

DELIA UNGUREANU

„VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE”

Georges Méliès, Andrei Tarkovskij, Raúl Ruiz,
Paolo Sorrentino, Woody Allen

Ha Shakespeare lélektanilag talált fel minket – ahogyan azt Harold Bloom állítja *The Western Canon* [A nyugati kánon] című művében¹ –, akkor vizuálisan ugyanezt tette Georges Méliès, aki minden lehetetlen álmot lehetővé tett, és a legvadabb képzelgéseket vitte vászonra két évtizeddel a szürrealizmus megjelenése előtt. Lumière felfedezését, a kinematográfot felhasználva Méliès a Robert-Houdin Színházban évtizedeken át bemutatott illúziók és mágikus trükkök mellett színházi tablói és *extravaganzáit* is filmre vette, és ezzel olyan művészetet teremtett, amely valóban nem ismert határokat. Ebben a tanulmányban nyomon követem azt az elfeledett utat, amely Georges Méliès korai, forradalmi filmjeitől a „valóság” szürrealista értelemben vett fogalmáig, majd napjaink számos befolyásos filmeséig, köztük Andrej Tarkovszkijig, Raúl Ruizig, Paolo Sorrentinóig és Woody Allenig vezetett.

Méliès színházi rendező, filmrendező, író, festő, szobrász, feltaláló és illuzionista volt, aki minden maga által rendezett filmjében játszott. „Le Jules Verne du cinéma” [„a mozi Jules Verne-je”] – ahogy Georges-Michel Coissac nevezte őt *Le Voyage dans la Lune* [Utazás a Holdba] című 1902-es filmjének világsikere után –, Méliès egy 1912-es cikkében „a moziban lévő csodáról” beszélt, ugyanarról a csodáról, amelyet André Breton negyed évszázaddal később a szimbolizmus titokzatosság iránti szenvedélyével szemben a szürrealista projekt középpontjába



Méliès hamarosan feledésbe merült, részben az új filmesztétika felemelkedése okán, amely már nem privilegizálta a lehetetlent, részben pedig azért, mert Hollywood monopolizálta a világpiacot olyan ipari konglomerátumok révén, amelyeknek Méliès nem volt hajlandó részesévé válni.

helyezett.² Ám az 1912-ig tartó igen termékeny és sikeres pályafutás után Méliès hamarosan feledésbe merült, részben az új filmesztétika felemelkedése okán, amely már nem privilegizálta a lehetetlent, részben pedig azért, mert Hollywood monopolizálta a világpiacon olyan ipari konglomerátumok révén, amelyeknek Méliès nem volt hajlandó részesévé válni. Méliès filmjei alkotójukkal együtt a feledés homályába merültek, majd az 1920-as évek végén elkötelezett avantgárd- és szürrealizmus-rajongók egy csoportjának köszönhetően újra felbukkantak. E rajongók közé tartozott Jean-Placide Mauclair (a Studio 28 nevű avantgárd mozi igazgatója, amely Buñuel és Dalí *L'âge d'or* [Az aranykor] című filmjét is vetítette, s emellett szürrealista festőket állított ki), valamint Jean George Auriol és Paul Gilson, akik a Gallimard szürrealista filmes magazinjának, a *La revue du cinéma*-nak 1929. október 15-i negyedik számát Mélièsnek szentelték. Auriol főszerkesztésével a *La revue du cinéma* az 1940-es években is az avantgárd irányzathoz tartozott, amikor a fiatal André Bazin csatlakozott a csapathoz. 1951-ben, egy évvel Auriol halála után, Bazin és Jacques Doniol-Valcroze a *La revue du cinéma* folytatásaként megalapították a *Cahiers du cinéma*-t. A szürrealizmus mélyebb története így Mélièsig nyúlik vissza, és Bazinnal együtt halad előre.

A *La revue du cinéma* negyedik számát Paul Gilson *Georges Méliès, Inventeur* [Georges Méliès, a feltaláló] című cikke nyitotta, majd Méliès 1907-es *Les Vues cinématographiques* [Filmes nézetek] című szövegével folytatódott, amelyet Méliès *Voyage à travers l'impossible* [Utazás a lehetetlenbe] című filmjének forgatókönyve, valamint Méliès rajzainak, fotóinak és filmjeiből kivágott állóképeinek gazdag gyűjteménye követett. Méliès újrafelfedezett filmjeit 1929. december 16-án a párizsi Salle Pleyelben egy Méliès tiszteletére rendezett gálán mutatták be, melyet a Studio 28 szervezett Mauclair vezetésével, akinek Méliès elsőként nyilvánított köszönetet a gálán elhangzott beszédében.

Méliès a lehetetlen mozi feltalálójaként határozta meg magát: „az én specialitásom a filmművészetben a legkülönlegesebb lehetetlenségek megteremtése volt. [...] Nagyon boldog vagyok, hogy azon elvem, hogy a mozit ne a természet szolgálai reprodukálására, hanem mindenféle művészi és fantáziadús elképzelések látványos kifejezésére tegyem alkalmassá, tulajdonképpen megteremtette az igazi filmipart.”³ A Robert-Houdin Színházban dolgozó Méliès elődje munkásságára építve olyan automatákat alkotott, amelyek segítették őt későbbi filmes elképzeléseinek kidolgozásában. Méliès automatái állnak minden olyan trükkje mögött, amelyek lehetővé tették a lehetetlent: a repülés, a lebegés, az eltűnés és az átváltozás jeleneit, valamint a tárgyak életre keltését: „Az automaták alkotója, Georges Méliès megosztja életét élő gépeivel. [...] Ha ismeri is az automaták titkát (úgy, mint Vaucanson kacsája, Maelzel sakkozója, Robert Houdin androidjai), működésükkel foglalkozik, mert így talál új ötletre, találmányok véget nem érő sorára. Ezeknek a tárgyaknak a darabról darabra történő megépítése több mint pusztán ügyesség. Trompe l'œil emberi kinézetűk összezavarja az elmét.”⁴ Olyan, a korai mozgóképek mágikus trükkjein túlmutató filmeket alkotva, mint a *Voyage à travers l'impossible*, a *Voyage dans la Lune*, a *Le Palais des mille et une nuits* [Az ezeregy éjszaka palotája] vagy a *Le Royaume des Fées* [A tündérr királyság], Méliès felfedezéseit és találmányait csodálatos történetek elmesélésére használta fel. Ám azt megmutatni, hogy emberek és tárgyak repülnek, lebegnek, teremtmények tűnnek el vagy a szó szoros értelmében változnak át megannyi gazdag és különös dologgá, nem volt egyszerű dolog: „a lehetetlen

megteremtése nem mindenki számára elérhető, [...] ez a teremtés pedig éppen a művészetben a legbonyolultabb.”⁵ „Minden lehetőséget meg kell ragadnunk, hogy elérjük a lehetetlent, hiszen azt le lehet fényképezni és meg lehet mutatni!!!”⁶

A lehetetlent és az álmok vízióit a vásznon megmutatni – ezt hozta el Méliès a világ filmművészetének, és sok álmodozó szegődött a nyomába. Köztük van az orosz Andrej Tarkovszkij, a chilei Raúl Ruiz, az olasz Paolo Sorrentino és az amerikai Woody Allen. Ahogy Ingmar Bergman írta *Laterna magica* című emlékiratában: „Amikor a film nem dokumentum, akkor álom. Ezért Tarkovszkij a legnagyobb mind közül. Teljes természetességgel mozog az álmok szobájában. [...] Egész életemben azoknak a szobáknak az ajtaját döngettem, amelyekben ő olyan természetesen mozog, [...] Fellini, Kurosawa és Buñuel ugyanabban a mezőben mozog, mint Tarkovszkij. [...] Méliès mindig ott volt anélkül, hogy gondolkodni kellett volna rajta. Hivatásából adódóan bűvész volt. A film mint álom, a film mint zene. A művészet egyetlen formája sem lép túl a hétköznapi tudaton úgy, mint a film, egyenesen az érzelmeinkig, a lélek alkonyi szobájának mélyéig hatolva.”⁷

Méliès lehetetlen tárgyait, utazásait és tájképeit tiszta realizmusként határozza meg, a valóság olyan fogalmát alkalmazva, amely azonos azzal, amit két évtizeddel később a szürrealizmus fogalmazott meg, és amelyet Bazin, a szürrealisták követője, realizmus-elméletének középpontjába helyezett. Néhány évvel Méliès után Proust *A megtalált idő* című művében azt írja, hogy a realizmus új formájára van szükség, amely szakít a 19. század felszíni realizmusával. Ez az új realizmus az érzékelési szokásaink által felszínessé tett hétköznapi valóság bőre alá látna, és felfedné a titkos *sous-* vagy *sur-realité*-t. Paul Gilson megjegyzi, hogy Méliès felfogása találkozik a *La revue du cinéma* munkatársainak szürrealista ihletésű nézeteivel: „A szobrok élő nők, és ezek a nők a versailles-i kertek szökőkútjai, amelyek valódi delfinfarokkal tekergőznek. [...] »Tökéletesen realiztikus jelenet« [»Scène d’un parfait réalisme«], jegyzi meg Méliès gyakran egy-egy tabló margójára. Olyan ember, aki nem tudja megidézni Szaturnuszt anélkül, hogy ne látná őt. Kinyitja az ablakát, és a nevét viselő gyűrűre helyezi a verébketrecét, ez az a fajta realizmus, amit szeretünk.”⁸ A szürrealista filmtörténész Georges Sadoul, az első, 1961-es Méliès-monográfia szerzője felidézi, hogy Méliès 1908-as filmjei, a *La Civilisation à travers les âges* [A civilizáció korszakai], a *La Fée libellule* [A szitakötőtündér] vagy az *Au Pays des jouets* [A játékok földjén] (más néven *Rêve de l’enfant* [Gyermekálom] vagy *Conte de la grand-mère* [Nagymama meséje]) „a találékony és az extravagancia olyan erejét mutatják, amelyet húsz évvel később [azaz 1928-ban, amikor Breton kiadja a *Nadját*] szürrealistának fogunk nevezni.”⁹

Egy szürreálisan véletlen találkozás eredménye volt az is, hogy Méliès megtette legfőbb felfedezését, amely egy igazi *objektív véletlen* – ahogy a szürrealisták neveznék –, az eltűnés és az átalakulás aktusa (vagy ahogy Méliès nevezte: „vues fantastiques”¹⁰) révén tette lehetővé a lehetetlent. 1889-ben, a *La Place de l’Opéra* forgatásán a kamera egy percre leállt. „Ez alatt a perc alatt a járókelők, az omnibuszok, az autók nyilvánvalóan helyet változtattak. [...] a Madeleine-Bastille omnibusz halottaskocsivá változott, a férfiak pedig nőkké.”¹¹ „Maga a véletlen segíti ezt a segédet, aki semmit bíz a véletlenre” – jegyzi meg Gilson.¹² Ahogy Méliès írta a *Les Vues cinématographiques*-ban: „Az intelligensen létre-

hozott trükk az, ami ma lehetővé teszi számunkra, hogy láthatóvá tegyük [*rendre visible*] a szürreálisat [*le surnaturel*], a képzeletbelit, magát a lehetetlent.”¹³

Méliès megvalósult álmai az eltűnés és az átváltozás aktusán keresztül tették valóságossá a színpadon materializálódó szereplőket, s e gyakorlatnak többek között Andrej Tarkovszkij költő és filmrendező, valamint Martin Scorsese voltak folytatói. A Tarkovszkij *Solaris* (1972) című filmjében szereplő hatalmas agytükrös és Scorsese *Hugo* (2011) című filmjének automata kamerája láthatóvá teszi a láthatatlant, legyen az a múlt, az emlékek vagy az álmok. Az álmodást vagy az álmodó vágyainak kivetítését az emlékezet lámpásából Méliès olyan filmekben mutatta be, mint a *Conte de la grand-mère et rêve de l'enfant* (1908) és a *La Lanterne magique* [A bűvös lámpás]. A *Solaris*ban a főhős Kris a különös tükröceánt, a Solarist tanulmányozó űrhajón álmodik; ezek az álmok számtalan másolatban hozzák el halott feleségét Kris saját valóságába. Ezeket a jelenéseket az óriási álmodó agy, a Solaris teszi lehetővé, amely visszatükrözi az álmodó múltját. Scorsese *Hugó*jában az automata a Solarishoz hasonlóan működik, őrizve a rajzolás, az írás és a filmezés emlékét, és őse annak a filmező kamerának, amellyel a *Hugó*t forgatják.

„Les vues fantastiques”: az eltűnés és az átalakulás jelenete

■ Helyet változtató járőkelők és tárgyak, „egy Madeleine-Bastille omnibusz halottaskocsivá változik, férfiakból nők lesznek”:¹⁴ ez akár Raúl Ruiz *Le Temps retrouvé* [A megtalált idő] című 1999-es filmjének pontos leírásaként is olvasható. Ruiz Marcel Proustot magához Mélièshez hasonló illuzionistaként mutatja be, s mindkettejüket a szürrealizmus saját akarattal rendelkező élő tárgyainak előfutáraként. Amikor a fiatal Marcel először látja Robert de Saint-Loup-t Balbecben, a férfi éppen egy halottaskocsiba száll be – egy optikai illúzióba, amelyet Marcel teste hoz létre, amely a kamera útjába kerül. Mielőtt még egyáltalán találkozna Roberttel, Marcelnek próféta látomása van Saint-Loup haláláról, és Ruiz ezt a jelenetet retrospektív módon, Marcel emlékezetén keresztül mutatja be barátja temetésén. Ruiz halottaskocsivá alakuló kocsija replikája Méliès véletlen felfedezésének, az eltűnés és az átváltozás aktusának, megmutatva, hogy Méliès felfedezése a valóság lényegét és az emlékezet működését ragadta meg.

Ruiz előtt Andrej Tarkovszkij 1983-as *Nosztalgia*jában újraalkotta Méliès eltűnési jelenetének saját változatát, bár összetettebb formában, amely egyesítette Méliès kedvenc eszközeit, köztük az utazást, az optikai csalódásokat és ugyanazon szereplő megsokszorozását is. Andrej egy olaszországi romos házban elmereng Oroszországban hagyott szeretett családjáról őrzött emlékein. Andrej elgondolkodva áll egy tükör mellett, saját válla fölött jobbra néz, a kamera pedig követi a tekintetét, vízszintesen siklik egy lassú, követéses beállításban, amely szimbolikus tárgyak egymásutánját mutatja, amelyek a megdermedt és visszafordított időről, valamint az újjászületésről beszélnek. És lám, a polc másik végén, ahová Andrej szeme a kamerával együtt siklott, maga Andrej áll, hátulról nézve, a válla fölött átnézve, jobbra, ahol a másik éneje állt. Amit most látunk, az az, amit a jelenet elején a tükörben láttunk. Méliès eltűnésének saját újrateremtésével Tarkovszkij megmutatja, hogy minden, amit ebben a filmben látunk, az emlékezet tükrén keresztül történik.

Két újabb film mutatja meg, hogy Méliès leghíresebb felfedezése még nem merítette ki önmaga lehetőségeit: Paolo Sorrentino *La Grande Bellezza* [A nagy

szépség] című 2013-as és Woody Allen *Magic in the Moonlight* [Káprázatos holdvilág] című 2014-es filmje. Sorrentino Tarkovszkij és Ruiz nyomdokain haladva az eltűnést először a régmúltba való belemerülés formájává, majd a végső eltűnéssé változtatja, amelyet mindannyian véghez viszünk az élet színpadán. Jep Gambardella, a nem kis mértékben Proustról mintázott író, a szemét lehunyva lép ki az emlékezés filmjéből, miután barátja, Romano eltűnik, és egy szürreális zsiráf eltűnik egy éjszaka a Caracalla-fürdő romjai közt: „È solo un trucco” [„Ez csak egy trükk”] – mondja Jepnek az illuzionista Arturo, megelőlegezve Jep saját utolsó monológját. A halál az utolsó trükk, amit mindannyian végrehajtunk. Woody Allen feltámasztja az illuzionista Méliès komikus és metateátrális oldalát, aki karrierjét azzal kezdte, hogy a Robert-Houdin Színházban tartott előadásait a kamera előtt újratereztette. Méliès *Les apparitions fugitives* [Menekülő jelenések] (1904), *La chaise à porteur enchantée* [Az elvarázsoltt gyaloghintó] (1905) és különösen *L'illusionniste double et la tête vivante* [A kettős illuzionista és az élő fej] (1900) című műveit kreatívan feldolgozva Allen *Magic in the Moonlight* című filmje két illuzionista történetét meséli el: Stanley Crawford arról híres, hogy színpadon adja elő eltűnőmutatványát, míg Howard Burkan, gyermekkori barátja és riválisa egy valóságos mutatványra csábítja őt, hogy nyilvánosan beismerje, hogy léteznek rejtett és varázslatos erők, amelyek túlmutatnak az észérveken csak azért, hogy elégtételt vegyen és győzedelmeskedjen Stanley-n. A csalást felfedezve Stanley egy végső eltűnési-újrakezelenési mutatványt hajt végre, leleplezve Howardot, aki soha nem jön rá barátja titkos trükkjére.

Repülés

■ A repülés volt a következő lehetetlenség, amelyet Méliès a *Voyage dans la lune* (1902), a *Voyage à travers l'impossible* (1903) és a *Le Royaume des Fées* (1903) című filmekben tett lehetségessé. Azóta ezt a bűvésztrükköt Tarkovszkij, Ruiz és Sorrentino is alkalmazta különböző hatások elérésére. Tarkovszkij *Iván gyermekkor*a című filmje azzal kezdődik, ahogyan Iván boldog gyermekkoráról álmodik, mielőtt a nácik a szeme láttára megölték volna édesanyját. Közben Iván egy pillangót hajszol, Tarkovszkij közeli felvételén láthatjuk vidám kuncogását. A kamera, miközben követi őt, végül Ivánná válik, s úgy emelkedik a levegőbe, mintha maga is pillangóvá vált volna, mielőtt erőszakosan a földre zuhanna, megjósolva Iván film végi, nácik általi akasztásos halálát. Tarkovszkij második filmje, az *Andrej Rubljov* egy hőlégballon repülésével és lezuhanásával kezdődik a középkori Oroszországban, és a léleknek a hit általi spirituális magasságokba emelkedésével zárul, amely helyreállítja Andrej ikonfestő tehetségét. Tarkovszkij ezt a felemelkedést úgy illusztrálja, hogy Rubljov ikonjait a színek robbanásszerű megjelenítésével mutatja be az addig fekete-fehér filmben.

Sorrentino *A nagy szépség* című filmjében a kamera Jeppel együtt siklik le a római teraszról egy varázslatos kertbe, amely csak az idő és az emlékezet mélyén létezik. Sorrentino emlékezetrepülést tükröző kamerájának előzménye Ruiz *Le Temps retrouvé* című filmje, amely a haldokló Marcel múltjába való leereszkedések sorozataként épül fel, amint az az ágyában fekvő nagyítóval nézi a csapóajtóvá váló régi fényképeket. Az egyik ilyen leereszkedés során a kis Marcel és a kamera függőlegesen csúszik le egy ablakból egy játszótérre, mintha Méliès egyik színpadi csapóajtóján keresztül siklana. Lent a játszótéren a kis Marcel

meglát egy idősebb Marcelt, aki egy csoportképhez pózol, amelyet a haldokló Marcel a nagyítón keresztül figyel. Miközben a kis Marcel szemléli, ahogy az idősebb Marcel fényképezkedik, lehunyja a szemét, kinyújtóztatja a karját, és a madarak repülését utánozza. Az idősebb Marcel, aki barátai csoportja mögött pózol, tükrözi a kis Marcel gesztusát: játékosan felemeli a karját, madárrepülést imitálva, és repülése örökre megörökítve marad a filmen és a fényképen.

Levitáció és élő tárgyak

■ „Ez az ördögfajzat az embereket, a gépeket, sőt még a bútorokat is szerkezetkévé változtatta” – jegyezte meg Georges Sadoul.¹⁵ A lebegés és az élő tárgyak – Méliès specialitásai – Andrej Tarkovszkij *Sztalker* című filmjében, valamint Raúl Ruiz *Le Temps retrouvé* című filmjének kellékeiben is visszatérnek. Ruiz azt sugallja, hogy a haldokló Marcel elméje úgy működik, mint egy játékszínház. A bútorok és a tárgyak maguktól mozognak, míg egy visszatérő, mozgó Venus Callipyge-szobor a megfagyott emlékezetet jelképezi. Egy kávézóban, ahol az első világháborús filmhíradókat vetítik, a felnőtt Marcel felolvassa első szerelmének, Gilberte-nek egy levelét, miközben székét hátrahúzzák, majd láthatatlan kötelek segítségével a vetítővászonra emelik. Ott marad lebegve fiatalabb lebegő éne mellett, aki a nézőknek a háború kegyetlensége iránti közömbösségét filmezi.

A lebegés a tisztaság, a szerelem és az álmok anyagtalan jellegére utal Tarkovszkij *A tükör* című önéletrajzi filmjében, ahol a hősnő, Maria ismétlődő álmaiban nászágya fölött lebeg, és a soha vissza nem térő férjéről álmodik. Tarkovszkij utolsó filmjében, az *Áldozatban* az ágy lebeg, amikor a főszereplő egy különös nővel szeretkezik, akiről azt beszélük, hogy boszorkány. A *Solaris*-ban Kris és felesége, Hari néhány pillanatra lebegnek az űrhajó könyvtárában, ahol Bruegel baljóslatú *Vadászok a hóban* című művének egy példánya kel életre, mint Kris filmre vett emléke. Méliès *L'équilibre impossible* [*Lehetetlen egyensúly*] című filmje új értelmet nyer Sorrentino *Ifjúság* című filmjében, amely egy buddhista szerzetes lebegését mutatja be egy másfajta lebegéssel egyidejűleg: egy szakadék felett, kötelekkel rögzítve egy szerelmespár lebeg, miközben csókolóznak. Mick, a filmkészítő utolsó tette viszont éppen ellentétes a lebegéssel: a szereplő kiveti magát az ablakon, s így a néző által látott film azzá válik, ami Mick lelki szemei elé öngyilkossága előtt kivetül.

Hasonló kameratrükköt alkalmazott Tarkovszkij a *Sztalker* zárójelenetében, hogy megmutassa, mit jelentenek a csodák a Méliès utáni szekularizált kortárs közönség számára. A címszereplő Sztalker a titokzatos, posztapokaliptikus, egy minden kívánságot valóra váltó szobát rejtő Zóna Jézus–Júdás-szerű kalauza, aki hazatér beteg, járni nem tudó lányához. De lám, egy közeli felvételen a lánya profilja azt mutatja, ahogyan a tengerparton sétál. Amint a kamera követi a lány mozgását, és kissé hátrébb húzódik, látjuk, hogy a csoda nem is csoda volt, csak az apja cipelte lányát a vállán. Tarkovszkij számára az apa gyermeke iránt érzett önzetlen szeretete válik csodává.

Az élő tárgyak gyakran festmények formájában jelennek meg, amelyek életre kelnek, és gondolataink, álmaink tükreiként működnek. Méliès *La Lanterne magique* [*A csodalámpa*], *Le cauchemar* [*A rémálom*], *La Lune à un mètre* [*A Hold egy méterről*] és *Le portrait mystérieux* [*A titokzatos arckép*] című alkotásai állnak Tarkovszkij *Solaris* című filmjének könyvtárbeli levitációs jelenete mögött,

amely szintén egy könyv – a *Don Quijote* – és egy Bruegel-festmény életre keltésének esete. Snaut, a kibernetikus, Sancho Panza beszédét idézi az alvásról, amely mindannyiunkat egyenlővé tesz, ugyanakkor Bruegel *Vadászok a hóban* című képe kel életre, amikor a könyvtári jelenet átváltozik Kris gyermekkori emlékeivé a szüleivel töltött télről. Kris a saját álmodó agya által materializált halott felesége ölében lebeg, és ahogy a jelenet véget ér, a könyvtáron kívül találjuk Harit, aki holtan fekszik a folyosón. Bruegel festményének világából visszatérve hó vagy fehér hab borítja, és tudjuk, hogy mind ő, mind a festmény az álmodó agy, a *Solaris* alkotása, amely mindannyiunkat és a világegyetemünket megálmodja.

Ahogy Snaut rámutat: „Nem a Kozmoszt akarjuk mi meghódítani, csak a Földet akarjuk kiterjeszteni a mindenség határáig. [...] Nyavalyát kellene nekünk másfajta világok. Tükröket akarunk! Kapcsolatra törekszünk, és soha nem fogjuk elérni.”¹⁶ Tarkovszkij kritikájának – amely az emberiség világegyetemben való terjeszkedését mint az imperializmus egy formáját bírálja – Voltaire szintén antiimperialista *Micromegas*-jában találjuk előzményét, aki kineveti a földlakók ostobaságát, akik azt hiszik, hogy egyedül vannak a világegyetemben. *Micromegas* karakterként megjelenik Méliès *Voyage dans la lune* című filmjében is, amely maga is antiimperialista film. Tarkovszkij *Solaris*ának további előfutára Méliès *La Lune à un mètre* című filmje, amelyben az óriási hold mindenkit elnyel, beleértve a csillagászt és álmait is.

Amikor 1929 októberében Paul Gilson a *La revue du cinéma* különszámában megjelentette Georges Méliès, *Inventeur* című cikkét, Méliès öröksége még csak álom volt az eljövendő világok számára: „Ma Méliès trombitákat árul a gyerekeknek egy vasútállomáson. A feltalálót végleg tönkretették. Az első világháborúval a világ megbosszulta magát egy olyan szellem ellen, amelynek mesés gazdagsága és tisztasága megzavarta. De ahogyan minden bűvésznek vannak memóriatrükkjei [...], úgy Georges Méliès is el tudta hozni a moziba egy régen eltűnt, elfeledett, még fel nem ébredt szépség titkát.”¹⁷ Tarkovszkij, Ruiz, Sorrentino és Woody Allen mozijával ez a szépség felébredt, és vele együtt az, aki mindannyiunkat megálmodott: Georges Méliès.

Kovács Péter Zoltán fordítása

■ JEGYZETEK

1. Harold Bloom: *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Harcourt Brace, New York, 1994.
2. André Breton: *Le merveilleux contre le mystère. À propos du symbolisme*. Minotaure 1936. 9. sz. 25–31.
3. Georges Méliès: *The Marvelous in the Cinema*. (tr. Paul Hammond) In: Matthew Solomon (ed.): *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination Georges Méliès's Trip to the Moon*. SUNY Press, 2011. 235. (A továbbiakban Méliès: *The Marvelous*)
4. Paul Gilson: *Georges Méliès, Inventeur*. *La revue du cinéma* 1929. október 15. 4. sz. 4–19. 7.
5. Méliès: *The Marvelous*. 237–238. (A szerző kiemelése.)
6. Georges Méliès: *Les Vues Cinématographiques*. In: *Annuaire Général International de la Photographie*. Plon, Paris, 1907. 362–392. 370. (A szerző kiemelése. A továbbiakban Méliès: *Les Vues Cinématographiques*)
7. Ingmar Bergman: *The Magic Lantern: An Autobiography*. (Tr. Joan Tate) Penguin, New York, 1989. 73–74.
8. Gilson: i. m. 14.
9. Georges Sadoul: *Lumière et Méliès*. (Ed. aug. rev. Bernard Eisenschitz). Editions Pierre Lherminier, Paris, 1985. 187.
10. Méliès: *Les Vues Cinématographiques*. 369.
11. Uo. 385.
12. Gilson: i. m. 7.
13. Méliès: *Les Vues Cinématographiques*. 387.
14. Uo. 385.
15. Sadoul: i. m. 197.
16. Stanislaw Lem *Solarisa* nyomán. Stanislaw Lem: *Solaris*. Ford. Murányi Beatrix. Kriterion, Buk., 1977. 76.
17. Gilson: i. m. 19.