

Szekfü András

A múltó idő, a dokumentum-játékfilm és a művészi érték

Esszé Höllering Hortobágy filmje kapcsán

■ Volt egy film, melyet az elkészülte utáni években a magyar és a nemzetközi kultúra nagyjai csodáltak – Márai Sándor, Szabó Zoltán, Passuth László, Szóts István, Jancsó Miklós, illetve Graham Greene és T. S. Eliot. Azután ez a film csendben elfelejtődött, a magyar filmtörténetek és lexikonok nem vagy csak futólag említik. Georg Höllering osztrák filmrendező *Hortobágy* (1936) című magyar filmjéről beszélek. A felejtés nem volt teljes, inkább az emlékezés bűvópatakjáról beszélnek: volt itt-ott egy-egy vetítés, Debrecenben és a Hortobágy környékén vagy Budapesten az 1960-as évek Egyetemi Színpadán vagy a Filmmúzeumban. Írásokban is foglalkoztak vele – Kovács Ferenc, Réz Pál, Hamar Péter.

Talán most elérkezett a „feltámadás” pillanata. Másfél éve megjelent a *Hortobágy* digitálisan restaurált DVD-kiadása a MaNDA Filmintézetnél, a külföldi érdeklődők számára angol és német feliratozási lehetőséggel. Tavaly év végén készült el Hölleringről, a film rendezőjéről írott könyvem. És most tavasszal a Duna TV újra sugározta a *Hortobágy*ot, végre nem a korábbi elkopott, kormos-krétás képi kópiáról, hanem az eredeti szépségét megközelítő, frissen helyreállított változatban.

Vajon elfoglalja-e ezután a *Hortobágy* méltó helyét a magyar és a nemzetközi filmtörténetben, és ha igen, akkor hol van ez a hely? Jelen sorok íróját bárki joggal tarthatja elfogultnak, hiszen több évet töltöttem Höllering-kutatásokkal, és még mindig van elvégezni valóm a témában. Kiindulópontként tehát nem a saját benyomásaimat választom, hanem azokat ez egymásnak ellentmondó reakciókat, amelyekkel a felújított film DVD-megjelenése óta szembesülök. Ezek a reagálások két nagy csoportba oszthatók, aszerint, hogy az illető néző mit tart fontosabbnak: a film kétségtelen értékeit vagy szintén kétségtelenül meglévő gyengébb részeit vagy hibáit és főleg az azóta eltelt időt, mely, úgymond, a kétségtelen értékeket is avulttá tette.

Kezdjük a kétségtelen értékekkel. Melyek a *Hortobágy* film értékei? Szinte minden beszámoló kiemeli a film képi világát, a cicomázatlan képek puritán nagyszerűségét. Ez az érték különösen feltűnő, ha a korabeli magyar filmek (köztük a *Hortobágyon* is játszódók, pl. *Pusztai királykisasszony*) képi világával hasonlítjuk össze a *Hortobágy*ot. Míg a nyílt pusztán más filmek is tudnak elfogadható képi világot teremteni, a különbség hatalmas lesz, amint egy csárdai mulatságot mutatnak be. A *Hortobágy* megőrzi szikár egyszerűségét, míg a korabeli más filmeket előnti a „népiesch” giccs.

A képi világ tartalmi oldala a népelet bizonyos szeleteinek folklorisztikus hitelességű bemutatása. Ez egyaránt jellemzi a film dokumentáló (pl. hídi vásár) és eljátszott jeleneteit. Azért korlátozzuk ezt a bemutatási hitelességet bizonyos életszeletekre, mert a *Hortobágy* nem törekszik szociográfikus teljességre, a pusztai élet bizonyos területei kiesnek a film látóköréből. (Könyvemben részletesen elemzem, hogy amikor Móricz Zsigmond anyagot gyűjtött a filmnovellához, útja nyomán két írást publikált

szinte egyidőben: egy szociográfikusat, konfliktuselemzőt (*A csikós romantika vége*) és egy lírait, melyből a film készült. (*Komor Ló – a Hortobágy legendája*).

A *Hortobágy* zenéje két fő összetevőből áll: Lajtha László remek modernista, nagyzenekari kompozícióit halljuk a film montázs-szekvenciái alatt, míg mindenütt máshol eredeti népdalok szólnak, hol a szereplők száján (diegetikus zene), hol kísérezenekeként (nem diegetikusan). Ez a zenei képlet is alapvetően tér el a korabeli zsánerfilmek magyar nótás vigadásaitól. De nemcsak maguk a dalok értékesek, hanem drámai használatuk módja is. Itt csak utalok rá (könyvemben részletesen elemzem), hogy a szereplők által énekelt népdalok operaária-funkciót is ellátnak, amennyiben kifejezik az illetők drámai élethelyzetét, érzéseit, indulatait. Így a *Hortobágyot* korai film-folk-musicalnak is tekinthetjük, legalábbis az ilyen filmek rangos elődjének.

Ennyit a *Hortobágy* gyakorlatilag senki által nem vitatott értékeiről.

A kulturális közvélekedésben erőteljesen jelen van egy olyan vágyakozás, hogy az értékes műalkotásoknak ne legyenek hibáik. Vágyunk a makulátlan remekművekre, és csalódottan vesszük tudomásul, hogy ilyenek csak igen ritkán születnek. Sőt, ha azt is figyelembe vesszük, hogy a befogadó emberek hányfélék, hogy a korstílus, az ízlés hogyan változik koronként, azaz, ha szociológikus

szemlélettel közeledünk a problémához, talán értelmét is veszti a „hibátlan műalkotás” fogalma. Nincs olyan műalkotás, melyben ne találna kifogásolni valót egyik vagy másik (egyébként művelt és érzékeny) befogadói csoport, és nincs olyan kortalan remekmű, mely változatlan intenzitással hatna az évszázadok, netán évezredek során. És még ha az élmény ereje meg is marad, az értelmezés okvetlen megváltozik az idők folyamán.

Könnyebb a helyzete azoknak a műfajoknak, amelyeket előadásra szántak. A zeneművek esetében egy igen szűk zenészi körön túl senki sem olvas partitúrát önmagáért, a zenemű domináns létformája az előadás. Abban a pillanatban viszont, amikor a kotta egy alkotó előadóművész interpretációjában megszólal, a zeneműben egyszerre lesz jelen az alkotó, valamint az azóta eltelt idő interpretációs lenyomata. De ez jó is, hiszen áthidalja azt a keskenyebb-szélesebb szakadékot, amit az idő hasított a régi mű és a mai néző közé. Hasonló a helyzet a színműveknél is, bár kétségtelenül többen olvasnak színdarabszöveget, mint partitúrát. Mégis, a színműnek is domináns létformája az előadás, és minden egyes új rendezés, új színészi társulat csökkentheti az avulás veszélyét, áttemelheti a művet a nézőhöz az eltelt idő szakadékán.

Bonyolódik a helyzet a szépirodalom más műfajainál: a szépprózánál és a költészetnél. Ezeknek elvileg egyenrangú befogadásmódjai az olvasás vagy a művészi felolvasás. A múlt idővel azonban a regények és versek (vagy többségük?) is igénylik a kortárs művészi interpretációt. Gyakran tapasztaljuk, hogy könyvek, versek, amelyeket igen kevesen olvasnak, zajos sikert aratnak a pódiumon.

Végül a legnehezebb a helyzete a technikailag rögzített alkotásoknak, melyek közül most csak a filmművészettel foglalkozom. Egy film képsorai ideális esetben teljesen azonos módon peregnek le a mai közönség, mint az ötven, nyolcvan vagy százhusz év előtti nézők előtt. (A hangosított némafilmek vagy a kiszínezett fekete-fehér filmklaszszikusok problémáját tegyük most zárójelbe.)

A *Hortobágy* film fekete-fehér képei és filmszalagra rögzített hangjai (különösen most, a felújítás után) gyakorlatilag ugyanabban a képi-hangi formában kerülnek a néző elé, mint az első, 1936-os filmgyári házi vetítéseken. Az ütközés, a kollízió elkerülhetetlen, hiszen most a kétezertíz évek nézői ülnek a nézőtéren, más befogadói szokásokkal, reflexekkel, mint az ezerkilencszázharmincas évek nézői. (Itt feltételeztük, hogy a mai néző ugyanúgy

egy mozi nézőterén találkozik a filmmel, mint a nyolcvan év előtti néző. Tudjuk, hogy ez ma már inkább a kivétel – a szabály a számítógép képernyője, a tv, a DVD-lejátszó, a táblagép vagy az okos telefon.)

Ha az 1936-os film találkozik a mai nézővel, a végeredmény többféle lehet:

1. A film találkozik a néző ízlésével, a néző elfogadja sajátosságait.

2. A film ütközik a néző ízlésével, de „legyőzi” a néző ellenkezését, mintegy megtanítja a nézőt saját jelrendszerére, eléri, hogy a néző értse és értékelje a mai kortól eltérő módon előadott művészi kommunikációt.

3. Az ütközésből a film vesztesen kerül ki, a néző, ha türelmes, végigunatkozva-bosszankodja a filmet, ha türelmetlen, elzárja vagy kimegy.

Filmklubokban, a filmművészeti oktatásban el lehet érni, hogy azok a nézők is, akik egyébként fellázadnának egy film szokatlansága ellen (3. típusú találkozás), toleranciát és érzékenységet tanuljanak, és megnyíljon számukra a 2. típusú találkozás (sőt, idővel az 1. típusú találkozás) lehetősége.

Hol ütközik bele a *Hortobágy* egyes nézői rétegek ellenállásába, illetve hol vannak olyan gyenge pontjai, melyek tárgyalandók és vitatandók?

A legkeményebb ütközési pont a civilek (csikósok, parasztok) szerepeltetése. A nézők jelentős része elvárja egy filmben az ismert és kedvelt sztárokat, azok játéksztílusát, beszédmódját. A *Hortobágy* esetében a szereplő pusztai emberek egyes esetekben iskolásan mondják el szövegeiket, és vannak jelenetek, ahol játéksztílusuk is merev, zavart. (Nem tudja ezt kiegyensúlyozni az sem, hogy más jelenetekben, sőt talán a jelenetek többségében viszont a civilek autentikus módon jelenítenek meg egyszerű embereket, méltósággal és hitelesen olyanokat, akik a kor magyar filmjeiből vagy hiányoznak, vagy pedig parodisztikus módon vannak bemutatva, magyarul, kigúnyolják őket.)

A civil szereplők alkalmazása a profi színészek helyett vagy mellett a dokumentum-játéksztílus egyik kulcsfontosságú jellemzője. Miért került a *Hortobágy* ezzel kapcsolatban ellentmondásos pozícióba, azaz miért tekintjük egyfelől a műfaj jelentős előfutárának, másfelől (legalábbis ebben a tekintetben) még tökéletlen előképének?

A válaszhoz tudni kell, hogy a *Hortobágy*, ez a korai hangosfilm (hiszen hazánkban akkor még csak öt-hat év óta készültek egyáltalán hangosfilmek) hogyan készült. Néma felvételekkel forgatták, azaz a helyszínen nem történt hangfelvétel a képekkel együtt. Lett volna rá technikai lehetőség – nagyon drágán –, de a film olyan kevés pénzből készült, hogy ez nem jöhetett számításba. A párbeszéd jelenetek hangja tehát ún. utószinkron-eljárással került a filmbe. A szereplőket felutaztatták Budapestre, ahol a Hunnia Filmgyár műtermében, Lohr Ferenc hangmérnök szakértő irányításával megtörténtek az utólagos

hangfelvételek. Felismerhető egy generációs eltérés: a fiatal szereplők hanghordozása többnyire természetesebb, az öregeké néha erősen iskolás, zavart.

Vajon jobb lett volna az eredmény (történelmietlen kérdés...), ha készül helyszíni hangfelvétel? Nem okvetlenül. A korai hangosfilm technikai berendezései nagyok és nehezek voltak, kábeleket kellett húzni, állványokra mikrofonokat szerelni, a felvevőgépet láda nagyságú hangszige-

telő-dobozba helyezni, és maga a hangfelvevő-berendezés is megtöltött egy teljes autóbust (!). Szemben Höllering négy-ötös csapatával, ez a hangfelvétel több tucat ember munkáját igényelte volna. Elképzelhetjük, hogy a csikósok, gazdasszonyok, bojtárok, süldőlányok ettől az apparátustól még jobban zavarba jönnek, lemerevednek.

Móricz Zsigmond helyszíni forgatási riportjából egy további érdekességre is felfigyelhetünk:

„A dialógus hat kurta mondatból áll. Nem akarnak őszintén szólni. Próbálunk, próbálunk: a fiatalok csak úgy beszélnek, mint az iskolában a gyerekek, mikor felmondják a leckét.

Azt mondja Höllering, és nevet:

– A film az nem színpad. Itt próbákra nincs szükség. Itt a rendezőnek nem az a feladata, hogy mint a színházban: egy kitalált szerepbe belenevelni a színészt: ezeknek én nem is mondom meg, miről van szó. Egyiket beállítom itt, a másikat ott, s ellopom a szükséges mozdulatokat. A láda fedelét annyiszor csapja le, míg a kellő tűz benne nincs. A többi a kötter dolga, a vágóé, aki összenyírja a képeket.

Igazat adok neki. A film valóban más.”

Móricz – mint mindig – félelmesen jó megfigyelő, memóriája mint egy hangrögzítő, ráadásul mindig azonnal jegyzetel is. Ebből a riportrészletből két dolog derül ki így utólag. Egyrészt, Hölleringet nem izgatta túlságosan a szereplők iskolás szövegmondása. Mivel nem tudott magyarul, valószínűleg kevésbé is érzékelte a mesterkéltiséget a hanghordozásban. Másrészt az is feltűnik, hogy Höllering (és Móricz) számára még mindig a némafilmek jelentik a vonatkozási pontot, néhány évi hangosfilm után is tulajdonképpen „némafilmben gondolkoznak”. Sajnos arról nem maradt fenn ilyen beszámoló, hogy hogyan folyt az utószinkronizálás munkája néhány héttel később a Hunnia műtermében.

A *Hortobágy* tehát nem vált, nem válhatott a későbbi dokumentum-játékfilmek teljes értékű előképévé. Megvan ugyan benne az emberi dráma, a fordulatos történet, azonban a civil szereplők játéka és párbeszédei vegyesen alakultak: néha drámai erővel és egyben dokumentáris hűséggel idézik fel a kor emberi magatartásmintáit, néha viszont – mint fentebb elemeztük – merevek és iskolásak. Nem egyedül Höllering problémája ez. Az ő példaképe Robert Flaherty volt. A *Nanuk az eszkimó* (1922) még némafilm, ott a hang problémája nem, a szereplők játékának problémája is kevésbé jelentkezett. A *Hortobágy*val gyakorlatilag egyidejűleg készült Flaherty *Man of Aran*ja (1934), amely már hangosfilm, de gyakorlati-

lag nem él a párbeszéd lehetőségével. Még a későbbi *Louisiana Story*ban (1948) sem válik a párbeszéd egyenrangú művészi alkotóelemmé.

A megoldáshoz a filmtechnika változása és ezzel együtt az alkotói hozzáállás átalakulása teremtette meg a feltételeket. Az 1960-as években alkották meg a könnyű (hangos) kamerákat, a táskányi hangfelvevőket, a csekélyebb fényben is használható filmnyersanyagokat. Magyarországra 1969-ben érkezett meg ez a technika, Schiffer Pál *Fekete vonat* (1969) c. dokumentumfilmje volt az első, amelyben használhatták. Elek Judit 1963-ban még a „rég” (35 mm-es) technikával forgatta *Találkozás* című rövidfilmjét, melyet mai szemmel már a dokumentum-játékfilmek elődjének tekinthetünk.

A dokumentum-játékfilm hazai áttörését Dárday István és Szalai Györgyi 1975-ben bemutatott alkotása, a *Jutalomutazás* hozta meg. Ebben az előre megírt (egyébként megtörtént alapú) történetet civil szereplők játszották el. Ha most a *Hortobágy*val hasonlítjuk össze a „*Jutalomutazás*”-t, egyezik, hogy mindkét filmben olyan civil szereplők játszanak, akik az életben is hasonló társadalmi helyzetben vannak, mint filmbeli szerepükben. De egyik filmben sem saját életüket élik – ami a filmben történik, annak nincs direkt következménye saját életükre. (Egy apró példa jelzi, hogy – mivel emberekről van szó – a következménynélküliség csak viszonylagos lehet. A *Hortobágy*ban a fiatal csikóst játszó Nagy Mihály a filmen kívül is szeretett volna kapcsolatba kerülni „Juliskával”, azaz Szincsák Margittal, akivel a filmben egymásra talál. A valóságban azonban Margitnak már volt vőlegénye, akivel hamarosan össze is házasodtak, Mihály tehát hoppon maradt.)

Dárday és Szalai a *Jutalomutazás*ban sikeres alkotói módszerré tették, hogy a szereplőkkel csak saját mondanivalójukat ismertetik, de azt nem, hogy a felvételkor a partner mit fog mondani. Ezzel közelítették a felvételi helyzet lélektanát a való életéhez, ami a civilek esetében is gazdagabb emberi reakciókat produkált. (Viszont jelenetet ismételni így gyakorlatilag nem lehetett.) Bár a *Hortobágy* esetében is így beszél Höllering (Móricz riportjában): „ezeknek én nem is mondom meg, miről van szó”, ez még nem tekinthető tudatos alkotói eljárásnak. A Dárday–Szalai páros alkotói módszere azt eredményezte, hogy a civil szereplők, akik rendezői utasításra nem tudtak volna lelki finomságokat eljátszani, sok jelenetben mégis megvalósították ezeket. A *Hortobágy*ban viszont kevés jelenetben van szerepe a lelki folyamatok

ábrázolásának. Erre sikeres példa talán az a képsor, amikor az apa lovával szétapostatja fia biciklijét.

Közvetlen dokumentumértékű jelenet (azaz ami nem eljátszott) a *Jutalomutazás*ban kevés van, leginkább a filmet nyitó búcsú és vásári sokadalom ilyen, ahol a későbbi főszereplők feltűnés nélkül vannak jelen a tömegben. A *Hortobágy* esetében a film belső egyensúlya másként alakul: viszonylag kevesebb az eljátszott történet, és viszonylag több a pusztai dokumentum, ahol vagy nincs „játszó” sze-

replő, vagy a személyek nem a történet valamely kitalált epizódját játsszák, hanem szokásos életüket élik (ilyenek a kútnál a vízhozás vagy a cserényben az étkezési jelenet). Két szekvencia kiemelkedik a dokumentumepizódok sorából. A hídi vásár képei elemi dinamikával mutatják be ezt a fontos gazdasági és társadalmi, sőt emberi eseményt.

Jól csatlakozik hozzájuk a csárdabeli tánc- és verekedésjelenet, ami viszont már el van játszva. Itt megfigyelhető a különbség: a fiatal és a középgeneráció hitelesen játssza-éli meg szerepét, míg az idős pár esetében érezzük az elfogódottságot. Höllering viszont remek megérzéssel az idős számadó (való életbeli) feleségével játszatja el a filmbeli feleséget, akinek pillantását, ahogy férjére néz, bármely nagy színész nő megirigyelhetné.

A másik kiemelkedő erejű és szépségű szekvencia a kiscsikók születése. Höllering (szerencsénkre) osztrák-német kultúrával közelít ehhez az epizódhoz. Ott a meztelenség, az állatok párosodása, az ellés sokkal természetesebb élettények voltak, mint a harmincas évek Magyarországon. (Emlékezetes, hogy az 1936-os magyar cenzúradöntés kivágatta a párzási és az ellési jeleneteket, le is írva, hogy ezek úgymond „ízléstelenek”). Akik viszont a filmet cenzúrázatlanul látták akár még Magyarországon, akár külföldön, szinte egybehangzóan emelték ki a kiscsikók születését, mint különösen szép jelenetet. Ez a képsor alkalmat ad arra is, hogy rámutassunk a rendező két fontos alkotói döntésére. Egyrészt, a kiscsikó születését viszonylag hosszan, vágás nélkül mutatja, ezzel részesévé teszi a

nézőt a teljes folyamatnak, a születés drámájának. Másrészt, az egyébként népdalokkal és nagyzenekarral kísért filmekben itt a zene megszűnik, csend van, csak a természet zajait, a pacsirtaszót halljuk, ami nagy erővel koncentrálna a figyelmet a vásznon zajló eseményre. A történet kitaró bemutatása és a beszédes csend a képek alatt nagyfokú művészi tudatosságról tanúskodik. Az erőteljes hatáshoz bizonyára hozzájárult, hogy a múlt század harmincas éveiben ilyen képeket Magyarországon egyáltalán nem, de másutt is csak ritkán láthatott a mozinéző.

Végül szóljunk arról is, hogy a múltó idő, a változó nézői szokások hogyan befolyásolhatták a *Hortobágy* esélyeit a mai filmnézők körében. Ez a film fekete-fehér, és a régi 4:3 arányú a képe, azaz nem szélesvásznú. Nagyon sok fiatal(abb) nézőt már ez is elidegenít. Ha viszont legalább elkezdik nézni a filmet, már az első percek után olyan képekkel találkozhatnak (hajnal a pusztán), amelyek fekete-fehérben is mellbevágó szépségűek. Talán az egyébként idegenkedő nézők egy része mégis a képernyő előtt marad, hála az operatőri munka vonzerejének.

Gyakran emlegetett probléma a *Hortobágy* (és általában a „régifilmek”) lassúsága, a jelenetek és azokon belül a beállítások úgymond túlságos hosszúsága. A *Hortobágy* esetében kettébontanám ezt a problémát. Személy szerint én egy helyet tudok a filmben, ahol önméltélt, lassúságot érzékelek. A csárdajelenetben, az első táncban úgy ismétlődik meg szöveg és tánc, hogy az ismétlésnek nincs érzékelhető többlethozadéka. Még azt is fel tudom tételni, hogy ez a jelenet azért ilyen hosszú, hogy a film teljesítse a szokásos 70–90 perces hosszúságot. (Ugyanakkor az eztán következő rész a vetélkedő, majd verekedő fiatal férfiakkal bőven hoz mozgalmasságot és izgalmat.) A film más részeinél, véleményem szerint, ha van is probléma a hosszúsággal, az nem a filmben van, hanem a nézői hozzáállásban. A pusztá ébredésének képsorai, az állatok kihajtása, a terelés, az itatás, a vihar – mind olyan jelenetsorok, amelyek a figyelő és érzékeny nézőt folyamatosan új és új benyomásokkal kényeztetik el. A nem figyelmes (tv-képernyő előtt üldögélő és beszélgető) vagy nem érzékeny néző számára ezek a képsorok valóban nélkülözhetik az akciófilmekben megszokott vonzerőt.

Vannak ugyanakkor igen dinamikus montázsjelenetek a *Hortobágy*ban. Különösen a földgázkutató fúrótorny gépeinek bemutatásakor érezzük a nagy orosz némafilmskola montázsainak hatását. Nem véletlenül: Höllering ak-

kor élt Németországban, amikor ott Eisenstein, Pudovkin, Dovzsenko és Vertov némafilmjei átütő sikereiket aratták.

Végiggondolva, elemezve-értelmezve a fentieket, szembe kell néznünk azzal a kérdéssel, hogy mi is az a filmművészeti érték, aminek jelenlétét vagy hiányát vitatjuk a filmművészeti múlt jelentős alkotásaival kapcsolatban? Ez azonban veszélyes terület, többszörösen elaknásítva; kényes problémákat rejt. Csak röviden utalhatunk a feszítő ellentmondásokra. Nyilvánvaló, hogy nem minden értékes művészet közérthető. Van, amelyik csak a kiművelt emberfők számára közelíthető meg. Mégsem szeretnénk tétlenül lemondani az úgynevezett egyszerű emberekről, az egyszerű nézőkről, a nem kiművelt emberfőkről, akik ennek ellenére is jogosultak kultúrára és méltóságra. Demagógia lenne azt mondani, hogy akinek egy műalkotás (mondjuk éppen a *Hortobágy*) nem tetszik, az nem kiművelt emberfő, tehát nem kár érte. De ugyanilyen demagógia lenne azt mondani, hogy nem kár azért a filmért (például a *Hortobágy*ért), amelyik nem produkál a „nagyközönség” körében milliós nézőszámokat.

Ha pedig a múltó időt is számításba vesszük, látnunk kell, hogy annak rostáján nemcsak a tiszavirág-értékű filmalkotások hullanak ki, hanem igen sok (bármilyen mércével mért) filmművészeti érték is. Ez a felismerés elvezethet minket a művészettel kapcsolatos szociológiai és pedagógiai, embernevelési megfontolásokhoz. A szociológia arra tanít, hogy a művészet nem önmagában létezik a társadalomban, hanem körülveszik különféle közvetítő szervezetek, mechanizmusok, amelyek működése befolyásolja az értékek érvényesülési lehetőségeit. A pedagógia pedig arra világít rá, hogy a műélvező ember nem teljes feyverzetben bukkan elő a semmiből, hanem gyerekkortól kezdve és egész életén át nevelődik, majd művelődik. A címszavak tehát: iskolai (film)művészeti oktatás és nevelés, filmklubok, filmfolyóiratok és blogok, támogatott művészmozik és így tovább.

A *Hortobágy*-kópia fizikai túlélése ma már biztosítottnak látszik. Az elmúlt 120 év filmjeinek fizikai megmentése és művészi túlélésük lehetőségének megteremtése viszont folyamatos feladat. Minden kor más és más műveket fog kiemelni az addigiak közül, lesznek olyan művek, amelyek mindig előkerülnek, míg mások felbukkannak vagy háttérbe szorulnak. Georg Höllering *Hortobágya* most – többünk erőfeszítései árán – fölbukkant a feledésből. Remélem, minél többen találnak benne lelki épülést és művészi élvezetet