

4.

MŰVÉSZETELMÉLETI, KONCEPCIONÁLIS KÉRDÉSEK A HATVANAS-HETVENES ÉVEK FORDULÓJÁN



Önarckép. 1972
Olaj, papír, 25 × 25 cm, j. b. l.
KGY 72 márc 23.

4.1. ISMERETELMÉLETI PROBLÉMÁK KOVÁSZNAI GYÖRGY ESSZÉIBEN

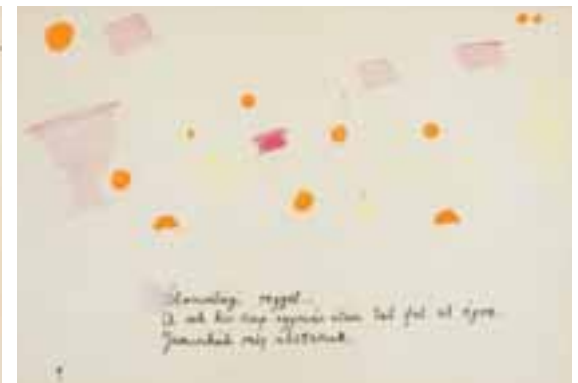
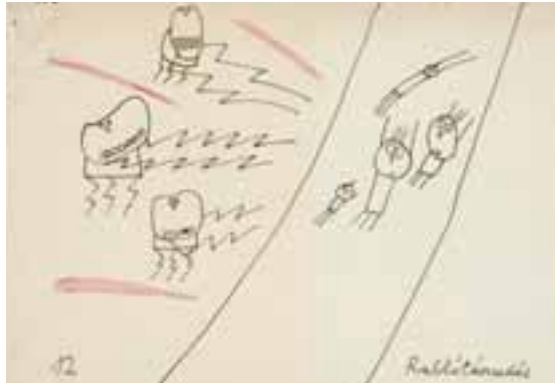
Kovásznai az 1960-as években egyre többet foglalkozott ismeretelméleti kérdésekkel, amelyeket publikálatlanul maradt esszéiben fejtett ki. A *Levél filozófus barátomnak* című filozófiai esszéje 1968–1969-ben készült, amely egy átfogó filozófiai rendszer megteremtésének igényéből fakadt; a mű azonban csak jelzése ennek a szándéknak, nem alakít ki pontos filozófiai fogalomrendszert, ami annak is betudható, hogy Kovásznai jelentős filozófiai műveltsége ellenére nem tekinthető professzionális filozófusnak. A művész filozófiai fejtegetései – bár nem könnyű feldolgozni – közelebb visznek világnézetének, művészeti látásmódjának megértéséhez.

A következőkben idézett *Levél filozófus barátomnak* humorral és szatirikusan vonja meg az atomkor filozófiai mérlegét. Hogy Kovásznait miért is foglalkoztatta a hidegháború morális helyzetének alapos boncolgatása, erre magában az esszében találunk frappáns, ugyanakkor jellemzően „hatvannyolcas” magyarázatot:

Valóban axiómák-e az axiómák? Alkothatók-e axiómák?

E két gondolat csak azért jutott hirtelen az eszünkbe, mert számos kortársunk olyasféle aggodalmának ad kifejezést, hogy a Józán Ész ugyanúgy elengedte a kezünket, mint valamikor az isten, s hogy filozófia helyett legjobb esetben is tánc- és illemtanoktatásban részesülünk, melyet összekötnek a tisztas családi élet erkölcsösségéről és a művi vetélés helytelenségével kapcsolatos – teljesen ingyen adható és kapható – jó tanácsokkal.

Számos barátunk panaszolja, hogy hajdan dívott templomi dörgedelmek visszhangjait vélik kihallani az olyasfajta prédikációkból, hogy az anyagi javak nem minden – szeretnünk is kell egymást. Különösen fiatalok körében harapózott el



Jancsikák-sorozat. 1962 körül
Vegyes technika, papír,
egyenként 21 x 30 cm, a cím
és a sorszám minden képen jelezve



A különállóság áthidalása. 1961 körül
Tus, papír, 21 × 30 cm, j. n.



A találkozás lehetősége. 1961 körül
Tus, papír, 21 × 30 cm, j. n.

az a bölcsesség, hogy többet ér egy coitus, mint tíz világháború. Túlságosan sok olyan színdarabot láthatunk, melyek az embert imbecillisnek, aljasnak és mélységesen inkollektívnek mutatják. Barátaink szerint bosszantó, hogy eme bölcsességekkel ki is merültek intelmeink helyesről és helytelenről, s hogy ez lenne az a morális poggász, mellyel immár bátran nekivághatunk a világmindenségnek, feltéve, hogy ott is a közúti forgalom szabályai érvényesek stb. stb.

Ismeretelméleti gondolkodásának keretét a hatvanas évek kelet-európai szellemiségét alapvetően meghatározó humanista, univerzális témaválasztás adja. A kor irodalmi, képzőművészeti alakjai, mint Pilinszky János, Juhász Ferenc vagy akár Kondor Béla, olyan makrotémákhoz nyúlnak, amely az „Emberiség”, a „Jövő” hatalmas és általános területét igyekeznek hálójukba fogni. Kovásznai ezt az átfogó témát materialista szemzőgöből közelíti meg. Tekinthejtük ezt a kor alapértelmezett nézőpontjának is, amennyiben éppen a fizika területén ismertté váló tudományos felfedezésekben talált a kor kelet-európai értelmisége fontos magyarázó apparátusra, s így e fizikatudományi párhuzamkeresés a *zeitgeist* része.

Hallgatólagosan feltételezik: a világ különálló dolgok sokasága. Ennek feltételezése nélkül semmiféle vizsgálódásnak nem lenne értelme, hiszen a vizsgálódás, vagyis megismerés a különállóság áthidalása. [...]

Továbbmenve, a dolgok sokaságáról azért nyerhetünk tudomást, mert a dolgok információközlő és kontaktuskereső tulajdonsággal rendelkeznek, melynek céljára a különféle erőket, sugárzásokat, hatásokat használják fel.

El lehet képzelni olyan világegyetemet, ahol ez nincs szükségképpen így, s ahol a dolgok, bár léteznek, hallgatnak, mint a sír. Ez egy zárkózott, titkolózó és mélyfekete világegyetem lenne, ellentétben a miénkkel, mely a lehetőségekhez képest nyílt, őszinte és udvariasan közlékeny, s egy szeparé félhomálya uralja. Olyasféle, mint egy mondén öszsejövétel, ahol a résztvevők félhalkan csevegnek, vitatkoznak, politizálnak.

Ám ezen a szoarén egyetlen téma van, ez pedig nem más, mint a találkozás lehetősége.

[...] Tételezzük tehát fel, hogy létezik NDR vagyis a Nagy Drámaíró és Rendező, és próbáljuk meg stílusát kielemezni e színdarab alapján.

Csak természetes, hogy a díszleteket és a kosztümöket is NDR tervezte, mellyel sokoldalú és felettünk álló tehetségének újabb lenyűgöző tanúbizonyságát adta.

A szín egy nagy feketeség, melyben fényes golyók úsznak lassan mindenfelé, mintha egy karácsonyfáról másztak volna le. Sehol egy háromszög vagy egy gúla vagy egy hasáb. Csak golyók. NDR ebben olyan következetes, mint egy képzőművészeti irányzat dogmatikus képviselője. Nála kubizmus, tasizmus, naturalizmus szóba sem jöhet.

Díszleteiben mereven a golyóizmus dogmájához ragaszkodik. Kétségkívül megszállottja ennek a dolognak. Néha ugyan megjelenik egy-egy kifli is, ám kiderül, hogy az is csak golyó, csak oldalról van megvilágítva.

A golyók nagysága a pontnál valamivel nagyobbnak látszik. Ezekkel kétségkívül fenséges és lenyűgöző hatásokat lehet elérni, ám az embert hovatovább felbosszantja, hogy ebbe a színes és öncélú rövübe ilyen mérhetetlen energiát öltek. Mi haszna, értelme, célja ennek a gigantikus dekorativitásnak, ennek a szüntelen tűzijátéknak és mindenható farsangnak?

De, ha ezek a labdacok legalább pattognának, mint a zsonglőröknél, röpködnének és száguldanának!... Minderről szó sincs. A golyók a firmamentumon oly lassan másznak, hogy szabad szemmel alig lehet észrevenni. Végeredményben mindez rendkívül fárasztó, unalmas és kísérteties.

Feltétlenül stílustörés, hogy miközben ezt látjuk, egy hang a hangszóróba magyaráz. Ez a tudományos kommentátor. A közérthetőség hiánya és a kétértelműség különben az egész darabra igen jellemző.

Neumer Katalin értelmezése szerint¹ Kovásznai nem tekinthető pesszimistának: miközben a kortárs filozófia-történet egyik közhelye, hogy korunk az individualitás fájdalmas megszűnésének kora, az ő egyik alaptétele, hogy a világ individualitásokból épül fel. Ezek az individualitások végső kicsengésben a világ végtelen, hallgató

¹ Dr. Neumer Katalin, az MTA Filozófiai Intézetének tudományos főmunkatársa, a Kovásznai Alapítvány felkérésére készítette el a *Lektorai jelentés Kovásznai György Levél filozófus barátomnak és Aspektus című írásairól* című kéziratát 1998-ban



Párbeszéd, 1962 körül
A4-es boríték, akvarell, tinta, j. n.



Kommunikáció-presszó.
1960 körül
Akvarell, tempera, olaj, papír,
24 x 33 cm, j. n.



Karakterek. 1961 körül
Pasztellkréta, tus, papír, 20 × 29 cm, j. n.



Presszó. 1960 körül
Akvarell, ceruza, papír, 24 × 33 cm, j. n.



Presszó. 1960 körül
Akvarell, ceruza, papír, 24 × 33 cm, j. n.

tereinek iszonyatával sem kell, hogy szembesüljenek. A szerző úgy véli ugyanis, hogy sikerült túllépnie az antro- , illetve geocentrikus világlátás dilemmáin, miáltal az ember megszűnik a világgal szembenállónak és kiszolgáltatottnak lenni; úgy véli, hogy nem szükséges az emberit belevetítenünk a világba, hogy azt otthonossá és meleg-kedélyessé tegyük a magunk számára, hanem elegendő felismernünk, hogy az emberiség mélységesen a világmindenségbe beletartozó cáfolhatatlan tény, s a kozmosz alapvetően kulturált, aminek következtében minden, ami kultúraellenes, egyúttal természetellenes, és hogy az ember felfedezői ösztöne univerzális ösztön. További észretevés, hogy minden információ térrel és idővel kell, hogy megbirkózzék, tudást azonnal kapni nem lehet. A kultúra terjesztése és megszerzése időt igényel.

A filozófia alkotásának ez lenne az általános beágyazása és indoka.

A különös és aktuális indok pedig a következő.

Lassacskán megszűnik az a helyzet, hogy az objektivitás a megfoghatóság kizárólagos monopóliuma. A megfoghatóságnak mint ember és univerzum közötti áthidalási formának lassan kiütöknöznek geocentrikus és antropocentrikus szűkösségei.

A filozófiai fejtegetés humora mögött a szerző filmjeit is, festményeit is átható alapprobléma bomlik ki. E szöveg ismeretében még inkább megérthetjük, miért van az az érzésünk, mintha minden egyes festménye mozogna, illetve festményfilmjeit nézve miért érezhetjük azt, hogy az álló- és a mozgókép köztes területén találjuk megunkat. A festészet animálásának igénye mögött tehát éppen az alább következő világtérértelmezési keret áll.

A dráma cselekménye a következő.

(Előljáróban meg kell jegyezni, hogy a cselekményt a látottak és a magyarázat alapján együttesen kell összerakni és kikövetkeztetni, ez persze fárasztó és sokkal inkább munka, mint szórakozás.)

A világban lévő számtalan dolog, mintha nyugtalan és beteljesületlen lenne saját individualitásában. Ezt direkt egyikük sem manifesztálja – az ember kivételével –, viszont közvetve számtalan tanújelét adja. Minden moccanás, remeg, rezeg, pulzál, ugrik, mozog és átalakul. Ez a nyugtalanság szabad szemmel is elég jól érzékelhető, ám a tudományos kommentár is megerősíti e tényt (na végre, hogy nem ellentmond!), kiegészítvén a lehűtő megjegyzéssel, hogy e mozgások relatívak és egymáshoz viszonyítottak.

A nézőtér egyik fele egyszerűen meg sem érti, hogy mit akar ez jelenteni, míg a másik fele megdöbben: a világegyetemben lévő igen sok dolgot mint viszonyítási lehetőséget véve tekintetbe, nem áll-e ezért mégis mozdulatlanul az egész?

Hiszen igazán feltételezhető és elképzelhető, hogy e végtelen sokaságban minden dolognak megvan valahol a hozzá hasonlóan mozgó megfelelője, melyhez képest ő maga áll. Lehet tehát, hogy egy igen széles áttekintés tükrében vizsgálva minden áll?

Hogy a mozgás illúzióját a szűk áttekinthetőség kelti?

Mint valami kozmikus perspektivikus illúziót?

Logikailag megfogalmazva a kételyt: ha egyszerre minden mozog, úgy semmi sem mozog.

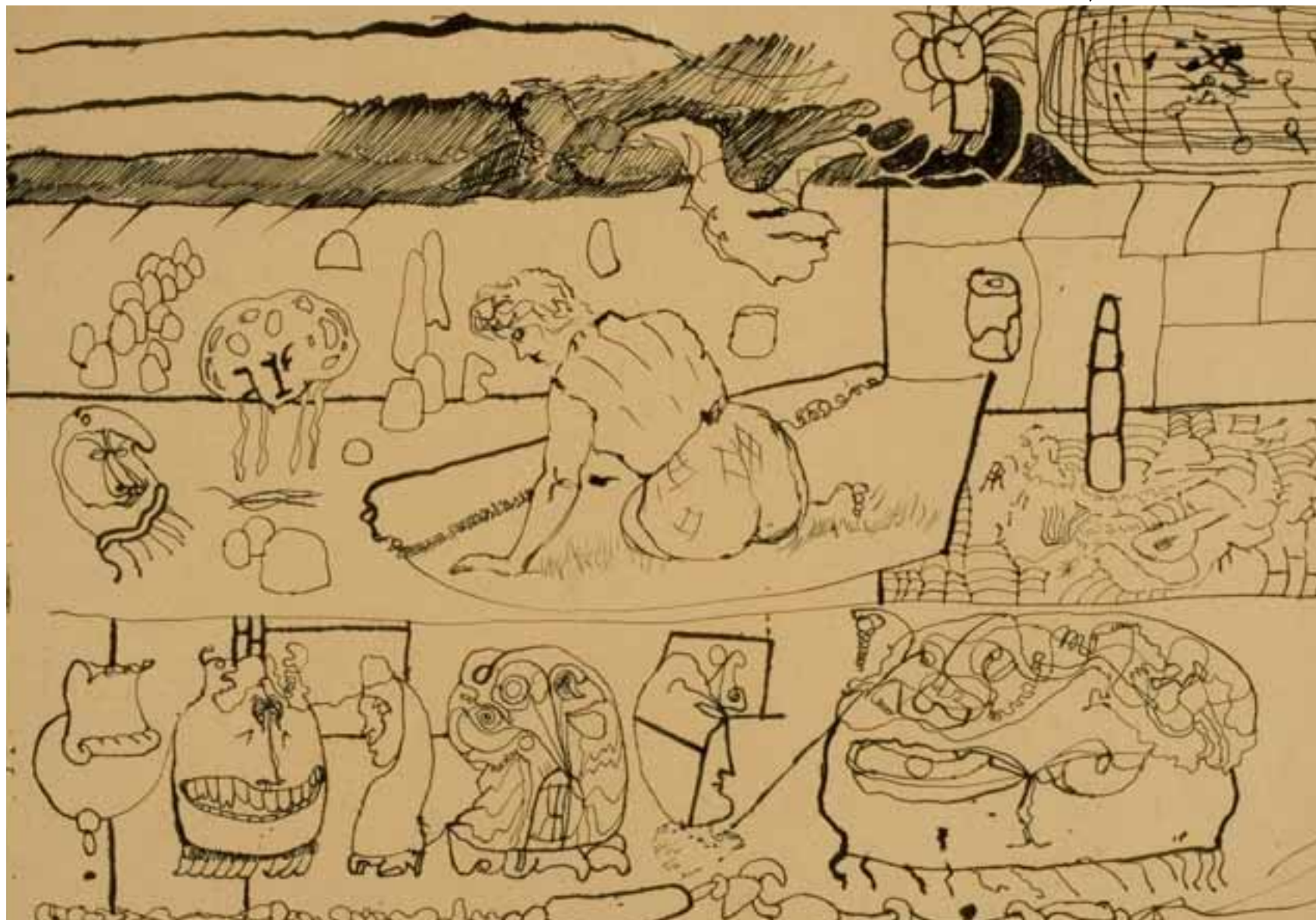
Ez volt tehát az egyik probléma, amit a hang és a színpad egyeztetése sem oldott meg.

Egyáltalában félő, hogy a drámai mese alatti hang által megmagyarázott lényeg még mindig nem az igazi lényeg volt, hanem a mesének csak egy alsóbb rétege.

[...] Azt azonban minden fanyalgásunk ellenére is el kell ismerni, hogy e különálló dolgok végtelen víziója lenyűgöző, ahogy állandó forrongásban van.

NDR stílusára nézve igen jellemzőek tehát ezek az óriási elégedetlen tömegek.

A tömeg nem úgy értendő, hogy tíz vagy húsz vagy száz vagy ezer. A szereplők száma felfoghatatlanul és nyomasztóan sok. Ezért a cselekmény részletei mesze nem áttekinthetők. Ez a nézők szemében természetesnek tetszik. »Nem lenne világ a világ – így vélekednek –, ha nem lenne nagy és áttekinthetetlen.« Ennek ellenére a közérzet nyugtalan.



Klasszikus drámaszerkesztésre és ritmusra utal, hogy a drámai pillanatok azok, melyek ritkábbak és sűrítettebbek. A nagy izgalmak tehát általában rövidebbek. Tegyük hozzá: hál' istennek.

Egy szürreális álom. 1960 körül
Tus, papír. 21 x 30 cm, j. n.

„Az esszében a világegyetem mint mozgalmas és nyüzsgő dráma tárul a szemünk elé, melyet NDR, a Nagy Drámaíró és Rendező állított színpadra. Kovásznai – eredendő foglalkozását nem meghazudtolva – rendezői megoldáslehetőségeket és választásokat mérlegel, s a látottakról úgy véli, »önkéntelen analógiát« kínálnak az Erzsébet-kor angol drámairodalmával, Goethe *Vonzások és választások* című regényével, Stendhal munkáival és Proust regényfolyamával. Első pillantásra tehát világegyetemünk meglehetősen antropomorf világnak tetszik, amelyben úgyszólván otthonosan esik a mozgás” – írja lektori véleményében Neumer Katalin.²

Ennél az elemzésnél a helyzet valamelyest bonyolultabb. Kovásznai ugyanis drámaként látatja a világot (*És most adjuk át magunkat rövid időre a dráma bámulásának, melynek szereplői három csoportra oszlanak, úgymint anyagokra, erőkre és terekre.*), amelyet ennél fogva az ellentétek mozgatnak, holott NDR előtt ott állt volna a lehetőség, hogy egy, a szeretet által áthatott világot építsen fel. Ennek kapcsán írja le a dialektika egyik legszemléletesebb kétfelét: *Ha tekintetbe vesszük, hogy kedvenc drámaíróknak teljes lehetősége lett volna az ellentétességek helyett egyetlen azonosítást kiigyalni (mely puha lett volna, édes és fehér, mint egy nagy szaloncukor), úgy csak tisztelni tudjuk ezt a barokkos, vérbő temperamentumot, mely kosztümös seregek tömegeit ugrasztja össze gigantikus csataképek millióin át.*

Ez lenne tehát az alapja annak a problémának, amelyet nemcsak ebben, de több más esszéjében is hangsúlyoz, és amelyre legtöbbször a konkrét és a dekonkrétizált ellentéteként hivatkozik.

Az individualitás, a végtelenül konkrét az 1971-ben írt *Aspektus*, illetve a szintén ekkor keletkezett *Totális és a példátlanul konkrét* című írások vezérmotívuma is. Ezen túlmenően pedig – Kovásznai szavai szerint –

² Neumer 1998.

„az univerzális új megközelítését célozza”. E tanulmányt – ha lehet ilyet mondani – még az előzőnél is optimistább világkép jellemzi (ami természetesen nem jelent értékelést): az „elidegenedés tünetnyei” „minden szuggesztio ellenére sem fundamentális”-ak – vallja a szerző.

„Ehhez az optimizmushoz – írja lektori véleményében Neumer – azonban aligha vezet királyinak nevezhető út, mégpedig több értelemben sem. A konkrét, az individuális a rákérdezés – a világra kérdezés, rácsodálkozás – meghasonlásából adódik, s csak az út végén sejlik fel a megoldás: a konkrét és az univerzális, a szubjektív és az objektív, az én és a magánvaló aspektus (innen a tanulmány címe) egysége. Nem éppen könnyű az értelmezés a nyelvezetet tekintve sem: Kovásznai igen bonyolult – s feltehetőleg igazán csak sokkal terjedelmesebb műben kibontható – kategóriarendszert dolgoz ki mondanivalója közlésére. E kategóriarendszer egy része a jól ismert fogalmakból – objektív, szubjektív, totális, univerzális – áll, ami némely olvasóra majd nyilván kissé elidegenítőleg fog hatni, annál is inkább, mert Kovásznai nem is rejti véka alá a marxizmus iránti szimpátiáját, részben pedig, lévén, hogy mégiscsak más mondandókat közöl velük, mint ami ezek után várható volna, némiképp félrevezető is. A szerző ugyanis írásában egy sokkal tágabban értelmezhető európai filozófiatörténeti hagyományhoz (is) kapcsolódik: ahhoz a heideggeri–wittgensteini hagyományhoz, amelyben a filozofálás a transzcendens előtti ámulatot, a világ épp-így-létére való rácsodálkozást, a válaszra nem váró univerzális kérdezés állapotát jelenti. Kovásznai számos fejtegetése a wittgensteini gondolatmenetre, illetve szemléletmódra (*A Lecture on Ethics*) emlékeztethet.”³

A *Totális és a példátlanul konkrét* című esszéjében Kovásznai szemléletesen mutatja be ismeretelméleti problémafelvetéseit, és a központi problémaként felmerülő univerzális (totalitás) és konkrét viszonyát:

Az a priori ismertségek honnanvalósága feletti csodálkozásunk tehát abból fakad, hogy kivétel nélkül mindenféle ismeretet – egyoldalúan – holmi korlát túllépéseként értelmezzünk, holott az igazság az, hogy ismereteink egy részét éppen korlátjaink maguk képezik, ugyanis mert éppen ezek a korlátok azok, melyek konkretitásunk léthatárait óvják a végtelen betörésétől. Az a priori ismeretekben tehát a példátlanul konkrétnek a totalitáshoz való viszonya tükröződik, tehát univerzális bizonyossága.

A legelső ilyen ellentmondás, hogy a vizsgált világ reménytelenül lényegre és jelenségre hullik széjjel, ahol a jelenségek lényegében véletlenek, melyek azonban mindig valamilyen lötyögő egyenruhát viselnek, mely elszabott egyenruhák azután a közös lényegnek gyanánt vannak elkönyvelve. Kétségtelen, hogy a közös egyenruha nyújt ismeretet, ám négy kérdés akkor is reménytelenül nyitva marad:

1. Kicsodák, micsodák, honnan valók, miért kortársak, miért ezek éppen a számunkra adott vizsgálódási tárgyak, tehát honnan e véletlenek?
2. Ki adja rájuk ezeket az egyenruhákat, miért és hogyan?
3. Miért lötyögnek oly átkozottul ezek az egyenruhák?
4. E ruhák miért nem teljesen egyedi darabok, illetve miért nem teljesen általánosak, tehát miért, hogy bár kevesebb az egyenruhák fajtája, mint a véletlenek száma, de mégis több egynél?

[...] Nem is kell, hogy meghasonlottságunkat az ismeret teljesen megszüntesse, ugyanis meghasonlottságunk maga a konkrétitásunk, vagyis az életünk. [...] Próbáljuk meg ezt a modellt abból a szempontból megnézni, hogy lehet-e valamilyen gondolkodástörténeti értéke, és, hogyha lehet, miben állhat az.

Véleményünk szerint az a régi vita, mely a szubjektum elfogultsága, vagy elfogulatlansága körül folyik – e vita jogosultságától vagy jogosulatlanságától függetlenül –, egy igen érdekes kérdést mindenestre eltakart, és ez a következő: ha ilyen szubjektívnek nevezett elfogultság a világon van, úgy egyáltalán miért és mitől van?

[...] Hogyan és miért kerül ez a dolgokat kifecskető, fejük tetejére állító, lényegében idegen, heterogén, izgága és nyughatatlan elem ebbe a jószágos, valóságos, nagy, lágy masszába bele, azazhogy, miért formálódott ki Isten keze által, aki köztudomásúlag maga is materialista volt, hiszen sárból teremtett Ádámot és Évát? [...]

Vagy ha már itt vannak ezek a dekadens, önző, ember nevezetű izék, ugyan miért nem viselkednek higgadtan, illemtudóan és miért nem látják hamisítás nélkül a dolgokat, tehát nem eltorzítva, hanem úgy, ahogy azok a maguk magánvalóságában valóban és valóságosan vannak?

[...] És egyáltalán: mi ez a nevetséges ismeretelméleti cirkusz, ez a véget nem érő ontológiai huzavona, ez a fenomenológiai szembekötődsi?

Vagy ha már muszáj volt megszületniünk, miért nem volt olyan szerencsénk, hogy ne egy éppen ilyen, velünk eleve szemben álló, tőlünk eleve elzárkózó, abban született harcokra, tévedésekre és gyötrelmekre kényszerüljünk, tőlünk mindent elváró, de nekünk alig-alig csurrantó-cseppentő objektivitásba szülessünk ahelyett, hogy egy velünk barátságos, nekünk megnyilatkozó, kellemes és örömteli objektivitásba születniünk volna, melyben a boldogság igazi valóság lenne, nem pedig csalóka mézesmadzag?

³ Neumer 1998.

Mert legyen bár mégoly nagyszerű és felemelő is az emberi megismerés nagy, történelmi munkája – a megismerésnek mint ismeretlen okú büntetésnek, ránk mért kényszerűségnek a szempontjából, a dolog egészében mégis inkább tragikomikus, mert így nézve a dolgot, nem lehet szabadulni attól az érzéstől, hogy itt mégiscsak valami születési hibáról lehet szó, talán az ősszülők iszákosságának genetikusan öröklött következményeként (lásd No), melynek következtében ismeretelméletileg nyomorék utódok keserves és soha véget nem érő, ám folyton igen szép reményekkel biztató önkorrekciója folyik különféle zörgő és nyikorgó protézisek alkalmazásával, aminek következtében a megismerő emberiség valami brechti vízióban megjelenő felvonulás, melyben háborús rokkantak valami megrendítő tarkabarkaságban demonstrálják ismeretelméleti fogyatékoságaikat és az ezeket kikiűszöbölő különféle protéziseket.

Vagyis mielőtt sietve beszállnánk abba a nonstop vitába, hogy meg kell-e, érdemes-e, meglehet-e ismerni (ezt az egyébként abszolút pocskék) világot annak kéne tudatunkba hasítani, hogy miért nem ismerjük már most?

Valójában a konkretitást így is nevezhetnénk: érdekes boldogtalanság. Ebben az érdekes boldogtalanságban kétségtelenül vannak fokozatok s az a civilizációs munka, mely a kategórián belüli analógiális lehetőséget veszi igénybe, minden bizonnyal igen fontos és nagyszerű, hiszen az emberiség számára rendelkezésre álló legelőnyösebb fokozatok érvényesüléséért dolgozik.

Ehhez képest az ismeretelméleti munkának egyszerre kell dezilluzionisztikusabbnak és illuzionisztikusabbnak lennie.

Ami a dezilluzionizálást illeti, e modell szempontjából az eddigi filozófiák principiális és általános hibája, hogy az objektivitás nem teljes, tehát történelmet lényegében ismeretelméleti kudarcként könyvelték el.

[...] A marxi felfedezés lényege éppen abban van, hogy nyíltan kimondta és bebizonyította, hogy minden ember elsősorban azt fogadja el igaznak, ami neki, valamint a közösség organizmusában a neki megfelelő társadalmi osztály érdekében áll. Ezért tehetette függővé Marx a megismerés objektivitását a társadalmi igazságtalanságok megszüntetésétől. Ám e Marx által leleplezett helyzet éppen azért állhatott elő, mert az emberiség legfeljebb csak füllenthetette, hogy analógiális bizonyítékok ismeretelméleti bizonyítékok céljára is felhasználhatók, ám az igazság az volt, hogy fix pont nem lévén, az ismeretelméleti érveket mindenki a céljainak megfelelően értelmezte, s hosszú idő után végre Marxnak volt először bátorsága kimondani, hogy hát akkor ez nem is igazi ismeretelmélet.

A filozófiai jellegű esszéikben körüljárt konkrét-dekonkretizált dialektikus ellentétpár a művészetről szóló szövegeiben is felmerül, de itt kevésbé elvont formában, inkább kritikai alapállásként jelenik meg. *Öninterjú* című írásában a „konkrét” jelenlétének hiányát kéri számon a kortárs művészetben, egyúttal kétségbe vonja a klasszikus avantgárd absztrakt művészetének és a populáris kultúrában éppen aktuálisan divatos vizuális trendeknek a tarthatóságát. A probléma, mint azt az alábbi idézet végén olvashatjuk, nem bagatell Kovásznai számára. Alapvetően ebben látja a hidegháborús Kulturkampf két oldala közötti szemléletbeli különbség lényegét, erre vezeti vissza, hogy miért nem hajlandó elfogadni a nyugat-németországi művészeti ösztöndíjat, amelyet az 1965-ös mannheimi fesztiváldíj kapcsán nyert az esseni Volkwang Múzeumtól. A döntés nyilvánvalóan egy jelentős, egzisztenciális súlyú mérföldkő volt Kovásznai életében, hiszen a nyugat-németországi kiutazás, tartózkodás, esetleges disszidálás lehetőségének elutasítása ideológiai következetességének próbaköveként működött.

– A modern képzőművészet megtartotta magának a széplelkű általánosságokat, a konkrét egyediséget pedig átengedte a fotóművészetnek, a grafikának, a reklámnak, végül a popnak. Mondanom sem kell, hogy a konkrét egyediség, a konkrét történelmiség, továbbá a konkrét mindennapiság ezekben a pop-médiákban korántsem vált képessé önmaga hivatásának betöltésére, sem a szellemi nagyság, sem a demokrácia értelmében, hanem azonnal tönkrement, ugyanis eltömegesedett. Végeredményben tehát a konkrétság mint filozófiai-művészettörténeti alapp princípium – sokféle ok következtében egy gonosz és éretlen kölyök kezébe került, aki ezt meg nem érdemelte, azzal mit kezdeni nem tudott, viszont mint egy drága játékszert, sürgősen tönkretette, mi pedig jöttányit sem lettünk képesek elmozdulni az ezoterikus absztrakt, másfelől a reklámgrafika-beat-pop hamis és káros alternatívájának bűvöletéből.

– Mi lehetne a megoldás?

– A megoldáshoz szerénységem valamicskével már hozzájárult, de ez most nem fontos... Hogy mi tehát a megoldás. A fentiekből következően az, hogy a konkrét történelmiséget, egyediséget, mindennapiságot egy nagy távolatú eszmerendszer szerves részévé kell tenni, annál is inkább mivel, nagy távolatú eszmerendszert nélkül nem is lehet kiépíteni. Abban a levelemben, melyet azért írtam az esseni Volkwang Múzeumnak, mely évekkal ezelőtt kitüntettet azzal, hogy a Mannheimben Aranydukát-díjat nyert festményfilmem alapján számomra ösztöndíjat ajánlott fel...

– Melyet te végül is nem vettél igénybe...

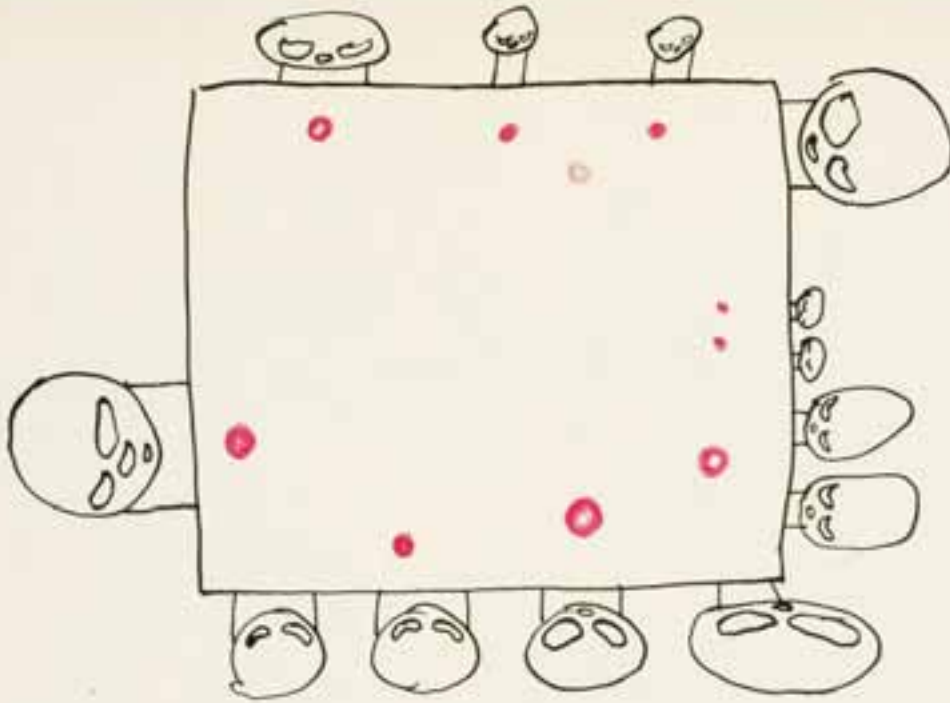
– Igen, éppen ezt akarom mondani. Köszönőlevelemben ugyanis éppen a fenti ars poeticára hivatkozással jelentettem be, hogy nem veszem igénybe a megtisztelő ösztöndíjat.

– Ki kapott még ilyen ösztöndíjat?

– Úgy tudom, Major és Lakner...⁴

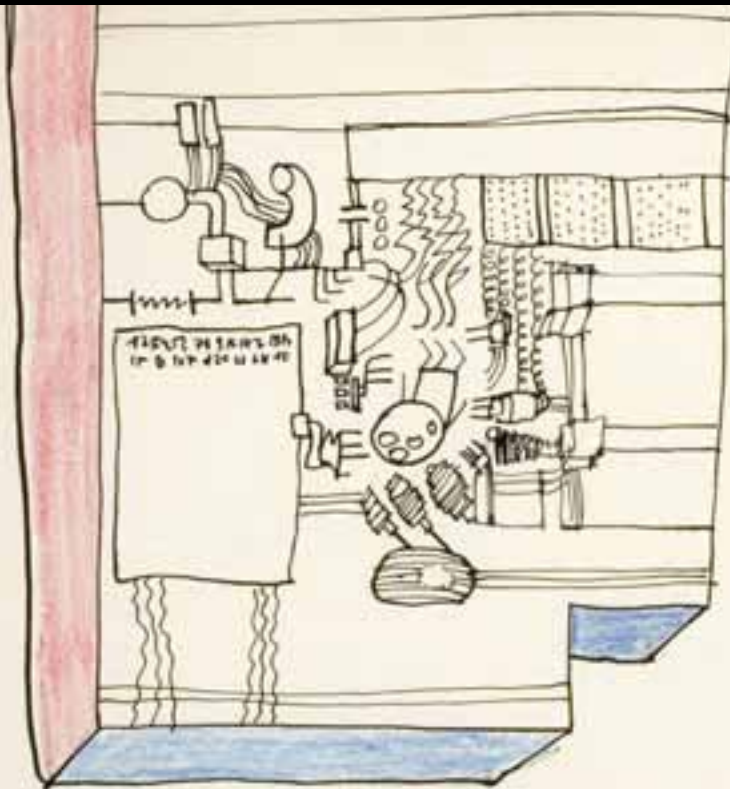
»
(152–153. oldal)
Jancsikák-sorozat. 1962 körül
Vegetatív technika, papír,
21×30 cm, a cím és a
sorszám minden képen jelezve

⁴ Kovásznai 1976 k.



jóizu reggeli

4

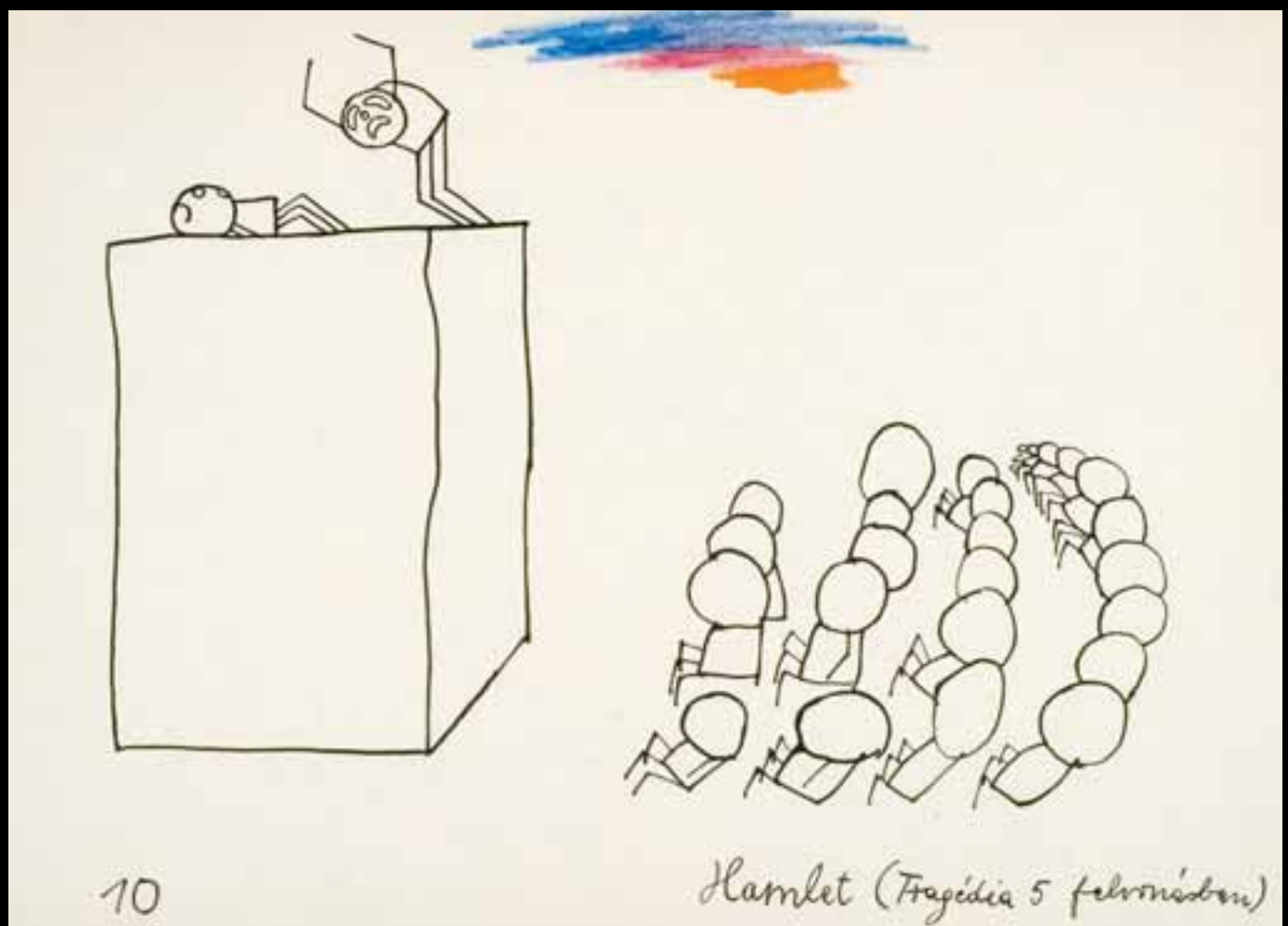
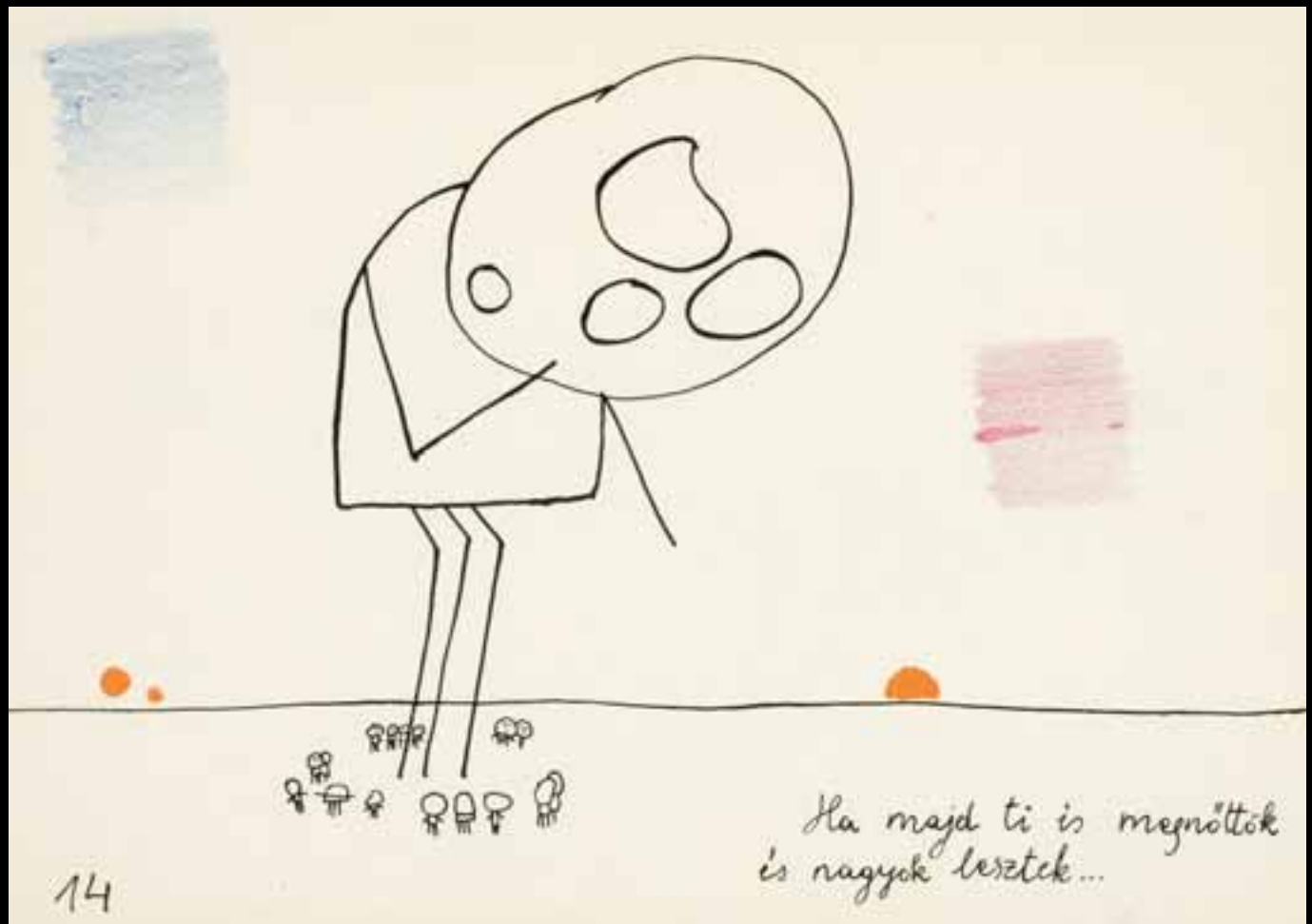


Janusika hol vagy?!

Itt vagyok a transzformátorok

Gyere csak jött valaki!

13



4.2. KÍSÉRLETI FILM, DOKUMEN- TARIZMUS – KOVÁSZNAI MŰVEINEK VISZO- NYA A HETVENES ÉVEK PROGRESSZÍV FILMES TENDENCIÁIHOZ

Ahhoz, hogy jobban megértsük az eddigiekben felvezetett konkrét versus dekonkretizált problémáját, tudnunk kell, hogy Kovásznai bármely művészeti ágban vagy műfajban alkotott is, leginkább a valóság hiteles megközelítésének lehetősége foglalkoztatta. Hogyan lehet a jelenséget és a lényegét egyszerre megragadni, méghozzá hazugságoktól mentesen? Ezt a kérdést gyakorlati szempontból elemzi filmes terveiben, amelyek a hatvanas évek végétől már fokozottan koncentrálnak a dokumentarizmusban rejlő lehetőségekre. Ez az az időszak, amikor a BBS-ben is egyre nagyobb teret nyer a dokumentarizmus jelentőségéről szóló diskurzus, párhuzamosan a filmnyelvi újításokat célzó kísérletekkel. Hogy Kovásznai mennyire nem volt egyedül a kísérletezéssel, „jelen-ség” és „lényeg” elkülönítésének filmnyelvi kutatásával, az jól látszik a kor kísérleti filmes műhelyének, a BBS-nek aktuálisan zajló diskurzusaiból, filmjeiből is. Kovásznai nem dolgozott a Balázs Béla Stúdió rendezőivel, de ismerte az ott zajló diskurzust. A hetvenes évektől egyre kedvezőbb lett a helyzet a BBS-ben olyan amatőr vagy nem filmes végzettségű alkotók számára is, akik a filmnyelv struktúráját akarták kutatni az animáció eszközeivel, bemutatási kötelezettség nélkül. Így a BBS-ben az animációs kísérletek is szerepet kaptak. Érdemes ezt a párhuzamot alaposabban is megismerni a Kovásznait foglalkoztató művészeti, elméleti problémák korabeli kontextusának érzékelése érdekében.

A BBS-ben készült kísérleti animációs filmek műfaji besorolására eddig nem került sor, mint ahogy Kovásznai filmjeinek értékelésére sem. Ezek a filmek egy tágabb körbe, a kísérleti filmek körébe tartoznak. A Bódy Gábor által kezdeményezett K3 és a „filmnyelvi sorozat” kapcsán fogalmazódott meg először a BBS-ben e műfaj funkciója. Bódy a K3 filmterveivel írt 1976-os bevezetőjében⁵ kifejti, hogy kísérleti film az, ami felfedi a film azon lehetőségeit, amelyek a moziforgalmazási konvenciók kötöttségében élő filmkészítés számára elérhetetlenek, s így értelmetlenek. A par excellence kísérleti filmek ezért mindig a szakmától elszigetelten, ha pedig profeszionális filmben, akkor műfajteremtőként jelentkeztek. Bódy három fő előzményét fogalmazza meg a magyar experimentális filmkészítésnek:

1. A képi-hangi mondanivaló elszakítása a történettől. Például: Novák Márk, Huszárik Zoltán, Tóth János. A BBS dokumentarista rendezőinek új megoldásai.
2. Privát filmkészítők alkotásai Erdély Miklós *Montázs-éhség* című cikkének (*Valóság*, 1966) hatására.
3. A filmművészet lingvisztikai felfogása a hatvanas években a kísérletezés racionális háttérét teremtette meg.

A BBS filmnyelvi sorozatának másik elméleti bevezetése Beke László *A két vászon* című írása, amely a kísérleti film lényegi elemét – Bódy ugyanitt olvasható bevezetőjével egybehangzóan – abban látja, hogy a képalkotás folyamatának eszközét vagy szisztémáját teszi meg témájának.⁶ Mindketten hangsúlyozzák, hogy a filmnyelv filmes eszközökkel történő kutatására koncentrálnak kísérleti filmet önálló, speciális műfajnak kell tekinteni. Beke magyarázata főként lingvisztikai, szemiotikai kiindulópontú: bár a filmnyelvre alkalmazhatók a szemiotikai elméletek, attól még nem írható le teljesen fogalmi úton, így a „a kép adekvát megközelítése a képi gondolkodás, vagyis maga a kép”.

Beke hangsúlyozza a hatvanas évek képzőművészeti folyamatainak szerepét a kísérleti film hetvenes évekbeli megerősödésében, ehhez kapcsolódóan a képzőművészet terét Bódy a kísérleti film új bemutatási csatornájaként említi.

A képzőművészeti szemléletű kísérleti animációs filmek tudományos igényű jellemzésére a Pannónia Filmstúdió filmjei kapcsán került sor Beke László 1975-ben összeállított szempontrendszerében, amelyben megfogalmazta a képzőművészeti indíttatású animációs filmek ismérveit:⁷

- „1. Képzőművészeti tematika az animációs filmben
2. Képzőművészeti stílushatások. A montázs
3. Képzőművészeti látásmód
4. Vizuális metaforaképzés: szó és kép, jel és jelentés viszonyának vizsgálata
5. A kísérleti animációs film szükségessége képzőművészeti mintára: az eddigi fejlődés során kikristályosodott az animációs film műfaji modelljének tekinthető filmtípus, amely talán a jelenleg elérhető legmagasabb szintet képviseli. Jellemzője, hogy a képzőművészeti tapasztalatokat hasznosítja: problematikussá teszi a művészet addigi funkcióját, műfaji határesetet teremt, korábban meg nem engedett eszközökben fedez fel új lehetőségeket, de számon kérhető rajta a képzőművészetben már oly gyakran előforduló közönség-aktivizálás.

Megállapíthatjuk, hogy a BBS-ben készült kísérleti animációs filmek javarészből megfelelnek a fenti kísérleti filmről írott elképzeléseknek.”

⁵ Bódy Gábor: *Bevezetés a „K/3” csoport munkatervéhez*. BBS, Budapest, 1976.

Második kiadás: Pergő Képek, 2001

⁶ Beke László: *A két vászon*. *Bevezető tanulmány A Balázs Béla Stúdió kisfilm- és ötletpályázatára beérkezett művek. Filmnyelvi sorozat* című kiadványhoz. Budapest, 1973. 8–15. o.

⁷ Beke László–Tölgyesi János: *A magyar animációs film és a képzőművészet*. In: Horányi Özséb–Matolcsy György (szerk.): *Tanulmányok a magyar animációs filmről*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1975. 181–224. o.

E filmek pozicionálásában figyelmet érdemel az a kulturális fordulat, amely a hetvenes évekbeli állapotot megkülönbözteti a maitól. Beke László ismérvei igen hasznosak az összehasonlítás folyamatában, és egyértelműen az 1975-ös magyarországi állapotoknak megfelelő összegzést jelentenek, ehhez képest az elmúlt bő három évtizedben azonban rengeteg átalakuláson ment keresztül a műfaj pozicionálása, így érdemes megnézni az elmozdulásokat. Elsőként azt kell kiemelnünk, hogy a formális művészettörténeti, illetve szemiotikai szempontrendszer ma már önmagában kevésbé tartható, vizsgálati szempontjainkat ki kell terjesztenünk egy tágabb keretre, a vizuális kultúrára. A művészettörténeti hagyományba illesztett párhuzamkeresés ma már inkább a tágabb képtörténet keretében működik. A film formai elemeinek elrendezése, vizuális hivatkozásai nem csupán a magaskultúra, hanem a tömegkultúra szempontjából is vizsgálандók. Különösen azért, mert a 2000-es évek végére jól látható a szocialista időszak alkotásainak a populáris kultúrához való feldolgozatlan viszonya: a legtöbb elemzés és kanonizációs törekvés az underground magaskultúrához kapcsolódó viszonyrendszerét állapítja meg.

Konkrét és dekonkretizált, avagy a mikrotörténetek és az univerzumra vonatkozó általános elméletek között feszülő ellentét feloldási lehetőségét egy hibrid filmkészítési módszerben találja meg: dokumentumfilm-felvételek és animációs eljárások ötvöződnék a képzőművész szempontjának érvényesítésével. Egyértelmű alapállítás volt Kovásznai számára a natúrfilm és az animáció műfaji egyenrangúsága, sőt, összenövése. Ebben a mai animációteoretikusoknak a műfajról alkotott véleményét előlegezi meg, amennyiben például Alan Cholodenko kiindulópontja is az, hogy minden filmet vizsgálhatunk az animáció keretein belül, azaz minden filmet tekinthetünk az animáció egy formájának.⁸ A műfaji és módszertani problémák megoldását tehát technikailag a natúrfilm és az animációs, illetve trükkfilm hibridjében keresi már 1967-ben, amikor megírja a *Néhány szó a totálfilmről* című, eddig publikálatlan esszéjét. Elképzelése igen közel áll Lev Manovich véleményéhez, miszerint manapság a hagyományos animáció, a filmipar és a számítógépfajta gyakran valamifajta kombinációban fordul elő új hibrid mozgóképi formák létrehozása érdekében, például a *Matrix*-trilógiában is. Ahelyett, hogy azt remélnénk, a jövőben valamelyik jelenbeli „tisztá” forma fogja uralni a jövő vizuális és mozgóképi kultúráját, azt állítja, hogy a jövő az ilyen hibrideké.⁹

4.3. AZ ISMERETELMÉLETI PROBLÉMÁK FILMES MÓDSZERTANI MEGOLDÁSAI: TOTÁLFILM ÉS ANIMA VERITÉ

NÉHÁNY SZÓ A TOTÁLFILMRŐL¹⁰

A filmtechnikában jelenleg kétféle módon rögzítik a felveendő mozgást a filmszalagra:

1. *Folyamatosan (ez a natúrfilm kamerája), és*
2. *Trükkasztalon, kockánként (ez viszont az animációs, rajz-, trükk- stb. film kamerája)*

Ez a kétféle technika jelenleg még elkülönül, néhány példa azonban világviszonylatban már most is van a kettő komplex alkalmazására.

E komplex alkalmazás mértékét és indokoltságát a mindenkori szöveggönyv, végeredményben a film eszmei mondanivalója szabja meg (ugyanúgy, mint a hangét vagy a színekét vagy a dialógusokét stb. stb.). A komplexitás foka attól függ, mit akar a film alkotója elmondani. Célja, hogy a néző felolvasását a műben minél természetesebbé tegye, annak hatását a végső lehetőségig megnövelve.

Esztétikai ellentmondást e komplexitás megvalósítása éppolyan kevésbé jelent, mint például a filmkép és a filmhang együttesének megvalósítása vagy a színesfilm bevezetése vagy a széles vászon alkalmazása stb. jelentett a film fejlődése folyamán. Hiszen a film – természete szerint – az összes műfajok között a komplex.

Mit hozhat tehát a játékfilm számára a trükkasztal lehetőségének fokozottabb felhasználása?

Eszközeinek természetes további bővülését.

Az animációs technika és a natúrtechnika természetesen a film készítőinek fokozott művészi gondossága által szerezhető csak össze szervező egésszé – mint ahogy ez a gondosság a kép, a hang, a zene, a zörejek, a színészvezetés stb. összeszerelésénél már eddig is magától értetődően fontos volt ebben a szintetikus műfajban.

Az animáció és a natúrfilm lényegében úgy kombinálódik a totál- (vagy komplex) filmbe, mint ahogy a klasszikus regényszövedékben a párbeszéd (tehát mindig jelen idejű részek, a leíró, tehát meditatív, általános idejű) részekkel kombinálódnak.

A párbeszéd, pergő, cselekményszerű, jelen idejű rész a mi esetünkben: a natúr, míg viszont a leíró, tehát meditatív, sűrítő rész: az animáció a maga festői, költői, kiemelési, trükkösítési, időszűrítési, stb. eszközeivel.

⁸ Alan Cholodenko (Ed.): *The illusion of life 2. More essays on animation*. Power publications, University of Sidney, Australia, 2007

⁹ Lev Manovich: *Image Future*. Sage Publications, Animation Journal, 2006. 1. sz.

¹⁰ A szöveg kiadatlanul maradt meg az örökösök birtokában. Itt a teljes fennmaradt szöveget közöljük



A *Parlez-vous français?*-sorozatból. 1967
 Akvarell, tus, papír,
 egyenként 30 × 45 cm, j. n.



A *Parlez-vous français?*-sorozatból. 1967
Akvarell, tus, papír, 30 × 45 cm, j. n.

A „Parlez-vous français”¹¹ sok lehetőséget nyújt erre, mégpedig konkrétan a humor és a líra szempontjából.

Az animáció itt különösen alkalmas a komédiázás arcjátékainak és mozdulatainak felfokozására, a legváltozatosabb meghökkenések, zavarba jövések, nyelvtanulási rövidzárlatok fiziognómiai kiemelésére, továbbá e vígjátéki karaktertípusok figuráinak karikírozására. (Tehát: a bamba növendék, a kegyetlen tanárnő, a jóságos nevelőanya, a szerelmes szűz, a szakállas szelíd, az élni vágyó úriasszony plasztikus karakterjelensége.)

Mindez a cselekményszerűbb natúr részekkel megfelelően keveredik.

A közönség szempontjából ez nem valami újszerű formabontás bevezetését és megszoktatását jelenti, hanem éppen ellenkezőleg: fokozottabb közvetlenséget, természetességet és játszókedvet.

A totálfilm elmélete azonban kevés megvalósíthatósággal kecsegtetett 1967 körül, a szövegben is említett *Parlez-vous français?* (másik változata: *Tanárnő kérem!*) című forgatókönyv nem kapott zöld utat a Pannóniában. A totálfilmelmélethez legközelebb álló filmek, mint a *Reggeltől estig* (1969) és a *Város a szememen át* (1971) csak egy igen szűk kör számára váltak elérhetővé. Ma ezeket a filmes kísérleteit kiemelkedő fontosságúnak tartjuk mind az animáció és a natúrfilm ötvözesi módja, mind dokumentarizmus és fikció szembeállításában, valamint a konkrét-dekonkrétizált fent vázolt problémájának megoldási kísérlete miatt.

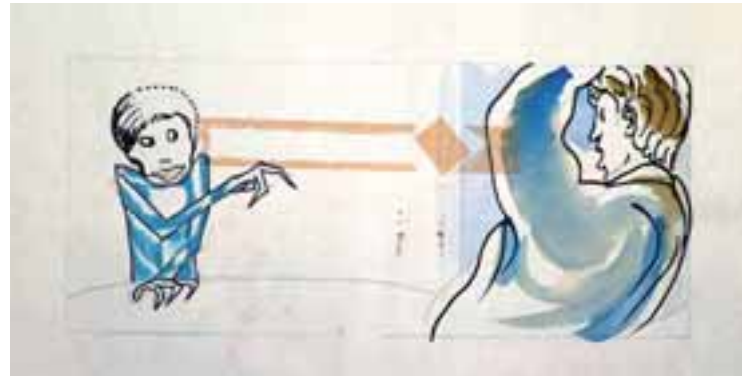
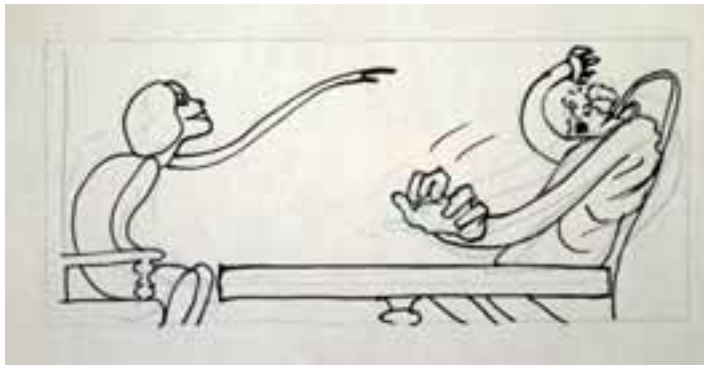
Kovácsnait is, akárcsak környezetét, a hetvenes évek elejétől egyre inkább foglalkoztatta a dokumentarizmus lehetőségeivel való kísérletezés, a „társadalmi rajzfilm” megteremtése. A BBS-ben az 1969-es Szociológiai Kiáltvány jelöli a társadalmi valóság bemutatásának hiteles megoldásai iránti elkötelezettséget, ugyanakkor a hetvenes évek elejére nem csak a BBS-ben, hanem a magyar filmgyártás szélesebb területén is megjelennek a dokumentarizmus különféle módozatai. Nem csoda tehát, ha Kovácsnai, aki az animációt a filmművészet többi műfajával egyenrangúnak tekintette, igyekezett a saját praxisában is megfontolni ennek lehetőségeit. Hatással van rá ugyanakkor a hatvanas évek francia újhulláma, a *cinéma vérité* és az ennek kapcsán Kelet-Európában is elterjedő új dokumentarista látásmód. Kovácsnai az, aki mindezt az animáció területén igyekszik kibontani. Az 1971-re kidolgozott filmkészítési módszertana szerint a konkrétum, az egyediség megragadása az animációban a kamera munkája helyett a képzőművészek hagyományos, modell utáni rajzolása által valósulhat meg. Az így létrejövő interakció, a modell hatása az őt megörökítő művészre és fordítva, a modell befolyása rajzolójára, biztosítja azt a kölcsönhatást, amit a *cinéma vérité* önreflexív kameramunkája is megvalósít. A modell utáni rajzok, festmények elkészültével kezdődik csak igazán a feldolgozási szakasz, ekkor kerül be a képzőművészeti portréba az idő dimenzió. Célja „a lényeg realiztikus megragadása”. A megrajzolt modelleket mindig eredeti kontextusukba helyezve mutatják, ehhez magát a környezetet is alaposan tanulmányozzák és modellezik rajzaikban, csak ennek ismeretében kezdik el mozgatni az alakot saját, eredeti környezetében.

A dokumentarista valóságábrázolás mellett ugyanakkor éppen a képzőművészeti szemléletmód miatt megjelennek a szubjektív érzékelés lenyomatai is, a filmek megengedik maguknak a néhol túlzó, szinte absztrakt vagy legalábbis határozottan expresszív részleteket. Ez a Kovácsnai által *anima vérité*nek nevezett eljárás a hatvanas–hetvenes évek fordulójának szellemi fordulópontjára reflektál. Erről a pontról mozdul majd tovább az évtized végén a pszichedelikus jellemábrázolás és a szinte fotorealista eseményábrázolás vegyítése felé.

Az 1970-ben írt alábbi módszertani szövege a *Rügyfakadás No. 3369* (1971) című film előkészítő munkálataiból maradt fenn.

¹¹ Kovácsnai meg nem valósult forgatókönyve, az ehhez készült rajzok fennmaradtak





A *Parlez-vous français?*-sorozatból. 1967
Akvarell, tus, papír,
egyenként 30 x 45 cm, j. n.
(158-159. oldal)



Festmények a *Rügyfakadás* No. 3369 című filmhez. 1971

Akvarell, tus, papír, egyenként 36 × 51 cm

A RÜGYFAKADÁS MEGVALÓSÍTÁSÁNAK MUNKAMÓDSZERE

E film elkészítésének legfontosabb elve az, hogy eredeti szereplők (modellek) alapján készül. Eme elv végigvitele ezért nem is annyira az úgynevezett »tervezés«, hanem inkább a „kikristályosítás”-nak nevezhető munkafázis lépcsőfokán visz tovább.

Mit jelent ez a kikristályosítás?

Azt, hogy jóllehet a természet után dolgozunk, mégsem annak fotografikus-naturalisztikus leképezése a célunk, hanem a lényeg realiztikus megragadása és annak élményt keltő visszaadása. E célnak nemcsak stiláris-esztétikus, hanem animációs műfajbeli konzekvenciái is vannak, ugyanis itt az emberiportré-alkotás számára még egy időbeli körüljárhatóság nagy lehetősége is adva van. Vagyis azon hat-hét kiválasztott és megragadott modell-kortársunk viszonylag teljes életkörnyezetébe férközhetünk, értő ismerőivé és barátjává lehetünk, percig sem feledkezvén meg azonban műfajunk egyik alaptörvényéről, a játékoságról és a komikumról, amelyet persze itt, a témának megfelelő halkításban alkalmazunk.

Ami tehát az úgynevezett kikristályosítást illeti, ez nem egyéb, mint grafikai és stilizálásbeli kifejezése annak, hogy bemutatandó modelljeinket megismerve, a rájuk szánt két-két perc alatt képesek vagyunk a néző emberközelébe hozni őket, tehát realiztikusan tipizálni, amikor is a kikristályosított grafikai formák, vonalak, tónus és színhatások, valamint ezek együttessége a néző számára eleve ismerősnek és ugyanakkor mégis felfedezésszerűnek tűnik.

Ez az elv pedig akkor a műhelymunkát azonnal két részre osztja:

- 1. az eredeti helyszínen, valamint*
 - 2. a műteremben végzett munkára,*
- ahol is az első élmény- és anyaggyűjtés, míg a másik a kikristályosítás helyszíne.*

Vizsgáljuk meg sorrendben ezeket a munkafázisokat!

1. Miként a híradások vagy a natúrfilmek mindig is a nekik megfelelő dimenzionálisan azonos helyszíneken dolgoznak, ugyanezt teszik a realista képzőművészek is, akik portréikat, alakjaikat, enteriőrjeiket, csendéleteiket, tájképeiket vagy zsánerkompozícióikat nem képzeletből vagy emlékezetből, hanem személyes valóságukban ragadják meg.

Ugyanezért az animációs film számára – mely lényegében a natúrfilm (illetve általában: a film), valamint a képzőművészet szintézise, egymást kiegészítése – a természeti formák feltárása azok modellszerű jelenvalósága alapján a lehető legtermészetesebb munkamódszer. Elődök és hagyományok műfajunkban természetesen erre is szép számmal akadnak, hogy csak két példát említsünk: a kanadaiak életképsorszerű animációja a farmerek életéről, valamint Walt Disney-nek az a módszere, hogy először natúrban felvett jeleneteket rajzoltatott és festetett át, melyek így külön rajzi pontossággal és élethűséggel animálódtak. Világos, hogy esetünkben a szereplőkként megválasztott emberi figurákra, ezek portré-, élet- és környezethűségére kell törekedniünk.

Am mindez még kevés, ugyanis kép-, mozgás- és cselekménysorainkat a házassági hirdetés tematikus előjele speciálisan dramatizálja, ugyanis, amennyivel a film időbelibb a képzőművészetnél, annyival drámaibb is, vagyis egy csúnya, de találó szóval: szórakoztatóbb amannál.

De térjünk vissza a helyszínen végzett munkára.

Ahogy a híradós vagy natúrfilmes vagy akár portréfestő óhatatlan, hogy megismerkedjék és lélektani, emberi kapcsolatba kerüljön szereplőivel, ugyanígy a jelenlegi film stábjá is előzetes ismerkedés és helyszíneresés után lát neki a munkának.

A mi esetünkben helyszínen automatikusan mindig a megfelelő szereplő lakása, lakóháza, városbeli környezete értendő, vagyis tehát a stáb munkáorái – melyek bizony egyáltalán nem kevesek, ugyanis viszonylag nagy munkaigénységről van szó! – az első időkben ezeken a helyszíneken telnek, rajz- és vázlattömbökkel a kezekben. Természetesen mindig helyszíne válogatja, hogy mennyire lehet az életkörnyezetébe helyezett szereplőt a modell-állás vagy -ülés céljára fixálni, az akadémiai gyakorlat azonban itt is több változatot ismer a többrészes beállítástól kezdve (ahol a legfinomabb drapériaesés vagy a kisujj állása is rögzített) egészen a néhány perces vagy másodperces »skiccekig«.

Nyilvánvaló, hogy az előbbire inkább a szereplő lakásában és munkaidő után, míg az utóbbira a munkahelyen nyílik lehetőség, vagyis tehát a lakásmotívumok részletesebbek, ám statikusabbak, míg a munkahelyi részek vázlatosabbak, de dinamikusabbak lesznek.

Fontos munkamódszerbeli szempont a szereplők összességének jó előre való és együttes megismerése, ugyanis e figurák sorának egyetlen dramaturgiai ívet kell képeznie, vagyis egy viszonylagos szociológiai változatosságot és teljességet, az életkorok, nemek, sorsok olyanféle gazdagságát, melyek fokozzák és kiegészítik egymás hatásait, így emelvén ki legjobban plaszticitásaikat a néző számára.

Az alkotók számára viszont ugyanez a dolog azt is eldönti, hogy egy-egy szereplőt milyen animációs és képzőművészeti technikával ragadjanak meg, ugyanis, ahogyan például egy fiatal, vidám közértelárusító kislány egy dinamikus-temperamentumos képet szuggerál, ámde a rákospalotai nyugdíjas bácsika talán inkább egy tompa-nosztalgikusat: így ezért a választott stílus és technika sem lehet véletlen, hanem a kislány esetében inkább rajzfilmszerűen mozgó és villogó, míg a nyugdíjas bácsikánál lassú áttűnésekben felvett lavírozott tus vagy diófapác-rajzok sora.

Ha most egy pillanatra, ilyen szempontból, csak nagyjából is végiggondoljuk a technikákat, hogy rádöbbenjünk, mennyire más mond a szénrajz, mint mondjuk a grafitíron vagy a rőtli vagy hogy mennyivel fátyolosabb a pasztell, mint a zsírkréta, vagy szellemes, már-már fölényeskedő az akoarell, hogy milyen érdekesen és jellemzően gépiesek az újabb keletű filctollak, hogy mennyire klasszikus és ellentmondást nem tűrő a tollrajz, s hogy például a tempera lélektana mennyiben egyezik az olajéval, illetőleg különbözik attól – azonnal tisztába jövünk azzal is, hogy egy-egy ilyen technika valósággal ráugrik az egyéniségben megfelelő modellre, mely dolgot a stáb természetesen igyekszik igen korán tudatosítani, mert ezáltal válik abszolút tudatossá és célszerűvé a megfelelő egyéniséghez alkalmazott megfelelő munkamenet.

Am a legkezdetibb – lényegében ismerkedésnek nevezhető – stádiumban a rajzolási stílus kivétel nélkül minden szereplővel szemben azonos: a részletes és gondos alakrajz tanulmányok úgynevezett »hosszú üléseit« vagy »hosszú beállításait« alkalmazzuk, mert a képzőművészstábnak lényegében ekkor kell »megtanulnia« a szereplőt. Ezekről a kezdeti stúdiómunkák menet közben fog kiderülni, hogy már közvetlenül alkalmasak-e a filmben való szerepeltetésre, ám arra feltétlenül alkalmasnak kell lenniük, hogy alkotóikat a vizuális megismerésben és tudatosításban olyan fokra emeljék, ahonnan a figura további jellemzése, mozgatása, játszátása, differenciálása, általánosítása, értelmezése stb. immár hitelesen elvégezhető.

Ugyanebből a szempontból adódik az is, ami ugyanakkor ezeket a stúdiómunkákat az akadémiai stúdiúmuktól megkülönbözteti:

a) az alkotóknak egy-egy ilyen modellel távolabbi céljuk van, tehát ezeket a stúdiómunkákat nem önmagukért, hanem egy magasabb koncepció érdekében készítik (tehát az elkészítendő film, a Rügyfakadás érdekében), melynek következtében a vizuális megismerést és tudatosítást már a kezdet kezdetétől egy határozott cél vezérli. Miután pedig minden embernek millió és millió arca, nézete, megközelítése, lélektani aspektusa stb. stb. van, a megvalósítás alkotás közbeni döntései a legmesszebbmenően megszünnének véletlenszerűeknek lenni. Mindez – jó munka esetén – azzal a humanisztikus örömmel járhat, melyet embernek ember által való sikeres megismerése okoz egy hiteles művészi információ csatornáinak segítségével. Végeredményben tehát egy céltudatosan humanisztikus kíváncsiságról van szó.

b) Az egyszerű képzőművészeti stúdiúmuktól való második különbözés abban áll, hogy a studiózott-modellált alakot nem szakítja el környezetétől, hanem azzal dialektikus együttségben látja és láttatja. Lehet, hogy egy ötvenéves, magányos férfi számára mondjuk a napi csomag »Fecske« cigaretta – legalábbis adott életperiódusában – kiemelt szerepet játszik (lehet, hogy éppen nősülése után fog csak rátérni valamelyik bolgár gyártmányú dohányfélésekre stb.), és ezért az őt ismerő alkotók számára ez a momentum hallatlanul értékes és hiteles döntéseket fog jelenteni abban az alkotási folyamatban, mely lényegében nem is egyéb, mint a ceruza vagy az ecset húzásában szerepet játszó döntési lehetőségek többszörös milliárdja.

Ugyanígy lehetséges, hogy a mindennapi »Fecske« csomag feltétele egy olyan kéz- vagy arcmozdulat kíséretében történik, melynek képzőművészeti elcsípése – jó munka esetén – realista regények többoldalas jellemzéseivel felér stb.

És akkor hol vannak még:

az öltözködés nüanszai, a medimpexes elvált asszony, aki imádja a kötött holmikat és ért is hozzá, hogyan viselje, vagy a vidéki tanító néni, akinek szemüvege hidegen csillog, de mosolya valamennyire feloldja ezt, és általában abban a konfekcióban jár, amit a Szegedi Áruház választéka számára nyújt, bár az sincs kizárva, hogy mióta ismét férjhez akar menni, nem röstell Pestre feljárni, ahol is a Váci utcában dolgoztat, hol vannak a rúzsok, a selyemsálak, a retikulók, a briftasnik, a cekkerek, a Wartburgok, a Skodák, és Volkswagének, hol vannak a lakások, a bútorok, a fürdőszobai tükrök, lemezjátékok, garnitúrák, szőnyegek, könyvespolcok, megszokott házi presszógépek és hol vannak az elválaszthatatlan és nemkülönben egyéniségformáló és egyéniségek által formált lépcsőházak, liftek, szövetkezeti, tanácsi vagy magánházak, mind-mind egy-egy meghatározott kor és a benne élő emberek csálhatatlan és letörölhetetlen jegyeivel, hol van a közlekedés, szórakozás, bevásárlás, és szinte legfőképpen a munkahely, ahol ki-ki napi nyolc-kilenc óráját egyéniségformálva és ugyanakkor egyéniségformáltan eltölti, hiszen amennyire ki-ki maga környezetére hat, ugyanannyira az is visszahat órá...

Következésként:

az alkotók a modellt és környezetét együtt és egyszerre látják, ám csakhogy nem automatikusan, hanem ismerve és feltüntetve a legdöntőbb és legjellemzőbb kölcsönhatásokat és vonatkozásokat.

Grafikusok jól tudják azt, hogy adott esetben elég talán csak a karosszék támlájának az ívét hangsúlyozva megnyomni ceruzával, hogy a készítendő képből nem várt erejű információt ugrasszon elő stb. stb. stb. Miután így nagyobb vonalakban felvázoltuk az eredeti helyszínen végzett munkát, térjünk most át a műteremben végzendő munkára.

2. A műteremben végzendő munka.

Ez ugyanolyan fontos, mint az előző, csakhogy itt már egyrészt az anyag teljes kikristályosítása, másfelől annak animálása történik meg. A modellektől eddigre már elbúcsúzott a stáb, és immár a stúdió falai között hozzákezd a »felvett anyag« kiértékeléséhez.

És, mint ahogy az előző, tehát helyszínelő fázisnál a lerajzolható modell egyéniségének leginkább megfelelő grafikai stílust kellett megtalálni, úgy most itt a megfelelő animációs technikába kell a grafikai anyagot továbbfejleszteni, illetve továbbirányítani. Itt ismét további lehetőségek kínálkoznak majd a szereplők tipizálására és egyénítésére, így például, előbbi példánkhoz visszatérve, elképzelhető, hogy az ötvenéves magányos férfi portréjában semmiféle animáció sincs – csak éppen a már említett »Fecske« cigarettacsomag, ami – mondjuk a napi sokszori rágyújtásban érvényesülő rutin tipizáló-érzékeltetéseként – szinte magától csusszan elő a dohánybarna zakó jobb külső zsebéből és hasad meg a csomagolás tetején, és pattan ebből bele egy cigaretta a szórakozott arc szájába stb. stb. Ugyanígy elképzelhető egy olyan – műszaki fordításból élő, középtermetű, szőke, csinosnak mondott, zenekedvelő, saját lakással rendelkező, negyvenkét éves nő –, akinek a kezei a legbeszédesebbek, s ezért folthatásokra épített arcával ellentétben csakis a kezei azok, amelyek mozgatandók és animálандók... Bár az is lehet, hogy ugyanennek a nőnek nem is a keze, hanem a szeme él.

Végezetül néhány szót arról, hogy a mozgó portrék jelenetein belül, éppen ezek időbeliségéből kívánkozóan, milyen cselekmény-, illetve story-lehetőségek fakadnak. Mert ugyanis fakadnak.

Nos, e miniatűr storyk meséjét maga a hirdetés szövege adja.

Lássunk egy példát.

Azt mondja, hogy: »Kellemes megjelenésű, jó állású, sokoldalú, 39 éves, gyermektelen, elvált asszony keresi pozicionált, harmonikus életre vágyó férfi ismeretségét, házasság céljából. Még nem késő 1936758. jelíge. stb.«

A dolog ebben az esetben akkor lesz drámai, ha egy halk női hang lassan, szinte szavanként olvassa be, s erre raj-zanak elő a képsorok. Gondoljuk csak meg, most már a képzőművészeti és filmi lehetőségek szempontjából:

»kellemes megjelenésű«...

...»jó állású«... (munkahely, mikrostruktúra)

...»sokoldalú«... (zongora? főzés? tenisz?)

...»harminckilenc éves«... (ruhák, kozmetikai cikkek, ékszerek)

...»gyermektelen«... (itt talán egy átsuhanó családottság az arcon)

...»elvált«... stb. stb. stb.

...akkor egy darabig néma képsor, retardálás, majd

Poén: »Még nem késő 1936758 jelíge a Felszabadulás téri hirdetőbe.«

Világos, hogyha ez jól sikerül, akkor a következő portré még plasztikusabban ül éppen azáltal, hogy annyira más, például »Szakmunkás megismerkedne 25–30 év közötti hölgyel házasság céljából. Buda környékiek előnyben, N. 541. jelíge a kiadóba.«



Festmények a *Rügyfakadás No. 3369* című
filmhez. 1971
Akvarell, tus, papír, egyenként 36 × 51 cm,
j. j. f. F betűvel kezdődő sorszámozás



Festmények a *Rügyfakadás No. 3369* című filmhez. 1971
 Akvarell, tus, papír, egyenként 36 × 51 cm,
 j. j. f. F betűvel kezdődő sorszámozás

Mennyire más: markáns, férfias, lakonikus, őszinte ez! És ráadásul még egy kis vagányos hetykeség, vagyis, hogy: »Buda környékiek előnyben!«

Mintha máris tolonganának a nők, s neki csak válogatnia kellene! De a pesti csajok ne is strapálják magukat! Felesleges.

Végeredményben a legfőbb dramaturgiai hatás mégiscsak abból fakad, hogy a házassági hirdetések inkognitói lényegében anonimok és anonimák felsorakozásai, akiknek arcát csak találgathatjuk.

Ezek megjelenítése tehát lényegében inkognitójuk izgalmas megfosztása, ami, ha natúrfilmen történik, könnyen válhat nyerssé vagy tapintatlanná.

Am mindezen leplezések az animáció költészetével és humorával a dologban lévő szociográfiát oly módon valószínűsítik meg, hogy azt egyúttal egy szubjektívebb, művészibb játékosság szférájába emelik.

Ezt lenne hivatva elősegíteni a film zenéje is, mely tulajdonképpen nem lenne egyéb, mint igen diszkrét és igen halk zörejekből valamilyen vibráló zsongássá (szívdobogás, sóhaj, füttyülés – tehát a magány halk neszei) komponált finom és érzékeny neszszövedék.

Mint már a forgatókönyvben említettük volt, a hetedik figura megtalálja párját, ami azért is érdekes (leszámítva természetesen a happy end boldog megkönnyebbülését), mert animációs filmről lévén szó, az a szókép, hogy valaki belép valakinek az életébe, örvendetesen megszűnik egyszerű szóképnek maradni, ugyanis mert valóságos képpé válik.¹²

Jól láthatjuk ebből a szövegből, hogy 1971-re a konkrét-dekonkrétizált ellentétpárok ismeretelméleti problémája hová vezetett Kovásznai filmkészítési gyakorlatában. Tudatosan fordul a mikrotörténetek, a hetvenes évek Magyarországnak lokális jellegzetességei, megismételhetetlen és mégis tipikus hétköznapi „talált” személyek és helyzetek megörökítése felé. Mai szóhasználatunkkal leginkább antropológiai érdeklődésűnek nevezhetnénk. A filmekhez készített gyűjtései: a hétköznapi városi jelenetek, munkába igyekvő vagy kedvelt presszójukban ücsörgő emberek találó megörökítései, mind-mind egy „snapshot” abból a világból, amelynek Kovásznai tudatos és kívülálló résztvevője volt. A városi élet megfigyelése, a lényeg megragadása és megörökítése pedig továbbra is abból az ötvenes években felvett avantgárd szálból táplálkozik, amelynek hívószava az élet és a művészet összeegyeztetésének, közelhozásának szükségessége. Ez a művészi alapállás ahhoz a hithez kapcsolódik, miszerint a hatvanas években bekövetkezik az avantgárd új virágkora, az élet és a művészet közötti határok lerombolása és a század eleji modernitás szellemi-politikai örökségének feltámasztása. Nyugat-Európában az 1968 utáni kulturális és művészeti mozgások első krónikásai szinte kivétel nélkül egyfajta „törésként” interpretálták az avantgárd művészek nagyszabású, a társadalom művészet általi megváltoztatására irányuló törekvéseinek kudarcát, mondván, 1968 nemcsak a művészet mindennapi életbe való integrálásának lehetőségét szüntette meg, de felszámolta az e törekvések mögött húzódó utópisztikus gondolkodásmódot is.¹³ A hatvanas–hetvenes évek fordulóján azonban 1968 nyugat-európai történéseinek szellemi konzekvenciái nem voltak ugyanolyan hatásúak Nyugaton, mint Keleten.

¹² Kovásznai György ezt az írását a Pannónia Filmstúdió igazgatója, dr. Matolcsy György számára készítette a *Rüggfakadás No. 3369* című film megvalósítása előtt. A kéziratot dr. Matolcsy György bocsátotta rendelkezésemre

¹³ Dietrich Scheunmann: *From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde*. Amsterdam–New York, Rodopi, 2005. 15–16. o. In: Balázs Eszter–Földes György–Konok Péter (szerk.): *A modern-től a posztmodernig: 1968. Tanulmányok*. Napvilág, Budapest, 2009. 124. o.