

4. FEJEZET

FRANCIAORSZÁG
AZ 1920-AS ÉVEKBENA FRANCIA FILMIPAR
AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚ UTÁN

A háború alatt hanyatlásnak indult a francia filmgyártás, mivel a harcok támogatására más irányba terelték a forrásokat. Egyre több amerikai filmet vetítettek Franciaországban. A háború utáni években a bemutatott filmeknek csupán 20-30 százaléka volt francia, a túlnyomó többséget hollywoodi filmek tették ki.

A francia gyártók fáradtságos küzdelmet folytattak háború előtti súlyuk visszaszerzéséért. A némafilmkorszak végén az ipar szakértői úgy vélték, válságba került a francia filmgyártás. 1929-ben például 68 francia játékfilm született, amikor Németországban 220, az Egyesült Államokban pedig 562. Még 1926-ban, az európai gyártásra nézve a gazdasági válság előtti legrosszabb évben is 202 film készült Németországban a franciaországi 55-tel szemben, miközben Hollywood mindkettőt messze megelőzte a maga 725 produkciójával. 1928-ban, az európaiak egyik legjobb évében 94 francia film készült a 221 német és a 641 amerikai filmmel szemben. Miként a számok mutatják, a francia „válság” súlyossága ingadozott, ám a gyártás fellendítésére tett erőfeszítések kevés eredményt hoztak a háborút követő évtizedben.

*Versenyben a külföldi filmekkel*

Mi idézte elő a francia filmgyártás nehézségeit 1918 és 1928 között? Először is, az 1920-as években továbbra is elárasztották az országot a külföldi filmek. Legnagyobb számban, kiváltképp az évtized elején, amerikai filmeket vetítettek. Noha az 1920-as évek közepétől a végéig folyamatosan csökkent az amerikai filmek piaci részesedése, nem egy ország, főleg Németország és Nagy-Britannia gyorsabban hódított magának teret, mint Franciaország.

ÉV	JÁTÉKFILMEK SZÁMA	A FRANCIAORSZÁGI VETÍTÉSEK ARÁNYA (%)			
		FRANCIA	AMERIKAI	NÉMET	EGYÉB
1924	693	9,8	85	2,9	2,3
1925	704	10,4	82	4,1	3,5
1926	565	9,7	78,6	5,8	5,9
1927	581	12,7	63,3	15,7	8,3
1928	583	16,1	53,7	20,9	9,3
1929	438	11,9	48,2	29,7	10,2

A filmexport terén sem volt sokkal jobb a helyzet. A hazai piac viszonylag kicsi volt, s a filmek költségei a legkritkább esetben térültek meg külföldi eladások nélkül. Csakhogy a jövedelmező amerikai piacon nagyon nehéz volt külföldi filmeket elhelyezni, s ebben az időszakban csak igen kevés francia film ért el némi sikert. Mivel a

többi piac jó részét is amerikai filmek uralták, a franciák csak korlátozott kivitelre számíthattak, elsősorban olyan helyekre, amelyeknek már volt kulturális kapcsolatok Franciaországgal, például Belgium, Svájc, valamint az afrikai és a délkelet-ázsiai francia gyarmatok. Erős volt tehát a készítés olyan sajátos francia filmek készítésére, amelyek az országon belül és kívül is felvehették a versenyt a külföldi produkciókkal. A vállalatok kétségkívül nyitottak voltak a kísérletezésekre, s az akkoriban bontakozó francia impresszionista irányzat jelentős rendezői – Abel Gance, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac és Jean Epstein – többnyire a nagy cégeknél készítették első filmjeiket.

A francia filmipar szétagoltsága

A francia filmgyártást a belső egység hiánya is hátráltatta. Az első világháború előtt két nagyvállalat, a Pathé és a Gaumont tartotta kezében a francia filmipart. A háború után mindkettő drasztikusan csökkentette az ipar legkockázatosabb ágazatát, a gyártást, és a biztosabb hasznot hozó forgalmazásra és vetítésre csoportosította át erőit. A legnagyobb francia vállalatok tehát nem hajtottak végre vertikális integrációt, miközben a hollywoodi ipart a vertikálisan integrálódó cégek erősítették meg. Franciaország gyártási szektora néhány nagy és közepes méretű cégből és sok kisvállalatból tevődött össze. Az utóbbiak sokszor csak egy vagy egy-két filmet készítettek, majd eltűntek. Ez a „kézműves” gyártási stratégia nem sok eredményt ígért az amerikai versenytársakkal szemben.

Miért volt ilyen sok kisvállalat Franciaországban? A válasz részben az üzleti hagyományokban keresendő. Az 1920-as években a francia üzleti életet még mindig a kisvállalatok uralták; a többi iparosodott országban már zajló fúziók és nagyvállalati formák itt még nem találtak követőkre. Ebben az évtizedben a francia mozik 80-90 százaléka magánszemélyek tulajdonában volt. Mivel forgalmazással és moziüzemeltetéssel könnyebben lehetett bevételre szert tenni, a filmipar befektetőitől többnyire ezekbe az ágazatokba áramlott a pénz, nem pedig a kockázatos gyártásba.

Ezért zajlott a filmgyártás továbbra is kisebb vállalatoknál. Egy-egy produkcióra a rendező vagy egy neves színész teremtette elő a pénzt. Ha a film megbukott, a vállalat kivonult az üzletből, vagy egy ideig küszködött még egy-két újabb film előállításával. A korszak filmjeinek többsége ráadásul kis költségvetéssel készült. Egy szakértő becslése szerint még a húszas évek végén is, amikor pedig kissé jobb helyzetben volt a filmipar, egy francia játékfilm átlagos költsége 30 000 dollár (1917) és 40 000 dollár (1928) között mozgott. (A húszas évek végén egy hollywoodi játékfilm átlagos költsége meghaladta a 400 000 dollárt.)

A filmipar három ágazatának – a gyártás, a forgalmazás és a terjesztés – érdekei tehát gyakran kerültek egymással összeütközésbe. Ami pedig a legfontosabb volt, a kis mozik tulajdonosainak semmi érdeklődése nem fűződött a hazai gyártáshoz. Azt vetítették, ami a legtöbb pénzt hozta, ez pedig rendszerint amerikai film volt. A forgalmazók kielégítették a mozisok igényeit, ellátták őket hollywoodi produkciókkal. Ráadásul sok esetben olcsóbb volt külföldi filmet vásárolni, mint hazait készíteni.

A gyártók újra és újra felszólították a kormányt, hogy korlátozza a filmbehozatalt. A befolyásosabb forgalmazók és terjesztők azonban, akiknek az import hozta a legnagyobb nyereséget, óhatatlanul megvétóztak minden kvótát, s rendszerint az ő szavuk döntött. Az 1920-as évek végén született ugyan néhány erőltetett intézkedés az import korlátozására, de jelentős kvótát az 1930-as évek végéig nem szabtak ki.

A kormány nemhogy nem védte meg a gyártókat a külföldi versenytársaktól, de a mozijegyekre kivetett magas adókkal tovább súlyosbította a helyzetet. Az 1920-as években a filmszínház méretétől és bevételétől függően 6–40 százalékot tehettek ki az adók. Ez a gyakorlat a filmipar minden szintjén érezte negatív hatását, hiszen a mozisok nem kockáztathatták közönségük elvesztését a jegyárak emelésével, ezért kevesebbet fizettek a forgalmazóknak és a gyártóknak.

Korszerűtlen gyártási feltételek

A helyzetet tovább súlyosbították az elavult technikai feltételek. A többi európai gyártóhoz hasonlóan a franciáknak is be kellett érniük a háború előtt épített üvegfalú műtermekkel. A vállalatok nem tudtak lépést tartani az újításokkal, tőkebefektetés híján nem tudták felszerelni műtermeiket azokkal a technikai, elsősorban világítási eszközökkel, amelyeket az amerikai cégek az 1910-es évek során bevezettek (l. 93–95. o.).

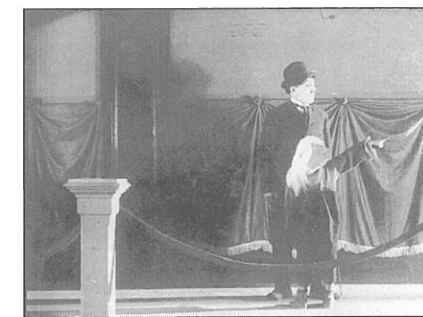
A francia filmesek ezért nem sajátították el a mesterséges megvilágítás általános technikáját. A tízes évek végén Hollywoodba látogató franciák elképedve nézték a hatalmas világítórendszereket. Miként Henri Diamant-Berger rendező 1918 elején megjegyezte: „A fényhatásokat Amerikában az erős fényforrások alkalmazásával keresik és érik el, nem pedig, miként Franciaországban, más források gyengítésével. Amerikában fényeffektusokat, Franciaországban árnyékeffektusokat teremtenek.”¹ Vagyis a francia filmkészítők az általános gyakorlat szerint a napfényből indultak ki, amelynek útját bizonyos helyeken eltorlaszolták, hogy a berendezett színtér egyes részei árnyékba boruljanak. Az amerikai filmesek sokkal rugalmasabbak voltak, a napfényt teljes egészében kizárták, és mesterséges világítással érték el a kívánt hatást.

Voltak kísérletek az eljárás franciaországi alkalmazására. 1919-ben Louis Mercanton rendező hordozható világítóberendezést szerelt össze, hogy realista helyszíni felvételeinél alkalmazza. *Les Trois Mousquetaires* (A három testőr) című filmjében (1921–1922) Diamant-Berger amerikai stílusú felső világítást használt egy vinennes-i stúdióban, amely Franciaország egyik első így felszerelt stúdiója lett. Az 1920-as években egyre többen alkalmaztak modern világítástechnikát, de a magas költségek miatt nem terjedt el széles körben.

Noha épültek új műtermek, csak kevéshez tartozott tágas hátsó telek, amilyennel a nagyobb amerikai és német gyártó cégek rendelkeztek. A legtöbb műterem párizsi külvárosokban állt, s nem nyílt térség, hanem házak vették körül. A nagy díszleteket jobbára bérelt műtermekben kellett megépíteni. Részben ennek, részben realizmus iránti vágyuknak köszönhetően a francia filmek gyakrabban forgattak külső helyszíneken, mint német vagy amerikai kollégáik. Sok francia némafilmben kastélyok és más történelmi nevezetességek jelentik a háttérrel; s a rendezők azzal is erényt kovácsoltak a szűkségből, hogy természeti tájakon és francia falvakban forgatták a jelenetek jó részét.

A HÁBORÚ UTÁNI JELENTŐSEBB MŰFAJOK

A külföldi versenytársak, a belső széthúzás, a tőkehiány, a kormány közömbössége és a korlátozott technikai lehetőségek ellenére a francia filmipar egészen változatos műveket állított elő. A tízes évek végén a legtöbb országban csökkent a sorozatok népszerűsége, Franciaországban azonban a húszas évek közepéig a folytatásos filmek voltak a legjövődmezőbbek. A Pathéhoz és a Gaumont-hoz hasonló nagy cégek úgy látták, hogy egy nagy költségvetésű kosztümös dráma vagy irodalmi feldolgozás csak akkor hoz nyereséget, ha több részben vetítik. Mivel a nézők rendszeresen látogatták a helyi filmszínházakat, készek voltak végignézni az összes epizódot.



4.1 A Napóleonnal készült Pathé-film, a *L'Agonie des aigles* (A sasok halálúsaja, 1921) egyes jeleneteit a fontainebleau-i kastély előtt forgatták.

4.2 A *Képzeltbeli utazás* egyik csodás jelenetében meglevenednek egy panoptikum figurái, közöttük Charlie Chaplin és Jackie Coogan Chaplin 1921-es filmjéből, *A kölyökből* (The Kid).

zásban (Le voyage imaginaire, 1926) a főhóst álmában egy boszorkány tündérországba repíti, amely fantáziadúsan festett díszletek között kel életre (4.2). Ezek a film-fantáziák a korai francia mozi egyik népszerű hagyományát elevenítik fel, amikor tulajdonképpen a Georges Méliès és a Gaston Velle által is alkalmazott kameratrükkökre és stilizált díszletekre építenek.

A vígjátékok a háború után is sok nézőt vonzottak. Rövid hollywoodi kitérő után Max Linder visszatért Franciaországba, s újabb vígjátékokban szerepelt, többek között az egyik legkorábbi komikus játékfilmben, *A kis kávéházban* (Le petit café, 1919, Raymond Bernard). Linder pincért alakít, aki sok pénzt örökölt, de tovább kell dolgoznia, hogy eleget tegyen szerződésének; komikus jelenetek során át próbálja elérni, hogy kirúgják. A szellemes fordulatok (4.3) meglepetésszerű sikert hoztak a filmnek, amely a komikus műfaj megbecsültségét emelte Franciaországban. René Clair is készített fontos vígjátékokat; *A florentinkalap* (Un chapeau de paille d'Italie, 1928) nemzetközi hírnevet hozott számára, amely a hangosfilm korszakában tovább nőtt.

A FRANCIA IMPRESSZIONISTA IRÁNYZAT

1918 és 1929 között új filmes nemzedék kutatta a film mint művészet lehetőségeit. Rendezői nehézkesnek érezték a francia filmkészítést, jobban kedvelték a mozgalmas hollywoodi produciókat, amelyek a háború idején elárasztották Franciaországot. Filmjeikben a festői szépség és a lélektani mélységek iránti érdeklődés jut kifejezésre.

Az impresszionisták viszonya a filmiparhoz

Ezek a rendezők a maguk javára tudták fordítani a francia ipart sújtó válságot. Mivel a vállalatok gyakran változtatták politikájukat vagy újrászerveződtek, a filmek különféle módokon juthattak pénzügyi támogatáshoz. Egyes impresszionista rendezők felváltva készítettek avantgárd alkotásokat és nyereséget hozó filmeket.



4.3 Max Linder komikus játékfilmjében, *A kis kávéházban* feliratok kapcsolódnak a történetekhez.



4.4 A *Tizedik szimfóniában* Gance az egymásra fényképezés technikájával táncost jelenít meg a zongora billentyűin a zene szubjektív hatásának érzékeltetésére.

Germaine Dulac fontos impresszionista filmeket készített, például a *Beudet asszony mosolyát* (La souriante Madame Beudet) és a *Kislányt* (Gossette, mindkettőt 1923-ban), többnyire azonban hagyományosabb drámákat rendezett. Kísérletező művei mellett Jean Epstein is készített kosztümös filmeket. Jacques Feyder a nyereségebb produciókat előállító francia rendezők egyike volt az 1920-as évek óriási kasszasikerével, az *Atlantisszal* (L'Atlantide, 1921), ám 1923 és 1926 között impresszionista filmeket rendezett. Kevés impresszionistának adatott meg a fényűzés, hogy kizárólag kedvenc stílusában alkosson, mégis több mint egy évtizeden át gazdagították alkotásaikkal az irányzatot.

Az avantgárd iránti vonzalmukkal együtt a kereskedelmi szempontokat előtérbe helyező, szokványos cégeken belül kellett boldogulniuk. Az elfogadott stílushagyományokkal elsőként Abel Gance szakított, aki 1911-ben forgatókönyvíróként kezdett dolgozni a filmszakmában, majd rendezővé vált. Egy akkor nem forgalmazott Méliès-szerű fantáziafilmet, a *Doktor Tube bolondságát* (La Folie du Dr. Tube, 1915) leszámítva kommersz produciókon dolgozott. A romantikus irodalom és művészet iránti szenvedélye azonban személyesebb művek készítésére sarkallta. *Tizedik szimfóniája* (La Dixième symphonie, 1918) az impresszionista irányzat első jelentős alkotása. Egy zeneszerzőről szól, aki olyan nagyszerű szimfóniát komponál, hogy az, barátai szerint Beethoven kilenc szimfóniájának méltó követője. Gance vizuális eszközök sorával jeleníti meg a hallgatóság reakcióját a zenére (4.4). Az érzékelés és az érzelmi „impressziók” közvetítésének kísérletei központi jelentőséget kapnak az impresszionista irányzatban.

A *Tizedik szimfónia* gyártója Charles Pathé volt, aki az után is finanszírozta és forgalmazta Gance filmjeit, miután a rendező saját gyártó céget alapított. Pathé ezzel kockázatot vállalt, hiszen Gance némelyik filmje, például a *Vádolok* (J'Accuse) és *A száguldó kerék* (La Roue) hosszú volt és igen költséges. Mindazonáltal Gance volt a legnépszerűbb impresszionista filmrendező. 1920-ban egy nem hivatalos felmérés alapján elkészült a közönség

kedvenc filmjeinek rangsora. A csúcs közelébe a franciák közül egyedül Gance alkotásai kerültek (a legnépszerűbb filmek De Mille *A családja* és Chaplin rövid burleszkjei voltak).

A másik tekintélyes vállalat, a Gaumont legnagyobb bevétele Feuillade sorozataiból származott. A nyereség egy részét a vállalat Marcel L'Herbier néhány filmjébe fektette. Köztük volt L'Herbier rendezői debütálása, a *Rose-France*, a második impresszionista alkotás. A háborútól sújtott Franciaország allegóriája már-már az érthetlenségig szimbolikus volt, s nem vetítették széles körben. L'Herbier ennek ellenére még két impresszionista filmet készített a Gaumont-nál, *A tenger emberét* (L'Homme du large) és az *Eldorádót* (El Dorado), s 1920-ra a kritikusok megállapíthatták, hogy a francia filmgyártásban megjelent az avantgárd.

Még az impresszionista filmek egyik legnagyobb kísérletezője, Jean Epstein is egy Pathénak készített kvázidokumentarista művel, a *Pasteurrel* (1923) kezdte pályáját. Germaine Dulac arra kapott megbízást a Film d'Art társaságtól, hogy egy akkoriban sikeres színdarab alapján készítse el avantgárd jellemrajzát, a *Beudet asszony mosolyát*.

Ezekben az években voltaképpen csak egy impresszionista rendező, a kritikus és teoretikus Louis Delluc maradt a filmipar perifériáján. Örökségéből és más filmesek segítségével támogatta azokat a kisvállalatokat, amelyeknél kis költségvetésű filmjei készültek, például a *Láz* (Fièvre). Néhány évvel később a festő, Pierre-Auguste Renoir fia, Jean Renoir is kísérletezett az avantgárd filmzés különböző típusaival, így az impresszionizmussal, amihez (részben apja néhány festményének eladásából származó) saját pénzét használta fel. Az impresszionista rendezők közül Dimitri Kirsanoff lehetőségei voltak a legsanyarúbbak, mivel gyártó cég támogatása nélkül szedte össze a pénzt kis költségvetésű filmjeire, a *L'Ironie du destin-re* (A sors iróniája) és a *Ménilmontant-ra*.

Volt még egy cég, amely jelentős szerepet játszott az impresszionizmus indulásakor. Az orosz gyártó csoport, a Jermolajev (l. 83 o.) a filmipar szovjet államosítása elől menekülve 1920-ban Párizsban telepedett le, és 1922-ben Films Albatros néven újjászerveződött. Kezdetben populáris fantáziafilmeket, melodramákat és hasonlókat készített. A társaság vezető színésze, Ivan Mosjoukine (erre változtatta orosz nevét, a Mozzsuhint) rövid idő alatt Franciaország egyik filmcsillaga lett. Az Albatrosnál 1923-ban készült el Mosjoukine és Alexandre Volkoff közös rendezésében az egyik legmerészebb impresszionista film, *Az izzó parázs* (Le brasier ardent). 1924-ben Mosjoukine főszereplésével rendezte Volkoff a *Kean – Finita*

la commedia (Kean, ou désordre et génie) című filmet. Az Albatros kis cég volt ugyan, de nyereséges, és francia impresszionista rendezők is készítettek nála filmet: Epstein az 1920-as évek közepén dolgozott a cégnél, L'Herbier társasága pedig az Albatrosszal közösen gyártotta a *Mattia Pascal két életét* (Feu Mathias Pascal).

Az irányzat legtermékenyebb és legsikeresebb rendezői saját vállalatot alapíthattak. A Pathénál elért kezdeti sikerek után 1919-ben létrejött Gance cége, a Films Abel Gance (noha a Pathétól csak 1924 után vált pénzügyileg függetlenné). Miután a *Don Juan et Faust* (Don Juan és Faust) miatt L'Herbier-nek 1923-ban nézeteltérése támadt a Gaumont-nal, létrehozta a Cinégraphicot. A húszas években ennél a cégnél készült L'Herbier további műveinek többsége, s a cég finanszírozta Delluc *Az árvíz* (L'Inondation) című alkotását és még két impresszionista filmet, amelyeket L'Herbier vezető színésze, Jacques Catelain rendezett. Epstein 1926-ban megalakította a Les Films Jean Epstein, s működésének két éve alatt megrendezte az impresszionista irányzat legmerészebb filmjeit. Ezek a független gyártási lehetőségek tartották életben az impresszionista irányzatot. Látni fogjuk azonban, hogy amikor a rendezők gyors egymásutánban elveszítették kis cégeiket, az irányzat lassan eltűnt.

Az impresszionizmus elmélete

Az impresszionista stílusirányzat részben a filmről mint művészeti formáról alkotott rendezői elképzelésekből született. Rendezői költői, olykor homályos tanulmányokban és kiáltványokban fogalmazták meg elképzeléseiket, amelyek alapján jól körülhatárolható csoportként határozhatók meg.

Az impresszionisták a művész személyes látásmódját közvetítő kifejezési formának tekintették a művészetet: a művészet élményt nyújt, s ez az élmény érzéseket kelt a szemlélőben, de nem egyértelmű kijelentések révén, hanem ezek előhívása vagy sugallása útján. Röviden, a műalkotások múltó érzéseket vagy benyomásokat idéznek elő. 1920-ra kissé elavult ez a művészetfelfogás, amely voltaképpen a XIX. századi romantikus és szimbolista esztétikában gyökerezett.

A film és a többi művészet. Az impresszionizmus egyes teoretikusai a többi művészet szintézisének tekintették a filmet. Térbeli viszonyokat hoz létre, ahogyan az építészet, a festészet és a szobrászat. Mivel azonban a film időbeli művészet is, a téralkotás mellé ritmikus viszonyokat is társít, miképp a zene, a költészet és a tánc. Emellett az impresszionista teoretikusok olyan tiszta közvetítőközegnek látták a filmet, amely kivételes lehetőségeket nyújt a művész számára. E nézet alapján szü-

A francia impresszionista filmzés kronológiája

1918	november: Németország és Ausztria megadja magát, véget ér az első világháború <i>La Dixième symphonie</i> (Tizedik szimfónia), Abel Gance
1919	nyár: Megalakul a független Films Abel Gance <i>J'Accuse</i> (Vádolok), Abel Gance <i>Rose-Françoise</i> , Marcel L'Herbier
1920	január: Louis Delluc megjelenteti a <i>Le Journal du Ciné-Clubot</i> , majd áprilisban megindul másik lapja, a <i>Cinéa</i> <i>Le Carnaval des vérités</i> (Az igazság karneválja), Marcel L'Herbier <i>L'Homme du large</i> (A tenger embere), Marcel L'Herbier
1921	<i>Fièvre</i> (Láz), Louis Delluc <i>El Dorado</i> (Eldorádó), Marcel L'Herbier
1922	Jermolajev emigráns csoportja Films Albatrosszá alakul <i>La Femme de nulle part</i> (A hontalan asszony), Louis Delluc <i>La Roue</i> (A száguldó kerék), Abel Gance
1923	<i>L'Auberge rouge</i> (A vörös fogadó), Jean Epstein <i>Don Juan et Faust</i> (Don Juan és Faust), Marcel L'Herbier <i>La Souriante Madame Beudet</i> (Beudet asszony mosolya), Germaine Dulac <i>Coeur fidèle</i> (Hűség szív), Jean Epstein <i>Crainquebille</i> , Jacques Feyder <i>Le Marchand de plaisir</i> (Az öröm árusa), Jacque-Catelain <i>Gossette</i> (Kislány), Germaine Dulac <i>Le Brasier ardent</i> (Az izzó parázs), Ivan Mosjoukine és Alexandre Volkoff
1924	március: meghalt Louis Delluc <i>La Galerie des monstres</i> (Szörnyek képcsarnoka), Jacque-Catelain <i>L'Inondation</i> (Az árvíz), Louis Delluc <i>L'Inhumaine</i> (A kegyetlen asszony), Marcel L'Herbier <i>Kean</i> , Alexandre Volkoff <i>Catherine</i> , Albert Dieudonné (forgatókönyv: Jean Renoir) <i>La Belle Nivernaise</i> (A nevers-i szépség), Jean Epstein <i>L'Ironie du destin</i> (A sors iróniája), Dimitri Kirsanoff
1925	<i>L'Affiche</i> (A plakát), Jean Epstein <i>Visages d'enfants</i> (Gyermekarcok), Jacques Feyder <i>Feu Mathias Pascal</i> (Mattia Pascal két élete), Marcel L'Herbier <i>La Fille de l'eau</i> (A víz leánya), Jean Renoir
1926	Megalakul a Les Films Jean Epstein <i>Gribiche</i> , Jacques Feyder <i>Ménilmontant</i> , Dimitri Kirsanoff
1927	<i>6.30 x 11</i> (Fél héttől tizenegyig), Jean Epstein <i>La Glace à trois faces</i> (A háromarcú tükör), Jean Epstein <i>Napoléon vu par Abel Gance</i> (Napóleon), Abel Gance
1928	Megszűnik a Les Films Jean Epstein L'Herbier vállalata, a Cinégraphic beolvad a Cinéromans-ba <i>Brumes d'automne</i> (Őszi köd), Dimitri Kirsanoff <i>La Chute de la maison Usher</i> (Az Usher-ház pusztulása), Jean Epstein <i>Le Petite marchande d'allumettes</i> (A kis gyufaárslány), Jean Renoir
1929	<i>L'Argent</i> (A pénz), Marcel L'Herbier <i>Finis Terrae</i> (A világ végén), Jean Epstein

letett meg a *cinéma pur* (a „tisztá filmművészet”) gondolata, amely olyan elvont alkotásokat jelentett, amelyek a grafikus és időbeli formára koncentrálnak, és gyakran a narratívát is kizárják (l. 8. fejezet). A legtöbb impresszionista alkotó azonban kevésbé radikális, és beemeli filmjeibe az elbeszélést mint közvetítőeszközt.

Akár azt állította egy adott szerző, hogy a film a korábbi művészeti ágakat szintetizálja, akár azt, hogy teljességgel új művészi forma, abban valamennyi teoretikus egyetértett, hogy a film a színház ellentéte. Sok francia produkciót a színpadi játék pusztá imitációjaként vetettek el. Az impresszionisták többsége úgy vélte, hogy a filmek a naturalisztikus színészi játékkal kerülhetik el a teatralitást. Számos impresszionista filmben valóban szembeötlő a visszafogott színészi játék. Nadia Sibirskaia például a *Ménilmontant* hősnőjeként a finom, kifejező színészi játék impresszionista eszményének modelljét kínálja (l. 4.8). Ugyanilyen fontosnak tekintették az impresszionisták a külső helyszíni felvételeket, ezért látható filmjeikben olyan sok kifejező táj és falusi helyszín.

Photogénie és ritmus. A filmkép természetének meghatározásakor az impresszionisták gyakran utaltak a *photogénie*, vagyis fotogenikusság fogalmára, amely többet jelent annál, mint hogy egy tárgy „fotogén”. A *photogénie* számukra a filmművészet alapját jelentette. A kifejezést Louis Delluc terjesztette el 1918 körül, amikor azt definiálta, hogy mi különbözteti meg az elkészült filmet a lefényképezett eredeti tárgytól. A filmkészítés folyamata, Delluc szerint, új kifejezőerőt kölcsönöz a tárgynak azáltal, hogy új érzékelését kínálja fel a néző számára.

Kirsanoff így írt: „A világ minden létező dolga másfajta létezést kap a vásznon.”² Ez a mondat sejteti, hogy milyen misztikus fogalommal válhatott a *photogénie*. Ha jobban megnézzük, azt mondhatjuk, hogy a *photogénie*-t a felvétel tulajdonságai teremtik: a képmezőben komponálás elkülöníti a tárgyakat a környezetüktől, a fekete-fehér filmnyersanyag átalakítja a megjelenésüket, a sajátos optikai hatások tovább alakítják azokat és így tovább. Az impresszionista teoretikusok úgy vélték, hogy effajta eszközök alkalmazásával a filmművészet a mindennapi tapasztalaton túli világba enged betekintést. Megmutatja az emberek lelkét és a tárgyak lényegét.

A filmformát illetően az impresszionisták hangsúlyozták, hogy a filmművészet nem utánozhatja a színházi vagy irodalmi elbeszéléseket. Amellett érveltek, hogy a filmformának a *vizuális ritmusra* kell épülnie. Ez a fel fogás az impresszionistáknak abban a meggyőződésében gyökerezik, hogy a filmeknek nem történeteken, hanem emóciókon kell alapulniuk. A ritmust a beállításokon be-

lül mozdulatok gondos egymás mellé rendelése és a beállítások hossza adja. Egy előadásában Germaine Dulac egy pillanat ritmusát elemezte Marcel Silver *L'Horloge* (Az óra, 1924) című filmjében, ahol a békés szerelmi jelenet váratlanul véget ér, amikor a pár ráébred, hogy azonnal haza kell mennie:

Az izgalom akkor kezdődik, amikor az óra gondolata hirtelen megszakítja boldog évődésüket. Attól fogva örült ritmusban váltják egymást a képek. Az egymás felé siető szerelmesek és az inga ütemes lengésének kontrasztja teremti meg a drámát ... Rövid képek... a szerelmesek előtt álló hosszú út képzelet és a történet meg-megszakító kényszerítő erő. Végtelen ösvények, még nem látható a falu. Az inga annyiban kap hangsúlyt, amennyiben a szerző a többi beállítás távolságának képzetét akarja bennünk kelteni. A képek megválasztásával, hosszúságukkal és kontrasztjukkal az emóció egyetlen forrásává a ritmus válik.³

Az impresszionistáknál azért kapott központi szerepet a ritmus, mert lehetőséget nyújtott arra, hogy a szereplőknek a film történéseire adott reakcióit hangsúlyozzák, s ne csupán a történet kerüljön előtérbe. Az impresszionisták meg voltak róla győződve, hogy a ritmus révén filmjeik közelebb kerültek a zenéhez, mint bármely más művészi forma.

Az impresszionizmus formai jellemzői

Az alkotók feltételezései, a filmművészet természetéről vallott nézetei jelentősen befolyásolták az impresszionista filmek stílusát és narratív szerkezetét. Nagyon fontos, hogy a filmes technikák gyakran a szereplő szubjektivitásának közvetítését szolgálják. Ez a szubjektivitás magában foglal mentális képeket, például látomásokat, álmokat vagy emlékképeket; optikai nézőpontfelvételeket; és azt, ahogyan a szereplő a nézőpontfelvételek nélkül elbeszélte eseményeket szemléli. Való igaz, a szereplők gondolatainak vagy érzelmeinek megjelenítéséhez minden ország filmesei alkalmaztak olyan eszközöket, mint az egymásra fényképezések és a visszapillantások, ám az impresszionisták mindenki másnál tovább mentek.

A kamerában rejlő megoldások. Mint láttuk, az impresszionistákat filmjeik *photogénie*-jének fokozása foglalkoztatta. Emiatt, és mert fontosnak tartották a szereplő szubjektivitását, számos újításuk a kameramunkát érinti. A legszembeötlőbbek a képi látványt befolyásoló *optikai megoldások*.

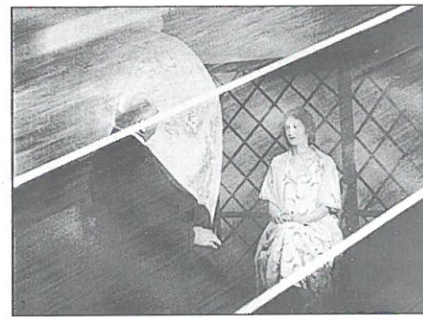
Optikai megoldásokkal fokozható a kép hatása, hogy meglepőbbnek vagy szebbnek tűnjön (4.5, 4.6). Gyakoribb azonban, hogy az optikai fortélyok a szereplő be-



4.5 A *Száguldó kerék*ben Gance gyakran alkalmaz ovális vagy kerek maszkot a képmező téglalap formájának megváltoztatására.



4.6 L'Herbier *Rose-France*-ában különleges maszk osztja a képmezőt hagyományos triptichonra emlékeztető három részre, középen kiemelve a hősnőt.



4.7 A *Mattia Pascal két életében* (L'Herbier) a főhős mozgó vonaton ül, a falujára és a családjára gondol, amit a sínek látványára fényképezett képsor jelenít meg.



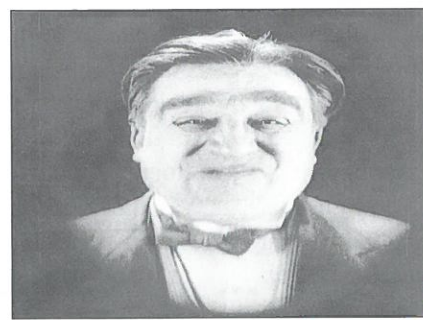
4.8 A *Ménilmontant* hősnője egy hídon áll az öngyilkosságot latolgatva; az arcára fényképezett folyó feldúlt lelki állapotát érzékelteti.



4.9, 4.10 Az *Eldorádó*ban szűrő teremti meg a subjektív hatást.



4.11 Gance szűrőkkel éri el a subjektív hatást a *Napoleon* nászéjszaka-jelenetében.



4.12 Nézőpontfelvétel M. Beudet-ről, akit úgy gyűlöl a felesége, hogy groteszknak látja.



4.13 Görbetükör-felvétel L'Herbier *Eldorádó*-jában.

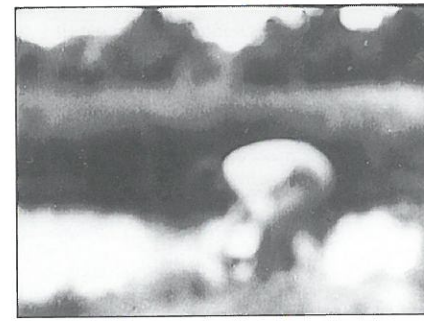
nyomásait közvetítik. *Az egymásra fényképezések* a szereplő gondolatait vagy emlékképeit jeleníthetik meg (4.7, 4.8). A felvevőgép lencséje elé helyezett *szűrő* subjektivitást jelezhet rendszerint anélkül, hogy a szereplő optikai nézőpontjából készült beállítás megváltozna. L'Herbier *Eldorádó*jában a hősnő egy spanyol mulató előadóművésze. Amint a színpadon ülve a beteg kisleányt aggódik, elrévedését egy szűrő érzékelteti, amely az ő alakját elmosza, de társnőjét nem (4.9). Amikor a többiek felrázzák gondolataiból, a szűrő eltűnik, s a hősnő alakja újra élesen kirajzolódik (4.10). Itt a hősnő érzelmei

jelennek meg, s a beállítást nem valakinek a nézőpontjából látjuk. Gance *Napoleon*jában a nászéjszákájukon csókolózó Napóleon és Joséphine szenvedélyét fátyolszűrők sorozata láttatja, amelyek egymás után hullanak le a pár és az objektív között, és fokozatosan szürkévé halványítják a képet (4.11).

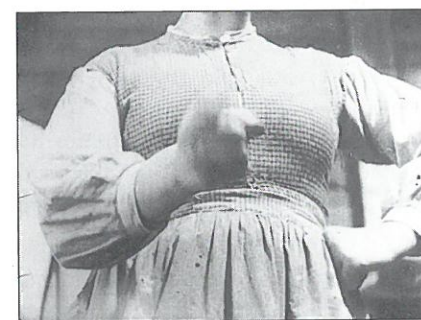
Az impresszionista rendezők néha *görbe tükörben* megjelenő képet rögzítenek, hogy a torzulást érzékeltessék. Ezek a torzulások a szereplő nézőpontjából jelenhetnek meg, mint Dulac filmjében, a *Beudet asszony mosolyában*, amelyben számos optikai megoldás közvetíti,



4.14, 4.15 Az *izzó parázs* életlenné váló felvétele a hősnő elrévedését érzékelteti.



4.16, 4.17 A *víz leányában* nézőpontfelvétel mutatja a hős szeme előtt elmosódó látványt.



4.18 Jacques Feyder *Gyermekarcok* című filmjében az alacsonyra helyezett kamerával alsó gépállásból készített felvétel a szidásban részesülő gyermek optikai nézőpontját mutatja.

4.19 Egy részeg nő kábultságát érzékelteti a ferde képkivágat, ahogy a nő egy folyosón botorkál a *Mattia Pascal két életében*.



4.20 A *Mattia Pascal két életében* Mattia azt álmodja, hogy ellenségére veti magát.

mennyire boldogtalan a hősnő faragatlan férje mellett (4.12). Hasonló tükörfelvételt alkalmaz L'Herbier is az *Eldorádó*ban (4.13), de nem valakinek a nézőpontjából; a kép csupán a részegséget mutatja subjektív módon.

Az életlen beállítás is közvetíthet subjektivitást, akár magukat a szereplőket látjuk, akár az ő szemükkel nézünk. Miután *Az izzó parázs* hősnője és hőse megbeszéli, hogy elválnak, a nő szomorúan, elgondolkodva áll (4.14, 4.15). Renoir *A víz leánya* című filmjének főhőse egy küzdelem után kábán ül; nézőpontfelvétel láttatja lelkiállapotát (4.16, 4.17). A képkivágat megkomponálása is kifejezésre juttathatja a szereplő nézőpontját vagy lelkiállapotát (4.18, 4.19).

Voltaképpen bármilyen kameramozgás felhasználható a subjektivitás kifejezésére. A lelkiállapotokat megjelenítő képeknél gyakori volt a lassított felvétel (4.20).



4.21 A Polyvisionnak nevezett osztott képmezős eljárással Gance egy párnacsata zűrzavarát érzékelteti a *Napoleon*ban.

4.22 A *Napóleon*ban három, vízszintesen egymás mellé helyezett kép szemlélteti a csapatait megtekintő főhős szemé elé táruló látványt.4.23 A *Napóleon*ban Gance egy ló hátára erősítette a kamerát, így helyezi a nézőt a katonák elől menekülő szereplő pozíciójába.4.24 A *Hűség szívben* a kamera egy hintán követi a párt; a háttér kavarogva suhan tova, miközben a lány és vőlegénye mozdulatlanul ül az előtérben.

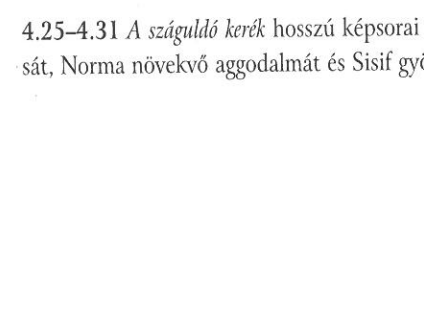
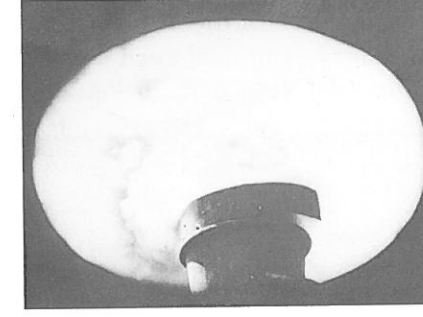
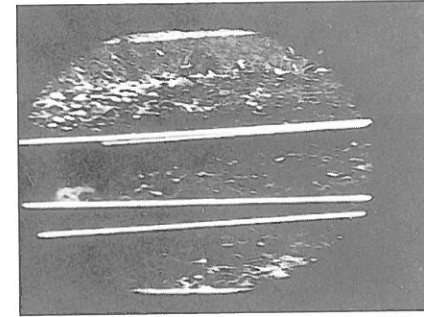
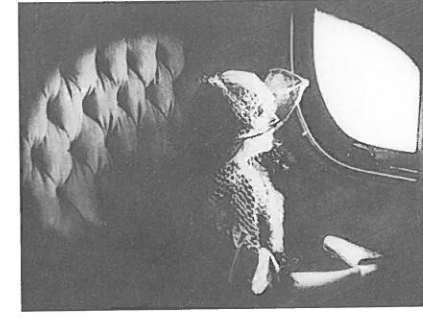
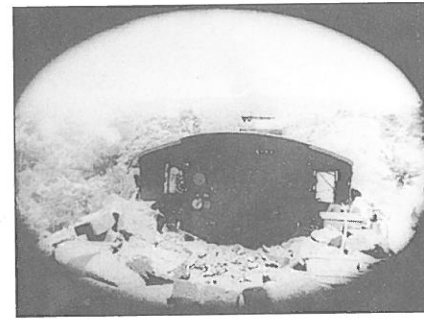
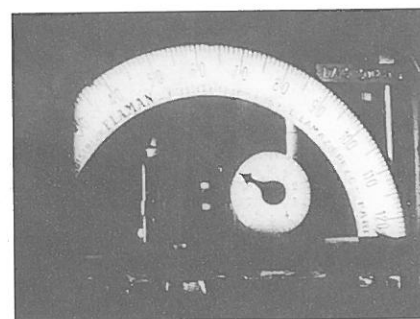
A *Napóleon*ban Gance egymástól elkülönülő kisebb képekre osztotta a képmezőt (4.21). Volt, hogy három kamerát állított egymás mellé, hogy megvalósítsa a *triptichonnak* nevezett rendkívül széles formátumot (4.22). Ily módon széles látképeket, képek szimbolikus egymás mellé helyezését lehetett megvalósítani, s olykor szubjektív hatásokat elérni.

Az impresszionista filmekre jellemzőek azok a kameramozgások is, amelyek a szubjektivitást közvetítik, és fokozzák a *photogénie*-t. A mozgó felvételek érzékeltethetik a szereplő optikai nézőpontját (4.23). De a mozgó kamera is közvetíthetett szubjektivitást optikai nézőpont nélkül, miképp Epstein *Hűség szív* című filmjének vidámparki jelenetében látható. A hősnő boldogtalanul ül a vőlegénye mellett, akit a szülei kényszerítettek rá (4.24).

Vágási megoldások. A *photogénie* elérésére és a szubjektivitás kifejezésére 1923-ig a kamerában rejlő lehetőségek kiaknázása teremtette meg az impresszionizmus fő jellegzetességeit. Abban az évben azonban elkészült két film, amelyek gyors vágással kísérleteztek a főhősök lelkiállapotának bemutatására. Gance *A száguldó kerék* című filmjének (amelyet 1922 decemberében mutattak be, de 1923 februárjában került forgalmazásra) számos jelenetében látunk nagyon gyors vágásokat. Az egyik képsorban sok rövid beállítás érzékelteti a főhős, Sisif elcsigázottságát. A férfi mozdonyvezető, és beleszeretett Normába, akit kislánykora óta nevel, s aki azt hiszi, hogy az

ő lánya. Sisif vezeti a vonat mozdonyát, amelyen Norma a városba utazik, hogy férjhez menjen. Kétségbeesésben a férfi teljes sebességre kapcsol, hogy kisiklassa a vonatot, és megölje önmagát és minden utast (4.25–4.31). Az egyes képek tizenegy, tizennégy, tizennégy, hét, hat, öt és hat képkocka hosszúságúak. Mivel akkoriban a vetítógépek sebessége másodpercenként körülbelül húsz képkocka volt, minden beállítás egy másodpercnél kevesebb ideig tartott, s a legrövidebb alig negyed másodpercig volt látható a vásznon. Az izgalmat ebben az esetben nem a színészi játék kelti, jóval inkább a gyorsan suhanó részletek ritmikája.

A száguldó kerék történetében később Sisif fia, Elie, aki szintén szerelmes Normába, átesik egy sziklán, miközben a nő férjével viaskodik. Ahogy kapaszkodva függeszkedik, hallja, hogy Norma kiált, és a segítségére fut. Arcának hirtelen bevágott közelije után radikálisan megrövidített beállítások sora következik. Az egyenként csupán egy kocka hosszúságú beállítások Elie-t és Normát mutatják a film korábbi jeleneteiben. Az egyetlen pillanatig tartó flashbackek özöne túlságosan rövid ahhoz, hogy a szem érzékelje (hiszen egyetlen másodperc alatt húsz pereg le). Az eredményként megjelenő vibrálás Elie felindulását jelzi, amint felismeri Norma hangját, majd lezuhan a mélybe. Ez a jelenet az egy képkockás beállítások első ismert alkalmazása a filmzés történetében. A ritmikus montázs ezek a pillanatai tették *A száguldó kerék* című alkotást az 1920-as évek páratlanul hatásos filmjévé.

4.25–4.31 A *száguldó kerék* hosszú képsorai fokozatosan rövidülnek a vonat veszélyes gyorsulását, Norma növekvő aggodalmát és Sisif gyötrődését érzékeltetve.4.32 A *Hűség szív* egyik tizenöt képkockából álló beállítása.

4.33 A következő beállítás tizenkilenc képkockán át tart.

Epstein is alkalmaz gyors vágást 1923 őszén bemutatott filmjében, a *Hűség szívben*. Mint láttuk, a körhintajelenetben a mozgó kamera a hősnő boldogtalanágát jeleníti meg. Ezt a hatást a vágás is felerősíti. Miképp *A száguldó kerék* vonatjelenetében, itt is körülbelül hatvan rövid beállítás sorozatában jelennek meg a személyek és a tárgyak a lendülő, köröző hinta körül. A beállítások többsége egy másodpercnél jóval rövidebb, sok csupán két képkocka hosszúságú. Egy rövid pillanatra például a nő igazi szerelmét látjuk, amint letről figyeli a párt

(4.32), azután rövid totál következik a hintáról és a tömegről (4.33), majd két felvillanó kép mutatja a hősnőt és rosszarcú vőlegényét (4.34, 4.35).

A száguldó kerék és a *Hűség szív* bemutatása után a ritmikus vágás az impresszionista filmzés állandó elemévé vált. Megjelenik a *Ménilmontant* megtévesztő nyitó képsorában, amelyben a közletről felvett beállítások rövid részletei közvetítik a kettős gyilkosság kegyetlenségét. Gance még tovább finomítja az általa bevezetett technikát a *Napóleon* utolsó jelenetében, ahol a gyorsvágást egy



4.34, 4.35 Két képkocka hosszúságú két felvétel.

4.36 *L'Affiche* (A plakát) című filmjében a hősnő művirágkészítéshez használt eszközeiből meglepő csendéletet alakít ki Epstein az elrendezés és a világítás segítségével.4.37 Albert Dieudonné *Catherine*-jában a hősnő és szerelme elfüggönyözött ablaknál áll.4.38, 4.39 A *Kean*ben beállítás/ellenbeállítás mutatja egy függönyön át a hős és a hősnő nézőpontjából felvett látványt.

triptichonsorozatban alkalmazza: három egymás mellé helyezett képmezőben többszörös egymásra fényképezéssel kombinált képeket vág össze gyors váltásokkal. A gyors vágással az impresszionistáknak sikerült megvalósítaniuk az írásaikban szorgalmazott vizuális ritmust.

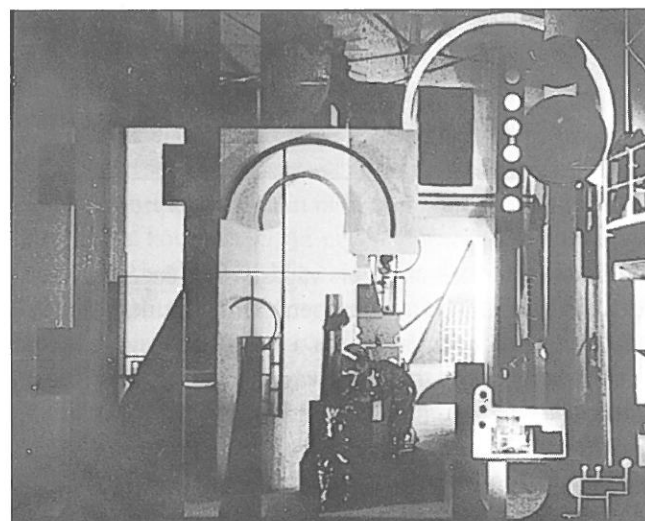
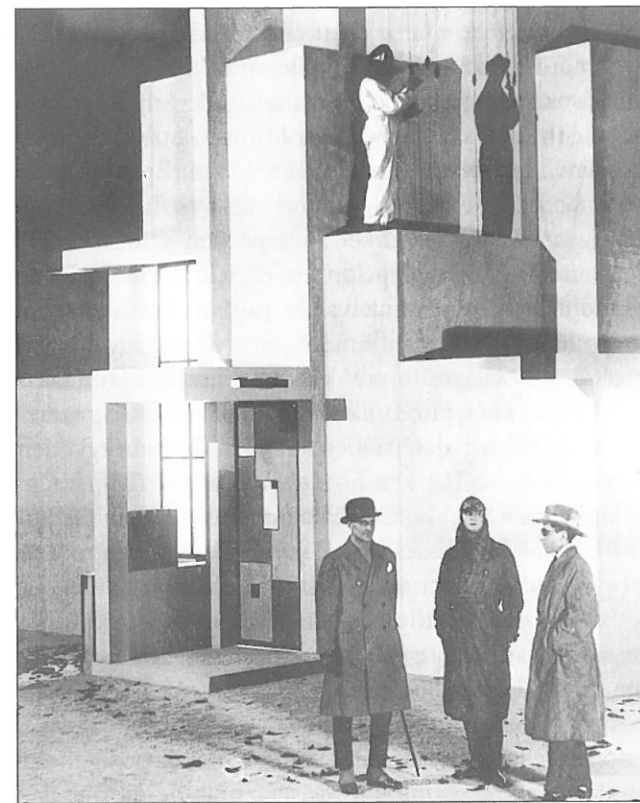
A beállítás elemeinek elrendezésében rejlik lehetőségek. Mivel az impresszionista rendezőket elsősorban a kameramunkával és a vágással kelthető hatások érdekelték, a beállítás elemeinek elrendezésében (*mise-en-scène*) kevesebb jellegzetes vonást találunk. Néhány általános megjegyzést mégis tehetünk stílusuknak erről az összetevőjéről. A legfontosabb talán az, hogy a világítással igyekeztek a lehető legjobban fokozni azt, amit ők *photogénie*-nek neveztek (4.36).

A felvevőgép lencséje elé helyezett szűrőkkel fokozhatták a beállítás fotografikus hatását, de ugyanezt lehetett elérni azzal is, ha áttetsző anyagon át fényképezték a jelenetet. Az impresszionista rendezők gyakran alkalmazták fátyolszerű függönyöket (4.37). A *Kean* hőse áttetsző függönnyel húz az arca elé, amikor először találkozik a nővel, akibe később beleszeret (4.38, 4.39).

Végül, az impresszionisták gyakran kísérleteztek különleges díszletekkel. Ezt két ellentétes módon tették:

vagy modernista környezetben, vagy valóságos helyszíneken forgatták filmjeiket.

Franciaországban az idő tájt jött divatba a manapság *art déco*-nak nevezett „modern” stílus. Néhány rendező híres építészektől és művészeket kért fel a díszletek meg-

4.40 L'Herbier *A kegyetlen asszony* című filmjében a modern francia festőművész, Fernand Léger tervezte a tudós főhős laboratóriumát.

4.41 A hősnő házának exteriőrje Rob Mallet-Stevens munkája, aki hasonló stílusban tervezte Párizs néhány legmodernebb épületét.

tervezésére (4.40, 4.41). Az előbbieken szó esett már róla, hogy az 1920-as évek francia rendezői gyakran készítették felvételeiket eredeti helyszínen, az impresszionisták pedig a természeti tájakban találták meg *photogénie*-jüket (4.42). L'Herbier, addig példátlan módon, megszerezte az engedélyt, hogy az *Eldorádó* egyes jeleneteit a spanyolországi Alhambrában vehesse filmre, a *Mattia Pascal két élete*-nek egy részét pedig római helyszíneken forgatta. A *Száguldó kerék* utolsó része főként a svájci Alpokban játszódik, ott készült számos csodálatos felvétele (4.43).

Az impresszionista filmelbeszélés. Az impresszionisták a stílus eszközök meglehetősen újításait vezették be, tör-

4.42 Az *árvízben* Delluc vidéki országúton fényképezi szereplőjét, a nappal szembefordított kamera a film számos szép kompozíciójának egyikét rögzíti.4.43 A *száguldó kerék*ben, egy verekedés után, a hősnő férje egy távoli táj fölé nyúló sziklán fekszik.

téneteik azonban többnyire hagyományosak voltak. A cselekmény érzelmi túltelített körülmények között bomlik ki. Egyes helyzetek visszapillantásokban megjelenő emlékképeket idéznek fel, vagy a szereplők vágyainak megmutatására adnak alkalmat, illetve ha egy szereplő például lerészegedik, környezetének eltorzított látványa tűnhet elő. Amikor valamelyik szereplő elájul, megvakul, kétségbeesik, állapotát érzékletesen megjelenítik a különféle kameratechnikák.

Az impresszionista filmekben elmesélt történetek tehát nagymértékben lélektani motivációkra épülnek. A klasszikus narratívákhoz hasonlóan itt is kirajzolódnak az ok-okozati kapcsolatok, ám az okok többnyire a szereplők jellemvonásainak és megszállottságának konfliktusából fakadnak. L'Herbier *Mattia Pascal két élete* című filmjében például egy francia kisvárosban élő férfi megnősül, de az anyósa megmérgezi a házasságát. Kétségbeesésében kapva kap az alkalmon, hogy egy baleset után mindenki halottnak higgye. Új identitást öltve Rómába megy, beleszeret valakibe, és ez a helyzet egy új életéről szőtt ábrándok és látomások sorát indítja el.

A kameramunka, a vágás, a beállítás elemeinek elrendezése által nyújtott, a korábbiakban vázolt eljárások nem jelennek meg szüntelenül az impresszionista filmek történeteiben. A cselekmény rendszerint hagyományosan bontakozik ki, amit meg-megszakítanak a szereplők reakcióit vagy lelkiállapotát bemutató jelenetek. Az *Eldorádó* például azzal indul, hogy a hősnő a beteg kislányra gondol, s eközben szűrők érzékeltetik, hogy nem a környezetére figyel (l. 4.9, 4.10). A film nagyobbik része azonban hagyományos melodráma arról, hogy hogyan került a hősnő ebbe a helyzetbe, és hogyan próbál belőle menekülni.

Csak kevés impresszionista rendező kísérletezett olyan újfajta narratíva kialakításával, amely az egész filmforma alapjává tette a jellem szubjektivitását. Dulac viszonylag egyszerűen érte ezt el a *Beudet asszony mosolyában*; ennek a rövidfilmnek nem bonyolult a cselekménye, szinte kizárólag a hősnő képzeletvilágára és a férje iránti gyűlöletére összpontosít. Az irányzat egyik legmerészebb filmjében, *A háromarcú tükrökben* (La Glace à trois

faces) Epstein ravasz, többértelmű cselekményt hozott létre. Három egymástól nagyon különböző nő számol be ugyanahhoz a férfihoz fűződő kapcsolatáról, s történeteikből a férfi ellentmondásos képe rajzolódik ki. Az utolsó jelenetben, miután különböző mentségeket felhozva mindhárom nőnek megírja, hogy miért nem veheti feleségül, a főhős halálos autóbalesetet szenved. Az elbeszélés csaknem valamennyi információja a három nő gondolatvilágán szűrődik át, ezért nagyon keveset tudunk meg magáról a főhősről. Az utolsó, szimbolikus beállításban hármás tükörben jelenik meg a férfi arca azt sugallva, hogy lehetetlen kideríteni róla az igazságot. A némafilmkorszakban nem sok narratív film távolodott el ilyen jelentős mértékben a klasszikus történetmesélés hagyományaitól. *A háromarcú tükör* újításait az 1950-es és 60-as évek európai művészfilmjeiben látjuk viszont.

A FRANCIA IMPRESSZIONIZMUS VÉGE

Az 1920-as években az egymást olykor átfedő három európai filmirányzat közül a francia impresszionizmus tartott a legtovább, 1918-tól 1929 elejéig. Hanyatlásához több tényező is hozzájárult az évtized végén. Amint elfogadottabbá vált az irányzat, rendezőinek érdeklődése egyre szerteágzóbb lett. Emellett a francia filmiparban bekövetkező jelentős változások is egyre inkább megnehezítették az alkotók önálló elgondolásainak megvalósítását.

A filmesek a maguk útját járják

Az 1910-es évek végén és az 1920-as évek első felében az impresszionistákat szoros kapcsolat fűzte össze, egymást támogatták egy újfajta művészi filmezés kialakításában. Az évtized közepére jelentős eredményeket értek el. A legtöbb filmjük ugyan nem vonzott nagy nézősereget, a kritikák azonban kedvezőek voltak, s a filmklubok és a művészmozik közönsége nagyra tartotta munkáikat. Léon Moussinac, az impresszionizmussal szimpatizáló baloldali kritikus 1925-ben kiadta *Naissance du cinéma* (A film születése) című könyvét, amelyben összefoglalta az irányzat jellemző stíuselemeit és rendezőinek elméleti szempontjait. Moussinac, jórészt Delluc írásai alapján, olyan kifejező technikákra helyezte a hangsúlyt, mint a lassú felvétel és az egymásra fényképezés, és a legérdekesebb francia filmalkotóknak nevezte az impresszionistákat. Összefoglaló műve megfelelő időben érkezett, mivel utána már nem születtek jelentős gondolatok az impresszionista elméletben.

Ugyanakkor egyre többen vélték, hogy éppen az impresszionizmus sikere vezetett technikáinak elterjedéséhez, következőképpen hatásuk gyengüléséhez. 1927-

ben Epstein ezt írta: „Az olyan megoldások, mint a gyorsmontázs, vagy a követő, illetve a pásztázó kameramozgások mára elcsépelletté váltak. Megkoptak, ezért meg kell válni a vizuálisan nyilvánvaló stílustól, hogy egyszerű film születhessen.”⁴ És valóban, Epstein egyre gyakrabban állt elő kvázidokumentarista stílusban elmesélt egyszerű történetekkel, amelyekben színészek helyett amatőröket szerepeltetett, és felhagyott az impresszionista kameramunkával és vágástechnikákkal. Az utolsó impresszionista filmje, a *Finis Terrae* egy kietlen szigeten álló világítótorony két fiatal órét mutatja be, s a szubjektív kameratechnika elsősorban akkor kap szerepet, amikor az egyik férfi megbetegszik. Epstein egyetlen hangosfilmje, a *Mor-Vran – A hollók tengere* (Mor-Vran, 1931) teljes mértékben kerüli az impresszionista technikákat, miközben visszafogott, költői történetben mutatja be egy elhagyatott sziget lakóinak életét.

Feltehetőleg a stílus eszközeinek némiképp közhegyessé válása indított más impresszionista rendezőket is arra, hogy új irányban próbálkozzanak. Az 1918–1922 közötti időszakról azt mondhatjuk, hogy elsősorban a festőiség jellemzi, az 1923–1925 közöttiről pedig, hogy mind e mellé a ritmikus vágás társult, de később, az 1926–1929-es években az irányzat igen szerteágzóvá vált. 1926-ra néhány impresszionista rendező számottevő függetlenséget ért el saját kis gyártó vállalatával. Az irányzatot támogató filmklubok és kis mozik továbbra is segítettek a kis költségvetésű kísérleti filmek készítésében. E két tényező következtében az impresszionista korszak végén nagy számban születtek olyan rövidfilmek, mint Kirsanoff műve, a *Ménilmontant*, és a Les Films Jean Epstein által gyártott négy alkotás.

Az impresszionista irányzatot széttagoló másik tényező a kísérleti filmek hatása volt. Mint a 8. fejezetben látni fogjuk, az 1920-as évek közepétől a végéig a filmklubokban és a művészmozikban az impresszionista alkotások mellett szürrealista, dadaista és absztrakt filmek jelentek meg. Ezeket az áramlatokat a *cinéma pur* kategóriájába sorolták. Dulac sok írásában és előadásában népszerűsítette a *cinéma purt*, s 1928-ban felhagyott a kereskedelmi filmgyártással, hogy elkészítse *A kagyló és a lelész* (La Coquille et le clergyman) című szürrealista filmjét. Ezután már csak absztrakt rövidfilmeket rendezett.

Problémák a filmiparon belül

A stílusbeli szétszóródás végül feltehetőleg megbontotta az impresszionisták egységét, s az irányzat megszűnt. Az 1920-as évek végén mindenesetre gyorsan véget ért rendezőinek függetlensége. Először is kis gyártókként mindig is bizonytalan volt a helyzetük. A műtermek nem az ő tulajdonukban voltak, hanem bérelniük kellett azokat a forgatás idejére.

Minden filmhez külön kellett előteremteni a pénzt, s egy rendező hitelét rendszerint előző filmjének sikere biztosította.

Továbbá az 1920-as évek végére a nagy forgalmazó cégeknek már kevesebb érdekük fűződött az impresszionista filmek finanszírozásához. Az irányzat indulásakor, mint láttuk, volt némi remény arra, hogy ezek a sajátos filmek versenyre kelhetnek az amerikai és német produkciókkal. Csak hogy e két ország piacára kevés impresszionista film jutott be, s még kevesebb ért el sikert. Az 1920-as évek végén már nem sokan számítottak arra, hogy a kísérletezések akár otthon, akár külföldön versenyképessé teszik ezeket az alkotásokat.

A helyzet iróniája, hogy 1926-ra a francia gazdaság egésze jobb állapotban volt, mint a háború után bármikor. Abban az évben végre lelassult az infláció. 1926-tól kezdve az évtized végéig Franciaországban ugyanolyan fellendülés volt tapasztalható, mint sok más országban. A húszas évek végére számos jel mutatta, hogy a filmipar megerősödött. 1929 során több nagy gyártó cég összeolvadásából két nagyvállalat alakult ki: Pathé–Natan néven egyesült a Pathé, a Natan és a Cinéromans, s három másik cég fúziója nyomán megszületett a Gaumont–Franco–Film–Aubert. (A 13. fejezetben majd látni fogjuk, hogy a francia filmipar megerősödése jobbra illuzórikus, és határozottan rövid életű volt.)

Az 1920-as évek végén rossz idők jártak az impresszionistákra, mivel a legtöbben elveszítették független cégeiket. 1928-ban a Cinéromans magába olvasztotta L'Herbier Cinégraphicját, s újravágtta költséges filmjét, *A pénz*. L'Herbier felmondott, de a hangosfilmkorszakban kénytelen volt néhány kommersz produkcióban részt venni. Ugyanebben az évben szállt ki az üzletből a Les Films Jean Epstein, noha Epstein független támogatással szerény nem impresszionista filmeket készített. A zavaros gyártási viszonyok és a *Napoleon* óriási költségei miatt Gance sem maradhatott független; a későbbiekben szigorúan ellenőrizték támogatói, és későbbi filmjeiben, a legjobb esetben is csupán az árnyéka maradt meg kísérletező szellemének.

Megjegyzések és útmutatók

FRANCIA IMPRESSZIONISTA ELMÉLET ÉS KRITIKA

Az impresszionisták elméleti írásai még mindig kevésbé ismertek, kiváltképp az angol anyanyelvű olvasók előtt, mint a szovjet montázsiskola és az utóbbi idők szerzőinek írásai. Olvasható azonban angolul is néhány hasznos, alapvető mű. Az imp-

A hangosfilm 1929-es megjelenése után az impresszionisták gyakorlatilag képtelenek voltak visszaszerelni függetlenségüket. A hangosfilm költséges volt, s egyre nehezebben sikerült akár egy rövid, kis költségvetésű avantgárd filmre is összegyűjteni a pénzt. 1968-ban L'Herbier így emlékezett erre az időszakra:

A hangosfilm megjelenésével a hozzám hasonló rendezők nagyon nehéz helyzetbe kerültek. Gazdasági okokból álmodni sem lehetett olyan filmekről, amilyeneket a némafilmkorszakban készítettünk, még a szerző [vagyis a rendező] költségén sem. Nagy önmérsékletet kellett gyakorolnunk, mi több, mint az én esetem mutatja, alkalmazkodnunk kellett a filmezés általunk korábban megvetett formáihoz. A hang megjelenésével egyszeriben arra kényszerültünk, hogy konzervműveket hozzunk létre.⁵

Noha az 1930-as évek francia filmművészetében számos áramlat jelent meg, egyik impresszionista rendező sem játszott bennük kiemelkedő szerepet. Külföldön ugyan nem sok impresszionista filmet vetítettek, hatásuk mégis érződött más rendezők munkásságán. Mint az 5. fejezetben látni fogjuk, a szereplők érzékszervi benyomásait közvetítő kameramozgás gyorsan elterjedt a német filmrendezők körében, akik népszerűvé tették ezt a technikát, és sok esetben ők aratták le a felfedezőknek járó babérokat. Az impresszionista hagyományt folytatta a fiatal tervező és rendező, Alfred Hitchcock, akit amerikai, francia és német filmekben át ért el a hatás az 1920-as években. 1927-es filmje, *A szorító* (The Ring) impresszionista alkotásnak is beillik (l. 194. o.), s hosszú pályafutása során a precizitás mesterévé vált azzal, ahogy a kamera elhelyezésével, a képkomponálással, a különleges effektusokkal és a kameramozgással érzékelte, mit látnak vagy gondolnak a szereplői. A szereplők szubjektivitásának megjelenítése régóta a történetmesélés alapeleme, s a filmezésnek ezt az aspektusát az impresszionisták tárták fel a legmélyrehatóbban.

resszionista elmélet rövid áttekintését adja David Bordwell *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style* című műve (New York, Arno, 1980), 3. fejezet; és Stuart Liebman: „French Film Theory, 1910–1921”, *Quarterly Review of Film Studies*, 8, no. 1 (1983. tél), 1–23. o.

Az impresszionisták és az avantgárd filmművészetet támogató kritikusok írásaiból terjedelmes szemelvények olvashatók Richard Abel *French Film Theory and Criticism 1907–1939* című

könyvében, I. kötet (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1988); a könyv egyes részeinek bevezetőjében Abel történeti összefüggésekbe helyezi az írásokat. Három jelentős impresszionista teoretikus írásai gyűjteményes kötetekben elérhetőek: Louis Delluc: *Écrits cinématographiques*, I, «Le Cinéma et les Cinéastes» (Párizs, Cinémathèque Française, 1985), II (két kötetben) «Cinéma et Cie» (uo. 1986 és 1990), és III, «Drames de Cinéma» (uo. 1990); Jean Epstein: *Écrits sur le cinéma*, 2 kötet (Párizs, Éditions Seghers, 1974 és 1975); valamint Germaine Dulac: *Écrits sur le cinéma (1919–1937)*, szerk. Prosper Hillairet (Párizs, Paris Experimental, 1994). Reprint kiadásban megjelent egy fontos filmszaklap teljes sorozata, amelyben több impresszionista írása olvasható: *L'Art Cinématographique*, No. 1–8 (New York, Arno, 1970).

A NAPÓLEON RESTAURÁLÁSI MUNKÁLATAI

Ahogy sok más típusú némafilmet, francia impresszionista filmeket is ritkán láthat a mai közönség. Kevés kópia van forgalomban, néhány film pedig eltűnt, vagy hiányos változatban maradt meg. Kirsanoff első filmje, a *L'Ironie du destin* például valószínűleg örökre elveszett, s feltehetőleg Abel Gance *A száguldó kerék* című alkotásából sincs már meg az eredetivel azonos hosszúságú kópia. De zajlanak a restaurálási munkák. A Cinémathèque Française 1987-ben fejezte be a munkálatokat Dulac *Kislányán*, melynek korábban csak töredékeit lehetett megnézni.

A legismertebb restaurálási projekt kétségkívül Gance *Napoleonja*. Nem tudjuk, hogy bemutatták-e valaha ezt a film-eposzt pontosan olyan formában, amilyenben Gance elképzelte. A leghosszabb változat körülbelül hatórás, de a vetítések nem tartalmazták a triptichonsorozatok két oldalsó szárnyát. A későbbi változatok a felénél rövidebbre csökkentették a filmet, s a triptichon gyakran kimaradt a vetítésekből. A vágások és újravágások során egész jelenetek tűntek el.

A restaurálást 1969-ben kezdeményezte Kevin Brownlow történész, s a munkálatok jó részét is ő végezte. A Belgiumi Királyi Filmarchívum kurátora, Jacques Ledoux szervezte meg a világ különböző archívumaiban őrzött filmrészletek felkutatását. 1979-ben első alkalommal vetítették a film egy hosszú változatát a Telluride-i Filmfesztiválon. A következő néhány év során további díszbemutatók zajlottak filmszínházakban és

archívumokban, ám mivel időközben újabb és újabb részletek kerültek elő, ezek a későbbi változatok egyre hosszabbak lettek. Tovább bonyolította a dolgot, hogy Francis Ford Coppola nagy hírverés után, élő zenekari kísérettel rendezett egy vetítést a New York-i Radio City Music Hallban. Pénzügyileg rendkívül sikeres volt az esemény, csakhogy Coppola változattól *eltávolítottak* körülbelül húszpercnyi filmet, hogy a vetítés éppen négy órát vegyen igénybe. (Ez a rövidített változat videoszalagon is megjelent.) Később újabb részlet került elő, és találtak egy második triptichonképsort is; a film azonban ennek ellenére még mindig nem teljes. A rekonstrukciós munkák 1982-ig tartó szakaszáról (valamint a film 1920-as évekbeli gyártásáról és bemutatásáról) számol be Brownlow *Napoleon: Abel Gance's Classic Film* című könyve (New York, Knopf, 1983). Norman King *Abel Gance: A Politics of Spectacle* című könyvének (London, British Film Institute, 1984) első fejezete a Gance-mű felújításának eszmei horderejét tárgyalja.

A *Napoleon* különleges eset, mindenestre jelzi, hogy óvatosan kezeljük a „restaurált” vagy „rekonstruált” változatokat. Ezek olykor csupán a film új kópiái, nem az eredetileg vetített változat másolatai. Sok megőrzött filmből hiányzik minden képközi felirat, s az új feliratok esetleg nem az eredeti műből, hanem más forrásból (például egy forgatókönyvből vagy egy cenzúradokumentumból) származnak, tehát nem lehetnek az eredeti pontos másolatai. A restaurálás során olykor színezik a filmeket, vagy lényegében találgatás alapján illesztik össze a fellelt töredékeket. Egyes filmszalagrészletek sajnos talán örökre elvesztek. Az 1927-ben készült német expresszionista film, a *Metropolis* úgynevezett restaurált változatából, amelyet 1984-ben popzenével forgalmaztak, jóval több, mint egyórányi rész hiányzik, és nem tud róla senki, hogy bárhol is fellelhető. A *Metropolis* rekonstrukciója azonban folytatódik, mivel nemrégiben kiváló minőségű kópia került elő. A film restaurálásának történetét Enno Patalas archivátor írja le „The City of the Future – A film of Ruins: On the Work of the Munich Film Museum” című írásában, in: Michael Minden and Holger Bachmann szerk.: *Fritz Lang's Metropolis: Cinema Visions of Technology and Fear* (Rochester, Camden, 2000), 111–122. o. Patalas a film egy forgatókönyvét is megjelentette, amelyben fényképek és rajzok pótolják az elveszett jeleneteket; lásd *Metropolis in/aus Trümmern: Eine Filmgeschichte* (Berlin, Bertz, 2001).

Az eredeti szériakópiák közötti eltérésekről szól a 8. fejezet után a Megjegyzések és útmutatók.

HIVATKOZÁSOK

- ¹ Henri Diamant-Berger: «Pour sauver le film français», *Le Film* 153 (1918. február 16.), 9. o.
- ² Dimitri Kirsanoff: «Problèmes de la photogénie», *Ciné-Ciné pour tous* 62 (1926. június 1.), 10. o.
- ³ Germaine Dulac: “The Expressive Techniques of the Cinema”, (angolra fordította Stuart Liebman), in: Richard Abel szerk.: *French Film Theory and Criticism: 1907–1939*, 1. kötet (Princeton, Princeton University Press, 1988), 307. o.
- ⁴ Rémy Duval: «M. Jean Epstein», *Comoedia* 5374 (1927. szeptember 23.), 3. o.
- ⁵ Jean-André Fieschi: «Autour du Cinématographie: Entretien avec Marcel L'Herbier», *Cahiers du cinéma* 202 (1968. június/július), 41. o.

IRODALOM

- ABEL, RICHARD: *French Cinema: The First Wave, 1915–1929*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1984.
- ALBERA, FRANÇOIS: *Albatros: des Russes à Paris, 1919–1929*. Milánó, Mazzotta/Cinémathèque Française, 1995.
- GHALI, NOUREDDINE: *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt: idées, conceptions, théories*. Párizs, Paris Experimental, 1995.
- ICART, ROGER: *Abel Gance*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.
- KAPLAN, NELLY: *Napoleon*. Ford., szerk. Bernard McQuirk. London, British Film Institute, 1994.
- THOMPSON, KRISTIN: “The Ermolieff Group in Paris: Exile, Impressionism, Internationalism”. *Griffithiana* 35/36 (1989. október), 48–57. o.