

Filmművészet a transzcendencia útján

Peter Conrad: *The Mysteries of Cinema. Movies and Imagination*
London, Thames & Hudson, 2021, 312 oldal

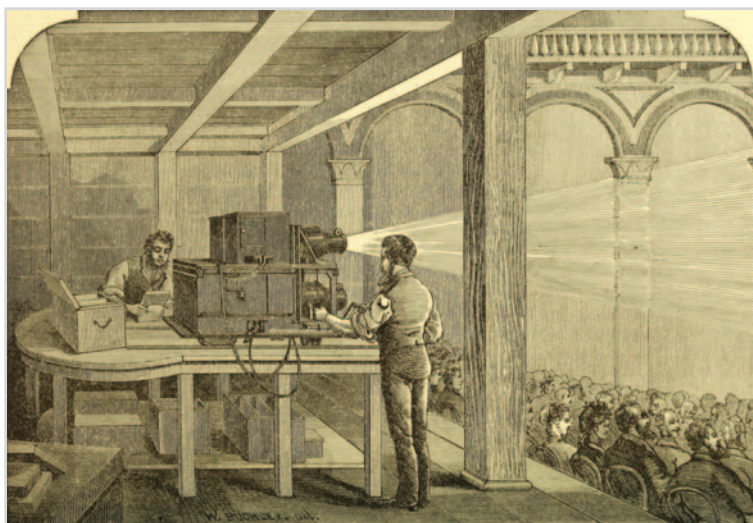
Alig több mint száz évvel ezelőtt nem csak a szórakozni vágyó közönség fordult csodálattal a mozgóképek felé. Elragadtatottságukban a nyelv hívei, írók, gondolkodók és a film első teoretikusai is kifogyhatatlannak tetsző leleménnyel dicsérték a kamerán keresztül anyagtalanná tett második valóságot. Az emberi szemet felülmúló trompe-l'œil-berendezés meglevenítette fény és árnyék játékát, a nagyrédmű pedig önfeláldozóan adta át magát az új varázslatnak. Hódolattal járult a filmvászon elé George Bernard Shaw, az amerikai költő Vachel Lindsay vagy olasz pályatársa, Ricciotto Canudo. Jules Romains csoportos álomnak nevezte a filmet. Lindsay a kőkorszak kezdetéhez hasonlította a jelentőségét, és azt magasztalta benne, hogy az ember képként láthatja viszont saját gondolatait. Robert Wiene klasszikusában, a *Dr. Caligari*-ban például az elmegyógyintézet egyre gyanúsabbá váló igazgatója megpillantja a levegőbe vetülő imperatívuszt arról, hogy neki kell a gonosszá válnia. Korunk gyanútlan nézője pusztán a keretes cselekmény részének tekinti a jelenetet, mert percepciója ma már egészen más ingerekre nyitott, azonban az 1920-as évek nézői az elsötétített filmszínházakban (beszámolóik, filmkritikák tanúsítják) minden további nélkül önmagukra vonatkoztatták a rémisztő utasítást. Ismert példa *A vonat érkezése* című Lumière-kisfilm is, amelynek vetítése során riadalmat okozott a sietősen közeledő gépszörny. A mozinak ezt az elsődleges, primitív hatását azonban csak a születése utáni néhány évtizedben keletkezett írások őrzik: fantasztikuma, lehengerlő mágia-ja tagadhatatlanul megkopott, és már lehetetlennek tűnik annyit igazítanunk vizuális észlelésünkön, hogy éppen úgy bámulhassuk a néma, „fénylő hamut” (9.), mint kiváltságos, gyermeki tekintetű elődeink.

Peter Conrad mégis mintha erre tenne jelentős kísérletet. Mintha az ük- és dédszülők látására tartana igényt. Minden szimpátiánk az övé, amibe némi irigység is vegyül: könyvének százszámra halmozott példái nemcsak jól hasznosított szabadidejéről tanúskodnak (még az a benyomásunk is támadhat, hogy két filmet szokott nézni egyszerre), de meggyőzően érzékeltetik annak a módját – elhamarkodottan teszem hozzá: művészetét –, ahogyan filmeket nézni érdemes. Szükségképpen atavisztikus megközelítésmódja ugyanis olyan, akár egy tájékozott

filmklubvezetőé, a szó legjobb értelmében. Még hangsúlyozza a közösségi élményt és a mozi kvázi szakrális közegét, amely egyebek mellett intézményesülési folyamatát is meghatározta. Hiszen amikor az angolszász világban a nickelodeonokat felváltották a mozik, azok épületét katedrálisnak, palotának, paradicsomi helynek („paradissial”), de még alhambrának is nevezték. Ma tulajdonnévi megnevezésük emlékeztet ezekre a közel négy évtizeden át használt gyűjtőfogalmakra. Conrad továbbá gondosan válogat százharminc év terméséből, műgonddal csiszolt jelenetleírásaival pedig jócskán felülmúlja a híg filmértés átlagos színvonalát.

Az ausztrál születésű szerző (1948) a Christ Church (Oxfordi Egyetem) oktatója volt közel negyven éven át, ahol angol irodalommal foglalkozott. Több mint húsz könyve között azonban opera- és filmtörténeti munkákat is találunk. Alfred Hitchcockról szóló műve (2002) például vallás, erkölcs és bűn kérdéskörét vizsgálta az angol rendezőóriásnál, míg Orson Welles-monográfiája (2004) a mozi e nagy alakváltójának önpusztító élettörténetén keresztül mutatta be képzelet és intellektus tragikus összjátékát. A *The Mysteries of Cinema* tizenöt fejezetben tárgyalja a filmtörténet modern mítoszait, a mozit övező csodálatot és kételkedést az első pioniroktól napjainkig. Nem történeti munka, mégis a néma- és korai hangosfil-

John McGovern,
A modern
találmányok és
felfedezések
az otthoni
tanuláshoz és
szórakozáshoz,
1902
© Wikimedia
Commons



mek kerülnek túlsúlyba benne. Nem is analitikus-kritikai, de nem mond le sem a pontos elemzés igényéről (emlékezete, amennyire az ilyesmi felmérhető, csak néhány helyen csalja meg), sem egy-egy filmjelenet technikai megvalósításának ismertetéséről, sem a helyenként élesebb megfogalmazásról. Írásmódjában esszéisztikus, tárgykezelésében döntően percepcióesztétikai (de gyakorlatibb, mint például Jean Mitry), kisebb részben szubjektív és asszociatív (nemritkán kezdi megfigyeléseit „talánnal”). Ítéletében ugyan nem tévedhetetlen, de a maga állította keretek között megalapozott. Ha újabb keletű és nem kizárólagosan a filmet célzó elméleti párhuzamot kell vonni, akkor *A megfigyelő módszerei* említhető Jonathan Crarytól, sőt munkamódszere Friedrich Zielinski média-kultúra-archeológiai mélyidő-kutatásával is részleges párhuzamokat mutat, amennyiben feltárja a mozi ellentmondásos történetének és médiumának törés- és metszéspontjait, genealógiájának belső kölcsönhatásait.

Az ő- és korai filmek túlsúlya a könyvben tudatos. A maga zsengéségében megmutatkozó filmművészet és filmesztétika örzi a rácsodálkozás gesztusait és szándékait, a legtalálékonyabb megoldásokat, a legötletesebb elemzéseket. A technikai némaság vagy – a zenei kíséretet és a japán és távol-keleti némafilmek benső-narrátorát most figyelmen kívül hagyva – szótlanság ugyanis kikényszerítette az ember világának újszerű, a nem nyelvi érintkezés útján történő megközelítését. A filmkamera a világ új arcát mutatta meg. Olthatatlan kíváncsisággal járta végig az ismertnek hitt színhelyeket, szokatlan látószögével kubista szemlélődést előidézve. A vágással pedig töredeztette tette azt a sokáig monokróm világot, amellyel „a mozi metafizikai csatát rendez a fekete és a fehér között. [...] Ennek a dualizmusnak technikai forrása van. A pozitív és a negatív megfordíthatóságát tükrözi: mielőtt a filmtekeracet előhívják, a vásznon megcsodált fényes, hús-vér alakok csontvázaknak vagy kísérteteknek tűnnek.” (11.) Nem véletlenül nevezte Frank Capra a celluloidtekeracet a film varázsszőnyegének, míg Jean Epstein szerint a mozi nyilvánvalóvá teszi a valódi jelenlét csodáját. Ennek a hódító látványnak állított mementót Giuseppe Tornatore *Cinema Paradiso* című eredetmitószában (1988), amelyben a szicíliai falu mozigépésze a vetítések kezdetén azt mondta, hogy abrakadabra.

Dacára annak, hogy Louis és Auguste Lumière életkép-filmjei sikeressé és ismertté tették a testvérpárt (és a világba szétküldött operatőreiket), ráadásul a fényelírás művészetét máig egybekötjük beszédes nevükkel, az új látványosságban nem igazán láttak többet technikai szükségességénél, úgyhogy nem sok jövőt jósoltak neki. Hozzájuk hasonlóan Thomas Alva Edison is fantáziátlan feltaláló-technokratája volt az ősfilmnek. Alig egyperces filmjeik többségéhez az utókor illesztette hozzá a narratív-

vát, és nevezte találmányukat művészetnek. Ám az ősfilm elsősorban fizikai-optikai izgalmat kínált, a fizikai valóság látványos megkettőződését, mimetikus visszaadását, mintha az emberiség belepillanthatna abba a platóni tükörbe, amelyet egy fiú hordoz körbe könnyedén a világban. Mert a „mozi” eredetileg nem más, mint illuzórikus mozgatlanság, animáció, a bármiféle mozgás mechanikus-fizikai rögzítése (ennek a vetületének az elméleti tétje talán Henri Bergsonnál és Gilles Deleuze-nél mutatkozik meg legtisztábban). Születésének idején kinetikus sokkhatást kínált: a mozgás megfigyelésének izgalmát Eadweard Muybridge zoopraxiszkópjától vagy Étienne-Jules Marey fusil photographique-jától kezdődően, valamint fiziológiai izgalmat: a fel-alá járkáló emberek vetített doppelgängereit. A szerző felfedi az embert és világát pásztázó kamera képességeit: nemcsak az egyént, az egyéniséget tanulmányozza, hanem a távoli felvételekkel „felcserélhetőnek és talán jelentéktelennek mutat bennünket”, mint Chaplin *Aranylázában* vagy az *Elfújta a szél* darufelvételein a csataterén, ahol a statiszták, azaz a felesleges emberek „kameratakarmányként”, „a panorámák kitöltéseként” (24–25.) végzik. Többek között ez tette és teszi nélkülözhetetlenné a filmet a demagógia és a propaganda számára, de ez a tömeghatás ösztönözte a katasztrófafilmek erkölcsi-politikai alapvetéseit is, mint amilyen Stanley Kramer *Az utolsó part* című didaxisa (1959) az emberi faj nukleáris pusztulásáról (a maga nemében az egyik legkorábbi fecske).

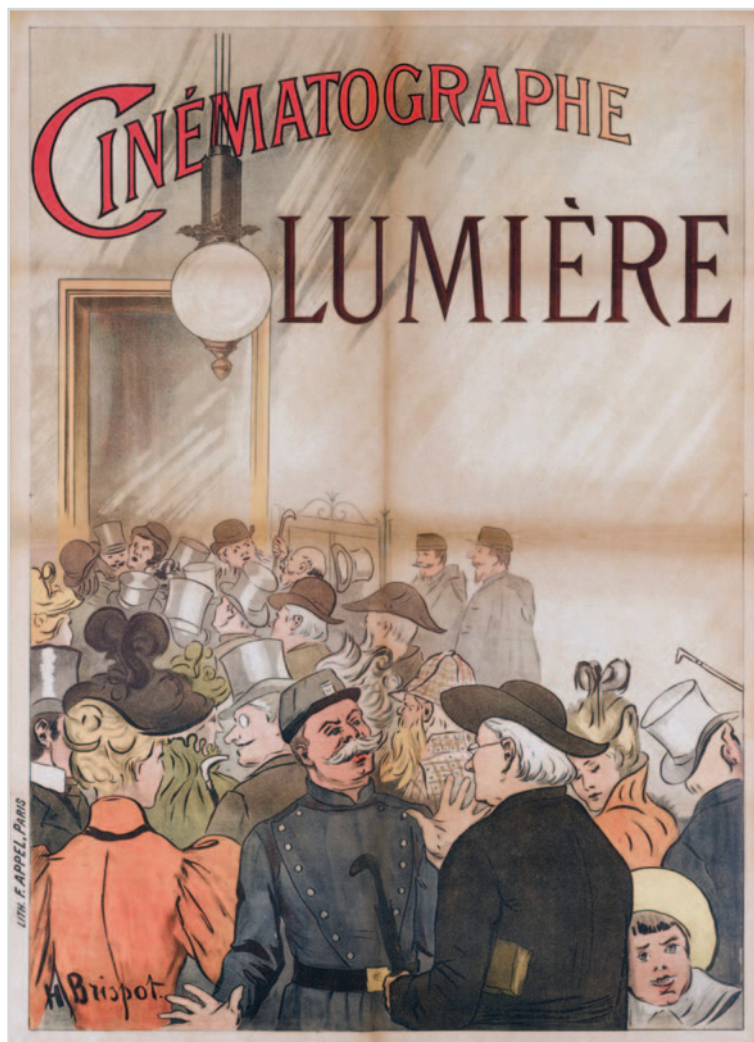
Téma nem lehet annyira hétköznapi vagy közönséges, hogy ne kíváncskozna lencsevégre. Nem kell az olasz neo-realistákra hivatkozni ennek belátásához. Ez a film médiumának világnézeti alapállása – nyomorúsága és nagy-szerűsége. Számos riasztó következménye van. A szerző felidézti Rudolf Arnheim gondolatát: a film az embereknek a tárgyak világába való beillesztése. „A kamera nem tett különbséget a testi és a testetlen között, és a korai filmekben az emberek, akik a változó vetítési sebesség miatt rángatózva mozogtak, gyakran inkább tárgyaknak tünnek, mint alanyoknak.” (27.) De a kamera új, idegen hatása nem csak a tárgyiasításában mutatkozik meg. Magával hozta gép és ember egyesülését is. Conrad szerint például Dziga Vertovnak valóban sikerült felszabadítania a kamerát az emberi szemnek való alárendeltség alól ikonikus filmjében (*Ember a felvevőgéppel*). Néhány évtizeddel később Ingmar Bergman azt vallotta, hogy az emlékezetnek a fejünkbe kivetülő mozifilmje megőrzi életünk görcsös epizódjait, és a gyermekkor vágatlannak tűnik lazán illeszkedő, véletlenszerű eseményeivel. Ez az interszubjektív felfogás régóta kíséri a filmek befogadói élményét, egyenesen percepció konvenciónak, „második természetünknek” nevezhetnénk, vagyis „a kameraszögek meghatározzák világképünket.” (30.) A nagy felforgató, Henry Miller lel-kendező megfogalmazásában Luis Buñuel szürreális bo-

hözata, az *Aranykor* például megkerüli az értelmet és a szívet, hogy „ütést mérjen a szoláris plexusra”. (22.)

Epstein felfogásában az ugrásszerű vágás és a montázs metamorfózisa egy „antiuniverzumba” vezet át, de tényleges valóságérzékelésünkre is kihat: megcáfolja világunk természetesnek hitt szilárdságát, és felfordulást idéz elő a dolgok tér- és időbeli hierarchiájában. A hétköznapi tér-érzékelés magabiztossága vagy egyöntetűsége a Pathé-féle *A megvadult lónak* (1907) köszönhetően gazdagodott jelentős monokróm árnyalattal, mivel a mozilátogató először abban láthatott párhuzamos vágást. Vélhetően Georges Méliès vagy D. W. Griffith első szekondjai és közeli plánjai nyomán pedig a felnagyított tárgyak jutottak mind erőteljesebb érzelmi erőhöz és jelentőséghez. Conrad egyik példája híres: a korszakalkotó *Az aranypolgár* elején a haldokló Kane polgártárs száját látjuk közeliben, amint utoljára a rejtélyes „rózsabimbó” szót mondja ki. Amíg a körülötte vizsgálódók értetlenkednek, megbízható narrátorra a történeteket rekonstruáló és a kulcsszóra magyarázatot adó kamera válik.

„Egyetlen művészeti ág sem tett többet a mozinál azért, hogy egyszerre erősítse fel és zavarja össze ember voltunk értelmét.” (35.) Jean-Luc Godard *Megvetés* című metafilmje Alberto Moravia regényének feldolgozásaként egyfelől a sikeres adaptáció pozitív példája, másfelől cselekménye szerint éppen az *Odüsszeia* megfilmesítésének kudarca. Itt hangzik el az, hogy az istenek szemét felváltotta a mozi a maga saját istenségeivel, fel- és alvilági alakjaival. Elénk állítja a tökéletes férfit és nőt, akárcsak a köztes lényeket és a keverék életformákat. A dán rendezőóriás, Carl Theodor Dreyer az einsteini téridő negyedik dimenzióját, bevallottan, a film ötödik dimenziójával toldotta meg: a *Vámpír* (1932, operatőre Máté Rudolf volt) képzelgő és magatehetetlen főhőse koporsójából figyelni saját temetését, és olyan eseményeket él át, amelyek még meg sem történtek. A szerző másik példája még egyértelműbb. Abel Gance hatórás némaeposzában, a *Napóleonban* (1927) technikai újítások tucatjával élt. Ezek leghíresebbje az úgynevezett „polyvision”: Gance három, összeillesztett kamerával rögzítette a jelenetek többségét, amivel felváltotta a templomok és katedrálisok háromtáblás oltárképeit. Bár ez az állítás erősen vitatható, a párhuzam azért beszédes: a 4:1-es képarány a néző látómezejét hivatott kitölteni a hadvezér világhódító képzetéhez igazodva. Az amerikaiak aztán csúnyán elbántak ezzel az ambíciózus analógiával, amikor vágással megszabadították a Franciaországból importált kamera-triptychont két szélső paneljétől. Évtizedeket kellett várni, mire Francis Ford Coppola helyreállította a filmet, és igazságot szolgáltatott Gance ós-szélesvásznú képi világának.

A film más módon is térhódítónak bizonyult. Toposz-értékű párhuzama a vonattal és annak mobilitásával már



a legkorábbi időkben jelentkezett. A Hale's Tours of the World vidámpark- és mozilánc 1904-től hanghatásokkal kiegészített vetítéseket tartott vonatbelsőben; Adolf Zukor is működtetett ilyen látványosságokat. Alekszandr Medvedkin és társai guruló stúdiót, egy filmvonatot (кинопоезд) használtak a Szovjetunióban a kommunista lendület jegyében, sztrájkterő „dokumentumfilmek” készítésére. John Ford 1924-ben a transzkontinentális amerikai vasútvonal építéséről forgatott nevezetes filmet *A tűzparipa* címmel a Fox Filmmnél. Két német emigráns rendező szintén a témánál maradt: Fritz Lang *Western Unionja* (1941), Douglas Sirk *Sleep, My Love*-ja (1948) hirtelen kiragadott példák, akárcsak Gance korszakos *Száguldó kerék* című alkotása (1923) vagy Jean Renoir Zola-adaptációja, az *Állat az emberben* (1938, zenéjét Kozma József szerezte) remake-jével, Fritz Lang *Emberi vágyával* (1954) egyetemben. A szerző remek, kétoldalas összevetése arra indít, hogy újranezzük mindkettőt. Alfred Hitchcock szerint a filmrendezés a hullámvasúthoz hasonló: végigrohan a nézők hullámzó érzelmein.

Henri Brispot
tervezte
filmplakát
1896-ból
© Wikimedia
Commons

„Miközben alszunk, mozdulatlan testünk megmoccan, és képzetek támadnak az elménkben, amelynek racionális védekezése ellankadt: ezen az utazáson veszünk részt, amikor filmet nézünk.” (43.) Azaz nem kellett a szürrealisták (legfőbb képviselőjükre, Buñuelre gyakran találunk hivatkozást a kötetben), hogy felfedezzük a filmművészet és a tudatalatti kapcsolatát, ők csak elmélyítették azt; kezdettől fogva adott volt ez a kapcsolat mediálisan.

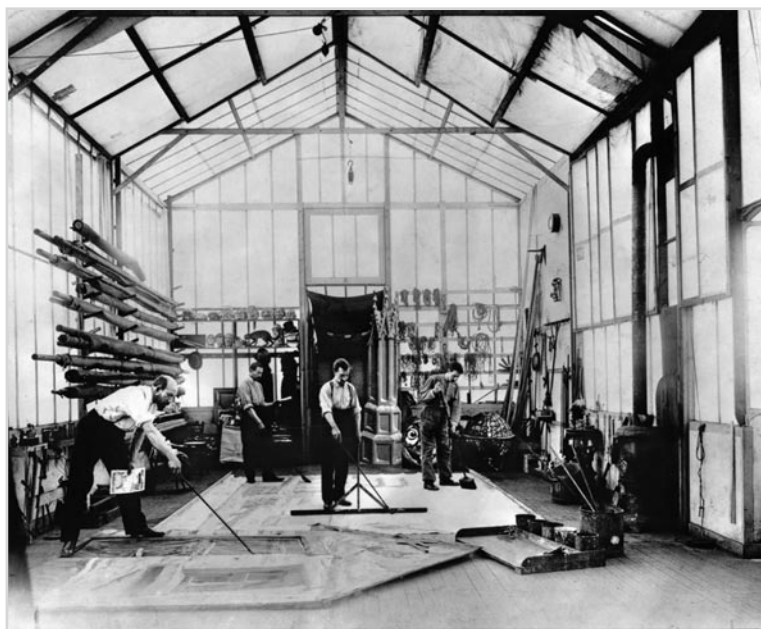
Járkáló emberek, nyüzsgő tömeg, mozgás és sebesség, gőzmozdonyok és egyéb kinetikus gépek – a filmet a városi modernitás övezi minden oldalról. Joe May *Aszfaltja* (1929) a meggyőző erejű nyitó montázsban automobilok, villamosok, buszok és sietős léptek zajos kavalkádjával köszönti a nézőt. A kerekek a maguk zaklatott metaforikájával más hangsúlyos jelenetekben is feltűnnek: a legendás Friedrich Wilhelm Murnau *Fantomjában* (1922), E. A. Dupont *Varietéjében* (1925) vagy Szergej Eisenstein befejezetlen projektjében (*¡Que viva México!*). A kamera és a vetítógép is körbe-körbe forog, a mozi önképéhez pedig talán valóban a körhinta (lásd még Fábri Zoltánál) áll a legközelebb: az első filmszínházak nézői olykor szédüléssel küzdöttek a filmesek összegyűjtötte életerő szabadjára engedésétől és a mozgóképek szüntelen dinamizmusától. (50–51.) Adorno egy gyorsvonalat frontális erejéhez hasonlította a hollywoodi filmek minden befogadói tudatosságát elsöprő hatását. A sürgetés hajtotta Buster Keaton nyaktörő jeleneteit és Howard Hawks korai akciófilmjeit is. Eszünkbe ötlük Jacques Tati csodálatos postása, aki az amerikai vetélytársaknak szánt fricskaként még spiccesen is azt hajtogatja, hogy „rapidité, rapidité” (bővebben lásd Szalay Károly kiváló Tati-elemzéseit). „A mozi olyan sodró izgalmat szabadított fel, amely elér-

hetetlen volt a régebbi, szelídebb és elvileg civilizáló művészetek számára – olyan teremtő lendületet, amelynek pusztító vadság a fonákja.” (57.)

Conrad izgalmas dokumentumot idéz fel: Makszim Gorkijét, aki a Nyizsnyij-Novgorodban megrendezett Összoroszi Ipari és Művészeti Vásáron szemtanúja volt az új látványosságnak (még egy történetet is írt, amelybe beleszötte Auguste Lumière-t és feleségét). Szerinte a film nem a mozgást, hanem annak hangtalan kísértetét mutatja meg, miközben megfosztja az embereket az élet minden színétől. A film az árnyékvilágba viszi a nézőjét, és a hódoltság forgatag monokróm emberekből áll össze az „életkép”-filmekben. Olyan első jelentős zsánerek alkotásai, mint a *Vámpír*, a *Nosferatu* és a *Metropolis*, vagy későbbi műremek, mint a *Farkasok órája* vagy a *Kék bársony*, a sötétségben világító, hol csábító, hol rémisztő formavilágok, amelyeket azonnal kiolt a nappali fény – vallja a szerző. Conrad szerint a filmművészet a rémálmokból csinált specialitást, és a behódolás állapotában tartja a nézőt, természetesen feltüntetve a hallucinációt. Octavio Paz szerint is a vágy és a delírium alkotja a film lényegét, amely mindig az élet éjszakai oldala felé tapogatózik. Buñuel szürrealistaként azt hangoztatta, hogy álmaink az emberiség első filmjei, és különös, hogy ilyen sokáig tartott kifejleszteni gépi rögzítésüket. A film a mélyalvás közege, olyan kvázi-tudatalatti állapot, amely egyszerre érzéki (Federico Fellini: *Amarcord*) és félelmetes (Ingmar Bergman). Nem csoda, hogy például Virginia Woolf eltöprengett a mozi felkavaró hatásáról és a képek hatalmáról, miután megnézte a *Dr. Caligarit* (1921).

A filmek megkérdőjelezzik az emberi identitást. Kivételes képességük az önmultiplikáció, a filmszínészek és hősök alakváltásai. Emellett minduntalan tükrökkel és optikai illúziókkal játszadoznak (Chaplin: *A cirkusz*, Harold Lloyd: *Speedy*, Welles: *A sanghaji asszony*, Jean Cocteau: *A szép és a szörnyeteg*). „Spiritisme abracadabrant” – tartotta a moziról Méliès, aki számos trükköt és filmnyelvi újítást hagyott örökül az utókorra. Az újabb filmtörténetben Werner Herzog kínált nagyszerű példát az *Üveg-szívben* (1976), ahol a színészek hipnotizált állapotban szerepelnek, „riasztó hitelességről” (81.) tanúságot téve. A filmes illúzió színe a profétai varázslattól a haszonleső hókuszpókuszig terjed. Míg Fritz Langot a közvetítőeszközök és kivetítők hipnotikus hatása nyugtázta le (*Kémek*, *Dr. Mabuse ezer szeme*, *Amíg a város alszik*, *Liliom*), és „iparosította a misztériumot” (104.), addig Dreyer (*Ige*), Edmund Goulding (*A sarlatán*) vagy René Clair (*Eladó kísértet*) spiritualizmusra adta a fejét. A valóságot misztifikálta az a Louis Feuillade, akinek *Vámpírok* című sorozatát (1915) a párizsi rendőrség egy időre betiltotta, nehogy a film témaválasztása veszélyeztesse a közrendet. Kis túlzással a mozi „nekromatikus vonzerejéről” (103.)

Georges Méliès
filmstúdiója
Montreuilben,
1900 körül
© Wikimedia
Commons



vagy „bálványimádásra való hajlamáról” (108.) beszélhetünk.

Az első fejezetek a mozi és a filmmédia újdomságát, kritikusainak elfogultságát vizsgálták. A hetedik fejezet felveszi a paragone delle arti régi fonalát, amikor Canudo értelmezésével foglalkozik: a filmkészítők átlélik a helyhez kötött festészet, szobrászat és építészet, valamint az időhöz kötött irodalom és zene határvonalát. Festmények elevenednek meg, vagy festők életműve válik filmtémává Korda Sándornál (*Rembrandt*), Dreyernél (*Michael*), Langnál (*Vörös utca*), Kuroszavánál (*Álmok*) és másoknál. Jean Renoir filmjeiben apja motívumait érdemes keresni. A szobrászat faragott szépsége kerül lencsevégre Langnál (*Az üldözött*), Leni Riefenstahlnál (*Olimpia*), Rouben Mamouliannál (*Énekek éneke*) stb. Az épített környezet a filmes cselekményvilág kialakításának jóformán elengedhetetlen feltétele. A szerző oldalakon át sorolja példáit. Hasonlóan termékeny irodalom és filmművészet viszonyának taglalása, amit Conrad főként az időkezelés felől közelít meg, míg a színházat és a táncot (vagy a taglejtést) csak néhány kiragadott példán keresztül mutatja be. Mindazonáltal Jeanne Moreau ritmikus lódörgése az éjszakai Párizsban (Louis Malle: *Felvonó a vérpadra*) valóban kiemelkedő, és filmélményeim azt mondatják velem, hogy egyedül Catherine Deneuve patológus járása fogható hozzá (Roman Polanski: *Iszonyat*).

A film technikájáról és látásmódjáról szóló következő fejezetek kitérnek a Fox által 1953-ban bevezetett Cinema Scope-formátum megjelenésére. Az anamorfikus, oldalirányba kiterjesztett kép egyik óhatatlan következménye Conrad szerint az volt, hogy az emberi alakok kénytelenek voltak visszahúzódní a szétterülő, lapos tájban, ami csökkentette a drámaiságot, és személytelenné tette a hősoket. Különösen a westernben született meg az igény az új jelenetezésre, ahol a szélesvászon lőtérként szolgál (William Wyler: *Idegen a cowboyok között*, Samuel Fuller: *Negyven fegyver*, John Sturges: *Leszámolás a Puskák-hegyén*). Másik technikai vonatkozás a természetes és a mesterséges fény váltakozó használata. Epstein, aki csodálta az utóbbi fényeffekteket, azért ítélte el a *Dr. Caligari* diszleteire festett expresszionista napsugarakat, mert azok megszentelteltették a mozi szent fényét. A filmek már a legkorábbi időkől visszhangozzák a fénynek ezt a kultuszát, hő és fény valóságos és csalóka játékát. „Vajon a mozi megvilágosít, vagy egy ignis fatuust tár a szemünk elé, amit azért neveznek lidércesnek, mert megtéveszt bennünket?” (177.)

A napfény vallásos jelentésárnyalatai érhetőek tetten a sci-fi műfajában, szembetűnően Stanley Kubrick *2001: Űrodüsszeiájában*, ahol Richard Strauss *Imígyen szóló Zarathustra* című szimfonikus költeményére magasztosan hasad a lángoló hajnal, vagy Andrej Tarkovszkij *Solarisá-*

ban (1972). De a film ennek ősi ellentétét is alapvetőnek tartja: az éjszakai hallucinációt, a pszichoszomatikus árnyékvilágot, ahol az árnyék fontosabb, mint a fény. A sötétségnek hódolt a német expresszionizmus: Arthur Robinson *A rémület árnyékában* (1923), Murnau *Faustban* (1926) vagy később, egészen más formanyelvi eszköztárral Abbas Kiarostami *Nema-ye Nazdik* (1990) című remekművében. Az inverz fehér színnel elegyítette Dreyer filmjeinek képi világát. A *Vámpír* tónusát szürkésfehér keverékként jellemezte, és legnagyobb öröme egy Loire-völgyi gipszgyárban nagyszerű piszkosfehér árnyalatokkal tudta gazdagítani. Egyes jelenetek végén gyakran zárt fehér tónussal a katartikus megtisztulás jegyében, így tett utolsó filmjében is, a *Gertrúd*ban (1964). Conrad Fellini erkölcsileg ideális, fehérre mázolt bohócaihoz hasonlítja ezt a fogást. A sötétség igazi lakói a film noir bűnös világának elátkozott alakjai, ahol sikátorokban, lépcsőfordulókban és a szobák mélyén akár a teljes képkocka is belesüllyedhet a feketeségbe. Ebben a skizofrén világban különösen a nyomozó lába alól húzzák ki a talajt (Joseph H. Lewis: *So Dark the Night*, Edward Dmytryk: *Murder, My Sweet*, Nicholas Ray: *Veszélyes terepen*).

A monokrómra való színésre való (sosem véglegessé vált) áttérés olyan ajtókat nyitott, amelyeken nem mindenki lépett át szívesen. Míg Balázs Béla teljes optimizmussal várta az új lehetőségeket, Rudolf Arnhem 1935-ben visszahőkölt a technicolor film valóságát, színharmóniát és kontrasztot felüllicitáló adottságaitól. Hawks is maradt a bevált fekete-fehérről a *Vörös folyóban* (1948), mert az jobban megfelelt a poros tájképnek. Welles érvelése szerint pedig a jó színészi játékot ellehetetleníti a sok színárnyalatú kozmetika. Ugyanígy idegenkedtek tőle az olasz neorealista is, Vittorio Tavianitól De Sicáig. Árnyaltában látta a kérdést Michelangelo Antonioni, aki a színész pszichofizikájáról beszélt, ami képes befolyásolni hangulatainkat, sőt anyagcserénket, így a *Vörös sivatagban* (1964) terápiás használatához folyamodott.

Ritkán olvashatunk a következő fejezet témájáról: a filmszínészek hanghordozásának alakulása a filmtechnika fejlődésének tükrében. Igaz, a szerző is csak érinti a kérdéskört, de annál érdekesebb bepillantást nyújt. Éric Rohmer 1948-as tiltakozására hivatkozik, aki a filmszínésztől is elvárta volna a színpadi ékesszólás elsajátítását, és a *Hat erkölcsi mesében* (1962–1972) valóra is váltotta azt. A film új előadási stílusokat teremtett meg, nyelvi alternatívákat kínált, és arra ösztönözte a színészeket, hogy más-más dikciót vagy regisztert használjanak. Conrad érzékeny fülét dicséri az a megállapítás, hogy Ozu Jaszudzsiró remekművében (a számos egyike), a *Tokiói történetben* (1953) egyik kedvenc színészének, a gyászoló apát alakító Rjú Csisúnak (Chishū Ryū) „úgy sikerül érzelmileg kifejezőnek lennie, hogy közben alig mond valamit,



Fox
Filmszínház,
Spokane,
Washington,
2008
Fotó:
Walter Smith
© Wikimedia
Commons

mert hangteljesítménye többnyire tompa morgásokból, elgondolkodtató hangszínekből, kétértelmű torokköszörlésekből és ki- vagy belégzésekből áll.” (208.) Ennek a nagyszerű, hatvanöt éven át a pályán lévő színésznek az auditív teljesítménye valóban kivételes, és emlékezetes marad annak a számára, aki csak egyetlen Ozu-filmben is látta. A Conradnál említett további erős színészpéldák sorát (Marilyn Monroe, Marlon Brando, James Dean, Mae West stb.) hirtelen Godard *Kifulladásig* című antikrimi-jével (1960) toldom meg, amelynek befejezését Jean-Paul Belmondo karaktere kínzóan talányossá tette utolsó szavaival. Az enigmatikus zárójelenet előképe feltehetően Raoul Walsh *Magas-Sierrájának* (1940) vége. Hasonlóan eredeti fejtegetéseket találunk némafilm és nyelv kapcsolatáról. Az egyik legszellemesebb megoldás Cecil B. DeMille filmjében, az *Istentelen leányban* (1928) látható. René Clair ebben a tekintetben konzervatívnak mutatkozott, és még a 40-es évek derekán is küzdött a hang és a hangha-

tások létjogosultságával. Vele ellentétben Robert Bresson valósággal a hangsávra építette filmjei egész hatásegységét. (Ehhez lásd a *Magyar Művészet* 2023/3-as számában írt recenziómat Martine Huvenne *The Audiovisual Chord. Embodied Listening in Film* című könyvéről.)

A tizenkettedik, *Anatómialeckék* című fejezet a vágási folyamat sajátosságaival foglalkozik. Cesare Zavattini neorealista ars poeticájának felidézésével indul, aki a filmszalagon látta biztosítva az ember méltóságát, de más magasztos megközelítésekhez hasonlóan „figyelmen kívül hagyta azt a szétválasztó, célorientált módot, ahogyan a filmek készülnek”. (230.) A megjegyzés a montázs pragmatikusságára utal, amikor a vágó és a rendező saját elképzelése szerint ragasztja össze a feldarabolt filmszalagokat. A vágószobában könnyen elmosódhat ok és okozat viszonya (Bresson kiváltképpen erre épített), felborulhat idő és tér. Renoir joggal aggódott amiatt, hogy a valóság analitikus átszerkesztése mögött romboló indítékok is meghúzódnak, ezért fordulhatott élete vége felé – véli Conrad – a kerámia földközeli művészete felé. Az eisensteini vagy az Orson Welles-i montázselmélet és -gyakorlat például bizonyosan szemlélhető ebből a negatív aspektusból is. Pier Paolo Pasolini szerint a montázs szerepe a haláléhoz hasonló: az előre meghatározott végtől visszafelé halad, vagyis az élők pillantása előretekint ugyan, de a halál felől visszavetül. A film anatómiai vonatkozása továbbá a plánon viszonya az emberi testhez, a jelenet szempontjából történő részeire bontása vagy a végtagok témaként való felhasználása, ahogyan azt az amputációról szóló talán legkorábbi filmben, Wiene 1924-es *Orlac kezeiben* láthatjuk. Hasonlóképpen, de a lábakat veszi szemügyre egy vagy több jelenet erejéig Edwin S. Porter (*A vidám cipészinas*), Fred Niblo (*Párbaj a pusztán*), Erich von Stroheim (*A víg özvegy*). Buñuel anatómiai kamerája szándékolatlan fétis jellegű. A feldaraboló rápillantás a világra „boldog apokalipszis”, állítja a dekonstrukció programja mellé álló szerző, mert „felrázza a világot, atomjait kirázza helyükről, és amikor valamennyi darabka visszakerült, arra emlékeztet minket, hogy a világ sosem volt több laza, rekonstrukcióért könyörgő asszemblázsnál”. (251.)

A befejező fejezetek az önreferenciális vagy a filmkészítésről szóló filmeket vizsgálják, valamint a film sorsát audiovizuális korunkban, amikor a képek elterjedésével azok egyszersmind olcsóbbá és hétköznapibbá váltak. A metafilmek megközelítése rávall Conrad egész módszerére. Felfogásában – Griffith, Welles, François Truffaut vagy Tarkovszkij hitvallásával egyetértésben – a rendezői szerzőség mítosza teológiai alapokon nyugodott. Otto Preminger beceneve a Rettenetes Otto volt, Frank Capra a rendezői túlhatalom miatt aggódott, Hitchcock előszeregettel tűnt fel báméskodó átlagemberként a filmjeiben, Welles teljhatalommal rendelkezett. Bergman (legalább)



egy alkalommal arra vetemedett, hogy a hitében megingó pap hősét alakító színészt etikátlan manipulációval ösztönözte hitelesebb alakításra: arra kérte az orvosát, hogy diagnosztizáljon nála súlyos betegséget. A rendezői attitűd gyakran vont maga után különféle következményeket, miközben a demiurgosz alkatú fényírók „titokban élvezik az általuk okozott kozmikus felfordulást”. (268.) A lista hosszan folytatódik. Ez a könyv egyik legváltozatosabb fejezete.

Ha a film és a mozi legkorábbi időszakára tekintünk, utópikus fénytörésben tűnik fel a film médiuma. Nézői egykor „sütkéreztek a film életerős sugaraiban, hálások voltak humánus jótéteményeier”. (269.) A filmművészet felszabadította, pontosabban átalakította az emberi képzeletet. Ma már csak kevesek vallanák ugyanazt, amit a nagy amerikai pionír, D. W. Griffith, aki szerint a film médiuma behozta a bábeli lemaradást, és az emberiség megtalálta a közös nyelvet (óriási filmjeinek ízléstelenül dagályos nagyjelenetei bizonyítják, hogy milyen komolyan gondolta ezt). Vagy Gance mérhetetlen optimizmusát, amikor a holnap evangéliumának nevezte a filmet. A 60-as évek végére, 70-es évek elejére feledésbe merültek ezek a hangzatos kijelentések, és olyan alkotások készültek, amelyek válságba sodródtak vagy a tönk szélére kerültek mozikról vagy filmesekről szólnak (Peter Bogdanovich: *Az utolsó mozielőadás*, Tornatore: *Cinema Paradiso*, Krzysztof Kiesłowski: *Amatőr*). Godard, Herzog és mások önvallomásokban számoltak be a film kudarcáról. A kép iránti szkepticizmus a modern szerzői filmek egyik

nagy toposzává nőtte ki magát, a képek mai, egyre jobban manipulált nézői pedig elvesztették a látás ártatlanságát. Jean-Pierre Melville 1969 környékén azon sajnálkozott, idézi fel a szerző, hogy a mozi már nem szent dolog. Herzog lépten-nyomon elmondja, hogy a Marsig utazna autentikus, revelatív képekért. „A kép e második korszakában bizalmatlanok vagyunk a vizuális ingerekkel szemben, mert annyira termékenyek, hazugok, izgatók és gyakran haszonlesők; a vizuális bőség állapota emésztési zavarokat okozhat, vagy még rosszabbat.” (273.) Conrad könyvének végkicsengése mégsem tragikus. Az árnyjátéknak indult mozi gyors felemelkedése és hanyatlása szerinte (még?) nem vezetett zsákutcába. Még kitághíthatja a látásunkat, és betekintést nyújthat a transzcendenciába. Bizony Pál apostol *Korinthusiaknak* írt első levele nyomán fogalmaz utolsó szavaival úgy, hogy a filmben „képek vagyunk látni a lencse által fényesen”. (294.)

Peter Conrad impozáns lajstromot állított össze elsősorban a mozi híveinek. Látásmódja nem teljesen elfogulatlan, de nem is akar az lenni, ezért őszinte. Olykor túlzásokba esik, de mindig gondolatébresztő módon. Frappáns jelenetleírásai az irodalomtudós tanúságtételei, így szívesen hivatkozik költők és írók (Joseph Roth, Walker Percy, Louis Aragon, Ronald Firbank, F. Scott Fitzgerald és mások) filmekről szóló beszámolóira vagy alkotásaira. Könyve pazar leltár, amelyből szabadon szemzethetünk, és arra csábít, hogy biztos kézzel megválasztott példáihoz hozzáillesszük a magunk (akár interszubjektív) jeleneteit.

Fox
Filmszínház,
Detroit,
2010
© Wikimedia
Commons