

A kísérleti film

Ezt a félrevezető kifejezést: kísérleti film, fenntartjuk az egyik film típus számára azok között, amelyek nem játékfilm jellegűek. Ha ez a kifejezés egyáltalán valamit jelentett, az csak annyi volt, hogy egyesek megpróbáltak olyan filmeket készíteni, amelyek különböztek attól a filmfajtától, amelyek kereskedelmi céllal készülnek, mozijegy megváltása ellenében filmszínházban tekinthetők meg.

Milyen jellegű filmkészítési módok alakultak ki, s mely típusok alakultak éppen most, ezt fogjuk megvizsgálni.

Hat alaptípusra osztottam be – nevezniük így – az alternatív filmkészítést. Az első az ún. profirövidfilm, azokból itt a pályázaton látnunk néhányat. Ezekről nincs sok mondanivalóm; inkább felhasználják, mint fölfedezik a többi kategóriában kialakult formákat és lehetőleg egy harmonikus együtttesben próbálják alárendelni, legtöbbször szokványos mondanivalójuknak. Olyan lírai jellegű képsorokkal dolgoznak, melyeket a fotóművészetből ismerünk. Lamentatív képsoraik öregemberek hétköznapijai, az elmulás, romok és roncsok felett boronganak.

A második típust lehet amatőrnek nevezni. Ezek kétfélek: az egyik fajta arra törekszik, hogy a maga szerény eszközeivel a moziban látható filmekhez valami hasonló alkotást hozzon létre, röviden és olcsón. A másik fajta: technikai amatőrfilm. Ez esetben a filmkészítőt nem érdekli túlságosan, hogy mit vesz fel, csak a kép minőségére ügyel, s arra, hogy az egész technikai apparátus tökéletesen működjön. Ezek a technicista beállítottságú emberek minden szerkezetet megvásárolnak, fényképezőgépek márkájára büszkék. Ugyancsak megveszik a lemezjátszót, a hifiortyot, mindig a legutolsó típus. Ezek a szerkezetek megnyugtatóbbak, minthogy a hozzájuk tartozó művészi anyag is megvásárolható, tehát a tulajdonosnak semmit se kell elkészíteni. A hanglemezt csak fel kell tenni, aztán mindenféle sztereóváltó-zatban meghallgatni. A tökéletes hangzás az anyagi biztonságát visszahan-

gozza annak számára, aki azt képes megvásárolni. Valószínűleg nem több, csupán egy ezreléke zeneérett azoknak, akik hifitoronnyal vagy más hasonló berendezéssel rendelkeznek. A technikai berendezések óriási számban kelnek el, a kulturális színvonal azonban valahogy mégsem emelkedik. Az áru, amit ezekbe a berendezésekbe hozzáértés nélkül be lehet táplálni, csak arra jó, hogy a gépet működtesse. A fényképezés és a filmzés szokása sem alakított ki semmilyen vizuális kultúrát.

A harmadik a kísérleti film. E kategóriában már határozott nemzetközi eredmények születtek. Azonban van bennük valami közös; mégpedig az, hogy audiovizuális struktúrákat igyekeznek létrehozni abban a szellemben, amelyben az új grafika vagy az új képzőművészet vagy az új zene dolgozik. Tehát ez a fajta filmzés a tradicionális műfajok hatása alatt áll, és bár keresi saját nyelvét, alapszerzésében köve van a tradicionális művészetekhez. Nálunk is dolgozik e film típusnak egy igen reprezentáns alkotója: Maurer Dóra. Az ő filmjei pontosan megtervezett, strukturált és végeredményben igen értékes vizuális élményt adó alkotások. Szerte a világon ez a film típus dolgozik a legrettebb technikával és a legjobb alkotások is ezek között találhatók.

Magamat a negyedik típusba sorolom; ez az ún. kognitív, megismerő jellegű film készítés. Arra törekszik, hogy az ember megismerő képességét, áttelesen gondolkodását segítse. Mikor akár filozófiai, akár természettudományos gondolkodásról beszélünk, mindig új összefüggések felkutatását és értelmezését tételezzük fel. A szokatlan összefüggések megragadását a film, különösen a montázs, segítheti. De más ismeretekre, társadalmi-kultúrszociológiai felismerésekre is szert tehetünk a vetítés alkalmazásával. Különleges situációk létrehozásával. Fölfigyelhetek arra, hogy a Parizsi vetítése közben hosszú ideig sötét volt (blank), és közben egy Haydn-szimfónia teljes első tétele elhangzott. Nagyon kíváncsi voltam arra, hogyan reagál a mozikban a máshoz szokott közönség arra, ha nyolc percig csak zenét hallgat a sötétben. Egyrészt ráébredhet a mozisituációban való ki-szolgáltatottságára, másrészt szembesülhet a zenehallgatásnak különben annyira elfogadott szokásával. Eldöntöttem, hogy míg a Haydn-szimfónia szól, csak nagyon kevés képet fogok adni, mégpedig azért, hogy a későbbi képsorok emblematisan jellemző képeit előre felvillantsam, hogy aztán már ismerősként tudjanak újra megjelenni. Ugyancsak érdekelt, hogyan hat a közönségre, ha egy meglehetősen zaklatott montázsor után három percig mozdulatlan képet mutatok. Ennek az eljárásnak nevelő célzata is volt: a

moziban való ülés, a filmnézés állapotát megpróbáltam áthangolni, egy más jellegű tartózkodással modulálni.

Visszatérve a filmi montázs és a gondolkodás hasonlóságára, szeretnék utalni Kafka *A császár üzenete* című novellájára. A haldokló császár üzenetét küld egyik alattvalójának. Ez az egyszerű ember olyan távol esik a hatalom képviselőjétől, hogy az üzenetvivő futár minden igyekezete ellenére sem képes eljutni a címzetthez. A gondolkodás, akárcsak a film, képes egymástól nagyon távol eső dolgokat, melyek a valóságban sosem találkoznak, egymás mellé préselni és a találkozás konzekvenciáit levonni. A marxizmus is elvégezte ezt a műveletet, mikor a nagypolgárság és a proletariátus egymással alig érintkező életvitelét összevetette és ebből a szükséges következtetéseket levonta. Indiában, a megrökönyödött utazók elbeszélése szerint, a szegények a legelőkelőbb hotelek előtt, az aszfalton fekszenek. Az európai szemnek, ahol a különböző társadalmi szférák meglehetősen el vannak különítve, ez a jelenség mint sokkoló montázs nyilatkozik meg. Az európai ember nem képes eléggé élesen egyszerre elgondolni a gazdagságot és a szegénységet. Az indiaiak viszont ehhez a montázseffektuhoz túlságosan hozzászoktak; az európaiak szoktak Indiában szocialistává válni.

Mikor a *Partitában* egy indiai táncsnőt, annak sokezer éves kultúráját éreztet mozgását, arcjátékát és magyar viceket és a viceket mesélő arcjátékát egymás mellé vágtam, akkor bíztam benne, hogy mind a két szféráról sok minden kiderül. Ilyen két távol eső világ „lelke” ebben az összecsorolásban megjelenhet.

Megjelent az utóbbi időben egy másfajta filmzés – legyen az ötödik –, amit nevezzünk úgy: szabad film. Ez a filmkészítési mód bizonyos szempontból közel áll az amatőrfilmzéshez, de még több szempontból különbözik is attól. Tudatos művészi ambícióval készül, ugyanakkor kevés eltervezettséget valósít meg. Mintha egy olyanfajta idegesség hozná létre az ilyenfajta filmeket, ami abból származik, hogy „művész vagyok” s van egy filmfelvevő gépem, de eldönthetetlen, hogy mire használjam, végül is mit vegyek fel vele. Ez az ingerültség odáig fokozódhat bizonyos filmező művészeknél, hogy teljesen válogatás nélkül, bármit felvesznek. Ilyenkor abban bíznak, hogy ezekből az ötletszerű felvételekből végül is kialakul valamifajta valóságképzet. Kemény György itt bemutatott filmje jellegzetes példája a szabad filmzésnek. A szervezetlen képsorokba úgy próbált rendet lehelni, hogy mögé mondta, bizonyos ritmusban: reggel-délben-este. Ezt azonban senki sem hitte el neki. Ugyanakkor jólesően vettük tudomásul, hogy siker-

rült túltennie magát a filmkészítéssel kapcsolatos elvárásokon és tett egy szabad mozdulatot. Szerintem ugyanebbe a típusba tartozik Szirtes András filmnaplója is.

A reprodukáló apparátus birtokosai – gondolok itt a filmfelvevőgépen kívül a fényképezőgép-tulajdonosokra is – hasonló dilemmában vergődnek: semmi olyanra nem találunk, amit igazán fontosnak találnának rögzíteni, tehát nem tudják, miért nyúlnának az apparátus után. A jó fotós gépét mindig magával hordja és ha valami sugallatot érez, szeméhez emeli gépét és kattint. A filmes ember nehezebb helyzetben van a sugallattal, mert adott esetben éppen nincs nála felvevőgép. A filmfelvevőgép egy nagyobb instrumentum, amivel nehéz olyan szimbiózisban élni, mint a fényképezőgéppel. Ha van sugallat, nincs gép, ha van gép, akkor nincs sugallat, a kettő ritkán jön össze. Szirtes azonban szerzett egy viszonylag kis felvevőgépet, amit mindig magánál hord; ezzel „jegyzeteli” az életét. Ha ezek a naplószerű jegyzetek esetlegesen és improvizatív jellegűek is, működhet benne „a tiszta érzékenység”, amely létrehozta azokat a kivételesen értékes fotográfákat is, amelyeket a művészettörténet számon tart.

Attérek a hatodik típusra, amit egyszerűen újfilmzésnek nevezek. Ez az a filmzési eljárás, amit magam sem értek; láttam olyan filmeket, amelyek egyik, az előzőekben felsorolt csoportba sem sorolhatók bele és furcsa módon ezeket hozzám meglehetősen közel álló emberek készítették. Módomban volt megkérdezni tőlük, hogy mi indította őket ezeknek a filmi együtteseknek a létrehozására. Mindenkit biztosíthatok, hogy részletekbe menő és nagyon kimerítő magyarázattal szolgáltak. Azonban a magyarázatukból éppoly keveset értettem, mint a filmjükből. Ezeket a filmeket az jellemzi, hogy minden előző típusnál precízebben, a legapróbb részletekre kiterjedően vannak megtervezve, de mégsem lehet semmi tematikát vagy vezérfonalat az együttesből kiszabizálni. Azt a követelményt, ami az INDIGO csoportban való közös munkában kialakult, ezek az alkotások tökéletesen teljesítik. Furcsa módon, ami számomra a képzőművészeti munkában nyilvánvaló, az filmi megjelenésében mégis követhetetlen. Ezt a követelményt valahogy úgy fogalmazhatom meg: amit elkészítesz, az soha ne legyen azonosítható. Se ilyen ne legyen, se olyan, sem amolyan, hanem mindezekben túl legyen. Az a különös helyzet állt elő, hogy én, aki az alternatív filmzéssel gyakorló vagyok, nem tudok annyira túlkerülni az elért eredményeken, mint azok, akik később kapcsolódtak bele. A képzőművészetben nagyon sok mindent megvalósult, sok mindent kipróbáltak, ezek ismeretében viszonylag

könnyen el lehet dönteni valamiről, hogy a megelőző eredmények büvöletében készült-e vagy azokon túljutott. Ha valami olyat sikerül létrehozni, ami az előzményeket meghaladta, a hozzáértő valami új ígéretet hall. Az alkotó viszont amit talált vagy elért, ha észreveszi, tudja is az értékét – ezért képes észrevenni –, s kényes izléssel kezdi anyagát szervezni, s nem hagyja elhalni azt a bizonyos új csengést, amit a művészileg nem azonosítható gesztus, tárgy vagy összefüggés megpendít. Ilyen szempontok szerint készített filmet azelőtt nem láttam, és hiába látom be az eszemmel, hogy ez lehetséges és kívánatos, mégis úgy érzem, hogy az alkotók megvonták tőlem annak lehetőségét, hogy követni legyek képes akár emocionálisan, akár intellektuálisan a bemutatott anyagot.

Minden új dolognak az a tulajdonsága, hogy a megelőzőt egy kissé szármassá teszi, a frissége és eszelős magabiztossága az előző teljesítményeket, ha nem is vonja kétségbe, de kissé rokkantnak tünteti fel. Mindezzel csak annyit akartam mondani, hogy ha valaki valóban új dolgot akar csinálni, annak nagyon sok mindenen túl kell lennie.

Beszélgetések a világok sokaságáról

(Filmszínopszis Bernard le Bovier de Fontenelle műve alapján)

Olyan másfél-kétórás filmet tervezek, amit talán sohasem lehet teljesen befejezni, de elkezdni lehet.

A film alapjául szolgáló mű a 18. század legelején íródott, mely korra jellemző rokokó, gáláns stílus, valamint a kor ellentmondásos eszmevilága hatják át a beszélgetéseket. Akárcsak a mű, a film alaphelyzete is abból indul ki, hogy egy nagy műveltségű úr – talán éppen Fontenelle maga – hosszú séták során a korabeli ismeretek alapján egy világgépet tár a kétkedő és őt folyamatosan kikaecagó csinos márkinő elé.

Ebben az időben még nem váltak közkincsé Newton egzaktul megfogalmazott tanai, inkább extravagáns újítónak számított. A páztorjátékba oltott, széptevéssé cicomázott eszmeváltatások még Descartes sokkal szemléletesebb, dekoratívabb eszméire támaszkodnak, a rokokó formavilágát idéző örvényelméletből bomlanak ki.

„Higgyen nekem, asszonyom – feleltem –, hálát adhat a természetnek azért is, hogy fiatal és nem öreg, hogy szép és fiatal és nem csúf és fiatal, hogy szép és fiatal francia és nem szép és fiatal olasz. Van oka bőven a köszönetre, és mindezt örvénye elhelyezkedésének, vagyis országa éghajlataának köszönheti.

– Istenem, akkor hálát adok mindenért, még az örvényért is, amelyben élek.” (Részlet a *Beszélgetések*ből.)

Ez az a kor, mikor az égitestek mindenféle képzeletbeli lényekkel népsülnek be, az analógiákat a szintén akkoriban felfedezett távoli földrészek egzotikumai szolgáltatták. Könnyű párhuzamok és extrapolációk valószínűsítettek olyan világokat, amelyeknek a létezése azóta már nyilvánvaló képtelenség. A kor tudás- és gondolkodásszintjén ezek a nagyon is kézenfekvő elképzelések erősen emlékeztetnek korunk újra felbátorodott világkép-konstruáló fantáziálására, ha jelentősen ki is bővült az a tartomány, ahol a földihez hasonló létet tételezünk föl, ha a feltevéseket körültekintőbb szá-