

FILMKALAUZ



FILMKALAUZ

Alapvető mozgóképismereti
szöveggyűjtemény

Filmklub látogatók részére

Székelyudvarhely, 2009

Kell ez nekünk?

Ma, a XXI. század küszöbén az informatizálódás, digitalizációs felhőkarcoló-omlás világában feltehetjük a kérdést, hogy minek ez nekünk. A válasz egyszerű. Része a művészettörténetnek. Feltéve, ha a film, művészet. Már pedig az! Nem is akármilyen művészet, hanem összművészet. Magába foglalja az összes régebbi és újabb művészeti ágazatokat (képzőművészet, zene, irodalom, dráma, stb.).

A művészeten túl vagy innen más funkciója is van a filmnek. A szórakoztatás. Tulajdonképpen a film a szórakoztatóipar terméke. Kiszolgálja a tömegkultúrát minden tekintetben. Olyan olcsó tömegszórakoztatásra képes, amit nem lehetett figyelmen kívül hagyni. A közvetítési formák fejlődésével (a vetítógép, a televízió, az internet) iszonyatos hatást tud gyakorolni a tömegekre. Gondolok itt a Kinopravda (filmszem), az agitációs vonat, 1921 – 25 között, Lenin kiáltványa, miszerint a forradalmi művészetek közül számunkra legfontosabb a film, Hitler akaratának a diadala 1935-ben Leni Riefenstahl tolmácsolásában és az ezeket követő propaganda, kampány, reklámfilmek – ezek mind a tömegek befolyásolását célozták meg. A „démoni filmváson” átmossa az agyunkat. Megmondja ki a jó, ki a rossz, miben higgyünk, milyen fogkrémet használjunk. Csak egy egyszerű példa erre, Robert Flaherty –Nanook az eszkimó című, 1922-ben készült filmje után tömegesen törtek be a piacra különböző termékek, mint az eszkimó jégkrém, Alaszka hűtőszekrény és a jegesmedvebőr



Bánky V. - R. Valentino.

csizma. Igazából egy dokumentumfilmet szeretett volna bemutatni egy a tömegek által akkor ismeretlen világról. Fogalma nem volt arról, hogy ez által egy csomó terméknek teremt piacot. De hát szemesé a világ....

Visszatérve a filmtörténet ismeretének hasznosságára be kell látnunk, hogy igazából hozzásegít ahhoz, hogy a mai zűrzavaros film-kavalkádban jobban el tudjunk igazodni. Hogy amikor megnézzük a Star Wars – Baljós árnyak fogathajtó jelenetét akkor ne higgyük el, hogy valami forradalmian újat látunk, hanem tudjuk, hogy az 1907-ben, majd 1926-ban és végül 1959-ben újrafeldolgozott Ben Hur egyik jelenetének futurisztikus köntösbe bújtatott „rimékjét” látjuk. Nem vagyunk átverve, csak nehéz újat kitalálni és nem szűgyen a jól kitalált régít új köntösbe bujtatni. Ide tartozik az is, hogy sorra találkozunk a visszatérés jelenségével. A bárányok hallgatnak, erre visszatér Hannibál, vagy Psicho és újszihó, Titanik és négy újabb Titanic, Ben Hur és még jó néhány, Tarzan és még sok Tarzan, Pókember aki akárhányszor visszatér, Szupermen akiből sose elég és még sokan mások. Sorozatokat vagyunk képesek felfalni egy-egy jobbacska meséből, történetből.

A film formanyelve Bíró Yvette nyomán a képtől a zenéig

Ahhoz, hogy a filmet, a tettenért pillanatot, a természet cselekvés közbeni megragadását, a tovatűnő mozgás dinamikájának tettenérését értsük és értelmezzük, szükségünk van egy rendszerre, amely magába foglalja az eddigi ismereteinket a témáról. A film a valóság sokoldalú kifejezésére képes. Nemcsak művészet, amelynek esztétikáját annyi vonatkozásban próbáljuk elhatárolni a többi művészettől, hanem mindenkeleltől általános, egyetemes kifejezési forma, melynek árnyaltsága, hajlékonysága sok tekintetben a nyelvhez hasonlítható.

A kép, mint a film legkisebb autonóm alkotó egysége:

A kép a valóság tárgyait, eseményeit rögzíti. A filmkép nem azonos egyetlen filmkockával, hanem mozgó filmkockák sorából, vagyis időben kiterjedő kompozíció, amely egyetlen mozgásegységet mutat. Vegyük sorban, melyek azok az eszközök, lehetőségek, amelyekkel a kép létrehozunk, azok tartalmát értelemmel és érzelemmel töltjük fel.

A fény-árnyék:

A fénykép, így a mozgófénykép létrehozásában fényre van szükség. De azon túl, hogy lehetővé teszi az expozíciót, legfontosabb tulajdonsága, hogy árnyékot hoz létre. Egy filmkép akárcsak bármely vizuális képzőművészeti alkotás, hangulatának, drámaiságának, vizuális atmoszférájának legjelentősebb eszköze

a fény-árnyék viszonya. „A fény meghatározza és kiemeli a tárgyak síkját, megteremti a tér mélységérzetét, érzelmi hatást keltés olykor bizonyos effektusokat is” –írja E. Lindgren.

A fény-árnyék művészi funkciói:

- hangulatteremtő funkció,
- érzelemkifejező erő,
- értelmező szerep.

A szín:

A fény-árnyék által teremtett sajátos tónusvilágnak, a kontrasztnak, a világos és sötét legapróbb árnyalatainak egyik szélső esete, mégis új minősége a szín megjelenése a filmvásznon. A természet másolása helyett alkotó értelmezéssel, egyedi felfogásban kerül be a film kompozíciós rendjébe, dramaturgiai elemmé válik. „A rendező színkeverése különbözik a természet és a jelenségek eleve adott színvilágától. A művész rendkívülit teremt a megszokottból és ezzel kifejezi saját érzés-és gondolatvilágát” –mondja Eizenstein. Ugyanő mondja, hogy „Senki se gondoljon színek kompozícióra addig, amíg nem tanulja meg, hogy három narancs a zöld gyepen nemcsak egyszerűen a fűre helyezett három tárgy, hanem három sárga folt zöld háttér előtt. Ellenkező esetben ugyanis nem állapíthatjuk meg a színek kompozíciós összefüggést közöttük és két narancssárga bója között, amely áttetsző zöldeskék vízen ring.”

Eszerint az említett példában a narancsszínnek nem egyszerűen az a funkciója, hogy az véletlenül a narancs gyümölcsnek megfelelő színe, hanem a színek közti feszültség, a háttérrel való

összjáték és még tovább a színek mozgása és egymásba fonódása megjelenítő értelmet is kap, bizonyos érzelmek érzékeltetését is magára vállalja.

A képi kompozíció:

Ahhoz, hogy akár az egyes filmkép több legyen, mint önkényesen kiemelt valóságrészlet, a legszigorúbb céltudatossággal kell egymás mellé állítani a különböző valóságelemeket, meghatározott rendbe, értelemmel bíró kompozíciókba. A film kompozíciója nyilvánvalóan a mű egészére vonatkozik.

A képkivágás:

A filmkép mindig a valóság kiragadott részleteit tárja elénk, egy meghatározott, körülhatárolt síkon, térbelileg megszerkesztve. Ennyiben rendkívül közel áll a festői képhez.

A képkivágás nem más, mint a művész (a kamera) valósághoz való közeledésének első állomása. Egyrészt a kép tartalmát határozza meg, vagyis azt, hogy mi kerüljön bele a látómezőbe, másrészt a kiválasztott anyag sajátos elrendezését.

A plánok:

A képkivágás természetesen meg határozza a képsíkok nagyságát, amelyet idegen kifejezéssel plánnak nevezünk. A plán nagysága a kamera tárgytól való távolságától függ. A plánoknak lényegileg három fő típusa van:

- a figyelemösszpontosító plánok (közeliek),
- a figyelemkibővítő plánok (távoliak),
- a semleges, úgynevezett átmeneti plánok.

Meghatározás alapjaként, az emberi alakhoz viszonyított mérték szerint a következő beosztásról beszélhetünk:

1. Nagytáv (nagyotál): Az alakok nagyon mesze vannak, szinte a horizonton látszanak.
2. Táv (totál plán): Az alakok már jól kivehetőek, de még mindig csak részei a környezetnek.
3. Kistáv (kistotál): Az alakok/alak közelebb van, de az egész alakot látjuk.
4. Félközel (szekond plán): Az alak alsó részét vágjuk, tulajdonképpen két szélső alegysége van, a bőszekond, vagy amerikai plán, combközépen vágjuk az alakot (hogy még látszodjon a pisztoly -a western sajátossága), valamint a szűkszekond, ami maximum mellmagasságig vágja az embert.
5. Közeli (premier plán): Az ember mellétől felfele látszik -portré.
6. Nagyközeli (szuper plán, vagy detail): Az arc látszik, vagy annak részletei kiemelve. Cselekményrészlet vagy valamilyen izolált tárgy kiemelésére is szolgál, pl. dobó kéz, revolver, stb.



Körhinta

A plánok váltakozása, az a lehetőség, hogy a bemutatásra kerülő tárgyat közelebről vagy távolabbról hangsúlyozottabban, vagy szándékos közömbösséggel tárja elénk a rendező. Ez a mozzanat, melyben a filmművész a kamera segítségével behatolhat a tárgyba, alkotólag értelmezheti, hisz a puszta mechanikus bemutatás helyett, a kamera változó „szemének” jóvoltából a dolgokat szubjektíven, egyénien láttatva sorakoztatja fel a filmvásznon.

A közelkép:

Kivételes jelentősége van a premier plánnak a film formanyelvében. Balázs Béla szerint, „Ez volt az első felfedezett új világ, amelyet a filmkamera feltárt... az egész kis dolgok csak közelről látható világa. A rejtett apró élet... Nemcsak új dolgokat mutatott, hanem a régiék értelmét is felfedezte a némafilm idején.”

A közelképben az emberi arc legszubjektívebb vonatkozásai juthatnak érvényre, az arckifejezések rebbenésnyi változása, a szemek játékának legapróbb rezdülései a belső világot árulják el, hozzák felszínre. Pszichológiai, drámai értelmet nyer így minden kis mozzanat, olyan összefüggéseket villant fel, amelyekhez az irodalomnak olykor hosszú oldalak kellenek.

A beállítás:

A film képkompozíciója, a kép kivágás, plánváltozás befejező aktusa a tőle mindig elválaszthatatlan nézőszög is, az a külső szögtávolság, ahonnan az illető tárgyat, fényképezésre váró objektumot fotográfálok, annak megválasztása,

hogy ez a sajátos szemszög kié is legyen, kinek a látását fejezze ki. A filmkompozíció egyik alapvető csodája ez: a változtatható és szüntelenül változó beállítás, a kamera azonosulási képességének végtelen mozgékonyasága: egyszer a film egyik hőse, máskor a másik fontosabb személy, és végül a kamerának arra is van mindig érkezése, hogy a néző hirtelen kívülálló harmadik legyen, aki az egészet egyben láthatja.

A beállítás-változásoknak ez a lehetősége nagyfokú érzelmi azonosulást teremt, -szinte érzéki erővel éljük át a hőseket érő benyomásokat. E speciális nézőszöget a kamera állása határozza meg. Eszerint különböztetünk meg lényegileg háromfajta gépállást:

- vízszintes gépállás: az optikai tengely vízszintes a tárgyhoz képest (panorámázás, svenk, oldalra lendítés)

- rézsútos gépállást,

1. alulról: az optikai tengely ferde, a gép felfelé néz,

2. felülről: az optikai tengely ferde, a gép lefelé néz.

- függőleges gépállást,

1. alulról: a gép felfelé néz (békaperspektíva),



A Hitchcock rendez

2. felülről: a gép lefelé néz (madárperspektíva).

Az alsó, illetve a felső gépállások hangsúlyozottabb, drámai értékkel bíró beállítások. Az alulról való fotográfálás a személy vagy a tárgy nagyságának a kiemelésére szolgál. A felülről való fényképezés éppen a fordítottja: a kicsinységet tudja kifejezni, érzéki erővel.

Ezek a gépállások lehetnek statikusak, amikor a gép a saját tengelye körül mozog, illetve lehetnek szabadon mozgathatóak, amikor kocsi, darura szerelve, illetve kézben mozgathatjuk. Lehetővé teszi a szubjektív kameramozgást, amikor a kamera valamelyik szereplő szemzőgéből szabadon mozogva mutatja az eseményeket.

A képmélység:

Láttuk, hogy a gépmozgás egyik legfontosabb tulajdonsága a tér kiterjedésének pontos érzékeltetése, a szereplők és a környezet egymáshoz való viszonyának pontos ábrázolása. A filmkép alapvetően kétdimenziós. Van szélessége és magassága.

Ahhoz, hogy a harmadik dimenzió is átélhetővé váljék, az alkotónak tudatos kompozícióban kell a képen bemutatott anyagot úgy elrendezni, hogy ez a mélységi kiterjedés természetesen jelenlévő legyen. Tudatosan használni az elő-közép és háttérteret. A képmélység kihasználása esztétikai rangra emelése természetesen hosszabb történeti folyamat eredménye. Gondoljunk csak a *vonat érkezése* című ősfilmre, ahol a vonat a kép

mélyéből jön az előtér fele, így bejárja a filmkép teljes terét.

A kép mélységében rejlő kifejezési lehetőségek felfedezése és tudatos alkalmazása rendkívül fontos állomása a film fejlődésének.

A háttér és a díszlet:

A kép mélységében tulajdonképpen a háttér húzódik, elevenedik meg. A film eredetisége abban van, hogy valóságos térben mozog és dolgozik, így az egyes térrészek, a háttér is állandóan más-más jelentőséget kapnak az ábrázolásban. A film fotografikus hitelességéből következik, hogy a díszletekben a legnagyobb realizmusra kell törekedni, a környezetet a legaprólkosabb részletezéssel és élet-szerűséggel kell felidéznie.

A környezetrajz expresszionista kezelése túlmutat ezen és a háttér és díszlet hangsúlyozottan artisztikus formáit teremti meg. Míg az impresszionisztikus stílushoz vonzó rendezők a természetes tájat alakítják igényeik és ízlésük szerint, az expresszionisták legtöbbször már konstruált díszletekhez folyamodnak. Lényege a szubjektív látomás szimbolikus erejű kivetítése.

Az építő szerkesztés – a montázs:

A montázs nem más, mint az egyes képrészek, plánok összekapcsolása, értelemszerű elrendezése meghatározott rendben és időtartamban, az alkotó mondanivalójának, a cselekmény kibontásának megfelelően. A montázs különböző formáit a filmesztétikai irodalomban sokféleképpen próbálták csoportosítani. Számunkra kiindulásként

azonban e két alaptípus meghatározása a fontos. Nevezzük az első típust *elbeszélő, narratív montázs*nak, amely a legegyszerűbb módon állítja logikai és kronológiai sorrendben a filmszalagra rögzített képrészleteket azzal a céllal, hogy egy történetet meséljen el. Az *expresszív montázs* ezzel szemben a plánok különleges egymás mellé helyezését jelenti, hogy a két képrészlet sokkot váltson ki a nézőben. Így a montázs maga is meghatározott érzelmet és gondolatot fejez ki, ahol a figyelemfelkeltés eszközei szándékosan harsányak, meghökkentők és a néző asszociációs készségét messzemenően mozgósítják.

A montázs, mint új tér-idő folyamatosság megteremtője:

A film művészet volta ott kezdődik, ahol a mechanikus valóságörögzítés helyébe az önálló, egyedi valóságformálás lép.

Ez a különbség két síkon válik rendkívül érzékletessé és tanulmányozásra méltóvá: a tér és idő filmbeli természetében. Már első közelítésre is szembevetendő, mennyire más a filmtér, mint a valóságos. Először is a három dimenzió helyébe itt pusztán két dimenzió kerül, a harmadik, már csak virtuálisan létezik.

Az idő megszakításoknak, összesűrűsödéseknek van kitéve, mely nem felel meg a normális fizikai idő kronológiájának (lassítás, gyorsítás, kimerevítés, inverzió, vagy visszajátzás).



A függőleges montázs

A hang:

Az eddigiekben a film szerkezetét mint olyan kompozíciót vizsgáltuk, amely képek illetve képrészletek szabad összeállításával teremt zárt, „értelmes” világot. A kompozíciót mintegy vízszintesen képzeltek el, ahogyan a mozaikok illeszkedésével egyre teljesebb egésszé válik. A film azonban nemcsak mozgóképek segítségével ábrázol, hanem immár több mint fél évtizede. A hangot, a hang különféle elemeit is felhasználja mondanivalója kifejezéséhez. A kompozíciónak ezt a „függőleges” módját, a kép és hang egyidejű szereplésének megtervezését, az egyes összetevők részvételének pontos megállapítását nevezzük függőleges montázsnek.

A zaj és zörej:

A hangosfilm kezdetén sokáig inkább csak ígéret volt, mint megvalósulás az úgynevezett akusztikus környezet felfedezése. Amikor azonban felismerték, hogy a külvilág természetes zajai milyen valószerűvé teszik a filmen ábrázolt életet, a másik végletbe estek, és válogatás nélkül akarták átmenteni ezt a teljes hang- és zörejgazdagságot a filmre. Ha-

mar kiderült, hogy bár a mikrofon a teljes hangzóvilágot tudja rögzíteni, erre a teljességre a filmművészetnek nem lehet szüksége. Itt éppen úgy válogatni kell, mint minden más művészi formálásban, különbséget tenni fontos és nem fontos között, jellemző és nem jellemző között.

A zörej így egyenrangú dramaturgiai elemmé lép elő, amely a jellemző erő legkülönbözőbb hőfokán szolgálhatja a cselekményt: az egyszerű értelmezéstől egészen a szimbolikus, metaforikus felhasználásig.

A beszéd:

Míg a kép a tárgyak alakját, külső megjelenését rögzíti, addig a hangsáv ezeknek a tárgyaknak hallható megnyilatkozásait tudja megörökíteni. Tulajdonképpen legtöbb tárgynak van „hangja”, vagyis élete, mozgása során egy sereg hallható jelenség is kíséri őket.

A filmen ábrázolt emberek, bármily futólag megjelenő alakok is, a maguk reális hangjaival jelennek meg a filmvászonon. Az emberek hangja a szó, mégpedig nemcsak abban az értelemben, hogy a szó mindig valamilyen meghatározott gondolatot, tudattartalmat, szándékot vagy elhatározást közöl, hanem olyan értelemben is, hogy a hang színe, magassága is jellemző erejű. Elárul valamit a tulajdonosáról.

A filmbeli emberi beszéd sokkal közelebb áll az életbeli beszédhez, mint a már irodalmilag formált, annak igényei szerint alakított színpadi dialógushoz. A fokozott életszerűséget a film közeli képei is megkövetelik. A felnagyított premier plánban sem „játszani”, sem szívenlegni,

sem hazudni nem lehet. Valódi belső átélésből születő, végsőkéig leegyszerűsített szövegmondást igényel ez a közelség, mikromozgások, árnyalatok finom jelzésével, melyek „kilengése”, határértékei sokkal kisebbek, mint a színpadénak.

A dialógus:

Kevés probléma adott annyi vitára alkalmat, mint a dialógus szerepe, jellege, arányai stb. a filmművészetben. Milyen is legyen a dialógus szerepe, helyes aránya, jellege a filmben? Receptszerű szabályokat felállítani nyilvánvalóan nem lehet, de lehetetlen figyelmen kívül hagyni azt a szempontot, hogy a filmdialógust önmagában kialakítani, önmagában megkomponálni nem lehet. Az a fontos negatív ismerv, hogy a dialógus ne legyen tautologikus, vagyis ne ismételje meg a maga módján sem mindazt, amit a kép, mozgás, cselekvés, színészi játék, zene stb. már elmondott vagy el tudná mondani – éppen azt jelenti, hogy itt sajátos hangszerelési problémával állunk szemben. Csak az egészet látva, az összműködést megtervezve lehet helyét, arányait eltalálni.

A monológ:

„A hangosfilm igazi anyaga természetesen a belső monológ” – írta Dreiser.

Mindenesetre a kép és a hang ellentétjének elve vezette erre.

Kétségtelen, hogy a monológnak a filmen is, akárcsak a színpadon, ilyen rejtett érzelmeket feltáró funkciója van, ezért csak kivételes pillanatokban, belső válságokat rögzítő fordulók esetében jogosult, hisz egyébként a film egész „nagy

zenekara” arra szolgál, hogy ezeket az emberi vonatkozásokat kifejezze.

A kommentár:

A film elbeszélő, epikus jellegével függ össze a kommentár szerepe, alkalmazási lehetősége a filmben. Még a legdrámaibb szerkezetű film sem mondhat le sok esetben a bemutatás mellett a leírásról, magyarázatról, amit a hangosfilm feltalálása óta a kommentár különféle formái látnak el. Akár leíró, didaktikus, humoros vagy retorikus hangvételről is legyen szó, a kommentár arra vállalkozik, hogy a látottakat a fogalmi kifejezés síkján, kívülről is, tehát egy más hozzáállásból, más nézőpontból, egy objektív helyzetből magyarázza. Bizonyos filmfajták, mint a tájékoztató jellegű műfajok: a híradó, az oktatófilm, az útirajz-film és a dokumentumfilm, nyilvánvaló szükségletből támaszkodnak rá.

A zene:

Tudjuk, hogy a zene a mozgókép születése óta ott állt mindig „jóban-rosszban” a film mellett, bár szerepe sokszor elég megalázó és kétes értékű volt. Nélküle azonban mégsem lehetett soha a filmet elképzelni. A hangosfilm forradalmi változást hozott a filmzenében. Mindezekelőtt azzal, hogy a zene megszűnt az egyetlen hangzóelem lenni, mert a zörej és az emberi szó is szerephez jutott. Azokban az esetekben, melyekben a zene ezeket a szférákat akarta helyettesíteni most már rendelkezésre állt a valóságos, életszerű anyag is, a zene visszavonulhatott saját területére.

A zene sokféle módon kerülhet felhasználásra a filmben. Legegyszerűbb formája, ha mint a filmen bemutatott élet szerves része jelenik meg: a hős énekel, vagy olyan helyszínekre jutunk, ahol a zene szól: étterembe, bárba, lakásba, ahol rádió szól (*Biciklitolvajok*). A zene kibontakozása a reális életből is ad azonban valami többletet.

A zene bevezetése és elhagyása, valamint a csend megfelelő „elhelyezése” a rendezőtől pontos pszichológiai ismereteket követel. Maurice Jaubert írja „Az érzéki egyensúly megbontását, amelyet a zene vált ki a nézőben, gondosan meg kell fontolni és elő kell készíteni. Ez lehet például egy brutális zenei sokk (a zenekarnak sikolyhoz kapcsolódó fortissimója) vagy a zene észrevétlen bevezetése más hangok közvetítésével (a vonat kattogása, zenei ritmus csírája lesz, ami pedig szimfonikus zenévé fejlődik át; a szél sívítása fokozatosan át vált a hegedűk hangjára) stb.” Eszerint igaz ugyan, hogy a zene könnyen és szabadon formálható anyag, filmbeli szerepeltetése mégis minden egyes alkalommal megfontolást, ötleteket igényel.



A mozi születése

A mozgás megörökítése

Már 1888-ban Thomas Edison szabadalmaztatta a kinetoscop nevű szerkezetét. Első felvételeiből összeállított műsora:

1. Sandownak, Amerika legerősebb emberének izommutatványai.
2. Bokszesztyűkkel verekedő macskák.
3. Két bohóc tánca rezgő lábakkal.
4. Gyerekek balettje.
5. Bokszmérkőzés és nézői.

Edison nagy tévedése az volt, hogy találmányát nem tömegszórakoztatásra használta fel, hanem egyszemélyes élményt nyújtó szenzációként akarta elterjeszteni. Az amerikaiak el is nevezték „Nikkellodeon”-nak.

–1895 márc. 22-én a francia Auguste és Louis Lumiere felveszi a Lyoni gyárból kiözönlő munkásokat, amit néhány más felvétel követ, minek következtében július 11-én kis számú meghívott közönség előtt rövid műsort mutatnak be:

- 1, Vétezett lovasok felvonulása.
- 2, Tűzvész, tűzoltók kivonulása, tűzoltása.
- 3, Kovácslegények fehérén izzó vasat kalapálnak, a tüzes vasat vízbe merítik,
- ...
- 4, A lyoni Place des Norders élete és kocsiforgalma.

Majd 1895. december 28-án Párizsban, a Boulevard des Capucines 14. szám házában egy megbukott kis „Grand Cafe” szűk helyiségében, a következő

műsort mutatta be 33 meghívott néző előtt:

1. A Tuillerák szökőkútja.
2. A civakodó bébi.
3. A vonat érkezése.
4. Háborgó tenger, partot csapkodó hullámok.
5. A munkások kiözönlnek a lyoni Lumiere –gyár kapuján, utána egy kocsi is kigördül.
6. Egy parti écarté.

Ezzel tulajdonképpen megszületett és elindult világhódító útjára a mozi. Kezdetben életképeket vettek fel. Lumierék operatőröket képeztek ki és ezek Európa nagy városaiba mentek felvételeket készíteni. Tiszta dokumentumfilmek ezek.

Felmerült a megrendezett történetek elmesélésének igénye is, a valóság egyszerű reprodukálásán túl történetet kellett kitalálni. Első ilyen film a „Megöntözött öntöző” (a megtréfált tréfáló).



A megöntözött öntöző

Magyarországon, 1896 májusában a Budapesti Royal szálló aljában kerül sor az első vetítésre. Ezt követően nagyon gyorsan szaporodnak a mozgóképszínházak.

Georg Melies a vásári bábszínházaz – trükkfelvételeket talál ki és alkalmaz – egy hölgy eltüntetése – 1896 végén. Elsőként alkalmazta a színház eszközeit – díszlet, jelmez, smink, forgatókönyv, makettek, stb. Utazás a holdba, Utazás a lehetetlenbe – trükkök felsorakoztatása.

1901-ben Franciaországban megalakul a Pathe filmstúdió. 1902-05-ig készült az első nagysikerű játékfilm a Krisztus kínszenvedése, rendezője Ferdinand Zecca.

A filmöröszk kialakulása: (burlesque) hajszafilm, Max Linder az első öröszksztár. Jellegzetes arcmimikájáról.

Az Olasz film: a 10-es évek elejétől sikeres történelmi filmeket gyártanak. 1912-ben az Isteni színjáték, Giovanni Pastrone: 1910 Trója eleste, 1911 Cabiria- díszleteivel és kameramozgásával megalapozta az olasz film jövőjét.

A Dán film, ami a virágzó dán színművészetből táplálkozott. Jellegzetesen sajátos a társadalmi dráma, Asta Nielsen 1908-ban világsztárrá válik. 1913-ban elkészül az első Titanic katasztrófafilm, alig egy évvel a valós katasztrófa után. Karl Teodor Dreyer ciklikus alkotása (4 ciklus) az 1928-ban Franciaországban forgatott Jean d'Arc, Máthé Rudolf operatőrrel.

A Svéd film, alakok jellemzésében a lélektani realizmus jellemzése, a táj fokozott jellege, és a skandináv irodalmi hagyományok. Legjelentősebb rendezőik Mauritz Stiller és Viktor Sjöström. 1924 Mauritz Stiller: Gösta Berling -Greta Garbo első szerepe. Stillerrel együtt Amerikába megy. Ott formálják sztárrá.

A német expresszionista irányzat ellentétékeppen kialakult a francia impresszionizmus. Alkotóik az újságíró-irodalom területéről jöttek és fő célkitűzésük a filmek gondolati síkra terelése volt. Jean Epstein, Luis Deluc, inspirálta őket, valamint az orosz balett és a szimbolizmus.

Kialakul az avantgárd, amit a dadaizmus inspirált. Célja a tiszta film elérése (cinema pur).

A szürrealizmus a polgári művészet konformizmusa és megalkuvása ellen lázad (1928, L. Bunuel, S. Dali- Az analúziái kutya).

A Magyar film első jelentős alkotása 1901-ben Zsvivkovszky Béla: A tánc. Mikszáth, Jókai, irodalmi művek megfilmesítése. Balogh Béla. A rendszeres filmgyártás – főleg a Projectograph jóvoltából – a 1910-es években kezdődött. Az első műtermet 1912 februárjában nyitották meg a Pannónia és a Sziget utca sarkán (akkor még a periférián). A Hunnia stúdiója – nem azonos a későbbi Hunnia filmgyárral – nem sokáig maradt meg, mert nem rendelkezett infrastruktúrával, s bohózatait csupán minimális figyelemre méltatták a szerveződő szak-



Atánc

mában. Egyébként Faludi Miklós, a Víg-színház akkori vezetője igazgatta a céget, és jó erők léptek sorompóba a szórazoztatás érdekében. Az első magyar filmekben szerepelt színjátszásunk számos nagysága, Márkus Emília, Varsányi Irén, Hegyi Aranka, Fedák Sári, Hegedűs Gyula és sokan mások. Ez a hagyomány azóta is eleven. Kis ország lévén, nálunk nincsenek mozisínészek, akiknek semmi közük a színházhoz.

Janovics Jenő kolozsvári film-fellegvára igényes művészi kezdeményezések otthona: innen indult több rendező, író, színész karrierje. Voltaképpen ő a rendezes, művészi-irodalmi igényű magyar filmgyártás megteremtője. Szintén színidirektor volt, mint Faludi, ám az ő szerelme és kitartása hatékonyabbnak bizonyult. Főleg a nemzeti klasszikusok örökségéből merített (*Bánk bán*, *A nagy-mama*, *Sárga liliom* stb.) A legkiválóbb színművészeket kérte fel a főszerepek megsemmisítésére. Játszott nála Jászai Mari, Blaha Lujza és mások. Korda Sándor, a hírlapíróból rendezővé avanszált tehetség is itt inaszkodott.

Korda megalapítja a Corvin film-stúdiót. Az első világháború idejére az európai filmeket leszorítja az amerikai filmipar. A Star műtermeiben (alapítás: 1917. február 23.), a Corvinban (1917. október 16-án nyitotta meg kapuit) és a többi álomgyárban (Phönix, Astra, Hungária, Gloria, Lux, Semper stb.) sokan sűrögték-forogtak. Az egyre magabiztosabb Korda és az évek múltán szintén külföldön érvényesülő Kertész Mihály mellett más rendezők is bontogatták szárnyaikat. Főleg a magyar iro-

dalmi átültetések kedveltek (*Szent Péter esernyője*, *A gólyakalifa*, *A 111-es*, *János vitéz*, *A nap lovagja* stb.), de néhányan külföldi anyagból is merítettek: *Bűn és bűnbódés*, *Éjjeli menedékhely*, *Karenina Anna*, *Dorian Gray arcképe*). A legtöbb magyar némafilm megsemmisült. Ránk maradt *Az aranyember*, Korda Sándor rendezésében.

A sztárkultusz kialakulása -a film bőskeora 1905-1914

1895. december 28-a. Sokat emlegett nap, a mozi születése. A fényképen rabul ejtett mozdulat felszabadul. Innentől kezdve elindul világhódító körútjára, megteremti a maga intézményrendszerét, „apparátusát”, összetoborozza közönségét, mely közönség később „félistenként” kezeli azokat a szereplőket, akiket többnyire csak a vásznonról ismer – arcuknak levonatát látja, megfoghatatlanok, de mégis ott vannak – illúzióként. Jó hinni abban, hogy az a színész, aki megjelenik előttünk a vásznon, olyan volt, mint mi – ember, aki felemelkedett. Nem utolsó sorban pedig ott van még kiegészítőként a mese. Az eszköz, amely a mágikus gondolkodásunkból fakad. Amelynek segítségével hagyjuk magunkat elragadtatni a történet szövevényeiben – képesek vagyunk követni annak fonalát, bele tudjuk élni magunkat a leghetetlenebb helyzetekbe is. Kicsit úgy érezzük, hogy részesei vagyunk. Véget nem érő mese. Nos, így már érthető, hogy miért lehet Henry Fondát azonosítani a gonosz vadnyugati figurával és ebben a szerepben is pont olyan sármos, mint a *Tizenkét*

dühös ember indulatoktól fűtött esküdtje. Vagy éppen Arnold Schwarzenegger aki *Conan, a barbár*, a *Teminátor* vagy az elit kommandós szerepe után vígan veszi fel a gyerekszülés nehézségeit, az azzal járó gyöngédséggel – teszi mindezt maximális beleéléssel, annyira, hogy másfél óráig osztozunk a gyötrelmekben, örömkben és egyáltalán – jelen vagyunk a mesében. Nem volt ez másként a mozi őskorában-hőskorában sem. Annyi különbséggel, hogy nagyanyáink-nagyapáink másokat ajánlottak. Bűbajos szerepekben ismertek meg színészeket, akik valamilyen kritérium alapján nyerték el a közönség kegyeit. Kezdetben nem volt annyira fontos a nemzetiség, hiszen a némafilm leküzdötte a nyelvi akadályokat. Egy-egy német vagy francia filmben előfordult, hogy Európa több országából képviseltették magukat színészek. Természetesen ez érthető, hisz ebben a korban aligha beszélhetünk nemzeti filmgyártásról. Néhány nagyobb filmgyártó vállalat – mint az *Albatros* Franciaországban, az *UFA* Németországban, a *Nordisk* Dániában vagy a *Svenska* Svédországban. A dánok és a svédek erős színházi hagyományaik révén megélték a saját szereplőgárdájukkal, a franciák és németek viszont maguk köré gyűjtötték a környező országok színészeit. Tehát a kritériumok, miszerint besorolták és dicsőítették a sztárokat. Műfajilag a legkorábban kialakuló és feltörő műfaj a burleszk. Értelemszerűen az első sztárok is ebből a műfajból kerültek ki. Az első nevetető film – természetesen – a Lumiere testvérek első tekercei közül került ki *A megöntözött öntöző* vagy a *Pórus járt*



Ch. Chaplin - Max Linder

tűzoltó, de ennek még szereplői oldalon nincs különösebben jelentősége. Az első jelentős nevetető André Deed énekes, táncos, akrobata színész – nálunk „Pali” néven futott be a köztudatba. A *Pathé* filmvállalat színésze, Max Linder. 1905-ben kezdi meg sikerpályáját és az ő közvetítésével ismerte meg a pesti közönség a tangót. „Az Orfeumban Max Linder partnernőjével, a csinos Delabarre kisaszonnyal oly sikeresen szerepelt, hogy a közönség lelkesedésében még az orfeum bútorait, előcsarnokát is szétdőlt, összetörte, egész Budapest tangó-izgalomban égett. A következő időszakban operett és orfeum nem lehetett meg tangó nélkül.”

Maurice Prince, nálunk Makszi és Móricz néven ismert burleszkhős, már a megkettőződéssel manipulál. Mindkét szerepet ő játssza. Ezt követően Amerikában John Bunny – „Duci bácsi” – fejtette ki nevetető tevékenységét. Az Ő utódként jelenik meg Roscoe Arbuckle, aki „Fatty” azaz Hájasként vált ismertté, de vele párhuzamosan megjelenik Mack Sennett neve. A nők sorából is emelkedtek ki nagy nevetetők, mint Gloria Swanson, Mary Prévost. A továbbiakban még megjelennek és felejthetetlen ala-

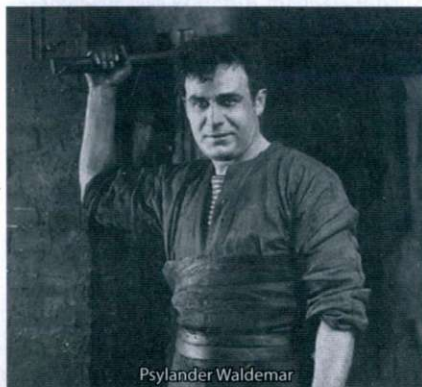
kításaikkal örökre belopják a szívünkbe magukat: Polydor, Harold Loyd, Buster Keaton, Ch. Chaplin, Ham, Zigoto és még néhányan. Dániában szintén megjelenik két figura, akit a közönség csak úgy ismer, hogy Pat és Patachon. Játékuk minden esetben az összetartozás, a hasonlóság és a különbség kidomborítására törekszik. Annyira népszerűek lettek, hogy ha két idétlen figurát láttak nagyanyáink, máris rávágták: úgy néztek ki, mint Pat és Patachon. A későbbiekben „Laurel és Hardy” azaz nálunk Sztan és Pan merítkeztek Pat és Patachonból, de ez már a hangosfilm korában.

Ezzel át is térnek egy következő típusra, a kalandfilmek hőseire.

Az természetes folyamata volt a film gyermekkorának, hogy miután a vásári szennáció korából kezdett kinőni, újabb utakat keresett magának. Az olcsó szórakozás-szórakoztatást felváltotta a drámai adaptációk kísérlete. Kezdetben ez teljesen technikai volt. A kamerát felállították szemben a színpaddal, és színenként rögzítették a jeleneteket, amit tekercsre szabdalnak fejezetenként. Így egy-egy kisebb színpadi mű több tekercsből állt össze. Ezekből a színpadias filmecekből naponta többet is fel tudtak venni – kb. ötven dollárért állították elő egyenként. Gyakran előfordult, hogy egy vezető színész kitalálta a sztorit, eljátszotta a főszerepet és rendezte a kollégáit és a statisztériát, ami ezekben a kis szkeccsekben igen szerény volt. Ez a századforduló után hamarosan már továbblépett, megmozdul a kamera, kibontakozik az akció. A lehetőségek tárházának növekedésével a feldolgozandó

témák is komolyodnak. Elkezdene a nagy regények, mítoszok, irodalmi művek felé fordulni. Ezzel együtt a hősök is kategorizálódnak akár csak a színházban, operában. Kalandorhősök, hősszerelmek, nagy intrikusok, végzetasszonyok, dívák, vampok köszönnek ránk a vászorról. Ezek a szerepek gyakran kötődnek egy-egy színészhez, aki aztán élete végéig ebben a skatulyában marad. A legrelevánsabb példa erre az olasz származású Rudolph Valentino, a hősszerelmes, akinek élete nyitott könyv, a mozilátogató nők bálványként imádták. Olyannyira, hogy 1926-ban, amikor egy szívbillentyű műtét komplikációiban fiatalon elhunyt, a temetésén úttorlaszokat okozott a hisztérikus gyászoló közönség, és nők tucatja próbálkozott öngyilkossági kísérlettel. De ugyanígy megemlíthető Psylander Waldemar, aki ugyan szerényebb tehetségű dán színész (nevezhetnénk akár ripacsnak is), de a közönség annyira a kegyeibe fogadta, hogy egy századeleji pesti kuplé refrénje is így szól:

„Psylander Waldemar
Szeretsz-e, valld be már...”



Psylander Waldemar

Pesten jártában, a Royal orfeum mozilőadásán a *Dalborg báró fogadása* című eredeti kinemaszkeccs sajtóvisszhangja nem volt egészen pozitív kicsengésű:

„Waldemar Psylander és társulatának személyes fellépte a Dalborg báró fogadása c. eredeti kinemaszkeccsben. Első kép: A nagynéni végrendelete – mozi –, majd utána A titokzatos lovas – színpad. Harmadik kép: Veszedelemes kirándulás – mozi. Negyedik kép: Ügyes gyerek a komornyik – színpad, és végül ötödik kép: Hamar a frakkomat – színpad.”

„Megjelent ... a deszkán, testi valóságának egész élő ragyogásában, sőt még több is mint ő maga, mert függelékül egy ló is van alatta. Így dübörög be és köszön, mégpedig magyarul, a legtisztább koppenhágai magyarsággal, nyilván, hogy partnere a szép, akaratos bárókissasszony is megértse. Menydörgő taps, ám egy csomó ember úgy érzi, mintha lábára léptek volna. A darab Psylander úr megjelenésének kerete, saját szerzeménye, úgynevezett kinemaszkeccs, e hibrid műfaj termékei közül való, amely inkább zavarja, mint szórakoztatja az embert azzal, hogy mikor már megszokta volna a szereplői néma vászonképét, egyszerre beszélő elevenségében állítja őket elébe, hogy néhány perc múlva megint elnémitsa és árnyképpé sápassza. De ez mellékes, aminthogy mellékes az is, hogy jó-e ez a darabocská, amelynek elméssége legalábbis egy magasságban áll a bécsi élcclapok elmésségével. Arra mindenetre jó, amire alkalmaztatott, hogy Psylander Waldemár kétféle mezben is produkálhassa a megjelenését, testhez szoruló fehér mellényben, s mint frakkos

gavallér. Az is szorul, ez is szorul, mert van amihez. Ami nem megrovás, mert nyilvánvaló, hogy a művész, amennyire teheti, tesz is róla. Biztosra vehetjük, hogy több főzeléket eszik, mint tészta, ha a tészta jobban szereti is, mint a spenótot. E küzdelem jelenvalóságát elárulja az üde áll, amelyet láthatólag nehéz mesterség visszatartani abban a törekvésében, hogy tartalékalapot gyűjtson maga alá, az egész arc, amely alkatában és rajzában eredendő hivatást árul el a jól táplált epiteton kiérdemlésére. Tagadhatatlan, hogy a harc idáig az ellenállás diadalát mutatja. Az elegáns szép férfi fogalma minálunk egy arisztokratikus felfogás mentén alakult ki... Psylander nagyon szép ember. Magas, vállas, hibátlanul arányos termet. Kétségtelenül nagyon elegáns is. Ám ebbe a szépségbe és ebbe az elegánsságba belerajzolódik egy puha vonás, amire nem tudok más szót találni, hogy polgári... A frakkja kitűnő, de Budapesten a frakkok általában nem rosszak. Van itt néhány szabó, aki tud olyan frakkot csinálni, mint Psylanderé, csak nem szabad készpénzzel fizetni neki. Amit onnan gondolok, hogy köztudomás szerint azoknak van a legszebb frakkjuk, akik legtöbbel tartoznak a szabójuknak... Psylander színésznek nem rossz, csak – elég jó”.

A pesti újságíró jó alaposan elintézte a világnagyságot.

Nem úgy azok a hírességek, akik valóban nagy tehetségek voltak a „Nordisk”-nél, mint Urban Gad, Olaf Föns vagy Asta Nielsen. Asta Nielsen, az „arcjáték zsenije”, ahogyan egyik művész kortárs zsenije jellemezte, páratlan színészi ké-

pességeivel, emberábrázolásának megrendítő erejével, nemcsak a film hőskorának színészeit múlta felül: nem volt a némafilm nagynevű sztárjai között senki hozzáfogható. Mert azok, akik a némafilm nagy színésznői közül számításba vehetők, vele összehasonlíthatók, mint Elisabeth Bergner vagy Pola Negri, bizonyos kifejezési területen csupán elérték Asta Nielsen nagyságát, de megse közelítették kifejezési eszközeinek egyedülállóan teljes skálájában, az általa életre keltett alakok egyetemes gazdagságában, típusban és egyéni színekben egyaránt... Ezt azok a filmjei igazolták, amelyek a nagy irodalmi előképek után születtek meg: August Strindberg: *Mármor* (1919) és *Júlia kisasszony* (1921), Frank Wedekind: *Pandora szelencéje* (1922), *A züllés útján* (1923) és az *INRI*."

A német filmgyártás az első nagy háború után váratlanul előretört. Az esővonalbeli rendezők mellett Leopold Jessner, Max Reinhard, Paul Wegener, fiatal német rendezők jelennek meg mint Ernst Lubitsch, Fridrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang, Joe May, Manfred Noa, Paul Leni, Robert Wiene és az orosz származású Dimitrij Buchovetzkij. Emellett ott volt a ragyogó színészgárda, Európa egyéb országaiból is jöttek jeles színészek, akik a filmiparban szerettek volna elhelyezkedni.

A nagy német színészek közt ott van Albert Bassermann, Fridrich Zelnik, Emil Jannings, Henny Porten, Konrad Veidt, Werner Kraus, Paul Wegener, Elisabeth Bergener, Rod La Rocque, Ossi Oswalda, a lengyel származású Pola Negri, az orosz Wladimir Gaidarov, a

svéd Gösta Ekman, a román származású Lupu Pick, a magyar származású Putty Lia és mások. Nagysikerű filmjeikkel elárasztották az egész kontinenst, sőt Amerikában is ismerték, és sikerrel játszották a fontosabb filmeket. Nem véletlen, hogy Németországban a nemzetiszocialista párt hatalomra kerülésével a filmgyártás szétesik, a rendezőket, színészeket felszívja a Hollywoodi filmipar. Ezen nem is csodálkozunk, hiszen Goebbels 1933-ban kijelentette, a német filmnek az a feladata, hogy meghódítsa a világot és bizonyos fokig éllovasa legyen a nemzetiszocialista csapatoknak. Követeli, hogy „éles népi kontúrú” filmeket forgassanak, amelyek olyan környezetet és embereket ábrázolnak, amilyenek a valóságban találhatók. Európai színészek Hollywoodból később így nyilatkoznak:

Amerikában is otthon vagyok – Emil Jannings:

„Egy pillanatig sem tagadom, hogy ízig-vérig európai embernek és színésznek érzem magam, de azt mégis be kell vallanom, ha már magamról írok, hogy New Yorkban születtem....

1912-ben Reinhart felfedezett és ekkor léptem fel először Berlinben. Két évvel később kezdtem filmezni. Mikor az első felvételi nap után filmen láttam magam, megrémültem. Könnyes szemekkel rohantam ki a bemutatóteremből, kijelentettem, hogy nem engedem a filmet a közönség elé, tiltakoztam a további felvételek ellen, és szent esküvéllel fogadtam, hogyha a gyár ragaszkodik szerződésem teljesítéséhez, ez lesz életem első és utolsó filmje.

Az eskümet megszegtem. Első filmem nagy sikert aratott. Röviddel később a filmművészet leghűségesebb szolgálója lettem, különösen mikor Lubitsch Ernővel összekerültem, mert ő ismerte fel és értékelte az egyéniséget legjobban.

Madame Dubary, Lubitsch első világsikere hozta meg számomra is a világ elismerését. Hosszú utat tettünk meg együtt és a közös munka egészen Lubitsch kivándorlásáig tartott.

Évekig dolgoztam ezután az UFA szolgálatában és ezt az összeköttetést sohasem fogom megbánni. Az UFA alkalmat adott arra, hogy olyan szerepet játszամ, amelyek művészileg érdekeltek és kielégítettek. Csak F. W. Murnau *Utolsó emberére*, a *Tartuffere* és E. A. Dupont *Varietéjére* kell gondolnom...

Ezután jött Amerika... Ez minden, amit magamról elmondhatok. Magánéletemben polgárember vagyok, legszívesebben otthon tartózkodom feleségem és barátaim társaságában.

Különleges szenvedélyeim nincsenek, legfeljebb egy gyors autózás és a sportok iránti érdeklődés. Megállapíthatom tehát, hogy egyáltalán nem vagyok érdekes ember..."

Hollywood – Pola Negri:

„Mikor megkaptam a Paramount szerződési ajánlatát, nagyon nehezemre esett elhagyni Németországot, amelynek oly sokat köszönhettem.

Hollywoodot csak az amerikai filmekből ismertem. De mikor oda érkeztem, megértettem, hogy még hónapok múltán sem fogom teljesen megismerni.

Hollywood talán a szó legszorosabban vett értelmében a világ fővárosa. A világ minden kincse megtalálható itt. Nincs nyelv, amelyet itt ne beszélnének. Itt minden nemzetet megbecsülnek. Mindenki élhet saját kedve és szokása szerint. Van itt bécsi konyha és párizsi szabó és a teljes nemzetköziség ellenére egységes képe van ennek a városnak.”

Európa–Amerika – Greta Garbo:

„A földrajztudósok azt mondják: két földrész (és igazuk van).

A pszichológusok szerint: két világ (és ők sem hazudnak).

A nászutasok a hamisítatlan romantikának ezt az országát még fel sem fedezték (Kolumbusz Kristóf nem nászúton volt, amikor ide érkezett).

Viszont ha nem kell (kétévi tapasztalat után) párhuzamot vonni a két világ-rész között, azt kell mondanom: Európa szerint egy órában 60 perc van, Amerikában 3600 másodperc.



Greta Garbo

Automobillisták rekordjáig mindenben más tempó uralkodik itt, mint odaát.

Amerikában a filmművészet harminc év alatt fejlődött ki és nem voltak elődei.

Itt a színház nem félt a konkurenciától, mert nem volt legyőzhető színházi kultúra.

Itt nem lehetett tanulni, hanem teremteni kellett, és ha a film nem akarta, hogy megelőzzék, sietnie kellett.

Ahol másodpercekben számolnak az emberek, ott sietni kell.

Mit jelent az, ha valaki öt perccel el késik a munkából!

300 másodperc sokkal veszedelmesebben hangzik és minden logika ellenére több is.

Aki pedig ezt nem érzi, az ég szerelmére, ne jöjjön soha Amerikába."

Hogyan kerültem Hollywoodba – Várkonyi Mihály:

Néhány évvel a háború előtt Budapesten jártam iskolába és utam minden nap elvezetett a Nemzeti Színház előtt, amelyre mindig bizonyos tisztelettel néztem fel. Ez az épület zárta magában –érzésem szerint– a világ összes csodáit és ellenállhatatlan volt a varázsa.

Röviddel azután befejeztem középiskolai tanulmányaimat és a pályaválasztás kérdése meredt felém. Abban a korban voltam, amikor az ember szerelmes, verseket ír, tengerésznek megy, vagy színésznek áll be. Én az utóbbira határoztam magam. Színész akartam lenni, mégpedig a Nemzeti Színház tagja...

Aztán teljesedett a szívem vágya is... Meghívtak a Nemzeti Színházhoz és Beregi, Odry, Jászai mellett léptem fel...

Aztán kitört a háború. Uniformisba bújtam és három esztendeig eszembe sem juthatott a színpad. Kún Béla forradalma idején ismét Budapesten voltam és megházasodtam. Miután a színházi élet annak idején nem volt rendszeres, filmekben dolgoztam, mert a filmgyárak úgy nőttek e napokban Budapest földjéből, mint a gombák. Egy évvel később a Sascha szerződöttem Bécsbe, ahol az első nagy filmszerepemet játszottam el. *Sodoma és Gomorrha* volt ebben az időben a legnagyobb film, amelyben felléptem.

E szerepem alapján hívtak meg az UFA-hoz. Pola Negri partnere voltam itt a *Carmen* című filmben és e film tett ismertté engem Amerikában is, ahol *The red Peacock* címmel aratott komoly sikert. E filmem alapján hívott Hollywoodba Cecil B. DeMille.

Mikor aztán Cecil B. DeMille önálló gyárat alapított, az előkészületek néhány hónapot vettek igénybe és ő megengedte, hogy addig Európában dolgozzak és eljátszottam a *Pompeji utolsó napjainak* a főszerepét Olaszországban.

A film befejezése után visszatértem Amerikába és ekkor kaptam a *Visztula hajósának* Dimitrij herceg szerepét."

Így aztán Hollywood a nemzetek olvasztótégelyévé vált. A világ minden részéről sereglettek filmkészítők és szereplők. Kínától Mexikóig és Oroszországtól Angliáig minden náció képviseltette magát, és ettől lett színesebb az amerikai film. A némafilmben – mint már említettük – amúgy sem fontos a nyelv, nem fontos a hanghordozás, ettől lett

nagykorú a film. Természetesen mind-
ez addig tartott, amíg egy újabb mankót
nem adtak alá: **a hangot**. 1927. október
6-a. Al Johnson, egy vidéki kántor híres
jazzzenekes lesz, és ezzel megkezdődik
egy újabb filmtörténeti kor, a hangos-
film kora, a némafilmsztárok alkonya.
Azok a sztárok, akiket a némafilmekben
bálványoztak, sorra eltűnnek, a bálvá-
nyok ledőlnek. Kiderül, hogy sokuknak
alkalmatlan a hangja a további film-
szerepekre. Az idegenből jött színészek
vagy nem tanultak meg jól angolul, vagy
akcentusuk elviselhetetlen volt. Öt éven
belül a hangosfilm teljesen diadalmasko-
dik. Újabb sztárok emelkednek az égbé:
hangosfilmsztárok. De ez már egy másik
történet...

Szabó Károly

Az amerikai film kezdetei

A film születése utáni eufórikus álla-
pot nem tűnik tiszavirág életűnek. Sőt az
amerikai kontinensen is meghatározó,
hisz az Edison tröszt miután felismerte
saját kudarcát az egyéni mozgókép-
nézegetővel a kinetoszkóppal, rájön, hogy a
tömegeket kell kiszolgálni, megnyerni a
mozi számára. Továbbra is ötcentes belé-
pővel néhány perces mozgókép-előadá-
sokat tart. Legfontosabb kérdés számára,
hogyan csalja be a nézőket. A válasz a
kérdésre kézenfekvő, létre kell hozni a
filmipart: -filmgyártás, történetek, alkal-
mazkodóképesség, történetmesélés.

Kik a fogyasztók? Elsősorban a nagy-
városok sűrűn lakott munkáskörzeteiből
kerülnek ki. 1902-re New York munkás-

negyedeiben már több száz mozgókép-
színház működött és ezek éves bevétele
meghaladta a 6 millió dollárt. Egyszóval
biznisz! –ezzel együtt megjelenik a kon-
kurencia: *Vitagraph, Biograph*. Kezdet-
ben a tömegkultúra buktatója, csapdája
az, hogy nem ismerik fel a filmben rejlő
önálló művészet lehetőségét. Színpadi
műveket próbálnak filmre venni, színpa-
dias kellékekkel, gigantikus díszletekkel,
történeteik néha a vallásos irodalomból
merítkeznek (többszire ponyva). Rö-
vid előadások, amire könnyen szakíthat
időt bárki. 10-20 perces előadások, amire
betérhet a munkából hazafele igyekvő
munkás, háztartásból kimenekülő csa-
ládanya, esetleg, egy-egy szerelmes pár
számára olcsó szórakozóhely, könnyen
érthető és illúziókat ébresztő mesék.

Megfogalmazódik a szétválás igénye
a gyártás, a forgalmazás és az üzemelte-
tés tekintetében.

Kialakul a sztárrendszer. Egy-egy
filmgyártó vállalatnak olyan szerződött
színészekre van szüksége, amely képes
becsalogatni minél több nézőt a filmjeire.
Florence Laurence-első Biograph girl, a
Famous Playersnél: Douglas Fairbanks,
Marry Pickford, -a M.P.P.C-nél (Edi-



Famous Players

son tröszt): Rudolph Valentino, Lilian Gish, első nagy rendezőegység: D. W. Griffith: Amerika Hőskora, A türelmetlenség.

Műfajilag két igazi, amerikai némafilm-műfaj alakul ki:

-a **western**: A nagy vonatrablás, Buffalo Bill kalandjai...

-a **burleszk**:

A burleszk életető eleme a „gag”. Fogalmazhatunk úgy is, hogy a káröröm. Nem törekszik a valóság látszatára, a trükkhatás a leggyakoribb elem, gerince az üldözés, összetéveszthető a kicsi a naggyal, a nagy a kicsivel, tehát aránytalanságok lépnek fel, első nagy nevetetősztár: John Bunny -a Duci bácsi, majd Mack Sennett, Harold Loyd, Max Linder, Buster Keaton -a nagy kőarc és Charlie Chaplin.

A német expresszionizmus

A latin exprimere (kifejez) ige alapján született az *expresszionizmus* elnevezés. Jobbára német nyelvterületen vagy ezzel érintkező területeken jelentkezik 1910-től s az 1920-as évek végéig hat. Az expresszionista művész abban hisz, hogy ő és a világ lényegileg azonos; elegendő kifejeznie önmagát, látomásait, hogy a világot fejezze ki. Témáiban érvényesül a messianizmus, a szociális érzékenység és elkötelezettség. Szembefordul az erőszakkal, az erőszakra épülő társadalommal. Az expresszionista művészet eszköze a merész formabontás, stilizáció:

a festészeti expresszionizmus alkotásaiban – Edward Munch, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Walter Ruttmann vásznain – mintha elszabadulna a szín és forma. Az irodalmi expresszionizmust az igék és metaforák halmozása jellemzi (pl. Bertold Brecht).

A német expresszionizmus (film és



képzőművészet nem experimentális jellegű találkozása) a filmtörténet első önálló, többé-kevésbé egységes stílusirányzataként jelentkezett. A kor teoretikusainak pszichológiai (Siegfried Kracauer), illetve formalista (Lotte H. Eisner) megközelítései egyaránt termékeny alapot nyújtanak az irányzat megértéséhez. Kracauer szerint a vesztes világháború után a német filmművészet a realitástól való eltávolodással próbált valamilyen kapaszkodót keresni saját legitimitásának megfogalmazásában. Az abszurdvá vált világ hamis realitásának élményleképezése helyett a kor a német romantikus irodalom meseszerű, egyben baljóslatúan abszurd tematikához és formavilághoz kalauzolta az alkotókat. A

megjelenő történetek rendezői közvetve vagy közvetlenül szinte kivétel nélkül a hoffmanni német (rém)romantika misztikus, kísérteties atmoszférájához nyúltak vissza, hogy onnan a történeteket és az érzelmi töltéseket átmentsék filmjeikbe. A sztorik egy kitüntetett történelmi pillanatban játszódnak, sosem a jelenben, és nemegyszer félelmetes, fantasztikus figurákkal riogatták nézőiket.

Tudatosan került előtérbe a szubjektív ábrázolás, és a középpontba az egyén, így a külvilág a psziché expressziójaként jelenik meg. „Az expresszionista már nem lát, hanem látomásai vannak” – írja a filmtörténeti irányzat másik elemzője, Lotte H. Eisner. A mottóban idézett mondat kétféleképpen is igaznak tekinthető. Egyrészt: amit az ember gyakorlati szemmel a világban lát, azt az expresszionista látomásként, lidércnyomásként varázsolja újra a szeme elé, másrészt: az, ami a hétköznapi ember számára lidércnyomás, az expresszionista számára valóságos látvány. Látásmódja így aztán semmiképpen sem tekinthető hétköznapi napinak, ám ez minden esetben a hétköznapi látásmód variációjaként jelenik meg. Ettől olyan hatásos és rémisztő. Mi több: az expresszionista meghatározó jegye, hogy mindig fél. Látomásai nem egy másik világ megjelenítései, hanem világunk torz – vagy legigazibb? – képe. Ezekben a filmekben a félelem megtestesítése a szó szoros értelmében történik meg. A megnevezhetetlen félelem láthatóvá válik, mozogni tud, és a világ törvényei így vagy úgy rá is érvényesek lesznek. Ekképp jelenik meg a német expresszionista filmben először, szinte teljes

fegyverzetben, a későbbi tömegműfajok egész sora: a vámpírfilm, a lélektani krimi, a katasztrófafilm.

Kovács András Bálint szerint az expresszionista film legfőbb jellemzője az, ahogy bizonyos történettípusok összekapcsolódnak egy vizuális stilizációval. A történetekben az idegen hatalmak által irányított, erkölcsileg felelősségre nem vonható ember motívuma jelenik meg. Ehhez kapcsolódva kialakult egy olyan képi motívumkatalógus, mely a rettegés hangulatának megteremtéséhez különösen hatékonyan bizonyult. Ilyenek az irreális vonalvezetésű lépcsők, a tükrök, az ablakon keresztül fényképezett jelenetek, a hosszú, éles árnyékok, a szélsőséges kameraállások, a díszletben a sok ferde és megtört vonal és sík, az expresszionista színész vad gesztikulálása és szélsőséges mimikája.

Az expresszionista film **tárgyi világa** nem természetes. A székek mindig egy kicsit magasabbak, a fák hosszabbak, az árnyékok élesebbek, a házak dűledezőbbek, hogysem megnyugtatónak éreznék őket. Murnau *Fausztjának* egyik jelenetében semmi különös nem történik azon



Faust

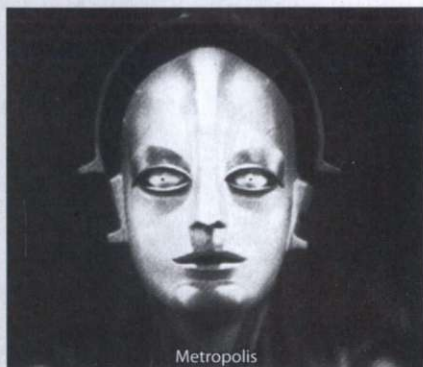
kívül, hogy a pincében valószínűtlen arányú hordókat látunk, melyeket eleve perspektivikus rövidülésben készítettek. Ilyen és ehhez hasonló tárgyak töltik meg ezeket a filmeket, állandósítva a rendkívüliség alaphangulatát. A rendkívüli és mesterséges tárgyi világ hatását csak fokozza az akkurátusan megtervezett és a drámai játék fő szereplőjévé előlépő **díszlet**. Az expresszionista filmekben a díszlettervezőnek rendkívül fontos szerepe volt, és általában jegyzett képzőművészek látták el ezt a feladatot, sőt, állítólag időnként még a gázsijuk is nagyobb volt, mint a főszereplőé, nevük a film stáblistáján egyenértékűvé vált a rendezőével. Az expresszionizmus alapfilmjének, a *Dr. Caligari*-nak rendezője egy ismeretlen, középszerű rendező, Robert Wiene volt, ezzel szemben a filmet három neves festő-díszlettervező, Walter Rohring, Walter Reimann és Hermann Warm jegyezte.

A **fénytechnikai** újítások is hasonló szerepet töltenek be. A fény és árnyék játékára építő színpadképet Max Reinhardt színházi rendező alkalmazta előszeretettel, ennek hatására jelenik

meg a filmekben a fényes, félhomályos, és kontrasztos megvilágítás dramaturgiai használata.

A német expresszionizmus a stilizáltság mértékének függvényében három egységre bontható. Szükséges esetet képvisel az abszolút formalista *Dr. Caligari*-féle **festészeti irányzat**, mely elsősorban a különféle geometrikus síkok egymáshoz való viszonyaiból alakítja ki a teret. Ezt követi az úgynevezett **architektonikus irányzat**, melynek kulcsfigurája Fritz Lang, számára a geometrikus stilizálás elsősorban egy képzeletbeli világ megkonstruálását jelent, ahol az expresszivitás nem annyira a valóságos arányok eltorzításából, mint inkább egy eleve fantasztikus arányokkal rendelkező világ monumentalitásából származik. A harmadik irányzat a **kammerspiel** nevet viseli, melynek képei valószerűek, torzítatlanok, a lélektani hatást a cselekmény, a színészi játék és a megvilágítás összjátéka révén éri el.

A német expresszionizmus a világ filmkultúrájának egyik legfontosabb forrása. A német expresszionizmus ugyanis nemcsak egy stílusirányzat, hanem egyrészt bizonyos értelemben a némafilm lehetőségeinek betetőzése, másrészt alapvető filmműfajok megteremtője, harmadrészt a film azóta is használatos alapvető kifejezésformáinak forrása, negyedrészt egyik ritka találkozási pontja a tömegfilmnek és a művészfilmnek.



Metropolis

A Szovjet avantgárd



A szovjet filmművészet korai, 1920-30 közötti korszakának jellemző stílusirányzata. Legjelentősebb alkotói: Szergej Eizenstein, Alekszandr Dovzsenko, Vszevolod Pudovkin, Lev Kulesov, Dziga Vertov. Jellemzőjük az erős ideológiai meghatározottság, az oroszországi forradalmak eseményeinek elkötelezett ábrázolása, formanyelvi szempontból pedig a filmi montázs alkalmazása. Az 1917-es szocialista forradalom után a filmgyártás és forgalmazás a bolsevik pártállam fennhatósága alá került (Lenin a filmet tartotta a legfontosabb művészeti ágnak). Sorra készültek az agitkák, az agitatív propagandafilmek, amivel írástudatlan tömegeket akarták „jó irányba terelni”.

Formailag is szerették volna megújítani a filmet, sokat kísérleteztek a montázzsal (Eizenstein, Kulesov, Vertov, Pudovkin), ennek elméleti hátterét is megrajzolták (orosz montázsiskola). Eizenstein a montáznak intellektuális erőt tulajdonított, két kép egymásutániságával egy harmadik elvont jelentést hoz létre. Számára a montázs leginkább összeütközés = attrakció. Filmjei: Patyomkin páncélos (1925), Sztrájk

(1924), Október (1927). Ezzel szemben Pudovkin számára a montázs nem az egésznek részekből való összeragasztása, inkább a reális élet jelenségei közötti kapcsolatok felkutatása. Képkapcsolatai gyakran váratlanok, de mindig igazolhatók a cselekménymenettel (realisztikusan motiváltak). Filmjei: Az anya (1926), Szentpétervár végnapjai (1927).

Dziga Vertov teljesen elvetette a játékfilmkészítést, szerinte a filmszem az emberi szemnél tökéletesebb objektív a való világ lefotografálására való (Ember a felvevőgéppel – 1929, A Donyec-medence szimfóniája – 1930).

A szovjetek által kimunkált montázs-gondolkodást a hangosfilm megjelenésével egy természetesebb filmnyelv váltja fel.

A francia lírai realizmus

Az 1930-as évek közepétől a második világháború kitöréséig tartó korszak meghatározó stílusirányzata Franciaországban.

Az 1930-as évek végére a francia film avantgárd korszaka ugyan véget ért, de a hangosfilm elterjedése új lendületet adott a filmgyártás számos nagy tehetségű alkotójának. René Clair, Jean Renoir, Jacques Feyder, Marie Epstein, Julien Duvivier, Jean Grémillon, Marcel Pagnol, Marcel Carné, Jean Vigo a korszak legjelentősebb rendezői.

Egyik legismertebb alkotása a stílusnak Renoir: A nagy ábránd (1939) című filmje, melyben hosszú beállításokban finom térváltást alkalmaz. Vannak színészek, akiknek a neve szinte összeforrott



Jean Gabin

a francia lírai realizmussal, pl. Jean Gabin, Louis Jouver, Jules Berry, Michelle Morgan, stb.

A legmarkánsabb képviselője a kortílusnak Marcel Carné: *Ködös utak* (1938), *Külvárosi szálloda* (1938), *Mire megvirrad* (1939). Filmjeinek hősei szorongásosak, sorsuk tragikus. Erkölcsileg ellenfeleik fölött állnak, mégis végzetes bűnököt követnek el. Szerelmek városa (1943-45) című filmje a lírai realizmus utolsó jelentős alkotása.

Az új olasz valóságbrázolás: Neorealizmus

A második világháborút követő időszak rengeteg zűrzavart hozott az olasz társadalom számára. Ugyan a Duce rengeteg pénzt szentel a Cinecitta működésére, sőt 1931-től törvényt iktatnak be, ami szabályozza a filmekre fordítható pénzeket. 1932-től a Velencei Filmfesztivál is útjára indul, '35-ben a Centro Sperimentale di Cinematografia (Film-

főiskola), elindul a Cinema című folyóirat Vittorio Mussolini főszerkesztésével, amely kicsit később a baloldali fiatal értelmiségieket vonja maga köré, 1937-ben a *Főiskola* is lapot alapít *Bianco e Nero* címmel. Az antifasiszta egységfront megerősödésével igazából avantgárd mozgalomként kialakult a neorealizmus. Visszaállítani a fasiszta ideológiától megszabaduló művészetet az új valóság szolgálatába. Megszabadulni a rossz propaganda filmek, a rossz melodramák, a hazug vígjátékok (a fehértelefonos filmek) világától. Példaként tekintették a magyar és francia filmeket. Francia koprodukciókra küldtek fiatal olasz filmeseket, akik az ottani új hullámmal ismerkednek. Frissesség és megújulás. Nem véletlen, hogy 1942-ben az *Ember a havason*, Szőcs István film díjat nyert. A film magas színvonalú irodalmi művekből készül, szereplői igazi, hús-vér emberek, nem jellegtelen színészek, a párbeszédek életszerűek, és a műtermek, díszletek világából a természet, az utca, a városok forgataga, egyszerűen valós környezetben készül. Morális állásfoglalás, szociális érzékenység,



Ember a havason

mélységes humanizmus járja át a filmeket. Fiatal rendezők robbannak be mint Soldati, Poggioli, De Robertis, Visconti, Rossellini, De Sica, Vergano.

Az olasz neorealizmussal új korszak kezdődött az európai filmtörténetben: az új hullámok története. Ez a filmes mozgalom ugyanis csak bizonyos szempontból jelentett esztétikai megújulást – amelyet André Bazin, a francia új hullám fő teoretikusa oly lelkesen hirdetett, de amelynek gyökereit a filmtörténetek egész a tízes évekig, az úgynevezett „nápolyi iskoláig” vezetik vissza –, egy más szempontból viszont a film egész kulturális szerepének átalakulását hozta. Ez a két dolog csak bizonyos fokig magyarázható egymással. A film kulturális szerepének megváltozásához a döntő tényező inkább szociológiai, mintsem formai, esztétikai jellegű. Egyrészt a film technikai lehetőségei a negyvenes évekre érték el arra a szintre, ahol már a hétköznapi kommunikáció is lehetővé vált a film közvetítésével (lásd a híradó- és dokumentumfilmek elterjedése a harmincas években), másrészt a negyvenes évekre nőtt föl az a nemzedék, amelynek számára a film már a társadalmi információcseré természetesen közege lehetett, azaz a filmi kifejezés nyelvét kulturális anyanyelvként beszélhette. A negyvenes években a film már felnőtt művészet, és a tömegek számára sem volt újdonság, hanem egyre inkább mindenfajta gondolatközlés lehetséges és hatékony csatornája. Cirkuszi látványosság, a tömegszórakoztatás, az avantgárd művészi kísérletek, a politikai agitáció és a harcéri tudósítások eszközének szerepe mellett a



Béla Koltai

film egyszerre fóruma lett a társadalmi gondolatcserének, a nyilvános társadalmi közgondolkodásnak. Ennek a szerepnek volt első formálóját az olasz neorealizmus, amely addig sosem látott érdeklődéssel és párosszal fordult az erősen baloldali szemszögből értelmezett társadalmi valóság felé. Ennek a nyitásnak a jelentőségét az európai film további története szempontjából nem lehet eléggé hangsúlyozni. Egyrészt a formai újítások és stilisztikai vonások, amelyeket az olasz neorealizmus együtt alkalmazott, hosszú időre meghatározták, hogyan kell a világot társadalmi valósággként értelmezni. Megtanították a filmnéző szemét elmélyedni a diffúz kompozíciójú hosszú beállításban, hogy a lehető legszabadabb módon, irányítás nélkül, önmaga keresse meg tárgyát. Megtanították az előtérben játszódó főcselekmény mögött észrevenni a háttér mozgását. Megtanították a fület a szó értelme helyett a szó zenéjének, a hanghordozás jelentőségének szociológiai jelentésére (a sokszor nehezen érthető direkthang következtében hozzászoktatták a dramaturgiai időérzetek ahhoz, hogy a drámai összecsapások helyett a hétköznapi szövegből ki nem emel-

kedő történeteket is eseményszámba vevye). Végül megtanították a filmesztétikai gondolkodást arra, hogy a film nyelve milyen szoros szálakkal kötődik a „valósághoz” (amiből Bazinnek rögtön az a gondolata támadt, hogy csak a realista film „filmszerű”), és ezzel felszabadította a filmformát illető drámai és képzőművészeti kötöttségek alól. Másrészt nem telt bele egy évtized, és ugyan nem kizárólag ezekkel a formai sajátosságokkal, de ugyanezzel a társadalmi helyzetfelmérő motivációval új filmes iskolák jöttek létre Lengyelországban, Angliában, a Szovjetunióban és Franciaországban.

A francia új hullám

A francia új hullám első filmjei 1959-ben érték el a mozikat. A *nouvelle vague*, vagyis új hullám kifejezést elsőként a francia *Express* című folyóirat használta még egy 1957-ben megjelent cikkében. A különböző filmelméleti és filmszakmai lapok az 50-es évektől való feléléde, csakúgy, ahogyan az olasz neorealizmus kialakulásánál is az olasz újságok, igen fontos szerepet játszott az új hullám elindulásában. Különösen **Andre Bazin** filmteoretikus munkássága érdemel említést, akinek kritikai újságjában, a *Cahiers du cinéma*-ban ifjú filmkritikusok (például **Francois Truffaut**, **Jacques Rivette**, vagy éppen a zseniális **Jean-Luc Godard**) és rajongók fejtették ki véleményüket a filmmel kapcsolatban. Már az első számtól kezdve kemény és éles bírálatok fogalmazódtak meg a *Cahiers* hasábjain a múlt és a jelen filmművészetével kapcsolatban. Ezek a



bíráló szakmai fórumokon született meg tulajdonképpen a modern filmelmélet, melynek megalkotói az új hullám legkiemelkedőbb szerzői lettek.

F. Truffaut így jellemzi a *nouvelle vague* esztétikáját:

„Az új hullámnak nem volt esztétikai programja: egyszerű kísérlet volt arra, hogy megtalálja azt a függetlenséget, amit a film 1924 körül veszített el, a hangosfilm megjelenése előtt, amikor a filmek elkezdtek sokba kerülni”. Pasolini véleménye szerint pedig „az új hullám lényegében arra épült, hogy a stílust, mint inspirációt használta föl... ez olyan filmművészet, melynek igazi főszereplője a stílus...” Ez a két megállapítás elég pontosan írja körül azt, amit a francia új hullám jelentett a világ filmművészeté számára az ötvenes évek végén.

A francia új hullám egyaránt rendkívül nyitott volt a társművészetekre és a film addigi eredményeire. A filmek frissessége annak köszönhető, hogy merészen vegyítettek melodramatikus vagy krimifordulatokat a legszemélyesebb tartalmakkal, eredeti filmnyelvi megoldásokkal. Továbbá merész vágások, új-

szerű beállítások, a szereplők nézőkhöz intézett kiszólásai, és sajátos zenehasználat jellemezték ezeket a mozikat. Főszereplők minden esetben fiatalok, akik valamilyen módon saját szabadságukat próbálják érvényesíteni a konvencionális erkölcsi rend ellenében, s ebbe szinte kivétel nélkül belebuknak. Ugyanakkor az új hullám felbontotta a hagyományos narratívát, ekképp a történetek másodlagossá váltak, és sokkal inkább az önreflexív filmezés került előtérbe.

A francia új hullám meghatározó filmjeit **Francois Truffaut** (*Négy száz csapás, Jules és Jim*), **Jean-Luc Godard** (*Kifulladásig, Alphavill, Bolond Pierrot, Week-end*), **Claude Chabrol** (*Unoka-fivérek, A szép Serge*), **Jacques Rivette** (*Párizs a miénk, Örült szerelem*), **Éric Rohmer** (*Az Oroszlán jegyében, Éjszaka Maudnál*), **Agnes Varda** (*Cléo 5-től 7-ig*), **Jacques Demy** (*Cherbourg-i esernyők, A rochefort-i kisasszonyok*), Louis Malle (*Zazie a metró, Lidércfény, Szeretők*), **Alain Resnais** (*Szerelmem, Hiroshima, Tavalgy Marienbadban, A háborúnak vége*), **Jean Eustache** (*A mama és a kurva, A Mikulásnak kék szeme van*), és **Roger Vadim** (*Veszedelemes viszonyok 1960-ban*) készítették.

Az angol free cinema

A francia új hullámmal szinte egy időben indultak el az angol film megújítását követelő törekvések. Ahogyan Franciaországban, így Angliában is a színházzal és a filmművészettel foglalkozó kritikai lapok teremtették meg az új mozgóképes irányvonal ideológiai alapjait. Ebben

főként a *Sequence* és a *Sight and Sound* vette ki a részét, ám a *free cinema*, vagyis az angol új hullám kialakulásában tagadhatatlan érdemei voltak a színháznak is. Itt teremtődtek meg ugyanis elsőként azok a formai megoldások és eszmei gyökerek, amik később a mozgóképen is megjelentek. A birodalmi Anglia királyi színházával radikálisan szakító **John Osborn** és társulata vált a filmes új hullám követendő példájává, így nem meglepő, hogy az első, az irányzatba tartozó mozi Osborn művéből készült: **Tony Richardson** direktor a *Dühöngő ifúságot* adaptálta filmre azonos címmel, mely azután a lázadó mozgalom nevévé is vált egyben. Az örökké elégedetlen Jimmy Porter figurája, aki lázadását a világgal szemben mutatott állandó haragjával fejezi ki, megfelelő hőst teremtett a mozgalomnak. Az angol dokumentumfilmes iskola alapjaira épülő free cinema az idilli Anglia helyett a szociális feszültségekkel terhes külvárosok életének bemutatását tűzte ki céljául, szót emelve a társadalom peremére szorultak érdekében. Az új hullámos alkotók továbbá küldetésüknek érezték a közönséget szembesíteni olyan dolgokkal, mint a munkanélküliség, a



Tony Richardson rendez

bevándorlók helyzete, az alkoholizmus és a drog.

Az angol új hullám legjelentősebb alkotói **Tony Richardson** (*Dűbörgő ifúság, Egy csepp méz, A hosszútávfutó magányossága*), **Karel Reisz** (*Szombat este, vasárnap reggel, Leszáll az éj*) és **Lindsay Anderson** (*Egy ember ára, Ha*) voltak.

És a kelet-európai új hullámok...

Noha a mozgókép művészetére egyértelműen a francia és az angol új hullám volt a legnagyobb hatással, Kelet-Európa országaiban is elindultak az addigi filmkészítési módszerek és ideológiák megreformálására irányuló törekvések. Persze a szocialista országokban sokkal nehezebb volt érvényre juttatni az újszerű megoldásokat, hiszen a kultúrát az állam finanszírozta azzal a nem titkolt céllal, hogy a fennálló hatalmi rend érdekeit szolgálja. Az enyhülés időszakában azonban megjelentek ezek a filmek. Csehszlovákiában a **Milos Forman** (*Fekete Péter, Egy szösz szerelme, Tűz van, babám*) és **Jirí Menzel** (*Szigorúan ellenőrzött vonatok*) fémjelezte új hullám indult útjára, ami egyáltalában nem foglalkozott politikai témákkal, ugyanakkor valódi kisembereket tett meg főhőseivé, akiket kedves humorral és realista ábrázolásmóddal jelenítettek meg a vásznon. Az 1968-as Prágai Tavasszal azonban az új hullám megtört: rengeteg filmet tiltottak be, sok művész pedig emigrációba kényszerült.

A nyugat-német új film kis csúszással, 1962-ben született meg az Oberhauseni nyilatkozatot követően, ami a német film gazdasági és szellemi újratерemtését jelölte ki követendő irányként. A német film esetében nem megreformálásra,

hanem tényleges újratерemtésről beszélhetünk, ugyanis a II. világháborúból vesztes félként kikerülő ország filmipara is romokban hevert. A 26 rendező, producer, operatőr által aláírt nyilatkozat azonban megteremtette a **Wim Wenders, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder, Margarethe von Trotta, Wolker Schlöndorff** képviselte új hullám szellemi hátterét, amely a kisemberek elé tartott tükörrel próbált szembenézni a múlt szörnyűségeivel. Az ábrázolásmódjában realista, azonban a szélsőséges helyzeteket és a másságot középpontba helyező irányzat az utolsó jelentős, többé-kevésbé egységes filmművészeti irányzatot jelentette a film-történetben.

Magyar új hullám

A 60-as évek elején, az 56-os forradalom leverését követő bénultság oldódásával jelentkező új magyar filmrendező-generáció munkáinak összefoglaló neve. Két rendező-generáció filmjei alkotnak egy korszakot (kevésbé egy stílust): az 50-es években már pályán lévő Makk Károly, Jancsó Miklós, Herskó János; illetve a 60-as évek elején fellépő Gaál István, Kósa Ferenc, Sára Sándor, Szabó István, Kardos Ferenc, Huszárik Zoltán, Magyar Dezső. Rendkívül sokféle film készült, sokféle témával. Például olyan, amely a Rákosi-rendszert bírálta /Bacsó Péter: A tanú (1969), Herskó János: Párbeszéd (1963)/; mások finom lélek- és korrajzot vittek filmre (Makk Károly: Szerelem (1970), Gaál István: Sodrásban (1963), a szovjet mintájú kádársta

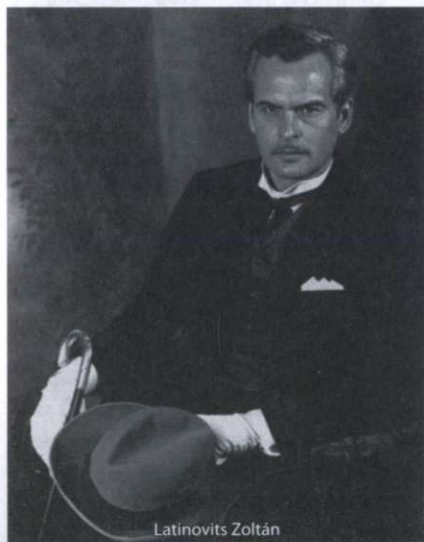
korszakot bírálták (Jancsó Miklós: Szegénylegények (1965), Magyar Dezső: Büntetőexpedíció (1970), Kardos Ferenc: Egy örült éjszaka (1969).

A korszak legjelentősebb rendezője Jancsó Miklós, aki a 60-as évek végére elismerten az egyik legnagyobb formátumú európai filmes. A hatalmon lévők és az elnyomottak örök küzdelme jelenik meg minden filmjében (állandó társa az alkotásban a forgatókönyvíró Hernádi Gyula). Gyakran használ operatőreivel hosszú beállításokat. Számos színésznek nyújtottak ezek a filmek rendkívüli szereplehetőségeket. Pl. Latinovits Zoltán, Pálos György, Töröcsik Mari, Kozák András, Madaras József, Bálint András. Kiemelkedett egy új operatőr generáció is: Somló Tamás, Kende János, Sára Sándor, Tóth János, Ragályi Elemér.

A kísérleti film és a magyar fiatal film legfontosabb műhelye, a Balázs Béla

Stúdió 1959-ben alakult meg. Az első két évben filmek még nem készültek, a Stúdió filmklubként, előadások és viták fórumaként működött. A Főiskolán 1960/61-ben végzett Máriaassy-osztály (Elek Judit, Gábor Pál, Gyöngyössi Imre, Huszárik Zoltán, Kardos Ferenc, Kézdi Kovács Zsolt, Rózsa János, Singer Éva, Szabó István és Eduard Zahariev) pályára lépése kellett ahhoz, hogy a BBS filmkészítő műhelyként (újra) indulhasson. A tagok számára mindig is meghatározó fontosságú volt a csoportmunka. A Stúdió éves kerete sosem haladta meg egy átlagos magyar játékfilm költségvetését. Munkáit „bemutatói kötelezettség” nélkül készíthette, ez a cenzúra és az öncenzúra kikerülésének, a kompromisszumok nélküli kísérletezésnek a lehetőségét jelentette. A Balázs Béla Stúdió a kísérletezés és a pályakezds lehetőségeinek megteremtésével, a hagyományos ábrázolás korlátait feszegető munkáival folyamatos kihívást jelentett és jelent a hivatalos filmkészítés számára. A hatvanas évek eleje óta a magyar film meghatározó alkotóinak szinte mindegyike készített filmet ebben a műhelyben.

A múlttal való szembesülés nem csak a fiatal rendezők témája, az idősebb alkotók számára is ekkor nyílik lehetőség arra, hogy számot vessenek az előző évtizedek eseményeivel. Náluk hiányzik a nemzedéki konfliktus motívuma, a filmek középpontjában viszont ugyanúgy egyén és politika, a személyes sorsok történelem általi meghatározottsága áll, azokat az erkölcsi kérdéseket vizsgálják, melyekkel az egyén az ilyen konfliktushelyzetekben szembesül (pl. Párbeszéd,



Latinovits Zoltán

Hús óra, Hideg napok). Ezen filmekre jellemző az a sok modernista filmből ismert elbeszélésmód, mely a történetet különböző szereplők nézőpontjából, egymástól eltérő értelmezéseket egymás mellé helyezve mutatja be, anélkül, hogy az alkotók ítélnének az egyes történetverziók igazságtartalmáról, ezzel is jelezve az értékek elbizonytalanodását modern világunkban.

A hatvanas évek nemcsak a modernista film nagy korszaka Európában, hanem a szerzői filmes életművek kiteljesedésének ideje is, s egy ilyen tendencia a magyar filmművészetben is megfigyelhető. Jancsó Miklósnál korai filmjei után az Így jöttemben és a Szegénylegényekben jelenik meg először a rá jellemző vizuális stílus – hosszú beállítások, lassú, hosszan kitartott vízszintes kameramozgások, erős kompozíciók – és ekkortól kezdve készíti egyén és hatalom összeütközését elvont formában ábrázoló paraboláit, melynek különböző változatai egészen a nyolcvanas évek végéig jellemzőek lesznek életművére. Szabó István a hatvanas években készíti legszemélyesebb hangvételű filmjeit, ahol a szubjektivitás még egyes szám első személyű elbeszéléssel párosul, s bár kifejezésmódja a későbbi évtizedekben objektívebbé és klasszikusabbá válik, az egyén központi szerepe és az alkotó személyes témái megőrződnek korai korszakából. Fábri Zoltánnál már az ötvenes évek közepén készült Hannibál tanár úrban megjelenik sajátos tematikája: az egyén morális választása a történelem által előidézett határhelyzetekben – ezen téma teljeseedik ki több sike-

res hatvanas évekbeli filmjében (Két félidő a pokolban; Nappali sötétség; Hús óra; Utószezon; Isten hozta, őrnagy úr!). Ezek mindegyikében megtalálható a Fábri-filmekre jellemző feszes történetvezetés, drámaian felépített párbeszédes jelenetek és a színészi játék kiemelt szerepe. Makk Károly az ötvenes években készített vegyes műfajú és stílusú művei után a hatvanas évek elején egységesebb stílusú filmekkel jelentkezett (Megszállottak, Elveszett paradicsom, Az utolsó



előtti ember), ezek az egyén felelősségét ábrázoló filmek talán életműve legpolitikusabb, legdrámaibb darabjai, melyeket a hetvenes években egy szubjektívebb világ ábrázolása és egy líraibb stílus vált fel. A hatvanas években a művészfilm megújulása mellett a magyar műfaji film is változatosabbá vált, felfedezhető egy törekvés a műfaji skála bővítésére, új színeszgárda bevonására, és a kor szórakoztató filmjeire általában jellemző, hogy a néhol kissé ügyetlen próbálkozásokat (pl. akciófilm, kémfilm) a nagyszerű színészi alakítások teszik élvezetessé. A kor legnépszerűbb közönségfilmjei Várkonyi Zoltán látványos Jókai-adaptációi (A kőszívű ember fiai, Egy magyar nábob,

Film-noir

Kárpáti Zoltán) és Keleti Márton vígjátékai (Butaságom története, A tizedes meg a többiek) voltak. Az izgalmat az ötvenes évek szabotázs- és katasztrófafilmjeit felváltó krimik (A hamis Izabella, A gyilkos a házban van) és kémfilmek (Foto Háber, Fény a redőny mögött) szolgáltatták. Még a James Bond-stílusú akciófilm meghonosítására is történt kísérlet (Az oroszlan ugrani készül). A kabaré-humor hagyományát szatirikus vígjátékok készítésével próbálták újjáéleszteni, melyek fő sztárja az új komikusfigura, Kabos László volt (A veréb is madár). Az évtized végén ismét egy szigorúbb, korlátozottabb politikai irányítás lesz jellemző, amelynek következtében a rendezők a politikus, lázadó témáktól inkább a magánéleti szféra felé fordulnak, és megjelenik a feltűnően szép fényképezésre és a stilizált, lírai képi világra épülő úgynevezett „esztétizáló” filmek irányzata.



A 70-es évek elején a magyar új hullám lendülete megtört, többen emigráltak külföldre.

Hogy a noir valójában műfaj, stílus, irányzat vagy hangulat-e, máig eldöntetlen kérdés. Abban biztosak lehetünk, hogy egy olyan bűnügyi történetről vagy gengszterfilmről beszélünk, aminek erős kontrasztok, a fény-árnyék lehetőségeinek végletes kihasználása, nyomasztó atmoszféra jellemzi a képi világát. Ennek az oka, hogy a film-noir a huszas évek, kiszámíthatatlan gazdasági helyzetének kellős közepén született meg, ezért nyomot kellett hagyjon a nagy depresszió a művészeteken. A történetvezetése egyedi, csavaros. Úgy gondolom, hogy a noir a legérdekesebben keletkezett és legkiszámíthatatlanabb műfaj a többinél. Nálam jóval okosabb emberek azt mondják, hogy a noir előkészítette az utat a mai filmeknek.

Szerintem ez a műfaj nagyon érdekes, mert kötött néhány dologban, de ha egy ügyes író és egy talpraesett rendező együtt dolgozik, akkor abból egy olyan film születik, ami ragaszkodik ugyan a fekete film szabályaihoz, de mégis van egy olyan „deja vu” érzésünk, amikor végignézzük. Ismerek egy ilyen filmet, méghozzá Billy Wilder, „Alkony Sugárút” c. munkáját. Erről még lesz szó.

Mielőtt bárki azt hinné, hogy a műfaj elintézhető néhány átlagos klisével vagy más néven gag-gel (no meg persze Humphrey Bogart sármos arcélével), az nagyon nagyot téved, tehát nézzünk egy kicsit jobban a sötétség mélyére!

A film-noir romantikus vígjátékok és ugráló musical-színészek közé tört



A máltai sólyom

be. Mi köze ennek a sötét, depressziós hangulatnak a klasszikus hollywoodi elbeszélésmódhoz, a csillogáshoz, a kiszámíthatósághoz? Egyáltalán hogyan lehet, hogy az idealizált, pozitív szereplőnek titulált hölgyek hirtelen szédítő, romlott boszorkányképekben találunk magukra. A noir megjelenésekor az amerikai filmek most először mernek vakmerőek, és öntörvényűek lenni. Sokkal több van ebben a műfajban pár dialógusírói bravúrnál és szövevényes cselekménybonyolításnál. Bár a filmeknek volt egy-két nagy akadályuk:

Például a negyvenes években hatalmas cenzúrázások voltak, tehát a filmek kegyetlen tartalmi szabályozásban vettek részt. Nem szerepelhetett a filmben gyilkosság vagy más bűncselekmény, vagy ha szerepelt (és ez nagyon ritkán történhetett meg), akkor az elkövetőnek, legyen az bárki, meg kellett bűnhődnie. Olyan volt ez, mint amikor egy kisgyereknek nem mutogatják a horrorfilmeket,

ugyanígy az embereknek nem mutogatták a bűnt, nehogy erre sarkallják őket. Ezért az írók a cenzúrázás szabályainak szó szerint megfelelő, de a figyelmesebb nézők számára könnyen „dekódolható” rejtett utalásokat készítettek. Hát biztos, hogy okoztak pár kellemes percet a cenzoroknak! A film-noir készítői kénytelenek voltak kevésből sokat kihozni. Erre kitűnő példa Alfred Hitchcock „Psycho” c. 1960-as filmje és abban a híres ún. „fürdőszobai” jelenet. A készítők ügyeltek arra, hogy a nő egyetlen intimebb testrésze se látszódjon. Néhány beállítást lassítva vettek fel és utólag felgyorsították, nehogy véletlen elővillanjon valami nem odaillő. De van még egy példa ugyancsak egy Hitchcock-filmből: az 1946-os Forgószélben elcsattan a film-történet leghosszabb, premier-plános csókja. Ez azért volt zseniális, mert a néző fantáziájára bízta azt, hogy mi történik alul.

A film noir a mai filmekben

Ez a „stílus” nem veszett ki a mai filmművészetből. Hatása mindmáig él. Rengeteg film van, ami érintőlegesen, de összefügg a noir-ral. Vegyük például David Lynch Mulholland Drive c. filmjét. Vagy esetleg Roman Polanski Kínai negyedét. És persze ott van David Fincher Hetedikje. Most nem pontosan ide tartozik, de ugyancsak Fincher nevéhez fűződik a Harcosok klubja című kultuszfilm is, amit a különleges, érdekes és egyben zseniális humora miatt kedvelnek.

A legújabb film-noir a Kémkölykök-trilógia rendezőjétől, Robert Roudrigeztől a Sin City. A film Frank Miller képregénye alapján készült. Ez a film műfajt teremtett. Igazából semmilyen fajtába nem lehet besorolni. Noir, ám teljesen visszaadja a képregények hangulatát, mivel minden egyes „képet” ugyanúgy jelenítenek meg a filmen! Egyébként nem véletlen, hogy ezt a filmet a felnőtt-kategóriába sorolták, hiszen ez egy eléggé kegyetlen világban játszódik, kegyetlen figurákkal. A filmről egyébként ódákat lehetne zengeni, mert karakterei, zenéje, látványvilága tökéletes, nem szabad belemélyülni, vagy bármiféle változtatást ejteni rajta! A megvalósítása pedig elsőrangú. A történet nagyon kiszámíthatatlan, mert olyan helyzetekben alkalmaznak olyan kliséket, amikor a néző nem számíthat rá. A film három idősíkon játszódik, akárcsak a Ponyvaregény.

Ennyi volt a film-noir rövid bemutatója, mert erről a stílusról vagy műfajról még sokat lehetne beszélni, főleg a nagyokról!

Az amerikai függetlenek

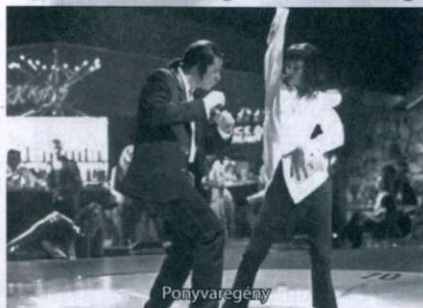
Godard és a Coca-Cola gyermekei

A kilencvenes évek gyermekeiben mintha Fitzgeraldék „elveszett nemzedéke” társulna James Dean korosztályával. Látszatra. Ők nem pusztán ok, de minden cél nélkül láznak, a teljes nihilizmussal tüntetnek. Körkép az amerikai független filmesekről.

A címet, bevallom, csak kölcsönöztem. A Sight and Sound kritikusa nevez-

te így Quentin Tarantino Ponyvaregénye kapcsán az amerikai független filmeseket. A Hímnem-nőnem egyik inzertjét („Ennek a filmnek lehetne az is a címe, Marx és a Coca-Cola gyermekei...”) kifordító gesztus kapcsán rögvest felvetődő kérdések (miért éppen Godard? és egyáltalán melyik Godard?) megválaszolását mindenestre elodáznám, s először a túlhasznált független szóhoz fűznék némi magyarázatot. Tisztázni illelne ugyanis, mit értünk ezen, mit tesz az, függetlennek lenni Amerikában, a kilencvenes években.

Az amerikai filmtörténetet ugyan a kezdetek óta kíséri az intézményesüléssel, az első nagy cégekkel, kialakuló stúdiókkal szembehelyezkedők – függetlenek – története, lényegében mégis Cassavetesre vezethető vissza a címke újmódi feltűnése. Underground helyett independentnek nevezve magukat, e filmek nagyobb mozgásteret kaptak, kaphattak. Elfogadást, de nem befogadást (ezt egyik fél sem kívánta), a frontok tisztázását. Nem véletlen, hogy ugyanebben az időben születtek a New American Cinema önmeghatározó szövegei is (köztük Jonas Mekastól a Hol vagyunk mi – undergroundok?). A füg-



Ponyvaregény

getlen szót tehát (jóllehet gumifogalomként) egy köztes sávra, a hollywoodi stúdiókban készült, illetve az underground és experimentális filmek határolta igen tág mezőnyre értem. Miért? Az elmúlt évtizedben az Egyesült Államokban kiépült és megerősödött egy többé-kevésbé önálló, a gyártás-forgalmazás-bemutatás hármasságát magában foglaló hálózat, amely legszívesebben az independent szócskával jellemzi magát. Az intézményesülés felé haladva ennek a szektornak megvannak a maga fesztiváljai, számos kisebb és szubkulturális rendezvény (így a híres San Franciscó-i meleg és leszbikus fesztivál) mellett a Sundance a legfontosabb. (Ez a Robert Redford által 1981-ben alapított Sundance Institute-ra, a független filmnek fórumot biztosító, évente forgatókönyvírói, rendezői és produceri műhelytalálkozókat szervező intézményre épül.) A forgalmazóra vadászó filmes piacok közül a New York-i emelkedik ki, a függetlenek ezen kívül saját díjjal (Independent Spirit Award) és újságokkal (pl. a Filmmaker) is rendelkeznek.

Ez tehát a független filmesek által bejátszott pálya. A címke mindazonáltal tematikus kategóriaként is használható – ez esetben főként a különféle kisebbségek és szubkulturák megjelenítése adja különbözőségét. (Annyira, hogy az afroamerikai, a black cinema teljesen különálló – már-már a függetlenektől is független – csoportot képez.) A filmkészítők és kritikusaik szívesen alkalmazzák a topográfiai elkülönítést is, sajátos jellemzőik alapján leírva mondjuk a New York-i, az austini és a New Orleans-i

„dialektust”. Végére hagytam a legproblematisusabb, a stiláris megközelítést, hiszen e tekintetben sokkal bonyolultabb és árnyaltabb a kép. Másként fogalmazva: áttekinthetetlen.

Független amerikai film (-stílus) – így, ilyen általános kategóriaként – éppannyira nincs, ahogy nem létezik manapság európai film sem. Mégis kiemelhető néhány, jobb híján fősodornak nevezhető áramlat és rendező. Filmjeik markánsan elütnek az álmogyári produkcióktól, az általuk képviselt stílusközeg számos kapcsolódási pontja európai, nem véletlen, hogy az öreg kontinensen legalább annyira ismertek, mint az újvilágban. Úgy tűnik, az amerikai független film is felmutathatja fősodor és periféria kettősségét, a maga „bevett”, illetve marginális, fésületlen változatait. Európában az előbb említett irányzat



receptiója a meghatározó, nálunk is ők az ismertek. Tulajdonképpen nem panaszkodhatunk. Láthattuk Jarmusch, Hartley, Egoyan, sőt Jost életművét, egy-egy filmet Rockwelltől és Kalintól. Persze hiánylistát is felállíthatunk. Ismerjük Spike Leet, de hiányzik Singleton (Fiúk a szomszédból, Költői igazságszolgáta-

tás), láttunk valamit Cronenberg-től, de kimaradt Abel Ferrara (A fűrés gyilkos, New York királya, Mocskos zsaru), tökéletesen ismeretlen John Sayles (A remény városa) vagy Richard Linklater (Semmittevő, Kábultan és zavarodottan). Nevek, nevek, nevek.

...

Friss erők

A természetismereti pontatlanságot vállalva elmondhatjuk, hogy a különféle új és még újabb hullámok felváltva nyaldosták az Atlanti-óceán keleti és nyugati partját – dagálynak örülve itt, miközben apálytól szenvednek odaát. Az álmogyár (talán mert oly messzire fekszik a hullámverte atlanti parttól) maga is rendszeres időközönként használt európai segítséget, stílárú újítást. A hetvenes években berobbant új-hollywoodi gárda révén pedig kétszeres csavarral ugyan, de saját hagyományai szolgálták megújításul. Hiszen Scorsese és Spielberg, Lucas az európai új hullámokon nőtt fel, főként a nouvelle vague-on. Azon a francia új hullámon, amelynek rendezői többek között Hitchcockot és az amerikai krimiket magasztalták. Hasonló játszódott le a nyolcvanas években, amikor az addigra kifáradt és a reagani újkonzervatívizmushoz szürkülő, a brit importot (Alan Parker, Ridley Scott) betermelő Hollywood a válságból kilábalás egyik módjának néhány független üdvöske megkönyékezését és beemelését látta. Nos, a felkérések és lekérések, visszautasítások és elfogadások azóta is zajlanak, tart az össztánc, melynek első kitün-

tettjei Jim Jarmusch és Spike Lee voltak. Részben innen számítható a függetlennek megerősödése az újházában, és mióta az európai nagy fesztiválok gyakran külön blokkot szentelnek az amerikai függetleneknek, közülük többen előbb futottak be, sőt ismertebbek Európában, mint hazájukban. Mostanra talán még erősödött is a válsághangulat Hollywoodban, hiszen a témahiány (mint mindig), finanszírozási gondok (mint mindig), stúdiócsődök (mint gyakran, mind gyakrabban) fenyegetése mellett az informatikai paradigmaváltás, a percekben belül kirobbanó digitális világrend vélhetően átrajzolja majd a gyártásszerkezetet (is). Nem véletlen, hogy nemrég kezdtek a mostani rendszerből kivonuló Spielbergék stúdióalapításba.

Ettől függetlenül, a korábban vázolt táncjáték nem állt le. Egyre gyakoribb, hogy első/másodfilmes ifjú függetleneket dollár (tíz-) milliós filmtervvel bíznak meg. Ez persze nem jelent semmit az eredményre nézve. Így futott be most Tarantino, korábban Ethan Coen, de így készíthette el a totális infantilizmus példadarabját az „amúgy” tehetséges Michael Lehmann (Hudson Hawk) és így bukott hatalmasat előző életében (a



Kék bársony

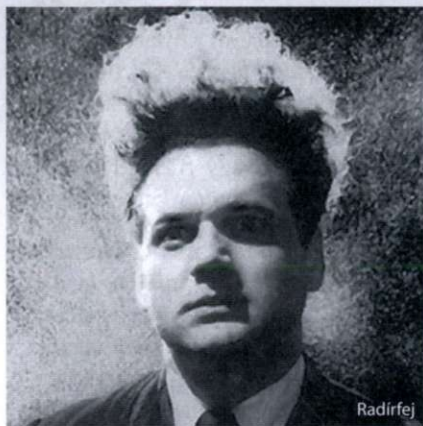
Kék bársony utáni sikerszíriát megelőzően) Lynch is (Dűne).

A hollywoodi forgalmazók szintén igyekeznek szemfülesek lenni. A Disney nemrégiben nyelte le a mammutforgalmazó Miramaxot, a többiek azonban cégek helyett inkább filmekre vadásznak. Független filmeket ugyanis olcsón kapnak, majd saját kiépült hálózatukban terítve szerencsés esetben többszörös haszonnal zárhatják az üzletet.

...

Amerika, Amerika

Néhány olyan pont van, ahol ezek a rendezők közös nevezőre hozhatók egymással – és megfoghatóvá válik az amerikai stílustradícióhoz való viszonyuk is. Kisebb megszorításokkal, de egy generációról van szó. Hartley és Egoyan 35, Tarantino és Soderbergh 32 éves. (Igaz, Gus Van Sant és Jarmusch majd tíz évvel idősebbek náluk, Lynch pedig inkább Spielbergék korosztályához tartozik.) Alacsony költségvetésű filmekkel kezdtek mindannyian, többen máig kitartanak (gyakran kényszerűségből) emellett. (A Hihetetlen igazság 100 000, az Ájulás 250 000, A semmi ágán... 700 000, A levesben pedig 800 000 dollárba került.) Közös bennük a műfaji és ábrázolási konvenciók, cselekménysémák szabad kezelése és ironikus kifordítása, gyakran különböző műfajok vegyítése. Hartley munkái szabvány kisvárosi filmként kezdődnek, Michael Lehmann Heatherse a high-school film véres paródiája. (Winona Ryder és Christian Slater



végeznek az összes, nekik nem tetsző diáktársukkal, majd a fiú az iskola előtt felrobbantja magát – á la Bolond Pierrot, barátnője pedig könnyed mozdulattal a lángokból gyújt rá.) Tarantino és Ferrara filmjének egyértelmű forrása a film noir, kettejük között kapocs Harvey Keitel, a Scorsese és a mai függetlenek közti folytonosság megtestesítője. Keitel nemcsak Tarantino-színész, de a Reservoir Dogs társproducere, Ferrara kultusz-filmjének, a Mocskos zsarunak címszerepében pedig egy kábítószeres, alkoholista és korrupt rendőrt alakítva végképp emblemikus figurává lett.

Narrációjukban az elliptikus cselekményvezetés a közös nevező. E kihagyósság persze számos eltéréssel, különféle változatban jelenik meg. Jarmusch groteszkkal dúsított és enyhített kietlen abszurdjaiban, Hartley laza, a jelenetvégeket lecsapó, hirtelen lezárt epizódjaiban, ironikus stilizációjában és erősen poentírozott dialógusaiban, Egoyan „optimista dramaturgiájában”, ahogy a film végére összeállnak a szálak, és rendeződik a mozaiktörténet szenvtelen logikája.

Az Éjszaka a Földön külsődleges vázzal összetartott „novellái” (Györfy Miklós) már a továbbmozdulást jelzik. Hasonló Richard Linklater filmje, a Semmittevő. Merőben véletlenszerű logika alapján kalauzol végig egy austini hétköznapi történésein, egy-egy jelenetre meglesve szereplőit, hol extrém, hol unalmas, bágyadt huszonéves figurákat. A Fresh Kill címét adó szeméttelp és a közeli lakónegyed világa a roncsoltág körül forog. A töredékesség érzetét offenzív klipszerűséggel, erős és szokatlan szín párosítás-sal fokozza.

A központi motívum talán az irónia (főként a New York-i filmeseknél), ezen keresztül mutatkozik meg a kommunikációképtelenség. Témáik a húszas, harmincas generáció hétköznapijaihoz kapcsolódnak. Jószerivel csak egy életérzés tüneteig és nem a diagnózisig hatoló közérzetrajzok. Szűk, pontosan lokalizált és szituált csoportokról szólnak, általában kevés szereplővel. Valódi, túlságosan is valódi történetek ezek. True-Fiction – igaz fikció, vall erről Hartley produkciós cégének neve. A másik oldalt, e történetek igaz hihetlenségét pedig egy forgalmazó cég neve beszéli ki: Stranger Than Fiction – különösebb a fikciónál. (Még ha ez egyben fricska Jarmuschnak is.)

Nagy hangsúlyt fektetnek a látványt kulisszaként körülölelő zene megválasztására (gyakran klipszerűen cselekményszervező a zene) és a képi világ kidolgozására, a hol fotografikus és artisztikus, hol közeli színárnyalatokkal dolgozó atmoszférikus fényképezésre. Operatőreik szívesen önállósítják magukat és vágna-

saját filmbe. Jarmusch (Tom DiCillo), Spike Lee (Ernest R. Dickinson) és Egoyan (Peter Mettler) első filmjeinek operatőre is túl van már a rendezői debütáláson.

A főként a New York-i szcénára jellemző vad ironizálással a mítoszteremtés kísérlete párosul: magánmítoszé, főleg. Barátok, kollégák beemelése a filmekbe, emblematisz szerepeltetésük. (Jarmusch és Rockwell, a nagy víz másik partján pedig Kaurismäki, keresztbe hivatkozzák egymást és mestereiket. Ide tartozik, hogy Jarmusch egyik tanára a Wenders-példakép Nicholas Ray volt a főiskolán.) Hasonlóképp szívesen utal vonzalmaira Gus Van Sant is, csak hogy ő egy korábbi generációt idéz nagy gyakorisággal: Burroughst, Keseyt, sőt Udo Kiert szerepelteti és társítja őket a huszonéves (MTV-) nemzedék sztárjaihoz (Matt Dillon, River Phoenix, Keanu Reeves, Uma Thurman. Thurman önmagában is kapocs, hiszen édesanyja korábban az LSD-guru Timothy Leary felesége volt.)

Azonos témák a független, de a hollywoodi film különféle áramlataiban jelennek meg. A Generation X nihilista nemzedékének környezetrajza vad vál-



Halott ember

tozatban: Mod, Fuck, Explosion (légy üdvözölve a szar generációjában – hirdetik a semmiből a semmibe tartó hősei). A függetlenek fősodrában ugyanezt a hangulatot a Dazed and Confused (Kábultan és zavarodottan) fiataljai sugározzák, a stúdió-változat pedig a jólfészült Harapós valóság. Az Otthonom, Idaho hustlereinek, fiúkurváinak kietlenebb és kegyetlen sorsvariációja is elkészült, David Wojnarowicz regénye nyomán: Képeslapok Amerikából. A Pasolini Decameronjára visszanyúló ötlet, a néhány összeterezt nagy név (köztük Bob Rafelson, Ken Russell, Susan Seidelman) által jegyzett epizódfilm, az Erotikus mesék füledt unalmára mint ha a szabadszájúbb, frissebb független testvér a Beszéljünk a szexről! felelne (három epizódjának rendezői közül nálunk az Őszi holdat rendező Clara Law ismert).

Varga Balázs

A modern film

Alapkérdések: Történeti vagy tisztán poétikai kategória? Mozgalom, stílus, művészettörténeti képződmény?

A modern szó jelentése (modernus szóból fejlődött ki): 'éppen', 'pontosan', 'most', 'ebben a pillanatban', 'új', 'aktuális'.

Nemcsak valami, az addighoz képest újat jelent, hanem olyat, aminek megjelenése nyomán a „rég” eltűnik, érvényessége megszűnik. „Ami modern mindig szemben áll egy múlttal, amely – hagyományosan, azaz a 19. századig – az an-

tikvitáshoz kötődést jelentett.” (Kovács, 2005. 20)

„A »modern« kultusza a művészetben legalább az 1970-es évek elejéig tart, amikor is megjelenik a »posztmodern« fogalma, amely véget vet annak az elképzelésnek, hogy a művészet folyamatos esztétikai forradalmak során halad előre.(...) Ettől kezdve a »modern« a modernitás korának jelenségeire vonatkozik, és szigorú ellentéte a »klasszikussal« fokozatosan eltűnik. Így beszélhetünk már »klasszikus modernitásról« is, utalva az egykoron felforgató új művek örök esztétikai értékére.”



Alapvető jellemzők:

Szubjektív, intellektuális, önreflexív, absztrakt, nem narratív. Szoros kapcsolatban áll a „szerző” fogalmával, szerzői filmnek is szokták nevezni. (Modern „szerzői film.” Vö. Bordwell: „művészfilmes elbeszélismód.”) Greenberg szerint a modernizmus általános vonása: az esztétikai önreflexió. A modernizmusban az esztétikai dimenzió kiemelt jelentőségét látja, eredetében a hétköznapi élet dimenzióitól való elszakadást. A művész kivonulása a társadalmi és a politikai színtérből jelentősen hozzájárult a modernizmus absztrakt voltához. „A modern (művészet) nem egy új társadalom

felé fordulás, hanem egy bohém világba való emigráció." Gilles Deleuze elmélete a modern filmről: „A különbség a klasszikus és a modern film között, mondja Deleuze, abban keresendő, ahogy a mozgást és az időt kezelik. A klasszikus film az időt a mozgáson keresztül formálja meg.” „A klasszikus film gyökerei a hagyományos történetmesélésben vannak, amelyben folyamatos időkeret és egy lehatárolt térrészlet jelenti a cselekmény egységének az alapjait. Deleuze ezt az egységet »szenzomotorikus kör«-nek nevezi, és ezen azt érti, hogy a klasszikus filmben a percepciót automatikusan követi egy akció, vagy egy akciót egy reakció.” (Kovács, 2005.66.)

A klasszikus elbeszélőfilm szituáció-akció-új szituáció szerkezetét felváltó filmtípusához képest megjelenő változások a modern filmelbeszélésben: nincs olyan átfogó, meghatározó szituáció, ami egy döntő akcióban csúcsosodna ki.

„A modern filmben megszakad a szenzomotorikus kör, az akció nélkül maradt percepció önálló értéket nyer. A modern film »tisztá optikai és hangyi helyzetekkel« dolgozik, ami azt jelenti, hogy a képek, amelyeket a modern filmben látunk, nem implikálnak közvetlen cselekményt. A percepciókat nem a cselekvés logikája, hanem belső mentális folyamatok irányítják. A modern filmek képsoraiban nem a cselekvés logikája jelenik meg, hanem az, ahogy különféle mentális alakzatok (gondolatok, álmok, fantáziák) megszületnek. Mivel ez a folyamat független a fizikai cselekvéstől, amely ezért nem szabályozza a mentális folyamatok idejét, a modern filmben az

idő, mentális formákon keresztül, legtisztább állapotában áll előttünk. A történelmi idő, a klasszikus film akcióideje a modern filmben »transzcendentális« idővé válik, a mentális folyamatok idejévé. Ha a klasszikus filmet az akció-reakció egysége miatt egy szerves rendszernek fogjuk fel, akkor a modern film »kristályos szerkezetű«, az »időkristályok« – azaz a megformált mentális folyamatok – miatt, amelyek végtelen variációk és többszörözések által kapcsolódnak egymáshoz. Deleuze számára a modern film a gondolkodás legjobb reprezentációja a modern világban.” (Kovács, 2005.66.)

Deleuze szerint a modern filmművészet kialakulása a neorealizmussal kezdődik: „a filmtől független hatást a háború utáni helyzet hozta lerombolt vagy éppen épülő városaival, rendezetlen területeivel, bádoggvárosaival (...) kiürített hatalmas tereivel, dokkjaival, raktáraival, gerenda- és vashalmaival.” (Deleuze, A mozgás-kép, 2001. 162) Szétszórt, hézagos valóság jelenik meg, töredékes, szétdarabolt találkozások sorozata. Pl. A biciklitolvajokban „az eső mindig megszakíthatja vagy elterelheti a véletlenszerű kutatást és a férfi és a gyermek bolyongását. Az olasz eső a holtidő és a lehetséges megszakítás jelévé válik. A biciklilopás vagy az Umberto D. jelentéktelen eseményei is még életbe vágó jelentőséggel bírnak a főhősök számára. Viszont Fellini Bikaborjakja már nemcsak az események jelentéktelenségéről tanúskodik, hanem egymásra következősük bizonytalanságáról is.” A LEBEGŐ TÉR megjelenése a modern filmben.

Kétfajta állapota van:

- a) a szétkapcsolódás (kötődés nélküli terek),
- b) a kiüresített tér, az üres terek.

„A lebegő tér nem egy minden időtől és tértől elvont egyetemesség. Egy tökéletesen szinguláris tér, amelyik csupán elveszítette homogenitását, azaz metrikus viszonyainak elvét, illetve a saját részei közötti kapcsolatot, úgy hogy az illesztések végtelen számú módon történhetnek. Az ilyen virtuális kapcsolató tér, a lehetséges tiszta helyként van megragadva.” (Deleuze, 2001. 148)

Az akció-kép válsága: „az alakok egyre kevésbé kerültek »motiváló« szenzomotoros helyzetekbe, inkább csak sétáltak, kódorogtak, csavarogtak” – pusztán optikai és akusztikai helyzetekben jelentek meg.

„Az akció-kép ekkor széthullott, miközben a meghatározott helyek elmosódtak, s helyeiket lebegő tereknek adták át, ahol a félelem, az elszakadás, ugyanakkor a frissesség, a rendkívüli sebesség és a végtelen várakozás modern affektusai alakultak ki.” (Deleuze, 2001. 162)

A modern film alapvető stílusformái:

A klasszikus narratív szerkezet átírásai:

- a) a nyitott (végű) történetek kedvelése,
- b) történetmondási sémák felforgatása (pl. a véletlen, a banalitás szerephez juttatása révén), a film noir mint a klasszikus film dekonstrukciója, a modern film előfutára,

- c) a szubjektivitás eluralkodása (a fabula elbizonytalanodása), tudatfolyamszerű filmelbeszélés,
- d) radikális folyamatosság (pl. Antonioni, Resnais, Tarkovszkij filmjei) és radikális diszkontinuitás a történetmesélésben, fragmentáltság (Bertolucci, Godard),
- e) szeriális elbeszélés (Tarkovszkij: Tűkör, Alain Robbe-Grillet művei),
- f) minimalizmus (Antonioni, Chantal Akerman) – a Semmi mint komplex modern szimbólum („másik”-ja mindig: a végtelen, a teljesség) (Fellini, Antonioni, stb.),
- g) az utazásra mint elbeszélőformára és szimbólumra épülő filmek (modern-pikareszk)

Műfaji minták átírása:

- a) modern melodráma (Fellini korai filmjei),
- b) metafikciós detektívtörténet (Blow Up),
- c) műfajparódia (Godard, Truffaut, Malle, Lindsay Anderson stb.),
- d) szatíra (a modern életformáról, pl. J. Tati). Naturalista formák: poszt-neorealizmus (Pasolini), cinéma vérité (a naturalizmus önreflexív változata), az ún. új hullámos stílus.

Ornamentális és teátrális formák (gyakran folklór/népi kultúra hatások is) (Fellini: Róma, Satyricon, Casanova, Pasolini: Médea, Oidipusz király, Szergej Paradzsanov filmjei, stb.)

Reflexivitás és absztrakció (pl. festői képkompozíciók, parafrázisok révén)

*Pethő Ágnes:
Filmtörténet előadás (részlet)*

Kiadta: a Székelyudvarhelyi Városi Könyvtár, 2009
Szerkesztette: Szabó Károly
Kiadványszerkesztés: Expert Print Kft.
Nyomtatta: Expert Print Kft. Székelyudvarhely



Támogatónk:



Partnereink:

