

Stóhr Lóránt

Kamerába zárva

Szirtes András filmnaplói és az önéletrajzág

*Valamiféle*

*szeméttelenen gyűjtjük-e kincseinket?*

*Hogyan áll a dolog*

*emlékezetünkkel? Igényelhet-e bármi,*

*ami a kezünk alól kikerül,*

*olyasféle teljességet,*

*amiben nekünk magunknak*

*(még hozzá: önmagunkként)*

*sincs részünk? Vagy éppen ezért?*

*S nemcsak igényelhet, hanem*

*mindez egyenesen kötelező?*

(Tandori Dezső: Egy vers vágóasztala)

A hetvenes évek magyar neoavantgárd filmjét a személytelen alkotások, a már-már tudományosan száraz mediális kísérletek jellemezték. Ez összhangban állt a nemzetközi neoavantgárd uralkodó tendenciájával, amit a hatvanas évek végétől a hetvenes évek végéig a strukturális film néven futó, alapvetően a médiummal, a film struktúrájával foglalatосkodó kísérleti filmek jellemezték. (Michael Snow: *Wavelength*, 1967; Malcolm LeGrice: *Soft Edge*, 1973; Time Stepping, 1974; Hollis Frampton: *States*, 1967, Zorns Lemma, 1970<sup>1</sup>) A neoavantgárd korábbi, 50-es évekre, a 60-as évek első felére jellemző, a személyes kézjegyekre, a szubjektív hangulatokra, (Stan Brakhage) valamint az én karneváli szerepjátására és a művészközösség, az avantgárd szubkultúra performance jellegű akcióinak megörökítésére (Jack Smith: *Lángoló teremtmények*, Kenneth Anger: *Tűzijáték*, 1947) kihegyeződő irányzata kimaradt a magyar filmművészetből. (A hetvenes évek magyar neoavantgárd filmjében egyedül Najmányi László *A császár üzenete* című filmje emlékeztet a művészeti csoportok performansz-szerű önkifejezésére.)

A nyolcvanas évek közepén jelentkezett Szirtes András Napló-sorozatának első négy részével, amit hamarosan újabb négy követett. A Naplók anyagát 1979-ben kezdte forgatni Szirtes saját turistakamerájával és részben a BBS anyagi támogatásával<sup>2</sup>, de csak 1984-ben állított össze

---

<sup>1</sup> A tudományosság annyira fontos szerepet játszik a strukturális film esetében, hogy például Frampton alkotásai címükben és struktúrájukban nyíltan matematikai és fizikai tételekre utalnak vagy azokat fordítanak át mozgóképre. Ld. Scott MacDonald: *Avant-Garde Film: Motion Studies*. Cambridge: Cambridge UP, 1993. p. 67

<sup>2</sup> Szirtes András: *Vándorszem*

filmeket a leforgatott anyagokból. A Naplók a neoavantgárd hetvenes évek végére tehető hanyatlásának és a magyar film posztmodernizálódásának, az „új érzékenység” időszakának alkotásai, azé az irányzaté, amelybe a magyar filmtörténet Szirtes ekkoriban készült, egészestés fikciós filmjeit (Pronuma bolyok története, 1983, Lenz, 1986) is sorolja. Az egy másik tanulmány tárgya, hogy tisztázza ezeknek a fikciós filmeknek a jellegzetességeit, „új érzékenységét”, helyettük Szirtes 80-as évek végi, filmtörténeti egyedülállósága miatt kevesebbet emlegetett alkotásával, a *Forradalom utánnal* hozom összefüggésbe a Naplókat. Ez az 1989-ben született, egészestés nemfikciós film ugyanis a Naplókhoz hasonlóan az én megjelenítésének dilemmáira ad eltérő választ a mindennapi élet megörökítése közben. A tanulmány lényegi kérdése ugyanis az, hogy miféle szubjektivitás, milyen én-kép bontakozik ki Szirtes Naplóiból, és mennyiben tekinthetőek azok mozgóképes önéletrajzoknak. A válaszadás érdekében a Napló-sorozat egyes részeinek struktúráját, stílusát és a belőlük kiolvasható szubjektivitást fogom vizsgálni. Az írásom általában véve a neoavantgárd filmek szubjektivitásának kérdésére reflektál.

### **1. Önéletrajziság a nemfikciós filmben**

Az önéletrajziság és a neoavantgárd viszonyának tisztázásához vissza kell mennünk az ötvenes-hatvanas évek amerikai neoavantgárd alkotásaihoz. A korai neoavantgárd alkotók a saját életük tényeit, saját testi tapasztalataikat egyetemessé tágítják a film eszközei segítségével. A művész és a környezetében élő emberek teste válik az ábrázolás tárgyává anélkül, hogy az alakjuk önálló szubjektivitást nyerne, hogy az egyéniségükben rejlő sajátosságos, a történeti világban elfoglalt helyük döntő szerepet játszana a filmben. Stan Brakhage *Window Water Baby Moving* (1959) című filmje a szerző feleségét mutatja terhesen fürödni, aztán nagyközelik sorozatában végigköveti a szülés folyamatát. A lírai képeken a közeli plánoknak köszönhetően a felületek, a dolgok anyagsága (a víz, az ablak árnyéka) és a szereplők testi mivolta dominál. Brakhage a képek hangulatával és a viszonylag gyors tempójú, ismétlésekkel teli, a lineáris előrehaladást megtörő vágással az anyaság, a női lét ünnepélyes szépségét és misztériumát hangsúlyozza. Brakhage egy másik, *Wedlock House: An Intercourse* (1959) című filmjében saját szeretkezését filmezi menyasszonyával a nászéjszakán. A szexuális aktus rövid, ismétlődő képsorait negatívban mutatja, míg a nászéjszaka különleges hangulatát fel-felvillanó, pulzáló fényekkel és gyertyafénnyel, baljós árnyakkal, dőlt kamerával és ismétlődő képsorokkal, visszatérő vizuális motívumokkal (vekkeróra, ablak, füst) teremti meg. A nászéjszakát nem reálisan, kronologikusan mutatja meg tehát, hanem sejtetések révén és egy erős atmoszféra megteremtésével általánosítja annak

egyedi tapasztalatát. Carol Schneemann *Fuses* (1964-66) című filmjében a szerző szintén saját, partnerével folytatott szeretkezéseit rögzíti úgy, hogy a Brakhage-féle képi és vágási megoldások (egymásra fényképezés, színes absztrakt foltok bekopírozása a képre, a kép rászteressé roncsolása és színezése, természeti képsorok közbeiktatása) szinte felismerhetetlenné teszik és tökéletesen fragmentálják az eseményt. A néző így nem egy konkrét pár nyíltan ábrázolt szexuális életét lesheti meg voyeurként, hanem az erotika gyöngédségét és a szexualitás energiáját élheti meg poétizált formában.

A hatvanas évek végén kezdi megjelentetni a New York-i avantgárd filmes iskola szellemi vezéregyénisége, az új amerikai film kiáltványának szerzője, Jonas Mekas a naplósorozatot (*Walden: Diaries, Notes and Sketches* 1966-68, *Journey to Lithuania*, 1972, *Lost, Lost, Lost*, 1975). Bár Jonas Mekas az ötvenes évek új amerikai filmjének szószólójaként vált ismertté, művei mégsem a neoavantgárd filmvers, hanem a dokumentumfilmesszé műfajába illeszkednek. Mekas az őt befogadó kisközösségek mozgóképes krónikásaként működött az Újvilágba érkezése (1949) óta eltelt évtizedekben: előbb a litván emigrációról, később a társadalmi mozgalmakról, utóbb az avantgárd művészi szubkultúráról forgatott dokumentumfelvételeket, amelyeket a hetvenes évek közepén kezdett fel- és átdolgozni, poétikus hangkommentárral ellátni. Mekas közelebb áll a francia esszéfilmhez Chris Markerhez, mint Brakhage-hez azzal a döntő különbséggel, hogy az amerikai kamerája nem idegen tájakra vagy saját városának meglepő vonásaira, hanem saját környezetére irányul. Első naplófilmje, a *Walden* (1964 és 66 közti felvételeket 1966-68 közt vágta össze), egy-egy rövid inzerettel bevezetve, jegyzetszerűen idézi fel Mekas élményeit. Mekas – saját bevallása szerint – kronologikusan rendezi el az anyagokat, ám sehol nem jelzi a történések idejét. A szereplőkre ismert alakokként hivatkozik, Stan Brakhage, Carl Theodor Dreyer tűnik fel egy-egy filmes jegyzetben, másokon viszont a többnyire keresztnevükön emlegetett rokonai, barátai, ismerősei láthatóak. A napló jellegéből adódóan a családi rendezvények mellett egy New York-i tűz vagy egy csinos biciklistalány is megjelenhet a képsorokon. Mekas a Brakhage nevével fémjelzett irányzat stíluseszközeiből a közelképet, a gyors vágásokat, a zaklatottan mozgó, ide-odasvenkelő kézikamerát, a gyorsításokat vette át. Ezekkel valamint a zenekísérettel és az időnkénti bölcselkedő narrátorszövegével átpoétizálja a filmfelvételek családi mozis karakterét. Mekas naplóiban jól felismerhetőek az alakok, ha töredékesen is, de felidéződnek az események, ám nem azok pontos, tárgyilagos megértése a fontos, hanem hangulatok, általánosítható jegyeik, miközben – szemben Brakhage vagy Schneeman filmjeivel – nem vesztik el sajátos, egyéni vonásaikat, térhez és időhöz kötöttségüket sem.

A hetvenes évek közepén indul meg az önéletrajzi jellegű nemfikciós filmek nagy hulláma. Az újfajta mozgóképes önéletrajziség a dokumentumfilm és a kísérleti film határán mozgó, mindkét kategóriába besorolható alkotásokat eredményezett. A hetvenes évek közepén megjelenő önéletrajzi alapú filmek új irányt vesznek: az én megértése, a személyes és családtörténetek felgöngyölítése, a privát múlt analizálása, a közös történelemben való elhelyezése továbbá az az identitásvesztéstől való félelem vagy az identitás megsokszorozottsága azok az új témák, amelyek kijelölik a mozgóképes megszólalás módjait. A másik látványos újdonság a női szerzők megjelenése a hetvenes évek közepén. Ilene Segalove ekkor mutatta be első önéletrajzi filmjét *The Mom Tapes* címmel (1974-78) Chantal Akerman ekkor készítette *Je, tu, Il, elle* (1974) és *News from Home* (1977) című filmjeit. Chantal Akerman *Je, tu, il, elle* (1974) című filmjének egyetlen hőse önmaga, a színpadra állított én, aki hetekre bezárkózik egy lakásba és az önmegértést és önkifejezést szolgáló különféle cselekedeteket hajt végre a kamera előtt, majd egy eltávolító, harmadik személyű leírással hangban kommentálja a látottakat. Akerman *News from Home* (1977) című filmjében fordított eljárást követett: a New York utcáiról készített hosszan tartó, statikus beállításai mellé felolvasta anyja neki írott leveleit. A szubjektum nem olyan közvetlenül jelenik meg, mint a *Je, tu, Il, elle* című filmben, hanem különféle nyomokból rajzolódik ki a személyiség: a beszédhang közvetlen fizikalitásához társul a beállításokból, kompozíciókból kivehető érzékenység és figyelem, miközben a levelek egyfajta lenyomatot, másodkézből kapott tudást közvetítenek a szerző New York-i életéről. Akerman utat tört az azóta a galériákba szorult kísérleti filmesek, videóművészek számára, hogyan lehet a filmet az önvizsgálat tárgyává tenni és önmagunk életét a mozgókép eszközeivel rögzíteni és prezentálni. Egyetlen példaként álljon itt Mona Hatoum videóművész, aki Akerman alkotó stratégiáját folytatta *Measures of Distance* (1988) című videójában, amelyben Libanonból Londonba költözött művésznő anyjával folytatott távolsági telefonbeszélgetéseinek hangja társul az arab nyelvű levelek írásképehez. Mekas, Akerman, Hatoum filmjei arról vallanak, hogy az emigráció, az idegenbe szakadás fokozott önvizsgálatot indukál és az identitás újrafogalmazására késztet.

A 80-as évektől kezdve fut fel igazán a nemfikciós önéletrajzi filmek (különféle technikával készített mozgóképek) műfaja. Az egyik nyilvánvaló oka az lehet, hogy a videó könnyű és olcsó technikája nagyban megkönnyíti az önéletrajzi jellegű alkotások elkészítését. (Mekas, Akerman és Szirtes 60-70-es években forgatott mozgóképes naplói még hagyományos filmtechnikával készültek). A másik ok a művészi, gondolkodásbeli paradigmaváltásban keresendő. A nyolcvanas-kilencvenes évek meghatározó önéletrajzi alkotásaiban a szerzői én, a film tárgya gyökeresen más szerepet kap, mint a korábbi

önéletrajzi filmekben. Michael Renov, aki számos tanulmányt szentelt az önéletrajzi dokumentumfilmek műfajának, elszaporodásukat a hetvenes években uralkodóvá váló posztstrukturalista filozófiával hozza összefüggésbe. Ezek szerint az újabb önéletrajzi filmek a történelem korábbi univerzalista, a hatalmon levők szempontjából történő ábrázolását cserélik fel a múltbéli események szubjektumon átszűrt (mozgó)képével. Az önéletrajzi film eszerint a posztstrukturalista antropológiával és történetírással összhangban az egyéni tapasztalatokat, a lokális tudást részesíti előnyben szemben az egyetemes összefüggésekre és objektivitásra törekvő modern episztemológiával és modern filmmel.<sup>3</sup> Renov – Roland Barthes-ra hivatkozva – azt állítja, hogy az új önéletrajzi filmek egy megosztott, de nem ellentmondásos, hanem szándékosan széttartó, szétszórt ént rajzolnak ki. Az én sokhangúsága, sokalakúsága vált a posztmodernitásban az önéletrajzi nemfikciós filmek domináns témájává. Ezt példázza Jonathan Caouette *Tarnation* (2003) című filmje, amely szerző által saját magáról készített családi videók képeinek manipulálásával és összeszerkesztésével egy olyan önéletrajzi utazásra hívja a nézőt, amely a posztmodernitás töredezett identitásainak, identitáskeresésének lesz a példadarabja. Az önéletrajzírás tehát nem tűnt el a kultúrából, csak – egyetértve Renovval - áttevődött a film és a videó, illetve a 2000-es évektől kezdve az interneten közzétett írott és videoblogok médiumába.

## 2. Szirtes és a magyar neoavantgárd film

A neoavantgárd fő poétikai elve a talált tárgyak új konstellációba állítása, vagyis a véletlen által a művész elé sodort dolgok, események, emberek átdolgozása a művész egyéni érzékenységének megfelelően, ami egyaránt érvényes az irodalomra, képzőművészetre és a filmre. „[A] talált tárgy a maga avantgárd *objet trouvé*-voltában, objektivitásában mutatódik fel, ugyanakkor a 'megtisztítása' is körvonalazódik, vagyis a valahogyan való viszonyulás személyességén keresztül válik láthatóvá ez a talált tárgy.”<sup>4</sup> – jellemzi Dánél Mónika és Müllner András a neoavantgárd sajátos poétikáját. A neoavantgárd számára éppen ezért a montázs vált a központi formálóelvűvé és a filmelmélet kulcsfontosságú problémájává. A filmművészetben az anyag – a paradigmaticusnak nevezhető klasszikus hollywoodi elbeszélésmóddal szembenálló – nemlineáris megszervezésének kérdéseként állt elő a montázs problémája. A magyar neoavantgárd alkotói közül Erdély Miklós és Bódy Gábor filmelmélete kínált sok tekintetben hasonló, ám végeredményben eltérő világlátást és

<sup>3</sup> Michael Renov: *The Subject in History: The New Autobiography in Film and Video*. In. uó: *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2004. pp. 109-110

<sup>4</sup> Dánél Mónika–Müllner András: *Nyelvek karnevalizációja a neoavantgárd művészetben*. 1966: Az első magyarországi happening In: <http://villanyспенot.hu/?p=szoveg&n=12405>

esztétikát sejtető montázselméletet. Erdély holisztikus gondolkodásmódja a montázzsal egy tökéletesen nyitott, a jelentések lezárulását, a totalizációt elutasító zenei jellegű montázst képzel el, amelynek megvalósítására Partita című filmjében tett kísérletet. Bódy nem vetette el sem a térben-időben lineárisan előrehaladó építkezést, sem a szovjet montázsiskolára jellemző retorikus montázst, hanem mintegy azok mellett futtatva, azokra rétegezve egyfajta szeriális anyagszervezést javasolt, amelyben az egymástól távol eső kép-hang szekvenciák is egymásra rezonálnak, egymásra mutatnak, egymással összefüggésbe kerülve hoznak létre jelentéseket. Erdély és Bódy montázselmélete közti alapvető különbség tehát az, hogy míg az előbbi az anyag újfajta szervezésével a jelentés kioltásra és az úgynevezett állapotkommunikációra törekszik, addig az utóbbi a jelentések szinte végtelen megsokszorozódását tartja ideáljának.<sup>5</sup>

Szirtes András a Naplót megelőző neoavantgárd kisfilmjeiben, a Madarakban (1976), Hajnalban (1978) és a Gravitációban (1981) a Bódy által vizionált szeriális eszményt képviselte. Ha történetileg nézzük a dolgot, akkor Huszárik Zoltán Elégia (1965) és Capriccio (1969), valamint Huszárik alkotótársa, Tóth János Aréna (1970) című filmjei voltak döntő hatással Szirtesre, aki maga is az előképeknek számító kisfilmek szeriális szerkesztésmódját követte. Ezek az alkotások példaszerűen képviselik a szerialitás elvét, ám nem ismétlik meg a mesterek művészetet. „Szirtes András korai filmjei a (*Bisztró, Hajnal, Madarak, Gravitáció*) Huszárik, Tóth János és az avantgárd ígézetében fogantak, mégis szakítanak a Huszárik-Tóth-féle objektív lírával: filmversei személyesek, sokszor politizálóak, szerkezetüket pedig ritmusképletek szabályozzák” – írja róluk Nemes Gyula.<sup>6</sup>

Szirtes a Naplókban is a neoavantgárd szellemét követi, amennyiben a valóságról nyomot hordozó talált tárgyként tekint a filmfelvételekre, csak éppen ezeket a felvételeket – szemben például a Partitával, amelyben Erdély kiselejtezett filmrészletekből dolgozott – ő maga készítette, még hozzá saját életének eseményeiről. A forgatás ideje és az összeállítás között eltelt évek segítettek abban, Szirtes eltávolodjon saját felvételeitől és megközelítse azt a pozíciót, ahonnan talált tárgyként tekinthet naplóira. „Az anyag már tőlem függetlenül is

---

<sup>5</sup> Erdély és Bódy montázselméletéről gazdag szakirodalom áll rendelkezésünkre, álljon itt néhány ezek közül: Kőhalmi Péter: Erdély Miklós filmesztétikája montázsának tört tükrében – avagy dialektikus zárójelek, mint Erdély mosolyai. In: *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2007. ősz <http://apertura.hu/2007/osz/kohalmi> Müllner András: Montázspolitiká. Neoavantgárd nyomok magyar experimentális filmekben. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest: Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, 2009. pp. 129-142; Füzi Izabella: A fotografikus nyomtól a végtelen képig. A BBS filmelméleti kísérletei. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest: Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, 2009. pp. 249-262.

<sup>6</sup> Nemes Gyula: Veszendő varázs. A BBS filmversei. In: *Filmvilág* 2002/9 p. 46.

létezik, ezért adom meg neki azt a tiszteletet, amit egy virágnak, egy fának, egy állatnak, vagy kavicsnak. ... A véletlen belső törvényszerűségei érdekelnek egy-egy leforgatott részen belül. Amikor már objektíven rálátok, megállapítom, hogy vajon sikerült-e azt az érzelmi állapotot rögzítenem, ami szándékomban állt.”<sup>7</sup> – írja Szirtes a Napló készítésének módszeréről.

### 3. Önéletrajziság a Naplókban

Nemes rámutat arra, hogy a személyesség nem a Naplóban jelenik meg először, hanem a Madarakban, és onnantól kezdve Szirtes filmes perszónája, bohócszerű alakja minden filmjében helyet kap. A személyes jelenlét viszont – tegyük hozzá – a Naplóban kezd szisztematikusan tematizálódni. Szirtes pályáján jól tetten érhető a személyesség felé történő elmozdulás: míg a Napló előtte filmi struktúrákkal foglalatосkodik, hogyan lehet szerkezetet alkotni, ritmust teremteni (Madarak, Hajnal), a nyolcvanas években személyes hangvételű, disznarratív fikciós filmeket készít (Pronuma bolyok, Lenz), amelyeknek ő maga a (fő)szereplője. „A személyiség az egyedüli, ami az embereket érdekli.” – fogalmazza meg poétikája átalakulásának okát. Filmtörténeti szempontból nézve a Napló a tanulmányok sorozata, amely előkészíti a fikciós vállalkozásokat. „A *Napló* tapasztalatait dolgozom föl, ahogy *A pronuma bolyok történetében*, vagy a *Lenzben* is.”<sup>8</sup> – mondja Szirtes. Nem a hagyományos értékhierarchia szempontjából kellene megközelítenünk életművének ezt a szakaszát, mert tévedés lenne úgy értelmezni, hogy a Naplók a nagyjátékfilmek kedvéért születtek, előtanulmányok csupán a későbbi nagy műhöz. Szirtes ugyanis leszögezi, hogy a fő mű a Napló, nem pedig a fikciós filmek, s addig nem szabad meghalni, amíg a Naplót be nem fejezi.<sup>9</sup>

A Napló Szirtes elgondolása szerint prousti jelentőségű és méretű vállalkozás. A forgatás és az utómunka során egyszerre törekedett a külső világ képeinek és hangjainak, a mediális reprezentációk (rádió- és tévéadások) rögzítésére valamint a belső világ, az élmények írásbeli megörökítésére, amit utólag álmok és fantáziák játékfilmes rekonstrukciója egészítene ki.<sup>10</sup> Szirtes filmnaplóit 1979 és 2004 közt forgatta, amelyekből az első - alábbiakban részletesen tárgyalandó - sorozatot 1984-ben állította össze. A nyolcvanas évek végén fogott neki újból a felvételekből további művek létrehozásának, ekkor tervezte el, hogy

---

<sup>7</sup> Szirtes: Vándorszem. p. 520

<sup>8</sup> Snée Péter: Úgy, mint Hitchcock, csak kicsit jobban. Beszélgetés Szirtes Andrással In: Filmvilág 1990/4. p. 8.

<sup>9</sup> Szirtes: Vándorszem

<sup>10</sup> Szirtes András: Napló 1979-2000 <http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/szirt.hu.html>

a leforgatott anyagot egy 48 részes, 24 óra hosszú alkotássá, élete főművévé állítja össze. Mivel a folytatás első változata egy technikai probléma miatt nem sikerült<sup>11</sup>, évekre félrerakta az anyagot, majd 2000-ben mutatta be a következő nyolc részt. A Naplók – ha irodalmi analógiákkal próbáljuk meg világítani mibenlétét - a napló és az önéletírás műfaja között helyezkedik el annak köszönhetően, hogy a napló, mely az „élet mozgó arcvonalt követi”, a jövőből visszatekintő szerkesztés nyomán – Philippe Lejeune kifejezésével élve – „előnéletrajzosodik.”<sup>12</sup> Szirtes Napló-sorozatában a neoavantgárd két impulzusa csap össze és harcol egymással: a jelenbeli létezés, a jelen művészetté alkotását céljául kitűző aktivista áramlat, amely a reprezentációtól a prezentáció, a performansz felé fordul és éppen a mozgóképben található meg a napló adekvát formáját, valamint a médiumot analitikusan elemző, tudományos áramlat, amely viszont szisztematikusan keresi a leforgatott vagy talált anyagokban az új struktúrák és nyelvi kifejezési módok lehetőségeit. Szirtes a neoavantgárd e kettős impulzusát igyekszik egyesíteni a spontán megérzések, benyomások lefilmezésével és a leforgatott anyag „őnéletrajzosításával”, vagyis strukturálásával és különféle formákkal történő ellátásával.

Szirtes önéletrajzi kötetében és a Naplóról írott beszámolóiban utal rá, hogy mekkora megpróbáltatást jelentett számára a Napló készítése. A mindennapos forgatás felveti az élet és alkotás közti meg hasonlítás problémáját: hogyan lehet-e élni az életet, hogy aki megéli, közben folyamatosan, különböző médiumok segítségével (mozgókép, hang, írás) dokumentálja is a történéseket? A videó megjelenésével számos játékfilm foglalkozott a mediatizált privát élet kérdésével (Dárday-Szalai: Dokumentátor, Atom Egoyan: Családi mozi, Naptár), hiszen a technika egyszeriben megvalósíthatóvá tette a folyamatos önrögzítés vágyát<sup>13</sup>. Míg a játékfilm metaforává teszi a folyamatos videózást (többek közt az identitásválság, a megszállottság, a múltkeresés metaforájává), addig a dokumentumfilm a múltat rögzítő nyersanyagként tekint a családi filmekre és videókra, amelyeket maga a felvétel készítője vagy egy tőle független filmkészítő önéletrajzi esszévé vagy családtörténeti nyomozássá (Capturing the Friedmans) alakíthat. Ha egy Szirteshez hasonló megszállott öndokumentátort keresünk a kortárs dokumentumfilmben, akkor Ross McElwee-t nevezhetnénk meg, aki folyamatosan rögzíti a mindennapjait, a legintimebb pillanatokat is, amelyekből aztán esszéfilmeket állít össze (a pályáján áttörést hozó dokumentumfilmje, a Sherman's March például a nőekkel való félszeg

---

<sup>11</sup> Szirtes: Vándorszem

<sup>12</sup> Philippe Lejeune: A napló mint „antifikció”. In: Mekis D. János – Z. Varga Zoltán (szerk.): Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai. L'Harmattan, 2008 p. 20.

<sup>13</sup> A hetvenes évek közepén, végén és a nyolcvanas évek elején rendezte Wim Wenders azokat a filmjeit, amelyben a polaroid fényképezés válik hasonló megszállottsággá az identitásukat kereső karakterek kezében, mint később a videokamera használata.



ismerkedési kísérleteit dokumentálta). McElwee arról értekezik egy helyütt *Bright Leaves* (2004) című filmjében, hogy micsoda öröm számára filmfelvételt készíteni, majdnem akkora függőség, mint a dohányzás. Szirtes is függő módjára filmezi saját életét: „A napló készítése tehát teljes embert kíván, mert ANYAGA AZ ÉLÉS MAGA.”<sup>14</sup> – írja.

Az élet és a művészet azonosítása az avantgárd mellett (azt megelőzően) Proust regényfolyamát idézi fel nemcsak Szirtes, de a befogadó számára is. A filmrendező kamerája, hangfelvevője és írott naplója mesterséges eszközökként pótolják a prousti narrátor bámulatos emlékezetét. Az alkotómódszerük annyiban hasonló, hogy miként a prousti narrátor emlékezetében kutatva utólag értelmezi a megfigyelt és megélt tapasztalatokat, úgy keresgél Szirtes is archívumában összetartozó képsorokat. „Újfajta összefüggésekre kell felhívjam a világ figyelmét. Az anyagot azonban meg is meg kell formálni. Kevés az, hogy valaki jön-megy a világban egy kamerával és magnóval. Akárki képes erre, főként amióta elterjedt a videó. A feladat: sűrítmény-rendszer létrehozása, amely nem csak analizál, hanem szintetizál is. Az irodalomban példaképeim Marcel Proust és James Joyce.”<sup>15</sup> Vagyis mint utaltam rá, Szirtes nem bízik eléggé a spontán felvételek erejében, újragondolja, újrastrukturálja azokat. A képek társítása ugyanolyan nemracionális logikát követ Szirtesnél, mint Proustnál, ez pedig a szabad asszociációk logikája. „A képzettársítások gyakorlatában minden megengedett.” - írja Deleuze Proust-könyvében, hozzátéve, hogy „mindenütt ott a múltbeli érintkezések díszkísérete.”<sup>16</sup> A francia filozófus szerint Proust narrátora az emberi viselkedésben, a műalkotásokban levő rejtett jelentést igyekszik feltárni az emlékezet munkája és a képzettársítások mentén. Az elbeszélő jeleket keres mindenben, amelyek megfejtésre várnak. Mint Deleuze fogalmaz, az értelmezés tébolya vezeti a prousti elbeszélőt éppúgy, mint egyik főhősét, Charlus bárót.<sup>17</sup> Szirtes a képek egymás mellé és egymás fölé rendelésében a képzettársítások szabad, megérzésekre alapuló prousti módszerét követi, ugyanakkor az események megszállott értelmezésében nem osztozik a francia íróval. Szirtes használja a 70-es évek magyar neoavantgárd filmjének egyes eszközeit a mozgóképek analízisére (pl. kimerevítés, lassítás, belső keretek alkalmazása, kép és hang elválasztása), arra, hogy hogy - filmi és hangyi eszközök segítségével - kommentárokkal lássa el a kamera által rögzített élettörvényeket, ugyanakkor hiányzik belőle a jelentés Bódyra jellemző kitartó kutatása. Szirtes egyáltalán nem (vagy csak az első rész halvány felirataiban) verbalizálja gondolatait saját életével kapcsolatban, amivel szintén lemond az értelmezés az esszéista filmnapló-

---

<sup>14</sup> Szirtes András: Napló 1979-2000 <http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/szirt.hu.html>

<sup>15</sup> Szirtes András: Napló 1979-2000 <http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/szirt.hu.html>

<sup>16</sup> Gilles Deleuze: Proust. Budapest: Atlantisz, 2002. p. 40.

<sup>17</sup> uo pp. 179-181.

készítőkre jellemző lényegi eszközéről (McElwee például folyamatosan elmélkedik a kamera előtt és narrátorként utólagosan is értelmezi a történeteket). Szirtes célja nagyjából egyezik Proustéval, a művészet révén megtalált idővé alakítani a megélt és elvesztett időt, ám a módszereik csak részben fedik egymást: Szirtes a képre-hangra korlátozva magát a jelenségek érzékelhető felszínén marad, Proust a verbalitással a történések okait és motivációit is kutatja.

A modernista (és azon belül avantgárd) művészet esztétikája, az asszociációk logikája azt diktálja Szirtesnek, hogy nem kövesse a kanonikus történetek felépítését, vagyis a leforgatott képsorokból összeállított anyagokban ne elejétől a végéig mesélje el élettörténetét (vagy élete egy szakaszának történetét), hanem válasszon alternatív formákat.<sup>18</sup> (Érdekes, hogy ezzel szemben írásos önéletrajzában<sup>19</sup> éppen e hagyományos, lineáris önéletrajzi formával él, legfeljebb események temporalitása kevésbé tiszta és az írás stílusa kötetlenebb, élőbeszédszerűbb, ami az olvasót erőteljesebben bevonja az elbeszélés aktusába.) A Naplók egyedisége a sajátos, avantgárdra jellemző formaadásban rejlik, ami mind az általános kérdéseket faggató dokumentumfilmesszétől, mind az identitást kutató posztmodern önéletrajzi filmektől elhatárolja vállalkozását. Az avantgárd önéletrajzi film korábban felvázolt keretei közt elhelyezve a Naplókat, azok valahol Mekas mozgóképes jegyzetei és a Brakhage- és Schneemann-féle (bár azoknál a reprezentáció tárgyát illetően félénkebb) félig absztrakt versfilmek között helyezkednek el. A Naplókban sem szerzőjének alakja nem kap plasztikus formát, sem életének két évtizede nem állítható össze történetté, mindezek helyett a címben demonstrált személyességet az alkotói gesztusokkal, a formaadással fejezi ki. Szirtes meglepő módon szégyellős a téren, hogy filmnaplóiban beavasson intimitásaiba, magánéletének titkos zugaiba. (Lehet, éppen a Napló szabadította fel, hogy az önéletírásában viszont kendőzetlenül tárgyalja érzéseit és érzelmeit, családjának, környezetének intimitásait.) A leforgatott anyag újranézésének és feldolgozásának egyúttal önértelmező szerep jut.<sup>20</sup> „Az önéletírás alapmotívumai – ti. a véges lét transzcendálása, az individualitás fenntartása és az önigazoló önértékelés – mellett számolnunk kell azzal is: nincs magányos élet, ezért nincs magányos 'egyszereplős' élettörténet sem. [...] Az egyén mindig 'társas atom' (Moreno), 'társas mező' (Lewin) alkotórészeként létezik, és ekképpen eszmél önmagára.”<sup>21</sup> – írja Pataki

---

<sup>18</sup> Ld. ehhez: Jens Brockmeier: From the end to the beginning. Retrospective teleology in autobiography In: Jens Brockmeier - Donal Carbaugh: *Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001 pp. 247-280.

<sup>19</sup> Szirtes András: Vándorszem

<sup>20</sup> „Eszembe jutott, hogy 48 részesre tervezett önéletrajzi filmnaplóm már öt éve ott áll érintetlenül, telis-tele a Lujzíról, Villőről, hármunk életéről forgatott anyagokkal. Itt az ideje, hogy hosszú szünet után végre szembenézzek filmre vett múltammal, önmagammal.” In: Vándorszem

<sup>21</sup> Pataki Ferenc: Az önéletírás pszichológiájáról. In: Kiss László (szerk.): *A cselekvő értelmiségi. Tanulmányok Huszár Tibor 80. születésnapjára*. Budapest: Argumentum – ELTE Társadalomtudományi Kar, 2010. p. 270.

Ferenc. Szirtes számára is az önmegértés nagyrészt a környezet megértésén keresztül megy végbe. A Naplóban a szerző nem önmagára irányítja a kameráját, vagy csak egészen ritkán, hanem környezetére: Szirtes - a magára alkalmazott kifejezéssel élve - „vándorszem”, akinek a kamera mögötti és vágóasztal melletti tekintete olvasható ki a Napló-sorozat darabjaiból.

### A. Struktúrák

A Napló szembeötlő formai jellegzetessége, hogy az első nyolc része más és más struktúra mentén szerveződik, más és más a stílusuk és a hangvételük is. Mekas *Lost, Lost, Lost* című naplófilmje bizonyos értelemben Szirtes előképének tekinthető, hiszen, mint Scott MacDonald megállapítja, a hat tekercsbe rendezett naplófolyam „minden egyes tekercsének saját, különálló hangulata és koherens felépítése van, és a nagyobb film struktúrájában integráns szerepet tölt be.”<sup>22</sup> Szirtes azonban túlmegy Mekas változatosságán, nemcsak a hangulat különbözik az egyes Napló-tekercsekben, de a szervezőelv és a stílus is radikálisan eltér egymástól, úgyhogy nehéz volna egyetlen egész szerves részeként tekintenünk az egyes darabokra. „*Maga a heterogenitás, a képlékenység válik stílussá ezekben az alkotásokban.*” – írja Dánél Mónika és Müllner András a magyar neoavantgárd irodalmi művekről, és ezt a megfigyelést Szirtes naplóira is átvihetjük. Szirtes minden filmjéhez, így a Napló minden egyes darabjához is adekvát formát keres, ami együttesen egy rendkívül heterogén filmfolyamot eredményez. A nézőt a cím által keltett előzetes várakozásaihoz képest állandó meglepetés éri, és még az előző részek tapasztalata sem segít megjósolnunk a következő rész struktúráját és hangvételét. Ha a Napló címet magára a formára és hangvételre is vonatkoztatjuk, ahogy azt a szerzői típusú filmelemzés és kánonképzés általában teszi, akkor egy folyamatosan mozgásban levő szerzői ént konstruálhatunk. A következőkben kísérletet teszek rá, hogy a változó struktúrákat rendszerezem.

A sorozat epizódjainak első számú, a címből leginkább következő szervezőelve egy adott eseményről készített szubjektív krónika. Ilyen az 1979-ről 1980-ra virradó szilveszteri buli (2. rész: *A nagy buli*) valamint a XII. Magyar Játékfilmszemle (4. rész: Etűdök. No 5. *A kocka el van vetve*) gyorsított felvételes összefoglalója. A két epizód krónikajellegét erősíti linearitásuk. A nagy buli egyenes előrehaladását aláhúzza a kép alsó felében futó időjel (time-code). A kép jobb felső sarkában kimerevített portrék viszont pár másodpercre megakasztják az időt és kiemelnek a rohanó időből emlékezetes pillanatok. *A kocka el van vetve* a pécsi filmszemléről készített beszámolójában a korszak meghatározó filmrendezői (Szabó István,

---

<sup>22</sup> MacDonald, Scott: *Lost, Lost, Lost over „Lost, Lost, Lost”*. *Cinema Journal* vol. 25. no 2. (Winter 1986) p. 21.

Kovács András, Makk Károly, Bacsó Péter, Grunwalsky Ferenc stb.), kritikusai (Bernáth László), kultúrpolitikusai (Aczél György) sorra egymás után szólalnak fel és vesznek részt a vitákon. A rohanó időt ezúttal nem kimerevített pillanatok tagolják, hanem egy éles vágás után a filmszemle vásári forgatagát, ezt az egész komolykodó hajcihőt a Pécs felett vonuló felhők, baljós méhzümmögéssel kísért fenséges képsorai ellenpontozzák. Ha megnézzük a két szubjektív krónikában a naplókészítő pozícióját, akkor azt találjuk, hogy Szirtes csak egy-egy pillanatra tűnik fel a képen (amikor A nagy buliban a tükörrel szemben állva filmezi önmagát), így nem az arcképe, hanem a képen látható emberek kamerával szembeni interakciója, a felvétel stílusa valamint a vágás módja rajzol meg valamit a szerző portréjából. Szirtes eltérő módon, de részese mindkét filmben ábrázolt közösségnek: mind a szilveszteri bulira özönlő bohém társaságnak, mind a filmmel gyakorlatban és elméletben foglalkozó szakemberek társadalmi csoportjának. A két csoporttól eltérő a távolsága: a bulinak ő maga is részese, testközelből veszi az érkező, beszélgető, italozó, táncoló embereket, akik nevetve, mosolyogva, pofákat vágva vagy éppen a kamerát játékosan eltakarva reagálnak a filmkészítő közelségére. A buli közössége részesének a társaság részének tekinti a szerzőt is és ennek megfelelően barátsággal és humorral próbálja bevonni őt is a szórakozásba. A filmkészítés és az élet közti hasadás ugyanakkor mégis kívülállóvá teszi, kirekeszti őt saját közösségéből: Szirtes nem léphet be magába a lefilmezett eseménybe, a film szereplőivel szemben nem szórakozhat, amíg forog, vagyis dolgozik. A korabeli budapesti művészi-értelmiségi szubkultúrájában népszerű alternatív rockzenekar, az URH zenéi a buli szubkulturális jellegét erősítik, tehát nem elidegenítik, hanem bevonnak, még ha a gyorsítás némi távolságtartó humort is kölcsönöz az esemény ábrázolásának. A pécsi filmszemlén viszont Szirtes egyértelműen a távolságtartó megfigyelő pózát ölti fel: jelen van, de messziről figyel, sosem megy közel a szereplőkhöz. A zene, a vidám ragtime a maga játékoságával és az ábrázolt világtól való határozott elkülönülésével a szerzői távolságtartás eszközévé lesz.

Az epizódok másik szervezőelve a szerző saját életéről adott lineáris mozgóképes beszámoló. Ezek a részek sem öltik magukra az önéletrajz hagyományos formáját, hiszen sem a beszéd (hiányzik mind a párbeszéd, a monológ, mind az utólagos hangkommentár), sem a feliratok (csak a napot jelölik meg) nem segítenek egyetlen koherens történetre kerekíteni az események sorát. Ez a disznarrativitás nyilvánvalóan annak a már fentebb leírt alapvonásnak a következménye, hogy Szirtes nem próbálja történetre formálni életét, hanem csak saját megélt érzéseit, impresszióit közvetíti a néző felé. A *Egy nap* címet viselő részben (no. 3) Szirtes egy átlagos (munka)napja rajzolódik a néző elé. Bár a cím alapján magától értetődő volna, még ebben az esetben sem nyújt egy laza narratívát, nem egyetlen nap reggeltől estig tartó

történetét meséli a szerző. A címmel ellentétben nem is egyetlen nap képei azok, amit megoszt nézőivel, legalábbis a tekercek felvételének idejét jelző, beexponált kis cédulák különböző, egymáshoz közeli napokat jeleznek (1980. I. 19., 20., 22.). Az események helyszíne nagyrészt a Filmgyár, a televízió székháza, ezen kívül a helyszínek közti autózások és villamosozások utcaképei teszik ki az epizód anyagát. A film személyessége abból ered, hogy a munkahelyén a kollégák haverként, ismerősként reagálnak a kamerával feltűnő szerzőre, aki időnként maga is feltűnik a képen tükör előtt állva kamerájával. A befejezésben, a kamera (vagyis a szerző) hazaérkezésekor a kislány arca az utolsó képeken az apaszerepet vonja maga után. Az Egy nap a gyorsított felvételeknek köszönhetően egy elfoglalt ember képét festi meg, akinek ugyanakkor a munkájából nem sok látszik. A munkahelyi események nagyrészt telefonálgatásból, beszélgetésből, evés-ivásból, utazgatásból állnak, s ebben érződik némi irónia a munkával kapcsolatban. Az anyag döntő része a „filmesek világának” önironikus bemutatása ezt az epizódot a harmadik szerkesztési mód, a közegábrázolás felé közelíti, ugyanakkor hiányzik az absztraháló-értelmező montázs az anyag szerkesztéséből, a látszólagos linearitás a krónikajellegét erősíti.

Egy másik hasonlóan szerveződő epizód az első rész, a *Kezdetek*, amely a napot jelölő cédulák alapján a napló első évének, 1979-nek több hónapnyi történéseit gyűjti egybe. Az események az időjelek alapján kronologikusan követik egymást, ám az ív jóval töredezetten, ám egyúttal a hagyományos naplóhoz is az ez epizód áll a legközelebb. A *Kezdetek* mozgóképes feljegyzések egymásutánja 1979 őszének és telének napjairól. A naplószerű filmbejegyzéseket az ezzel párhuzamosan írott napló füzetek halványan a képre függőleges montázsként ráexponált, alig olvasható, de azért szó- és mondattöredékeiben kibetűzhető részletei kísérik a kép alján. Ezek a naplótöredékek segítenek értelmezni a látottakat, megerősíteni (vagy éppen megcáfolni) a néző elsődleges asszociációit. Így amikor a képen a „dec. 24. 1979” felirat orientál az időpontot illetően, és a kamera a Szabadsajtó útról indulva elsétál egy lakásba, ahol egy idős asszony fekszik az ágyon, majd rosszállóan elfordul, akkor gyanítható, hogy a szerző édesanyját keresi fel karácsony alkalmából. Ezt a sejtést támasztja alá az alul futó, töredezetten olvasható naplórészlet: „Harangoznak. Drága Anyám!... megyek Hozzád. És most a lélekharang szól. ...” A Napló egymás utáni feljegyzései kiválóan illeszkednek a neoavantgárd véletlenszerűséget és egymás mellé rendelést favorizáló poétikájához, hiszen semmilyen előzetes szándék nem szervezi a naplóírást, egyik bejegyzés erről, a másik amarról szól.

A *Kezdetek* egyúttal a Proust-féle elbeszélő hagyomány mozgóképes átfogalmazásának konzekvens kísérlete, amelyben ismét csak Tóth János munkássága, az ő

közreműködésével készült Szindbád, Szerelem és Macskajáték című nagyjátékfilmek számítanak előzménynek. A fenti nagyjátékfilmek következetesen alkalmazott vágástechnikai megoldása, hogy egy (emlék)kép előbb a jelenet egyik karakterének (narrátorának vagy belső fokalizátorának) mintegy a tudatelőttésében jelenik meg, majd lassan egybefüggő, tudatos emlékké formálódik, ahol a vászon a karakter tudatának szerepét tölti be. A Kezdetekben gyakori az a fogás, hogy egy szekvencia egy kimerevített képe ott ragad a vásznon, rákoprozódik a későbbi események képére, ami annak a folyamatnak válik metaforájává, ahogy egy kép bent ragad az emberi tudatban, emlékkép válik belőle. „A *Napló* első része, a *Kezdetek*. Itt használtam először azt a megoldást, hogy egy kimerevített kockára rákoprozom a következő anyagot, és az halad tovább. Ezzel képileg ábrázolom a többidejűséget, a múltba való visszanyúlást, vagy ahogy nevezni szoktam, az elcsöppentett pillanat idejét”<sup>23</sup> – írja Szirtes az eljárásról.

A Naplókban kimutatható harmadik szerkesztési mód, amikor a Szirtes által forgatott anyagok egy helyszínt, egy közeget mutatnak be és a szerző ezt az életteret kommentálja a film eszközeivel. A 6. rész, a *Népművelők és gyöngyhalászok* a kultúra munkásai közé vezet, míg a 7. rész, a *Mozart temetése* egy kocsma közönségét, a munkásosztály sajátos szubkultúráját mutatja be. Az egyik esetben a gyöngyhalászokról készült dokumentumfelvételekkel ellenpontozza a munkahelyén, a kultúra termelési frontjának hőseit, aki ugyanolyan reménytelen küzdelmet folytatnak a kultúra népszerűsítésével, mint a gyöngyhalászok a gyöngyök felszínre hozatalával. A másik filmben a Közép-Afrikai Köztársaságból származó altatók, siratók, varázsénekekből összeállított lemez anyagával kommentálja a kocsma közönségét és az útépítő munkásokat. Szirtes antropológussá változik át saját, személyes közegében. Ez Jean Rouch témaváltását idézi, aki az afrikai etnográfiai filmjei után, azok cinema verité módszerét a párizsi emberek, a francia társadalom feltárására alkalmazva készítette el *Egy nyár krónikája* (1961) című dokumentumfilmjét. Szirtes a messziről érkezett idegen rácsodálkozó tekintetével láttatja a kultúrmunkások életét, a kocsma vendégeinek viselkedését, a munkásosztály munkáját, amit a filmes és zenei párhuzamokkal aláhúz. A személyesség ezekben a filmekben a naplóíró által belakott környezet közvetlen ábrázolásában rejlik, amit a montázs segítségével átértelmez és eltávolít önmagától.

A negyedik szerkesztési mód a kísérleti filmeké. Az etűdök vetik fel legkomolyabban a napló mibenlétének kérdését. Az *Etűdök* című rész három epizódja, valamint a *Japán*

---

<sup>23</sup> <http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/szirt.hu.html>

*meniszkusz* című 8. rész beleillik a Madarak és a Hajnal által képviselt filmversek sorába. A Hajnal és a Madarak „objektív” filmvers, megtervezett alkotás, amelyhez Szirtes tudatosan keresgél a valóságban motívumokat, a különböző szériákba illeszkedő képsorokat, vagy „rendezett meg” szekvenciákat, mint a Hajnalban a buborékok makrofelvételeit. A Napló cím viszont azt vonja maga után, hogy a néző egy hallgatólagost megállapodást feltételez a szerzővel, melynek értelmében még az etűdök szerkezetét követő részek sem egy előzetes koncepció mentén születtek, hanem a véletlen találkozások, a szerző életének eseményei adták az alapanyagot hozzá, amelyek aztán a vágóasztalon rendeződtek etűddé. Philippe Lejeune arról ír, hogy az önéletírás esetén van szükség paktumra író és olvasó között, míg a naplóban a műfaj diktálja a valóság leírását. „Az önéletírás és a napló közötti különbségek egyike, hogy az önéletíró számára az 'antifikció' vállalandó és betartandó kötelezettség, a naplóíró számára viszont alapvető kényszer: vagy elfogadja, vagy valami egészen mást csinál.”<sup>24</sup> Szirtes esetében láttuk, hogy a napló előnéletrajziasodott a szerkesztés folyamán, ennek ellenére a címből adódóan nézőként azt feltételezem, és volna a paktum, hogy maga a forgatott anyag nem utólagos rekonstrukció, nem egészül ki később forgatott képsorokkal (így például a gyöngyhalászok munkájáról készült tévéfelvételeket is a Napló készítésekor forgatta, nem utólag vette fel és vágta oda a népművelők képsorai mellé.) A naplójelleg az etűdökben egyedül a mindennapi világ szépsége, különössége iránti személyes érzékenységben ölt testet. Nem önmagát tematizálja a napló szerzője, hanem azt a látásmódot, ahogyan ő a véletlen által elébe sodort jelenségeket szemléli. Az egyes etűdöknek ugyanakkor nem feltétlenül kell a kísérleti filmek kvalitásaival bírniuk, tehát nem lényeges, hogy új formát, új szerkezetet állítsanak,

A Napló-sorozat általános tendenciájaként az állapítható meg, hogy az első részek állnak a legközelebb a naplóformához, a személyes életről adott beszámolóhoz. A második négy részben elmozdulás érzékelhető a szerzőt körbevevő környezet, a mikrovilágok ábrázolása felé. A 2000-ben befejezett részekben Szirtes általánosabb bölcséleti, történelmi és politikai témákat feszeget: az *Avokádó pornóban* a fogantatást és születést, az élet keletkezését, az *Andy Warhol és Isaak Babel találkozásában* a szovjet kommunizmus mibenlétét, *A nagy utazásban* az utazás élményét, *A kínai táj meséjében* Kína jelenét és a politikai tiltakozásokat bontja ki (ugyanezeket a képsorokat a *Forradalom utánban* is felhasználta).

---

<sup>24</sup> Philippe Lejeune: A napló mint „antifikció”. In: Mekis D. János – Z. Varga Zoltán (szerk.): Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai. Budapest-Pécs: L'Harmattan - PTE, 2008 p. 15.

## B. Vizualitás és zeneiség

A formailag sokszínű Napló-sorozat egyik állandó, összetartó vizuális motívuma a főcím dizájnya. Az üres vagy négyzethálós papírra gyerekes kézírással felírt, rendkívül egyszerű kivitelű, puritán főcímek, amelyek egy írott napló egyes füzetének borítóra játszanak rá, a filmek személyességet hangsúlyozzák. A főcím gyermeksége és puritánsága a filmek képminőségét is megelőlegezi. Szirtes Naplóiban a kis turistakamerával forgatott kép rossz minőségű és roncsolt, ráadásul a különböző képsorok még egymásra is kopírozódnak, amivel a szerző – a kor többi magyar avantgárd alkotójához hasonlóan – pozicionálja művészete amatőrizmusa, vagyis a hivatalos, „profí”, üzleties művészettel szembenálló, underground jellegét.

A rontott minőségű képeknek ugyanakkor van egy másik alapvető következményük befogadásra nézve: megnehezítik az ábrázolt tárgyak, emberek, történések felismerését. A néző ezért az előzetes vizuális sémáit mozgósítva igyekszik formát adni az amorf, pulzáló foltoknak, a roncsolás következtében vizuális részleteit vesztett ábrázolásoknak. Az avantgárd filmek jellegzetes stratégiája a kezdeti időktől fogva erre irányult: a szokatlan nézőpont, a közelség vagy távolság miatt nem azonnal vagy nem egyértelműen beazonosítható ábrázolások megnyitják a kép jelentését azáltal, hogy beindítják a néző asszociációit. Szirtes a klasszikus avantgárdtól eredő poétikai megoldást folytatta tovább, amit a neoavantgárdban - elsősorban Brakhage félig absztrakt, rajzolt, karcolt, festett filmjei nyomán - szélesan elterjedt, a magyar filmes neoavantgárdban Tóth János kisfilmjeire jellemző képroncsolási technikák erősítettek fel. Az ábrázoló jellegű kép roncsolásával és az absztrakció kiteljesedésével megnövekedik a formák és színek által kiváltott asszociációk, valamint a többé-kevésbé felismerhető tárgyi részletekre húzható vizuális sémák szerepe. Szirtes számos esetben eljátszik azzal a fogással, hogy a képi ábrázolásokat roncsolt, egymásra kopírozott formában időnként egészen rövid ideig mutatja, mintha a tudatelőtt tartalmihoz hasonlóan felderengő kép, gondolat volna. Ezt a tudatelőtt képet aztán vagy megcáfolja, vagy megerősíti a hosszabban mutatott, részletgazdagabb ábrázolás. Az *Avokádó pornó*ban a szexuális aktusok felvillanó képei eleinte úgy hatnak, mintha csak a néző szexuális fantáziájának termékei volnának, mintha a néző csak belelátná a formákba a szeretkezés képeit, ámde nem, ami látszat, az maga a valóság: ténylegesen is a cím által beígért pornográf képsorokat mutat a szerző. Egyenesen a vizuális megismerést tematizálja *A kínai táj meséje* című epizód. A film elején ovális keretben pulzáló mozgás látszik, ami televízióban sugárzott meteorológiai műholdképre emlékeztet, ahogy aztán a felbontás lassanként finomodik, a pulzáló káoszból az apró mozgások a szél által fújta falevelekre emlékeztetnek, így egy fával



borított táj képe merül fel, de a nézőpont még nem világos, csak a részletesebb felbontással válik egyértelművé, hogy egy ovális ablakon át mutat a kamera egy fákkal szegélyezett utat. A film ekként a meditatív állapotból a tudatos állapotba való eljutás, az átmenet folyamatát demonstrálja.

A tematikával párhuzamosan a vizualitás oldalán is az a történeti tendencia figyelhető meg, hogy míg az első részekben az ábrázolt alakok, tárgyak, események még viszonylag jól beazonosíthatóak, később a függőleges montázs, vagyis a különböző rétegek egymásra kopírozásának következtében egyre gazdagodik a kép textúrája, ennek következtében egyre nehezebben felismerhetőekké válnak az emberi alakok. A 2000-ben bemutatott következő nyolc rész pedig – vélhetően a videotechnika miatt is – még sűrűbb képi szövetet alkot, s még jelentősebb bennük a képek különféle roncsolásának és az egymásrakopírozásnak a szerepe is. Szirtes másik fontos filmes kifejezőeszköze a montázs. A Napló montázsai nemcsak képek egymásutániságát, hanem egymásalattiságát is kiaknázzák, hiszen nyilvánvalóan az egymásra kopírozott képek is montázst alkotnak és sajátos jelentésekhez vezetnek. A montázs szerepéről és fajtáiról az egyes epizódok szerkezetének tipologizálásakor már esett szó, így láttuk a retorikus montázst a 6. és 7. részben, a prousti asszociatív montázst az 1. részben, a Szirtes filmverseiből ismert szeriális szerkesztést a 8. részben. A hangok és a zene szerepét, a függőleges montázs másik fajtáját ugyanakkor még nem tárgyaltuk. Szirtes némafilmes kamerával dolgozott, ezért a hangokat teljesen szabadon tette a képek alá. Az egyes epizódokat azok hangulatához, témájához illeszkedő vagy éppen azt ellenpontoszó zene kíséri. A 2. rész szilveszteri buliját a kor underground világát felidéző, a buli résztvevőinek szubkultúrájába tartozó zenekar, az URH dinamikus és a művészet amatőrismusát hangsúlyozó dalai kísérték. A kor másik emblematiszus underground zenekara, az Európa Kiadó dalai szólnak az 5. rész, a *Rózsaszín tekerics* alatt is, amelyet a képen belüli montázs révén androgünné tett alak tánca és a próbáló zenekar képsorai motiválnak. A 7. részben, a *Mozart temetésében* a Közép-Afrikai Köztársaság autentikus népzeneje értelmező kommentárként szolgál a magyar kocsmá képsoraihoz, míg Mozart az epizód végén felcsendülő *Requiemje* ellenpontoszza a kocsmavilág lepusztultságát és az ízléssel, formával bíró, a klasszikus zenével fémjelzett világ elmúlásának állításává lesz.

A Napló előtérbe tolokodó medialitása (vizualitása és muzikalitása) a neoavantgárd általános tendenciájába illeszkedik. Dánél Mónika szerint a neoavantgárd irodalomban „a szavak önállóságukban kapnak hangsúlyt, performativitásuk kap teret, azonban mindez egy én

emlékezetének a megőrzésével összekapcsolódóan történik.”<sup>25</sup> Magyarán a reprezentációs kényszertől elszakadt, tárgyiasult, önálló kifejezőerejüket visszanyert nyelvi elemek nem szakadnak el teljesen egy költői, művészi éntől, a szavak, képek, hangok, történetek egy szerepek mögé rejtett én világlátásaira vall. Az irodalom terén tett megfigyelés a filmre is átvihető. A Napló-sorozat vizuális torzításai és a képek nemnarratív kapcsolásai gyengítik, helyenként meg is szüntetik a képsorok reprezentációs kényszerét / lehetőségét, ugyanakkor a Napló cím és az alkotó időnként felbukkanó képe az élet véletlenjei által a művész elébe sodort, talált tárgyakat, a mozgóképeket mégiscsak az ezeket észrevevő, megtisztító, jelentésüket kibontó szerzői énhez köti.

Szirtes életművében világosan látszik a szerző egyre intenzívebb fizikai megjelenése saját szövegeiben. A saját (fő)szereplésével készített egészestés fikciós filmek, a *Pronuma bolyok története* és a *Lenz* tapasztalatát követően erőteljesen belépett saját filmnaplójába is, pontosabban a Napló-sorozaton kívül jegyzett, fikciós beütésű önéletrajzi filmjeibe, New York-i élményeit megörökítő *UFO* (1987) valamint az egészestés *Forradalom után* (1989) című műveibe. Az önéletrajziségra mindkét esetben a Lenzben kidolgozott megoldást választja: belebújik egy szerepbe, amin keresztül eltávolíthatja magától személyes élményeit. Az UFO e szerep megkonstruálása nélkül tökéletesen beilleszthető volna a Napló-sorozatba (bár hossza kétszerese a Napló egyes részeinek), hiszen egészen hasonló vizuális és akusztikus megoldásokat használ a körülötte levő világ megörökítésére és a felvételek újraértelmezésére, mint a Naplóban. Szirtes ezúttal viszont nem elégszik meg a vizuális benyomások megörökítésével, szükségét érzi annak is, hogy a New Yorkba érkezés és beilleszkedés élményét történetbe foglalja. A történetet ugyanakkor azáltal próbálja univerzalizálni, hogy eltolja magától és sci-fi köntösbe csomagolja. Egy női narrátor meséli el szenvtelenül egyes szám harmadik személyben a földre érkező UFO történetét, aki a kezdeti idegenségét legyőzve barátságot köt az emberekkel és végül gyereke is születik. A sci-fi történetben nem nehéz felfedezni a New Yorkból egyenesen egy másik univerzumnak tűnő, külvilágtól elzárt Kádár-kori Magyarországról a nyugati civilizáció egyik központjába érkező filmrendező rácsodálkozását az ottani életre, beilleszkedési kísérleteit, szerelembe esését és otthon hagyott partnerével való kapcsolat elromlását, megszakadását. Szirtes a Kelet-Európából az Egyesült Államokba történő utazást civilizációk közötti mentális expedícióként meséli el, amelynek univerzális történetébe megpróbálja személyes életének meghatározó érzelmi eseményeit is beilleszteni, ami az univerzalitás és a személyesség igénye közti

---

<sup>25</sup> Dánél Mónika: Nyelv-karnevál. Performatív nyelvhasználat magyar neoavantgárd szövegekben In: Deréky Pál – Müllner András: *Né / ma?* Ráció Kiadó p. 110

izgalmas ellentmondást leplezi le. A *Forradalom után* önéletrajzi filmesszéként írható le műfajilag. A személyesség szembeötlőbb, mint a Napló-sorozatban, de ehhez ismét arra van szükség, hogy Szirtes maga számára ismét szerepet játsszon: A *Mester és Margarita* filmes adaptációjában Bulgakov szerepét. Szirtes így nemcsak a kamera mögött áll, hanem egyik főszereplője lesz saját filmjének. Részben úgy, hogy leteszi a kamerát és önmagát filmezi, részben pedig a kamera mögül halljuk durva, vulgáris beszédét, amivel folyamatosan, szinkronban kommentálja a vele történő eseményeket és képzelt dialógust folytat macskájával. A *Mester és Margarita*-adaptáció csak részben valósult meg, így ezekből a félig fikciós, félig valós New York-i videófelvevételekből újravágva készítette el a *Forradalom után*, amelyben a fikciós helyett dokumentumfilmes, önéletrajzi kontextusba kerülnek a jelenetek. A szerep, ami eredetileg az orosz író szerepe volt, a New York-ban élő szakadt, a pénzzel, az otthontalansággal küszködő művésze, ami mint láttuk, a naplófilmek emigráns hagyományába illeszkedik. Szirtes nemcsak férfias keménységét hangsúlyozza túl, de az ezzel látszólag ellentmondásban álló érzékenységét-érzelmességét is. Amikor az apjáról, az oroszországi útján megspórolt, apjának szánt egyrubeles érmékről beszél, elsírja magát és egy darabig nem is tudja abbahagyni a sírást. Naplónak azért nem nevezheti filmjét, mert a saját életéről és környezetéről készített, fikciós jellegű New York-i felvételei közé más típusú anyagok, így szovjet archív filmek (Lenin halála, Sztálin, a tömeg az utcán stb.) és Bulgakov életének moszkvai helyszíneit felkereső látogatásának képsorai valamint egy Bulgakov-szakértővel készített interjú ékelődik. A diffúz anyagot a kommunizmushoz való viszony tartja össze, ezért műfaját tekintve esszéfilmnek nevezhető. A történelmi dokumentumfilmmel történő avantgárd kísérletezés, az archív mozgóképek Grunwalsky Seregszemléjében, Bódy Privát történelmében véghezvitt analízise a *Forradalom után*ban a rekontextualizálásnak köszönhetően személyes jelleget ölt válik. A szubjektivitásnak ez a formája Chris Marker filmesszéiben megjelenő, részben fikcionalizált énnel rokonítható. A Napló 2000-es évekbeli részei már a *Forradalom után* tapasztalatát hordozzák magukon, vagyis esszéisztikusabbak,

A *Napló* 2003-ban befejezett 16. része ugyanakkor egy másik irányt mutat Szirtes Napló-felfogásában. A *Lujzika* címet viselő naplófilmet Szirtes 1981-82-es naplófelvételeiből állította össze Gecser Lujzával közös életükről. A *Lujzika* az 1. rész, vagyis a *Kezdetek* folytatása és kiteljesítése, amennyiben ebben, a szerelmesnek és élettársnak állított kései mozgóképes emlékműben – ahogy a film eleji, Tadzs Mahalról szóló kis eszme-futtatás utal erre – a képet szinkronhanggal kiegészítve ad egy teljesebb beszámolót Gecser Lujzával közös életükről. A film egy 1980. október 19-én kelt felvétellel kezdődik, amelyen Szirtes és Gecser anyakönyvvezető előtt összeházasodnak egymással. A csapó szándékos képben

hagyása miatt megrendezettnek ható és nem kevés iróniával átítatott házasságkötés az elrugaszkodási pont, de ehhez fogható erőteljes zárlat nincsen, jóllehet Szirtes önéletírásából tudhatjuk, hogy Gecser Lujza pár évvel később meghalt, miután Szirtes elhagyta őt. Szirtes a *Lujzika* szekvenciáit ugyanakkor kínosan kronologikusan rendezi el (vagy a korábbi részekben megszokott inzerten, vagy hangban közli a nézővel a dátumot), akárcsak a *Kezdetekben*, ám hosszabban és kézzelfoghatóbban mutatja be a történéseket, így a két, illetve a nő kislányával együtt három ember életének másfél éve világosan nyomon követhetővé válik, nem csak benyomásokat kapunk belőle, mint a *Kezdetekben*. Szirtes nem törekszik arra sem, hogy képtorzításokkal, horizontális és vertikális montázssal, ismétlésekkel ritmust és univerzális jelentést teremtsen, hanem benne marad a konkrétban és személyesben. A zene az egyetlen erőteljes értelmező eszköz, mely szintén a *Kezdetekhez* nyúlik vissza: Szirtes itt is végig zongoramuzsikát használ, amely felerősíti a képek hangulatát, a jelenetek egyfajta értelmezési lehetőségét.

A *Lujzika* nem általános képet ad egy időszakról, hanem konkrétan egy szerelem történetét meséli el. A szerelemét, amelynek a kor közéleti, politikai eseményei adnak dimenziót: a szükségállapot bevezetése Lengyelországban, amelyet a budapesti utcák gazdag, kivilágított karácsonyi kirakataival ellenpontosz, Hajnóczy Péter halála, amelynek kapcsán Gecser Lujza a kelet-európaiakra leselkedő korai halállal perelő szavai előrevetítik saját korai halálát. A művészpár bohém élete a szabadságot és a szabad önkifejezésből és szerelemből eredő örömet demonstrálja, amit Szirtes és felesége határozottan (noha nyilván nem mindig tudatosan) a szürkeséget, unalmat, a szegénységet és elnyomást okozó kelet-európai (magyar) szocialista rendszerrel szemben nyilvánítottak ki. Míg a Napló-sorozat tétje az, hogyan lehet a személyes tapasztalatokat univerzalizálni, amiből szükségképpen a filmező személyiség konkrét vonásainak kimosása, egy-két általános tulajdonságra redukálása következett, addig a a húsz évvel a történetek után, túl a szeretett lény elvesztésének gyászán, a közösen eltöltött évekkal szembenező „megtalált időben” Szirtes nem lúgozza ki, hanem minden esetlegességükkel együtt felvállalja a művész szerepen túlmutató vonásait is. A hosszú küzdelem után, amit a Napló-sorozatban kezdett és félig-meddig fikciós önéletrajzi jellegű filmjeiben folytatott önmaga reprezentálásával és a kétségekkel egy „realisztikus” napló művészi általánosíthatóságával szemben, a *Lujzikában* eldobja a művészi kereteket, a formanyelvi eszközök sokaságát és az önmagának kitalált szerepeket, hogy a két (illetve a kislánnyal együtt három) konkrét személyiségre és azok együttlétének erejére bízva művét.

## A költő, a szerepjátszó és az elmélkedő én

Szirtes életművének 80-as évekbeli időszakában a személyesség és önéletrajziség három különböző változatáról beszélhetünk. Az egészestés fikciós alkotásaiban (*Pronuma bolyok története*, *Lenz*) a személyesség az identitás nem-narratív performanszaként jelentkezik, a szerzői én a fikciós forma által létrehozott változatos szerepekben (bohóc, örült tudós, romantikus költő, lázadó) jeleníti meg önmagát. „Nem vagyok színész, hanem performance inkább, aki pillanatnyi állapotából képes valamit sűríteni. .... Semmi más nem érdekes, egyedül az ember őszinte megnyilvánulása.”<sup>26</sup> – nyilatkozta Szirtes. Ez az őszinte megnyilatkozás azonban jelentkezhet más formában is. A második forma az elmélkedő, eszmélődő művész-én, aki eljátssza, felfokozza ezt a szerepet azért, hogy saját életét hozza összefüggésbe filmje tárgyával, a történelemmel. A harmadik változat, a tanulmány igazi tárgya a legérdekesebb, a Naplók szubjektivitása. A Naplóban ugyanis nem a személyes megjelenés, hanem a talált anyag *megköltésének* gesztusa biztosítja a személyességet, a forma válik a szubjektivitás beírásának döntő mozzanatává. A Napló egyrészt a beállítások megkomponálásában és a montázs gesztusában hordozza magán alkotója személyességét, másrészt a saját élet tapasztalatának mozgóképi, a verbalitást tudatosan és hangsúlyozottan nélkülöző, lírai-esszéisztikus újjáteremtését tűzi ki céljául.

Ha egy pillanatra a filmtörténész kategorizáló és folyamatokat alkotó szerepét öltjük magunkra, akkor megállapíthatjuk, hogy a Napló filmtörténeti jelentősége Szirtes pályáján és általában a magyar neoavantgárd filmben az, hogy átmenetet képez a szeriális szerkesztésű, tárgyias neoavantgárd filmversek és az új érzékenység címkével kategorizált fikciós filmek között. A filmtörténeti szerepnél azonban lényegibb kérdés is felmerül a Napló kapcsán. Szirtes ugyanis azzal a problémával küszködik, amire Tandori Dezső sorai a mottóban utalnak. Hogyan lehet az élet esetlegességeit utólag mű-egésszé alakítani? Lehet-e az Erdély által vizionált holisztikus műélményt nyújtani a neoavantgárd töredezettséget és esetlegességet hangsúlyozó poétikája mellett? Megtalált idővé lehet-e változtatni az életet a műben? Szirtest az esetleges benyomások formanyelvi összegzése vezérli. Az egyes epizódok lezártak, de csak egy nagy mű egyes fejezeteiként értékelhetőek, önmagukban nem. A keret, amelyhez mérhetnénk helyüket, jelentőségüket, maga a filmnapló ugyanakkor mind a mai

---

<sup>26</sup> Snée Péter: Úgy, mint Hitchcock, csak kicsit jobban

napig nem nyerte el teljességét. A napló mint mű osztozik az élettal: a töredék szépsége az osztályrésze.