

A modern film



Kovács András Bálint

A modern film irányzatai



Az európai művészfilm
1950-1980



Palatinus

Modern = nemcsak valami, az addigihoz képest újat jelent, hanem olyat, aminek megjelenése nyomán a „régik” eltűnik, érvényessége megszűnik. „Ami modern mindig szemben áll egy múlttal, amely – hagyományosan, azaz a 19. századig – az antikvitáshoz 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.” (Kovács, 2005. 22.)

A modern film a művészfilm adaptálódása bizonyos történelmi-filozófiai kontextusokhoz, nem pedig az általános filmtörténet vagy „filmnyelv” fejlődésének eredménye.

A művészfilm sajátos filmkészítési gyakorlattá intézményesült, amely különbözött mind a *kereskedelmi szórakoztatófilm-ipartól* (az amerikai stúdiórendszerben gyakorolt filmgyártástól), mind pedig a filmes *avantgárdtól* (az intézményes formáktól független filmkészítői gyakorlattól).

Avantgárd és modernizmus elkülönítése:

Peter Bürger: az avantgárd az a művészeti mozgalom a 20. században, amelyik *tagadja a műalkotás önállóságát, és a művészetnek a mindennapi életbe való visszaintegrálását tűzi ki célul.* ⇒ „Míg az »esztétikai modernizmus« a művészetet független területnek fogja föl, az avantgárd mű társadalmi, politikai vagy filozófiai kiáltvány.” (Kovács, 2005. 26)

„Az avantgárd mozgalmak elitizmusa pontosan abból a kívánalomból származik, hogy a művész szellemi vezető legyen – nemcsak a művészet világában, hanem a hétköznapi életben is, melyet a művészet eszközeivel akar megváltoztatni.” (Kovács, 2005. 26)

Az avantgárd művészt egy forradalmi, aktivista hevület fűti, amelynek köszönhetően a művészeti programok el akarják törölni a határt a művészet és a társadalmi élet között.

A modern mint stílus nemzetközi jelenség, nem tudunk egyetlen nemzeti kulturális hagyományt sem kiemelni ennek a stílusnak a háttereként.

„A modern film nem annyira egy specifikus filmfajta, mint inkább a modern művészet egy sajátos formája.”

Kovács András Bálint szerint **két modernista korszak**:

1919–1929. „A húszas évek modernista filmje kísérlet volt arra, hogy a film művészi képességeit a modern képzőművészet céljaira használják föl.”

⇒ A film fő referenciái: festészet, zene

⇒ cél: a film tiszta vizuális formájának a megtalálása

1959–1975. „A filmi modernizmus második korszaka a hangosfilm művészeti gyakorlatának modernizációja volt.”

⇒ „A festészet és a zene helyett a második periódusban a film a korai némafilm két „fő ellenségére”, a színházra és az irodalomra támaszkodott.”

⇒ „a második modernista hullám – absztrakt formáival – a tisztán mentális filmes ábrázoláshoz kíván eljutni.”

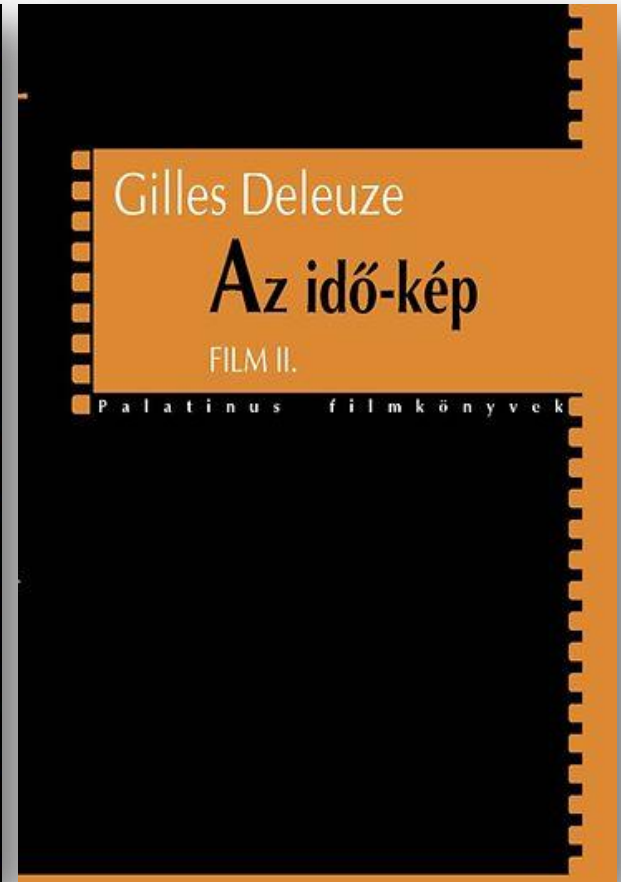
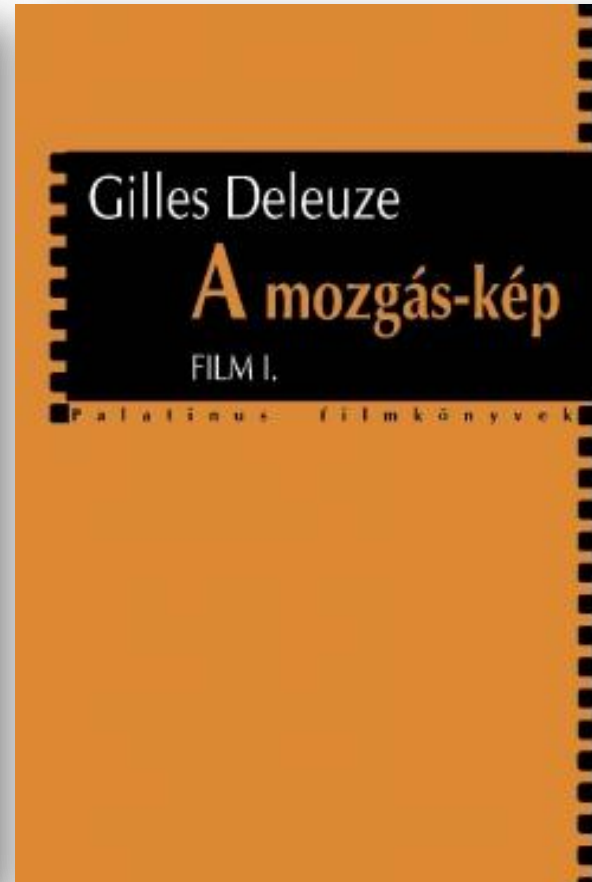
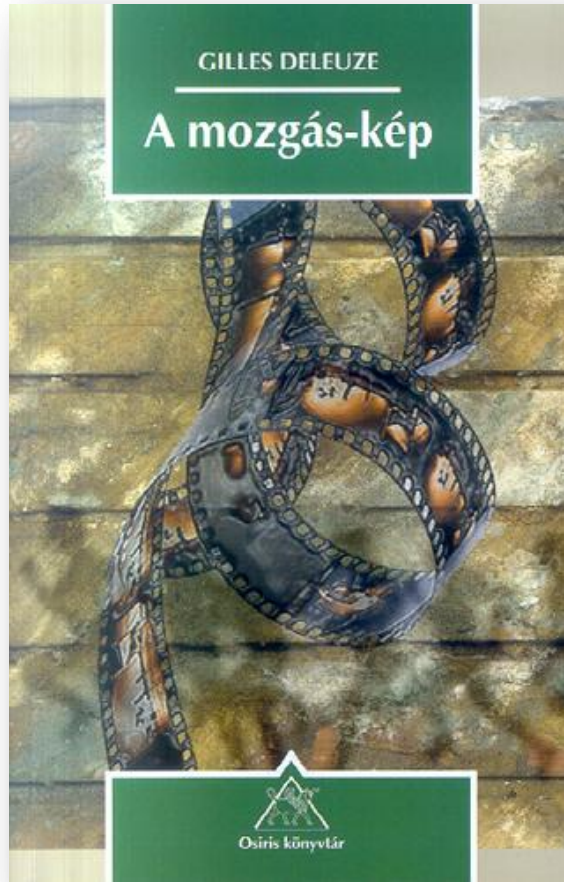
ALAPVETŐ JELLEMZŐK:

Szubjektív, intellektuális, önreflexív, absztrakt, nem narratív

⇒ szoros kapcsolatban áll a „szerző” fogalmával, ***szerezői film***nek is szokták nevezni. (Modern „szerezői film.” Vö. Bordwell: „művészfilmes elbeszélésmód.”)

Clement Greenberg szerint a modernizmus általános vonása az *esztétikai önreflexió*.

Gilles Deleuze elmélete a modern filmről



Gilles Deleuze: a különbség a klasszikus és a modern film között abban keresendő, ahogy a teret, mozgást és az időt kezelik.

„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** szerkezete helyett: *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, a modern filmben az idő, mentális formákon keresztül, legtisztább állapotában áll előttünk* (az „idő-kép” fogalma).

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**«, amelyek *végtelen variációk és többszörözések által kapcsolódnak egymáshoz.*

A **kristálykép** = egy aktuális és egy virtuális (tükör)kép összeforrottsága (= a képnek egyszerre van egy konkrét, reális oldala és egy tükörképszerűen hozzátapadó/hozzákristályosodott virtuális/imaginárius oldala).

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 következésük **bizonytalanságáról** is.” (2001. 276)

A **LEBEGŐ TÉR** megjelenése a modern filmben

- 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 ...a saját részei közötti kapcsolatot, úgy hogy az illesztések végtelen számú módon történhetnek. Az ilyen virtuális kapcsolatú 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 nyitott (végű) történetek kedvelése,
- történetmondási sémák felforgatása (pl. a véletlen, a banalitás szerephez juttatása révén), a *film noir* mint a klasszikus film dekonstrukciója, a modern film előfutára
- a szubjektivitás eluralkodása (a fabula elbizonytalanodása), tudatfolyam-szerű filmelbeszélés
- radikális folyamatosság (pl. Antonioni, Resnais, Tarkovszkij filmjei) és
- radikális diszkontinuitás a történetmesélésben, fragmentáltság (Bertolucci, Godard)
- szeriális elbeszélés (Tarkovszkij: *Tükör*, Alain Robbe-Grillet művei)
- minimalizmus (Antonioni, Chantal Akerman) ⇔ a **Semmi** mint komplex modern szimbólum („másik”-ja mindig: a végtelen, a teljesség) (Fellini, Antonioni, stb.)
- az **utazás**ra mint elbeszélőformára és szimbólumra épülő filmek (modern pikareszk)

Műfaji minták átírása:

- modern melodráma (Fellini korai filmjei),
- metafikciós detektívtörténet (*Blow Up*),
- műfajparóda (Godard, Truffaut, Malle, Lindsay Anderson stb.),
- szatíra (a modern életformáról, pl. 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)

