

indíttatásból készítették alkotásaikat és gyakran szorultak szponzorálásra (mint például Flaherty a *Nanuk* esetében) vagy önfinanszírozásra. A konvencionális úti beszámolóknak régi „bérelt helyük” volt a piacon, a Szovjetunió kivül az újító törekvések kevés, vagy szinte semmi hivatalos, intézményes támogatást nem élveztek.

Az alacsony bevételek és rossz megtérülés ellenére az ipari országokban a nem-fikciós filmeket mégis számos helyszínen mutatták be. Az Egyesült Államokban például a *Nanuk, az eszkimót*, a *Berlin: egy nagyváros szimfóniáját*, az *Ember a felvevőgéppel* és más hasonló filmeket rendszeresen vetítették a nagyvárosi mozikban, tehát rendszeres, többé-kevésbé találó és értő kritikák is jelentek meg róluk (bár a *Berlint* a New York-i kritikusok gyenge útirajznak minősítették). Az olyan filmeket, mint például a *Manhattan*, gyakran rövidfilmként vetítették a hivatalos programok állandó műsoraiban, az avantgárd dokumentumfilmeket pedig a művészeti galériák tűzték műsorra. Európában a filmklubok hálózata nyújtott a művészi és politikai szempontból radikális dokumentumfilmek számára fórumot. Minden rendű és rangú kulturális intézmény és politikai szervezet mutatott be – sőt alkalmanként szponzorált is – dokumentumfilmeket. A jeles dokumentumfilmek még a Szovjetunióban is gyorsan eljutottak a városközponti mozikból a munkásklubok

prolongált vetítéseire. Mivel a legtöbb nem fikciós filmnek oktatási vagy információs célja is volt, a társadalmi élet számos szférájában, például templomokban, szakszervezeti gyűléseken, iskolákban és kulturális intézményekben vetítették. A húszas évek végére a dokumentumfilm egyre szélesebb körben terjedő, bár pénzügyi szempontból igen kényes jelenség volt, melyet a gyártás és a bemutatás körülményeinek sokfélesége jellemezett.

#### Irodalom

- Aitken, Ian: *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*, 1990.  
 Barnouw, Erik: *Documentary*, 1974.  
 Brownlow, Kevin: *The War, the West and the Wilderness*, 1979.  
 Calder-Marshall, Arthur: *The Innocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty*, 1963.  
 Cooper, Merian C.: *Grass*, 1925.  
 Flaherty, Robert J.: *My Eskimo Friends*, 1924.  
 Hall, Stuart: *The Whites of Their Eyes*, 1981.  
 Holm, Bill–Quimby, George Irving: *Edward S. Curtis in the Land of the War Canoes*, 1980.  
 Jacobs, Lewis (ed.): *The Documentary Tradition*, 1979.  
 Musser, Charles–Nelson, Carol: *High Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Travelling Exhibition, 1880–1920*, 1991.  
 Vertov, Dziga: *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*, 1984.

## A film és avantgárd

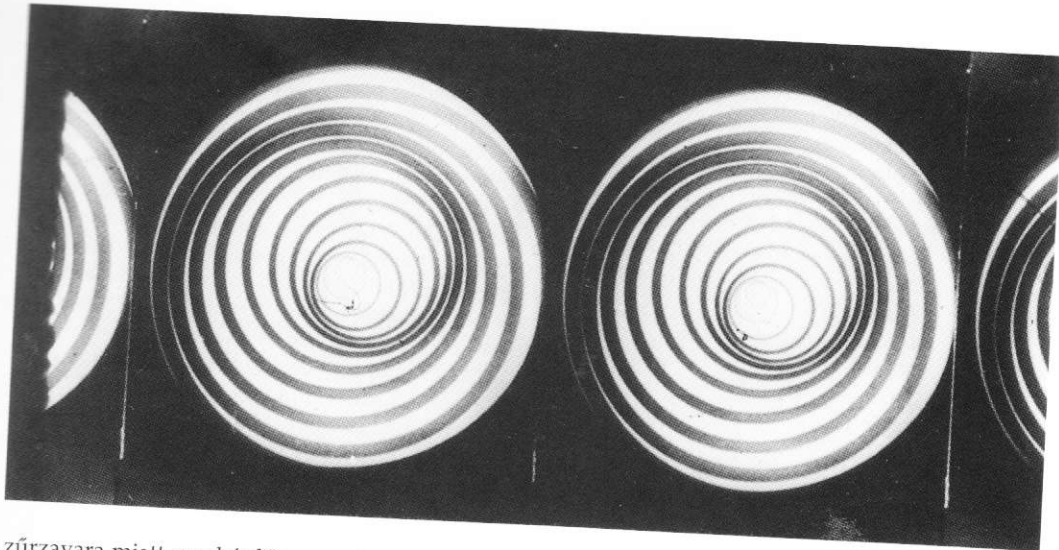
A. L. REES

A modern művészet egy időben született meg a némafilmmel. Amikor húsz év után először 1895-ben kiállították Cézanne festményeit, a közönség által hevesen elutasított képek forradalmian hatottak az 1907 és 1912 közötti művészetre, s a népszerű film is a fejlődés új fázisához érkezett ekkoriban. Egyes festők és a modernizmus más képviselői, túllépve a művészi és közönségizlést elválasztó egyre szélesebb mezsgyén, az amerikai kalandfilm, Chaplin és a rajzfilmek első rajongói közé tartoztak, mivel felismerték bennük a modern városi élet, a váratlanság és a változás iránti vonzódást. Míg Henri Bergson, a nagy hatású filozófus bírálta a mozit, amiért pontatlanul szakít meg időfolyamatokat, élénk metaforái visszhangot keltettek s meghatározóvá váltak a modernizmusnak a vizuális ábrázolásról alkotott állásfoglalásában: „a forma csupán az átmenetről készített pillanatfelvétel.”

Az idő és az érzékelés művészetben betöltött szerepével kapcsolatos új elméletek, valamint a mozi népszerűsége a művészeket arra ösztönözte, hogy filmes közegben „mozgásban lévő képeket” hozzanak létre. Az első világháború kitörésének előestéjén a költő Guillaume

Apollinaire, a *Les peintres cubistes* (‘A kubista festők’, 1913) című esztétikai elmélkedések szerzője az animációs eljárást magyarázgatta lapjában, a *Les Soirées de Paris*-ban, s lelkesen „tűzijátékokhoz, szökőkutakhoz és villamos jelekhez” hasonlította a Léopold Survage festő által tervezett *Le Rythme coloré* (‘Színritmus, 1912–14) című absztrakt filmet. 1918-ban az ifjú Louis Aragon azt írta Louis Delluc *Le Film* című folyóiratában, hogy a filmnek „helyet kell kapnia az avantgárd tájékozódási körében. A filmnek is megvannak a maga formatervezői, festői és szobrászai. Hozzájuk kell fordulnia annak, aki némi tisztaságot akar vinni a mozgás és fény művészetébe.”

A tisztaság, vagyis a minden illusztratív jellegtől és történetmeséléstől megtisztított autonóm művészet igényét a kubisták már 1907-es első nyilvános kiállításukon megfogalmazták, de a „tisztá” és „abszolút” film elkészítését problematikussá tette a film mint médium hibrid jellege. Méliès ugyanabban az évben így ünnepelte a filmet: „az összes művészeti ág közül a legcsábítóbb, mivel szinte mindegyiküket felhasználja.” A modernizmus azonban – Lessing klasszikus esztétikájára utalva – éppen az iro-



...és festészeti értékek zűrzavara miatt megkérdője-  
...a filmnek a drámai realizmus, a melodráma, az epi-  
...antárnia felé fordulását. Mihelyt a piacra szánt film a  
...és a színezés (virazsírozás, árnyalás) segítségével, a  
...Gesamtkunstwerk-elképzeléseket és az art  
...népszerű formában visszhangozva, közel ke-  
...a színesztézia állapotához, a modernisták a nem tör-  
...meselő film irányában kezdtek kutatásokba.

#### ART CINEMA ÉS A KORAI AVANTGÁRD

Korai avantgárd alapvetően két úton haladt. Az egyik  
...fedezte a neoimpresszionisták igényét, hogy a  
...mindenekelőtt színezett sík felület legyen; ha-  
...képpen az avantgárd számára a film átlátszó szá-  
...mely keresztülfut egy vetítőn. E nézetet 1912 táján a  
...vitatni kezdték, s utat nyitottak az absztrakció  
...ába. Survage absztrakt filmterveit megelőzték a fu-  
...testvérpár, Ginna és Bruno Corra kísérletei, akik  
...1910-ben készítettek kézzel festett nyers filmeket  
...az eljárást majd az 1930-as években fedezi fel újra  
...Lye és Norman McLaren). Az absztrakt animáció az  
...és 1925 közötti német avantgárdban is uralkodó el-  
...volt: a képet tiszta grafikai formává csupasztították,  
...zsel ironikus módon egyben a színesztézia moder-  
...változatát is megvalósították: azzal, hogy megtisz-  
...ták a vetítővásznat az egyértelmű emberi cselekvé-  
...l, ritmikus kölcsönhatást teremtettek az alapvető  
...pek (négyzet, kör, háromszög) között. A színesz-  
...e változatában a zene lép az elbeszélés helyébe.  
...ozgásban lévő plasztikus művészet" korai megsej-  
...figyelhető meg Ricciotto Canudo 1911-ben írott,  
...aux images (A hatodik művészet születése) című  
...jében: Nietzschét, az emelkedett drámaiságot és a  
...ista gépi dinamizmust ihletetten, bár kissé szertele-  
...egítő műben.

A másik úton haladó művészek eljutottak a burleszkig,  
...illetve a parodizáló filmig, mely a film kezdetleges elbe-  
...szelői stílusából merített még azelőtt, hogy (sok moder-  
...nista hite szerint) a realizmus megrontotta volna azt.  
...Ugyanakkor e filmek azoknak a művészeti mozgalmak-  
...nak is dokumentumai, melyek szárnyat adtak fejlődésük-  
...nek. Játszott bennük többek között Man Ray, Marcel  
...Duchamp, Erik Satie és Francis Picabia (*Felvonásköz*, 1924),  
...illetve Eisenstein, Len Lye és Hans Richter (*Everyday –*  
...*'Minden nap'*, 1929). A modernizmus ironikus humorát  
...ilyen (azóta részben elveszett) filmek juttatták kifejezés-  
...re, mint a *Vita Futurista* (1916) és orosz párja, *A futurista*  
...*kabaré drámája* (Drama futurisztycicszkovo kabare, 1913),  
...majd a *Glumov naplója* (Dnyevnyik Glumova; Eisenstein,  
...1923) és Majakovszkij komikus guignol-filmjei, valamint  
...ilyen későbbi kultúrbohózatok, mint Clair klasszikus  
...*Felvonásköze* és Hans Richter fekete komédiája, a *Dél-  
...kísértetjárás* (Vormittagsspuk, 1928). Ezt a típust elsősor-  
...ban a dadaizmus és a szürrealizmus fedezte fel magának:  
...utóbbi a filmmontázsnak és a kameraképnek (camera  
...image) tulajdonította a legfontosabb szerepet az álomsze-  
...rű „érzékeletti” irracionalitás kifejezésében.

A művészi avantgárdal egy időben másik út is veze-  
...tett a filmhez mint művészi formához (e specifikus je-  
...lentésben értelmetlenné válik az általánosan elfogadott  
...tétel, miszerint minden film művészi alkotás), s az eltérő  
...törekvések 1912 és 1930 között időnként keresztezték  
...egymás útját. Az art mozit (*art cinema*) vagy elbeszélői  
...avantgárdot a német expresszionizmus, a szovjet mon-  
...tázsiskola, a francia „impresszionisták” – Jean Epstein és  
...Germaine Dulac –, valamint olyan független rendezők  
...valósították meg, mint Abel Gance, F. W. Murnau és  
...Carl Theodor Dreyer. A filmkészítő képzőművészekhez  
...hasonlóan ők is elutasították a kereskedelmi értékesítés-  
...re szánt kommerszet a komolyságában és mélységében

a többi művészeti ággal vetekedő kultúrfilm-művészet nevében. A némafilmkorszakban, mikor még alig akadtak nyelvi akadályok, ezeknek a rendkívül vizuális filmeknek éppolyan nemzetközi közönsége volt, mint a Hollywood irányította főáramnak, mellyel szembe helyezkedtek. Párizs, London és Berlin filmklubjaiban kialakult a nem üzleti céllal készült filmek vetítésének szokása, ezeket a filmeket radikális művészeti lapok (*G, De stijl*) és szakfolyóiratok (*Close-Up, Film Art, Experimental Film*) népszerűsítették. A vetítésekkel egybekötött konferenciák és fesztiválok – a sajtóvetítésekkel és előadásokkal kiegészített stuttgarti Film und Foto volt az első 1929-ben – néha szintén megrendeltek új, a veterán operatőr Guido Seeber-féle fényjátékokhoz, kronofotográfiákhoz és a Fritz Lang rendezte *Kiphó*ból való klipekhez hasonló kísérleti filmeket. (A *Kipho* egy 1925-ben megrendezett film- és fotócikkvásárt reklámozott.) Az új filmművészetet művészek által alapított politikai szervezetek is támogatták, például a November Csoport a weimari Németországban, a francia filmklubok pedig független produkciós alapot próbáltak létrehozni vetítésekből és egyéb forrásokból származó jövedelmekből.

Az első évtized művészfilmjeinek kategóriáját még nem határozták meg szigorúan klubokban, újságokban, vitafórumokon és fesztiválokon, mivel elkötelezett rajongói egyformán támogattak mindenféle kísérletet, még a jelentéktelenebb, lenézett műfajokat, például a tudományos filmet és a rajzfilmet is, vagyis mindent, ami eltért a kommersz játékfilmekétől. Több jelentős alkotó túllépett a narratív és a poétikus avantgárdot elválasztó határokon; Jean Vigo, Luis Buñuel, Germaine Dulac, Dziga Vertov, valamint Kenneth McPherson a találó című *Borderline*-nal ('Határvonal', 1930, melyben H. D. költő, Bryher író és Paul Robeson játszották a főbb szerepeket).

Az európai és amerikai avantgárd vagy art filmes elképzelések a tömegfilmmel szemben álló számos csoportosuláshoz kapcsolhatók. Ugyanakkor az éretté váló művészfilm narratív, lélektani realizmusának fejlődése fokozatos elszakadást eredményezett a nem-elbeszélői művészi avantgárdtól, melynek „filmkölteményei” közelebb álltak a festészethez és szobrászathoz, mint a radikális dráma hagyományához.

Ez azoknak a kínai stílusban rajzolt tekerceknek az esetében jutott a legdrámaibban kifejezésre, melyeket 1916–17-ben Svájcban rajzolt egy svéd dadaista művész, Viking Eggeling. A kísérletsorozatokat a zenei és festői harmónia kapcsolatát vizsgáló kutatásokkal kezdték. Eggeling 1918-tól dadaista társával, Hans Richterrel folytatta az analógiakutatást, s 1920 táján Németországban filmre vették munkájukat. Eggeling 1925-ben halt meg, nem sokkal azután, hogy befejezte a *Symphonie diagonalet* ('Diagonális szimfónia'), mely egyedülálló módon bánik a finom, már-már art decós hangokkal és színekkel. Intuitív racionalizmusát a kubista művészet,

Bergsonnak a tartalommal kapcsolatos filozófiája és Kandinsky színesztéziaelmélete formálta. A művet a November Csoport egyik híres fellépésének alkalmával mutatták be először (Berlin, 1925), melyen kubista, dadaista és a Bauhaushoz tartozó művészek absztrakt filmjeit vetítették le: Hans Richterét, Walter Ruttmannét, Fernand Léger-ét, René Clairét és Hirschfeld-Mackét (aki fényjáték-vetítéssel szerepelt).

Abszolút értelemben sosem különült el a narratív és a poétikus avantgárd. Ez Buñuel vagy Vigo pályaképen is megfigyelhető, különösen utóbbi két kísérleti dokumentumfilmjében, a lassított idejű, víz alatti felvételekkel is dolgozó *Jean Tarisban* (La natation par Jean Taris champion de France, 1931), valamint a karneváli hangulatú, de politikai üzenetet is hordozó *Nizzáról jut eszembe* (1930) címűben. Ugyanez igaz Vertov esetében, akinek *A Donyec-medence szimfóniája* (1930) című filmje újra-éleszti a futuristák „zajzene”-elméletét, miközben eltekint a kommentároktól és szemérmetlenül naturalizmusmentes, annak ellenére, hogy tudatosan ünnepli a szovjet öt éves tervet.

Az 1909 és a húszas évek közepe között virágzó futurista, konstruktivista és dadaista csoportok támogatták a képzőművészek által készített filmeket. Ezra Pound szavával élve, az aktivitás-„örvény” (vortex) magában foglalta a Bauhaus-művészek fényjáték-kísérleteit, Robert és Sonya Delaunay orfista kubizmusát, az orosz rajonizmus, Severini és František Kupka kubofuturizmusát, valamint ennek a LEF-csoport által művelt orosz változatát. Másfelől azonban mindezek a kísérletek, legalábbis részben, a Braque és Picasso által 1907–1912 között elindított kubista forradalomban gyökereztek. A kubizmus a töredékek művészete volt; először egy sor változó szögből ábrázolt tárgyat vagy kollázt állított össze papírból, nyomdai kellékekből, festékből és más anyagokból. Hamarosan már úgy tekintettek rá, mint a kor emblémájára: elsőként talán Apollinaire vetette fel 1912-ben az új festészet és az új fizika közti analógiát, valamint azt, hogy a kubizmus más művészeti ágak, különösen a formatervezés és az építőművészet megújításában is egyfajta katalizátorként működik. A vizuális fragmentáció nyelvét 1905-ben André Derain fauvista festő (Eggeling mentora) a „szándékolt diszharmóniák” művészetének nevezte, ami öszszecseng a disszonancia térhódításával az irodalomban (Joyce, Stein) és a zenében (Stravinsky, Schönberg).

#### A KUBIZMUS

Míg a kubizmus festői megfelelést keresett a látvány frissen felfedezett esetlegességének, a filmművészet gyors iramban haladt az ellenkező irányba, s távolról se mondott le a történetmesélésről, hanem kódot csinált hozzá. Az 1895 és 1905 között készült „primitív” szkeccseket, rövid bohózatokat magabiztosabban realista térkihasználású és színészi munkát alkalmazó művek követték.





Két képzőművész, Marcel Duchamp és Man Ray sakkozik René Clair *Felvonásközének* (1924) egyik jelenetében

A témák köre bővült, a cselekmény és a tettek mozgatóerője a jellemek sorsán keresztül váltak világossá. Az új narratív film leglényegesebb vonása az volt, hogy a kubizmusnak az egyszerre többféle nézőpont láttatásával szemben elsimította a jelenetek közbeni váltásokat, a látványszegletek, a „láthatatlan vágás” törlő nyomait, hogy folyamatos, képzeletbeli időáramlást hozzon létre.

Mindennek ellenére nyilvánvaló, hogy a kubizmus és a filmművészet ugyanazon kor terméke, s néhány évig kölcsönösen hatottak egymásra: Eisenstein a montázs-konceptiót legalább annyira a kubista kollázsok, mint Griffith és Porter filmjei alapján dolgozta ki. Ugyanakkor a két művészeti ág különböző irányt vett. A modern képzőművészet megpróbálta kiirtani azokat az irodalmi és vizuális értékeket, melyeket a filmművészet hasonló szorgalommal igyekezett magába olvasztani és kiaknázni (részben azért, hogy nagyobb tiszteletet ébresszen, részben, hogy saját formanyelvet teremtsen). Ezek az értékek képezték például az akadémikus realista festészet alapját is, amelyet a korai modernisták elutasítottak: az egyneműsített látómező, az embert középpontba állító tematika, az érzelmi azonosulás avagy empátia, valamint az illuzórikus felszín.

A kubizmus hirdette meg a tágan értelmezett modernizmust, mely üdvözölte a technikai vívmányokat és a tömegek korát, s merőben új, megrázó látásmódját a festői purizmussal, az utca életéből vett motívumokkal, valamint a kézművesek által használt anyagok keverésével szelidítette. Ugyanakkor a kubizmus, akárcsak

több későbbi európai modernista mozgalom, elutasított sok olyan kultúrértéket, amely beépült az általa kedvelt, de már akkor is nagyrészt Hollywood uralta filmbe. A festők és a formatervezők nyugodt szívvel hagyatkoztak amerikai témákra és megoldásokra, ám a kubizmus utáni avantgárd filmek formájukban, stílusukban és kidolgozásukban egyaránt észrevehetően Hollywood-ellenesek, mivel ebben az időben függetlenek maradtak Amerika közvetlen befolyásától.

A kubizmus hatására az avantgárd film felsorakozott az európai művészfilm és társadalmi dokumentumfilm mellé az amerikai üzletiességgel szembeni küzdelemben: mindhárom típus megpróbált olyan filmkultúra-modellt létrehozni, mely kívül esik a szórakoztatás kategóriáin, de játékfilmes megoldások sem jellemzik. Annak ellenére, hogy az amerikai filmről szóló gyakori dicshimnuszok legmegszállottabb olvasói egyértelműen a szürrealisták lettek (miközben azon sopánkodtak, hogy a film „fejlődésével” megnőtt az illuzionizmus lehetősége), kevés ránc maradt avantgárd film emlékeztet ezekre az ikonokra. Talán csak a bohózat, például a *Felvonásköz* (1924), merített közvetlenül az amerikai forrásokból, de a gyökerek ebben az esetben is összefonódnak Méliès hatásával.

#### AZ ABSZTRAKT

Richter, Ruttman és Fischinger absztrakt filmjei a festés és mozgás együttesének koncepciójára épültek, de a vizuális zene irányába is tettek lépéseket, ami olyan cí-

mekben jutott kifejezésre, mint *Ritmus* (Rhythmus, Richter sorozata, 1921–24) és *Opus I–IV*. (Ruttmann, 1921–25). Az avantgárdnak ez a szárnya erősen idealista volt, a filmekben a tiszta forma egyetemes nyelvének utópikus célját látta, melyet olyan szinesztéziaelméletek támogattak, amelyeket Kandinsky fejtett ki *Über das Geistige in der Kunst* ('A szellemiség a művészetben') című írásában, amely a művészetek és az érzékek kapcsolatait kutatta. Oskar Fischinger, a csoport legnépszerűbb és legnagyobb hatású tagja olyan kulcsműveiben, mint *A kör* (Der Kreis, 1932) és a *Motion Painting* ('Mozgó festészet', 1947) hatásosan hangolt össze színritmusokat Wagner és Bach zenéjére.

Fischinger, aki pályáján végig az absztrakt animációval kísérletezett, végül az Egyesült Államokban kötött ki. Más német rendezők a húszas évek közepe után elfordultak ettől a filmtípustól, részben gazdasági okokból (a nem kereskedelmi célú absztrakt filmművészet minimális anyagi támogatást kapott). Richter lírai kollázsokat készített, például a *Filmtanulmányt* (Filmstudie, 1926), melyben absztrakt és figuratív jelenetek váltakoztak, s az itt látható egymásra filmezett lebegő szemgolyók a filmes térben hanyódozó néző metaforájaként funkcionáltak. Későbbi filmjei a szürrealista pszichodráma iskolapéldái lettek. Ruttmann dokumentumfilm-rendezéssel próbálkozott 1927-es *Berlin: egy nagyváros szimfóniája* című alkotásában, majd államilag támogatott játékfilmek és dokumentumfilmek készítésében vett részt, így dolgozott Leni Riefenstahl is (*A berlini Olimpia – Olympia*, 1938).

#### A SZÜRREALIZMUS

Franciaországban néhány filmrendezőt, például Henri Chaumette-et (René Clair fivére és rövid *cinéma pur* filmek készítője), Dellucót, s különösen Germaine Dulacot a „minden érzék összhangolása” jellegű elméletek vonzották, s a montázsok készítésekor előálló vizuális szerkezetekben a harmónia, az ellentétezés és a disszonancia hasonlóságát fedezték fel. Ám a szürrealisták visszautasították ezeket a kísérleteket, amelyek „rendet teremtettek” ott, ahol ők inkább ellentmondásokat és rendszertelenséget akartak felmutatni.

A szürrealisták legfontosabb filmjei elfordultak a mozgásban levő forma retinális látásától, melyet különböző eljárások során fedeztek fel maguknak a francia „impreszionisták” csakúgy, mint a Gance- és L'Herbier-féle gyors vágásoktól és az optikaibb s vitázóbb jellegű filmművészetre törekvő német avantgárdtól. A látványt komplexszé, a képek közötti kapcsolatot bizonytalanná tették, az érzékelést és a jelentést megkérdőjelezték. Man Ray 1923-as emblematisz dadaista filmje, a *Visszatérés az értelemhez* (Le retour à la raison) a felvilágosodás paródiáját adja, ami már a Voltaire-kabaré nevében is benne rejtett (a dadaista Cabaret Voltaire klub Zürichben működött). A film a szalagra nyomott, sóról, borsról, szögekről

és fűrészlapokról készült fotogramokkal kezdődik, hogy így érzékeltesse a film lelkületét és felszínét. Egy vidámpark, árnyak képe, a művész műterme és egy kétszer felvett mobil szobor teremti meg a vizuális teret. A film három perc múlva egy „fényvel szemben” lefotózott modell „festői” képével ér véget, pozitívban és negatívban. A filmet itt mint jegyzékszerű fotogramot, ikonosztázt és jelképtárat fedezik fel, s dadaista jellege a formájában érhető tetten: homályló sötétségben kezdődik, és egy tisztán kinematikus képpel fejeződik be, amint egy alak a „negatív” térbe fordul át.

Man Ray később keletkezett *A tengeri csillaga* (L'Étoile de la mer, 1928) lazán kapcsolódik a költő Robert Desnos által írt szöveggönyvhöz, s a látszat mindenhatóságát tagadva egy szemcsés lencsén át némi homályt kölcsönöz egy kudarcra ítélt szerelemről szóló amúgy is ködös történetnek, amelyet szójátékokra épülő inzertek és komikus jelenetek (ollók támadnak egy tengeri csillagra, börtön, balul elsülő szexjelenet) segítségével vázol fel a könnyed kezű rendező. A kidolgozás inkább a jelenetek közti különbséget, mintsem a köztük levő folyamatosságot hangsúlyozza. Ezt a technikát Man Ray máskor is alkalmazta, így „az elutasítás moziját” megvalósító, egyenletes ritmusú és feltűnően szertelen képsorokból álló *Emak Bakiában* ('Ne zavarj!', 1927) vagy az ismétlődően üres szobákat mutató *Les mystères du château de Dés* ('A Kocka-kastély titka', 1928) című filmben. Míg a szürrealista filmművészetet gyakran a túlzó és látványos képek hajszolásaként jellemzik (akárcsak a szürrealista elmélet által modellált álomsorozatokban), a csoport valójában a banálisban igyekezett megtalálni a csodálatosat, mely épp annyira kifejezte Hollywood iránti csodálatát, mint utánzásának elutasítását.

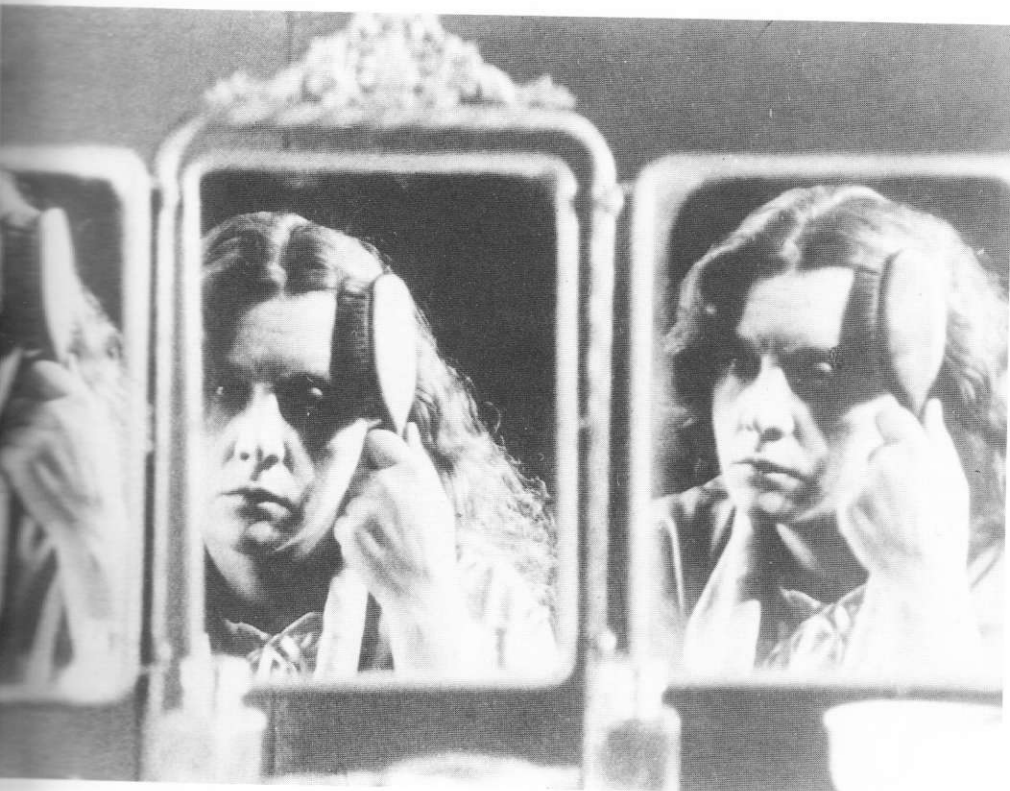
Marcel Duchamp intellektuális síkon hívta elő és torzította el az absztrakt képet ironikus című antiretinális filmjében, az *Anémic cinémában* ('Vérszegény mozi', 1926), melyben a lassan forgó spirálok hordozzák a szexuális motívumokat, miközben ezeket a „tiszta” képeket sikamlós és majdnem megfejthetetlen viccek szakítják meg, melyek Joyce ezzel egy időben keletkezett, s hasonlóképpen körkörös szerkezetű *Finnegans Wake* címen megjelent munkájára, a *Work in Progressre* ('Készülő mű') emlékeztetnek. Man Ray filmjei a Duchamp-éinál kevésbé leegyszerűsítően, de szintén szemben állnak a „vizuális élvezettel” és a nézőnek a filmben való bevonásával. A montázs lelassítja vagy megismétli a cselekvéseket és a tárgyakat (spirálokat, kifejezéseket, forgójátékokat és kocsikerekeket, kezeket, gesztusokat, fétiseket, fényjeleket), hogy megghiúsítsa az elbeszélést s lehetetlenné tegye a néző számára a film által felidézett fantáziaképek pontos megragadását. Ez a szigorú, de játékos stratégia kihívást intéz a szemnek a fikciós filmben betöltött szerepe, valamint a fikciós film által megcélzott kinematikai tökéletesség érzése ellen.

A FELVONÁSKÖZ ÉS A KÖLTŐ VÉRE KÖZÖTT

E korszakban három francia alapfilm – Clairtól a *Felvonásköz* (1924), Léger-től a *Gépi balett* (*Ballet mécanique*, 1924) és Buñuel-től *Az andalúziai kutya* (*Un chien andalou*, 1928) – ünnepli a montázstechnikát, egyúttal azonban lehetetlenné is teszi ritmikai hordozóként való felhasználhatóságát a mindent látó szem számára. A *Felvonásköz*-ben az elszabadult halottaskocsi üldözése, a széldítő hullámvasutazás és a balerina átlényegülése túllszoknyás szakállas férfivá mind-mind vizuális zavart kelt és talányt jelent; a jelenetek már függetlenedtek a narratív oksági viszonyoktól. A *Gépi balett* úgy utasítja el a lineárisan áramló idő képzetét, a sima előrehaladás érzetét, hogy váratlanul bevág egy képsort egy vigyorgó mosónőről, amint éppen meredek kőlépcsőkön halad felfelé, Daumier-szerű kontrasztot teremtve ezzel Duchamp elegánsan fotokinematikus festményével, az 1912-ben festett *Lépcsőn lemenő akt*tal, miközben a gépek absztrakt formáit a montázs szokatlan mértékben egyszerűre lassította és gyorsította. Léger a „dokumentumtények” újfajta láttatása okán üdvözölte a filmet mint médiumot. Későkubista nézetét a képről mint objektív jellről megerősítik a chaplini címek és a körkörös szerkesztő elv: a filmet a romantikus fikciót parodizáló jelenet nyitja és zárja (Madame Léger lassan az orrához emel

egy rózsaszálat). A filmnek a megfagyott idő két pillanata között lebegő tárgyként való meghatározása később Cocteau *A költő vére* (*Le sang d'un poète*, 1932) című filmjében tér vissza, nevezetesen a leomló kéménnyel. E filmek szertelen stílusa a korábbi „tisztább” filmművészetet idézi: a *Felvonásköz* a farce-ot, a *Gépi balett* Chaplint, *A költő vére* a primitív „trükkfilmet”.

Más avantgárd filmalkotásokhoz hasonlóan ezekben is modern komponisták – Satie, Auric, Honegger, Autheil – szerzeményeit használták filmzeneként. Kivétel *Az andalúziai kutya*, melyet gramofonról játszott Wagner-zenevel és tangókkal kísértek. Kevés avantgárd film volt néma, talán csak a szigorú *Symphonie diagonale*, amelyhez Eggeling megtiltotta a zenei aláfestést. Richter szerint még a populáris dzsesszel is kacérokodtak a rendezők. A korai film hatása fokozta a dadaista rögtönzést és az amerikai filmművészet antinaturalista túlzásokba eső pillanatai iránti hódolatot. A későbbiekben emelkedetté vált, ám teremtőik, például Braque és Picasso által a maguk idejében még csak nem is sejtett modernista esztétikához való hozzájárulásukkal ezek az avantgárd filmek nem annyira a formai tisztaságra való törekvést, mint inkább a forma fogalom meghaladásának vagy újjáteremtésének igényét közvetítik, ugyanazt, amit velük egy időben Bataille fejtett ki a prózai elbeszélést és az idealis-



Germaine Dermois  
mint unatkozó feleség  
Germaine Dulac  
*Beudet asszony mosolya*  
(1923) című filmjében



## Carl Theodor Dreyer

(1889–1968)

Koppenhágában született és nőtt föl, egy szolgálólány és egy svéd gyáros törvénytelen gyermekeként. Az örök-befogadó családban nyomorúságos és szeretet nélküli gyermekkor jutott osztályrészéül, így amilyen hamar csak lehetett, munka után nézett. Egy dán újságnál helyezkedett el színházkritikusként és tudósítóként. Megpróbálkozott a filmforgatókönyv-írással is, e művei közül az első 1912-ben került vászonra. A következő évben megkezdte inaséveit a Nordisknál. Különböző munkakörökben dolgozott, s mintegy húsz forgatókönyvet írt. 1919-ben megrendezte első filmjét, *Az elnököt*, egy kissé darabos, griffithi narrációjú melodramát, mely ugyanakkor fejlett vizuális érzékről tett tanúbizonyságot. Ezt a szokatlan *A Sátán naplójából* követte, egy olyan keretes film, mely részben a *Türelmetlenség* alapján készült 1919-ben, de csak 1921-ben mutatták be.

Az ifjú Dreyer a *mise en scène*-ben, a színészek kiválasztásában és instruálásában egyfajta tökéletességre törekedett. Ez szakításhoz vezetett a Nordiskkal, így a rendező független pályára lépett, s további némafilmeket készített öt különböző országban. A *pap özvegyét* (1920) Norvégiában forgatta a Svensk Filmindustri részére. Míg ez a film stilisztikai értelemben Sjöström és Stiller adósa marad, észrevehetően a jellemábrázolást részesei előnyben a történetfejlődés rovására. Ugyanezt a benyomást erősíti az 1924-ben Németországban forgatott *Mikael*, egy szerelmi háromszög története, melyben egy festő, egy férfi modell és egy orosz nemesasszony szerepel, aki úgy hódítja el a fiút a festőtől, hogy kivonja a hatása alól. Noha a *Mikael*-ben igen erősek a szimbolista felhangok (ezeket elsősorban a Herman Bang által írt azonos című regényből kölcsönzi), mégis ez Dreyer első igazi kísérlete a jellemek belső életének elemzésére a kör-

nyezetkezéssel való viszonyuk által. Miután Dreyer összekülönbözött Erich Pommerrel, a *Mikael* producerével, visszatért Dániába, ahol elkészítette *A ház ura* (1925) című filmdramáját egy apáról, aki önző és önkényeskedő magatartásával terrorizálja feleségét és gyerekeit. Itt az arckokat mutató premier plánok már döntő szerephez jutnak. „Az emberi arc – írta Dreyer – olyan terep, melynek felfedezésére soha nem un rá az ember. Nincs annál nagyobb élmény, mint mikor egy stúdióban az ember megfigyelhet egy, az ihlet rejtélyes hatalmába került érzékeny arcot.” Ez a gondolat ad kulcsot a *Jeanne d'Archoz* (1928), melyben a premier plánok megdicsőülnek a fenyegetőre komponált s a konkrét térbeliség híján csak még nyomasztóbb háttér előtt, Jeanne hosszúra nyújtott vállalása alatt.

Dreyer utolsó némafilmjét, a *Jeanne d'Arcot* Franciaországban forgatták jó technikai felszereléssel, szilárd anyagi alapokon, s az alkotók nagy művészi szabadságot kaptak a munkához. A filmet rögtön mesterműként dicsérte a kritika, de a piacon kudarcot vallott, s a következő negyven évben Dreyer mindössze öt további játékfilmet forgathatott. A *Vámpír* (1932) még nagyobb bukás lett. A kizárólag amatőr színészeket foglalkoztató film minden idők egyik leghátborzongatóbb horrorja, melyben a homályos és megfoghatatlan fényképezési stílus fokozza a hangulat hallucinációs és látomásos minőségét. Ám a közönség rosszul fogadta, s Dreyernek pályája csúcán meg kellett érnie, hogy unalmas, maximalista zsarnoknak tartsák, akinek minden produkciója bukásra van ítélve.

A következő tíz évben néhány sikertelen filmet rendezett Franciaországban, Angliában és Szomáliában, majd Dániában visszatért az újságíráshoz. Végül 1943-ban újra rendezéshez jutott: *A harag napja* szuggesztív vallo-más hitről, babonáról és a vallási türelmetlenségről. Szikár és visszafogott mű, stílusa az absztrakcióhoz közelít, amelyet tovább hangsúlyoz az erősen kontrasztos fény-



képezés. A dán kritikusok a náci zsidóüldözésre való utalást látták a filmben, s meggyőzték a rendezőt, hogy szökjön Svédországba. A háború után Dreyer visszatért Koppenhágába, s egy mozi működtetéséből összekapart valamennyi pénzt, hogy finanszírozhassa *Ordet* ('Az ige', 1955) című filmjét, mely két különböző vallásfelekezethez tartozó család viszálykodásáról szól. Ennek a történetnek van egy szerelmi szála is, amely a szembenálló családok sarjai között szövődik.

Az *Ordet*-ben tovább szigorodik a díszlet és a *mise en scène*, amit csak fokoznak a hosszú, lassú beállítások. Még szélsőségesebbre sikerült a *Gertrud* (1964), amely portrévázlat egy olyan asszonyról, aki az eszményi szerelmet keresi, de nem találja meg sem a férje, sem két szeretője oldalán. Ezután az asszony az aszkézist és a magányt választja; lemond a szexualitásról. Míg az *Ordet* visszafogott klasszicizmusát 1955-ben Arany Oroszlán-díjjal jutalmazták a velencei filmfesztiválon, a *Gertrud* meg nem alkuvása és statikus beállításai, melyekben úgy tűnik, mintha hosszú időn keresztül se a kamera, se a színészek nem mozdulnának meg, a kritikusok legtöbbje számára túlzónak tünnek. Töméntelen sértő bírálat érte mindazt, ami pedig megérdemelte volna, hogy Dreyer művészi testamentumát lássák benne: a tiszta és magasztos elmélkedés művét. Dreyert továbbra is csodálják vizuális stílusáért, amelynek, a felszíni egyenlenségek ellenére megvan az alapvető belső egysége és összetartottsága, de életművének tematikus egységese, mely olyan témák köré csoportosult, mint a nők és ártatlanok egyenlőtlen küzdelme az elnyomással és a társadalmi túrelmetlenséggel szemben, a sors és halál elől való szökés reménytelensége és a gonosz hatalma a földi életben, már kevésbé népszerű. Utolsó munkáját Krisztus életéről forgatta volna: remélte, hogy ebben a filmben megteremtheti az összes öt foglalkoztató stílárís és tematikus kérdés szintézisét. Nem sokkal azután érte a halál, hogy a húsz éve tervezett vállalkozása számára sikerült pénzt szereznie a dán kormánytól és az olasz általi televíziótól.

PAOLO CHERCHI USAI

#### FONTOSABB FILMEK

Az elnök (Præsidenten, 1919); A pap özvegye (Præstanken, 1920); A Sátán naplójából (Blade af Satans bog, 1921); A megbélyegzettek (Die Gezeichneten, 1922); Der var engang ('Egyszer volt, hol nem volt', 1922); Mikael ('Michael – Valakit szeretni kell', 1924); A ház ura (Du skal ære din hustru, 1925); Glomdalsbruden ('Glomdal menyasszonya', 1926); Jeanne d'Arc (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928); Vámpír (Vampyr, 1932); A harag napja (Vredens dag, 1943); Två mäniskor ('Két ember', 1945); *Ordet* ('Az ige', 1955); *Gertrud* (1964).

#### IRODALOM

Bordwell, David: *The Films of Carl Theodor Dreyer*, 1981.  
Drouzy, Maurice: *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, 1982.  
Monty, Ib: *Portrait of Carl Theodor Dreyer*, 1965.  
Sarris, Andrew (ed.): *Interviews with Film Directors*, 1967.  
Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film*, 1972.

Balra: Jelenet az *Ordet* (1955) című filmből

ta absztrakciót egyszerre sújtó kritikájában. A filmcímek túlmutatnak a film világán: a *Felvonásköz* a színházra (egy Satie-balett „szünetében” volt a premierje), a *Gépi balett* a tánkra, a *Költő vére* az irodalomra utal; csupán *Az andalúziai kutya* marad meg titokzatosnak.

A talányos cím – *Az andalúziai kutya* – függetlenséget és meg nem alkuvást hirdet. Különös módon azonban a szürrealizmus eme mostohagyermekét, mely egyben a mozgalom legfontosabb és minden bizonnyal legnagyobb hatású filmje, ifjú spanyol rendezője még azelőtt készítette, hogy csatlakozott volna a hivatalos mozgalomhoz. A borotvával átvágott szem a normatív látás és a nézői kényelem elleni támadás jelképe: a vásznon a néző képzeletbeli szemét vágják keresztül. A statikus, szemmagasságba emelt kamera objektív realizmusa lehetetlenné teszi a festői absztrakciót, miközben a teret és időt leromboló, kegyetlenül eltorzított és felcserélt jelenetek gúnyt űznek a költői-lírai filmből. Posztkubista montázstechnika tanúi lehetünk, amely megkérdőjelezi a látás egyértelműségét. Időről időre ravaszul ostoba közcímek szakítják meg a filmet azzal a céllal, hogy az abszurdá csupaszítás segítségével további csapást mérjenek a „néma” filmre, tartozzon az akár az uralkodó áramlathoz, akár az avantgárdhoz.

*Az andalúziai kutya* széles körben ismert, noha kifejezetten rejtélyes „szimbolikáját” – a hős csíkos fétisei, gúzsba kötött papok, szamarak, hangversenyongorák, egy női far, mely mellekké lényegül át, vérszívó halálfejes lepke és hangyák – hosszú ideig vitatta a kritika. Az utóbbi időben a figyelem inkább a szerkesztésre terelődött, mellyel e képek létrehozhatóká váltak. A film irracionális terekre varázsolja a szobákat, lépcsőket és utcákat, felborítva ezzel az időbeli egymásutániságot, a két, bizonytalan személyazonosságú férfifőszereplő pedig nyugtalanítóan hasonlít egymásra.

Az avantgárd film története során leginkább a fentiekben vázolt két filmkészítési módot gyakorolta. A rövid, homályos tartalmú, a Man Ray-i hagyományokat követő eljárás, illetve az absztrakt német film legtöbbször az elbeszélői drámáétól eltérő teret épített fel a látás számára; e térben a megbízható érzékelést meg-megszakítják, és a tárgy, valamint a kép azonosíthatatlansága a cél. *Az andalúziai kutya* állította fel a másik modellt, melyben a narráció elemei és a színészi játék lélektani síkon a nézőt is bevonja a cselekménybe, illetve a jelenetbe, ugyanakkor az átélés lehetőségét, a jelentés és a lezárás elutasításával el is távolítja magától. Így, a tudathasadásos érzékelés, avagy „kettős tudat”, melyet a szürrealizmus a maga naturalizmus-kritikájában magasztalt.

Két másik francia film fejleszti tovább e stratégiát a hangosfilm idején, az avantgárd filmkészítés korszakának végén, még Hitler hatalomra jutása előtt: *Az aranykor* (L'âge d'or, Buñuel, 1930) és *A költő vére* (1932). Ezek a majdnem nagyjelentőségű alkotások (létrejöttüket



Noailles vicomte-jának anyagi támogatása tette lehetővé, aki felesége két egymást követő születésnapjára adta ajándékba e filmeket) összekapcsolják egymással Cocteau világos klasszicizmusát és a szürrealizmus barokkos mítoszteremtését. Mindkét film narrátor, illetve inzertek segítségével ironizál a vizuális jelentésen – a hangosfilm térhódításának idején mindkét rendező egyaránt használt beszélt és írott szöveget. Cocteau rekedtes hangja szatirikusan ellenpontozza a hírnévtől és haláltól megszálott Költőt. („Akik szobrokat zúznak szét, vigyázzanak, nehogy belőlük is az váljon.”) Ezzel párhuzamba állítható *Az aranykor* elején egy közcímes „tanulmány” a skorpióról és a régi, illetve mai Róma elleni támadásról. Buñuel a klasszikus kor bukását fő céltáblájához, a kereszténységhez kapcsolja (mint abban a jelenetben, ahol Krisztus és tanítványai éppen egy Sade márkit idéző orgia után távoznak egy kastélyból). Maga a film üdvözli az „őrült szerelmet”. A premieren nyilvánosságra hoztak egy szürrealisták által fogalmazott, Aragon, Breton, Dalí, Éluard, Peret, Tzara és mások által aláírt szöveget: „*Az aranykor*, melyet még nem torzított el a tetszetősség, a kapitalizmus problémájával összefüggésben mutatja meg érzelmeink csődjét.” A manifesztum Vigónak *Az andalúziai kutya* „vad költészetére, mint társadalmi fontosságú filmre” (szintén 1930-ban) kimondott áldását visszahangozza. „Egy andalúziai kutya üvölt – írja Vigo –, ki hát a halott?”

Buñuel filmjétől eltérően Cocteau alkotása nem egyértelműen egyházelles. Költő hőse szembetalálja magát az archaikus művészettel, mágiával és rítusokkal, Kínával, az ópiummal, valamint a transzvesztitizmussal, még mielőtt kártyázás közben a közönbös nézősereg szeme láttára meghalna. Cocteau filmje végül is nem tagadja meg a megváltó erejű klasszikus hagyományt, de a személység felbomlásának ábrázolása ellentmond a nyugati művészet tanításának a stabilitásról és az ismétlődésről, s azt hangsúlyozza, hogy bármilyen modern klasszicizmus szükségszerűen „neo” kell hogy legyen.

#### AZ 1930-AS ÉVEK

Az e filmekben felhasznált kísérleti zenék és minimális mennyiségű szinkronizált beszéd nyomán fogalmazódott meg a nem-naturalista hangosfilm iránti igény Eisenstein és Pudovkin 1928-as manifesztumában, s nyert kifejezést Vertovnál (*A Donyec-medence szimfóniája*, 1930). Ezt az utat a kommersz hangosfilm népszerűsége és realizmusa hamarosan folytathatatlanná tette. A filmkészítés növekvő költségei és az avantgárd alkotások korlátozott hozzáférhetősége sietette e filmtípus hanyatlását. A nagyrészt baloldali beállítottságú avantgárd – mind a szürrealistákat, mind az absztrakt konstruktivistákat bonyolult szálak fűzték a kommunizmushoz és a szocialista szervezetekhez – az 1930-as évek folyamán két meghatározó, egymástól eltérő politikai rendszer

alatt torzult el fokozatosan: az 1933 utáni hitleri Németországban elharapódzó nemzeti szocializmus, illetve a néhány évvel később szerveződött, Moszkva irányította antifasiszta Népfrent idején. A népi „realizmus” nevében a „szélsőséges” művészet és az avantgárd ellen indított támadások hamarosan megátolták a nemzetközi együttműködést, mely korábban lehetővé tette, hogy német–szovjet koprodukcióban jöjjön létre Piscator formailag kísérleti montázsfilmje, a *A halászok lázadása* (Vosztanyije ribakov, 1935) vagy Richter első nagyjátékfilmje, a *Metall* ('Fém'), amelynek az 1933-as náci hatalomátvétel után nyoma veszett. A radikális szovjet rendezőket, akárcsak „kozmpolita” külföldi elvtársaikat, megszabottabb irányokba kényszerítették.

A politika iránt fogékonyabb rendezők maguk is felfigyeltek erre az 1930-ban Belgiumban megrendezett második nemzetközi avantgárd konferencián. Az első, kevésbé ismert 1929-es La Sarraz-i (Svájc) kongresszuson, ahol Eisenstein, Balázs Béla, Moussinac, Montagu, Cavalcanti, Richter és Ruttmann is jelen volt, megfogalmazódott az igény az esztétikai és formai kísérletezés iránt, mely Richter 1929-ben megjelent *optimista* könyve szerint részét képezi annak a folyamatnak, melynek során „a ma filmellenzői a holnap filmbarátai” lesznek. Egy évvel később a hangsúly már a politikai aktivizmusra, Richter szociális imperatívuszára esett: „A kor dokumentált tényeket követel.”

Ennek első eredménye az lett, hogy az avantgárd hatás direktbben érvényesült a dokumentumfilm-készítésben. A politikai és társadalmi értékekhez kötődő dokumentumfilm még mindig kísérletezésre batorított, és késznek mutatkozott fejleszteni a hang- és képmontázt új jelentések létrehozása érdekében. Ráadásul mellőzte a színészeket, s ez volt a döntő különbség az avantgárd és a hagyományos irányzatot képviselő mozifilm között.

A dokumentumfilmet (állami és vállalkozói finanszírozással) általában arra használták, hogy társadalmi bajokat mutassanak be és gyógyírt is ajánljanak orvoslásukra – ez az eljárás sok kísérletező kedvű európai rendezőt megragadott, például Richtert, Ivenst és Henri Storckot. Az Egyesült Államokban, ahol az új filmnek, akárcsak az irodalmi, festészeti és fotóművészeti kezdeményezéseknek, csak kevés, de lelkes népszerűsítője akadt, a radikális avantgárd ügyét az *Experimental Film* és a hozzá hasonló magazinok karolták fel, és lassanként kialakult a New Deal-mozi olyan rendezőkkel, mint Pare Lorentz és Paul Strand. (New Dealnek nevezték a gazdasági válság ellensúlyozására meghirdetett Roosevelt-féle reformprogramot.)

Európában, különösen John Grierson, Henri Storck és Joris Ivens neve alatt a kísérleti és a tényszerű filmművészetet vegyítő úttörő alkotások születtek. A részvénytársasági támogatást a kreatív tevékenységgel összeegyeztetni óhajtó Grierson átvitte alkotógárdáját a Posta Fő-

igazgatóságához (General Post Office – GPO), és megalakította a GPO-filmsoportot. Az *Éjszakai posta* (Night Mail, 1936) című filmjében Auden–Britten montázsra a modern társadalmi érintkezés emblémájaként ünnepli a postát, s a film végén Grierson rázendít egy glasgow-i éjszakaról szóló himnuszra: „Hadd álmodják álmaikat...”

Alberto Cavalcanti és Len Lye osztályrészéül jutott a feladat, hogy a dokumentumfilmet nyitotta tegye az új elképzelések és technikák iránt. Lye majdnem mindig állami vagy befektetői támogatással dolgozott, de soha nem alkudott meg filmrendezői pályafutása során; s életműve arra nyújt példát, hogy Európában és Amerikában még a gazdasági válság idején is szponzorálták a művészetet. Ebben az időben készült két olcsó és derűsen kézműves jellegű színes kísérletében könnyeden kezeli a hétköznapi témákat (a minden tekintetben absztrakt 1935-ös *Colour Box* – 'Festékdoboz' – a csomagküldésről, az 1937-es *Trade Tattoo* – 'A szakma jele' – a hajnalban dolgozó postásokról szól). E filmek a tiszta színekben és a ritmikus hang-kép montázsban rejlő élvezeteket ünneplik. Lye és Grierson együttműködésének az vetett véget, hogy az 1940-es évek után mindketten Észak-Amerikába költöztek.

#### HARMÓNIA ÉS SZÉTESÉS

A Germaine Dulac rendezőnő és Antonin Artaud költő között az utóbbi forgatókönyvéből készült *A kagyló és a lelkész* (La coquille et le clergymen, 1927) miatt kiobbant legendás konfliktus az avantgárd film több kulcskérdésére is rávilágít. Dulac egyaránt készített absztrakt filmeket, például az *Arabesk-et* (Étude cinégraphique sur une arabesque, 1927), és elegáns elbeszéléseket, melyek közül az úttörő jelentőségű, feminista *Beudet asszony mosolya* (La souriante Madame Beudet, 1923) a legismertebb. Művének ezen aspektusaihoz zenei elképzelést társított, mely „ritmusok és szuggesztív harmóniák segítségével” volt hivatva „érzéseket kifejezni”. Artaud élesen szembefordult mindezzel, de magával az ábrázolás mikéntjével is. *Le manifeste du théâtre de la cruauté* ('A kegyetlen színjátszás manifesztuma', 1932) című színházelméleti munkájában már előrevetíti a nézőket és a színpadot, a játékot és az érzelmeiket, a színészt és a maszkot elválasztó gátak leomlását. A filmben, mint 1927-ben írta, „tiszta képeket” akart elérni, melyeknek jelentései a verbális asszociációktól függetlenül, „magukból a képek benső hatóerejéből” származnának. A benső hatóerőnek ellenállhatatlannak kell lennie, „a szemre ható megrendítő effektust” kell hordoznia, „olyan megrendítő effektust, mely, mondhatni, a pillantás benső lényegén alapszik”. Dulac számára is „hatóerő” a film, de az általa kiváltott hatás jellegzetesen „tűnékeny... hasonlóan a zenei harmóniákéhoz.” Dulac folyamatosan álomállapotként értelmezte a filmet (amit *A kagyló és a lelkész* úsztatásai fejeznek ki), így jutott el a pszichodrámaig, ám Artaud azt kívánta, hogy a film csu-

pán az álomállapot legerőszakosabb és legmeggrázóbb minőségeit őrizze meg, megszüntetve ezzel a látvány kiváltotta révületet.

E ponton az avantgárd a néző szerepére koncentrált. Az absztrakt filmben nem-elbeszélői művészi eljárásokkal kutatták az analógiákat, s ezzel kihívást intéztek a filmművészet mint drámai forma ellen. Ez vezetett a „vizuális zenéhez”, avagy a „mozgásban lévő festményhez”. Jean Coudal 1925-ös szürrealista összefoglalásában a filmnézést a „tudatos hallucinációhoz” hasonlítja, melynek során a test „időlegesen személytelenné válik”, megfosztatik „saját létezésének érzékelésétől. Nem vagyunk már többek, mint két szem, mely a tizméternyire lévő fehér vászonra összpontosít merev, irányított pillantással.” E nézetet fejlesztette tovább Dalí az *Abstract of a Critical History of the Cinéma* ('A filmművészet kritikai történetének kivonata', 1932) című művében, s úgy véli, a film „ritmikus benyomásokban” megvalósuló „érzéki alapja” a harmónia *bête noire*-jához (bűnbakjához) vezet, amelyet az „absztrakció”, avagy idealizáció „kifinomult termékeként” definiál. Az absztrakció a „filmképek gyors és folyamatos egymásra következőzésében” gyökerezik, „az ebben rejlő újszerűség egyenesen arányos a kifejezetten általánosító vizuális kultúrával”. Ennek ellentmondóan Dalí „költészetet” keres a filmművészetben, egy „traumatikus és erőszakos, a teljes irracionális felé haladó egyensúlytalansági állapotban”.

A radikális töredezettség megvalósításának célja nem csupán a vizuális képre vonatkozott; optikai és illuzórikus (Buñuel), illetve retinális és látványtrükkös (Duchamp) értelemben szintén létezett. A filmben lévő nyelvi kódokat (írottakat és beszédben kifejezetteket) szintén megtisztították, például Man Ray, Buñuel és Duchamp filmjeiben, melyek mind eljártanak az inzeretekkel, hogy űrt hozzanak létre szó, jel és tárgy között. A naturalizmus elleni támadás a hangosfilm-korszakban is folytatódott, különösen Buñuelnek a spanyolországi szegényekről szóló dokumentumfilmjében (*Föld kenyér nélkül* – Las Hurdes, 1932). Itt a szürrealista Pierre Unik érezhetően ellentmondást nem tűrő „narrátorhangja” a tényközlő filmek modorában lassan érvényteleníti a képek realizmusát, megkérdőjelezve a tárgy helyes ábrázolását (és látását) egy sor váratlan vagy olyan jelenetekre való utalás által, melyeket a stáb, mint megtudjuk, rosszul vett fel, nem vett figyelembe vagy egyszerűen nem volt hajlandó felvenni. Hézagok támadnak hang, kép és igazság között, éppúgy, ahogy *Az andalúziai kutya szemátvágási jelenetében*.

Paradox módon a szem (vagy a látás mechanizmusa) elleni támadás visszavezethető arra az „optikai tanulmányra”, melyet Cézanne ajánlott a festők figyelmébe a modernizmus hajnalán. Jellegzetes módon finomított ezen Walter Benjamin 1936-ban, mikor összekapcsolta egymással a tömeges sokszorosítást, a filmművészetet

és a képzőművészetet: „Változó funkcióján keresztül a kamera bevezet minket egy tudattalan optikába, éppúgy, ahogy azt a pszichoanalízis teszi a tudatalatti impulzusokkal.”

A töredezettség elve képezi alapját az avantgárd kulcsfontosságú retorikai alakzatának, a parataktikus montázsnek, mely megszakít egy áramlást, illetve „folytonosságot” snittek és jelenetek között, szemben az elbeszélő szerkesztés benső lényegével. „A kontextus, amelybe behelyeztetett, szünetel” – így szólt Richter definíciója a montázsnek erről a formájáról, mely abban a pillanatban bukkant fel először az avantgárdban, mihelyt a hagyományos film tökéletesítette narratív szabályait. Célja elbeszéléseellenes, minthogy disszonáns képeket köt össze, melyek ellenállnak az emlékezet és érzékelés szokásainak, hogy kiemelje a filmesemény jelenség voltát és közvetlenségét. A mellérendelés egyik pólusán a csupán a pusztá kereteket meghagyó gyors vágások szakítják meg a lineáris idő előrehaladását (mint a *Gépi balett* absztrakt formáinak „táncában”). A másik póluson a filmet kerettelen és kortalan nyers szalagként kezelik, amelyre Man Ray fotogramokat, Len Lye kézzel festett képeket készített. Mindkét alternatíva a modern vizuális művészetek kaleidoszkópjából származó variáció.

E változatosság, mely abban is kifejeződik, hogy a támogatáson és az önszegélyező szövetkezeteken keresztül igyekeznek elkerülni az üzleti tőkét, azt mutatja, nincs kizárólagos modellje az avantgárd film gyakorlatának, amelynek kapcsolatát a hagyományos filmmel különböző hasonlatokkal írták le: e viszonyt párhuzamba állították már a költészet és próza, zene és dráma, festészet és írás kapcsolatával. A meggyőző analógiák egyike sem tökéletes, részben azért nem, mert maga az avantgárd hangsúlyozta, hogy összetettsége ellenére a film specifikus médium, legyen alapvetően „fotogenikus” (ahogy Epstein és mások gondolták) vagy „tartami” (a filmet „időalapúként” definiálta Walter Ruttmann 1919-ben). A művészetet nyelvként felfogó modernista credo hozta közel a korai avantgárd művészetet Kulesovhoz („a snitt mint jel”), az Eisenstein-féle montázsához és Vertov „szünet teóriájához”, amelyben a snittek közötti hézagok, akárcsak a csendek a posztseriális zenében, egyenértékűek a snittekkel (az egy beállítással készült jelenetreszekkel).

Míg az állítólag egységes konstruktivista mozgalomnak (mely racionalista és spiritualista alapponást is mutatott) szintén megvolt a „kinematológiája” (Malevics): Stefan és Franciszka Themerson dadaista filmjei (1937-ben Lengyelországban készített *Egy jó polgár kalandjai* című filmjük ihlette Polanskit az 1957-es szurrealista *Két ember a ruhásszekrényen* – *Dwaj ludzie z szafa megrendezésére*); Moholy-Nagy László absztrakt *Fekete-szürke-fehér* (Schwarz-grau-weiß, 1930) című filmje és későbbi rövid dokumentumfilmjei (néhányat, mint a Lubetkin-féle

londoni állatkertről szólót, Angliában forgatott); a fiatal lengyel művész és politikai aktivista Mieczysław Szczuka szemiotikai filmprojektjei; valamint a Bauhaus fényjáték-kísérletei. Az említett és más művészek számára a filmkészítés járulékos tevékenység volt csupán, egyéb művészeti ágakban kifejtett munkásságuk mellett.

#### EURÓPÁBÓL AMERIKÁBA

A két világháború közti periódust jelképesen az zárja le, hogy 1940-ben Richter Amerikába emigrál a náci által megszállt Európából. Nem sokkal korábban fejezte be *The Struggle for the Film* (‘Küzdelem a filmért’) című könyvét, melyben a klasszikus avantgárdot, a kezdetleges filmeket és dokumentarista alkotásokat egyaránt a tömegfilm ellenfeleiként ünnepelte, ez utóbbit viszont olyannak írta le, mint amely manipulálja közönségét, még akkor is, ha (természetével ellentétben) új vizuális megoldásokat nyújt. Az Egyesült Államokban történészként és levéltárosként foglalkozott a kísérleti filmmel, amelynek történetében maga is nagy szerepet játszott; forgalmazta (feltehetőleg újravágta) saját és Eggeling korai filmjeit. A híres 1946-os San Franciscó-i Art in Cinema-vetítéseken, melyeknek egyik szervezője volt, a klasszikus avantgárd művek mellett Maya Deren, Sidney Peterson, Curtis Harrington és Kenneth Auger új filmjeit mutatták be; feltámasztották az avantgárdot egy olyan korban, amikor a mozgalmat jórészt már túlhaladottnak tekintették.

Richter hatása az új hullámra (New Wave) korlátozott volt, de erőteljes. Saját későbbi filmjeit, például a *Megvásárolható álmok* (Dreams that Money can Buy, 1944–47) sokáig alábecsülték, barokkos élvezkedést látva bennük (a *Megvásárolható álmok* egyes epizódjait ráadásul más emigránsok, például Man Ray, Duchamp, Léger és Max Ernst rendezték); szembeállították őket továbbá a húszas évek „tisztá” s a későbbi nemzedékek számára erőteljesebb „materialista” vonásokat mutató absztrakt filmjeivel. Az egykor „archaikusnak” tekintett *Megvásárolható álmok* mai szemmel nézve hátborzongatóan megsejtette korunk posztmodern érzékenységét. David Lynch válogatott belőle részleteket néhány Vertov- és Cocteau-részlet mellé az 1986-ban a BBC-n sugárzott *Arena* című filmtörténeti áttekintéséhez. A stílusos kulcsrészletek közé bekerült Duchamp átdolgozása saját spirális filmjeiből és korai festményeiből, melyek maguk is a kubizusból és a kronofotográfiából származtak, zenéjüket pedig John Cage szerezte. Man Ray egy játékos burleszkkal szerepelt a látásról; ebben a félig-meddig hipnotizált közönség fokozatosan engedelmessé válik kezd az abszurd utasításoknak, melyeket az állítólag általuk nézett film ad ki. A bemutatott Ernst-epizód szélsőséges közelképekkel és pazar színekkel erotizálja az arcot és a testet, megelőlegezve ezzel a mai kísérleti filmművészet és video „test-filmjeit”. Richter híres filmelmé-



leti óráit egyébként többek között a szintén emigráns Jonas Mekas is látogatta, akiből hamarosan az „új amerikai film” lendületes mágusa vált.

Két évtizeddel korábban az avantgárd az idő dimenziójába emelte a kubizmust és a dadaizmust, mikor a film-történet részévé tette őket (mindkét mozgalom gyakorlatilag véget ért akkorra, mikor a művészek lehetőséget kaptak filmjeik elkészítésére). Az 1940-es évekre egy újabb avantgárd is megtette már a maga hasonló kitérőjét, ismét hangsúlyozva a nemzetköziséget és a kísérletiséget, egy olyan korban, mely éppúgy kedvezett az Atlanti-óceánon túli művészetnek, mint amennyire a korai modernizmusnak kedvezett a kor Richter nemzedékének idejében. Talán az a legfőbb különbség, vallja P. Adams Sitney, hogy az első avantgárd a filmet a művész által gyakorolt potenciális és hagyományos médiumok közé sorolta be, míg az új amerikai (és hamarosan európai) filmkészítők a második világháború után már füg-

getlenebb művészi formaként tekintettek a filmre, amely képes az önálló létre, úgyhogy a képzőművész filmkészítők ebben az önálló közegben is alkothattak műveket. Ironikus módon ez a nemzedék szintén felfedezte a némafilmet, elzárkózva a naturalista hang fejlődésétől, mely egy évtizeddel korábban megadta a kegyelemdőfést az avantgárd elődöknek a „poétikus moziban”.

#### Irodalom

Curtis, David: *Experimental Cinema*, 1971.

Drummond, Philip-Dusinberre, Deke-Rees, A. L. (ed.): *Film as Film*, 1979.

Hammond, Paul: *The Shadow and its Shadow*, 1991.

Kuenzli, Rudolf E. (ed.): *Dada and Surrealist Film*, 1987.

Lawdor, Standish: *The Cubist Cinema*, 1975.

Richter, Hans: *The Struggle for the Film*, 1986.

Sitney, P. Adams: *Visionary Film*, 1974.

## Sorozatok

BEN SINGER

Én vagyok a sorozat. Én vagyok a filmszalád fekete báránya, a kritikusok kiközösítettje. Én vagyok a pária, akinek se lelke, se erkölcei, se jelleme, se tartása. Szégyen fejemre... Ó jaj, miért is nem tisztel engem senki? Miért áll égnek a kritikusok haja, ha szemük elé kerülök, miért kiáltják arcomba: „Gyalázat! Pénz szülőtte! Művészet fattya!”

(„A sorozat nevében”, *New York Dramatic Mirror*, 1916. augusztus 19.)

A tízes évek reklám-újságcikkei roppant ritkán tértek el a filmgyártás örök varázsigéjétől: „A mi közönségünk kifinomult közönség; A mi filmjeink a legszínvonalasabbak; A legmagasabb erkölcsi és művészi szempontokat tartjuk szem előtt...” Az ilyesfajta kijelentéseket persze nyilván kevesen vették komolyan, s különben is, e kétes őszinteségű fogadkozást, mentegetőzést csak a mozi rosszindulattal vegyes lenézéssel kezelő kulturális intézményeknek szánták. Mégis szokatlan – s egyben árulkodó –, hogy éppen George B. Seitz, a Pathé sorozatfőnöke döntött úgy, hogy egyszer s mindenkorra felhagy az „erkölcsnemesítés” szajkózásával. A sorozat semmiféle szerepet nem játszhatott a mozi vágyott és áhított rehabilitációjában, ennek látszatát is felesleges volt fenntartani. A sorozatot saját történeti és műfaji háttere kárhoztatta „szalonképtelenségre”. Gyökerei egyfelől a 19. század végi proletár szórakoztató műfajra vezethetők vissza, az olcsó melodramára (a vérfürdős változatra), másfelől pedig a ponyvaregények, regényújságok, filléres füzetek és *feuilletonok* cselekményére, tehát egyértel-

műen az iskolázatlan közönséget célozták meg. A címekből *The Perils of Pauline* (‘Egy dollárkirálynő kalandjai’) – *New York rejtelmek* – *The Exploits of Elaine*, *A rémület háza* – *The House of Hate*, vagy *The Screaming Shadow* – ‘Sikoltó árny’) világosan kitűnik, hogy a sorozat előre gyártott szenzációhajhászás és borzongatás. Főbb műfaji hozzávalóit Ellis Oberholtzer, a tízes évek harapós pennsylvaniai főcenzora így írja le: „Bűn, erőszak, vér és mennydörgés, de mindenekelőtt és mindenekelőtt szex.” A sorozatok előszeretettel részletezték a veszély és rémület minden látható formáját, és robbanások, ütközések, kínzások, hosszas verekedések, üldözések, illetve megmenekülések látványos választékát kínálták nézőiknek. A cselekményben szinte kivétel nélkül alvilági bandák vagy titokzatos gonosztevők (*The Hooded Terror* – ‘A csuklyás rém’, *The Clutching Hand* – ‘Vasmarok’) törnek a szép fiatal hősnő és délceg szerelme életére, vagy örökségüket akarják fondorlatosan megkaparintani. A bonyodalomhoz kellően félelmetes környezet is társul: a vakmerő ifjú hősnő rendszerint titkos rejtékhelyekre, ópiumbarlangokba, fűrésztelepekre, gyémántbányákba, esetleg elhagyott raktárházakba merészkedik.

A sorozat az ötcentes mozi másnapos utóíze volt. Mindig is kissé alantásnak számított, de akkoriban a filmgyártás vegyes közönségnek szánt igénytelen, de ártalmatlan filmek gyártásával próbálta szélesíteni piacát. Az újonnan épített nagy mozikba tódult is a közönség. A lassacskán kiépülő hollywoodi intézményrend-