elbeszélése egy mai fülnek. Mert a csoda itt az élőlények egész világára kiterjed. De ösztön és tudás végzetessé váló ellentéte már e filmben is megmutatkozik, a tudomány és a technika már itt is megmutatja, felidézti bennünk fenyegető, apokaliptikus hatalmát (bomba, rabságban tartott kutya, Edison postagalambot búcsúztató tekintete, *Otto Weininger* metszően hideg és sehova sem vezető logikája), de még a mese játékos könnyedségébe burkolva.

Vigaszt hozó alakjaiban – ha töredékesen is – él a képesség, hogy teljes lényükkel (értelmükön túl érzelmeikkel, intuíciónkkal, érzékeikkel) forduljanak a világ felé. A teljesség, a harmónia valamikor eleven, létező világának keresése fordítja figyelmét a misztikus, a transzcendens felé. A személyiség, a lélek szabadságát, egységét idézve ő maga is szabadon bánik ezzel a hagyománnyal. Filmjei nem kötődnek egyetlen rendszerhez vagy gondolatkörhöz, külön-külön és együtt is sokféle tradíciót idéznek.

De éppen mert maga a film is élő, lélegző egész, ezt az egységet nem testesíti meg egyetlen személy sem a műben. A teremtő erő nem hatalmában, hanem működésében van jelen. Még leginkább a csillagok szeretnek a világot rendező erőként fellépni, mindenbe beleszólni. S próbálják helyretenni a helyükről elmozdult dolgokat. „Ezt a filmet, mint-ha élőlény volna maga is, valami megkapó biológiai optimizmus tölti meg energiával. „Az én XX. századom” arról szól, hogy éljünk természetünk szerint. Hogy a természet bennünk rejtőzik minden csodájával. Hogy ezt nem szabad elnyomnunk ideológiákkal. Hogy az élet öröm.” (23)

A „Bűvös vadász” már jóval távolabb került a teljes lét valamikori mítoszától. Az elveszettség és a csodák világa időben is elkülöníthető. A kilencvenes években játszódó történet s az óvóhely az előbbit, a középkor különböző korszakaiban játszódó jelenetek pedig az utóbbit képviselik. A kettősség itt még szélsőségesebb különállásában, Jó és Rossz örökös küzdelmeként jelenik meg, folytonos választás elé állítva ezzel az embert. Bár Enyedi Ildikó írtózik attól, hogy a dolgokat lényegükhöz tartozó ellentmondásosságuktól megfosztva mutassa meg, ez a kétpólusú erőter mégis arra kényszeríti az embert, a vadászt, hogy döntsön Mária és az Ördög között. Halál és élet, pusztítás és megbocsátó szeretet; hideg, számító értelem vagy a ráció hamis következetességét, egyoldalúságát képzelettel megváltó csoda között. E paradigmák alapján – azt hihetnénk – a morális döntés kimenetele nem lehet kétséges. Ám a világban uralkodó kaosz, mely elrejtja az eseményeket mozgató erőket és saját csonka voltunk megnehezíti e választást, végzetes tévedésekbe sodor minket.

A „Simon mágus”-ban már nem érzékelhető ennyire ez a szétszakítotttság, de csupán azért, mert ez már az ördögi Péter, a hamisságok és látszatok világa. Ahol a létezés totális érzékelése már csak egy személyben, a mágusnak nevezett Simonban van jelen. Ezt az ezredvéget már valóban a csodavárás hisztériája élteti. De nem elégszik meg ám akármilyen csodával! Neki hangos, látványos, észrevehető, magát észrevétető csoda kell. Amely halál nélkül akar feltámadni, s ezért a hamis célért a pillanatokat, a pillanatok teljességét, megélttségét, s vele az egész életet áldozza fel. Az emberek ebben a csodában akarnak hinni őrzöngve és kétségbeesetten, „bekövetkeztét” a média eszközeivel világgá kiáltva. Ennek a csodának „hamis prófétája”, ördögi képviselője a lélekhalász Péter. Aki ismeri e lelkiség és várakozás titkát. Tudja, hogy a csodát nem ingyen adják. Ő – a bibliai Simonnal ellentétben – nem pénzzel, hanem kitartó gyakorlással, a legmodernebb technika és a régi kultúra (jóga) minden lehetőségének felhasználásával, tanulással, testének felkészítésével véli megszerezhetőnek és véghezvihetőnek a csodát. Az ő szobájában számítógép monitora villog, sírja mellett pedig EKG-készüléké. Ilyen látványos csodát, megváltást gyorsító kész recepteket várnának Simontól is. Még azok is, akik a legközelebb kerülnek hozzá, akiket legjobban megérint lényé és a belőle sugárzó erő. Ezt várja tőle az újságírók, tévé- és fotóriporterek zajos csoportja, a rendőrség, de ezt várja tőle a tanítványnak jelentkező fekete nyomozó, Paul, sőt még a liftbe utána rohanó ismeretlen férfi is. Csodát, gyorsaságot, sikert, szenzációt – csak ez lehet már elég meggyőző a mutatványokhoz szokott, de az igaz és talmi értékeket, képességeket mégis mindig öszszecserélő világ számára.

Simon azonban következetesen elhárítja magától a csodatevést. Már rögtön a film elején van erre egy apró utalás, amely azonban csak az apokrif irat ismeretében érthető. Simon nagyon határozottan utasítja el a lehetőséget, hogy repülővel utazzon Párizsba. Péter apostol cselekedetei szerint ugyanis az ott „mágusként”, varázslóként ámító Simon levegőbe emelkedve s repülve érkezett Rómába, hogy megmérkőzzék Péterrel, s a levitáció egyébként is egyik fő, sok hívőt szerző mutatványa volt. Mágus volta ellenében játszik akkor is, amikor előre kéri, s a prefektus és az egész rendőrség szeme láttára lassan számolni kezdi a pénzt. Neki is élnie kell valamiből.

Ebben a filmben szinte nincsenek is csodák. Amik vannak, azok is láthatatlanok vagy észrevétlenek maradnak: a lány megvédése az őt megalázó biztonsági őrkötől, a szálló-

da halljában Simonra váró tömeg megdermesztése, a liftben segítséget kérő férfi megnyugtatósa, a számítógép kurzorának mozgatása. Bár tulajdonképpen ezek sem csodák, hisz nagyjából a telepátia fogalomkörébe sorolhatók, aminek ma már vannak tudományos alapjai. Még kevésbé titokzatos az, ahogy megoldja a bűnügyi rejtélyt, amiért Párizsba hívták. Ez már szintiszta tudomány. Az pedig már csak nem számít csodának, hogy mindig maga előtt látja, mindig belebotlik abba, akit szeret. Erre a szerelem sokszor képes. Simon mágus nem csinálja a csodát; a csoda benne lakik. Személyiségének egységében, tömörségében. Az igazi varázslatot azzal teszi, ahogy megváltoztatja mások életét, ahogy szavak és bűvölések nélkül visszavezeti őket önmagukhoz.

S a végső nagy mutatvány, a feltámadás? Ennek pontos értelmezése az esemény filmes ábrázolásának megoldatlansága miatt – amelyről a film valamennyi elemzője szót ejt – igen nehéz. Az biztos, ez a mutatvány sem úgy sikerült, ahogy a világ várta, ez a csoda sem nekik szólt. A tömeg csalódottan kullog el a sírgödör mellől. De a film utolsó képkockáján a lány arcán mégis felragyog a mosoly. Mégis volt feltámadás. Neki. A reményért. A szerelemért.

A világ, világunk Enyedi Ildikó olvasatában is „megváltásra”, újratereemtésre vár. Lényeges különbség azonban, hogy filmjei elsődlegesen nem a káosz, az apokalipszis, hanem a vágyott egység, az egész-ség felől közelítik meg, gondolják végig a kérdést, anélkül, hogy bizonyosságot vagy teljes megváltottságot hazudnának. Nem tagadják a „világ-végét”, de megmentésre méltónak, töredékessége és deformáltsága ellenére is szerethetőnek és élni érdemesnek hirdetik az életet. Filmjeit talán többek közt ezért is tekintik női filmeknek. A *„Bűvös vadász”* kapcsán *Hirsch Tibor* a női bölcsességet emlegeti: „A női bölcsesség, mely a világ-levezetés utolsó soránál ott hagyatja a művésszel a táblát, mielőtt még kétszer aláhúzná maga és mások számára a végeredményt.” (24) Enyedi Ildikó valóban nem húzza alá a végeredményt; de nem gyávaságból, hanem mert női vagy emberi bölcsességével pontosan tudja (talán épp azért, mert maga is elmerült a matematika világában), hogy a létezés nem logikailag levezethető egyenlet, hogy a racionalitás, a logika kiszámítható és felírható következtetéseitől, az egymás mellé állított igazságok következményeitől csak a csoda menthet meg. A csoda, amelynek kulcsa Enyedi Ildikó filmjeinek tanúsága szerint, minden műveiben élő és feltámasztott mítosz ellenére – vagy éppen azok tanítása alapján – bennünk rejtőzik.

Formanyelvi jellemzők

A világnak ez az új szempontú megjelenítése szükségszerűen a filmek narrációját, szerkezetét is átalakítja. E tekintetbe leginkább a mozaikszerűség lesz a kulcsszó az egész „misztikus csoport” alkotásaiban. Enyedi Ildikó filmjei is ezt a történetépítést, szerkezetet követik, bár egymástól eltérő megoldásokkal.

A három film közül talán *„Az én XX. századom”* a legjátékosabban mozaikszerű, itt tökéletesen érvényesül a logika helyett asszociációkra építő történetvezetés. A film nem történetet – világot épít; történettöredékekből, fragmentumokból. Ezekből bontakozik ki a – nem cselekményszinten, hanem világképileg értelmezhető – folyamat, illetve inkább szerkezeti váz: három ember öntudatlan egymást keresése.

Ez az öntudatlanság teszi motivációs szempontból indokolttá és elfogadhatóvá a film mozaikszerűségét. E lazán felfűzött történetdarabok cselekményszerű összekapcsolódását a tér- és időszerkezet linearitása sem segíti. A részeket természetesen a szereplők – Dóra, Lili és Z. – személye köti össze. A legrövidebb jelenetekre, a legapróbb darabkákra a film elején tördelődik szét az elbeszélés. Z.-t szinte minden képkockán más időpontban, új helyszínen látjuk. Az ő térben és időben való mozgása egyébként is a legkevésbé konkrét koordinátákhoz kötött. Irányát, változásait leginkább a két lányhoz viszonyítva tudjuk értelmezni. Mindez nem öncélú a filmben; a férfi szemlélődő, tudásvágyától sodortott kereső lényét tükrözi. A két lány már céltudatosabb – az ő felbukkanásaik kö-

zött vannak ok-okozati összefüggések. Dórát a pénzszerzés, a kaland vágya hajtja férfitől férfiig, Orient-expressztől fiemei luxushajóig. Lili pedig egyenesen meghatározott céllal érkezik Budapestre: bombát készül dobni a belügyminiszterre. Ezek azonban csak nagy vonalakban érzékelhető összefüggések, az egyes jelenetek egymásutánját alapvetően nem ez a logika határozza meg. Így kerülhet a mesébe a csillagok tánca az égbolton vagy egy kiskutya születése.

A csillagok hol Edison végtelennel való bensőséges kapcsolatára asszociáltatnak; hol beleavatkoznak a világ dolgaiba; hol egyszerűen csak táncolnak és énekelnek, hogy megvigasztalják a Szibériában fagyoskodó Lilit. Vagyis hol cselekednek, hol csak asszociatív vagy érzelmi-hangulati úton kapcsolódnak az előzményekhez. Az újszülött, éppen lábra álló kiskutya megjelenése pedig egyaránt példa a formai, az érzelmi és a metaforikus képkapcsolásra. De ezekben a játékos, asszociatív kapcsolásokban – legalábbis ebben a filmben – Enyedi Ildikó soha nem ismétli önmagát. A következő kép mindig tovább gazdagítja vagy új irányba fordítja az előzőt – jelentésében, érzelmileg vagy hangulatilag. A sután tápáskodó kiskutya képe nemcsak megismétli a születés-metaforát, de éppen képben kifejezett hangulatával valamilyen személyeset is sugall erről a századszületésről. S ez a játékos felhang el is bújtatja a kép metafora jellegét.

A film mozaikszerűségében is megőriz valamit a történet kerekességéből – csak nem az egészben, hanem a részletekben. Néhány jelenete önmagában is külön egészként él, akár csattanóval is zárul elbeszélés. Ilyen például az ékszerlopás anekdotaszerű vagy a férfi elcsábításának és meglopásának vígjátékba is illő története, vagy a majom szatirikus meséje. Ezek az önmagukban is megálló kis gyöngyszemek – éppen kerekességükben – műfaji utalásokat is hordoznak. Műfaji áthallásnak lehet tekinteni a véletlenek, félreérések, összecserélések időnként megjelenő vígjátéki-bohózáti helyzeteit.

Furcsa véletlenről beszélni egy olyan történetvezetésben, melyben az okozatiságnak nem sok szerepe van. Az elbeszélés egy-egy részében a sors fintorai mégis észrevehetően megmutatkoznak. Ilyen például, hogy épp Z. találja meg a Lili által elhagyott könyvet, hogy a férfi is épp mozgóképeket néz, amikor a termet a „bösz anarchista” felrobantja (és Z.-nek persze nem esik baja); és egyáltalán, hogy mindenki épp akkor van ott, ahol, és ahol épp az a másik is.

Kifejezetten jó elbeszélői helyzet – vígjátéki vagy tragikus –, amelyben két egymást kereső szereplő ugyanott van, mégsem találkozik. Így utazik Lili és Dóra – még a film elején – ugyanazon a vonaton, az Orient-expresszen. Dóra még láthatná is felszállni ikerpárját, ha a pezsgősdugó durranása nem fordítaná el tekintetét az ablaktól. Kifejezetten kiélezett bohózáti szituáció. Ám a filmben ezekből nem következik semmi, nem épülnek egymásra. A rendező éppúgy játszik velük, mint mindennel a maga teremtette világban. Egyetlen jelentéssel bíró nagy félreértés van a történetben, hogy a férfi – nem tudván az ikerléről – mindig a másiknak hiszi, következetesen összetéveszti a lányokat.

Ugyancsak több egységbe fogó formai hagyománynál a keret – sőt kettős keret – használata, amelynek szerkezeti lezártsága még erősebben húzza alá a tükörlabirintus gondolati nyitottságát. Van egyszer egy történeti keret, amit az edisoni bemutatók adnak. S van egy másik – az egész filmet közrefogó, melynek két eleme témájában is eltér egymástól. A főcím előtt egy *Buster Keaton*-burleszk részletét látjuk. Keaton az ágyú csövébe dugott fejjel próbálja meggyújtani a kanócot. A szűkített képkivágásban megjelenő geg az önveszélyesség, önpusztítás kétszeresen is filmes metaforája. A film utolsó képsora viszont – egy folyón felfelé haladó bárkába ültetve minket – tér és idő végtelenje (vagy ha úgy tetszik, kezdőpontja) felé nyitja meg a világot. Vagy éppen a valóság felé? Ez a második keret ugyanis egy másik szerkezetet is hordoz. Mint ahogyan a Buster Keaton-részlettel a valóságból beléptünk a film, a filmnézés világába, úgy a befejezés vissza is vezet minket oda: feltűnik egy vetítógép és visszafelé újra lepörgeti az eseményeket, mintegy visszafelé forgatja az idő és a vetítógép kerekét. Így is létrehozva az önmagába

való visszatérés, a körkörösség jelentését. S a film végén valóban nem látunk mást, mint egy mozivászonyi fehér tisztaságot.

A szerkezet töredékességét, játékos csapongását Enyedi Ildikó a ‚Bűvös vadász’-ban is megtartja. De míg ‚Az én XX. századom’-ban az elbeszélés minden szintje mozaikokból épült fel, amit a film teljes világa tartott egybe, itt van egy belső motivációkkal is ellátott alaptörténet. S ez a történet megáll önmagában is annyira, hogy a filmmel kapcsolatban – jóval komolyabban, mint az első esetében – műfaji latolgatások is megjelentek a kritikákban. Leggyakrabban a kalandfilm és a thriller fogalmával hozták összefüggésbe – nem minden ok nélkül. A történetet indító balesettől az „ördögtől” kapott golyókon át a szerelmi szálig mind-mind képezhetnék egy kalandfilm elbeszéléselemeit. Ehhez a megszakításokkal, de kronológiai rendben elmesélt alaptörténethez azonban más történetelemek kapcsolódnak, melyeknek mintha nemcsak a napjainkban azonosuló főcselekmény-nyel, hanem egymással is volna valamilyen logikai viszonya. Mintha maguk is egy több száz éven át tartó csodás történet vagy inkább egy Máriáról (és az ördögről) szóló mese darabjai lennének.

E történetdaraboknak azonban – amelyek többnyire önmagukban is lezárt egészek – egymástól való időbeli távolsága nem meghatározható, ráadásul látszólag teljesen ötletszerűen kerül sor az alaptörténetet megszakító elmesélésekre. A két – időben is elkülönülő – világ találkozási pontjait ugyanis nem a logika, hanem gondolati-mitikus-vizuális összefüggések adják meg. Kapcsolódásukat érzelmi-érzéki beállítódás irányítja.

A fantázia szabadságával bőségesen élő mesei szerkezetet tovább tágitja két másik narrációs módszer. Az egyik az univerzum szinte valamennyi élőlényének történetbe való beleszólása, kommentálása – ők kötik össze a két alapszintet is egymással. A másik az opera egyik – szöveges – részletének bizonyos dramaturgiai pontokon való felhangzása.

S mindezt a sokágú, sokszínű történetmondást itt is keret zárja le, melynek jelentése idézőjelbe teszi, végleg a mese világába utalja a látottakat. S az egészet egy újabb történetmondós narrációba is helyezi: a színházi előadást félbeszakító légiriadó alatt a mama az opera történetének továbbmondásával próbálja elterelni kislánya figyelmét. De a keretben ábrázolt világ – Mária csodájával szemben – a mindenkori háború, a totális pusztítás világa. Az ördög tombolása.

Látható módon a legapróbb részletekig kigondolt és felépített struktúráról van itt szó, amelyben minden elemnek – látszólagos ötletszerűsége, könnyedsége, játékosága dacára – pontosan kijelölt helye van. Ám e tökéletesség ellenére (vagy épp ezzel összefüggésben) az elemzők – szinte mindannyian – a szerkezet és a gondolatosság egyensúlyának megbillenéséről beszélnek.

A ‚Simon mágus’-ban aztán a rendező mintha a hagyományos lineáris történetmeséléshez térne vissza. Az elmondott mesének itt nincsenek szerteszaladó ágai, a történetvezetést nem a képzelet, a játékoság irányítja. Gondolatosságával összhangban e film elbeszélismódja, szerkezete is visszafogott, egyszerű. E látszólag titoktalan struktúra mégis te-

Az emberek ebben a csodában akarnak hinni örjöngve és kétségbeesetten, „bekövetkeztét” a média eszközeivel világgá kiáltva.. Ennek a csodának „hamis prófétája”, ördögi képviselője a lélekhalász Péter. Aki ismeri e lelkiség és várakozás titkát. Tudja, hogy a csodát nem ingyen adják. Ő – a bibliai Simonnal ellentétben – nem pénzzel, hanem kitartó gyakorlással, a legmodernebb technika és a régi kultúra (jóga) minden lehetőségének felhasználásával, tanulással, testének felkészítésével véli megszerezhetőnek és véghezvihetőnek a csodát. Az ő szobájában számítógép monitora villog, sírja mellett pedig EKG-készüléké.

le van láthatatlan titkokkal; a mesélés – időbeli folyamatossága ellenére – éppúgy töredeztet, mint az előző műveknél, egyfajta belső mozaikosság jelenik meg benne.

E narráció egyik magyarázata talán épp a történet különös motiváltságában (vagy motiválatlanságában) rejlik. Az eseményeket egy nagyon határozott – és a hollywoodi dramaturgiából is ismert ok – indítja el: Simont, a parafenomént a francia rendőrség Párizsba hívja, hogy segítsen egy bűnügy, egy gyilkosság felderítésében. E motívum azonban nagyon hamar kiiktatódik a történetből, hiszen Simon csendben és gyorsan megoldja a rejtélyt. Mi tartja akkor ezek után a városban? Erre a kérdésre megint nagyon szokványosnak tűnő választ kapunk: egy villámgyorsan, egyetlen pillantásra megszületett szerelem. S ezt egészíti ki egy másik szál: a népszerű mágus, Péter felbukkanása, aki féltékeny kíváncsisággal, finom, de kitartó provokációval veszi rá Simont a nagy összecsapásra, egy „feltámadási párbaj”-ban való részvételre. S a két – egymást szépen kiegészítő – szál össze is kapcsolódik a film végére.

Majdnem minden úgy folyik, ahogy az a „nagy könyvben” meg van írva, s valahogy mégsem. Simon valahogy semmit sem csinál. Járkál az utcán, vörösbort iszik egy kocsmában, elalszik a bűnügy helyszínén egy kanapén, Péternél az ágyban (akinek horkolása nagyon zavarja), és ha úgy adódik, egy kapualjban az utcán. Mintha nem akarna semmit – legfeljebb elrejtőzni a tolmácsnő rajongása, a tanítvány kinyilatkoztatást leső figyelme és az újságírók üldöző kíváncsisága elől. S legfeljebb megtanulni pár francia szót, hogy beszélgethessen a gyönyörű francia lánnyal; bár az az érzésünk, valahogy a szavak sem igazán fontosak ott, ahol a nyelv ennyire elvesztette kapcsolatát teremtő, igazságot közvetítő erejét.

Vagyis mintha a szokásos motivációk csak a nézőt és a történetet, de nem Simont mozgatnák. Sehol sincs jelen úgy, mintha nagyon akarna valamit, de ha már ott van, minden pillanat és gesztus fontossá válik, mindegyiknek jelentése van. Simon a pillanatban él. Nem a pillanatnak – csak képes arra, hogy a pillanatok egymásutánjában minden percet önmagáért valónak tekintsen. Szép és mély elemzését adja ennek a kérdésnek *Tatár György* „Az igazi apokrif” című cikke. (25)

A figura lényegét adó jelenlét filmes leképezése hozza létre a szerkezet alig észrevehető belső mozaikosságát. Itt az egyes eseménydarabok – térben és időben – sem egymás szerves folytatását nem jelentik, sem lekerekített, önálló történeteket nem alkotnak. Úgy léteznek, mint a pillanatok: önmagukért vannak, anélkül, hogy véglegességükkel, lezártágukkal megakadályoznák egy újabb pillanat születését – s egymás után következésük-ből mégis kialakul az idő mozgása, létrejön a történet. Ez a látásmód és világérzékelés mintha a nézőpont kérdését is felvetné. Amit látok, kívülről, külső szemszögből látom, de az idő és létezés mégis Simon igazságaként ábrázolódik a filmben. A mű személyesége egyszerre Enyedi Ildikó és Simon világhoz való viszonya.

Ez a tökéletesen és sugárzó költészettel működő elbeszélésmód egyedül a film végén bicsaklik meg – a feltámadás ábrázolásánál. Részleteiben és logikáját tekintve talán nem egészen érthető, mi lesz Simon testével – mindenfajta tér- és idődimenzióból kiléptünk már –, de a lényeg képeken való átsugárzását semmi sem akadályozza meg. A keret itt elmarad. Bár van egy visszatérő képsor: a párbajhoz érkező Simon és Péter körül tülekedő újságírók hada. A film azonban nem itt ér véget. Utána még van valami: egy hazug és egy igazi feltámadás. A picikét mozduló föld képe és a francia lány felénk sugárzó mosolya. Mindez nem annyira az önmagába való visszatérés, mint inkább az újrakezdés története.

Enyedi Ildikó számára a világ – akármennyire szűkül is körülöttünk a belőle felfogható rész – egységes egész. Térben és időben minden egyszerre jelenvaló és létező – nem csak az, amit közvetlenül látunk, érzékelünk, amiben közvetlenül élünk. Éppen úgy, mint a mítoszokban. Ezért járkálhatunk filmjeiben könnyedén tér- és idősíkok között anélkül, hogy a valóság határait átlépnénk.

Ebben az időértelmezésben sajátos helye lesz a történetiségnek, az ábrázolt történelmi időnek. A különböző korok mindhárom filmben a maguk tárgyakkal, problémakörökkel,

jellegzetes helyzetekkel dokumentált valóságában ábrázoltatnak. De a rendező vigyáz arra, hogy ne kort, hanem világalapotot jelenítsen meg. S ugyanez érvényes a térbeli világra, amely szintén nem éri be kevesebbel, mint az egész univerzummal. Valóságos helyszínekből építi fel azt a stilizált szellemi teret, melyben a történetek játszódnak.

A misztikus tér-idő megteremtésének legmélyebben rejtőző és sajátosan Enyedi-s módszere – épp egyszerűsége, letisztultsága miatt – talán legjobban a „Simon mágus”-ban érhető tetten. Ez a módszer pedig nem más, mint a valóságra építő, a képek anyagszerű, tárgyias voltát felhasználó és elvonatkoztató gondolkodás. Amely nem hagyja el soha az érzékelhető, érzékeinkkel befogható, csak a láthatóhoz mindig hozzákapcsolja a láthatatlant is. Ebben a filmben lényegében soha nem lépünk ki tér és idő valós koordináta-rendszeréből – a film egyik első jelenetében, a Simont elhívó hajnali telefonbeszélgetéskor még az óra számlapját is megmutatja a kamera. A rendező egy látszólagos linearitás-ban teremti meg azokat a pontokat, ahol az ismeretlen beférkőzhet nagyon is tudatosan működő világunkba. A beállítások elhelyezhetők ugyan valóságos térben és időben, ám egymáshoz nem mindig kapcsolhatók. S épp az így támadt érintkezési (vágási) pontokat érzékeljük egy sugárzó erő jelenléteként. A filmben például a kamera sokszor és hosszasán követi Simont utcai bolyongásai során, de mindig csak annyit mutatva meg a környezetből, hogy valós teret érezzünk alakja körül. Ám a vágás úgy kapcsol össze ily módon kijelölt időszakokat, hogy egymáshoz való pontos viszonyukat nem tudjuk megállapítani, mert a montázs épp a valóság érzetét erősítő átmeneteket iktatja ki a film világából.

Női filmek – mondják Enyedi Ildikó alkotásairól. Tudottan és vállaltan azok. Mert nem tudnak és nem is akarnak mások lenni. Rendezőjük ezért tud minket meggyőzni e világ, a mítoszok, a transzcendencia jelenlétéről és fontosságáról, mert nem meggyőzni akar. Csak mesél. Emberi értelmének tudását kiegészíti a szavak fogalmiságába alig emelhető ösztönös és mély női bölcsességgel. Ezért szólnak filmjei az üresség és a káosz közepe- te is hitelesen és hihetően az életről, az örömről, a szeretetről.

Női filmek, mert az őket tápláló öröm kis és nagy „forrásai nem rendeződnek hierarchiába: ha apad a nagy, attól még örömet adhat a kicsi.” (26) Ezek az életmentő források, legyenek kicsik vagy nagyok, ott erednek, abban a világban, amelyikről Enyedi Ildikó filmjei mesélnek – ez a világ pedig az ő filmjeiben él tovább.

Jegyzet

- (1) Tarkovszkij, Andrej (2002): *A megörökített idő*. (Ford. Vári Erzsébet.) Osiris Kiadó, Budapest. 35.
- (2) Uo.
- (3) Schrader, Paul (1992): Transzcendentális stílus a filmben. (Ford. Novák Zsófia.) *Filmkultúra*, 2. 5.
- (4) Bazin, André (2002): A fénykép ontológiája. (Ford. Baráti Dezső.) In: *Bazin, André: Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Osiris Kiadó, Budapest. 18.
- (5) Bíró Yvette (1999): Profán mitológia. *A film és a mágikus gondolkodás*. Osiris Kiadó, Budapest. 16.
- (6) Uo. 15.
- (7) Uo. 19.
- (8) Uo. 20–23.
- (9) Schrader, i. m. 7–8.
- (10) Tarkovszkij, i. m. 38.
- (11) Kovács András Bálint (2002): Nyolcvanas évek: a romlás virágai. In: *Kovács András Bálint: A film szerint a világ*. Tanulmányok. Palatinus, Budapest.
- (12) Györfly Miklós (2001): A tizedik évtized. In: Györfly Miklós: *A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*. Palatinus – Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest.
- (13) Györfly Iván (1998): Csodák vására. Magyar misztikusok. *Filmvilág*, 12. 10.
- (14) Forgách András (1996): A későromantika előérzete. A Harmadiktól a Woyzeckig. *Filmvilág*, 2. 4–7.
- (15) Györfly Iván, i. m. 12.
- (16) Jung, Carl Gustav (1993): A gyermekarchetípus lélektanához. (Ford. Bodrog Miklós.) In: Jung, Carl Gustav: *Mélységeink ösvényein. Analitikus pszichológiai tanulmányok*. Gondolat Kiadó, Budapest. 196.
- (17) Györfly, i. m. 10.

- (18) Szemadám György (1989): „Nem csinálunk semmit, ami szellemes!” Beszélgetés Enyedi Ildikóval első nagyjátékfilmjéről. *Filmvilág*, 4. 11.
- (19) Gelencsér Gábor (1989): A fény százada?! Enyedi Ildikó: Az én XX. századom. *Filmkultúra*, 5. 57–64.
- (20) Szederkényi Júlia (1994): Mária és a nyúl. Beszélgetés Enyedi Ildikóval. *Filmvilág*, 10. 14.
- (21) Enyedi Ildikó (1998): A misztika vége. Simon mágus. *Filmvilág*, 12. 9.
- (22) Szemadám, i. m. 9.
- (23) Bikácsy Gegely (1989): A szamár és a filozófus. *Filmvilág*, 10. 4.
- (24) Hirsch Tibor (1994): Bűvös vadász. *Filmkultúra*, 12. 35.
- (25) Tatár György (1999): Az igaz apokrif. Simon mágus eltemetett világa. *Filmvilág*, 10. 4–7.
- (26) Hirsch, i.m. 35.



Az Iskolakultúra könyveiből