

RAJNAI ANDRÁS

Sugarakból teremtett világ

A virtuális valóság kutatása a televízióban

Elektronikus és számítógépes művészet





Rajnai András rendező egész életét a video művészetének, a művészeti lehetőség kutatásának szentelte. Ő honosította meg hazánkban a chroma key (blue box) technikát, ennek drámai alkalmazását, a videóra vett bonyolult, összetett képek vágását, világítását, keverését, utószinkronját, zörejezését, a kék térben történő színészi játék módszereit, rendezési elveit és dramaturgiáját. A nehézkes stúdiókamerák merev felvételeiből fokozatosan alakította ki a ma már teljesen filmszerű, videóra vett drámák és történetek technikai és művészeti eljárásait.

1974-ben Elektronikus Kutatócsoportot, 1982-ben Video Innovációs Szerkesztőséget szervezett a video elektronikus, majd digitális lehetőségeinek kutatására. A nemzetközi szakma igen nagy fi-

gyelmet szentelt kutatásainak. Videofilmjei, videodrámái Európa-díjat, a Prix Ondas nemzetközi fődíját, a Prix Futura különdíját és más elismeréseket kaptak.

1982-ben Monte Carlo-ban együtt tartott előadást Antonioni-val, Averty-vel és más alkotókkal a video segítségével készíthető játékfilmek lehetőségeiről és problémáiról. Meghívták Firenzébe, Bolognába, Velencébe, Salzburgba, Milánóba, Baden-Badenbe, Washingtonba, Liegebe, Londonba stb., hogy kutatási eredményeiről személyesen beszámoljon. A televíziós kutatószervezetek (CIRCOM, INPUT) elnökségének tagjává választották, ezeket a tisztségeket 10 évig látta el.

1978-ban 17 ország 36 videokutatója jött Budapestre, hogy az itt tartott egyhetes nemzetközi konferencián kutatásait tanulmányozza. A Velencei Biennálé video-bemutatóján a Palazzo Fortuny Múzeumban egy hónapig vetítették a műsoraiból készített 30 perces montázst.

Ugyanezt a montázst bemutatta a Belga Televízió Liegeben, az olasz RAI, az Amerikai Kitchen of New York, a francia kutatószervezet: az INA és bemutatta a francia televízió főidőben. A nyugati és keleti országok sorozatban mutatták be műveit. A Video Róma fesztivál egész napos bemutatót és vitát szervezett, hatórányi anyagot mutatva be a munkáiból. A világ irodalmának sok jelentős alkotását, mitológiák, mesék és drámák sorát rendezte meg. 50 egész estét betöltő videodrámát, videofilmet rendezett. Dante: Infernóját, Swift: Gulliverjét, a Münchhausent, a Don Juant, a mezopotámiai Gilgamest, az óegyiptomi Szetnát, az indiai Mahabharátát bemutató Szávitrit, az inka Ollantayt, a délkelet-ázsiai Fejenincs Írástudót, Kalaf és Turandot történetét, az Ezeregyéjszakát, Aristophanész, Brecht és Dürrenmatt drámáinak videováltozatát. A Színbád nyolcadik utazása című 12 részes sorozatát 17 ország számára vásárolták meg.

1994-ben mutatták be a görög mitológiából készült hatrészes sorozatát és a Szent Gellért legendáját.

Rajnai András

Sugarakból teremtett világ

A virtuális valóság kutatása a televízióban

•

Elektronikus és számítógépes művészet

MAGYAR TELEVÍZIÓ Rt.
Budapest, 1998

Lektorálta: Vétek Szibilla
A tipográfiát és a fedéltervet készítette: Kovács Ákos
A fotókat készítette: Szelényi László
ISBN 963 85416 6 0

© Rajnai András, 1998

A tévérendező magányossága

Az elektronikus vezérlő sötét és hűvös. Félkör alakban, eleven toronyként villog a képernyők sokasága. Áthullámoznak rajtuk a televíziós illúziók: aranypaloták, higanyfolyamok, angyalok, boszorkányok, mitológiai hősök, kentaurok, sárkányok, repülőszerkezetek, óriások és törpék, istenek és szörnyetegek.

Hemzsegek a stúdióban a munkatársak: színészek, táncosok, artisták, meztelen lányok, kaszkadőrök, képzőművészek, technikusok, operatőrök, mérnökök, világosítók.....

A rendező, mintha egymagában lenne, rezzenéstelen arccal, rendíthetetlen nyugalommal irányítja a felvételeket.

Kívülről nézi önmagát, mint valami sohasem látott idegent. Barátai és társai körülveszik, tetszésüket, nemtetszésüket mormolják, ötleteket súgnak. A szavaikból semmit sem hall. Kívülről nézi önmagát, de valójában csak befelé figyel. Láthatatlan szellemek lebegnek a homloka alatt, mint sikamlós halak a mélytengeri vízben. Az idők mélyéből emelkednek fel és a jelenben úsznak a jövő felé. Amikor ezt a kutatást elkezdte, **a televízió a világ reménysége volt**. Az elektronikus varázslat a népek sok ezeréves kultúráját teremthetné újjá, szellemi gazdagságot, szépséget sugározhatna az otthonokba.

televízió a világ reménysége volt

De ezt a televíziózást lerombolták az álszent okoskodók, a tudatlan politikusok és a limlomokat áruló kereskedők.

A képernyőt elborítják a mosószeres, a pelenkák, az intimbetétek, a piaci kofák, a haragok, a fecsegők, az önmutogatók.

A rendező idegen ebben a világban. Ez az utolsó alkotása. Kívülről nézi önmagát és derűsen mosolyog. Senkinek sem kell a művészete. Senkihez sem kell alkalmazkodnia. Sem a dicséret, sem a bírálat nem érdekes. Nincs miért lelkesednie és nincs miért szomorodnia.

Nézi a villogó képernyőket. Az ókori filozófus, a kínai **Csuang Ce** szavait mormolja magában:

Csuang Ce

„Ne félj attól, hogy tudásoddal egyedül maradsz. Ha tévedtél, ne bánd meg, ha igazad van, ne bízd el magad. Nyugodtan menj és nyugodtan jöjj. Ne felejtse el a kezdetet és ne keresd a véget.

Fogadd el az életet és örülj neki, bármilyen is. Nézz át a dolgokon. Arckifejezésed nyugodt, homlokod nagy és széles legyen. Légy hűvös, mint az ősz, rendíthetetlen és semmivel sem törődő....”

Elektronikus varázslat, ősi költészet

A legegyszerűbb, legprimitívebb fekete-fehér tévéstúdióban is különös varázslatoknak lehattunk tanúi.

Amikor az egyik kamera képe áttűnt a másikba, egyetlen pillanatra a képek összeolvadtak.

Az emberi arc – áttűnve egy kristályba – néhány másodpercig kristályarcra fényesedett. Az eleven kéz – áttűnve a tenger hullámaiba –, a hullámokból kiemelkedő kézzé finomodott. A női test – áttűnve egy kibomló virágsziromba – virágszirom-testté változott, a virágsziromból áttűnve egy fénysugárba, sugártestté lett. A varázslatot látszólag a technikai eszközök teremtették, de igazi megszületését a képzeletünknek köszönhetjük. A nem összetartozó képelemeket, öröklött emlékképeink és szellemünk segítségével, összetartozóknak érezzük. A költészet örök titka ez.

Az ősi varázslatot a régiek így fogalmazták meg: „Adj a költőnek egy eleven szót egy régi elbeszélésből, hagyd, hogy gondolataiban másik két szóval összekeverje, és akkor látni fogod, hogy a három szóból nem egy negyediket, hanem egy sziporkázó drágakövet alkot.”

Az elektronika a képzelet számára különös kaput nyitott; kialakulatlan, formátlan, naponta változó, naponta átalakuló és mégis a jelenben létező kaput.

Nem biztos, hogy holnap is ilyen lesz, de a lényegét itt és most, a jelenben kell megértenünk. Az eszközök változnak, de az emberi szellem sok ezer éve azonos, s nekünk az emberi szellemet kell megértenünk.

A televíziótól a számítógépes hálózatokig

A tudományos gondolkodás fontosnak tartja, hogy minden cselekvést szakaszokra osszunk. Legyen eleje, közepe és vége. Ezt a logikus követelményt a művészeti kutatómunkától is megkövetelhetjük.

A televízió egyik elnöke, aki maga is az irodalom-történet kutatója volt, jogosan kérdezte a rendezőtől, a kutatószervezet vezetőjétől, hogy mikor fejezi be a kutatást? – Sohasem. A kutatásnak nincs eleje, nincs közepe és nincs vége. Megszakítani lehet, de befejezni, nem. Várjuk meg, amíg kifejlődik és eléri végleges formáját a technika? Várhatjuk.

Az emberek gyakran azzal áztatják magukat, hogy ráérnek, várakozhatnak. Azt képzelelik, hogy erőtartalékaik kimeríthetetlenek. Megkülönböztetik a múltat, a jelent és a jövőt. A múlt már nem létezik, a jövő még nem született meg, s ők valójában a mindenkori jelenben élnek.

A jelen az, amely utóljára nyitja meg előttünk a lehetőségek kapuját.

A filmművészet legnagyobb gondolatai a film primitív korszakában születtek. Azóta olyan sok film készült, hogy már elfásultak és nem gondolkodnak a film lényegén, pedig a filmtechnika azóta káprázatosabbá fejlődött.

Az elektronikus kutatást is csak a televízió hőskorában lehet elkezdni. Amikor még előttünk áll az ismeretlen varázslat.

A televízió lehetőségeinek kapuját még ki sem nyitottuk igazán, amikor a fal leomlott és törmelékeivel maga alá temette a kaput.

A televízió temploma poros és romos vásárcsarnokká változott. A csarnokban nem a műsorokat árulják, nem az eszméket, nem a gondolatokat, hanem a fétissé változtatott műsoridőt és a műsoridőbe zsúfolható „reklámtortát”.

„reklámtortát”

Tortának becézik a reklámidőt, mert édes, mint a tejszínhab, a szánkba gyömöszölhető, felfalható. És mi semmi mást nem akarunk, mint falni, falni és falni. Ezért születünk és ezért halunk meg.

Krisztus kikergette a kufárokat a templomból.

A televízióból a kufárok kergették ki Krisztust.

A technika ma már csodálatos lehetőségeket ad, de ezek a lehetőségek valójában nem is kellenek?

Hogy miért változik, miért fejlődik ilyen gyorsan, hogy miért adnak újra és újra annyi pénzért, érthetetlen. Egyszerűen nincs szükség ilyen értékekre.

A drága berendezéseket négyévenként úgy dobják ki a stúdiókból, úgy hajítják a hulladékba, hogy lehetőségeik kilencven százalékát egyáltalán nem is használták. De mire is használnák.

A piaci kofák által árusított földszagú krumplit felesleges aranyba és bársonyba csomagolni.

Amikor ezt megpróbáljuk, nevetségessé válunk. A nevetségesség a hiúságunkat sérti. Hiúságunkban haraggal és gyűlölettel szemléljük ezt a jelenséget, amit a jelennel azonosítunk.

Mestereink azonban, akiktől minden tudásunkat kapjuk, mosolyognak rajtunk és csóválják a fejüket. Érzelmünk és szenvedélyességünk kezdetleges és gyerekes válasz a világ eseményeire. Ha érzelemmel szemléljük a jelenségeket, ha jónak vagy rossznak tartjuk, ha helyesnek vagy helytelennek látjuk, akkor ezek a jelenségek elsöpörnek és maguk alá gyűrnek bennünket.

A torreádor azért dühíti fel a bikát, hogy az a józanságát elveszítve, áldozatul essen és ne tudjon kitérni a halálos döfése elől.

Ez a jelen átmeneti jelen. Csak átmeneti izgalmat és haragot kelt. Nem engedhetjük meg, hogy ez a mulandó jelenség, ez a paprikajancsiként ugráló torreádor ledöfjön bennünket.

Ez a jelen a valóságnak csupán egyetlen nézőpontja, egyetlen hulláma, amely eltűnik a többi nézőpont hullámai alatt.

Az igazi jelen a hihetetlenül gyors fejlődés; éppen az, amit a televíziózás most egyáltalán nem hasznosít.

A mesterséges világot, a virtuális valóságot ma már nemcsak a tévéstúdióban lehet megteremteni, de egy-egy újabb típusú számítógéppel az otthonunkban, a szobánk sarkában is alkotói és részesei lehetünk a varázslatnak.

Egy-egy képi elemet ugyanúgy kombinálhatunk, variálhatunk és sokszorozhatunk, mint korábban a televízióban. A különböző képek egymásba olvasztásával sohasem látott világok születhetnek előttünk. Egy-egy most bemutatott számítógép segítségével az ujjunkkal alakíthatjuk a képeket, gyorsíthatjuk és lassíthatjuk, úgy formálhatjuk az élő arcokat, tájakat, épületeket és embereket, mintha egy papírlapon tollal és ecsettel tennénk. De ezek nem rajzok lesznek, hanem élő, eleven emberek, tárgyak és világok.

A számítógépes hálózaton hamarosan nagyobb népszerűségük lesz a nem létező térben teremtett műveknek, mint a televízióban.

Ez az igazi jelen, a létező jelen másik nézőpontja, ezért mindaz az átmeneti visszaesés, amely a televíziókban történt átmenetisége miatt válik lényegtelenné.

Az eszközök megszülettek és használnunk kell ezeket az eszközöket. A pörköltöt a tíz ujjunkkal is megehetjük, kikanalazhatjuk a tenyerünkkel is, de ha ott vannak az asztalon az evőeszközök, előbb-utóbb, már a kényelem kedvéért is használnunk kell őket.

Vak emberek a kamerák mögött

A televíziózást kezdetben csak a tévéstúdióban lehetett megtanulni. Az új dolgok tanulása eleinte csak botladozás. Vak emberek tapogatódzása az ismeretlen világban. Vak emberek állnak a kamerák mögött. A vakságot a tudat vaksága okozza.

Nem csupán a szemünkkel látjuk a dolgokat, hanem elsősorban a tudatunkkal, amely értékeli a látottakat. A tudatunkat elborítják a régi korok emlékei, hulladécai, eszméi, tapasztalatai és gondolatai. Az új jelenségeket ezekből az ódon limlomokból csiszolt sze-

művegen át nézzük. Nem a valóságot látjuk, hanem a szemüveg összekarcolt anyagát, amely elhomályosítja a látottakat.

Az első televíziósok filmesek, rádiósok, újságírók, politikusok és tanárok.

A filmesek filmet akarnak készíteni, a rádiósok rádióriportokat, az újságírók a képernyőn elmondott vagy felolvasott újságcikkeket, a politikusok a nyers politikai eseményeket akarják bemutatni, vagy önmagukat, a zénészek a zeneműveket, a kabarészerzők a kabarét, a tanárok a tudományos ismereteket és a különböző tantárgyakat.

A televízióval senki sem foglalkozik.

A fekete-fehér televíziózás, az előadások korszaka ez, a helyszíni közvetítések gyakran kedves, de többnyire kezdetleges időszak.

Három vagy négy kamerával körülállják a szereplőket, aztán mutatják, ahogyan beszélnek, sportolnak, énekelnek vagy zenélnek.

A rendező fiatal költőként került a televízióba. Versei napilapokban, folyóiratokban jelentek meg.

Belépett a tévéstúdióba és elhatározta, hogy szakít a hagyományos irodalommal. Elhatározta, hogy megteremti televíziós költészetet. A költői képeket ezentúl nem papírlapokon, hanem a képernyőkön fogja megjeleníteni. Észrevette, hogy a különböző kamerák egymásba áttűnő képei önmagukban is költői látomások csírait teremtik meg, s ezeket a csírákat kellő tudatossággal valódi költészetté építheti, vizuális költészetté.

Fekete anyaggal borította be a stúdiót, mert a fekete háttér elé állított, jól megvilágított, világos öltözékű szereplőket könnyű volt összekombinálni az ugyancsak fekete háttér elé tett vázakkal, ékszerekkel, drágakövekkel vagy kristályokkal. A különböző kamerák által mutatott fekete szín egymásba olvad és eltűnik. Így a szereplők a vázák, az ékszerek, a drágakövek vagy a kristályok mellett jelennek meg.

fekete színház A **fekete színház** módszere ez. Évszázadokon át így teremtették a színpadi varázslatokat, a repülő szellemeket, a levegőbe emelkedő tárgyak és szereplők látomásait.

Találtak azonban egy gombot a televíziós keverőpulton, amelyet, ha körültekertek, kiradírozta a fekete színt a szereplő mellől, eltűntette a feketeséget és a szereplő ott állt a levegőben.

Bármelyik másik kamera képét mögé lehetett tenni, világosat, csillogót, nem kellett többé az áttűnés. A szereplő ott állt a másik kép előtt, kristálytisztán, mintha ollóval vágták volna ki egy képeslapból és az így kivágott alakot rátették volna egy másik tárgyra. Ezzel az eljárással fehér háttér elől is ki lehet emelni a szereplőt, s ekkor a képe még tökéletesebb. A túlvilágított fehér háttérből kiemelt szereplő alakja teljesen reálisnak tűnik.

Vrabély Theodot Senki sem tudta, hogy az a gomb, amelyet minden televíziós keverőpultba beépítettek, egy tragikus sorsú magyar feltalálóról: **Vrabély Theodot** találmánya. 1929-ben találta fel az eljárást, 1934-ben vették át és azóta alkalmazzák találmányát a televíziós berendezéseket gyártó cégek.

Vrabély Magyarországon halt meg a Bizományi Áruház tisztviselőjeként. A televízió indulásakor hiába harcolt újságcikkek sorával azért, hogy ne színházszerű díszleteket építsenek a stúdiókban, hanem az ő találmányát alkalmazzák. Találmányi leírásában megfogalmazza, hogy a technika változása az elektronikának ezt a tulajdonságát sohasem fogja érinteni.

chroma-key
ultimate Valóban, a találmányi leírása, amely a fehér szín kitörlésén alapult, pontos megfogalmazása a színes televíziózásban jelenleg alkalmazott **chroma-key** és **ultimate** eljárásoknak. Vrabély találmánya jelenleg is érvényes.

blue-box
„kék doboz” A chroma-key segítségével bármely színt kiemelhetünk a televíziós képből. Az emberi bőr színétől leginkább a kék szín válik el, ezért kék színnel borítják a tévéstúdiókat. Az eljárást a kék szín miatt **blue-box** technikának nevezik. A blue-box jelentése magyarul „**kék doboz**”. Nem a kék anyaggal oldalt és alul is borított kék teret nevezik blue-boxnak, hanem a műszaki egységet, amely a kék színt kiemeli a szereplő mellől.

A lelkesedés előnyei és hátrányai

Vrabély világraszóló találmányát zseniális ösztöne és naiv lelkesedése teremtette meg.

De ugyanez a naiv lelkesedés okozta személyes tragédiáját.

Amikor kiemelünk egy szereplőt a fekete, a fehér vagy a kék háttérből, a képernyőn azt látjuk, hogy ez az emberalak a levegőben marad. Ekkor kezdődnek az igazi bonyodalmak. A nem létező teret a néző számára valóságos térre kell változtatnunk. Hiába teszünk a szereplő mögé drága ékszereket vagy apró szobrokat, a képernyőn a szereplő úgy jelenik meg, mint egy ollóval kivágott fényképalak, amelyet ráragasztottak egy másik képre. A tárgyakból, amelyeket mögéje teszünk, valóságosnak tűnő világot kell teremtenünk, megfelelő talajjal, amelyre ráállíthatjuk a szereplőt. A rendezőnek ezért képzőművészek is kell lennie. Úgy kell elrendeznie és megvilágítania az apró tárgyakat, s velük együtt a szereplőt, hogy azok organikusan összetartozóknak látszódjanak. Egy-egy klasszikus festő képén megcsodáljuk a képen alkalmazott kompozíciókat, a fény- és árnyékmegoldásokat. Ugyanígy kell megkomponálni a nem létező díszletet, ugyanezeket a fény-árnyék viszonyokat kell megteremteni, létrehozni a tévéstúdióban is.

Ha ez sikerült, el kell érni, hogy a szereplő a nem létező térben úgy mozogjon, úgy játsszon és úgy éljen, mintha valóságos térben játszana. Újfajta színészi fantázia és új játéktípus nélkül ezt lehetetlenség megvalósítani.

Nem használható a hagyományos pantomimművészet, amely mozdulatokkal játssza el a nem létező teret. A színészt a néző valóságos térben látja. A szereplő egyetlen rossz mozdulata elsöpri a képernyőről a valóság illúzióját.

Az összetett képet adó két kamerát elmozdítani többé nem lehet. Ha sétálni kezd a színész a mesterségesen teremtett térben, az őt mutató kamera nem követheti, nem közelíthet és nem távolodhat tőle.

Ha a háttérképet adó kamera megmozdul, a szereplő mögül kizuhan a díszlet. Ha a szereplőt mutató kamera mozdul meg, akkor a szereplő repül ki a díszletből.

Egyetlen képet, bármilyen varázslatos a látványa, sokáig nézni nem lehet, mert meg-unjuk, telítődünk vele, elfordulunk a képernyőtől.

Ezért mindazt, amit a filmművészet egyetlen kamerára talált ki: a közelítést, a távolítást, a különböző plánváltásokat, a szereplővel való együttmozgást, a montázstechnikát most meg kellett tanulni a többkamerás, összetett képekre alkalmazni.

A hagyományos filmtechnika helyett, amelyet kitűnő szellemek csaknem egy évszázadon át fokozatosan teremtettek meg és finomítottak, ki kellett dolgozni az összetett képek elektronikus felvételi módszerét, vágás- és montázstechnikáját.

Naivitás volt azt képzelni, hogy ezt a követelményt máról-holnapra teljesíthetjük.

Naivitás volt Vrabélynak az a gondolata, hogy egyetlen képeslappal, melyet a szereplők háta mögé helyezünk, megoldhatók a televízió díszletgondjai. S ekkor még csupán a technikai, szakmai gondokról beszélünk és nem foglalkozunk a felmerülő művészeti, művészetelméleti problémákkal.

Az új képalkotás új világszemléletet, új filozófiát, új írói elképzeléseket, új forgatókönyveket, új rendezői stílust és új drámaelméletet igényel.

Azok az emberek, akik a televíziózást művelik, alkalmatlanok erre a feladatra.

Valamennyien a saját korábban kitanult műfajukat akarják a képernyőre erőltetni. Szakmai vakságuk miatt nem látják, nem is láthatják, nem is érthetik ezeket a lehetőségeket.

A világ televíziósai a sok műsor miatt primitív sablonokat alakítanak ki.

A sablonoktól eltérni nem lehet. A világ legtöbb televíziós stúdiójában lehetetlenség, sőt tilos új eljárásokat kidolgozni, kísérletezni és gondolkodni. A kísérletező, gondolkodó televíziós valójában szembefordul a televízió adott szervezeti rendjével és napokon belül az utcára kerül. Naivitás volt tehát Vrabély elgondolása, naivitás volt az alkotók lelkesedése, mégis ez a lelkesedés teremtette meg az elektronikus művészet jövőjének elképzelését.

A rendező vaksága

A rendező sorsát megnehezítette a lelkesedése, a naivitása és a mindezekből következő vaksága. Fiatal költőként az írott költészet televíziós megoldásait kereste. Ezzel beilleszkedett a televízió rendjébe, hiszen ugyanolyan televízió kívüli műfajt akart meghonosítani a képernyőn, mint a többiek. Az irodalom és különösen a költészet ebben az országban nemcsak megbecsült művészet volt, hanem gyakran a politika eszköze is.

A rendező naivitásában azt képzelte, hogy vizuális kutatásait értékelik, holott csak az írott költészet televíziós megjelenését fogadták el.

Az éjszaka képei

Az **éjszaka képei** című televíziós költeményében Juhász Ferenc nagylélegzetű atomháborús vízióját jelenítette meg.

Ének a Galaktikáról

Az **Ének a Galaktikáról** című elektronikus költemény az elektronikus művészet reprezentatív alkotása, sok elismeréssel, nemzetközi fesztiváldíjjal jutalmazták.

A rendező a videoköltészet iránti lelkesedésében megállíthatatlanul haladt előre, s közben egyre több láthatatlan falnak ütközött. A falak a televízió természetében rejlettek. A televíziót milliók nézik.

A televíziósoknak ezekhez a milliókhoz kell alkalmazkodnia. A világ csodáját teheti a képernyőre, ha nem gondoskodik annak befogadásáról, hiábavaló a munkája.

video art

A videoköltészet, amit kutatott, később **video art** néven terjedt el a világban. A video art sorsa jól mutatja a rendező tévedését is.

A modern művészet stílusirányzatait elektronikus eszközökkel megvalósító alkotásokat többnyire képzőművészek készítik. Kiállítótermekben egymásnak mutogatják. Munkájukat a nagyközönség nem ismeri. A televízió képernyőin nem engedik bemutatkozni őket. A közönség hiánya, a kritika és a visszacsatolás lehetetlensége miatt, azt csinálnak, amit akarnak, senkihez sem kell alkalmazkodniuk. Az alkalmazkodás hiánya igen rossz hatással van rájuk, egyre kevésbé képesek megújulni és kiteljesedni. Az új számítógépes eszközök megjelenése és a számítógépes hálózat létezése azonban lehetőséget adhat a műfaj új felvirágzásához.

A rendező azonban, akkor és ott, ezekkel a lehetőségekkel nem rendelkezett, hiszen még nem léteztek.

Az ösztönök folyosóin

Ha sötét és ismeretlen folyosókon haladva láthatatlan falaknak ütközünk, akkor ösztönösen, tapogatódzva keressük a kijáratot. A rendező addig tapogatta az életét felhorzsoló falakat, amíg, valamilyen váratlan ütéstől, a szemén elrepedt a hálóg és parányi, besűrűdő világosságot érzékelt. Megértette, hogy nem a költészet televíziós formáit kell kutatnia, hanem a televíziót. A televízió itt és most fontosabb mindennél, fontosabb a saját személyénél is. A televízió megértésének kulcsa a tömegek gondolkodásának megértése, a tömegek gondolkodásához való alkalmazkodás.

Egyetemi tanárai, irodalmi eszményképei és példaképei azonban ezt az alkalmazkodást elutasították.

Az értékes alkotók, a költők, a festők, a szobrászok, a huszadik század művészei viszont elutasították a tömegekhez való alkalmazkodásnak még a gondolatát is. Nem beképzeltségből és nem nagyképűségből tették. Olyan bonyolult ez a kor, olyan megfejthetetlen és titokzatos valamennyi itt született mondanivaló, annyira iszonyatosak a háborúk, a valóságos és a lélekben játszódó szörnyűségek, hogy műveiket a művészeti szándék sérülése nélkül nem tudnák leegyszerűsíteni.

Az érthetetlen karkai víziót érthetően nem lehet elmesélni. Ha meg tudnánk fejteni a lényegét, akkor már a lényege tűnne el. Ha a titokzatosságot magyarázzuk, eltűnik a

titokzatosság. A széteső világot a festmények szétesőnek ábrázolják, a kor iszonyatos hangzavarát a zeneszerzők különös hanghatásokkal érzékeltetik. Az irodalmi lapokban, a barátok által látogatott műtermekben, a zeneértőket fogadó hangversenytermekben ünneplik ezeket az alkotókat. A televízió képernyőjére kerülve azonban elutasítják és gyűlölik őket.

A televízió a tömegek bosszúja a művészeknek, akik a látomások mély poklait járva, sértődötten elvonulnak a közönség elől. A televízió ezért lett a butaság színháza, az ostobaság jelképe. Az amerikaiak a bolondok dobozának nevezik, mégis éjjel-nappal előtte ülnek. A művészek viszont a visszacsatolás hiányában, közönség nélkül egyre inkább elszigetelődnek. Ez megrontja, lényegtelenre változtatja a korábban csodálatos műveiket is. Kölcsönhatás, kontaktus nélkül túlságosan sokáig lehetetlenség alkotói munkát folytatni. A nagy művészek helyét elképesztően alacsony színvonalú paprikajancsik foglalják el. Nem mondhatjuk azt, hogy bohócok, mert a bohócok csodálatos képességű és tudású alkotók hozzájuk képest. Ők legalább ismerik a szakmájukat, és ha humoros formában is, de gondolatokat fejeznek ki.

Ez az állapot azonban sokáig nem tartható. A televízió a kor színpada és a művészeknek, bármennyire nehéz, alkalmazkodniuk kell ehhez a színpadhoz. Aki nem jelenik meg ezen a dobogón aki nem látható a képernyőn, az nincs, nem létezik. Ez a kor valósága, ez az a papírlap, amelyre rá kell írni életművüket, különben nemcsak a képernyőt borítja el a szellemi sötétség, de az alkotók, az igazi alkotások is eltűnnek a világból, vagy a kor alagsoraiba és kapualjaiba menekülnek. A rendező ezt megérezte. Ösztönösen keresni kezdte azt a megoldást, amelynek segítségével az igazi alkotásokat el lehet juttatni a nagyközönséghez.

Nem kapkodott, mert a televízióban nem lehet kapkodni. Egy évre előre elosztják a műsorokat és a műsoridőt. Változtatni többé nem lehet. Abban a műfajban, abban a stúdióban, annyi pénzből és annyi idő alatt kell kifejezni az elképzeléseket, amennyire lehetőségük van.

A lehetőséget sohasem kapják, hanem mindig adják és bármikor, bárkitől visszavehetik.

A rendezőnek kaméleonként kell alkalmazkodnia felettesei ízléséhez, a nagyközönség elvárásaihoz, a megkapott költségkeretek által adott korlátokhoz, a stúdióidőhöz, a stúdióban dolgozó szakemberekhez és a meglévő technikai eszközökhöz...

Az egy-, majd kétszínű fekete-fehér televíziót az egész ország nézte. Más televízió Magyarországon nem létezett. Egy-egy krimisorozatnál, vagy tudományos-fantasztikus filmsorozatnál kiürültek az utcák...

A rendező gyermekműsorokat kapott. A műsoridő peremén, délután vagy vasárnap délelőtt jelentkező gyermekműsorokban bátrabban lehetett kísérletezni, mint a felnőtteknek szóló főidőben.

A **Hókus-Pókusz a Kakaó-bárban** című gyermeksorozat lehetőség volt a könnyű szórakoztatás elsajátításához. A műsorvezető és bűvész **Gálfi János** a legegyszerűbb nézők ízléséhez alkalmazkodott.

**Hókus-Pókusz
a Kakaó-bárban
Gálfi János**

A tömegszórakoztatás megszállottja, a cirkusz, a bűvészet, az artisták szerelmese, a nevetés és a humor elkötelezettje. A rendezővel együtt, sok száz ötlettel, az elektronika humoros látványosságát, hatásos képsorait kísérletezték ki. A rendező eltanulta a műsorban szereplő bohócoktól hogyan kell izgalmasan előadni egy-egy jelenetet. Hogyan kell felvezetni egy történetet, hogyan kell azt variálni és fokozni, hogyan kell felkelteni és megtartani a figyelmet.

Látta, hogy az artisták sohasem mutatják be attrakciójukat figyelemfelkeltő színjátékok nélkül. Arannyal és ékszerrel feldíszített köpenyben lépnek be. Körülsétálnak, vonulnak, meghajolnak, majd leveszik a köpenyüket.

Fokozzák a várakozást. Először egyszerű gyakorlatokat mutatnak be. Megvárják, amíg a közönség tapsa elhalkul. A műsorvezető bejelenti, hogy eddig sohasem látott, életvesz-

lyes műsorszám következnek. Dobolni kezdenek. A dobszóló félelmet keltő, leginkább a kivégzések dobpergésére emlékeztet.

Az artista azonban elhibázza az attrakciót. Bosszankodik. Újra nekilendül. Újra elhibázza. A dobszóló most már olyan erős, hogy majdnem beszakad a dobhártyánk. A nézők izgulnak. Lehet, hogy egyáltalán nem sikerül. Lehet, hogy itt fog lezuhanni és meghalni előttük az artista. Ő ekkor nagy-nagy erőlködéssel mégis megcsinálja a bemutatót.

A közönség szinte vele együtt erőlködik. Megfeszülnek a nézők izmai. A sikert kitörő tapssal jutalmazták.

Száz kérdés
száz felelet
Öveges József

A **Száz kérdés száz felelet** című ismeretterjesztő sorozat írója és előadója a Kossuth-díjas **Öveges József** volt. Haja égnek állt, szemei csillogtak, arcán ezerféle kifejezés hullámzott, olyan volt, mint a mesék professzora, a mesebeli, mindentudó varázsló, a világ titkain átlátó bölcs.

Mindent megtett azért, hogy a fizikát népszerűsítse, hogy a tudományos ismereteket érthetően elmagyarázza a nézőknek és a gyerekeknek. Sajátos színjátékokat, látványos megoldásokat talált ki. Műsora pompás ötletek tűzijátéka volt. Gyakran elmondta, ha bohócnak kell lennie, akkor bohóc lesz. Mindent megtesz azért, hogy a száraz fizikai ismereteket szórakoztatóan jelenítse meg a képernyőn. A rendező, bár távol állt tőle a tudományos ismeretterjesztés, boldog volt, hogy vele dolgozhatott. Egy életre megőrizte a nagyszerű ember tanítását.

Képzőművészeti sorozataiban meglepődve tapasztalta, hogy amíg a felnőttek értetlenül szemlélték Picasso és Salvador Dali műveit, a gyerekek megértették, megmagyarázták és élvezték azokat.

Hangvilla
és a Kótavár

Corelly: La Folia

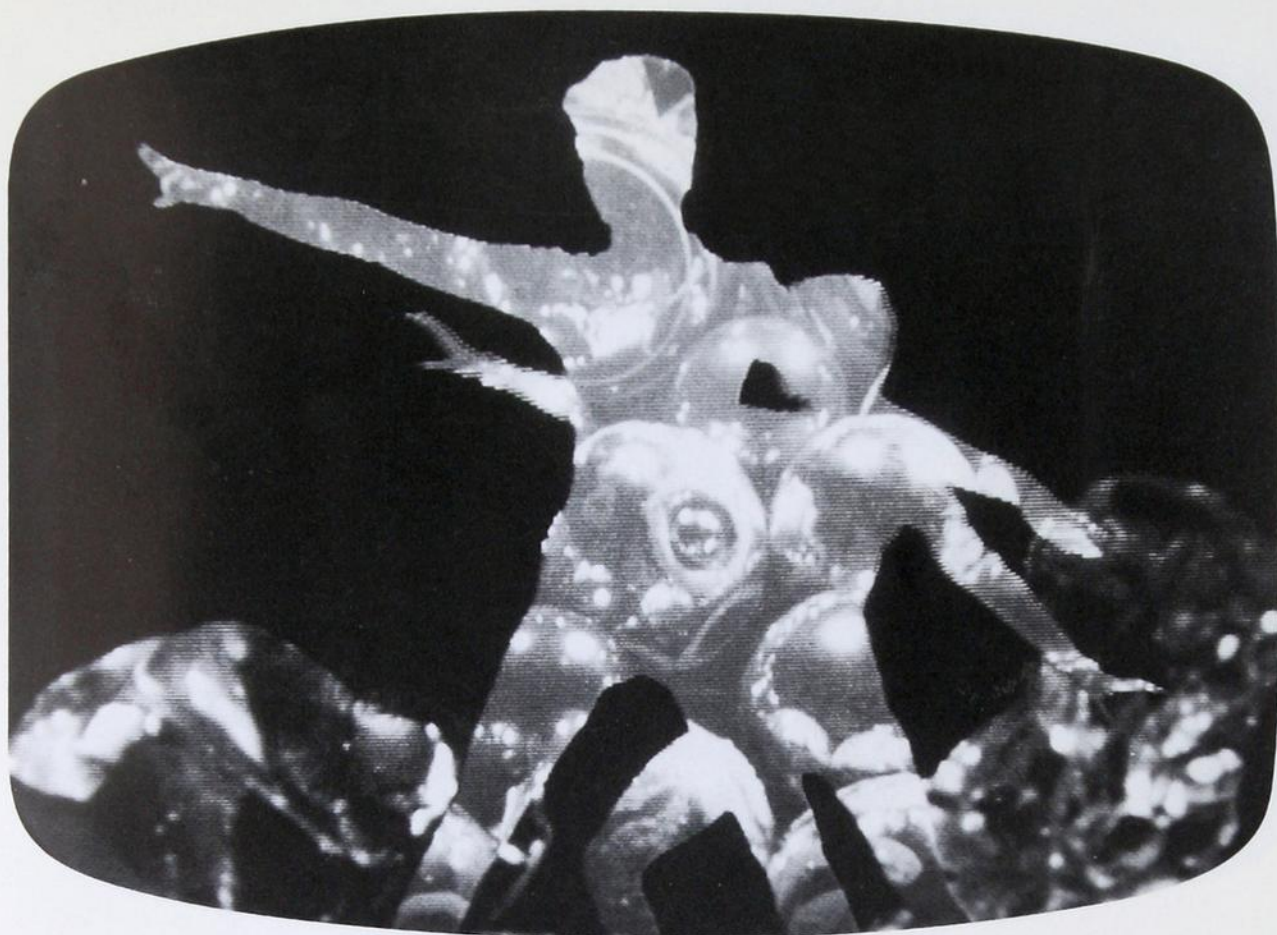
Popper:
Tündértánc

Britten:
Arany Hiúság

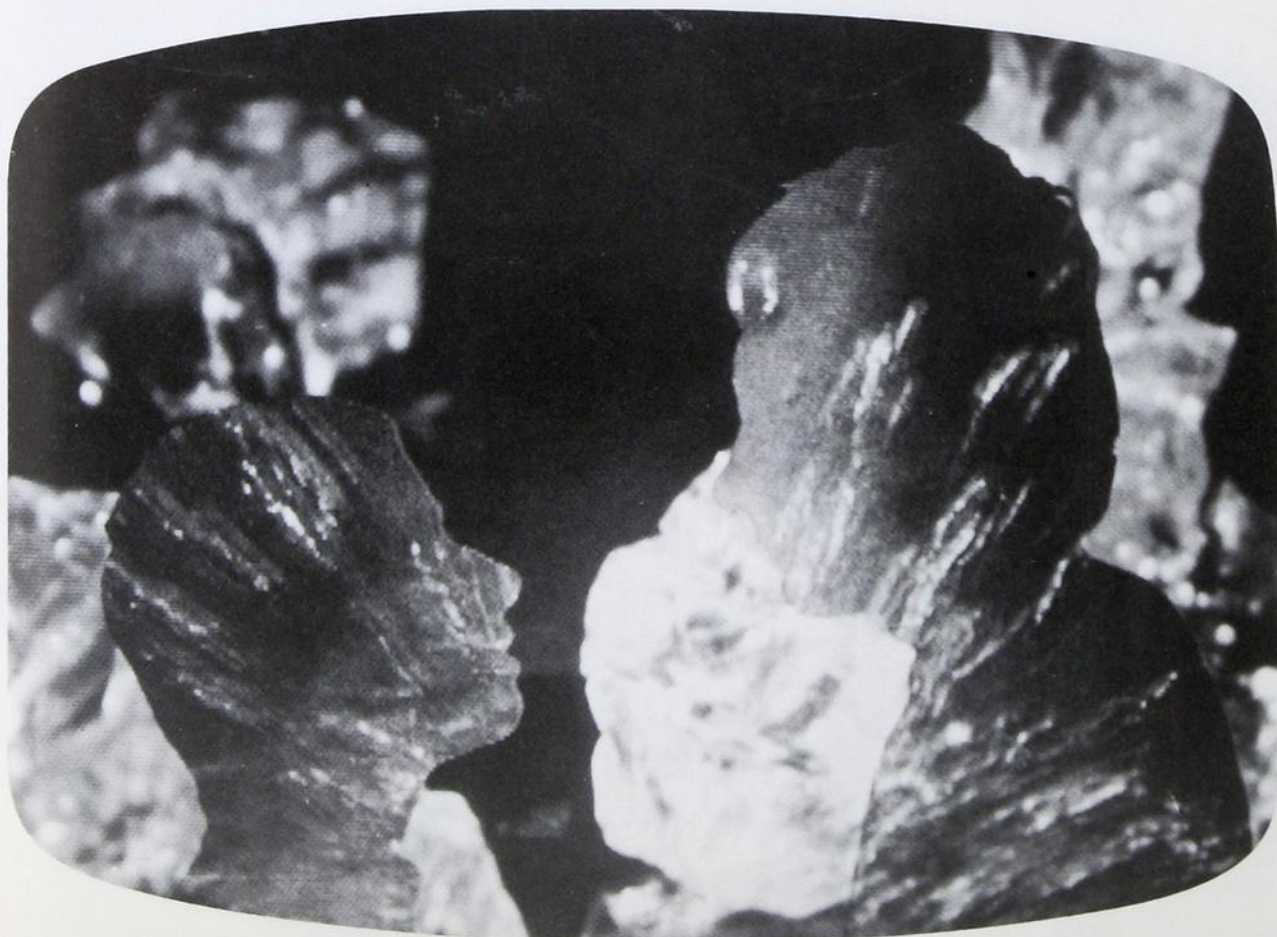
A **Hangvilla** és a **Kótavár** című gyermekeknek készülő komolyzenei sorozataiban az elektronika segítségével vizuálisan jelenítette meg az állítólag csak kevesekhez szóló klasszikus műveket. A legkitűnőbb színészek által előadott vidám keretjátékkal egyidőben a nézők nemcsak hallhatták, hanem láthatták is a zenét. Például **Corelly: La Folia** című dalát egy hegedűs játssza. A hegedűs egy kristálykézben jelenik meg. A néző először csak az összekulcsolt kristálykezet látja, amely eleven és mégsem természetes. A szétnyíló kéz, a benne rejlő zenész szokatlan látvány, azonnal megragadja a néző figyelmét és sugallja a zenemű szépségét is. **Popper: Tündértáncát** vizuális formában a legegyszerűbb nézők is szívesen szemlélték. Egy vízcsepp hullott a tó vizébe és a víz lassan felgyűrődött. Kiemelkedett a víz felferődő parányi gömbje és a lassított felvétel segítségével újra és újra visszazuhan a víz felületére. A tündér a vízcsepp gömbje mellett jelent meg és táncolni kezdett. Közben tengeri csillagok, mélytengeri élőlények csápjai és vízinövények szirmai között táncolt, s végül eltűnt a szétfutó vízfelület gyűrűjében. **Britten: Arany Hiúság** című gyermekoperáját két fehér árbocos, sokágyús hajón éneklik. A szereplők az elektronika segítségével az egyméteres hajómodelleken járkálnak, ágyúk tüzelnek egymásra, a vitorlák lángra lobbannak, és végül az egyik hajó el is süllyed. Persze mindez csak elektronikusan történik.

Ez a kutatómunka napi műsorokhoz alkalmazott ösztönös kutatás volt. A lehetőségeket mindig az adott pillanatban felmerülő adott problémákhoz kellett alkalmazni. Így tudatos gondolkodásra és előrelátó szervezésre nincs mód, a rendezői munkát elsősorban az ötletek irányítják. A kristályvilágban megjelenő csipketestű táncosok, a szikrázó tükrörhasábok és tükrögömbök között játszó buboréktestű szereplők, a végtelen üveg folyosón haladó énekesek látványa azonnal megragadja a nézők figyelmét.

Megjelenésük azonban csak ötlet marad és az ötletet nem lehet rendszerré építeni.



Atomokból születő élet (Ének a Galaktikáról)



A kristályokból kiemelkednek az élőlények (Ének a Galaktikáról)



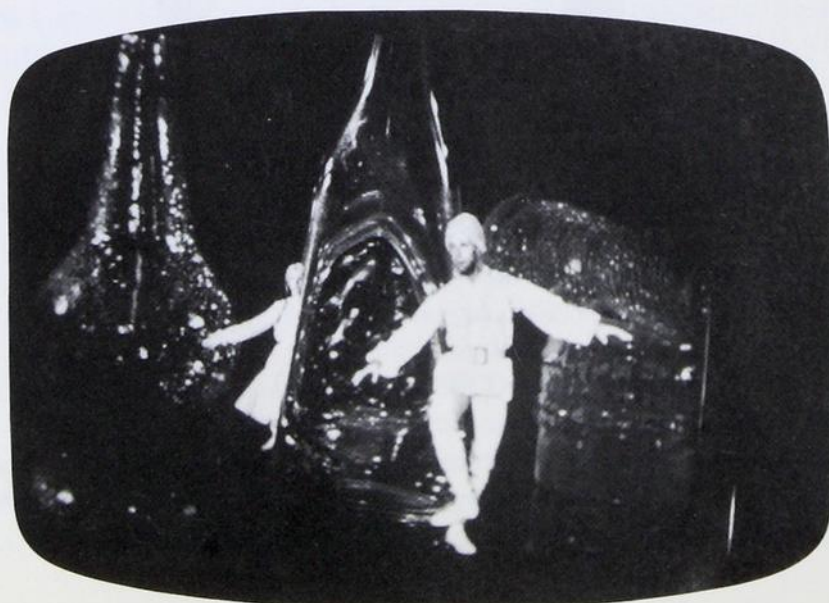
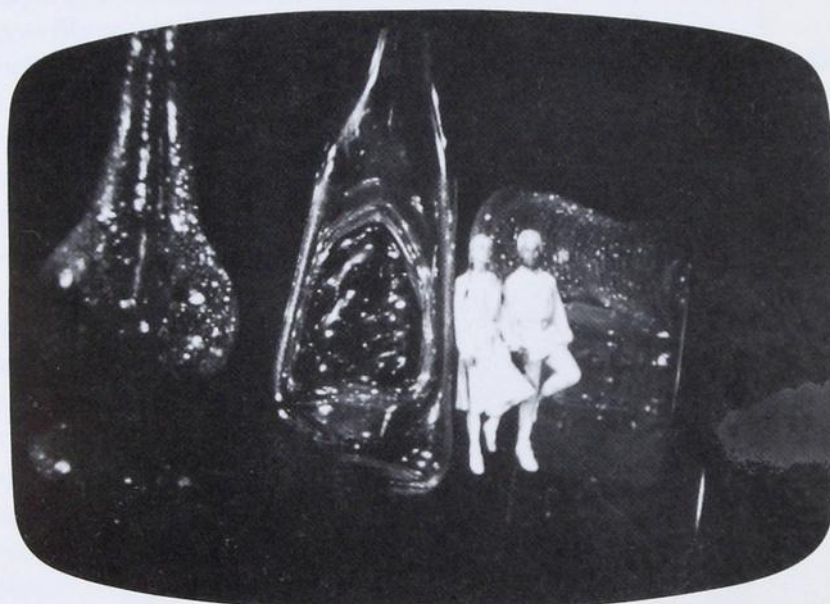
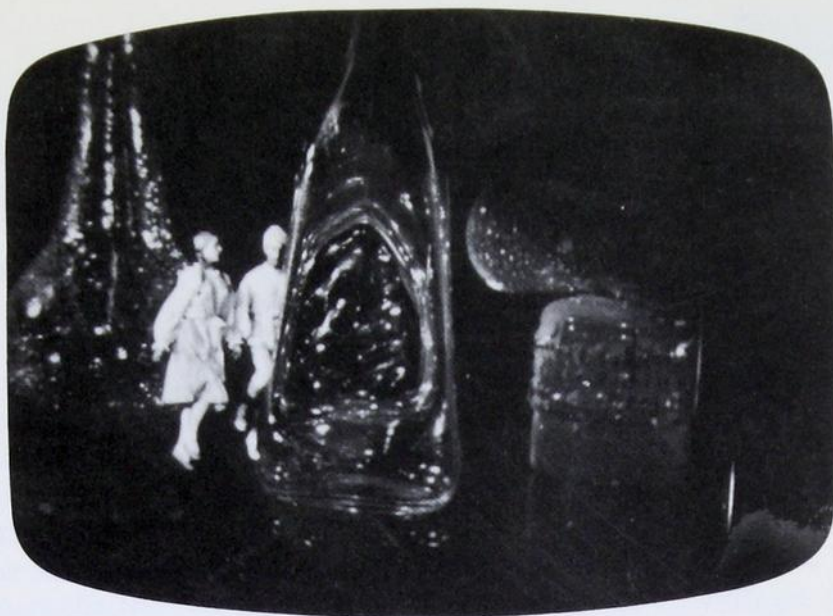
A Kozmosz sötétjéből kialakul az értelem (Ének a Galaktikáról) (Fotó: Jánosi Antal)



Orpheusz az alvilágban (Hangvilla)



Elektronikus tánc (Hangvilla)



A nemlétező térben a szereplők (Hangvilla)

A tudatosság lépcsőfokai

A filmtörténet első felvételei igen hatásosak. A közönség megrémül az állomásra érkező vonattól. A megöntözött öntöző történetét hahotázva figyeli. Az öntöző rálép a locsolójára és csodálkozik, hogy nem jön rajta a víz. Belenéz a csőbe. Ekkor lelép a locsolóról és a víz az arcába zúdul.

Ha a filmesek megmaradtak volna a hasonló felvételeknél, akkor ma nem lenne sem mozihálózat sem filmipar, sem filmművészet.

A beérkező vonat másodszorra már nem hatásos. Ha ismerjük a locsoló történetét, akkor már nem nevetünk rajta. Ötletek helyett érdekes történeteket, drámákat és kalandokat láthatunk a vetítővászonon. Az elektronikus művészet sem maradhat meg az ötletek szintjén. Fejlődését azonban súlyosan hátráltatja a filmipar jelenléte. A képernyőn bármikor levetíthetők a filmművészet nemzedékek által kikísérletezett alkotásai, vagy a százmillió dolláros költségvetéssel készült szuperfilmek.

Velük szemben az első televíziós drámák, a tévéjátékok egyszerűen nevetségesek. A stúdió egyetlen szobadísztetében összejönnek a szereplők és elmondják a szöveget. Se képi, se hangi kifejezőeszközök, se látványos megoldások, se művészi vágás, se montázs, semmi sincs, csak a gyöngyöző homlokú színészek által elmondott puszta szöveg.

Valamikor a magyar filmipar is így dolgozott.

A második világháború előtti filmjeink többségében néhány kitűnő színész, egyetlen szobadísztetben, szóviccekkel szórakoztatta a közönséget.

Amikor azonban a magyar filmesek Angliába vagy Amerikába költöztek és elegendő pénzt kaptak, elkészítették a **Bagdadi tolvajt**, a **dzsungel könyvét**, a **VIII. Henriket** és másokkal együtt megteremtették Hollywoodot.

Az elektronikus varázslatok lényeges előnye, hogy ezeknek az alkotóknak nem kellene elmenniük.

Egy kis országban, kevés pénzből, kevés anyag felhasználásával is megteremthetnék látványos alkotásaikat. Ehhez azonban tudatosságra, szervezett kutatómunkára lenne szükség. A tudatossághoz meg kellene vizsgálni a kor által adott lehetőségeket, látni és érteni kellene azok fejlődését, alakulását, a változások lényegét.

A szellemileg vak emberek semmit sem látnak, s ha nem látják az újonnan születő valóságot, nem is segíthetnek a kutatásában.

A rendező, a televízióban, elképzeléseihez nem kapott támogatást. Ezért segítségért az újságírókhoz, az írókhoz, a képzőművészekhez, a nagyközönséghez és a kulturális élet vezető személyiségeihez fordult. Nemcsak rendező, hanem író, költő, újságíró. Tagja az Írószövetség Tudományos- Fantasztikus Munkaközösségének, és az Újságírók Szövetségének. Írásait, cikkei, tanulmányait ezért elfogadják és közlik a folyóiratok, a napilapok.

Valóságos sajtóhadjáratot indít. A sajtóhadjárat látszólag eredménytelen. De csak látszólag. Nem teremti meg a kutatás feltételeit, de elülteti az elektronikus művészet gondolatát az emberekben. Korábban ennek lehetőségére nem is gondoltak. **Elektronikus dramaturgia** című tanulmányát az **Élet és Irodalom** közölte.¹ Az írás valóságos lavinát indított el. **Lukácsy András** a **Magyar Hírlapban** vitasorozatot szervezett a témáról **Elektronikus művészet-konzervatív kritikusok** címmel².

A napilapok, az irodalmi és az elméleti folyóiratok csatlakoztak a vitához. Harmincöt-negyven tanulmányban és újságcikkben jeles személyiségek, írók, költők, rendezők, képzőművészek és kultúrpolitikusok töprengtek a felvetett kérdéseken. A kor nagy irodalmi tekintélye: **Boldizsár Iván**, neves író, újságíró, az UNESCO magyarországi képviselője, a Pen Klub elnöke, szenvedélyesen támogatja az új művészeti eszközök kutatását. Az **Ének a Galaktikáról**³, **A második valóság**⁴, **A nemzetközi megértés iskolája**⁵, **A kultúra és a demokrácia új viszonya**⁶ című tanulmányaiban fontos elméleti szempontokat fogalmaz meg a téma megértéséhez és a kutatáshoz. Részletesen kifejti elgondolását

Bagdadi tolvaj,
A dzsungel
könyve,
VIII. Henrik

Elektronikus
dramaturgia

Ének
a Galaktikáról³,
A második
valóság⁴,
A nemzetközi
megértés iskolája⁵,
A kultúra
és a demokrácia
új viszonya⁶

a tévé által adott társadalmi és művészeti lehetőségekről. Úgy véli, hogy mindezeket a kulturális közélet vezető személyiségei ugyanolyan értetlenül szemlélik, mint Mátyás király udvarában az írástudók, a kódexmásolók az első nyomtatott könyvet. Nem hasonlít az addigi formákra, más mint a kézzel írott könyv, az szebb, az művészebb volt.

Nem értették a könyvnyomtatás jelentőségét, ugyanúgy, ahogyan most a televíziót sem értik.

Pedig a telekommunikációs forradalom itt zajlik mindenki szeme előtt, az első elektronikus művek már elkészültek, új reneszánsz alkotók jelentkeznek, új reneszánsz kultúra fog megszületni.

A rendező nagyon örült a támogatásnak, de elképzeléseit továbbra sem tudta megvalósítani.

Elméleti kutatás

A művészek gyűlölik az elméleteket. Úgy érzik, akkor igazi művészek, ha semmit sem tudnak a művészetről. Az ihlet bűvöletében, a látomások világában, az álmokban, a tudatalatti mélységekben keresik eszközeiket. Az elméleti tudás valóban még senkit sem tett halhatatlan alkotóvá. A gyakorlati ismeretek sem elegendők. Hiába ismerjük a hexameter ritmusképleteit, attól még nem tudjuk megírni Homérosz eposzait. Hiába ismerjük a dráma szerkezetét, nem tudjuk megalkotni Shakespeare Hamletjét. Csak utánózni, másolni tudjuk a nagy alkotókat. A művészetben ez nem elegendő. A nagy költők eleinte más nagy költőket utánóznak. A nagy drámaírók kezdetben korábbi drámaírók szolgálai másolói. A képzőművészek, a zeneszerzők tanulmányozzák nagyhírű elődeiket. Aztán valami történik. Eldobják mankóikat. Szakítanak példaképeikkel. Önálló személyiségekké változnak. Hogyan és miért történik ez a varázslat? Senki sem tudja. Miért történik meg ezzel az alkotóval és miért nem történik meg sok száz másikkal? Nem tudjuk. Titokzatos és megfejthetetlen jelenség.

A művészet elméletének kutatása ezért nagyon is sikamlós terület.

A rendező az elektronikus dráma kikísérletezésére nem kapott lehetőséget. Ezért gondolati síkon próbálta megteremteni. Korábban irodalom- és történelem szakos tanári diplomát szerzett, de a tanulmányai sem segítettek. Hiába ismerte és elemezte a különböző korok nagy drámaelméleteit, nem tudta megragadni tanításukat, nem tudta alkalmazni a televízióra. A nagy gondolkodók művei a televízió esetében anyagtalanná váltak, lehetetlenség volt megfogni őket, átsorogtak az ujjai között, mint a megmarkolt folyóvíz, kipelegtek a tenyeréből, mint a száraz homokszemek.

A filmművészet sorsa könnyebb volt. Egyszerűen lefényképezhette a történeteket. Ráépülhetett az európai kultúra realista-naturalista hagyományaira. Az egyetlen változás annyi volt, hogy a szereplőket a naturalista színház reális szobadíszletéből kivitte egy valóságos szoba, egy valóságos utca vagy táj reális környezetébe. Az elektronikus kép-kombináció erre alkalmatlan, hiszen lényege a fantáziaképek teremtése, az alkotói látomás megvalósítása, sűrítése egyféle komplex zenei-képzőművészeti-költői vízióban.

Az európai kultúra – Arisztoteléstől napjainkig – utánzásnak tekinti a művészetet. Ha a művészet utánzás, akkor mi szükség van sohasem látott elképzelések, mesterséges világok teremtésére, illúzióalkotásra és fantáziaképek reális megjelenítésére? Mi készíteti az embert az őskortól napjainkig arra, hogy virtuális valóságokat, mesterséges világokat teremtsen, illúziókat alkosson, fantáziaképek, látomások reális megjelenítésére törekedjen?

Azt a lehetőséget, amelyet az elektronikus művészet számunkra biztosít, az ember már emberreválása óta kutatja. A mítoszok sohasem utánózzák a valóságot, hanem a láthatatlan világot teszik láthatóvá.

Az elektronikus kép-kombináció segítségével könnyedén jeleníthetjük meg a mitológiai fantasztikus látomásait, háromszemű asszonyait, harminckarú isteneit, emberfejú és haltestű, pók, növény, kígyó, tűz, víz, vagy harmat alakú élőlényeit. Az európai ember azonban a kultúrának ezeket az alapformáit elfelejtette, vagy könyvtárak és múzeumok temetőibe száműzte.

Léteznek Európán kívüli színházak, amelyek megőrizték az ősi gondolatokat. Néhány alkotó lelkesedett értük, de lelkesedésük hiábavaló volt. Az utánzásuk, a változtatás nélküli átvételük eredménytelennek bizonyult. Az abban a környezetben sikeres eszközök ebben a környezetben sikertelenek voltak.

A rendező évekig tanulmányozza az ősi színjátékokat, a sámánisztikus tanításokat, a különböző népek titkos dramaturgiáinak elméleteit. Vágóasztalon kockáról-kockára elemzi a távol-keleti színházakról, törzsi színjátékokról, sámánszertartásokról, misztériumok előadásairól készült korábbi filmfelvételeket.

Az ősi titkos dramaturgiák a vizualitást használják művészetükhöz. Képi és hangszereikkel alkalmazkodnak a közönségükhöz. Az önmagát műveltnek képzelő európai ember az egyszerű művészi jelzésformákat sem érti. A rizsföldeken dolgozó kínai és japán parasztok, az egyszerű indiai emberek, a dzsungelben élő, a kultúrát alig ismerő törzsek tagjai a legbonyolultabb kozmikus filozófiát is megértik.

Az ősi mítoszok, misztériumjátékok, a sámánszertartások a születés, a lét, a végtelenség, a természet, az ember által felidézett démonok és a halál kérdéseinek töprengenek.

Az elektronikus dráma kutatásakor ide kell visszatérnünk.

Az elmélet csapdáit a gyakorlat csapdái követik

A rendező sok ezer oldalas jegyzeteiből elkészítette ötszáz oldalas értekezését. Tudományos aprólékossággal és tudományos nyelven írta, hiszen csak egyetlen lehetősége volt: tudományos értekezésnek elfogadtatni. Az Akadémia azonban a kandidátusi értekezés elfogadásához nem tudott megfelelő opponenseket adni. A kidolgozott elmélet téziseit a tudományos fokozat megszerzésekor szakmai vitában kell ismertetni és megvédeni. Nem találtak azonban olyan tudományos fokozattal rendelkező szakembereket, akik ezt megtehetnék volna. A különböző színjáték-kultúrák vizuális jelrendszerének, titkos dramaturgiáinak, hatástechnikájának összehasonlító elemzése nem történt meg. A témának nem voltak tudósai, szakértői, ugyanúgy, ahogyan az elektronikus művészetnek sem lehettek. A rendező tehát elkészítette művét és tanácstalanul lapozgatta. Ajánlották, hogy adja ki könyv alakban, de kritikai elemzés nélkül, vita nélkül nem bízott az általa felkutatott jelenségek megítélésében. Mint a művészek általában, ő is kétkedéssel fogadta a saját elméleteit. Gyakorlatban szerette volna kipróbálni és a gyakorlati tapasztalatok segítségével finomítani, de erre nem volt lehetősége. Azok a műsorok, amelyeket elkészíthetett, nem voltak alkalmasak ilyen gondolatok befogadására.

A televízióban drámát, tévéjátékot vagy tévéfilmet csak kevesen készíthetnek. Ezek a rendezők a világ minden televíziójában kiválasztottaknak számítanak. Nálunk abban az időben elsősorban miniszterek, neves személyiségek vagy országos hatalmú pártemberek gyermekei. Erre a szakterületre bejutni szinte lehetetlen. A rendező, hiába szerepelt előadóként jelentős nemzetközi konferenciákon, hiába hozta el az értékes fesztiváldíjakat, hiába vált ismertté tanulmányai, sajtóvitái és személyes szereplései alapján, a falakat nem tudta áttörni.

Ekkor különös dolog történt. Néhány gazdasági szakember felfigyelt az elgondolásaira.

A televízióban, a világ minden televíziójában, mindig pénzhiánnyal küzdenek. A legnagyobb költség a díszletek költsége. A díszletek nemcsak drágák, de építésük és bontásuk elfoglalja a stúdiókat. Amíg ott építenek vagy bontanak, addig a stúdióberendezések használhatatlanok. A gazdasági szakemberek látták, hogy az elektronikus képkombinációval az üres stúdióban, egyetlen körfüggöny előtt készülnek a műsorok. A díszletek felnagyított makettek, szobrok, kerámia vagy fémfelületek, amelyek önmagukban is szobrok, mint a színházszzerű, habarcsból készült költséges díszletek. Szerintük nem a művészetet kell kutatni, hanem a gazdasági lehetőséget.

A rendező tudta, hogy a két dolog elválaszthatatlan, de vágyódott arra, hogy elgondolásait a gyakorlatban is kipróbálja. Elfogadta az ajánlatot.

Nem gondolta, hogy valójában csapdába sétál.

Társszerzőjével együtt megírta egy gyermekeknek készülő tudományos-fantasztikus sorozat forgatókönyveit.

Pirx pilóta kalandjai

Az ötször hatvanperes sorozat **Pirx pilóta kalandjai** címmel Stanislaw Lem műveiből készült.

A művészeti vezetők azonban nem osztották a gazdasági vezetők lelkesedését. Nem bíztak a drámai területen eddig még sohasem dolgozó rendezőben. Társrendezőt tettek föléje főrendezőként, a gyermekszínház igazgatóját, neves főiskolai tanárt. A filmgyárban közvetítőkocsival rögzített műsor nem a televízió, hanem a filmgyár felvételi technikájához alkalmazkodott. A főrendező átírta a forgatókönyveket, kihúzta a lengyel író filozófikus gondolatait, egy-egy naturális díszletben humoros, kabarészerű jeleneteket rögtönzött. A mesterséges térben, elektronikus képkombinációval a rendező által elkészített jelenetek stílusukban és tartalmukban is eltértek a főrendező által felvett jelenetektől.

Állandósult a veszekedés. A televíziós közvetítőkocsiban, vagy a tévéstúdióban a sokféle területen szétszórva dolgozó szakembereket: technikusokat, képrögzítőket, hangmérnököket, világosítókat, kellékeseket, asszisztenseket és színészeket csak egyetlen rendező képes irányítani. Egyetlen irányítógomb van. Az utasításra mindenkinek egyszerre kell mozdulnia. Ha bárki egy másodpercet késlekedik, tönkreteszi a többiek munkáját.

Két rendező, kétféle stílus, kétféle életszemlélet egyidőben nem érvényesülhet.

A rendező, mindezeket felismerve, írásban lemondta a műsort. A társrendező azonban az elektronikus térben történő felvételeket nem tudta elkészíteni. Így a sorozatra szánt valamennyi összeg elveszni látszott. A művészeti vezetők, hivatali hatalmukkal élve vagy visszaélve, utasították a rendezőt a sorozat folytatására.

Mint televíziós dolgozó, az utasítást nem tagadhatta meg. A helyzetet bonyolították a többi nehézségek.

A tévéstúdióban ekkor, építéssel és bontással együtt, tizennégy nap alatt vettek fel egy tévéjátékot. Itt tíz nap alatt kellett felvenni az egész sorozatot.

A felvételeket fekete és fehér háttér előtt akarták rögzíteni, mert eddig csak fekete-fehér műsorokat készítettek. A gyermekműsorok készítői itt találkoztak először a színes felvételek lehetőségeivel és problémáival. Ez volt a Magyar Televízió első színes közvetítőkocsija. Dinnyei János műszaki vezető tranzisztorokból elkészítette az első **blue-box** berendezést. Megvásárolták az első kék háttérfüggönyt. Az összetett képek gyönyörűek voltak, de a szereplők árnyékolását, a mesterséges képek világítását, a térben való mozgást és játéktípust újra kellett tanulniuk. A fekete-fehér felvételeknél, ha valami nem tetszett a képen, azt egyszerűen letakarták egy fekete anyaggal és eltűnt.

Ha azt akarták, hogy a szereplő kilépjen a makettben lévő ajtón, vagy elhaladjon a makettben lévő oszlopsor mögött, fekete papírdarabokat ragasztottak a kamera optikájára. Húsz-harminc centis fekete papírlapból ollóval kivágták a takarást, a színészt mutató kamera elé tették és a szereplő máris az oszlopok mögött jelent meg. A színes tévében erre nem volt lehetőség. Új módszereket kellett kidolgozni. A blue-box technikát egyidőben kellett kikísérletezni és ugyanakkor, nagyipari módon, tömeggyártásban alkalmazni.

A képmagnó felvételeit vágni még nem lehetett. Hozzáadással, egymás után kellett rögzíteni a jeleneteket. Ha egy helyszín ismétlődött, azt újra fel kellett építeni, vagy meg kellett teremteni.

A sorozat elkészült. A felnőttek gúnyolódtak. A gyerekeknek azonban annyira tetszett, hogy az évek során, vasárnap délelőttöként újra és újra megismételték.

A rendező gyűlölte ezt a munkát. Álmainak, elképzeléseinek, elméletének lerombolását látta benne. Úgy gondolta, hogy mindazt, amit eddig tanult, kutatott vagy alkotott, nem érdemes folytatnia.

Az összetett képeket csak a képernyőn lehet látni. Egy fotóssal lefényképezte a képernyőt. Így a sorozatból harminchat fotója maradt.

Otthon ült és mint elvesztett reményeinek sírköveit, töprengve nézegette őket.

Jelentős személyiségek a televízióban

A sínről lelépni nem lehet. Egy idő után maguktól haladnak a dolgok. Megállíthatatlanok, mint a mozgó villamos, amelyből kiugrott a vezető.

A korábban megfogalmazott és a lapokhoz elküldött tanulmányai egymás után jelentek meg.

Művészet⁷
Galaktika⁸

Különösen a **Művészet**⁷ és a **Galaktika**⁸ című havi folyóiratokban megjelent írásai váltottak ki jelentős érdeklődést. A rendező elolvasta a korábban írt tanulmányokat és keserűen félretette őket.

A sok kísérletezés miatt régi műsorait is elvesztette. A sorozat készítésekor át kellett adnia ezeket a műsorokat másoknak és azok többé nem adták vissza. Így működik a televízió. Új műsort nehéz elfogadtatni, a régit pedig nehéz megtartani. Ezért a tévések, ha munkájuk van, évekig nem mennek szabadságra, betegen, lázasan is dolgoznak. A rendező most valójában munkanélküli volt. Otthon ült és ókori filozófusokat olvasgatott.

Az ő gondjait már az ókorban megfogalmazták. Ekkor, mint a mesében, csengeni kezdett a telefon.

Tömpe István

Tömpe István a Magyar Rádió és Televízió miniszteri rangú elnöke kereste. Elolvasta a **Művészetben** írt tanulmányt és arra kérte, hogy keresse meg.

Az elnök nagyon nagy hatalmú ember volt, politikailag is jelentős személyiség. Kevés embert fogadott, elzárkózott az egymást piszkáló televíziósok elől. Irodáját is a rádióban rendezte be. A rendező felkereste, elmagyarázta miről van szó, megmutatta a képernyőről készült színes fotókat.

Az elnök nagyon bölcs és nagyon értékes embernek bizonyult. Az ismertetett gondolatokat és a feltárt lehetőségeket azonnal megértette. Úgy gondolta, sok millió forintot költenek a televízióban lényegtelen és érdektelen műsorokra. Akár sikeresek, akár nem, ő megteremti a kutatás feltételeit, biztosítja a költségeket. Amikor az első két kutatóműsort: a Gullivert és a Poklot elkészítették, az elzárkózó, nagyhatalmú vezető párás szemekkel nézte és könnyezve gratulált. Sohasem szabad megfélemlkezni erről a nagyszerű emberről, aki belátásával és bizalmával az elektronikus kutatást megteremtette.

A tévé ezután különvált a rádiótól.

Nagy Richárd

A televízió első önálló elnöke: **Nagy Richárd** volt. A neves politikus szerényen hallgatott három diplomájáról, doktori címéről. Közgazdász, jogász és katonai főiskolát végzett, nagy műszaki tudású vadászpilóta.

Az egész televíziót ő szervezte meg. Minden stúdiót, minden épületet, minden berendezést ő tervezett és ő építtetett. Amikor elment, lehetetlenség volt lerombolni a munkáját. Csak az utolsó években sikerült, a közelmúltban, amikor már valamennyi kulturális területet tönkretettek és leromboltak.

Elnöksége alatt a Magyar Televízió Európa leghíresebb kulturális televíziója lett. Százharminc-száznegyven tévéjátékot, tévéfilmet, látványos operákat és művészeti műsorokat készítettek. A művek magas színvonalát fesztiváldíjak sokasága bizonyította.

Alig volt reklám, mégis ez volt Európában az egyetlen állami televízió, amely **önköltséges** volt.

A nézők csekély előfizetési díjából nemcsak fenntartotta magát, de kereskedelmi és műsorgyártási tevékenységével annyit keresett, hogy a költségvetés ebből az összegből a filmgyártást, az operát és a színházakat is eltartotta. Amikor az elnök elment, a televízió azonnal veszteséges lett. Hiába növelték a reklámbevételeket, egyre rosszabbul gazdálkodtak, egyre több állami dotációra lett szükségük.

Nagy Richárd reneszánsz ember. Mindent azonnal megért, minden műfajhoz érzékeny, mindenben azonnal döntené tud. Elmegy a stúdióba és azonnal megérti az elektro

nikus kutatás lényegét. A művészeti igazgató, a nagy tudású Szinetár Miklós felügyeli a kutatócsoport munkáját. Ő minden műfajt támogat, minden alkotót megsegít. Amikor azonban a többi rendező acsarkodni kezd és rátámad, meghátrál. Nagy Richárd átveszi a kutatómunkát és kilenc éven át személyesen támogatja. Az elektronikus művészet egyedülálló drámasorozatának megszületéséhez ad lehetőséget. Amikor 1983-ban leváltják, azonnal meg akarják semmisíteni a kutatást. De ahogyan más munkáját, ezt sem tudják azonnal elpusztítani. Még tizenegy évig, 1994-ig folytatódik a kutatás.

A kutatómunka utolsó fél évtizede azonban a rombolás, a pusztítás időszaka. A televíziós alkotókat megszegyenítik, megalázzák, földönfutóvá teszik. Az egész életüket a televíziózásnak szentelő alkotók kiszorulnak a műsorkészítésből. A hazai és nemzetközi díjakkal kitüntetett alkotók valósággal nyomorognak, s eközben amatőrök és ügyeskedők tízmilliárdokat visznek el a televíziótól. Most már nem érdekes a munka minősége. Nem érdekes a televíziózás. Nem érdekes semmi. Csak a rablás a fontos.

Ebben a sötét korban egyetlen világos szellem, egyetlen jelentős személyiség létezik: az intézmény gyártási igazgatója. **Horváth Lóránt** a pusztítás korában **teremteni kezd**. Felépíti a Nagy Richárd által megálmodott stúdiókat, átfesteti a közvetítőköcsikát. Felújítja a díszletépítő üzemeket. Zászlókkal díszíti az épületeket. Európai szintű stúdióbázist teremt.

Horváth Lóránt

Befogadja a televízióból elüldözött kutatókat. Biztonságot, védelmet ad a számukra, hogy összegezhessék eredményeiket.

Ez a kiemelkedő személyiség nem csupán a technikával és a gyártással foglalkozik, hanem elsősorban az emberekkel. Visszaadja a televíziósok méltóságát. A méltóság fontosabb a pénznél és a technikánál. A méltóság az ami emberré tesz bennünket.

Történetek a nemlétező térben

„üresség”

Az erősen megvilágított, kék vászonnal borított stúdióban a színészek mindenféle reális támasz nélkül játszanak. A világ, amelyben járnak, sugarakból teremtetten világ. Elektronikus sugarakból születik. A tér a művészek számára nem létező tér. Körülöttük az ég kéksége, a végtelenség üressége vibrál. Aki jógázott, tudja, hogy a jóga és a meditáció egyik legfontosabb célja az „üresség” megtapasztalása. Az üresség azt jelenti, hogy kiüresítjük magunkból a hétköznapi dolgokat, az örömet, a bánatot, a jót és a rosszat. Elfeledkezünk azokról a jelenségekről, amelyek egész életünket megnyomorítják, elfeledkezünk önmagunkról. Az ürességben megsejtjük a világ lényegét. Felvillan, felragyog benne az ihlet, mint a villám. Átérezzük a megmagyarázhatatlan kozmikus titkokat. Megjelennek őseink szellemei. Anyagi formát öltenek a sok ezer éves tapasztalatok, amelyeket elődeink sűrítettek a testünkbe és a lelkünkbe.

Az ürességben megjelenik az a csoda, amelyből mindenféle művészet táplálkozik. A nem létező tér felszabadítja a színész képzeletét. A néző azonban valóságos térben, valóságos díszletben látja, valóságos anyagi világban. Ezt a valóságos látványt a színész fantáziája teszi hitelessé.

A mögötte és körülötte megjelenő, sugarakból sűrűsödő díszlet olyan képlékeny, mint az álom, tágítható és szűkíthető, végtelen folyosóvá hosszabbítható. Formálható, mint a puha anyag és bármi kialakítható belőle. Ezt a sokféleséget szemlélhetjük, ha megtekintjük a nem létező térben született elektronikus drámákat.

1974

Gulliver a törpék országában¹ A pokol (Isteni színjáték)²

Swift halhatatlan műve elektronikára született.

Gullivert

A **Gullivert** játsszó színész kinyújtja a kezét. A másik kamerával a lóháton ülő liliputi császárt mutatjuk. A kamera annyira távolodik tőle, hogy közben ő lekicsinyedik és befér a kinyújtott tenyérbe. Megszületik a varázslat.

A törpék kioktatják az óriást. Megszületik a filozófia és a szatíra. Beképzelt törpék által irányított világunkat a nagy író maró gúnnyal ábrázolja.

A televíziós mű nem gyerekeknek készült. Megőrzi az eredeti gondolatokat, megmutatja, érzékelteti és kimondja azokat.

Pokol

Dante víziója: a **Pokol**, az elektronikus képkombináció nagy lehetősége. A művet magyar nyelvre fordító híres költő: Babits Mihály, bevezetőjében azt írja, hogy ez a mű csak kevesekhez, a kiválasztottakhoz szól. Dante és Vergilius, az európai költészet két nagy óriása, belép a létezést a nemlétezéstől elválasztó félelmetes kapun és végigjárja a Pokol tekergős útjait. A néző látja a lelkeket, a szenvedéseket, a vér- és sárfolyamban fuldoklókat, az ördögök által megkínzott marakodókat, az alvilág szörnyeit, a cerberust, a kentaurt, a Gerüont, a háromfejű, denevértestű Lucifert és a jégbefagyott hazaárulókat...

Az eredeti költeményt forгатókönyvvé a jelentős magyar költő: Weöres Sándor tömörítette. Vizuálisan megjelenítve, a nagy mű mindenki számára közérthetővé lett.

Gilgames³, Az orchideák bolygója⁴, Mesék az ezeregyéjszakáról⁵

1975

Gilgames magára haragítja az isteneket. Megteremtik ezért Enkidut, hogy legyőzze őt. Egymást legyőzni azonban nem tudják. Egyforma erősek. Barátokká lesznek. Együtt küzdenek meg ellenségeikkel: az erdei óriással és a tűszörnyeteggel. Istár istennő beleszeret Gilgamesbe. Ő azonban elutasítja. A sértett istennő bosszúból megöli Enkidut. Gilgames most szemtől szembe látja a halált, minden ember végzetét.

Gilgames

Elindul, hogy megszerezze a halhatatlanságot, de amikor megtalálja, már értéktelennek tekinti. Az ősi eposz az ember gyötrődését és kozmikus fájdalmát fejezi ki. Azt a fájdalmat, amelyet mi pontosan úgy érzünk, mint az őskori emberek.

Az orchideák bolygója Herbert W. Franke műve, olyan világba viszi hőseit, ahol emberek már mozdulatlan növényekké, orchideákká korcsosultak, gépek táplálják és szórakoztatják őket.

Az orchideák
bolygója

Mindent megkaptak az élettől, már nem volt szükségük semmire, semmit sem csináltak, csak az élvezetekkel töltötték idejüket és ezért fokozatosan elkorcsosultak. Az embereket nem űrhajó viszi a bolygóra, hanem kisugározzák őket és megjelennek az idegen világban. Itt azonban különösen viselkednek. Egymásra támadnak, egymásra lövöldöznek, gyilkolnak és felgyújtják az idegen kultúra épületeit. A bolygó számítógépe ezért halálra ítéli őket. De az emberek kinevetik a komolykodó, bírói szerepben tetszelgő számítógépet. Őket nem lehet elpusztítani, mert nincsenek ott a bolygón. Az otthonukban, nagy képernyők előtt ülnek és szórakoznak. Kisugározzák magukat az idegen világokba. A bolygó anyagából teremtik meg testüket és távirányítással vezérlik azokat, mint egy szórakoztató videójátékot.

Hamarosan ők is orchideákká változnak.

Az **Ezeregyéjszaka** a varázslatok és a színpompás álmok világa. Mindazt a szépséget és gazdagságot, amit az elektronika megteremthet, igénylik ezek a történetek.

Ezeregyéjszaka

A gonosz dzsinn és Szindbád sakkoznak. A sakktáblán ujjakkal parányi eleven bábukat irányítanak. Szindbád mattot ad a gonosznak, aki ezért bosszút esküszik. A hős beleszeret egy lányba, a dzsinn elrabolja tőle és elrejtí távoli kristálypalotájában. Szindbád keresni kezdi.

A varázsló egy szép rabszolganőt ad neki, aki segíti fantasztikus utazásain. Amikor megtalálja szerelmesét, a rabszolganő eltűnik. Szindbád boldogtalan. Most már nem a megtalált gyönyörű lányt szereti, hanem a rabszolganőt, akit elveszített. Elindul, hogy megkeresse.

A halhatatlanság halála⁶ A nagy képmás⁷ Münchhausen fantáziaországban⁸

1976

Isaac Asimov híres regényében: **A halhatatlanság halálában** időutazók alakítják az emberiség történetét. Általános jólétet biztosítanak, de az űrhajózást, mint veszedelmes tevékenységet, kiiktatják a történelemből. Egy egész szervezet: mérnökök, technikusok sokasága végzi ezt a feladatot. Ők döntenek el, hogy mi jó az emberiségnek és mi az, ami káros, amit meg kell semmisíteni. A főhőst, az időt megváltoztató technikust éppen egy

A halhatatlanság
halálában

ilyen feladat elvégzésére küldik. A megjelölt korban gyönyörű nővel találkozik. A nő túlságosan is sokat tud az időcsatorna működéséről.

A távoli jövőből jött. Elmagyarázza, hogy a sok beavatkozás miatt, a jövőben az emberiség elpusztul. A földön maradnak, a bolygót egy katasztrófa éri és ők, űrhajók hiányában, nem tudnak elmenekülni. Ezért ketten megsemmisítik az időcsatornát és megkezdődik az űrkutatás.

A nagy képmás

A nagy képmás Dino Buzzati fantasztikus története. A nagy tudós balesetben elhunyt szerelmese agyát építi óriási számítógépe középpontjába.

Így emberi asszociációs tudást ad a számítógépnek, ugyanakkor szerelmese lelkét is életben tartja. A nő azonban fellázad. A teste nélkül értelmetlennek tartja létezését. A merev számítógép fémes teste iszonyattal tölti el és ezért lerombol mindent.

Münchhausen Fantáziaországban

A **Münchhausen Fantáziaországban** a képzelet pusztulását mutatja be. Meghibásodnak a mesék. Münchhausent kérik, hogy javítsa meg őket. A hős, nagyszerű tetteivel kérkedve lát a feladathoz. A történetei azonban nem segítenek rajta. Kudarcot vall. Ezért a mese szerint lakolnia kell. A hét istennő hétszer fogja átdöfni a testét. Csakhogy az istennők is mesebeli istennők. Hiába szúrják testébe a kardokat, Münchhausen nevet rajtuk. A mese igazsága megfellebbezhetetlen igazság. Napjainkban azonban a mese is, az igazság is eltűnt. A kardok a levegőben maradnak. Az istenek, a boszorkányok és a tündérek csak a képzeletében léteznek és egyetlen mozdulatára semmivé válnak.

A keserű szatíra a rendező bosszúja a fantáziátlan világon.

Kalaf és Turandot⁹

Don Juan és a kövendég¹⁰

Táltosfiú és a világfa¹¹

1977

Turandot

Turandot romantikus történetét Gozzi és Schiller drámája alapján dolgozza fel. A színpompás ruhákban, az ókori kínai császár gazdagon díszített udvarában nem a színjáték elevenedik meg, hanem annak vizuális, látványos, elektronikus változata.

Turandot minden kérőjét kikoszarazza. A kezét megkérő férfiaknak találós kérdéseket tesz fel. Ha nem tudják megfejtetni a kérdéseket, lefejezteti őket.

Kalaf megfejteti a kérdéseket, mégis az életérte tör. Büszkeségében nem akar meghajolni egyetlen férfi előtt sem. A férfi megharagszik és önmagát akarja elpusztítani. A gyilkos tört fogó kezét azonban Turandot megállítja. Első perctől kezdve szerelmes volt a férfiba.

Don Juan

A **Don Juan** Tirso de Molina drámájából készült. A nőt elcsábító, férjeket elpusztító, féktelen természetű Don Juan a Pokolba kerül. Bűneiért felelnie kell. Tetteit azonban nem tekinti bűnnek. A Pokol kígyótestű ura a múlt hullámmzó óceánjából felidézi azokat a képsorokat, amelyek a főhős bűnösségét bizonyítják.

Az elcsábított asszonyok vádolják és megölt apjukért, szeretőjükért, férjükért a bűntetését kérik.

A gazdag spanyol paloták színpompás hálósobáiban elkövetett bűneiért lakolnia kell. Kitérlik a világból még az emlékét is.

A táltosfiú és a világfa

A **táltosfiú és a világfa** az ősmagyar sámánisztikus világkép megelevenítése. A világfa az égbe nyúlik, ágai között ragyog a Nap és a Hold. Csúcsai a mindenségbe terjeszkednek, gyökerei a földalatti világba, a halál világába kapaszkodnak. Az öreg sámán ott áll a fa előtt. Haldoklik. Táltos fia megígéri neki, hogy megszerzi az élet vizét és megmenti a haláltól. Különös kalandok és párviadalok során valóban megszerzi az élet vizét. De azok, kiket legyőzött, bosszúból kicserélik a vizet. Mérgezett vizet tesznek a pohárba. Az öreg sámán a víztől, nagy fájdalmak között, végleg haldoklani kezd.

A fiú ekkor párbajra hívja a halált és legyőzi.

A halál kardjával le akarja vágni az öregről a rátekeredő gyökereket. De amikor legyőzi a halált, az élet is sorvadni kezd. Az élet és a halál elválaszthatatlanok egymástól. Nem tudja levágni az öreg testéről a gyökereket, mert eggyé olvadt velük. Ő maga lett a gyökér.

Szávitri, az asszonyi hűség dicsérete¹², Ollantay, az Andok vezére¹³, A fejenincs írástudó¹⁴

1978

Szávitri férjét a halál istene Jama elviszi.

Szávitri utána megy az alvilágba és visszaköveteli férje lelkét. Jama azt mondja az asszonynak, hogy ő csak elvenni tudja a lelkeket, visszaadni nem. Az állhatatos asszony nem tágít. Elindulnak, hogy kérleljék az isteneket. Az ősi szanszkrit mitológia, és a Mahabhárata fantasztikus történetei, helyszínei és istenei elevenednek meg. Amikor mindegyik isten elutasítja Szávitrit, akkor a főistenhez, Visnu istenhez fordul. A kérést ő sem tudja teljesíteni. Elmondja azonban, hogy az igazi erő őbenne van, Szávitri hűsége és állhatatossága olyan energia, amely tútesz az istenek hatalmán is. Ő vissza tudja helyezni a lelket a férje testébe. Szávitri megteszi. A férje megelevenedik. Sokáig és boldogan élnek, száz fiúgyermeket szül.

Szávitri

Ollantay, az inka hadvezére beleszeret az inka leányába. Az ősi kultúrában és birodalomban ez felségsértésnek számít. A hadvezért száműzik. A lányt, egy sötét földalatti börtönben, láncra verve őrzik.

Ollantay

Szerelme gyümölcsét, a kislányát elveszik. Ollantay mindenütt keresi a szerelmesét, felkelést szít, fegyveres sereggel támadja meg az inkát. Az inka váratlanul meghal. Utódja, a lány testvére, megbocsát a szerelmeseknek. A sötét börtönben összeölelkeznek és a már tízeztendő kislányukkal együtt távoznak. Új életet kezdenek.

A hatalmas kőtömbökből épült templomokban, az arannyal borított palotákban játszódó történet az egyetlen megmaradt inka dráma alapján készült.

A fejenincs írástudó, az ősi kínai elbeszélés dél-keletázsiai változata. Őskrimi. Az írástudó állást kér a nagyhatalmú főhivatalnoktól. Ajándékba varázstükröt visz.

A fejenincs
írástudó

A tükörben megjelennek az ember vágyai. A főhivatalnok az írástudó feleségére vágyódik. Lefejezteti az írástudót és elveszi a feleségét. Éjjel, a palotaszobában megjelenik a lefejezett ember. A főhivatalnok a katonák által kívülről őrzött szobát belülről láncokkal zárja be. A kísértet újra megjelenik. A zsarnok ezért kőtömbökkel tömeti be a pincét. De a szellem ismét ott van. A fej nélküli szellemtest egyre erőszakosabb és támadóbb. De a zsarnok nem hisz a szellemekben. Akiket ő megölt, azok nem szoktak feltámadni. A padlásra viteti vérszomjas tigriseit. Az írástudó mégis megjelenik.

Ekkor rádöbben, hogy az ajándékba hozott varázstükrökből lép elő. Össze akarja törni a tükröt, de ekkor önmagát látja megjelenni benne. Önmagát más ruhában.

A saját jobbik énjé jelenik meg, az igazságtevő, a bíró. Behívja őt is a tükörképbe. A tükörvilágban az általa kivégzett emberek lelkeinek sorfala között halad el. Bűneiért a bíró halálra ítéli. Az ítéletet neki magának kell végrehajtania. A különös kést a szívébe döfi.

1979

Gulliver az óriások országban¹⁵, Kristálybirodalom¹⁶, Szetna, a varázsló¹⁷

Swift ebben a szatírájában visszajára fordítja a korábbi történetet. Az ember kerül törpeként az óriások világába. A kis törpe eldicsekszik az emberi kultúra találmányaival. A fegyverekkel, a gyilkosságokkal, a történelemmel, amely aljasságok, cselszövés és vérfürdők sorozata.

Gulliver

A jámbor óriások elborzadva hallgatják. Nem értik, hogy miért kellene az ágyúk, a fegyverek? Nem értik, hogy miért kell elpusztítani városokat, templomokat, házakat, életeket? Azért, hogy ne legyenek – mondja **Gulliver**. A pusztításon alapul a hatalom, amely az emberi szellem legfőbb értéke. Lelkesedését azonban nem értik. Tanácstalanul szemlélik a tányéruk mellett hadonászó kis kártevőt, az embert, a mindenség kártevőjét.

Szetna, a varázsló

Szetna, a varázsló ellopja a tudást az istenektől. Amon, a főisten, megfenyegeti az isteneket, megparancsolja nekik, hogy szerezzék vissza a tudást az embertől. Ozirisz, a halottak ura, Thot, a tudomány istene, és Izisz a szerelem istennő hiába próbálkoznak. A tudást tartalmazó tekercset nem adja vissza.

A lopásért azonban bűnhődni kell. Az istenek az alvilágba hívják. Az apja bűnéért a fia vállalja a büntetést. Rááll az alvilág mérlegére, amely a halált jelenti. Az istenek most nem büntethetik Szetnát, aki a tudást továbbadhatja tanítványainak.

Elmondják neki, hogy Amon elpusztítja a világot, de ő évmilliókban gondolkodik. Használják fel az időt. A tudás segítségével építsenek új bárkát, amellyel a pusztuló Földről más világokba juthatnak.

Az ősi egyiptomi mitológia alakjai, az égi és földi helyszíneken játszódó történetek, a sok ezeréves tanítások a jelen emberének üzennek.

Kristálybirodalom

A **Kristálybirodalom** orosz népmesékből komponált fantasztikus-vidám történet. Ivanuska eltéved a barlangban. A kristályok országában találja magát. Beleszeret a cár leányába. A leány azonban kényeskedik, nem tetszik neki az, hogy egy parasztfiú akarja megkérni a kezét. Új és új feladatokkal bízza meg, az alvilágba küldi, óriásokkal, törpékkel kell megküzdenie. A győztes Ivanuskát minden mesebeli lány megkívánja, mindegyik feladatokat, próbatételeket ad a számára. Ivanuska megdühösödik. Elzavarja valamennyit.

1980

Aelita¹⁸, Héroszok pokoljárása¹⁹, Atlantisz²⁰

Aelitában

Az **Aelitában**, Alekszej Tolsztoj regényében a fantasztikum és a szatíra ötvöződik. A szovjet forradalomból kilépő nagyhangú és handabandázó emberek, gyermeken primitív űrhajóval eljutnak a Marsra. Különös világot találnak itt. A föld alatt, rabszolgaként dolgoznak a munkások. Óriáspókok támadnak rájuk. A felszínen üvegpalatákban laknak a gazdagok. A földiek forradalmat robbantanak ki. De a szuperfegyverekkel harcoló gazdagok legyőzik őket. Visszamenekülnek a Földre.

A főhős szerelmes Aelitába, a marsbeli lányba. Éjszakánként a parányi pontként hunyorgó bolygót nézi és sóhajtásával küldi üzenetét a hatalmas űrön át.

Héroszok
pokoljárása

A **Héroszok pokoljárása** az eredeti Drakula történet, az ősi vámpír-mese feldolgozása román, magyar és szerb legendák alapján. A három vitéz: Szilágyi Mihály, Vlad

Cepes cel Dracul és Vaskezű Markó (Marko Kraljevics) Hunyadi János seregében harcolva, örök barátságot és hűséget fogad egymásnak.

Vaskezű Markó azonban részegségében olyan erősnek érzi magát, hogy párbajra hívja az eget és a poklot.

Az ég nevében egy öregember lép hozzá.

Batyut cipel a hátán. Markó átveszi a batyut és csaknem belerokkan. A batyuban az egész Földet megemelte és elvesztette minden erejét. A kihívásra a Pokol háromfejű ura is jelentkezik. Az erőtlén Markó elutasítja. Az ördög ezért megöli barátját és vérszopó vámpírrá teszi. Rajta keresztül addig öli az embereket, amíg Markó meg nem vív vele. Barátait elrabolja és magával viszi a Pokolba. Markó most már a barátaikért harcol. Ereje nincs, csak ravaszsága. Azt mondja az ördögnek, hogy megvív vele, ha elengedi Szilágyi Mihályt, és Vlad Cepest visszaengedi a sírjába. A háromfejű úr elengedi őket. Ekkor a hős leheveredik a földre. Közli, hogy ő csak a barátaikért jött ide. Nyugodtan agyonütheti, ő nem vív meg, nem párbajozik. Mérgében az ördög elzavarja.

Atlantiszról Platon néhány sorban emlékezik meg. A történet mégis át- meg átszövi az emberiség misztikus emlékezetét. Napjainkban egyre többen beszélünk az eltűnt világról. A tévédrámában: Atlantiszban két kultúra él együtt. A háromdimenziós világban egy ókori, hatalmas kövekből és piramisokból épült várost látunk. Ugyanitt, ugyanebben a térben, de a negyedik dimenzióban, egy üveg-fény-lézervilágban fénylényekből álló másik kultúra is létezik. A két kultúra nem tűri el egymást.

Titokzatos gyilkosságok történnek, át- meg átlépik a dimenziók határait. Betörnek egymás világába. A türelmetlenség, a sok átlépés mindkét világ az egyensúlyát megbontja. Felrobbannak és eltűnnek az óceánban.

Atlantisz

A világkagyló mítosza²¹, Bábel tornya²²

1981

Az óceániai mítosz szerint isten szétnyitotta a semmiben lebegő világkagylót. Megteremtette belőle az eget és a földet, az isteneket és az élőlényeket. Amikor az ember megszületett, megrémültek tőle.

Érezték, hogy tudásával elpusztíthatja a természetet. Ezért elvették tőle szerelmesét Szivárványt. Megölték és az alvilágba vitték. Az ember ezt nem tűri el. Megküzd az istenekkel, a haltestű, ráklábú lényekkel, a sárkányokkal és a víziszörnyekkel. Visszahozza a lányt az alvilágból, de újra elveszik tőle.

Ekkor hatalmas erejével összecsukja a világkagylót. A lány apró gyöngyként pottyanni kezd belőle és újra emberré válik. A hős örömeiben újra szétnyitja a Világkagylót. Újra megszületik belőle az ég és a föld, megszületnek az istenek és az élőlények.

Bábel tornyát a Biblia szerint az emberek nagyravágyásukban építették. Segítségével a mennyekig akartak feljutni. Isten megbüntette őket. Megzavarodtak.

Különböző nyelveken kezdtek beszélni. Többé nem értették egymást.

Ebben a történetben Babilon városa fölött óriási lebegő test jelenik meg, összetörődött felületű, formátlan üvegtest. A világmindenségből jött, és megállt a levegőben. Tornyt építenek és belépnek a lebegő testbe. Szokatlan fényvilág fogadja őket, egy távoli kultúra üzenete. De az üzenetet nem értik. A fényektől megzavarodnak, megbolondulnak és egymást pusztítják el. Még nincsenek olyan szellemi szinten, hogy megérthetnék az üzenetet.

A világkagyló
mítosza

Bábel tornyát

1982

Angyal szállt le Babilonba²³ I. rész, II. rész²⁴, A szecsuáni jólélek I. rész²⁵, II. rész²⁶

Angyal szállt le
Babilonba

Dürenmatt drámája a jelenben játszódik. Az ókori díszletek összekeverednek a modern nagy városok forgatagával. A ruhák, az öltözékek is a jelenre utalnak.

Az angyal egy égi ajándékot hoz a földre, egy leányt, Kurrubit. Mindenki magának akarja, de valójában nem tudnak mit kezdeni vele. A tisztátalan város a tiszta lélekkel semmit sem tud csinálni.

Végül a hóhérnak adják. A hóhér azonban Akki koldus, a város főkoldusa. Az érte küldött hóhértől elkoldulta a foglalkozását. Szabadon engedi a leányt és kéri, hogy menjen el ebből a városból, ahol már a koldusok is csak hóhérként tudnak megélni.

A szecsuáni
jólélek

A szecsuáni jólélek Brecht híres drámája.

Az égi istenek lejönnek a városba. Olyan embert keresnek, aki befogadja őket. Mindenki elutasítja az isteneket, csak a szegény utcalány Sen Te osztja meg velük parányi szobáját. Megjutalmazták. A jutalomból trafikot vesz. Olyan nagy a szegénység és a lány annyira jószívű, hogy hamarosan tönkremegy. Terhes lesz. Nem akarja, hogy gyermeke a szemétkorban kóboroljon. Férfit ruhát ölt és a nagybátyjának adja ki magát. A nagybácsi kemény és kegyetlen. Elkergeti az ingyenélőket. A kéregetőket munkára fogja. Gyárat épít. Biztosítja a megélhetésüket, de meg kell dolgozniuk érte. A földre látogató istenek csodálkoznak. A jószívű lány hogyan tehette ezt? Ő azonban elutasítja őket. Az istenek nem ismerik a földi nyomorúságot. Felületes törvényeikkel és üres szavaikkal csak keserűséget teremtenek. Aki befogadja a parancsolataikat, éhen hal. Az istenek zavarodottan tűnnek el.

1983

A nagy Romulus I. rész²⁷, II. rész²⁸

A nagy romulus

Dürrenmatt történelmetlen történelmi komédiája az az utolsó római császár sohasem létezett történetét fogalmazza meg. Romulus azért lett császár, hogy ezt az ezeréves vérengző birodalmat megsemmisítse. Ellenfele, a germán fejedelem ugyanígy gondolkodik. Ő sem akar létrehozni egy új, vérengző germán birodalmat. De hiába minden. A történelem megy tovább a maga útján. A vérengzéseket nem lehet megállítani.

1984

A béke²⁹, Gyémántpiramis³⁰

A békének

Aristophanész szatírájának: **A békének** minden szerepét egyetlen színész, Harsányi Gábor játssza. A háborút meggyűlölő főszereplő egy ganajbogár hátán az égbe repül és lehozza a földre a békét. Ő játssza a ganajbogarat, a különböző isteneket, a nagymellű, meztelen nőket, sőt az érte aggódó leányait is. Az elektronika segítségével, kicsinyítéssel, nagyítással, lassítással, gyorsítással megjeleníti a bővérű szatíráját.

A gyémántpiramis

A gyémántpiramis egy titokzatos kultúra drágakövekből épített piramisáról és az érte vívott különös úrháborúról szól. Titokzatos emberek, ügynökök, úrhajósok és gyilkos fegyveresek próbálják megszerezni a kincset, amely valójában nem csupán kincs, hanem az emberiségnek üzenő gyémántmemóriák gyűjteménye. Egyetlen ember vagy embercsoport ezt a hatalmas kincset, ezt az üzenetet nem képes sem megfejteni, sem birtokolni.

Szindbád nyolcadik utazása I–XII. rész^{31–42}

1985

1986

1987

Az eredeti Ezeregyéjszakában Szindbád hét utazásáról olvashatunk. A nyolcadik utazás az emberi lélekben megtett útról szól. A sorozat első látásra sok száz helyszínen, földi és égi palotákban, repülő hajókban, eleven városokban, fantasztikus világokban játszódó mese- és kalandtörténet. A dzsinnek háborúját látjuk, sugár- és lángfegyverekkel felégett tájakat, madarak és színes bogarak hátán, vagy pillangó-szárnyakkal repülő lényeket, fényfegyvereket, lovasrohamokat és tűzgolyók robbanásait.

A látványosság azonban nem a valóság, hanem a lélek, a meditáció látványossága. Szindbád a szellemek útját járja, a jók és a gonoszok őbenne élnek, benne küzdenek. Ki kell nyitnia a lélek hét kapuját, le kell győznie a kapuőröket, akik gyakran a saját önzését védik. Meditációja során, szellemi küzdelmeinek eredményeként egymás után nyílnak meg előtte a kapuk.

Amikor belép a hetedik kapun, földöntúli fény öleli magába, a megvilágosodás fény-özöne.

A próbababák bálja⁴³

1991

A lengyelek híres drámája a jelenben játszódik. Az elegáns belvárosi áruház kirakatában a próbababák megelevenednek. Táncolni és mulatni kezdenek. Egy szép bábót követve, akit gyönyörű nőnek képzel és leszólít, betéved az üzletbe a neves szakszervezeti vezető. A próbababák megijednek, hogy leleplezi őket. Lefejezik. A fejét egy próbababára teszik.

Az emberfejű próbababa meghívót talál a férfi zsebében az emberek báljára. Itt találkozik a politikai élet valamennyi üzemével, korrupcióval, megvesztegetéssel, erőszakkal és fenyegetésekkel... Meggyűlöli az emberek világát. Nem akar többé ember lenni, inkább visszaadja a fejét és visszamegy próbababának.

Történetek a görög mitológiából

1988

A görög mitológia az európai kultúra alapja. Minden története más és más. A hatrészes sorozat különböző darabjai ezért más és más stílusban készültek.

1989

Kronosz bukása⁴⁴

A képzeletbeli mennyországban játszódik, a negyedik dimenzióban, a lelkek palotájában, ahol a fény anyaggá változik és az anyag visszaváltozik fénné.

Uranosz, Kronosz és Zeusz harcol az istenek sugarakból teremtett trónusáért. Láthatjuk az istenek születését, a titánok háborúját, a mitológiai teremtés kozmikus világát.

1990

1993

Az aranygyapjú elrablása I. rész⁴⁵

A súlyos és vastag oszlopcsarnokok, a sötét paloták, a félelmetes emberi indulatok iszonytató és gyilkos világa. A valóságos ókorban vagyunk, de a lét és a nemlét peremén. Az ötven leghíresebb ókori görög hős, a mítoszok nagy alakjai, csillogó aranypáncélban útnak indulnak, hogy visszaszerezzék az alvilágból a legendás aranygyapjút.

Az aranygyapjú elrablása II. rész⁴⁶

A földöntúli szörnyetegekkel, fémbikákkal, sárkányfog-veteményből kikelő harcosokkal, az óriási sárkánnyal való küzdelem, Jaszon és Medeia drámája.

A bikafejű szörnyeteg I. rész⁴⁷

Thészeusz harca az útonállókkal, a verekedő rablókkal, a fenyőhajlító Szinisszel, Prokrusz-tésszel...

Dionüszosz isten lemegy az alvilágba és visszahozza az életbe édesanyját.

A bikafejű szörnyeteg II. rész⁴⁸

Párhuzamos történet. Thészeusz és Ariadne szerelme.

A részeges boristen: Dionüszosz vidám kalandjai.

Ariadne segíti Thészeuszt, hogy legyőzze a bikafejű szörnyeteget, a Minotauroszt. Láthatjuk Héphaisztosz humoros szerelmi kalandját, megcsalását és bosszúját, égi kovácsműhelyét, ahol színaranyból készült robotok dolgoznak.

Istenszerelem⁴⁹

Érosz és Pszükhé halhatatlan szerelme.

Adonisz születése, halála és újjászületése, a reinkarnáció drámája. 1990 és 1993 között a sorozat készítése megszakadt. A drámai területen ekkor gyakorlatilag szünetelt a munka. 1993-ban a rövid ideig megbízott elnökként dolgozó **Nahlik Gábor** adott pénzt a sorozat befejezésére és a kutatást összegező két műsor: az **Istenszerelem** és a **Szent Gellért legendája** elkészítésére.

Nahlik Gábor

1994

Szent Gellért legendája⁵⁰

Az első magyar szent, a velencei származású Gellért püspök, életét áldozta népünkért.

A pogányok vastag fából készült taligára kötözik és ledobják a hegyről. A lelke az égbe száll.

Az ég aranykapujában sugártestű szentek csoportja várja. Élete kavargó emlékképeit felidézve, tetteiért, hitéért és áldozatáért a soraikba fogadják.

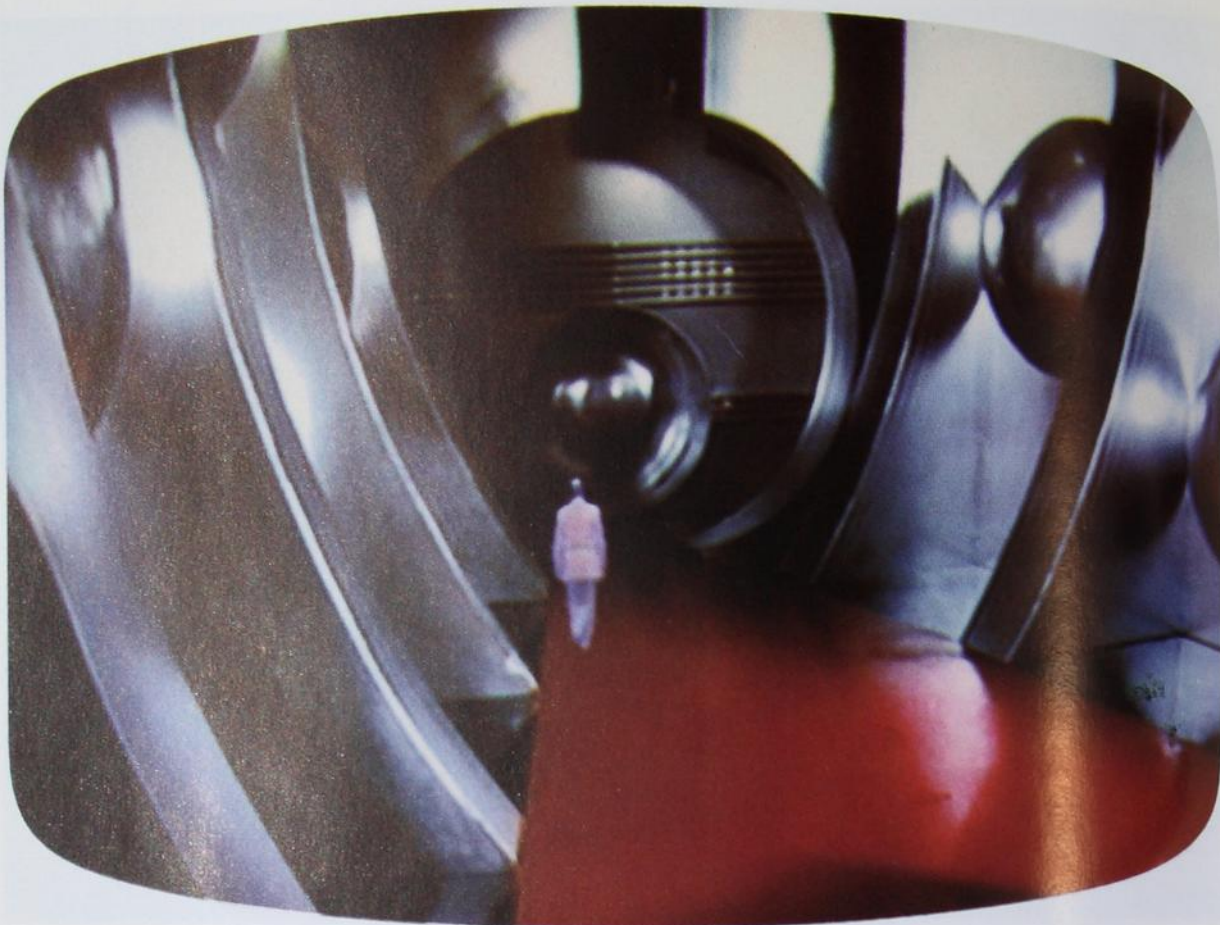
Az aranykeretben megjelenő emlékképek bemutatják életét és küzdelmét István királyért, Gizella királynőért, Imre hercegért és a magyarokért...



Stúdiófelvétel. Dante: A Pokol. A rendező megmutatja a színészeknek játéuk színhelyét. Háttérben a kék tér, ahonnan a szereplők a makettba kerülnek



Gulliver felvétel a IV. Stúdióban.
Gulliver fekvő alakja elé kerülnek a lilliputi katonák a kék térből



Acélsarnok (A nagy képmás)



Kínai palota (Kalaf és Turandot)



Az istenek trónusa. Sugarakból épített digitális díszlet (Kronosz bukása)



Görög templom tükör-effektussal. A padló a mennyezetre került. A közöttük levő űrt digitálisan kitöltöttük (Az aranygyapjú elrablása)



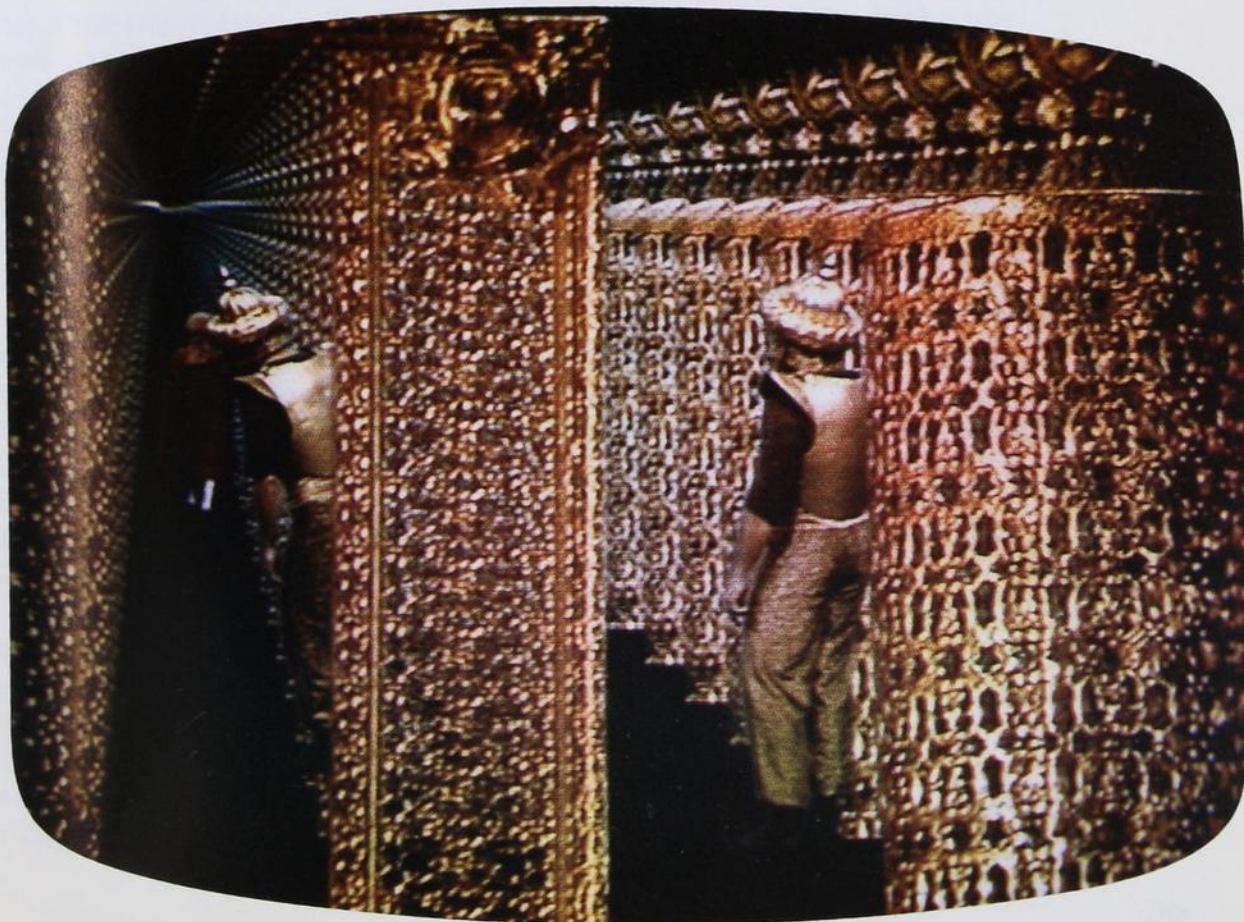
Lézer és üvegvilág (Atlantisz)



Atlantisz. Kecskeméti Sándor képzőművész üvegszobrai. A sokféle verődő fény-
sugarak a széttagolt felületen a parányi szobrokat monumentális díszletté változtatják



Sugártestű fénylények tánca. **Atlantisz.** Kecskeméti Sándor térplasztikái



Digitálisan megsokszorozott aranytárgyakból kialakított díszletben járkálnak a szereplők (**Szindbád nyolcadik utazása**)

A titkos tanítások a természet ősi titkait lesik el.

Az ember, amikor megszületik, olyan, mint egy szőrtelen majom. Bármilyen csodálatos lélek is száll a testébe, ez a test, a körülötte hemzsegető élőlényekhez képest, a színes halakhoz, a pompás tollú madarakhoz, a csíkos hátú tigrisekhez, a csillogó szárnyú pillangókhoz és a káprázatos kelyhű virágokhoz hasonlítva, kiábrándítóan szegényes. Olyan mint a meztelen csiga.

A szellem, amely ebbe a csupasz testbe költözött, a test szegénységét nem tudja elviselni. A szépséget ezért elrabolja a természettől. Kitépi a madarak tollait és feldíszíti magát velük, virágokból, kagylókból készít nyakláncokat és karkötőket, magára teríti a tigris csíkos bőrét, arcát és testét színesre festi.

Elsajátítja az evolúció sokmillió éves színházának hatás eszközeit és módszereit. Az evolúció színjátékaiban a hatás nem játék. Élet és halál kérdése. A hatásos formák megmaradnak, a hatástalanok kipusztulnak.

A madarak színháza

A paradicsommadár kosztümét mesébe illő pompa jellemzi.¹

Fejeteteje kobaltkék, rajta egy fekete tollakból képződött fekete kereszt, nyakán galérként felhúzódo aransárga tollkoszorú. Háta ragyogó vörös. Mellén fémcsillogású pajzs van, ezt kiterjesztheti vagy összehúzhatja, ahogy akarja. Lába ugyanolyan kék, mint a feje teteje, a farkán két kifelé kunkorodó violaszín csápjja van.

A **játszótér** egy négyzetméter. Az őserdő mélyén rejtőzik, többnyire olyan helyen, ahol egy fa kipusztult és tisztás képződött a helyén. Így a napfény egészen a földig süt. A játszóterről a paradicsommadár minden növényfélélt eltávolít, úgyhogy csak a fekete föld látszik. Olyan az egész, mint egy **színpad tetővilágítással**. A tér mellett növekvő fiatal fatörzsek leveleit is megkopasztja, hogy ne zavarják a látást. Mindent úgy rendez be, hogy a nőstény a hím szépségét teljes fényében lássa. Az ausztráliai lugasépítő madarak a tánc színhelyét is feldíszítik. Rőzsét gyűjtenek, ágacskákat szúrnak a földbe és művészi épületet emelnek, amely olyan, mint egy kis kunyhó. A lugas talaját színes mohával, vagy csinos kavicsokkal fedik, a falakat fűvel vagy lombbal tapétázzák ki. A selyemmadár, két másik fajjal együtt, szabályszerűen be is festi őket. A hímek e célból a zuzmódarabokat vagy levélrészeket az általuk kiválasztott kék vagy mélyzöld nyál folyadékába mártják, és a nedvet a tapétára mázolják.

Ez sem elég. A hímek a tánchelyeket, ágalagutakat, rőzseoszlopokat és lugasokat még csigaházakkal, bogárszárnyakkal, papagájtollakkal, levelekkel, virágokkal és tarka magokkal, sőt kis denevérek sárgás koponyáival és az újabb időkben üvegcserepekkel, papírdarabokkal és az emberi civilizáció egyéb eldobált tárgyaival díszítik. Több esetben rajtakaptak már madarakat, hogy ékszerüzletekből csillogó ékszereket loptak és ezt használták a díszítéshez. Érdekesen készíti díszletét az új-guineai kertészmadár a „májusfatáncához”. Amikor a párzás ideje elérkezik, táncteret rendez be magának. A növényzettel benőtt erdei talajon egy két méter hosszú és egy méter széles téglalapot teljesen megtisztít a növényektől.

A tér közepén kis, száraz ágacskákból parányi fácskát készít, amelynek művésziességén csodálkoznunk kell. Először is egy harminc centi hosszú száraz ágat merőlegesen leszúr a földbe, majd a környékről mindenfajta hosszúságú ágdarabokat cipel, ezeket művészi módon egymáshoz illeszti, a törzssel összeköti őket, és az egészet úgy építi fel, hogy apró, túlevelű fához hasonlítson.

Az egész fáradozás csak arra jó, hogy megnyerje a nőstény tetszését. Amikor a műremek elkészült, a nőstény odarepül, megtekinti és az építőmesterrel együtt körül táncolja

A játszótér

színpad
tetővilágítással

a „fácskát”. A megtisztogatott talaj ehhez mindkettőjüknek megadja a szükséges mozgási szabadságot. Ugrásaik, szárnycsapkodásuk egyre izgatottabb lesz, fogócskajáték kezdődik és végre a nőtény meghallgatja a hím udvarlását.

A madarak színjátéka megzavar bennünket.

Emberi tudatosság és szervezés, emberi színjátékelmélet és színházi tudás ismeretét feltételezzük, pedig tudjuk, hogy a madarak mindezekből semmit sem ismerhetnek.

Az előadás
a nőtény
extázisig való
izgatása

A színpadépítés színpadmesterek, díszlettervezők és rendezők művészi látomásait igényli. A helyszín kiválasztása, a tetőtérvilágítás, a fény megfelelő beesési szögeinek megkeresése, a fővilágosító szakmai tudása nélkül elképzelhetetlen. **Az előadás**, a tánc felépítése és segítségével **a nőtény extázisig való izgatása**, ennek célratörő előadása, pontossága kidolgozott elméleti tudás és dramaturgia nélkül megmagyarázhatatlan.

A titok mégis itt van előttünk, a színjáték fantasztikus és rejtélyes varázslatként évmilliók óta folytatódik. A madarak színészi játéka, tánca, előadói képessége is elképesztő.

Bergman megleste és részletesen leírja a paradicsommadár táncát: „Másfél óráig a fán volt és rekedt hangján sűrű hívogatását hallatta. Négy óra tájban hirtelen leszállt a játszótérre, s kezdte az odaszórt leveleket eltakarítani. Egyenként csőrébe vette és félredobálta. Néhány perc múlva megrázta tollát és felszállt egy ágra a játszóhely fölé. Közben kétszer is elhangzott rekedt kiáltása. Aztán ismét leszállt és folytatta a tisztogatást. Majd újra megrázta a tollát és egy pillanatra csendben maradt. Most hirtelen megmerevedett, a nyakát kinyújtotta, fejét fölfelé tartotta. Egyre szélesebb lett testének alsó része, ahogy hosszú sugárszerű dísztollait kétoldalra kiterjesztette. Fején mindkét oldalon libegett három tolcsápja: oldalt, előre, majd lefelé. Homlokán az ezüstfehér folton felemelkedtek és előre hajoltak a tollai. Teste körül aláhullottak a bársonyfekete dísztollak, mint egy bársonyszoknya hullámai. Fejét lehajtotta, aztán egyre gyorsabban jobbra-balra lengette. Tolcsápjai apró zászlóit is egész idő alatt gyors ütemben ringatta. Sajátságos bársonyfekete táncszoknyácskája csaknem vízszintesen elállt a testétől. A madár, akárcsak a prímabalerina egy operajelenetben, táncolni kezdett, előre és hátra lépkedett, teljesen kinyúló lábbal és szétnyíló balettszoknyával.

Mozgása tökéletes táncmozdulatra emlékeztetett, az emberi tánchoz való hasonlósága csaknem elképesztő volt.²

A madarak fogságban, az elbeszélő lakásán is folytatták a táncukat:

„Táncuknak több változata van, s mozgásuk előkelősége elragadó. Tánc közben fekete örvényként forognak bársonyszoknyájukban, néha magasra emelt lábujjakkal – lábujjhegy tánc ez –, olykor hajlított lábakkal és bársonyszoknyájuk majdnem súrolja a padlót.³

A madarak tudatosságát, még ha léteznek is az előadásban tudatosnak tűnő megoldások, nem tekinthetjük az emberi gondolkodás, az emberi drámaépítés megfelelőjének. Ösztönös hatásrendszer ez, ösztönös színház és az ösztönössége a legnagyobb értéke. Bizonyítja, hogy nem a történetek utánzásában kell keresnünk a dráma titkait, hanem a kölcsönhatás ősi, emberelőtti szabályaiban. Minden későbbi színjáték, a törzsi színjátékok többsége is ezt az utat járja.

Mindenütt lemásolják, eljátsszák a madarak táncát, de nem csupán utánzásként, hanem valóságosan.

Az ősi színjáték, az ősi tánc eksztázisának csúcspontján a törzs férfi- és nőtagjai szexuálisan egyesülnek. A termékenységet, az élet születését ünneplik és átélik a tavaszt, a kiteljesedést, a kozmikus létezés titokzatos misztériumát. A dráma ebből a mozzanatból született. Az állatok párzási eksztázisa az emberek termékenységi szertartásainak csúcspontja.

Az eksztázis lett a varázsló különös titka, a sámánszínjáték vagy a dionüszoszi ünnepségek legfőbb mozzanata, amikor önmagáról megfedkezve egyesült a teremttel, a szellemmel, a felsőbbrendű lényvel. Az eksztázis az avatási szertartás csúcspontja is. A nemi érettség ünnepéből a felnőtté válás ünnepe lett. Az eksztázis csúcán megváltozik a résztvevő, nem önmaga többé, hanem a közösség része.

A sámán ezt a mozzanatot megvilágosodásnak, a kozmoszal, az összellellemmel való egyesülés pillanatának nevezi. A görög Arisztotelész katarzisznak.

Az indiai drámaelmélet megfogalmazója: **Bharata Muni** rászának. Az ugyancsak indiai **Abhinavagupta** és **Bhoja** ahankara rászának, abszolút rászának, amelynek alapja a szekszualitás. Motokio **Zeami** a japán No-dráma elméletének megteremtője **hana**-nak (virágnak, virágállapotnak) nevezi.

Bharata Muni
Abhinavagupta
Bhoja
Zeami
hana

A dráma definíciója

A drámát hatásesszközök együttesének kell tekintenünk. Ezek az eszközök nem különíthetők el egymástól, organikus egység alkotnak.

A néző figyelmét fel kell kelteni, meg kell tartani mindaddig, amíg átveszi az általunk sugallt ritmust, izgatottan követi a csúcspontig, ahol befogadja gondolatainkat. Ez a természetből ellesett **ősi kölcsönhatás**, az **ősi kontaktus**. A kölcsönhatás azt jelenti, hogy nincs fal a művet teremtő alkotó és a néző között, önmagában egyikük sem képes megteremteni a drámát, a varázslat az együttműködésükből születik.

A dráma olyan figyelmet felkeltő és figyelmet megtartó rendszer, amely a nézővel állandó kölcsönhatásban van, a kölcsönhatás során abban izgalmi állapotváltozást idéz elő és azt felhasználja gondolatai számára.

Elválaszthatatlan egységben jelennek meg, de a vizsgálat kedvéért külön elemezzük a tudatalatti világ hatásesszközeit, a tudat és a koncentráció hatásesszközeit és a nézőben zajló folyamatok hatásesszközeit.

ősi kölcsönhatás,
ősi kontaktus

A tudatalatti világ hatás eszközei

(A folthatás tanítása)

A zajos stúdióban a rendező elkiáltja magát.

A stúdió elcsendesedik. Egy pillanatra mindenki feléje fordul. A figyelem felkeltésének ez igen egyszerű formája. Az egész napos felvételi folyamat szempontjából azonban nem sokat ér. Ha a rendező kétpercenként kiáltja el magát, egy idő után már senki sem fordul feléje. Megszokják a kiabálást.

A dobszóval induló műsorok, a harsány reklámok, a színfalhasogató jelenetek néhány ismétlődés után ellentétes hatást váltanak ki a nézőkben.

A figyelmet azonban valahogyan mégiscsak fel kell keltőnk, ezért belső titkait, rejtett törvényeit kell megfejtenünk.

A mindennapi életben gyakran találkozunk váratlan fordulatokkal. Ilyenkor különös, egészen ősi reakciók lépnek fel bennünk, villámcsapásszerű rémület, érthetetlen izgalom, megmagyarázhatatlan félelem.

Olyanok vagyunk, mint elődeink, akik az őserdőben éltek az emberré válás korában, vagy az emberré válás előtt.

félresöprik
a tudatunkat

Az ő érzéseiket hordozzuk még most is magunkban. Ezek az érzések szinte **félresöprik a tudatunkat**.

Ellenállhatatlanul törnek fel bennünk. Az adott pillanatban sem megmagyarázni, sem megérteni nem tudjuk őket. Megdermedünk tőlük, letaglózunk bennünket, védekezésre rándítják össze egész szervezetünket, menekülésre vagy támadásra ingerelnek. A legszörnyűbb döbbenet akkor érezzük, amikor nem tudjuk, hogy valójában mivel állunk szemben. A kígyócsúszásra emlékeztető halk zöreje, a körülöttünk lopakodó állatok suszorgása, egy-egy bokrok közül kivillanó szem látványa, néhány megrezdülő falevél vagy különös árnyék gyakran halálra rémít bennünket.

A megmagyarázhatatlan, foltyszerű jelenségek azonosítására minden belső erőnket ösztönösen és azonnal mozgósítjuk. Tudni akarjuk, hogy mivel állunk szemben, de ezt az információt nem a tudatunkkal, hanem a tudatalattinkkal, az ösztöneinkkel akarjuk megszerezni. Nem járjuk végig a logikus gondolkodás útjait. Ha ilyen helyzetben gondolkodnánk, akkor egy váratlan esemény elpusztítana bennünket.

A természet ezért kialakított bennünk egy védekezési rendszert, amely gyorsabb a gondolkodásnál. A védekezés kedvéért olyan megmagyarázhatatlan erők lépnek fel bennünk, amilyen erőkkel a normális életben egyáltalán nem rendelkezünk.

A korai pszichológusok ezt az érzést valamiféle érzellemmel azonosították.

James-Lange
elmélet

A **James-Lange elmélet** szerint például egy medvének megpillantása az erdőben futást, heves lélegzést és gyors szívverést okoz. Az ember először a veszélyt veszi észre, ezt a menekülési reakció, mint ösztönös tevékenység követi és ezután megjelenik a félelem érzése.⁴⁻⁵

Valójában ezt a jelenséget az érzelem szó nem fejezi ki és ugyanakkor nem érzékelünk egymást követő fokozatokat sem. A másodperc tört része alatt minden egyszerre jelentkezik bennünk. A foltyszerűen megjelenő és megmagyarázhatatlan jelenségekre adott válaszuk ezért sokkal több a hirtelen zajra, váratlan eseményre adott válasznál.

A folthatás: áramütés

A folthatás olyan áramütésnek tűnik, amely csapást mér a szemlélőre és ezért a figyelmét azonnal megragadja. Ez a megközelítés alapvetően téves.

Nem mi mérünk áramütésszerű csapást a szemlélőre, hanem csak lehetőséget teremtünk arra, hogy ez a hatás a szemlélőben kialakuljon. Az áramütést létrehozó erők a néző

szervezetében rejlenek. Ezt az ősidőkből átöröklött csodálatos életvédelmi rendszert aktiváljuk eszközeinkkel.

Az energia úgy csap ki belőle, mint egy kondenzátorból az elektromosság. Amikor aktiválódott, kívülről már nem irányítható. Erejét, hatását, kifejlődését vagy megszűnését többé befolyásolni nem tudjuk.

A folthatás: problémahelyzet

A természet azért alakította ki ezt az élőlényben rejlő titokzatos erőt, hogy védekezéséhez az időt lerövidítse. A figyelem gyors összpontosításával minden energiáját az ismeretlen problémahelyzet megoldására összpontosítja.

A tudomány **aktivációnak** nevezi ezt a folyamatot, a védekező és támadó mozzanatok sorozatának.

Lindsley aktivációs elméletében tudományosan elemzi az aktivált szervezetben lezajló folyamatokat. Megmutatja, hogy az erős inger hogyan töri át az ingerküszöböt, hogyan rántja össze az izmokat, hogyan küldenek ezek impulzusokat a központi idegrendszerbe, az impulzusok hogyan aktiválják az agykérget és az agykéreg az egész szervezetet.⁶

Az így létrehozott feszült figyelem állapota nem egy impulzusra adott reakció, amely azonnal megszakad és befejeződik, hanem mozgósító erő, amely további figyelem-összpontosításra kényszeríti.

A figyelem azonban újabb hatáseszközök nélkül tartósan nem marad meg, ezért megtartásához újabb eszközöket kell alkalmazni.

Az **etológusok** az állatok táncait, színjátékait ilyen eszközrendszernek tekintik.

Közvetlen megtermékenyítés esetén a pároknak egymásra kell találniuk. Egymás területére be kell hatolniuk, a támadási és védekezési mozdulatokat semlegesíteniük kell – írja Tembrok.⁷

Néhány vadállat ezért a nőtény felé nyújtja a nyakát, jelezve, hogy nincs támadó szándéka.

A sirályok félrenézéssel jelzik ugyanezt. A támadó és védekező mozdulatokat felváltva alkalmazzák. Ebből alakul ki a kifejező mozdulatok sorozata: az állattánc.

Heinroth az ilyen viselkedésmódokat szertartásoknak nevezi.

Huxley ritualizálódásnak, Tinbergen pedig ritualizált ösztönmozdultnak.⁸⁻⁹

A hím pikó úgynevezett párzási cikk-cakk tánca jól mutatja a támadási és szexuális tendenciák változását.

Más tudósok szerint létezik sexual arousal mechanism (szexuális izgató rendszer), amely a támadó és védekezési tendenciák sorozatával az akciók erejét, potenciálját annyira növeli, hogy végül eléri a tulajdonképpeni párzási aktus küszöbszintjét. A folthatás által létrehozott problémahelyzetben hasonló folyamatokat kell keresnünk.

A dráma felépítésekor támadó és védekező tendenciákat kell kialakítanunk, amelyek vonzzák a néző figyelmét, újra és újra, egyre magasabb szinten aktiválják izgalmi állapotát. A folthatás tehát cselekvések láncsorát alakítja ki.

A folthatás olyan ütésjellegű, azonnali reakciót teremtő technikai eszköz, amely túlmutat a technikai jelenségen, hosszabb kimenetelű problémahelyzetet vált ki és azt folyamatosan fenntartja.

A folthatás eszközei

„Gyakran nehéz eldönteni – írja Darwin –, vajon a sok idegenszerű hang és lárma, melyet a hím madarak párosodási ideje alatt hallani, a nőtények izgatására, vagy csupán csalogatására szolgál-e?”¹⁰

„Mit tartsunk bizonyos ara-féle papagájok rekedt hangjáról? Csakugyan olyan rossz érzékük van ezeknek a madaraknak a zenei hangok iránt?”

aktiváció

Lindsley

etológusok

Tudjuk, hogy csodálatos zenei érzékük van. A nemrég elhunyt kitűnő madárzene kutató, a magyar **Szőke Péter**, lelassította a madarak hangját. A madarak ugyanis úgy érzékelik, mintha lassítva lenne. A lassított felvételeken a világ zeneművészetének valamilyen csodálatos dallamát felismerhetjük. Darvinnak igaza van, furcsa, hogy egyes madarak ilyen teljesen torz hangokat adnak ki. A furcsaság azonban segítséget ad számunkra. A rekedt, kalapáló, sokszor szinte fülsértő hangok önmagukban ugyan nem esztétikusak, de alkalmasak lehetnek a figyelem felkeltésére.

A paradicsommadár, mielőtt megkezdí táncát, rekedt kiáltásokkal hívja fel önmagára a nőstény figyelmét. Néhány madár, ugyanezzel a céllal, valóságos hangszeres zenét teremt.

A pávakakasok zörejé idéznek elő szárnyaik tollaival. A pulykakakasok a földet kotorják.

A fajok ugyanígy zizegő zörejé idéznek elő. Mások távoli mennydörgésre vagy gyors dobpergésre emlékeztető hangokat képeznek szárnyaikkal. Veszett sebességgel vagdalják az ágakat, az így létrehozott hang jelentékeny távolságban hallható. Aki először hallja, nem tudja megmagyarázni, mi okozhatja ezeket a hangokat.

A doboló, mekegő, nyertő hangok és a dörgő hanghatások mindenkit meglepnek. Bizonyos madártollak úgy alakultak ki, hogy sebesen forgatva, vagy ráfújva teremtenek doboló hangot. Vesszősuhogáshoz hasonló hangok születnek, vagy olyan reccsenő hangok, mintha egy fa dőlt volna ki.

Az ostopattogás, az éles füttyölő hang, a hirtelen reccsenés még az álmunkból is kiverne bennünket. A jelenség iránti tanácstalanságát Darwin az emberi művészetekre is kiterjeszti:

„Még az embert illetőleg is figyelembe kell vennünk, milyen összhangzás nélküli láрма kellemes a vadember fülének, amilyen a tamtam ütése vagy a nádsíp sívító hangja. Sir S. Baker megjegyzi, hogy valamint az arab gyomra többre becsüli a nyers eledelt, s az állatból még melegében kivett párolgó májat, úgy hasonlóképpen füle is minden egyénél többre becsüli a nyers, összhangzás nélküli zenét.”¹¹

Ma már ismerjük a keleti és a természeti népek csodálatos zenei érzékét. Ebből a „lár-mából” az európai kultúra nagyon sokat tanult.

A Darwin által felsorolt hangokat a folthatás eszközeiként értékelhetjük. Ha leemeljük a polcra Darwin művét és kimásoljuk az ott megemlített hanghatásokat, akkor a természet által kikísérletezett hatás-eszközök birtokába jutunk.

Az alkalmazás nehézségei

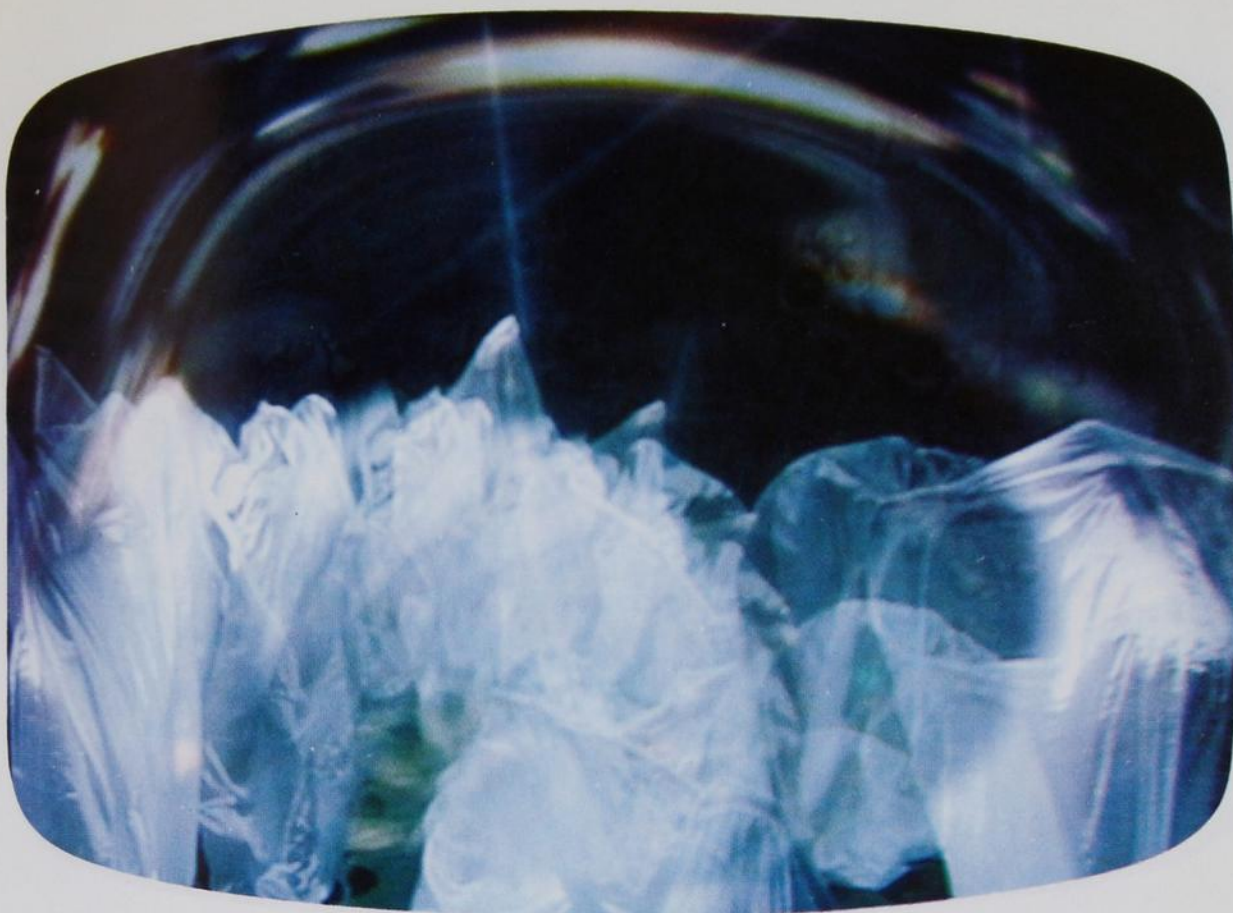
A színházban az alkotók a padosorokban ülő közönség reakcióját azonnal érzékelik. Ilyenkor változtathatnak a stíluson, rövidíthetnek, vagy tömöríthetnek.

A tévéstúdióban azonban olyan jeleneteket rögzítenek, amelyeket a közönség csak hónapok múlva láthat.

A rendezőnek ezért előre látnia és éreznie kell, hogy milyen hatást váltanak ki az általa felvett jelenetek. Tudja, hogy erőteljes figyelemfelkeltő eszközök az első pillanatban érthetetlen képsorok, a valóban foltszerűen megjelenő és kavargó formák, a váratlan jelenségek, az egymásnak ellentmondó jelenetek, a fantasztikus élőlények, a képzeletbeli alakok, a látomásként megjelenő világok, a túlvilági lények és a megmagyarázhatatlan események.

Semmit sem alkalmazhat mechanikusan, minden drámánál meg kell találnia a témához illő eszközöket. Az egyiptomi mitológiánál például: Szetna alakját egy óriási, hatméteres eleven szem előtt látjuk megjeleníteni. A főisten, Ámon szeme ez. A váratlan kezdőkép szokatlan hanghatással párosul. Az égiek tudását ellopni akaró emberrel az isten közli, hogy tettéért el fogja pusztítani.

Ez a fenyegetés az egész történetet átszövi. Minden jelenetben más formában jelenik meg és az utolsó pillanatig nem tudhatjuk, hogy meg menekülhet-e az ember? Ezért az egyre gyorsuló jeleneteket egyre nagyobb figyelemmel követjük.



A lelkek tánca (Kronosz bukása)



Zeusz letaszítja apját az égi trónusról (Kronosz bukása)



A tíszemű szellem (Szindbád nyolcadik utazása)



A sárkány gyomrában. **Az aranygyapjú elrablása.** Egyetlen élő szívből digitálisan felépített mozgó, lüktető díszlet



Találkozás a pókemberrel (Gilgames)



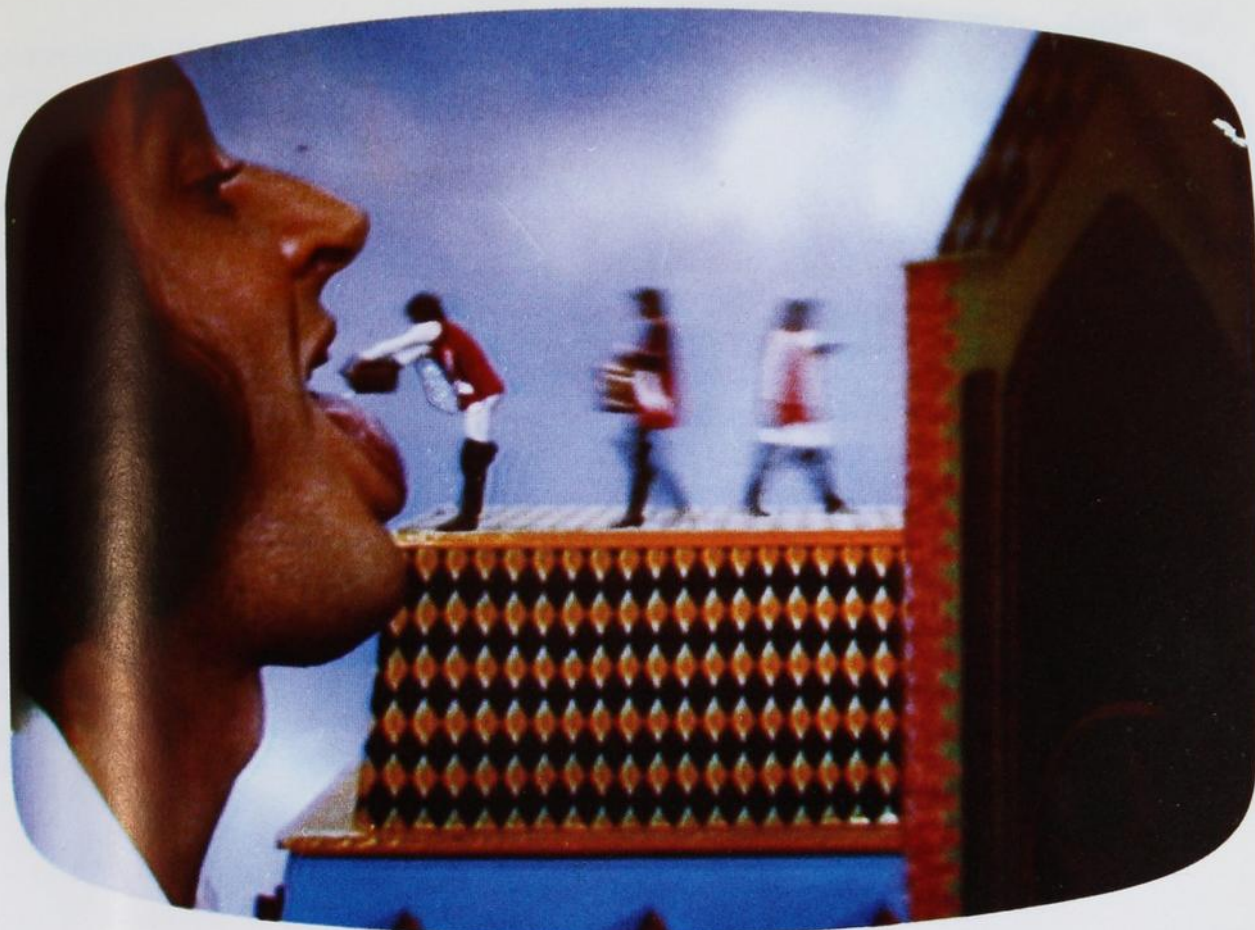
Az istennő találkozása a kaméleon szörnyeteggel (A világkagyló mítosza)



Dante és Vergílius az alvilág szörnyetegével (A pokol)



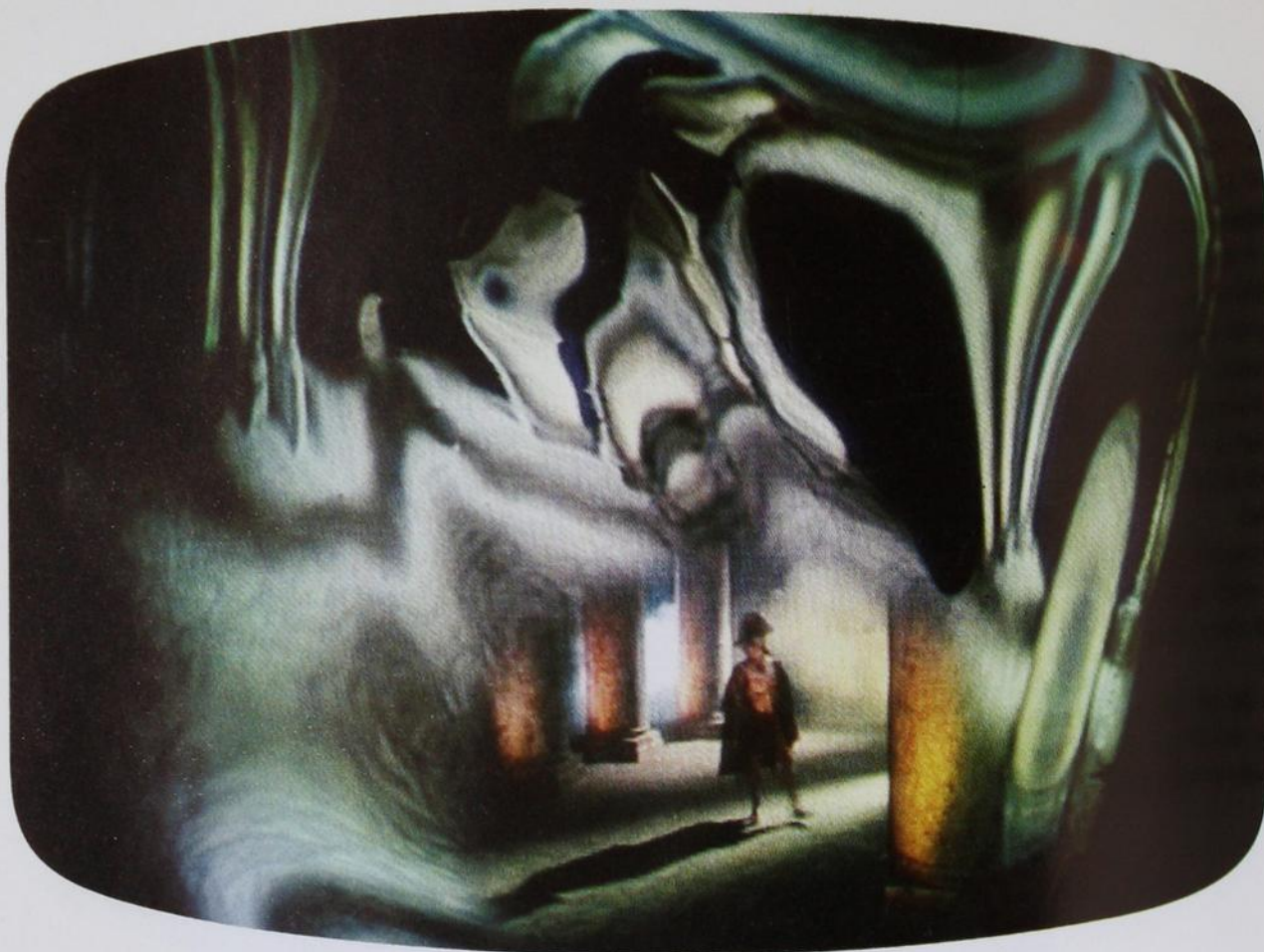
Bűnös lelkek a vérfolyamban (A pokol)



Gulliver etetése



A törpék császára és felesége az aranytrónuson (Gulliver)



Félelmetes alvilági díszlet (Az aranygyapjú elrablása)



A görög hősök és a beszélő hajó (Az aranygyapjú elrablása)

Szávitri férjét halálra sújtja Jama isten. Az asszony visszaköveteli férje lelkét. A félelmetes és egyre fantasztikusabb isteni lények újra és újra elutasítják. Az állhatatos asszony azonban nem hátrál meg, újra és újra összecsap az istenekkel. A nézők számára egyre növekvő rejtély, hogy valaha is teljesülhet-e a kívánsága?

A fejenincs írástudó a folthatás rendszerének alkalmazása nélkül egyszerű elbeszélés lenne. A drámai hatást a kezdőképek titokzatossága és a kezdő jelenet érthetlensége, megfejthetlensége adja.

Egy zárt szobában egy ember könyörgését halljuk. Az életéért, a kegyelemért könyörög. A kamera a szobában elhelyezett óriási keleti szobrokat mutatja egyre gyorsuló forgással. A kameramozgást félelmetes hanghatások kísérik. Jajkiáltást és halálhörgést hallunk. A mozgó gép most hirtelenül megáll egy fekvő emberalakon. Körülötte vértócsa. A szívéből kés áll ki. Most látjuk, hogy a mozdulatlan holttest teljesen egyedül van a szobában.

A vizsgálóbíró tanácstalan. A tanúk elmondják, hogy a főhivatalnoknak különös látomásai voltak. Egy általa lefejezett ember fej nélküli szelleme kísértette. A szobát belülről láncsal zárta be, a pincét kőoszlopokkal tömte tele, a padlásra vérszomjas tigriseit helyezte.

Az ajtó előtt felfegyverzett katonák sokasága. Érthetetlen a halála, hiszen gyilkosa sehogy sem léphetett be a szobába. Az elmondottak meglevenednek. A titokzatosság mindaddig növekszik, amíg a végső fantasztikus megoldásig el nem jutunk.

Szávitri

**A fejenincs
írástudó**

A tudat és a koncentráció hatáskeresői

(A célkeresztek tanítása)

A folthatás az élőlény szervezetében gyors állapotváltozást okozott. Az élőlény a folt-szerű megmagyarázhatatlan formát villámgyorsan minősíteni akarja. Mint a fényképezőgépénél, vagy mint a távcsőnél az életlen képet ki kell fókuszálni, élessé kell tenni.

A figyelemkoncentráció lényegében ilyen fókuszálás. A fókuszálást leginkább a céltárgyon megjelenő vonalak, csíkok, háromszögek, befelé kisebbedő körök, vagy középpontban találkozó egyenesek és keresztek segítik. A célkeresztet a legmegfelelőbb kifejezés.

Darwin hosszasan elemzi a madarak testén megjelenő célkereszteket.¹²

A színes és húsos lebenyekkel, vagy kifeszíthető, geometrikus formájú tollakkal díszített fejdíszek, a mellek háromszögletű, gyakran színjátészó díszítései, a szétnyíló tollkoronák finom mintázatai mind-mind ezt a célt szolgálják.

Szerinte a tollkorona már messziről megragadja a figyelmet, a részletdíszítések pedig nem engedik el többé a szemlélőt, szinte csapdába ejtik a szemet.

A szemfoltok kialakulását, a páva esetében részletesen elemzi, bemutatja fejlődésének különböző fokozatait. A páva tetemes farktollai valóságos parabolaként nyílnak szét. Ezt befelé futó szemfoltok díszítik. A szemfolt színjátészó, tojásdad korong, mely sötétkék színű és élénkzöld udvar övezi. Ezt további öt keskeny, ugyancsak színjátészó árnyékolás veszi körül. Zománcszerűen csillogó.

Kimutatja, hogy ugyanezeket a szemfoltokat más állatokon: madarakon, pillangókon és halakon is megtaláljuk. A természet azért használja ilyen sokoldalúan, mert az evolúció során sikeres formának bizonyult. Ugyanezt a célt szolgálják a párdúcok pöttyei, más állatok csíkozásai, a szarvas állatok szarvainak fejlődése, a majmok hímjeinek szakálldíszítése és az embernél a férfi szakáll.

Az ősi színjátékok, a törzsi misztériumjátékok szereplői tolldíszekkel, testfestésekkel akarnak hasonlítani hozzájuk.

A hasonlítás valójában azonosságok keresése. Azonos célokhoz keresnek azonos eszközöket. Ugyanazt a figyelemkoncentrációt akarják segíteni a díszítésekkel és a testükre festett formákkal. Azt akarják, hogy a nézőnek a folthatás által felkeltett figyelmét ezek a formák megragadják és szinte gúzsba kössék.

A színjátékok vizuális jelrendszerei semmi másra nem szolgálnak. A figyelem megragadása és megtartása az egyetlen céljuk. A különböző filozófiai és mitológiai magyarázatok másodlagosak és mellékesek.

A kontaktus

A figyelmet felkeltő személy és a figyelmét összpontosító személy között kapcsolat születik. Ez a kapcsolat szinte elszakíthatatlanul egymáshoz köti a két különálló személyiséget.

Az elszakíthatatlan kapcsolatot kontaktusnak nevezzük. Kontaktus nélkül semmiféle műalkotás, semmiféle művészi előadás nem létezhet.

Az alkotás olyan mint a mag, amelyet el akarunk vetni, hogy kicsirázzon a lelkekben.

A kontaktus a termőtalaj, amelynek barázdáiban megszületik a termés: a műalkotás.

Titkos Tanítások a kontaktusról

A kontaktus különös és megfoghatatlan. Két különböző személyiség együttműködése, egymásra hatása, kölcsönhatása. A jelenség erősödését vagy gyengülését, azonosságát vagy ellentétességét pontosan meghatározni nem lehet.

A **Tibeti Titkos Tanítások** részletesen elemzik a kontaktust: „Az érzékelhető világ, mondja a mester, nem mozgó tárgyak halmaza, hanem maga a mozgás. Nem a tárgyak vannak mozgásban, a mozgás az, ami az előttünk megjelenő tárgyakat alkotja: semmi sincs csak mozgás. Ez a mozgás folyamatos és végtelen. Gyors felvillanások egymásutánisága. Minden érzékeinkkel érzékelhető tárgy, mindenféle jelenség és bármilyen alakzat, amit felölthetnek: a pillanatnyi események gyors egymásutániságából jön létre.

Ezeknek a pillanatnyi történeteknek mindegyikét többirányú okok és összetett körülmények egymásra hatása idézi elő. Itt nem azt kell gondolni, hogy az eseményt elkülöníthetjük ezektől az okoktól és körülményektől. Ezek együtt alkotják az eseményt, a megnyilvánuló jelenséget. Ezek nélkül nincs jelenség.”

„Mi történik, amikor ránézünk egy tárgyra? Egy kapcsolat jön létre az érzékszerv és a külső tárgy között. A kapcsolat csak villanásnyi ideig tart.

Amikor azt gondoljuk, hogy hosszú ideig nézzük, valójában kapcsolatok kontaktusok sorozata jön létre, melyek mindegyike csak egy pillanatilag tart és egyikük sem azonos az előzővel.”

„Ennek oka, hogy semmi sem mozdulatlan, ami létezik és a jelenség, bármi legyen is az, változások sorozatából áll, melyek egymást olyan gyorsasággal követik, ami túl van az észlelés és a felfoghatóság határán.

Így az anyagi érzékszerv, amit szemnek nevezünk és ami nagy számú sejtből áll szintén nem mozdulatlan. Alkotó sejtjei állandó mozgásban vannak, érzékenyek, számos dolog befolyásolja őket a külső tényezőkön keresztül és saját alakulásuk természetétől függően változásoknak vannak alávetve.

A szem a második kontaktus pillanatában már nem azonos azzal a szemmel, amellyikkel az első kontaktus létre jött, és ez a változás folyamatosan tart a szemkontaktusok sorozata alatt.

Tény, hogy ezeknek a kontaktusoknak eredményeként, amikor alaposan megnézzük valamit, valójában nem egy képet, hanem egy képsorozatot látunk. A kontaktusok gyorsasága okozza, hogy ezeket egyetlen képnek látjuk”.

„Minden érzékelésnél két mozgásban lévő halmaz találkozik, minden esetben az érzékelést egy értelmezés követi, ami a tudatosság világába hozza, de ezzel el is torzítja azt.”¹³

A figyelem természetes elmozdulása

A modern tudományos mérések igazolják a tibeti elképzeléseket. A zsúfolt képet, tájat először egészében, majd részleteiben szemléljük, és közben vissza visszatérünk egyikre vagy a másikra. Húsz tárgynál a tempó két másodperc.

Buswell és Woodwort szerint másodpercenként négy fixálás történik. Ez a figyelem eltolódásának tempója a látómezőben.¹⁴⁻¹⁵ Ez azt jelenti, hogy ugyanazon a képen belül négyszer nézünk más részletet egyetlen másodperc alatt.

A figyelem természetes elmozdulásából következik, hogy az általunk mutatott formák sohasem lehetnek sima és egységes felületek. Nem tudtuk, de most utólag elemezve megértjük, hogy a korábbi tudományos-fantasztikus műsorok dísztelen, egyszerű kosztümei és sima felületű díszletei már önmagukban unalmat teremtettek. Nem adtak lehetőséget a szemmozgáshoz.

A képnek olyan sokféle elemből kell állnia, amely a szem váltásaihoz lehetőséget teremt. Érzékszerveink felfogóképessége ugyanakkor állandóan ingadozik. A fül, a szem, a tapintás, a kontaktus során hol erősebben, hol gyengébben érzékeli a jelenségeket.

A tudósok ezt hullámnak, **oszcillálásnak** nevezik, a figyelem szenzoros fluktuációjának.

A figyelem hulláma **egy pozitív szakaszból áll**, amikor a tárgyat észleljük és **egy negatív szakaszból**, amikor a tárgyat már nem észleljük ugyanúgy.

oszcillálás

pozitív szakasz
negatív szakasz

A hullám teljes íve a mérések szerint nyolc-tíz másodperc, de ez egyénenként, sőt a lelkiállapottól függően, az egyénnél is változó.

A gyengülés oka az érzékszerv vagy az általa adott jeleket felfogó agy elfáradása, vagy éppen mind a kettő. Amikor teljesen vagy részlegesen kimarad az érzékelés: ezt **szenzoros kifáradásnak, szenzoros adaptációnak** nevezzük.

Az érzékszervek és az agy kifáradása, adaptációja a kölcsönhatás alapvető problémája. Minden drámai mű megírásánál, megrendezésénél és eljátszásánál az adaptáció elleni küzdelem részesei vagyunk. Nem csupán történeteket kell megfogalmaznunk, hanem a történetek variálásával meg kell előznünk és le kell győznünk az adaptációt. A kontaktus során hol érzékeny, hol pedig teljesen érzéketlen nézővel keressük a kapcsolatot.

Az adaptáció leronthatja erőteljes hatás eszközeinket, ugyanúgy mint a gyengéket.

A dráma, akármilyen dinamikus, amikor a dinamizmushoz adaptálódnak a nézők, már teljesen hatástalan.

Az adaptációból úgy léphetünk ki, hogy például: a szem esetében az ingerlésnek meg kell változnia, a hang esetében másféle hangokat kell adnunk, a történet esetében másféle történetet kell mutatnunk.

A változásnak akkor is létre kell jönnie, ha a külső ingerek változatlanok.

Erre egyetlen biztos mód van, például a szem esetében: a szemnek mozognia kell.

Mozgás közben eltolódik a fixációs pont, az ingeregyüttes a retina friss részeire esik, olyanokra, amelyek a fény és árnyék együtteséhez még nem adaptálódtak.

A kifáradt látókéregről elmozdul a kép. A szem más részletére, a friss csapok és pácikák területére siklik át.

A figyelem tehát állandóan fluktuál, állandó mozgás, tágulás és szűkülés jellemzi. Csak úgy alkalmazkodhatunk hozzá, ha egy időben tágabb és szűkebb pontokon teremtjük meg a fixációt elősegítő formákat.

Filmes megfogalmazással tehát a távolról látott teljes képben, a totálban és a közelebbi képekben egyaránt meg kell lenniük a koncentrált segítő eszközöknek.

A díszlet egészének célkeresztnek kell lennie, de ugyanakkor a közelebbi részleteknek, sőt a szereplő ruhájának is különböző méretű célkeresztek sokaságát kell tartalmaznia. Hiába siklik el a szem a díszlet célkeresztjéről, fennakad a szereplő fejdíszén vagy öltözkén elhelyezett keresztteken.

A díszlet nemcsak formája miatt célkereszt, hanem tartalma miatt is. Ismerteti, hogy a történet hol és milyen korszakban játszódik. A teljes drámát is célkeresztnek rendszerének kell tekintenünk. A történet variálásával lehetőséget ad a figyelem átváltására, de ugyanakkor a történet egészének folyamatosságával megőrzi a néző figyelmét, újra és újra visszavezeti a történet fővonalára.

A szemcsapdák

A figyelem természetes elmozdulása önkéntelenül történik. A mozgásról maga a néző, a szemlélő sem tud. Lehetőséget kell adnunk, hogy ne forduljon el tőlünk, hogy az adott képen belül mozdulhasson el a figyelem, majd ugyanitt, ennek szélein elakadva, visszarányuljon a központi témánkhoz. Olyan szemcsapdákat kell építenünk, amelyek mint a gumiszalag elengedik, de a végpozíció elérése után, visszahúzzák a szemlélőt. A tartós figyelmet az elengedő és visszahúzó tendenciák gyorsabb vagy lassúbb ritmusa határozza meg.

Ezek a tendenciák azonban már nem a mi hatás eszközeinkben, hanem a nézőben jelentkeznek, mint öntudatlan, lágy és meghatározhatatlan belső mozgások. Ezekhez a mozgásokhoz mi csupán a lehetőségeket teremthetjük meg.

A szemcsapdák eszközeit már a törzsi színjátékok is sokoldalúan és sikeresen alkalmazták.

Az őserdőkben élő dél-amerikai törzsek színjátékukhoz a geometriai formák valamennyi lehetőségét felhasználják. A táncsoport a geometrikus művészet élő és mozgó galériája. Csíkok, pöttyök, befelé kisebbedő koncentrikus körök, körgyűrűk és szabályos célkeresztek ragadják meg a figyelmet. Hajukat lakkozottan csillogó vérpiros és lila sissakká keményítik, olyan, mint a madarak taréja vagy fejformája. A fehérre festett avatandó fiatalokra piros pöttyöket, a jaguár jeleit festik. Pajzsukat befelé futó körök vagy szabályos célkeresztek díszítik. Ezek a pajzsok nemcsak a védekezést szolgálják, hanem szemcsapdaként is szerepelnek. A pajzsok díszítésével külön is foglalkoznunk kell. Harc közben a pajzs díszítése elhúzza az ellenfél figyelmét és az a kését, a kardját vagy dárdáját nem az ellensége testébe, hanem a pajzsba döfi.

Az afrikai néger táncosok arcfestése már szinte kubista remekműnek tekinthető. A kockaszerűen felfestett narancssárga, piros, fehér és fekete színek kombinációja erőteljes és ellenállhatatlan, szinte gúzsba köti a szemet. A táncosnő arcát néha messziről is jól látható kereszt metszi át. Az erőteljes fekete vonalakat fehér keret teszi még határozottabbá. A vörös és sárga szín befedi a haját és az egésznek valamiféle kerámiaszerű szépséget kölcsönöz.

A pueblo és hopi indiánok maszkjai és fejdíszei színes téglalapokból kialakított hengerek, a téglalapok fehér, fekete, sárga és kék színűek, a táncosok testén is rikító fehér körök sokasága virít.

A kongói táncos hatalmas op-artszerű fejdíszé úgy néz ki, mint egy óriási televíziós monoszóp. Célkeresztek, aztán egyre kisebb körök, majd a kis körökben megjelenő újabb célkeresztek sokasága díszíti.

A nagyméretű fejdíszek a figyelmet már távolról megragadják, az aprólékos, egyre kisebbedő díszítések a szem elmozdulását segítik. Már Darwin felhívta a figyelmet arra, hogy a madarak viszonylag kis teste és nagy tollbokrétája között mekkora ellentmondás van. A ceyloni démon-maszkok kifinomodott formagazdagsága az eljárás pontos meghatározásához segít bennünket. A kígyókból kialakított, néha csaknem ember nagyságú fejdísz különböző irányokba csavarodó kígyóteste sokféle körformát, háromszöget és geometrikus rendszert alakítanak ki, amellyel visszairányítják a figyelmet a középpontban lévő fehér fogsorú démonfejre.

A szemcsapda vizuális definíciójának megfogalmazásához leginkább a tibeti és a mongol cam-misztériumok öltözékei adnak lehetőséget. A csontváz démonok már önmagukban is félelmet, gyors figyelemösszpontosítást, folthatást keltenek bennünk.

Óriási koponyamaszkjuk messziről megragadja a tekintetünket. A koponya nagy fehér felülete, a száj, a fogak erőteljes vonala, kockasora, a feje tetejére tűzött apró koponyák sokasága nem engedi elsiklani a szemünket.

A valódi definíciót a szemek adják. A három szem erőteljes háromszög-formát alkot. A figyelem koncentrációját ez már távolabbról is segíti. A figyelem ezután átvált, tovább mozdul, de a háromszög csúcsaiban lévő szemgödrök, körformájú szemüreges megfogják, befelé húzzák a körök rendszerébe. Az egyre kisebbedő körök az egészen mélyen lapuló kék körig húzzák a szemet. A szemgödör a páva szemfoltját utánozza. Ha viszonyítunk egész alakra, ismét a háromszög fogja meg tekintetünket, majd ismét visszahúzza valamelyik szemüregbe.

Létrejön így az önkéntelen, lágy, ritmikus szemmozgás, a megszakíthatatlan oszcilláció, a maszk viselője és a maszk szemlélője közötti rugalmas kontaktus.

Az indiai és a tibeti mandalák a koncentráció ősi eszközei. Körök és kockák olyan rendszerei, amelyek megragadják a meditáló figyelmét és többé nem engedik el.

Az egyik legkáprázatosabb titok a **shri Jantra** nevű mandala konstrukciója. A körök közepén lévő tizennégy ágú csillag háromszögek olyan sokaságára bomlik, hogy a figyelő a szemmozgásai során mindig más és más háromszög-rendszereket lát. Nehéz megfejtetni az első pillanatban egyszerűnek tűnő, de valójában bonyolult és varázslatos szemcsapda titkot.

shri Jantra

Helyszíni közvetítés a nemlétező térből

A színházban a néző egyetlen képet, egyetlen hatalmas színpadot lát. Önkéntelen szemmozgásával felbontja az egységes képet, hol az egészre, hol a szereplők bizonyos csoportjára, hol pedig egy-egy szereplőre figyel. Végül visszavált az egységes képre.

A filmrendező ezt a munkát elvégzi helyette. Hol az egész képet, hol annak egy-egy részletét, majd egészen közeli változatát rögzíti. Ezeket a rögzített képeket a filmszalagon egymás után ragasztja, abban a sorrendben, ahogyan szerinte a történet dinamikája és a néző szemmozgása azt megköveteli. Ez a vágás a montázs. A vágás, a montázs akkor sikeres, ha azonos ritmusban követi a néző figyelmének feltételezett hullámváltozását, oszcillációját. Akkor sikertelen ha attól eltér.

A nem létező térben készített összetett képek: az elektronikus képkombinációk vágása kezdetben szinte megoldhatatlan feladatot jelentett. A két vagy három kamerával egyetlen képpé sűrített felvételt vágni nem lehetett. A Gulliverben például a lilliputi császár megjelenik az ékszerekkel díszített apró palotában. A palota 30–40 centiméteres makett. Ha közelebbi képet akarunk adni a császárról, le kell állnunk a felvétellel.

Pontosan meg kell néznünk, hogy a császár hol állt az egész díszletben, milyen makett-részlet volt mögötte. Ehhez a részlethez a kamerával közel kell menni, ki kell élezni. A másik kamerával hozzá kell mérni a kép térben álló szereplő alakját. A felvétel csak ezután folytatódhat. Az újabb váltás újabb átállást jelent. A képmagnó szalagát ollóval elvágni nem lehet. Kezdetben elektronikus vágás sem létezett. A felvételt csak folyamatosan vagy hozzáadással lehetett folytatni. Ott ahol véget ért az előző felvétel, ott lehetett folytatni. A Gulliver esetében ezért a rendező a teljes jelenetet felvette közeli képekben. Leállítás után a nagy díszletképeket, a totálképeket beinwertálta a korábbi felvételbe.

Az inzertálás beillesztést, behelyezést jelent. Csak a képet lehetett behelyezni, a felvett hanghoz már hozzányúlani nem lehetett. A színészek ekkor a korábban felvett hangjukra újra rátároggtak a totálképben.

Ez az eljárás azonban nagyon elmerévitette a műsort, hiszen a totálképben más a mozgás ritmusa mint a közelebbi felvételekben. A néző elvárja, hogy a képváltáskor a beszéd ritmusa is megváltozzék. A Pokol felvétele egyszerűbben történt. Dante és Vergilius végigjárta az alvilági helyszíneket. Őket a többkamerás felvétel mindig külön bemutatta. Megálltak, kinéztek a képből. Velük szemben megelevenedett egy-egy pokoli vízió.

A szem mozgásához alkalmazkodó, teljesen filmszerűen változó összetett képsorok kikísérletezése először hihetetlen nehézséget okozott.

Az orchideák bolygója és a Gilgames már ezzel a célkitűzéssel készült. Az elképzelés azonban még korai volt. A kezdeti nehézségek miatt a felvételek ideje meghosszabbodott. Minden rendező csak meghatározott időt kap a stúdióban, utána más rendező más műsora következik. Az időből kicsúszni nem lehet. A forgatókönyvekben megfogalmazott eseményeknek ezért csupán ötven-hatvan százalékukat sikerült rögzíteni.

A folyamatos felvétel ritmikus vágásának kialakítása csak az ötödik műsornál: az

Ezeregyéjszaka

Ezeregyéjszakánál sikerült.

Az összetett képek filmszerű stílusban történő elektronikus vágása a Szindbád-sorozatban találta meg végső formáját, amikor már nem technikusok, hanem művészi képesítésű vágók segítettek a rendező munkáját.

A többszörösen összetett képek vágása után a teljesen élethű és művészi elektronikus hangfelvételek és zenei-zörejezési eljárások is kialakultak.

görög

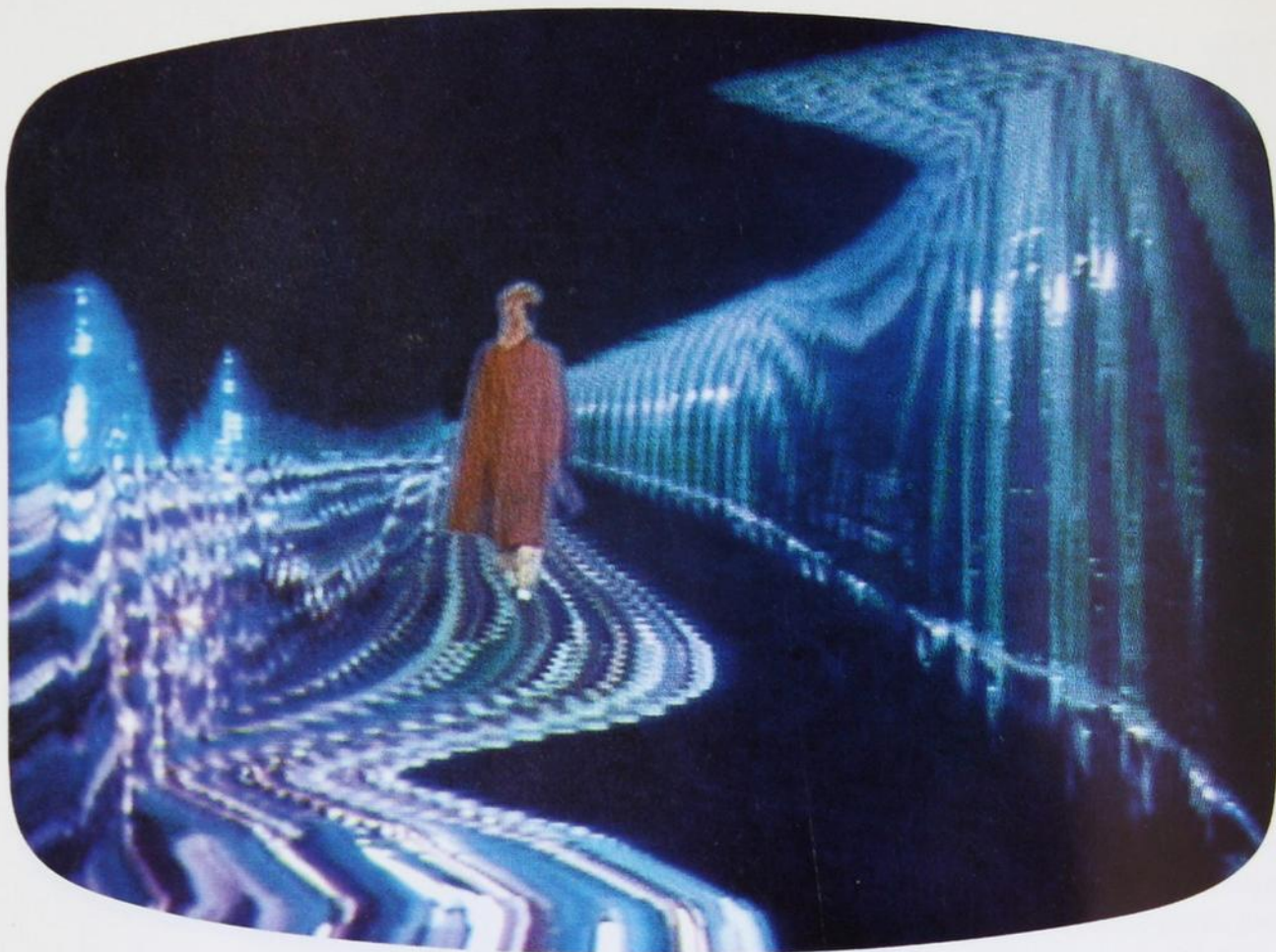
mitológia-sorozat

A **görög mitológia-sorozat** már folyamatos vágással, utószinkronnal, művészi zörejezés- és hangkeveréssel készült.

A figyelem elmozdulását követhetnénk a kamera elmozdulásával is, de ahogy korábban megfogalmaztuk, az összetett képeket elmozdítani nem lehetett. A szinkronsvenkísérletek eleinte teljesen mechanikusak voltak.



Szindbád nyolcadik utazása. Egyetlen kerámiadarabból felrajzolt különböző jellegű digitális díszletek képsora. Rajzos formától az anyagszerű, kerámiaszerű terekig jutunk el a számítógép segítségével



Kitűnő képességű operatőrök úgy mozgatták a parányi makettet mutató kamerát, ahogyan a kék térben játszó színészt mutató kamera mozdult.

Finom együttműködésükkel megalkották a lehetetlent: a képernyőre folyamatosan együtt mozduló képek kerültek.

Bognár Tibor szinkronsvenk-találmánya egy közös állványra helyezte az összetett képet mutató kamerákat, és így azok tökéletes együttmozgatását valósította meg.

A hazánkban 1995-ben bemutatott nagy teljesítményű Onyx számítógép a szereplő mozgását tekinti jelformának és folyamatosan utána mozgatja a korábban felvett és memóriájában tárolt háttérét.

Így valójában élő adásban is használható, s ezzel megvalósult a nem létező térből történő helyszíni közvetítés lehetősége.

A nézőben zajló folyamatok hatáseszközei

(Az eksztázis tanítása)

A folthatás és a célkeresztek ismertetése után szétárthatjuk a karjainkat. Nincs más eszközünk. Ez a két kezünk van, ezzel kell dolgoznunk, ezzel kell felépítenünk mindent. A sámán előadása, a törzsi színjátékok, a misztériumok, a drámák, az elektronikus és digitális művek mind-mind ebből a két hatáseszközből építkeznek.

Mi hát az a csoda, amely a drámai művészetek titokzatos világát megteremti? Mi az, amiről írók, esztéták, színművészek és rendezők, elméleti tudósok és filozófusok évezredek óta áradoznak?

A folthatás és a célkeresztek ritmikus váltakoztatása, egymás után és egymásban történő megjelenítése, gyorsítása és fokozása.

A folthatás, áramütésre hasonlító erővel, gyors figyelemkoncentrációra készítet bennünket. A figyelmünket a célkeresztek megragadják és megtartják. Minden egyszerre történik, egymásban jelennek meg, külön-külön egyik sem képes tartósan lenyűgözni bennünket.

Ha csak titokzatos jeleket észlelünk, melyeket nem tudunk azonosítani, mert új és új titokzatos jelekkel folytatódnak, figyelemkoncentrációnk hiábavalónak tűnik. Adaptálódunk a titokhoz és elveszítjük érdeklődésünket. A sokáig csak félelmetes eszközökből, érthetetlen történetekből és azonosíthatatlan szereplőkből álló színjáték, sikertelen értelmezési kísérleteink miatt, érdektelenné változik. Megunjuk és elfordulunk tőle.

Ugyanígy járunk, ha az előadás csak a célkereszteket tartalmazza. A csodálatos díszlet, a figyelmet megragadó és vonzó színpompás jelmezek, a kristálytisztán bemutatott események, a szereplők jellemének ismertetése, a történet világos vonalvezetése és eseményrendszere önmagában nem érdekel bennünket.

A folthatás titokzatos, érthetetlen és megfeythetetlen jelensége nélkül nem születik meg bennünk az a sodró erő, amely a mű további szemlélésére kényszerít.

Ismeretlen, titokzatos jelenséggel találkozá, a figyelemkoncentráció segítségével azonosítjuk. Az azonosítás után azonban nem szabad elveszítenünk érdeklődésünket. A mű megmutatja a célkeresztek segítségével, hogy miről van szó, milyen jelenséggel találkoztunk, de ezzel nem zárhatja le a történetet.

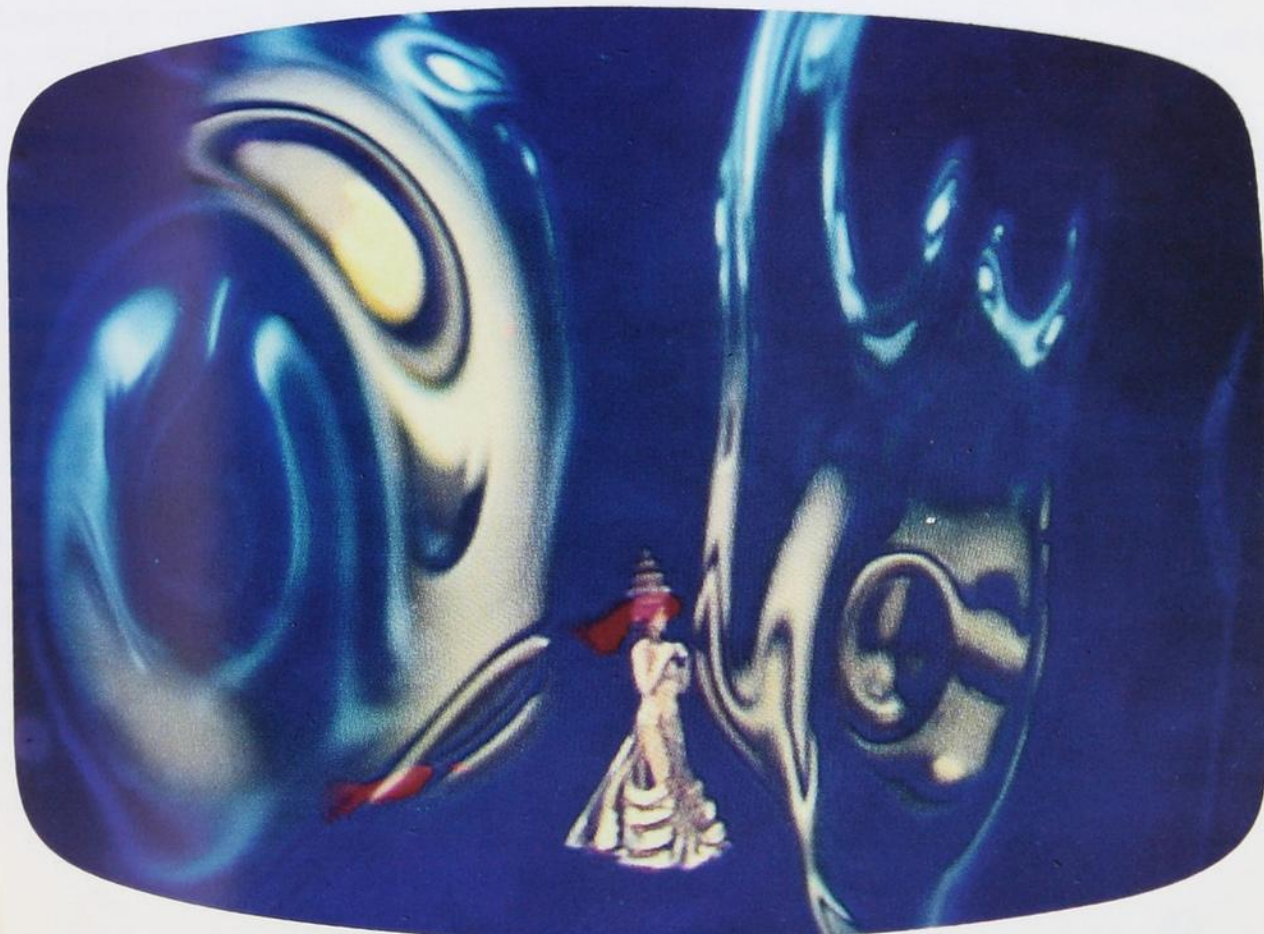
Az átadott ismereteket újabb érthetetlen, megfeythetetlen vagy megfeytésre váró hatáseszközzel kell felruházni, hogy továbbra is koncentráljuk a figyelmünket.

Ha például a folyóparton járunk és megzörrennek előttünk a bokrok, odakapjuk a fejünket.

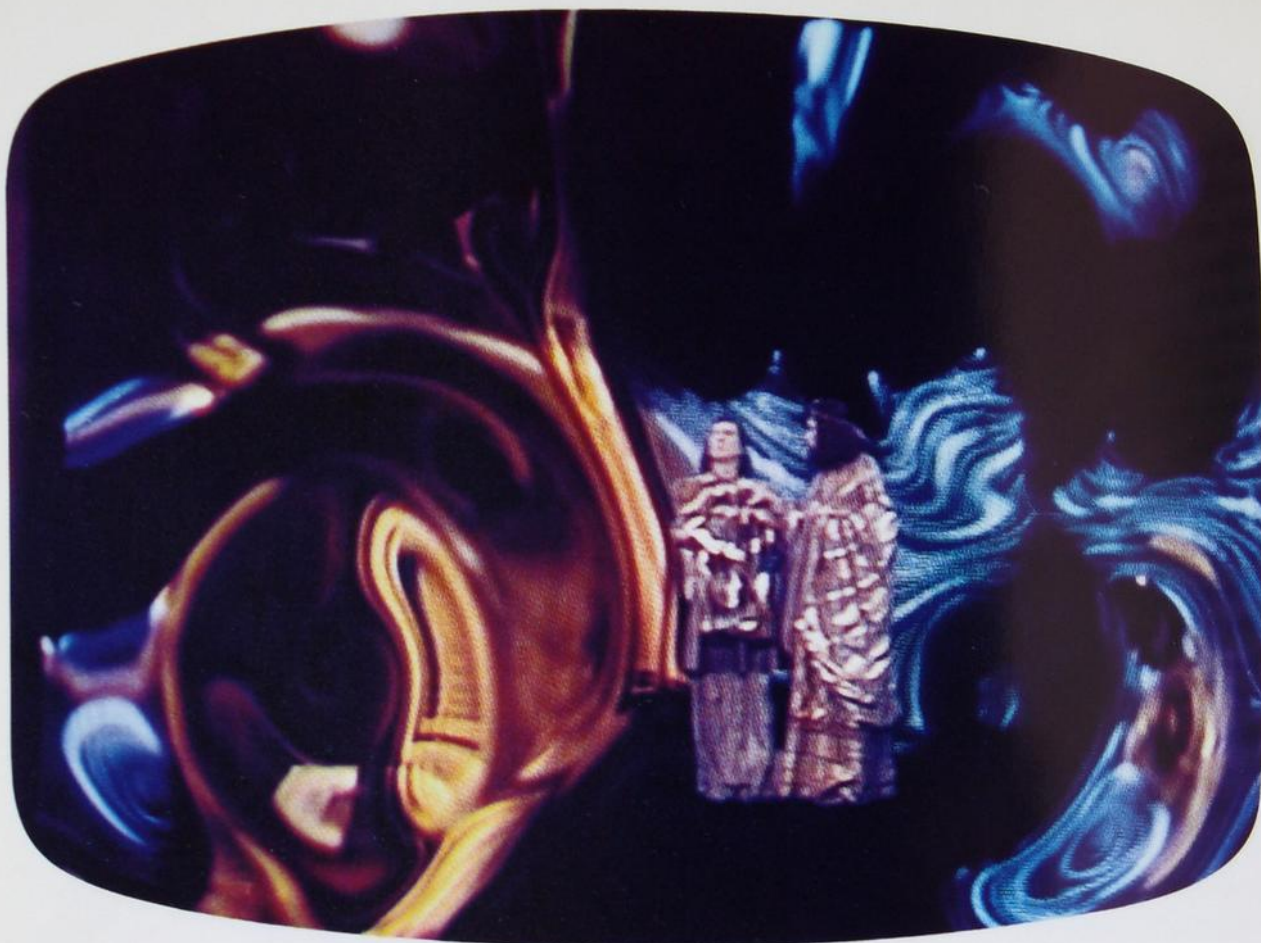
Valamiféle ormóttan élőlény rohan felénk. Ezt az élőlényt azonosítanunk kell. Az azonosítás meghatározza további cselekvésünket. Óriási krokodillal találkozá semmiképpen nem dönthetünk úgy, hogy a víz felé kell menekülnünk, hiszen az állat a vízben veszedelmesebb. De a fogsorai a parton is veszélyesek, a szárazföldön is ránk támadhat, ezért azzal, hogy felismertük, azonosítottuk, még nem dőlt el a találkozásunk kimenetele.

A drámai rendszer is hasonlóan működik. Újabb és újabb ismereteket ad számunkra, de ugyanakkor további bizonytalanságban is hagy bennünket. Az újabb és újabb titokzatos jelenségeket egyre izgatottabban próbáljuk megfeyteni.

Belső erőinket egyre jobban összpontosítjuk és az összefogott erőfeszítés segítségével együtt érzük el a dráma csúcspontját, az eksztázist, ahol az izgalmat már nem lehet tovább fokozni és a végső ismeret átadásával a folyamatot le kell zárni.



Egyetlen fénysugárból hajlított különböző formájú díszletek. **Kecskeméti Sándor** olvasztott tükörplasztikáin jelennek meg a fénysugár variációi



A tánc a legrégibb dráma

A támadó és megadó mozdulatokból az állatvilágban különös táncformák alakulnak ki. A hím mozdulatai a nőstény odafordulási ösztönét ébresztik fel. A hím figyelemfelkeltő és a nőstény odafordulási ösztönéből kialakul a kölcsönhatás, az ősi kontaktus. A nőstény odafordulása, mint korábban láttuk, a nőstényben energiákat szabadít fel. Hangsúlyoznunk kell, hogy a szemlélőnek nem energiát adunk át, hanem csupán a benne meglévő energiákat mozgósítjuk.

Az elméleti biológia megállapítja, hogy az élő szervezetek a környezetből érkező hatásokra nem az akció-reakció törvényszerűségei alapján válaszolnak, hanem saját energiáik mozgósításával.

A kutatások alapján nyilvánvaló, hogy az ingerek csak töredékét adják annak az energiának, amely a receptorok ingerületeként jelentkezik.

Bauer megfogalmazza az **állandó inaequilibrium-állapot** elvét. (Az **állandó kiegyenlítetlenség** elve)¹⁶

„Minden élőlényre jellemző, hogy **állapotukban spontán változások** következnek be, olyan állapotváltozások, amelyeket tehát nem az élőlényen kívüli, külső okok idéztek elő. Ehhez olyan felhalmozott energiára van szükség, amely képes a rendszerben uralkodó feltételek és a **változatlan külső feltételek esetén** is felhasználandni. A rendszerben olyan potenciál különbségeknek kell uralkodniuk, amelyek kisülhetnek, vagy kiegyenlítődnének külső segítség nélkül, tehát anélkül, hogy külső hatások érnék.

Az élő szervezetek a környezet változására sem mechanikusan válaszolnak, hanem állapotuk megváltoztatásával, azaz olyan folyamatokkal, amelyeket nehéz a külső hatástól, az ingerből levezetni.

A hatás nem felel meg a külső hatás erejének: jelentéktelen hatások intenzív folyamatokat válthatnak ki; igen gyakran hiányzik a tipográfiai megegyezés is: egy bizonyos inger által kiváltott folyamat **a szervezet egészen más helyén játszódik le.**

Igen fontos észrevétel az is, hogy az egyes ingerlésre bekövetkező válaszreakciók mechanizmusát az energiák kisülése jelenti. Az ingerelhetőség fogalmához ezenkívül még az a tény is hozzátartozik, hogy az élő rendszerben a **kisülést általában új feltöltődés követi.**

Ha például egy izmot elektromos árammal ingerlünk, összehúzódik. Ismételt ingerlésre ismét. Nagyszámú ingerlés után azonban már nem válaszol az ingerre: kifáradt. Ezután tehát meg kell várni az újabb feltöltődést.”

Az utószabályozás, a néző felőli kiigazítás lehetőségét bizonyítja a **Cannon** által megfogalmazott fogalom: a homeosztázis.¹⁷

A homeosztázis a szervezetnek az a képessége, amellyel önkéntelenül alkalmazkodik a vele szemben támasztott külső követelményekhez. Automatikusan kiigazítja és semlegesíti a belső állapot megváltoztatására irányuló befolyásokat.

„Az érzékszerveket nem tekinthetjük többé úgy – írja az állattáncok mechanizmusát elemző Tembrock –, mint amelyek kizárólag passzívan reagálnak minden olyan ingerre, amely elméletileg ingerületet kelt bennünk, hanem minden észlelés aktív tevékenységet is jelent a szervezet részéről. Vannak a szervezetben olyan számító mechanizmusok, melyek az érzéksejtek jelentéseit összefüggésbe hozzák az általános és speciális ingerületi állapottal, sőt ezeknek nagy részük van az ingerminták kialakításában.”¹⁸ „Ehhez hozzájönnek még az érzékletek központi idegrendszeri helyesbítései is. Az ingerközeg tulajdonságai valamilyen formában visszahatnak az ingerfelvevőkre. A magasabb szervezettségű állatok és az ember érzékszervi észleletei szempontjából a megelőző ingerkonstellációknak hatásuk van a későbbiekre, **utószabályozás** következik be. A vevőrendszer a vételt megváltoztatja, egyedi adaptáció jön létre.”¹⁹

állandó
inaequilibrium-
állapot
állapotukban
spontán
változások
változatlan külső
feltételek esetén

A hatás nem felel
meg a külső hatás
erejének
a szervezet
egészen más
helyén játszódik le

Cannon

A homeosztázis

utószabályozás

A mozgás látványa **mozgásinger** vált ki a szemlélőben, arra készteti, hogy belső potenciális energiáit azonos tevékenységre hangolja. A mozgás az asszociáció révén előre fut a nézőben, s ezáltal a benne feszülő energiák minden közelebbi érintkezés nélkül is manipulálhatók, ezek az energiák előre futnak önállósulnak, önmaguktól, sőt öntevékenyen keresik a látott mozgással való ritmikus kapcsolattartás lehetőségeit. Ezért tekintik a kutatók a táncot, mint mozgásformát, mindenféle művészeti hatás bölcsőjének, alapformájának.

„Nemcsak a dráma keletkezett a primitív táncból, de az is egészen valószínű, hogy a szavalt költészet szintén a gesztusok és a tánc házasságából született. Így a tánc a legkorábbi megnyilvánulási alkalom az érzelem számára és minden művészet bölcsője.”²⁰

„Amikor a primitív ember a táncban az isteneket szólította meg, ez nem jelentette azt, hogy már egészében dinamikus lett volna, de a csírája a drámának, mint rejtett potenciális forma, jelen volt benne. Ez magyarázza, minek köszönheti a tánc és a dráma, hogy a szanszkritban azonos gyökerűnek tartják eredetét és, hogy a színházat Kambodzsában ma is tánc háznak nevezik”.²¹

„Így a tánc nagy szülőanyja a művészetnek, vallásnak és az erotikának.”²²

„Így a tánc régebbi, mint a dráma, sőt maga a legrégebbi dráma.”²³

A szerelem időszaka az állatvilágban a harc időszaka. Korábban azt képzelték, hogy ezek a harcok pusztító összecsapások a hímek között a nőstényért.

A tudósok bebizonyították, hogy ezek az összecsapások valójában az állattáncok látványos folytatásai. „A nőstények nem mindig a győztesekkel mennek el, gyakran előfordul, hogy ellopódnak a gyengébb, de szebb hímmel.”²⁴

„A küzdelem fajonként különböző szertartások szerint megy végbe, lényegében azonban nem egyéb „lovagi tornánál”...”

„Különösen érdekes a kígyóknál, így a keresztes vipera és néhány csörgőkígyó-faj hímjeinél mutatkozó vetélkedés. A rivális felek egymáshoz simulva, fejüket és testük, egyharmadát felemelve, nyakrészük félköríves hátrahajtásával egyforma fejmagasságban egymást mereven szemmel tartva ide-oda hintáztatják magukat.

Közben jobbra-balra is hajlonganak, pontosan utánozva egymás mozdulatait, mígnem egyikük, az erősebb és kitartóbb, az ellenfelét ki nem billenti. Bármeddig tartana is egy ilyen mérkőzés, méregfogaikat sohasem használják...”

A kutató ezután felsorol különböző példákat a szarvasok, antilopok, halak, sőt az orosz-lánok párviadalai közül is, s megállapítja:

„Szó sincs életrehalálra menő, egymás kiirtására irányuló küzdelmekről, bár előfordulnak – rendszerint véletlenek folytán – tragikus kimenetelű esetek is.”²⁵

Ezeket a küzdelmeket tehát bizonyos mértéktartás jellemzi, lovagi küzdelmek ezek, melyek elsősorban a párosodni óhajtó hímek sokoldalú bemutatását szolgálják. Az erőteljes mozgásaikkal, összecsapásaikkal ugyanakkor felizgatják a figyelő nőstényeket is.

A harc olyan drámai látványosság, amelyet az emberek is izgatottan figyelnek. Gondoljunk csak a bikaviadalokra, a kakasviadalokra, a harcikutyák párviadalainak, a labdarúgók, az ökölvívók, a birkózók küzdelmeinek izgatott közönségére.

A törzsi kultúrák harctáncai a természet ősi színjátékaiból erednek.

szereplők
megjelenése,
jellemze,
viselkedése

A harc szereplőinek megjelenése, jellemze, viselkedése meghatározza együttérzésünket vagy elutasításunkat. Akivel együttérzünk, azt biztatjuk, lelkesítjük.

Akit elutasítunk, annak bukását szenvedélyes dühkitörésekkel és kiáltozással próbáljuk siettetni. Így az események előreszaladnak bennünk, mint a táncnál a tánc ritmusa. Még az összecsapás pillanatnyi szünetében is ott él bennünk a harc lüktetése. Izmainkat szinte görcsösen megfeszítve, együtt mozdulunk az általunk kedvelt szereplővel. A harc kimenetele azonban bizonytalan. Az ütések váltakoznak. Hol az egyik fél kap ütéseket, hol a másik. **Az ütések története a színjáték története.** A helyzetek váltakozása az íratlan forgatókönyv jelenetsorának felel meg, mely izgalmunkat a végső győzelem pillanatáig fokozza.

A drámai történet alapegysége a jelenet. A jelenet a teljes dráma alkotórésze, de egyben önálló és zárt egység.

A jelenet egy kis dráma, tartalmaznia kell valamennyi hatás eszközt. A televíziós és a filmes jeleneteket mindig kétszer kell megfogalmazni.

Irodalmi forgatókönyvnek nevezzük az első fogalmazványt. Tartalmazza a drámai összecsapás történetét és párbeszédeit. Az első mozzanat a folthatást kiváltó drámai problémahelyzet. A szöveg kristálytiszta ismerteti, hogy miről is van szó, de az események kimenetelét kérdésessé teszi, titokban tartja.

A jelenet többi írott szövege nem más, mint az összecsapások és a velük kapcsolatos információk ismertetése.

Az összecsapások a folthatás folyamatosságát, azok egymásba kulcsolódó láncsorát mutatják.

Nem tudhatjuk meg, hogy mi fog történni, ki fog győzni, mi lesz a viadal eredménye, és ezért a figyelmünket összpontosítjuk. Az információk összpontosított figyelmünket szemcsapdaként ragadják meg.

A tökéletes koncentráció segíti a további kapcsolattartást. A **főhős jellemét** viselkedése, cselekvése és a *cselekvés fegyvereként* alkalmazott **szavai** határozzák meg.

A természetben egy oroszlán, egy hiéna vagy egy nyúl megjelenésekor azonnal tudjuk, hogy jellemükből mi következhet, milyen cselekményt várhatunk tőlük. **Az ember jelleme** ugyanígy felrajzolja bennünk a tőle várható cselekvés lehetőségeit.

Az éhes oroszlán széttép bennünket. A hiéna az oroszlán távozása után falja fel maradékainkat. A nyúl azonban sohasem fogja elkapni a torkunkat. Biztosak lehetünk abban, hogy elfut előlünk.

Az állatok jelleméről szerzett ismereteink ez emberi jellemről szerzett tapasztalatainkkal megegyeznek. Vannak jellemek, akik egy másodperc alatt széttépnek, elpusztítanak bennünket, vannak akik hátulról, mások által támadnak és vannak, akikről semmiféle rosszat nem várhatunk.

Olyan célkeresztek ezek, amelyek a megismerésük után mozgósítják korábbi tapasztalatainkat. Ezek után eldönthetjük, hogy melyik az a szereplő, akit együttérzéssel, szeretettel és melyik az, akit ellenérzéssel vagy gyűlölettel követünk.

Az **első jelenet az egész dráma indítása**, ezért azonnal meg kell ragadnia a figyelmünket. A megírt történetnek és szövegnek olyan indulatokat, olyan folyamatokat kell kiváltania bennünk, amely a kontaktusunkat a teljes dráma idejére biztosítja. A folthatás problémahelyzetének sugallnia kell az elkövetkező dráma valamennyi konfliktusát.

A célkereszteket megfogalmazó szöveg a helyzetet világossá teszi, megmagyarázza és felnagyítja, de nem oldja meg.

A **Héroszok pokoljárása** című elektronikus dráma főhőse: Vaskezű Markó olyan erősnek, legyőzhetetlennek érzi magát, hogy párbajra hívja az Eget és a Poklot. A kihívásra azonnal megérkezik a válasz. Az égiet egy zsákot cipelő öreg képviseli. Személye meghatározhatatlan. Talán maga az Isten. Átadja a zsákját. A zsákban az egész Föld súlya benne van. A hős megemeli és elveszti erejét.

Ekkor jelentkezik a Pokol küldötte. A sátán elvárja, hogy Markó megvívjon vele. Tudjuk, hogy nem harcolhat, hiszen minden erejét elvesztette. Elutasítja a küldöttet, de az nem hátrál meg. Azt mondja, hogy kényszeríteni fogják Markót a párbajra. Jelenetről-jelenetre egyre félelmetesebb események történnek. Iszonyatos szörnyeteg jelenik meg. Kiszívja az emberek vérért. Halottak borítják a várudvarokat. Hol ezt, hol azt vádolják meg a gyilkosságokkal.

Amikor már nem lehet elviselni a kényszerítést, amikor már nem lehet meghátrálni a kihívás előtt, Markó elindul a Pokol háromfejű urához, hogy megvívjon vele.

Irodalmi forgatókönyv

főhős jellemét

Az ember jelleme

Az első jelenet az egész dráma indítása

Héroszok pokoljárása

Nincs kétségünk arról, hogy veszíteni fog. De érte izgulunk, vereségébe nehezen törődnénk bele. A hős ravaszabb az ördögnél. Kiszabadítja barátait, aztán közli, hogy nem párbajozik. Neki elég, ha a barátai szabadok. Agyon is ütheti őt, nem törődik vele. A folt-hatás folyamatosságának szabályai szerint az utolsó pillanatig nem tudhatjuk, hogy mi fog történni vele. A párviadal, amely a dráma első jelenetében kezdődött, csak az utolsó jelenet végén dől el.

A technikai forgatókönyv

A **technikai forgatókönyv** a rendező írásbeli alkotása. A jelenet és a dráma második megfogalmazását tartalmazza. Az irodalmi forgatókönyv alapján meghatározza a teljes látomást. Az anyagtalán történet a nem létező térben anyagi jelenséggé változik.

A váratlan hatással induló jelenet szövegeit kiegészíti a megjelenítés hatáskeresőjeivel.

A jellemek ábrázolására kiválasztja az írott szereplők megjelenítésére vizuálisan leginkább alkalmas színészeket. A jóknak külsőleg is kellemesnek kell tűnniük, a gonoszoknak már megjelenésükben is sugallniuk kell a gonoszságot. Előfordulhat a néző rászédése is. A csúf külső mögött rejtőzhet szeretetteljes lélek is, ezt a különböző filmek gyakran külön hatáskeresőként alkalmazzák. A művek többségében azonban ragaszkodni kell a nézők elvárásaihoz. Ha ezt nem tesszük, nem tudják követni a történetünket.

Az öltözékek: a kosztümök, továbbá a díszletek, akár reálisan, akár mesterségesen teremti őket, megragadják és megtartják a figyelmet, de ugyanakkor ismertetik a kort, a történelmi helyzetet is, amelyben a dráma lejátsszódik.

Hanghatásokkal, váratlan és szokatlan képi összetételekkel, a szövegek párviadalszerű összecsapásokká fokozásával és az izgalmat segítő zenei eszközökkel változtatja teljessé, elevenné a történetet. A hatáselemek együttese valóságos táncjáték, amely a jelenet kezdőpontjától a jelenet csúcspontjáig tart.

A technikai forgatókönyvben megfogalmazott hatáselemek azonban nem tekinthetők szentírásnak.

Az alkotásban résztvevő szereplők biológiai szervezetek, amelyeknek sajátos, előre meghatározhatatlan mozgástörvényeik vannak. A technikai forgatókönyv a rendezői munka tervezete csupán, amelyet a valóság folyamatosan módosít.

A mű készítése közben állandóan érezni kell, meg kell sejteni a nézőben zajló folyamatokat. Érezni kell, hogyan születik, mikor és miért bomlik fel a kölcsönhatás, a kontaktus. Amikor feltételezzük, hogy a kölcsönhatás felbomlik, el kell vágnunk a jelenetet, változtatnunk kell mindazon, amit olyan nagy erővel, nagy összefogással készítettünk.

A befogadás törvényeit komolyan kell vennünk. A tudósok bizonyítják, hogy az elektromos árammal ingerelt izmok összehúzódnak, reagálnak. Nagyszámú inger után azonban kifáradnak, nem válaszolnak az ingerekre. Ezután meg kell várni az újabb feltöltődést.

átváltás

Ezt a várakozási időt a drámában **átváltásnak** nevezzük. Átváltás azért is, mert a várakozási időt teljesen más eszközök alkalmazásával lerövidíti.

Minden jelenetet csak addig fokozhatunk, amíg elérünk a fokozása csúcspontjáig: az eksztázispontra.

Az átváltásnál alkalmazott csend olyan, mint a tánc esetében a hirtelen leállás. A szereplők kimerevednek, a mozgást mozdulatlanság, a hanghatásokat csend követi.

A csend ilyenkor ütésszerű hatáskereső

A **csend ilyenkor ütésszerű hatáskereső**. Erőszakosabb hatása van, mint a legvadabb dobszólónak.

A hetvenöt éves japán színészt, a no-színház csodálatos tudású mesterét megkérdezték, hogy mi az, amit még nem tud eljátszani? Azt válaszolta, hogy a csend az, aminek a titkát még mindig nem tudta megfejteni.

A csend a művészet legdöbbenetesebb hatáskeresője. A cowboy-filmekben szinte szertartásosan alkalmazzák. Az ellenfelek közelednek egymáshoz. Kezüket nem éri el a pisztolyukat. Megállnak egymással szemben. Várnak. A szemüket látjuk, szemhéjuk megremeg, pupillájuk összeszűkül. Egy madár felroppen. Állnak, állnak és állnak. A nézőben az izgalom egyre fokozódik. Aztán váratlanul eldördülnek a lövések.

A csendet már a sámánok és a varázslók is drámai hatásesszövekként alkalmazták. A vallások is élnek ezzel a hatásesszöveggel. A biblia eredeti gondolataihoz és tanításához visszatérő kisegyházak összejövetelein érzékelhetjük a csend rettenetes erejét.

A jelenetek egymásra építése

A különböző jelenetek egymásba kapcsolódása teremti meg a drámát. A dráma azonban nem mechanikus jelenetek ismétlődése. A kezdő jelenettől a dráma csúcspontjáig egyetlen sínen halad a történet. Erről a sínről letérni nem lehet. A síneken, mint a vonaton, ugyanaz a szerelvénnyel halad megállíthatatlanul. A különböző jelenetek ugyanazt a témát variálják. A kezdő pillanat konfliktusa a záró jelenet csúcspontján oldódik meg.

Ezért az egész dráma egyetlen célkeresztnek tekinthető, amelynek a figyelmünket folyamatosan meg kell tartania. Lehetnek részegységei, epizódjai, amelyek az elkalandozó figyelemnek mozgási teret adnak, de ezeknek az epizódoknak azonnal vissza kell fordítaniuk a figyelmet a fővonalra, a történet lényegére.

A dráma szerkezetét, hogy ne veszítsük el a lassacskán elfáradó nézőt, egyre inkább gyorsítani kényszerülünk. Az alapproblémát egyre rövidebb jelenetekkel, a jelenetek gyorsuló váltakoztatásával kell fokoznunk. Gyorsuló jelenetek, gyorsuló történetek, gyorsuló összecsapások, gyorsuló ritmus, növekvő hangerő és növekvő izgalom jellemzi.

Ez a fokozás a dráma eksztázisrendszere. Ha nem fokozzuk a drámát, akkor a kapcsolat megszakad. A néző kívül kerül a történeten. Külső szemlélővé változik.

A szakemberek ilyenkor mondják azt, hogy „**a dráma áll a levegőben**”. A szereplők ugyanúgy és ugyanazt mondják, ugyanazok a hatásesszövegek ismétlődnek, de már nem hatnak ugyanúgy. Az átváltások és a fokozások, a gyorsítások teremtik meg a végső összehatást: az eksztázist.

fokozás

„a dráma áll a levegőben”

A dráma csúcspontja: az eksztázispont

A részegységek csúcspontjait meg kell különböztetnünk a végső csúcsponttól. A jeleneteknél az átváltás pontját oda kell helyeznünk, ahol az alkalmazott hatásesszövegek elérték az általuk megteremthető legnagyobb energiahatást. Újabb ismétlődés már visszaesést váltana ki.

Az átváltás olyan, mint a gépkocsinál a sebességváltás. Induláskor egyes fokozatban nagy erővel meglendítjük a kocsit, hogy kimozdítsuk álló helyzetéből. Ha tovább megyünk egyesben, akkor felbőmből a motor, és kellemetlenné, kényelmetlenné válik a vezetés.

Nem erőltetjük. Átváltunk kettesbe, hármasba, négyesbe vagy ötösbe, és a gépkocsi simán, csendben, egyre gyorsulva halad.

Hogy mikor kell átváltanunk, hol van az átváltási pont, arra semmiféle pontos magyarázatot nem tudunk adni.

Megítélésében csak érzéseinkre támaszkodhatunk. Ám, ha tudjuk, hogy a jelenet építésében átváltási pontra van szükségünk és ennek helyét tudatosan keressük, akkor ösztönös cselekvésünk már bizonyos alkotói tudatossággal párosul.

Az abszolút eksztázispont, a dráma csúcspontja: a részegységek által kialakított eksztázispontok összegződése.

Sajátos „**felhangolt állapot**” ez, amely egész szervezetünket, fizikai és szellemi állapotunkat meghatározza, átítatja. Ez az állapot ugyanakkor igen ellentmondásos.

Az adaptáció és a stressz elméletét kutató tudós így ír a „felhangoltság állapotáról”:

„Olyan ez, mintha a hegedűt magasabbra hangolnám a húrok megfeszítésével. Azt mondjuk, hogy a torna rugalmassá teszi izmainkat és a nagy lelki élmény felvillanyoz. A szokottnál többre leszünk így képesek, de ugyanakkor egy bizsergető érzés is belénk fészkelődik, izgatottak vagyunk, mintha motor zakatolna bennünk. Ez az, ami azután leront-

abszolút
eksztázispont
„felhangolt
állapot”

abnormális
eufória
elragadtatott
állapot

ja a munkánk értékét, s megfoszt a pihenés nyugalmatól is. Tulajdonképpen mi történik velünk az élénkség ilyen állapotában? A felhangoltság létező érzés, amelynek fizikai és kémiai alapjai vannak. Az izgalom állapotában mellékvesénk megnöveli mind az adrenalin, mind a kortikoidok termelését. Azt is jól tudjuk, hogy adrenalin vagy kortikoidokkal a „felhangoltságához” nagyon hasonló izgalmi állapotot tudunk létrehozni. Így ha valamilyen allergiás betegség vagy reumás fájdalom ellen valaki nagy mennyiségű kortizont vesz be, gyakran panaszkodik álmatlanságról. Az is előfordulhat, hogy **abnormális eufória** lép fel, a jó érzés és a könnyedség szinte **elragadtatott állapota**, amely hasonlít az úgynevezett „szalonspicchez”. Rendszerint mély lehangoltság érzése szokta követni”.²⁶

Selye János szavai kristálytisztán fogalmazták meg a felhangolt állapot szerkezetét. Tisztázzák azt is, hogy mért van szükség ezen a ponton az átváltásra. A részegységeknél, a jelenetek átváltási pontjainál meggátoljuk a váltással a néző lehangolódását.

De mi történik a végső eksztázispont után? Ezt újabb jelenet nem követi. Az izgalmi állapot, a szellemi feszítettség viszont, ha ezen a ponton megtörik, kellemetlen, depressziós állapottá rombolódik. Ez ellentmond a dráma céljainak.

A végső átváltás

A végső átváltásnál, mást nem tehetünk, szembe kell fordulnunk az eksztázisban alkalmazott valamennyi eszközzel. Az eksztázis a küzdelem, a vad tánc, a tragikus viadal szinte formátlanul torzuló végső összecsapása. Mozgását a néző figyelme úgy követi, hogy a feszültség legmagasabb pontjáiig jut el. Ezután már csak a mozgásformák teljes beszüntetésével lehet átváltási lehetőséget teremteni.

chirasi
Kagamijishi

A japán kabuki színház végső gyorsítása a **chirasi**. A **Kagamijishi** című dráma orosz-lándémona dühöngő eksztázistáncot mutat be, vad forgótáncot, melyben emberhosszúságú fehér sörénye formátlanul csapkodó, szikrázó lángnyelvként vibrál.

Aztán hirtelenül megáll. A két segédje elrendezi a ruháját. A sörényét megfésülik, megigazítják.

az élet diadala
a halál felett

Kimerevedik. Ebben a nyugodt pózban, korábban követhetetlen alakját átnyújtja a nyugalmat óhajtó szemeknek. A kísérő zene lágy dallamra vált. A sámán az eksztázistánc után megáll és elmondja az istenek üzenetét. A törzsi szertartásokon a szent állat vagy az istenként tisztelt és feláldozott ember feltámad, a varázsló eljátssza a szimbolikus feltámadást. Megnyugtatja közönségét és elmondja a túlvilági üzenetet. A tibeti cam-táncok misztériumának csúcspontján megjelenik Namse, az egészség rózsaszínű arcú istene és eltáncolja az ősi táncot, amelynek neve: **az élet diadala a halál felett**. A végső átváltás, azzal, hogy ellentétébe csap át, képes további hangulati fokozást teremteni. Megnyugtatja a felhangolt nézőt és pezsgő, kellemes fizikai és szellemi állapotot teremt.





Szereplők a kék térben és a digitális összetett képben (Kronosz bukása)

Shoshaku Jushaku

A kutatómunka a nevében hordozza ellentmondásait. A kutatás új terület vizsgálata: ihlettel, intuícióval, látomásokkal, találmányokkal és ötletekkel. A munka ennek az ellentété.

Folyamatos tevékenység, újra és újra történő ismétlés, szorgalom és állhatatosság. A munka az munka. Az elektronikus és számítógépes területek új művészetek bölcsői. Ihlet és intuíció nélkül nem lehet megközelíteni őket. Szorgalom és munka nélkül nem lehet valósággá változtatni a lehetőségeiket.

Megközelítésüket nehezíti, hogy folyamatosan változnak.

Új és új területeket teremtenek, hogy aztán ezek is átadhassák a helyüket az utánuk következőknek. Az egész világ, az egész létezés, az egész valóság ilyen mozgásokból áll.

A technikai művészetek semmi mást nem tesznek, csak megmutatják a mozgások gyorsaságát, a változások sebességét és megállíthatatlanságát.

Ami ma technikai csoda, az holnap régimódi ócskaság.

Ezekben a művészetekben soha sem mondhatjuk azt: **elértem valamit**. Amit ma kitanultunk, azt másnap meg kell változtatnunk, át kell formálnunk. A japán zen mester, **Suzuki** ezt írja:

„Az örök kezdők szelleme sokra képes, a kitanultaké csak kevésre.”²⁷

Mindig és mindenkor kezdőknek kell éreznünk magunkat. Meg kell őriznünk magunkban az örök kezdők szellemét. Addig, amíg valami merev elképzelésünk van, vagy a jövőben reménykedünk, nem vagyunk képesek komolyan venni azt a pillanatot, ami éppen most van.

„Azt várjátok, hogy jön valami ígéretes dolog, amíg egy bizonyos utat követtetek. Ámde nincs olyan bizonyos út, amely tartósan létezne. Nincs előkészített út számunkra. Pillanatról pillanatra kell megtalálni a saját utunkat. A tökéletesség eszménye, vagy valaki más által előkészített tökéletes út nekünk nem az igazi út.

Mindannyiunknak a saját útját kell járnia, és ha ezt tesszük, ez fejezi ki majd az egyetemes utat. Ez a misztérium. Ha egy dolgot alaposan, töviről hegyire megértetek, mindent megértetek. Ha mindent meg akartok érteni, semmit sem fogtok érteni. Ezért, ha erősen törekedtek arra, hogy a saját utatokon járjatok, másoknak is segítetek, akkor és mások is segítenek nektek. Ahhoz, hogy igazi értelemben függetlenek lehessünk, el kell felejtenünk mindent, ami a fejünkben van, és pillanatról pillanatra valami teljesen újat és mást kell felfedeznünk.”²⁸

Egy másik zen mester ezt így összegezi: „Nincs semmi, amit elérhetnénk. Nem létezik semmi, ami elérhető lehetne. Aki azt hiszi, hogy valamit elérhet, megszerezhet, véglegesen a birtokává, a tulajdonává tehet, az csak egy öntelt, pimasz fickó, akinek téves nézetei és téves hite van.”

A mestertől megkérdezik: „Mi az, amit legyőztél, mi ad szavaidnak erőt? Az, hogy semmit sem győztem le, az tett képessé engem ennek az állapotnak az elérésére. Az az ember, aki legyőzi és eléri a dolgokat, tele van önteltséggel.”²⁹

A japán Zen-buddhizmus megteremtője: **Dogen** ezt így összegezte: **shoshaku jushaku**. Ez azt jelenti, „hibát hibára halmozni”.

Egész életében hibát hibára halmozott és ez tette őt naggyá, következetessé és mindenki által tisztelt személyiséggé.³⁰

elértem valamit

Suzuki

Dogen;
shoshaku
jushaku;
„hibát hibára
halmozni”

A rendezés misztériuma

Ne féljünk hát hibát hibára halmozni a tévéstúdióban. Ne féljünk elvetni azt, amit tegnap még ragyogó elgondolásnak éreztünk. Csodálkozzunk rá mindennap az aznapi újdonságra, de ne ragaszkodjunk hozzá egy pillanatig se, ha más lehetőségek felötlenek.

Ez a rendezés misztériuma.

Az első kutatóműsorok felvételei hihetetlenül elfárasztották a rendezőt. Esténként szabályosan összerogyott. A kék térbe belépő színészek eleinte tanácstalanul szemlélték a nem létező világot, a fényekkel átvilágított semmit, amibe kerültek. A rendező sem bízott a színészek fantáziájában, lépésről lépésre irányította őket. Megmondta mikor, hogyan és hová lépjenek. Úgy mozgatta őket, mint a marionett bábukat. A bábokra szerelt gumiszalagot a hangszóró helyettesítette, amelynek segítségével reggeltől estig mechanikusan irányította mozdulataikat.

A többi munkatársakat ugyanígy kellett irányítani.

Figyelnie kellett a kosztümök szabásánál nehogy olyan anyagból készüljenek, amely a kék térben eltűnik, megsemmisül vagy szétmállik.

A tárgyakat, a fegyvereket, a bútorokat is ezzel a szemlélettel kellett kiválasztania. A színészek maszkját és haját sokszor ötször-hatszor átfestette és átfésültette, hogy a kép-kombináció után is a valóság illúzióját teremtsék meg.

Gyakran az operatőrök sem értették az összetett képek problémáit, elmozdították, elrántották a kamerákat, eléletlenítették a képeket, szétbomlasztották a varázslatot.

Csak a műszaki munkatársak értették, hogy valójában mi történik a stúdióban, néhányan ötletek sorával, ugyanakkor tökéletességgel, műszaki alapossággal segítették a kutatások sikerét.

Róna György

Róna György sokféle új eljárás bevezetésével, a hajlított terek és az összetett képek együttmozgatásának kidolgozásával már szinte társrendezőként dolgozott, beleszólt a makettek világításába, a képi összetételek és mozgások szervezésébe. Így nagyon sok esetben tehermentesítette a rendezőt.

A műsorok fantáziaképekből készültek. Ez okozta a rendezői munka másik nehézségét. Ha léteztek is állványra helyezett apró makettek, kristályok és gyökerek, lézerkompozíciók és üvegpiramisok, sugarakból gerjedő és variálódó elektronikus és számítógépes képek, ezek első látásra azok voltak, amik valójában voltak, és csak a rendező képzelete tette őket olyanná és azzá, amit megálmodott. Az álom azonban nem teljesen megfogható, nem mindig megmagyarázható. A semmiből keletkezik és a semmiben tűnik el. Mindenki másképpen látja, másképpen érzékeli. A pszichológiai tesztek ezen a különbségen alapulnak. A Szondi-tesztnél például különböző elmebetegekről készített fotókat mutatnak a szemlélőnek. Abból, hogy melyiket tartja szimpatikusnak vagy ellenszenvesnek, következtetnek a személyiségére. Az, hogy mi tetszik valakinek, megmutatja, hogy milyen a lénye, a szelleme, a belső meghatározottsága.

Egy másik tesztnél alaktalan foltokat kell szemlélnünk, s abból, hogy mit látunk, mit képzelünk a foltokba, következtetnek arra, hogy valójában kik vagyunk és milyen a lelki-állapotunk.

A látomások megteremtését segítő munkatársak is gyakran teljesen ellentétes személyiségek voltak.

Nagy Sándor

Nagy Sándor díszlettervező az álmokképeket csak intuícióval tudta értelmezni. Nagy papírlapokra színes foltokat rajzolt. Ezek voltak a díszlettervei. Ha megkérdezték, hogy mit ábrázolnak, azt válaszolta, hogy ő maga sem tudja.

Mégis zseniális elektronikus díszleteket teremtett. Hatalmas kátránytömböket hozott a stúdióba. Baltával felhasogatta és azt mondta, hogy itt az alvilági díszlet. Kamera elé téve igazi alvilági látomás született, különös erezetű, fényes, fekete háttér, fantasztikus, képzeletbeli és mégis valóságosnak tűnő helyszín.

Balló Gábor az ellentéte. Az álomképeket műszaki rajzok sorával tervezte meg. A látomásokat mérnöki pontossággal, szinte gépi precizitással rajzolta fel, és a végeredmény mégis ugyanolyan fantasztikus lett.

Wieber Marianne kosztümtervező az ősi kultúrák szerelmese. Sohasem másolta a régieket, hanem újjáalkotta őket. A ruháiba öltözött szereplők eleven képzőművészeti alkotásokká változtak. Amikor azonban egy modern úrruhát kellett megterveznie, megbénult, tehetetlenné változott.

Ő fogalmazta meg azt a gondolatot, hogy mi magyarok olyan ősképek birtokosai vagyunk, olyan ősi látomásokat hordozunk magunkban, amelyek létezésünket és gondolkodásunkat is meghatározzák. Ha teljesítjük az ősképek által sugallt látomásokat, akkor csodálatos dolgokat teremtünk. Ha eltérünk tőle, akkor igazi alkotás nem születik a munkánkból.

Jánosi Antal dramaturg a rendező állandó és közvetlen munkatársa, az elektronikus kutatómunka másik megteremtője, a drámák, a mitológiák, a mesék írott anyagainak szorgalmas kutatója. Sok ezer könyvet, legendát olvas el, szakembereket gyűjt maga köré, különböző kultúrák tudósait és szakértőit. Állhatatos és megállíthatatlan. Nemcsak az irodalmi forráskönyvek megteremtésében, de a kutatómunka védelmezésében is az.

A közvetlen munkatársak személyes támogatása mellett, a felvételek időpontjában a rendező mindig magára marad. Ebben elsősorban ő a hibás, de változtatni nem lehet. A felvételek közben másodpercek tört része alatt kell döntenie, mint a gépkocsivezetőnek, aki a vele szemben százhusz-kilométeres sebességgel száguldó teherautó elől vagy elrántja a gépkocsit vagy összetöri magát.

Az álomképek megfejtése, megvalósítása még a közvetlen munkatársak számára is nehézséget okozott, pedig ők állandóan együtt dolgoztak. Ugyanez a probléma azonban hatalmas falként tornyosult a műsorokban csupán néhány napig szereplő színészek és közreműködők előtt.

A rendező ezért sok kiabálással, állandó irányítgatással, erőszakos intézkedésekkel próbálta rávenni őket elképzelései megvalósítására.

Az ősi kultúrák alkotásainak megvalósítása közben egyre több ókori mester tanítását ismerte meg.

Ezek a mesterek nemcsak gondolkodását, hanem életszemléletét, munkamódszerét is megváltoztatták.

Egyre kevesebbet törődött a stúdióban lévő munkatársakkal és egyre erőteljesebben koncentrált látomásaira. Ha tehette, nem veszekedett, nem kiabált, nem erőszakoskodott. Addig ismételte ugyanazt a jelenetet: nyolcszor, tízszer vagy tizenötször, amíg úgy valósult meg, ahogyan megálmodta. A képmagnón a felvételt bármедdig ismételhetjük. A titkos tanítások megfogalmazzák, hogy az ismétlés sohasem azonos az előzménnyel, sohasem látjuk ugyanazt, mert mi magunk megváltozunk. A színész is, a szereplő is, ha szó szerint ugyanazt mondja és cselekszi, a következő felvételben mégis más lesz.

A rendező mint a horgász figyeli a képernyőket, megvárja amíg a színész horogra akad, amíg az elképzelt álomképet a változások során létre nem hozza.

A mesterek azt sugallják a rendezőnek, hogy elsősorban a műsorok érzelmi megközelítéséről kell lemondania. Óvakodnia kell a lelkesedéstől és a lelkes emberektől. A lelkes emberek eltompítják kritikai érzékünket. A saját lelkesedésünk még ennél is veszedelmesebb. Elvesztjük az önkontrollt, amelynek segítségével a nézőben zajló folyamatokat érzékelhetjük. Hiszen nem látjuk a nézőt, nekünk kell önmagunkban elképzelnünk a viselkedését.

Ha szeretjük a jelenetet, a képsort, a színészt, akkor tovább mutatjuk a kelleténél, sajnáljuk elvágni a felvételt ott, ahol már a képek a nézőben telítődést okozhatnak. Eltávolítjuk a váltási pontokat, s így lerontjuk az eksztázisfokozó rendszert, elszakadunk a nézőktől.

Balló Gábor

Wieber Marianne

Jánosi Antal

A műsorkészítéshez nem illő rajongás, lelkesedés és szeretet miatt készültek olyan nyolcvan perces műsorok, amelyeket később a rendezőnek, kijózanodva, ötven-hatvan percesre kellett rövidítenie.

Fokozatosan tanulta meg, hogy a műsort is, önmagát is szakrális közömbösséggel, szent közömbösséggel kell figyelnie.

A közömbösség egyik fő tétele, hogy a rendezőnek el kell fogadnia; nem mindig az valósul meg, amit elképzelt. Problémák között kell megvalósítania álmait.

„A legtöbb ember ábrándokban él – írja Suzuki – és problémáiba kuszálódva akarja problémáit megvalósítani. Pedig problémák közepette élni: az az élet maga. A problémák eloszlatásának az a módja, hogy azok részünkbe válnak, eggyé válnak velünk.

A problémák ti önmagatok vagytok. Ha ez így van, akkor semmi sincs, ami problémát jelentene.”³¹

Az évek során, ahogy a kutatómunka előrehaladt, a színészek, a szereplők, a közreműködők egyre kevesebb instrukciót kaptak a rendezőtől. Amit elmondott, azzal utalt a jelenetre, de nem olvasta fel nekik a forgatókönyvet, mint más rendezők, nem értelmezte. Olvasni a színészek már az iskolában megtanultak. Azt, hogy ők a saját szerepüket, a saját színészi adottságaikkal hogyan valósíthatják meg, ezt minden rendezőnél jobban tudják.

Eltéríteni ettől lehetetlenség őket. Ugyanakkor az összetétellel létrehozott kép szinte kalodába fogja a szereplőket. A képet megváltoztatni nem lehet, ezért neki kell mozgósítania színészi fantáziáját, neki kell betölteni játékaival a teret. A színész így többé nem kívülről irányított marionett-bábú, mindegyik színész a saját szellemével tölti meg a képsorokat, a művön belül önálló, szuverén alkotásokat teremt.

A rendező nem ragaszkodik makacsul az előzetes elképzeléséhez.

Nem ragaszkodni valamihez egyet jelent azzal, hogy tudatában vagyunk abszolút értékének.

Ha értékes, amit elterveztünk, akkor az a meghatározott keretek közé szorítva, önmagától is megvalósul. Kitejtését lehetetlenség megállítani.

Ha egy művész túlzottan az eszményit keresi, öngyilkos is lehet, mivel eszményei és a valóság között igen nagy szakadék tátong. Amikor rádöbben, hogy a szakadékot nem képes áthidalni, kétségbe esik.

Mi ezt az utat nem járhatjuk. Keressük az eszményit, de tudjuk, hogy az elérhetetlen. Ha tudjuk, hogy önmagunkban sem érhetjük el, nem fogjuk kihajszolni fogcsikorgatva másokból sem. Így megszűnik a görcsösségünk, az erőszakosságunk. Ha önmagunkban megnyugszunk, másokban is kialakítjuk a magabiztosság és a nyugalom érzését. A nyugalom minden teremtés alapja. Megszületik benne az igazi látomás, kivirágzik talajában a kozmikus gondolat.

A keleti festők gyakran művészi rendetlenségben vetettek pontokat a papírra. Akármit is csináltak, a pontok mindig valamiféle rendszert alakítottak. Azt képzeljük, hogy irányíthatjuk őket, de lehetetlenség irányítani.

Lehetetlenség úgy felrajzolni a pontokat, hogy ne vegyenek fel valamilyen rendezett alakzatot.

Ugyanez áll a mindennapi életre is. Lehetetlenség az embereket irányítani. Lehetetlenség meghatározni, hogy ilyen alakzatot vagy olyan alakzatot vegyenek fel. Az emberek vezetésének legjobb módja, ha bátorítjuk őket, hogy csináljanak amit akarnak. Rosszkodjanak csak. Adj a juhoknak tágas rétet és akkor önmagukat irányítják. Neked csak figyelned, terelned és segítened kell őket.

A kínai taoista gondolkodók nem akartak fejedelmek lenni, nem akartak hivatalt vállalni, nem akartak embereket irányítani. De ha mégis arra kényszerültek, hogy fejedelmekké vagy hivatalnokká legyenek, egyszerűen nem avatkoztak az emberek ügyeibe. Hagyták, hogy végezzék a dolgukat. Nem akarták megszervezni és irányítani a tevékenységüket. Messziről figyelték őket, és ezzel elérték, hogy a legjobbat hozzák ki önmagukból.

Az örökös átszervezés, átalakítás, az országok, intézmények és a hivatalok örökös átfarmálása az ostobák és buták hivalkodó pótcselekvése. A társadalmi szervezetek ugyanolyanok, mint az élő emberi test, ha állandóan cserélik a szerveket, ha állandóan cserélgetik az ereket: elsorvadnak vagy elvéreznek.

Csuang Ce Konfuciusz nevében fogalmazza meg gondolatait:

Csuang Ce

„A helyes út a nem beavatkozása. A beavatkozás túlterheléshez vezet, a túlterhelés nyugtalansághoz, a nyugtalanság a gondhoz. Aki pedig aggodalmaskodik, az már menthetetlen. A régi idők nagy emberei önmagukban valósították meg a rendet, s csak azután keresték a többiekben. Ha valaki még önmagával sincs tisztában, hogyan találhat fölösleges időt arra, hogy egy zsarnok eljárásával törődjék? Emellett nem tudod, hogy a szellem mily könnyen elpazarlódik, s hogy a tudás mennyire szeret kérkedni?

A szellem az elismerésben pazarlódik el, a tudás a másokkal való vitázásban válik hivalkodássá. Az elismerés irigységet támaszt az emberek között és a tudás a vetélkedés fegyvere lesz. Még ha benned valóban magasrendű szellem és őszinte meggyőződés is él, s még ha mentes is vagy a becsvágytól, ez még nem jelenti, hogy ismered azoknak az észjárását is, akikre hatni szeretnél...

Ha másokat irányítasz, ha mások hibájára felhívod a figyelmet, ő ebben sértést fog látni.

Aki pedig megsért valakit, bizonyos lehet abban, hogy visszasértik.”³²

A stúdióban erőszak és sértegetés közben nem születnek meg a látomások. A rendezőnek nincs más dolga, csak az, hogy álmát, mint a születő gyereket, világra segítse. A gyereket a munkatársak együttesen szülik meg, mi csak a szülőorvosok vagyunk.

Sugarakból teremtet világok

A Tibeti Titkos Tanítások szerint a valóságot sohasem pillanthatjuk meg. Csak energiafelvillanásokat és szaggatott, összefüggéstelen állóképeket látunk. Az érzékszerveinkkel felfogott fénysugarakat a tudatunk formálja valóságos jelenséggé, láthatónak és megfoghatónak tűnő anyaggá.

Az a valóság, amit érzékelünk, sohasem néz ki úgy, ahogyan mi látjuk. Érzékszerveink a valóságnak csak egy bizonyos síkját képesek letapogatni. Ha közelebb megyünk az anyaghoz, simának és szilárdnak hitt felülete megbomlik. Először repedések jelennek meg rajta, majd apró szörnyetegek, sárkányoknál is iszonyatosabb atkák és mikroorganizmusok félelmetes és nyüzsgő sokasága.

Ha még jobban közelítünk, ugyanez a felület elemi egységekké, atomokká és kvarkokká, rohanó energiacseppek és fénybombák halmazává lesz. Energiasugarakká esnek szét a tárgyak, a növények, az élőlények és energiasugarakká leszünk mi magunk is.

Amennyiben a világ valósága ilyen, akkor a művészeti valóság sem lehet olyan szilárd és mozdíthatatlan, ahogyan korábban véltük.

Az elektronikus és számítógépes eszközökkel mesterségesen teremtet világok egyáltalán nem különböznek a valóságos világoktól.

A valóságos világ, érzékszerveink kamerái és mikrofonjai előtt, ugyanígy születik.

Az indiaiak az általunk látható világot Majá-nak, káprázatnak nevezik. Ez a valóság nem létezik. Nincs. Mégis körülvesz és fojtogat bennünket. Olyan, mint egy kör alakú vetítővászon, amelyre a lelkünkben tobzódó démonokat, fájdalmakat és szenvedéseket vetítjük.

Ha kikapcsoljuk a vetítőt, egyszerűen eltűnik a vászonnál. Ha lekapcsoljuk az életünk lámpáját, velünk együtt tűnik el. Ha csak a káprázatok villanykörtéjét csavarjuk ki lelkünk foglalatából, akkor belőlünk tűnik el. A jógamesterek, a meditáció során, évekig tartó koncentrációval kicsavarják magukból ezt a káprázatot teremtet lámpát, és meglátják a felületeken túl létező világot: az igazi valóságot, a kozmikus mindenséget.

Ennek a cselekvésnek látványos története a dráma, a mese, a mítosz, a mitológia. Felidézzük lelkünk szörnyetegeit, félelmetes démonait, ellentmondásait és fájdalmait, hogy a dráma csúcspontján lekapcsoljuk őket.

Káprázatok
Eloszlató Tánc

A tibeti misztériumok csúcspontja: a **Káprázatok Eloszlató Tánc**. A buddhista kolostorokban előadott chöd-misztérium a **Tibeti Halottak Könyve**, a **Bardo thos-sgrol** vizuális megjelenítése.³³

Tibeti Halottak
Könyve

Ez a dráma egyik alapformája, ősfarmája. A félelmetes démonok és szörnyetegek a lelkünkben, saját önzésünkben lépnek ki. Az áldozati szertartás célja önzésünk elpusztítása. Amikor testünket feláldozzuk, vágyainkat, önzéseinket és félelmeinket elmeteszük, megtisztulunk. De nem akármitől tisztulunk meg: a képzelte démonainktól, a képzelte világainktól, a képzelte félelmeinktől és a képzelte fájdalmainktól. A káprázat világától, a Majától szabadulunk meg.

Bardo thos-sgrol

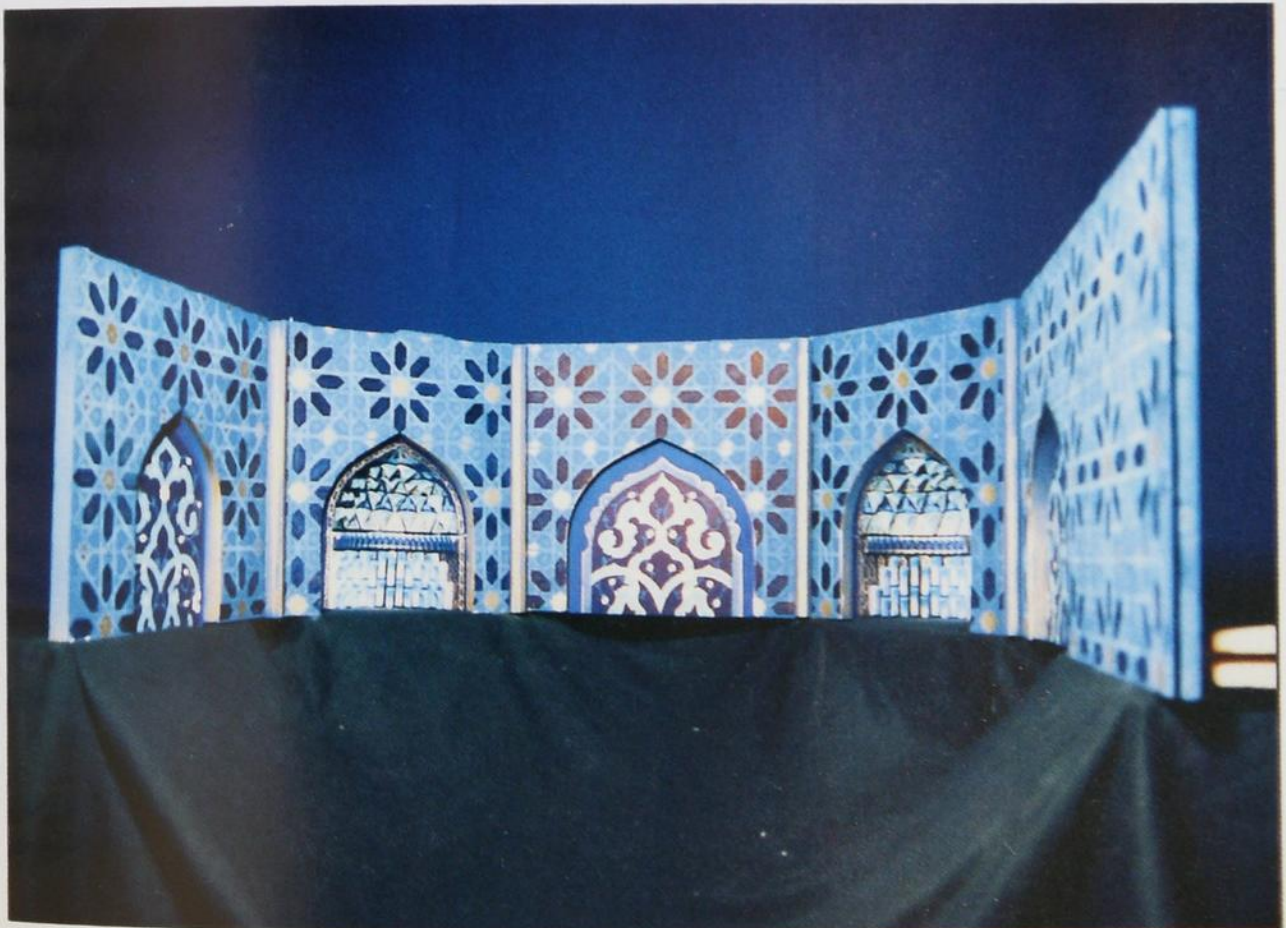
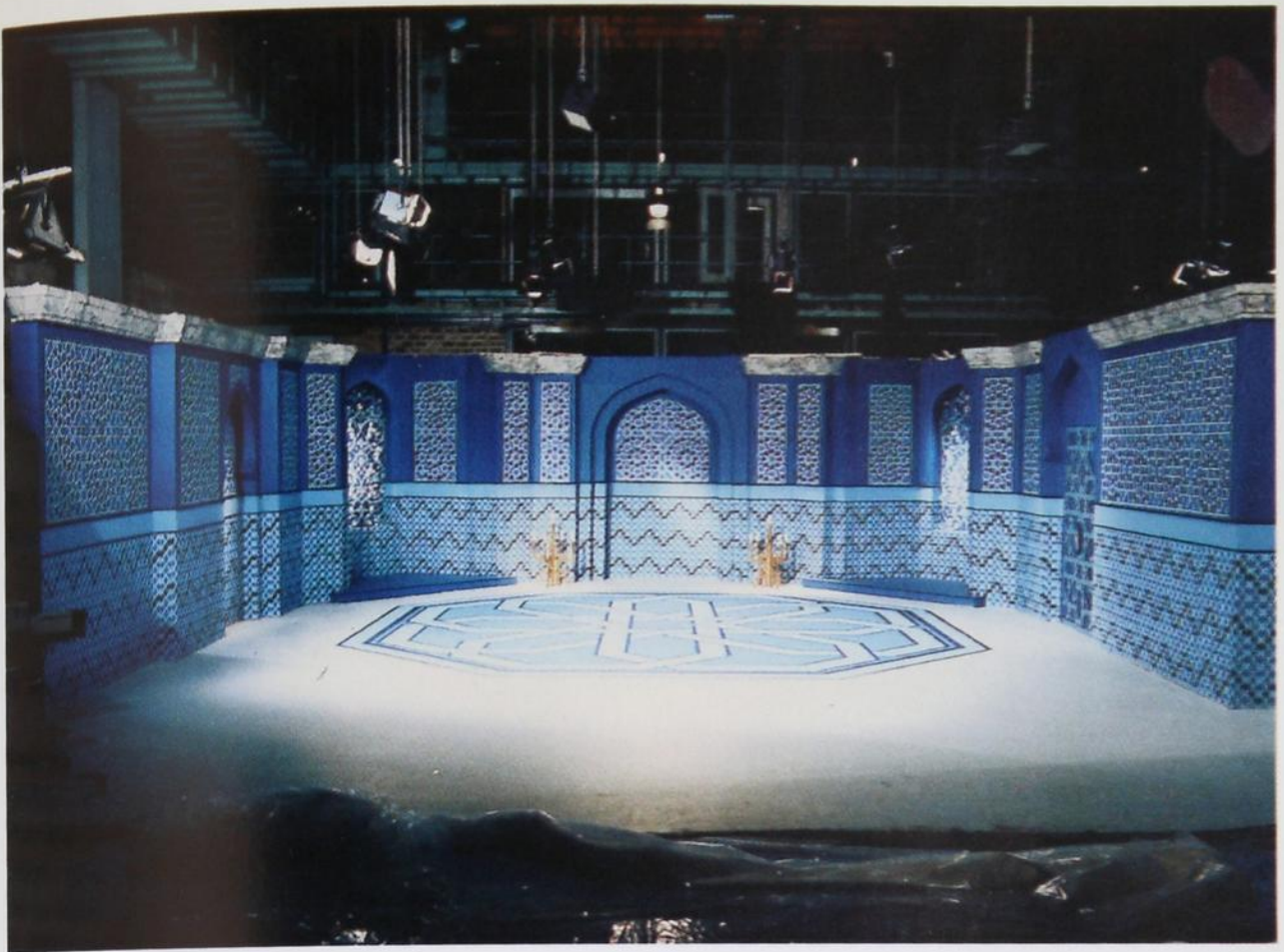
A televíziós csatornákon, akárhová váltjuk a készülékünket, mindenütt démonokkal, degenerált és őrült gyilkosokkal találkozunk, akik gyermekeket, asszonyokat és férfiakat ölnek meg: szórakozásból, élvezetből, kegyetlenül és embertelenül.

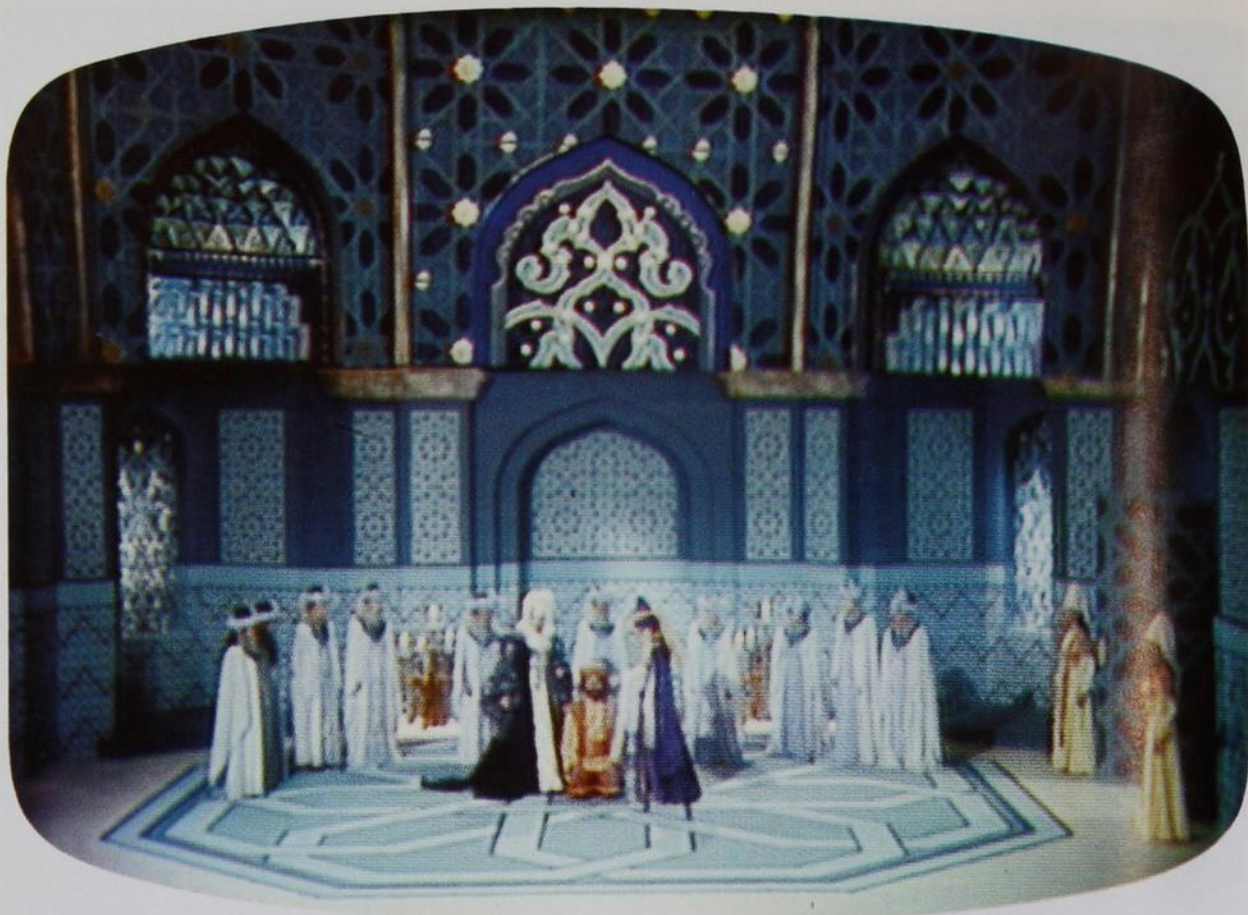
Az üldözés, a felgyorsuló összezapások, az eksztázisszerűen felfokozott végső harc pillanata után ezt a szörnyeteget megölik, elgázolják vagy eltapossák. Megkönnyebbülnek a nézők és sohasem érzik azt, hogy egy embert öltek meg. Boldogok, hogy a kártékony démontól, ettől a megfoghatatlan szörnyüségtől megszabadult a világ.

A drámaírónak ezen a ponton kell elkezdenie a drámaírást, a rendezőnek ettől a pillanattól kell megkezdenie a rendezői munkát.

Az egész dráma szerkezetét ettől a ponttól kell visszafelé építeni.

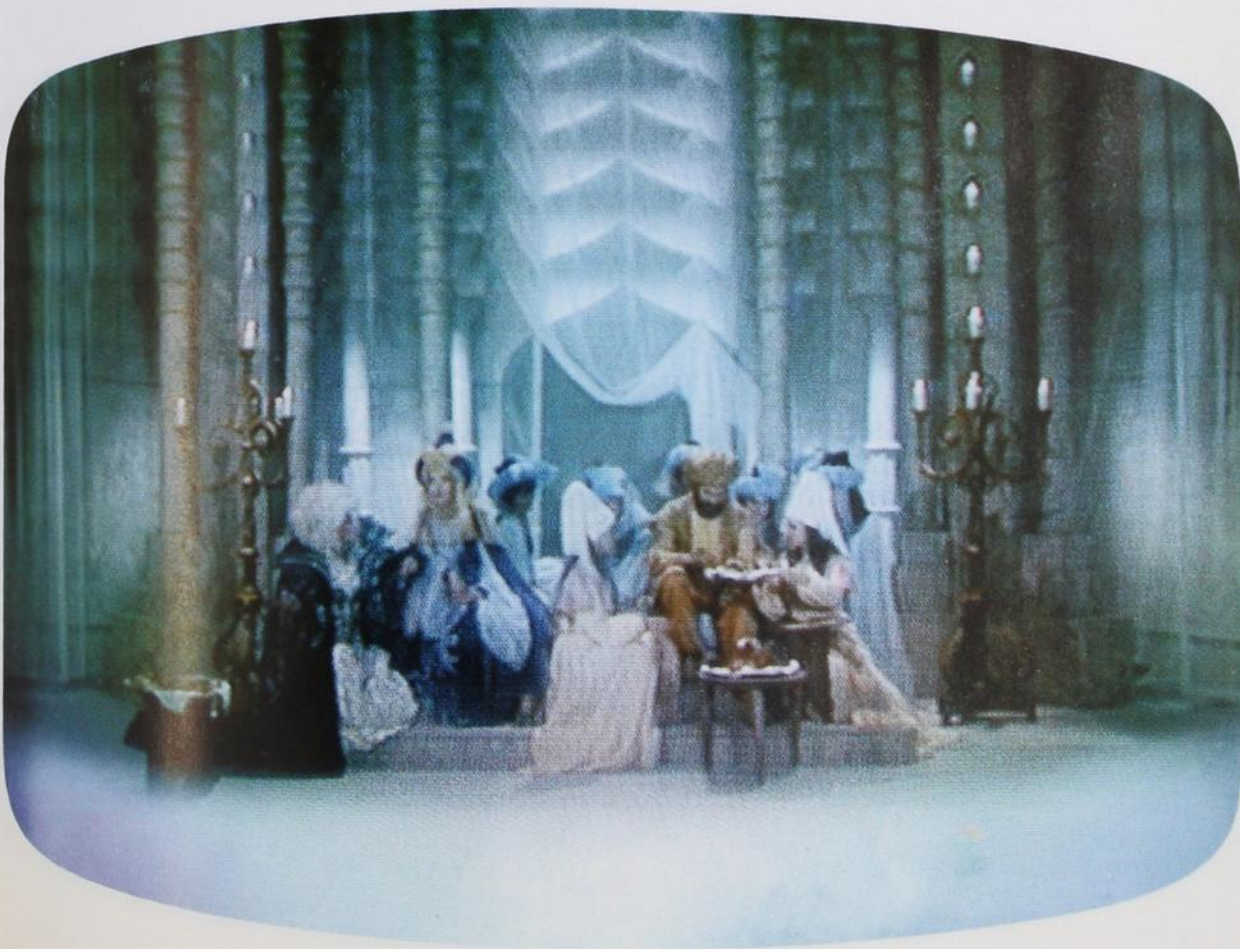
Meg kell határozni, hogy a dráma során hányszor kell gonoszítottat elkövetnie és győznie a szörnyetegnek, hogy a végső ponton az elpusztításával ennyire egyetérthessünk.



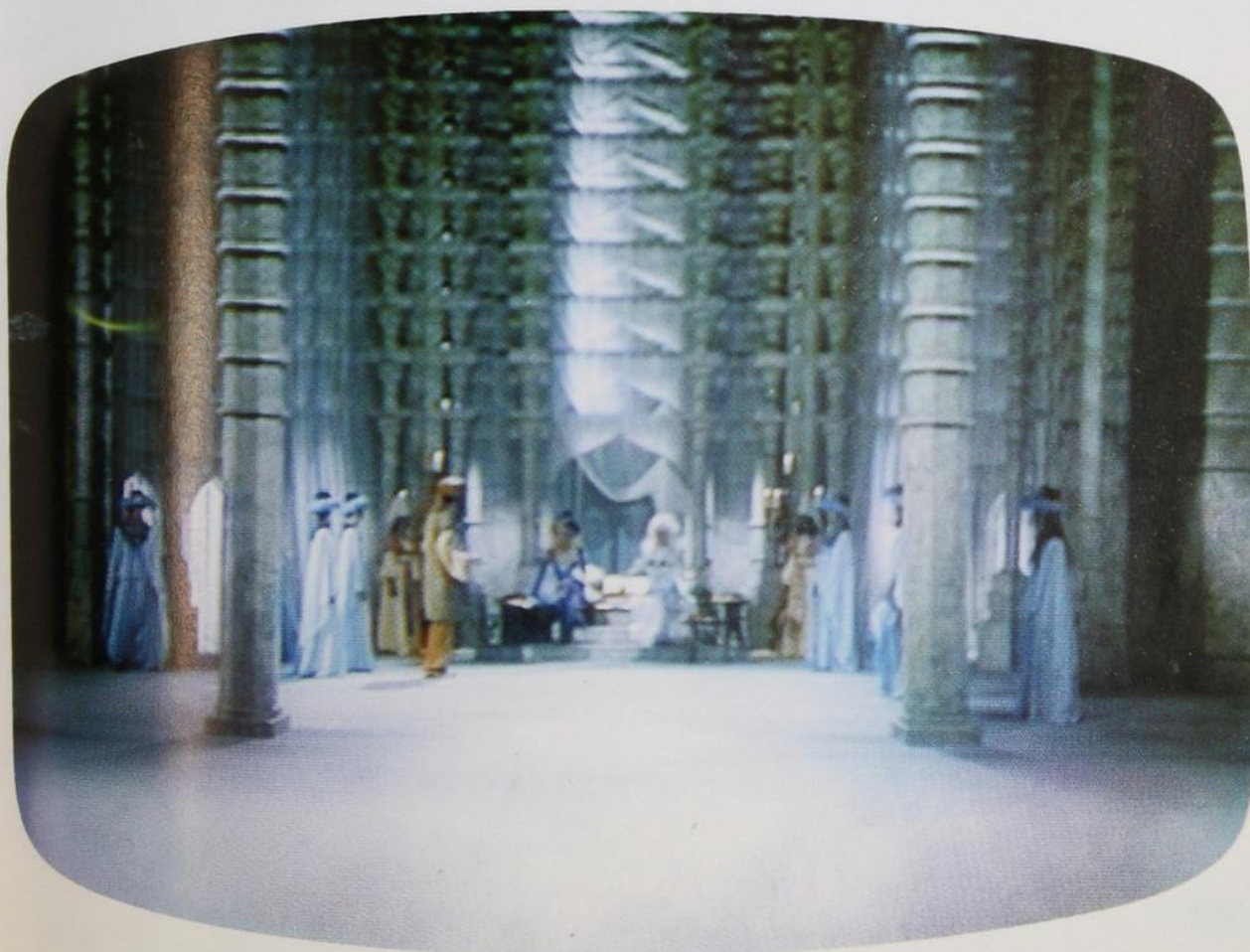
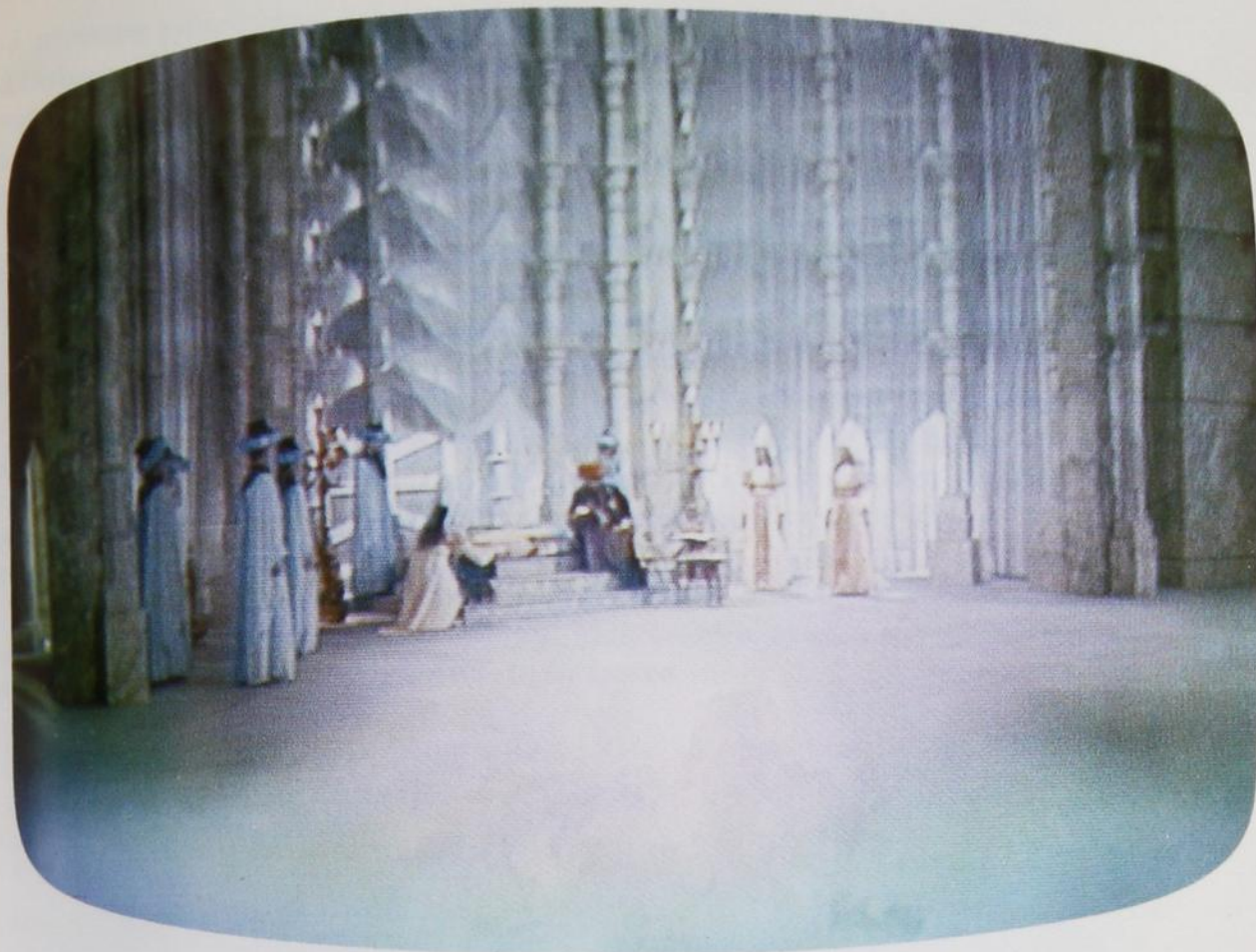


Szindbád nyolcadik utazása.

A hagyományos stúdiódíszlet apró makettelemmel való megnagyobbítása.
A díszletek jelképeit és a színészek mozgását az arab hagyományok alapján a bagdadi
Thamir al Zadi, a rendező munkatársa irányítja







Ködpalota. Szindbád nyolcadik utazása. Egyetlen hagyományos stúdiódíszlet digitális megnagyobbítása az oszlopfő számítógépes sokszorozásával

A szörnyeteg győzelmeinek és bukásának végső ritmusa így önmagától felépíti a drámai rendszert. Nekünk csak követnünk kell a láthatatlan útmutatást. A horrorfilmekben a megnyugodott nézőt még egy különös hatás éri. Elpusztítják előtte a gonoszt és amikor már megnyugodott, egy pillanatra újra megjelenik az alakja, vérszomjasan és legyőzhetetlenül.

A horrorfilmek a legolcsóbb hatásvadászó filmek, ez a mozzanat azonban komoly filozófiát sugall: a tényleges valóságot, a gonoszok és a démonok végső elpusztításának lehetetlenségét.

A drámai megtisztulás az emberi szellem óhaja, vágyakozása, reménysége és naivitása. Enélkül a reménység és naivitás nélkül létezni sem tudna.

A rendező által megfogalmazott fájdalmas satíra: a **Münchhausen Fantáziaországban** ugyanezt a pillanatot fordítja visszájára, ezt változtatja keserű valósággá.

Münchhausen hét mesében vallott kudarcot. Ezért hétszer kell lakolnia. Az istennők a **Bardo thos-sgrol**-ban leírt sorrendben felsorakoznak előtte, hogy hétszer döfjék át a testét. A főisten felesége azonban megsúgja a titkot.

A mesék, a kivégzésére felsorakozott istennők a képzelet szülöttei, a maja teremtményei. Ha ezt megérti, valamennyien eltűnnek. Münchhausen tapsol, a szereplők semmivé válnak. Csak ő marad ott magányosan és döbbenten.

Münchhausen
Fantáziaországban

Bardo thos-sgrol

Megmagyarázhatatlan számok

Az eksztázisponttól visszafelé indulva építjük fel az összhatást meghatározó jeleneteket.

Ebben az építkezésben semmiféle szabadságunk nincs.

Hogy hány jelenetet kell megfogalmaznunk és hogy ezek hogyan kapcsolódnak egymáshoz, azt a kölcsönhatás törvényei egyszer és mindenkorra meghatározták.

A különböző titkos tanítások, törzsi misztériumok, sámánisztikus színjátékok és varázslatok esetében mágikus számokról beszélnek.

Mágikusnak nevezik, mert hatásosak. De mágikusnak azért is nevezik, mert hatásuk titkát nem tudják megfejteni.

A mesék, a mítoszok közismert varázssos száma: a hetes. A sárkánynak hét feje van, a lélekben vezető útnak hét kapuja van, a hőst büntetésül hétszer döfik át. A dráma szerkezetét is mindig hét egységből kell felépíteni. Hogy miért, azt nem tudjuk.

Sok ezer éves tapasztalat alakította ki ezt a számot. Hat jelenet még nem juttatja el az eksztázispontig a drámát, nyolc jelenet pedig már sok a nézőnek. Egy-egy jelenet fokozását három egységgel tudjuk megteremteni. Ha negyedik egységet is írunk, a jelenet hatása megtörik. Hogy miért lehet háromszor ismételni valamit és miért nem négyszer, ezt nem tudjuk megmagyarázni, ez is csak tapasztalat.

Lehet, hogy a hetes szám is három egységből születik, két-két jelenet követi egymást, mint önálló egység, majd a következő háromra a gyorsítás, a fokozás miatt van szükségünk. Ugyanígy bonthatjuk fel az öt felvonásos drámát is: az első és a második felvonást tekintjük külön egységnek és az utolsó hármat a gyorsítás miatt a harmadiknak.

Mindez azonban csak fantáziálás.

Ezekre a gyakorlatban kialakult számokra semmiféle magyarázat nincs, de mert így alakultak ki, alkalmazzuk őket.

Szindbád
nyolcadik utazása

A **Szindbád nyolcadik utazása** című sorozatnak a címében használjuk a nyolcas számot, hogy megkülönböztessük az eredeti történettől. A sorozatban azonban Szindbádnak a lélek hét kapuját kell kinyitnia, és csak a hetedik kapun átlépve jut el a valódi megtisztulásig.

A lélek hét kapuja azonban nem arányosan elosztva szerepel a sorozatban. A főhősnek sokféle feladatnak és próbatételnek kell megfelelnie, amíg eljut az első kapuig. A többi kaput a sorozat vége felé nyitja ki egyre gyorsuló ritmusban.

Amikor a hetedik kapun átlép, megsemmisül. Feláldozza önmagát másokért, elpusztítja a saját önzését, vágyait, és még az áldozatáról is lemond. Áldozatáért nem fogad el semmiféle előnyt. Így lép be a megtisztulás fénysugarába, ahol a semmivé vált személyiségből újra megszületik a világ, egy magasabb rendű, értékesebb valóság.

A nemlétező helyszínek és szörnyetegek a lélek létező valóságai

Maja

A körülöttünk lévő világ a **Maja**: káprázat, de ez a káprázat a lelkünkben valóságként jelenik meg. Fájdalmat, félelmet, örömet és bánatot, haragot és indulatot kelt bennünk.

Bármilyen különös, fantasztikus vagy szokatlan formában jelenik meg, mindaddig, amíg le nem győzzük, látható, tapintható, megfogható élőlények, tárgyak és világok együttesének kell tekintenünk.

Ezért, az eksztázisponttól visszafelé haladva, a dráma kezdőpontjain igazi világokat kell teremtenünk. A folthatást kiváltó szörnyeteg igazi szörnyeteg, a ruházatán, a környezetén megjelenő díszítések, a körülötte lévő helyszínek és tájak is léteznek. Az események valóságosak és hihetőek.

Nem mondhatjuk, hogy a látvány olyan mint az álom. Ez maga az álom. Álmunkban nem tudjuk, hogy álmodunk.

Amit akkor látunk azt akkor és ott valóságosnak tekintjük.

A dráma csúcspontján megsemmisített démon a dráma első pillanatában valóságos folthatást keltve döbbsen meg bennünket. Első megjelenésekor éreztetnie kell rettenetes erejét, hogy figyelmünket koncentrálni végig követhessük cselekvéseit. A célkeresztek nemcsak alakját mutatják meg, hanem személyiségét, jellemét is. Az így kapott információkból érezzük és tudjuk, hogy mit várhatunk tőle. Amikor összecsap az ellene fellépő erővel, a történet kimenetele bizonytalanná válik.

A folthatás tehát folytatódó hatást gyakorol a többi jelenetre is. Ha tapasztaljuk, hogy az ellene támadókat újra és újra elpusztítja, félelem születik bennünk, hogy létezhet-e olyan személyiség, amely megállíthatja cselekvésében?

Az új szereplőket már ezzel a félelemmel, ezzel a féltő érzéssel figyeljük. Latolgatjuk magunkban az esélyeiket. Ösztönösen és tudatosan elemezzük szellemi és fizikai képességeiket.

Az első jelenetben a démonnak kell győznie, különben nincs dráma. A jelenet három egységből áll és ez azt jelenti, hogy a jelenetnek három csúcspontja és három átváltási pontja van.

Az összecsapás háromszor ismétlődik, a gonosz háromszor győz. A harmadik csúcspont azonos a jelenet csúcspontjával, eksztázispontjával. Ezután teljes átváltásra van szükség.

A hét egymást követő jelenet ugyanígy épül fel. A hetedik jelenet csúcspontja azonos a dráma csúcspontjával.

A jelenetek során variálni kell az átmeneti győzelmeket és az átmeneti vereségeket, különben a történet egysíkúvá, érdektelenné lesz.

Ha az ökölvívó mérkőzésen mindig csak az egyik felet ütjük meg, ha újra és újra a földre kerül, akkor már nem izgulunk érte. Lemondunk róla.

Az igazi izgalmat a váltakozás teremti meg. Ütések és ellenütések. Csapások és ellen-csapások.

Akármi bonyolult gondolatokat tartalmaznak a szövegek, a rendezőnek kristálytisztán meg kell jelölnie az összecsapás mozzanatait; és ezeket jól láthatóan és kiemelve kell bemutatnia. Ha a szöveggönyv ezt nem tartalmazza, bele kell írnia a szövegbe. Ha a szöveget szentírásnak kell tekinteni, akkor más mozgásformákkal kell pótolnia a szövegbeli összecsapások hiányát.

Ha összecsapások helyett elbeszélésekkel találkozunk, akkor meg kell bontania az elbeszéléseket. Ki kell emelni belőlük az ellentétes mozzanatok és egymással ütköztetnie kell őket.

Ahol nincs ütközet, ahol nincs összecsapás, ott vége a drámának.

Ez alól a törvény alól csak az átváltási pontokat tekinthetjük kivételnek. A fontos gondolatokat, információkat és magyarázatokat ezért mindig az átváltási pontokban kell elmondanunk.

Egy drámának a végső eksztázisponttal együtt huszonegy átváltási pontja van. Óvatosan kell kezelni ezeket a pontokat, alaposan meg kell vizsgálni, hogy valóban az átváltást segítik-e, továbblendítő erőt adnak-e, vagy csupán pusztá leállások.

A jelenetek csúcán lévő hét átváltási pontot külön ki kell emelni. Nélkülük az egész drámaszerkezet megroppanhat.

A jelenet végső átváltási pontja indítja a következő jelenetet.

Az átváltási pontokat ugyanolyan kristálytisztán kell meghatározni, mint az összecsapásokat, különben a dráma illeszkedési pontjai elmaszatólódnak és a közönséghez való kapcsolódás kérdésessé válik.

Amikor a történetet már ismerjük

A dráma ellentétekből áll: kettősségekből. Ütés és visszaütés. Csapás és ellencsapás.

A dráma csúcspontján, a végső átváltás pillanatában ez a kettősség megszűnik.

Az indiai bölcsök életünk minden fájdalmát, keserűségét és drámáját a kettősségek hatásának tulajdonítják. Azért izgulunk, azért szenvedünk, mert a lelkünkben kettősségek vannak. Jó és rossz, erő és gyengeség, öröm és bánat... Egyéni drámánk is a kettősségekből születik. A kettősségek megszűnését, a lélek megnyugvását: **Danaparamitának** nevezik.

Danaparamita

Ahol a kettősségek eltűnnek, ott eltűnik, megsemmisül a dráma.

Szetna, a varázsló ellopja az istenektől a tudást.

Szetna, a varázsló

A főisten megfenyegeti, hogy az emberiséggel együtt elpusztítja. Három istent küld Szetnához, akik a tudás ellopott tekercsét visszakövetelik. Elutasítja őket. Izisz istennő azonban a következő átváltásnál bebizonyítja Szetna gyengeségét. Gyengesége a lelke kettősségéből származik: Megszerezte a tudást és ragaszkodik hozzá, de vágyainak, érzelmeinek nem tud parancsolni. Az istennő szerelméért minden vagyonát odaadja. Amikor öleléséért az istennő a fia életét kéri, meg akarja ölni a fiát.

Látod Szetna – mondja neki – istenekkel akarsz háborúzni, de a benned lévő kettősséget sem tudod legyőzni. Szetna fia azonban megvédelmezi apját. Könnyű az isteneknek – válaszolja – könnyű kívül állni a világon, könnyű halhatatlanként szemlélni az eseményeket. Az ember nagyságát éppen az adja, hogy benne él a világban, kettősségekkel viaskodik, élet és halál között őrlődik és mégis a mindenség tudását szerzi meg. A lopásért bűnhődni kell, de az alvilág halált jelentő mérlegére a fiú ugrik fel. Áldozatával megmenti apját, hogy tovább terjeszthesse a tudást. Megszünteti a kettősséget. A dráma csúcspontja ezért a megnyugvás pillanatává nemesedik.

A dráma csúcspontján azonban nem a történet nyugszik meg, hanem a néző. Az átváltás pillanatában a nézőben lévő kettősségek változnak megnyugvássá.

Az izgalom csúcspontját az összecsapások története teremti meg. Mi történik akkor, ha a néző már ismeri a történetet?

Ha tudja, hogy mi fog történni, nem fog izgulni. Nem fogja várni a végső összecsapást.

Ha nem izgul, nem születik meg az eksztázis, nem jön létre a végső eksztázispont és nincs lehetőség a végső megnyugvás, a végső átváltás megteremtésére.

Ha ismerjük a történet végét, akkor a végső drámai összecsapást nem hordozza a történet. Ha tudjuk, hogy a párviadalban melyik ökölvívó győz, akkor már nem izgulunk. Ha a bűnügyi történet elején tudjuk, hogy ki a gyilkos, akkor már nem érdekesek a további események. Ilyenkor a dráma írójának és rendezőjének más eksztázisrendszert kell szerkesztenie. Ilyenkor az összecsapásokat a hatáskereső átcsoportosításával lehet megteremteni. A küzdelmet a történet helyett valamiféle mesterségesen létrehozott párviadallal kell helyettesíteni. Ennek sokféle formája lehetséges.

A **Don Juan** című elektronikus drámában a rendező megfordította az események sorrendjét. A történet végével kezdte a drámát. Don Juannak a Pokol kígyótestű ura előtt kell beszámolnia tetteiről. A hős sorsa tehát már eldőlt. Meghalt és a pokolra került. Sorsa miatt nem izgulhatunk. A drámai hatást csak a nagy nőcsábász védekezésével teremthetjük meg. Valójában egy misztikus tárgyaláson vagyunk. Megvádolják és ő védekezik. Ez már összecsapás. A vádak a felidézett múltbeli jelenetek főszereplői fogalmazzák meg. Látjuk, hogy hány nőt csábított el, hányan kerültek féktelen mohósága miatt koporsóba, börtönbe vagy akasztófára.

Don Juan

Don Juan jelleme szilárd és mozdíthatatlan. A szerelem szabadságára, a nők kihívó viselkedésére, csábítására hivatkozik, amellyel mint a húsevő növények a rovar, magukba szippantották őt.

Az egyre fokozódó összecsapások csúcán megszületik a pokoli ítélet. Kitérlik az időből Don Juant. Eltérlik, mintha sohasem létezett volna.

Szent Gellért legendája

A **Szent Gellért legendája** című tévédráma még nehezebb feladat volt. A pogányok megölték a püspököt, ledobták a hegyről, amelyet róla neveztek el Gellérthegynek.

A hegy Budapest szívében magasodik. A történetet mindenki ismeri. Hagyományos bemutatásával lehetetlenség izgalmat kiváltani.

A történetet ezért Gellért megölésével kezdték.

Ledobják a hegyről, meghal és lelke felszáll az égbe. Mögötte lezárul az élet kapuja.

A bejáratnál a szentek várják. El kell dönteniük, befogadják-e soraik közé.

Ez is egy tárgyalás, ahol a kételyeket maga Gellért fogalmazza meg, ő maga a vádló. Élete képsorai megelevenednek és cáfolják önmarcangoló vádjait. A munkásságával elégedetlen püspököt az egyre gyorsabban megjelenő képsorok érvei győzik le.

A harc, az összecsapás valójában az ő lelkében folyik. Önmagával vívja a párviadalt.

A csúcsponton a szentek meghajolnak előtte és befogadják. A hófehéren izzó mennyei kapu megnyílik és magába öleli a felragyogó fény.

Elmondhatjuk, hogy a drámát a csúcspontjától visszafelé kell megterveznünk. Elmondhatjuk hogy hány jelenetet hány eksztázisponttal kell létrehozni és hogy az eksztázispontokat hány átváltással kell követni.

Azt azonban, hogy a csúcspont mit fejezzon ki, vagy mit érzékeltessen és hogyan tegye, nem mondhatjuk meg. A művész titka ez, számon kérni lehet, de meghatározni nem.

A képzőművészeti iskolában megtanulhatjuk a tárgyak ábrázolását, az aktok festését, a különböző művészek stílusjegyeit, de a magunk stílusát magunknak kell megteremtelnünk.

A költő megtanulhatja a versformák ritmusképletét, de igazi költői látomással neki kell megtöltenie a verssorokat. Ha olyan nagy tehetség, hogy más formák teremtésére is jut ereje, el is térhet a ritmusképlettől, sőt teljesen elvetheti azt. Feltéve persze, ha ezt más eszközökkel pótolni tudja, s hogy ezek az eszközök ugyanolyan hatásosak. Hiszen itt nem valóságos világ megteremtéséről van szó, hanem valóságosnak tűnő látomásokról.

Hogy mit tehetünk az eksztázisok utáni átváltási pontokba, ezt az adott dráma önmagában is meghatározhatja, de végül is nekünk kell megsejtenünk és megvalósítanunk.

Ez az alkotás tényleges formája, a műsorok gyártási folyamatát ez nemesíti művészetté.

Ha erről megfeledkezünk, csak széklábakat faragunk, ahogyan a történelem nagy művésze Madách falanszterében tette.

Az, hogy mit mutatunk és hogyan, nem érdekes. Az, hogy hogyan beszélnek a színészeink és mit mondanak, nem érdekes.

Az, hogy hogyan írunk, hogyan rendezünk, hogyan irányítunk, hogyan vágunk, hogyan zenélünk, nem érdekes. Csupán az a fontos, hogy mindezekkel mit váltunk ki a nézőinkben.

A drámai művészet a nézőkben zajló folyamatok művészete. A néző a zeneszerszám, amelynek húrjait meg kell pengetnünk, a teste és a lelke a zongora, amelynek billentyűit meg kell érintenünk. A többi dolog csak mechanikus tevékenység, elmélet, magyarázat és szólam.

Az anyag összesűrűsödött gondolat

Az anyag nem más, mint a gondolatok megsűrűsödése – mondja a bölcs Nagarjuna.³⁴

Ezt úgy is értelmezik, hogy az anyag a szellem megsűrűsödése, az anyag összesűrűsödött szellem.

A szellem több, mint a gondolat. A szellem előbb létezett a gondolatnál, a gondolat belőle lépett ki, az összellemből, amelynek valemennyien részei vagyunk. Hamvas Béla ezt egy mesével érzékelteti: „Az indián asszony a folyó partjára megy, hajlékony fűzfavesszőt szed és fonni kezd. Megfonja az első kosarat, letérdel és megáldja...

Ő az első asszony, aki először szedett fűzfavesszőt és először fonta meg az első, a legelső kosarat. Valami új kellett és mégis a kosár már megvolt valahol. Mint ahogy az élet segítésére való minden eszköz már megvan, csak nincs megvalósítva: nincsen áthozva ide, az anyagi természetbe.

A kosár kezdettől fogva megvolt, mint a gőzmozdony, a zsebóra, a repülőgép, a csizma, az étkezőkocsi – ahol megvolt és megvan valahol a béke, a rend, az öröm, a szépség, a világosság, a türelem, a tudás. Van birodalom, ahol a tárgyak és a dolgok és a gondolatok megvannak.”³⁵

Amikor feltalálunk valamit, áthozzuk abból a világból. Az ihlet, a váratlan fénysugár, az új látomás, az új találmány, még ha az agyunk tekervényei között felvillanó asszociációként is születik meg, valójában abból a másik világból származik.

Az elektronikus és számítógépes eszközök mesterségesen teremtett valóságai, az úgynevezett virtuális világok már réges-régen megvoltak.

Az összellelem mélyén lapultak és csak véletlen, hogy itt és most, velünk és általunk, ilyen módon öltenek anyagi formát.

Az egymástól évezredek óta elkülönülten, más-más kontinensen élő emberek ugyanazokról a látomásokról mesélnek. Képzeletükben ugyanazokat a varázslatokat, ugyanazokat a mítoszokat, ugyanazokat a sárkányokat, ugyanazokat a sokszemű, sokkarú szörnyeket, óriásokat és törpéket, ugyanazokat a lelkeket, ugyanazokat az eseményeket látják. A megvalósításra váró elektronikus és számítógépes világok tehát a szellemünkben léteznek. Képsoraikat, akár misztikus a gondolkodásunk, akár földhözragadtan materialista, csak ebből a szellemi világból emelhetjük ki.

A tévéstúdióban, ahol eddig a díszleteket gerendákból szögeltük össze, vászonnal ragasztottuk és habarccsal díszítettük, szögekkel, kalapácsokkal, fűrészekkel alakítottuk, most a sokféle drága és nehézkes anyag helyett a gondolatainkkal dolgozunk.

A gondolatunk, a szellemünk vált a munkaeszközünké.

Ez a huszonegyedik század világa, a huszonegyedik század valósága.

A huszadik század utolsó évtizedeiben ezt még nagyon nehéz volt megérteni és elmagyarázni.

Bármit csinálunk is, itt és most, csak a technikai megoldások újak. A lelki, a szellemi, a gondolati megoldások már a létezés előtti pillanatban megvoltak, évezredek át keresték megvalósulási formáikat és ezután is keresni fogják.

Amikor elektronikus drámákat és mitológiai látomásokat teremtünk, csupán beállunk abba a végeláthatatlan sorba, amelyben az emberiség alkotói hullámzanak és egymás vállának támaszkodva segítik egymást a haladásban. Mindig és minden korban az adott eszközök segítségével próbálták megfogalmazni ugyanazt, amit itt és most mi is megpróbálunk megfogalmazni a saját eszközeinkkel.

Különös sor ez. Sohasem a sor végére állunk, hanem az elejére. Mindig a jelenben lévők állnak elől, hátulról ölelik át őket és tolják előre. Nem az időben haladnak, hanem a mindenkori jelenben, az örök jelenben.

„Meg kell értenünk – írják a Tibeti Titkos Tanítások –, hogy nem önmagunk vagyunk. Semmi sem belőlünk származik. Fizikailag, szellemileg is mások együttese vagyunk.

Testünkben és lelkünkben eleven tömeg él.

Platon és Jézus örök életűek, azoknak az energiáknak köszönhetően, amit korábban elindítottak.

És az emberek, akik ezeket a neveket viselték, maguk is csak többféle energiák megnyilvánulásai voltak. A görög földön tanító Platonban, a Galileában vándorló Jézusban eleven tömeg volt, melynek ősei elvesztek az idők végtelenségében.

Emlékezetünket élőlények alakították ki egy folyamat során és örökké alakítják, miközben különféle formákat öltenek fel, mert nincs megsemmisülés.”³⁶

Amikor egy-egy képkombinációval képernyőre varázsoljuk az óriások és a törpék világát, a Gullivert, Dante pokolbeli vízióit, az Ezeregyéjszaka aranypalotáit, a Turandot félelmetes kínai csarnokait, a Don Juan spanyol környezetének látomásait, a Világfa égbenyúló misztikus ágait és alvilágba terpeszkedő karomszerű gyökereit, a dél-amerikai, dél-keletázsiai és az indiai mitológia alakjait, az óegyiptomi templomokat, az ógörög isteneket, a kentaurokat, a bikafejű szörnyeteget, folthatást váltunk ki a nézőben. Váratlan hatást, amelynek nyomán azonnal összpontosítja figyelmét.

A képek benne vannak, lelkével, génjeivel örökölte őket. A váratlan hatás felismeréssel párosul, a felismerés örömeivel.

A fantázia lényeit ugyanúgy teremtik, mint a díszleteket. Összetett képpel. Egyetlen folyosó többszörös összetételéből születnek a szerteágazó labirintusok. Ugyanazon arc többszörös összetételével születik a négyarcu Brahma isten. A ló és az ember elektronikus összeillesztésével születik a kentaur, a kígyó és ember összeillesztésével a kígyóember, eleven rák és pók összeillesztésével a rák- és a pókember.

A városok, a paloták díszleteit is így teremtik. Apró maketteket készítünk és elektronikusan behelyezzük a szereplőket. Egy palota mindig akkora, amekkorának mi akarjuk. Ha eltávolodunk a szereplőtől, az összetett képben az ember kisebbnek tűnik és a palota megnövekedik.

Az általunk teremtett világok nem olyanok mint a múltban már felépített, agyagból, kőből, tornyokból és városfalakból alkotott épületek. Mi pontosan azt fejezzük ki, amit a babiloni, egyiptomi, délkelet-ázsiai, kínai és inka építészek, de nem ugyanúgy.

Ők az ősképeket próbálták másolni, az akkori eszközökkel és mi, velük együtt, az ő ösztökélésükre újra az őssképekhez megyünk vissza, amikor a történeteket megelevenítjük. Ők gondolkodnak bennünk, a tollat, az ecsetet, a kamerát fogó kezünket ők mozgatják.

A mi világaink ezért mások, csillogóbbak, látványosabbak az adott korok világánál. A közös ősképeket próbáljuk más eszközökkel, az ősök segítségével megvalósítani. A krétai Minosz király palotájában például egyáltalán nem voltak nagy termek. A mi műsorunkban azonban megnövekednek, mert a hatalmas gondolatok, amelyeket kifejezni akarunk, megkövetelik a nagyobb méreteket. Ha a gondolat az alkotóeszközünk, akkor a gondolathoz kell méreteznünk mindent.

A mi eszközeink is változnak, finomodnak.

Az első makettek apró modellek, épületmodellek voltak, amelyeknek a felületét nemes anyagokkal, csiszolt kővel és kristályokkal borítottuk, hogy anyagszerűek legyenek. Ha a makett nem sikerült, akkor az elektronikus látomás is hiteltelenné változott.

A maketteket ezért később eltorzítottuk, hajlított tükörben meggörbítettük, kaleidoszkópban megsokszoroztuk, elektronikus visszacsatolással végtelenbe kisebbedő elemek halmazává változtattuk.

Az első digitális eszközök új lehetőséget adtak. Egy-egy elemet kiemeltünk a valóságosan felépített néhány méteres díszletből és elkezdjük digitálisan megsokszorozni. Oszlopsorokat, palotabelsőket sokaságát építettük így fel valóságos elemekből: mesterségesen teremtett látványossággá.

Minden új technika új nehézséget okoz.

A görög mitológia első öt részét a tévé négyes stúdiójában rögzítették. A hatodik rész azonban két évvel később egy új technikával dolgozó új stúdióban készült. A fejlettebb technikával dolgozó új stúdió a korábbi módszereket nem fogadta be. Az apró elemek megsokszorozása a régi stúdióban pillanatok alatt valósult meg. Itt azonban nem lehetett megcsinálni.

Újra kezdőként, újra tanulóként kellett elemezni az új eszközök lehetőségeit. Az elgondolást nem képi elemek sokszorozásával, hanem különböző képek összerakásával lehetett csak megvalósítani. A változás olyan gyors volt, hogy az első öt részt ebben a stúdióban már megtekinteni sem lehetett. A hatodik részt egészen más képmagnóval, egészen más szalagra rögzítették.

Bármilyen technikával dolgozik a rendező, hangsúlyoznia kell, hogy ősképeket valósít meg és nem egy adott kor képzőművészetét másolja. Azok formavilágát használja, azok mintáit, díszítéseit és eszközeit, de visszalép addig a pillanatig, amikor a korabeli művészek kiemelték látomásukat az ősképből.

A technikai változások ezért az ő szempontjait sohasem változtatják meg. Sok ezer éves mesterek segítségével sok ezer éves anyagból építkeznek.

Amikor saját korának vagy saját korához közelálló világoknak a képeit kell megjelenítenie, a szellemi szempontokat bele kell csempésznie a képbe. Az **Angyal szállt le Babilonba** múltban és jelenben egyidőben játszó képsorait elhajlítja, elgörbíti, hogy éreztesse, hogy azok nem valóságosak. A piramis és toronyszerű felhőkarcolók hullámanak az időtlen időben. Ugyanígy elhajlítja a **Kronosz bukása** című dráma égben, az istenek világában, a negyedik dimenzióban játszódó képsorait is.

Szent Gellért történetének reális eseményeit a mennyek kapujából nézi, onnan idézi fel. Emlékképek ezek, aranykeretben jelennek meg, hogy éreztessék a látvány lelki, szellemi tulajdonságait.

A korábbi műveit is új eszközökkel, új sorozatban tökéletesíti. Tizennyolc meséből és mitológiából megalkotja a **Világmesék** című sorozatát. A korábbi elektronikus felvételeket az új számítógépes eszközökkel tovább finomítja.

Ezzel is jelezni próbálja, hogy nincs megállás, nincs végleges forma, semmi sem tökéletes és ezért a tökéletesítések az idők végezetéig folytatódnak.

JEGYZETEK

IDÉZETT ÚJSÁGCIKKEK ÉS TANULMÁNYOK

Rajnai Adrás: *Elektronikus dramaturgia* Élet és Irodalom, 1969. február 1.

Lukácsy András: *Elektronikus dramaturgia-konzervatív kritikusok?* Magyar Hírlap, 1969. február 11.

Boldizsár Iván: *Az Ének a Galaktikáról* Rádió- és Televízió Újság, 1970. május 14.

Boldizsár Iván: *A második valóság* Új Írás, 1970. június (98–103 p.)

Boldizsár Iván: *A nemzetközi megértés iskolája* Szépirodalmi Kiadó, Budapest

Boldizsár Iván: *A kultúra és a demokrácia új viszonya* A filozófus oroszlán című kötetében 1971. (261–328 p.)

Rajnai András: *Elektronikus dramaturgia* Művészet, 1973. május

Rajnai András: *Elektronikus művészet és a sci-fi* Galaktika 7. (59–64 p.)

TÖRTÉNETEK A NEM LÉTEZŐ TÉRBEN

Az eredeti felvételek tekercsszámai a MAGYAR TELEVÍZIÓ ARCHÍVUMÁBAN

Cím:	Adaskópia száma:	Tőpéldány:	Idő:
1. Gulliver a törpék országában	6331	6279	71.00 perc
2. Pokol (Isteni Színjáték)	6228	6242	56.00 perc
3. Gilgames	6558 BETA SP. szalagon: 87108	7087	50,16 perc
4. Az orchideák bolygója	6915	7086	55.00 perc
5. Mesék az Ezeregyéjszakáról	7246	5490	56.00 perc
6. A halhatatlanság halála	7457 BETA SP. szalagon: 76718	7541	80.00 perc
7. A nagy képmás	8186	8198	56.30 perc
8. Münchhausen Fantáziaországban	7931	7638	67.08 perc
9. Kalaf és Turandot	8621	6431	68.30 perc
10. Don Juan és a Kővendég	5712	7660	63.50 perc
11. Táltosfiú és a Világfa	5714	7684	65.10 perc
12. Szávitri, az asszonyi hűség dicsérete	6689	8912	67.10 perc
13. Ollantay, az Andok vezére	5762	7502	55.15 perc
14. Fejenincs írástudó	5763	9554	57.30 perc
15. Gulliver az óriások országában	6209	8014	52.00 perc
16. Kristálybirodalom (Orosz Fantázia)	4568	4370	53.00 perc
17. Szetna, a varázsló	6257	5014	51.45 perc
18. Aelita	7345	5037	51.28 perc
19. Héroszok pokoljárása	5082 BETA SP. szalagon: 76519	6608	83.00 perc
20. Atlantisz	4401 (Angol felirattal: 11266 és 10086)	7474	66.27 perc
21. A világkagyló mítosza	4647 BETA SP. szalagon: 76511	4010	62.32 perc
22. Bábel tornya	5072		59.18 perc
		4134	77.40 perc
		(Angol felirattal: 11494)	
23. Angyal szállt le Balilonba I. rész:	11010	11815	62.40 perc
24. Angyal szállt le Balilonba II. rész	11370	11294	41.40 perc
25. A szecsuáni jólélek I. rész:	1290		51.04 perc
26. A szecsuáni jólélek II. rész:	12321		56.05 perc
27. A nagy Romulus I. rész:	12364		52.34 perc
28. A nagy Romulus II. rész:	12365		44.50 perc
29. A béke	14590	17721	41.20 perc
30. Gyémántpiramis	17080	14605	71.00 perc
31. Szindbád nyolcadik utazása			
I. rész	40417	40430	42.36 perc
32. II. rész	40417		(45 perctől)
		40425	43.52 perc
33. III. rész	40438	40435	42.40 perc
34. IV. rész	40441	40440	43.00 perc
35. V. rész	40443	40442	43.13 perc
36. VI. rész	40446	40444	43.18 perc
37. VII. rész	40455	40454	43.07 perc
38. VIII. rész	40457	40458	43.13 perc
39. IX. rész	40459	40437	42.44 perc
40. X. rész	40461	40460	44.19 perc

41. XI. rész	40448	40445	43.12 perc
42. XII. rész	40434	40447	51.16 perc
43. A próbababák bálja	53722		56.40 perc
		53719	63.00 perc
Görög mitológia sorozat:			
44. Kronosz bukása	48700	48701	53.00 perc
45. Az aranygyapjú elrablása I. rész	40485	40484	62.36 perc
46. Az aranygyapjú elrablása II. rész	26285	40486	60.57 perc
47. A bikafejű szörnyeteg I. rész	29548		57.36 perc
		29508	63.36 perc
48. A bikafejű szörnyeteg II. rész	29545	9550	63.46 perc
49. Istenszerelem	58719	58718	52.26 perc
50. Szent Gellért legendája	58721	58720	69.52 perc

IDÉZETT SZAKIRODALOM

1. Berman, Sten: Paradicsommadarak nyomában Budapest. 1958. (36 p.)
2. Berman, Sten: Paradicsommadarak nyomában (142 p.)
3. Berman, Sten: Paradicsommadarak nyomában (173–174 p.)
4. William James: What is an emotion? Mind. 9. 1884. (188–205 p.)
5. Lange G.G.: Om Sindsbevagelser et psyko. Fysiolog studie. Lund-Jac. 1885.
6. Lindsley, D.B.: Emotion Handbk. exp. Ps. 1951. (473–516 p.)
7. Tembrock, Günter: Állatlélektan. Gondolat, Budapest, 1966. (147 p.)
8. Tembrock, Günter: Állatlélektan. (47 p.)
9. Tinbergen, N.: Tiere untereinander Hamburg. 1953. (58 p.)
10. Charles Darwin: Az ember származása és a nemi kiválasztás Budapest. Athenaeum, 1923. I. kötet (88 p.)
11. Charles Darwin: Az ember származása és a nemi kiválasztás I. kötet (50 p.)
12. Charles Darwin: Az ember származása és a nemi kiválasztás II. kötet (52 p.)
13. Alexandra David-Neel és Lama Yongden:
Titkos Szóbeli Tanítások a Tibeti Buddhista Szektákban Buddhista Misszió
Dokumentáció, 1986. (19–29 p.)
14. Buswell, G.T.: How people look at pictures Chic.Univ.Chicago Press. 1935. (105 p.)
15. Woodwort, Scholsberg: Kísérleti pszichológia Budapest, Akadémia k. 1966. (99, 108, 112, 334, 353 p.)
16. Bauer Ervin: Elméleti biológia Budapest, Akadémia k. 1967.
17. Cannon, V.S.: Neural Organisation for Emotional Expression. Worcester. Feeling and Emotions
Edit by Murchison. 1928.
18. Tembrock (mint korábban) (68 p.)
19. Koehler, O.: Besprechungen in Zeitschrift f. Tierpsychologie ab, 1937
20. Shekhar, J.: Sanskrit Drama: its Origin and decline. Zeiden. 1960. (XIII. p.)
21. Cheney, Sheldon: Theatre: Three Thousand Years Ago New York. 1952. (12 p.)
22. G. van Der Leeuw: In den hem is einen dans Amaserdam. 1930. (16 p.)
23. G. van Der Leeuw: In den hem is einen dans (39 p.)
24. Darwin: Az ember származása... (mint korábban) (115 p.)
25. Dr. Boros István: Harcok és párviadatok az állatvilágban. Természet Világa. Budapest. 1971/8. (342–346 p.)
26. Selye János: Életünk és a stressz Akadémia k. Budapest. 1965. (272 p.)
27. Shunryu Suzuki: A ZEN szellem az örök kezdők szelleme Buddhista Misszió Dokumentáció
Budapest. 1987. (17 p.)
28. Shunryu Suzuki: A ZEN szellem az örök kezdők szelleme (ugyanott) (108 p.)
29. Huj Haj : Zen tanítása a Hirtelen Megvilágosodásról Buddhista Misszió Dokumentáció 1987. (26–27 p.)
30. Suzuki (ugyanott) (34 p.)
31. Suzuki (ugyanott) (77 p.)
32. Csuang Ce bölcsessége Magánkiadás. Kiadó Farkas Lőrinc Imre 1991. (97 p.)
33. Dr. W.Y. EVANS -WENTZ:
Tibeti Halottaskönyv
Buddhista Misszió Dokumentáció
Budapest, 1984.
Hamvas Béla: Tibeti Misztériumok
Pesti Szalon Könyvkiadó, 1944, 1990.
34. Nagarjuna: a NADHYAMIKA filozófiai iskola megalapítója a II. század körül.
35. Hamvas Béla: Scientia Sacra Magvető Könyvkiadó. Budapest. 1988. (199–200 p.)
36. Alexandra David Neel és Lama Yongden: Titkos Szóbeli Tanítások... (mint korábban) (82–83 p.)

TARTALOM

A tévérendező magányossága	5
Elektronikus varázslat, ősi költészet	6
A televíziótól a számítógépes hálózatokig	6
Vak emberek a kamerák mögött	7
A lelkesedés előnyei és hátrányai	9
A rendező vaksága	10
Az ösztönök folyosóin	10
A tudatosság lépcsőfokai	13
Elméleti kutatás	14
Az elmélet csapdái a gyakorlat csapdái követik	15
Jelentős személyiségek a televízióban	18
Történetek a nemlétező térben	20
Titkos tanítások	29
A tudatalatti világ hatás eszközei (A folthatás tanítása)	32
A tudat és a koncentráció hatás eszközei (A célkeresztek tanítása)	36
A nézőben zajló folyamatok hatás eszközei (Az eksztázis tanítása)	42
Shoshaku Jushaku	49
A rendezés misztériuma	50
Sugarakból teremtet világok	54
Megmagyarázhatatlan számok	56
A nemlétező helyszínek és szörnyetegek a lélek létező valóságai	57
Amikor a történetet már ismerjük	59
A művészet titka	61
Az anyag összesűrűsödött gondolat	62
Jegyzetek	65
Idézett szakirodalom	68

Magyar Televízió Rt.
Felelős kiadó: Horváth Lóránt
Felelős szerkesztő: Kóncsol Judit
Készült az MTV Rt. házi nyomdájában

